CARTOGRAPHIES
aux frontières de l'art modeste

Gilles A. Tiberghien

Hervé Di Rosa. « **l'Archipel des collections** ». 2007. Dessin. (Ph. Pierre Schwartz). *"Archipelago of the Collections"*

André Breton. **« le Monde au temps des surréalistes »**. *Variétés*. 1929. *"The World in the Time of the Surrealists"*

■ Comment faire une carte de ce qui n'a pas de frontières ? Comment localiser ce qui est sans lieu, préciser ce qui est vague, organiser ce qui ne cesse de changer ? Les cartes semblent impuissantes à répondre à ces questions, elles dont l'objet est bien de délimiter, de situer et de nous orienter grâce à un ensemble de mesures relevées sur le terrain à partir desquelles il est possible de calculer et d'indiquer ensuite, sur des lignes de longitudes et de latitudes, les positions que nous souhaitons connaître au moyen de diverses conventions (codes de couleur, grilles, échelles, etc.). La carte ou le planisphère traduit sur un plan général des informations locales et singulières. Elle permet, comme l'écrit Christian Jacob, « l'exploitation de la connaissance empirique du territoire vécu pour en abstraire les données exprimables en termes de positions et de distances au sein d'un système homogène (1) ».

Or on peut envisager l'existence de cartes qui ne s'intéressent pas seulement aux quantités mais aussi aux qualités, des cartes d'intensité dont le tracé nous semble *a priori* problématique car l'on se demande bien comment traduire cette hétérogénéité que la cartographie n'a cessé de vouloir réduire dans le cadre orthonormé qui est le sien. Cartographier l'art modeste relève d'une gageure de ce genre quand on lit, par exemple, au début du texte intitulé « Recherche de définition » : « L'art modeste est plutôt un sentiment des choses, une certaine manière de les percevoir, plus que les choses elles-mêmes. » Peut-on mesurer ce sentiment, lui assigner des frontières ? À partir de quand est-il possible de décider s'il constitue un critère suffisant pour nous dire que nous sommes en présence d'un art modeste ?

DIAGRAMMES

On comprend qu'un ensemble de diagrammes puisse tenter de débrouiller cette question, comme Di Rosa s'y essaye dans le N° 6 des *Cahiers de l'art modeste* en complexifiant néanmoins son approche à mesure que progresse son exposé visuel – faut-il dire son exposition conceptuelle ? En tout cas, une fois l'affectif et le plaisir affirmés comme principes d'organisation, il consacre une page à l'inventaire des objets uniques qui forment une part de l'art modeste (la main est au centre qui dit la singularité du travail mais pas nécessairement du produit : une moto, oui, mais customisée, une image standardisée mais réappropriée par la copie, etc.) et une autre page à une série d'exemples d'objets manufacturés (l'usine, cette fois, est au centre : c'est l'univers des jouets *cheaps*, des cadeaux Bonux, des tee-shirts, des paysages dans des boules à neige, etc.).

Un diagramme permet souvent de visualiser un argument au moyen d'un dessin. Il rend clair ce qui resterait obscur sous une forme algébrique ou verbale – d'où ses qualités pédagogiques évidentes. Surtout, il est une sorte de raccourci visuel d'une opération complexe qui nous donne une vision simultanée de ce que la perception ordinaire saisit de façon successive. Le diagramme, enfin, a une valeur dynamique : il est la mise en mouvement de relations dont ni l'ordre ni la direction ne sont simplement donnés et qui demandent à être interprétés. N'étant ni figé, ni univoque, il est, comme le dit l'épistémologue Gilles Chatelet, « un grouillement de gestes virtuels ».

De ce genre sont les premiers schémas imaginés par Di Rosa pour expliquer ce qu'il entend par art modeste : tout juste des diagrammes, en réalité, tant les visualisations sont simples et font songer à ces « leçons de choses » que l'on trouvait dans les manuels scolaires au début du 20e siècle et dont la tradition remonte au Moyen Âge. Ici, l'aspect pédagogique l'emporte sur la complexité des opérations intellectuelles même si, avec « les domaines de l'art modeste » les choses deviennent moins simples.

FOYERS

Regardons à présent la carte générale de l'art modeste. Deux choses frappent tout de suite : d'une part, l'impression d'être aux limites d'un continent que borde, à droite, un océan sans nom où l'on trouve une multitude d'îles et, d'autre part, l'étrange corridor aux formes serpentines qui semble s'enfoncer dans cet ensemble territorial comme une chenille colorée, composée de micro parties aux différentes couleurs, toutes numérotées. Chacun de ces numéros renvoie à la légende des territoires de l'art modeste.

L'objectif d'un tel planisphère est double : d'abord, tracer des frontières entre ce qui est art modeste et ce que l'on pourrait confondre avec lui mais qui n'en est pas – et ici la cartographie reprend ses droits. L'art modeste

est entouré de l'art populaire, de l'art décoratif, de l'art traditionnel, de l'art religieux, etc., mais il n'est rien de tout cela. L'autre objectif est de classer les éléments qui le constituent en jouant en même temps de ses différences. On notera d'ailleurs que les catégories les plus traditionnelles se retrouvent regroupées vers l'intérieur des terres, l'art antique jouxtant la pointe fine de ce qui ressemble à une sorte de conduit, l'architecture vernaculaire, dont il serait le courant éjaculatoire. À l'autre extrémité et qui va se perdre en mer, on distingue *la péninsule des collections modestes* qui suit *l'art des collections*. Celui-ci est limitrophe du plus gros territoire frontalier de l'art modeste : *l'art populaire* avec lequel ont aussi une limite commune *les musées étranges et insolites, action figures et figurines* (la présence du mot « action » ici semble un peu énigmatique), *l'art publicitaire, les cartes postales, les jeux vidéo* qui partagent aussi une même frontière avec l'art décoratif dont le domaine s'étend loin jusqu'aux *tatouages et arts du corps*.

C'est ainsi que, au sud, très logiquement, on trouve, par exemple, la littérature près des romans de gare, des fanzines et des posters. Plus délicate est la place de la télévision, de l'art officiel, de l'installation impromptue et de l'art de la copie à l'orée de *l'art singulier* qui se situe hors des territoires de l'art modeste. C'est sans doute que la singularité est le propre de cet art, en particulier à travers le regard porté sur ces objets et dans l'usage qui en est fait. On voit ici que cette délimitation est plutôt l'indication d'un foyer de contamination qui peut rendre « modestes » des pratiques ou des productions que l'on pourrait renvoyer facilement au purgatoire ou à l'enfer des objets indignes de la moindre attention d'un point de vue artistique.

UNE CARTE MENTALE

En fait, la carte qui nous est ainsi présentée fait songer, à certains égards, à celle qu'André Breton publia en 1929 dans *Variétés*, intitulée *le Monde au temps des surréalistes*. Ce qui était ainsi représenté était un monde perçu et déformé à travers le prisme des préoccupations du mouvement à cette époque avec une Russie hypertrophiée, une Alaska qui mangeait le continent nord américain, l'île de Pacques presque aussi grande que l'Afrique, le Mexique occupant à lui seul un espace aussi vaste que toute l'Amérique du Sud. Mais la différence, dans la carte de Di Rosa, est que les pays dessinés ne correspondent à rien géographiquement. Ce sont des entités abstraites dont les limites restent problématiques même si elles ont l'allure de frontière.

Cette carte est purement mentale et elle admet de surcroît son origine : européenne, voire française. Mais Di Rosa affirme en même temps que l'art modeste « existe ailleurs, sous les tropiques, né de la rencontre entre les civilisations, fruit du commerce, des échanges, du tourisme mais aussi de l'incontestable talent de créateurs hors catégorie. » Le dépliant de l'exposition qui se tint au musée du Quai Branly parlait même d'une « géographie complexe » entre les univers utilitaires et religieux d'où pouvaient provenir ces objets. Et d'évoquer le tourisme, l'importation d'objets exotiques, les patchworks cousus par « les compagnes des Conquérants du Nouveau Monde », etc. C'est ici qu'il manquerait peut-être une carte permettant de saisir les courants qui ont alimenté cet art modeste et, si ce ne sont ses zones d'influences, ses sources de prédilections, voire ses ressources privilégiées au gré des hasards ou des affinités plus particulières qui ont lié tel ou tel continent aux territoires de cet art si problématique mais dont l'identité n'est pas nécessairement floue. Je ne peux d'ailleurs m'empêcher, en regardant la façon dont les régions satellites de l'art modeste sont disposées autour de lui, de m'interroger sur la nature de leurs frontières. Le philosophe logicien Pascal Engels se demandait justement si les concepts vagues étaient sans frontières. Au terme d'une démonstration trop technique pour être résumée ici, il concluait que c'est le passage graduel entre des concepts dont les frontières ne nous sont pas perceptibles – comme la chose arrive entre des couleurs très proches – qui caractérise les prédicats vagues. Pourtant, continuait-il, cela ne veut pas dire pour autant qu'ils échappent à toute définition (2). Un artiste comme Di Rosa a essayé à sa façon de délimiter des ensembles vagues en se servant de la métaphore cartographique comme d'un embrayeur visuel pour la pensée et pour l'art. ■

(1) Christian Jacob, *l'Empire des cartes*, Paris, Albin Michel, 1992, p.60.

(2) Pascal Engel, « Les concepts vagues sont-ils sans frontières ? », *Revue internationale de philosophie*, Vol46, n° 183, 4/ 1992

Gilles A. Tiberghien est philosophe, professeur d'esthétique à l'université Paris-Sorbonne.

Hervé Di Rosa. **« Principaux centres et voies de communication de l'art modeste »**. 2007. Dessin. (Ph. Pierre Schwartz). *"Main Centers and Communications Network of Modest Art"*

Hervé Di Rosa. « **Les Territoires de l'art modeste** ». 2007. Dessin. (Ph. Pierre Schwartz). *"Territories of Modest Art"*

Cartographies On the Borders of Modest Art?

Hervé Di Rosa's maps illustrate the territories—and mental landscape—of modest art.

■ How do you make a map with no borders? How do you localize what has no place, specify what is vague, organize what is constantly changing? Maps seem incapable of answering these questions, given that their role is to delimit, locate and orient us by means of a set of measures taken in the field and used to calculate and then indicate the positions we wish to determine along lines of latitude and longitude mapped using color codes, grids, scales and other conventions. A map translates local, singular information onto a general plan and, as Christian Jacob writes, makes it possible to "use empirical, lived experience of the territory so as to abstract from it data that can be expressed in terms of positions and distances within a homogenous system."(1) However, one could also imagine maps that convey qualities as well as quantities, maps of intensity whose plotting would on the face of it seem problematic, for how would it translate that heterogeneity which maps have always sought to reduce to their orthonormal codes? To map modest art is exactly this kind of challenge, especially when you read the opening words of this text about an "Attempted Definition": "Modest art is essentially a sense of things, a certain way of perceiving them, more than the things themselves." Can this feeling be measured or delimited? When can we say that it constitutes a criterion clear enough to tell us that we are dealing with modest art?

DIAGRAMS

It is understandable that a set of diagrams should be used to untangle this question, as Di Rosa does in the sixth issue of the Cahiers de l'art modeste, although his approach becomes more complex as his visual demonstration—his conceptual exposition? —progresses. Having established emotion and pleasure as organizing principles, he spends a page listing the unique objects that constitute part of modest art (at the center is the hand, which bespeaks the singularity of the work if not necessarily of the product): a motorbike, but customized, an image that is standardized but then appropriated by copying, etc.) and devotes another to examples of manufactured objects (here, then, the factory is at the center of things: this is the world of cheap toys, of Bonux gifts, t-shirts, snow-globes, etc.).
A diagram can serve to visualize an argument, clarifying what would be obscure in algebraic or verbal form. Above all, it is a kind of visual short-cut for a complex operation, giving us a simultaneous vision of what ordinary perception can apprehend only successively. Finally, the diagram has a dynamic quality: it sets in motion relations whose order and direction are not simply given and that need to be interpreted. Being neither frozen nor unambiguous it is, as epistemologist Gilles Chatelet says, "a teeming of virtual gestures." Such are Di Rosa's first diagrams, devised to explain what he means by modest art: just diagrams, in fact, simple visualizations recalling the didactic illustrations in early twentieth-century schoolbooks, themselves deriving from a tradition that goes all the way back to the Middle Ages .Here, the didactic aspect is paramount, intellectual complexity secondary, even if things do get less simple in the "domains of modest art."

THRESHOLDS

Consider now the general map of modest art. Two things are striking: on one side, the impression of being at the limits of a continent edged on its right by a nameless ocean with a multitude of islands and, on the other, the strange corridor of snaking forms that seem to be burrowing into this territorial ensemble like a bright caterpillar made up of individually numbered and colored micro-parts. Each number refers to the legend showing the territories of modest art. The aim of such a planisphere is twofold: to trace the borders between what is modest art and what might look like it but is not it:

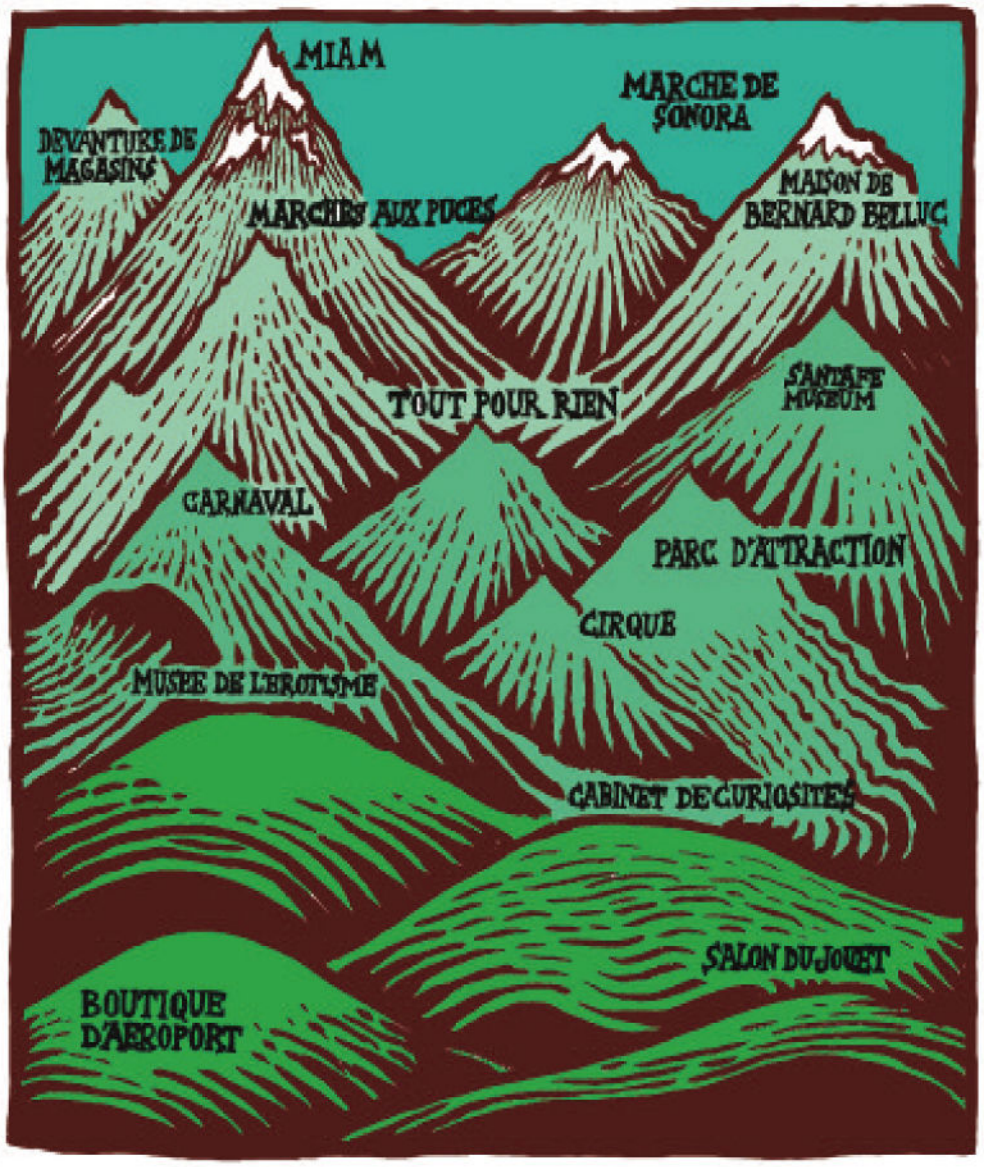
here, traditional cartography reassert itself. Modest art is surrounded by popular art, decorative art, traditional art, religious art, etc., but is none of those things. The other aim is to classify its constituent elements and distinguish between them. Note that the more traditional categories come together here "inland," with ancient art abutting the fine tip of what looks like a kind of conduit, vernacular architecture, of which it constitutes the ejaculatory current. At the other end, losing itself in the sea, we make out the peninsula of modest connections which follows the art of collections. This borders modest art's biggest frontier territory: folk art, which also shares borders with museums of the strange and unusual, action figures and figurines (the word "action" here seems somewhat enigmatic), advertising art, postcards, video games, which in turn border with decorative art, a territory which extends all the way to tattooing and body art. Quite logically, at the southern end we find, for example, literature, close to pulp novels, fanzines and posters. More difficult to place is television, official art, the impromptu installation of the art of copying on the edge of singular art, which lies outside the territories of modest art. There is no denying that singularity is what characterizes this art, especially through the way it looks and uses objects. We can see here that this delimitation serves more to indicate an area of contamination that can impart modesty to practices or productions we might easily dispatch to the purgatory or hell of objects unworthy of the slightest attention for their artistic qualities.

A MENTAL MAP

The map we have before us in some ways recalls the one published by André Breton in *Variétés* in 1929, titled "The World in the Time of the Surrealists." This represented a world perceived and deformed through the prism of the movement's concerns at the time, with a hypertrophied Russia, Alaska devouring North America, Easter Island almost as big as Africa, and Mexico as big as the whole of South America. But what is different about Di Rosa's map is that is the countries here correspond to no existing geographical entity: they are abstract, and their limits remain problematic, even if they look like proper borders. This map is purely mental and openly admits its European, nay French origin. Yet Di Rosa also affirms that modest art "exists elsewhere, under the tropics, born of the encounter between civilizations, the fruit of commerce, of exchange, of tourism, but also the uncontestable talent of uncategorizable creators." The leaflet for the show at the Quai Branly museum even spoke of a "complex geography" between the utilitarian and religious worlds from which these objects derive. It evokes tourism, imported exotic objects, patchworks sewn by "the companions of the Conquerors of the New World," etc.

It is here that we might need another map to show the currents running through modest art and, if not its zones of influence, its predilections and major resources, via the chance encounters and affinities linking such and such a continent to the territories of this very problematic art whose identity is not necessarily hazy. Seeing the way its satellite regions are arrayed around modest art, I cannot but wonder about the nature of their frontiers. Logician Pascal Engels has suggested that vague concepts may indeed have no frontier. After a demonstration too complex to be rehearsed here, he concludes that what characterizes vague predicates is the gradual transition between concepts whose frontiers are not perceptible. However, he continues, this does not mean that they cannot be defined.(2) An artist, Di Rosa, has made his own attempt to delimit vague ensembles by using the map metaphor as a visual shifter for thought and for art. ■

Translation, C. Penwarden



Hervé Di Rosa. « Reliefs et sommets de l'art modeste ». 2007. Dessin. (Ph. Pierre Schwartz). *"Reliefs and Summits of Modest Art"*

(1) C. Jacob, *L'Empire des cartes,* Albin Michel, 1992.

(2) Pascal Engel, "Les concepts vagues sont-ils sans frontière?" *Revue internationale de philosophie,* vol. 46, no. 183, 4/1992.

Gilles A. Tiberghien is a philosopher and professor of aesthetics at Université Paris-Sorbonne.