



HAL
open science

Le Dessin à l'heure du système de positionnement mondial satellitaire : une nouvelle cartographie

Anna Guilló

► **To cite this version:**

Anna Guilló. Le Dessin à l'heure du système de positionnement mondial satellitaire : une nouvelle cartographie. Les Pratiques actuelles du dessin, Palais des Beaux-Arts de Lille, Dec 2009, Lille, France. hal-02441579

HAL Id: hal-02441579

<https://amu.hal.science/hal-02441579>

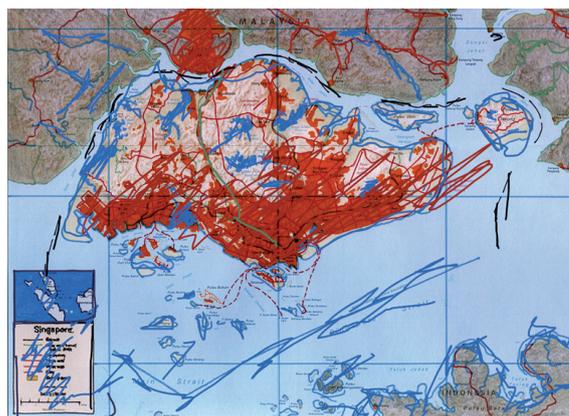
Submitted on 15 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le dessin à l'heure des systèmes d'observation de trajectoire satellitaire : une nouvelle cartographie.

Communication. Journée d'études, *Les Pratiques actuelles du dessin*,
Palais des Beaux-Arts de Lille, 11 décembre 2009.



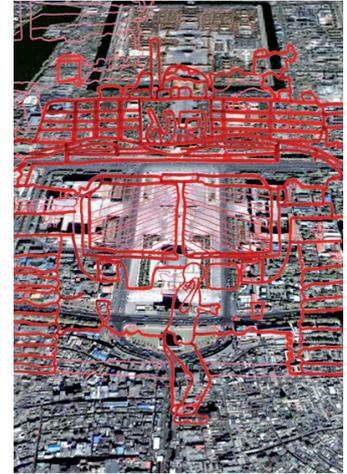
Singapore, 2011. Dessin à la souris et feutre sur papier, 30 x 22 cm.

Diapo 1 : Anna Guilló, *Singapore*, 2011. Dessin à la souris, feutre et crayon sur papier, 30 x 22 cm.

Il est parfois important de préciser de quel point de vue, à partir de quelle expérience, sur quel vécu on parle. Une fois n'est pas coutume, c'est par là que je commencerai car pour évoquer les pratiques du dessin liées à cette nouvelle cartographie que sont les images vues du ciel, j'ai besoin de montrer que cette réflexion est intimement attachée à mon travail artistique et que ce dernier, lui, a toujours été conditionné par les lieux dans lesquels il a été fabriqué.

Je travaille dans un état qui a toujours été celui du nomadisme (je ne m'étendrai pas sur les raisons « historiques » qui font que je vis dans plusieurs lieux à la fois). Il y a plusieurs façons de travailler artistiquement dans le nomadisme : la façon luxueuse, à savoir un atelier dans chaque ville – qui a été ma façon de travailler pendant toute la première partie de ma carrière – puis la façon, disons plus « délestée », où l'atelier se réduit à l'espace d'une tablette d'avion dont les dimensions sont à peu près les mêmes que celles d'un écran d'ordinateur portable. Cet espace confiné, confronté à l'immensité du paysage entr'aperçu à travers le hublot, offre l'image du plus grand des contrastes voire des paradoxes : c'est comme ça que j'ai commencé à dessiner des cartes.

C'est à cette époque que Google a mis à disposition du grand public son programme de vision satellitaire, le logiciel Googleearth. C'est aussi à ce moment que le GPS a commencé à se généraliser dans nos usages quotidiens. J'ai été irrésistiblement attirée par cette nouvelle façon de voir le monde, de visiter des sites et d'observer l'immense appareil commercial et idéologique qui était en train de se mettre en place. Ainsi, mon premier réflexe fut-il de retourner sur les lieux de mon enfance, le deuxième celui de visiter les lieux marqués par leur histoire, Tien An Men, Guantanamo, Kaboul... Enfin, je commençai à chercher les lieux où vivaient les anonymes dont je découvrais les histoires dans les journaux que j'achetais dans les points presse des aéroports.



Tien an men, 2006.
Photographie numérique sur aluminium, 150 x 100 cm.

Diapo 2 : Anna Guilló, Tien an men, 2006.
Dessin à la souris, photographie numérique sur aluminium, 150 x 100 cm.



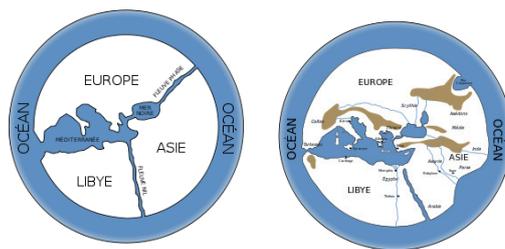
Kaboul, 2006. Photographie numérique sur aluminium, 130 x 80 cm.

Diapo 3 : Anna Guilló, Kaboul, 2006.
Dessin à la souris, photographie numérique sur aluminium, 130 x 80 cm.

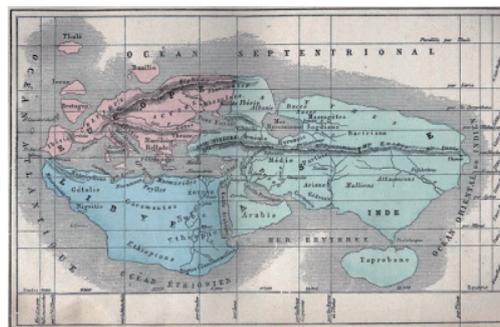
Ce préambule ne me permet pas seulement de vous dire d'où je parle, ou d'où je pars, mais aussi d'introduire certaines œuvres auxquelles je vais m'intéresser aujourd'hui avec vous. Il s'agit d'œuvres qui exploitent la relation entre le trajet et le trait, le parcours et le dessin que je vais confronter à deux autres formes de dessin : celle qui consiste à *dessiner le monde* – la cartographie, à proprement parler – et celle qui consiste à *dessiner sur le monde*, peut-être une autre cartographie, ou alors une autre géographie ? (Pour les relations qu'entretiennent l'art, et notamment l'art contemporain, avec la cartographie, je renvoie à deux ouvrages essentiels : *L'Œil cartographique de l'art* de Christine Buci-Glucksmann, Paris, éd. Galilée, coll. « Débats », 1996. et *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques* de Gilles A. Tiberghien, Paris, éd. Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2007). J'espère réussir à montrer que toutes deux participent d'une démarche similaire, que cette dernière soit liée à des attitudes magiques ou artistiques mais aussi aux luttes de pouvoir dont le lien exacerbé aux pratiques narcissiques semble faire oublier dans quel contexte politique et militaire les outils comme l'imagerie satellitaire sont par ailleurs utilisés.

Parcourir un dessin ou dessiner un parcours, c'est le geste du cartographe depuis l'invention des premières cartes en Mésopotamie, 5000 ans av. J-C. De tout temps les hommes ont eu recours à des dispositifs de dessin, plus ou moins appareillés, pour établir des cartes. Chez les Grecs, si on attribue les premières cartes à Homère, c'est bien à celles d'Anaximandre de Milet (v. 610-546 av. J-C) puis à celles d'Hécatée de Milet (v. 550-480 av. J-C) figurant le monde comme une galette plate que les commentaires postérieurs se réfèrent. Ces premiers géographes avaient déjà une sorte d'intuition de la curvité du monde, l'utilisation d'un bâton planté dans le sol, le *gnômôn*, ayant permis à Anaximandre de développer son expertise

dans la science des cadrans solaires et à Pythagore de penser à la terre sphérique en appliquant un quadrillage sur les cartes afin de retrouver les arcs de cercle dessinés par l'observation de l'ombre incurvée du gnomon. Mais le monde, tel qu'il est pensé par Anaximandre, se présente comme un cylindre, la surface de l'un de ses côtés étant la terre. Ainsi, Anaximandre distingue sa carte de la terre de la terre comme entité cosmologique. La carte est concentrée sur l'œkoumène (du grec *oikos*, maison) désignant l'ensemble de la terre habitée par les hommes, son centre étant stratégiquement l'île de Milet, les trois continents, l'Europe, l'Asie et la « Lybie », désignant l'Afrique, étant concentrés autour de la mer Égée. Pensées à la fois servir des intérêts commerciaux, politiques et philosophiques ces cartes montrent que, très tôt, deux représentations cartographiques coexistent : les modèles visuels, à l'image de la « galette » de Thalès ou d'Anaximandre, et les cartes se voulant plus exactes, à l'image de la carte Ératosthène (275-194 av. J-C) s'étendant jusqu'en extrême orient et faisant apparaître les méridiens et parallèles.



Diapo 4 : Reconstitution des cartes d'Anaximandre (à g.) et d'Hécatee (à d.)



Diapo 5 : Reconstitution de la carte d'Ératosthène

Cette double conception accompagne toute l'histoire de la cartographie comme le montrent encore les cartes médiévales dites « T en O » (*Terrarum Orbis*) dont la plus célèbre est celle d'Isidore de Séville, religieux ayant vécu au VII^e siècle de notre ère et dont le dictionnaire étymologique en vingt volumes fera l'objet de plusieurs incunables à la Renaissance dans lesquels on trouve la plus ancienne représentation de carte T en O. L'orbe (*orbis*) de la terre fait un O très net et le T est figuré par la Mer Méditerranée (le fût ou barre verticale de la lettre) et les fleuves Tanais et le Nil, formant, eux, la traverse de la lettre. Ces eaux sont censées séparer les trois blocs des continents connus (d'où le nom de Méditerranée, *Medius terrae* : « au milieu des terres », qui n'apparaît qu'au III^e siècle et que les Romains appelaient plutôt *Mare Nostrum*), symbolisant également la sainte Trinité et séparant l'Europe à gauche, l'Afrique à droite et l'Asie en haut où se situe le paradis. De la même manière, la ville de Jérusalem, « ombilic de la Terre », est placée au centre du monde connu, l'*oekoumène* des Grecs, l'*Orbis Terrarum* des Romains, l'orbe de la Terre étant l'ensemble des territoires du monde. Contrairement à une idée reçue, les hommes du Moyen-Âge et de la Renaissance savaient, comme l'avaient prouvé leurs prédécesseurs grecs, que la terre était ronde, l'héritage de la Cosmographie de Ptolémée ne faisant que renforcer la précision des cartes à partir du XV^e siècle. Mais le Christianisme s'emparera bien vite de la carte pour la mettre au service de son idéologie. C'est ainsi que la surface du monde chrétien reste pour longtemps

un disque plat, entouré de l'Océan primordial infranchissable : ce dernier forme un large cadre bien visible aux mappemondes des différents *Beatus* dans lesquels les peintres y figurent bateaux et poissons.



Diapo 6 : Carte T dans l'O tire de l'*Etymologiae* d'Isidore de Séville, 1472

Cette vision symbolisée du monde chrétien coexiste donc avec la vision plus pointue des géographes, comme le prouve par exemple cette édition de la *Cosmographie* de Ptolémée qui date à peu près de la même époque. Même si Ptolémée n'a laissé aucune carte, ses descriptions étaient suffisamment précises pour qu'elles aient donné lieu à des reconstitutions.



Diapo 7 : Édition de la *Cosmographie* de Ptolémée, 1474 (Bibliothèque apostolique du Vatican)

Mais malgré cette « précision » que je semble vouloir opposer à la carte symbolique du monde chrétien, il faut garder en tête la dimension éminemment abstraite de l'objet-carte, puisqu'il s'agit de dessiner sur une surface plane un monde sphérique tridimensionnel. Une fois les lieux repérés grâce aux coordonnées verticales et horizontales, la carte doit nécessairement avoir recours à des distorsions. (C'est par exemple ce qui explique que, encore aujourd'hui, beaucoup de personnes pensent que le Groenland est un continent au moins aussi grand que l'Afrique !) Ainsi les cartes seront-elles construites à partir de différentes projections, là encore déjà imaginées par Ptolémée, même si, pour le coup, la précision laissait un peu à désirer... on sait que Christophe Colomb en fera les frais !

La carte est donc une monade du monde : à la fois visible et lisible, elle montre l'invisible d'un monde pourtant existant. Cette image- simulacre d'un potentiel voyage est à la fois le monde réel mais aussi le monde imaginé comme possible. Très vite, les conquérants et les navigateurs, comprendront l'intérêt militaire d'une carte, comme le montrent les premières cartes marines du XIV^e siècle appelées également portulans, l'un des plus beaux exemplaires étant l'Atlas catalan d'Abraham Cresques, « maître des mappemondes et des boussoles » de l'infant d'Aragon.



Diapo 8 : L'Atlas catalan, vers 1375. Manuscrit sur parchemin velin, 6 pl. collées sur des lats de bois, dont 4 de cartes, 3 m.

Combinant la cosmographie, l'astrologie et la géographie, l'Atlas catalan fait tout autant appel à l'imaginaire pour représenter, sous forme d'encyclopédie en images, une carte nautique et une figuration des régions habitées jusqu'à la mer de Chine. Le monde connu y côtoie le monde rêvé dans un extraordinaire bestiaire qui confirme que la carte, tout comme la photographie satellite, est un monde ouvert dans lequel un lac se fait poulpe et la mer feuille de palmier...



Diapo 9 : Image Googlearth des Palm Islands aux Émirats Arabes unis

Outil de connaissance du terrain privilégié des conquérants, la carte est un instrument de pouvoir. Pour emprunter à la sémiotique son vocabulaire, la carte relève de l'index (celui que l'on pointe sur elle pour repérer les lieux et trajets), du pouvoir et de l'autorité vue d'en haut, mais c'est aussi une icône entretenant une relation analogique avec son référent. On peut l'admirer accrochée au mur comme un bel objet ; déplacée sur le plat de la table, elle se fait stratégique et invente son propre vocabulaire, ainsi on parlera d'une vue cavalière pour désigner ce point de vue du haut qui est celui de l'officier à cheval.

Instrument de pouvoir, mais aussi une façon de décrire le monde à la frontière de l'art et du savoir, la carte, en qualité d'œuvre, orne les collections des plus grands de ce monde, mais en tant qu'appareil, elle se met au service de la religion, du commerce, de la guerre ou encore de la publicité. L'application Googlearth, aujourd'hui, permet de concentrer en un seul espace toutes ces idéologies.



Diapo 10 : Globe terrestre dit « Globe vert », Saint Dié, vers 1507 et image de la page d'accueil de Googlearth

Dans le fond, qu'est-ce qui différencie le célèbre globe vert de Saint-Dié de 1507 (le premier qui reconnaît les nouvelles terres de l'Amérique) de l'application Googleearth arrivée au début des années 2000 ? Ne tourne-t-on pas le globe de la même manière ? Ne pointons-nous pas du doigt, ou de la souris, le lieu que nous recherchons avec la même sensation de dominer le monde ?

Malgré cette longue introduction sur la cartographie, je ne m'intéresserai pas aujourd'hui spécialement aux cartes dessinées, à la carto-graphie à proprement parler, mais à la relation presque inextricable qui existe entre un trajet, par essence linéaire, et le dessin. Pour ce faire, l'appareil qui me permettra d'appréhender cette ligne qui est, nous le verrons plus tard, apte à dessiner de nouvelles cartes du monde, c'est le satellite qui nous livre des photographies détaillées du monde « vu d'en haut » (Googleearth) mais aussi d'observer, de surveiller, voire de préparer le trajet, le tracé, la trace, que je vais laisser sur ce monde (GPS art). Ces avancées technologiques, certains artistes se les sont appropriées pour faire œuvre particulièrement dans le champ du dessin. On sait que les artistes sont souvent prompts à s'emparer des nouveaux appareils. N'oublions pas qu'en leurs temps, la gravure, l'imprimerie, l'appareil photo ou l'ordinateur furent des « nouvelles technologies ». À ce titre, je vous montre, comme simple exemple, le travail de Jochem Hendricks qui, avec des lunettes à reconnaissance de pupille connectés à un traceur, transmet le mécanisme de la vision par ce qu'il appelle des « dessins oculaires ». C'est donc le cheminement du regard qui est ici tracé, sans intervention de la main.

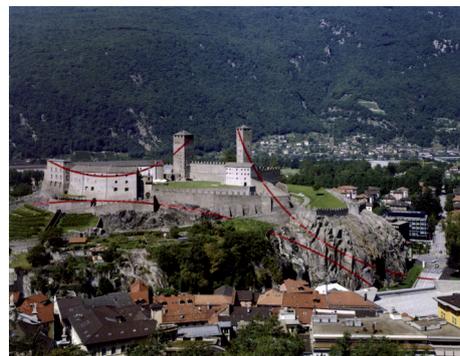


Diapo 11 : Jochem Hendricks, à g. dispositif oculaire à reconnaissance de pupille, à d. le dessin obtenu par le mouvement des yeux, 1992-2000.

Nous allons voir comment le faire œuvre de certains artistes obéit à différents types de pratiques du dessin, parfois anecdotiques, souvent poétiques mais pour l'instant peu réfléchies sur le plan plus philosophique. Je voudrais poser ici une sorte d'état des lieux sur la nature de la réflexion qui accompagne ces nouveaux médiums. Peut-on par exemple utiliser un GPS ou une vue satellitaire en ignorant complètement que ces instruments sont en même temps au service de l'armée, du pouvoir et des instances de surveillance ?

La photographie satellite fonctionne selon un principe de repérage très simple, le carroyage ou la mise au carreau, déjà mise en œuvre entre 300 av. J-C et 800 de notre ère par la civilisation pré-incaïque des Nazca. Les géoglyphes découverts au Pérou dans la première partie du XX^e siècle (qui correspond à l'époque où l'on a commencé à survoler cette zone en avion), étaient probablement faits à partir de maquettes et de dessins que l'on retrouve dans la poterie de ces mêmes civilisations. Les motifs reprennent le panthéon des Nazca composé essentiellement de divinités animales et traversent les plaines et les champs comme les montagnes de manière parfaitement rectiligne, comme si, véritablement, une main venue du haut les avait dessinées. Après l'invention des outils perspectifs, des avions et des satellites, cela ne nous étonne plus, à tel point qu'un travail comme celui de Felice Varini sur la ville de Bellinzona, par exemple, s'il est gigantesque, n'en est pas moins assez

simple en termes de procédé. Mais trois siècles av. J-C, il faut bien avouer que le mystère des Nazca laisse un peu rêveur ; on comprend pourquoi d'ailleurs, ces dessins ont été le lieu de toutes les spéculations archéologiques mais aussi ésotériques (les ufologues y ont vu des rampes de lancement extra-terrestres !)



Diapo 12 : Felici Varini, intervention dans la ville de Bellinzona, (Suisse), 2001.



Diapo 13 : Un géoglyphe de Nazca (le perroquet), Pérou.

On pensera aussi aux célèbres exemples des chevaux blancs qui ornent les collines de l'Angleterre, ou encore aux plus récents agroglyphes du *crop-art*, destinés à la vision icarienne de l'avion ou du satellite. Ainsi, l'action de *dessiner sur le monde* est-elle au moins aussi ancienne que celle de *dessiner le monde*. La carte et le territoire sont inextricablement liés et l'utopie borgesienne d'une carte du monde qui serait dessinée à échelle un reste une sorte de fantôme absolu pour tous ceux qui s'intéressent à ces questions.



Diapo 14 : White Horse de Uffington daté récemment de l'Âge de bronze (1200-800 av. J-C.)

Replacer ces actions du dessin par le trajet mais aussi de la cartographie dans les pratiques artistiques de ces quarante dernières années, c'est penser, bien sûr, aux traces laissées par les artistes du Land Art, Richard Long, Robert Smithson en tête. C'est également se référer aux pratiques de la marche urbaine comme celles décrites par Thierry Davila dans *Marcher créer*, notamment chez Francis Alÿs ou encore chez le groupe italien Stalker, tout imprégné de la notion de dérive chère aux Situationnistes, et qui, là encore, aboutit généralement à la réalisation de cartes. Mais je n'aborderai pas ici la relation entre dessin et cartographie dans

ces pratiques-là qui sont déjà très connues et répertoriées. Je préfère m'intéresser à d'autres appareils de dessin qui, parce qu'ils proposent une nouvelle imagerie, transforment notre connaissance, notre représentation et donc notre action sur le monde.



Diapo 15 : À g. les satellites géostationnaires autour de la terre. À d. photographie aérienne de Lille.

Cette image prise hier soir sur Internet montrant une vue aérienne de ce magnifique Palais des Beaux-arts de Lille où nous nous trouvons actuellement, ici et maintenant, n'est-elle pas troublante ? On voudrait presque « zoomer » dessus pour voir si, par une sorte de miracle technologique immédiat, notre ordinateur peut nous montrer en train de prononcer cette conférence en direct... summum de l'énoncé performatif ! Les photographies satellite, comme je le disais plus haut, sont obtenues par l'assemblage de plusieurs carrés mis bout à bout pour former une impression de continuité dans l'espace (principe de collage propre à la modernité définie par Benjamin qui s'est lui-même intéressé au trajet et à la cartographie comme images de pensée et dont je n'ai pas le temps de parler ici). Il offre surtout de nouvelles représentations que d'aucuns nomment le paysage technologique. Pour bien comprendre la relation que je cherche à établir entre trace et trajet et photographie satellitaire, il est également important de comprendre comment fonctionne un GPS (Global Positionning System), traduit par « Système de positionnement global », ou géo-positionnement par satellite. C'est un programme d'observation de trajectoire géré par le Département de défense américain qui, contrairement à la carte qui fonctionne sur deux coordonnées, est un système de positionnement à quatre dimensions : longitude et latitude, hauteur et heure. Les signaux des vingt-quatre satellites géostationnaires qui entourent la terre à environ 20 000 km de distance sont contrôlés par des stations terrestres. Le SPS (Standard Positioning System) est accessible aujourd'hui à tout utilisateur muni d'un GPS, nous en faisons une expérience quasi quotidienne dans nos voitures ou dans nos courses d'orientation (pour ceux qui font de la course d'orientation !). Le Système plus précis, à moins d'un mètre, PPS, n'est accessible qu'aux militaires. C'est le même département de défense américain qui contrôle la précision de la position et le président des USA disposait jusqu'en 2000 d'un moyen de dégradation du système lui permettant à tout moment de le désactiver. Devant le pouvoir de ce monopole, on comprend que les Européens mettent en place leur propre système, Galileo, pour se libérer du joug américain.

Dans les pratiques actuelles du dessin, le GPS sert aussi bien d'outil d'enregistrement que d'outil de guidage. Lorsqu'il est enregistré, le trajet peut être exposé dans un second temps, mais il peut également faire l'objet d'expériences en temps réel.



Diapo 16 : Jeremy Wood. *My Ghost*, 2009. Carte de Londres au GPS. Impression jet d'encre, 330 x 310 cm.

L'artiste anglais Jeremy Wood parle ainsi de son travail : « Je collectionne mes déplacements avec un GPS afin d'établir la carte des lieux que j'ai fréquentés et comment j'y suis arrivé. C'est une sorte de cartographie personnelle qui documente ma vie comme un journal visuel ». Cette carte de Londres, assez poétiquement intitulée *My Ghost* (« Mon fantôme »), est donc à comprendre comme une image ectoplasmique des trajets effectués par Jeremy Wood dans la capitale anglaise, une sorte de double invisible qui, par une action de calque immédiat, installe la dimension assez autocentrée de ce genre de pratique. Cet effet de journal ou d'écriture du quotidien dont on ne peut d'ailleurs vraiment distinguer la part fictionnelle se retrouve dans un autre travail de Jeremy Wood intitulé *Stolen Bag* (« Sac volé »). L'artiste tient une sorte de journal écrit de sa journée du 6 mars 2009 au cours de laquelle il se fait voler son sac dans le pub John Snow à Londres. Le sac contient un GPS allumé qui tracera toute la trajectoire du voleur jusqu'à ce que le sac vide, abandonné, mais, ô miracle, contenant toujours le GPS – qui ne semble bizarrement pas avoir intéressé le voleur – entre dans un poste de police de West End, douze heures plus tard, où son propriétaire le retrouve. Le dessin que forme le trajet du GPS est inscrit sur une photographie satellitaire, puis isolé sur la carte du choléra de Londres que le médecin épidémiologiste John Snow (celui qui a donné le nom au bar dans lequel l'artiste s'est fait voler son sac) avait établie en 1854. Enfin, une dernière carte en pointillé finit d'établir cette relation entre propagation d'un virus et trajet d'un voleur.



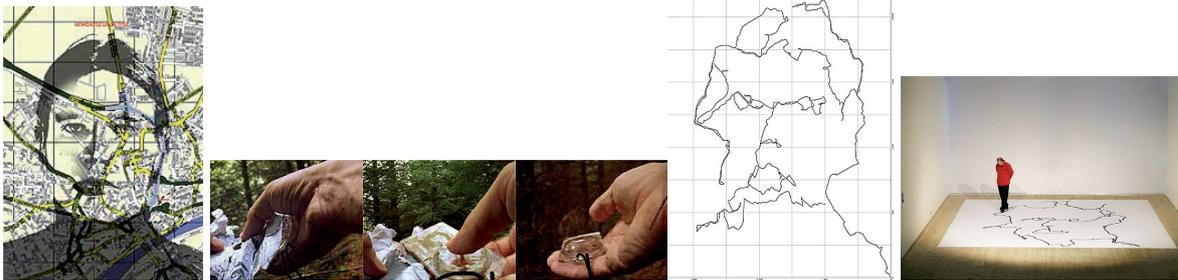
Diapo 17 : Jeremy Wood. *Stolen Bag*, 6 mars 2009. À g. trajectoire GPS reportée sur une photographie satellite, à d. dessin reporté sur la carte du choléra établie par John Snow

L'artiste plasticienne Esther Polak s'est également rendue célèbre avec son projet *Amsterdam Real time* pour lequel une soixantaine de personnes portant un GPS sur elles dessinaient en temps réel une « cartographie » de leur ville, cette dernière variant évidemment beaucoup qu'elle soit tracée par un chauffeur de bus ou un marathonien. L'idée est ici de dessiner une carte d'une ville un peu comme un portrait de la population qui l'habite, une carte intérieure et non extérieure aux usagers. Ces cartes subjectives rendent compte de la dimension performative de la marche, du trajet destiné à être vu d'en haut comme l'étaient les dessins des Nazca ou des *white horses* bien avant l'invention des avions et des satellites. S'est-on pour autant débarrassé de la dimension magique de ces pratiques destinées à un œil divin ou du moins transcendant ? Jeremy Wood rend hommage à la relation religieuse qu'entretenaient les civilisations anciennes aux puissances célestes en concentrant, dans un travail mené en plein air autour de la colline de Uffington pendant un mois, les expériences du Land Art et celles du GPS Art. Mené en collaboration avec Hugh Pryor, la marche d'un mois effectuée autour de cette colline a donné lieu à un report du dessin sur la photographie satellite, tel que nous l'avons vu pour *Stolen Bag*, mais aussi à une maquette en trois dimensions, venant d'une certaine manière donner du volume au trait.



Diapo 18 : Jeremy Wood et Hugh Pryor. White Horse Hill in Uffington, Oxfordshire, UK, du 16 juillet au 8 août 2002. Longueur de la trace : 43,05 km.

Parmi les constantes du GPS art on distingue ce lien très fort à la subjectivité de la personne, artiste ou pas, qui porte l'appareil, à son vécu, au lieux qu'elle fréquente, d'où l'image du journal intime chez Jeremy Wood, mais aussi le recours, très fréquent au portrait voire à l'autoportrait. C'est le cas, par exemple, du travail de l'artiste finlandais Antti Laittinen dont le projet intitulé *Walk the Line* consiste à dessiner son portrait sur des cartes puis à se rendre sur place, un GPS accroché à son bras, et, à l'aide de la boussole, de redessiner ce portrait en le marchant. « Marcher son portrait » pour refaire un trajet, là encore, comme une pratique de la décalcomanie. Le dessin obtenu, forcément inexact, est ensuite imprimé et installé au sol. Il agit alors comme une invitation faite au spectateur à parcourir les traits du visage de l'artiste qui sont également, en mode réduit, le trajet effectué sur le site choisi.



Diapo 19 : Antti Laittinen, *Walk the Line*. De g. à d. Le dessin fait par l'artiste sur une carte, l'emploi d'une boussole pour suivre le dessin sur le site désigné par la carte, un exemple de dessin obtenu par GPS, et l'installation du dessin au sol dans la salle d'exposition (expo *Baltic*, Gateshead, UK, 2005).

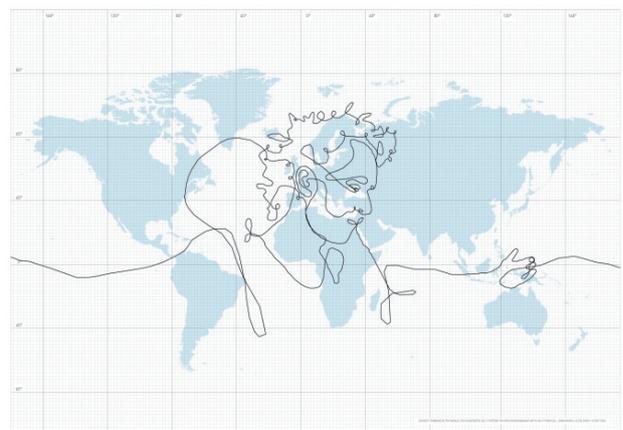
Les théoriciens de ces pratiques comme Bruno Latour ou Antoine Picon minimisent le fait que le GPS soit issu des outils de stratégie militaires, qu'il soit un instrument de surveillance, au prétexte que la masse de données qui sont enregistrées ne peuvent pas être traitée. Sans pour autant oublier que ces instruments ont à faire avec l'exercice du pouvoir, le contrôle et la surveillance, il est indéniable qu'en matière de dessin contemporain, le GPS n'est pour l'instant qu'un crayon de plus. Mais alors qu'est-ce qu'une pratique du dessin qui s'approprierait un nouvel outil sans avoir préalablement réfléchi à cet outil, sans le questionner, sans en faire l'archéologie ou la généalogie, a fortiori lorsqu'on sait qu'il est au même moment un outil de guerre qui dessine des trajectoires bien moins poétiques que celles de Jeremy Wood ? À cette question, l'artiste japonais Masaki Fujihata apporte sa réponse, un peu naïve : « Une des raisons pourquoi (sic) je suis si intéressé par cette nouvelle technologie est que quelque chose qui a été développé comme une arme peut maintenant être utilisé à des fins non militaires, à un niveau tout à fait individuel pour une expression très personnelle ». Est-ce à dire que l'appareil n'est lui-même porteur d'aucun sens ? Imaginerait-on des œuvres réalisées à la Kalachnikov, par exemple, en oubliant, voire en dénaturant l'histoire de cette arme ?

On s'aperçoit alors que les pratiques du dessin par GPS ou du dessin « sur la terre pour le ciel » sont essentiellement utilisées comme outils d'auto-observation, ce qui, finalement, ne les éloigne pas beaucoup de leur gadgétisation au service de la publicité. Cette dernière n'a pas manqué de s'emparer de ce nouveau terrain d'affichage qu'est la terre vue du ciel, comme le montrent d'innombrables exemples de slogans et de logos publicitaires inscrits au sol, à l'image de cette immense publicité de Kentucky Fried Chicken (aujourd'hui disparue) en plein désert du Nevada près de la célèbre « Extraterrestriale Highway » ? Ou encore de cette publicité célébrant les 150 ans de Coca-Cola inscrite sur le sol de la région d'Arica, au Chili ?



Diapo 20 : À g. photographie satellitaire d'une publicité KFC (aujourd'hui disparue), Templute, Nevada ; à dr. publicité pour Coca Cola, près de la ville d'Arica, Chili.

L'exemple peut-être le plus marquant de ce rapport du GPS art à l'autoportrait est le célèbre et autoproclamé « dessin le plus grand du monde » réalisé par un jeune artiste suédois Erik Nordenenkar. Après avoir créé un buzz sur le Net, ce dessin s'est avéré être une vaste supercherie faisant in fine une bonne publicité pour DHL. Dans ce cas précis, l'artiste a littéralement voulu dessiner son visage sur le monde. Le projet consistait à placer un traceur GPS dans une mallette et l'envoyer par DHL avec des instructions de voyage précises sur une période de 55 jours. Une fois l'acheminement terminé, les données GPS formaient un autoportrait virtuel de l'artiste s'étendant sur six continents et soixante-deux pays sur une distance de plus de 100.000 km. Autrefois, c'est le portrait du monarque que l'on dessinait sur les cartes comme symbole du pouvoir, du droit divin, et ça n'est sans doute pas un hasard si Nordenenkar, arborant barbe et cheveux longs, choisit un autoportrait et pas n'importe quel autre motif. Or, un simple coup d'œil sur ce dessin, la régularité de ses courbes et la spécificité du tracé montre que l'artiste a tout simplement dessiné sur une carte ce trajet hypothétique, supercherie que l'artiste et la firme DHL ont dû finalement révéler.



Diapo 21 : Erik Nordenenkar, « Le plus grand dessin du monde », 2008.

Dans un article intitulé « Le Paysage technologique et les pratiques du GPS en art », Andrea Urlberger écrit : « Si le GPS peut, dans des conditions particulières, être utilisé comme un système de surveillance, son usage le plus fréquent et le plus répandu est l'auto-observation. En effet, le GPS utilisé comme un système de navigation, qui indique, en permanence et en temps réel, la localisation dans le paysage en affichant les latitudes et les longitudes et selon les interfaces, l'espace déjà parcouru ou l'espace à parcourir permet de voir sa situation spatiale constamment transmise sur son écran de contrôle. Il est expliqué "vous êtes ici" et on est dans le monde et on voit sa position représentée ». Ainsi, le fait que les projets des artistes impliquent une surveillance volontaire signifie que le contexte de surveillance auquel il faut ajouter les faiblesses du système n'est finalement pas si grave que cela. Or, il me semble que cette surveillance volontaire n'est pas très éloignée de ce que Foucault nomme le bio-pouvoir : les techniques spécifiques du pouvoir s'exerçant sur les corps individuels et les populations, hétérogènes aux mécanismes juridico-politiques du pouvoir souverain.

Entre 1975 et 1978, Foucault s'intéresse à d'autres modes de gouvernements que les sociétés disciplinaires telles qu'il les avait analysées dans *Surveiller et punir*. Dans ses cours intitulés *Sécurité, Territoire, Population et Naissance de la biopolitique* il analyse précisément l'avènement d'une gouvernance libérale qui, pour garantir les libertés individuelles doit garantir également leur sécurité. Or, cette équivalence : liberté/sécurité entraîne une infiltration de la biopolitique dans notre quotidien par des dispositifs qui, peu à peu, vont influencer notre mode de perception et de vie. Le pouvoir est ainsi moins visible, mais il est partout. Mon hypothèse est que parler des systèmes d'observation de trajectoire satellitaire comme de simples nouveaux outils de dessin c'est oublier que ces nouvelles technologies ne sont pas seulement des outils mais bien des dispositifs tels que Michel Foucault les définit en 1975 : « Un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments ». Je crois qu'aujourd'hui l'application Googleearth est le paragon de cette définition foucauldienne.

Nous sommes donc bien loin des pratiques et des idéologies des marcheurs du Land art et ce qui est étonnant, c'est que même dans les pratiques actuelles du Land Art, on retrouve cette hyper-conscience du satellite qui nous observe, comme le montre cette énorme empreinte digitale de Chris Drury installée à Hove Park en 2006. Même si sa référence est le labyrinthe crétois, on a le sentiment que l'artiste, tel le Géant Atlas, voudrait tenir le globe terrestre entre ses mains. Où l'on retrouve à nouveau le fantasme démiurgique de celui qui veut laisser son empreinte (au sens propre comme au sens figuré) sur le monde. Mais devant un tel orgueil, je ne peux m'empêcher de tisser une contre-analogie entre cette manifestation narcissique et la pratique des migrants sans papiers qui, pour échapper aux dispositifs de surveillance et de fichage se brûlent les doigts, une fois par mois, sur du fer chauffé à blanc pour faire disparaître leur empreintes digitales et ainsi espérer ne surtout pas être identifiés par les dispositifs de surveillance de tous ordres.



Diapo 22 : Deux photographie satellites de l'œuvre de Chris Drury, *Fingermaze*, Hove park, Brighton, UK, 2006.



Calais 2, 2010. Image numérique.

Diapo 22 : Anna Guilló, Calais 2, 2010. Image numérique.

On peut se demander si les artistes qui ont besoin de s'auto-observer, de s'auto-portraiturer sur le monde auront un jour la curiosité d'orienter leurs recherches du côté des populations pour qui le GPS ou le satellite est un instrument plutôt dangereux et non un outil à fabriquer de jolis dessins. À l'instar des cartographes chrétiens dont l'intérêt n'était pas d'exploiter les connaissances des cartographes grecs, il semblerait que le dessin tel qu'il s'exprime dans cette cartographie contemporaine bien particulière, délaisse elle aussi une part importante de l'histoire à laquelle elle est rattachée, pour ne privilégier que sa dimension esthétisante. En cela, elle est le reflet d'une partie des pratiques du dessin contemporain que je qualifierais d'insouciantes.