

« L'œil cartographique » de la littérature. Réflexions pour une lecture « cartographiante » de quelques œuvres littéraires contemporaines

Isabelle Ost
Université Saint-Louis - Bruxelles

Introduction

Il est incontestable que les analyses centrées sur les liens entre la littérature et l'espace – et, par extension, tous les termes du même champ sémantique : lieu, environnement, site, territoire, etc. – ont aujourd'hui le vent en poupe : d'aucuns vont même jusqu'à parler, par allusion au « *linguistic turn* », d'un « *spatial turn* »¹ pour caractériser les rapprochements entre géographie ou cartographie et études littéraires. Au-delà de ce constat très général, un regard plus attentif permet rapidement de s'apercevoir que cet engouement se décline en de nombreuses façons d'interroger les rapports du texte à l'espace – rapport en lui-même complexe et problématique –, qui, toutes, présentent leurs spécificités.

L'approche du texte littéraire que je me propose de développer dans cette communication, approche que j'appellerai « cartographique » – il faudra bien entendu s'en expliquer –, pourrait prendre pour point d'entrée une interrogation générale sur ce que signifie le concept « d'espace littéraire », concept inventé par Blanchot dans son ouvrage de 1955 qui porte ce titre, et interrogé notamment dans un ouvrage collectif dirigé par Xavier Garnier et Pierre Zoberman intitulé *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*². Il s'agit par là de se demander si, oui ou non, la littérature jouit d'un espace qui lui appartiendrait en propre, et,

¹ Cf. notamment WARF (B.), ARIAS (S.), *The spatial turn. Interdisciplinary perspectives*, London, Routledge, 2009.

² GARNIER (X.), ZOBERMAN (P.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Paris, PUV., 2006.

dans l'affirmative, quelle serait la définition, ou la *dé-finition* de cet espace, au sens de l'intention du concept mais aussi de ses *limites*, de ses frontières et de son interaction avec d'autres types d'espaces – artistiques, scientifiques, etc. Laissant de côté, d'une part, la démarche sociologique, qui aborde la question, avec Bourdieu notamment, au départ de la notion de « champ littéraire » et se concentre sur les questions de stratégies et de positions des acteurs au sein de ce champ, ainsi que, d'autre part, l'approche structuraliste, qui somme toute réduit l'espace littéraire à l'espace strictement délimité par le texte, espace clos et confiné aux seules interactions des signes qui le composent, je postulerais qu'à défaut de pouvoir préciser très exactement la nature de cet espace littéraire – concept problématique et dont la définition paraît toujours fuyante –, il est plus productif d'aborder la question en s'interrogeant sur sa *fonction*. Plus exactement, j'avancerai que la position qu'occupe la littérature dans le champ discursif dépend de sa fonction par rapport aux autres discours – terme que j'utilise dans un sens foucauldien. Par quoi, il s'en suit que *fonction du littéraire* et *espace littéraire* se trouvent en réalité dépendants l'un de l'autre.

Empruntant une notion-clé de la théorie de l'analyse des discours littéraires³, je qualifierais cette fonction-position de « paratopique » : le concept de paratopie désigne un espace marginal, ni dedans ni dehors, ni lieu ni non-lieu, ni site ni non-site, mais dans un « mi-lieu », comme le dit très justement Dominique Maingueneau, dans une « négociation entre le lieu et le non-lieu, une appartenance parasitaire qui se nourrit de son impossible inclusion. »⁴ Dans le même ordre d'idée, Pierre Macherey, dans son ouvrage *Philosopher avec la littérature. (Exercices de philosophie littéraire)*, postule que la littérature exerce à l'égard de la philosophie le rôle d'en tracer les limites : (je

³ Cf. entre autres les travaux de Dominique Maingueneau, Jean-Michel Adam, etc.

⁴ MAINGUENEAU (D.), *Le discours litt. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 72. On retrouve là, par ailleurs, une idée proche de celle avancée sous une autre forme par Philippe Sollers, lorsqu'il parle de la position « d'exception » de la littérature. Je reprends cette idée à un article de Pierre Piret que l'on trouvera dans le volume cité ci-dessus (PIRET (P.), « De l'exception. La fonction analytique du discours littéraire et sa condition esthétique », in *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, sous la direction de GARNIER (X.), ZOBBERMAN (P.), op. cit., p. 49).

le cite) « la position de la littérature par rapport à la philosophie lui assignerait-elle la position ambiguë, ni tout à fait dedans ni tout à fait dehors, d'une limite ? »⁵ Ainsi la littérature n'apparaîtrait pas tant comme un espace clos à la recherche de ses propres limites – de sa *dé-finition* –, mais plutôt comme une frontière en tant que telle, ou un seuil, c'est-à-dire comme un discours exerçant une fonction liminaire à l'égard des autres systèmes discursifs, de par sa position analytique, interrogative, parfois ironique, et, partant, subversive. « Pensée du dehors » ou encore « lieu hétérotopique », pour reprendre des expressions utilisées par Foucault, le littéraire ne cesserait de produire du dehors, du bord, au sein de la discursivité – attendu que cette fonction liminaire, paratopique, chaque œuvre littéraire l'exercerait, et de ce fait la redéfinirait dans une plus ou moins grande mesure, mais toujours de façon singulière. En d'autres termes, les grandes œuvres littéraires seraient celles qui réinventent ce que peut signifier l'espace littéraire en légitimant la fonction de cet espace au regard des autres discours de son époque⁶.

C'est précisément cette fonction analytique et liminaire, relocalisant constamment l'espace paratopique de la littérature, que j'appellerais sa « *fonction cartographiante* ». Par conséquent, l'hypothèse que j'avancerais est la suivante : non seulement l'opération mentale de cartographier – représenter l'espace au moyen de cartes – nous fournit un schème paradigmatique pour décrypter les différentes logiques de représentation qu'invente le littéraire, mais en outre, une démarche de lecture de textes littéraires construite sur la base de ce schème cartographique permet de mettre en lumière, en retour, la « *fonction*

⁵ MACHEREY (P.), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Hermann Editeurs, 2013, p. 377.

⁶ Dans son ouvrage *Utopiques : jeux d'espaces*, le philosophe Louis Marin développe une hypothèse similaire, centrée plus précisément sur une forme spécifique du discours de la fiction, l'utopie. Sur le plan esthétique, L. Marin tient en effet la pratique utopique pour une production d'espaces qui s'inscrirait dans l'espace même du discours. « Elle [l'utopie] développe ses "utopiques" comme des figures d'espace et cependant dans le discours qui est son unique moyen d'effectuation : *utopiques*, figures discursives d'espace, *lieux* de discours, *topiques* ». Qui plus est, ces espaces sont des espaces vides, à comprendre comme des lieux (des places vides) exerçant une fonction dans le champ discursif, celle de la critique de l'idéologie dominante.

cartographiante » de ces textes. Il s'agit donc, pour reprendre l'expression que Christine Bucci-Glucksmann utilise pour parler de l'art ⁷, de comprendre le fonctionnement de l'« œil cartographique » de la littérature : œil cartographique qui analyse, scrute et scanne les différents discours et dispositifs de la société de son temps.

Fondée sur cette hypothèse générale, l'approche que je me propose de développer dans cet article se distingue d'autres approches nées du « *spatial turn* », telles, par exemple, que la géocritique conçue par Bertrand Westphal ⁸, démarche dite « géocentrée » – c'est-à-dire centrée sur l'étude du lieu, se focalisant sur le référent spatial dans ses rapports à ses représentations littéraires diverses ; telles aussi que la géopoétique (Michel Deguy, Kenneth White), voire la géographie littéraire de Michel Collot, qui s'interroge sur les relations de l'homme à la terre via l'étude des rapports entre espace et création ; ou encore l'écocritique, qui analyse les liens entre littérature et environnement. Une démarche cartographique se propose ainsi de jeter sur les textes littéraires un regard complémentaire par rapport à ces différentes approches : ni principalement thématique – repérant les œuvres dont la carte serait le thème, voire un motif récurrent –, ni spécifiquement narratologique – travaillant l'espace diégétique des récits en développant les outils de la narratologie –, le point de vue adopté ici vise à construire une *cartographie de la littérature*, expression dans laquelle le complément du nom « de la littérature » ne serait pas tant à comprendre comme un génitif objectif – la littérature serait cartographiée – que comme un génitif objectif – la littérature serait « cartographiante », autrement dit elle serait apte à déployer un discours qui cartographierait les autres pratiques discursives.

À ce titre, l'hypothèse avancée ici suppose qu'il y ait bien une analogie à faire avec le geste du cartographe, la cartographie consistant d'abord et avant tout, comme la littérature, en une opération de représentation du réel – ce qui signifie nécessairement une opération de représentation des représentations que nous nous

⁷ Cf. BUCCI-GLUCKSMANN (C.), *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996.

⁸ WESTPHAL (B.), *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit., 2007.

faisons du réel –, plus précisément une opération particulière de représentation de l'espace. C'est précisément cette analogie que je prendrai pour point de départ – puisque les modalités de cette opération demandent qu'on s'y attarde –, dans une première partie plus théorique qui sera consacrée à une (rapide) étude du geste cartographique dans ses différentes dimensions ; dans une seconde partie, je m'efforcerai alors de montrer comment peut fonctionner une lecture cartographique des œuvres littéraires, en me penchant sur deux romans, afin d'ébaucher une mise en œuvre de cette lecture en travaillant les textes dans leur singularité : *Les gommages* de Robbe-Grillet et *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint.

1. Le geste cartographique

L'opération de cartographier fournit, c'est presque une évidence, un paradigme de l'acte de représenter : cartographier, c'est schématiser un espace donné, le « traduire » en un autre espace, codifié et symbolique cette fois, dont les matériaux sont des signes – cartographier signifie donc opérer une translation du référent au-delà de la coupure sémiotique⁹. L'analogie avec le geste littéraire, et artistique en générale, geste de représentation, semble donc s'imposer : mais là encore, il faut voir à quelle logique signifiante fait précisément appel cette transposition sémiotique, son codage et son décodage.

À première vue ou en un premier sens, la cartographie engage un geste sémiotique obéissant à la logique de ce que Charles Sanders Peirce appelait l'icône : postulant implicitement la primauté du réel sur le représenté et l'identité de la chose à elle-même, la copie iconique instaure le régime de la transparence du signe, se déchiffrant de manière immédiate. C'est bien en ce sens que l'on peut *immédiatement* dire, en reconnaissant telle ou telle carte, « *c'est Bruxelles* », comme chacun peut dire face à une photo ou un portrait de lui-même, « *c'est moi* » – en se basant sur une ressemblance et en utilisant le verbe copule comme vecteur de cette opération de fusion du signe et du référent. Peut-on pourtant

⁹ On se reportera notamment à l'introduction de l'ouvrage de BOUGNOUX (D.), *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006, p. 5-15.

en rester là ? Non bien entendu. Deux remarques s'imposent en effet. La première : pour identifier, reconnaître Bruxelles d'après une carte, il est manifeste qu'il faille déjà disposer d'un certain schème conceptuel (au minimum, avoir déjà vu des représentations cartographiques de Bruxelles, qui, dans la réalité, n'apparaît jamais telle que sur une carte routière, puisqu'il s'agit d'un territoire bien trop grand pour que je puisse l'embrasser d'un seul coup d'œil) : de cette façon, il en ressort que cette lecture à première vue « immédiate » s'apparente en fait à une opération mentale de reconnaissance « médiée » par d'autres représentations. Deuxième remarque, plus fondamentale : une représentation cartographique, à telle objectivité, ou tel degré d'exactitude qu'elle veuille ou puisse prétendre, dépend toujours, *in fine*, de la lecture de la réalité territoriale que fait le cartographe – ce dernier fût-il un appareil technique. C'est pourquoi, dans la coupure sémiotique entre territoire et carte, se glisse toujours du point de vue – dont dépend le cadrage, le découpage, l'échelle, etc. –, donc de la subjectivité.

Aussi la carte *n'est-elle pas* le territoire : la cartographie ne résulte jamais d'une simple opération de *mimèsis* – pour autant qu'il puisse exister quelque chose comme une « simple *mimèsis* » – mais toujours le produit d'un acte de représentation, un acte de lecture du monde, et, partant, le résultat d'une coupure sémiotique, d'une certaine distance du signe au référent. Cette distance peut d'ailleurs, dans les cas extrêmes, être bien trop grande – le cas d'une carte indéchiffrable, ou celle de la *Chasse au Snark* de Lewis Carroll, carte vide dont seul le contour présente des coordonnées géographiques¹⁰ – ou au contraire trop petite – le cas fantasmatique de la carte de Borges qui coïncide exactement avec le territoire qu'elle représente, puisque son l'échelle est de 1/1¹¹ ! Observons

¹⁰ Note de l'éditrice : voir l'illustration en p. 9 du présent volume.

¹¹ On songe ici à cette brève fiction bien connue de Borges qui invente (tout en l'attribuant à un auteur espagnol fictif du XVII^e siècle) l'histoire d'un empire où l'art de la cartographie est poussé à une telle extrémité que la carte du territoire finit par avoir tout bonnement la taille de l'Empire lui-même ! En voici le texte, intitulé *De la rigueur de la science* : « Dans cet empire, l'Art de la Cartographie parvint à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées ne donnèrent plus satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait point par point avec lui. Moins portées sur l'Etude de la Cartographie, les

au passage que, en tant que tel, l'acte de représenter peut être ramener à une difficile négociation de la juste distance du signe à la chose – laquelle n'est pas forcément correctement localisée par rapport au regard qui la représente : parfois trop proche, réel qui ne demande qu'à crever l'écran, ou trop lointaine, telle l'absente du bouquet mallarméen. Ainsi la carte, prétendument objective et neutre dans la plupart des cas, est en réalité toujours déjà débordée par le monde qu'elle prétend recopier, et doit en fait réinventer. Comme le dit B. Westphal dans *Le monde plausible*,

L'essence de l'espace est inaccessible, car elle transgresse les limites du perceptible et du maîtrisable. [...] L'espace est immense. Voilà pourquoi toutes les cartes diffèrent, que la représentation de l'espace est partielle et, bien entendu, intrinsèquement partielle¹².

C'est d'ailleurs à ce titre que le geste cartographique permet de découper dans l'espace un territoire. Et territoire n'est pas sans rimer avec pouvoir. Plus l'inconnu du monde s'est mis à reculer, et le connu à progresser, plus la carte est devenu un instrument idéologique ou un instrument de contrôle du territoire – la vaste entreprise de B. Westphal, dans l'ouvrage cité *supra*, consistant à montrer comment l'Occident s'est servi de la cartographie à des fins hégémoniques, bâties sur l'assise d'une représentation du monde unifié. Ou encore un espace panoptique, entièrement visible, pour le dire avec Foucault. Une étude de Franco Farinelli, *Im Anfang war die Karte*, nous éclaire sur cette transformation de *l'espace en lieu*, ou en territoire : partant de l'hypothèse selon laquelle l'acte de cartographier serait à la racine de toute la connaissance occidentale, Fr. Farinelli démontre que la

Générations Suivantes comprirent que cette Carte Dilatée était Inutile et, non sans Impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines en lambeaux de la Carte, habitées par des Animaux et des Mendians. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autres reliquats des Disciplines Géographiques. (SUAREZ MIRANDA, *Viajes de Varones Prudentes*, liv. IV, chap. XLV, Lérida, 1658) ».

(BORGES (J. L.), « De la rigueur de la science », in *Œuvres complètes II*, traduit par R. Caillois, Paris, Gallimard, 1999, p. 57).

¹² WESTPHAL (B.), *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Minuit, 2011, p. 247.

cartographie s'est fondée sur une « obsession triangulaire »¹³, l'obsession de la triangulation. Transformer un lieu ou un espace déterminé, singulier, en carte, c'est-à-dire établir une translation d'un élément sphérique (la Terre) vers une surface plane (la carte), implique en effet la mise en jeu de l'opération *géo-métrique* – opération consistant à faire de la Terre un espace mesurable – de projection, opération qui est, entre autre, à la base de la trigonométrie¹⁴. En réalité, la conceptualisation du triangle sémiotique nous a appris que c'est la représentation dans sa totalité qui, jouant entre le référent, le signifié et le signifiant, repose fondamentalement sur la triangulation.

Ainsi, la cartographie réduit le monde, perçu ou non perçu – parce que trop vaste pour être embrassé par l'œil nu –, ainsi que toute ses irrégularités et ses accidents, en un espace mathématique et rectiligne – dont les parallèles et les méridiens figurent les lignes imaginaires qui ordonnent le plan de projection. Or la ligne droite est non seulement la condition de la transformation de l'espace en territoire mais même de sa maîtrise : pour posséder le lieu, il faut le connaître, le cartographier, mais aussi le sillonner de routes ou de rues, lui imposer un *striage* qui sera, pour être optimal, rectiligne : songeons au plan de la ville d'Utopia de Thomas More, ou encore au plan de beaucoup des villes dudit « Nouveau Monde ». Le terme de « territoire » entretient d'ailleurs une proximité étymologique avec le mot « terreur ». À cet égard, cartographier est, de même qu'écrire, un geste politique : espace construit par une opération cartographique, le territoire est une notion politique, économique et sociale autant que géographique, un espace de pouvoir (dirigé, gouverné), où s'exerce le pouvoir. Et Fr. Farinelli de conclure :

Pendant trop longtemps, on a cru que la géographie était un savoir relatif au lieu où se trouvaient les choses, sans se rendre

¹³ FARINELLI (F.), « Im Anfang war die Karte », in *Géographie poétique et cartographie littéraire*, sous la direction de MALEVAL (V.) et al., Limoges, Pulim, 2013, p. 30.

¹⁴ En outre, on notera le lien potentiel entre l'opération projective à la base du geste cartographique et l'invention de la perspective en peinture (par Alberti notamment). Le rapport précis entre ces deux opérations fait néanmoins l'objet d'une controverse. On se reportera à l'article de Quentin Landenne dans ce même volume.

compte qu'en réalité, en indiquant cela, la géographie décidait d'abord et avant tout de la nature des choses. Et elle le décidait comme une cartographie, en tant que dispositif, c'est-à-dire de façon implicite et silencieuse en ayant justement recours au pouvoir absolu de la carte, qui ne tolère aucune critique ni correction¹⁵.

Cartographier nous apparaît donc comme la mise en œuvre d'un *dispositif* capable d'instaurer des rapports de pouvoir. Il importe toutefois de garder à l'esprit que la carte est loin de n'activer qu'une seule logique de représentation : au contraire, ses logiques sémiotiques sont complexes et multiples – d'autant que, si le signe est bien de nature *critique*, cela signifie que toute représentation est déjà, en tant que telle, une mise en crise du réel, de même qu'une mise en crise de son propre agir, c'est-à-dire de l'acte de représenter en soi. Qui plus est, c'est en l'occurrence le référent même de la carte, la notion d'espace, dont il faudrait interroger la pluralité de sens : car si pour le géomètre ou le géographe, l'espace est bien une étendue mesurable, il n'en va pas forcément de même dans d'autres acceptions du terme, qui lui donneront un sens non géométrique. L'espace du philosophe, par exemple, qui peut être le fondement et le présupposé même de toute perception et de toute expérience, donc qui précède toute mesure empirique¹⁶. Aussi, si tant est que l'espace est d'abord un concept non défini avant d'être mesurable, n'en découle-t-il pas que l'acte de représenter l'espace – cartographier –, devient à son tour un acte plurivoque, multidimensionnel ?

C'est pourquoi tracer une carte enclenche toujours, en définitive, un processus qui génère un véritable système constructif. Dans leur ouvrage *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari, comme on le sait, ne réduisent pas la carte ni au simple décalque

¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁶ Rappelons que Kant, dès l'entame de sa première *Critique*, pose les principes suivants : « L'espace n'est pas un concept empirique tiré d'expériences externes. [...] L'espace est une représentation nécessaire, *a priori*, qui intervient à la base de toutes les intuitions externes » (KANT (E.), *Critique de la raison pure*, traduit par A. Renaut, Paris, Garnier Flammarion, 2001, p. 120). De manière plus générale, le *Trésor de la langue française* donne comme première acception du terme (acception philosophique) : « milieu idéal indéfini, dans lequel se situe l'ensemble de nos perceptions et qui contient tous les objets existants ou concevables ».

du réel – elle serait plutôt simulacre de réel –, ni au « territoire » qu'elle bâtit comme zone où s'exerce le pouvoir. Car la carte n'est pas seulement cet espace de pouvoir mais laisse aussi place à des processus de « déterritorialisation » ; à « l'espace strié », espace normatif, fait de lignes verticales et horizontales, correspond aussi un « espace lisse », subversif, laissant place à des obliques, des tangentes, des « lignes de fuite » ou « lignes de sorcière » – des chemins de traverse, en quelque sorte ; enfin, contrairement au calque, terme qui désigne pour les deux auteurs la copie ou reduplication du réel, la carte peut être assimilée au modèle d'agencement spatial que propose le rhizome, ouvrant l'unicité à la multiplicité comme la sédentarité au nomadisme.

Elle [la carte] fait elle-même partie du rhizome. La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une médiation. C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d'être toujours à entrées multiples [...]. Une carte a des entrées multiples, contrairement au calque qui revient toujours au « même ». Une carte est affaire de performance, tandis que le calque renvoie toujours à une « compétence » prétendue¹⁷.

Performative, la carte donc construit un espace projectif, en ce qu'elle constitue aussi la réserve virtuelle d'un nombre illimité de trajets à parcourir. En ce sens, elle nous invite à penser un espace qui ne serait pas statique, fixe et clos – ce que Deleuze et Guattari nommeraient une structure – mais un espace dynamique, ouvert et en devenir – principe de l'agencement, du rhizome : une spatialité qui, parce qu'elle est empreinte de virtuel autant que d'actuel, est toujours temporalisée. Comme le dit encore Christine Buci-Glucksmann, « les cartes relèvent d'une pragmatique de l'énoncé. Sur une carte, "dire c'est faire" ou ne pas faire. »¹⁸

¹⁷ DELEUZE (G.), GUATTARI (F.), *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 20.

¹⁸ BUCI-GLUCKSMANN (C.), *op. cit.*, p. 28.

Je reviens donc à cette première dimension de mon hypothèse : cartographier, comme opération symbolique, production de savoir et de pouvoir – on sait combien Foucault nouait les deux – mais aussi dissolution ou remise en jeu des segmentations de savoir-pouvoir, me paraît dès lors constituer un schème paradigmatique pertinent pour analyser la complexité de l'acte de représenter dans ses multiples logiques, dans toute sa gamme, polychrome, de rapports possibles au réel – une complexité dont est chargé le préfixe « re » de « représentation ». Il ne s'agit pas pour autant, bien entendu, d'en faire un « métadiscours » thématissant ou théorisant la représentation, mais bien un mode de discours performatif, « performant », par ses régimes de signes pluriels, la complexité des différents modes de visée du référent – un référent, l'espace, lui-même polysémique – impliqués dans le geste de représenter. Non pas un métadiscours, mais plutôt une ligne transversale à la discursivité : comme la littérature – c'est ici que commence à se préciser le lien entre les deux –, une opération de production de limites radiographiant ou remettant en jeu des logiques sémiotiques propres à chaque discours. C'est bien en ce sens que Christine Buci-Glucksmann ne tient pas seulement la carte pour un motif récurrent dans l'histoire de l'art, mais considère que l'art du *mapping* constitue plutôt un paradigme artistique, [je la cite] une « scène interprétative et instituante [...] Dépeindre et construire : la carte est à la fois mise en œuvre d'un savoir du monde et opération sur ce savoir. »¹⁹ En renversant la conception ancillaire de la cartographie, où le réel serait toujours premier par rapport à sa représentation ou figuration, on peut ainsi affirmer que la carte façonne tout autant le réel que l'inverse.

J'achèverai donc ce premier point, et amorcerai la transition vers le suivant, en concluant sur les rapports intrinsèques et nécessaires que la cartographie entretient avec l'imagination. Jamais réductible à une simple transposition mimétique, la carte est d'abord et avant tout le fruit d'une opération d'imagination convoquant ou créant différents imaginaires. Comme le note Gilles Tiberghien, dans son ouvrage *Finis Terrae. Imaginaire et imaginations cartographiques*,

¹⁹ *Ibid.*, p. 54

Nous avons commencé par imaginer le monde avant de le connaître. Le monde étant inimaginable en soi nous lui avons substitué des figures dont les formes ont changé à mesure que nous en apprenions davantage sur lui²⁰.

Et d'ajouter, faisant allusion à l'*Utopia* de Thomas More et à l'étude que Louis Marin lui consacre,

C'est cette puissance suggestive de la description, cette "énergie" contenue dans l'imaginaire et articulée au récit, qui produit une carte comme le résultat d'une fiction mais si prégnante que ses effets de réel n'ont pas finis d'être épuisés²¹.

Convenons dès lors que c'est la limite entre réel et imaginaire qui tient davantage du seuil, ou plutôt d'une série de seuils pluriels, que de la barrière. Et j'enchaînerai sur mon second point avec cette observation de B. Westphal, observation qui appuie son hypothèse selon laquelle la carte ne fait jamais que proposer une vision *plausible* du monde : « la cartographie mérite décidément que l'on dresse son histoire, car cette histoire en dit long sur les relations entre le réel et la fiction. »²²

2. L'œil cartographique de la littérature

Cette transition par l'imaginaire et la fiction me permet d'en revenir à présent au littéraire, et plus précisément à l'œil cartographique de la littérature. Le deuxième volet de mon hypothèse de travail tient en effet dans le postulat selon lequel une démarche de lecture de textes littéraires construite sur la base de ce schème cartographique permet de mettre en lumière, en retour, la « fonction cartographiante » de ces textes. Aussi l'analogie entre ce qu'opère la littérature dans le réel et ce qu'opère le geste de cartographier par rapport à l'espace se justifie-t-elle par la multiplicité et la complexité des logiques sémiotiques mises en œuvre, que la première partie de cet article tente d'esquisser, ainsi

²⁰TIBERGHIEN (G.), *Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2007, p. 21.

²¹ *Ibid.*, p. 14.

²² WESTPHAL (B.), *Le monde plausible*, *op. cit.*, p. 226.

que par la mobilisation partagée d'une interaction constante entre construction ou imagination du réel et reproduction de celui-ci, d'une capacité à dessiner les contours d'un territoire comme d'en inventer les lignes de fuite, et enfin d'une potentialité commune de mise en lumière des lignes de force, explicites ou implicites, d'un autre système discursif – ce que j'ai appelé ci-dessus, à la suite de D. Maingueneau, la « position paratopique ».

Une remarque : le terme d'« analogie », ou encore « d'homologie » (entre littérature et cartographie), entraîne une question qui n'est pas forcément simple à résoudre, celle de savoir si l'opération cartographique serait à comprendre comme une métaphore de ce que fait la littérature. Serait-ce dans un sens figuré (uniquement) que l'on pourrait parler d'une « fonction cartographiante » de la littérature ? Sans prétendre résoudre ici cette question, méthodologiquement difficile, j'avancerai un argument deleuzien afin d'esquisser une réponse – Deleuze chez qui se pose constamment la question de la littéralité, c'est-à-dire la question de savoir si les multiples concepts qu'il mobilise sont à prendre « à la lettre », comme il l'affirme souvent lui-même, ou à considérer comme des métaphores. Reprenons ce que dit à ce propos Manola Antonioli, dans un article intitulé *Singularités cartographiques* :

Dès son titre, *Mille plateaux* ne sépare jamais le territoire des concepts de celui de l'espace et de la géographie. Il est ainsi impossible (et c'est tout l'intérêt de la démarche des deux auteurs) de différencier un « sens propre » et un « sens figuré » des termes d'ordre spatial utilisés dans l'ouvrage (lignes, points, surfaces, plans, cartes, plateaux, territorialisation et déterritorialisation, espaces lisses et espaces striés, etc.). Penser la terre et les territoires, les frontières et les espaces, ne signifie pas ici illustrer par des métaphores la prétendue vérité du discours philosophique, mais s'efforcer de repenser radicalement les frontières du concept à partir de multiples rencontres entre la pensée et la géographie physique, politique, esthétique, voire avec l'éthologie et la géologie²³.

²³ ANTONIOLI (M.), « Singularités cartographiques », in *Trahir*, août 2010, p. 2. On épinglera également, à ce sujet, l'article de François ZOURABICHVILI, « La question de la littéralité ». Pour Zourabichvili, la littéralité revendiquée par Deleuze est à comprendre au sens où, loin de se contenter d'être la représentation d'un état de réel qui lui serait extérieur, le mot doit être pris dans sa dimension

Je pense, au même titre, que la littérature s'offre à de pareilles rencontres – en l'occurrence, dans ce qui nous occupe ici, rencontre avec la cartographie – pour mieux s'auto-réfléchir et constamment réinventer ses propres procédés. Autrement dit, il me paraît inutile, et pour tout dire voué à l'échec, de dénouer dans la rencontre entre littérature et cartographie ce qui relève du sens littéral et du sens figuré du terme « cartographie », ce qui appartiendrait « au sens propre » aux procédés cartographiques et ce qui en serait une utilisation métaphorique – de la même manière que de déterminer que le sens propre du terme « espace » ne peut être que son sens géométrique, alors que toutes ses autres acceptions possibles relèveraient de la métaphore, me semble peu fécond. Il s'agirait plutôt d'abandonner une conception du langage où le littéral s'opposerait frontalement au métaphorique, de telle manière que l'usage fait d'un concept ne puisse être que propre ou figuré, sans qu'il n'y ait de zone d'indistinction entre les deux.

Aussi tout l'intérêt de cette rencontre, à certains égards inattendue peut-être, tiendrait-il au contraire, pour la cartographie, à ce que la confrontation avec le travail du réel qu'opère la littérature soit un des vecteurs lui permettant de renforcer son potentiel polysémique, de s'ouvrir à d'autres usages et à d'autres fonctions. Quant à la littérature, si celle-ci ne fonctionne pas seulement *comme* une carte mais qu'elle « *fait carte* » également, c'est sans doute parce qu'on ne peut percevoir et déplier dans son discours – ce que fait l'analyse littéraire – certains aspects du fonctionnement de chaque œuvre littéraire, en tant que singularité, qu'en pensant ses potentialités communes avec la carte, en l'envisageant sous l'angle de l'analogie avec la cartographie – le terme « d'analogie » tirant justement sa pertinence du fait qu'il permette de ne pas distinguer entre le littéral et le métaphorique dans le rapprochement entre deux réalités. S'offrirait ainsi à chaque œuvre la possibilité de *se faire carte* du réel et de ses

« affectante », c'est-à-dire comme un « mot-chose » susceptible de nous affecter, de véhiculer une charge de désir. « La littéralité n'est donc pas le sens propre, mais l'en-deçà du partage entre le propre et le figuré » (ZOURABICHVILI (F.), « La question de la littéralité », in *Deleuze et les écrivains : littérature et philosophie*, sous la direction de GELAS (B.), MICOLET (H.), éditions Cécile Defaut, Nantes, 2007, p. 537).

représentations ou discours, donc de créer des procédés de type cartographique.

Cette importante remarque liminaire étant faite, rentrons plus avant dans l'analyse de cette « fonction cartographiante » de la littérature. Le littéraire – et, bien entendu, certains textes davantage que d'autres – ne cesse d'agencer des cartes multiples, hétérogènes, produisant un « espace littéraire » complexe ; espace qui est bien entendu dynamique, autrement dit qui s'auto-positionne constamment par rapport à la société – celle dans laquelle il a été écrit mais aussi celles, au pluriel, dans lesquelles on peut le lire ; espace qui se repositionne par rapport au champ discursif, jouant de ce fait les frontières des autres discours avec lesquels il se connecte. Ainsi le texte met en tension des façons multiples de générer de l'espace littéraire : une œuvre peut osciller entre un dispositif de type structure ou rhizome, construire un agencement dynamique entre territoire et déterritorialisation, appuyer des logiques de pouvoir (ou de discours dominants) et tout aussi bien les faire déconsister. En effet, et c'est un point essentiel, on se souviendra que la topographie conceptuelle deleuzo-guattarienne, mobilisant le plus souvent les concepts par paires de contraires, si elle ne se veut pas dialectique, évite tout autant l'écueil du dualisme statique : ces concepts interrogent l'espace selon des modes contradictoires qui sont toujours mis en tension. Tout calque est donc travaillé par son ouverture vers la carte, comme toute carte est toujours menacée d'être reportée sur le calque, toute structure peut s'ouvrir en rhizome et tout rhizome peut se refermer sur une structure, tout territoire est potentiellement en « devenir déterritorialisé » de même que tout processus de déterritorialisation est susceptible de se reterritorialiser.

On évitera ainsi de reconduire la vieille dualité entre littérature de la représentation et crise de la représentation : il est urgent de dépasser, dans la théorie littéraire, le dualisme entre l'ancien-mimétique et le moderne-non-mimétique, pour faire droit à la complexité de chaque époque. De même, je cite encore *Mille Plateaux*, « abstrait ne s'oppose pas directement à figuratif²⁴ » : de l'art pariétal à l'art gothique, tout art est abstrait, toute ligne est

²⁴ DELEUZE (G.), GUATTARI (F.), *op. cit.*, p. 621.

abstraite si elle ne cerne aucun contour, ne délimite pas un intérieur et un extérieur mais passe entre les points, ligne de fuite continue, ligne qui n'est pas inexpressive mais qui possède « la puissance d'expression et non la forme. »²⁵ Enfin, on pointera ici une fracture par rapport au paradigme structuraliste et à la méthode de lecture des textes (littéraires notamment) que celui-ci propose : le principe même de cette méthode consistant à faire du texte un système de signes dont la valeur n'est donnée que par le jeu de leurs positions respectives, différentielles et autoréférentielles, un tel système ne peut fonctionner qu'à condition d'être hermétiquement clos – d'où le postulat d'une approche radicalement interne du texte que posent les structuralistes. L'espace structural, abstrait de toute relation avec le dehors, faisant donc table rase de tout contexte d'énonciation, reste un espace figé et statique. A contrario, la cartographie, on l'aura compris, conçoit des agencements rhizomiques, dynamiques, ouverts, hétérogènes. Deleuze et Guattari encore :

Le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. [...] À l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes [...]. À l'opposé des calques, le réseau se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite [...] Le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant²⁶.

Et ce contrairement à la structure, ordonnée autour d'un signifiant premier ou d'une « case vide ».

²⁵ *Ibid.*, p. 621. Buci-Glucksmann encore : « il convient donc d'analyser des cartographies de l'art où le partage historique abstrait-figuratif est brouillé et "déconstruit" au profit d'une image non mimétique, ou d'un nouveau type d'abstraction intégrant des éléments cartographiques comme les projets d'architecture, les plans, les diagrammes, les tags et les espaces transposés du virtuel » (BUCI-GLUCKSMANN (C.), *op. cit.*, p. 167).

²⁶ *Ibid.*, p. 31.

3. Singularités « cartographiantes »

Je terminerai cet article par un volet analytique, en présentant deux ébauches de commentaires d'extraits de textes qui me paraissent mettre en évidence cette « fonction cartographiante » de la littérature. J'ai déjà eu l'occasion par ailleurs²⁷ de montrer comment les romans de Kafka, en particulier *Le Procès*, mettent en scène une cartographie particulièrement dynamique, c'est-à-dire, au sens que j'ai donné ici à ces termes, une cartographie mettant en tension différents modes de construction de la spatialité du récit, oscillant entre structure (représentation structurale de l'appareil judiciaire, notamment, qui s'impose au sujet) et rhizome (représentation de la loi et de la justice construites, de façon non structurée, par le sujet lui-même), ou encore entre territorialité (pouvoir normatif et transcendant de la loi, du père, de Dieu) et déterritorialisation (désir immanent du sujet sapant toute transcendance), entre « espace strié » (lignes verticales qui s'organisent en séries dans le roman, telles celles des portes de la loi) et « espace lisse » (lignes souples et mobiles, dessinant une topographie romanesque faite de connections « anormales » entre différents endroits qui ne devraient pas être contigus, délocalisation des lieux habituels de la justice vers des lieux « mineurs »). Je ne reviendrai donc plus ici sur l'analyse de ce roman.

En revanche, je choisirai de m'attarder, pour le premier extrait littéraire, sur le roman sans doute le plus connu et exemplatif de ce que l'on a appelé le « nouveau roman », à savoir *Les Gammes* d'Alain Robbe-Grillet. Sans rentrer ici dans les enjeux que soulève cette appellation de « nouveau roman » – certes problématique, comme le sont souvent les étiquettes –, je me contenterai de rappeler à quel point on a pu entendre dire des œuvres littéraires supposées en faire partie – autant d'ailleurs de la part des détracteurs que des défenseurs du nouveau roman –, qu'elles opéraient une dissolution radicale du personnage et même de toute

²⁷ OST (I.), « Pour une cartographie des dispositifs de représentation : regard contemporain sur une histoire », in *Représenter à l'époque contemporaine. Pratiques littéraires, artistiques et philosophiques*, sous la direction de OST (I.) et al., Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2010.

subjectivité, au profit d'une survalorisation de l'objectivité. Il est manifeste que l'on chercherait en vain, dans ces romans, un personnage au sens dix-neuviémiste du terme – un personnage balzacien par exemple dont on explorerait avec soin la psychologie, liée à son appartenance sociale, ses antécédents familiaux, etc. Robbe-Grillet s'est d'ailleurs expliqué lui-même sur ces questions dans son essai théorique *Pour un Nouveau Roman*, en prenant distance de façon tout à fait explicite par rapport au roman balzacien précisément. En réalité, cette affirmation un peu rapide de la critique quant à la dissolution radicale de la subjectivité dans le récit ne me semble tenir la route que dans le cadre d'un schème d'opposition binaire, sans doute réducteur, entre le sujet et l'objet. Car bien évidemment – qui en doutait ? –, il y a de la subjectivité dans le nouveau roman, autant qu'il y a de l'objet, à condition de décaler son regard de lecteur et d'envisager autrement cette subjectivité : celle-ci ne se marque pas tant dans le personnage, fût-ce celui du narrateur, que dans l'écriture elle-même, c'est-à-dire la voix énonciatrice. En l'occurrence, dans *Les gommages*, une voix anonyme. Autrement dit, la subjectivité réside dans ce que l'on pourrait appeler « l'œil cartographique de l'écriture », qui tout à la fois expose et dissout l'objet qu'il décrit, le construit et le déconstruit, « gomme » les lieux qui composent le récit en même temps qu'il les présente.

De fait, comme on le sait, le texte est une parodie de roman policier, qui déconstruit et brouille les attendus de l'intrigue policière conventionnelle : il s'agit en effet d'une enquête de 24 heures sur un meurtre qui en réalité n'a pas eu lieu, puisque la victime n'est pas morte, mais qui aura bien lieu au terme de ces 24 heures, lorsque la pseudo-victime, revenant sur les lieux du crime (son domicile), est assassinée par inadvertance par le personnage principal, le détective. Pour mettre en scène cette parodie policière, le roman de Robbe-Grillet se caractérise, d'une part, par une écriture que l'on pourrait qualifier d'archi-objective, presque positiviste, s'attardant longuement sur certains détails infimes concernant les lieux, les objets, les personnages, les événements, les dialogues, etc. avec une précision millimétrique, comme au scalpel. D'autre part, on peut observer un procédé quasi systématique de répétition : l'écriture fait retour au moins une fois sur chaque élément déjà détaillé, si bien que le roman finit par

ressembler à un puzzle ou à un jeu de lego dont les blocs non contigus doivent être réassociés par le travail du lecteur. Force est toutefois de constater que cette répétition ne s'opère jamais à l'identique : chaque retour sur un élément déjà représenté engendre toujours un effet de différenciation par rapport à la première occurrence. Aussi méticuleuse cherche-t-elle à être, la narration ne répète jamais les choses de façon exactement pareille, mais instaure constamment un décalage, une faille entre une chose et son double, fût-elle infime.

Ainsi, d'un côté, la mise en série quasi systématique des éléments tend à créer des effets d'identité, de clôture et de bouclage – l'impression que le récit, dont les lieux sont d'ailleurs circonscrits par le boulevard circulaire qui entoure la ville, tourne en rond ; mais d'un autre côté, rien ne se répète vraiment, ou alors, ce qui se répète, ce serait seulement le principe énonciatif qui crée toujours une différenciation entre les éléments ainsi appariés, de telle sorte que l'énonciation finit par produire insidieusement un effet de vacillement du réel, de déréalisation de sa propre narration. On peut d'ailleurs observer que cet effet est renforcé par un problème général « de bonne interprétation » du discours : à tous niveaux, les personnages ne cessent d'interpréter chaque signe ou chaque parole avec force difficultés et erreurs, erreurs d'interprétation qui créent un effet généralisé de jeu de miroir par rapport au malentendu principal du roman, lequel concerne le crime et les problèmes d'interprétation résultant de la fausse supposition selon laquelle la victime, introuvable, est morte – l'ironie du sort voulant que le commissaire de la ville découvre par déduction que la victime ne peut avoir été tuée au moment précis où elle se fait cette fois réellement assassiner ! Bref, le plus souvent dans ce roman, la réalité qui à première vue semble avoir été énoncée très exactement s'abîme en fait dans des jeux de langage qui font illusion par leur apparente précision.

Focalisons-nous à présent de manière plus précise sur les lieux du roman, c'est-à-dire l'espace diégétique – bien que l'on pourrait choisir d'analyser d'autres éléments de la diégèse que ce qui a trait aux lieux du récit. La ville, unique espace dans lequel se déroule l'intrigue du roman (l'unité de lieu étant respectée), nous est présentée d'une façon qui n'échappe pas au principe énonciatif exposé ci-dessus, à savoir la mise en parallèle de passages

descriptifs générant de « fausses » répétitions. Il s'agit en effet d'un espace urbain dont le narrateur se plaît à souligner le caractère monotone, espace archi-structuré, quadrillé par des rues toutes semblables, circonscrit par un boulevard qu'on ne franchit jamais et qui donne une limite circulaire à l'ensemble. Toutefois, s'opèrent dans ces descriptions spatiales aussi bien la construction d'une structure que la déconstruction de celle-ci, ou plutôt la présentation d'un simulacre de structure : de fait, le procédé de répétition d'éléments en apparence identiques, mais en réalité légèrement différents – grâce à un décalage toujours subtil –, loin de générer un espace structuré, finit par transformer le plan de la ville en un véritable labyrinthe. D'ailleurs, l'inspecteur Wallas s'y trouve constamment désorienté, d'autant que, plus il demande à des tiers des renseignements sur le chemin à prendre, et plus il en reçoit des explications détaillées, plus il s'y perd.

En même temps qu'un effet de réel certain généré par des descriptions qui semblent si exactes, l'énonciation travaille donc à produire un effacement constant de son référent, à telle enseigne que le discours finit par étouffer dans ses jeux de langage le réel qu'il se donne l'air de dépeindre fidèlement. Au lieu d'un espace fidèlement représenté et structuré, se construit dès lors un espace empreint de virtuel, espace que Deleuze et Guattari diraient rhizomatique et lisse²⁸. C'est sans doute ce qui inspire à Roland Barthes, dans un article célèbre qu'il consacre à ce roman, *Littérature objective*²⁹, l'idée que « l'espace se déseuclidise » : en d'autres termes, l'énonciation procède constamment à l'instauration d'un plan euclidien, unique et homogène, géométrique, mais tout autant elle opère la « déterritorialisation » de cette homogénéité, la prolifération des plans, comme la multiplication des points de vue, la « fractalisation » de son propre regard. Ce qui s'opère notamment via un procédé fréquent de

²⁸ Un effet similaire est obtenu dans d'autres romans du même auteur, notamment dans *La jalousie*, où la description de la maison et surtout de la terrasse de celle-ci, rendue par le regard rendu très impersonnel du narrateur, dont le lecteur ignore jusqu'à un certain stade l'identité, rend très difficile, malgré (ou à cause de) son apparente précision extrême, de se faire une représentation mentale de l'espace ainsi décrit.

²⁹ BARTHES (R.), « Littérature objective », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 34.

ruptures de focalisation, sans aucune transition : passages de la focalisation interne à la focalisation externe ou inversement – nous allons pouvoir le constater dans le passage analysé ci-dessous.

Ainsi, si le roman paraît constamment découper l'espace en véritables territoires, il ne cesse pourtant, et simultanément, de dessiner une cartographie déterritorialisée, creusée de lignes de fuite, via un processus que l'on pourrait qualifier de « gommage » – à l'instar des ces gommages que mentionne le titre, cet objet fantasmé ou « agalmatique » dont l'inspecteur Wallas est en quête comme d'un Graal, en apparence simple et pourtant inatteignable, objet paradigmatique de tous ceux qui dans le roman semblent décrits avec une hyper-précision notable, alors qu'au contraire, ce souci d'objectivation travaille à éloigner toujours plus le signe de son référent. Je prendrai pour illustrer ce procédé un passage très célèbre, devenu une sorte de cheval de bataille du nouveau roman : la fameuse description du quartier de tomate.

Arrivé devant le dernier distributeur, Wallas ne s'est pas encore décidé. Son choix est d'ailleurs de faible importance car les divers mets proposés ne diffèrent que par l'arrangement des articles sur l'assiette ; l'élément de base est le hareng mariné.

Dans la vitre de celui-ci Wallas aperçoit, l'un au-dessus de l'autre, six exemplaires de la composition suivante : sur un lit de pain de mie, beurré de margarine, s'étale un large filet de hareng à la peau bleu argenté ; à droite cinq quartiers de tomate, à gauche trois rondelles d'œuf dur ; posées par-dessus en points calculés, trois olives noires. Chaque plateau supporte en outre une fourchette et un couteau. Les disques de pain sont certainement fabriqués sur mesure.

Wallas introduit son jeton dans la fente et appuie sur un bouton. Avec un ronronnement agréable de moteur électrique, toute la colonne d'assiettes se met à descendre ; dans la case vide située à la partie inférieure apparaît, puis s'immobilise, celle dont il s'est rendu acquéreur. Il la saisit, ainsi que le couvert qui l'accompagne et pose le tout sur une table libre. Après avoir opéré de la même façon pour une tranche du même pain, garni cette fois de fromage, et enfin pour un verre de bière, il commence à couper son repas en petits cubes.

Un quartier de tomate en vérité sans défaut, découpé à la machine dans un fruit d'une symétrie parfaite.

La chair périphérique, compacte et homogène, d'un beau rouge de chimie, est régulièrement épaisse entre une bande de peau luisante et la loge où sont rangés les pépins, jaunes, bien calibrés,

maintenus en place par une mince couche de gelée verdâtre le long d'un renflement du cœur. Celui-ci, d'un rose atténué légèrement granuleux, début, du côté de la dépression inférieure, par un faisceau de veines blanches, dont l'une se prolonge jusque vers les pépins – d'une façon peut-être un peu incertaine.

Tout en haut, un accident à peine visible s'est produit : un coin de pelure, décollé de la chair sur un millimètre ou deux, se soulève imperceptiblement³⁰.

On ne manquera pas de remarquer l'effet « structuraliste » du début de la scène, créé par la mise en série d'éléments-signes identiques (les aliments) ne recevant de valeur singulière que par leur position, le tout au sein d'une structure close (le distributeur) mise en mouvement par une « case vide » qui fait circuler l'ensemble. La description nous évoquerait presque les ready-mades d'Andy Warhol. Mais à l'inverse, on notera également et surtout la grande difficulté qu'éprouve le lecteur à se représenter l'objet si méticuleusement décrit, dans toute sa factualité contingente, ainsi que le jeu qu'opère l'écriture entre « hyperréel » et « floutage » du réel, et partant le halo d'incertitude qui plane en définitive sur l'objet – selon un ensemble de procédés qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler les poèmes descriptifs du *Parti pris des choses* de Francis Ponge. De surcroît, est tout aussi remarquable l'absence de transition dans le point de vue, donc la focalisation adoptée – focalisation externe, voire zéro, qui devient, avec la description de la tomate, une focalisation qui semble interne, à travers le regard de Wallas –, ainsi que l'effet de rupture qui découle d'un jeu d'échelle cartographique : entre la première et la deuxième partie de la scène, il y a un brusque effet de zoom avant (gros plan), comme si nous adoptions subitement le point de vue d'un œil regardant un coin du réel au microscope.

Si donc l'écriture de ce roman est « cartographiante », c'est parce qu'elle fonctionne comme un œil, l'œil impersonnel de la voix narratrice : car c'est bien dans le regard que s'inscrit ici la subjectivité d'une écriture qui oscille entre effets de réel, donc « effets de calque », et tracé de la carte d'un réel dont l'accès nous est toujours livré de manière complexe et problématique, « virtualisante » – les procédés d'énonciation utilisés juxtaposant

³⁰ ROBBE-GRILLET (A.), *Les gommages*, Paris, Minuit, 1953, p. 160 et 161.

plusieurs types de construction du référent. On pourrait d'ailleurs prolonger l'analyse en interrogeant la manière dont ce roman met en scène sa propre scénographie dans un geste autoréflexif, ou autrement dit ne cesse de dénoncer son caractère d'artifice, et ce dès l'ouverture du récit, où débutent les nombreuses allusions à sa théâtralité – il est en outre à noter que le récit respecte la convention de la règle des trois unités³¹. Dans la même ligne d'idée, il faudrait aussi étudier comment *Les Gommages* met dynamiquement en tension son identité générique avec un processus de « dés-identification », en jouant sur les codes traditionnels du roman policier qu'il subvertit constamment et en instaurant par ailleurs un rapport hypertextuel parodique avec le mythe d'Œdipe auquel il se réfère en sous-main. On pourrait ainsi montrer comment ce roman se « paratopise », c'est-à-dire qu'il s'inscrit en marge du roman « traditionnel » dont il radiographie la fonction sociale. *In fine*, il resterait à démontrer comment, en dernière analyse, la fonction cartographique du roman opère avec ironie une subversion du code langagier : est assignée au narrateur la tâche de dire la vérité, *toute* la vérité, alors qu'en réalité le texte démontre que cette vérité romanesque est condamnée à s'abîmer dans les circonvolutions de l'écriture, que le référent restera à jamais inaccessible, que « l'œil panoptique » de l'énonciation, qui prétend à l'exhaustivité (tout structurer, circonscrire, savoir, voir, etc.) n'est qu'un fantasme et que l'objectivité n'est somme toute qu'un leurre idéologique.

³¹ À la première page du roman, on trouve en effet ce passage, qui dénonce explicitement les mécanismes de construction de la narration et la nature théâtrale de la mise en scène du récit : « Bientôt malheureusement le temps ne sera plus le maître. Enveloppés dans leur cerne d'erreur et de doute, les événements de cette journée, si minimes qu'ils puissent être, vont dans quelques instants commencer leur besogne, entamer progressivement l'ordonnance idéale, introduire çà et là, sournoisement, une inversion, un décalage, une confusion, une courbure, pour accomplir peu à peu leur œuvre : un jour, au début de l'hiver, sans plan, sans direction, incompréhensible et monstrueux.

Mais il est encore trop tôt, la porte de la rue vient à peine d'être déverrouillée, l'unique personnage présent en scène n'a pas encore recouvré son existence propre. Il est l'heure où les douze chaises descendent doucement des tables de faux marbre où elles viennent de passer la nuit. Rien de plus. Un bras machinal remet en place le décor.

Quand tout est prêt, la lumière s'allume... » (*Ibid.*, p. 11).

Je passe à présent, pour clôturer cet article sur une deuxième ébauche d'analyse, à un auteur tout à fait contemporain (lui aussi publié aux Editions de Minuit), Jean-Philippe Toussaint. J'ai tenté de montrer précédemment³² que la technologie, principalement l'appareil technique, peut jouer dans l'œuvre de cet auteur un rôle de prothèse de l'être humain tout à fait ambivalent – notamment dans *L'appareil-photo* et *La télévision*, deux romans qui renvoient dès leurs titres à l'objet technique. Ici encore, c'est une tension dynamique entre déterritorialisation et reterritorialisation qui s'engage. Car si l'appareil technique, tel que l'appareil-photo dans le premier roman ou la télévision dans le second, est toujours le point central d'un réseau de type structural dans le récit, le point focal d'une cartographie de l'espace social qui s'impose à l'individu en tant que système normatif et le « normalisant » (ou le désindividualisant), le même appareil technique fonctionne tout aussi bien, pour le narrateur, comme un incitant à la pensée, un élément dont celui-ci a la possibilité de faire un usage subversif et qui devient dès lors le déclencheur d'une force de résistance au système social aliénant. Point de connexion entre deux spatialités opposées, topographiquement mais aussi temporellement différenciées dans ces récits – il y a les lieux définis de la structure et les lieux qui dessinent le rhizome, de même que s'opposent une temporalité rapide *versus* une temporalité lente, toujours à contretemps –, l'élément technique produit ainsi la mise en tension des deux spatialités liées à deux temporalités distinctes. Et c'est dans cette tension que peut émerger la singularité d'un sujet. Dans *L'appareil-photo*, par exemple, le narrateur, qui résiste à se laisser identifier par une photographie de lui-même (une photo d'identité), montre par là que, loin de demeurer aliéné au pouvoir émanant d'un système qui repose sur les technologies – système dans lequel il est pourtant partie prenante pour une part – il parvient à s'y soustraire, voire même à en subvertir certains éléments – et ce notamment en réalisant un autoportrait de lui en fuite, ou des photographies entièrement évidées, à l'inverse des photos d'identité. En définitive, c'est bien grâce à ce court-circuit que

³² OST (I.), « Dispositifs techniques et place du sujet dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint », in *Textyles. Revue de lettres belges de langue française*, n° 38, 2010.

l'opposition entre les deux logiques sémiotiques inversement polarisées forme dans ce roman une cartographie complexe, loin de se réduire à un simple dualisme ; et cette cartographie offre insidieusement, sans en avoir l'air, une analyse des discours sous-jacents à tout un pan de notre système social.

Plus complexe encore se révèlent être les quatre derniers romans de Toussaint³³, qui forment une quadrilogie centrée sur un seul couple de personnages, le narrateur (un homme) et sa compagne ou ex-compagne, Marie. Le dispositif technique y joue encore un rôle, mais différent cette fois : il ne forme plus en tant que tel le centre d'un système organisé et normatif, dont on peut éventuellement faire un usage déterritorialisant, mais il est lui-même le vecteur d'une spatio-temporalité souple et plastique dans le récit, faite de lignes obliques et de contiguïtés paradoxales. Dans *Fuir* par exemple, roman sur lequel je vais m'attarder pour finir, l'extrême rapidité des déplacements des personnages grâce à différents moyens de transport – en ce compris les déplacements virtuels instantanés auxquels force le téléphone portable, un instrument qui jouera un rôle clé dans le récit –, crée des coupures et des raccords inattendus dans l'espace et dans l'intrigue (tels des plans cinématographiques mis bout à bout), ce qui produit cette fois-ci un effet déstructurant et déterritorialisant. Se dessine par conséquent un rhizome de connexions discontinues au sein duquel le personnage de Marie, plutôt que d'en être le point central, l'élément fixe et stable, se perd, jusqu'à finir par se dissoudre – Marie dont l'image à multiples facettes est produite par cette cartographie pluridimensionnelle, Marie dont la vérité se diffracte en une multitude d'effets d'optique.

Je prendrai pour exemple un seul passage de *Fuir*, que je sélectionne parce qu'il n'est pas sans rapport avec l'extrait des *Gommes* analysé ci-dessus. La scène se déroule dans un restaurant de Pékin, où le narrateur s'est attablé avec deux autres personnages, un homme et une femme chinois qui l'encadrent depuis son arrivée en Chine. Leurs relations ainsi que l'ensemble des événements qui forment la trame de cette première partie du

³³ *Faire l'amour*, *Fuir*, *La vérité sur Marie* et *Nue*. Ce sont les quatre derniers romans parus à ce jour, si l'on excepte *Football*, un texte plus difficilement classable et qui ne peut réellement être qualifié de roman.

récit nous sont rapportés par le narrateur d'une façon toujours obscure, difficile à interpréter et pour tout dire suspecte.

Je regardais le plateau tourner ainsi sous mes yeux, et, de la même manière que la perception que j'avais de la table se modifiait à chaque fois qu'ils déplaçaient le plateau – alors que les plats restaient immobiles sur leurs bases et que leurs positions relatives sur la table ne changeaient pas –, il m'apparut qu'un changement de perspective était également en train de se dessiner dans les relations que nous entretenions tous les trois depuis la veille, et que de nombreuses questions qui m'étaient apparues jusque là mystérieuses – en particulier pourquoi Zhang Xiangzhi nous avait accompagnés à Pékin –, s'éclairaient maintenant d'un jour nouveau et pouvaient même trouver une explication rationnelle des plus simples, à mesure que je comprenais mieux – ou croyais mieux comprendre, car bien des choses continuaient de me demeurer obscures – la situation. [...] Et il m'apparut alors en les regardant manger en face de moi que, chaque fois que l'un ou l'autre déplaçait le plateau pour rapprocher un plat de ses baguettes, il composait en fait une nouvelle figure dans l'espace, qui n'était en vérité porteuse d'aucun changement réel, mais n'était qu'une facette différente de la même et unique réalité. Et, tendant le bras pour me mettre moi aussi de la partie, je saisis le bord du plateau et le fis tourner lentement entre nous au centre de la table en me demandant quel serait le nouvel agencement de la réalité qui nous serait alors proposé – car je n'étais peut-être pas au bout de mes surprises³⁴.

L'agencement de la table et des aliments sur cette table dessine dans cette scène une carte de relations entre éléments qui permet tout à coup au narrateur d'entrevoir une alternative dans sa manière d'envisager la lecture du réel – tantôt irrationnelle et source d'inquiétude, tant rationnelle et rassurante – et de résoudre certains problèmes de déchiffrement des signes qui lui sont envoyés depuis le début de la narration. D'espace statique, dans lequel les mets, « immobiles sur leur base », occupent tous une place fixe, l'agencement devient soudain mobile, les aliments pouvant alors se déplacer eu égard bien entendu à leur position relative. Et le plateau de se ré-agencer sous le regard du narrateur et de s'ouvrir à une autre interprétation grâce à un simple changement de point de vue, générant des effets de sens totalement différents. Structurel à première vue, l'espace se dévoile donc rhizomique, ouvert à des

³⁴ TOUSSAINT (J.-P.), *Fuir*, Paris, Minuit, 2005, p. 74 - 76.

entrées (visuelles) multiples qui modifient les connections possibles entre les référents.

Aussi cette scène nous offre-t-elle une image particulièrement intéressante d'une écriture romanesque contemporaine qui porte sur le réel un regard « cartographiant ». Elle se prête en effet au jeu mobile et dynamique de la cartographie des discours : en fonction du point de vue, de la position de l'œil cartographique, d'autres effets de lectures ainsi qu'un réagencement des modalités de rapport au référent et des dispositifs discursifs nouveaux se créent. Il serait dès lors réducteur de prétendre que J.-Ph. Toussaint se contente de montrer, par la fiction, l'aliénation du sujet contemporain dans un monde uniquement structuré, hiérarchisé de manière rigide et fixe, monde imposé par une technologie qui provoque la dissolution de la subjectivité ou de l'individualité. Son écriture intègre ces discours dits « dominants », mais y apporte également une réponse en expérimentant divers processus de territorialisation *et* de déterritorialisation, des zones de structuration *et* de déstructuration, qui produisent *in fine* des singularités – ces points de résistance dans la cartographie romanesque que dessine l'œuvre.

Conclusion

Je disais en commençant que la tâche cent fois remise sur le métier de l'écrivain consiste à réinventer l'espace littéraire dans sa fonction de limite. Cette paratopie – paratopie sans cesse à redéfinir –, je l'ai appelée « fonction cartographiante » ou « cartographie de la littérature » (le génitif ayant un sens subjectif), en postulant d'une part que l'acte de cartographier, si l'on donne son maximum d'extension au concept de « carte » et que l'on tient compte de sa capacité à construire le territoire autant qu'à le reproduire, peut fournir un modèle fécond pour analyser les multiples logiques de représentation du référent ; d'autre part, qu'une analogie entre cartographie et littérature permet de mettre en lumière certains aspects de la fonction analytique et liminaire de la littérature. Si ce paradigme de la cartographie me semble opératoire, ce n'est évidemment pas dans l'idée d'appliquer à la littérature des concepts et des méthodes importés d'une autre

discipline – faire de la « cartographie appliquée » –, mais parce que le « discours cartographique » me paraît appeler son envers, une « cartographie des discours » : il s’agit de faire le pari que les œuvres littéraires peuvent se créer et exercer un « œil cartographique », en mettant en lumière les tensions dynamiques qui régissent, dans des rapports complexes, différentes modalités de construction de l’espace de représentation dans ses rapports au réel – à commencer par une mise à distance autoréflexive du discours littéraire lui-même, de ses codes, de ses normes et de ses propres dispositifs. Ainsi la cartographie de la littérature se tient toujours sur une ligne de crête entre sens littéral et sens figuré, car, on le sait, il est souvent très difficile, voire impossible, de savoir où commence et où finit la métaphore.