

FRANÇOISE SCHEIN

Récits de voyage

MARIE-ANGE BRAYER

La carte ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une oeuvre d'art, la construire comme une action politique ou une méditation. G. Deleuze, Rhizome.

Les premiers travaux de Françoise Schein sur la carte, vers 1985, sont conçus comme des 'dazibaos', c'est-à-dire des plateaux d'informations qui sont à lire, mais aussi à parcourir, puisque lever une carte est déjà recenser un territoire, tracer un espace. A la question «où suis-je?», la carte offre une réponse ramifiée, jamais totalisante, que Deleuze compare avec le rhizome, radicelle qui se multiplie en dehors de toute structure arborescente, sur un trottoir de Greene Street, en plein coeur de Soho, *Subway Map* (1986) fait affleurer en surface le plan du métro de Manhattan, reterritorisant la perception chaotique du passant. La carte fait ainsi valoir sa praticabilité: on peut marcher au travers, s'y promener; différents types d'attitudes sont suscités. Comme l'écrivait Patricia Phillips: *Schein is one of the few artists who is questioning the destiny of public art while proposing a new model based on information with collective impact* (1).

Ces 'dazibaos' sont destinés à être dressés sur les murs des villes, fonctionnels en tant que repères, et formels dans leur jeu filé de points et de lignes. Ils ramènent l'horizontalité de la carte à un plan vertical puisqu'ils sont avant tout une surface de travail, un espace opératoire, matrice informationnelle ou tableau d'affichage, et non pas fenêtre illusionniste sur le monde. Interface connective entre le moi et un territoire, la carte sera mise en boîte, d'abord comme maquette de projet urbain, ensuite dans son autonomie propre, fonctionnant comme une 'monade', univers enveloppant et relationnel. Le premier plan, en carton, puis en métal, incisé de linéaments planimétriques ou de segments cadastraux, s'entrouvre sur plusieurs strates successives qui historient la carte où s'intègrent des objets symboliques.

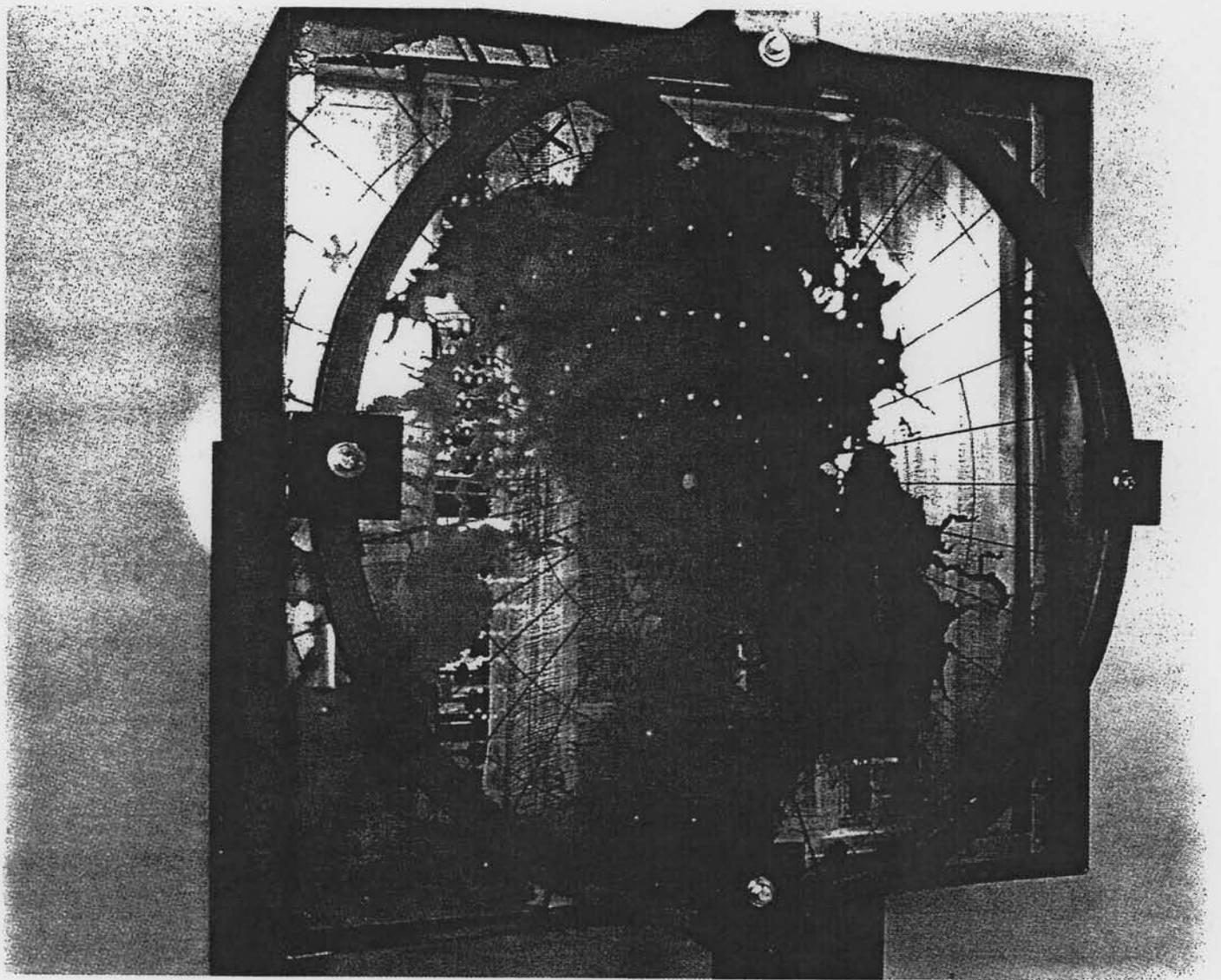
Dans *Dazibao pour Antwerpen* (1987), un cylindre de plexiglas tourne avec des grains de poivre, symbole du commerce des épices et de la prospérité de la ville, pour être relié à une totalité cosmographique avec des cartes de Mercator, qui incarne la géographie moderne. La boîte opère ainsi comme un microcosme dans lequel confluent géographie, histoire et géopolitique. Mais point de didactisme: pour Françoise Schein, l'espace du savoir est indissociable de l'intuition et du travail artistique: sciences anciennes et modernes se chevauchent pour contredire la conception linéaire et cumulative du temps de l'histoire. C'est ainsi que, dans ses boîtes lumineuses, le plan du

métro de Pékin interfère avec celui, ancestral, de la Cité Interdite sur fond d'astronomie chinoise. Dans *Dazibao pour Stockholm*, l'artiste attribue des instruments de mesure modernes aux Vikings.

Depuis des siècles, la carte dialogue avec l'art: les cartes géographiques n'étaient-elles pas réalisées par des peintres avant que ne soient séparées sciences exactes et sciences humaines? Dans la peinture hollandaise du XVIII^e siècle, tout particulièrement chez Vermeer, la carte est un lieu paradigmatique, et non mimétique, symbole du monde extérieur, mais impliqué dans une présentation de l'espace pictural. Dans *L'Atelier du Peintre*, la carte se dresse au centre de l'image, tableau dans le tableau et au bord duquel l'artiste applique sa signature. Si chaque représentation cartographique est rigoureusement exacte chez Vermeer, elle se dissout dans le poudrolement lumineux qui déconstruit l'espace de représentation, signifiant l'unité perdue entre la peinture et la connaissance. Dans les cartographies de Françoise Schein, les grésillements lumineux des circuits intégrés d'ordinateur en font une mouvance qui, comme la constellation de points chez Vermeer, empêchent la carte d'être un simple 'calque' pour figurer une approche du monde.

La carte, qui ne garde de l'ordre référentiel que la semblance, se pose dans la nature d'image mentale. De là, la fascination de Françoise Schein pour les villes symboles, telle New York qu'elle habita durant dix ans, ou pour les 'utopies géographiques' — la Chine, l'Orient ou le Grand Nord qui est, pour cette artiste, non pas un lieu arpentable dans l'espace, mais une direction, voire une aporie mentale. Dans ses boîtes, la carte s'écrit comme un récit dans le temps, un récit historié et collectif ou encore la chronique d'un voyage fictif, ainsi dans les dernières oeuvres autour du 'Grand Nord'. La plus onirique, *Oriental Dreams* (1990) raconte la recherche de l'Orient à travers le passage du Nord-Ouest dans le Grand Nord qui aurait mené en Chine. Derrière les ciselures de l'Arctique, des rideaux de tulle laissent entrevoir de petites cases qui dressent l'inventaire ludique de l'Orient: aromates et plantes médicinales, boulier compteur sur fond de récits d'exploration du Grand Nord. L'utopie gelée du Grand Nord est évoquée à travers une atmosphère rouge incandescente, sulfureuse comme un lupanar de Canton.

Dans *I.L.Y.2*, derrière la banquise dentelée du Delta du Lena, des cartes astronomiques sont ponctuées de lettres de l'alphabet Viking, ordonnées verticalement comme sur des stèles. Trois épaisses surfaces de verre s'enfoncent dans l'espace, où sont taillés deux petits carrés qui, dans la

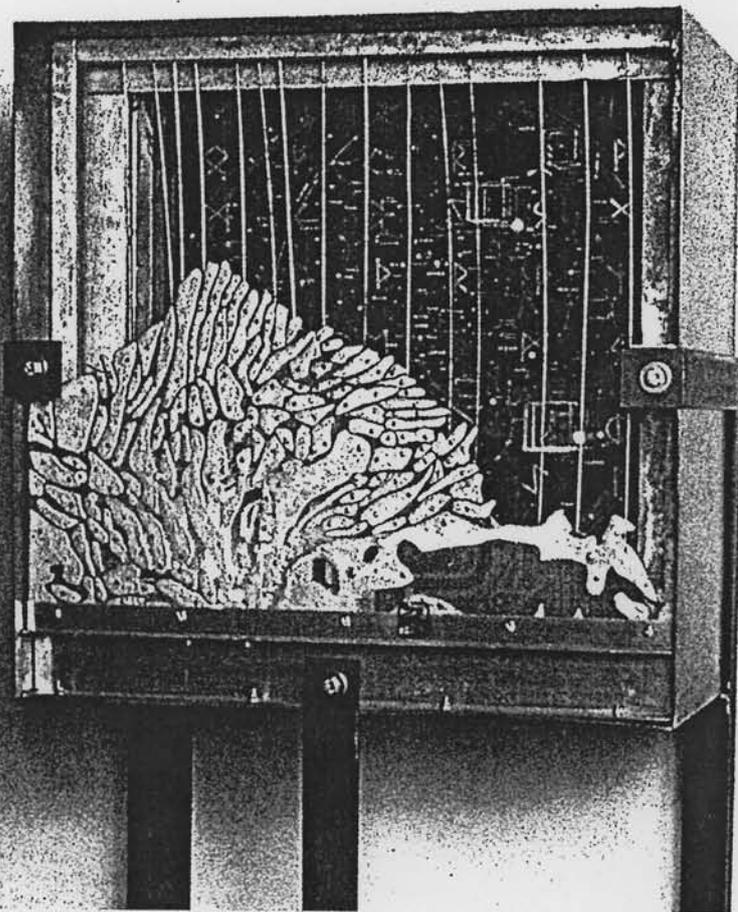


Françoise SCHEIN *Oriental Dreams*, 1990 Boîte métallique, acier, lumière et matériaux divers

carte céleste, s'ouvrent en forme de petite fenêtre en bois où brille une lampe minuscule, comme à l'intérieur d'un foyer coupé du monde. Si un tel dispositif iconique rappelle ceux de Joseph Cornell qui, sédentaire, ne cessa de travailler l'idée de voyage dans ses boîtes, cette petite fenêtre, à travers les épaisseurs multipliées du verre, évoque l'éloignement et une solitude originelle, quasi métaphysique, dans ces grandes étendues désertiques. Entre les deux cartes, se déploie un itinéraire mental: au premier plan, la carte à la fonction désignative qui feint de reproduire un plan de ville ou une configuration géographique; à l'arrière, celle tapissant le fond de la boîte, carte astronomique et symbolique, imagée, zodiacale, qui figure la dimension de l'imaginaire. Entre l'univers analytique et l'univers révélé, Françoise Schein distord la vérité objective pour introduire la relativité à travers l'épaisseur de la mémoire; le temps historique se mêle au temps mythique sans qu'il soit possible de les dissocier. Entre ces deux plans symboliques, se déroule un voyage, déjà implicite à la lecture de l'oeuvre, qui rend le regard itinérant à travers le récit imagé de la carte. Les boîtes métalliques nous parlent, par leur matière et leur agencement intérieur, d'une formation lacustre du sens; bois, métal, graphite, laque rouge de Chine, les

matériaux sont toujours signifiants. Le plan réticulé d'une ville ou d'un paysage y est souvent doublé par des circuits intègres qui reportent l'espace praticable de la carte à celui, abstrait et fonctionnel, de l'ordinateur, pur espace de circulation, de transfert de flux qui font de la carte un espace vectoriel, commutateur d'énergies et champ migratoire à travers la palpitation des lumières. Ce travail sur la cartographie abolit la tripartition entre un champ de réalité, un champ de représentation et un champ de subjectivité ⁽²⁾, tous trois convergent désormais dans un lieu nomade à la dynamique quasi hydraulique (*Hydra Boxes*) qui rend compte de l'espace cybernétique contemporain où tout est signal, sémaphore, fluence d'informations.

Les *Time Zone* sont de vastes panneaux de métal érodé dont l'espace capillaire est scandé par des fuseaux horaires. Françoise Schein associe la métrique du temps, avec des horloges qui marquent chacune une heure différente à travers le monde, à l'arbitraire du phénomène de frontière. Il n'y a pas de naturalité de la frontière, ni du langage ou de l'image, toujours concrétions culturelles. Françoise Schein isole les segments de frontières entre deux pays, les articulant autour de la réflexion de Benoît Mandelbrot sur les 'objets fractals', qui sont des fragments,



Françoise SCHEIN I.L.Y.2, 1990 Acier, verre, lumière

mais dans un rapport d'identité structurelle avec la figure totale. C'est d'ailleurs en qualité de cartographe que Mandelbrot découvrit l'objet fractal en étudiant les configurations irrégulières des côtes et *l'impossibilité de leur assigner un nombre entier*.

Dans *Strings* (1989), sur toute la longueur d'un parallépipède corrodé, ces fractions de frontières s'enchaînent les unes aux autres en une seule ligne verticale aux méandres sinueux. La frontière apparaît comme un *no man's land*, portion imaginaire de territoire qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre pays, mais est simplement une ligne connective. Des barres horizontales, qui marquent chacune un pays différent, sectionnent cette continuité comme des 'cordes' (strings), quasi musicales, qui confèrent à l'ensemble un rythme abstrait, purement numérique et mathématique. Sur les parois, sont perforées des lettres lumineuses, qui reprennent des phrases de la *Déclaration des Droits de l'homme*, sans ponctuation et en lecture continue. L'universalité de ce texte fondamental est confrontée à un concept tout aussi universel, la frontière, mais qui apparaît dans sa relativité de catégorie historique d'espace et de temps. Dans la future station de métro *Concorde* à Paris ⁽³⁾, entièrement conçue par Françoise Schein, les lettres de la *Déclaration des Droits de l'homme* sont d'abord perçues individuellement, chacune sur une céramique, avant d'être liées dans l'espace et de faire surgir le texte, d'abord illisible, de la *Déclaration*. L'acte

de constitution du sens apparaît conjointement à l'opération de lecture, tout comme les cartes obligent à une lecture itinérante dans l'espace.

Du Land Art au Conceptuel, nombreux furent les artistes à faire usage de la carte: Robert Smithson la pense en couches géologiques, D. Huebler, en pointillés d'espace dans ses performances, Richard Long y intègre le temps de la marche. Chez Françoise Schein, la carte est un système de coordonnées rigoureuses, mais aussi un plan de jonction entre la connaissance et l'intuition. La carte se pratique littéralement, la lire est déjà effectuer un voyage. Ses réseaux linéaires en font une partition musicale, un lieu d'interférences entre le symbole et le territoire, l'image et le langage: la carte comme tableau, allégorie, plan, diagramme. ■

(1) Patricia C. PHILIPPS, *Françoise Schein*, in *Artforum*, février 1986

(2) Gilles DELEUZE, *Mille Plateaux*.

(3) L'inauguration est prévue pour novembre 1990.

Françoise SCHEIN (° 1953) vit entre Paris, New York et Bruxelles, aussi 'rhizomatique' que ses cartographies.

Marie-Ange BRAYER (° 1964) est critique d'art et historienne d'art. \ et travaille à Bruxelles.