

Résumé

Cet article se propose d'étudier la manière dont Hélène Gaudy, dans le récit d'un voyage raté qu'est *Un monde sans rivage* (2019), problématise l'imaginaire et le pouvoir de la carte tout en proposant une cartographie littéraire par le biais du montage. En utilisant ce procédé, Gaudy ménage des interstices qui tout à la fois malmènent la description cartographique et rappellent le dispositif de certains atlas. Son écriture établit dès lors un atlas des zones blanches particulièrement à même d'échantillonner le désastre menaçant l'Arctique.

Abstract

This paper focuses on Hélène Gaudy's novel *Un monde sans rivage*, published in 2019. In this story of a failed journey, Gaudy problematises the imagery and the power of maps while proposing a literary cartography through montage. Using this artistic process, Gaudy creates interstices that both undermine the cartographic description and bring to mind the device of certain atlases. Her writing thus establishes an atlas of white areas that is particularly well suited to sampling the disaster threatening the Arctic.

UN ATLAS DES ZONES BLANCHES :

UN MONDE SANS RIVAGE, D'HELENE GAUDY

Quelles sont les dernières zones blanches ? Les rares terres sur lesquelles nous n'avons pas encore posé le pied ou l'impossibilité de partager ce que nous avons découvert, comme de nous souvenir de ce qui a disparu ?¹

Comme l'a déclaré Hélène Gaudy² elle-même, le lieu et le paysage sont, depuis *Vues sur la mer* (2006), au cœur de son projet esthétique, lequel s'associe de plus en plus à une entreprise cartographique. Dans *Grands lieux* (2017), elle a ainsi consacré quatre chapitres, séjours et saisons au lac de Grand-Lieu, « difficile à circonscrire [sur les cartes] »³, « lac-puzzle, toujours à reconstituer »⁴. Également autrice de livres pour la jeunesse, elle a exploré la portée du voyage, de la géographie et des cartes dans les arts au sein de l'album *L'art de l'ailleurs* (2013) et a animé en 2018

¹ GAUDY Hélène, « Préface », dans *Zones blanches. Récits d'exploration*, s. dir. Hélène Gaudy, Marseille, Le Bec en l'air, 2018, p. 4.

² GAUDY Hélène, « Sur les lieux : construire, fabriquer, se repérer, arpenter », dans *Devenirs du roman. Écriture et matériaux*, vol. 2, Paris, Inculte, « Inculte/Naïve », 2007, pp. 193-204.

³ GAUDY Hélène, *Grands lieux*, Nantes, Joca Seria, 2017, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

des ateliers d'écriture dans lesquels elle proposait à des lycéens de « [mêler] texte et images à travers des cartes : utopiques, intimes, imaginaires, narratives, chacun(e) choisit ce qu'il cartographie »⁵.

Le roman *Un monde sans rivage* (2019)⁶ exploite lui aussi un thème géographique en mettant en scène l'échec d'une expédition polaire menée en 1897 par trois ingénieurs suédois, Salomon August Andrée, Knut Fränkel et Nils Strindberg. En novembre 2014, Gaudy découvre, dans une installation de Joachim Koester proposée par le musée Louisiana de Copenhague, les photographies de l'expédition Andrée, retrouvées en 1930 près des corps et des journaux des explorateurs. Littéralement capturée par ces images, Gaudy dirige une exposition sur le voyage d'exploration (au musée et au Cyel à La Roche-sur-Yon, en 2018), puis un catalogue intitulés *Zones blanches*. Cet article se propose d'étudier la manière dont Gaudy, dans ce récit d'un voyage raté, problématise l'imaginaire et le pouvoir de la carte, tout en proposant, simultanément, une cartographie littéraire par le biais du montage. En utilisant ce procédé, Gaudy ménage des interstices qui tout à la fois malmènent la description cartographique et rappellent le dispositif de certains atlas. Son écriture établit dès lors un atlas des zones blanches particulièrement à même d'échantillonner le désastre menaçant l'Arctique.

I. Dédale et carte polaires

Un monde sans rivage relate une expédition dans une zone *blanche* à plusieurs égards. Encore largement méconnues à la fin du XIX^e siècle, les étendues cristallines du pôle Nord représentent un espace lointain, désert et empli de promesses pour les explorateurs avides de conquérir, façonner ou exploiter : « une terre vierge qui saura prendre la forme de ceux qui la fouleront les premiers, nommeront ses embouchures, ses golfes, ses montagnes. Une glaise à pétrir, dont extraire les richesses puisqu'en dessous du blanc, il y a du noir, en dessous de la neige, du charbon. » (pp. 30-31) Maintes hypothèses, parfois fantaisistes, circulent au sujet de ce « vernis de glace recelant monstres et merveilles » (p. 196). Outre cette « folie arctique »⁷, le pôle Nord suscite une perplexité d'ordre cartographique. Situé à l'une des extrémités des cartes dessinées par un point de vue occidental, il est simultanément perçu comme la destination d'un voyage au centre de la Terre, comme un « royaume obscur [...] dont les pôles seraient les portes, les orifices secrets » (p. 44). Espace « où s'éclaire le secret de la force magnétique, où tout commence, où tout s'arrête, [...] capable de renverser le monde, de le retourner comme une crêpe pour révéler sa face cachée – une bête pâle, immense et endormie, s'ébrouant d'un coup pour exhiber les abysses de son corps »

⁵ <https://helenegaudy.wixsite.com/helenegaudy/a-l-ecole>, page consultée le 20 octobre 2020.

⁶ GAUDY Hélène, *Un monde sans rivage*, Arles, Actes Sud, 2019. Sauf mention contraire, les extraits présentés ici proviennent de ce roman.

⁷ Nous empruntons cette expression à : DELEAGE Pierre, *La folie arctique*, Bruxelles, Zones sensibles, 2017.

(p. 196), il remplit même la fonction d'envers du globe. Les fantasmes *géo-graphiques* n'ont dès lors de cesse de s'emparer de « ce pôle Nord qu'on peine, malgré les récentes découvertes, à résumer à un point géographique abstrait, dont on voudrait faire un continent qui possède un rivage, une courbe, un relief et, pourquoi pas, des habitants. On le peuple comme on peuplera la lune ou bien la planète Mars » (p. 44). Aimantant les fictions, y compris littéraires (p. 196), l'Arctique n'échappe pas à son époque, qui « est à l'enthousiasme. [...] on veut conquérir, connaître, cartographier » (p. 57). Les trois aventuriers sont ainsi des ingénieurs, des Dédale suédois, « incarn[ant] la technique qui permet d'atteindre à la maîtrise du monde »⁸, « homme [s]de la ruse, de l'astuce encastrée dans la machine et déployée dans le bricolage [...] homme[s] oiseau[x] qui, pour s'échapper par le haut, invente[nt] une science nouvelle »⁹. Avant leur envol, la nature est définie par leur échelle, à leur portée (« dans le moindre fragment de pierre, il y a un monde en miniature », p. 68), géométrisée, littéralement à leurs pieds :

Les blocs rectilignes, fendus de brisures géométriques, qui s'empilent les uns sur les autres, leur sont des escaliers commodes qu'ils ne se lassent pas d'emprunter.

On dirait que la nature glisse sous chacun de leurs pas une marche à l'instant où ils s'apprêtent à tomber, découpe des pans de falaise abrupts en tranches lisses et horizontales (p. 69)

À l'époque des expositions universelles, le point de vue en hauteur rendu possible par le vol en ballon sert une véritable « folie du voir »¹⁰ cartographique et photographique : « De là-haut, on voit mieux, on découvre, on surplombe. Insensiblement, on apprend, déjà, à se détacher. » (p. 45) La césure entre le sujet et son milieu est celle d'un « œil-monde »¹¹, servi par les sciences et les techniques (« Ce qu'on voit ne suffit pas : il faut le transformer en preuve, en outil », pp. 105-106). Les cartes sont, à des titres divers, façonnées par un point de vue surplombant, panoramique et totalisant. L'image photographique et la « domestication » (p. 107) du milieu sont même plus que des entreprises de connaissance et de maîtrise, elles permettent aussi d'appréhender – dans des cartes devenues *plans* de bataille – le sol comme autant de territoires à défendre ou à conquérir (p. 107). Les trois aéronautes suédois « eux aussi savent qu'ils sont là pour faire avancer leur nation sur l'immense échiquier, pour annexer les terres vierges, pour apporter de l'eau au moulin de la découverte et de la domination. » (p. 107)

II. Icare ou le récit d'un voyage raté

Dédale en face du mystère de la chute se
tient comme n'importe quel

⁸ JACOB François, *La souris, la mouche et l'homme*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 108.

⁹ SENGES Pierre, *Essais fragiles d'aplomb*, Paris, Verticales / Le Seuil, « Minimales », 2002, p. 25.

¹⁰ Nous empruntons cette expression à : BUCI-GLUCKSMANN Christine, *La folie du voir : une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, « Débats », 2002.

¹¹ *Ibidem*.

mathématicien en regard d'un gouffre :
tenté de le combler ou de s'y perdre¹².

Trois jours après l'envol de la montgolfière, les membres de l'expédition polaire s'écrasent sur la banquise. Cette chute signe l'échec de leur entreprise cartographique : « Jamais ils ne verront, de haut, quels motifs dessine la banquise aux abords du pôle Nord. Leurs images ne permettront pas de tracer la forme des dernières îles et des poches de mer libre, leurs cartes resteront trop imprécises pour permettre la moindre conquête, la plus modeste expansion. » (p. 107) Après leur chute sur la banquise, les trois Icare modernes vont survivre trois mois, seuls sur la glace qui avale littéralement tout ce qui pourrait constituer un paysage : « la banquise sous leurs pieds a dévoré la mer, il n'y a plus d'eau, il n'y a plus d'îles, il n'y a plus de pays ni d'illusion possible. *Ça commence, maintenant.* » (p. 107, nous soulignons) Après la chute, « ça commence », « ça » pouvant tout à la fois désigner le récit de voyage de Gaudy, les images survivantes de Strindberg comme la zone blanche et inhospitalière (« le blanc, la glace ») : « Ce paysage : ils n'ont jamais rien vu de pareil. [...] *Ça – le blanc, la glace –, ça, c'est la première fois.* Pourtant, dans leurs journaux, ils ne décrivent d'abord rien de ce qui les entoure. C'est trop tôt, c'est trop neuf, cinglant et hermétique, ça ne ressemble à rien, ça agresse de toutes parts. » (pp. 109-110, nous soulignons)

S'ouvre littéralement l'« atlas d'un égarement »¹³, dans lequel l'étendue blanche, sans limite, prive les trois Suédois de tout repère :

Ils regardent la fumée de leur pipe, de leurs cigares, se confondre avec la bruine qui leur cache le paysage. Quel paysage ? Rien que du blanc où se blottir.
Le point où ils se tiennent ne figure sur aucune carte, ce n'est même pas un point, juste une étendue sans bords. Ils ne savent rien de la direction à prendre. (p. 111)

À cette désorientation spatiale, à cette « perte totale de repères » (p. 134) s'ajoute évidemment la confusion temporelle entretenue par la « nuit blanche » et le jour sans fin de l'été arctique (« À la fin du printemps, il n'y a plus de vraie nuit comme on la connaît. Le jour qui n'en finit pas l'a déjà contaminée. », p. 78), puis par la nuit polaire de l'hiver, « ces mois dans le noir » (p. 252). Dans ce monde sans rivage, le trouble est aussi le fait même de la glace : « le froid qu'on connaissait[,] [c]elui qui a un début et une fin, bordé d'un côté par la soirée au coin du feu, de l'autre par la tiédeur des draps [...], une tasse de café. Mais s'il n'y a plus de chaleur, que devient le froid ? Peut-on encore l'identifier ? Ici, le froid, comme le temps, n'a plus de bords. » (p. 194) Les conditions météorologiques extrêmes allient l'inimaginable et le quotidien : « Le froid absolu n'existe pas. Il n'a pas de limite, pas de frontière, ils l'éprouvent tous les jours. » (p. 194) La lumière polaire, qui

¹² SENGES, *Essais fragiles d'aplomb*, 2002, *op. cit.*, p. 25.

¹³ Nous empruntons cette expression à : WESTPHAL Bertrand, *Atlas des égarements : études géocritiques*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2019.

dissout les cadres, abolit également les limites des corps, les amenant à se confondre avec le jour sans fin du pôle Nord : « à travers ces jours qui n'en finissent pas, une seule journée interminable comme si le temps ne laissait plus de trace, [...] eux aussi perdent leurs limites, leurs frontières, où, à l'unisson du jour polaire, ils ne sont plus qu'une marche dans la lumière. » (p. 137) La nature glacée « traverse »¹⁴, avale, réifie petit à petit les voyageurs, qui empruntent désormais à la neige ses propriétés de surface, de fusion et de recouvrement : « Leurs corps sont traversés par le paysage, *marqués par tout ce qui y traîne, ils s'y fondent, ils s'y perdent, ils se mettent à lui ressembler.* » (p. 139, nous soulignons).

Au-delà même de l'échec de l'expédition Andrée, c'est bien le pôle Nord, territoire sans rivage, mouvant et prompt à susciter les illusions visuelles, qui paraît intrinsèquement échapper à toute possibilité d'une cartographie : « quel rivage quand tout s'inverse, quand on marche sur la mer ? » (p. 262) Le Svalbard alimente ainsi le « fantasme encore vif qu'il reste sur les cartes des points de fuite. » (p. 298) Le pôle Nord est tout à la fois référence cartographique et espace fuyant, comme l'écrit l'autrice catalane Alicia Kopf : « les pôles sont des endroits où les boussoles perdent le nord, des axes de rotation avec un champ magnétique en déplacement ; le nord, point cardinal par excellence, est une référence légèrement mobile. Aux pôles, même le sol bouge. »¹⁵ Treize ans avant l'expédition Andrée, deux autres explorateurs, Fridtjof Nansen et Hjalmar Johansen, « faute de repères dans le temps, [...] perdent tout repère dans l'espace » (p. 165) arctique : « Bien sûr, aucun des lieux traversés ne ressemble à la carte censée les représenter. Bien sûr, ils ne reconnaissent rien, ne cessent de se perdre » (p. 166). Aujourd'hui encore, le Grand Nord est rétif à la carte, en raison de l'« incessante métamorphose de ces territoires qu'il serait vain désormais de cartographier, puisque les cartes qu'on pourrait en dresser seraient aussitôt périmées : il faut les parcourir, non pour les arpenter, mais pour les vivre, les montrer et les dire »¹⁶, comme ont pu le faire, entre autres, les romans *Je m'en vais* (1999) de Jean Echenoz – dans lequel la parhélie jouait déjà un rôle fondamental –, *Nirliit* (2015) de Juliana Léveillé-Trudel ou *Churchill, Manitoba* (2017) d'Anthony Poiraudau.

L'échec de l'expédition ne signe pourtant pas la fin de l'élan cartographique des trois explorateurs, bien obligés de chercher un rivage, qui signerait la possibilité d'un retour (p. 131). L'abandon de la position surplombante pour la marche induit un changement de perspective et une perception plus âpre, plus réaliste aussi, de la banquise : « De cette immensité qui leur semblait,

¹⁴ DEMANZE Laurent, « "L'œil est une plaque photographique". Résistance mélancolique de l'archive chez Hélène Gaudy », *Critique* 8-9 (879-880), 2020, p. 716.

¹⁵ KOPF Alicia, *Frère de glace*, traduit du catalan par Marie Vila Casas, Paris, Robert Laffont, « Pavillons », 2019 (2015), p. 17.

¹⁶ « Présentation. Perdre le Nord ? Passions polaires », *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères* LXXVI (875), 2020, p. 308.

depuis le ciel, sans accroc, sans nuance, ils découvrent les aspérités. Ils sentent la présence des bêtes qu'ils ne peuvent plus regarder, tranquilles, du haut de leur nacelle. *Les ours ont changé d'échelle.* » (pp. 111-112, nous soulignons) Les trois Phileas Fogg malchanceux s'appliquent rapidement à reterritorialiser leur environnement et « plantent le drapeau de l'union de la Norvège et de la Suède, histoire de se donner l'impression qu'ils se trouvent quelque part. » (p. 109) « Moins chaudement vêtus que le moindre touriste à l'assaut de la moindre petite montagne » (p. 128), ils choisissent cependant la direction de la terre François-Joseph, « plus mystérieuse, plus vierge », dont la « forme sur les cartes reste approximative », car « il y a sur sa route des îles auxquelles ils peuvent espérer donner leurs noms. » (p. 126) Andrée continue à tenir le journal de l'expédition, qui allie observations de la géographie polaire, traits d'humour (p. 161), notations prosaïques (p. 167) et émerveillement devant la banquise, confinant parfois au haïku (p. 211). Strindberg, quant à lui, immortalise sur la pellicule le ballon tombé du ciel, « animal échoué » (p. 15), ou les dépouilles des ours blancs sur le blanc de la banquise. Par ailleurs, ils se livrent à un véritable inventaire de la nature polaire – oiseaux, algues, relevés de la composition de la neige –, transformant leurs traîneaux en « un véritable cabinet de curiosités itinérant » (p. 129). Leur marche, empruntant tant à l'arpentage (pp. 135-136) qu'à l'errance, prendra fin sur une île, qu'ils ne peuvent s'empêcher de nommer : « Il y a certainement, dans ce geste de nommer, un reste de ce qui fait d'eux des explorateurs, s'acharnant à posséder un lieu qui les possède déjà tout entiers. Mais il y a sans doute, aussi, la simple force d'attraction d'une terre, d'un temps perdu où se tenir quelque part n'était pas une question. » (p. 264). Par ailleurs, lorsqu'elle évoque les hypothèses formulées pendant trente ans au sujet des voies que les aéronautes auraient empruntées et les réactions à l'annonce de la découverte des restes de leur expédition, Gaudy utilise une isotopie de la géographie (pp. 18-19).

Un monde sans rivage, dans sa visée d'une ressaisie – fragmentaire et recrée – du réel d'une exploration, rejoint la visée mimétique de la carte. Comme le plongeon d'Icare représenté dans le tableau de Bruegel constitue le point de départ de la réflexion de Christine Buci-Glucksmann sur l'œil cartographique dans l'art¹⁷, le travail cartographique de Gaudy persiste ou même débute – « ça commence » (p. 107) – avec la chute des trois aéronautes. Le propos de ce récit de voyage et d'aventure ainsi que la récurrence du motif voire du thème de la carte corroborent cette impression d'une écriture cartographique. Cependant, la visée cartographique est minée par la figure d'Icare (p. 102) et le récit d'une exploration manquée. Par ailleurs, la forme littéraire adoptée par l'autrice ne présente à première vue guère de traits stylistiques – tels que le point de vue en hauteur, l'œil omniscient, la géométrisation de la description, l'effet de totalisation et de réduction, l'impression d'aplatissement, etc. – que l'on pourrait associer à une déclinaison littéraire de la carte. L'écriture

¹⁷ BUCI-GLUCKSMANN, *L'œil cartographique de l'art*, op. cit., 1996.

de Gaudy nous invite en réalité à ne pas limiter notre compréhension de la cartographie à la persistance du motif de la carte ou du thème de l'exploration après la chute de la montgolfière. En effet, le projet esthétique de Gaudy rappelle à maints égards celui d'artistes étudiés par Larisa Dryansky, parmi lesquels Mel Bochner, Douglas Huebler, Dennis Oppenheim, Ed Ruscha et Robert Smithson. Ces derniers, en mêlant procédés cartographiques et photographiques, recourent à des « démarches *a priori* contradictoires : adopter des méthodes documentaires et déjouer la documentation, faire retour vers le réel et en même temps réintroduire la fiction et l'illusion dans l'œuvre d'art, renouer avec la représentation et repenser l'abstraction. »¹⁸ Pour ce faire, l'enquête littéraire s'attache à la zone blanche, imposant un pas de côté à l'entreprise cartographique, éloignant celle-ci de la « métrise »¹⁹. En ceci, l'exploration géographique participe du nouvel âge de l'enquête étudié par Laurent Demanze : « L'écriture du terrain s'inscrit précisément dans les interstices de ces saisies plurielles, dans les écarts entre ces représentations contradictoires, pour se loger dans les blancs et les lacunes. »²⁰ Une semblable attitude, tout à la fois cartographique et ignorante, caractérise les explorateurs errants :

Il leur faut marcher dans l'ignorance [...]. Il leur faut continuer à inscrire leur trajectoire sur la banquise les yeux fermés, à esquisser ses frontières absentes, à ratisser l'espace en ignorant, toujours, les cercles précis que la dérive dessine avec leurs corps, la marque qu'ils impriment au paysage comme celle que laissera la lumière dans la gélatine sensible des images. (p. 144)

La cartographie littéraire développée par Hélène Gaudy va s'établir par le biais d'un montage qui compose un atlas d'images faisant droit aux zones blanches, c'est-à-dire tant aux pôles qu'à une ancienne composante des cartes.

Il fut même une époque, encore pas si lointaine, où, par prudence, on laissait en blanc sur certains atlas les contrées inexplorées. Ces « taches blanches » naturellement faisaient rêver davantage que ce qui était dûment nommé et décrit. Elles se donnaient à nous comme des « lacunes » dans le champ du savoir, des manques qu'il faudrait combler un jour. Aujourd'hui elles ont tout à fait disparu, refoulées par l'œil panoptique des satellites. Le monde connu s'étend partout : tout est plein, semblent dire les cartes.²¹

Nous entendons montrer, au contraire, que le vide et l'interstice sont au cœur d'*Un monde sans rivage*, qui trouve son point de départ dans une disparition. Disparition des trois membres de l'expédition Andrée mais aussi d'un monde.

¹⁸ DRYANSKY Larisa, *Cartophotographies. De l'art conceptuel au Land Art*, Aubervilliers, Éditions du CTHS/INHA, « L'art et l'essai », 2017, p. 18.

¹⁹ WESTPHAL Bertrand, *Le monde plausible : espace, lieu, carte*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2011.

²⁰ DEMANZE Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions Corti, « Les essais », 2019, p. 92.

²¹ TIBERGHEN Gilles, *Finis terrae : imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, « Le rayon des curiosités », 2007, p. 22.

III. Atlas, montage et zones blanches

Une indication importante quant à la forme qu'*Un monde sans rivage* donne à la cartographie apparaît dans le texte même, dans une comparaison établie juste après la destruction de l'abri que les explorateurs ont construit sur la banquise afin d'hiverner, « l'igloo [...] qu'ils ont appelé "home" » qui leur procurait « [p]our la première fois depuis des mois [...] des murs, au-dessus de leur tête, un toit. Penchée sur leurs corps fatigués, la silhouette fantôme, translucide, de leurs maisons laissées. » (p. 260) Pendant leur sommeil, la plaque de glace sur laquelle ils ont érigé leur abri se rompt, « leur "maison" [est] coupée en deux » (p. 260), « [d]evant eux, le noir criblé de taches blafardes et le froid comme une pierre qui leur cogne les membres. Ils tentent de rassembler leurs affaires qui flottent sur les glaçons disloqués, regardant, impuissants, dériver les restes des deux ours qu'ils venaient de chasser. *Les fragments comme une carte, continent éclaté.* » (p. 261, nous soulignons) La comparaison de Gaudy introduit donc une équivalence entre la carte et la fragmentation.

Cette dernière est caractéristique de l'écriture de Gaudy et se décline à plusieurs niveaux. Le mot « fragment », récurrent dans le roman, peut pointer le caractère parcellaire de la perception ou de la représentation (« des fragments d'un Nord aussi inconnu que familier », p. 11 ; « L'image n'est pas encore tout à fait une image, juste un fragment, englué parmi d'autres, d'une pellicule qui a passé des années sous la neige », p. 15) ou, au contraire, révéler sa portée mimétique, du moins emblématique (« ce fragment neigeux qui fond dans sa main soudain semblable à l'archipel qui s'étale sous ses yeux », p. 282). En ce qui concerne la composition du texte, le roman est constitué de quarante-cinq chapitres, parfois très courts. Ceux-ci ne s'agencent pas selon un fil narratif qui suivrait une stricte progression chronologique, mais donnent à lire un récit éclaté qui juxtapose – et fait souvent dialoguer, nous y reviendrons – des extraits du journal d'Andrée, des descriptions de photographies, de tableaux ou de films, des épisodes de l'errance des explorateurs, narrés ou non depuis le point de vue de l'un de ces derniers, des récits de voyages d'autres explorateurs du Grand Nord, etc. Par ailleurs, l'autrice ne livre que des bribes des archives consultées, le cas le plus exemplaire étant les extraits, parfois réduits à quelques lignes, du journal d'Andrée. Elle respecte également les ellipses ou les blancs de ce même journal (p. 114, pp. 276-277), ne prétendant pas les combler, préférant « recréer », « falsifier », « faire avec ce qui reste »²², multiplier les occurrences de l'adverbe « peut-être » tout au long du roman, souligner que ces vides ou ces interstices appellent la fiction : quelques jours après leur arrivée sur l'île Blanche, les explorateurs « cessent d'écrire. Les pages de leurs journaux d'expédition sont laissées *blanches*. Après les derniers lambeaux de phrases encore lisibles, c'est le silence. Il n'y a plus de mots pour ce qui va suivre. Aucun récit ne témoigne de la façon dont ils ont rejoint l'île. Il a fallu l'inventer. » (p. 266, nous soulignons)

²² GAUDY, « Préface », *art. cit.*, 2018, p. 4.

Cette pratique du montage, faite de fragmentation et de recomposition, de diffraction et de confrontation²³, caractéristique d'une large mouvance de la littérature contemporaine²⁴, a déjà été utilisée par Gaudy dans *Une île, une forteresse* et étudiée par Demanze²⁵. Elle est revendiquée par l'autrice même, y compris dans un projet lié à la cartographie et au contenu d'*Un monde sans rivage*. En effet, après avoir découvert les images de l'expédition Andrée dans une exposition confrontant elle-même archives et art contemporain, Gaudy a organisé une exposition sur le voyage d'exploration, intitulée *Zones blanches*. Cette exposition rassemblait, mont(r)ait les photographies de l'expédition Andrée et des installations contemporaines, « les explorations d'une vingtaine d'artistes, d'abord éprouvées de manière physique, sensorielle, avant d'être agencées, transformées, déplacées dans un espace d'exposition »²⁶, afin de « rendre de nouveau visibles ces photographies, de les faire voisiner avec d'autres œuvres d'art, comme de voir quelles nouvelles fictions, quels nouveaux récits elles pouvaient susciter »²⁷. La plupart des installations et photographies (parmi lesquelles certaines de Luigi Ghirri ou de Richard Long) prenaient pour objet les pôles et le désastre écologique ou s'inscrivaient dans le *Land Art*. Cette exposition, relative aux « blancs cartographiques »²⁸, a ensuite donné lieu à un livre (*Zones blanches. Récits d'exploration*) souscrivant également à une esthétique du montage et de la cartographie puisqu'il place en regard dix-huit textes d'auteurs contemporains rédigés à partir de l'une des œuvres de l'exposition, des photographies et des cartes. « Quelques années sur la route du pôle » d'Anthony Poireau voisinage ainsi avec les photographies de Nathalie Talec (« Cinq minutes sur la route du Pôle » et « Notes groenlandaises »), « Disparaître, mode d'emploi » de Pierre Ducrozet répond aux séries photographiques de Darren Almond « Until MMXLI », portant sur l'Antarctique, et « Photo-écriture » d'Ingrid Thobois est placé en regard des séries « Spitzberg » de Sylvie Bonnot.

La relation qu'entretiennent le fragment ou le montage et le dispositif de la carte ne paraît pourtant pas aller de soi. La carte est plutôt perçue comme un ensemble fini et isolé, qui utilise une réduction d'échelle pour « une mise à plat totalisant des observations »²⁹, l'œil cartographique

²³ DEMANZE, *Un nouvel âge de l'enquête*, *op. cit.*, 2019, p. 92.

²⁴ ZENETTI Marie-Jeanne, *Factographies : l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, « Littérature, histoire, politique », 2014, pp. 103-114.

²⁵ DEMANZE, *Un nouvel âge de l'enquête*, *op. cit.*, 2019, pp. 91-92 ; « "L'œil est une plaque photographique". Résistance mélancolique de l'archive chez Hélène Gaudy », *art. cit.*, 2020, pp. 709-712.

²⁶ GAUDY Hélène, « Préface », *op. cit.*, 2018, p. 5.

²⁷ « Hélène Gaudy : "Les métamorphoses que subit notre monde changent tout notre régime de valeur, et le langage lui-même" », entretien réalisé par Johan Faerber, 11.09.2019, <<https://diacritik.com/2019/09/11/helene-gaudy-les-metamorphoses-que-subit-notre-monde-changent-tout-notre-regime-de-valeur-et-le-langage-lui-meme/>>, page consultée le 23.10.2020.

²⁸ DEMANZE, « "L'œil est une plaque photographique". Résistance mélancolique de l'archive chez Hélène Gaudy », *art. cit.*, 2020, p. 706.

²⁹ CERTEAU Michel DE, *L'invention du quotidien*, nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, « Folio », 1990, p. 176.

nourrissant un « fantasme de totalité »³⁰. Il existe cependant une pratique cartographique qui procède également de l'assemblage, de la (re)composition, du montage : l'atlas, « recueil ordonné de cartes, conçu pour représenter un espace donné et exposer un ou plusieurs thèmes » selon la définition donnée en 1990 par le Comité français de cartographie³¹. Depuis l'*Atlas* de Mercator, l'atlas participe *a priori* de la visée totalisante de la carte, voire renforce celle-ci par le regroupement thématique, en somme « quelque chose que l'on feuillette et que le cartographe tient dans sa main ; [...] la Terre que l'on domine, que l'on possède et que l'on maîtrise totalement. »³² Néanmoins, le Titan qui a donné son nom à ce recueil, s'il était doté d'une force surhumaine, se distingue surtout par son châtiment, condamné comme il l'était à supporter le poids du monde, immobilisé avant d'être pétrifié en chaîne montagneuse. Nous avons déjà montré combien Gaudy problématisait l'entreprise cartographique dans *Un monde sans rivage*, tout comme elle le fait au sujet du documentaire dans *Une île, une forteresse* : « Le récit de l'enquête, précautionneux et tâtonnant, tramé d'hypothèses et de perplexités, permet de tenir à distance la force de monstration du documentaire : il pointe les manques et le vide que la saturation documentaire tente de recouvrir. Au contraire, l'écriture de la ville gravite autour d'un point de fuite et d'une réalité urbaine insaisissable »³³.

En réalité, *Un monde sans rivage* nous paraît participer des « atlas des égarements » évoqués par Bertrand Westphal, qui s'arrête sur le cas exemplaire de l'atlas *Mnémosyne* d'Aby Warburg. Réactualisant la pratique de la table d'images, Aby Warburg a travaillé entre 1921 et 1929 sur des montages d'images tirées de sa bibliothèque. Les thèmes de ces montages (« orientation », « image », « mot » et « action ») répondaient aux quatre étages de la bibliothèque – dont la porte était surmontée de l'inscription *Mnémosyne* – et participaient d'une spatialisation de la mémoire et du savoir³⁴. Ces grandes planches thématiques, devant lesquelles il était possible de se déplacer, rapprochaient sur un fond noir³⁵ des images hétéroclites (dont des cartes), sur la base d'analogies subjectives, d'associations qui pouvaient sembler hasardeuses et étaient appelées à être modifiées (le dispositif était donc mobile et ses différents états photographiés). L'entreprise de classement de la bibliothèque confine donc à « l'exposition d'un réseau »³⁶ destiné à susciter, au fil de la

³⁰ BUCI-GLUCKSMANN, *L'œil cartographique de l'art*, *op. cit.*, 1996, p. 26.

³¹ LAMBERT Nicolas et TOBELEM-ZANIN Christine, *Manuel de cartographie : principes, méthodes, applications*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2016, p. 213.

³² LATOUR Bruno, « Postface », dans GEMENNE François et RANKOVIC Aleksandar, *Atlas de l'anthropocène*, Paris, Presses de Sciences Po, 2019, p. 145.

³³ DEMANZE, *Un nouvel âge de l'enquête*, *op. cit.*, 2019, p. 260.

³⁴ RECHT Roland, « Présentation », dans WARBURG Aby Moritz, *L'atlas Mnémosyne*, traduction de Sacha Zilberfarb, Dijon, L'écarquillé, 2019, p. 277 ; CAHEN-MAUREL Laure, « La bibliothèque en mouvement d'Aby Warburg », *Cenquatrevue*, Vol. 1, mai 2009, p. 10.

³⁵ Notons que Roland Recht souligne, dans le dispositif des planches rassemblant des images - taches blanches - sur un fond noir, une similitude avec les constellations astrales (RECHT, « Présentation », *art. cit.*, 2019, pp. 286-287). Gaudy a elle-même intitulé « Constellations » le premier chapitre de sa dernière partie (« Ce qui reste »).

³⁶ DIDI-HUBERMAN Georges, « Déplacer voir (le document, l'archive, l'atlas) », *Critique* 8 (879-880), 2020, p. 621.

déambulation, des questionnements dus au rapprochement inattendu d'ouvrages, d'images, de textes³⁷. Les associations de cet atlas n'avaient donc rien de gratuit, le montage permettait en réalité de découvrir et de dégager des liens échappant au sens commun ou à l'observation directe³⁸. Dans cette perspective, les arts visuels, producteurs de savoirs, sont donc bien vecteurs d'orientations, mais celles-ci sont inattendues et subjectives.

Dans son enquête littéraire, Gaudy revendique le même goût pour l'hétéroclite et l'association, pour la documentation historique ou scientifique jointe à une « bibliographie un peu oblique, qui aborde les faits par la marge ou à travers le filtre assumé d'une subjectivité »³⁹. À la fin d'*Un monde sans rivage*, Gaudy renseigne d'ailleurs, dans ses « bibliographie et pistes », *L'instant et son ombre*, un essai dans lequel Jean-Christophe Bailly interroge la photographie à partir d'associations entre le *Pencil of nature* de W. H. Fox Talbot et les images de la figure humaine soufflée par l'explosion d'Hiroshima. Dans sa réflexion sur la photographie, Bailly s'appuie précisément sur la portée de la métaphore du montage dans les arts et l'histoire qu'ont autorisée les juxtapositions opérées par Warburg pour rapprocher ces images séparées par un siècle⁴⁰.

Comme la photographie, l'atlas « introduit dans le savoir la dimension *sensible*, le *divers*, le caractère *lacunaire* de chaque image. »⁴¹ Les enquêtes littéraires de Gaudy se distinguent des documentaires par cette « dimension sensible », par la place réservée au *je* et à l'ici-maintenant de la narratrice-enquêtrice et par l'évocation de la puissance des images, comme le montre exemplairement l'incipit d'*Un monde sans rivage* relatant la rencontre avec les images de l'expédition (pp. 10-11). Cette rencontre bouleverse l'échelle de la carte intérieure (« Les choses ont changé d'échelle, l'image prend toute la place », p. 11) tout comme elle conduit l'écriture à prêter, par exemples, des rêves (p. 191) ou des regrets aux personnages. Le « caractère lacunaire » des archives utilisées par Gaudy est également souligné, qu'il s'agisse des blancs dans le journal d'Andrée ou du manque constitutif de l'image, par exemple dans une photo en noir et blanc de la famille Strindberg, sur laquelle est évidemment absent Nils et à propos de laquelle Gaudy fait aveu d'ignorance (« Je ne sais pas qui sont les autres [femmes] », p. 146). Sur cette photo, la présence d'Anna, « une Pénélope sans tapisserie ni prétendants, dont l'image ne dit rien de ce qui emplit le corps » (p. 148, nous soulignons), révèle paradoxalement les lacunes des images, renforcées par les anaphores de « peut-être » et de « comme s'il était possible » (pp. 148-149).

³⁷ RECHT, « Présentation », *art. cit.*, 2019, p. 278.

³⁸ DIDI-HUBERMAN Georges, *L'œil de l'histoire : Atlas ou Le gai savoir inquiet. 3*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2011, p. 13.

³⁹ « Hélène Gaudy : "Les métamorphoses que subit notre monde changent tout notre régime de valeur, et le langage lui-même" », *art. cit.*, 2019.

⁴⁰ BAILLY Jean-Christophe, *L'instant et son ombre : essai*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2001, pp. 124-127.

⁴¹ DIDI-HUBERMAN, *L'œil de l'histoire*, *op. cit.*, 2011, p. 13, nous soulignons.

Dans ses montages, Gaudy juxtapose des éléments comparables, qui participent du même mode de représentation, adjoignant par exemple au récit de l'expédition d'Andrée ceux d'autres explorateurs ou exploratrices des pôles, de Léonie d'Aunet à Ernest Shackleton en passant par Fridtjof Nansen. Qui plus est, Gaudy, férue d'intermédialité, pousse la juxtaposition et l'imbrication plus loin. Elle exploite l'hybridité du montage pour confronter une esquisse réalisée par Anna, une photo de celle-ci et un tableau de Munch (pp. 49-54), enrichissant de la sorte son appréhension de la relation entre la jeune femme et Nils. Elle intègre aussi aux hypothèses sur les causes de la mort des trois explorateurs la description de la fin du film *Gerry*, de Gus Van Sant (pp. 271-272). L'écriture de Gaudy souscrit donc au caractère composite et à l'impureté foncière de l'atlas d'images : « Contre toute pureté esthétique, [l'atlas] introduit le *multiple*, le *divers*, l'*hybridité* de tout montage. »⁴²

Toutefois, les montages de Gaudy n'entendent aucunement combler le vide d'une disparition ou les lacunes inhérentes aux archives. L'autrice s'installe précisément dans les interstices, les vides, les zones blanches des documents, ce que mettent en exergue son utilisation de la juxtaposition de fragments, de l'ellipse et de l'hypothèse, ou encore le choix de ne reproduire aucune des photographies de Strindberg dans son roman, à l'exception de celle placée en couverture. En ceci, l'esthétique de Gaudy rejoint l'une des propriétés de nombreuses cartes réalisées par des artistes : « Pour imaginer, il faut [...] du vide entre les choses [...] La carte dans son processus de fabrication imaginaire a quelque chose à voir avec ce vide, ce qu'ont bien su repérer et traduire certains artistes [par exemple, Terry Atkinson et Michael Baldwin] en tentant de cartographier cet "entre", ou ce blanc, cet interstice. »⁴³

Le montage auquel Gaudy procède correspond à l'effet des confrontations et des substitutions de l'atlas d'images, qui « invente [...] des zones interstitielles d'exploration, des intervalles heuristiques »⁴⁴, des zones blanches donc. Le potentiel de l'intervalle pour la fiction est également manifeste dans la juxtaposition de deux portraits différents de Knut Frænkel, reconstitués à partir des bribes disponibles dans les archives, forcément incomplètes. La disjonction des deux portraits est signalée (« Ou plutôt », p. 181) et met en exergue la puissance de l'interstice, de la zone blanche, dégagée par les procédés touchant au fragmentaire :

Quelque chose de Knut Frænkel se tient, peut-être, entre ces deux portraits. Quelque chose qui permet juste d'entrevoir un homme, de l'approcher par le frottement fortuit, le dosage incertain de quelques hypothèses.

Lui, il se glisse dans l'interstice qui entre elles s'est creusé.

Le temps de le saisir, il vient de s'échapper. (p. 182, nous soulignons)

⁴² *Ibid*, nous soulignons.

⁴³ TIBERGHIEU, *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, *op. cit.*, 2020, pp. 132-133.

⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, *L'œil de l'histoire*, *op. cit.*, 2011, p. 13.

C'est donc le « frottement fortuit »⁴⁵ de divers documents, récits ou œuvres artistiques qui permet à Gaudy de laisser apercevoir quelque chose de l'expédition, « peut-être ». Le montage de l'enquête littéraire de Gaudy comme de l'atlas d'images est ainsi conçu dans le « sens [...] de l'omission, si ce n'est de la scotomisation. *Übersehen*, c'est sans doute *voir* d'un regard embrassant et faire en sorte que certaines choses ou relations nous *sautent* aux yeux ; mais c'est aussi *ne pas voir*, ne pas tout saisir, ne pas tout remarquer, omettre quelque chose qui, dans l'"aperçu" lui-même, *saute* ou nous échappe dans les profondeurs du non-su. »⁴⁶ À ce blanc dans le savoir, à cet interstice dans le montage de l'enquête autorisé par le modèle de l'atlas d'images, correspond la zone littéralement blanche que le montage (ici la rencontre entre les photographies de l'expédition, l'installation de Joachim Koester et le regard de Gaudy) ouvre chez le spectateur ou le lecteur :

Les vastes salles du musée libèrent alors l'espace entamé par la photographie, la rumeur de la mer se fait plus présente, entraînant des fragments d'un Nord aussi inconnu que familier, d'une zone blanche qu'on porterait tous en soi comme une île. Il y aurait un lac, un glacier, des sapins et des rennes, puis de moins en moins d'arbres, rien que le froid et la clarté. (p. 11)

Le montage littéraire modifie donc légèrement le statut du document et de la carte, comme le fait l'atlas d'images : « L'archive nous demande, bien sûr, d'affronter la question de l'inépuisable comme celle de l'insondable. Mais l'atlas, par ses choix eux-mêmes (ou plus exactement par ses montages), *rend visibles* et l'inépuisable et l'insondable comme tels »⁴⁷, rend visible l'Arctique pourtant « incartographiable ».

IV. *Mnémosyne* : la cartographie d'un désastre

Le montage est aussi affaire de démontage et de remontage : les images de l'atlas, objet qui emprunte davantage à la table d'images qu'au tableau, en appellent d'autres, d'époques ou de régimes parfois très différents. Commentant l'*Atlas* de Gerhard Richter ou les planches gravées de Rembrandt, Didi-Huberman souligne ainsi le « renoncement à toute unité visuelle et à toute immobilisation temporelle : des espaces et des temps hétérogènes ne cessent de s'y rencontrer, de s'y confronter, de s'y recroiser ou de s'y amalgamer. [...] [L]a table [...] est un dispositif où tout pourra toujours se rejouer. »⁴⁸ Par conséquent, l'atlas d'images autorise, voire suscite les anachronismes et, par conséquent, une relecture de l'histoire et des archives⁴⁹. Cette particularité rejoint les caractéristiques de la carte telle que Deleuze et Guattari l'ont envisagée, en la rapprochant

⁴⁵ Laurent Demanze relève le même procédé dans son analyse de la photographie d'Anna « rechargée » par un détour par un tableau de Munch (DEMANZE, « "L'œil est une plaque photographique". Résistance mélancolique de l'archive chez Hélène Gaudy », *art. cit.*, 2020, p. 711).

⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, *L'œil de l'histoire*, *op. cit.*, 2011, p. 274.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 290.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁹ BAILLY, *L'instant et son ombre*, *op. cit.*, 2008, pp. 124-127.

des propriétés qu'ils attribuent au 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 »⁵⁰.

Dans une séquence d'*Un monde sans rivage* précisément intitulée « Rhizome », Gaudy s'attache à Bea Uusma, jeune Suédoise qui tenta d'élucider les circonstances exactes de la mort des membres de l'expédition Andrée. Elle la présente comme le maillon d'une « chaîne souterraine faite de scientifiques, d'internautes, d'écrivains, de curieux », d'artistes et de lecteurs donc qui, plutôt que de s'élever en ballon pour cartographier la banquise ou de « chercher au fond des mers les boîtes noires englouties », « trouvent dans l'enquête un moyen détourné de fouiller en eux-mêmes, de gratter là où ils ne savaient pas qu'il y avait eu une plaie. » (p. 293) Après Hertzberg ou Hedrén, avant Gaudy elle-même, Uusma est elle-même sujette à une « obsession » (p. 296) qui emprunte tant au jargon judiciaire (« décortiquer les rapports d'autopsie, étudier les photographies des corps, examiner les indices », p. 292) qu'au vocabulaire du chercheur (« décoder les signes », p. 292 ; « Elle a tout examiné, expertisé, inventorié », p. 294) ou du cartographe-explorateur (« Elle a financé sa propre expédition, affrété un bateau, chaque jour elle a scruté les couleurs des zones tracées sur les cartes pour connaître la proportion de mer libre jusqu'au feu vert du départ. Elle a découvert l'Arctique, la glace, le mal de mer », p. 295 ; « Elle a déterminé jusqu'à l'ultime vent qui a balayé leur visage », p. 295). En bref, Bea Uusma a pratiqué le montage tel que l'entend Gaudy : « Elle a accumulé les signes tout aussi illisibles, attendant que de leur *frottement* naisse l'amorce d'un sens. » (p. 295, nous soulignons). L'incipit de ce fragment mettait déjà particulièrement en exergue ce réseau inexploité qui constitue l'atlas, qui tout à la fois appelle le non-su et relève de cette dimension d'ignorance :

Il y a des histoires qui réveillent quelque chose dont on ignorait jusqu'à la présence. Un appétit, un désir, un manque, un processus qu'on ne peut arrêter, sans qu'on comprenne toujours à quoi elles font écho. Peut-être sont-elles plus neuves qu'elles n'en ont l'air, tout à fait déconnectées de nos vies mais fermement liées à d'autres, que nous n'avons pas vécues mais dont nous nourrissons la crainte ou le regret. (p. 292)

Encore une fois, la zone blanche du Nord, exacerbée par la lumière polaire et condensée dans le nom de l'île Blanche, se reflète dans celle qui habite l'enquêtrice – non plus Gaudy mais Uusma – et s'y associe à la marche : « Elle a marché vers la proue, face à la lumière aveuglante. Elle a décrit ce lieu qu'elle portait en elle depuis si longtemps : le mur blanc du glacier, le vent chargé de particules de sable, l'impression de marcher à l'intérieur d'elle-même. » (p. 295)

⁵⁰ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie. 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980 « Critique », p. 20.

Les derniers mots du même chapitre, « Rhizome », exposent les effets temporels du dispositif de l'atlas d'images, tant en termes d'« échos » à la zone blanche intérieure que de « répliques » (p. 296) :

[La disparition] de Fränkel, Strindberg et Andrée traîne derrière elle mille échos et répliques, pertes de repères, attraction du vide, vertige devant l'écart qui sépare de l'époque où leur aventure était possible, où elle semblait avoir un sens, et c'est aussi ce décalage, cette absence que l'on sonde. Leur monde est mort bien après eux, mais il est mort dans leur sillage – et ce monde a été le nôtre. Celui qui vient n'a rien à voir, quelque chose s'est brisé. (p. 296, nous soulignons)

Les dé- et re-montages qu'autorise l'atlas engagé, selon Didi-Huberman, des considérations d'ordre temporel, tant en termes de souvenirs que d'instantanés ou de prophéties : « Battre et redistribuer les cartes, démonter et remonter l'ordre des images sur une table pour créer des configurations heuristiques "quasi devines", c'est-à-dire capables d'*entrevoir le travail du temps à l'œuvre dans le monde visible* : telle serait la séquence opératoire de base pour toute pratique que nous nommons ici un *atlas*. »⁵¹ Gaudy, depuis *Une île, une forteresse*, se livre, grâce à son travail sur les archives et à sa pratique du montage, à « une très étrange archéologie »⁵². La même impression de palimpseste et d'anachronisme⁵³ se dégage d'*Un monde sans rivage*, dans l'épaisseur temporelle des objets pourtant plats que sont les photographies. Le développement de celles-ci mène en effet à ôter les traces laissées par un séjour de trente ans dans le froid intense (p. 19) ou à révéler le regard posé par la photographie sur l'observateur (« Et puis, ils apparaissent : trois hommes qui le regardent. Trois hommes qui bientôt vont nous regarder », pp. 17-18). La « surimpression »⁵⁴ se manifeste aussi dans la juxtaposition de fragments datés placés dans un ordre antichronologique (pp. 41-45), opérant une remontée dans le temps. Par ailleurs, lorsque la narratrice se rend dans le Nord, près de l'île des Danois, elle relève elle aussi – à l'instar des aéronautes mais depuis le sol –, un dessin, une structure dans la roche : « ce paysage à l'os, réduit à l'essentiel, comme si on en avait arraché tout ce qui ailleurs fait partie du décor pour en dénuder *la matrice, l'armature*. » (p. 298, nous soulignons) Cette matrice consiste en fait en une mémoire géologique emprisonnée dans la nature polaire : « Ce chapelet d'îles longtemps recouvertes par la mer se serait déplacé depuis les zones équatoriales vers les tropiques, aurait traversé les océans avant d'échouer ici » (p. 298), laissant aujourd'hui apparaître des fossiles, « déposant à même le paysage les signes d'un temps sans échelle. » (p. 299) Gaudy fait ainsi, à l'instar de Smithson enchâssant des cartes, « coexister plusieurs espaces en un seul »⁵⁵.

⁵¹ DIDI-HUBERMAN, *L'œil de l'histoire*, op. cit., 2011, p. 62, nous soulignons.

⁵² « Hélène Gaudy : "Les métamorphoses que subit notre monde changent tout notre régime de valeur, et le langage lui-même" », art. cit., 2019.

⁵³ DEMANZE, *Un nouvel âge de l'enquête*, op. cit., 2019, pp. 91-92.

⁵⁴ DEMANZE, « "L'œil est une plaque photographique". Résistance mélancolique de l'archive chez Hélène Gaudy », art. cit., 2020, p. 711.

⁵⁵ TIBERGHIEN, *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, op. cit., 2020, p. 150.

Dans son analyse, Didi-Huberman montre que la logique de l'atlas de Warburg, choqué par la Grande Guerre, répondait à ce « désastre » et que ce montage peut être interprété comme « un outil pour recueillir ou "échantillonner", par images interposées, le grand chaos de l'histoire. »⁵⁶ Dans *Un monde sans rivage*, Gaudy s'attache à un double désastre, celui d'une expédition et celui de l'immensité blanche. Comme l'écrit Westphal, en des termes qui évoquent les « échos » et les « répliques » de Gaudy :

Avant l'heure, Warburg abondait dans le sens d'une esthétique du fragment, celle que véhiculait déjà Mnémosyne, fille d'Ouranos et de Gaïa. On était loin du positivisme et des taxinomies rassurantes. À la fois déesse de la mémoire, matrice du langage et mère des muses, Mnémosyne occupait un espace qui se reconfigurait inlassablement *entre inventaire complexe de ce qui était et aspiration incontrôlable à ce qui serait.*⁵⁷

Un passage du texte de Gaudy condense les deux désastres que donne à lire son montage : « L'absence de végétation fait du Svalbard un livre ouvert, et ce livre est de plus en plus lisible à mesure que la glace se fait rare, laissant peu à peu voir les couches les plus profondes. Comme une image exposée à la lumière, il se révèle en même temps qu'il entame son processus de disparition. » (p. 299) La comparaison de la dernière phrase établit un parallèle entre les photographies révélant les figures des disparus et la nature du Nord qui se manifeste parce qu'elle est précisément menacée, parce que s'impose « le sentiment mélancolique d'une disparition sans issue »⁵⁸. Le premier désastre, celui de l'échec de l'expédition Andrée, a du moins été l'occasion d'inventaires (pp. 126-131) « de ce qui était », c'est-à-dire de la banquise. À ces inventaires parfois naïfs, Gaudy juxtapose les prélèvements contemporains d'échantillons des glaciers, destinés à « éviter que leur récit silencieux ne s'évanouisse avec eux. » (p. 129) Le montage de Gaudy rejoint donc bien certaines caractéristiques des photographies de Smithson, Ruscha ou Oppenheim, telles qu'analysées par Larisa Dryansky : « Faisant se télescoper préhistoire et posthistoire, les déplacements temporels générés par leurs travaux photographiques et cartographiques se révèlent en même temps être des voies d'entrée pour aborder la réalité du paysage contemporain. »⁵⁹ En effet, le montage de Gaudy donne à lire, à l'instar de l'atlas de Warburg selon Westphal, « un serpentement à travers une géographie en pleine décomposition. »⁶⁰ À la désorientation des trois aventuriers de la fin du XIX^e siècle succède le sentiment, cette fois-ci au sens littéral, de « perdre le Nord », disparition qu'un collectif récent formule en des termes proches de ceux de Gaudy :

⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, *L'œil de l'histoire*, op. cit., 2011, p. 177.

⁵⁷ WESTPHAL, *Atlas des égarements*, op. cit., 2019, p. 17, nous soulignons.

⁵⁸ DEMANZE, « "L'œil est une plaque photographique". Résistance mélancolique de l'archive chez Hélène Gaudy », art. cit., 2020, pp. 716-717.

⁵⁹ DRYANSKY, *Cartophotographies. De l'art conceptuel au Land Art*, op. cit., 2017, p. 100.

⁶⁰ WESTPHAL, *Atlas des égarements*, op. cit., 2019, p. 19.

La zone polaire éprouve avec une violence particulière le *désastre* climatique et écologique. [...] [L]e monde polaire [...] est transformé dans son essence. Par cette mutation, une immense partie de la planète, sous nos yeux, devient autre chose. Notre vieille fascination pour l'univers polaire a toujours tenu à *sa nudité*. Or celle-ci *a changé de sens* : elle en fait aujourd'hui une scène où se dessinent *brutalement des bouleversements qui passent notre imagination* ; ainsi de ces routes et voies ferrées, jetées cul par-dessus tête par la décomposition du permafrost. *La dimension apocalyptique de ces tableaux est indéniable* : on assiste en temps réel à la fin d'un monde, qu'il est difficile de ne pas lire comme une *préfiguration de la fin du monde*.⁶¹

En conclusion, tout en problématisant les enjeux de pouvoir de la carte par le biais du récit d'une exploration ratée, Gaudy cartographie au plus près la blancheur du Grand Nord. À l'étendue de la banquise correspondent les interstices créés par le montage littéraire, atlas d'un égarement, et les zones blanches intérieures qu'ouvre le saisissement provoqué par la vue des photographies ou par l'île Blanche et ses disparus (p. 33, pp. 295-296) Les zones blanches constituent donc autant des trous dans la carte⁶² que des points aveugles à partir desquels se construit la cartographie d'un désastre en cours. Le dispositif technique et scientifique d'une carte à même d'encadrer des paysages ou d'inventorier le monde sera bientôt une entreprise aussi menacée que le bunker inauguré en 2008 et censé constituer une réserve mondiale de semences. En raison de la fonte du permafrost sous l'effet du réchauffement climatique, l'eau a en effet pénétré la chambre forte : « il semblerait que le changement soit plus rapide, plus efficace que ce qui a été mis en place pour lui résister. *Le paysage échappe aux représentations, aux prévisions, aux relevés, il s'échappe tout court, nous file entre les doigts.* » (p. 130, nous soulignons)

Manon DELCOUR

Université Saint-Louis – Bruxelles

⁶¹ « Présentation. Perdre le Nord ? Passions polaires », *art. cit.*, 2020, pp. 307-308.

⁶² Sur ce point, on peut noter une similitude avec le projet de Philippe Vasset dans *Un livre blanc. Récit avec cartes*, Paris, Fayard, 2007.