

 ÉDITIONS MIMÉSIS / LITTÉRATURE ET CRITIQUE

N. 6

CARTES INVISIBLES

Littérature, cinéma, politique

Sous la direction de
Aurélien d'Avout, Cécile Chatelet
et Isabelle Ost

 ÉDITIONS MIMÉSIS

Cet ouvrage a été publié avec le soutien du Fonds de la Recherche Scientifique (F.R.S.-FNRS), grâce au subside octroyé au PDR « Littérature et cartographie » (n° T.0189.20).

Nous remercions également le *Centre Prospero. Langage, image et connaissance* (UCLouvain Saint-Louis Bruxelles) pour son concours.

© 2024 – ÉDITIONS MIMÉSIS
www.editionsmimesis.fr
e-mail : info@editionsmimesis.fr
Collection : *Littérature et critique*, n. 6
ISBN : 9788869764318

© MIM EDIZIONI SRL
P.I. C.F. 02419370305

Cedif Diffusion
Pollen Distribution

Image de couverture : Debord Guy, *The naked city*, mai 1957. Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne Métropole Droit photographique : Yves Bresson / Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne Métropole. Droit d'auteur : © droits réservés



SOMMAIRE

INTRODUCTION. INVISIBILITÉS CARTOGRAPHIQUES	9
<i>Aurélien d'Avout, Cécile Chatelet et Isabelle Ost</i>	

PREMIÈRE PARTIE. CARTES CONTOURNÉES

VISIBILITÉ SANS LISIBILITÉ DE LA CARTE :	
L'INCERTITUDE D'UN CONTOUR SANS BORDURE	21
<i>Alain Milon</i>	

LA CARTE ET L'USAGE ÉCRIT DU MONDE.	
SUR <i>L'USAGE DU MONDE</i> DE NICOLAS BOUVIER ET THIERRY VERNET	39
<i>Sémir Badir</i>	

DEUXIÈME PARTIE. CARTES DISSIMULÉES

ESCAMOTER LES CARTES :	
UN GAGE DE LITTÉRARITÉ POUR LE RÉCIT DE VOYAGE (XIX ^e -XXI ^e SIÈCLES)	59
<i>Liouba Bischoff</i>	

LES COULISSES CARTOGRAPHIQUES DE L'ŒUVRE DE JEAN GIONO	75
<i>Aurélien d'Avout</i>	

APPARITION ET DISPARITION DES CARTES DANS <i>KIM</i> DE RUDYARD KIPLING :	
UN JEU SUR L'ABSTRACTION ET LA MATÉRIALITÉ DU TERRITOIRE	99
<i>Élodie Rimbault</i>	

TROISIÈME PARTIE.
CARTES REFOULÉES

PROUST ET L'IMPOSSIBILITÉ CARTOGRAPHIQUE <i>Guillaume Monsaingeon</i>	119
TERROIR, TERRITOIRE : <i>LA FILLE DU DÉSERT</i> (RAOUL WALSH, 1949) <i>Tom Conley</i>	139

QUATRIÈME PARTIE.
CARTES VIRTUELLES

CARTOGRAPHIES VISIBLES ET INVISIBLES : LA MÉTROPOLE BERLINOISE SELON FRITZ LANG <i>Laurent Darbellay</i>	157
PERDUS DANS L'IMAGE. CARTOGRAPHIE INVISIBLE ET HISTORICITÉ DANS <i>THE LOST CITY OF Z</i> DE JAMES GRAY <i>Samuel Janssen</i>	175

CINQUIÈME PARTIE.
CARTES INFIGURABLES

DES CARTES "HYPERVISIBLES" AUX CARTES INVISIBLES. DE CINÉMA ET DE LITTÉRATURE <i>Isabelle Ost</i>	189
UNE PRATIQUE QUANTIQUE DE LA FICTION ? L'ÉTRANGE TRAIN DE JUAN JOSÉ ARREOLA <i>Raphaël Luis</i>	215

SIXIÈME PARTIE.
CARTES SUBVERSIVES

TROUBLE DANS LA CARTOGRAPHIE. DE LA PERFORMATIVITÉ DES (CONTRE-)CARTES <i>Nephtys Zwer</i>	231
--	-----



METTRE AU JOUR L'INVISIBLE SUR LA CARTE, CONTRE-CARTOGRAPHIER UN LIEU : LA DÉCHARGE DE STATEN ISLAND DANS <i>FRESHKILLS. RECYCLER LA TERRE</i> DE LUCIE TAÏEB <i>Cécile Chatelet</i>	255
---	-----

OUVERTURE. POTENTIEL CARTOGRAPHIQUE

L'OUVROIR DE CARTOGRAPHIE POTENTIELLE : EXPLORER ET RENDRE VISIBLES LES CARTES POTENTIELLES <i>Guillaume Monsaingeon, Gilles Palsky et Jean-Luc Arnaud (Oucarpo)</i>	275
--	-----

RÉSUMÉS DES CONTRIBUTIONS	307
PRÉSENTATION DES AUTEURS ET AUTRICES	313



AURÉLIEN D'AVOUT, CÉCILE CHATELET ET ISABELLE OST

INTRODUCTION

INVISIBILITÉS CARTOGRAPHIQUES

Une carte est une image. Une image composite, double pour le moins : un combiné de figures et de langage, où le symbolique se mêle à l'iconique, ces deux régimes appelant des jeux sémiotiques distincts mais interdépendants. Ses zones de frontière avec d'autres types d'images sont troubles, avec la peinture notamment : où finit le paysage, où commence la carte ? Un paysage composé avec minutie ne présente-t-il pas une dimension foncièrement cartographique, tandis qu'une carte comportant un important matériau iconographique ne se confond-t-elle pas avec une représentation picturale ? Songeons à ces *mappa mundi* des temps anciens de l'Europe, qui offraient au regard plus de monstres marins et autres créatures étranges que d'exactitude géographique : ne nous invitent-elles pas à penser que la carte est autant un objet esthétique qu'épistémique ?

On se rappellera du reste qu'à l'origine, le terme de « carte » en français, du latin *carta*, désignait un support de représentation bien plus qu'un type précis d'image – d'où la polysémie, toujours actuelle, du terme. Mieux encore, *pinax*, en grec ancien, dont on usait pour nos cartes, servait d'abord à nommer la tablette ou la planche sur laquelle on pouvait aussi bien dessiner que peindre. Comme pour le mot « tableau », l'étymologie nous renvoie à la logique de la métonymie, le support valant pour le représenté – il en va d'ailleurs de même pour le terme de *map* en anglais. De surcroît, la carte médiévale ne recevait pas de nom bien spécifique : *pictura*, *imago*, *descriptio*, termes empruntés au champ sémantique de la peinture, pouvaient tout aussi bien servir pour renvoyer à ces artefacts visuels que sont les cartes¹.

1 Sur ces considérations étymologiques et lexicales, on renverra à la préface du vaste projet dirigé par J.B. Harley et D. Woodward, *History of*

Par nature et par dénomination, la carte constitue donc une forme d'image particulière, complexe, dont l'histoire s'entremêle avec celle de cet autre type d'image qu'est le tableau. Histoire étymologique d'abord, puis sémiotique : ainsi, dans ce grand ouvrage de philosophie du langage qu'est la *Logique de Port-Royal*, la carte et le portrait sont les deux types de représentations qui nous livrent « le rapport visible du signe et de la chose² », à savoir un aperçu de l'essence même de l'acte de représenter. Preuve, s'il en fallait encore, que la carte est objet d'art autant que de savoir, instrument de connaissance comme de maîtrise du monde. À ce titre, elle instaure un trouble dans le régime de la représentation et du visible, mêlant perception et imagination, vérité et fiction. Car la carte, dotée de l'autorité que lui confère ce statut de signe transparent et immédiat, n'en est pas moins un trompe-l'œil : si elle fait aisément illusion sur sa capacité à donner à voir l'espace du monde tel qu'il est, elle demeure pourtant déceptive, en ce qu'elle trahit bien davantage cette réalité qu'elle ne la traduit. Aussi, mêlant sans cesse l'opacité à la transparence, déstabilise-t-elle l'ordre du voir et celui du dire, capture-t-elle l'œil au piège de ce qu'elle lui montre, escamotant l'artifice qui en supporte la construction.

Et c'est bien parce qu'elle comporte par nature ce piège, ce trompe-l'œil, que le philosophe Louis Marin a pu écrire dans ses *Études sémiologiques* qu'« une carte est faite pour éliminer les surprises, l'inattendu, le surgissement soudain d'un caché. *Il n'y a pas d'invisible dans une carte de géographie* : il n'y a que de l'effacé qui désigne négativement l'abstrait³ ». *De facto*, la représentation cartographique, en tant qu'« inscription d'une essence dans le visible », ne fait qu'abstraire l'essentiel du détail, effaçant quantité de particularités jugées peu significatives pour ne retenir que la quin-

Cartography, vol. 1, « Preface », Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. XVI ; ou encore, à l'excellent ouvrage de C. Jacob, *L'Empire des cartes. Approches théoriques de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Éditions Albin Michel, 1992, pp. 37-41.

2 A. Arnould et P. Nicole, *La Logique ou l'art de penser*, Paris, Éditions Gallimard, 1992 [1662], p. 147.

3 L. Marin, « Cartes et tableaux », *Études sémiologiques. Écritures, peintures*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971, p. 165 [nous soulignons].

tessence du champ du visible, et par là rendre celui-ci lisible, c'est-à-dire intelligible. La carte schématise, pour le dire plus simplement. Il n'en reste pas moins que, si elle doit être l'essence du signe, son rôle est de donner à voir et non d'empêcher le voir – d'où le constat du philosophe qu'« il n'y a pas d'invisible dans une carte de géographie⁴ ». Pourtant, il convient à nouveau de ne point s'illusionner sur l'artifice nécessaire pour soutenir cette advenue de l'essence du signe en lieu et place de la perception empirique : car Marin fait encore remarquer que dans le déictique de la formule « c'est l'Italie », formule que l'on prononcera spontanément en identifiant une carte de ce pays, c'est bien la carte qui est désignée (le représentant), et non l'Italie (le représenté). Ainsi s'opère la substitution du visible par un autre visible, d'un autre ordre, celui de la représentation, et c'est dans cette substitution que s'invisibilise ce que jamais nul œil ne pourra contempler d'un seul coup, à savoir la totalité de la péninsule italienne – en même temps que la carte me signifie, à moi qui la regarde, mon absence à ce monde représenté sous mes yeux. C'est pourquoi invisible il y a bien dans la carte, toujours, comme du reste dans toute image : un invisible fondamental qui en déconstruit l'illusoire transparence, un invisible paradoxal aussi, s'agissant d'un objet dont la nature même est de montrer.

Toutefois, si ce paradoxe est l'apanage de toute carte – et sans doute de toute représentation –, il en est de nature particulière qui redoublent ce jeu d'équivoque entre clarté et opacité de l'image ; des cartes qui exhibent davantage cette invisibilité fondamentale et paradoxale sur fond de laquelle s'enlève le visible. Alors même que le geste cartographique a pour but premier de rendre perceptible l'espace tel qu'il ne sera jamais donné dans l'expérience empirique – ce qui ne se présentera jamais à notre regard hormis par le truchement de la représentation –, les cartes de ce type trahissent leur statut d'image, en même temps qu'elles en exacerbent la contradiction intrinsèque, celle d'une représentation livrant à l'œil ce qui est par principe absent. Échappant à la vision, elles révèlent ainsi, en creux, les zones d'ombre qui entachent leur transparence, les points aveugles de la projection cartographique.

4 *Ibidem.*

L'invisibilité cartographique se décline donc de multiples façons. On identifiera d'abord des cartes qui sont invisibles matériellement parlant, ou qui le sont par leur nature non effective. Il peut s'agir d'images mentales, demeurées dans l'imagination du cartographe – mais aussi d'un auteur, d'un artiste –, sans qu'elles aient été dessinées sur un support qui en rendrait visible la manifestation. Quelquefois leur existence virtuelle a suffi à stimuler la création d'un espace imaginaire. Dans d'autres cas, ces cartes potentielles ont bien reçu une forme de traduction matérielle, fût-ce sur un brouillon, mais, non publiées ou non visibles à l'écran, elles n'ont pas eu vocation à être partagées, bien qu'elles aient pu inspirer l'œuvre qu'elles hantent de leur présence sous-jacente : elles demeurent alors dans les coulisses de la création, où il arrive que les amateurs chanceux les dénichent, telles des pépites, dans les fonds d'archives. Outre ces cas-là, il existe également des cartes invisibles parce que manquantes, perdues, en totalité ou en partie : celles dont l'existence est avérée mais que l'on n'a jamais retrouvées – y compris des cartes dessinées par un auteur comme support d'une fiction, qui ont été égarées –, ou bien des cartes lacunaires ou à demi effacées, offrant à l'œil une représentation tronquée. Enfin, il y a aussi ces cartes qui seront à jamais manquantes, cartes impossibles censées figurer l'infigurables, ou même ces formes que l'on ne pense pas spontanément à associer à des cartes, et qui pourtant offrent des figures à caractère cartographique représentant un lieu, un espace, à l'instar de certains diagrammes et autres « images de pensée⁵ ».

À l'invisibilité *de* la carte répond ensuite celle qui se loge *dans* la carte, l'invisible au cœur de l'objet représenté. Comme dans ces cartes anciennes sur lesquelles apparaissaient de grandes taches blanches, trous dans la représentation laissant entrevoir en creux ces zones encore inexplorées – du moins par l'œil occidental. Au bord du cartographiable, le visible se heurtait là à ce que la connaissance

5 Sur ces deux derniers cas de figure, nous renvoyons à l'article d'H. Damisch, « La grille comme volonté et comme représentation », in *Cartes et figures de la Terre*, Paris, Centre Pompidou, 1980, ainsi qu'aux ouvrages de L. Dahan Gaida, *L'Art du diagramme. Sciences, littérature, arts*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2023 et de M.-H. Caraes et N. Marchand-Zanartu, *Images de pensée*, Paris, RMN, 2011.

était à même de montrer du monde, permettant alors à l'imagination de prendre le relais pour peupler ces *terrae incognitae* à sa guise. Aujourd'hui que le réel est, à peu de choses près, connu dans ses moindres recoins, qu'il n'y a plus de telles terres vierges à découvrir – sur notre planète en tous les cas –, il subsiste pourtant quelques vides dans nos cartes, mais ceux-ci ont changé de signification. Songeons au travail de l'écrivain Philippe Vasset, qui décrit, dans un texte intitulé *Un livre blanc* (2007), ses improbables explorations d'aventurier contemporain au cœur des quelques rectangles blancs que l'on trouve sur les cartes de l'IGN figurant Paris et ses banlieues : plutôt que d'espaces inexplorés et inconnus, il s'agit d'espaces infigurables, voire innommables, car de ces lieux, comme le montre bien Vasset, il est difficile de faire rentrer la réalité dans les codes cartographiques – ce sont en général des chancres urbains, des espaces désaffectés et des terrains vagues peuplés par les populations les plus marginalisées⁶. En outre, on trouve également des cartes figurant des objets du monde ou des phénomènes invisibles à l'œil nu : celles qui représentent par exemple les reliefs sous-marins, les réseaux de lignes souterraines et immatérielles que sont les lignes téléphoniques, la fibre optique, ou encore les cartes modélisant les échanges informatiques, à commencer par la « toile », espace virtuel qui n'est que partiellement cartographiable.

Dans un registre plus politique enfin, l'invisible peut encore se traduire par le silence des cartes⁷. Ce que celles-ci taisent leur assure quelquefois des effets de pouvoir bien plus sûrement que ce qu'elles disent : en ce cas, l'invisible *dans* la carte, ce sont ces réalités dont on veut faire oublier l'existence, gommer jusqu'au lieu qu'elles occupent, ces frontières, ces peuplades, ces habitations, ces propriétés, ces territoires que l'on élimine de la réalité d'autant plus efficacement que l'on agit d'abord dans l'ordre du symbolique – quitte à les rayer tout simplement de la carte. Mais à tout pouvoir, son contre-pouvoir : il existe aussi toute une frange de la cartographie qui est

6 P. Vasset, *Un livre blanc. Récit avec cartes*, Paris, Éditions Fayard, 2007.

7 Les travaux pionniers de J. B. Harley et le projet déjà mentionné de Harley et Woodward, *History of Cartography*, restent une référence majeure dans ce domaine.

alternative, subversive, ces cartes que l'on a cachées et réduites au silence parce que l'on a craint leur force critique, ces autres que l'on a dissimulées ou détruites pour des raisons idéologiques et hégémoniques – notamment dans les contextes coloniaux ou post-coloniaux. Afin de faire droit à ces actes de résistance cartographique ou de les prolonger, apparaissent de plus en plus de démarches engagées, citoyennes, souvent collectives, qui entendent réagir face à ces phénomènes d'invisibilisation cartographique. Ainsi sont nés, dans différentes sphères linguistiques, les mouvements de la « contre-cartographie » ou de la « cartographie radicale⁸ », lesquels entendent déconstruire ces effets d'invisibilité que génèrent les conventions cartographiques en usage et la soi-disant neutralité de celles-ci. Ils se donnent ainsi pour but de tracer les cartes des rapports de force ou de domination, de représenter spatialement ces inégalités que la cartographie classique a tendance à négliger ; par conséquent, de rendre à tout un chacun sa capacité à s'appropriier les représentations de l'espace commun en inventant librement de nouvelles formes et de nouvelles pratiques cartographiques.

*

Nombreuses sont les études qui, dans le sillage du « tournant spatial » qu'ont pris les sciences humaines, travaillent aujourd'hui sur les liens entre cartographie et littérature, ou entre cartographie et cinéma. Depuis les travaux pionniers de Franco Moretti faisant usage de la carte au profit de l'histoire littéraire (*Atlas du roman européen (1800-1900)*, 2000), ceux d'un Bertrand Westphal en « géocritique » et d'un Kenneth White ou d'un Michel Collot en « géopoétique », ou encore, du côté des arts de l'écran, l'essai *Cartographic Cinema* de Tom Conley (2006) et celui que Teresa Castro consacre à *La Pensée cartographique des images* (2011), la fécondité de ces liens a lar-

8 Notamment dans le monde anglo-saxon, où les mouvements collectifs de *counter-mapping* et de *counter-cartography* ont un succès grandissant. Dans le domaine francophone, les ouvrages de Philippe Rekacewicz et de Nephtys Zwer font partie des travaux fondateurs (N. Zwer et P. Rekacewicz, *Cartographie radicale : explorations*, Paris, Éditions La Découverte, 2021).

gement été démontrée, que l'on envisage la carte comme un thème ou un motif récurrent, comme un outil conceptuel ou d'analyse littéraire. Dans ce contexte, le *Centre Prospéro. Langage, image et connaissance* (laboratoire de recherche rattaché à l'UCLouvain Saint-Louis Bruxelles) initiait en 2020 un programme de recherche consistant à sonder différents modes de croisement entre cartes et littérature. Dans quelle mesure les procédés de représentation du réel qu'invente la littérature offrent des analogies avec les procédés de représentation – symboliques et matériels – qu'expérimente de son côté la cartographie ? Telle était la question de départ. Plusieurs manifestations scientifiques furent organisées, dont l'une, en deux volets, portait plus spécifiquement sur l'image cartographique : ce fut d'abord, en janvier 2023, une journée d'étude consacrée à « L'ekphrasis cartographique », puis au mois de mai, un colloque intitulé « Cartes invisibles. Réflexions littéraires, cinématographiques et théoriques sur l'image cartographique ». Le présent ouvrage est issu de ce dernier événement⁹.

Si l'ekphrasis de la carte par le discours littéraire approchait l'image cartographique dans son régime de visibilité – voire « d'hypervisibilité » –, s'attachant à travailler la façon dont la littérature peut tenter de circonscrire par le dire cette image, les « cartes invisibles » prennent en quelque sorte le contrepied de cette perspective : à l'apparaître de l'image, redoublé par le geste descriptif, répond le disparaître de la carte faisant défaut dans le champ du visible. Nous avons voulu étudier comment la littérature et le cinéma pouvaient s'emparer, chacun avec ses procédés spécifiques, de cette énigme posée au regard. Comment des œuvres littéraires et cinématographiques peuvent-elles donner à penser le paradoxe que ces cartes invisibles mettent en travers de notre intelligence de la cartographie, comment peuvent-elles en scruter les enjeux (géographique, génétique, poétique, esthétique, politique ou éthique) aussi bien que les

9 Quant à la journée d'étude sur « L'ekphrasis cartographique », un numéro de la revue électronique *Phantasia* reprend certains articles qui en sont les fruits. Voir A. d'Avout et I. Ost (dir.), *Phantasia*, n° 13, « Décrire la carte, écrire le monde », décembre 2023. [consultable en ligne]

effets critiques et subversifs ? Telles sont les questions principales qui sous-tendent ce volume.

Les articles rassemblés ici visent chacun à donner un éclairage particulier sur celles-ci : les objets artistiques envisagés, quelles que soient leur époque ou leur langue de création, forment la matière qui permet d'interroger l'invisibilité de l'image cartographique sous l'angle esthétique, philosophique ou politique. L'architecture du présent ouvrage a été pensée pour permettre au lecteur de voyager librement dans les cartes : chaque duo ou trio de contributions lui offrira une déclinaison possible de l'invisibilité cartographique.

Ainsi, les stratégies de contournement de la carte restent l'une des manifestations premières de l'opacité cartographique. Les cartes doivent-elles (d)écrire entièrement le monde ? C'est la question de laquelle partent les premières contributions. Elles y répondent par la négative, mais pour des raisons presque inverses : tantôt il s'agit de « désécrire » le monde en renonçant à la lisibilité de la carte, tantôt de faire « usage du monde », à la manière de Nicolas Bouvier, afin de se passer de toute carte pour mieux l'écrire.

Dans la foulée, la deuxième section dévoile le dessous des cartes littéraires : tandis que la littérature de voyage, dont Bouvier reste l'un des représentants les plus éminents, appelle presque contradictoirement la nécessité de dissimuler les cartes (pourtant indispensables à son élaboration), de son côté, le travail génétique permet de mesurer la conscience cartographique sous-jacente à l'écriture romanesque d'écrivains comme Jean Giono – le besoin de tracer des plans en coulisse pour appuyer le travail poétique. Quelques décennies plus tôt, Kipling nous avait montré que, malgré la séduction opérée à une certaine époque par la linéarité cartographique, celle-ci est appelée à être évincée au profit d'une carte plus instinctive, plus sensorielle, mieux apte à incarner le territoire colonisé.

Quant au refoulement cartographique, il va plus loin encore que le simple escamotage : si les cartes sont à ce point absentes de *La Recherche*, c'est que Proust exerce à leur endroit un véritable déni, qui se double d'un curieux déplacement – conscient ou non – vers d'autres toponymies, comme celle que présentent les horaires de chemin de fer. Dans le cinéma hollywoodien des années 40, comme en témoigne le western *Colorado Territory*, ce refoulement prend

la forme d'un inconscient cartographique : alors que le territoire américain est appelé à se transformer en profondeur, remodelant l'opposition entre l'espace strié de réseaux routiers de la moitié Est et l'espace lisse de la *wilderness* du Grand Ouest, ce long-métrage signé par Raoul Walsh suit les lignes d'un paysage qui fait plonger l'image dans une histoire très lointaine, laquelle a façonné durablement l'imaginaire géographique américain.

De la dissimulation au refoulement, on en arrive aux cartes en puissance, c'est-à-dire à ces cartes qui demeurent à l'état virtuel sans véritablement s'actualiser en images topographiques visibles. Si les cartes sont loin d'être absentes des films de Fritz Lang, elles ne forment pourtant qu'une série d'images pointant vers une cartographie plus vaste mais plus invisible, celle de la ville de Berlin, espace urbain par nature labile et fragmenté, dont seul le cinéma et ses procédés optiques peuvent explorer les arcanes. Dans le même ordre d'idées, les blancs des cartes désignent des zones virtuellement cartographiées, et pourtant encore inexplorées : le traitement de l'image que propose *The Lost City of Z* de James Gray offre un brillant exemple de la profondeur de ces lacunes représentationnelles qui finissent par happer le cartographe qui croyait pourtant les maîtriser.

Viennent ensuite les cartes proprement infigurables, celles qui, prises dans les rets de leurs paradoxes, ne peuvent accéder à la figuration, soit qu'elles demeurent dans l'inconscient (cinématographique) collectif, soit qu'elles se situent au-delà du champ du visible – dans « l'hypervisibilité » du plateau cartographique de *Dogville* par exemple – soit en deçà de celui-ci – dans « l'infravisibilité » de la topographie judiciaire d'un Kafka ou d'un Welles. En lisant la nouvelle « Le garde-barrière » de l'écrivain mexicain Juan José Arreola, on retrouve en outre le réseau ferroviaire cher à Proust, sinon que, déformé par la coloration fantastique de cet univers littéraire, il a cette fois perdu toute linéarité pour devenir réticulaire, borgésien, proprement quantique.

Enfin, l'invisibilité nous entraîne sur les territoires de la contre-cartographie, qui œuvre pour la dénoncer, et transformer notre regard en l'attirant vers ce qui demeure traditionnellement « hors-champ » : détournant les codes institués, les « contre-cartes » donnent à voir les

impensés de nos discours sur l'espace, tels que les biais de genre par exemple. En littérature contemporaine, des textes engagés comme ceux de Lucie Taïeb radiographient ce qui est mis au rebut de l'espace social et que nous préférons enfouir sous terre pour mieux le recouvrir d'images propagandistes aux couleurs léchées, destinées à faire écran.

Ces quelques cas d'étude donnent un aperçu des immenses potentialités de la cartographie, dont jouent librement les oucarpiens (membres de l'Oucarpo, « Ouvroir de cartographie potentielle »), en combinant intelligence conceptuelle, inventivité facétieuse et détournement artistique. Pour achever sans conclure, trois de ses principaux initiateurs nous ouvrent des horizons nouveaux quant aux problèmes et paradoxes posés par les différentes formes d'invisibilité de l'image cartographique.

1

CARTES CONTOURNÉES

ALAIN MILON

VISIBILITÉ SANS LISIBILITÉ DE LA CARTE L'incertitude d'un contour sans bordure

Pourquoi parler de cartes aux contours sans bordure sinon pour mettre l'accent sur les paradoxes de la cartographie ? Ces cartes sans bordure ne seraient plus à lire ou à déchiffrer comme le sont les espaces d'orientation et de localisation, ce que l'on appelle habituellement des inventaires d'emplacements. Elles seraient plutôt l'expression d'une rencontre, une sorte de carrefour de relations aux topographies aléatoires. Que faire alors avec des cartes qui n'indiquent rien sinon l'instant où « les yeux, en se fixant sur ce qu'ils voient, cherchent le point où la vue se perd¹ » ? Voir le point où la vue se perd, c'est peut-être le moment où la carte, dans son incertitude, exprime une visibilité sans lisibilité ; visibilité par le dessin qu'elle propose ; illisibilité par l'incertitude de ses contours.

Mais d'où viennent ces cartes sans orientation ? Peut-être d'une double rencontre entre un espace et un temps ; un espace, celui des *lieux indifférenciés par nature*, non au sens où ils se ressemblent tous, mais au sens où il est difficile de déceler des différences et des nuances puisqu'ils sont constitués du même type d'élément (eau, sable ou glace), et un temps, celui des schizophrénies langagières comme les glossolalies, logorrhées, écholalies, bégaiements ou vomissements verbaux, d'Artaud à Gherasim Luca, en passant par les *tracés d'erre* de Jamari quand ils posent la question de savoir si nous faisons tous le même usage de la géographie de la langue.

Cette recombinaison de l'espace et du temps n'est pas nouvelle chez les navigateurs. Les Polynésiens avec leurs *mattangs*, les Inuits avec leurs *cartes tactiles* que l'on peut « lire » dans l'obscurité, ou

1 M. Blanchot, « La naissance d'un mythe », *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1971, p. 220.

les Touaregs avec leurs perceptions du mouvement des vents et des dunes que les *roses des sables* schématisent, la pratiquent au quotidien quand ils se déplacent en lisant les vagues, les déserts polaires, les dunes, davantage sur un registre mental que physique. Dans ces espaces, le navigateur recombine l'espace parcouru avec un temps de déplacement. Toutefois, son déplacement n'est pas circonscrit à une distance parcourue objectivement comme c'est le cas avec les cartes topographiques, un kilomètre restant un kilomètre quel que soit l'endroit où l'on se trouve. Avec ces cartes mentales, le navigateur appréhende les lieux différemment parce qu'il envisage l'espace parcouru selon son propre temps de parcours. Mais cela, les cartes routières le font très bien puisqu'elles coordonnent une vitesse et un temps de déplacement : le kilomètre par heure. Quelle différence alors entre un espace parcouru et un temps de parcours selon qu'ils traduisent ou non des perceptions objectives ?

Dans ces lieux indifférenciés par nature, la recombinaison du temps et de l'espace est sans échelle, qu'elle soit l'échelle de la distance parcourue ou l'échelle du temps passé (une journée de pirogue, de traîneau ou de chameau). Les mattangs par exemple schématisent l'espace que le navigateur interprète selon sa propre expérience du croisement des vagues, de ses plis et de ses angles d'incidence. Ces croisements sont le « résumé » de mouvements complexes propres à celui qui les lit. Ils n'*orientent* pas au sens où l'orientation est d'abord le « placement » de l'Orient pour ensuite situer l'Occident, l'Est pour trouver l'Ouest. Ils accompagnent plutôt le navigateur et le rassurent quant à ses choix de route à suivre. Ils lui permettent de revivre les expériences des navigations anciennes de la communauté des navigateurs de tel ou tel atoll, expériences que chaque navigateur vivra différemment en fonction de la perception qu'il a de l'état des vagues au moment où il prend la mer. En fait, ces cartes sans orientation ne mesurent pas les territoires qu'elles schématisent. Même les entrecroisements de bâtonnets et de coquillages qui la composent n'aspirent à aucune reproduction des territoires qu'elles symbolisent. Elles vont même à l'encontre des cartes d'orientation quand celles-ci sont le résumé d'un territoire, et qu'elles imposent une échelle et un rapport de mesure à ce résumé. La géographie mentale relève en fait d'un autre ordre du monde que

la géographie physique. Il est vrai que dans le rapport, comme dans l'acte de mesurer, ce ne sont pas les choses que l'on met en rapport ou que l'on mesure qui importent, mais l'intelligence qui rapporte, à savoir l'homme comme échelle et mesure de cette échelle – mais cela la carte sans bordure s'en moque.

Alors que la carte d'orientation fait de son échelle le moyen de lier un représentant – la carte – à un référent – le territoire² –, la carte mentale, elle, refuse tout lien entre un *référent* (le territoire que le cartographe veut représenter) et un *représentant* (la carte comme représentation objective d'un territoire) d'une *figure représentée* (l'objet comme morceau d'espace). La carte mentale, avec sa mémoire différente de celle de la carte routière au sens où elle s'inscrit dans un instant de perception propre à chaque utilisateur, est à l'image du surfeur qui lira la lèvre de la vague différemment d'un autre selon ses propres capacités et sa perception de l'épaule de la vague, autrement dit de sa pliure. Le « pli selon pli » de Mallarmé est aussi celui de la vague d'eau, de sable ou de glace : un moment qui condense tous les instants de sa puissance sans que le surfeur ne sache vraiment ce qu'il va advenir du rouleau, avec ou sans ressac, que la vague prépare, à la manière du poète qui s'aventure dans le mot sans savoir réellement ce qu'il va advenir de la phrase, et qui va l'emporter du mot ou du poète qui agence les mots.

Les cartes, quelles qu'elles soient, sont en réalité à l'image du *Corps du Roy*. Elles ont un corps double. Tantôt sacrées et irréelles, les cartes imaginaires sont sans échelle autre que celle que le navigateur invente. En revanche, elles n'ont pas la sûreté et la quiétude topographiques des cartes ordinaires. Elles n'existent que dans l'esprit du navigateur qui préfère l'incertitude des lieux à découvrir au simple déplacement d'un point à un autre. Tantôt corps garanti par l'usage que fait l'homme de son échelle, à savoir le 1/1000, le 1/10 000, *etc.*, la carte scientifique s'affirme, elle, comme un lieu et temps de certitude ; son usage fait son attrait.

2 Pour une approche architecturale de la notion d'échelle, voir P. Boudon (dir.), *De l'architecture à l'épistémologie. La question de l'échelle*, Paris, PUF, 1991. L'échelle architecturale au contraire est le lien entre une représentation – la figure – et un représenté – l'édifice projeté – et non le lien entre une représentation et un référent.

Pourtant, ce sont les cartes imaginaires que nous choisirons, celles qui expriment un *contour* sans référent tout en dessinant une *figure inconnue* d'où tout représentant est absent. Ces cartes aux contours singuliers proposent ainsi des tracés qui ne convoquent pas explicitement une topographie – le *lieu* –, une géographie – la *terre* –, une cosmographie – les étoiles –, une astronomie – les *astres* –, une astrologie – les *prédictions* –, ou une géométrie – les *figures* –, puisque toutes ces sciences appellent repères et repérages. Ces cartes tiennent en fait leur incertitude de la faille qu'elles nous révèlent quand nous consultons quotidiennement des cartes ordinaires, des navigateurs GPS aux guides touristiques, puisqu'à l'instant même où l'on commence à lire une carte on cherche un point de repère, autre forme de cette intelligence qui rapporte, comme facteur de réassurance. Et c'est l'existence même d'un point de repère qui tue la carte dans sa disposition à user différemment des contours qu'elle dessine, une disposition qu'il faut savoir « lire », de celles qui nous invitent à laisser rêver les lignes : « On n'avait jusque-là jamais laissé rêver une ligne³ ». En refusant de laisser rêver les lignes, nous faisons remonter à la surface l'horreur de la carte : le *Récit du Monde* qu'elle nous impose. Et c'est en effaçant le *Récit du Monde* que la carte écrit par et dans sa topographie, que l'on remet en cause sa fonction courante, celle de nous rassurer quant à notre localisation, comme si notre situation était une simple affaire d'emplacement dans l'espace.

Effacer toute échelle ou toute mesure, autre forme d'orientation, revient à accepter en fait son absence, une désorientation qui nous pousse à dessiner des cartes hors de toute géo-graphie, des cartes qui *désécrivent* le monde qui se déroule devant nos yeux. Mais *désécrire* la terre, ce n'est pas effacer ce qui est écrit ; c'est accepter au contraire que l'écriture du monde, ce que Hegel appelait la *Prose du Monde*, est un leurre à l'échelle du diktat que la pensée de la totalité nous impose. Penser totalement la totalité revient à faire de la carte du monde la carte de l'homme : « ... les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire qui avait le Format de l'Empire et qui

3 H. Michaux, « Passages », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2001, p. 362.

coïncidait avec lui, point par point⁴ ». Écrire le *Récit du Monde* pour se l'approprier ! Soit, mais qu'y a-t-il de plus extravagant et de plus dangereux qu'une carte qui serait à l'échelle du 1 pour 1 du territoire qu'elle représenterait ? L'histoire de l'humanité nous montre que la carte au 1 pour 1 est la carte que dessinent tous les dictateurs, une carte à l'échelle du tyran quand le 1 pour 1 est l'adéquation parfaite pour lui entre le territoire conquis et le récit de sa conquête. Le terme même de dictateur s'inscrit dans cette visée expansionniste absurde puisque le dictateur est d'abord celui qui *dicte* le cours des choses, ce que la philosophie appelle la *Prose du Monde*.

Cette expression, Hegel la conceptualise dans son *Esthétique* à propos de la peinture hollandaise. Il en fait le moment où l'homme impose la langue et la raison latines comme seules mesures de tout ce qui existe, qu'il s'agisse du monde humain ou non-humain. Rien n'échappe à l'ordre que Rome inflige à tous ceux qui s'aventurent sur son territoire. La *Prose du Monde*, en mesurant le monde comme elle le fait, l'oblige alors à parler la langue des hommes et à se conformer à l'agencement que la raison latine lui impose. Échelle et mesure de cette échelle, l'Empire romain délimite ainsi les liserés d'un nouvel ordre des choses.

Pour sortir de cette prose, il ne reste plus qu'à « désécrire » le monde, ce que tentent de faire ces cartes mentales quand elles cherchent à fracturer la *Prose du Monde* pour annihiler toute sorte de *Grand Récit*, surtout quand le *Grand Récit*, métamorphose moderne de la *Prose du Monde*, devient un récit idéologique qui met en scène l'idée d'un progrès continu de l'humanité porté par une émancipation politique, historique et littéraire faisant de l'homme l'échelle et la mesure de ce progrès.

Cette folie de la *Prose du Monde*, Hegel, dans ses *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, la normalise en envisageant le contour d'un territoire de deux manières. Ou bien le contour devient l'endroit où cesse le lieu, la terre s'arrêtant là où la mer commence.

4 Cf. J-L. Borges, *Histoire de l'infamie, histoire de l'éternité*, trad. de l'espagnol par R. Caillois et L. Guille, Monaco, Éditions du Rocher, 1951, p. 129. Pour une analyse du texte de Borges, cf. L. Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, pp. 291-296.

L'intérieur se distingue alors de l'extérieur en l'excluant comme en témoigne la tradition chinoise avec sa culture de la frontière franche et définitive (la muraille de Chine par exemple). Ou bien le contour s'envisage comme un prolongement du lieu, la mer prolongeant la terre : l'intérieur complète en fait l'extérieur comme c'est le cas avec la Hollande qui crée son propre territoire.

Pour échapper à cette vision de la frontière que la carte pousse à l'extrême, il reste ces cartes différentes qui tracent des contours tout en effaçant leur bordure. C'est ce que l'on retrouve dans des expressions du type : *dessiner une carte* ou *effectuer un tracé* plus que « faire une carte » ou « suivre un parcours ». Cette différence entre le tracé et le parcours rappelle l'opposition établie par Léonard de Vinci entre la figure et la figuration⁵.

La figure comme expression première traduit l'acte même de création alors que la figuration comme représentation seconde n'est qu'une forme anecdotique de la figure. Cette opposition se retrouve entre la modulation et la modalité. La modulation comme puissance d'existence, le *conatus* chez Spinoza, exprime la persévérance à être quant à son être, là où la modalité se limite à la qualité de la chose dans ce qu'elle est, un simple attribut : ce stylo est noir par exemple. Et si la carte incertaine module plus qu'elle est modulée, c'est parce que la modulation est l'auteur et non l'agent de l'action qu'elle module ; le contour devenant alors *expression de modulation* pour effacer toute forme définitive.

Dans ces circonstances, ces cartes aux tracés sans parcours et aux contours sans bordure sont plus le *moment d'un lien* que le *résumé d'un lieu*. Elles permettent en outre de s'interroger sur leur mémoire. Mais ces cartes sont-elles des lieux de mémoire ou des palimpsestes qui rendent compte du mouvement de l'écriture : écriture, effacement, sur-écriture ?

D'apparence, la carte est la mémoire d'un lieu, son résumé, mais d'apparence seulement. C'est l'apparence que revêt la carte d'orientation. En revanche, la mémoire de la carte qui nous désoriente, elle,

5 L. de Vinci, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, trad. de l'italien par L. Servicen, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2019. Chap. XXIX, « Les préceptes du peintre », pp. 1036-1098.

est affective. C'est plus une sorte d'affection de l'esprit que le temps du lien réactive, que de la remémoration du passé — retrouver son chemin selon les coordonnées d'un parcours. La carte, et son incertitude tient à cela, s'affirmerait alors comme le *temps d'un lien définissant la fiction d'un lieu*. C'est ce *lien du lieu* que la carte inuit met en scène par exemple quand elle combine un espace et un temps. Sa distance de déplacement, l'esquimau la mesure, non pas en kilomètres parcourus mais en moment intime passé à vivre l'espace qu'il parcourt, et peu importe le temps passé à parcourir une distance. La distance n'est pas réellement géométrique ; elle est d'abord une sensation ressentie à l'intérieur d'un corps qui endure ce que la nature lui inflige. C'est ainsi que les cartes tactiles des esquimaux schématisent la distance mesurée, non pas comme *l'emplacement* de deux points selon une longitude métrique, le point de départ et le point d'arrivée, mais comme un temps personnel pour parcourir une distance non objective, celle d'un espace intime vécu de l'intérieur, ce que l'on appelle *l'espace*.

La représentation territoriale de cet *espace* prend alors la forme d'une carte-instrument, parfois en peau de phoque sur laquelle des symboles en bois de différentes couleurs sont cousus pour représenter l'imaginaire de la végétation, des lacs, de la toundra, des marais, des étendues de glace, parfois en bâtonnets irréguliers représentant les irrégularités du paysage que le nomade parcourt avec ses doigts lorsqu'il fait nuit noire. L'espace comme marque du *lien du lieu* devient la « silhouette de la carte », celle d'un homme de vingt ans dirait Proust, qui ferait que l'homme aurait, non pas « la longueur de son corps, mais de ses années⁶ ». L'univers de Proust s'imprègne d'ailleurs de ces cartes mentales par lesquelles il ne s'agit plus de se représenter les gens au-dehors mais au-dedans de nous-mêmes : le *temps du lien* dessinant la *fiction du lieu*. La recherche d'un temps retrouvé serait alors l'instant où se recombinerait l'homme dans l'espace de ses vingt ans. L'homme de vingt ans chez Proust s'affirme en fait comme cet instant ultime où le narrateur comprend que les *points de fixa-*

6 M. Proust, À la Recherche du temps perdu. *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2010, p. 2399.

tion, les points de repère que la géométrie spatiale dessine (Caen, Venise, Paris, Amiens, Combray, Doncières) sont d'abord des *points de fiction* que la géométrie poétique invente (Balbec). À la *Recherche du temps perdu* de Proust se parcourt alors à la manière de ces cartes tactiles inuites. Il ne s'agit plus de déchiffrer les pages de l'auteur, mais de toucher le visage des personnages que l'écrivain met en scène pour mieux sentir ce qui nous met en mouvement à l'instant même où nous entrons dans l'espace de ce temps proustien.

Par cette invention littéraire, Proust reformule l'analytique de la *Critique de la Raison Pure* de Kant pour refonder une esthétique des sensations, un espace et un temps recomposés l'un par l'autre pour faire, non pas le calque mais la carte des sensations pour reprendre l'idée des *tracés d'erre* de Deligny qui marquèrent profondément Félix Guattari. C'est ainsi que dans sa recherche, Proust passe son temps d'écriture à réfléchir à une autre économie de ces formes *a priori* de la sensibilité ; toute la question étant de savoir si la carte est un espace clos – le temps retrouvé est un temps achevé –, ou si elle est un contour sans bordure – le temps retrouvé comme l'instant à partir duquel, maintenant il est possible de déclarer l'impossibilité d'écrire. En réalité, Proust ne retrace pas le parcours de l'histoire des hommes ; il effectue plutôt le tracé des percepts de l'humanité.

Dans ce contexte, la carte, et c'est là sa richesse, a la puissance des signaux qu'elle diffuse. Il s'agit de la lire hors de l'alphabet qu'elle porte ; oublier finalement *Espèces d'espaces* de Perec quand l'écrivain s'interroge sur l'expression « décrire l'espace » : « L'espace commence ainsi avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche, comme ces faiseurs de portulans qui saturaient les côtes de noms de ports, de noms de caps, de noms de criques, jusqu'à ce que la terre finisse par ne plus être séparée de la mer que par un ruban continu de texte. L'aleph, ce lieu borgésien où le monde entier est visible, est-il autre chose qu'un alphabet⁷ ? » La carte peut en effet être autre chose qu'un alphabet, même borgésien. On passerait alors d'un

7 G. Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000 [1974], p. 26.

écrire l'espace du géomètre-géographe-arpenteur-topographe, à un *décrire l'espace* de Perec avec ou sans alphabet borgésien pour arriver à ce *désécrire la carte*. Désécrire, ce n'est pas l'acte par lequel le navigateur efface ce qui est écrit, mais l'instant où il rend l'écriture de toute carte impossible. Que peut bien faire alors le navigateur sans carte et surtout sans cartographie quand la cartographie n'est que la mesure absolue de la réassurance que tous les utilisateurs de cartes recherchent ?

En effet, si la carte topographique nous rassure, c'est pour que le navigateur oublie l'incertitude de ces territoires qui se font en se faisant. En revanche, en allant vers ces cartes sans mémoire, le navigateur cherche d'autres territoires, mais il cherche surtout le moyen de lutter contre la tyrannie de l'analogie. En effaçant de la carte tout repère, il crie haut et fort l'avertissement d'Henri Michaux : « Gare à l'assujettissement ! », là où la carte commune nous pousse vers autre chose : donner l'Orient pour s'orienter. Cette situation paradoxale, la langue chinoise la pousse à son comble puisque « truc » en chinois se dit 東西 (Dōngxī), littéralement « est-ouest », le truc étant une sorte de mot de passe permettant de traduire n'importe quelle situation, donc de trouver un point de repère lorsque l'on n'a pas le mot approprié.

La carte topographique nous rassure quant à notre localisation, soit ! Mais elle nous manipule aussi, et c'est là son danger, en nous donnant des ordres jusqu'à devenir cette toute petite feuille qui contient le monde. Cette manipulation, Charlie Chaplin la pousse à l'extrême quand, dans *Le Dictateur*, il jongle de manière grotesque avec une mappemonde pour donner l'impression qu'il est le maître de ce monde réduit à un vulgaire ballon qui rebondit au gré des pitreeries du tyran. Le doigt sur la carte reste d'ailleurs la position favorite du Prince quand il désigne autant un territoire qu'il occupe qu'un lieu à conquérir. Le danger de la carte est finalement inscrit dans sa structure dans la mesure où, pour créer sa langue, elle est obligée de combiner un *alphabet* et un *lexique* des éléments de l'espace comme les briques, la pierre, les ouvertures, les fenêtres, les portes..., une *grammaire* de la construction avec sa syntaxe définissant la disposition de ces éléments pour produire des maisons, des théâtres, des temples, des thermes..., et une *stylistique* qui circonscrit les propor-

tions et les effets de profondeur de telle sorte que les bâtiments sont doriques, ioniens ou corinthiens⁸.

Alors que la carte d'orientation est transitive par la lecture qu'elle fait du territoire – son agencement cartographique –, la carte mentale, elle, par ses incertitudes, est intransitive. Elle n'a pas de complément d'objet direct ou indirect, elle n'a même pas d'objet. Elle ne localise pas ; elle *désécrit* l'espace en refusant toute espèce d'emplacement, instant de la mort de la carte par la cartographie qu'elle circonscrit, et cela que la cartographie soit scientifique quand elle mesure l'espace – *l'étendue topographique* –, qu'elle soit artistique quand elle dessine des cartes – *les liserés* –, ou qu'elle soit politique quand elle aborde le territoire comme un espace à conquérir – *les frontières* –, en précisant que la frontière, pour reprendre la formule de Georg Simmel, n'est pas un fait spatial avec des conséquences sociologiques, mais un fait sociologique qui prend une forme spatiale⁹.

Il est vrai que nous sommes habitués à voir les territoires réclamer leur carte comme pour se protéger, que la carte soit une projection objective ou interprétée. La toile de Nicolas André Monsiau de 1817 représentant Louis XVI la main sur une carte donnant des instructions à La Pérouse illustre parfaitement cette posture. Mais le Prince réclamant sa carte comme pour se rassurer sur l'étendue de ses possessions est aussi un Prince qui ne peut s'approprier que ce que le navigateur a découvert et que le géographe retranscrit dans ses cartes. Et à l'instant où les territoires sont dessinés, le géographe n'a plus d'autre solution que de les nommer pour les faire exister. Le « ruban continu de texte » qu'évoque Perec se réduit alors à un simple constat sur le lien qui existe entre l'intérieur et l'extérieur, le dehors et le dedans. Ce ruban est aussi dans l'incapacité d'offrir des légendes qui inventeraient d'autres occasions de ressentir la terre, le ciel et la mer. Il échoue dans sa volonté de dessiner des trouées dans notre réalité quotidienne, seul moyen de tuer la cartographie pour laisser vivre la carte.

8 H. Lefebvre, *La Production d'espace* [1974], Paris, Éditions Anthropos, 2000, p. 312.

9 G. Simmel, *Sociologie : étude sur les formes de socialisation*, trad. de l'allemand par L. Deroche-Gurcel et S. Muller, Paris, PUF, 1999, p. 607.

Au-delà de la topographie, il reste ces cartes incertaines qui s'affirment comme des *sujets de contours* par leur capacité à appréhender le monde, et non comme des *objets de territoires* déterminés par la cartographie de leurs bordures. Ces trouées dans le réel rappellent celles que Michaux poétise dans *L'Espace du dedans*, figures dont Merleau-Ponty s'inspire quand il envisage la peinture de Cézanne et qu'il en fait une peinture de la modulation, le moment où le peintre ne cherche pas à représenter la réalité perçue mais à *peindre qu'il ne voit pas*, pour reprendre la formule de Proust dans *Jean Santeuil*¹⁰. Peindre qu'on ne voit pas parce que la réalité s'inscrit dans une impossibilité à être représentée. Peindre *qu'on ne voit pas*, ce n'est pas donner de la visibilité à l'invisibilité, c'est peindre le creux de la visibilité plus que son plein ; le contraire de ce que font la plupart des peintres quand ils cherchent à peindre autant ce qu'ils voient que ce qu'ils ne voient pas¹¹. Peindre ce qu'on voit, ou peindre ce qu'on ne voit pas, cela revient à réduire l'acte pictural à la simple visée phénoménologique d'un objet, perspective caricaturale que Merleau-Ponty rejette. Il n'y a pas de pomme perçue comme acte phénoménologique qui donnerait sens à la pomme que l'on croque. Il y a le contour d'une pomme, tantôt à manger, tantôt à peindre, que sa modulation comme puissance d'existence absorberait. C'est en ce sens que Merleau-Ponty aborde la question d'un contour refusant toute bordure :

Ne marquer aucun contour ce serait enlever aux objets leur identité. En marquer un seul, ce serait clarifier la profondeur, c'est-à-dire la dimension qui nous donne la chose, non comme étalée devant nous, mais comme pleine de réserves et comme une réalité inépuisable. C'est pourquoi Cézanne suivra dans une modulation colorée le renflement de l'objet et marquera en traits bleus plusieurs contours.¹²

10 M. Proust, *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, 1971, p. 896.

11 Sur cette question du « peindre qu'on ne voit pas », voir A. Milon, *La Philosophie de Francis Ponge. La révolte des choses contre les mots*, Paris, Hermann, coll. « Philosophie », 2022.

12 M. Merleau-Ponty, *Œuvres. Le doute de Cézanne*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2010, p. 1312.

« Marquer un seul contour », cela ne revient pas à tracer un liseré ; c'est plutôt accepter le contour comme une potentialité non déterminée par telle ou telle bordure. Comme *expression de modulation*, le contour évite ainsi toute forme achevée. Cette modulation rappelle alors le jeu subtil entre le dehors et le dedans d'Henri Michaux dont le philosophe s'inspire dans *Le Visible et l'Invisible*, un jeu entre le dedans en quête d'éloignement et le dehors en quête de profondeur : « Comme le dit Jules Vuillemin [à propos de la peinture], il n'était pas question de parler leur langage, mais de les exprimer en s'exprimant¹³ ». Envisager une carte qui se fait en se faisant, qui se dessine en se dessinant, c'est lui permettre de s'exprimer au gré de ses expressions. Mais cela, évidemment, le topographe ne peut l'accepter puisque sa mission est ailleurs et qu'il ne peut supporter de voir le contour improbable de ces cartes elles-mêmes incertaines prendre la forme du palimpseste.

Le palimpseste (*palimpsèstos*), morceau de papyrus ou de parchemin manuscrit puis gratté, est d'abord ce qui se dissout, le *psaô* grec. Autant support qui actualise ou non un savoir selon les circonstances, que mémoire d'un savoir qui disparaît puis réapparaît, la carte palimpseste devient ce morceau de mémoire qui efface ce qu'il mémorise. Ce moment d'écriture et d'effacement, sorte d'attente-oubli, rappelle, non seulement, le titre d'un livre essentiel de Maurice Blanchot, mais aussi l'idée que le contour de la carte incertaine est d'abord le moment de sa disparition. Le contour contourne puis détourne ce qu'il était censé définir. C'est ce qui rend la carte illisible même si elle reste visible. La carte devient ce proche « plus loin que tout lointain¹⁴ », une carte qui dessine tout en effaçant ce qu'elle dessine à l'image de l'écriture puisqu' « Écrire n'est pas destiné à laisser des traces, mais à effacer, par les traces, toutes traces, à disparaître dans l'espace fragmentaire de l'écriture...¹⁵ ».

13 *Ibid.*, p. 1491.

14 M. Blanchot, *L'Attente l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2000, p. 87.

15 *Id.*, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 72.

La carte incertaine en forme de palimpseste devient donc fragmentaire, non pas au sens où le fragment serait la partie d'un tout, mais au sens où il permet de comprendre que l'écriture d'une totalité est impossible. Il est possible d'écrire à condition d'écrire qu'il est impossible d'écrire ? Cette ritournelle blanchotienne permet à la carte de moduler le monde comme elle l'entend. La carte que la puissance d'existence du palimpseste autorise s'inscrit en fait dans un plissement dont chaque pli dévoile une carte dans la carte, autre expression du *pli selon pli* de Mallarmé. Cette modulation, par sa puissance d'existence, ne tolère finalement aucune modalité, autrement dit aucune propriété définitive. La modulation revendique simplement la *nature naturante* de la carte, une puissance d'agir réduisant la *nature naturée* de la modalité de la carte à un attribut quelconque par la bordure qu'elle délimite.

Le contour sans bordure de cette carte incertaine n'est ni un contournement, ni un évitement. Il ne doit rien à la géométrie ou à la mécanique des corps. Il s'inscrit plutôt dans cet *espace intérieur* qu'évoque Henri Michaux dans son petit poème en prose, *Entre ciel et terre*. Ainsi, la carte n'est pas *quelque chose dans l'espace* – un objet localisé dans un lieu et un objet localisant un lieu. La carte n'est pas non plus *quelque chose de l'espace* – un attribut de ce lieu comme la pesanteur ou la légèreté. Elle est plutôt *quelque chose d'incirconscriit*, c'est-à-dire hors de toute limite et de toute frontière – l'espace que la distance intérieure agence. Nous retrouvons avec ces cartes *Les aventures de lignes* de Michaux, aventures de ligne qui poussent le navigateur à laisser rêver les lignes quand il ne fait pas de sa destination une nécessité, voire une fatalité.

Cette carte est d'abord celle de l'espace incirconscriit qui crève l'enveloppe pour laisser échapper son contour. La carte devient alors « la peau des choses » d'une réalité peinte quand le peintre peint qu'il ne voit pas. Cette peau des choses est moins une limite entre l'intérieur et l'extérieur, ce qui protège la chair quand elle refuse d'être viande, que ce qui module le corps ; formule que l'on retrouve dans *L'Idée fixe* de Paul Valéry : « Ce qu'il y a de plus profond en l'homme c'est la peau, – en tant qu'il se connaît. Mais ce qu'il y a

de... vraiment profond dans l'homme, en tant qu'il s'ignore... c'est le foie¹⁶... ».

Ici, le poète vise l'usage abusif du terme de profondeur. La question n'est pas de savoir si les choses, cartes comprises, sont par nature plus intéressantes parce que cachées, que ce qui est visible, mais de comprendre que ce qui est en profondeur ou en surface n'est qu'une mesure parmi d'autres de notre ignorance du corps. Toute l'ambiguïté de la formule de Valéry réside en fait dans le « en tant qu'il se connaît ». En réalité, le problème n'est pas dans ce que provoque l'effet de profondeur ou l'effet de surface, mais dans le « en tant que » comme mesure de cet effet. Ce n'est pas l'homme en tant qu'il se connaît, autrement dit comme mesure des choses qui importe, mais le fait que le « en tant que » réduit à rien toutes les prétentions de l'homme quand il cherche à être un objet de connaissance. La peau n'est pas à la surface ou le foie en profondeur. Ce qui est tantôt effet de profondeur, tantôt effet de surface, c'est ce que mesure le « en tant que ». En réalité, l'homme n'est pas circonscrit par la peau en surface ou par le foie en profondeur. Il se trouve plutôt soumis à la mesure que le « en tant que » lui impose. Une fois de plus dans le rapport, ce ne sont pas les choses que l'on rapporte qui importent mais l'intelligence qui rapporte, à savoir l'homme comme mesure des choses. Par le « en tant que », je comprends aussi que je ne connaîtrai rien de la peau quand je la réduirai au plus profond de ce qu'est l'homme. En revanche, si j'accepte que le « en tant qu'il se connaît » ne porte ni sur la peau, ni sur le foie, mais sur le seul « en tant que », je reconnais ne rien pouvoir saisir de la peau ou du foie, la viande de l'homme en réalité, autrement que comme mesure de ce que l'homme en fait. Je n'aurai finalement qu'un simple aperçu de la chair quand elle se limite à n'être que la *chair sans peau* des écorchés, ou la *peau sans chair* de la transsubstantiation des corps de la mystique chrétienne.

Ce passage de la chair à la viande, et cette sortie du « en tant que », Francis Bacon les montre très bien quand il dessine la carte incertaine d'organes épars, c'est-à-dire sans liserés, ni disposition

16 P. Valéry, « L'Idée fixe » (1931), Œuvres Complètes, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 216.

établie, autrement dit sans topographie. Il ne peint pas le corps humain éclaté et désorganisé, mais un organe, souvent la bouche, comme modulation de la viande qui dévoile une bouche dans différents états, une bouche autant comme expression de l'absorption que de la régurgitation. La bouche devient alors un passage parmi d'autres de l'état dans lequel se trouve la viande à un instant précis, celui de son absorption ou de sa régurgitation.

La carte incertaine agit de même : elle est la modulation de ce que les lieux, imaginaires ou non, font d'elle. C'est la raison pour laquelle l'idée de mesure, la carte incertaine s'en moque. Elle préfère la carte des océans qu'évoque Lewis Carroll dans *La Chasse au Snark*, une carte qui ne nous dit pas que nous sommes dans le vide, mais plutôt autour du vide ; autour du vide, non pas dans le sens du périmètre du vide, mais du « au tour du vide » maintenant de revendiquer la manifestation de la carte. Mais une carte vide, est-ce une carte vierge, ou une carte qui refuse d'être circonscrite par ses liserés et bordures ?

Une telle carte, hors de toute échelle et de toute mesure, est possible à la condition que l'homme accepte d'être « un être défixé [dans lequel] toute expression le défixe¹⁷ ». Tout finit par se rejoindre dans le même mouvement : la carte incertaine hors de toute cartographie, l'algorithmique combinatoire de Leibniz réécrit par Mallarmé, la défixation de Michaux revisitée par Bachelard et Merleau-Ponty, l'espace de l'écriture de Blanchot, celui de l'espace littéraire dans lequel : « Écrire : tracer un cercle à l'intérieur duquel viendrait s'inscrire le dehors de tout cercle¹⁸ ». Que faire alors avec de telles cartes, sinon accepter que la *duplication* que la cartographie propose, et

17 G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2009, p. 193. Il ajoute : « Alors, à la surface de l'être, dans cette région où l'être veut se manifester et veut se cacher, les mouvements de fermeture et d'ouverture sont si nombreux, si souvent inversés, si chargés aussi d'hésitation que nous pourrions conclure par cette formule : l'homme est l'être entr'ouvert » (p. 200). On retrouve en écho cette idée chez Deleuze : « un dedans qui serait plus profond que le monde intérieur, [et un] dehors plus lointain que tout monde extérieur » (voir G. Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, pp. 103-104).

18 M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 112.

cela quelle que soit l'échelle, a peu d'intérêt face à la *duplicité* que la carte incertaine met en œuvre ; la duplicité étant la capacité de montrer les choses comme différentes de ce qu'elles donnent à voir au premier abord. Cette duplicité hors de toute duplication, Julien Gracq la traduit par l'inquiétude qu'il ressent devant le diktat de la cartographie. Confronté à la lecture d'une carte ordinaire, il remarquait qu'une telle lecture nous faisait perdre la duplicité foisonnante de ce petit morceau de papier : « En cartographie, le problème insoluble des projections naît de l'impossibilité où l'on se trouve de représenter sur un plan, sans la déformer, une surface courbe¹⁹ ».

Faut-il faire pour autant de l'impossibilité qu'évoque Gracq un inconnu ? Sans doute, à condition de bien comprendre les différentes formes que cet inconnu peut revendiquer : un inconnu marqué par une impossibilité. Ou bien cette impossibilité se réduit à une simple incapacité technique à faire entrer un volume en trois dimensions dans un plan en deux dimensions, même si cela ne sert à rien d'envisager ce type d'aberration. Ou bien elle ouvre vers d'autres voies qui révèlent sa complexité : l'impossibilité *en tant qu'*impossibilité.

Mais cette impossibilité en tant qu'impossibilité ne veut pas dire que l'inconnu est quelque chose d'absolument inconnaissable – lecture théologique du savoir –, un inconnu absolu, seul Dieu étant en mesure de comprendre cet inconnu absolu. Cela ne veut pas dire non plus que l'inconnu est un futur connaissable, quelque chose de « pas encore connu » – lecture positiviste du savoir. Cela veut simplement dire que l'inconnu en tant qu'inconnu est un instant impossible à circonscrire, un moment étrange dans un instant familier. La carte incertaine nous est ainsi familière dans les présupposés qu'elle met en scène. Mais elle nous est aussi entièrement étrangère par l'incertitude qu'elle dessine, un inconnu immanent que le « en tant » qu'inconnu préserve de toute transcendance car il sait qu'il ne sera jamais un futur connaissable, encore moins la mesure absolue de tout savoir. Et même si la carte reste « une toute petite feuille pour contenir le monde²⁰ », elle sait que le vide peut à tout instant dessiner

19 J. Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1980, p. 179.

20 Wols, *Les Aphorismes*, Paris, Flammarion, 2010, p. 32.

ses contours, à condition d'accepter que le vide soit ce qui vide la vacuité et non l'expression du néant.

Le vide de la carte incertaine n'a alors rien à voir avec celui qui régule la physique qualitative d'Aristote que la formule aristotélienne « la nature a horreur du vide » exacerbe. Ce vide comme objet scientifique marque une absence qu'il faut combler par le plein comme la perspective comble le plat par le volume. Non, le vide que la carte incertaine propose est celui que dessine la géométrie poétique de Michaux quand il envisage le vide comme le moyen de supprimer le contraire qui existe dans chaque opposition du genre : bien-mal, clair-obscur, noir-blanc. Le bien et le mal ne s'opposent plus car on les « vide » de tout désaccord ou contradiction. Et c'est en vidant les choses des contradictions qu'elles portent, que l'on arrive à un deuxième vide, celui de *l'unité de la chose*. Vider l'unité revient à ne plus s'enfermer dans les limites de ce que désigne le « je » comme unité psychologique ou le mot comme définition. Ce vide de l'unité conduit alors à un dernier vide, celui de la *vacuité*. Il devient alors l'expression d'un possible. Vider la vacuité pour toucher la plénitude de la chose, une sorte de totalité absente de toute unification et de toute circonscription. Vider la vacuité pour comprendre aussi que le vide n'est pas un manque, signe d'une défaillance, mais l'étendue des possibilités des choses à exister.

C'est d'ailleurs cet impératif positiviste du plein, du dénombrement, de l'évaluation, du continu, cette « misère des thésauriseurs », que Péguy exacerbe dans *Clio* et que Blanchot décline. Cet impératif marque en fait toute la philosophie occidentale : « C'est avec Aristote que le langage de la continuité devient le langage officiel de la philosophie²¹... » C'est pourquoi le vide n'est pas aussi vide que cela. Il aurait en fait deux expressions : celle de l'absence et de la vacance contre laquelle le scientisme lutterait, et celle de la présence et du sens que la poésie de Michaux dévoilerait.

Devant une telle situation, y a-t-il d'autres solutions que de déchirer les cartes comme Christophe Colomb a pu le faire pour conjurer le sort et sortir de l'espace confiné dans lequel il se trouvait ? Déchirer les cartes qu'il avait achetées avant de quitter Palos de la Frontera

21 M. Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 7.

comme on déchire un dictionnaire, acte de survie pour permettre aux trouées dans l'espace, comme aux trouées dans la langue, de laisser vivre des tracés sans parcours, des contours sans bordure, des cartes sans cartographe, voire « la phrase intérieure, la phrase sans mot » de Michaux.

Peu importe dans ces conditions que Christophe Colomb atteigne son objectif. Seules comptent les traversées imaginaires qui l'ont poussé dans un lieu autre que celui qu'il croyait atteindre. Des Indes aux Indiens d'Amérique reste l'imaginaire d'un lieu sans topographie qu'aucune carte ne saura détourner.

SÉMIR BADIR

LA CARTE ET L'USAGE ÉCRIT DU MONDE

Sur *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier
et Thierry Vernet

Lire le monde

J'aimerais introduire mon propos par une petite sémiologie de la carte géographique du monde. Le monde a toujours été lu. La lecture semble consister en une forme de maîtrise que l'être humain cherche à exercer sur le monde. La lecture requiert un apprentissage, de déchiffrement d'abord, d'interprétation ensuite. L'aptitude à lire se reporte sur l'objet, tel un contrôle de cet objet : mainmise sur le monde par la puissance du nom, de la chose décrite, de la ligne définie, de la carte enfin.

N'est-ce pas l'activité quotidienne des géographes de lire le monde à travers sa carte ? La carte est le monde rendu *entièrement* lisible. On peut assigner deux fonctions à cette généralisation extrême de la lisibilité¹. D'une part, une fonction de réduction à l'homogène : la diversité du monde est réduite par les puissances du langage. D'autre part, une fonction de synthèse : le monde se présente dans la carte comme une unité complète. Maîtrise du divers et contrôle du tout : ces fonctions propres à la lecture instaurent un savoir. Telle est la thèse dont Hans Blumenberg a repéré les jalons au cours de l'histoire de l'Occident² : rendre le monde lisible revient à produire un savoir sur ce monde. La lecture n'est plus alors seulement affaire d'apprentissage, élevant l'être humain à sa condition propre, mais

1 Je reprends ici quelques idées directrices de J. Bertin, *Sémiologie graphique*, Paris, Éditions Gauthier-Villars, La Haye, Éditions Mouton, 1967.

2 H. Blumenberg, *La Lisibilité du monde*, trad. fr. de P. Rusch et D. Triewerler, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2007 [1981].

aussi épreuve initiatique par laquelle chaque être humain assure la communauté dans son choix d'existence puisque c'est bien à elle que le savoir appris se transmet.

Certes, un autre rapport au monde sous-tend le savoir en son pouvoir lectural. Avant d'être rendu lisible, le monde est perceptible par les sens – pour les êtres humains, il est surtout visible. Le rapport au monde par les sens est tout aussi constituant, pour le monde non moins que pour l'être humain. Le livre d'Emanuele Coccia, *La Vie sensible*, est dédié à déterminer ce rapport antérieur, animal, où le monde prend forme à travers « les images produites par les vivants [...] et projetées dans le monde extérieur³ ». Lire le monde, c'est passer de la perception commune aux êtres vivants, aux formes de cognition et d'imagination spécifiques aux sociétés humaines. La carte de géographie témoigne de cette transformation. Elle est visible autant que lisible, et fait que les images projetées dans le monde extérieur deviennent des formes identifiables et fonctionnelles.

La tentation est grande sans doute de conférer à la perception du monde les puissances inhérentes à sa lecture, autrement dit, de faire du monde une totalité homogène comme si les fonctions de la lecture pouvaient agir sur l'objet de notre perception. Bien des fois, des philosophes, s'appuyant sur les desseins de la science, ont été tentés de tenir pour vraie, c'est-à-dire pour conforme à la réalité perçue, la synthèse réductrice du savoir sur le monde. Bertrand Russell, qui revendiquait fort le pouvoir lectural d'un être humain devenu savant, affirmait ainsi :

Le monde des intérêts particuliers est un monde restreint au milieu d'un vaste et puissant univers qui, tôt ou tard, mettra en ruines notre monde personnel. À moins d'élargir le cercle de nos intérêts de manière à y inclure tout le monde extérieur, nous devenons comme la garnison d'une forteresse assiégée qui sait d'avance que l'ennemi empêchera toute sortie et qu'une reddition finale est inévitable.⁴

3 E. Coccia, *La Vie sensible*, trad. fr. de M. Rueff, Éditions Petite Bibliothèque Rivages poche, 2018 [2011], p. 90.

4 B. Russell, *Problèmes de philosophie*, trad. fr. de F. Rivenc, Paris, Éditions Pavot, coll. « Bibliothèque Philosophique », 1989 [1912], p. 182.

Il ajoutait que la « contemplation » philosophique, forme synchrétique de perception et de cognition, permet d'« échapper à cette prison et à ces luttes⁵ ».

Écrire le monde

Les considérations précédentes relèvent d'une analyse sémiologique classique. J'ajoute à présent des observations de seconde génération. Deux types d'expérience paraissent opposer une certaine résistance à la transition impassible de la perception du monde à sa lecture.

Premièrement, le monde ne se prête guère à une perception une et homogène. Cela tient à ce qu'il n'existe pas de miroir assez grand pour le contenir et dévoiler la face cachée à notre point de vue. Le monde est de ces objets qui nous obligent, pour les percevoir, à en faire le tour. Et cela encore n'est pas une opération commode à faire ni même à prévoir. De Marco Polo à James Cook et Bougainville, aucun grand explorateur, dans leur périple autour du monde, n'en a accompli le tour complet⁶. Même en se bornant aux droites géodésiques (c'est-à-dire aux chemins les plus courts), il existe une infinité de grands cercles qui, depuis un lieu choisi, donneraient à faire le tour du monde. En 2016, l'aventurier Mike Horn projeta une expédition du pôle Sud au pôle Nord. Ce projet échoua. La synthèse réductrice du monde demeure ainsi soumise à la contingence. Notre perception n'est pas assez puissante pour imposer une projection sur le monde extérieur qui soit conforme à la lecture que nous en donne sa carte. Peut-être même va-t-elle à l'encontre de cette ambition de synthèse⁷.

5 B. Russell, *op. cit.*, p. 183.

6 Pour dire dès à présent un mot sur Nicolas Bouvier, sujet de notre étude : lui aussi avait l'ambition d'accomplir un tour du monde, en rejoignant, après l'Inde et le Japon, les États-Unis. Il y renonça finalement pour répondre aux instantes prières de sa famille. Voir F. Laut, *Nicolas Bouvier. L'œil qui écrit*, Petite Biblio Payot Voyageurs, 2018 [2008], p. 165-167.

7 « Le sensible est la multiplication de l'être », écrit ainsi Coccia (*op. cit.*, p. 54) à partir d'une lecture d'Averroès.

Un second motif de résistance contrevient encore à l'ambition d'une saisie philosophique du monde. La carte du monde n'est pas unique et leur collection n'est pas homogène. Le monde s'est modifié au cours de l'histoire de la cartographie, coïncidant chaque fois avec la connaissance qu'on a pu en avoir, ainsi que le rapporte Patrick Picouët⁸. Il varie en outre d'échelle et de silhouette en fonction de la multiplicité quasi illimitée des compositions cartographiques, par exemple, géologique, politique, agricole, fluviale, économique, etc. À travers leur pluralité et leur variété, les cartes révèlent qu'elles ne procèdent pas seulement à une lecture du monde mais décident également de son écriture.

Aussi « tout le monde extérieur⁹ », tel que la carte, dans l'isolement de sa forme idéale, pourrait donner à lire, n'est-il encore qu'un aspect du monde. L'écriture des cartes récuse par avance, c'est-à-dire avant la synthèse et la réduction qu'offre leur lecture, l'unité et l'homogénéité que le savoir humain, en raison de ses objectifs propres, entend attribuer au monde.

Lire avant de voyager, écrire après

À partir de ces considérations sur les rapports que la carte, et les cartes, suggèrent entre le monde et les êtres humains, j'aborde la lecture du beau et singulier livre qu'est *L'Usage du monde*.

Un mot de présentation, pour commencer. Quel en est l'auteur ? Il y aurait de quoi hésiter : Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, selon la couverture (le « et » est de moi), Nicolas Bouvier seul, selon le dos de couverture¹⁰. À quel genre appartient ce livre ? D'après une indication reprise sur la couverture du livre, c'est un récit. Mais il faut

8 P. Picouët, *La Carte invente le monde*, Lille, Presses du Septentrion, 2018.

9 B. Russell. Voir la citation précédente.

10 Je me réfère évidemment à l'édition originale, devenue certes fort rare mais rééditée à l'identique par Droz en 1999 (quoique augmentée d'une préface et d'un choix de lettres). Toutes les citations du livre renverront à cette édition. Stéphane Pétermann a noté avant moi cette disparité. Le critique juge que « *L'Usage du monde* n'est sans doute pas une œuvre commune, mais aurait-elle vu le jour sans Thierry Vernet ? » (S. Péter-

remarquer que la critique récuse souvent la description générique de récit de voyage¹¹ et en propose de moins convenues, telles que « récit-poème¹² », ou conclut au caractère « inclassable » du livre¹³. L'assemblage d'un texte suivi et de dessins (quarante-huit, est-il précisé sur la page de titre) ne suffirait pas davantage à en faire un livre illustré. Beaucoup de flottements s'attachent ainsi aux traits descripteurs ordinaires. À tout le moins peut-on mentionner un éditeur, la Librairie Droz en Suisse, et une date de publication, 1963, quoique l'histoire éditoriale de *L'Usage du monde* complique ces données élémentaires. Je mentionne deux éléments de cette histoire : le manuscrit a reçu un prix *avant* sa publication¹⁴ ; par ailleurs, la diffusion internationale du livre s'est faite surtout grâce à une réédition à La Découverte en 1985. Inscrit au programme de l'agrégation de lettres modernes pour l'année académique 2017-2018, sa consécration en France est désormais assurée et sa réception largement relayée par la critique universitaire.

Les trois rapports au monde que j'ai évoqués – selon la lisibilité, la visibilité et, terme que j'emploie seulement pour la facilité d'appariement avec les deux premiers, la « scriptibilité » – sont aisément identifiables dans *L'Usage du monde* et deux d'entre eux manifestent la médiation de la carte. Le livre suggère en outre, à travers un marquage énonciatif net, un ordonnancement des rapports : d'abord, dans un avant-propos, la lecture du monde ; sa perception ensuite, au long du récit ; finalement, dans une apostille mise en

mann, « “La paille au tas” ». Sur la genèse de *L'Usage du monde* », *Roman 20-50*, 2018, hors série n° 8, p. 31).

- 11 Selon Sylvain Dourmel, cette étiquette générique a desservi la réception du livre (S. Dourmel, « *L'Usage du monde*. Chemins d'une poétique », *Roman 20-50*, 2018, hors série n° 8, p. 167).
- 12 Toujours en suivant la lecture de Dourmel (*art. cit.*, p. 170). Laut, faisant le compte rendu de la critique de presse, en mentionne d'autres : « roman du réel » (Meunier), « récit de séjour » (F. Laut, *op. cit.*, p. 276-277).
- 13 Tel Olivier Hambursin, pour qui le récit de voyage, en général, se prête à un polymorphisme le rendant difficile à définir (O. Hambursin, « Le récit de voyage en question. *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier à la croisée des genres », *Roman 20-50*, 2018, hors série n° 8, p. 148).
- 14 Le Prix des écrivains genevois, destiné précisément à couvrir des frais de publication.

italiques (« *Pour retrouver le fil. Écrit six ans plus tard* », p. 363), son écriture.

La lecture, donc, découvre le monde au narrateur :

C'est la contemplation silencieuse des atlas, à plat-ventre sur le tapis, entre dix et treize ans, qui donne ainsi l'envie de tout planter là (p. 10).

À ces lignes fait écho à la fin du livre le post-scriptum mis en italiques. Le rêveur couché sur l'atlas a fait place au penseur assis à la table d'écriture, inquiet de retrouver, six ans après le voyage, le fil ténu qui le relie au monde :

Au lieu de quoi : ce lieu désert qu'est devenue ma tête, la silencieuse corrosion de la mémoire, cette distraction perpétuelle qui n'est attention à rien d'autre (pas même à la plus ténue des voix intérieures), cette solitude imposée qui est un mensonge, ces compagnies qui en sont d'autres (p. 364).

Entre ces deux épisodes, rapportés dans le livre comme des passages détachés, un voyage de la Yougoslavie à la passe de Khyber (entre l'Afghanistan et le continent indien) accompli en voiture – une Fiat Topolino, laquelle est un des personnages principaux du livre – aux côtés de deux jeunes hommes, l'un, le narrateur, qui écrit des articles, propose et fait des conférences (sur la littérature française notamment), l'autre qui dessine et expose ses dessins. Ces deux-là sont des êtres *debout*, plus souvent attelés à pousser derrière la Fiat qu'à s'y installer, ou alors c'est à la manière des vaqueros¹⁵, prêts à descendre de monture à la première occasion :

Le toit ouvert, les gaz à main légèrement tirés, assis sur le dossier des fauteuils et un pied sur le volant, on chemine paisiblement à vingt kilomètres-heure à travers des paysages qui ont l'avantage de ne pas changer sans avertir (p. 49).

Couché, debout, assis : le rapport au monde se donne à comprendre à travers une posture du corps. Entre deux formes d'abandon, l'une

15 Vaqueros, gauchos, cow-boys ou... bouviers !

désirée, l'autre subie, une position d'appui mutuel, comme au cirque se maintiennent des équilibristes sur leur boule, renverse de manière récréative le rapport d'Atlas modernes avec le globe terrestre.

Dans les trois parties suivantes de cet essai, je chercherai à exposer ce que disent du monde et de sa représentation graphique ces trois rapports incorporés. Les lectures que *L'Usage du monde* a déjà suscitées facilitent l'investigation à mener, de sorte que ma tâche consistera, pour l'essentiel, à faire converger des éclairages disparates.

La carte invisibilisée

D'autres critiques l'ont noté avant moi : le voyage dément l'exactitude de la carte, et par conséquent met en question la lecture comme rapport au monde. Des choses mentionnées sur la carte n'existent plus :

Les meilleures cartes d'Iran sont encore inexactes. Elles signalent des bourgades qui se réduisent à une bastide abandonnée, des points d'eau à sec depuis longtemps, des pistes effacées par le sable. Ainsi, celle qui, par Saïdabad relie directement Chiraz à Kerman, n'existe simplement plus (p. 245).

D'autres se découvrent dans le voyage sans avoir été signalées sur la carte :

Ce village n'existait pas sur la carte. Il était campé au bord d'une falaise dominant une rivière à sec (p. 235).

Le voyage ne corrige pas la carte. Il déplace le regard vers d'autres expériences que celle du savoir :

[...] c'est encore du col qu'il s'agit. Pourtant il ne mérite pas même une mention sur la carte et les montagnes dignes de ce nom sont encore loin au nord. [...] On aura tout de même employé la journée à l'atteindre, le franchir et se l'approprier (p. 325).

Il vaut la peine de remarquer dans cette cadence ternaire chère à Bouvier¹⁶ que l'appropriation vient après la montée et le franchissement du col. Qu'est-ce donc qu'il restait à s'approprier ? Pour un lecteur de cartes, rien sans doute. Pour un écrivain, en revanche, ceci devait être noté :

Ce n'est qu'une quarantaine de rampes au cœur d'alpages jaunis, et au sommet, une mosquée de pierres sèches dont l'étendard vert claqué comme un mousquet dans le vent (p. 325).

Le voyage ne corrige pas la carte mais il interroge le rapport au monde qu'elle institue. La puissance des noms est-elle bien fondée ? Après avoir observé que la carte ne mentionne pas le village qu'ils rencontrent, le narrateur reprend, ainsi que se fait une reprise sur l'étoffe, sa notation première :

Plutôt qu'un village : une sorte de puissante termitière crénelée dont les murs craquaient et se délitaient dans la réverbération inimaginable du soleil de midi (p. 235).

Et, un peu avant :

Hier soir, promenade le long du fleuve. Est-ce bien un fleuve ? (p. 234)

Cas plus extrême : alors que la plupart des titres de paragraphe signalent des temps de séjour ou des lieux de voyage, l'un d'entre eux trahit la faillite du langage.

... ??

Nous nous étions beaucoup interrogés sur ce gâteau dressé loin de nous en bordure de la piste : la forme à peu près d'un cornet à dés renversé, ou d'un œuf posé sur la base (p. 254).

Liouba Bischoff, à la lumière de ces exemples, décèle de la part des voyageurs un désir d'apprentissage concret de la géographie,

16 Bien mise en évidence par Dournel (art. cit., p. 173-174) à travers plusieurs passages.

« ou plutôt, se corrige-t-elle, son désapprentissage¹⁷ ». Défaire l'automatisme traduisant le visible en lisible suppose que la chose nommée et décrite n'est pas complètement contrôlée par l'interprétation de la carte. La diversité des images qu'offre le monde continue de faire osciller le regard et projette une multiplicité incontrôlable de traductions entre la perception, la cognition et l'imagination. Dans *L'Usage du monde*, les cartes ne sont certes pas illisibles ; mais elles ne suffisent plus à établir la lisibilité de leur objet. Le monde est placé dans le cadre d'une expérience phénoménologique que Bischoff rapproche de la démarche proustienne : « [Bouvier] s'intéresse de près à la façon dont le monde advient à la conscience, c'est-à-dire lentement et difficilement¹⁸ ».

Le vacillement du passage entre visible et lisible a pour effet d'invisibiliser la carte géographique, de n'en offrir aucune reproduction (une décision significative quoique demeurée incomprise des éditeurs successifs¹⁹) au profit de ce que Maria-Hermínia Laurel nomme des « cartogrammes imaginaires²⁰ » : de la carte géographique aux cartogrammes imaginaires un autre rapport au monde est, dans les mots mêmes de Bouvier, « patiemment investi et subi²¹ », celui de l'écriture – une *géo-graphie*.

17 L. Bischoff, « La géographie précaire de *L'Usage du monde* », *Viatica*, 2017, hors série n° 1, p. 10. [consultable en ligne]

18 L. Bischoff, art. cit., p. 18.

19 Une réédition parue chez Julliard en 1964 annexe une carte au texte. L'édition des *Œuvres* de Nicolas Bouvier dans la collection « Quarto » chez Gallimard en 2004 la reproduit également.

20 M.-H. Laurel, « Les cartographies imaginaires d'un voyageur capital. Espaces frontaliers dans *L'Usage du monde* », *Roman 20-50*, 2018, hors série n° 8, p. 111.

21 N. Bouvier, « Réflexions sur l'espace et l'écriture », *Œuvres*, p. 1054 ; cité par M.-H. Laurel, art. cit., p. 114.

« *Un autre monde*²² »

Avant d'en venir au rapport d'un sujet d'écriture vis-à-vis du monde, il convient de caractériser la manière dont le monde apparaît au sujet voyageur. De toute évidence, le voyage expose le monde dans sa variété. Un critique, Jérôme Roger, interprète le titre donné au livre comme « un lent travail d'enquête sur les *usages*, terme générique qui, depuis Montesquieu, englobe non seulement les "mœurs" [...] mais les "manières", à savoir les conduites, l'allure, les gestes, la mimique et aussi, omniprésentes, les voix²³ ». On ne saurait rejeter tout à fait cette lecture. Le narrateur se montre très attentif à saisir les mentalités des personnes rencontrées par les deux voyageurs – notamment leurs logeurs, des camionneurs, des douaniers, des musiciens et danseurs. Souvent même, écrit-il, ils ont cherché à « entrer dans leur société²⁴ ». À la différence de Montesquieu, toutefois, le narrateur de *L'Usage du monde* ne tient pas de discours *sur* les mentalités. Il les rapporte telles qu'il les a observées, recourt à des sources historiques et ethnographiques, amorce éventuellement des comparaisons avec les usages et les caractères de son pays, la Suisse genevoise, sans jamais être tenté de faire retour sur ces observations et comparaisons²⁵. Autrement dit, le narrateur est bien un voyageur, à l'éveil des rencontres, non un écrivain lettré relatant un voyage effectué six ans plus tôt. Aussi est-ce toujours *le monde*, à chaque fois complet, quoique changeant, qui s'offre à son regard :

On s'aperçoit que ce maudit col vous a fait changer de monde et que les visages ne ressemblent plus à ceux qu'on connaissait (p. 269).

22 *Id.*, *L'Usage du monde*, p. 373.

23 J. Roger, « Entrer "dans leur société". Nicolas Bouvier à l'école des usages du monde », *Roman 20-50*, 2018, hors série n° 8, p. 46.

24 N. Bouvier, *L'Usage du monde*, p. 61.

25 À l'appui de cette remarque, Roger note avec sagacité que les mots de *culture*, de *société* ou de *population*, employés au pluriel, ne se retrouvent pas sous la plume de Bouvier (art. cit., p. 52).

Huit cents kilomètres à l'ouest, au bout du train, la Perse dort dans un manteau de sable. C'est l'autre versant du monde et rien, sinon la contrebande, ne la rappelle ici (p. 279).

Giresun

Au bout de la rue qui donnait sur la mer, de grosses bonbonnes de vin ambré, de citronnade, filtraient une lumière chargée d'orage. Les glycines sentaient fort et s'effeuillaient. De la fenêtre de la chambre, on voyait des pêcheurs aux jambes torsées traverser et retraverser la place en bavardant et en se tenant par le petit doigt. De forts matous dormaient sur le pavé au milieu des arêtes et des déchets de poisson. Des rats couleur de muraille filaient le long du caniveau. C'était un monde complet (p. 97).

Dans des fragments de Paris-Match vieux d'une année nous nous informions du monde (p. 284).

La prose de Bouvier est trop scrupuleuse pour que la polysémie affectant les cent-et-une occurrences du mot *monde* que compte le livre soit laissée inaperçue. Sylvain Dournel, commentant le troisième des passages cités ci-dessus, avance l'idée que le narrateur a une « perception métonymique du monde²⁶ ». Il convient toutefois de préciser, pour ne pas fausser cette interprétation, qu'une telle perception métonymique est conforme aux usages ordinaires du mot ; c'est *dans la langue*, en tout cas dans la langue française, que *monde* renvoie, suivant les contextes d'emploi, à la planète terre, à une région de la surface terrestre, à la société humaine qui séjourne dans cette région ou à la vie de cette société. La représentation métonymique du monde est la plus commune et, de ce fait, on peut aussi la tenir pour la plus légitime, et véridique, celle qui rend complètement compte du « monde extérieur ». Elle fonde une représentation hétérogène puisqu'elle associe dans un même mot, disons plus nettement dans un même *concept*, divers éléments d'un ensemble avec cet ensemble même. Le monde ainsi conçu n'est pas un ensemble de lieux à relier, ainsi que le représente l'atlas, mais un lieu qui sollicite des déplacements prudents, voire des arrêts, en fonction des saisons.

26 S. Dournel, art. cit., p. 168.

C'est là une des troublantes singularités de *L'Usage du monde*. Le narrateur fait stationner les voyageurs à Tabriz, sans qu'ils soient arrivés à destination, durant une centaine de pages. La perception métonymique privilégie la continuité, elle relie les choses contiguës non dans une indifférenciation généralisée mais dans une variété égalisant les différences. Toutes choses – se déplacer et séjourner, Genève et Tabriz – s'équivalent sans cesser d'être dissemblables. Ma lecture rejoint ici celle qu'a proposée Halia Koo : l'Eurasie représente « un espace de fusion et une zone de transition²⁷ » dont la matérialité géographique se reconstitue grâce à la lenteur adoptée par les voyageurs.

Une telle conduite de voyage s'apparente au nomadisme – Bouvier a affirmé du reste que Vernet et lui ont eu le désir de reparcourir, « mais dans l'autre sens²⁸ », la route suivie pendant des siècles par les Tziganes, de l'Afghanistan à la Hongrie. Pour les peuples nomades, évidemment les frontières sont abolies. Cette représentation nomade du monde est certainement partagée par les amis, à titre d'imaginaire du monde authentique.

Je ne résiste pas à l'envie de reproduire un passage particulièrement investi par l'écriture de l'imaginaire, où se lit également le détachement excentré et dynamique adopté par l'écrivain, ce qui en fait une aimable transition vers la partie suivante :

Pour traverser l'Hindou-Kouch et gagner le Turkménistan afghan – l'ancienne Bactriane – il faut un passeport de la police de Kaboul et une place dans l'autobus de l'*Afghan Mail* ou sur un des camions qui montent vers le nord. Ce permis est souvent refusé ; mais lorsqu'on lui fournit une raison simple, évidente et qui lui parle – voir du pays, vagabonder – la police est bonne fille. Tout musulman, même flic, est un nomade potentiel. Dites : *djahan* (le monde) ou *shah rah* (la grand-route), il se voit déjà libre de tout, cherchant la Vérité et foulant la poussière sous un mince croissant de lune. En ajoutant que je n'étais pas pressé, j'ai obtenu mon permis tout de suite (p. 342-343).

27 H. Koo, « La continuité géographique et temporelle. Une vision polyphonique du monde », *Roman 20-50*, 2018, hors série n° 8, p. 82.

28 N. Bouvier, « Routes et déroutes », *Œuvres, op. cit.*, p. 1285 ; cité par M.-H. Laurel, art. cit., p. 120.

L'usage écrit du monde

J'en viens ainsi au troisième rapport au monde évoqué dans le livre, celui de l'écriture. Que l'écriture soit à même d'établir un rapport au monde qui ne se résorbe ni dans la lecture des cartes ni dans la perception qu'en donnent les voyages, un passage au moins du livre en témoigne. Les deux amis en sont à leur septième mois de voyage et passent l'hiver à Tabriz :

J'essayais d'écrire, péniblement.

Le départ est comme une nouvelle naissance et mon monde était encore trop neuf pour se plier à une réflexion méthodique. Je n'avais ni liberté ni souplesse ; l'envie seulement, et la panique pure et simple. Je déchirais et recommençais vingt fois la même page sans parvenir à dépasser le point critique (p. 145).

De même que la perception du monde dans sa variété et son hétérogénéité invite à la lenteur et à la patience, de même le monde à écrire suppose un travail et une méthode d'approche. Un véritable *usage*, en vérité. Il me semble en effet qu'en dépit d'une acception ethnologique plausible (les usages comme mœurs et manières) l'emploi au singulier du mot *usage* réclame une interprétation particulière. François Laut, auteur d'une biographie de Bouvier, rapporte qu'un éditeur pressenti pour la publication du livre avait suggéré le titre « Le Bon Usage du monde²⁹ ». Cette suggestion, on le devine, a été aussitôt écartée par les auteurs ; elle permet néanmoins de pointer que l'emploi au singulier, comme absolutisé, du mot *usage* évoque un choix définitif. Si ce n'est une norme pratique (comme celle-ci se laisse trop entendre dans la locution *bon usage*), n'est-ce pas une finalité éthique qui induit l'usage qu'il convient d'avoir du monde ? La question est délicate, sans doute. Le narrateur est indubitablement à la recherche d'une éthique de vie mais il refuse catégoriquement d'endosser la posture d'un écrivain moraliste³⁰. Quoi qu'il en soit, l'usage écrit du monde se donne, pour Bouvier et Vernet, comme un

29 F. Laut, *op. cit.*, p. 192.

30 Si une leçon morale clôt bien le livre, c'est seulement sous l'aspect d'une sorte d'épigraphe finale empruntée au philosophe américain Emerson :

choix. Le titre provisoire à travers lequel ils en parlèrent entre eux, dès le mois d'août 1955 et durant toute la période de gestation du livre, indique plus explicitement le rapport du monde à l'écriture ; c'était, tout simplement, « Le Livre du monde³¹ ».

Deux autres usages du monde, ceux évoqués dans les parties précédentes, sont mis en scène dans *L'Usage du monde* mais seulement afin d'être écartés. Quant à la lecture du monde, elle n'est pas jugée suffisante :

À mon retour, il s'est trouvé beaucoup de gens qui n'étaient pas partis, pour me dire qu'avec un peu de fantaisie et de concentration ils voyageaient tout aussi bien sans lever le cul de leur chaise. Je les crois volontiers. Ce sont des forts. Pas moi. J'ai trop besoin de cet appoint concret qu'est le déplacement dans l'espace (p. 51).

Le mot d'*appoint* laisse deviner que la découverte du monde par les sens, ainsi que l'a offerte le voyage, ne constitue pas davantage l'objectif que le narrateur se donne. Le double du narrateur apparaissant dans les dernières pages du livre est à cet égard révélateur. « Dodo, c'est un voyageur qui n'est pas rentré, qui a renoncé à l'écriture au profit du voyage. Dodo c'est Bouvier qui n'aurait pas écrit *L'Usage du monde*³² », résume Stéphane Petermann. Ce critique a étudié le dossier génétique relatif à ces pages et en a édité les pièces principales en annexe de son article. On découvre ainsi que dans un état du manuscrit antérieur à la version publiée le narrateur rapporte une conversation qu'il a eue avec Dodo. Ce dernier lui confia qu'il « avait voulu écrire » et que deux livres furent effectivement publiés, sans rencontrer de succès. Le récit glisse alors du discours indirect au discours indirect libre avant de laisser la parole à l'interlocuteur : « “Au début j'étais écoeuré – ajoutait-il de sa diction soigneuse – maintenant, plutôt reconnaissant. Ça n'était pas un bon livre, ah ! ça non. Pas bon du tout.” et il éclatait de rire³³ ». Je tombe d'accord

« [...] nous ne redeviendrions jamais plus tout à fait les misérables pédants que nous étions » (p. 376).

31 Dans une lettre de Bouvier à Vernet, citée par F. Laut, *op. cit.*, p. 128.

32 S. Petermann, art. cit., p. 19.

33 Inédit reproduit dans S. Peterman, art. cit., p. 30.

avec Petermann pour estimer que le thème de l'écriture est si central au livre que le narrateur ne pouvait afficher la prétention de choisir son destin – celui d'écrivain – face à quelqu'un qui n'a pas pu faire ce choix. Aussi, dans la version publiée, le portrait de Dodo est-il d'une grande retenue. Il n'en reste pas moins que le lecteur, la lectrice, est invité à déduire ce qui différencie Dodo du narrateur par le fait, simple et concret, que le passage réservé à cette rencontre succède directement à la sorte de post-scriptum (« *Écrit six ans plus tard* ») où le narrateur évoque la difficulté, mais aussi l'ambition, inhérente à l'écriture du livre qu'il ou elle tient entre les mains.

Lire le monde en demeurant chez soi, ou voyager indéfiniment dans le monde pour y être absorbé, s'avèrent également insuffisants en raison même de leur caractère antithétique. Écrire le monde oblige à conjuguer les exigences de ces deux options. En cela, le sujet se confronte véritablement au choix d'un *rapport* au monde dont le quotient ne saurait se réduire à l'unité – ce tour de force des gens « forts » – ni tendre à l'infini.

Reste à comprendre à quoi ressemble le monde quand il est écrit. On peut constater, pour commencer, qu'il devient une chose si neuve, si inédite, qu'il expose les auteurs à des difficultés de publication. Dans la préface figurant dans la réédition du livre chez Droz parue en 1999, Alain Dufour résume leurs déboires :

Gallimard et Arthaud étaient intéressés, le premier si l'on voulait bien débarrasser le texte des images, car Gallimard ne publiait pas de livres illustrés. Le second avait même préparé un contrat, mais qui prévoyait de couper cent pages pour ne pas dépasser les normes d'un livre moyen.³⁴

Les protestations de Vernet qui s'ensuivirent sont significatives : « Mes dessins ne sont pas des illustrations de ton texte, mais ils sont *un* texte³⁵ », écrivit-il à Bouvier. L'intention d'assembler les dessins en un texte unitaire montre que le pari est bien celui d'une continuité, indépendante du texte de Bouvier avec lequel ces dessins s'entrelacent (y compris dans la partie du récit où Thierry n'accompagne

34 N. Bouvier, *L'Usage du monde*, p. xiv.

35 Cité par F. Laut, *op. cit.*, p. 192.

plus le narrateur). Une telle continuité, on s'en avise, a potentiellement des traits en partage avec une carte géographique : présentation unie, graphique et sémantiquement fonctionnelle d'un monde défini par sa visibilité.

Le monde écrit du narrateur est également marqué par la continuité, y intégrant une dimension historique et civilisationnelle. La continuité scripturale du monde se conjugue avec sa perception métonymique sous l'aspect d'une *polyphonie* que Halia Koo a décrite de manière convaincante. Le terme de polyphonie évoque en outre une troisième trame de continuité à l'œuvre dans *L'Usage du monde* : par la musique (et son enregistrement par les deux voyageurs) : « En rétablissant par son récit de voyage une continuité géographique, temporelle et musicale, Bouvier cherche à rendre à un monde fragmenté son unité et sa polyphonie originelles³⁶ ».

Deux formes de vie, c'est-à-dire deux manières de vivre le monde dans le voyage comme dans l'écriture, concourent à ce rétablissement. L'une d'entre elles a déjà été mentionnée. Plus de deux années ont passé avant que Bouvier ne rentre à Genève, et six années lui furent nécessaires pour achever son manuscrit³⁷. L'usage écrit du monde, à coup sûr, implique la lenteur. Il suppose également, et c'est plus étonnant, un amaigrissement. Il s'agit, littéralement, de payer de sa personne. Le *bonheur*, mot simple et difficile, en dépend. Parmi beaucoup d'autres possibles, je cite ces trois passages :

La vertu d'un voyage, c'est de purger la vie avant de la garnir (p. 25).

Échoué sur le bas-flanc, trop vibrant d'épuisement pour que le sommeil vienne, on regarde la jarre d'eau potable qui sue à grosses gouttes. [...] Ensuite on s'intéresse au grain du tapis sous ses épaules, ou à ce petit muscle qui se contracte dans votre joue comme un animal pris au piège. Puis, à mesure que les nerfs se détendent et que le soleil descend, vous vient cette fatigue comblée, cette envie d'adorer, d'engager son sort, qui vous prend tout d'un coup et libère, à une profondeur que

36 H. Koo, art. cit., p. 91

37 L'étude génétique de Peterman (*art. cit.*) lève un voile sur le mélange d'endurance et d'ambition (notamment littéraire) qui a prédisposé à sa rédaction.

d'ordinaire on néglige, un surcroît de vie violente qu'on ne sait comment employer (p. 269).

L'Asie engage ceux qu'elle aime à sacrifier leur carrière à leur destin. Ceci fait, le cœur bat plus au large, et il y a bien des choses dont le sens s'éclaire (p. 315).

Dans les mots plus savants de Claude Reichler, éloquents à leur façon, l'« amenuisement ontologique³⁸ » corollaire au grandissement du monde parcouru conduit à une catharsis. Or une transfusion charnelle analogue entre le narrateur et l'écriture est évoquée dans le post-scriptum :

Je passe de la rêverie stérile à la panique, ne renonçant pas, n'en pouvant plus, et refusant de rien entreprendre d'autre par peur de compromettre ce récit fantôme qui me dévore sans engraisser [...]. Si je pouvais lui donner d'un coup toute ma viande et qu'il soit fini ! mais ce genre de transfusion est impossible, la faculté de subir et d'endurer ne remplaçant jamais, je le sais, l'invention (p. 363-364).

Le monde écrit est bien une sorte de cartographie. C'est en tout cas une cosmographie, en ce sens que la lecture du livre ne saurait envelopper le monde qu'il contient :

Le monde vous traverse et pour un temps vous prête ses couleurs. Puis se retire (p. 374).

Il est frappant de noter à cet égard que *L'Usage du monde* ne mène pas le récit au terme du voyage effectué par Bouvier et Vernet, puisqu'il les laisse suspendus à une passe, disons plutôt un *passage*, lequel ne peut être que transitionnel, et que le début même du voyage est subtilement esquivé³⁹. Mais le monde écrit mérite peut-être véri-

38 C. Reichler, « Paysage et expérience de l'espace dans *L'Usage du monde* », *Europe*, 2010, n° 974-975, p. 138.

39 L'avant-propos commence par ces mots : « J'avais quitté Genève depuis trois jours » (p. 7) ; et le premier chapitre par ces autres qu'on pourrait croire sortis d'un roman policier : « Minuit sonnait quand j'arrêtai la voiture devant le café *Majestic* » (p. 11).

tablement le nom de cartographie si l'on envisage que la carte demeure invisible, non pas seulement par accident ou pour les besoins de la fiction, mais aussi, parfois, parce que l'écriture du monde ne fait pas du passage du visible au lisible sa préoccupation première. Une carte intrinsèquement invisible est une carte défaite, incapable de soutenir la délimitation du monde ou sa territorialisation. Dans *L'Usage du monde*, elle reste cependant matérielle, alliant texte et dessin, et recompose ainsi, par une écriture incarnée, la polyphonie de son objet.

2

CARTES DISSIMULÉES

LIUBA BISCHOFF

ESCAMOTER LES CARTES

Un gage de littérarité pour le récit de voyage
(XIX^e-XXI^e siècles)

Dans la panoplie de l'écrivain-voyageur – cette figure qui s'invente à partir du XIX^e siècle¹ – se trouve généralement au moins une carte, qu'elle soit consultée avant de partir pour établir l'itinéraire, pendant le déplacement pour s'orienter au fur et à mesure, ou encore *a posteriori*, pour compenser les défaillances de la mémoire et donner une vision juste des distances, des toponymes et du relief. Cette consultation à des fins pratiques est souvent précédée par une longue phase de contemplation bien en amont, au moment de l'enfance : « ça a commencé et ça finira par la contemplation des cartes² », c'est ainsi qu'Andrzej Stasiuk résume sa vie de voyages dans *Mon bourricot*. L'écrivain polonais se remémore ses premières leçons de géographie et ses rêveries presque religieuses autour de la carte murale affichée dans la salle de classe, un « carré plat » d'un mètre cinquante sur un mètre cinquante qui « s'enroulait sur deux tringles en bois. Comme une torah³. » Il pense aussi à sa vieillesse, se promettant de revenir, comme on revient à ses premières amours, au recueillement cartographique. Ce sont les cartes routières allemandes qui ont sa préférence :

-
- 1 Voir P. Antoine, « Un personnage de récit de voyage : l'écrivain », dans *Seuils et traverses. Enjeux de l'écriture du voyage*, Brest, CRBO, Suds d'Amériques, 2002, t. II, pp. 147-156. Le XIX^e siècle n'étant plus celui des voyages de découverte, l'intérêt du récit se déplace progressivement vers la subjectivité du voyageur.
 - 2 A. Stasiuk, *Mon bourricot* (2016), trad. du polonais par C. Zaremba, Arles, Actes Sud, 2021, p. 20.
 - 3 *Ibid.*, p. 19.

Elles ont une odeur agréable, un peu douceâtre. Quand je serai tout à fait vieux, je devrai m'en contenter. Je mettrai des lunettes de cinq dioptries, je prendrai une loupe, et en route. Par tous les pays que j'ai parcourus, détestés, mais qui me manquaient dès mon retour à la maison. Sur la table, sous la lampe. Quand je serai trop bigleux pour conduire. Trop faible. Le long de toutes ces routes enveloppées de sable, au milieu du néant. Le long de rivières à sec dont il ne restait que le nom au milieu de la nuit. Je ne bougerai plus de ma chaise, je regarderai, essuyant de temps à autre mes cils de bouteille.⁴

Le *topos* de la contemplation des atlas, qui ouvre bien des récits de voyage, est ici réactivé sous une forme inédite, où la lecture des cartes apparaît comme un rituel à la fois premier et dernier, se répétant d'un seuil à l'autre de l'existence. La lecture symbolique du monde précède la lecture littérale, avant un retour à l'abstraction de la carte, une fois les yeux usés par l'âge et le trop-plein de choses vues.

Les cartes font donc partie intégrante de la bibliothèque à laquelle s'adosse tout récit de voyage⁵, au même titre que les livres qui constituent des médiations permettant de saisir le monde, dans la mesure où elles se prêtent elles-mêmes à une opération de déchiffrement : lire les cartes est assurément l'un des gestes fondamentaux qui précède et accompagne la pratique du voyage, mais les études viatiques se sont rarement interrogées sur le statut de cet objet, et notamment sur sa présence ou son absence, dans le récit publié. La place des objets dans le voyage commence tout juste à être étudiée⁶,

4 *Ibid.*

5 Voir C. Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997. [consultable en ligne]

La bibliothèque médiatise notre rapport à l'espace et en informe la consignation, et les cartes font partie de ce vaste corpus de textes auxquels l'écrivain-voyageur peut confronter sa propre expérience pour pouvoir à son tour produire un discours sur le monde.

6 Depuis 2022, un programme de recherche consacré aux objets des voyageurs est développé par l'UMR THALIM (CNRS Université Sorbonne Nouvelle-ENS) et par le Centre d'histoire du XIX^e siècle (Université Panthéon-Sorbonne Paris 1), sous la direction de Sarga Moussa et de Bertrand Tillier.

et c'est dans cette perspective que les cartes gagnent à être interrogées : comment expliquer que leur fétichisation n'entraîne pas davantage leur exposition ? Faut-il y voir un choix éditorial visant à limiter les contraintes en se passant d'illustrations ? Ou au contraire une volonté auctoriale qui révélerait un rapport plus profond du récit de voyage à l'image cartographique ?

La nature en partie textuelle de la cartographie permettrait une intégration assez naturelle au récit, là où la photographie est exclusivement de l'ordre du visuel, mais il est rare, en réalité, de pouvoir consulter les cartes auxquelles le texte fait référence : les écrivains-voyageurs ont beau commenter régulièrement leur relation aux cartes de géographie – leur cartophilie, pourrait-on dire, si le terme n'était déjà réservé aux collectionneurs de cartes postales –, les utiliser pour s'orienter, ils ne font pas étalage de ces mêmes cartes dans les récits de voyage. Il arrive certes que l'éditeur fournisse une carte rudimentaire en guise de repère pour suivre le parcours – comme suffisent à le montrer des ouvrages aussi divers que le *Voyage au Congo* de Gide⁷, les *Oasis interdites* d'Ella Maillart⁸ ou *Danube* de Claudio Magris⁹. Mais cet usage assez plat de la carte n'a rien de systématique et semble rarement correspondre à une volonté de l'auteur. Le récit de voyage idéal n'est accompagné d'aucune carte, si l'on en croit l'histoire éditoriale de *L'Usage du monde* : le livre est d'abord publié à compte d'auteur à Genève en 1963, uniquement avec les dessins de Thierry Vernet. Quand le texte est réédité à Paris, chez Julliard, en 1964, l'ajout de cartes est au cœur des tractations entre les deux jeunes auteurs et leur éditeur. Les lettres de Thierry Vernet à Nicolas Bouvier révèlent une méfiance envers les cartes, soupçonnées de faire de l'ombre au texte, mais aussi aux dessins qui accompagnent le récit :

-
- 7 A. Gide, *Voyage au Congo* suivi du *Retour du Tchad*, Paris, Gallimard, 1929, 64 photographies hors texte par Marc Allégret ; une carte *in limina*.
8 E. Maillart, *Oasis interdites*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot/Voyageurs », 1994 [1937].
9 C. Magris, *Danube*, trad. fr. de J. et M.-N. Pastureau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988 [1986].

Javet [Pierre Javet, directeur littéraire de 1944 à 1964 des *Éditions* René Julliard] a paraît-il dit à Alain [Alain Dufour, l'éditeur des *Éditions* Droz à Genève] que pour les cartes de géographie il s'adresserait à un cartographe. J'ai écrit un petit mot à ce sujet à la chef de fabrication disant que je voyais ces cartes les plus techniques et impersonnelles possible, sans aucune fantaisie décorative, humoristique ou autre et surtout pas dans le corps du récit.¹⁰ (1^{er} juillet 64)

J'ai récrit à Javet en lui envoyant les photos : « ... Bien que je le regrette je comprends les raisons techniques qui ont fait sauter mon dernier dessin. Mais ce que je regrette surtout c'est que la belle fin lyrique du texte de Nicolas tombe de façon si abrupte sur une carte de géographie. Ne pourrait-on trouver une solution moins sèche ? Quelques pages blanches de plus ? »¹¹ (23 août 64)

La réponse de Nicolas Bouvier à ces lettres confirme que les deux co-auteurs partagent la même vision :

Et cette carte qui vient à la dernière page, en face de la fin, à la place de cette belle porte ! Quels cons insensibles !¹² (9 septembre 64)

Accusées de gâcher le lyrisme, les cartes ne sont donc pas les bienvenues dans cet ouvrage qui représente désormais un classique du récit de voyage. Or ce refus ne manque pas d'être paradoxal pour un texte qui mobilise les cartes dès son avant-propos. Le narrateur commence par examiner la carte pour situer la ville de Travnik en Bosnie, puis rend hommage à la cartographie qui a scellé son destin de voyageur : « C'est la contemplation silencieuse des atlas, à plat ventre sur le tapis, entre dix et treize ans, qui donne ainsi l'envie de tout planter là¹³. » La carte est donc un moteur essentiel du récit, mais elle n'est pas autorisée à y figurer. Il faut attendre l'édition posthume de 2004 pour la voir réintroduite dans le paratexte : *L'Usage*

10 N. Bouvier et T. Vernet, *Correspondance des routes croisées*, Genève, Zoé, 2010, p. 1556.

11 *Ibid.*, p. 1576.

12 *Ibid.*, p. 1583.

13 N. Bouvier, *L'Usage du monde*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », p. 79.

du monde, *La Descente de l'Inde* et *Chronique japonaise* sont alors encadrés par des cartes simples permettant de visualiser l'itinéraire, tandis qu'une double page présente la carte routière utilisée par Bouvier en Inde¹⁴. Le lecteur n'a plus besoin de sortir du livre pour se procurer des cartes, qui n'ont certes pas de valeur esthétique mais permettent d'avoir un contact avec une dimension plus documentaire du récit, au risque de diminuer la littérarité de ce dernier.

Ni relation savante, ni guide touristique

Le récit de voyage joue gros à rendre les cartes trop visibles, car il risque d'être assimilé à des genres – la relation savante et le guide touristique – dont il cherche à se distinguer depuis qu'il a fait son « entrée en littérature¹⁵ ». Le fait que la carte soit abondamment thématisée dans le texte n'enlève rien à la visée esthétique qui doit rester première par rapport à la visée scientifique ou pratique, une confiance absolue étant accordée au langage pour donner à voir le monde et transcrire l'expérience.

Avant le XIX^e siècle, un véritable corpus de cartes figurait souvent en annexe dans les « relations savantes », rédigées par des missionnaires, diplomates, archéologues, naturalistes ou ethnologues ; cet usage a peu à peu disparu avec l'invention de la figure de l'écrivain-voyageur, qui s'est chargé de la restitution littéraire de l'ailleurs en donnant libre cours à ses rêveries et impressions, laissant aux savants le soin de mesurer l'espace et de le mettre en cartes. On a beaucoup commenté le changement de régime d'énonciation, marqué par une montée en puissance de la subjectivité, mais assez peu le changement de régime visuel, qui accompagnait cette « entrée en littérature ». Le contraste est pourtant très net entre un avant et un après : un avant marqué par

14 *Id.*, *Œuvres*, op. cit., pp. 434-435.

15 Formule désormais consacrée, proposée au départ par R. Le Huenen (« Le récit de voyage : l'entrée en littérature », in *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, 1987, pp. 45-61). Ce dernier n'a pas envisagé le destin des cartes au cours de ce processus qui voit la littérature s'autonomiser et devenir la condition première du récit.

la présence massive des cartes jusque dans le titre des ouvrages – beaucoup de récits d’exploration sont des récits « avec cartes et figures » –, et un après où émergent des récits littéraires qui se réduisent souvent à du texte, éventuellement accompagné d’une ou de plusieurs cartes très sommaires. On songe ainsi à Cook, parti à la recherche d’un grand continent méridional qui hantait l’imagination des géographes, et revenu avec des cartes confirmant ses hypothèses. Le récit et les cartes concourent alors à un même but, qui est de produire une représentation fiable de territoires auparavant inconnus. Cette convergence est explicite dans le journal retranscrit par Samuel Wallis, qui précise dans l’introduction de la *relation* : « On verra par la narration, *ainsi que par les cartes*, surtout par celle qui marque les routes des différents vaisseaux, ce qu’on peut penser de l’existence ou de la non-existence d’un continent austral, et quelles sont les terres nouvelles qui ont été découvertes par les navigateurs¹⁶. » Humboldt ne dissocie pas non plus l’écriture du voyage de la cartographie, puisqu’il produit de très nombreuses cartes et accompagne ses textes d’atlas et de recueils de cartes : il accompagne par exemple son *Kosmos* d’un atlas complet, et chacun de ses ouvrages majeurs possède « son pendant graphique et/ou cartographique¹⁷ ». L’entrée en littérature signe, à l’inverse, la perte d’importance des cartes au profit de la narration, même si le balisage des terres inconnues continue jusqu’à la fin du XIX^e siècle, et continue à donner lieu à des publications de récits savants accompagnés de cartes. L’œuvre de Chateaubriand illustre bien ce moment de bascule, juste avant

16 *Relation des voyages entrepris par ordre de Sa Majesté Britannique actuellement régnante. Tome 1 / ; garder les deux signes de ponctuation précédents ? pour faire des découvertes dans l’hémisphère méridional, et successivement exécutés par le commodore Byron, le capitaine Carteret, le capitaine Wallis et le capitaine Cook...* rédigée d’après les journaux tenus par les différents commandants et les papiers de M. Banks, par J. Hawkesworth, traduite de l’anglais, p. XIV (nous soulignons). [consultable en ligne]

17 L. Péaud. « “Voir le monde” : les images dans l’œuvre d’Alexander von Humboldt », *L’Information géographique*, vol. 79, n° 4, 2015, pp. 13-36. [consultable en ligne]

la constitution des sciences en disciplines séparées du système des Belles-Lettres : il voyage certes à des fins littéraires mais n'a pas entièrement renoncé au voyage savant¹⁸, de sorte que la carte occupe encore une place importante dans le geste de publication. *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem* comporte encore des annexes, dont la carte de « La Mer méditerranée », créée par Pierre Lapie à l'occasion du départ de l'auteur pour l'Orient, et reprise dans les éditions de Le Normant (1811 et 1822)¹⁹. On mesure l'écart entre ces pratiques éditoriales et celles qui se sont imposées par la suite avec la disparition des blancs de la carte et une littérisation encore accrue. Certains auteurs contemporains réintroduisent certes des cartes dans leurs livres (comme Emmanuel Ruben dans *Jérusalem terrestre*²⁰, ou Philippe Vasset dans *Un livre blanc*²¹), mais ils se reconnaissent moins dans le récit de voyage que dans la littérature de terrain qui va de pair avec un retour du paradigme documentaire en littérature.

Le deuxième facteur à prendre en compte en parallèle pour expliquer le déclin des cartes dans le récit de voyage est l'histoire du guide touristique. C'est en effet au XIX^e siècle qu'apparaissent les grandes collections de guides (guide Murray en 1836, guide Joanne – qui deviendra le Guide Bleu – en 1841, Guide Baedeker en 1843...), qui donnent des conseils pratiques aux voyageurs et fournissent des cartes. Baedeker, par exemple, « se fait remarquer par le nombre et la qualité des cartes, des plans, et la beauté des panoramas pliants, tandis qu'on trouve inclus dans le texte des plans d'églises et de musées²². » Les guides Baedeker peuvent

18 Voir S. Venayre, « Les figures du voyageur dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand », *Fabula / Les colloques, L'Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand (dir. M.-E. Thérenty, S. Zékian). [consultable en ligne]

19 Carte reprise dans l'édition critique de 2011 : F. R. de Chateaubriand, *Œuvres complètes* XVIII, IX, X, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, sous la direction de B. Didier, édition critique de P. Antoine et H. Rossi, Paris, Honoré Champion, n° 130, 2011.

20 E. Ruben, *Jérusalem terrestre*, Paris, Inculte, 2015.

21 P. Vasset, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007.

22 G. Guilcher, « Les guides européens et leurs auteurs : clefs de lecture », *In Situ*, n° 15, 2011. [consultable en ligne]

contenir jusqu'à une centaine de cartes, qui plus est en couleur. La littérature de voyage doit donc se démarquer de ces nouveaux concurrents, et faire confiance aux pouvoirs du langage pour faire surgir des représentations d'une autre façon. C'est ainsi qu'on trouvera très peu de cartes, voire aucune selon les éditions, en ouvrant le *Voyage en Orient* de Nerval ou encore *Rome, Naples et Florence* de Stendhal, pour le xix^e siècle ; mais le constat vaut également pour des récits du xx^e siècle – *Equipée* de Segalen, *Ecuador* de Michaux – et pour ceux du xxi^e siècle, comme ceux d'Andrzej Stasiuk. Une fois évacuées du paratexte, les cartes ne disparaissent pas systématiquement du récit de voyage, même si elles sont désormais plus rares. Elles ne jouent plus de rôle illustratif ou informatif, mais elles continuent à aimer les voyageurs par leur puissance de fascination, à être mentionnées dans le récit pour leur fonction utilitaire, ou à faire l'objet de descriptions poétiques qui s'intéressent parfois plus à leur forme qu'au référent spatial qu'elles sont censées représenter, au point que se développe chez certains auteurs une véritable poétique de la carte absente. Contre le guide à tendance prescriptive – ouvrez cette carte et empruntez cet itinéraire –, le récit de voyage propose une forme de guide plus capricieuse et anarchique, à l'image de *Danube* de Claudio Magris, dont la portée pratique est somme toute limitée. Le récit de voyage est moins destiné à orienter qu'à faire rêver, d'autant que le format de poche ne permet pas d'accueillir autre chose que des succédanés de cartes. L'écrivain-voyageur n'est ni un guide touristique, ni un explorateur qui réalise des cartes faisant autorité, mais un « enfant amoureux de cartes et d'estampes » qui surinvestit les images du monde et y projette ses fantasmes. Son lecteur n'accède pas concrètement aux objets visuels que le texte décrit, et ne peut que se les imaginer, ou se tourner vers la catégorie des beaux-livres pour compléter sa lecture et tenter de retrouver l'exemplaire auquel se réfère implicitement le récit ; en somme, la carte finit par se situer sur le même plan que les objets du monde qui sont décrits dans le texte : le lecteur n'a pas ces *realia* sous les yeux, et le texte se charge de les rendre visibles. Il n'est pas incitation à l'action, mais à la contemplation.

Imaginer des cheminements, quitter la carte

C'est précisément quand la carte est absente qu'elle peut être érigée en mythe originel, chaque voyageur ayant potentiellement en mémoire la carte singulière qui a déclenché sa pulsion du départ. Il est donc moins intéressant de donner à voir un objet anecdotique aux yeux des autres, que de faire part de son rapport intime à cet objet universel, qui n'a rien perdu de sa puissance de fascination malgré la disparition des blancs de la carte et le sentiment d'un rétrécissement de la planète. Il importe peu de savoir exactement quelle carte de l'Afrique fut à l'origine du désir de départ de René Caillé (qui publie son *Voyage à Tombouctou* en 1830), ou de Joseph Conrad, qui affirme avoir dit à l'âge de neuf ans (soit en 1868), « regardant une carte d'Afrique de cette époque et mettant le doigt sur l'espace vide qui représentait alors le mystère intact de ce continent [...] : "Quand je serai grand, j'irai là."²³ ». Il est essentiel, en revanche, de pouvoir donner à sentir le rôle matriciel de ces objets dont la seule contemplation permet de vagabonder. Nicolas Bouvier revendique pour sa part, dans un court texte intitulé « Atlas », la persistance réjouissante des blancs de la carte, qu'il n'impute pas à une insuffisance de la cartographie mais, par un renversement plein d'humour, à une négligence des lieux eux-mêmes, ou du voyageur :

On lit : Tucuman, Surabaya, Florès. On se dit : « Un jour j'irai là-bas ». On dessine avec l'ongle du pouce le cours du Yukon sur le beurre de sa tartine. Souvent cette toponymie prestigieuse est mensongère et vous conduit dans un de ces « culs du monde » qui n'offrent que tôle ondulée, chiens efflanqués, putes édentées et modiques arnaques à la mesure du lieu. Il suffit alors d'avalier plusieurs fois sa salive, sa déception... et de poursuivre, parce que souvent aussi, à moins d'une heure de cariole ou à bon pas une bourgade qui a négligé de mettre son nom sur la carte – ou alors un nom que l'œil saute – vous attendait, vous,

23 J. Conrad (*Souvenirs personnels*, 1912), cité par S. Venayre dans « Qu'est-ce que l'éloignement ? L'aventure, l'ethnographie et les blancs de la carte (1850-1940) », in *Comblant les blancs de la carte : modalités et enjeux de la construction des savoirs cartographiques (XVII^e-XX^e siècle)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2004. [consultable en ligne]

précisément vous : Belle au bois dormant, et c'est le paradis, fardé de fine poussière et de fraîcheur.²⁴

Aucun atlas précis n'est jamais mentionné pour partager cette contemplation avec le lecteur, puisque tout se joue précisément dans la relation intime d'une subjectivité avec un objet cartographique, et dans l'émotion qui naît de cette rencontre. La projection dans un avenir de voyageur (« Un jour j'irai là-bas ») rejoue la rêverie de Conrad et de bien d'autres homologues qui ont travaillé ce motif romanesque, en lui donnant un tour plus prosaïque, puisqu'il s'agit de tracer son itinéraire sur une tartine de beurre. On est loin de la rêverie romantique d'un Maxime Du Camp – « Le Nil ! [...] Qui n'a rêvé cent fois, en suivant sur la carte ce filet noir onduleux s'évasant dans la Méditerranée par de multiples embouchures, [...] d'explorer ses rives qu'encombrent les ruines de prodigieuses civilisations éteintes²⁵ ? » –, mais derrière ce motif récurrent du doigt sur la carte se profile un élément structurant du rapport aux cartes et à l'espace dans le récit de voyage. Les voyageurs sont d'abord des voyageurs en puissance, qui s'imaginent parcourir des terres inconnues par le seul fait de contempler et de toucher la carte. Ils vivent par là ce que l'on pourrait appeler, avec Jocelyn Benoist, une forme d'expérience énaïve²⁶ : « lire une carte [...], la contempler, c'est toujours aussi se laisser porter par elle, laisser son regard vagabonder suivant ses

24 Texte dont la version manuscrite est reproduite dans N. Bouvier, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 72.

25 M. Du Camp, « Le Nil (Égypte et Nubie) par Maxime Du Camp » [1854] ; réédition dans G. Flaubert et M. Du Camp, *Voyage en Orient. Le Nil : Égypte et Nubie*, Paris, Arthaud, 2020, p. 130.

26 Pour les sciences cognitives, une représentation énaïve est une représentation qui accompagne l'action et qui est liée à l'exécution motrice (par exemple, la représentation d'un geste, d'un saut, de l'exécution d'un nœud, etc...). Ce terme a été introduit par le psychologue américain Jérôme Bruner pour distinguer ce type de représentation des représentations iconiques (liées aux images) ou symboliques (liées au langage). Voir F. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *L'Inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Points, coll. « Points Essais », 2017.

chemins ou ses plis, et, virtuellement, voyager sur elle²⁷. » Christine Montalbetti ne dit pas autre chose lorsqu'elle envisage le rôle des cartes dans le récit de voyage : elle y voit « un espace où voyager en imagination », lequel « fournit l'occasion d'un premier parcours, qui vaut comme anticipation du parcours des corps dans l'espace²⁸ ». Une fois le parcours devenu effectif, la tendance est à quitter la carte pour ne pas rester prisonnier de ses représentations ; il y aurait donc une forme de conflit entre la carte qui a suscité un voyage, et ce voyage lui-même.

Quand il ne s'agit pas des atlas ou des cartes en un sens générique, il arrive que la carte matricielle soit clairement identifiée et décrite, sans être pour autant fournie au lecteur. C'est le cas dans un récit d'Anthony Poiraudau, *Churchill, Manitoba*²⁹, publié en 2017, où l'auteur met en scène avec originalité le rôle déterminant de la carte dans un projet de voyage. Le choix de la destination occupe tout le premier chapitre de ce récit, soit une quinzaine de pages, où le narrateur raconte avec autodérision l'enchaînement cocasse de hasards et de demi-choix par lesquels il a fini par se rendre à Churchill, dans le Manitoba, « aux limites de l'Arctique³⁰ ». L'anecdote fondatrice est d'abord résumée avant d'être restituée dans ses moindres détails : « Un jour, j'ai récupéré une vieille carte qui parvint à me désigner un lieu où j'ai cru que me serait faite la faveur de voir se dissoudre tout ce que je voulais fuir. C'était au cours de l'été 2005, alors que j'aidais un ami peintre à déménager. » Il s'agit d'une carte telle qu'on en trouvait autrefois dans toutes les salles de classe de la Troisième République : une grande carte dite Vidal-Lablache, « du nom de Paul Vidal de La Blache, éditeur incontournable de planches géographiques pédagogiques, et dit aussi le père de la géographie moderne française³¹ », que le narrateur fait resurgir pour son lecteur qui a peut-être lui aussi appris la géographie grâce à ces supports

27 J. Benoist, « La carte et le territoire », in I. Ost (dir.), *Cartographier : regards croisés sur les pratiques littéraires et philosophiques contemporaines*. [consultable en ligne]

28 C. Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, op. cit., p. 192.

29 A. Poiraudau, *Churchill, Manitoba*, Paris, Inculte, 2017.

30 *Ibid.*, p. 17.

31 *Ibid.*, p. 18.

surannés. Il rappelle que ces cartes étaient « encadrées d'une marge blanche et perforées de deux œillets en haut à droite et à gauche pour qu'elles soient suspendues aux murs et puissent présenter aux élèves le tracé des frontières et des littoraux, [...] la forme et l'étendue des pays, chacun de sa couleur³² ». La restitution visuelle de cette carte permet aisément de se figurer cet objet qui renvoie *a priori* à une expérience commune de la géographie et de son enseignement : la description supplée ainsi à l'absence de la carte, marquant bien la capacité du langage à introduire la carte dans le texte, une fois qu'elle a quitté le paratexte. Dans un article³³ où elle analyse ce récit, Christine Marcandier cède à la tentation de rendre visible cette carte qui n'avait sans doute pas besoin de sortir ainsi de l'ombre : là où l'illustration fige la carte en un objet mort, le texte permet de mettre cet objet en mouvement, de convoquer toute la dimension affective qui peut y être attachée et de développer un imaginaire qui ramène aux cartes matricielles de l'enfance. La carte est d'autant plus visible, en somme, que le texte lui accorde une existence littéraire, alors qu'elle pourrait tout à fait devenir inerte si elle était condamnée à occuper une page du livre à titre illustratif. C'est bien une dialectique du voir et du non-voir, de la présence et de l'absence, qui est explorée par Anthony Poiraudéau dans ce premier chapitre où la carte perd sa fonction épistémique pour devenir un support d'imaginaire. Affichée à un mur, elle finit par être oubliée si on ne lui accorde pas une attention régulière et soutenue et si on ne l'active pas par un voyage ; de la même manière, la carte aura beau être consignée dans les pages d'un livre, elle restera lettre morte tant qu'elle ne sera pas activée par une lecture attentive et créative :

à présent qu'elle était devenue un élément fixe de mon quotidien, *je ne la voyais bien souvent plus qu'à peine*, ou ne la regardais plus que distraitement. Elle faisait partie des meubles. Régulièrement, pourtant, je me rappelais sa présence et son regard impassible, m'en remettais à elle et me plongeais dans son observation [...]. Il n'était plus tant question en regardant la carte de savoir que c'est sur tel rivage ou au

32 *Ibid.*

33 C. Marcandier, « Le “rivage perdu” d'Anthony Poiraudéau : *Churchill, Manitoba* », *Diacritik*, 7 décembre 2017. [consultable en ligne]

pied de telle montagne qu'un certain lieu se situe, de concevoir les distances et les étendues qui sont de part et d'autre de lui jusqu'à d'autres noms de la géographie mais, en convoquant quelques images mentales que suggèrent les points sur la carte ou les zones entre elles, [...] de se projeter quelques instants par l'esprit en des lieux mentalement autant qu'infiniment habitables car délivrant le sentiment de provenir de vies rêvées, appelées par des fictions assimilées. »³⁴ (nous soulignons)

Deux verbes synonymes, *s'imaginer* et *figurer*, organisent cette approche paradoxale de la carte qui consiste à introduire de l'imaginaire dans les blancs de la carte, qui ne sont pas des espaces vierges à découvrir mais des formes de non-dits, puisque la carte ne peut pas tout montrer. Interrogé sur ce choix de ne pas fournir la carte d'Amérique du Nord, Anthony Poiraudau a confirmé que cette carte matricielle n'avait jamais eu vocation à être présentée au lecteur, en détaillant les raisons de ce qui lui est apparu comme une évidence :

Il était très clair pour moi que cette carte elle-même n'avait, hors de mon très fort attachement privé à un objet personnel, en tant que telle, qu'un statut d'artefact un peu anecdotique, accessoire, et que l'enjeu du texte était précisément de sortir de l'inertie de cette carte, de faire dériver ce qui s'y projetait pour moi vers une matière beaucoup plus vivante, maniable, capable de mouvement : l'écriture, le texte. Il s'agissait de lui substituer une pensée et une forme en transformation, tournée vers l'acte de l'écriture et une dynamique consistant à, justement, quitter la carte – laisser dans le passé une chose comme morte, ou du moins inerte, que mon désir ne voulait plus maintenir en vie par une contemplation muette et solipsiste.³⁵

Il faut donc non seulement que la carte soit absente pour que la description fasse son effet, pour que puisse être formulé le désir qui pousse à partir ; mais affleure également l'idée que la contemplation des cartes doit finir par laisser place à un parcours réel, même si celui-ci se réalise « des années plus tard ». C'est le cas dans *Churchill, Manitoba*, puisqu'une ellipse sépare les deux premiers chapitres,

34 A. Poiraudau, *Churchill, Manitoba*, op. cit., p. 22-23.

35 Je remercie vivement Anthony Poiraudau d'avoir répondu à mes questions par écrit.

suggérant le temps nécessaire à la maturation du projet, avant que le voyageur ne débarque en train à Churchill : « Ainsi, c'était cela, Churchill. C'était comme un morceau de ville générique d'Amérique qui filait vers l'horizon, sauf qu'il s'arrêtait très vite, bien avant le bout de la vue³⁶. » La désillusion est à la hauteur de la vision mythique formée par l'imagination ; après avoir habité la carte, il convient de revenir à la vision empirique, à hauteur d'homme (qui est d'ailleurs opposée, dans ce récit, à la vision abstraite que l'on peut avoir de l'avion, plus proche de la vision cartographique). Si la carte n'est pas exposée, c'est bien parce qu'elle ne peut être qu'un point de départ pour l'exploration, mais dont il faut ensuite s'affranchir pour pouvoir se rendre réceptif au réel. Cette absence de la carte rejoint donc pleinement la poétique du récit de voyage, qui est fondée sur cette phénoménologie au service d'une géographie concrète. La carte matricielle s'efface pour laisser place au monde, comme si elle était indispensable en amont du voyage, non pas pour se forger des représentations préalables mais simplement pour rêver, et dispensable une fois le projet concrétisé.

La carte demeure cependant un adjuvant pour certains écrivains qui s'en munissent à des fins pratiques ; mais elles sont touchées par une autre forme d'invisibilisation. Quitter la carte, l'oublier, cela peut revenir également à la laisser s'user jusqu'à ce que sa destruction recrée de nouvelles formes de zones blanches, correspondant aux parties illisibles, ce qu'Andrzej Stasiuk désigne comme le néant dans l'un de ses récits les plus connus, *Sur la route de Babadag*. Autrement dit, quand la carte n'est pas dérobée par une simple soustraction au regard, sa désintégration est volontairement recherchée :

La meilleure carte que je possède est la deux cents slovaque. [...] Elle est déchirée et effilochée. Par endroits, à travers l'image plane de la terre et des étendues d'eau, guère nombreuses par ici, transparait le néant. Mais je l'emporte toujours avec moi bien qu'elle soit peu commode et prenne beaucoup de place. Cela fait un peu penser à de la magie car, après tout, je connais la route de Košice à Sátoraljaújhely pratiquement par cœur. Oui, mais je l'emporte parce que je suis attiré justement par sa désintégration, par sa destruction. Elle s'est d'abord élimée aux

36 A. Poiraudau, *Churchill, Manitoba, op. cit.*, p. 17.

plis. Les coupures et les cassures ont formé un nouveau quadrillage, beaucoup plus net que celui, cartographique, délicatement apposé à l'aide de lignes bleu clair. Villes et villages cessent d'exister petit à petit, ils s'usent au fur et à mesure des pliages et dépliages de la carte, au fur et à mesure des rangements dans un coin de la voiture ou dans le sac à dos. Michalovce disparaît, Stropkov disparaît, le néant troué atteint la banlieue de Uzhorod. Bientôt disparaîtra Humenné, s'élimera Vranov sur la Topla, se consumera Cigánd sur la Tisza.³⁷

La carte reste ainsi l'objet le plus cher au voyageur, à condition d'accepter qu'elle vive sa propre vie et qu'elle n'ait plus aucune valeur référentielle. Elle est bien plutôt mise au service d'une esthétique de la disparition qui gagne les êtres et les choses dans le monde postmoderne.

Lorsque le récit de voyage est accompagné de cartes, ce qui est rare, il ne s'agit donc pas d'outils pouvant réellement servir au lecteur qui voudrait reproduire le même voyage ; il ne s'agit pas non plus d'un outil scientifique au service d'une compréhension fine de la géopolitique. La première explication que l'on pourrait donner à cette absence (ou à cette rareté) des cartes dans le paratexte serait donc d'ordre générique : un récit de voyage ne se confond pas avec un guide de voyage, ni avec un essai scientifique. Il ne fournit pas d'itinéraire tout tracé ni d'analyse de l'espace représenté, et il revient au lecteur de se procurer une carte plus précise s'il souhaite faire du texte une lecture strictement référentielle. La lecture se fait le plus souvent sans support visuel, même si une carte peut se dessiner mentalement à proportion des connaissances géographiques que le lecteur est en capacité de mobiliser. Cela ne va pas sans créer un paradoxe, dans la mesure où les écrivains-voyageurs sont de grands contemplateurs et utilisateurs de cartes, mais qu'ils ne peuvent pas trop exposer ces objets sous peine de diminuer le caractère littéraire de leur récit et de le voir confondu avec d'autres projets. On rêverait parfois de pouvoir contempler ces cartes si fascinantes qui ont dé-

37 A. Stasiuk, *Sur la route de Babadag* [2004], trad. fr. de Małgorzata Maliszewska, Paris, Christian Bourgois, 2007, pp. 17-18.

clenché des rêveries, voire des vies entières consacrées au voyage ; mais elles perdraient de leur pouvoir de fascination si elles étaient livrées. Leur absence entretient le désir, et la relation individuelle que chaque lecteur ou voyageur peut établir avec elles se joue *in fine* hors du texte. En revanche, ce qui se joue dans le texte, c'est bien l'écriture de l'espace, à travers une géographie sensorielle qui propose un mode de représentation *a priori* opposé à la vision objective et surplombante de la carte.

AURÉLIEN D'AVOUT

LES COULISSES CARTOGRAPHIQUES DE L'ŒUVRE DE JEAN GIONO

Dans le scénario d'*Un roi sans divertissement* rédigé par Jean Giono pour l'adaptation de son roman au cinéma, l'un des dialogues entre le gendarme Langlois et le maire du village où il enquête débouche sur une scène de contemplation cartographique, au cours de laquelle le maire détaille à son hôte la configuration de son canton. La séquence se singularise par le régime de visibilité maximale de la carte, censée occuper tout le champ de la caméra, comme le stipulent les instructions laissées par l'auteur :

24. Le Maire fouille dans un coffre, il en sort un grand rouleau de papier (la carte doit être très grande, 2 m x 1,50 m, elle doit en principe tenir tout l'écran).

Pour maintenir ferme un des côtés de la carte, pendant que le Maire la déploie, Langlois pose deux pistolets sur le papier.

De l'autre côté de la carte, le Maire placera un gros bougeoir et un encrier.

Chaque fois que l'un des hommes désigne un point, il pose son doigt à côté du point.¹

Les objets permettant à la carte de rester ouverte revêtent à n'en point douter une dimension symbolique. Par métonymie, le pistolet, emblème du roman policier, semble conférer à la carte géographique

1 J. Giono, « Scénario d'*Un roi sans divertissement* », dans *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade » (abrégé en *ORC* dans les références qui suivront), t. III, 1974, p. 1365. Je remercie Sylvie Gest, documentaliste du Centre Jean Giono, d'avoir attiré mon attention sur ce passage et de m'avoir plus largement aidé dans mes recherches. J'adresse également mes remerciements à Christian Morzewski et Jean-Yves Laurichesse pour leur soutien et leurs conseils.

un statut narratif notable, tandis que le bougeoir fait signe vers l'éclairage essentiel qu'elle apporte sur les lieux. L'encrier, quant à lui, rappelle qu'elle a partie liée avec l'écriture et qu'elle peut valoir pour source d'inspiration littéraire.

Si l'œuvre de Giono abonde en descriptions de paysages et en déambulations spatiales, c'est qu'elle procède d'un intérêt poussé pour la cartographie. Le retour régulier du motif thématique de la carte au sein de l'œuvre en témoigne, mais cette récurrence n'est au vrai que le reflet du rôle déterminant joué par la carte dans le processus d'écriture de l'auteur. Les coulisses de sa création sont en effet remplies de cartes géographiques tout comme de cartes dessinées de sa propre main. Le présent article entend prendre la mesure de l'étendue des « opérations cartographiques² » accomplies par l'auteur, en cherchant à en cerner les modalités et à en identifier les fonctions. J'évaluerai dans un premier temps le degré de présence des cartes dans le lieu de vie et de travail de Giono, ainsi que les différents gestes d'annotation et de prélèvement dont elles sont l'objet. À ce premier volet de l'analyse succèdera l'étude des croquis cartographiques réalisés par l'auteur lui-même, à la fois en amont, en parallèle et en aval de l'écriture. Si certains dessins se présentent comme des matériaux de construction de l'œuvre, d'autres constituent une manière de la ressaisir et de l'interpréter *a posteriori*.

La compagnie des cartes

Les cartes occupent une place de choix dans l'environnement de travail de Giono, qui a vécu et écrit pendant quarante ans (de 1930 jusqu'à sa mort) dans sa demeure du Paraïs, située à Manosque. Sa vaste bibliothèque, constituée de près de huit mille volumes, présente de nombreux ouvrages à dimension cartographique, à commencer par les atlas. En témoigne *Le Grand Atlas* de Blaeu, dont les douze tomes volumineux sont disposés dans un meuble dédié. On trouve également un atlas Vidal-Lablache de grand format, as-

2 Je reprends cette formule à l'ouvrage de J.-M. Besse et G. A. Tiberghien (dir.), *Opérations cartographiques*, Paris, Actes Sud, 2017.

sez ancien – il s'agit d'une édition Armand Colin de 1916 – et dont la couverture est fort usée. Parce que le livre semble avoir appartenu à un ami de la famille de Giono, comme le révèle l'inscription autographe « Ghione Carlo Cordonnier » en première page, il présente sans doute une valeur affective singulière³. Sur les rayons de la bibliothèque sont également visibles les dix-neuf volumes de *La Géographie universelle* d'Élisée Reclus (reliés, au dos noir et or), ainsi que de nombreux guides touristiques. Parmi eux, on relève un traditionnel guide Michelin (France, 1961), une série de guides bleus relatifs à l'espace français (Cévennes, Languedoc, Auvergne et Centre) ou se rapportant à des pays étrangers (Espagne, Italie), mais aussi des volumes plus originaux comme le *Guide de la France mystérieuse* (1964) et le *Guide de la Provence mystérieuse* (1965), rangés côte à côte. Giono, qui rassemble une abondante documentation pour certains de ses romans, n'hésite pas, entre autres sources, à utiliser de tels guides. En retour, certains textes de Giono trouvent eux-mêmes une place dans des guides touristiques, à l'instar des trois pages publiées dans le Cartoguide Shell-Berre de 1958⁴, et l'auteur a lui-même signé un *Album des guides bleus* sur la Provence (1956). De manière plus originale, au-delà des cartes maritimes et portulans qui le fascinent, Giono consulte des instructions nautiques, c'est-à-dire des documents techniques élaborés par les services hydrographiques de la marine à l'adresse des navigateurs, et qui contiennent de nombreuses cartes⁵. Les opuscules de 1937 consacrés à l'Amérique du Sud ou au Grand archipel d'Asie par exemple en présentent chacun plus d'une vingtaine.

- 3 Selon un recensement de la ville de Manosque en 1921, Carlo Ghione habitait au 33 rue Soubeyran, au cœur de la vieille ville, et devait être un ami du père de Giono, à la fois comme cordonnier et comme Italien.
- 4 Elles sont reproduites dans J. Giono, « Comme une tache d'huile, la Provence... », *Provence*, textes réunis et présentés par H. Godard, Paris, Gallimard, 1993, pp. 21-23.
- 5 Giono révèle l'usage de ce document particulier dans *La Pierre* : « Pour la montagne, j'ai quelques poèmes tibétains ; pour la mer, j'ai les *Instructions nautiques* » (*Id.*, *La Pierre*, ORC, t. VIII, p. 743). Sur l'emploi par un autre auteur célèbre d'un outil technique lui aussi lié aux transports – les indicateurs de chemin de fer –, je renvoie à l'article de G. Monsaignon, « Le silence de Proust », au sein du présent volume.

Outre ces documents livresques, Giono s'entoure de cartes géographiques à part entière, qu'il garde à portée de main. Loin d'être reléguées au fond d'un lointain tiroir, une vingtaine de cartes d'état-major sont ainsi rangées dans un grand carton à dessin placé à proximité directe de son bureau, sur une espèce de présentoir⁶. Ces cartes se rapportent essentiellement à des espaces du sud de la France, Provence et Dauphiné en tête, à l'échelle 1/50 000^e (cartes de Rodez, Aix-en-Provence, Manosque, Rieupeyroux, Sévérac-le-Château, Najac, Figeac, Guillestre, etc.), et plus rarement à l'échelle 1/200 000^e (comme la carte de Digne). Les cartes que Giono possède ne lui suffisent pas toujours et il s'efforce d'acquérir, pour tel ou tel projet d'écriture, des cartes à même de lui apporter des données précises sur une région spécifique. Pour *Le Désastre de Pavie*, Giono écrit ainsi à son ami italien Giuseppe Fromento, qui lui sert également d'informateur local : « Je crois que la carte militaire dont vous m'avez parlé me sera indispensable. [...] Voyez si vous pouvez me procurer ces cartes plus détaillées. Pour bien faire, il faudrait que j'aie toutes celles qui entourent Pavie sur dix ou douze kilomètres de large sauf du côté du Tessin où il suffit que j'aie le Tessin⁷ ». Giono s'abonne par ailleurs à partir de 1933 au *National Geographic Magazine*, périodique grâce auquel il obtient des cartes qu'il conserve soigneusement sur une étagère non loin de son bureau. Se rapportant aux différentes parties du monde (« Antarctica », « Greece and the Aegean », « Lands of the Bible Today », « Southern South America », etc.), ces cartes, au nombre d'une trentaine, sont à la fois détaillées et didactiques, pourvues de nombreuses notes retraçant l'histoire des lieux, comme on peut en trouver dans les atlas historiques.

D'autres éléments, s'il en était besoin, confirment le compagnonnage étroit que Giono entretient avec les cartes. Dans une lettre à

6 Le meuble est installé dans le deuxième bureau occupé par l'auteur, au niveau du grenier de la maison d'origine. Précisons qu'au fil du temps Giono a régulièrement changé de pièce de travail au Paraïs. Dans l'une d'elle, il a posé un globe terrestre au pied de son bureau, comme en témoigne une photographie placée en évidence dans sa bibliothèque.

7 Lettre inédite de Giono à Giuseppe Fromento, datée du 20 septembre 1961 et retranscrite par Christian Morzewski dans le numéro 16 de la *Revue Giono* (2024).

Lucien Jacques datant du 2 janvier 1925, Giono confie « refaire pas à pas [...] sur une vieille carte les errances d'Odysseus le divin menteur ». Ce « joyeux voyage qui s'accommode du coin du feu⁸ » et assiste la genèse de *La Naissance de l'Odyssee* (1930) semble directement inspiré par les travaux de Victor Bérard, traducteur d'Homère, qui avait prétendu retrouver les vrais lieux de *L'Odyssee*⁹. Une vingtaine d'années plus tard, une série de clichés photographiques réalisés par Roger Roche montrent l'écrivain à sa table de travail consultant des cartes plume à la main (fig. 1).



Fig. 1. Jean Giono à sa table de travail, photographie de Roger Roche (1954-1955)

Loin de faire l'objet d'une consultation ponctuelle, les cartes relèvent de l'environnement visuel immédiat de l'auteur¹⁰. Cer-

8 Cet extrait, tiré d'une lettre en date du 2 janvier, est cité dans J. Giono, *ORC*, t. I, 1971, p. 819.

9 Voir V. Bérard, *Les Navigations d'Ulysse*, Paris, Armand Colin, 1971 [1927-1929].

10 Au sujet des dispositifs iconographiques mis en place par les auteurs au sein de leurs lieux de vie et de travail, je renvoie à l'ouvrage d'A. Reverseau, J. Desclaux, M. Scibiorska et C. Lahouste, *Murs d'images d'écrivains. Dispositifs et gestes iconographiques (xix^e-xx^e siècle)*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2022.

taines d'entre elles forment en effet des images perçues au quotidien, accrochées qu'elles sont aux murs de son bureau, comme le montre un portrait de l'auteur réalisé par Gisèle Freund, sur le fond duquel se détache une carte de grand format. Lors d'une visite chez Giono, l'écrivain Ernst Erich Noth observe quant à lui que les murs du cabinet de travail de l'auteur sont « couverts de cartes de la région » – non moins que de « quelques photographies astronomiques, fort belles¹¹ ». Certes, les cartes ne forment pas le seul support visuel dont l'auteur s'entoure : son intérieur se compose également de cartes postales, de dessins, de tableaux, voire de fresques (comme celle que peint pour lui son ami Lucien Jacques en 1936). Mais les cartes disposent assurément d'un statut privilégié dans cette constellation d'images. En témoigne le décor réduit à l'épure du « Phare » – c'est le nom qu'il donne à son bureau reculé –, dont les murs blancs accueillent la carte du *National Geographic Magazine* « Mexico, Central America and the West Indies », laquelle a « alimenté toute la rêverie "américaine" et amérindienne de l'écrivain¹² ». Giono l'a en vue lorsqu'il écrit, au même titre que le paysage manosquin qui se découvre dans l'embrasement de ses fenêtres.

L'acte d'accrochage des cartes aux murs n'est d'ailleurs pas propre à Giono. D'autres auteurs y ont recours, notamment pour les besoins d'un projet d'écriture spécifique. La carte fonctionne à cet égard comme un instrument de travail temporaire, dont l'épingle facilite la consultation. Le critique littéraire André Bourin, invité chez Claude Simon pour un entretien, constate ainsi, au premier étage de sa maison, qu'une « carte d'état-major est épinglée au mur : celle de la région où Georges, son héros, et les autres dragons, ses compagnons d'infortune, connurent le flux et le reflux de mai 1940 avant d'être faits prisonniers¹³. » Dans d'autres cas, la carte se présente comme un pur objet de décoration, qui ne contribue pas

11 E. E. Noth, « À Manosque chez Jean Giono », *Les Nouvelles littéraires*, janvier 1938, p. 8.

12 C. Morzewski, notice « Carte », in M. Sacotte et J.-Y. Laurichesse (dir.), *Dictionnaire Giono*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 177.

13 A. Bourin, « Techniciens du roman. Claude Simon », *Les Nouvelles littéraires*, n° 1739, décembre 1960, p. 4.

moins à irriguer et façonner le paysage mental de l'auteur. Maylis de Kerangal par exemple déclare dans *Chromes* : « J'aime les cartes. Je les trouve belles comme des peintures, comme des dessins. Je les affiche sur les murs de ma chambre et je les mobilise dans mon travail¹⁴ ». De la même façon, les cartes forment pour Giono des « matrices d'invention et de rêve¹⁵ », qui se révèlent d'autant plus fonctionnelles qu'elles sont partie prenante de son quotidien.

Gisements toponymiques

Invitation à la rêverie, les cartes servent aussi à établir le cadre et la dynamique narrative d'un roman, en aidant l'auteur à structurer l'itinéraire de ses personnages, à mieux les situer dans l'espace, à donner un surcroît de vraisemblance spatiale à son récit. Chez Giono, la consultation des cartes répond en particulier à un attrait pour la toponymie. Donnant d'un territoire une saisie plus complète, d'ordre encyclopédique, les toponymes constituent surtout pour l'auteur un vaste gisement onomastique où puiser. Pierre Citron affirme à ce sujet que les noms réels utilisés par Giono dans *Le Hussard sur le toit* ont été « pris au hasard sur les cartes d'état-major qu'il avait suspendues à une sorte de chevalet dans son bureau et qu'il regardait quand il lui fallait un nom, passant à une autre lorsqu'il en avait utilisé une¹⁶. » Ce geste de prélèvement sur la carte ne s'opère pas, en réalité, au petit bonheur la chance uniquement. La sélection se joue en grande en partie en fonction de la réserve suggestive que les toponymes contiennent. L'impression donnée par certains de receler des histoires, voire des secrets dans leurs plis, fait d'eux un aiguillon de l'imaginaire, à l'instar de « Pain de munition » (sur la carte d'Aix-en-Provence de 1932), « Le Chêne de l'assassin » (sur la carte de

14 M. de Kerangal, *Chromes*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Éd. de l'IMEC, 2020, p. 13.

15 C. Morzewski, notice « Carte », art. cit., p. 177.

16 P. Citron, « Notice du *Hussard sur le toit* », in J. Giono, *ORC*, t. IV, p. 1338.

Tavernes de 1936), ou encore « Montagne de la Bohémienne » (sur la carte de Séderon de 1956)¹⁷.

En tout état de cause, les toponymes ne conservent pas nécessairement, une fois employés dans la fiction, leur situation dans l'espace. Giono les tire hors de leur contexte d'origine, les extrait de leur gangue référentielle au profit de ses propres visées créatrices. Il les utilise ainsi pour baptiser d'autres lieux : soit des lieux de son invention, à qui il manque encore un nom, soit des lieux réels dont il ne souhaite pas conserver l'appellation. Cette logique de substitution toponymique, analysée par Jean-Claude Bouvier dans son essai *Les Noms de lieux dans l'œuvre de Jean Giono* (2020), subvertit la géographie par ailleurs réaliste des romans de l'auteur. Ce que Giono assume parfaitement, au nom de la liberté créatrice qu'il défend. Comme l'indique Christian Morzewski, ces jeux subtils avec les noms et les lieux n'ont pas pour but « de leurrer le lecteur, mais plutôt de l'avertir de la valeur subjective ajoutée que prend le pays exprimé à travers le tempérament de l'artiste¹⁸ ». En somme, si les cartes constituent pour l'auteur un moyen de mieux approcher le réel, en lui permettant d'approfondir sa connaissance des lieux, elles sont aussi ce par quoi il s'en éloigne, dès lors qu'il redistribue selon sa fantaisie les noms qu'elles contiennent.

Cartes annotées

Non content de consulter les cartes dont il s'entoure, Giono se permet de les annoter. Ces annotations peuvent parfois être fantaisistes, à l'image de la carte de l'*Iris de Suse* « constellée de hiéroglyphes chinois¹⁹ », selon le témoignage qu'en donne Gilles Lapouge. Toutefois, dans la quasi-totalité des cas, le geste d'annotation présente

17 J'emprunte ces exemples au relevé effectué par J.-C. Bouvier dans *Les Noms de lieux dans l'œuvre de Jean Giono. Du goût des mots à la quête du sens*, Forcalquier, Éd. Les Alpes de Lumière, 2020, p. 7-9.

18 C. Morzewski, notice « Sud imaginaire », in *Dictionnaire Giono*, op. cit., p. 877.

19 G. Lapouge, « Le menteur de grands chemins », in A. Castiglione et M. Sacotte (dir.), *Cahier de l'Herne*, « Giono », L'Herne, Paris, p. 128.

une valeur non pas ornementale mais pratique. À grand renfort de coups de feutre ou de crayon, Giono établit des repères, évalue des distances, s'imprègne d'indications topographiques. Il n'hésite pas à dessiner des flèches, à souligner, cocher ou entourer des noms de lieux, voire à ajouter des localités absentes de la carte (ou qui se trouveraient hors de son champ). Tel est le cas de la carte sur laquelle Giono s'est appuyé pour la rédaction des *Récits de la demi-brigade* (1972), où l'on retrouve ces différents types d'opérations consistant le plus souvent à identifier des lieux par un cercle, par une croix ou par un rectangle (fig. 2). Ces traces manuscrites apparentes, relevant d'un mode d'intervention directe sur le document, témoignent de l'usage actif que Giono fait des cartes²⁰.

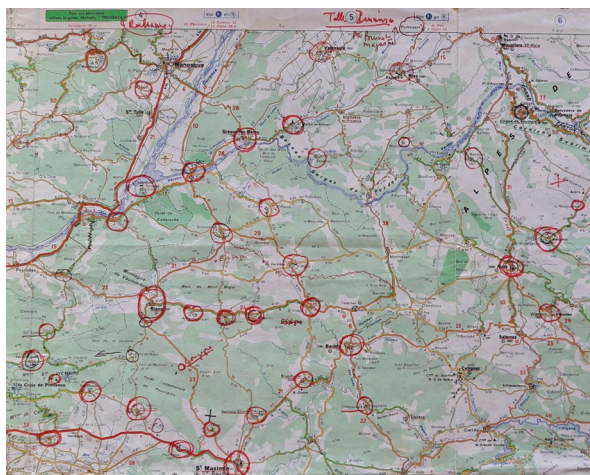


Fig. 2. Les lieux de l'action des *Récits de la demi-brigade* marqués de la main de Giono. Carte Michelin au 1/200 000, n° 84

Parce qu'elles forment des outils de travail, celles-ci sont par nature vouées à demeurer invisibles au lecteur. Néanmoins, il est une exception notable montrant de quelle manière le support cartographique, appartenant à une strate souterraine de l'œuvre, peut

20 Voir, entre autres, les cartes annotées de Manosque, de Reillanne, de Pertuis et du « Haut-Pays » conservées dans les archives de Giono.

faire plus tardivement surface et connaître un régime d'exposition inattendu. Dans l'édition originale du *Désastre de Pavie*, essai historique publié en 1963 chez Gallimard, le texte est accompagné, en plus d'un cahier iconographique central, de deux cartes dépliantes de la région de Pavie. Leur présence fournit au lecteur des repères spatiaux utiles, sans lesquels la compréhension de la bataille de Pavie, dont Giono détaille minutieusement le déroulement, serait bien ardue. À la carte de gauche, un « Plan ancien de la ville de Pavie et de ses environs immédiats », répond, à droite, le fragment d'une carte plus récente (non datée) ayant pour légende : « Carte moderne du Champ de bataille avec les emplacements marqués des armées de François I^{er} et Impériales » (fig. 3).



Fig. 3. La « carte moderne » accompagnant l'édition originale du *Désastre de Pavie*

Si cet intitulé revêt toutes les apparences de la neutralité scientifique et institue la carte comme une source objective, le lecteur attentif observera que le marquage des emplacements n'est pas parfaitement rigoureux. Les cercles et les rectangles, dessinés de ma-

nière quelque peu brouillonne, ne distinguent pas avec exactitude les troupes françaises des troupes impériales, tandis que les trois lignes tracées entre Porta Pescarina et Mirabello suggèrent un mouvement de troupes, mais sans nulle autre précision (la direction même de l'éventuel déplacement n'est pas indiquée). Cette carte, on l'aura deviné, constitue le fac-similé de la carte IGN annotée par Giono lui-même²¹. La carte reproduite ici possède donc un surcroît significatif par rapport aux cartes usuelles ajoutées par l'éditeur à des fins didactiques. Elle atteste une sorte de présence spectrale de l'auteur. À partir de ces traces, indicatrices de gestes passés, le lecteur est en effet en mesure d'imaginer l'écrivain à pied d'œuvre, plongeant dans la matière même de ses sources.

L'histoire ne s'arrête pas là : le destin de cette carte est en réalité doublement singulier puisqu'en 2012, lors de la réédition de l'ouvrage au format poche (dans la collection « Folio histoire »), les éditions Gallimard décident de ne pas la conserver. Le document à caractère privé, placé un temps sous les yeux du lecteur, a fini par retourner à son invisibilité première.

La visibilité des cartes au sein de l'œuvre

Le matériau cartographique *employé* par Giono au cours de son processus d'écriture se trouve aussi *déployé* dans ses œuvres. S'il constitue un auxiliaire de création utile, il ne demeure pas pour autant tout à fait dans l'ombre : Giono le met en lumière en lui donnant une existence textuelle.

Certes, les cartes géographiques constituent le plus souvent un motif thématique. Parfois fabuleuses et « parsemées de terres chimériques²² », plus souvent référentielles, elles apparaissent dans maintes fictions : les personnages les examinent – à l'instar de Louiset ou du

21 L'attribution des marques manuscrites (lignes, croix, figures géométriques) à l'auteur ne fait aucun doute, comme le prouve notamment le redoublement des traits, pareillement visible sur la carte des *Récits de la demi-brigade* (voir l'illustration reproduite ci-avant).

22 J. Giono, *Fragments d'un paradis* [1948], in *ORC*, t. III, p. 926.

fugitif Tringlot dans *L'Iris de Suse*²³ – ou les partagent – comme le camionneur de *Faust au village* avec son collègue²⁴. Mais il est remarquable que Giono fasse affleurer dans son œuvre, en les décrivant, les cartes réelles dont il s'entoure concrètement.

Dans les premières pages de *Noé*, l'auteur met en scène son imagination créatrice en détaillant en particulier la manière dont se superposent l'espace matériel qui l'environne (sa pièce de travail, sa bibliothèque) et le paysage romanesque qu'il porte en lui (peuplé d'une cohorte de personnages inventés). La singularité de ces pages tient au fait que Giono n'établit pas de hiérarchie entre ces deux mondes, qui sont plutôt « imbriqués en volume²⁵ ». L'univers jaillissant de sa pensée se caractérise par sa « grandeur naturelle²⁶ » : il est doté d'une densité et d'une richesse semblables au réel que l'auteur perçoit au moment de l'écriture. La coexistence des deux produit une sorte de vision hallucinée, dont les effets sont rendus de manière parfois cocasse : « J'ouvris le tiroir de ma commode en plein dans la tignasse d'un petit garçon blond et je pris mon mouchoir entre les cornes de la première des vaches qu'il menait au pré²⁷. » Recréant ainsi le cadre de son bureau, l'auteur en vient à décrire la carte mexicaine qui y est accrochée :

À gauche de cette fenêtre, sur le mur blanc, une carte de l'Amérique centrale : *Mexico, Central America and the West Indies* (*The National Geographic Magazine*). Elle est là depuis l'époque où je lisais Bernal Diaz del Castillo et Cortez. Beaucoup de bleu. Océan, mer des Caraïbes, Montezuma, les armures de coton, les supplices de l'or, des ruisseaux de sang coulent entre les troncs des vieilles forêts de basalte. Un mètre vingt sur soixante.²⁸

Cette carte jouit d'un statut essentiel dans la mesure où elle ne constitue pas un simple objet sur lequel glissent les visions de l'au-

23 *Id.*, *L'Iris de Suse* [1970], in *ORC*, t. VI, 519.

24 *Id.*, *Faust au village* [1977], in *ORC*, t. V, p. 140.

25 *Id.*, *Noé* [1947], in *ORC*, t. III, p. 626.

26 *Ibidem*, p. 620.

27 *Ibidem*, p. 630.

28 *Ibidem*, p. 614.

teur ; elle forme, en elle-même, un élément générateur d'images. Les noms et les éléments objectifs présents sur la carte (« Océan, mer des Caraïbes, Montezuma ») suscitent spontanément, sans transition dans l'ordre de la phrase, des représentations mentales (« les armures de coton, les supplices de l'or ») débouchant sur une projection précise, dont l'intensité est rendue par l'usage du présent d'énonciation (« des ruisseaux de sang coulent entre les troncs des vieilles forêts de basalte »). Cette dynamique est à mettre en relation avec un passage de *Jean le Bleu* dans lequel Giono affirme qu'il lui suffisait, dans son enfance, d'ouvrir son atlas à la page du Mexique pour entendre « de petites villes espagnoles faire claquer les persiennes sur le matin des golfes tout enfarinés d'embruns et de pollen de palmiers²⁹ ». Dans les deux cas, la carte se distingue par la puissance d'engendrement dont elle est porteuse, par le lien qui se noue « entre visualisation cartographique, expérience sensible et dépaysement imaginaire³⁰ ». Que la carte forme un embrayeur de fiction, propre à alimenter le décor romanesque et plus encore l'histoire, la psychologie et l'origine des personnages qui s'y meuvent, c'est là ce que Giono reconnaît également dans *Noé* : « C'est parce que cette fenêtre fait pendant à la carte du Mexique avec ses Yucatan, Cuba, Floride, Jamaïque, Haïti, Porto-Rico et Antilles de feuillages, et son grand ciel alternativement d'azur et de goudron bouillant, qu'Urbain Timothée a fait fortune au Mexique, que M^{me} Tim est créole, et qu'elle a trois filles dont je n'ai presque rien dit³¹ ».

Par leur position stratégique dans le texte, les descriptions de cartes réelles bénéficient du plein feu de l'attention, comme c'est le cas dans *Présentation de Pan* (1930) dont les toutes premières lignes sont consacrées à la carte de Lure :

Quand on regarde sur la carte routière le pays que ceinture la Durance, on voit, vers le haut de l'image, une grande place morte. Une résille d'artères et de veines charrie le sang dans la partie basse ; la terre verte s'abreuve au torrent ; de grasses villes s'arrondissent, les voies

29 *Id.*, *Jean le Bleu* [1932], in *ORC*, t. II, p. 133.

30 M. L. Mura, « Giono, Manosque et le Luberon », *Cahiers d'études romanes*, n° 46, 2023, p. 130.

31 J. Giono, *Noé*, éd. cit., p. 616.

sont larges, la poussière du blé roule comme une nuée ; mais, d'un coup, tout s'anémie et s'amenuise, la route qu'on suivait du doigt se perd [...], tout est blanc de la pâleur des terres inconnues : c'est Lure.³²

C'est à une carte, et non à une classique description de paysage, que s'en remet Giono pour introduire l'univers de la trilogie de *Pan*, dont le décor est dominé par Lure, cette « montagne libre et neuve qui vient d'émerger à peine du déluge³³ ». L'image cartographique fait ainsi office de médiation visuelle, de seuil actif à partir duquel le lecteur entre dans l'œuvre. Les signes tangibles de la carte (motifs géométriques, lignes des routes, figurés de couleur, blancs) et la légion d'images sensibles qu'ils génèrent ont pour effet de dégager d'emblée la signification et la personnalité d'un lieu aux forces agissantes.

Cartes et plans manuscrits

Les cartes ne forment pas seulement une ressource documentaire pour Giono, dans la mesure où il en a lui-même dessiné, généralement sous la forme simplifiée de croquis ou de schémas. L'auteur se plaît d'ailleurs à déléguer cette pratique à certains de ses personnages, à l'instar de Giuseppe qui, dans *Le Hussard sur le toit*, en trace une sur un morceau de papier pour aider Angelo à gagner le Piémont³⁴. L'amplitude de la production cartographique de Giono est difficile à déterminer ; à défaut de fournir une estimation exacte, on peut toutefois affirmer que ce type de dessins lui est coutumier. On recense en effet pas moins de huit croquis de ce type, dont la plupart peuvent être rattachés à des œuvres précises, depuis *Batailles dans la montagne* (1937) jusqu'au *Désastre de Pavie* (1963), en passant par *Les Âmes fortes* (1950), *Le Hussard sur le toit* (1951) ainsi que *Le Bonheur fou* (1957).

Il semble que le recours au croquis, chez Giono, n'intervienne pas dans une phase précoce de la genèse de ses textes. Les carnets

32 *Id.*, *Présentation de Pan* [1930], in *ORC*, t. I, p. 755.

33 *Ibidem*.

34 *Id.*, *Le Hussard sur le toit* [1951], t. IV, 466.

de l'auteur – documents de travail sur lesquels apparaissent les premières traces d'une œuvre en gestation – sont ainsi presque tous dépourvus de croquis. Au contraire d'un Zola cartographiant volontiers les lieux sur lesquels il enquête avant d'écrire ses romans (Halles de Paris, grands magasins, corons et cités minières, champ de bataille de Sedan...), Giono relève plutôt de la catégorie des voyageurs immobiles, agençant la topographie de ses œuvres à partir de ses « pérégrinations en chambre aux quatre coins de la terre », nourries de « guides, cartes, mappemondes, de récits de voyages et d'explorations en tout genre³⁵ ». Aussi chercherait-on en vain des croquis de terrain dans ses carnets, hormis celui réalisé lors du voyage qu'il effectue à Pavie en 1961 (fig. 4).

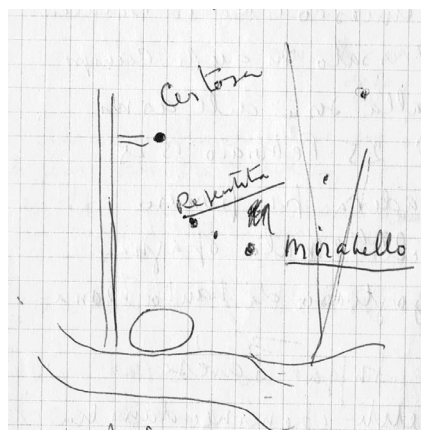


Fig. 4. Croquis de l'auteur dans son carnet « Juillet 1961 Pavie op. 41 (op. 50) » (F° 6, v°)

Dessiné sur le vif, le plan des environs de la ville situe de manière sommaire les principaux éléments du décor de la célèbre bataille : au sud, le Tessin et la ville de Pavie ; à l'ouest, le canal du Naviglio ; à l'est, l'enceinte du parc de Mirabello ; au centre, une demi-douzaine de points, dont trois seulement sont nommés (Certosa, Repentita, Mirabello). Le schéma témoigne d'une tentative de l'auteur de saisir

35 J. Mény, « Oh, le Thibet ! », in D. Labouret et A. Romestaing (dir.), *Les Mondes de Jean Giono*, Paris, Gallimard, 2022, p. 150.

la manière dont s'organise le théâtre des opérations, alors qu'il s'y rend lui-même plus de quatre cents ans après les faits. Parmi tous les autres carnets de Giono, deux schémas spatiaux uniquement sont identifiables, et encore n'ont-ils pas été réalisés afin d'élaborer une œuvre romanesque : ils semblent avoir servi plus prosaïquement à visualiser l'adresse postale d'une des connaissances de l'auteur³⁶.

À un stade plus avancé du projet d'écriture, la réalisation d'un croquis cartographique peut servir d'instrument efficace. C'est le cas de celui dessiné sur l'un des manuscrits de *Batailles dans la montagne*, en mai 1936³⁷ (fig. 5). Il représente le site imaginaire de Villard, qui s'inspire du village réel de Tréminis, situé dans le Trièves et composé de plusieurs hameaux séparés par les bras d'un torrent, l'Ébron. Le croquis intervient en dessous de quelques lignes de texte renvoyant à l'épisode de la descente de Clément Bourrache vers Villard, au cours de laquelle le personnage se perd dans les bois à cause d'une inondation qui a eu lieu peu de temps auparavant. Le dessin tracé par Giono répond manifestement au besoin de précision topographique exigée par cette courte séquence du récit, explicitant les errements du personnage dans les environs du bourg. Avec ce croquis, Giono procède donc à une mise au net du cadre géographique de son roman. L'opération apparaît d'autant plus utile que l'auteur a remanié au sein de son œuvre la configuration déjà complexe des lieux réels (Tréminis devient Villard, la rivière du Pétarey est rebaptisée Vaudrey et le Sauvey se change en la Tialle).

36 Sur le dessin est en effet indiquée la mention « Hugues Peri Place du Muy 5 ». Voir le carnet de 1943 consacré à la troisième rédaction de *Deux cavaliers de l'orage*, F°36 v° et F°37 r°.

37 La datation a été établie par Luce Ricatte dans sa « Notice de *Batailles dans la montagne* », *ORC*, t. II, p. 1398.



Fig. 5. Croquis tiré du dossier génétique de *Batailles dans la montagne*,
« Matériaux divers », f° 595 r°

La plupart du temps, il n'est pas aisé d'identifier la date de réalisation des croquis par rapport au processus d'écriture, certains ayant été dessinés sur des feuilles volantes et n'étant pas liés à des dossiers génétiques précis. Aucune date certaine ne semble ainsi pouvoir être associée à « l'Itinéraire du *Hussard sur le toit* » ainsi qu'à celui du *Bonheur fou* (fig. 6 et 7)³⁸.

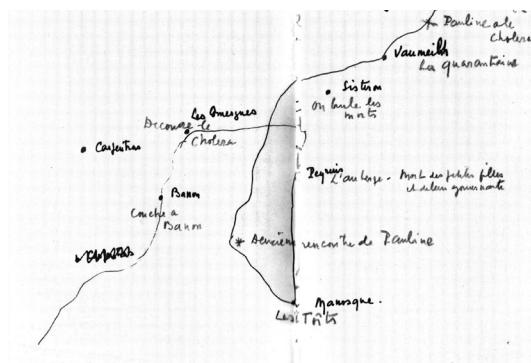


Fig. 6. « Itinéraire du *Hussard sur le toit* »

³⁸ Ces deux croquis sont reproduits dans l'ouvrage de C. Chonez, *Giono*, Paris, Le Seuil, 1973, respectivement pp. 168-169 et p. 72.

Banon » ; « Découvre le choléra » ; « Angelo part pour l'Italie ») et renvoient également à d'autres séquences du roman (« L'auberge. Mort des petites filles et de leur gouvernante » ; « On brûle les morts » ; « Pauline a le choléra »). Dans le croquis du *Bonheur fou*, les données géographiques (Turin, Milan, Vérone...) se trouvent pareillement corrélées à des épisodes fictionnels ou à des temps forts de la diégèse (« Retraite avec l'armée piémontaise vaincue », « Tue Giuseppe en duel »...). En d'autres termes, ces deux croquis d'itinéraires présentent la double fonction, simultanément spatiale et temporelle, de situer le cadre référentiel de l'œuvre tout en restituant sa matière narrative⁴⁰.

L'une des grandes singularités de la pratique cartographique gionienne tient au fait qu'elle est le plus souvent postérieure à la publication de l'œuvre : elle possède dès lors une valeur résomptive plutôt que prospective. Alors que les croquis aident *a priori* les auteurs à forger la géographie d'ensemble de leur œuvre et à se projeter dans les espaces qu'ils décrivent, ceux dessinés par Giono ont en l'occurrence pour fonction de ressaisir, *a posteriori*, une matière textuelle déjà produite. Tel est le cas de la « carte de la région des Âmes fortes » (fig. 8) accompagnant la réédition du roman au « Club des Libraires » en 1959, soit neuf ans après sa publication originale.

40 De manière plus ou moins fidèle, il est vrai : si dans le croquis du *Hussard sur le toit* la première partie de l'itinéraire d'Angelo est rigoureusement retracée, la seconde, de Manosque à Théus, ne converge guère avec le roman, dont le cadre entretient de lointains rapports avec la réalité géographique.

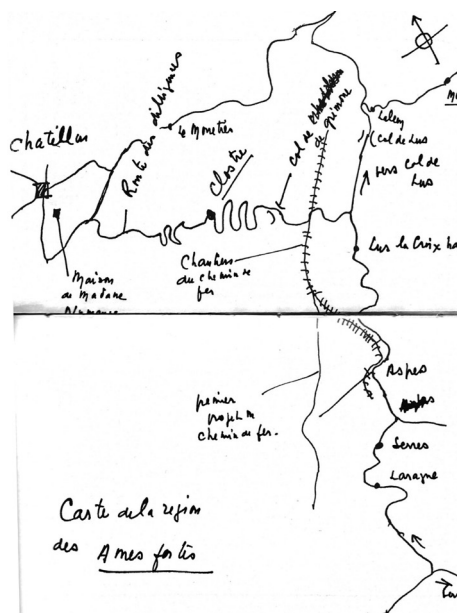


Fig. 8. « Carte de la région des Âmes fortes »

Même si aucune archive n'a été retrouvée à ce sujet, on peut penser que cette carte émane d'une demande de l'éditeur. Pour ce dernier, présenter un tel matériau iconographique est une façon de démarquer son édition des précédentes, en fournissant au lecteur un outil de compréhension rassurant face à un texte où les décors s'enchevêtrent de manière parfois vertigineuse. Néanmoins, alors que les toponymes que contient cette carte paraissent tous issus du réel, Giono a légèrement subverti la configuration des lieux en plaçant sur la carte la ville fictive de Clostre (en lieu et place de la ville de Glandage, aux sonorités peu poétiques il est vrai). Cette substitution toponymique, typique de la liberté créatrice que Giono s'autorise, apparaît ratifiée par la carte qu'il dessine et qui donne un caractère d'objectivité à la ville inventée. Cette carte ne prétend pas, à l'évidence, au même degré de vraisemblance que celle d'un atlas. Elle présente ainsi quelques ratures, qui n'entament pas sa lisibilité d'ensemble, mais qui ont pour effet de la désigner comme un artefact

Hand-drawn map of the Hérault region in France, showing major cities, rivers, and administrative boundaries. The map is drawn on a grid of pink paper. Key locations include Montpellier, Béziers, Narbonne, and Perpignan. The map also shows the Mediterranean Sea (Méditerranée) and the Pyrenees (Pyrénées).

42 De ce croquis, il existe une seconde version, intégrant sept œuvres en plus (*Le Poids du ciel*, *Les Vraies Richesses*, *Voyage en Italie*, *Le Bout de la route*, *Présentation de Pan*, *Noé*, *Mort d'un personnage*). Dans les deux dessins, on observera la troublante omission de l'œuvre *Que ma joie demeure* (1935), dont les raisons restent obscures.

vement l'aire géographique dans laquelle se déroule l'action principale de chaque livre. La visée de ce dessin ne semble pas tant de situer avec exactitude ses différents romans que de dégager de son œuvre une cohérence supérieure, fondée sur la géographie. Or on l'a vu, l'auteur entretient avec elle un rapport ambigu, entre attention scrupuleuse et mise à distance. Tel un monarque délimitant les frontières intérieures de son royaume, Giono dresse ici rien moins que les linéaments de son « Sud imaginaire », soit la région qui constitue le cadre général de ses œuvres et qui, tout en s'inspirant du réel, se distingue de la « Provence pure et simple⁴³ ». L'emploi de deux couleurs distinctes – le feutre noir pour le fond de carte, le rose pour les œuvres publiées – illustre de quelle manière le réel et l'imaginaire se superposent sans pour autant se confondre. La réalisation cartographique de Giono n'est pas sans rappeler celle de l'auteur américain William Faulkner qui, sur la carte du comté imaginaire de Yoknapatawpha dessinée par ses soins, situe plusieurs de ses romans.

*

Dans la mesure où elles forment un matériau de construction de l'œuvre ou une manière personnelle de la revisiter, les cartes de Giono sont pour la plupart invisibles au lecteur ordinaire, qui ne peut avoir accès à cette composante fondamentale de son travail. Certes, il est possible de la deviner, lorsqu'elle affleure au sein du texte (par le biais de descriptions) ou dans le paratexte (par le biais d'illustrations). Mais ces apparitions dévoilant les « opérations cartographiques » de l'auteur restent rares et il convenait de les mettre davantage en lumière.

Il ressort également de cette enquête que le lien entretenu par Giono avec les cartes est plus complexe qu'on pourrait le croire car, les utilisant, il les transforme ; prélevant leurs noms, il les déplace ; relevant des distances, il les annule. Entre le support et l'usage qu'il en fait, il introduit du jeu, des « glissements indicibles », des

43 J. Giono, « Préface aux *Chroniques romanesques* » [1962], in *ORC*, t. III, p. 1277.

« déviations de Lilliput⁴⁴ ». Ainsi, la spatialité des récits de Giono a beau être très réglée, son rapport à la référence cartographique n'en relève pas moins d'une forme d'irrévérence, qui fait tout l'intérêt de son univers romanesque. D'une œuvre à l'autre, s'organise ainsi une « espèce de géographie intérieure qui en prend à son aise avec la carte que le romancier a sous les yeux⁴⁵ ».

44 G. Lapouge, « Le menteur de grands chemins », art. cit., p. 127.

45 L. Ricatte, « Notice de *Colline* », in *ORC*, t. I, p. 939.

ÉLODIE RAIMBAULT

APPARITION ET DISPARITION DES CARTES DANS *KIM* DE RUDYARD KIPLING

Un jeu sur l'abstraction et la matérialité du territoire

Introduction

L'intérêt que Rudyard Kipling portait à la cartographie est amplement documenté. Lorsque son oncle, le peintre préraphaélite Edward Burne-Jones, peint son portrait en 1899, il le représente de profil à sa table de travail, plume à la main, avec un globe terrestre posé à proximité. Il ne s'agit pas uniquement d'une vue d'artiste cherchant à représenter symboliquement la propension de Kipling pour le voyage, c'est aussi un élément de réalisme. Dans Bateman's, la maison de Kipling dans le Sussex qui est conservée par le National Trust, le visiteur remarque deux grands globes dans son bureau, à portée de main, comme des outils d'aide à l'écriture.

Peu après la publication de son grand roman *Kim* en 1901, Kipling s'installa avec sa famille dans cette maison de la campagne anglaise, une ancienne forge du XVII^e siècle cachée dans un valon boisé du Sussex. Auparavant, il ne s'était jamais vraiment ancré dans un endroit particulier : après avoir passé sa petite enfance à Bombay, il fut envoyé en pension en Angleterre par ses parents, et ne revint dans le nord de l'Inde britannique qu'à l'âge de dix-sept ans pour commencer sa carrière de journaliste. Il fit deux grands voyages autour du monde, le premier en tant que correspondant pour des journaux anglo-indiens, le second lors de son voyage de noces, avant d'essayer de s'implanter dans le Vermont rural, ce qui se solda par un échec.

Kipling aimait à se montrer dans ses écrits sous la *persona* roman-cée et cocasse du globe-trotter. Il a connu de multiples modalités concrètes du voyage, qu'il s'agisse d'une traversée confortable à bord d'un paquebot entre l'Angleterre et l'Afrique du Sud, ou du

voyage en troisième classe dans les trains indiens. Dans ses récits de voyage et ses écrits de fiction apparaissent de nombreux voyageurs, Anglo-Indiens naviguant entre la métropole et l'Inde, entre les grandes villes indiennes et les avant-postes de l'empire, vagabonds, journalistes en reportage, agents secrets en mission, ou encore pèlerins.

Cet article s'intéresse à *Kim*, roman qui se singularise formellement après les recueils de nouvelles des années 1880 et 1890 qui ont fait connaître l'auteur. *Kim* explore plus profondément le motif du voyage, notamment via deux personnages dont le rapport intime et matériel aux cartes et au territoire indien nous conduit vers une réflexion sur la valeur de la représentation cartographique de l'espace. Kim est un jeune orphelin blanc élevé par une Indienne. Au début du roman, il est reconnu comme britannique, son éducation est prise en charge par les services secrets impériaux car on le destine à devenir arpenteur et cartographe de l'Inde du nord. Son compagnon de voyage est un lama venu du Tibet en quête de la rivière sacrée du Bouddha, et qui entraîne Kim dans un périple non seulement géographique, mais aussi spirituel.

Le roman est souvent présenté comme un texte détaché de la réalité, donnant une image fautive de l'Inde déshistoricisée et immémoriale, comme s'il s'agissait d'une naïveté orientaliste de l'auteur. Edward Saïd rappelle dans sa préface de 1987 cette erreur souvent commise à propos de *Kim* : « Kipling's admirers and acolytes have often spoken of his representations of India as if the India he wrote about was a timeless, unchanging and "essential" locale, a place almost as much poetic as it is actual in geographic concreteness¹ ». Kipling n'ignorait pas l'influence du parti du Congrès, créé dès 1880 en faveur de l'autonomie, et il connaissait bien les conséquences de la première révolution indienne de 1857. *Kim* est ancré dans le contexte colonial de sa production, et même dans le contexte plus précis de l'effritement des certitudes coloniales. Si l'Inde de *Kim* donne cette impression de poétisation irréaliste à certains, c'est parce que Kipling l'a volontairement écrite ainsi, dans une relative idéa-

1 R. Kipling, *Kim* [1901], édité par Edward Saïd, London, Penguin Classics, 2000, p. 9.

lisation des rapports entre Indiens et Britanniques. Le roman n'est pas écrit dans la même veine réaliste que beaucoup des nouvelles anglo-indiennes de l'auteur.

Dans la littérature coloniale, l'omniprésence des cartes insérées comme illustrations du texte est un lieu commun, elles fonctionnent à la fois comme témoins et outils de la prise de pouvoir sur l'espace réel ou fictif. Dans *Kim*, les cartes ne sont pas reproduites dans le livre, mais les multiples épisodes évoquant des cartes manifestent une tension entre l'abstraction formelle de cet objet scientifique et la matérialité sensible du territoire lui-même : Kipling met en scène ici une compréhension totale et parfois sublime de l'espace qui éprouve les limites de la nécessité cartographique. L'espace est appréhendé par une multiplication des points de vue, jouant à la fois sur l'abstraction géométrique et sur la matérialité de l'expérience vécue, tendant vers une disparition de la carte elle-même.

Cet article évoquera tout d'abord les fonctions des cartes dans les récits d'aventure coloniale du XIX^e siècle, avant de présenter plus précisément comment le canon de la carte scientifique et abstraite est remis en question dans *Kim*. Enfin, il s'agira de revenir à la matérialité de la carte comme objet pour comprendre comment le roman de Kipling parvient à la remplacer par une représentation du territoire dans toutes ses dimensions matérielles.

Ambiguïté fonctionnelle des cartes dans le récit d'aventure coloniale

Kim est créé à la charnière des deux siècles, quelques mois seulement après la publication en série du court roman de Joseph Conrad *Heart of Darkness*². Le roman de Kipling partage avec le texte de Conrad, entre autres motifs, d'épouser le point de vue d'un agent de l'empire voyageant, solitaire, dans un territoire immense qui menace d'échapper à l'administration coloniale et qui dépasse infiniment ce que les cartes peuvent dire de lui. Les deux textes traitent de l'écart

2 *Heart of Darkness* est publié entre février et avril 1899 dans *Blackwood's Magazine*, et *Kim* entre décembre 1900 et octobre 1901 dans *McClure's Magazine*.

entre l'idéal de la maîtrise impériale, qui passe en particulier par la cartographie, et la réalité d'une errance à hauteur d'homme – ou même d'enfant dans le cas de Kim. Kipling inclut dans sa fiction l'épuisement de l'imaginaire territorial colonial lié à la cartographie : de façon indirecte, le roman pose la question de savoir comment aborder le territoire indien à l'heure où les cartes coloniales ne permettent pas d'en rendre compte.

Afin de ne pas donner l'impression que le roman *Kim* mettrait en crise un modèle auparavant très solide, il convient de revenir sur certaines des nombreuses raisons pour lesquelles le statut de la carte peut sembler déjà ambigu dans les romans d'aventure coloniale du XIX^e siècle. Dans *Treasure Island* de Robert Louis Stevenson, la carte préexiste à l'expédition et oriente le trajet des aventuriers, qu'il s'agisse des représentants de l'ordre ou des pirates. La carte annonce le trajet de la conquête, sur le mode colonial. Dans le passage suivant, à peine trouvée, la carte est immédiatement utilisable pour la conquête, puisqu'elle porte toutes les indications nautiques et géographiques nécessaires :

The doctor opened the seals with great care, and there fell out the map of an island, with latitude and longitude, soundings, names of hills and bays and inlets, and every particular that would be needed to bring a ship to a safe anchorage upon its shores. It was about nine miles long and five across, shaped, you might say, like a fat dragon standing up, and had two fine land-locked harbours, and a hill in the centre part marked "The Spy-glass." There were several additions of a later date, but above all, three crosses of red ink – two on the north part of the island, one in the southwest – and beside this last, in the same red ink, and in a small, neat hand, very different from the captain's tottery characters, these words : "Bulk of treasure here."³

Le docteur Livesey et le châtelain Trelawney commencent leurs préparatifs pour affréter un bateau dès qu'ils aperçoivent le document, qui est véritablement la source de l'aventure, si bien que Livesey utilise le futur pour exprimer sa certitude à la simple vue de la

3 R. L. Stevenson, *Treasure Island*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 38.

carte : « We'll have favourable winds, a quick passage, and not the least difficulty in finding the spot, and money to eat, to roll in, to play duck and drake with ever after⁴. » Dans les chapitres suivants, cette carte fait l'objet des rêveries de Jim et aide les préparatifs plus concrets des adultes. La carte sert de préfiguration de la conquête. Comme l'explique Brian Harley, cela correspond aux stratégies effectivement mises en œuvre par les puissances coloniales européennes :

Dans la mesure où les cartes ont servi à promouvoir la politique coloniale et où des territoires ont été revendiqués sur le papier avant d'être effectivement occupés, les cartes ont anticipé l'empire. Les géomètres marchaient à côté des soldats, élaborant d'abord des cartes pour des missions de reconnaissance, puis à des fins d'information générale, avant d'en faire un instrument de pacification, de civilisation et d'exploitation dans les colonies. [...] Les cartes servent à légitimer la réalité de la conquête et de l'empire.⁵

Le passage de *Treasure Island*, bien connu, est aussi souvent étudié en comparaison et par contraste avec la carte dessinée par Stevenson, qui ne comporte pas les coordonnées précises de l'île et n'est pas utilisable, contrairement à celle que trouve Jim. La carte de Jim reste donc purement fictive et n'est pas figurable complètement dans l'objet livre.

Dans *Kim*, les cartes sont absentes du livre, qui ne contient pas d'illustration dans ses premières éditions. Toutefois elles sont évoquées dès le début du récit, lorsque le lama cherche des informations au musée de Lahore dans le premier chapitre. Le lama s'adresse ici au conservateur du musée, un savant britannique qui a une connaissance très précise du nord de l'Inde et du Tibet et qui lui montre des documents représentant son monastère, des photographies et des cartes notamment. Puis, à sa demande, il lui montre des traductions européennes de récits de voyages de savants chinois en Inde écrits

4 *Ibid.*, p. 39.

5 B. Harley, « Carte, savoir et pouvoir », in A. S. Bailly et P. R. Gould (dir.), *Le Pouvoir des cartes : Brian Harley et la cartographie*, trad. de l'anglais par Ph. de Lavergne, Paris, Éditions Anthropos, 1995, p. 26.

aux V^e et VII^e siècles dont le lama veut s'inspirer, et dont il a besoin pour guider son propre voyage sur les traces du Bouddha. Grâce aux traductions faites par les orientalistes européens, le conservateur peut à son tour lui traduire les récits de voyage à l'oral, en ourdou, puis en geste cartographique, en indiquant de la pointe du crayon le trajet sur une carte remarquable :

Then he was shown a mighty map, spotted and traced with yellow. The brown finger followed the Curator's pencil from point to point. Here was Kapilavastu, here the Middle Kingdom, and here Mahabodhi, the Mecca of Buddhism ; and here was Kusinagara, sad place of the Holy One's death. The old man bowed his head over the sheets in silence for a while, and the Curator lit another pipe. Kim had fallen asleep. When he waked, the talk, still in spate, was more within his comprehension.

"And thus it was, O Fountain of Wisdom, that I decided to go to the Holy Places which His foot had trod – to the Birthplace, even to Kapila ; then to Mahabodhi, which is Buddh Gaya – to the Monastery – to the Deer-park – to the place of His death.⁶

On assiste ici à une intéressante remotivation du topos colonialiste de la carte comme source du trajet aventureux : Kipling met en scène une aventure spirituelle, sans intention de conquête territoriale. Toutefois, c'est bien ce savoir des orientalistes européens ayant permis la conquête coloniale qui est ici évoqué dans un but spirituel. Ces cartes sont absentes du récit mais consultables dans toute bibliothèque, objets de référence dans le cadre réaliste.

Dans un autre modèle de récit colonial, la carte intervient principalement à la fin de l'aventure, comme résultat : c'est le cas dans *The Lost World* de Conan Doyle (1912), roman d'exploration jouant sur les codes victoriens de la *romance* coloniale. Les héros de l'expédition, deux scientifiques, un aventurier et un journaliste qui endosse le rôle de narrateur, créent la carte du plateau isolé au milieu de l'Amazonie. Ce n'est pas le début de leur aventure, car ils explorent depuis plusieurs semaines déjà ce territoire où le professeur Challenger a découvert des dinosaures : « by the light of the fire and of a single

6 *Ibid.*, p. 57.

candle, the first map of the lost world was elaborated. Every detail which I had roughly noted from my watch-tower was drawn out in its relative place⁷. » Le passage qui raconte cette création prend le contre-pied des récits héroïques en moquant la vanité des explorateurs lorsqu'ils doivent nommer le lac nouvellement « découvert » :

“Why should you not take the chance of perpetuating your own name ?” said Summerlee, with his usual touch of acidity.

“I trust, sir, that my name will have other and more personal claims upon posterity”, said Challenger, severely. “Any ignoramus can hand down his worthless memory by imposing it upon a mountain or a river. I need no such monument.”⁸

La carte vient prouver leurs découvertes : en produisant ce document scientifiquement composé, et pourtant fictif, les membres de l'expédition souhaitent justifier leur voyage rétrospectivement aux yeux de la communauté scientifique européenne qui était sceptique.

Dans *Kim*, la confection de cartes est l'un des apprentissages les plus importants du jeune garçon lorsqu'il devient agent de l'empire. Kim apprend à topographier les régions disputées du nord de l'Inde en sa capacité d'agent secret, dans le but de donner l'avantage à la Grande-Bretagne sur la Russie dans le contexte du *Great Game*⁹. Au chapitre dix, il est à Bikaner et doit faire un relevé topographique de la ville fortifiée sans attirer l'attention :

Next holidays he was out with Mahbub, and here, by the way, he nearly died of thirst, plodding through the sand on a camel to the mysterious city of Bikanir, where the wells are four hundred feet deep, and lined throughout with camel-bone. It was not an amusing trip from Kim's point of view, because – in defiance of the contract – the Colonel ordered him to make a map of that wild, walled city ; and since Mohammedan horse-boys and pipe-tenders are not expected to drag

7 A. Conan Doyle, *The Lost World*, édité par Michael Crichton, London, Random House, 2003, p. 153.

8 *Ibid.*

9 L'expression « Grand Jeu » fait référence à la rivalité coloniale et diplomatique entre le Royaume-Uni et la Russie en Asie centrale au XIX^e siècle, notamment au nord de l'Inde et sur le territoire de l'actuel Afghanistan.

Survey-chains round the capital of an independent Native State, Kim was forced to pace all his distances by means of a bead rosary. He used the compass for bearings as occasion served – after dark chiefly, when the camels had been fed – and by the help of his little Survey paint-box of six colour-cakes and three brushes, he achieved something not remotely unlike the city of Jeysulmir. Mahbub laughed a great deal, and advised him to make up a written report as well ; and in the back of the big account-book that lay under the flap of Mahbub's pet saddle Kim fell to work.¹⁰

Le territoire cartographié reste mystérieux, la carte elle-même est dans un premier temps un échec, puisque sa représentation de Bîkaner ressemble plutôt à la ville de Jaisalmer. Par ailleurs, le travail du cartographe nécessite une forme d'action héroïque face au danger. Kim dissimule son travail de cartographie derrière un prétexte religieux, utilisant un chapelet pour compter ses pas, afin de ne pas manier le matériel trop visible des cartographes. Ceci est permis par la coexistence des deux intrigues et des deux trajectoires – l'une guidée par l'ordre colonial, et l'autre par la quête du lama. Enfin, on remarque à nouveau que le narrateur insiste sur l'impossibilité de reproduire la carte, pour justifier son absence dans le livre.

The report in its unmistakable St Xavier's running script, and the brown, yellow, and lake-daubed map, was on hand a few years ago (a careless clerk filed it with the rough notes of E's second Seistan survey), but by now the pencil characters must be almost illegible.¹¹

À la fin du XIX^e siècle, de nombreux auteurs signalent que la complétude des cartes scientifiques pourrait devenir un obstacle à la dynamique d'exploration jusque-là sans limites. C'est le narrateur de Conrad dans *Heart of Darkness* qui formule de façon si marquante cette idée qu'une carte complète pourrait tuer la passion des cartes, c'est-à-dire le désir de conquête de l'inconnu. On la retrouve même chez Conan Doyle dans *The Lost World*, roman par ailleurs empreint d'un enthousiasme à la fois colonialiste et scientifique : McArdele,

10 R. Kipling, *Kim*, op. cit., p. 218.

11 *Ibid.*

le rédacteur en chef du narrateur, s'inspire peut-être de sa lecture de Conrad lorsqu'il évoque l'idée que la carte déjà entièrement remplie efface le désir d'aventure, car dans le monde moderne la carte bien connue, répertoriée et accessible partout ne présente aucune lacune à combler :

“The big blank spaces in the map are all being filled in, and there's no room for romance anywhere. Wait a bit, though !” he added, with a sudden smile upon his face. “Talking of the blank spaces of the map gives me an idea. What about exposing a fraud—a modern Munchausen—and making him rideeculous¹² ?”

Dépassement de la rationalité cartographique et de la ligne droite

La carte n'est pas le territoire : la représentation cartographique simplifie souvent l'étendue du divers en utilisant les normes géométriques, en traçant des lignes droites sur un espace qui n'en comporte presque pas réellement. Outre l'exemple évident des méridiens et parallèles, lignes droites imaginaires, la représentation des chemins, des frontières, des cours d'eau sous forme de ligne droite est fréquente, et en décalage avec une réalité dont la matérialité résiste à cette représentation géométrique.

Le contexte colonial produit des lignes droites qui traversent réellement ce territoire : comme l'explique l'anthropologue Tim Ingold dans *Lines : A Brief History*, le colonialisme crée spécifiquement des frontières et des enclos linéaires, tandis que les civilisations colonisées conçoivent l'espace suivant d'autres formes de lignes. Parmi les lignes droites, outre les frontières, on peut penser aux lignes ferroviaires et aux grandes artères de circulation comme la *Grand Trunk Road* dans le nord de l'Inde, qui visent une efficacité linéaire. Ingold exprime ainsi l'idée d'une spécificité occidentale de la ligne droite :

In Western societies, straight lines are ubiquitous. We see them everywhere, even when they do not really exist. Indeed the straight line has emerged as a virtual icon of modernity, an index of the triumph of

12 A. C. Doyle, *op. cit.*, p. 11.

rational, purposeful design over the vicissitudes of the natural world. [...] The man of reason, wrote Le Corbusier, the supreme architect of rectilinearity in modern urban design, "walks in a straight line because he has a goal and knows where he is going, he has made up his mind to reach some particular place and goes straight to it" (Le Corbusier 1924 : 274). As he walks, so he thinks, proceeding without hesitation or deviation from point to point.¹³

La ligne droite est dans un premier temps désirable dans le roman : le lama est d'abord admiratif de la vitesse du train, que les personnages plus expérimentés trouvent lent, et Kim cherche à lui faire suivre la *Grand Trunk Road* parce qu'elle croise de nombreux cours d'eau, ce qui, positivement, cartographiquement, accroît la probabilité de trouver la rivière sacrée. Toutefois, cet attrait pour la ligne droite se heurte rapidement à la résistance du lama. Au train, ce dernier préfère la marche, qui lui permet de méditer en accordant le rythme de ses pas à sa pensée et lui assure aussi une meilleure chance de trouver la rivière qu'il cherche. Il croit en sa quête de façon absolue, car à condition de suivre le déroulé de son destin, quelle que soit sa trajectoire, il trouvera la rivière : « Now we will wander loose-foot, waiting upon the Chain of Things. The Search is sure¹⁴ ». C'est en sillonnant la plaine en tous sens, le long d'une ligne sinueuse plutôt que d'une ligne droite, qu'il trouvera l'objet de sa quête.

Le lama et Kim sont des voyageurs vagabonds qui tracent leur propre trajet dans la poussière de la route. Lors des pauses, le lama déplie son mandala et dessine dans le sable la roue de l'existence pour l'étudier avec Kim. L'image circulaire de la roue de l'existence forme un diagramme symbolisant les enchaînements, les liens de dépendance entre les choses, elle figure une vision cyclique de la vie, mais aussi l'idée de destinée, qui entre en concurrence directe avec la notion linéaire, occidentale et coloniale de progrès. En donnant au lama le rôle de diriger le mode de déplacement de Kim, Kipling introduit l'errance sous un jour dynamique, en ce qu'elle produit du sens et qu'elle génère un mouvement qui n'est pas conquérant,

13 T. Ingold, *Lines : A Brief History*, London, Routledge, 2008, p. 156.

14 R. Kipling, *Kim*, *op. cit.*, p. 259.

dans un rapport endotique¹⁵ à l'espace indien. L'image de la roue remplace la carte, et cette sorte de cartographie sinueuse, circulaire, évoque la spiritualité bouddhiste mais aussi un rapport tactile au territoire, puisqu'elle est posée directement sur lui :

When the shadows shortened and the lama leaned more heavily upon Kim, there was always the Wheel of Life to draw forth, to hold flat under wiped stones, and with a long straw to expound cycle by cycle. [...] when they came to the Human World, busy and profitless, that is just above the Hells, [Kim's] mind was distracted ; for by the roadside trundled the very Wheel itself, eating, drinking, trading, marrying, and quarrelling – all warmly alive. [...] Sometimes a woman or a poor man, watching the ritual – it was nothing less – when the great yellow chart was unfolded, would throw a few flowers or a handful of cowries upon its edge.¹⁶

Effacement progressif de la carte, remplacée par la matérialité de l'espace indien

En exergue de son chapitre intitulé « Déconstruire la carte », Brian Harley mentionne *West With the Night*, un ouvrage autobiographique écrit en 1942 par l'aviatrice Beryl Markham dans lequel on retrouve de nombreuses problématiques évoquées par Kipling sur le pouvoir des cartes. Pour s'engager dans une approche épistémologique des cartes, Brian Harley choisit de citer un passage dans lequel Markham évoque les limites du pouvoir d'évocation des cartes. Britannique du Kenya, femme indépendante et éleveuse de chevaux de course professionnelle dès ses 18 ans, Markham est devenue une pionnière de l'aviation. Bien que les cartes soient indispensables aux voyageurs, *a fortiori* à une aviatrice, elles lui semblent ici d'abord désincarnées et purement techniques : « looking at it, feeling it, run-

15 Endotique est à comprendre comme antonyme d'exotique. Le rapport endotique des personnages à l'espace indien met en avant la dimension ordinaire et banale de l'expérience anglo-indienne.

16 R. Kipling, *Kim*, *op. cit.*, p. 260.

ning a finger along its lines, it is a cold thing, a map, humourless and dull, born of calipers and a draughtsman's board¹⁷. »

Il lui faut faire un effort d'imagination pour redonner sa matérialité à la carte, mais on voit dans le style de Beryl Markham, qui se fait de plus en plus imagé et allitératif, que la séduction matérielle de la carte reprend le dessus : « That coastline there, that ragged scrawl of scarlet ink, shows neither sand nor sea nor rock ; it speaks of no mariner, blundering full sail in wakeless seas, to bequeath, on sheepskin or a slab of wood, a priceless scribble to posterity¹⁸. » Markham affirme dans le paragraphe suivant que le coffre où elle conserve toutes les cartes qu'elle a utilisées au cours de sa carrière d'aviatrice contient non du papier mais des continents : « No map I have flown by has ever been lost or thrown away ; I have a trunk containing continents¹⁹. » C'est alors que la carte nous fait douter : il ne s'agit plus uniquement de représentation positive et d'abstraction froide, il s'agit aussi d'une véritable présentation et d'une incarnation du territoire.

Dans *Kim* s'opère aussi un retour à la matérialité du dessin cartographique via le portrait du cartographe. Les conditions de création du croquis, du plan et de la carte sont représentées, ainsi que les objets matériels que le cartographe doit emporter avec lui, ses supports et ses fournitures. Pour représenter Bikaner, Kim utilise le matériel des cartographes : « He used the compass for bearings as occasion served – after dark chiefly, when the camels had been fed – and by the help of his little Survey paint-box of six colour-cakes and three brushes²⁰ ». Comme chez Markham, dont on sait qu'elle avait lu Kipling, on remarque une attention portée aux détails matériels liés au travail cartographique et plus spécifiquement aux outils utilisés : cette description fait du cartographe non pas un scientifique pur, mais aussi un artiste peintre.

Kipling lui-même était dessinateur et graveur, et il commentait très fréquemment les outils de son art. Son père Lockwood Kipling

17 B. Markham, *West With the Night*, San Francisco, North Point Press, 1942, p. 245.

18 *Ibid.*, p. 246.

19 *Ibid.*

20 R. Kipling, *Kim*, *op. cit.*, p. 218.

participait comme dessinateur, graveur et sculpteur au mouvement *Arts and Crafts*, qui voulait faire entrer l'art dans tous les domaines de la vie. Durant la jeunesse de Kipling, Lockwood enseignait la sculpture architecturale dans l'école d'art de Bombay, puis à Lahore. En opérant un rapprochement entre l'art du dessin et celui de l'écriture, Rudyard Kipling s'interroge fréquemment sur la matérialité de la plume, du papier, de l'encre, notamment dans son mémoire autobiographique *Something of Myself*. Les dernières pages de ce court mémoire prennent une tournure décevante pour ceux qui attendaient une plus grande théorisation de son art. À la suite d'une critique très succincte sur la structure de son roman *Kim*, qu'il décrit comme picaresque et sans intrigue, il développe une description idéalisée du modèle littéraire victorien appelé le « three-decker novel », prenant littéralement l'image du majestueux navire à trois ponts, dont les bois choisis, les formes dynamiques, les ornements dorés et la tête de proue sont détaillés :

Yet I dreamed for many years of building a veritable three-decker out of chosen and longstored timber-teak, green-heart, and ten-year-old oak knees – each curve melting deliciously into the next that the sea might nowhere meet resistance or weakness ; the whole suggesting motion even when, her great sails for the moment furled, she lay in some needed haven – a vessel ballasted on ingots of pure research and knowledge, roomy, fitted with delicate cabinet-work below-decks, painted, carved, gilt and wreathed the length of her, from her blazing stern-galleries outlined by bronzy palm-trunks, to her rampant figure-head – an East Indiaman worthy to lie alongside *The Cloister and the Hearth*.²¹

Non seulement l'image porte la métaphore de la lecture comme voyage, mais la description atteint un degré de précision qui évoque le dessin technique : Kipling joint à l'évocation de l'imaginaire du navire un schéma analytique, associant fantaisie et abstraction technique. Dans les pages qui suivent, Kipling termine *Something of Myself* avec une présentation technique de ses outils d'écrivain. Il

21 *Id.*, *Something of Myself and Other Autobiographical Writings*, édité par Thomas Pinney, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 133.

évoque les stylos, les encriers, l'encre, les babioles et autres presse-papiers et pour finir, les deux globes : « Left and right of the table were two big globes, on one of which a great airman had once outlined in white paint those air-routes to the East and Australia which were well in use before my death²² ».

L'intérêt porté par Kipling à ce qui pourrait sembler relever du détail trivial est à comprendre dans l'optique d'une conception de l'écriture comme un artisanat. Dans la lignée du mouvement *Arts and Crafts*, Kipling considère son travail comme ayant partie liée à la fois à l'intellect et à la production matérielle. On trouve de nombreuses images de l'écriture comme dessin, comme ici lorsque le lama montre à Kim le mandala qu'il a « écrit » :

He drew from under the table a sheet of strangely scented yellow Chinese paper, the brushes, and slab of Indian ink. In cleanest, severest outline he had traced the Great Wheel with its six spokes, whose centre is the conjoined Hog, Snake, and Dove (Ignorance, Anger, and Lust), and whose compartments are all the Heavens and Hells, and all the chances of human life. Men say that the Bodhisat Himself first drew it with grains of rice upon dust, to teach His disciples the cause of things. Many ages have crystallized it into a most wonderful convention crowded with hundreds of little figures whose every line carries a meaning.²³

Le trait de l'encre sur le papier évoque non seulement la ligne et la surface, mais Kipling insiste aussi sur l'impression, la gravure, l'épaisseur du support. Dans ces alternatives à la carte, la représentation de l'espace est en relief. Plus généralement, le roman opère fréquemment un changement de perspective sur le territoire indien, quittant les représentations cartographiques en deux dimensions pour évoquer ses sommets et ses profondeurs. Le trajet des personnages le long de la *Grand Trunk Road*, surélevée par rapport aux champs, leur ouvre une perspective rehaussée : « one walked, as it were, a little above the country, along a stately corridor, seeing all

22 *Ibidem*, pp. 132-134.

23 R. Kipling, *Kim*, *op. cit.*, p. 240.

India spread out to left and right²⁴ ». Lorsqu'ils s'enfoncent dans l'Himalaya, ce sont particulièrement les à-pics qui sont décrits. Lors d'une scène cruciale, Kim se trouve seul dans une hutte dont la fenêtre donne sur un gouffre profond. Il est en possession du sac des espions russes. Il trie les objets, conservant un paquet de lettres et de cartes russes. Lorsqu'il jette le reste des preuves par la fenêtre, pour effacer les traces de son passage, le texte offre une image de profondeur :

A thousand feet below lay a long, lazy, round-shouldered bank of mist, as yet untouched by the morning sun. A thousand feet below that was a hundred-year-old pine-forest. He could see the green tops looking like a bed of moss when a wind-eddy thinned the cloud. [...] The theodolite hit a jutting cliff-ledge and exploded like a shell ; the books, inkstands, paint-boxes, compasses, and rulers showed for a few seconds like a swarm of bees. Then they vanished ; and, though Kim, hanging half out of the window, strained his young ears, never a sound came up from the gulf.²⁵

Contrastant avec les cartes que Kim escamote en les repliant et avec les outils techniques des cartographes qu'il détruit, cette vertigineuse vue d'en haut montre un aperçu du territoire reflétant le ciel : la mousse rappelle les nuages. Kim se penche vers une nature apaisée qu'il laisse remonter vers lui. Une forte étrangeté ressort de cette image : Kim se libère ici un instant des outils cartographiques et du poids de son travail d'espion pour ressentir la profondeur du territoire indien, verdoyant, humide. Pour reprendre les mots de Georges Didi-Huberman dans son article « Penser penché », Kim fait partie de « ceux qui acceptent de *se pencher* pour mieux voir et penser. En se penchant, ils quittent leur perchoir. Ils ont le concept plus *humble* et plus risqué. Leur vue de haut devient mouvement d'approche et de tactilité²⁶ ». Le vertige du gouffre se transforme en une véritable

24 *Ibid.*, p. 111.

25 *Ibid.*, p. 303.

26 Georges Didi-Huberman, « Penser penché », in A. Lampe (dir.), *Vues d'en haut*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2013, p. 198.

compréhension de ce qu'il observe ainsi penché, se projetant dans le territoire à travers le geste de jeter les instruments de cartographie.

De même, le contact physique avec le territoire, avec la terre et l'eau en particulier, est la seule chose qui guérit l'épuisement des voyageurs à la fin du roman. Le lama se plonge dans la rivière sacrée, on redoute qu'il y meure, mais il s'en trouve transfiguré, comme il l'avait souhaité. L'épuisement de Kim est quant à lui soigné par contact avec la terre : « laying him east and west, that the mysterious earth-currents which thrill the clay of our bodies might help and not hinder, took him to pieces all one long afternoon – bone by bone, muscle by muscle, ligament by ligament, and lastly, nerve by nerve²⁷. » Le mouvement d'approche et la tactilité du rapport au territoire permettent non seulement une compréhension authentique mais aussi la guérison de la blessure identitaire du personnage.

Conclusion

La carte coloniale se trouve ainsi supplantée : d'abord montrée comme difficile à créer dans les conditions du voyage de Kim et même fautive, elle fait place à une conception plus fluide et plus sinueuse de la ligne, notamment sous l'influence du lama bouddhiste. Elle se trouve remplacée tour à tour par le récit de voyage, la figuration artistique et sacrée du mandala, et pour finir, par le ressenti physique des personnages qui entrent en harmonie avec le territoire, via une attention portée à la matérialité et à la sensorialité de l'art cartographique.

L'harmonisation du corps et du territoire indien montrée dans la scène du massage restauratif rejoue la métaphore du pays comme un ensemble organique, dont la surface cache des fonctionnements internes invisibles à l'œil nu. De même que le lama utilisait son doigt pour suivre sur la carte le chemin indiqué par le stylo du conservateur du musée, c'est avec son corps qu'il parcourt le territoire : le roman joue sur le passage d'une image cartographique de l'Inde miniaturisée dans le musée à une image du territoire comme étant *in*

27 R. Kipling, *Kim*, *op. cit.*, p. 324.

fine sa propre carte. Même s'ils sont tous deux des étrangers venus reconnaître et cartographier l'Inde, Kim et le lama ne font pas que traverser l'espace indien pour le piller, ils y pénètrent et s'y insèrent. Ils trouvent aussi leur place dans la société indienne. Le roman se termine ainsi sur une image impossible du territoire à la fois complète et rassemblée en un seul point, aperçue comme en transe :

At that point, exalted in contemplation, I saw all Hind, from Ceylon in the sea to the Hills, and my own Painted Rocks at Such-zen ; I saw every camp and village, to the least, where we have ever rested. I saw them at one time and in one place ; for they were within the Soul.²⁸

28 *Ibid.*, p. 337.



3

CARTES REFOULÉES

GUILLAUME MONSAINGEON

PROUST ET L'IMPOSSIBILITÉ CARTOGRAPHIQUE

Notre temps a la manie de vouloir ne montrer les choses qu'avec ce qui les entoure dans la réalité, et par là de supprimer l'essentiel, l'acte de l'esprit, qui les isole d'elle.¹

Marcel Proust, l'un des écrivains les plus marquants du XX^e siècle, a construit son ambitieuse méditation spatiale sans référence à la représentation cartographique, alors que tant de ses contemporains nourrissaient leur œuvre littéraire de cartes explicites ou implicites. Que serait-il arrivé si le Narrateur avait découvert, accrochée dans le hall d'entrée de Tansonville ou à l'hôtel de Balbec, une feuille de la carte de Cassini ? Si l'habitude familiale de Combray avait poussé à consulter des cartes topographiques avant ou durant les excursions ? L'irruption de représentations imagées aurait-elle modifié les méditations du Narrateur ? Et pourquoi l'auteur, Marcel Proust, dont on connaît l'immense culture visuelle, reste-t-il silencieux sur le chapitre des cartes ? Un exemple parmi d'autres : alors que la Première Guerre mondiale donna lieu à d'innombrables cartes réservées aux militaires ou destinées au grand public (à travers leur fréquente reproduction dans les grands quotidiens), tout l'art du déchiffrement déployé par le Narrateur porte sur la prose stratégique, comme en témoignent les discours de Norpois, sans jamais interroger les cartes

1 M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1954 [1919], t. I, éd. P. Clarac, pp. 644-645. Toutes les références aux œuvres de Marcel Proust sont données dans cette première édition de la Pléiade. L'auteur remercie Gilles Palsky de lui avoir signalé l'oubli d'une occurrence fondamentale.

du front, éminemment changeantes et sujettes à interprétations contradictoires.

Il y a quelque chose de paradoxal dans cette situation contradictoire : la *Recherche du temps perdu*, livre-clé de l'Occident contemporain, a imposé sa géographie poétique sans aucune référence cartographique, alors même que le siècle, la presse et les avant-gardes en redécouvraient au même moment l'importance géopolitique, vernaculaire, artistique, mentale, affective... Comment analyser un tel silence ? Hasard, oubli, hostilité, inutilité ?

À vrai dire, les cartes ne sont pas totalement absentes de la *Recherche* et de ses antécédents littéraires, mais leurs rares occurrences constituent déjà un catalogue de silence et d'impuissance expressives. Il faut donc fournir les pièces du débat, avant d'en proposer une interprétation.

Moins que la carte

Malgré l'interdit du *Contre Sainte-Beuve*, on est d'abord tenté de chercher du côté de l'auteur : ainsi, parmi les nombreux dessins qui ornent la correspondance de Proust, aucun ne représente de carte. Un schéma jusqu'alors inédit présenté lors d'une récente exposition² a néanmoins une valeur spatiale (fig. 1) puisqu'il représente la ligne de chemin de fer imaginaire qui dessert Balbec. Mais cette image reste de l'ordre de l'outil préparatoire, permettant de mémoriser et d'ordonner une série de toponymes, sans souci d'épaisseur de l'espace : la spatialité pauvre de ce classement linéaire confirme une fois de plus que la cartographie commence avec la deuxième dimension, lorsque la ligne devient plan. Cette ligne de train n'est au fond que la version dessinée d'une grande passion pour les indicateurs de chemins de fer dont Gaston Gallimard affirmait que Proust les connaissait par cœur³. *La Recherche* regorge de références à ces

2 « Marcel Proust, la fabrique de l'œuvre », commissariat d'Antoine Compagnon, Guillaume Fau et Nathalie Mauriac-Dyer, BnF, du 11 octobre 2022 au 22 janvier 2023.

3 A. Ferré, *La Géographie de Marcel Proust*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1939, p. 104.

livrets combinant chiffrage horaire et toponymes, livrets qui, précisément parce que non dessinés, sont considérés comme « le plus enivrant des romans d'amour⁴ ». En matière de jouissances artistiques « les guides l'entretenaient encore plus que les livres d'esthétique et, plus que les guides, l'indicateur des chemins de fer⁵ » : cet instrument protocartographique fonctionne bien comme un excitant, qui ne montre rien mais conduit vers l'extase onirique, vers cette évocation d'autant plus puissante que son déclencheur est pauvre...

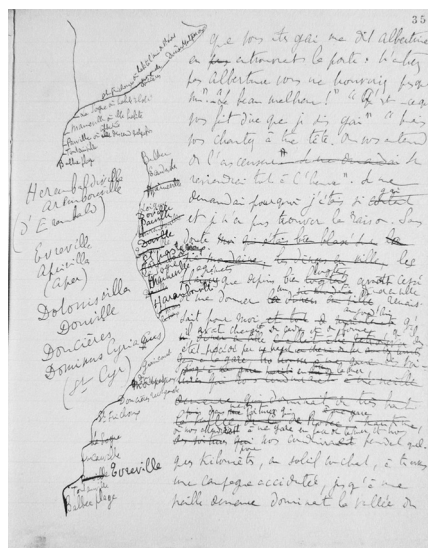


Fig. 1. Proust, ligne de train de Balbec avec toponymes (cahier 72, folio 35)

À l'opposé de cet enthousiasme conditionnée par l'absence de carte, *Journées de lecture* proposait en 1905 une évocation paradoxale de carte locale suspendue au mur. Moquant la recherche du beau dans la décoration intérieure, l'auteur affirmait son goût pour le neutre, le banal et l'étranger. Que ce soit « avenue de la Gare, sur

4 M. Proust, *Du côté de chez Swann*, t. I, 293.

5 *Ibid.*, p. 391.

le Port ou place de l'Église⁶ », il déclarait son amour pour les hôtels de province « où la carte de géographie détaillée de l'arrondissement est encore le seul ornement des murs ». Cette carte, que l'on présume d'état-major ou de Cassini, était considérée comme « une plongée au sein du non-moi » susceptible de stimuler la sensibilité et l'imagination. La carte n'est pas appréciée pour sa richesse graphique ou toponymique qui conduirait à une émotion esthétique, mais au contraire pour sa pauvreté et son caractère « étranger ». Elle constitue une façon de neutraliser le décor environnant pour mieux se concentrer sur le Moi. On ne s'étonnera donc pas de l'absence de description ni du caractère générique de cette « carte de géographie détaillée de l'arrondissement », ni même de la maladresse de cette formulation : « carte de l'arrondissement » n'aurait-il pas suffi, exprimant implicitement sa nature géographique et son caractère détaillé ?

Troisième impasse, tout aussi allusive, celle d'une « carte historique et géographique » : « Demeurée en contact avec les terres où elle était souveraine, une certaine aristocratie reste régionale, de sorte que le propos le plus simple fait se dérouler devant nos yeux toute une carte historique et géographique de l'histoire de France⁷ ». En réalité, il s'agit d'un tableau plus que d'une carte, un tableau qui serait suggéré sans être jamais montré : Proust avait-il à l'esprit l'*Atlas historique, généalogique, chronologique et géographique* de Lesage (1803), auteur du *Mémorial de Sainte-Hélène* sous le nom de comte de Las Cases ? Ce curieux volume mêle en effet arbres généalogiques, blasons, textes et cartes historiques dans une mise en page chargée et virtuose. Le « tableau-carte » proustien recèle un élément nouveau : il est désormais personnalisé et savoureux. Exprimant « la sève locale des vieilles familles aristocratiques », il dépasse en cela les cartes précédentes, qui restaient fades, génériques et invisibles. Mais s'il exprime la lignée et la personnalité familiale, il lui manque encore l'individualité.

6 *Id.*, *Journées de lecture*, in *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 2022 [1905], p. 569.

7 *La Prisonnière*, t. III, p. 1063.

L'impuissance des cartes

Le deuxième reproche adressé par Proust aux cartes tient à la faiblesse de leur rapport aux mots : elles s'avèrent incapables de saisir le réel, et manquent l'idiosyncrasie malgré leur prétention à la cerner par la singularité d'un nom propre. Ainsi le Narrateur, installé à Balbec, apprécie-t-il son premier matin dans sa chambre d'hôtel : « le soleil me désignait au loin d'un doigt souriant ces cimes bleues de la mer qui n'ont de nom sur aucune carte géographique⁸ ». Le bonheur et la fécondité du soleil appellent le repoussoir des cartes incapables de nommer l'infinité des petites vagues – on pourrait presque évoquer les « petites perceptions » de Leibniz, caractéristiques de l'infinie singularité du réel. Une fois de plus, Proust ne convoque la carte que pour la tenir à distance, c'est-à-dire tout en bas de l'échelle expressive. Comme chez son contemporain Herman Melville, la richesse d'un lieu excède sa possible représentation : ainsi Roko-voko est-elle, dans *Moby Dick*, l'île par excellence puisque, selon l'expression fameuse, « it is not down on any map⁹ ».

La carte proustienne est absente parce qu'elle est impuissante. Cette incapacité à saisir la quintessence d'un lieu se trouve d'ailleurs acceptée, voire encouragée, par d'autres moyens et d'autres acteurs, à commencer par l'artiste italien Emilio Isgrò (fig. 2), célèbre pour les « cancellazioni » (effacements ou biffures) dont il constelle les cartes. Les cartes ne sont pas le réel, et ne sauraient en exprimer la poésie. Elles sont juste là, et nous devons « faire avec » : telle semble être la démarche de mise à distance par laquelle Isgrò tente de gommer l'évidence qui sommeille en nous en surchargeant les cartes d'épaisses biffures noires. Impossible pour le spectateur de faire comme si de rien n'était : ces épais traits noirs signifient avec force l'impuissance foncière des cartes, puisque le nom de ce lieu ou de « ces cimes bleues de la mer » n'est plus « down on any map ».

8 À l'ombre des jeunes filles en fleurs, t. I, p. 673.

9 H. Melville, *Moby Dick*, chapitre 12.



Fig. 2. Emilio Isgrò, *Cancellazione, Mediterraneo*, 1980

La force que Proust confère aux mots, et en particulier aux toponymes, constitue donc l'une des causes de l'absence des cartes, vaguement convoquées pour être mieux discréditées. Cette critique rejoint paradoxalement celle de certains de ses contemporains géographes et pédagogues : Élisée Reclus soulignait ainsi que les « vrais géographes, ceux qui cherchent à voir dans les cartes une reproduction de la nature aussi exacte que possible, ont toujours regretté l'obligation où ils se trouvent de charger leurs cartes de noms et de chiffres¹⁰. » ; et Ferdinand Buisson défendait dans son *Dictionnaire pédagogique* la « carte en style mural » :

du fond de la classe, les élèves voient très bien se détacher, sur le fond vert de la vallée, les fleuves et les rivières en bleu ou en noir suivant l'édition, mais toujours d'une largeur volontairement exagérée, afin que le réseau fluvial saisisse fortement la vue et l'imagination (...) de telle sorte que les enfants, même quand ils laissent errer leurs regard sur la carte, sont obligés de voir, non pas le nom du pays écrit en grosses capitales, mais sa forme, ses montagnes, ses plateaux, ses vallées, ses cours d'eau.¹¹

10 É. Reclus, *Sur la lecture rapide des cartes*, 1874, in *Géographie générale*, La République française, 8 janvier 1875, rééd. in *Écrits cartographiques*, Genève, 2016, p. 50.

11 F. Buisson, *Dictionnaire pédagogique*, article « Cartes », Paris, Hachette, 1882-87, p. 337-338.

Étonnant éloge de la rêverie délogeant la connaissance, que l'on aurait pu concevoir sous la plume de Proust s'il s'était montré plus cartophile.

Un autre reproche porte sur la forme et le découpage d'une image par ses couleurs. Alors que le Narrateur traverse le Bois de Boulogne en automne, « saison où le Bois semble être le plus multiple », Proust déplace le topos des couleurs automnales dorées vers une tout autre charte colorimétrique : « On distinguait, comme sur une carte en couleur, Armenonville, le Pré Catelan, Madrid, le Champ de courses, les bords du Lac¹² ». L'allusion vise clairement la représentation des États (ou régions) au sein d'un pays à l'aide de couleurs d'abord aquarellées puis imprimées. Quatre couleurs suffisent, comme l'a établi le « théorème des quatre couleurs » formulé par Francis Guthrie dès 1852, démontré tout récemment. Quatre pauvres couleurs suffisent donc à distinguer des territoires administratifs, entérinant un découpage tout extérieur et bien souvent arbitraire (fig. 3). Si Proust mobilise ici la référence cartographique, c'est pour mieux en dénoncer l'approximation : les couleurs du Pré Catelan, de Madrid et autres sites variés n'ont rien à voir avec les couleurs d'un Rimbaud, ni avec les couleurs rêvées des villes (Parme, Coutances, etc.). Ce sont les couleurs presque bouchères du découpage en quartier, caractéristiques de l'impossibilité à saisir le propre de chaque lieu. Quelle que soit son échelle, la carte semble ainsi vouée à manquer l'unité du monde, que ses couleurs décomposent en réalités froides.

12 *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, t. I, p. 423.



est pour Odette « quelqu'un de différent des autres¹³ ». Ses journées d'attente se trouvent donc peuplées de pensées, et Swann cherche des objets susceptibles de manifester cet amour :

Il passait ses journées penché sur une carte de la forêt de Compiègne comme si ç'avait été la carte du Tendre, s'entourait de photographies du château de Pierrefonds. Dès que venait le jour où il était possible qu'elle revînt, il rouvrait l'indicateur, calculait quel train elle avait dû prendre.¹⁴

Comment interpréter cette gradation, depuis la carte de la forêt jusqu'à l'indicateur de trains, en passant par les photographies du château ? À coup sûr, il s'agit d'un classement par ordre de force croissante : la carte faiblement évocatrice se trouve surclassée par une photographie – medium qui fait l'objet d'une critique sévère de la part de Proust, car il est incapable la plupart du temps de nous faire « rentrer en nous-même en nous rappelant une impression¹⁵. » L'expressivité culmine dans le troisième catalyseur affectif, l'indicateur Chaix déjà évoqué.

Mais ces instruments semblent fonctionner comme des révélateurs de Swann lui-même, de ses espoirs marqués jusque dans ses gestes et sa posture : d'abord *penché*, il *s'entoure* ensuite pour *rouvrir* et *calculer*. Si le héros se trouve penché sur la carte, c'est bien que l'usage en est plus important que le document lui-même.

Pour la première fois, une carte est présentée dans le roman autrement qu'à titre métaphorique, effectivement utilisée par un protagoniste. Mais ce n'est pas tout à fait une carte de la forêt de Compiègne qui se trouve manipulée, plutôt une trace d'amour, en l'occurrence les restes d'un amour en perdition qu'il faudrait raccommoder (fig. 4). La carte de Compiègne ne représente pas l'espace giboyeux ou patrimonial de la forêt royale, de ses futaies ou de ses vastes allées. Elle rend plutôt présente Odette, dont elle devient le substitut. C'est en ce sens que Proust en appelle ici à la « carte du Tendre » (*sic*), ou plutôt

13 *Du côté de chez Swann*, t. I, p. 294.

14 *Ibidem*, p. 295.

15 *Id.*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, t. I, p. 836.

l'évoque « comme si », y voyant, conformément à la tradition, moins le lit du fleuve Tendre¹⁶ qu'un enivrant coffret à parfums.



Fig. 4. Giovanna Bianco et Pino Valente, *L'île Stromboli*, 2014

Une seconde occurrence apparaît dans *Albertine disparue*, et là encore la carte qui concentre la souffrance reste imaginaire ou hypothétique :

Si j'apercevais une carte de France mes yeux effrayés s'arrangeaient à ne pas rencontrer la Touraine pour que je ne fusse pas jaloux, et, pour que je ne fusse pas malheureux, la Normandie où étaient marqués au moins Balbec et Doncières¹⁷ ...

Grâce à l'hypothèse d'une image croisée par hasard ou surgie de l'imagination du Narrateur, la carte se transforme en lit de douleur jusqu'à inverser le motif de l'amoureux délaissé. Ce n'est plus une carte qui déclenche la douleur, c'est le corps de l'amant qui devient lui-même carte :

16 Parmi l'abondante littérature sur la carte du pays de Tendre, voir C. Filteau, « Le Pays de Tendre : l'enjeu d'une carte », *Littérature*, n° 36, 1979, pp. 37-60.

17 M. Proust, *La Fugitive*, III, p. 122.

Quand j'avais appris qu'au lieu d'être dans deux ou trois endroits possibles, elle était en Touraine, ces mots de sa concierge avaient marqué dans mon cœur comme sur une carte la place où il fallait enfin souffrir.¹⁸

Cette coïncidence de la mappe et du corps, fréquente par des raisons théologiques dans les Mappamundi médiévales, se retrouve également chez John Donne : « Tandis que leur amour transforme en Cosmographes / Mes médecins, et moi en leur carte, qui gis / À plat dessus le lit pour qu'ils puissent montrer / que j'ai, là, découvert du Sud-Ouest le passage¹⁹... » Cette image du corps-carte a toutefois une autre portée chez Donne, dont l'œuvre entière est traversée de références géographiques et cartographiques, échos des mutations cosmologiques renaissantes et des grandes navigations européennes...

De la carte imaginée au plan raconté

Si la perception d'une région « individualisée géographiquement » parmi toutes les provinces possibles faisait déjà souffrir le Narrateur proustien, le changement d'échelle qu'on appellerait aujourd'hui un « zoom » produit une modification dans la nature de la souffrance éprouvée. Lorsque Saint-Loup décrit par le menu la maison où habitait Albertine, le cadrage resserré de son récit conduit le Narrateur à se fixer sur des termes comme « hangar », « couloir » ou « salon » :

Je n'avais pas vu la maison ; jamais ne m'était venue à l'imagination cette affreuse idée de salon, de hangar, de couloir, qui me semblaient maintenant, face à moi sur la rétine de Saint-Loup qui les avait vues, ces pièces dans lesquelles Albertine allait, passait, vivait, ces pièces-là en particulier et non une infinité de pièces possibles qui s'étaient détruites l'une l'autre.²⁰

18 *Ibid.*, p. 472.

19 J. Donne, *Hymne à Dieu, mon Dieu*, dans *ma maladie*, trad. B. Pautrat, Rivages, 2006, p. 201.

20 M. Proust, *La Fugitive*, t. III, p. 472.

Le passage de la carte de France à la carte topographique, puis au plan architectural, fonctionne comme un basculement du possible au réel. La carte restait potentielle tant qu'elle manquait de détails. L'irruption des pièces et de leur configuration en renforce la dimension sensible. Malgré l'absence de visite, de photographie et de plan, « la rétine de Saint-Loup qui les avait vues » se transforme en une sorte de *mapping*, selon le terme désignant aujourd'hui la projection d'une image habillant un bâtiment dans l'espace public. C'est la force de l'expression verbale qui produit la cartographie : la représentation imagée a cédé le pas au récit d'un ami, transformé en « carte mentale » non dessinée. Désormais, la précision des mots et des informations marque le coeur de l'amant « comme sur une carte ».

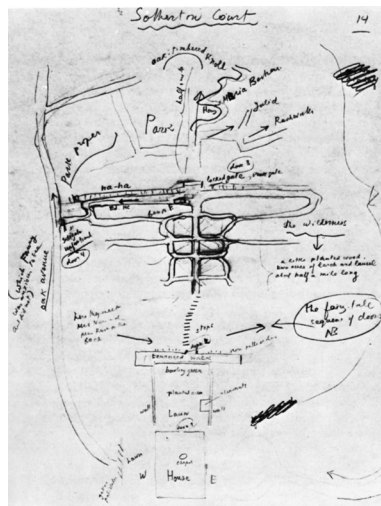
Curieusement, le recours aux plans d'architecture rapproche la *Recherche* de la démarche d'un Nabokov, romancier devenu critique et enseignant, dont la lecture acérée passait par l'établissement de cartes à des échelles variées (fig.5) :

Au lieu de perpétuer l'absurde tradition de cours rhétoriques aux titres ronflants, les enseignants devraient établir des cartes de Dublin portant clairement les itinéraires entrecroisés de Bloom et de Stephen ; sans visualisation du labyrinthe de mélèzes dans *Mansfield Park*, le roman perd de son charme stéréographique ; et tant que l'étudiant n'a pas clairement reconstruit la façade de la demeure du Dr. Jekyll, il ne pourra pleinement goûter le plaisir du récit de Stevenson.²¹

21 V. Nabokov, « Entretien avec Allene Talmey », *Vogue*, décembre 1969.



(2)



Plan de Sotherton Court dessiné par Nabokov.



Mais là où l'enseignant Nabokov trace les cartes pour des raisons pédagogiques et esthétiques, cherchant à restituer explicitement les

espaces concernés, le Narrateur proustien se contente d'un tracé intérieur, laissant une fois de plus la carte errer dans les limbes invisibles de son imagination. Quelle que soit la perspective adoptée sur les cartes, Proust les évoque donc en demi-teinte, soulignant tour à tour leur impuissance et leur caractère métaphorique ou hypothétique. Leur seule positivité, c'est la capacité qu'elles ont à alimenter la souffrance. Mais dans tous les cas, elles restent invisibles, tapies dans les replis de la phrase et de ses métaphores, jamais manipulées ni même observées par le Narrateur. Comment expliquer cette impasse ?

L'impossible vue synoptique

Une scène célèbre peut être relue en guise de clé de lecture, celle du curé de Combray imposant ses visites à tante Léonie²², épisode souvent glosé pour le ridicule de cet érudit local, empêtré dans ses étymologies douteuses. Plus qu'une pause humoristique, on peut toutefois y déceler le moment d'un combat théorique opposant plusieurs lectures du paysage et de sa perception avant de déboucher sur la nécessaire invisibilité des cartes.

Mal venue parce qu'elle oblige la tante du Narrateur à interrompre sa conversation, la visite du curé est aussi « mal finie ». Elle est en effet marquée d'une étonnante absence de chute : pas de point final du monologue, pas de scène d'au revoir, juste une phrase hors-champ : « Le curé avait tellement fatigué ma tante qu'à peine était-il parti... ». Or, de quoi est-il question dans ce récit ? Une fois passée l'inévitable développement étymologique consacrée surtout à « son » église, la conversation en vient à « ce qui est incontestablement le plus curieux » : « le point de vue qu'on a du clocher et qui est grandiose²³ ».

Le vieux provincial se fait alors le héraut d'une verticalité qui rend visible et donne accès à la vue synoptique ordinairement manquante. Son récit égrène les épreuves de la montée au clocher en des

22 M. Proust, *Du côté de chez Swann*, t. I, pp. 102-106.

23 *Ibidem*, p. 105.

termes qui rappellent moins le calvaire christique que la fameuse lettre à Dionigi dei Roberti, dite « Ascension du Mont Ventoux », dans laquelle Pétrarque énonce les obstacles destinés à le décourager de rejoindre le sommet. Le curé déconseille pareillement à tante Léonie de grimper quatre-vingt-dix-sept marches, ce qui impliquerait de monter plié en deux puis d'affronter les toiles d'araignées de l'escalier avant de s'exposer à un violent courant d'air une fois en haut : « Certaines personnes affirment y avoir ressenti le froid de la mort²⁴. »

Comme pour Pétrarque découvrant et les Alpes et son Italie bien-aimée du haut du Ventoux, une fois dépassée la propédeutique mortifère de l'ascension, une expérience spatiale surgit du haut de Combray : « beauté du panorama », « cachet tout particulier », jouissance, enchantement, « coup d'œil féerique »... Loin d'incarner la petitesse d'un « esprit de clocher », le curé exprime au contraire l'ambition d'une expérience nouvelle, celle du point de vue d'où « on embrasse à la fois des choses qu'on ne peut voir habituellement que l'une sans l'autre ». Par opposition, le quotidien horizontal des humains reste morcelé, parcellaire, incomplet : « quand j'avais tourné une rue j'en voyais un autre [canal], mais alors je ne voyais plus le précédent. J'avais beau les mettre ensemble par la pensée, cela ne me faisait pas grand effet. » Depuis un clocher, souligne le visiteur, « c'est tout un réseau où la localité est prise²⁵ » : le haut renvoie à la plénitude et à la clarté, tandis que le bas exprime le manque et la confusion.

Pourtant, dans son soliloque, le curé se fait à lui-même ses propres objections : « Seulement on ne distingue pas d'eau, on dirait de grandes fentes qui coupent si bien la ville en quartiers, qu'elle est comme une brioche dont les morceaux tiennent ensemble mais sont déjà découpés²⁶. » Et le voilà conduit à l'affirmation sur laquelle s'achève abruptement sa visite : « Il faudrait pour bien faire être à la fois dans le clocher de Saint-Hilaire et à Jouy-le-Vicomte²⁷. »

24 *Ibidem*, p. 106.

25 *Ibidem*, pour l'ensemble des citations du paragraphe.

26 *Ibidem*.

27 *Ibidem*.

Or on ne peut être à la fois ici et là, et cette expérience séduisante de la vue d'en haut synoptique, double de celle des cartes, est en réalité trompeuse. Le « parti d'en haut » est tout à coup défait par celui d'en bas, qu'embrasse le Narrateur, porte-parole d'un Proust qui affirme un peu plus loin : « Notre temps a la manie de vouloir ne montrer les choses qu'avec ce qui les entoure dans la réalité, et par là de supprimer l'essentiel, l'acte de l'esprit, qui les isole d'elle²⁸. » Le curé cherchait d'abord à « mettre ensemble par la pensée » avant de grimper au sommet du clocher pour embrasser du regard « des choses qu'on ne peut voir habituellement que l'une sans l'autre²⁹ » ; Proust construit au contraire son esthétique sur la singularité, l'individualité, l'idiosyncrasie des lieux et des personnes. Les lieux ont « une sorte de figure, une figure à eux³⁰ » écrivait Proust dans *Jean Santeuil*, considérant les différents endroits de la terre comme des êtres à part entière, dotés de personnalité.

L'absence de salutation de départ du curé, comme la fin « en queue de poisson » de l'épisode au sein du roman, signent la défaite de la vue synoptique, qui manque par définition le « local » du lieu et « l'individuel » de l'individu.

L'impossible cartographie des deux « côtés »

On touche ici à une cause profonde de l'absence des cartes dans *La Recherche* : comme le Rokovoko de Melville, les véritables lieux sont des singularités qui échappent à leur environnement. Ils sont situés hors carte, et la présence de ces documents géographiques aurait, tout autant que la vue zénithale depuis un clocher, constitué un obstacle de plus à la révélation esthétique recherchée.

Lorsque le Narrateur songe à la démarche de Bloch qui espère comprendre le passé par le présent, il la compare à sa propre expérience au sujet de « ces gens de Combray qu'il m'était souvent arrivé

28 *Id.*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, t. I, pp. 644-645.

29 *Id.*, *Du côté de chez Swann*, t. I, p. 106.

30 *Id.*, *Jean Santeuil*, p. 470.

de vouloir "situer" exactement³¹. » Lui-même avait en effet tenté à tort de percer le secret des personnes, des familles et des lieux, qu'il s'agisse de Venise, de Combray ou de Balbec. C'était là une démarche qui ne pouvait advenir que par le retour en soi-même, et c'eût été une erreur de vouloir y mêler la géographie : « Combray avait pour moi une forme si à part, si impossible à confondre avec le reste, que c'était un puzzle que je ne pouvais jamais arriver à faire rentrer dans la carte de France³². »

Plusieurs critiques ont déjà noté le caractère disloqué de l'espace proustien³³. Il faut en tirer les conséquences en matière de représentation : Combray n'est pas une pièce de puzzle, ses contours n'ont rien à voir avec les limites administratives d'une commune. Combray n'a ni forme géographique ni position topographique, c'est un espace insituable, hors espace cartographié³⁴. Et l'on pourrait en dire autant de n'importe quel lieu.

Si les cartes sont absentes de la *Recherche*, ou à peine évoquées à titre méthodologique (comparaison, évocation, métaphore...), ce serait en raison de la pauvreté fondamentale de toute carte, incapable de dépasser une lecture géographique standardisée, réduisant le monde à sa géométrie.

Aussi les célèbres deux côtés de Combray constituent-ils la meilleure preuve de cette impuissance cartographique. Le côté de Guermites représentait dans son enfance « une sorte d'expression géographique abstraite comme la ligne de l'équateur, comme le pôle, comme l'orient³⁵. » Les deux côtés sont des concepts qui structurent toute perception : ils sont, selon l'expression proustienne, « des inatteignables lointains³⁶ », construits sur leur exclusion réciproque. « "Prendre par Guermites" pour aller à Méséglise, ou le contraire,

31 *Id.*, *Le Temps retrouvé*, t. III, p. 954.

32 *Ibidem*.

33 J.-C. Gay, *L'Espace discontinu de Marcel Proust*, Éd. Expressions, 1999, Spécial Histoire-Géographie, n° 13, pp. 15-33.

34 Mais pas hors de toute géographie : la quête du Narrateur proustien n'est pas sans rappeler l'enquête de René Daumal en direction de l'insaisissable Mont Analogue.

35 M. Proust, *Du côté de chez Swann*, t. I, p. 134.

36 *Id.*, *Le Temps retrouvé*, t. III, p. 693.

m'eût semblé une expression aussi dénuée de sens que prendre par l'est pour aller à l'ouest³⁷ ».

Les côtés n'étant pas plus des lieux que l'est ou l'ouest, ils ne sauraient être représentés, c'est-à-dire figés. Aucune cartographie n'en est donc possible, même si elle se contentait de souligner leur proximité, autrement dit la compatibilité de Méséglise (Swann) et de Guermantes. La seule présence d'une carte du canton aurait tué la conception familiale des deux côtés.

De sorte que, bien plus tard dans la *Recherche*, le Narrateur sera bouleversé par la proposition de promenade pédestre ingénument formulée par Gilberte :

“nous pourrions alors aller à Guermantes, en prenant par Méséglise, c'est la plus jolie façon”, – phrase qui, en bouleversant toutes les idées de mon enfance, m'apprit que les deux côtés n'étaient pas aussi inconciliables que j'avais cru.³⁸

Trop tard ! Les côtés échouaient à se rejoindre, l'esprit ne pouvant pas plus les cueillir d'un même coup d'œil aérien que les cartes ne devaient s'inviter dans le roman. Tout l'univers proustien, et en particulier sa géographie poétique, s'est dessinée au fil des pages par la seule force du verbe, excluant toute figuration plastique et cartographique. Ainsi l'absence des cartes est bien liée à leur impossible présence : parce qu'elles auraient aplati l'espace en le rendant visible, les cartes doivent disparaître du roman et devenir invisibles.

Certes, d'autres voies auraient pu être explorées, comme ce ruban de Moebius qui aurait rendu compatible les deux côtés en une cartographie tridimensionnelle (fig. 6).

37 *Id.*, *Du côté de chez Swann*, t. I, p. 134.

38 *Id.*, *Le Temps retrouvé*, t. III, p. 693.

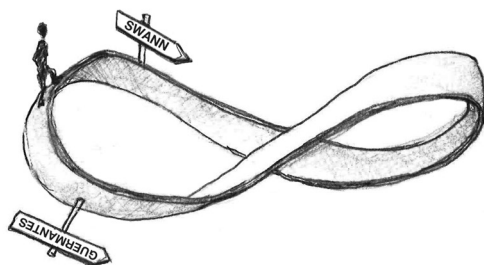


Fig. 6. Les deux « côtés », opposés et rassemblés par la cartographie paradoxale d'un ruban de Moebius (dessin de Lucas Monsaingeon)

Et Proust aurait sûrement goûté les palimpsestes d'un Jochen Gerner, ou les réappropriations cosmiques de Chris Ware, artiste splendidement proustien à l'univers peuplé de méditations, de passions et de constructions cartographiques intimes : en témoigne cette carte du ciel, aussi fiable dans la position des étoiles qu'elle est imaginative dans la projection de passions intimes devenues constellations célestes, libérées de leurs configurations et leurs appellations traditionnelles (fig. 7).



Fig. 7. Chris Ware, *Hémisphère céleste*

TOM CONLEY

TERROIR, TERRITOIRE

Cartographies de *La fille du désert* (Raoul Walsh, 1949)

En 1921, sous le titre de *Federal Highway Act*, le Congrès américain s'est mis à planifier un réseau d'*interstate highways*. Destiné à la défense de la nation, le plan se donnait pour but la circulation efficace des automobiles et des poids lourds. Depuis lors, comme le dit Gilles Deleuze à propos des territoires modernes, les grandes routes « strient » l'espace autrefois « lisse » de l'Amérique du Nord¹. La force d'attraction que partagent le cinéma et, au sens propre et figuré, certains modes de transport – diligence, cheval, auto, voie ferroviaire – marque une gamme de « road movies » qui, depuis l'ère du muet, confèrent aux grands chemins un statut mythique. Le western, qu'André Bazin appelait le genre américain par excellence, n'y est pas étranger. Ainsi, *Colorado Territory* (1949, en français *La Fille du désert*), tourné *on-location* près de Gallup (New Mexico), semble faire appel à la fois au *road movie* et au réseau touristique de l'après-guerre. Ancêtre de l'Interstate Highway 40 (qui part de la côte est, près de Raleigh en Caroline du Nord, et aboutit à San Bernadino, non loin de Los Angeles), passant par les falaises trouées – lieu d'habitation troglodytique à la préhistoire, lieu que le film va s'efforcer de mettre en évidence –, la célèbre « Route 66 » donnait aux automobilistes l'illusion de suivre les traces des colonisateurs du siècle précédent qui recherchaient le salut d'une « terre promise » en face du Pacifique². La question posée ici est de savoir si, empruntant

- 1 Voir G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- 2 Voir *The Big Trail* (1930, d. Raoul Walsh), qui serait une épopée fondatrice ; le film rappelle les déboires du *Donner Party*, un convoi en route vers la Californie dont les membres, immobilisés dans les Sierras en hiver 1846, furent obligés d'avoir recours au cannibalisme ; on peut aussi pen-

à la forme de la tragédie classique et à celle du western *noir*, *Colorado Territory* a également les traits d'un *road movie*, genre cartographique par excellence, qui touche à l'imaginaire de l'appel du « *Go West !* ». Dans l'interstice du paysage désertique et de la mise en scène, le film trahit ce qu'on est tenté d'appeler un inconscient topographique³. Invisible par nature, l'inconscient se manifeste dans les espaces qui structurent la narration. On peut ainsi postuler que le contexte des années 1860-1870 qu'évoque *Colorado Territory* renvoie aussi aux migrations des années 1930 et que, du moins au moment de sa sortie le 11 juin 1949, compte tenu du développement du réseau routier à l'époque, le film offre un témoignage sur la volonté collective, comme le dit Frederic Jackson Turner, de quitter l'est « aux anciens parapets » et de se diriger vers de nouvelles frontières – soit pour peupler la Californie, soit pour des motifs touristiques : « voir et visiter » des paysages aux antipodes de la Nouvelle Angleterre ou des États de l'est du Mississippi⁴. Il est certain que des spectateurs avertis auront fait le rapprochement entre le film et l'histoire récente, car *High Sierra*, sorti à la veille de l'entrée des États-Unis

ser à *California* (1947, r. John Farrow), film moins lugubre dans lequel un convoi part du Missouri pour rejoindre la Californie.

- 3 Le concept s'articule sur bon nombre d'études critiques qui portent sur les arts, la politique, et l'inconscient : F. Jameson, *The Political Unconscious : Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981 ; R. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, MIT Press, 1993 ; T. Conley, *L'Inconscient graphique*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2000 ; E. Roudinesco, *L'Inconscient expliqué à mon petit-fils*, Paris, Seuil, 2015 ; L. Poenaro, *Inconscient économique*, Paris, L'Harmattan, 2023. Dans *L'Écorce et le noyau* (Paris, Flammarion, 1987), N. Abraham et M. Torok constatent que toute œuvre trahit une dimension inconsciente. Comme l'atteste J. Rancière dans *Les Écarts du cinéma* (Paris, La Fabrique, 2011), cette dimension se voit surtout au cinéma, là où cartographie et montage sont en jeu.
- 4 Voir F. J. Turner, *Does the Frontier Experience Make American Exceptional ?*, Boston, Bedford/Saint Martin's, 1999 ; voir aussi J. Akerman, « Blazing a Well Known Path : Cartographic Commercialism, Highway Promotion, and Automobile Tourism in the United States 1880-1930 », *Cartographica*, 1993, pp. 1-19. Le cinéma est partie prenante de ce mouvement : *Wild and Woolley* (Douglas Fairbanks, 1917) en fait une satire, tout comme les Marx Brothers dans *Go West* (1942).

dans la Deuxième Guerre mondiale (1941), anticipe cet événement ; or ce film est le modèle et le paradigme de *Colorado Territory*, que Warner Brothers et Raoul Walsh reprennent sous forme d'un western, et qui sans cela serait resté hors du temps et loin des déboires des années 1941-1945. Or le film a eu une réception compliquée par rapport au succès de *High Sierra*. Tragédie et proto-noir fondé sur le roman à sensation éponyme de W. R. Burnett, *Colorado Territory*, en s'inscrivant dans la ligne de ce qu'avait fait John Huston pour le scénario de *High Sierra*, entrelace les fils narratifs d'un western traditionnel avec ceux de son avatar de l'avant-guerre, aux tournures plus existentielles, puisque contemporain de l'*ethos* que préconisait Sartre dans les années 1944-1950. *High Sierra* traite en effet d'un criminel d'un certain âge, bénéficiaire d'un pardon de l'État (le gouvernement américain étant corrompu), qu'un vieux criminel a engagé pour commettre un larcin dans une station d'été à Palm Springs (en Californie du sud), non loin du Mont Whitney où le héros est destiné à mourir. Tout tourne mal : ayant à réaliser le vol à l'aide de deux complices inexpérimentés, deux fois trahi ou *double crossed* (selon le paradigme du film noir), le héros s'éprend d'une jeune fille qui n'est ni de son âge ni de son « genre », avant de découvrir l'amour avec une autre femme (Ida Lupino) qui l'accompagne et qui, à la fin du film, est témoin de son sort tragique au pied du Mont Whitney⁵. En reprenant la géographie de *High Sierra*, le *remake*, tourné huit ans plus tard, en même temps que Walsh peaufinait *White Heat* (*L'Enfer est à lui*), semble offrir au spectateur une forme de promenade touristique en corrélation avec les stratégies visant le développement économique du Nouveau Mexique et de l'Arizona. Le film ferait ainsi la promotion du plaisir de « voir et visiter » les cavernes des troglodytes, telles celles de Carlsbad National Park, non loin d'Albuquerque, ou d'autres au long du même chemin⁶. En 1949, à

5 À propos de *High Sierra*, voir T. Conley, "A Map in a Montage", *Cartographic Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, pp. 86-89.

6 Et d'autres encore : au Colorado, les cavernes de Mesa Verde, Manitou, Colorado Springs. Par contraste avec l'aspect sublime de la « Ville de la Lune » et le « Canyon de la Mort », de nos jours, des rangées d'hôtels et de domiciles privés sont incrustés dans les antres des falaises. Ainsi les

l'aide des cartes routières Rand-McNally, Texaco, et celles d'autres conglomérats pétroliers, les voyageurs ont dû chercher des endroits d'où, sans descendre de leurs véhicules, ils pouvaient se réjouir du sublime des civilisations troglodytiques⁷. Pour les touristes d'origine française, l'ancre de la paroi au début du film pourrait ressembler à la fameuse « bouche d'ombre » dans *Les Contemplations* de Victor Hugo⁸. Comme on va le voir dans les paragraphes qui suivent, l'ancre, personnage sourd et muet, semble signaler la présence d'une voix du silence, d'une parole inaudible de la Fortune ou du Destin.

Une histoire d'espace

De par son titre, *Colorado Territory* évoque un espace qui ne correspond pas encore au périmètre de l'État du même nom, établi en 1873 par le gouvernement américain sous la présidence d'Ulysses S. Grant. Pour le dire en un mot, l'espace monumental du film ferait partie de ce qu'on serait tenté d'appeler un inconscient topographique, sinon *cartographique* : les déplacements du protagoniste et sa mort au pied d'un canyon majestueux en sont partie prenante. Quand débute le film, Wes McQueen (McCrea), la figure de hors-la-loi du film, s'échappe de la geôle d'un village quelconque du Mid-Ouest afin de commettre un *hold-up*, qui doit être, tel est son souhait, son dernier. Poursuivi, *wanted dead or alive*, Wes prend une diligence à destination du territoire où il va rencontrer un vieil ami et complice. En route, Wes s'entiche d'une jeune fille, Julie Ann (Dorothy Malone), qui voyage en compagnie de son père, Fred Winslow (Henry Hull), lequel cherche à instaurer un *homestead* à la lisière du désert. Comme dans bien des westerns, une bande de voleurs attaque la diligence et tue le conducteur et son assistant. Reprenant les rênes, Wes conduit le véhicule à bon port. Au bureau du shérif, devant des admirateurs, le héros craint qu'on ne le reconnaisse. Au

« cliff dwellings » sont devenus de véritables « attractions » touristiques, comme une simple recherche en ligne permet de le constater.

7 À cet égard, le film ne peut que rappeler *The Vanishing American* (1925).

8 L'allusion au poète n'est pas fortuite. Voir J. Saada, « Un homme océan », *Présence du cinéma*, vol. 13, mai 1962.

lieu d'accepter une récompense, il opte pour un cheval qui lui permet de s'en aller et de retrouver son vieil ami, Rickard (Basil Ruysdael), invalide qui, souffrant, savourant ses derniers coups de whiskey au seuil de la mort, a manigancé le plan du vol⁹. Wes se rend à Todos Santos où se trouvent deux aides de camp, Reno Blake (John Archer) et Duke Harris (James Mitchell), criminels néophytes, et une belle femme égarée, d'origine *pueblo*, Colorado Carson (Virginia Mayo). Entravé par son passé, troublé par la force d'attraction de Julie Ann, Wes retourne au ranch de Rickard, découvrant que Julie Ann a le béguin pour un jeune homme aisé qui habite à l'est. Déçu mais imperturbable, persévérant, il réussit l'attaque du train, faisant sauter le coffre qui contient une somme importante. Il découple les wagons, puis passe les menottes à ses deux complices et laisse aux autres – aux forces de la loi – le soin de les appréhender et de les faire pendre. Il se confronte au *villain* qui l'a trahi, le tue d'une balle à l'épaule, avant de passer le butin à Colorado Carson, qui le cache dans un monastère abandonné à Todos Santos. Poursuivi par le shérif et ses hommes (son « posse comitatus »), en route, il abat de sa carabine plusieurs officiers¹⁰. Il part alors au galop vers le « Canyon de la mort » où, se réfugiant dans l'antre de la falaise d'une civilisation préhistorique de troglodytes, il gribouille sur la paroi de la caverne un mot pour innocenter Colorado. Elle revient au camp où le shérif lui donne de fausses informations sur le passage à l'intérieur de l'antre. De la crête d'une falaise au loin, un indigène tireur d'élite qui fait partie de la troupe le blesse d'un coup de feu. Criant à tue-tête, Colorado rejoint Wes. Elle le récupère, le traîne derrière elle et, tenant deux pistolets, tire sur les hommes de loi qui, d'une rafale,

9 C'est en ce sens que les spectateurs repèrent la signature de l'auteur. Dans *The Roaring 20s*, le héros (James Cagney), vétéran de la Grande Guerre, tombe amoureux d'une adolescente qui profite de lui en même temps qu'elle essaye de lui montrer que la relation est inégale. *Idem* dans *High Sierra* (1941).

10 Poursuites et passages à travers des paysages désertiques constituent un trait d'auteur. C'est le *leitmotiv* physique de *Pursued* (1948) et la trame de son roman, *La Colère des justes*. À propos de ce roman, voir T. Conley, *Action, Action, Action : The Early Cinema of Raoul Walsh*, Albany, SUNY Press Albany, 2022.

les mettent à mort. Le couple expire en se tenant les mains. À la fin, l'abbé d'un monastère isolé découvre le butin qui va assurer l'avenir des croyants à Todos Santos.

Du générique à la narration : carte routière d'une écriture de l'histoire

D'aspect on ne peut plus conventionnel, le générique (0 : 3-0 : 58) plaque le titre sur la paroi d'une immense falaise rocheuse en plein soleil, celle qui sera nommée la « Ville de la Lune ». Première chose que l'on voit, la devise du studio Warner Brothers, qui se compose d'un bouclier encadrant les majuscules « WB », ceinte d'une bande-roule portant le nom du studio. En fondu enchaîné, celle-ci fait place aux noms des interprètes principaux : Joel McCrea en tête, puis Virginia Mayo au milieu, et en bas, Dorothy Malone (0 : 09-0 : 13). Les trois noms s'inscrivent en face de l'immense falaise. Le générique ressemble à une espèce de hiéroglyphe, énigme qui crée un abîme entre le temps de l'histoire humaine depuis l'invention de l'écriture et la durée immémoriale du paysage et de ses habitants autochtones. En 1949 comme en 2024, le public averti devine que, à un certain point de la diégèse, comme le refoulé, un personnage muet reviendra. Le paysage, rappelant l'art pariétal, a son mot à dire.

Préfiguration de la fin du film, voix du silence, l'antre de la falaise est mise en scène à la suite du départ du héros d'une station Wells Fargo¹¹. D'où, dans le plan d'ensemble suivant, le fait que le scénario annonce le changement de lieu : « he rides through great rock formations » (il chevauche à travers d'immenses formations rocheuses) (p. 20¹², 57, 14 : 14-14 : 29). La configuration des lieux est le signe d'une première illusion de libération. Dans deux *wipes* (volets) (p.

11 Au contraire du scénario qui indique (p. 18, plan 56) qu'il tient à la main « a crude map of the route to Todos Santos » [une mauvaise carte routière du chemin vers Todos Santos], Wes a l'air de bien connaître le paysage.

12 La pagination renvoie au script du film, dans l'édition suivante : J. Twist, E. H. North, W. R. Burnett, *Colorado Territory (1949) : shooting script*, Alexandria (Virginia), Alexander Street Press, 'American scripts online', 2009.

58-59, coupés au montage), le héros descend le long d'un sentier raide, puis monte sur la crête d'une colline où son cheval s'arrête et, marquant une pause, il se met à contempler l'espace infini qui s'étend devant ses yeux, notamment les enclaves des troglodytes (p. 21, 60) – ce que précise le scénario en soulignant que ces cavités se voient du point de vue qu'occupe le protagoniste. Suspendues, sublimes, « They hang high [*sic*] on the side of a gorge, halfway between the canyon's floor and its rim » [elles sont suspendues très haut [*sic*] en l'air, sur la pente d'une gorge, à mi-distance entre le fond du canyon et sa crête] (fig. 1).



Fig. 1. Wes contemple la Ville de la Mort (14 : 25)

L'espace d'un instant – à peine une demi-seconde –, un changement majeur a lieu. Époustouffé par l'aspect sublime du paysage, Wes se perd en rêveries. « p. 61 : He stares, transfixed. Then lowers his eyes and squints off into the distance. He sees : » [Il fixe le paysage devant lui, subjugué. Puis il baisse les yeux, les plissant en regardant au loin. Il voit :]. S'ensuit une brève mais intense méditation du héros sur l'incroyable durée de l'histoire humaine depuis la préhistoire (14 : 29-14 : 30). Elle est interrompue par la rencontre

avec l'imprévu, un être humain dans un paysage isolé et désert. Wes aperçoit de très loin un chercheur d'or, maigrelet, se déplaçant à pied accompagné de trois mules dont il tient les rênes (62, 14 : 30-14 : 31). Wes éperonne sa monture pour aller à sa rencontre. Par peur de l'homme à cheval, le vieil homme sort sa carabine de son étui et lui parle, lui disant notamment qu'on appelle l'endroit « le Canyon de la Mort » et qu'au-dessus il y a ce que les autochtones appelaient la « Ville de la Mort », une « ville morte suspendue dans l'espace » (« a dead city, hangin' in space »). En réponse à la question que pose Wes, « Est-on loin de Todos Santos ? », l'orpailleur ajoute, crachant :

I'll tell you about Todos Santos. Strictly the back end of nothing. The Spaniards moved in first.

The Injuns came along and massacred [sic] them. Then the pox came along and too [sic] care of the Injuns ; left nothing but scorpions and Gila monsters. Then an earthquake came along and took care of them. Ain't nobody gone there since. Less'n [sic] some rattlesnake got himself lost.

WES MCQUEEN

Well, I'm not lost.

Wes spurs his horse and rides out of scene (pp. 21-22).¹³

Marquée par les ruines d'une civilisation lointaine, la beauté du paysage n'altère en rien le dessein du héros. Efficace, en fondu rapide, un plan d'ensemble apparaît, celui de la plaine environnant Todos Santos, village abandonné où Wes se rend (plan 67). En effet, il n'est pas perdu. Il rencontre « Colorado ». De prime abord, son nom indique un « territoire » féminin plutôt que l'État du même nom, tandis que son surnom, « Carson », évoque soit la ville du Nevada (Carson City, fondée à la suite de la découverte du *Comstock Lode*

13 [L'orpailleur : « Je vais te dire ce que c'est que Todos Santos. C'est le cul du Néant. D'abord, les Espagnols s'y sont installés. Ensuite, les Peaux-Rouges sont arrivés et les ont massacrés. Et puis la variole est arrivée et s'est occupée du cas des Indiens. Il n'y est resté que les scorpions et les monstres de Gila. Puis, un tremblement de terre s'est occupé d'eux. Depuis, personne n'y est allé, sinon un serpent à sonnettes qui s'était perdu. » Wes McQueen : « Hé bien, je ne suis pas perdu. » Wes éperonne son cheval et sort de scène.]

en 1859), soit « Kit Carson » (1809-1868), général et pionnier de la conquête de l'Ouest américain. De même que sa manière d'être et sa belle allure contrastent avec l'inflexion masculine de son surnom (d'autant que pour des francophones, « Carson » se rapproche de « garçon »), ce surnom contraste à son tour avec l'aspect féminin du nom du bandit (*McQueen*). Brouillés de la sorte, les codes classiques du *gender* ou de la sexuation perturbent la narration dès les tout premiers plans qui mettent en scène Colorado (16 : 44-17 : 48)¹⁴. Il va sans dire qu'une cartographie à la fois physique et érotique est en germe, la force d'attraction du lieu allant de pair avec celle du corps d'une femme qui va jouer de son pouvoir de séduction.

Or, dans *Colorado Territory*, le traitement du territoire marie le génie du lieu avec la philosophie, à savoir l'art « d'apprendre à mourir ». La caméra met en scène ce que c'est que de réfléchir, de penser ou de peser le poids du destin. L'échange entre Duke et Wes (19 : 20-19 : 38) a lieu devant un mur, vu en clair-obscur, sur lequel se projette l'ombre d'un « X » en majuscule. Dans ce plan, Wes (à l'avant-scène) regarde, semble-t-il, à la fois ailleurs, anticipant les péripéties du vol à venir, mais aussi, bien évidemment, dans son for intérieur, ce que sera son destin. À l'arrière-plan, projeté sur le mur à côté de l'ombre d'un morceau d'étoffe qui ressemble à un petit drapeau – quoique d'une manière quasi subliminale –, X désigne soit l'inconnu, soit la mort de celui qui en est proche, qui la touche du doigt¹⁵. Le plan qui suit montre Colorado peignant son ample

14 Selon O. Cooper-Hadjian, dans les rôles qu'elle joue dans *Along the Great Divide* et *Colorado Territory*, « Virginia Mayo a quelque chose d'une femme totale conjuguant de multiples identités, à l'image d'un pays dont la filmographie de Walsh sonde le territoire et l'histoire de façon oblique. Le statut moteur de ces figures féminines [...] va de pair avec des attributs masculins [...] », sans qu'elle s'identifie comme un « garçon manqué ». Voir O. Cooper-Hadjian, *Raoul Walsh en jeu*, Paris, Éditions de l'Œil, 2023, p. 218.

15 Voir la récurrence de la lettre X dans *Scarface* (r. Howard Hawks, 1932) qui signale un meurtre, ou comment, dans *L'Atalante* (r. Jean Vigo, 1934), la majuscule se plaque sur Juliette (Dita Parlo) en laissant supposer qu'elle vient d'être dépuclée ; ou encore, dans une démarche intermédiaire, Georges Bataille, « X Marks the Spot », *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1971. Quant à ce que signifie s'accoutumer à la mort

chevelure, qui rayonne dans l'espace obscur. Érotisant le lieu, elle est assise devant Reno (John Archer), qui, debout, tripote ses parties en débouclant le ceinturon qui porte son arme à feu¹⁶. Ici comme ailleurs, une charge érotique travaille ou double la narration, dont le dénouement est annoncé en filigrane dans le dialogue.

S'agissant de mettre en contraste la femme « forte » (Colorado) et la femme « faible » (Julie Ann), le jeu de miroir entre le dialogue et les personnages en dit long. Lorsque Colorado raconte à Wes l'histoire de sa vie, celle-ci se dit de façon géographique, par le récit de son déplacement d'un lieu à un autre. Comme si l'un était l'analyste qui écoute et l'autre l'analysante, la parole de Colorado rend perceptibles les troubles des débuts de sa sexualité de jeune femme. Au sujet de son adolescence et de sa difficile vie de jeune fille, elle constate, sans sympathie aucune pour le sexe masculin, « it was either the Comanches or the cowpokes, I don't know which is worse.... You know, "let's go look at the moon". That was on clear nights. In rainy weather it was "let's go inside the barn and pitch a little hay" » (2 : 03-2 : 06)¹⁷. On voit alors la lune, ou du moins le paysage lunaire, que le film ne cesse de capter.

Les fins du film

par la philosophie, voir M. de Montaigne, *Essais*, t. II, chap. 6, « De l'exercitation ».

- 16 Criblés de connotations sexuelles, ce geste et d'autres laissent voir comment les « hommes » se font émasculer ou se trouvent fort inférieurs, en force et en vitalité, à Colorado, qui est une sorte de « sur-femme » sans aucune ressemblance avec une « virago ». Ici, on en déduit que Reno se réjouit d'avance à la vue de la femme – le territoire du personnage qui se nomme Colorado – que nous autres, spectateurs et spectatrices, sommes en train d'admirer. On est à la fois proche et loin de ce qu'avait énoncé Laura Mulvey dans ses écrits sur le regard masculin (« *the male gaze* ») du cinéma classique.
- 17 [C'était soit les Comanches soit les cowboys, je ne sais pas ce qui est pire. Du genre, « allons voir la lune ». Ça c'était pendant les nuits claires. Quand il pleuvait, c'était : « allons dans la grange lancer un peu de foin ensemble. »]

Le film suit alors un fil qui marque également la signature du réalisateur : un personnage égaré, de bonne volonté, est poursuivi à toute allure par les forces de l'ordre, intrépides, sadiques et impitoyables, aux pires desseins¹⁸. Le lieu que dénote le titre devient une présence, une force majeure ou, au sens d'une tragédie de facture aristotélicienne, un élément du chœur ; ou encore, pour le dire avec Platon dans son *Timée*, un « réceptacle », un tiers, un « entre-deux » de la narration. Territoire désertique, territoire féminin, reprenant la structure qui marque le dénouement stupéfiant de *High Sierra*, *Colorado Territory* réussit à mettre en scène un élément orphique qui, ensuite, deviendra un point de repère pour les réalisateurs de la Nouvelle Vague. On sait comment le film s'achève. S'étant séparé de Colorado sur la promesse d'être bientôt réunis, Wes, harcelé et poursuivi par deux détachements d'hommes, chevauchant à travers les buttes et les plaines face aux falaises que le générique nous avait laissé voir, arrive au sommet d'une colline. Il descend de cheval, se place derrière un rocher et, avec sa carabine 30-30, tire sur les hommes de loi à cheval, en contrebas, et en tue trois. La troupe se place en retrait. Cherchant une issue, Wes est obligé de descendre de cheval et de se déplacer à pied, en courant, pour arriver enfin à la falaise qu'un Indien, partisan de la loi et acquis au shérif (comme le vieux chercheur d'or), en diction saccadée, appelle « the – city – of – the – moon » – et d'ajouter, marquant que l'anglais lui est un idiome étrange, « there's...no...way...out » [aucune sortie n'est possible], c'est-à-dire qu'aucun tunnel ne permettrait une sortie des entrailles de la montagne.

Se réfugiant dans l'ancre de la falaise, site qui ressemble à la bouche – ou à l'anus – d'un être innommable (fig. 2), Wes disparaît hors de la vue des poursuivants. Campé en bas du canyon, en com-

18 C'est la matière de l'intrigue de *La Colère des justes*, roman de Walsh qui n'existe qu'en traduction française (Paris, Belfond, 1974), et qui forme également le sujet des dernières pages de mon ouvrage *Action, Action, Action : The Early Cinema of Raoul Walsh*, *op. cit.*, pp. 222-234. Le roman n'est commenté ni dans la biographie de Linda Moss (2011) ni dans *Raoul Walsh en jeu* (*op. cit.*, 2023), ouvrage paru de concert avec la rétrospective exhaustive de l'œuvre du cinéaste par la Cinémathèque Française (automne 2023).

pagnie de ses hommes, le shérif veut le leurrer en criant, pour tenter de le faire sortir et, du coup, être visé par le tireur d'élite autochtone placé au sommet d'une falaise en face de la paroi rocheuse. Le spectateur a alors l'impression que c'est la grandiose « bouche d'ombre » qui serait (en raison de la *voix-off*) à l'origine de l'appel du shérif et des réponses de Wes. C'est elle qui énonce les répliques des personnages invisibles (*voix-in*). Suit un plan d'ensemble de la falaise et de l'embouchure (variant sur le scénario *circa* plan 270), après quoi le shérif annonce que Colorado est captive. Puis : « Hola, McQueen ! T'es coincé. Descends ! On veut pas te fusiller. On va te faire mourir de faim. » Suite à un mensonge de l'Indien, qui prétend à Colorado qu'il y a une entrée à l'arrière de la Ville de la Lune, le guet-apens se met en place. Un échange – qui touche à l'inconséquent cartographique du film – souligne comment le paysage équivaut au « bas corporel » du territoire¹⁹. S'ensuit un plan avec trois personnages, lesquels sont dos aux spectateurs, sauf le shérif, qui fixe Colorado (assise et vue de dos). Un officier dit alors, « Well, he wouldn't let us in the front door, so we'll go around to the back door and get'em » [« Eh bien, s'il refuse de nous laisser entrer par la porte de devant, nous allons l'attraper en passant par la porte de derrière »]. Il se retourne, *mettant son postérieur en évidence* pendant que Colorado tourne la tête (vers les spectateurs) pour regarder derrière elle (fig. 3 et 4). Une analité agressive, pétrie d'un sadisme masculin inouï, envahit la narration. Absents du scénario, le plan et son dialogue laissent supposer qu'en répétant la séquence, Walsh et son équipe voulaient créer l'équivoque en induisant une confusion entre la bouche et l'anus du paysage et des personnages.

19 On doit la formule à M. Bakhtine, *Rabelais and his World*, trad. du français par H. Isolsky, Bloomington, Indiana University Press, 1984.



Fig. 2. Vue de près, la bouche de la Ville de la Lune (1 : 24 : 30)



Fig. 3 et 4. Les hommes du shérif annoncent qu'ils vont attraper leur victime
« par derrière » (1 : 30 : 44-1 : 30 : 45)

Aussi cocasses que tragiques, dès lors, l'ensemble des plans qui suivent présentent Colorado qui, quoique victime du mensonge, reste résolue, héroïque, vertueuse. Avatar d'Eurydice revenant des enfers, elle arrache deux *six-guns* aux étuis du ceinturon d'un des hommes du shérif et les pointe vers lui en grognant, « now start walkin' and don't look back ! » [« Maintenant commence à marcher et ne regarde pas en arrière ! »] (p. 131). Cette réplique entérine le

rapport du film au mythe. *Don't look back* : c'est elle qui se retourne en appelant son Orphée blessé qui sort de l'antre. La mise en scène de l'Indien au sommet de la falaise qui tire sur Wes joue sur le mythe et, qui plus est, sur l'« écriture du cinéma ». En effet, à l'aide d'une pierre, inscrivant son message sur une paroi de la caverne (par ailleurs peuplée d'un squelette et d'un corbeau menaçant), Wes atteste de l'innocence de Colorado, soulignant le rapport entre l'écriture (signe du destin) et le cinéma (instrument qui l'écrit) : gribouillé à même le mur calcaire, son aveu « The girl is not guilty with me – Wes McQueen » [« La femme n'est pas coupable comme moi – Wes McQueen » [1 : 32 : 02]] fait place au tireur tenant sa carabine (dirait-on, son instrument d'écriture), niché au sommet de la colline en face du canyon de la lune, qui pointe son fusil vers l'antre de la caverne préhistorique. De très loin, en bas, Colorado crie à tue-tête, « Wes, they're comin' at ya, they found a back way » [« Wes, ils arrivent, ils ont trouvé une entrée par derrière »] (p. 295 ; 1 : 32 : 43). Le tireur prépare son coup. Au loin, « Hurry Wes, I got horses ! ! » [« Viens vite, Wes, j'ai des chevaux ! »] (1 : 32 : 48). Coupe franche sur Wes qui essaie de sortir de la caverne où sont peintes au mur des images qui ressemblent à celles de la grotte de Font-de-Gaume ou de Lascaux. Appartenant à l'imaginaire de la préhistoire, ces chevaux peints au mur redoublent ceux que Colorado traîne par les rênes, ce qui ouvre la temporalité du western bien au-delà de son périmètre habituel et confère à la séquence une teneur sublime.

Enfin, Wes sort de la caverne. Tout à coup, la caméra filme la scène depuis la perspective du tireur (ce qui n'est pas indiqué dans le scénario). Du sommet de la colline, deux « points noirs », à peine visibles, apparaissent au seuil de l'antre. S'ensuit un *zoom*, effet cinématographique insolite – technique alors peu connue – qui enregistre le coup fatal (p. 302 ; 1 : 32 : 50). Est-ce donc la loi (incarnée par le shérif et sa troupe) ou la « technologie culturelle » (la caméra) qui commet l'acte meurtrier ? Ou les deux à la fois ? Sans revenir à Colorado, criant, agonisante, qui voit Wes dégringoler, ni à la fusillade qui les atteint avant qu'ils n'expirent en se tenant les mains, le film met en question la loi, en l'occurrence tout aussi criminelle que

ceux qu'elle dit coupables²⁰. C'est ici, pour conclure d'un mot, que l'on cerne une cartographie, à la fois visible et invisible, disposée en strates : s'y superposent tout à la fois un plan topographique de l'Ouest dans les années 1860-1870 ; des plans routiers des années 1940-1950, indiquant les beautés – sublimes – d'un paysage préhistorique ; les plans du film où se mélangent western et *road movie*, et ceux qui rappellent les traits du film noir ; un plan de tragédie orphique digne de *La Poétique* d'Aristote, et, par inférence, un plan évoquant l'histoire du triste sort des autochtones²¹. Vu sous l'angle de ses enjeux spatiaux, *Colorado Territory*, bien plus qu'un objet relégué à l'histoire du cinéma, relève d'une esthétique politique actuelle, et du même coup, en devient un objet critique.

20 J. Rancière avoue que dans sa jeunesse le plaisir qu'il éprouvait à voir la fin de *Colorado Territory* le perturbait. C'était pour lui un drame exceptionnel, singulier, mais néanmoins un produit néfaste de l'industrie culturelle qu'il contestait. Comme *Winchester '73* (1950, r. Anthony Mann), que cite Rancière dans le même contexte, ce film met en question ses conditions de possibilité dans un circuit cinématographique mercantile qui est aussi son moyen de diffusion. Voir J. Rancière, *Les Écarts du cinéma*, op. cit., p. 14.

21 Voir la défense des autochtones à laquelle sont consacrés les derniers paragraphes d'*Each Man in His Time*, où Walsh vilipende les Blancs pour leur traitement des Amérindiens (R. Walsh, *Each Man in His Time*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1974, p. 373). Dans *Raoul Walsh : The True Adventures of Hollywood's Legendary Director* (Lexington, University Press of Kentucky, 2011), Marilyn Ann Moss fait état de ces mêmes préoccupations dans l'ensemble des films du réalisateur.

CARTES VIRTUELLES

LAURENT DARBELLAY

CARTOGRAPHIES VISIBLES ET INVISIBLES

La métropole berlinoise selon Fritz Lang

Fritz Lang et la métropole

Tout au long de sa carrière, Fritz Lang manifeste un goût évident pour l'univers urbain. Qu'il s'agisse de drames, de films noirs, de films policiers, de films d'espionnage, ou encore de films de science-fiction, la majorité de ses longs métrages se déroulent dans des métropoles – Berlin, New York, Los Angeles, Londres, voire Prague pour *Hangmen also Die*. Les titres de plusieurs films en sont un indice évident : *Metropolis*, bien évidemment, *M, eine Stadt sucht einen Mörder*, *Scarlett Street*, *While the City sleeps*. Le père de Fritz Lang était un architecte viennois, et le réalisateur a lui-même suivi des études d'architecture à Vienne avant de s'orienter vers la peinture, puis vers le cinéma. Il explique : « J'ai étudié l'architecture et je conçois mes décors. Souvent je les dessine¹ ».

Pour Lang, la ville est le lieu de l'anonymat et du crime, de la corruption et du meurtre, des tentations et des sacrifices, autrement dit le cadre propice au thème central de son œuvre, qu'il définit ainsi : « la lutte que mène un individu contre le Destin, qui prend ici la forme d'une puissance réelle, loi ou syndicat du crime² ». La grande cité devient donc l'espace d'expérimentation de ce combat de l'Homme contre le destin et les circonstances, comme le résume bien Gérard Legrand dans un article sur *While the City Sleeps* : « Chez Lang l'architecture prend en charge les diverses relations entre les personnages, les homogénéise, et révèle une fois de plus le

1 F. Lang, *Trois lumières*, textes réunis et présentés par A. Eibel, Paris, Flammarion, coll. « Cinémas », 1988, p. 226.

2 F. Lang, *op. cit.*, p. 221.

combat langien entre le Mal (la mort) et la fragile volonté humaine (qui veut le Bien)³ ».

On sait que la trajectoire filmique de Fritz Lang s'articule en trois étapes : l'Allemagne jusqu'en 1933 (et un très bref passage par la France en 1934), puis Hollywood jusqu'en 1956, et enfin un retour en Allemagne pour ses trois derniers longs métrages⁴. Dans ses réalisations américaines, qui sont souvent des films tournés avec des budgets plutôt réduits, l'espace urbain est important thématiquement, mais visuellement il se traduit surtout par des décors resserrés : des bribes de rues, une façade, un escalier.

En revanche, durant l'époque de Weimar, et à son retour en Allemagne à la fin des années 50, Lang tourne certains longs métrages qui exploitent de façon insistante l'espace de la grande ville, les hauts immeubles, le trafic, les carrefours, les enchevêtrements de rues, les bas-fonds. C'est particulièrement le cas de *M le maudit* de 1931 et du *Testament du docteur Mabuse*, tourné en 1933, juste avant que le cinéaste ne quitte le pays, ainsi que de l'ultime réalisation de Lang, *Le Diabolique Docteur Mabuse*⁵, réalisé en Allemagne en 1960. Ces trois longs métrages constituent les œuvres les plus accomplies de Lang du point de vue de la représentation de la métropole moderne (et non futuriste comme dans *Metropolis*⁶). Dans ces œuvres, Lang devient en quelque sorte l'homme de la ville, celui qui sait pénétrer les arcanes de la cité, comme l'homme des foules d'Edgard Poe qui plonge dans les méandres de la ville « à travers un labyrinthe de chemins détournés⁷ ».

Et c'est dans cette métropole, qui est évidemment Berlin, même si le nom de la cité n'est pas directement mentionné, que Lang exploite

3 G. Legrand, « Structure architecturale, transgression et permutation », in B. Eisenschitz et P. Bertetto (dir.), *Fritz Lang, La mise en scène*, Turin, Lindau et Paris, Cinémathèque française, 1993, p. 403.

4 Lang meurt en 1976.

5 *Die 1000 Augen des Doctor Mabuse*.

6 Film réalisé en 1927.

7 E. A. Poe, « L'Homme des foules » [1840], in *Contes-Essais-Poèmes*, trad. fr. de C. Baudelaire, S. Mallarmé, J.-M. Maguin et C. Richard, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 511.

particulièrement la problématique de la cartographie urbaine, visible et invisible.

Cartographies berlinoises

Le cinéma de Fritz Lang contient un certain nombre de cartes et plans, et il s'agit surtout d'un élément de décor, dans le fond du champ filmique. Cette présence reflète alors surtout le grand souci de précision du cinéaste, l'accent qu'il porte aux détails.

Dans le film d'espionnage *Espions sur la Tamise* (*Ministry of Fear*, 1944), le motif de la carte joue un rôle particulièrement intéressant. Non seulement le récit s'articule autour de la possession d'un microfilm contenant les plans d'invasion des Alliés en Europe, mais un épisode exploite de façon particulière ces plans militaires. En effet, nous découvrons tout d'abord, en cadrage serré, une carte de la Manche, sur laquelle apparaît ensuite, en superposition, le plan d'attaque des Alliés issu du microfilm (fig. 1). Puis la caméra débute un travelling arrière et nous fait voir sur la carte, en cadrage plus large, le Nord de l'Europe, et apparaît alors, à nouveau en transparence, un second schéma d'attaque des armées alliées (principalement en Norvège et au nord de l'Allemagne). Le travelling arrière se poursuit encore, révélant ce qui est en fait une immense carte de l'Europe accrochée au mur d'une salle de conférence d'un ministère anglais (fig. 2).



Fig. 1. Fritz Lang, *Espions sur la Tamise*



Fig. 2. Fritz Lang, *Espions sur la Tamise*

On peut déjà relever dans cet épisode de *Ministry of Fear* une tension entre visibilité et invisibilité cartographique, puisque Lang exploite deux cartes, l'une géographique et civile, l'autre militaire, l'une convenue (l'Europe) et l'autre secrète, et ces deux cartes ne

prennent véritablement sens que par leur combinaison et leur projection au mur.

Cependant, c'est surtout lorsqu'il aborde la métropole berlinoise (dans *M* et les deux *Mabuse*) que Lang se penche sur les enjeux de la cartographie, dans ses aspects visibles et invisibles. Ces trois longs métrages sont des récits policiers, des enquêtes qui se déploient dans différentes zones de Berlin, et qui impliquent filatures, fuites, traques, patrouilles. On cherche à attraper un tueur d'enfants ou un génie du crime (le docteur Mabuse), et différentes cartes sont évidemment sollicitées. Dans ce cadre narratif, la carte exprime le désir de mieux saisir et décrypter la ville, et même la volonté de contrôle des autorités (et de la pègre dans *M*). Mais ces cartes signalent également l'immensité et les méandres de la cité, et suggèrent ainsi la difficulté de retrouver les criminels dans le labyrinthe berlinois.

Les cartes sont fréquemment placées juste derrière les enquêteurs, que ce soit le commissaire Lohmann dans *M* et dans *Le Testament*⁸, ou le commissaire Kras dans *Le Diabolique docteur Mabuse*. Ce procédé de mise en scène est particulièrement frappant dans la dernière partie du *Testament du docteur Mabuse* ; au moment où les policiers s'efforcent de localiser le docteur Baum (sous l'emprise de l'esprit de Mabuse), une vaste carte de la ville, suspendue derrière le bureau du commissaire Lohmann, occupe une position dominante dans la composition visuelle (fig. 3). Au fil de certains plans, le commissaire se voit presque « attiré » dans l'espace de la carte, lui aussi en quelque sorte « envoûté ». Cette carte n'indique alors plus seulement les méandres urbains à identifier et à contrôler pour cerner Mabuse ; elle devient une toile d'araignée qui entoure le policier impuissant à attraper le criminel.

8 Ce rôle est interprété dans les deux films par le même acteur, Otto Wernicke.



Fig. 3. Fritz Lang, *Le Testament du docteur Mabuse*

Dans *M le maudit*, Lohmann est même un instant saisi en contre-plongée depuis sous son bureau, sans justification narrative, comme pour créer visuellement, pourrait-on dire, une « domination » de la carte berlinoise vis-à-vis du commissaire (fig. 4).



Fig. 4. Fritz Lang, *M le maudit*

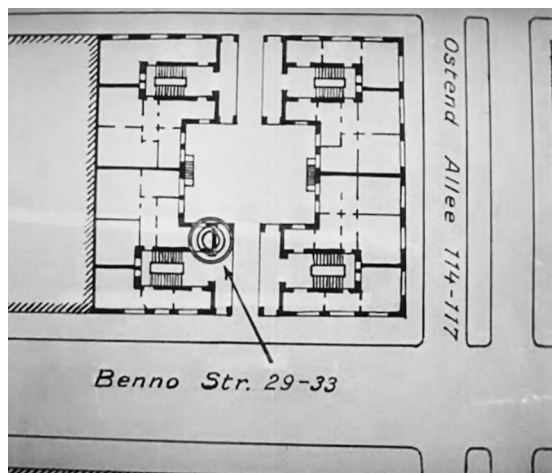
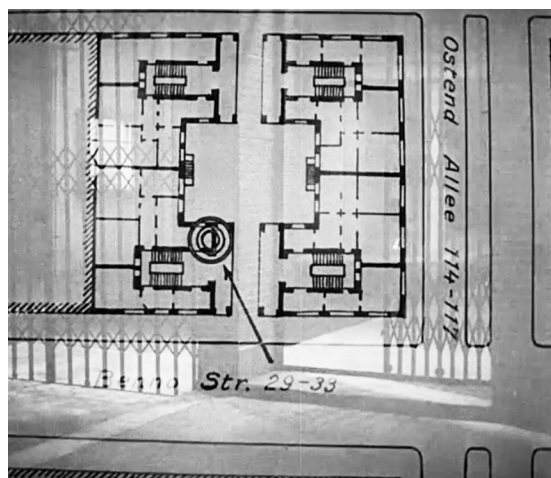
D'un point de vue plus esthétique, la présence récurrente des cartes dans ces trois films renvoie à la nature géométrique, et dans une certaine mesure « abstraite », de la métropole langienne. Certes, ces films s'inscrivent partiellement dans une approche liée au réalisme. La source de *M le maudit* est un célèbre fait divers (le « Vampire de Düsseldorf⁹ »), Lang a effectué de nombreuses recherches dans les bas-fonds de Berlin et auprès de la police, et on sait qu'il a même utilisé certains criminels comme figurants dans *M*. Cependant, le Berlin de Lang se donne le plus souvent à percevoir sous la forme d'un espace géométrisé et schématisé.

Dans *Le Diabolique docteur Mabuse*, le cinéaste construit ainsi un univers architectural proche du labyrinthe, via des espaces épurés au maximum – en particulier les corridors, halls et chambres de l'hôtel Louxor où se déroule une partie du film. Cette approche géométrisée est encore plus prononcée dans *M le maudit*, en particulier durant la scène de traque du tueur par la pègre. Au moment où l'assassin va se réfugier dans un bâtiment, Lang adopte un point de vue à la fois large et plongeant, qui métamorphose les rues en un ensemble de lignes horizontales où les personnages ne sont plus que des petites silhouettes égarées dans une sorte de labyrinthe. Dans le plan suivant, le bâtiment est filmé dans un travelling avant qui souligne ses colonnes et sa profondeur géométrique, comme si l'espace était alors représenté schématiquement, à travers une grille perspective.

Et précisément, lorsque plus tard dans le film le commissaire Lohmann essaie de comprendre ce qui a pu se passer dans ces bureaux, un fondu enchaîné entremêle un plan au sol du bâtiment qui a été « visité » par la pègre¹⁰ à la recherche du tueur, et la vision frontale de la cour réelle de ce même bâtiment, où dominent les lignes droites des colonnes et des grillages (fig. 5 et 6). Les deux dimensions du plan sur papier s'articulent avec la verticalité et la profondeur de la vue diégétique du bâtiment. Le motif de la carte se retrouve alors explicitement tissé avec la dimension géométrique des bâtiments langiens, et l'on glisse tout naturellement d'une image à l'autre, d'un schéma architectural à une vue réelle, comme si elles appartenaient à la même esthétique urbaine.

9 Surnom du tueur en série Peter Kürten, arrêté en 1930.

10 Avec l'indication de la rue : Benno Strasse 29-33.

Fig. 5. Fritz Lang, *M le maudit*Fig. 6. Fritz Lang, *M le maudit*

Cependant, la carte et le plan prennent surtout leur ampleur narrative et esthétique lorsqu'elles sont déployées horizontalement, et observées par des personnages – et par le spectateur. Ainsi, dans *M le maudit*, nous suivons en parallèle la traque du tueur par la police

et par la pègre. Lors d'une scène où les criminels organisent le quadrillage de la ville, une carte singulière apparaît brièvement en gros plan. Berlin y est morcelée en différentes zones, chacune placée sous le contrôle d'un mendiant, et la carte contient également des indications sur les victimes. Cette carte permet ainsi de révéler une facette supplémentaire de l'univers urbain, une façon plus profonde de lire et de décrypter la ville : les traces du tueur dans la métropole, ses étapes, ses meurtres. Comme le résume bien Teresa Castro, le chef de la pègre berlinoise, Schränker, vise à « placer méticuleusement ses mouchards (les mendiants) en fonction d'un système de coordonnées cartographiques¹¹ », système qui se révèle particulièrement minutieux et efficace – ce sont les criminels qui vont identifier le tueur en série.

La cartographie peut avoir encore plus d'impact sur le récit et sur la figuration de la métropole langienne. Ainsi, dans *Le Testament du Docteur Mabuse*, lorsque la police arrive chez le docteur Baum qui s'est enfui, Lang enchaîne quatre plans plongeants de façon de plus en plus serrée sur une carte. Dans les deux derniers plans, seule la carte apparaît à l'image, avec un enchevêtrement de lignes et de motifs (fig. 7).



Fig. 7. Fritz Lang, *Le Testament du docteur Mabuse*

11 T. Castro, « Les cartes vues à travers le cinéma », *Textimage*, n° 2, *Cartes et plans*, été 2008, pp. 13-14.

En reproduisant plus ou moins la focalisation interne du commissaire Lohmann (on entend d'ailleurs ses commentaires en voix hors-champ), obsédé par cette enquête, la carte prend progressivement toute la place dans le champ filmique, et impose ses éléments graphiques dans l'image, proposant ainsi au spectateur une expérience visuelle de « plongée » dans l'espace topographique. De plus, ces plans sont assez longs, au-delà de la seule cohérence diégétique, comme pour laisser au public le temps de « pénétrer » dans les éléments du plan filmique. Et surtout, comme dans le cas des gangsters de *M le maudit*, les indications fournies par la carte dépassent les éléments traditionnels d'une carte, puisque sont indiqués le lieu et la date où aura lieu le dénouement du long métrage – en l'occurrence plus tard le jour même, dans une usine chimique. La carte urbaine se fait alors génératrice de narration, en fonctionnant comme prolepse temporelle et spatiale.

Nous sommes ainsi, dans ces deux scènes, face à des cartes qui donnent à saisir des aspects supplémentaires de Berlin, qui peuvent se lire plus en profondeur (parcours d'un criminel, un lieu et une date) – ce qui rappelle les effets de palimpsestes cartographiques liés à la projection du microfilm d'espionnage dans *Ministry of Fear*. Mais là où le contexte de ce dernier film renvoyait à un futur plan d'invasion des côtes atlantiques, dans *M* et *Le Testament du Docteur Mabuse*, c'est au cœur de l'expérience de ville, et dans une volonté de « mieux saisir » la métropole, que la carte est sollicitée.

Et c'est encore dans *M le maudit* qu'apparaît la scène la plus emblématique du recours de Lang à la cartographie pour capter la ville, scène par ailleurs très innovante visuellement. Durant une séquence qui évoque l'évolution des recherches policières, le préfet de police communique par téléphone au ministre la liste des investigations mises en place par la police et lui annonce l'élargissement du rayon des recherches. À ce moment, deux plans du centre-ville apparaissent en plein écran, et un compas délimite un tracé circulaire autour d'un espace qui représente le lieu du dernier crime, figuré schématiquement en relief (fig. 8 et 9). En écho aux propos du préfet prononcés hors-champ (« chaque jour, nous étendons notre champ d'action »), le rayon de recherches se fait de plus en plus large. Ces deux plans animés sont associés à de brèves images évoquant les

enquêtes stériles des inspecteurs, ce qui crée une interaction entre des espaces anecdotiques et réels mais non identifiables et les plans cartographiques, qui localisent le travail de la police mais sur un espace graphique.



Fig. 8. Fritz Lang, *M le maudit*



Fig. 9. Fritz Lang, *M le maudit*

Ce bref épisode de *M le maudit* révèle toute la richesse et l'inventivité avec laquelle Lang se confronte à la cartographie. Non seulement ces deux plans fournissent aux personnages et au spectateur des informations supplémentaires, mais nous faisons face à une carte animée, en relief, et en quelque sorte sonore, puisque associée à des commentaires hors-champ. Qui plus est, le réalisateur prend le risque de briser la cohérence diégétique du film¹² : ces cartes occupent tout le champ filmique, sans qu'il n'y ait une focalisation interne pour justifier une telle apparition, aucune main ne tient le compas, et rien n'explique l'effet de relief au centre des plans. La cartographie et son maniement s'imposent alors totalement dans l'espace filmique.

Dans un article de 2009, Sébastien Caquard considère même cette scène comme un tournant dans l'usage de la cartographie au cinéma, entre approche traditionnelle et contemporaine¹³. À sa suite, on peut constater que les deux plans de *M le maudit* reproduisent, de façon hybride, les deux projections essentielles de la cartographie, la perspective verticale et la perspective oblique ; quant au compas animé traçant des cercles, il renvoie à l'importance de la géométrie en cartographie, tout en créant des zones dans la métropole.

Cartographies invisibles de Berlin

Au-delà des nombreuses cartes concrètes, on peut également observer chez Fritz Lang un souci plus large – et plus « souterrain » – de rendre compte de la métropole, qui passe par l'élaboration d'une cartographie filmique plus suggestive et complexe de Berlin, une cartographie qui ne se donne plus dans l'évidence visuelle de la carte apparaissant à l'écran.

Ainsi, l'intérêt de Lang pour l'étendue horizontale et labyrinthique de Berlin se combine souvent avec une fascination pour la verticalité de la cité : on monte et on descend de toutes les façons possibles

12 Cohérence diégétique évidemment encore très importante dans le contexte cinématographique de 1931.

13 S. Caquard, « Foreshadowing Contemporary Digital Cartography : A Historical Review of Cinematic Maps in Films », *The Cartographic Journal*, n° 46, février 2009, pp. 4-6.

dans *M le maudit* et dans les *Mabuse*, seul ou en groupe, dans des escaliers ou des ascenseurs. La dimension verticale, déjà exploitée par Lang en 1927 dans la cité futuriste de *Metropolis*¹⁴, est essentielle dans les trois films sur Berlin. Le bâtiment commercial où se cache le meurtrier dans *M le maudit*, l'immeuble d'Elsie Beckmann où s'ouvre ce même film, tout comme le grand hôtel du *Diabolique docteur Mabuse*¹⁵, sont des emblèmes de cette verticalité imposante.

Le traitement filmique de l'immeuble de bureaux dans lequel le *serial killer* de *M* se cache en hauteur illustre bien l'articulation verticale à l'œuvre chez Lang. La caméra filme le bâtiment sous tous ses angles, et de haut en bas, jusqu'aux greniers qui servent de cachette au tueur. On peut d'ailleurs, dans cette optique, revenir sur la scène de *M* où un compas trace en toute liberté deux cercles concentriques. On a vu que le centre de ces cercles est le lieu où a été trouvé un des rares indices, et que cet espace apparaît, sans véritable justification, en plan-maquette, en relief. Ne pourrait-on pas y voir un indice, glissé par Lang au cœur même d'une image cartographique, de l'importance qu'il accorde à la verticalité dans sa perception de l'urbain ?

De plus, la cartographie *verticale* se prolonge en sous-sol dans ces trois films. En effet, la métropole langienne a un versant souterrain : les bas-fonds, les caves, les souterrains. Ce versant, avant tout associé au monde de la pègre, constitue ainsi l'envers architectural et moral du décor de la grande ville (et renvoie également au goût plus large de Fritz Lang pour les grottes, les caves et autres lieux obscurs et inquiétants).

Dans *M*, une circulation verticale s'opère même entre les deux structures antagonistes de la société, la police et la pègre. On découvre le monde des bas-fonds à travers une rafle policière, et cette descente de police dans un étroit escalier est suivie immédiatement par une séquence proposant le processus inverse : le syndicat de la pègre, réuni dans un appartement, observe d'en haut les policiers ressortant du lieu qu'ils ont inspecté. Il y a donc dans *M le*

14 Que l'on songe au début du film, avec les immenses gratte-ciels de la métropole, et les déplacements des avions et des voitures futuristes.

15 Qui se nomme, rappelons-le, l'Hôtel Louxor.

maudit une circulation très libre entre l'espace du haut et celui du bas, qui peut également apparaître via un montage alterné lors des réunions au sommet de chaque institution.

Pour Lang, la verticalité est donc une dimension essentielle pour représenter et saisir la cité moderne. C'est d'ailleurs la maîtrise de la perception verticale de la métropole qui permet aux criminels, dans *M le maudit*, de retrouver le *serial killer* dans sa cachette, un grenier, tandis que la police est encore en train d'envisager un cambriolage dans le niveau inférieur de ce bâtiment, en restant en quelque sorte au niveau de l'horizontalité.

Le second aspect de la cartographie « invisible » de Berlin réside dans l'importance accordée par Fritz Lang à la dimension sonore de la métropole. On pourrait en effet parler, surtout au sujet de *M le maudit* et du *Testament du docteur Mabuse*, d'une sorte de « cartographie sonore » de la grande ville. Ce sont les deux premiers longs métrages sonores de Lang, qui explique avoir rapidement pris conscience durant le tournage de *M* de l'importance que peut avoir, narrativement ou esthétiquement, la bande-son¹⁶. En conséquence, la grande ville est résolument bruyante dans ces deux films, et de multiples sonorités s'entremêlent : vacarme de la circulation, clameur de la foule, tumulte de l'industrie, dialogues des passants, sirènes et sifflets de la police. Les bruits de la cité sont omniprésents dans *M* et *Le Testament*, et composent une véritable symphonie urbaine.

Qui plus est, le réalisateur n'utilise pas de thèmes musicaux, mais uniquement des sons et des bruits diégétiques – ainsi l'air de *Peer Gynt* d'Edvard Grieg est-il uniquement sifflé par l'assassin¹⁷. Et parfois des voix résonnent étrangement à travers l'espace, plus loin que ne l'autorise la cohérence diégétique, comme si le son avait le pouvoir de se glisser de façon transversale dans la métropole¹⁸. Le début du *Testament* est symptomatique de l'impact attribué par Lang à la bande-son diégétique urbaine : alors que dans une semi-obscurité la caméra balaie lentement une sombre cave, résonnent déjà des

16 F. Lang, *op. cit.*, p. 39.

17 En fait, c'est Fritz Lang lui-même qui siffle ce thème.

18 Que l'on songe, au début de *M*, au moment où la mère de la jeune Elsie Beckmann l'appelle avec inquiétude, et que / où ? sa voix résonne dans différents espaces.

bruits effrayants de machines qui vont accompagner toute la première scène.

La présence prédominante du son dans la métropole langienne influence même la perception du silence : dans plusieurs scènes, l'absence totale de son ne correspond pas à un moment de calme, mais crée une anticipation pour un éclat sonore à venir – par exemple, le lourd silence qui précède la descente de police dans *M*. La métropole devient ainsi une ville de sonorités.

Enfin, Lang articule dans ces trois films berlinois un dernier aspect d'une approche cartographique urbaine qui dépasse la mise en scène des cartes et des plans : l'accent mis sur le mouvement permanent et l'éclatement des perceptions liées à la métropole. Le réalisateur attribue en effet une place essentielle au mouvement intense et à l'énergie qui caractérisent selon lui la cité moderne. Ainsi, dans un petit *Dictionnaire*, il définit la modernité sous l'angle de la vitesse :

Je voyage vite, puisque c'est la mode aujourd'hui. Sans doute, certaines personnes ne parviennent pas à s'adapter à notre époque, ce à quoi je m'efforce, même si cela peut ressembler à de la vanité. Mon désir est de faire des films sur la société moderne et sur les problèmes qui concernent réellement cette société.¹⁹

Aussi bien dans *M* que dans les *Mabuse*, Lang insiste sur les mouvements de foule et de circulation. Dans *Le Testament*, la poursuite finale en voiture est même filmée de façon singulière pour l'époque. Les plans sur les conducteurs, avec un effet de transparence qui fait défiler un paysage derrière les personnages, sont plutôt classiques, mais ils alternent avec des plans filmés à l'avant du véhicule, qui rendent la rapidité du mouvement sur la route – rapidité accentuée par des taches lumineuses presque « impressionnistes ». Lang souligne également la vitesse de la communication, que ce soit à travers les conversations téléphoniques reliant différents quartiers de la ville ou par la circulation des journaux échangés de main en main dans les rues.

Ce sentiment de mouvement et d'éclatement incessant de la métropole est encore renforcé par un montage qui fragmente la per-

19 F. Lang, *op. cit.*, p. 222.

ception de la cité. Lang crée en effet une mosaïque de différents aspects et de différents lieux du tissu urbain : rues, appartements, bureaux, brasseries, caves, postes de police. Si l'on passe ainsi, par des montages rapides, d'un endroit à un autre, c'est parfois, bien entendu, pour suivre l'évolution des enquêtes, mais « l'éclatement » de la ville n'est pas réductible à ces motivations narratives. Il s'agit pour Lang de pénétrer en profondeur dans la cité et d'en saisir les éléments les plus divers et épars, autrement dit de suggérer une cartographie « fragmentée » de la métropole. L'espace de l'Hôtel Louxor, dans *Le Diabolique docteur Mabuse*, est même littéralement dédoublé, puisque certaines chambres possèdent des miroirs sans tain qui permettent de voir dans une autre pièce – tandis que des caméras cachées permettent aux criminels d'observer différents lieux de l'hôtel.

Cette approche singulièrement morcelée de la représentation de Berlin résonne avec la réflexion de Walter Benjamin sur le cinéma, telle qu'exprimée dans son texte *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*²⁰. Benjamin y établit une distinction entre le peintre et le cinéaste dans leur rapport à la réalité : tandis que le peintre « observe, en peignant, une distance naturelle entre la réalité donnée et lui-même », le metteur en scène « pénètre en profondeur dans la trame même du donné ». L'image produite par le peintre se présente ainsi comme une totalité, tandis que celle du réalisateur « se morcelle en un grand nombre de parties²¹ ».

Dans un extrait de son autobiographie intitulée *Chronique berlinoise*, rédigée en 1932, Benjamin établit même une connexion explicite entre le médium cinématographique et la représentation de la capitale allemande. Observant que la photographie échoue à capturer l'existence de la Berlin moderne, caractérisée par sa fonctionnalité et sa labilité, Benjamin avance l'idée que « c'est seulement pour le cinéma que s'ouvrent des voies d'accès optiques à l'essence de

20 1935, et 1939 pour la dernière version, qui est celle que nous allons citer.

21 W. Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version) [1955], *Œuvres*, t. III, trad. fr. de M. de Gandillac, P. Rusch et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, pp. 299- 301.

la ville, semblables à celles qui conduisent l'automobiliste dans la nouvelle City²² ».

En combinant, par les pouvoirs du cinéma, de multiples approches cartographiques de Berlin, horizontales comme verticales, tant visibles qu'invisibles, Lang ne devient-il pas précisément un cinéaste-chirurgien, soucieux de « pénétrer » le corps d'une Berlin fragmentée et instable, afin d'explorer toutes ses structures, ses mécanismes et ses composants, afin d'en saisir son essence ?

22 *Id.*, « Chronique berlinoise » [1932], in *Écrits autobiographiques*, trad. fr. de C. Jouanlanne et J.-F. Poirier, Paris, Christian Bourgeois, coll. « Détroits », 1990, p. 252.

SAMUEL JANSSEN

PERDUS DANS L'IMAGE

Cartographie invisible et historicité dans *The Lost City of Z* de James Gray

Le film *The Lost City of Z* (2016) fait le récit des expéditions menées par l'explorateur Percival Harrison Fawcett en Amazonie. Il apparaît que, dans cette œuvre, l'espace parcouru n'est pas un simple décor, une toile de fond sur laquelle s'inscrirait le destin des personnages ; c'est un *problème esthétique*. L'espace, dans sa matérialité et son épaisseur, contribue à l'expression plastique de l'œuvre. Cette hypothèse liminaire ouvre le champ à une étude sur le potentiel formel et sur le sens de l'espace dans *The Lost City of Z*.

C'est sur la forme cartographique – dont il faudra expliciter le traitement que lui réserve le cinéaste James Gray – que nous nous pencherons. Sur le plan de la narration, un passage de l'espace au temps – de la cartographie à l'archéologie – a lieu : l'entreprise cartographique amène Percy Fawcett à déceler les traces d'une civilisation antique, et cette découverte incite l'explorateur à repenser son rapport au passé. Notre article vise à décrire comment se concrétise l'articulation de l'espace et du temps dans *The Lost City of Z* à partir d'une lecture cartographique de l'œuvre.

L'invisible dans la carte

L'explorateur Percy H. Fawcett reçoit la mission de cartographier la frontière entre la Bolivie et le Brésil, afin de redistribuer leurs territoires respectifs et de répartir les exploitations de caoutchouc. L'acte cartographique doit matérialiser une frontière pour empêcher

qu'une guerre ne se déclare entre les deux nations. Fawcett et Henry Costin, son aide de camp, sont chargés de cartographier un sous-affluent du fleuve Amazone, lequel correspond à une partie de la frontière entre la Bolivie et le Brésil. *The Lost City of Z* raconte l'histoire d'une carte lacunaire dont il faut tracer les limites et combler les blancs. Le motif de la carte lacunaire est montré à même l'image quand est filmé le geste éphémère du guide indien (fig. 1) qui esquisse le cours du fleuve jusqu'à sa source, tracé disparu aussitôt qu'ébauché, encore invisible sur le croquis.



Fig. 1. James Gray, *The Lost City of Z*, 2016

En fixant une représentation du monde, la carte accomplit un acte de domination : elle assure à la *Royal Geographical Society* une mainmise sur le territoire. C'est ainsi que, dans un plan d'exposition, la carte lacunaire nous est donnée à voir à l'écran (fig. 2), à la fois visible et incomplète, depuis un point de vue zénithal qui surplombe la surface du territoire représenté. Redoublé par le regard de la caméra, le regard du président de la *RGS*, Sir George Goldie, prétend maîtriser l'espace amazonien.



Fig. 2. James Gray, *The Lost City of Z*, 2016

Ainsi mise en scène, la carte en devenir garantit le passage du projet à l'action : pour fabriquer l'image, il faut se rendre sur le terrain. La réalisation de la carte est signifiée par un montage elliptique au cours duquel, par l'effet de la surimpression, l'image cartographique et l'image cinématographique se recouvrent. L'espace traversé et mesuré est représenté sur un croquis, de sorte que la carte prend forme tout en dévoilant la genèse de sa création : l'image est créée à mesure que les explorateurs arpentent l'espace, qu'ils conquièrent le réel, qu'ils explorent des contrées encore inconnues et *a priori* dépeuplées.

Les explorateurs atteignent bientôt la lisière de la Forêt amazonienne. Tandis que Fawcett se fraie une voie à travers l'épaisse végétation, son avancée ouvre l'image dans sa profondeur. L'acte qui consiste à se mouvoir fait apparaître du visible – un paysage (fig. 3) – que Fawcett et Costin, immobiles, contemplent. Le point de vue à distance, en retrait, a des effets de domination. En effet, « voir de loin », écrit Benjamin Thomas, « c'est voir ample, c'est donc posséder du regard, c'est ne pas subir une quelconque emprise du monde, mais réaffirmer plutôt par l'œil une emprise que l'on estime avoir déjà sur lui²³ ». Depuis la position du corps du donateur – pour citer Anne Cauquelin, qui utilise ce terme pour désigner une figure située

23 B. Thomas, *De l'insistance du monde. Le paysage en cinéma*, Paris, Passage(s) focale(s), 2022, p. 82.

au bord du cadre, au premier-plan, dont le regard est dirigé vers le lointain et qui remplit la fonction de relayer le regard du spectateur dans le paysage²⁴ –, l'image est structurée en quatre niveaux dans la profondeur de champ qui se déroule sous nos yeux jusqu'aux cimes. L'action du regard des explorateurs avides de découvertes est concrétisée par le déplacement de la caméra : un mouvement en avant nous rapproche de l'horizon. Ce faisant, la caméra met à l'épreuve le présupposé qui préside à la constitution du paysage cinématographique : la distance à partir de laquelle se forme l'image du lieu. Ici, le travelling avant, « dont l'enjeu est la réduction en acte de la distance à l'objet visé²⁵ », figure un désir de conquête. Or, en même temps, l'image qui accueille ce mouvement porte déjà en elle les germes d'une perte de maîtrise. La caméra montre que les explorateurs sont déjà pris dans la texture du monde, par avance absorbés par elle.

Le spectateur regarde une image devant laquelle se tient le personnage. Autrement dit, deux points de vue se superposent. Cette redondance confère une dimension réflexive à l'image. L'image se dénude, elle s'expose comme telle. Sa composition et le regard du donateur donnent au plan sa signification : les personnages aspirent à la maîtrise d'une image qu'ils s'apprêtent à traverser de part en part. C'est là tout l'enjeu de l'œuvre : *l'exploration d'une image dans sa profondeur*. Plus précisément, James Gray met ici en tension la maîtrise immédiate d'une image par le regard (une maîtrise comparable à celle du point de vue cartographique, apte à donner à voir un espace structuré et unifié) et le point de vue immergé du parcours dans l'espace, dont le tracé est virtuellement contenu dans l'image du paysage. Contrairement au point de vue paysager ou au point de vue cartographique, l'arpentage de l'espace sur le terrain suppose une perte de maîtrise.

24 Voir A. Cauquelin, *L'Invention du paysage* (1989), Paris, Presses universitaires de France, 2000, pp. 172-174.

25 B. Thomas, *op. cit.*, pp. 59-60.

Fig. 3. James Gray, *The Lost City of Z*, 2016

Reprenons le fil du récit. Après une périlleuse navigation en radeau, Fawcett et ses hommes atteignent la source du fleuve, le terme de leur expédition cartographique. Pendant qu'ils relèvent les dernières mesures du tracé de la frontière, l'officier aperçoit un porc sauvage. Sans un bruit, il met en joue et abat l'animal. Costin et ses compagnons accourent pour emporter le cadavre. Fawcett lève lentement les yeux, et ce mouvement coïncide avec un resserrement du cadre. Contrairement à l'avancée dans l'image qui caractérisait le plan de la contemplation du paysage amazonien, ce cadre-ci, après avoir étendu ses limites grâce à un travelling arrière, amorce, sur le même axe, un mouvement en avant. Le long de ce travelling, la caméra s'approche de Fawcett jusqu'à le recadrer en plan poitrine. Son regard est surpris par le visible. Désormais, *c'est l'image qui se saisit de lui*. L'explorateur découvre alors des fragments de poteries disséminés sur le sol, reliques de ce qu'il imagine être une cité antique. Il est alors en proie à une irrésistible fascination. Selon les mots que Jean Starobinski consacre à l'expérience de la fascination, le regard de Fawcett est « entraîné par le vide vertigineux qui se forme dans l'objet fascinant²⁶ ». L'explorateur constate en effet que la carte, dont il pensait avoir circonscrit les contours et comblé les blancs, recèle de l'invisible en son centre : un invisible temporel.

26 J. Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Le Chemin », 1961, p. 10.

En d'autres termes, l'affleurement du temps historique, inscrit dans les détails de l'image – dans les résidus et les traces qui jonchent le sol –, ouvre une béance dans le territoire et dans la carte. Alors que Fawcett arpentait un espace pour en maîtriser la forme, il plonge son regard dans le « vide vertigineux » – pour reprendre l'expression de Starobinski – qui le traverse. Son œil est harponné par l'invisible logé dans la carte. Dès lors, la position de maîtrise à laquelle prétendait son premier regard, au seuil du paysage, devient précaire sur le terrain.

L'invisible dans la carte est d'abord un invisible dans le territoire, celui de l'histoire enfouie. La carte lacunaire trahit en outre cette absence, cet invisible, cette béance au cœur de l'espace amazonien : un écart, voire une inadéquation, entre le réel et sa représentation. En effet, si la carte est une surface, l'espace du territoire est une profondeur inextricable, doublée de strates temporelles qu'un dispositif cartographique échoue à représenter. L'invisible dans le territoire et dans la carte met en péril l'image close – définitive – que la cartographie prétend inventer. Sous la surface de la carte que Fawcett voulait dessiner se dévoile un autre monde, invisible, enfoui depuis des siècles, que l'œil cartographique de l'Occident ne parvient pas à cerner. Il apparaît que le choc de la découverte implique une déstabilisation : la prétention à la domination initiale, par l'entremise de la carte, cède la place à la collecte d'une connaissance capable d'ébranler l'histoire et de repenser le devenir d'une civilisation. Mettre au jour l'existence d'une population aux pratiques tout aussi raffinées que celles des anciennes civilisations européennes relativise le modèle européocentriste sur lequel est façonné le visage du monde. Fawcett met à mal la représentation que sa première expédition avait circonscrite, faisant jeu tour à tour d'une prise en charge pleine et entière, puis d'une mise en crise de la représentation, d'une neutralisation de sa puissance. L'œuvre met ainsi en forme le récit d'une perte de maîtrise. L'ouverture sur ce nouvel horizon temporel introduit un trouble dans l'histoire : l'histoire peut être *autre* en cela qu'elle réinvente sa propre origine.

Avant même que la découverte des vestiges de la civilisation n'ait eu lieu, la prétendue cité antique est nommée, comme si, malgré son absence, elle existait déjà : l'explorateur l'appelle « Z ». Dans la

deuxième partie du film, Fawcett entreprend un nouveau projet cartographique : il s'efforce de localiser la cité, de combler la dernière case vide du « puzzle humain » [*the ultimate piece of the human puzzle*] – la case ultime et en même temps originaire –, celle qui permettra de former une image close de l'espace et du temps. En remontant le fleuve, la première expédition avait épousé et répété le tracé de la frontière entre la Bolivie et le Brésil. Sa destination était connue. En revanche, au cours de la deuxième expédition, la trajectoire des explorateurs se révèle aventureuse : son tracé est rompu de bifurcations. C'est un processus en acte, rythmé de heurts et d'incertitudes, une marche sans repères prédéterminés (il faut d'ailleurs observer que, dorénavant, aucune occurrence de la carte n'apparaît à l'image. Cette absence dénote bel et bien la perte de tout repère). Jusqu'ici, les explorateurs étaient demeurés « à la surface » : « nous n'avons fait qu'effleurer la surface de l'Amazonie », dit Fawcett [*we have only just scratched the surface in Amazonia*]. Maintenant que les explorateurs ignorent le point de la localisation de « Z » sur la carte, ils ne se contentent plus de suivre le fleuve, à la lisière de la forêt amazonienne. L'expédition pénètre désormais dans les terres, s'enfonce dans l'inconnu. Elle s'avance dans la profondeur de l'image.

Or, l'expédition circule dans l'espace, mais en vain. Semé d'embûches, son mouvement menace de s'enliser et d'épuiser l'action diégétique. Prenons un exemple parmi d'autres : pendant la deuxième expédition, Fawcett se faufile entre des rochers massifs qui obstruent l'accès dans l'espace. Venu de nulle part, un flot d'eau le recouvre et fait obstacle à sa vision (ainsi qu'à celle du spectateur) et l'empêche de discerner les traces (des moulages de visages, semble-t-il) inscrites dans la roche. Le paysage amazonien ne se contemple plus, mais s'explore au gré de mouvements malaisés qui attestent du caractère immaîtrisable de l'espace et de l'histoire. Fawcett perd toute maîtrise quand il cherche l'origine (« Z » : le berceau de l'humanité), quand il s'engouffre, pour reprendre l'expression du naturaliste Buffon, dans « le sombre abîme du temps²⁷ ». Impuissant,

27 L'archéologue Laurent Olivier a intitulé un ouvrage dont le titre reprend l'expression de Buffon : L. Olivier, *Le Sombre Abîme du temps : mémoire*

l'explorateur assiste à la fuite du temps dans la mesure où il *vient après* : après la venue des Conquistadores et après les populations indiennes qui, jadis, ont habité ce territoire dépourvu de présence européenne. Il vient après ce qui a disparu en prétendant être le premier. Il accuse un retard parce que l'origine lui échappe.

L'invisible dans l'image

The Lost City of Z est hanté par la disparition de la cité antique, un passé perdu sur lequel on n'aura jamais prise et un temps archéologique « fait de vides, de manques, d'absences²⁸ ». Du passé, Fawcett ne récolte que des fragments. Les traces donnent à voir autant qu'elles signifient l'absence, exposent une durée en même temps qu'elles figurent la disparition. Pourtant, nous n'assistons pas à un pur évidement du cadre. Les images sont au contraire saturées par une abondante végétation, mise en relief par d'intenses contrastes et par des zones d'ombre dans lesquelles se cache, en hors-champ, un danger imminent. La végétation fait même obstacle à la vision et au mouvement des personnages. Mais cette luxuriance du visible ne l'empêche pas d'être sans cesse débordé par les couches d'invisible qui constituent l'épaisseur de l'image – à la fois la profondeur historique et la profondeur de l'espace. À l'instar de Fawcett, le spectateur nourrit un désir de voir toujours plus, que l'image lui refuse d'assouvir – un désir d'ailleurs affermi par l'obsession du protagoniste de trouver la cité disparue et de prouver son existence. Dans *The Lost City of Z*, l'image dissimule plus qu'elle ne montre. Ce faisant, l'œuvre résiste à l'idée répandue selon laquelle le cinéma est fondamentalement un art du visible, « un art du plein²⁹ ».

La forme de *The Lost City of Z* est perpétuellement rejetée en dehors de ses propres limites, comme si le point focal de l'image n'avait de cesse de se déplacer, de fuir vers la périphérie, comme

et archéologie, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

28 *Ibidem*, p. 136.

29 J. Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, p. 13.

si son centre, toujours, se mettait en mouvement. L'espace du visible, que les limites de l'image auraient dû contenir, déborde de sa propre clôture. Le désir de l'explorateur repousse toujours plus loin les bords du cadre filmique. Autant, pendant la première expédition, Fawcett aspirait à circonscrire un lieu sur une carte, autant, au cours de la deuxième, il ouvre l'image cinématographique, il étend ses limites à l'infini. Il cherche une origine pour arrimer son action historique et perpétuer son destin, mais l'origine demeure hors d'atteinte. Elle dérive. Et cette perte entrave toute perspective de projection, toute possibilité d'avenir.

The Lost City of Z est en quête de son propre fondement – de sa propre origine. L'œuvre se construit sur un passé évanescant. Ce défaut d'origine inspire un effort de création : il relance l'action diégétique et engage le devenir de la forme cinématographique. Alors que l'origine est manquante, l'action est vouée à la répétition. Les personnages retournent sur les mêmes lieux, tandis que les scènes de départs, d'attaques, de campements, ainsi que les échecs de l'expédition se répètent. La troisième expédition apparaît finalement comme la répétition d'une répétition – une répétition au second degré : Jack Fawcett, dévoré par le désir de son père, part à la recherche de la cité disparue. Pour reprendre l'expression de José Moure, l'action « tourne à vide³⁰ ». L'action se répète – d'où l'impression de relâchement et d'étirement que procure le visionnage du film.

Dépourvue d'origine et de centre, l'œuvre est aussi privée de clôture. Sa forme est affectée par une dissolution de ses propres limites. Au cours de la troisième et dernière expédition, Jack et Percy Fawcett s'enfoncent dans la jungle. Le fils ouvre un passage à coups de machette. Soudain, il fait signe à son père de faire halte : face à eux, un mur de végétation exubérante offusque leur regard et fait obstacle à leur avancée. La profondeur dans l'image est empêchée, le mouvement est interrompu. On devine des Indiens derrière un rideau de verdure. Le père et le fils rebroussent chemin et prennent la fuite. Les voilà poursuivis par des guerriers en armes, par des projectiles et des cris. Ils sont traqués, capturés, encerclés.

30 *Ibidem*, p. 70.

La nuit tombée, Fawcett et son fils sont drogués, portés à bout de bras – dépossédés de la maîtrise de leur propre corps. L'image donne à voir l'échec de toute tentative de maîtrise. Dans l'immensité de la nuit, la procession qui les emmène serpente dans un espace obscur, ouvert et oppressant, ponctué de points de lumière qui constituent sa profondeur. L'ouverture du film était déjà marquée par l'obscurité. Tout avait commencé dans le noir – le noir de l'image et l'obscurité de la nuit. L'image avait pris naissance dans un cercle de lumière : on apercevait quelques silhouettes d'Indiens autour d'un feu – une apparition bientôt plongée dans le noir. À la fin, l'image retourne à la nuit, à l'obscurité, à l'opacité.

Au moment où la procession atteint les rives du fleuve, la caméra abandonne les personnages et active un hors-champ. Elle s'élève, et son mouvement masque la scène. Les corps sont comme engloutis dans l'espace. L'image se forme sur une absence : elle montre l'effacement des corps et dérobe à notre regard l'action et le lieu même de la disparition. Le mouvement de la caméra dévoile ensuite une colonne de fumée qui s'élève au-delà des cimes, trace d'un brasier, présence absente dans l'image. L'image donne à voir le réel qui se soustrait à notre vue. À la fin du film – à la fois sa destination et sa cessation, mais une cessation irréalisée – la trajectoire des personnages est indéterminée, elle ne laisse qu'une question en suspens : quel sera le destin des protagonistes ?

Sur l'image de la disparition du père et du fils, on entend la voix de Nina Fawcett. Malgré les années écoulées, la femme de Percy s'obstine à croire que son mari et Jack sont encore en vie. Les retrouver « est devenu le projet de [s]a vie » [*It has become my own life's work*]. Le passé résiste et interdit l'accomplissement du deuil. Le deuil empêché autorise une ouverture vers d'autres possibles, mais aussi vers une incertitude, une instabilité, une inquiétude. Dans le dernier plan, Nina descend les escaliers de la RGS. Son déplacement est suivi par la caméra, puis le personnage dévie de sa trajectoire, et la caméra poursuit son mouvement, dans la direction opposée. Placé au-dessus de l'âtre, un miroir, qui donne forme à un surcadrage (fig. 4) – une image dans l'image –, montre le personnage de dos, sur le point de pénétrer dans la Forêt amazonienne. Nina Fawcett s'éloigne,

s'absente : elle quitte le monde des vivants. Elle abandonne son lieu, entre dans l'image et, à son tour, se perd dans sa profondeur.



Fig. 4. James Gray, *The Lost City of Z*, 2016

Conclusion

Dans *The Lost City of Z*, la carte est confrontée à son propre impouvoir : elle ne parvient pas figurer la complexité du réel. En effet, elle échoue à circonscrire un espace historique. Elle se révèle incapable de saisir le passé, de donner forme à un temps stratifié, de même qu'elle échoue à rendre compte de la profondeur de l'espace. Alors qu'une carte est censée donner à voir le réel, à rendre visible un espace comme jamais l'œil humain ne pourra le contempler, la carte de *The Lost City of Z* donne paradoxalement accès à de l'invisible – un invisible dans la carte qui finit par affecter le régime de visibilité de l'image filmique elle-même. La carte fait aussi perdre tout repère spatio-temporel. Si le dispositif cartographique est censé ordonner le territoire et orienter ceux dont les pas en foulent l'étendue, la carte inventée par l'œuvre est dotée d'un potentiel de désorientation.

L'œuvre investit non plus le caractère hégémonique de la carte, mais son potentiel imaginaire. Si l'explorateur prétendait initialement dominer le réel, il renonce finalement à sa position de maîtrise. En s'engouffrant dans l'abîme, il court le risque de se perdre et de

perdre le passé à jamais. *The Lost City of Z* nous conduit à appréhender la perte comme un phénomène positif et fécond. La perte, en effet, crée des formes et suscite un gain d'expérience qui contraint l'être perdu à se mettre en mouvement et à explorer l'image dans sa profondeur – comme on sombre dans un abîme.

CARTES INFIGURABLES

ISABELLE OST

DES CARTES « HYPERVISIBLES » AUX CARTES INVISIBLES

De cinéma et de littérature

Simulacre et « hypervisibilité » cartographique : l'exemple de Dogville (Lars von Trier)

Dans *Dogville*, long-métrage de Lars von Trier (2003), tout se passe sur une carte. Poursuivie par des gangsters, Grace (Nicole Kidman) se réfugie dans une petite bourgade perdue dans les montagnes et coupée du monde, du nom de Dogville, cul-de-sac d'une route qui ne mène nulle part. Le réalisateur y a pris un parti esthétique original, voire radical : plutôt que de tourner le film dans un décor urbain, il y fait jouer ses acteurs sur un plateau noir sur lequel est tracé à la craie blanche une sorte de plan schématique de la ville, carte réduite à quelques points de repère topographiques pour le moins minimalistes (noms des rues, contours des bâtiments et noms de leurs propriétaires, etc., ainsi que le chien qui donne son nom à la ville, lui aussi dessiné à la craie à côté du mot « DOG »).

Les premiers plans sont pris en plongée verticale (zoom progressif sur la carte), c'est-à-dire qu'ils imitent le point de vue zénithal de la cartographie – son fameux œil d'Icare (fig. 1). Au-delà des premières images, c'est une vue en plan horizontal qui sera adoptée durant l'essentiel de l'action, même si la vue zénithale sera réutilisée à quelques reprises. Les éléments de décor sont eux aussi minimalistes et schématiques : quelques portes qui semblent flotter toutes seules, quelques pièces de mobilier et ustensiles, guère plus (fig. 2). L'éclairage, quant à lui, varie : bien que de manière générale le film soit fort sombre, le plateau étant cerné de noir, des jeux de lumière

viennent pourtant ostensiblement imiter la lumière naturelle, soulignant eux-mêmes leur caractère artificiel.



Fig. 1. Vue zénithale de Dogville



Fig. 2. Vue horizontale de Dogville

L'intrigue est linéaire, en ce sens qu'elle est le récit d'une déchéance progressive, et même d'une descente aux enfers pour sa protagoniste, avant le rebondissement final. Les habitants de Dogville, d'abord réticents à l'idée d'intégrer dans leur communauté fermée une étrangère, seront rapidement convaincus par Tom, lequel, se disant écrivain et philosophe, endosse le rôle de protecteur de la jeune femme, mais s'avérera tout aussi inefficace que lâche. Grace peut rester vivre dans la ville à condition de se mettre à la disposition de la collectivité pour effectuer quelques besognes. Mais à mesure

que passe l'année (une progression temporelle figurée de manière significative par des éléments saisonniers à caractère symbolique), la peur, la lâcheté et la mesquinerie vont reprendre le dessus chez les habitants, si bien que leur comportement individuel et collectif va devenir de plus en plus abject à l'égard de Grace, laquelle finira par se retrouver enchaînée et réduite au rang d'esclave de la communauté. Et ce jusqu'à la scène finale : les gangsters ayant été rappelés par Tom, il s'avérera que Grace n'est autre que la fille de leur chef, ayant fui intentionnellement son père. Elle acceptera de retourner auprès de lui mais auparavant, après un dernier sursaut de conscience, laissant enfin parler son ressentiment elle lui demandera de faire incendier la ville et de massacrer ses habitants jusqu'au dernier. Dans les dernières images, plus rien ne reste debout : plateau noir, grande lune, plus aucun meuble ni même aucune marque blanche au sol, tous les corps couchés à terre – la ville aura été littéralement rayée de la carte.

En me concentrant ici sur un seul aspect du film, son dispositif cartographique si particulier, je voudrais en souligner trois aspects complémentaires. Le premier est le plus évident : ce film se déroule moins dans l'espace de la fiction (espace diégétique pourrait-on dire, à savoir Dogville) que dans l'espace de sa représentation. J'entends par là un espace qui se désigne lui-même, de toute évidence, comme fictif, de nature représentationnelle. Encore une fois, et bien que je reviendrai plus loin sur cette formulation, ce film se déroule sur une *carte*, qui est donc, par nature, une représentation. Ce qui frappe le spectateur dans ce dispositif, en effet, a trait à l'exacerbation de l'artifice qu'il produit, l'impression d'un décor très manifestement théâtral : tout se déroule à huis clos et évoque une scène de théâtre – ce qui n'exclut toutefois pas des jeux de caméras intéressants, dont les plongées verticales, qui en font une véritable œuvre cinématographique. Plusieurs éléments viennent d'ailleurs renforcer cette dimension artificielle, à commencer par la voix narratrice, une voix *off* qui durant tout le film en raconte l'histoire, voix masculine toujours égale, ne s'émouvant ni ne s'indignant jamais, même lorsque survient le plus sordide – notons d'ailleurs que dans la première phrase du film, « *This is the sad tale of the township of Dogville* », le mot « tale » induit d'entrée de jeu un effet de distanciation très brechtien.

Qui plus est, la toute première image – texte blanc sur fond noir rappelant les intertitres du cinéma muet – indique que ce long-métrage sera divisé en neuf chapitres et un prologue, autre manière d’insister sur le fait qu’il s’agit d’un conte, voire même d’une parabole, un clair-obscur sur le mal intrinsèquement humain, mais aussi l’abnégation, le pardon et la grâce (la dimension religieuse est d’ailleurs appuyée par une musique d’orgue récurrente). Ainsi, le dispositif spatial qui fait usage de la représentation cartographique n’est en réalité que l’élément le plus manifeste d’une constellation d’autres procédés visant à accentuer le caractère fictif de l’intrigue.

Deuxième aspect. Une carte, on le sait, est un espace clos, borné par les limites de la représentation – c’est là d’ailleurs l’un des points communs entre la carte et le tableau¹. De même, Dogville n’existe pas en dehors des limites de sa représentation. En effet, l’intrigue se déroule dans une ville qui, de lieu de refuge pour sa protagoniste, devient un lieu carcéral – celle-ci fera d’ailleurs une tentative de fuite, en vain. Dogville est donc un espace dont on ne sort pas : caractère exigü de cette communauté, plateau scénique bordé par du noir matérialisant très ostensiblement le hors-champ – l’invisible –, plans en plongée totale qui accentuent le sentiment de claustration, tout contribue à donner l’impression d’une zone déconnectée du monde, quasi auto-suffisante, le cadre de la carte marquant les limites de celle-ci². L’issue du scénario, pourtant, dénonce ce qui n’était qu’illusion, puisque les gangsters feront bien intrusion dans cet espace cartographique et l’éradiqueront, prouvant par là qu’aucune représentation n’est totalement autonome.

Cependant, au sein de l’espace très cloîtré que forme la représentation de la ville, un autre effet, très particulier et pour tout dire déroutant, joue presque en sens inverse – c’est le troisième élément à souligner : la transparence totale entre les différents lieux qui composent Dogville (c’est-à-dire sa représentation). De fait, *on y voit*

-
- 1 Sur cette parenté entre carte et tableau, voir notamment l’introduction à ce même volume.
 - 2 Rappelons d’ailleurs que les conditions de tournage ont été très particulières, les acteurs étant totalement isolés du monde, si bien qu’un système de « boîte noire » – presque un confessionnal (filmé) – avait été mis en place pour qu’ils puissent y décharger leurs émotions et malaises.

tout, car il n'y a ni mur ni cloison, nulle part de possibilité de se soustraire au regard. Du moins au regard du spectateur, car les personnages, quant à eux, agissent comme si ces murs (séparant par exemple les habitations) existaient bel et bien, c'est-à-dire qu'ils vaquent à leurs occupations usuelles comme s'ils ne voyaient rien. L'effet en est particulièrement saisissant dans les scènes où Grace est maltraitée, persécutée, et même violée : la caméra (et le spectateur à sa suite) voit tout, tandis que les habitants semblent aveugles (ou veulent s'aveugler). Paroxysme de ce procédé, le moment où Grace tente de fuir à l'arrière d'un camion dont le conducteur, après l'avoir escroquée et avoir abusé d'elle, la ramènera à son point de départ : toute la scène est filmée en plongée verticale, en un plan fixe sur la remorque du camion recouverte par une bâche (sous laquelle la protagoniste est dissimulée), une toile épaisse qui cependant devient subitement transparente au regard du spectateur (fig. 3).



Fig. 3. *Dogville*, bâche transparente

En rassemblant ces différents éléments formels, on pourrait conclure que *Dogville* se déroule sur une carte dont la dimension fictionnelle n'est pas seulement dévoilée mais est même « surreprésentée ». La caméra semble entrer par effraction dans cet espace artificiel, tel un voyeur jouissant du don d'omnivoyance. Voilà qui peut paraître *a priori* se situer aux antipodes du sujet qui nous occupe ici, à savoir l'invisibilité des cartes : la carte de Lars von Trier

serait ainsi, à première vue du moins, l'exacte antinomie de la carte invisible. Or cette carte n'est pas un motif narratif, elle n'apparaît pas même comme la représentation d'un espace, elle s'y est tout bonnement substituée – non plus *La carte et le territoire* (on connaît le titre de Michel Houellebecq), mais la carte à la place du territoire. Par conséquent, ce plan (cartographique), qui est en même temps un plateau (scénique), souligne le geste paradoxal inhérent à toute représentation : rendre son référent présent et absent tout à la fois. Jamais Dogville ne figurera sur aucune carte – comme elle pourrait tout aussi bien figurer sur toute –, ainsi que le suggère du reste le nom de sa rue principale, *Elm Street* (Rue de l'orme), là où, comme le précise par deux fois la voix *off*, il n'y a jamais eu le moindre rameau d'orme³. Il n'y a pas jusqu'au nom de « Dogville » qui ne s'inscrive dans la même logique : dénomination elle aussi symbolique qui renvoie à son chien, Moïse, métaphore de la bestialité que

- 3 En outre, il faut se rappeler que la rue de Dallas dans laquelle John Fitzgerald Kennedy fut mortellement touché le 22 novembre 1963 porte le même nom : *Elm Street*. La coïncidence n'est pas anodine. Lars von Trier cadre la rue et son nom à la verticale, adoptant un point de vue zénithal. Or, tel est le point de vue manquant, précisément, dans le célèbre film amateur de 26 secondes d'Abraham Zapruder qui saisit le moment où Kennedy est abattu. La rage herméneutique qui s'est emparée de bien des enquêteurs, des plus amateurs aux plus autorisés, trouve son impulsion dans le fait que ce film donne l'impression que l'on voit tout alors qu'à dire vrai, on n'y voit rien – rien qui permette d'élucider la question restée en suspens : qui a tiré ? Le film de Zapruder, parce qu'il incarne précisément un point de vue situé, ne permet pas, par lui-même, de trancher entre l'hypothèse du tireur isolé (Lee Harvey Oswald, hypothèse retenue par la commission présidentielle Warren) et celle de la pluralité des tireurs, donc du complot. Le regard est déçu parce qu'il découvre que la transparence fait en fin de compte défaut à un document pourtant exceptionnel et qui laissait croire à une révélation possible. Ainsi de la carte de *Dogville* tout entière, fondamentalement déceptive : la transparence référentielle qu'elle laisse espérer, et que renforce le point de vue zénithal – proprement cartographique – de la caméra, tient du simulacre, qui n'ouvrira sur aucune clairvoyance. (À propos de l'importance du film de Zapruder pour l'histoire du cinéma américain et tout particulièrement du Nouvel Hollywood, on pourra se rapporter à J.-B. Thoret, *26 secondes. L'Amérique éclaboussée. L'assassinat de JFK et le cinéma américain*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2003).
Je remercie Laurent Van Eynde d'avoir attiré mon attention sur ce point.

file l'intitulé du sixième « chapitre » (« *In which Dogville bares its teeth* »). Ce chien sera d'ailleurs le seul à échapper *in extremis* au massacre final, sauvé à la demande de Grace : alors qu'il n'était figuré jusque-là que par un dessin au sol, dans l'ultime plan du film, tandis que résonnent ses aboiements, nous le voyons, en un fondu enchaîné, prendre véritablement chair en lieu et place de sa représentation. Ultime retour du réel sur lequel la caméra effectue une dernière plongée, à nouveau verticale – cartographique.

C'est pourquoi, ni invisible ni simplement visible, la carte de Dogville, c'est l'hypothèse que je propose, peut être qualifiée d'*hyper-visible*, au sens où les « postmodernes » parlent « d'hyperréalité » : signe sans référent, représentation non dépendante d'une réalité extérieure à elle-même. « Bienvenue dans le désert du réel » dirait, en écho au film *Matrix*, le Jean Baudrillard de *Simulacres et simulation*. Baudrillard qui, notons-le, entamait son essai par un exemple qui ne nous éloigne pas du sujet :

Le territoire ne précède plus la carte ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire – *précession des simulacres* –, c'est elle qui engendre le territoire et, s'il fallait reprendre la fable, c'est aujourd'hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l'étendue de la carte.⁴

De « l'hypervisibilité » à l'invisibilité : paradoxes cartographiques

Dans la fable dont il question dans cette dernière citation, l'amateur de cartographie aura aisément reconnu *De la rigueur de la science* de Jorge Luis Borges. Très brève fiction, attribuée par son auteur à un ouvrage de 1658 lui-même fictif, ce texte décrit le projet démentiel d'une carte à l'échelle 1/1, qui recouvrirait donc la totalité du territoire qu'elle est supposée représenter⁵. On sait aussi qu'Umberto Eco a consacré à cette fiction un bref commentaire, à mi-chemin entre le sérieux et le

4 J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 10.

5 J. L. Borges, « De la Rigueur de la science », *L'auteur et autres textes*, trad. fr. de R. Cailliois, Paris, Gallimard, 1982 [1946], p. 199.

facétieux⁶. Intitulé *De l'impossibilité d'établir une carte de l'empire à l'échelle de 1/1*, ce petit argumentaire – inspiré lui-même par un ouvrage du philosophe polonais Alfred Korzybski, *Une carte n'est pas le territoire*⁷ – vise comme son titre l'indique à démontrer l'impossibilité du fantasme de la carte totale. Impossibilité d'abord pratique et pragmatique, puisque le sémioticien envisage quatre formes de réalisation effective d'une telle carte (étalée sur le territoire, suspendue, etc.) pour mieux les réfuter toutes ; mais surtout impossibilité logique : dans une dernière partie du texte (« Le paradoxe de la carte normale »), Eco, s'appuyant sur le célèbre paradoxe de l'ensemble normal de Russell-Frege⁸, déploie les apories dans lesquelles s'enfermerait cette carte de l'empire⁹. Prise dans l'antinomie de Russell, une telle carte se retrouverait victime d'un paradoxe qui, somme toute, est celui de la représentation elle-même, selon lequel une représentation voulant représenter intégralement une réalité doit *et* ne doit pas se représenter elle-même comme élément de cette réalité. À la suite de quoi Eco conclut sa démonstration par deux corollaires :

- 6 U. Eco, « De l'impossibilité d'établir une carte de l'empire à l'échelle de 1/1 », *Pastiches et postiches*, trad. fr. de B. Guyader, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche », 2005 [1992].
- 7 A. Korzybski, *Une carte n'est pas le territoire. Prolégomènes aux systèmes non-aristotéliens et à la Sémantique générale*, trad. fr. de D. Kohn et al., Éditions de l'éclat, coll. « L'éclat/Poche », 2015 [1933].
- 8 L'ensemble de tous les ensembles dits « normaux » (*i. e.* qui ne se contiennent pas eux-mêmes comme élément) peut-il se contenir lui-même ?
- 9 Le raisonnement d'Eco peut être résumé de la façon suivante : si cet empire devait être représenté dans son intégralité, la carte qui lui serait coextensive deviendrait *de facto* un élément éminemment caractéristique de son territoire. Elle ne pourrait donc manquer d'être représentée sur la carte – sur elle-même –, à moins que ne soit postulée une autre carte (sorte de « métacarte ») qui représenterait le territoire mais aussi la carte qui la recouvre entièrement. Mais dans ce cas, par quoi cette deuxième carte serait-elle à son tour représentée, sinon par une troisième carte, etc. ? Et si tel n'était pas le cas, si la carte à l'échelle de 1/1 représentait le territoire sans se représenter elle-même – si elle était une « carte normale », au sens de Russell –, alors il manquerait un élément essentiel à la représentation cartographique de l'empire, si bien que la carte se voulant parfaitement exhaustive et fidèle au territoire échouerait à l'être.

1. Toute carte au 1/1 reproduit toujours le territoire infidèlement.
2. Au moment où on en établit la carte, l'empire devient irréprésentable.¹⁰

Si une carte à l'échelle de 1/1 constitue une contradiction logique, c'est bien parce qu'un signe, pour éviter d'être pris dans les rets des paradoxes, doit être distinct, fût-ce logiquement, de ce qu'il désigne. Conclusion à laquelle parvenait aussi Nelson Goodman, comme le rappelle Gilles Tiberghien, qui en concluait que « l'inadéquation est intrinsèque à la cartographie¹¹ » ; ou encore le philosophe Jocelyn Benoist, qui en inférait « [...] la *différence logique*, indépassable, entre la carte et le territoire : en l'occurrence, entre le territoire en tant que carte et le territoire en tant que réalité (en tant que territoire). Une différence irréductible dont peut-être, dans le texte de Lewis Carroll, le “presque” (*nearly*) est la signature¹². » Ainsi, le « fantasme métaphysique par excellence » (Benoist toujours), qui tient dans l'identité parfaite du représentant au représenté, c'est-à-dire dans l'écrasement

10 U. Eco, *op. cit.*, pp. 105-116. On remarquera toutefois que dans son petit argumentaire, Eco n'envisage pas le cas où la carte remplacerait intégralement le territoire, et deviendrait ainsi la carte d'un territoire imaginaire. Telle est pourtant la façon dont Louis Marin interprète « l'existence » de l'île d'Utopie, d'après l'œuvre de Thomas More : Utopie n'est pas un territoire « réel » (ou qui pourrait l'être) représenté par une carte, elle *n'est qu'une carte*, une représentation, car sa description par Raphaël Hythlodée, multipliant les contradictions internes, rend son existence « réelle » (hors langage) impossible par principe (cf. L. Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1973).

11 Voir G. A. Tiberghien, *Finis Terrae, Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2007, p. 119.

12 J. Benoist, « La carte et le territoire », in I. Ost (dir.), *Cartographier. Regards croisés sur des pratiques littéraires et philosophiques contemporaines*, Bruxelles, Presses universitaires Saint-Louis, 2018, p. 67. J. Benoist fait allusion, dans la dernière phrase citée, à un passage de Sylvie et Bruno de Lewis Carroll, qui, anticipant la fiction borgésienne, imagine la carte d'un pays à l'échelle d'un kilomètre au kilomètre. À la question de savoir si cette carte a été fréquemment utilisée, un personnage répond par la négative, avant de conclure sur ces mots auxquels se réfère J. Benoist : « *So we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well.* » (L. Carroll, “Sylvie and Bruno Concluded”, in *The Complete Illustrated Works*, New York, Gramercy Books, 1982, p. 727).

de la carte sur le territoire *ipse*, restera toujours fantasme, puisque l'ipséité de la chose échappe par principe à sa représentation.

Or ce jeu d'inférences logiques me permet de revenir à cette antinomie entre, d'une part, la carte que j'ai appelée « hypervisible », et la carte invisible d'autre part, dont on peut montrer à présent la réversibilité totale. La question qui se pose est la suivante : en quel sens la carte sur laquelle se joue *Dogville* est-elle une carte ? Bien sûr, *Dogville* étant une fiction (et même une fiction qui se désigne comme telle), à première vue il serait possible de se dire qu'il n'y a là que de la représentation, et par conséquent pas de différence logique (ou sémiotique) entre le réel et son signe. Cependant, la « précession du simulacre », pour parler comme Baudrillard, ne supprime en rien la nécessité de la distinction entre la carte et le territoire, différence de statut entre un représenté, fût-il fictif, et son représentant. Une évidence s'impose alors : en réalité, la carte de *Dogville* n'en est pas une, ou seulement par abus de langage. Car il est sans doute trivial, mais pas forcément inutile, de se rappeler que ce plateau noir sur lequel ont été tracés quelques traits schématisant différents lieux, et sur lequel se meuvent les acteurs, est précisément un plateau scénique. Une scène, donc un espace et non sa représentation (sa carte). À la suite de quoi il n'y a dans le film aucune représentation d'espace (de territoire) par une carte, mais bien plutôt, à l'inverse, la représentation d'une carte par un espace (scénique).

Aussi la carte « hypervisible » confine-t-elle à l'invisibilité cartographique au sens où elle n'existe littéralement pas, mais elle est seulement simulée (simulacre), l'une et l'autre fantasmant un accès absolu au réel, débarrassé de l'écran de la représentation – l'abolition en quelque sorte de la différence logique. « Hypervisibilité » et invisibilité formeraient dès lors l'envers et l'endroit l'une de l'autre, exactement comme la carte d'un kilomètre au kilomètre de *Sylvie et Bruno* ou la carte de Borges formeraient l'endroit d'un envers qui serait cette *Ocean-Chart* blanche (parce que représentant le centre de l'océan) que l'on trouve dans un autre texte de Carroll, *The Hunting of the Snark* (fig. 4). Cette carte, modèle même de la carte invisible, se présente comme un cadre vide, sans tableau, mais dont la nature cartographique est pourtant clairement identifiable grâce aux coordonnées qui en dessinent le contour. L'équipage de cette curieuse expédition, qui se plaint des symboles et simplifications graphiques utilisés sur les

cartes traditionnelles – « *They are merely conventional signs* » –, loue par contraste la carte vierge fournie par son capitaine, débarrassée de tout signe faisant obstacle à la visibilité du réel – « [...] *he's bought us the best [map], // A perfect and absolute blank*¹³. »

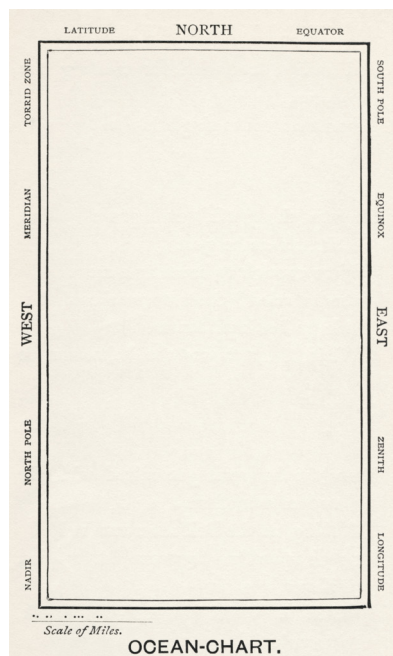


Fig. 4. L. Carroll, *Ocean-Chart*

- 13 L. Carroll, *The Hunting of the Snark*, Londres, Macmillan, 1876. C'est également en ce sens que Gilles A. Tiberghien commente une carte réalisée par l'IGN pour l'exposition de l'artiste Philippe Favier, *Géographie à l'usage des gauchers* (Musée d'art contemporain de Lyon, 2004-2005) : celle-ci, semblable à celle de Carroll (uniformément bleue hormis son contour), représente le centre du lac du Parc de la Tête d'Or à Lyon, à l'échelle de 1/300. Et Tiberghien de commenter cette réalisation : « Dans la carte, le vide central indique l'invisible qui se tient au cœur de toute perception et sur fond duquel s'enlève le visible. L'invisible est constitutif de notre vision des choses [...]. » (G. A. Tiberghien, *op. cit.*, p. 141).

Circulez, il n'y a rien à voir : Der Prozess / The Trial

Quoique jouant sur les paradoxes de la représentation, les œuvres évoquées jusqu'ici, de Carroll à von Trier en passant par Borges, ne sont pas à proprement parler complexes, ou du moins elles ne mêlent pas d'éléments contradictoires. *Le Procès*, en revanche, articule de façon plus complexe le visible et l'invisible cartographiques en jouant sur des espaces hétérogènes. Je me propose de le montrer, pour finir cet article, en m'appuyant sur une double œuvre, littéraire et cinématographique : *Le Procès* de Kafka (*Der Prozess*, paru pour la première fois en 1925 dans une édition posthume établie par Max Brod) et son adaptation cinématographique réalisée par Orson Welles (*The Trial*, 1962).

La parabole « Devant la loi » est sans conteste l'un des passages les plus connus du chef-d'œuvre de Kafka, d'autant que ce bref conte avait fait l'objet d'une publication distincte du vivant de son auteur (1915), avant d'être inséré dans le chapitre pénultième du roman, « Dans la cathédrale¹⁴ ». Rappelons-le toutefois pour mémoire : un religieux, qui se présente à Josef K. comme l'aumônier de la prison, l'interpelle brusquement depuis une chaire de vérité pour lui raconter l'histoire d'un homme qui passe sa vie entière à attendre devant les immenses portes de la loi (la première des portes, en réalité), surveillées par un gardien lui défendant de pénétrer à l'intérieur. Au moment de mourir, à la question de savoir pourquoi, durant toutes ces années, personne d'autre ne s'est présenté en ce lieu pour accéder à la Loi, l'homme s'entend répondre : « Personne d'autre ne pouvait obtenir le droit d'entrer ici, puisque cette porte n'était destinée qu'à toi. Maintenant je m'en vais et je la ferme. » – quelques mots que l'aumônier reprendra en écho pour clôturer le chapitre, en s'adressant cette fois directement à K. : « Le tribunal ne veut rien de toi. Il t'accueille quand tu arrives et il te laisse partir quand tu t'en vas¹⁵. » Or ces immenses portes de

14 F. Kafka, *Le Procès*, in *Œuvres complètes II. Romans*, trad. fr. de J.-P. Lefebvre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018 [1925]. Les pages 463 à 465 contiennent la parabole, dont débattent ensuite K. et le personnage du religieux.

15 *Ibidem*, p. 465 et 471.

la loi, dominant de toute leur hauteur qui s'y présente, s'avèrent à la fois infranchissables et pourtant « subjectives », puisqu'elles ne sont faites que pour un sujet unique – ou peut-être mieux encore, « perspectivistes », au sens où elles n'existent que par et pour le regard d'un seul.

Voilà ce qu'Orson Welles a restitué magistralement dans son film *The Trial* : les jeux de perspectives et les angles de vue très particuliers y sont constants. De surcroît, Welles fait le choix de placer la fameuse parabole dès l'entame du film, en guise de prologue. Une voix *off* (la sienne) raconte la fable, tandis que défilent devant le spectateur des images fixes, représentant l'homme, le gardien, et surtout les fameuses portes – ou plutôt une mise en abyme de portes derrière des portes (fig. 5). Imposantes par leur hauteur et par le caractère massif du mur aveugle qui les entourent, elles traduisent l'ambiguïté entre l'interdiction et l'impossibilité d'atteindre la loi, tant la perspective semble infinie – y a-t-il une fin à cette enfilade, autre chose que la représentation éternellement dupliquée d'un même seuil sur lequel l'homme serait condamné à attendre ? Qui plus est, l'avant-dernière scène de l'adaptation, dans la cathédrale, nous confronte une seconde fois à ces images et à ce récit, ici narré non par un religieux mais par le personnage de l'avocat. Mêmes plans, certes, à ceci près que Welles leur donne davantage de mouvement en redoublant cette fois le jeu de perspective, puisque l'ombre de K., pris dans le faisceau d'un spot, aveuglé par sa lumière, se retrouve projetée sur ces illustrations, comme s'il s'agissait de mieux l'incarcérer dans l'image (fig. 6). Nous y voyons aussi se détacher l'ombre de l'avocat, qui, de défenseur, devient l'accusateur, en lieu et place des juges de cette Cour suprême qu'il ne trouvera jamais, que tout le monde semble connaître mais que l'on ne voit nulle part, si bien que K., quelles que soient les investigations qu'il mène, ne recevra jamais de réponse à sa question initiale : '*Who accuses me ?*'. Pas plus que l'homme qui campe toute sa vie devant les portes, il ne connaîtra la justice qui le condamne, la loi qui s'applique à lui.

Fig. 5. *The Trial*, portes de la loiFig. 6. *The Trial*, portes de la loi et ombre de K.

Circulez, il n'y a donc rien à voir ! Sans doute la loi est-elle moins interdite ou transcendante chez Kafka qu'irreprésentable, invisible, ce qui revient *de facto* à son inexistence, du moins vu depuis la perspective de chaque justiciable individuellement. Toujours est-il que le vide central qu'elle dessine au creux du roman, comme du film d'Orson Welles, engendre une circulation intense, à commencer par les démarches et déplacements que Josef K. se sent obligé d'accomplir sans relâche pour traquer ce tribunal qui est partout et nulle part

à la fois. Il gravite ainsi dans l'intrication complexe – effectivement complexe, cette fois – des multiples espaces curieusement imbriqués d'un appareil judiciaire qui semble tout contaminer, il arpente les zones de plus en plus douteuses de ces lieux hétéroclites qui lui renvoient des images toujours plus éloignées des représentations que l'on peut se faire (et qu'il se fait) de la justice¹⁶. Dynamisés par ce point aveugle qu'est la loi, les lieux et espaces se juxtaposent dès lors en une succession virtuellement infinie, puisque l'image idéale de la loi – sorte d'*Urbild* que, tel le visage d'Isis, nul ne peut dévoiler – fait structurellement défaut, et non parce que K. n'aurait pas suffisamment cherché dans tous les recoins, comme il le pense pourtant jusqu'au dernier instant, lorsque, sur le point d'être poignardé par deux hommes qui l'ont entraîné aux marges de la ville dans une sorte de grand terrain vague, il croit encore en un espoir possible – n'aurait-il pas tout tenté ?

Telle une lumière jaillissant soudain, les deux battants d'une fenêtre s'y ouvrirent d'un coup, et un homme qui, si loin et si haut, semblait faible et fluet se pencha d'un mouvement brusque loin en avant en tendant les mains encore plus loin. Qui était-ce ? Un ami ? Un homme bon ? Quelqu'un qui compatissait ? Quelqu'un qui voulait l'aider ? Était-il seul de son espèce ? Était-ce le cas de tous ? Y avait-il encore une aide ? Des objections qu'on avait oubliées ? Bien sûr qu'il y en avait. La logique est certes inflexible, mais elle ne résiste pas à un homme qui veut vivre. Où était le juge qu'il n'avait jamais vu ? Où était le tribunal suprême devant lequel il n'était jamais arrivé ? Il leva les mains en écartant tous les doigts.¹⁷

C'est pourquoi, de la justice, il n'y a pas de carte chez Kafka, pas de représentation ou d'image capable de fixer une fois pour toutes la

16 Ma lecture du roman a une dette à l'égard de celle de G. Deleuze et F. Guattari (*Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975), qui met l'accent sur le mouvement désirant qu'enclenche l'absence de la loi et sur la prolifération des espaces rhizomatiques, des connexions et agencements que K. construit durant tout le roman. Une lecture peut-être influencée à son tour par le film de Welles, bien que ce ne soit pas explicite.

17 *Ibidem*, p. 476.

cartographie de son fonctionnement. Cartes et plans sont d'ailleurs les grands absents du roman, malgré les nombreux déplacements de K. à travers la ville, ses désorientations, ses errances. Dans *The Trial*, le motif aura toutefois une occurrence : un plan que l'on remet à K. au dos d'une convocation, afin qu'il puisse rejoindre les locaux du tribunal séance tenante, de nuit. Peine perdue, évidemment : ce plan que l'on entrevoit à peine ne lui sera d'aucun secours – la caméra montre le personnage adossé à un immense mur de briques, comme écrasé sur cet à-plat opaque, perdu déjà. Bien au contraire, cet ersatz de carte crée un effet presque ironique, tant K. ne cessera de s'égarer toujours davantage dans les arcanes de la loi.

Point de carte *visible* donc, à cette petite exception près, mais bien une cartographie *invisible* qui se bâtit progressivement : topographie changeante, instable, impossible à figurer dans l'espace clos de la représentation cartographique, à l'instar du roman lui-même, puisqu'il n'y a jamais eu de forme achevée de l'œuvre par son auteur, mais des feuillets assemblés, une matière textuelle mouvante. Aussi, jusqu'au dernier instant, K. peut-il croire au caractère illimité du procès (« procès » au sens judiciaire mais aussi au sens de « processus ») – qui sait d'ailleurs ce que serait devenue cette fin si Kafka avait publié de son vivant le *Procès* ? Qui plus est, ce processus cartographique invisible, qui sous-tend le roman et plus encore le film, est composé de plusieurs strates se mélangeant les unes aux autres. Rien n'échappe au tribunal – du moins c'est ce que croit K. –, pas même le religieux, le familial, l'intime ou le sexuel : si sa vie professionnelle (il est cadre dans une grande banque) se désorganise progressivement en raison de ce procès qui s'invite dans son lieu et son temps de travail¹⁸, sa vie privée en pâtit également lorsque sa famille s'en mêle (oncle, cousine), de même que sa vie affective (libidineuses, lascives, les femmes jouent

18 Voir le chapitre intitulé « Le Châtelier » (pp. 342-348) : en ouvrant la porte d'un débarras de la banque, K. tombe sur une scène à caractère fantasmatique où les deux agents venus l'arrêter au premier chapitre du livre sont fouettés par un bourreau, au motif que K. aurait dénoncé leur mauvais comportement. Le lendemain, la même scène se répète dans le même lieu, dont K. fermera précipitamment la porte, pensant perdre la raison. Dans le film, cet épisode donne lieu à une scène comportant les marqueurs typiques des films noirs.

un rôle ambigu, à la fois entremetteuses des fonctionnaires de la justice et éléments perturbateurs, puisqu'elles font sans cesse dévier K. en l'attirant à elles). Ainsi le procès empoisonne tout, dans une sorte de porosité grandissante des espaces, si bien qu'en définitive, la justice ne possède aucun lieu « propre », et ce au double, au triple sens du terme : ni lieu spécifiquement à elle – atopique, elle fait défaut au centre de la représentation –, ni lieu approprié – en lieu et place d'un palais de justice, elle se loge dans les endroits les plus inadéquats, chambre, banque, cathédrale, immeuble de rapport, vieux greniers, etc. –, ni lieu dépourvu de saleté – plutôt des salles crasseuses, des arrière-cours malodorantes ou des pièces d'habitation qui empestent, et des couloirs surtout, tant de couloirs dans lesquels K. suffoque. Court-circuitant juges et avocats, magistrats et policiers, greffiers et fonctionnaires, les simulacres de la justice s'engluent dans les misères de l'envers du décor, les lignes sinueuses de sa cartographie zigzaguent entre une prostituée, une lavandière, une garde-malade, des hommes nus et fouettés, et des enfants, par grappes entières, des petites filles grouillant littéralement autour de K.

Cette logique kafkaïenne, cette cartographie latente et impossible à la fois, Welles est parvenu à l'amplifier magistralement : le film construit, à mesure que K. se débat dans les filets de l'appareil judiciaire, une vaste topographie de l'hétérogène et des contiguités inattendues, exacerbant les lignes de force du roman jusqu'à l'extrême, par des procédés propres à un cinéma (encore) expressionniste, baroque. À commencer par l'accentuation permanente des lignes verticales, qui dominent constamment l'image. Dans le roman déjà, la verticalité détermine, à première vue du moins, la représentation très hiérarchisée que renvoie la justice¹⁹ ; ce trait est d'autant plus marqué dans le film, où de très nombreux plans, fortement structurés par un axe vertical, marquent la volonté d'écraser le personnage par la hauteur des éléments du décor (fig. 7).

19 Par exemple la position de l'aumônier, apostrophant K. depuis sa chaire de vérité (p. 459) ; ou encore la hauteur effrayante de l'escalier menant à la chambre du peintre Titorelli : « [...] les escaliers, tout comme les étages, étaient incroyablement hauts, et le peintre était censé habiter au sommet, dans une mansarde » (p. 396).



Fig. 7. *The Trial*, verticalité

D'ailleurs, la plupart des scènes du film se déroulent soit dans des lieux trop exigus, étouffants ou grouillant de monde, soit au contraire dans des espaces trop vastes, d'énormes bâtiments ressemblant à des usines ou à des entrepôts désaffectés, hauts de plafond et soutenus par d'immenses poutres de pierre, de bois ou de métal (fig. 8 et 9).



Fig. 8. *The Trial*, lignes verticales

Fig. 9. *The Trial*, lignes verticales 2

De surcroît, ce premier procédé est accentué par un second qui en renforce les effets : l'usage intensif de la plongée, et plus encore de la contre-plongée, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de filmer des visages scrutant K., comme dans l'exemple ci-dessous (fig. 10). Dans certaines séquences, les deux types de prises de vue (plongée et contre-plongée) alternent en permanence, comme dans la scène de l'audience au tribunal, qui se déroule dans une salle immensément haute et bondée (fig. 11 et 12).

Fig. 10. *The Trial*, contre-plongée



Fig. 11. *The Trial*, tribunal en contre-plongée



Fig. 12. *The Trial*, tribunal en plongée

Outre les colonnes et les poutrelles, deux autres éléments architecturaux se répètent en un jeu de miroir qui semble virtuellement infini : les escaliers et les portes. À la montée, les escaliers sont écrasants et vertigineux en raison des angles de vue torturés à outrance, et de plus en plus à mesure de la progression de l'intrigue (fig. 13) ; quant à la descente, elle est toujours précipitée, K. quittant le plus souvent les lieux sur le mode de la fuite. Aux innombrables escaliers

du film répondent en outre les portes, ces hautes portes qui forment un motif récurrent chez Kafka²⁰ comme chez Welles, renforçant le réseau de lignes verticales : comme autant de répliques des portes initiales et finales (celles de la parabole), elles paraissent toutes cacher, escamoter, invisibiliser l'élément qui meut l'ensemble de la carte – la loi. (fig. 14). D'autant que lorsque K. y pénètre, il n'y trouve que des entrelacs de couloirs, d'escaliers, et surtout d'autres portes, des portes ouvrant elles-mêmes sur des portes.



Fig. 13. *The Trial*, escalier

20 Dans le roman déjà, on perçoit un jeu d'échos par rapport aux portes closes de la parabole. Deux exemples : au moment où K. se rend à la première audience, une jeune femme le fait entrer en précisant, « Il faut que je ferme derrière vous, personne n'a plus le droit d'entrer. » (*Ibidem*, p. 309) ; quelques pages plus tôt, l'entrée de ce bâtiment est décrite en ces termes : « L'immeuble était assez loin, et d'une dimension inhabituelle, le portail d'entrée, en particulier, était haut et large. » (p. 306)

Fig. 14. *The Trial*, portes

« *It's been said that the logic of this story is the logic of a dream... of a nightmare* », dit la voix narratrice en conclusion de la parabole inaugurale (avant un fondu enchaîné sur l'image de K. endormi dans son lit). Une logique du rêve qui implique, comme le montrait Freud, de connecter par un principe métonymique des éléments normalement disjoints dans la vie éveillée du rêveur²¹. Le roman de Kafka suit ce principe, dans une sorte de coq-à-l'âne permanent où tout est discontinu et connexe à la fois²². Welles, quant à lui, amplifie une

-
- 21 Sur ce point, je me permets de mentionner un autre article de ma main : I. Ost, « Quand l'image n'est plus la métaphore du réel : rêve et écriture chez Franz Kafka », *Klesis. Revue philosophique. Imagination et performativité*, n° 28, 2013. [consultable en ligne]
- 22 Par exemple la chambre du peintre Titorelli : bien que le texte précise explicitement qu'il « habitait dans un faubourg à l'opposé exact de celui où se trouvaient les bureaux du tribunal » (p. 395), on découvrira pourtant, au moment où K. devra quitter précipitamment cette chambre par une porte à demi cachée derrière le lit, qu'elle communique avec les bureaux du greffe – devant la surprise effrayée de K., le peintre d'ajouter : « Vous ne saviez pas que le greffe a des bureaux ici ? Il y a des greffes dans presque tous les greniers, pourquoi est-ce qu'il n'y en aurait pas précisément ici ? » (p. 417). Par ailleurs, on notera que l'allégorie de la justice qu'a peinte Titorelli opère tout autant par faux raccords et continuités contradictoires : cette figure représente en effet « la Justice et la déesse de

fois de plus cet élément, grâce à de permanents courts-circuits, des contiguïtés métonymiques propres aux images du rêve – du cauchemar – qui génèrent une sensation de vertige labyrinthique. À grand renfort de faux raccords entre les plans, il crée une pseudo-continuité entre les lieux les plus distants et les espaces supposés totalement distincts. Dès la première scène, par exemple, l'une des portes de la chambre de K. s'ouvre curieusement sur celle de Mademoiselle Burstner (une autre locataire de la pension), comme s'il pouvait à tout moment violer son intimité. Autre exemple, la porte dérobée qui permet de sortir de la mansarde du peintre Titorelli : comme dans le roman, elle donne sur un couloir du tribunal (déjà vu dans une séquence précédente), mais, qui plus est, dans le film ce couloir à son tour communique mystérieusement avec la cathédrale (pourtant un lieu distinct chez Kafka).

Ainsi les espaces semblent se démultiplier à mesure que K. les parcourt, créant des séries virtuellement illimitées d'éléments visuels (portes, escaliers, couloirs, poutres, colonnes, passerelles, scènes, estrades, empilement de feuilles et de dossiers, etc.). *Le Procès* – le roman et *a fortiori* le film –, nous livre une cartographie du pouvoir et de l'appareil d'État toute foucaldienne, diffuse, à laquelle rien n'échappe. Tout concourt à y tracer une topographie sans cesse déformée, paradoxale, topographie qui en devient topologie, véritable anneau de Moëbius mettant en contact des surfaces en principe discontinues. Mobilisées et démobilisées par l'irreprésentable de la loi, les images que renvoie la justice – les plans juxtaposés dans le film –, sont autant de jeux de perspective, d'effets d'optique, si bien que ce petit plan que l'on met entre les mains de K., pseudo-signe cartographique, nous dit assez qu'il n'y a ici de carte qu'impossible. Circulez, il n'y a rien à voir, car de fait *on n'y voit rien*, loi, tribunal, juges et jugements, et ce quelle que soit l'intensité des regards scrutateurs posés sur l'accusé (fig. 15).

la Victoire en un seul et même personnage » (p. 400), les attributs de l'une mêlés à ceux de l'autre.

Fig. 15. *The Trial*, œil

*

Concluons d'un mot : les cartes « hypervisibles » et les cartes invisibles sont l'envers et l'endroit d'un même jeu de représentation – tel est du moins le fil que j'ai voulu tirer ici –, qui est un jeu avec le voir, l'apparaître et le disparaître, le montré et le caché. Non seulement la représentation cartographique reste distincte, sur le plan logique, du territoire qu'elle représente, mais elle ne parvient jamais à le rattraper, quelle que soit l'intensité du désir cartographique : celui des habitants de *Dogville* qui se veulent de bonnes gens honnêtes, sans rien à cacher, en toute transparence malgré que leur probité ne soit que de façade, ou celui de Josef K., dont l'aspiration à se représenter la justice, c'est-à-dire à s'en faire une carte mentale, ne peut être que trompée par son caractère déceptif. Toutefois, l'absence d'une carte définitive, image figée, arrêtée, visible enfin, ne signifie pas l'absence de tout geste cartographique. Si la carte pourtant si évidente de *Dogville* s'avère ne pas en être une, mais plutôt la représentation visible, trop visible, d'une carte par le territoire – premier leurre cartographique –, la topographie paradoxale du *Procès*, écheveau de lignes reliant des espaces improbables, montage fait de faux raccords, telles les peintures de Titorelli qui ne donnent à voir que des faux-semblants de la justice, échouera toujours à livrer le tableau

vrai de la loi – second leurre. Au-delà ou en deçà de l'image cartographique, ces deux types de simulacres dénoncent *in fine* le mensonge de *toute* image cartographique, l'artifice de la représentation bien visible qui prétendrait éliminer tout invisible. Aussi les *terrae incognitae* de jadis ou les zones blanches des cartes d'aujourd'hui, ces espaces inexplorés ou non représentés, toutes ces taches d'opacité *dans* la carte font-elles signe vers ce que jamais la carte ne pourra donner à voir, l'invisible constitutif du visible.

RAPHAËL LUIS

UNE PRATIQUE QUANTIQUE DE LA FICTION ?

L'étrange train de Juan José Arreola

Juan José Arreola, s'il est quasiment inconnu en France¹ et s'il n'a pas la même reconnaissance internationale que ses compatriotes mexicains Octavio Paz, Carlos Fuentes ou Juan Rulfo, est considéré en Amérique latine comme l'un des auteurs de récits brefs les plus importants de la littérature continentale, troisième membre, avec Borges et Cortázar, d'une triade qui a « transformé le conte latino-américain² ». Sa nouvelle la plus célèbre, « El guardaguas » (« Le garde-barrière »), parue en 1952 dans le recueil *Confabulario*, est fondée sur une étrangeté que l'on peut rattacher à l'influence de Borges (*Fictions* est paru en 1944) et de Kafka, Arreola lui-même expliquant dans un entretien qu'il imaginerait bien son texte comme le prologue d'une édition du *Procès* ou du *Château*³.

Cette étrangeté a suscité de nombreuses interprétations, que l'on souhaiterait ici compléter en l'envisageant à l'échelle de la construction d'un espace fictionnel plutôt qu'en termes génériques ou d'influence comme l'a souvent proposé la critique⁴. En problématisant la

1 Les rares traductions d'Arreola en français sont aujourd'hui épuisées.

2 P. Brescia, *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano : Arreola, Borges, Cortázar*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 13.

3 C. Peri-Rossi, « “Yo, señores, soy de Zapotlán el grande” : entrevista con Juan José Arreola », *Quimera*, 1980, n° 1, p. 25.

4 En plus de Kafka, la critique a notamment cru identifier dans le texte d'Arreola des influences de Dickens (S. Poot-Herrera, *Un giro en espiral : el proyecto literario de Juan José Arreola*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, p. 132), d'Hawthorne (J. R. Burt, « This is No Way to Run a Railroad : Arreola's Allegorical Railroad and a Possible Source », 1988, pp. 807-811) ou du théâtre de l'absurde (J. M. Rodilla, « Sátira y absurdo en “El guardaguas” », in *De la ironía lo grotesco*

nouvelle à partir de la question de l'invisibilité des cartes qui y sont évoquées, on cherchera donc à montrer comment le lien entre carte et territoire peut être interprété de différentes manières, une multiplicité de significations qu'on rattachera à une pratique quantique de la fiction.

Cartes introuvables : les multiples pistes ouvertes par « Le garde-barrière »

« Le garde-barrière » raconte l'histoire d'un voyageur sans nom, arrivant dans une petite gare de campagne qu'on suppose située quelque part au milieu de l'Amérique latine, bien que la nouvelle ne fournisse aucune précision géographique ou temporelle. Le voyageur rencontre sur le quai un vieil homme avec une lanterne rouge à la main, qui semble être le garde-barrière du lieu. À partir de ces quelques lignes d'introduction, la nouvelle est entièrement constituée du dialogue entre les deux personnages, dialogue qui tourne très vite à une forme d'absurde inquiétant : au voyageur qui lui demande comment se rendre dans la ville de T, le garde-barrière répond en effet par une description sans queue ni tête du fonctionnement du réseau ferroviaire du pays, qu'on peut résumer par la phrase suivante : « aucun train n'est tenu de passer par ici, mais rien n'empêche que cela puisse se produire » (p. 4⁵). Après avoir écouté, abasourdi, le garde-barrière lui expliquer qu'il n'existe aucune façon certaine de savoir comment se rendre à T, le voyageur voit arriver un train. Surviennent alors deux mystères : le voyageur change soudain de

(*en algunos textos literarios hispanomericanos*), México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1992, p. 124). Quant à la manière de classer génériquement « Le garde-barrière », le débat porte sur son appartenance au fantastique (voir par exemple A. Caravaca Hernández, *Juan José Arreola : fragmentos de una escritura trucada*, Valence, Tirant Lo Blanch Libros, 1998) ou au réalisme magique (S. Menton, « Juan José Arreola and the Twentieth Century Short Story », *Hispania*, 1959, n° 42/3, pp. 295-308).

5 Les pages entre parenthèses renvoient à J. J. Arreola, *Confabulario*, trad. fr. de B. Goorden, Bruxelles, Éditions Recto-verso, 2000 [1952].

destination et annonce désormais vouloir se rendre à X ; et le garde-barrière se « dissout dans la clarté matinale » (p. 9), tandis que sa lanterne rouge continue à s'agiter. La nouvelle prend fin alors que le train entre en gare.

« Le garde-barrière », on le voit, en plus du trouble qu'il souhaite créer chez un lecteur tout aussi désorienté que le voyageur, s'emploie à suggérer une carte invisible : il est impossible, à la lecture de la nouvelle, de savoir s'il existe ou non une carte du réseau ferroviaire. Cette suggestion passe par la présence concomitante de deux logiques différentes⁶ : d'une part, le raisonnement rationnel du voyageur, qui a un billet pour T et souhaite comprendre comment s'y rendre ; de l'autre, l'absence complète de logique du garde-barrière, qui décrit un monde apparemment impossible à cartographier. Au cœur du problème se trouve le décalage entre les cartes du réseau ferroviaire et les vrais trajets effectués par les trains, comme l'explique le garde-barrière :

Les guides de chemins de fer renseignent toutes les agglomérations du pays et indiquent les liaisons ; on vend des tickets même dans les villages les plus petits et les plus reculés. Il faudrait juste que les convois respectent les indications données par les guides et qu'ils passent réellement par les gares. C'est ce qu'espèrent les habitants du pays. (p. 4)

La carte réelle est donc contournée par une forme d'indépendance des trains, à laquelle les utilisateurs s'adaptent en achetant des dizaines de billets dans l'espoir qu'au moins un correspondra à la bonne destination. Toute l'ambiguïté de la nouvelle tient dans les explications successives qu'elle propose de ce phénomène incongru. La première explication suggère que les cartes officielles, celles présentes dans les guides cités ci-dessus, précèdent la création du réseau ferroviaire, dans une forme d'inversion de la logique cartographique. D'où des situations particulièrement compliquées, lorsque la carte n'a pas pris en compte les spécificités géographiques d'un

6 En ce sens, la nouvelle d'Arreola obéit tout à fait à la structure de la « double histoire », repérée par Ricardo Piglia dans les nouvelles de Borges et dans la tradition latino-américaine (R. Piglia, *Formas breves*, Barcelone, Editorial Anagrama, 2000).

lieu : ainsi certaines villes s'adaptent-elles, affirme le garde-barrière, en traçant des rails à la craie quand elles constatent que les cartes indiquent qu'un train est censé passer chez elles. La compagnie de chemins de fer emploie elle aussi certaines solutions inattendues :

Guidée par le souci de rendre service à nos concitoyens, la Compagnie a recours à certaines mesures désespérées. Elle met des trains en circulation dans des endroits impraticables. Ces convois expéditionnaires mettent parfois plusieurs années pour effectuer le trajet et l'existence des voyageurs s'en trouve grandement affectée. Dans de telles conditions, les décès sont nombreux mais la Compagnie, qui a tout prévu, adjoint à ses trains un wagon-chapelle ardente et un wagon-cimetière. C'est non sans fierté que les conducteurs de train livrent, sur le quai de la gare stipulée sur le ticket du voyageur, son cadavre soigneusement embaumé. (p. 5)

On voit que le récit prend ici un tour quelque peu inquiétant, où se confirme l'inversion du monde décrite par le garde-barrière : plutôt que d'anticiper le problème évident qu'est la dissonance entre carte et territoire, la mystérieuse Compagnie a recours à des expédients dont on ne sait trop s'ils relèvent du comique ou de l'angoisse absurde⁷.

La seconde explication de ce fonctionnement tout à fait énigmatique est la pure incompétence de la compagnie de chemins de fer, explication qui ferait basculer la nouvelle du côté de la satire. On trouve ainsi dans le récit du garde-barrière l'anecdote suivante :

Il s'avère que, lors d'un voyage d'essai, le machiniste remarqua à temps une grave omission des constructeurs de la ligne. Le pont qui devait surplomber un abîme manquait sur l'itinéraire. Eh bien, le machiniste, au lieu de faire marche arrière, exhorta les passagers et obtint d'eux qu'ils fournissent l'effort nécessaire pour aller de l'avant. Sous sa direction énergique, le train fut démonté pièce par pièce et porté à dos d'homme de l'autre côté de l'abîme, qui ménageait encore une surprise : il y avait, au fond, un large fleuve. L'exploit donna tellement satisfac-

7 On trouve une analyse de l'absurde chez Arreola dans R. G. Gilgen, « Absurdist Techniques in the Short Stories of Juan José Arreola », *Journal of Spanish Studies in the 20th Century*, n° 8, pp. 67-77.

tion à la Compagnie qu'elle renonça définitivement à la construction du pont, se contentant d'accorder une intéressante ristourne aux passagers disposés à subir ce désagrément supplémentaire. (p. 6)

L'incompétence de la Compagnie, ici, ne se limite à pas son incapacité cartographique, mais se lit dans des réactions qui se font en dépit du bon sens, où il n'est pas difficile de percevoir une satire d'un certain raisonnement mercantile. D'autres anecdotes étayent ce refus de s'en prendre aux racines du problème, notamment la mise en place d'entraînements pour apprendre à monter correctement dans un train ou la vente d'armures pour éviter d'être bousculés par d'autres passagers sautant au hasard dans le premier train qui passe.

En pointant du doigt le rôle de la Compagnie, le discours du garde-barrière prend un tour de plus en plus alarmant : peu à peu s'infiltrer dans ses propos l'idée que le dysfonctionnement des trains n'est pas seulement un problème de cartes lacunaires ou d'incompétence, mais une forme d'adaptation monstrueuse à un monde où il est impossible de se repérer géographiquement. Le conseil donné par le garde-barrière au voyageur est symptomatique de cette troisième explication introduite dans le récit :

Il pourrait arriver que vous croyiez être arrivé à T. et que ce ne soit qu'une illusion. Afin de régler la vie à bord des wagons trop pleins, la Compagnie est obligée de recourir à certains expédients. Il existe des gares factices : elles ont été construites en pleine forêt et portent le nom de telle ou telle ville importante. Il suffit toutefois de faire un peu attention pour découvrir la duperie. Ce sont des décors de théâtre et les personnes qui y figurent sont des poupées de son. On remarque aisément combien ces poupées ont été affectées par les intempéries, mais elles constituent parfois un reflet de la réalité : leur visage est empreint d'une fatigue infinie. (p. 7)

Le renversement très bourgeois de la dernière phrase est symptomatique d'un monde où l'irréalité des cartes s'étend à tout le territoire : tout se passe comme si le caractère fictionnel du réseau ferroviaire fantôme s'étendait progressivement au réel dans son intégralité, faisant du monde entier une illusion.

Il n'y a à partir de là qu'un pas pour aboutir à la quatrième et dernière explication. Le garde-barrière lui-même la suggère avec une remarque où apparaît, dans une logique là encore très borgésienne, l'ombre du complot :

Certains appareils, actionnés depuis la locomotive, font croire, au bruit et aux mouvements, que le train est en marche. Alors que les voyageurs voient défiler des paysages enchanteurs de l'autre côté de la vitre, le train reste à l'arrêt des semaines durant [...]. La Compagnie organise cela dans le but louable de diminuer l'anxiété des voyageurs et d'annuler les sensations de transport, dans la mesure du possible. On aspire à ce qu'un jour les passagers s'en remettent pleinement au hasard, aux mains d'une Compagnie toute-puissante, et qu'il ne leur importe plus de savoir où ils se rendent ni d'où ils viennent. (p. 8)

Quel serait le but de cette manipulation générale du monde ? L'une des dernières pistes proposées par le garde-barrière est que la Compagnie cherche par ce biais à occuper le territoire. Il raconte ainsi des anecdotes selon lesquelles les conducteurs demandent parfois aux passagers de sortir contempler un paysage et s'enfuient avec le train dès qu'ils sont descendus, ce qui aboutit au résultat suivant :

Déconcertés, les voyageurs errent quelque temps d'un coin à l'autre, puis ils finissent par s'assembler et fonder une colonie. Ces haltes intempestives interviennent en des endroits adéquats, fort à l'écart de la civilisation mais regorgeant de ressources naturelles. On y abandonne un échantillonnage voulu de jeunes gens et, notamment, de nombreuses femmes. Ne vous plairait-il pas de finir vos jours dans un de ces endroits pittoresques et inconnus, en compagnie d'une ravissante jeune fille ? (p. 9)

Le réseau de trains serait ainsi l'instrument principal d'une forme d'aménagement forcé du territoire qu'il est difficile, dans le contexte de la littérature latino-américaine, de ne pas mettre en lien avec le processus historique de violence coloniale. Le fait que ce soit la dernière anecdote racontée par le garde-barrière est, à cet égard, particulièrement troublant.

Un discours sur le territoire ?

Au vu des interprétations proposées par le récit, deux lectures possibles semblent se dégager. Une lecture reposant sur l'absurde tendra à considérer que la carte du réseau ferroviaire existe bien, mais qu'elle ne correspond à rien de réel, puisque la carte réelle, le réseau formé par les rails de train, est régi par le hasard le plus complet. La carte invisible, dans cette optique, est le réseau ferroviaire fantasmé, qui n'existe que dans l'esprit des voyageurs qui espèrent arriver quelque part. Une lecture s'attachant davantage à la piste du complot, au contraire, soutiendra que la carte n'est invisible que pour les passagers. La Compagnie aurait mis en place ce système ferroviaire en apparence parfaitement hasardeux et absurde pour camoufler sous une apparence incompétence une entreprise réfléchie d'occupation de territoire. Le garde-barrière, dans cette interprétation, pourrait être vu comme un agent de la Compagnie, chargé de convaincre les voyageurs de prendre part spontanément à ce complot. On constate en effet que le surprenant changement d'avis du voyageur sur sa destination suit directement la dernière anecdote du garde-barrière et son clin d'œil quelque peu libidineux au sujet de « la ravissante jeune fille », comme s'il s'était inconsciemment laissé convaincre du bien-fondé d'un plan qui ne lui a jamais été présenté ostensiblement comme tel.

Faut-il trancher entre ces deux lectures ? Le problème est que le dispositif narratif de la nouvelle empêche toute lecture univoque, puisque la fiabilité du récit du garde-barrière est douteuse : non seulement son discours semble miner sa propre autorité et se fonder sur d'autres récits (« je n'ai jamais voyagé », affirme-t-il ainsi), mais son existence même est mise en question par sa disparition subite à la fin du récit, qui rattache le texte à la tradition fantastique de l'histoire de fantôme. De très nombreux critiques ont proposé l'idée que l'explication la plus simple de la nouvelle était à trouver dans la folie du garde-barrière⁸. Cette explication a le mérite de faire revenir

8 Par exemple dans S. Menton, art. cit., p. 297 ou B. Acker, *El cuento mexicano contemporáneo : Rulfo, Arreola y Fuentes. Temas y cosmovisión*, Madrid, Playor, 1984, p. 109.

le récit à un cadre réaliste, au sens où le discours du personnage est le seul à proposer les interprétations mentionnées ci-dessus : si son discours peut être invalidé, la nouvelle ne raconte plus que l'attente d'un voyageur dans une gare qui, bien qu'elle n'affiche aucun renseignement précis, voit en définitive passer un train. Cette analyse, néanmoins, n'explique pas l'évaporation finale du garde-barrière, ce qui a amené la critique à proposer d'autres clés de lecture, plus proches de l'approche par le complot : la principale, présentée sous diverses modalités, consiste à voir dans l'échange entre les deux personnages une réécriture du pacte faustien où le garde-barrière joue le rôle du diable⁹. Cette hésitation, construite par un dispositif narratif qui semble à cet égard relever bien davantage du fantastique que du réalisme magique¹⁰, a permis une multiplicité d'interprétations de la nouvelle : pour ne donner que quelques exemples, on a pu la lire pêle-mêle comme une satire du réseau ferroviaire mexicain¹¹, une illustration de l'absurde camusien¹², une allégorie chrétienne¹³ ou encore une métaphore métaphysique¹⁴.

Mettre au centre de la réflexion le geste cartographique permet de proposer une autre interprétation, qui s'inscrirait dans le contexte plus large de la théorie critique sur la littérature latino-américaine.

- 9 Interprétation que l'on trouve pour la première fois dans L. Leal, « Un cuento de Juan José Arreola », *El Rehilete*, 1969, n° 29, pp. 46-48.
- 10 Au sens où le fantastique ne confirme jamais l'intrusion du surnaturel, qui reste perçu narrativement comme antinomique par rapport au code réaliste ; dans le réalisme magique, au contraire, l'antinomie réel/surnaturel est narrativement ignorée. Nous empruntons cette définition narratologique à A. Chanady *Magical Realism and the Fantastic : Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York, Garland Publications, 1985.
- 11 S. Menton, art. cit., p. 296 et E. Anderson Imbert et L. B. Kiddle (dir.), *Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo XX*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1956.
- 12 G. R. McMurray, « Albert Camus' Concept of the Absurd and Juan José Arreola's "The Switchman" », *Latin American Literary Review*, 1977, n° 6/11, pp. 30-35.
- 13 J. R. Burt, art. cit.
- 14 E. Echevarría, « "El guardagujas" : ideario vital y existencial de Juan José Arreola », *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, 1974, n° 4, pp. 221-226 ; F. Vázquez, *Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible*, México, Verdehalago, 2002, pp. 46-47.

On pourrait en effet considérer que la présence de deux cartes invisibles possibles renvoie, dans le texte, à deux types de cartographie du territoire latino-américain, dont les modalités ont été présentées dans *La Ville lettrée*, ouvrage du critique uruguayen Ángel Rama publié en 1984¹⁵. Dans une entreprise d'inspiration post-marxiste, relativement proche de certains travaux menés par Michel Foucault à la même époque par sa perspective anthropologique du fait littéraire, Rama y rappelle le processus d'occupation de l'espace mené par la colonisation espagnole en Amérique latine, qui passe notamment par une nouvelle organisation spatiale des villes. Lorsque Cortes s'empare de Tenochtitlan, il la détruit en effet presque intégralement et la fait reconstruire selon un plan en damier d'inspiration romaine, dans lequel Rama voit l'influence de la culture monarchique espagnole très verticale et d'une conception cartésienne de l'espace. Le nouveau México segmente le territoire : au centre, le quartier espagnol ; dans les quatre quartiers périphériques, séparés par un canal avec des ponts mobiles, les quartiers indiens. Ces « villes lettrées » deviennent, aux yeux de l'auteur, l'endroit où l'écriture bureaucratique impose son pouvoir face à la parole orale traditionnelle et met en scène la dichotomie barbarie/civilisation qui parcourt de manière si aiguë la tradition littéraire latino-américaine¹⁶ : la littérature, en effet, se fait le relais de cette violence en représentant le lettré comme une figure de pouvoir, opposé à l'homme « naturel » vivant dans la campagne barbare. Rama, avec cette thèse, poursuit une exploration commencée avec le concept de transculturation, où il s'inquiétait de la domination des auteurs urbains dans la littérature latino-américaine et plaidait pour la mise en avant des écrivains dits « transcultureurs », capables de synthétiser expérimentations urbaines et cultures rurales – synthèse dont l'œuvre de Gabriel García Márquez serait l'exemple le plus abouti¹⁷.

15 Á. Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

16 Les références sur ce sujet sont multiples. On renverra ici, pour une approche globale, à G. Martin, *Journeys through the Labyrinth : Latin American Fiction in the Twentieth Century*, London, Verso, 1989.

17 Á. Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

Les thèses de Rama fournissent un fondement anthropologico-historique à un discours qui parcourt la littérature latino-américaine à partir des années 1930 : ce discours postule que, sous la carte du continent dessinée par les colonisateurs, se trouve une carte secrète où survit l'Amérique latine authentique. L'écrivain cubain Alejo Carpentier va être le principal tenant de ce discours dans les années 1940, avec ses récits de voyage au cœur du continent puis avec sa théorie du réel merveilleux présentée en 1948¹⁸. Selon lui, l'Amérique latine est un monde magique, dont les colons n'ont dessiné qu'une carte partielle ; la vraie carte est impossible à dessiner, du fait de la nature baroque et surnaturelle sur laquelle repose l'identité continentale. Toutes les approches identitaires de la littérature latino-américaine, de la poésie de Neruda aux théories postcoloniales du réalisme magique, reprennent cette conception.

Dans le cas de la nouvelle d'Arreola, une telle grille de lecture fournit une interprétation qui peut se révéler très convaincante, et qui offre même une explication à la contradiction apparente du discours du garde-barrière. La présence concomitante des motifs du hasard et du complot représenterait les deux types de discours spatiaux portés sur l'Amérique latine : d'une part, la description par le garde-barrière d'une nature hostile à la modernisation, impossible à maîtriser, d'apparence chaotique, représente l'Amérique latine « réelle », baroque et merveilleuse telle qu'elle est décrite par Carpentier ; de l'autre, le soupçon du complot et la volonté de maîtriser l'espace impulsée par la Compagnie représentent la volonté coloniale de cartographier le monde. La visibilité des cartes est, dans cette optique, un enjeu de pouvoir : selon le point de vue que l'on adopte, la carte invisible est celle, invisibilisée, du monde latino-américain dominé ou celle, volontairement dissimulée, de l'exercice de la violence coloniale. Le dispositif fantastique de la nouvelle pourrait, dans ce cas, être une manière de présenter les deux discours comme un processus historique, plutôt que de prendre position d'une manière ou d'une autre.

18 Dans un texte intitulé « Le réel merveilleux en Amérique », publié le 8 avril 1948 dans *El Nacional* puis utilisé comme prologue à son roman de 1949 *Le Royaume de ce monde*. Le texte a été traduit dans A. Carpentier, *Chroniques*, trad. fr. de R. L. F. Durand, Paris, Gallimard, 1983 [1948], pp. 342-349.

Vers une pratique quantique de la fiction

Si cette interprétation a le mérite de renvoyer clairement la nouvelle à un contexte culturel, elle présente aussi la limite évidente de considérer que le texte peut être lu comme une métaphore limpide. Or l'influence de Borges et de Kafka sur Arreola doit amener à une certaine méfiance quant à une lecture trop transparente du récit bref. Fredric Jameson, qui partage pourtant avec Rama une méthodologie postmarxiste, voit ainsi dans le récit bref allant « de Kafka à Cortázar » un fantastique moderne marqué par l'absence et la difficulté à identifier un sens précis¹⁹. Comme chez Cortázar, qui écrit ses premières nouvelles fantastiques à la même époque que la parution de *Confabulario*, le « néo-fantastique » des textes d'Arreola fonctionne par le recours à des métaphores ouvertes, à la signification indiscernable²⁰. Autrement dit, il est possible qu'il y ait dans « Le garde-barrière » non pas deux cartes concurrentes, mais plutôt une infinité de cartes possibles, ce qui entrerait parfaitement en écho avec la pratique borgésienne du récit bref.

La phrase de la nouvelle citée initialement, « aucun train n'est tenu de passer par ici, mais rien n'empêche que cela puisse se produire », serait en ce sens la plus révélatrice du processus à l'œuvre dans la nouvelle, à savoir une approche de la fiction introduite en Amérique latine par Borges et qu'on peut qualifier, avec toutes les réserves nécessaires quant au possible parallélisme avec la théorie scientifique, d'approche quantique²¹. On sait en effet que Borges avait une connaissance réelle des théories de la physique quantique et qu'il s'en serait en partie inspiré pour construire sa pratique du récit bref²². Rappelons que ce qu'on a appelé progressivement physique quantique au cours de la première moitié du xx^e siècle a montré

19 F. Jameson, *L'Inconscient symbolique. Le récit comme acte socialement symbolique*, trad. fr. de N. Viellescazes, Paris, Questions Théoriques, 2012, p. 168.

20 J. Alazraki, « ¿Qué es lo neofantástico ? », *Mester*, n° 19/2, 1990, pp. 21-33.

21 Sur l'influence de Borges sur Arreola, voir P. Brescia, *op. cit.*

22 Voir à ce sujet A. Rojo, *Borges y la física cuántica. Un científico en la biblioteca infinita*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

la difficulté à déterminer, à l'échelle microscopique, la position et la vitesse d'une particule. Le principe d'Heisenberg, appelé « principe d'incertitude », affirme ainsi que, s'il est possible de mesurer la position et l'impulsion d'une particule, le résultat de ces mesures ne sera jamais le même :

La bonne façon d'interpréter le principe de Heisenberg consiste non pas à dire qu'il est impossible de déterminer simultanément la position et l'impulsion des particules, mais bien plutôt à affirmer que ces dernières ne *possèdent* jamais ces attributs simultanément. Plus précisément, la représentation formelle que la physique quantique se fait des particules ne leur attribue jamais ces deux caractéristiques à la fois. Pris ensemble, c'est-à-dire affectés *au même moment à un objet donné, ces deux concepts n'ont plus de sens. Quant à la notion de trajectoire, définie comme la juxtaposition à tout instant d'une vitesse et d'une position, elle n'a plus de sens non plus.*²³

La particule, à cet égard, s'inscrit dans le cadre d'une amplitude d'existence : elle emprunte plusieurs chemins en même temps, dessine plusieurs cartes simultanément, puisqu'il est impossible de lui assigner une trajectoire. Pour reprendre un exemple donné par Stephen Hawking, s'il est possible, à notre échelle d'observation, de prédire avec certitude le trajet fait par une flèche en direction d'une cible, il est impossible de faire de même à l'échelle atomique, puisque les particules font plusieurs trajets en même temps²⁴. Dans une certaine interprétation (dite orthodoxe) de la physique quantique²⁵, les particules sont ainsi dans un état superposé tant qu'elles ne sont pas observées : c'est la présence de l'observateur qui fait que les particules se « figent » et prennent des propriétés définies.

En termes de métaphore littéraire, cette indétermination se retrouve fréquemment dans les textes de Borges, et notamment dans

23 É. Klein, *Petit voyage dans le monde des quanta*, Paris, Flammarion, 2016, p. 50.

24 S. Hawking, *Une belle histoire du temps*, Paris, Flammarion, 2009, pp. 148-150.

25 Il s'agit notamment de l'interprétation de l'école dite de Copenhague, menée par Niels Bohr et Werner Heisenberg.

la célèbre image qui conclut la nouvelle de *Fictions* « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » :

– Le jardin aux sentiers qui bifurquent est une image incomplète, mais non fausse, de l'univers tel que le concevait Ts'ui Pên. À la différence de Newton et de Schopenhauer, votre ancêtre ne croyait pas à un temps uniforme, absolu. Il croyait à des séries infinies de temps, à un réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles. Cette trame de temps qui s'approchent, bifurquent, se coupent ou s'ignorent pendant des siècles, embrasse toutes les possibilités. Nous n'existons pas dans la majorité de ces temps ; dans quelques-uns vous existez et moi pas ; dans d'autres, moi, et pas vous ; dans d'autres, tous les deux. Dans celui-ci, que m'accorde un hasard favorable, vous êtes arrivé chez moi ; dans un autre, en traversant le jardin, vous m'avez trouvé mort ; dans un autre, je dis ces mêmes paroles, mais je suis une erreur, un fantôme.

[...] Je sentis de nouveau cette pullulation dont j'ai parlé. Il me sembla que le jardin humide qui entourait la maison était saturé à l'infini de personnages invisibles. Ces personnages étaient Albert et moi, secrets, affairés et multiformes dans d'autres dimensions de temps. Je levai les yeux et le léger cauchemar se dissipa.²⁶

Au-delà de ce passage, qui a parfois été lu comme une représentation littéraire de l'idée du multivers, le fonctionnement même de la fiction borgésienne se rapproche du monde quantique. Le récit y est composé, par sa structure fantastique, d'une multitude de directions possibles, où le lecteur joue le rôle de l'observateur des particules : son interprétation décide d'un des récits possibles parmi le grand nombre proposé par l'auteur²⁷.

« Le garde-barrière », à cet égard, peut se lire comme fonctionnant exactement de la même façon. Ce que la nouvelle nous montre est une infinité de cartes possibles, toutes invisibles tant qu'elles ne sont pas prises en charge par un observateur – c'est-à-dire un lecteur.

26 J. L. Borges, *Œuvres complètes*, t. I, trad. fr. de P. Verdevoye, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, pp. 507-508.

27 Processus qui est au demeurant théorisé obliquement par Borges dans son travail éditorial, comme l'a montré Annick Louis dans *Jorge Luis Borges : œuvre et manœuvres*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Le réseau ferroviaire est à proprement parler dans un état d'incertitude, au sens où la notion même de trajectoire n'a plus de sens dans un monde fictionnel fonctionnant peu ou prou comme le monde à l'échelle microscopique. Arreola semble ici reprendre à son compte la leçon de Borges, qui consiste à penser le récit bref fantastique comme le mode par excellence d'une pratique quantique de la fiction qui ne présenterait plus un récit, mais une amplitude de récits. « Le garde-barrière », parce qu'il est construit autour du commentaire d'une trajectoire espérée, peut être vu comme l'incarnation parfaite de cette pratique. La nouvelle, en effet, dessine des cartes qui existent toutes en même temps : chaque interprétation métaphorique proposée par la critique est, en ce sens, l'équivalent de la position possible d'une particule. Le récit d'Arreola est une cartographie quantique : il prend acte de l'impossibilité de situer définitivement la fiction dans le temps et l'espace.

6

CARTES SUBVERSIVES



NEPHTHYS ZWER

TROUBLE DANS LA CARTOGRAPHIE

De la performativité des (contre-)cartes

Dans le cadre de mes recherches en épistémologie de la cartographie, je manipule beaucoup de contre-cartes¹. Ce sont des cartes de l'invisible, des cartes de ces états de fait et phénomènes socio-économiques qui ne sautent pas aux yeux, ce qui les rend donc difficiles à cerner. Mais ce sont surtout des cartes de l'invisibilisé, d'informations sciemment passées sous silence, le plus souvent parce que leur publicité contreviendrait à l'ordre établi ou à des intérêts particuliers. Ce sont donc des cartes critiques, engagées ou contestataires, qui vont mettre en lumière les injustices subies par des groupes sociaux qui veulent défendre leurs droits. Quant aux cartes produites lors des ateliers collectifs que j'anime, elles peuvent sembler des cartes « pour rien » puisqu'elles ne sont pas vraiment destinées à circuler. Pourtant, parce qu'elles sont chargées d'une véritable connaissance de l'« espace vécu² », de la sensibilité et de la subjectivité de leurs conceptrices et concepteurs, ces cartes produisent des effets humains et politiques qui vont au-delà de leur seul apport heuristique.

Qu'elles soient contestataires ou conventionnelles, toutes les cartes prétendent nous donner accès à la figure insaisissable du monde (fig. 1). Il s'agit même de leur raison d'être. Par une *mimé-*

1 Ce terme a été proposé par la sociologue N. Peluso dans « Whose Woods are These ? Counter-mapping Forest Territories in Kalimantan, Indone-sia », *Antipode. A Radical Journal of Geography*, 27/4, 1995, pp. 383-406. Il recouvre différentes dénominations, telles que cartographie radicale, cartographie critique, cartographie engagée...

2 Ce concept a été développé par Armand Frémont dans le champ de la géographie (voir A. Frémont, *La Région, espace vécu*, Paris, Flammarion, 1976). Il prend en compte l'expérience quotidienne des humains dans leur espace de vie.

sis plus ou moins marquée, elles jouent sur l'illusion de l'empirie. Mais l'analogie s'arrête là : la carte est plutôt un schème conceptuel qui propose un modèle du réel. Le logicien Nelson Goodman pense même que « l'inadéquation est intrinsèque à la cartographie³ ». L'opération repose donc sur la construction d'une fiction, tant au moment du *mapping* (de sa réalisation et de son écriture graphique⁴) que de sa réception. Pour ce qui concerne sa réception, selon le degré d'analyse choisi, on lira dans ce document le message porté par les cartographes ou l'histoire sociale qu'il trahit en tant que texte culturel⁵. Les cartes sont donc dialogiques et rhétoriques, elles nous racontent des histoires : elles ont un langage.

Je propose de nous intéresser au fonctionnement de ce langage en opérant un rapprochement entre les réflexions de féministes sur la construction de la catégorie de genre par le discours hétéronormé et la construction de notre conception du monde par les cartes. La performativité d'un discours hégémonique peut-elle être utilisée dans une visée subversive, tel que le suggèrent les féministes, et le principe s'applique-t-il à la contre-cartographie ? S'agissant d'un travail en cours sur les similitudes entre les deux approches, je présente ici des premières pistes de réflexion. J'aborde, pour commencer, la façon dont se construit discursivement cette réalité. Je compare ensuite les dispositifs féministe et contre-cartographique de subversion performative, puis le mécanisme d'*empowerment* produit par les deux démarches. Pour finir, je m'intéresse aux conditions de mise en œuvre de ce langage alternatif dans son rapport à l'espace et son traitement d'un hors-champ qu'il s'agit de révéler.

3 N. Goodman, *Problems and Projects*, Indianapolis, Hackett Publishing & Co, 1972, p. 15.

4 Selon la définition derridienne, la notion d'écriture est prise ici dans son sens large et s'applique à toutes les formes d'expression.

5 Voir J. B. Harley dans P. Gould et A. Bailly (éd.), *Le pouvoir des cartes. Brian Harley et la cartographie*, Paris, Anthropos, 1995.

Une réalité construite

« On ne naît pas femme : on le devient ». En 1949, Simone de Beauvoir exprimait ce qui nous semble aujourd'hui aller de soi : l'identification à un genre se construit socialement. Quand Judith Butler reprend, en 1990, les travaux d'Hélène Cixous sur la non-binarité des sexes, elle déconstruit non seulement cette catégorie artificielle du genre, mais aussi les catégories de sexe, de sexualité et de désir⁶. Déclarées comme biologiques, naturelles, évidentes, essentielles, constitutives de notre identité individuelle, ces catégories servent à légitimer une bipartition genrée de l'humanité, avec la conséquence que nous lui connaissons : le mâle devient le référent universel et la femelle n'est que subalterne. S'instaure une inégalité sociale, économique et politique entre les femmes et les hommes, pérennisée par l'oppression des premières et l'imposition du seul régime de vérité masculin.

Le grand moteur de la socialisation genrée des individus est le langage car c'est par lui qu'ils se constituent en tant que sujets. Or la langue de la culture hétéronormative produit ce que Monique Wittig nomme le « phallogocentrisme⁷ » du patriarcat. Les féministes, dès les années 1970, vont justement s'engager dans la déconstruction de ce langage.

6 H. Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 1975 ; J. Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006 [1990].

7 M. Wittig reprend à son compte le terme de J. Derrida, qui conjugue phallogocentrisme et logocentrisme.



Fig. 1. Hildegard von Bingen, « Cosmos » dans *Wisse die Wege. Scivias*, env. 1165 (fac-similé du début du XX^e siècle). Dieu révèle les formes de l'univers à la moniale bénédictine de la mystique rhénane lors de ses rêves éveillés.

Une vision propre à la chrétienté médiévale.

© Bibliothèque Nationale Universitaire de Strasbourg.

Le langage de la carte, lui, est visuel, avec ses conventions, sa grammaire, ses signes et il convient d'apprendre sa « sémiologie graphique⁸ » pour produire des représentations lisibles et efficaces. Sa qualité d'image donne à la carte le pouvoir qu'exercent les images sur notre perception, avec leur relative immédiateté et leur charge esthétique et émotionnelle. L'image opère à un moindre « coût mental » que le texte⁹. De plus, parce qu'elles prétendent être des images scientifiques et analogiques du monde physique, les cartes bénéficient d'un crédit d'objectivité rarement mis à l'épreuve. Les images

8 Voir J. Bertin, *Sémiologie graphique. Les diagrammes, les réseaux, les cartes*, Paris/La Haye, Mouton/Gauthier-Villars, 1967.

9 Sur le langage des images, voir Groupe μ (F. Edeline, JM. Klinkenberg et Ph. Minguet), *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.

de la Terre comme celles de Google Earth sont en réalité des images satellitaires en niveaux de gris, correspondant aux différentes bandes spectrales, qu'il faut coloriser pour créer un effet de réel pour l'œil humain : la mer en bleue, le désert en jaune, etc.

Cette qualité sert à renforcer, étayer, voire « prouver » le propos du discours géographique. Pour Jean-Marc Besse, la carte est une « matrice de la découverte » qui nous permet de construire un monde de référence hypothétique cohérent¹⁰. Un message doté d'un tel support scriptural devient imparable. En signifiant le réel, ce discours fait advenir le monde dans nos têtes et nous prenons la vision qu'il nous propose pour les formes effectives du monde physique et social.

Autant la cartographie que le discours hétéronormatif reposent sur le besoin qu'ont les humains de décomplexifier le monde qui les entoure pour le rendre intelligible et pouvoir y agir et y vivre. La carte permet de l'ordonner et de le maîtriser. Elle le réduit à un objet manipulable. Si elle est l'instrument indispensable de l'aménagement du territoire, elle a aussi été l'arme de la colonisation occidentale. Selon David Harvey, quiconque produit la carte s'octroie « le pouvoir de dire le monde » :

La cartographie est une activité discursive qui intègre du pouvoir. Le pouvoir de cartographier le monde d'une manière plutôt que d'une autre est un outil crucial dans les luttes politiques. Les luttes de pouvoir autour de la cartographie [...] sont donc des moments fondamentaux dans la production de discours.¹¹

La carte impose la vision du monde propre à un pouvoir dominant, mais elle a aussi imposé l'acception occidentale d'un espace euclidien au détriment d'autres, symboliques et non géométriques. De même, elle a généralisé une conception westphalienne de la li-

10 J.-M. Besse, « Cartographie et pensée visuelle. Réflexions sur la schématisation graphique », in I. Laboulais (dir.), *Les Usages des cartes (XVII^e-XIX^e siècle)*. Pour une approche pragmatique des productions cartographiques, Strasbourg, PUS, 2008, pp. 19-32 (ici pp. 30-31).

11 D. Harvey, *Justice, Nature and the Geography of Difference*, Hoboken/New Jersey, Wiley-Blackwell, 1997, p. 12 (ma traduction).

mite¹², conçue comme un front, alors que la zone de contact entre les groupes sociaux fonctionne plutôt comme une interface pour les échanges économiques et sociaux. Il est alors possible de tracer sur le papier une ligne qui aura force de loi, une frontière, pour séparer les groupes humains au risque d'en faire des ennemis. Les géographes féministes du groupe Geobrujas considèrent ainsi la cartographie comme « un outil chargé d'idéologie¹³ ».

De la même façon, penser en catégories binaires (jour/nuit, chaud/froid, pur/impur, etc.) opère une réduction de la complexité. Appliquée à la division sexuelle, la binarité est prétexte à une hiérarchisation. La « valeur différentielle des sexes », qui attribue une qualité positive au masculin et négative au féminin, constitue, selon la théorie de l'anthropologue Françoise Héritier, le fondement de la légitimation de la domination masculine¹⁴. Les hommes s'approprient le travail reproductif (le travail domestique et le soin aux autres) et sexuel des femmes. Pour trouver une place dans la société, les femmes intègrent ces normes sociales et finissent elles-mêmes par les essentialiser. Leur corps devient le lieu où s'opère la conformation à ces normes.

Dans les deux cas, nous avons affaire à un discours prétendant dire le monde non seulement tel qu'il est, mais surtout tel qu'il doit être, univoque et structuré par des rapports de force qui s'en trouvent légitimés.

12 Les traités de Westphalie de 1648 instaurent en Europe le principe de l'État moderne et de la souveraineté nationale sur un territoire délimité par des frontières.

13 Colectivo Geobrujas, « Subvertir la cartografía para la liberación », *Revista de la Universidad de México*, juillet 2018. [consultable en ligne]

14 Voir F. Héritier, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2012 [2002].

Produire des contre-discours

Autant les approches féministes que la contre-cartographie vont prendre le contre-pied de ces discours dominants. S'appuyant sur ce pouvoir de dire propre aux cartes conventionnelles, les contre-cartes servent un discours subversif et contre-hégémonique¹⁵. Elles portent une revendication de justice sociale et économique. Le plus souvent conçues hors de l'économie institutionnelle ou médiatique de la production et de la diffusion cartographique, elles tirent leur légitimité et leur force persuasive de leur seule nature contestataire.

Se déployant en Europe à partir d'un moment autocritique apparu dans les années 1990¹⁶, les cartes radicales se démarquent des cartes conventionnelles en assumant leurs biais heuristiques – notamment la subjectivité des cartographes – mais aussi parce qu'elles sont produites à partir de sources inusitées. De plus, elles ne sont pas toujours le fait de personnes produisant habituellement les discours perçus comme légitimes sur le monde (celui des sciences, du monde politique et des médias) mais peuvent, par exemple, être réalisées par les habitants et par les habitantes d'un quartier ou des groupes autochtones. Ces connaissances sont informées de la sensibilité et de l'expérience des personnes concernées. Une carte réalisée lors d'un atelier collectif à Paris montre que l'éclairage public des rues ne réduit pas forcément le sentiment d'insécurité des femmes qui se déplacent la nuit en ville (fig. 2). Les conceptrices de cette carte habitent le quartier de la Porte de la Chapelle et, pour éviter les groupes de dealers agglutinés autour des points de vente que sont les réverbères, elles marchent plutôt dans l'ombre des immeubles.

15 Sur le fonctionnement des cartes, voir N. Zwer, *Cartographie radicale. Explorations*, avec P. Rekacewicz, Paris, Dominique Carré/La Découverte, 2021.

16 On considère l'article de J. B. Harley « *Deconstructing the Map* », paru dans *Cartographica* en 1989, comme fondateur du mouvement critique en cartographie. Des contre-cartes sont cependant produites dès les années 1970 aux États-Unis par le Detroit Geographical Expedition and Institute (voir *infra*).

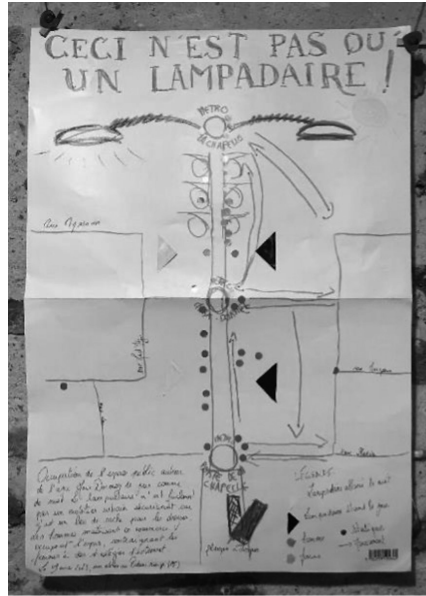


Fig. 2. « Ceci n'est pas qu'un lampadaire », atelier collectif, Paris 2023. © N.Z.

Ces informations remettent très souvent en question le fonctionnement de l'économie capitaliste : elles montrent, par exemple, la progression des expulsions des populations pauvres dans le centre des villes touristiques ou la pollution de l'extraction minière et la mainmise de multinationales sur les terres autochtones en Amérique du Sud¹⁷.

C'est aussi et surtout la graphie des contre-cartes qui bouscule les conventions de l'écriture cartographique. Nul besoin d'être formé ou formée à la cartographie, ni de maîtriser des outils numériques. Tout en adoptant les universaux de la représentation cartographique, ces cartes se caractérisent par une sémiologie originale et multiple. Le degré d'abstraction et la nature discursive de l'image cartogra-

17 On trouve de nombreux exemples de projets contre-cartographiques dans kollektiv orangotango+ et N. Zwer (dir.), *Ceci n'est pas un atlas ! La cartographie comme outil de lutttes. 21 exemples à travers le monde*, Rennes, Éditions du commun, 2023.

phique offrent assez de latitude pour ces subversions. Un autre langage cartographique est possible, tel celui de cette carte collective faite de fils de couleurs reliant entre eux des documents d'archive personnels et placés sur des fonds de carte (fig. 3). Les habitants et les habitantes de la petite ville égyptienne de Port-Saïd ont ainsi écrit une histoire alternative de leur ville¹⁸.



Fig. 3. La contre-histoire de Port-Saïd 2015. © Nermin Elsherif.

On retrouve ici la préoccupation des féministes quant à la question de la subjectivité impliquée dans la production de la connaissance. Selon Donna Haraway, la connaissance qui se prétend la seule objective, scientifique et universellement valable délégitime les autres modes de construction du savoir, alors que tous sont produits dans des situations et des conditions spécifiques et sont donc des « savoirs situés » impossiblement neutres¹⁹. On retrouve aussi la préoccupation du corps propre au mouvement féministe, depuis la lutte

18 Voir N. Elsherif, « Mettre en image les contre-récits de Port-Saïd », in kollektiv orangotango+ et N. Zwer, *op. cit.*, pp. 114-121.

19 Voir D. Haraway, « Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, 14/3, 1988, pp. 575-599.

pour la légalisation de la contraception et de l'avortement jusqu'à la dénonciation des violences sexistes et sexuelles. Encourager la prise de parole et ménager des espaces d'expression sur ces sujets est le propre de la lutte féministe, depuis les grandes manifestations des années 1970 au mouvement #metoo aujourd'hui. Car le non-respect ostensible et assumé des normes expose à la violence. Lors d'un atelier, Caroline Culcasi, étudiante aux Beaux-Arts de Paris, transpose les agressions verbales subies par son couple non binaire dans l'espace public (fig. 4). La violence s'intensifie au moment où elle se rase le crâne, signal ostentatoire de sa non-conformité à un stéréotype de genre.

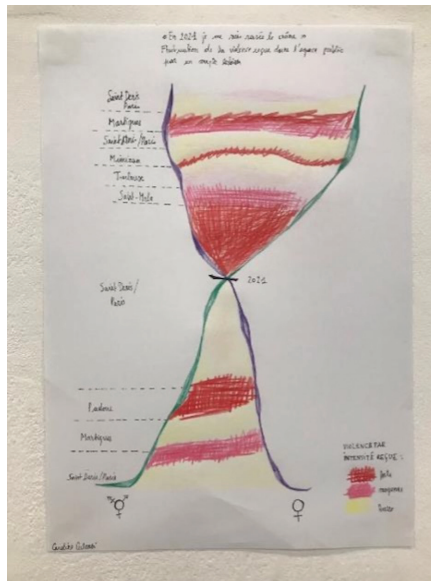


Fig. 4. Caroline Culcasi, « En 2021, je me suis rasé la tête ». Atelier, Paris 2022. © N.Z.

La libération de la parole va de pair avec la décolonisation du langage. Pour que les femmes « écrivent leur corps », Hélène Cixous en appelle à une « écriture neuve, insurgée²⁰ ». Face au discours natura-

20 H. Cixous, *Le Rire de la Méduse*, op. cit., p. 45.

lisant le patriarcat, Monique Wittig invite à « traquer le cela-va-de-soi hétérosexuel²¹ » partout où il se présente. Pour elle, l'action des discours sur nous « est féroce, leur tyrannie sur nos personnes physiques et mentales est incessante²² » et il faut à tout prix s'en libérer en inventant un autre langage capable de prendre en charge un discours incarné et situé. Elle bouscule les conventions linguistiques, en recourant, par exemple, au pronom « elles » dans son roman *Les Guérillères* :

Elles disent qu'elles ont appris à compter sur leurs propres forces. Elles disent qu'elles savent ce qu'ensemble elles signifient. Elles disent, que celles qui revendiquent un langage nouveau apprennent d'abord la violence. Elles disent, que celles qui veulent transformer le monde s'emparent avant tout des fusils. Elles disent qu'elles partent de zéro. Elles disent que c'est un monde nouveau qui commence²³...

Aujourd'hui, l'écriture inclusive (emploi du point médian, de néologismes, de doublets lexicaux...) prend le contrepied de l'effacement symbolique des femmes par le langage. Les débats passionnés qu'elle soulève montrent que les féministes ont visé juste. Se distinguer, s'écrire, c'est se faire exister aux yeux des autres et de l'histoire. Les productions discursives des groupes dominants – mâles, blancs, hétérosexuels, occidentaux, riches et à fort capital culturel, médiatique, institutionnel ou économique – se trouvent mises en concurrence avec des voix jusque-là censurées et qualifiées d'illégitimes. Les groupes traditionnellement investis du pouvoir de dire perdent peu à peu leur suprématie langagière.

21 M. Wittig, « La pensée straight », *Questions Féministes*, n° 7, février 1980, pp. 45-53 (ici p. 52).

22 *Ibidem*.

23 M. Wittig, *Les Guérillères*, Paris, Éditions de minuit, 1969, 4^e de couverture.

Vers un empowerment

Judith Butler analyse ce mécanisme de subversion à propos de l'assignation de genre. La performativité des énoncés linguistiques réside dans le fait qu'ils font advenir ce qu'ils énoncent. Nous avons vu que nous conceptualisons le monde d'après le discours cartographique et que le genre est une assignation sociale intériorisée en fonction de représentations collectives. Selon la philosophe, l'identité étant construite par l'« invocation continue et répétée » des normes – la performativité –, l'individu peut saisir les opportunités de dissidence qu'offre ce dispositif : étant lui-même l'agent qui doit actualiser la norme dans son propre corps et dans ses propres comportements, il peut décider, à un moment donné, de ne plus se conformer aux injonctions :

Ce « retournement » de l'objectif se produit au cœur de la mise en œuvre : nous nous retrouvons à faire quelque chose d'autre, à nous faire nous-mêmes d'une manière qui n'était pas exactement celle que quelqu'un avait en tête pour nous.²⁴

Que ce soit parce que le discours ne lui semble pas ou plus recevable ou parce que des discours alternatifs lui semblent meilleurs, l'individu peut, par son attitude ou ses déclarations, choisir de se référer à d'autres représentations, « resignifier » le langage, jouer des codes, brouiller les limites (fig. 5). Cette possibilité d'une rupture avec les représentations collectives et les valeurs et codes culturels serait présente dans tous les dispositifs de socialisation, mais aussi de coercition. L'individu devient le propre agent de son identité, il s'autodéfinit, s'autodétermine et se met en capacité d'agir. Il en est ainsi des luttes féministes, des luttes pour les droits civiques des personnes afro-américaines, des luttes décoloniales, des luttes altermondialistes, des printemps arabes : la prise de conscience individuelle précède l'organisation collective. « Je suis mon propre fondement », déclare Franz Fanon²⁵.

24 J. Butler, *Notes toward a performative theory of assembly*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2015, p. 31.

25 F. Fanon, *Peaux noires, masques blancs*, Paris, Seuil, 2001 [1952], p. 187.



Fig. 5. Des femmes en exil cartographient leur parcours de vie.
Se placer sur la carte, exercice difficile quand on a subi les multiples traumatismes
de la migration, est une façon de situer son histoire et son corps dans l'espace,
de se dire et de s'écrire en tant que sujet agissant.
Atelier collectif avec Clélia Gasquet, Paris 2023. © N.Z.

On comprend comment s'articulent ces éléments que sont le corps, la prise de conscience de soi, l'appropriation de la parole et la lutte dans la proposition d'Hélène Cixous :

Je parlerai de l'écriture féminine : de ce qu'elle fera. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire – de son propre mouvement. Il ne faut plus que le passé fasse l'avenir. Je ne nie pas que les effets du passé sont encore là. Mais je me refuse à les consolider en les répétant ; à leur prêter une inamovibilité équivalente à un destin, à confondre le biologique et le culturel. Il est urgent d'anticiper.²⁶

26 H. Cixous, *Le Rire de la Méduse*, op. cit., p. 37.

À bien y regarder, la dimension corporelle de l'existence est aussi à la source de l'activisme contre-cartographique. Le corps, celui qui subit l'injustice, se meut dans l'espace que va représenter la carte. Or les restrictions et atteintes à cet espace et à la mobilité des actrices et acteurs hypothèquent leur qualité de vie. Les contre-cartes vont opposer au silence des cartes officielles toutes ces situations où les humains sont expulsés de leurs terres, où l'environnement subit des dégradations outrancières, où l'espace public se voit privatisé, où les femmes subissent des agressions sur la voie publique, etc. Usant du dispositif de performance propre aux cartes, les contre-cartes vont servir à administrer la preuve de ces faits.

Ainsi le quartier informel de Kibera à Nairobi – 1 500 000 habitants et habitantes, l'un des plus peuplés au monde – était représenté par une simple « zone forestière » sur les cartes officielles de la capitale kenyane. Le projet « Map Kibera » a invité la population à cartographier elle-même son quartier sur OpenStreetMap, à montrer les centaines d'écoles, de magasins, de cinémas, de lieux de cultes qui en font un quartier comme un autre²⁷. La municipalité ne pouvait alors plus nier l'existence du quartier et il devenait difficile pour elle de procéder à des expropriations ou de l'exclure des politiques d'aménagement urbain. S'inscrire dans l'espace symbolique de la carte, c'est forcer la reconnaissance de soi, c'est exister pour les autres.

L'auto-inscription sur la carte opère en premier lieu une prise de conscience de son rapport à l'espace et de ses pratiques spatiales et dessine en second une identité collective nouvelle. Se construire une identité sociale commune rend une lutte davantage intelligible, ce que font, par exemple, les groupes autochtones qui se définissent par leurs activités agricoles ou de pêche, telles les *quebradeiras de coco babaçu* (les briseuses de noix de coco babaçu) d'Amazonie²⁸ (fig. 6).

27 Voir E. Hagen, « Cartographie émancipatrice : les leçons de Kibera » dans kollektiv orangotango+ et N. Zwer, *op. cit.*, pp. 138-145.

28 Voir à ce propos Projeto Nova Cartografia Sociel da Amazônia et A. Wagner Berno de Almeida et son groupe, « Une nouvelle cartographie sociale » dans kollektiv orangotango+ et Nephys Zwer, *op. cit.*, pp. 64-73.



Fig. 6. Autochtones Kaxinawá de Rui Humaitá lors d'un atelier de cartographie collective du Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia. Brésil, © PNCSA.

La partie aliénée s'autorise une parole propre qui prend en charge sa subjectivité. Visibilisé sur la place publique, le personnel devient politique : le corporel, l'intime, le domestique, les communs, le local et tout ce qui se rapporte aux usages quotidiens de l'espace expérimenté et vécu. Les contre-cartes s'ingénient à collecter et à mettre en forme toutes ces connaissances *bottom-up* : ainsi, elles sont enfin dotées de sens, d'intérêt et de valeur. La prise de conscience de sa propre subjectivité est renforcée par la mise en commun et la discussion de ses préoccupations. Les ateliers collectifs, en fédérant des personnes autour d'une problématique partagée, peuvent initier une démarche de revendication s'appuyant sur leur nouvelle intelligence collective. Selon Butler, ces assemblées de personnes agissant de concert forment même un corps propre²⁹.

Ce processus d'*empowerment* débouche sur l'agentivité, la capacité d'un individu ou d'un groupe à agir sur sa vie et son environnement. Le pouvoir exercé sur une personne est battu en brèche quand elle-même arrête de contribuer activement à sa reproduction. Soit la

29 J. Butler, *op. cit.*

menace d'une sanction violente – celle qui vous maintenait justement dans la soumission – sera mise à exécution, soit s'ouvrira un espace de dialogue et de négociation. C'est la production d'informations fondées qui permettra au groupe d'argumenter. Mais la légitimité des figures qui formuleront les revendications reste apparemment le point cardinal du processus d'émancipation. Si cette parole émane des groupes traditionnellement investis du pouvoir légitime de dire, elle augmentera ses chances d'être entendue et écoutée. Les féministes ont ainsi leurs grandes intellectuelles, théoriciennes, écrivaines et réalisatrices.

Ceci explique que la contre-cartographie soit très souvent produite, aujourd'hui encore, dans le cadre de la recherche universitaire ou indépendante. Les premières contre-cartes ont été réalisées aux États-Unis dans les années 1970 dans le cadre du Detroit Geography Expedition Institute de Détroit. La jeune activiste noire Gwendolyn Warren et son équipe s'étaient associées au célèbre géographe marxiste William Bunge³⁰. Les projets présentés dans *Ceci n'est pas un atlas !* montrent aussi que les contre-cartes sont produites par des chercheuses et chercheurs collaborant avec des activistes, des artistes, des associations et des groupes de la société civile, soit dans le cadre de projets universitaires, soit du fait de collectifs menés par des personnes ayant un profil universitaire. Trouver une position légitime pour énoncer le monde, n'est-ce pas la meilleure façon de se faire entendre et de contribuer à la construction tant de notre paysage informationnel que de la connaissance³¹ ? Pour Gillian Rose, les géographes doivent « penser dans les paramètres de la discipline afin de créer une connaissance géographique acceptable par la discipline », ce qui revient à « occuper une position de sujet masculin³². »

30 Voir N. Zwer, « Gwendolyn Warren, Détroit et la géographie » sur *imago-mundi.fr*, mai 2023. [consultable en ligne]

31 L'autrice Alice Zeniter liste les critères à remplir pour faire valoir son discours (avoir accès à « la méta-machine affectante ») : « Il faut de l'argent (pour pouvoir produire une idée affectante de qualité), un sentiment de légitimité (pour se dire que notre idée affectante vaut la peine d'être transmise au plus grand nombre). Il faut aussi des connexions (savoir à quelle porte frapper pour entrer dans la méta-machine) et puis une forme de récit reconnu [...] ». A. Zeniter, *Je suis une fille sans histoire*, Paris, L'Arche, 2021, pp. 75-76.

32 G. Rose, *Feminism and Geography*, Cambridge, Polity Press, 1993, p. 4.

La similitude des démarches féministe et contre-cartographique pourrait être attestée grâce à de nombreux autres points encore. Ainsi, le rôle joué par l'Internet dans les luttes féministes depuis le tournant du millénaire est indéniable, notamment avec des plateformes en ligne comme celle de #metoo. L'espace de la prise de parole, qui permet la visibilisation et la reconnaissance, étant avant tout celui de l'échange, il peut parfaitement être un espace virtuel. De la même façon, beaucoup de contre-cartes sont produites sur des plateformes de cartographie participative comme OpenStreetMap, ce qui permet la mise à jour et la diffusion de l'information. On peut aussi interroger les positionnements anticapitalistes des deux démarches, puisque les contre-cartographes et les féministes dénoncent pareillement ses effets, que ce soit l'accaparement des communs et des ressources ou le travail non rémunéré des femmes – que Silvia Federici qualifie si justement de « capital exproprié³³ ». Demandons-nous quels sont exactement les moments déclenchant chez un individu ce courage de dire la vérité, ce que Michel Foucault appelle la *parrêsia*. De même, la notion d'*empowerment* mériterait-elle d'être examinée dans son processus de glissement de l'émancipation individuelle à une démarche collective de transformation sociale³⁴. Je retiendrai simplement quelques remarques sur le rapport de cette démarche avec l'espace public et au traitement du hors-champ.

Le terrain des luttes

À propos des usages de l'espace, la prise en compte de la spatialité des activités humaines consiste à considérer nos usages de l'espace et nos mobilités. Comment occupons-nous l'espace et quelles restrictions y rencontrons-nous ? Il n'est pas étonnant que les thèmes choisis par les participants et les participantes aux ateliers collectifs que j'anime touchent à ces pratiques de l'espace : privatisation

33 Voir S. Federici, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, Genève, Entremonde, 2017 [2004].

34 Sur les mécanismes de l'*empowerment*, voir M.-H. Bacqué, C. Biewener, *L'empowerment. Une pratique émancipatrice ?* Paris, La Découverte, 2021 [2013].

des lieux publics, mobilités, gentrification, surveillance, accès à la culture, pratiques genrées de l'espace urbain, environnement, parole publique, habitat alternatif, etc.

De façon exemplaire, l'assignation spatiale restrictive faite aux femmes se pare d'un accès genré à la mobilité domestique effectuée dans le cadre du travail de reproduction. La géographe Doreen Massey questionne ainsi les relations sociales qui organisent l'espace et se demande qui contrôle notre mobilité. Elle montre que la « compression spatio-temporelle » affecte différemment la femme d'un pays pauvre qui a besoin de plusieurs heures pour aller chercher de l'eau et un homme d'affaires se déplaçant en jet privé³⁵.



Fig. 7. Action de rue devant la fresque du Clarion Alley Mural Project. Les histoires individuelles des évictions peuvent être écoutées au téléphone, San Francisco 2015, © AEMP.

35 D. Massey, « A Global Sense of Place » [1991] dans *id.*, *Space, Place and Gender*, Cambridge, Polity Press, 1998 [1994], pp. 146-156.

À propos des manifestations publiques. L'espace public est aussi le lieu où se négocient les modalités du vivre-ensemble. La contestation peut s'y exprimer, notamment quand des gouvernements, même démocratiques, refusent de prendre en compte la volonté populaire. Cette contestation peut prendre la forme de manifestations ou de performances de rue visant notamment la couverture médiatique de leur expression. À San Francisco, le groupe AEMP (Anti-Eviction Mapping Project) organise des actions de rue (manifestations, affichage, projections, street-art, musique, danse) et met en ligne des cartes recensant les lieux où la location saisonnière de la plateforme Airbnb chasse les pauvres du centre-ville (fig. 7). Se dessinent des cartes très différentes des cartes officielles (autres découpages, échelles plus grandes, sujets sensibles et personnels, etc.). De même, la corporalité féminine étant l'objet d'interdits, notamment quant à la représentation du sang menstruel ou des organes génitaux leur détabouisation passe par l'affichage dans l'espace public, comme ce clitoris tagué sur la porte d'un ancien garage à Paris (fig. 8).

Les militantes féministes sont littéralement entrées par effraction dans l'espace public avec leurs revendications politiques. En 1970, quand les initiatrices du MLF (Mouvement de libération des femmes) déposent une gerbe sous l'arc de Triomphe à Paris, elles sont immédiatement appréhendées par la police. Leur banderole annonçait la lutte qui s'amorçait pour une visibilisation du rôle social des femmes : « Il y a plus inconnu que le soldat inconnu, sa femme ».

Montrer ces usages inégalitaires de l'espace, c'est montrer tout le hors-champ des cartes, et la question de l'égalité femmes-hommes offre un exemple éloquent de cet état de fait. Faire une carte, c'est braquer les projecteurs sur un objet, c'est opérer une sélection et choisir de laisser le reste dans l'ombre (fig. 9). Le langage de la carte, tout comme celui de la culture hétéronormative, a le pouvoir de faire exister ou d'exclure.

À *propos de la production des données*. Mais la cartographie repose aussi sur une systématique qui veut que les femmes ne soient ni derrière ni sur les cartes (fig. 10). Cela concerne en premier lieu les pratiques. Les travaux des cartographes femmes ont été – comme toutes leurs réalisations dans tous les domaines – ignorés ou invisibilisés, bien que de nos jours il y ait pratiquement autant de géomaticiennes que de géomaticiens. À l'heure du géoweb, elles sont pourtant minoritaires dans la production amateur : Les cartes d'OpenStreetMap sont renseignées par des hommes occidentaux, à hauteur de 95 % en 2019. Le biais de genre touche aussi leurs pratiques contributives : 74 % des signalements de seringues abandonnées proviennent de femmes³⁶. L'intériorisation de la culture patriarcale continue son œuvre.

36 Voir le billet « OpenstreetMap et FixMyStreet : disparités et biais de genre dans les pratiques contributives », publié sur le site gouvernemental Labo Société Numérique le 19 octobre 2019. [consultable en ligne] L'équipe d'OSM a lancé « Cartographie en faveur des femmes » et créé un tag pour indiquer les cliniques où l'on peut avorter : le fait est rapporté dans la conversation sur wikiopenstreetmap « étiqueter en faveur des femmes et des filles ». [consultable en ligne] Dans la même optique, voir également le Wikiproject « Women in Red ». [consultable en ligne] En France, on compte seulement ¼ de femmes dans les métiers du numérique, comme l'indique un rapport de l'INSEE publié en 2023 et intitulé « Les femmes restent très minoritaires dans les métiers de la transformation numérique et du développement durable ». [consultable en ligne]

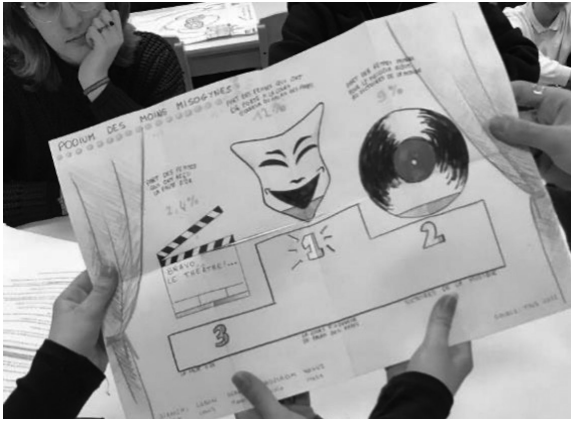


Fig. 10. Des élèves du lycée Porte de Normandie réalisent des Isotypes sur l'égalité femmes-hommes dans le milieu de la culture à partir des données HFX Grand Est. Projet avec Jean-Christophe Fichet. Verneuil-sur-Avre 2023, © N.Z.

À propos de la nature des données. Mais l'invisibilisation touche aussi les objets que l'on représente sur les cartes : les femmes ne sont pas sur les cartes (fig. 10). Les bases de données socio-économiques des comptabilités nationales³⁷, qui fournissent les données pour nombre de cartes, sont aveugles à la situation spécifique des femmes. Des indicateurs genrés ne sont apparus que récemment, par exemple en 1995 pour l'indicateur sexo-spécifique de développement humain du PNUD (Programme des Nations Unies pour le Développement). S'ils tiennent compte de la santé reproductive des femmes, de leur éducation, de leur représentation politique et de leur accès au travail rémunéré, ils ignorent le poids économique du *care* (le soin aux autres), le travail domestique non rémunéré, les violences qui leur sont faites, etc. Il faudrait donc s'intéresser à la vie économique des femmes et produire des données genrées pour combler le *gender-data-gap*³⁸. De plus, à l'ère du *big data*, la production en masse de données numériques a un impact croissant sur

37 Sur le PIB, voir le site internet *Apolitical*, « Le PIB n'inclut pas le travail non rémunéré des femmes – mais il devrait ». [consultable en ligne]

38 Voir C. D'Ignazio et L.F. Klein, *Data Feminism*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2020.

nos sociétés et les sciences de l'information géographique doivent être abordée de façon critique³⁹. La contre-cartographie s'emploie aussi à combler les trous des données manquantes. La relégation en hors-champ est bien le propre des groupes humains dépourvus d'un pouvoir social particulier.

Conclusion

La mise en regard des discours féministe et contre-cartographique entreprise ici permet d'analyser leurs fonctionnements respectifs et d'en dégager les similitudes. Cet exercice, imaginé pour amorcer une réflexion sur le fonctionnement de la contre-cartographie, montre que la théorie butlérienne de la dissidence performative semble pouvoir s'appliquer. Les discours normatifs et performatifs du régime patriarcal et de la cartographie conventionnelle se voient troublés par le détournement de leurs codes langagiers, détournements effectués par des personnes dont la parole n'est ni attendue, ni légitime. De plus, la place que ces personnes réservent à la subjectivité et à la sensibilité bouscule les prétentions d'un discours de raison qui se veut le seul valable et recevable. La préoccupation de l'espace vécu, la prise en compte de connaissances qui peuvent sembler de second ordre (le quotidien plutôt que la géopolitique, par exemple) interfèrent dans les discours convenus. Ceci est d'autant plus vrai que les personnes montrant ou dénonçant les injustices qu'elles subissent remettent en cause l'ordre établi. La subversion du discours permet donc de se placer en position d'énonciation et de refigurer le monde (fig. 11).

Il convient, à présent, d'explorer plus avant tout le champ des contextes d'énonciation et de mise en œuvre de ces dissidences. Il est certain que leur commune visée est de « transformer le silence en parole et en actes ⁴⁰ » (Audre Lorde).

39 Voir M. Noucher, *Blancs des cartes et boîtes noires algorithmiques*, Paris, Éditions CNRS, 2023, p. 88 et ss.

40 A. Lorde, « Transformer le silence en paroles et en actes » [« The Transformation of Silence into Language and Action »], communication donnée en décembre 1977 à Chicago. Texte reproduit dans *Sister Outsider*.

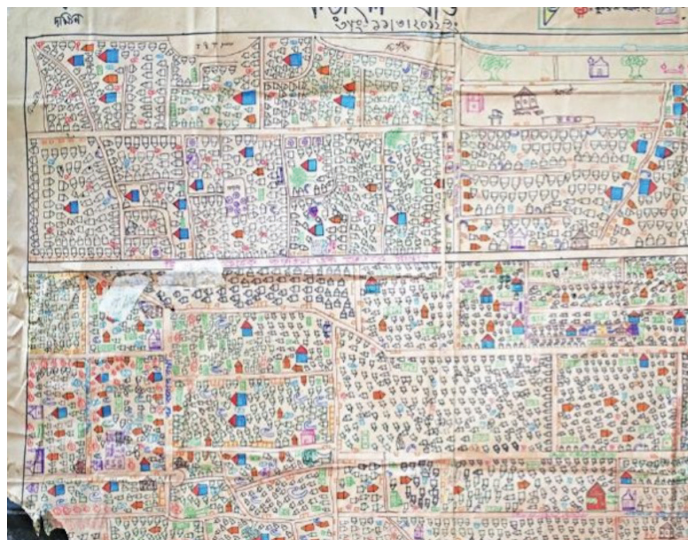


Fig. 11. Une *samar manচিত্রা*, une « carte communautaire » de Karail Basti, un quartier informel de Dhaka, recueillie par Elisa T. Bertuzzo et Günter Nest. Bien qu'elle reprenne les codes de la cartographie conventionnelle apportés par les ONG, sa facture malhabile atteste de sa subjectivité. Nourrie d'informations locales, dressée par les habitant.es du quartier, elle montre, en rouge, les maisons des personnes nécessitant une prise en charge en raison de leur état de santé. Elle a été produite pour étayer une demande de financement institutionnel.

© Günter Nest, Habitat Forum.

Essais et propos d'Audre Lorde. Sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme..., trad. fr. de M. C. Calise et G. Gonik, M. Hélie-Lucas et H. Pour, Genève, Éditions Mamamélis, Québec, Éditions Trois, 2003.

CÉCILE CHATELET

METTRE AU JOUR L'INVISIBLE SUR LA CARTE, CONTRE-CARTOGRAPHIER UN LIEU

La décharge de Staten Island dans
Freshkills. Recycler la terre de Lucie Taïeb

Elle n'avait pas besoin de regarder la carte, elle la connaissait. Tandis qu'elle formait et prononçait des mots, les lignes, les ovales et les couleurs changeaient constamment. Pour la première fois de sa vie, tante Gerda éprouvait le goût tiède et amer du pouvoir.¹

Dans « La cartographe », une nouvelle de l'écrivaine suédoise Tove Jansson, Tante Gerda, femme qui durant toute son existence a écouté les autres lui confier problèmes et secrets, entreprend de cartographier, sur une vaste feuille parcheminée, la vie et les relations de celles et ceux qu'elle a côtoyés. La carte réalisée confère à la protagoniste un sentiment de maîtrise, et donne forme à un désir de contrôle de la réalité et des autres – peu importe que la carte se révèle fausse ou dépassée, elle donne corps à la vision du monde de la cartographe. Si de telles pulsions individuelles de contrôle cartographique semblent rares, les liens profonds qui unissent représentations de l'espace et rapports de pouvoir sont bien connus dans les domaines politique et géopolitique – qu'on pense simplement à Yves Lacoste et à son essai *La Géographie, ça sert d'abord à faire la guerre*, publié en 1976, dans lequel il mettait en lumière la dimension idéologique de toute production de cartes. Chacun à leur manière, le geste cartographique de tante Gerda et celui des empereurs coloniaux représentent et créent le monde qu'ils voient ou veulent voir.

1 T. Jansson, « La Cartographe », *La Cartographe et autres nouvelles*, trad. fr. de N. Borrel, Paris, Le Livre de Poche, 2018 [1971], p. 24-25.

Dans le sillage d'Yves Lacoste, la cartographie radicale² s'est particulièrement intéressée aux relations qu'entretiennent carte et pouvoir, en rappelant l'importance de la perspective adoptée par le cartographe dans la production finale, tout en pensant les utilisations sociales et politiques qui sont faites des cartes. Cette manière de pratiquer la cartographie de façon critique, expérimentale et engagée, constitue une rupture épistémologique dans l'histoire de la discipline, rupture qui marque particulièrement les années 1970³, en soulignant que les cartes sont l'expression d'aspirations politiques et

- 2 La cartographie radicale est parfois aussi appelée cartographie critique, les deux appellations recouvrant souvent les mêmes préoccupations, méthodes et travaux de cartographes ; mais leur généalogie, leur histoire politique et leur emploi diffèrent, notamment en fonction des aires géographiques où elles sont utilisées – les contextes anglophone et francophone n'en ayant pas tout à fait les mêmes usages. À ce sujet, voir par exemple la mise au point de Nephthys Zwer et Philippe Rekacewicz dans l'introduction de leur ouvrage commun : N. Zwer & P. Rekacewicz, *Cartographie radicale. Explorations*, Paris, La Découverte, 2021.
À ces deux termes peut s'ajouter celui de « contre-cartographie », traduction du *counter-mapping* en anglais, expression apparue plus tardivement, dans un article que Nancy Peluso. Le mot faisait d'abord référence aux mouvements de cartographies indigènes qui contestaient les cartes de leurs territoires établies par les gouvernements, notamment en ce qui concerne les ressources naturelles – mais il est aujourd'hui d'un emploi plus large, et s'utilise généralement pour parler de cartes alternatives de lieux réalisées par leurs habitants, facilitées notamment par la participation de citoyens à des systèmes d'information géographiques ouverts. N. Peluso, « *Whose Woods are These ? Counter-Mapping Forest Territories in Kalimantan, Indonesia* », *Antipode*, n° 4, 1995.
- 3 Si, dès la fin du XIX^e siècle, le géographe anarchiste Élisée Reclus écrit qu'il faut « éradiquer » des salles de classe les cartes telles qu'elles existaient, tant leur dimension descriptive donne une fausse image du monde, le tournant des années 1960 à la décennie 1970 marque le développement de ce que William Bunge choisit d'appeler « géographie et cartographie critiques », dont témoignent notamment la création des revues *Antipode* aux États-Unis et *Hérodote* en France. Voir aussi, par exemple, W. Bunge, *Fitzgerald, Geography of a Revolution*, Cambridge, Massachusetts, Schenkman Publishing, 1971 ; D. Harvey, *Social Justice and the City*, Londres, Arnold, 1973 ; J. B. Harley, « Deconstructing the Map », *Cartographica*, n° 26, Toronto, Toronto University Press, 1989.

de rapports de domination⁴. La carte, généralement pensée comme un objet de savoir, une représentation du monde qui accroît notre connaissance de celui-ci, est aussi un objet de pouvoir, qui peut participer à la perpétuation des inégalités sociales et économiques, et entretenir une vision du monde normée. Le courant donne lieu à des expérimentations qui esquissent une « contre-cartographie », rassemblant des tentatives de retranscription du monde différentes, alternatives et radicales, au service de la justice sociale et spatiale – en cela, cette manière de cartographier est aussi militante et située⁵. Sa dimension méta-réflexive, son positionnement théorique et ses réflexes méthodologiques sont précieux pour montrer ce que les cartes rendent visibles, ou ce qu'elles laissent dans l'ombre.

En effet, cette manière de penser la cartographie repose notamment sur l'idée de faire émerger ce qui est invisible sur les cartes traditionnelles : certaines façons traditionnelles de concevoir le projet cartographique, de collecter les données pour la production de la carte, de nommer les lieux et phénomènes indiqués comme de les représenter graphiquement conduisent à masquer des réalités. Qui plus est, certains phénomènes spatiaux sont parfois difficiles à voir, ou invisibilisés – la cartographie radicale s'est notamment intéressée à la représentation graphique de la spéculation immobilière, des politiques migratoires, ou des inégalités socio-économiques. Contre-cartographier, c'est donc tenter de montrer ce que la carte traditionnelle met de côté, pour rendre visible l'invisible. Ce désir de penser de manière critique le geste cartographique, comme de faire émerger ce qui tend à être invisibilisé, est présent dans *Freshkills. Recycler la terre* de Lucie Taïeb, publié en 2019. Écrivant jusque-là de la poésie et des romans⁶, Lucie Taïeb adopte ici une écriture essayistique

4 Voir par exemple : J. B. Harley, *Maps, knowledge and power*, Cambridge, Massachusetts, Cambridge University Press, 1988 ; D. Wood, J. Fels & J. Krygier, *Rethinking the Power of Maps*, New York, Guilford Press, 2010.

5 Pour donner tout leur sens à ces pratiques engagées et en découvrir de nombreux exemples, je renvoie à l'article de N. Zwer, « Trouble dans la cartographie. De la performativité des (contre-)cartes », au sein du présent volume.

6 Lucie Taïeb est spécialiste de littérature autrichienne, qu'elle traduit également. Après sa première publication littéraire, *tout aura brûlé*, aux

pour raconter un lieu, la décharge à ciel ouvert de Staten Island, en fonction de 1948 à 2008, et sa transformation en parc public. En rendant compte des principes qui guident l'aménagement du territoire, et de la transformation d'un lieu stigmatisé en un espace public pensé comme désirable, l'autrice propose des descriptions spatiales qui affrontent des questions de cartographes, réfléchissant à la toponymie ou aux signes graphiques choisis pour décrire un lieu, et aux principes socio-politiques qui les sous-tendent. Elle esquisse aussi une cartographie officieuse de Freshkills, intime et alternative, interrogeant des habitants qui ne participent pas aux cartes officielles, évoquant d'autres lieux pour mieux raconter la décharge. Les outils de la cartographie radicale semblent particulièrement adaptés pour comprendre le traitement de l'espace et les tentatives de cartographie alternative discernables dans le livre de Lucie Taïeb. Le geste de cartographie ou de contre-cartographie y est proprement littéraire, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de cartes insérées, de représentations graphiques de l'espace qui se mêleraient à la narration. Mais il y a le projet, qu'on peut définir comme cartographique et critique, d'une représentation de l'espace qui livrerait ce qui est invisibilisé, constituant à la fois une contre-cartographie de Freshkills, de ce que les cartes traditionnelles taisent – et, partant, une carte de notre aveuglement même.

Freshkills. Recycler la terre est d'abord le récit à la première personne d'une enquête sur un lieu, de la découverte de la décharge à la visite du parc qui la remplace : la méthode revendique une recherche située, qui explicite son positionnement (celui d'une européenne évoquant un espace américain, d'une personne vivant en ville avec des

Inaperçus, en 2013, elle a fait paraître chez Lanskine plusieurs recueils de poésie, et a commencé en parallèle, dès 2015, à publier des romans chez l'Ogre. En 2019, elle obtient le prix Wepler pour son second roman, *Les échappées*, ce qui la fait connaître d'un plus large public. Ses livres évoquent souvent la violence et l'oppression, en s'intéressant à la manière dont les structures politiques mais aussi familiales les rendent possibles. Les récits de rêve, et les hésitations entre visions et perception du réel sont centrales dans ses textes ; ces espaces interstitiels permettent souvent d'imaginer des manières de se révolter. Malgré l'aspect documentaire de *Freshkills*, on retrouve certains de ces particularités d'écriture dans ce premier essai.

revenus confortables et découvrant notre gestion collective des déchets). Cette recherche s'appuie aussi sur la subjectivité et la vie personnelle de l'autrice pour situer le lieu et l'objet de l'enquête : Staten Island est raconté par le détour de Berlin, de Paris ou de la périphérie du Caire. Le geste cartographique s'autorise à changer d'échelle pour saisir, au-delà de Freshkills, notre rapport à nos propres déchets. Lucie Taïeb, également universitaire, a mené des recherches à l'ancrage géocritique : elle explore notamment les *discard studies* et les *literary waste studies*, les premières venant interroger la production de déchets par le biais des sciences humaines et sociales, tandis que les secondes s'intéressent à la manière dont la littérature analyse les significations du déchet en tant qu'objet culturel⁷. Lorsqu'elle aborde la question des détritits dans ses recherches comme dans son essai, Lucie Taïeb souligne que l'invisibilité est une des caractéristiques majeures de l'ordure : « le déchet est à la fois symptôme et conséquence d'une discontinuité et d'une hétérogénéité de l'espace social et d'un cloisonnement de l'espace mental (d'où son invisibilité), et il contamine tous ceux qui sont à son contact⁸ » écrit-elle par exemple, faisant de cette invisibilité des détritits dans la vie quotidienne d'une partie de la population un critère de compréhension de la structuration de l'espace urbain, mais aussi d'un rapport biaisé à ce que nous consommons⁹. Aborder *Freshkills. Recycler la terre* en s'appuyant sur les travaux de la géographie radicale permet de faire émerger plusieurs formes d'invisibilisation à l'œuvre sur nos cartes, suivant le fil d'un essai construit sur l'impossibilité de voir et sur son envers, la pulsion scopique qui anime la narratrice.

7 Elle a par exemple écrit au sujet des travaux de Max Liboiron et de Jennifer Scappettone : voir L. Taïeb, « Politique et poésie des déchets », *Vacarme*, vol. 79, n° 2, 2017.

8 C. Chaudet, C. Gallien & L. Taïeb, « Pour une approche multiscalaire des lieux dévastés : décharge, île, ligne d'aridité », *Littérature*, n° 201, Paris, Armand Colin, 2021, p. 102.

9 On peut cependant nuancer cette affirmation sur l'invisibilité de nos déchets, notamment à l'aune de ces dix dernières années et du confinement de l'année 2020, au cours duquel les éboueurs, qui ont continué à travailler, ont parfois pu être remerciés par les habitants qui prenaient conscience de leur rôle – ce que Lucie Taïeb remarque dans la postface de son livre, écrite après son essai.

Cartographe « les lieux que nous ne voulons pas voir » : pour un atlas mondial des déchets

Dans le livre de Lucie Taïeb, le terme d'invisible et ses dérivés sont constamment présents ; ils sont liés au thème de l'aveuglement, individuel ou collectif, au sujet des déchets que nous produisons et qui disparaissent, mis hors de vue par le système de collecte des ordures, les éloignant notamment du centre des grandes villes : « mon propre aveuglement m'intrigue » écrit-elle, soulignant que, « pour parvenir à “fonctionner” dans notre monde, il est nécessaire de fermer les yeux, d'alléger notre conscience, de l'ancrer dans un présent inoffensif et lisse », ou mettant en lumière « [...] la surdité et l'aveuglement volontaires dont nous savons faire preuve collectivement » ; « la question du devenir de nos ordures ménagères [...] est symptomatique de l'aveuglement volontaire dans lequel nous vivons », trouve-t-on encore, un peu plus loin¹⁰. Aussi, face à ce qui ne se voit pas, mais aussi face à ce qui est invisibilisé par les sociétés marqu  es par le capitalisme tardif et sa production effr  n  e de déchets, l'autrice est-elle anim  e par un désir de voir la décharge de Staten Island, qui est volonté de comprendre ce qui se joue dans notre occultation des déchets. Or, quand elle arrive à Freshkills, tout a déjà disparu, transformé par la reconversion en cours de cet espace en un parc public. Dans celui-ci, la mémoire de la décharge, de sa toxicité, de ce qu'elle a représenté pour les habitants de Staten Island – et pour le reste des New-Yorkais qui y ont envoyé leurs déchets pendant plus de cinquante ans – semble effac  e, masqu  e par un discours bien r  d   évoquant le recyclage et le développement durable :

Le lieu surprend, force l'admiration peut-être, mais n'inquiète ni n'émerveille. Espace neutre, il ne laisse place à aucun fantasme, ne suscite aucune fascination. En cela, c'est exactement l'inverse d'une décharge. En cela aussi, la conversion est parfaitement réussie.¹¹

10 L. Taïeb, *Freshkills. Recycler la terre*, Paris, La Contre-Allée, coll. « Un singulier pluriel », 2020 [2019], successivement p. 13, p. 17, puis à nouveau p. 17 et p. 18.

11 *Ibidem*, p. 74.

Face à cet « espace neutre », à cette carte de Freshkills consensuelle et sans aspérités, l'autrice tente de transformer sa pulsion scopique en cartographie alternative de la décharge et de l'espace urbain.

La première invisibilisation qu'il s'agit pour l'autrice de mettre au jour est donc celle qui naît de la forme d'impensé que représentent les déchets. De manière paradoxale, « Rien n'est plus invisible que ce qui s'offre au regard de tous¹² » écrit Lucie Taïeb, citant Don DeLillo, qui évoque lui aussi, dans *Underworld*, la décharge de Staten Island, qui fut « un temps la plus grande décharge à ciel ouvert du monde, visible, dit-on, depuis l'espace, à l'instar de la muraille de Chine¹³ ». Car si les déchets ne nous sautent pas aux yeux au quotidien, ils ne sont pas un phénomène anecdotique – à cet égard, l'autrice reprend plusieurs fois la métaphore du continent¹⁴ pour donner une première représentation spatiale du phénomène.

Face à cette occultation, déni collectif et organisé qui sert le productivisme capitaliste, l'autrice voudrait restituer un lieu complet, total, où l'invisible serait dévoilé, et cherche une manière de représenter l'espace urbain où celui-ci s'offrirait en intégralité à la perception – rêve utopique et cauchemardesque à la fois :

J'ai l'idée (qui ne peut être un idéal) d'une perception pleine, exhaustive, de l'environnement urbain. Notre vision du lieu que nous habitons, où nous vivons, ne connaîtrait de limite ni dans l'espace ni dans le temps. L'arrondissement voisin serait encore chez nous. Nous pourrions sentir, dans les rues, dans le sol, la présence de ceux qui nous ont précédés. Nous saurions qui transporte nos ordures, où et comment elles finissent, ce qui se passe de l'autre côté de la ligne invisible, là où elles sont traitées. Personne n'a accès à une telle perception, saturée,

12 D. DeLillo, *Underworld*, New York, Scribner, 1997, cité par L. Taïeb, *ibidem*, p. 13.

13 *Ibidem*, p. 36.

14 Par exemple : « Les chiffres effrayants de la pollution plastique, non seulement le sixième continent, si spectaculaire, mais surtout les microparticules de plastique qui logent désormais en nous », ou encore : « Les déchets me sont apparus comme un continent immense, tentaculaire et jusque-là invisible, qu'il me fallait conquérir. » *Ibidem*, respectivement p. 9 et pp. 135-136.

extrême, et personne, sans doute, ne la supporterait. Seule la littérature, parfois, lève le voile.¹⁵

Le désir complexe de percevoir l'espace de manière totale est aporétique, mais la représentation littéraire est, pour l'autrice, une façon de dilater suffisamment les lieux pour faire figurer l'invisible.

Cette figuration littéraire de l'espace passe par deux mouvements. D'abord, puisque le caractère invisible de nos déchets est notamment lié à la relégation en périphérie des villes des lieux de traitement des déchets, ainsi maintenus hors de vue, il s'agit d'élargir la représentation de l'espace urbain, pour y inclure ces périphéries. Il s'agit de porter un regard sur les marges de la ville où sont stockés les déchets, représentant ainsi de manière plus complète l'espace urbain (dans l'extrait suivant, je souligne) :

Comment ignorer qu'à *force de ne pas voir, littéralement*, que nous avons fait et faisons allégeance à l'ordre qui nous alimente et nous donne une place, nous oublions le prix à payer lorsque l'on vit la conscience divisée ? Il y a l'île, *de l'autre côté*, la zone sacrifiée, celle qui accueille, celle qui traite, celle qui crève sous les émissions toxiques, celle où le cancer s'attrape comme une grippe. Et *ici il y a nous*, nos gestes qui sauvent, notre amabilité, nos loisirs intelligents, et, bien souvent, notre inquiétude. Il y a nous, et c'est nous qui sommes séparés. Il y a nous, et nous vivons, nous aussi, *dans une enclave, dans un semblant de monde*, dans des villes souillées de sang, de cendres, des villes qui puent la mort *sous* leurs pelouses artificielles, leurs espaces végétalisés, qui puent la destruction et la souffrance, le *double langage* et l'*aveuglement*.¹⁶

Il est peut-être prématuré de parler ici de « carte littéraire », car rien n'évoque encore les conventions graphiques de la carte ou sa dimension physique ; nous sommes dans la représentation spatiale, qui n'est pas nécessairement cartographique. Mais il y a un mouvement commun à la cartographie radicale et à cette manière de vouloir faire apparaître de manière visible, par le langage, ce que, « littéralement » donc, on ne voit pas dans nos espaces urbains, en

15 *Ibidem*, p. 18.

16 *Ibidem*, p. 95.

incluant d'autres lieux, et en matérialisant des lignes de partage entre les espaces. Il s'agit de lier nos centres-villes à leurs espaces périphériques, de relier Staten Island, l'île au large de New-York, à la capitale américaine, l'un des espaces les plus souvent représentés dans la culture populaire. Rappelons qu'administrativement, Staten Island fait partie de New York, au même titre que Manhattan ; mais son insularité, la pauvreté passée de ses habitants, et surtout les activités de traitement des déchets ont marqué ce lieu et l'ont rendu invisible des New-Yorkais comme des touristes, qui ne connaissent finalement le toponyme que pour le ferry qui y mène – de manière ironique, l'espace invisibilisé permet d'avoir une belle *vue* sur les gratte-ciels de la capitale.

Deuxièmement, il semble que l'écriture littéraire élargisse l'espace concerné par les déchets d'une autre manière. En effet, Lucie Taïeb établit une liste des lieux du déchet qui dépasse largement le cas de la décharge de Staten Island. Le livre propose ainsi un petit atlas mondial des décharges, qui nous oblige à voir, partout, nos poubelles. D'abord, le livre ne cesse de relier des lieux entre eux, y compris en se fondant sur des relations secrètes ou inattendues : le récit de Lucie Taïeb commence ainsi à Berlin, lieu de la mémoire et de l'oubli, ville qui a donné l'idée à l'autrice d'écrire sur les déchets, sur ce qui reste, sur ce qui persiste même quand on ne voit plus rien dans la ville. La petite cartographie mondiale de ce que l'on ne voit pas se poursuit par un lien thématique plus serré entre les différentes métropoles de par le monde, « toutes [...] bâties », selon l'autrice, « sur des déchets¹⁷ » : l'autrice rappelle ainsi qu'à Paris, les Buttes-Chaumont, le parc Montsouris ou encore le petit labyrinthe du Jardin des Plantes sont tous des lieux construits sur des déchets ; elle évoque également l'incinérateur d'Ivry, ces grandes tours qu'elle voit depuis chez elle, et dont elle n'avait jamais compris, avant de parler aux éboueurs de son quartier, qu'ils étaient dévolus au traitement de ses propres poubelles.

Cette volonté de donner à voir l'omniprésence des déchets dans nos vies, et les liens peu visibles entre différents espaces, s'approche d'un mouvement de contre-cartographie – contre-cartographie lit-

17 *Ibidem*, p. 15.

téraire – des lieux que nous ne voulons pas voir. Elle repose sur la mise en réseau, à partir du lieu éponyme, de différents espaces qui ont en commun d’être soit laissés en dehors de la carte traditionnelle (Staten Island pour New York), soit de n’être jamais nommés sur la carte comme lieu où nos déchets sont présents, ou ont été présents. Ici, il est possible de parler d’une tentative cartographique critique, schématisant des relations entre plusieurs espaces, ce qui transforme les représentations de villes que nous connaissons bien – voire nos imaginaires urbains dans leur ensemble – pour y faire surgir un phénomène invisibilisé.

La décharge de Staten Island devenue parc, entre stigmatisme et simulacre

Dans le cas de Staten Island, un second événement constitue une nouvelle invisibilisation de la question des déchets, de la dangerosité de la décharge, et de la manière dont sa présence a stigmatisé les personnes qui habitaient à proximité. Dans les années 2000, la décharge ferme et il est décidé qu’elle deviendra un grand parc public. Cette « transformation miraculeuse » qui fait qu’une décharge peut être « en cours de réhabilitation » pour devenir un parc, et même, selon les mots des pouvoirs publics, « le Central Park du XXI^e siècle¹⁸ », est perçue par l’auteur comme un effacement de la mémoire douloureuse qui était accolée à cet espace. La conversion de la décharge en parc exige de chacun, et en premier lieu des habitants de l’île¹⁹, de porter un regard transformé sur l’espace, qui efface les souffrances et le mépris passés. La seconde invisibilisation que tente donc de déjouer le livre est celle d’une mémoire du lieu reconstruite, contre

18 Les trois expressions se trouvent à la même page : *ibidem*, p. 15.

19 « [...] l’effort qu’on exigeait de tous ceux qui avaient vécu aux portes de la décharge : on attendait à présent qu’ils changent de regard, transforment eux-mêmes leur perception du lieu. » ; « [...] on pourrait littéralement la vie des gens du voisinage, dans l’indifférence, l’ignorance la plus complète de tout le reste de la population puis, du jour au lendemain, on leur propose un joli parc qui effacerait l’outrage ? » *ibidem*, respectivement p. 65 et p. 66.

l'oubli des injustices spatiales que charriait la présence de la décharge sur l'île.

D'abord, l'iconographie comme le discours au sujet du parc tentent de le constituer en espace naturel. Cela passe par la production d'images du lieu qui sont en fait des écrans, des dispositifs qui masquent et imposent une vision. À la veille de son voyage pour Staten Island, Lucie Taïeb écrit :

J'étais venue me confronter à un lieu que je ne parvenais pas à penser. J'étais en quête d'une image plus vraie que ne l'étaient celles du site Internet, les seules auxquelles j'avais accès, mêlant des prises de vue de la transformation en cours à des panoramas de couleurs saturées, simulations de ce que deviendrait Freshkills un jour²⁰ [...]

C'est le règne des images de synthèse, venues faire la promotion d'une « pure nature²¹ », à base de petites silhouettes humaines déambulant dans un espace virtuel pour donner l'image d'un parc familial où l'on fait du jogging et des pique-niques. Même lorsqu'elle est sur place, l'autrice est frappée à plusieurs reprises par l'effacement du caractère construit, domestiqué des espaces verts de ce parc : selon elle, le lieu « veut se faire passer pour ce qu'il n'est pas : un parc naturel », c'est-à-dire un espace protégé, dont l'aménagement est prévu pour limiter l'impact des activités humaines sur la zone.

Ce discours naturalisant l'espace artificiel du parc en pleine construction lui donne une impression de simulacre généralisé. Le discours et les images construisant Freshkills comme espace naturel est à la fois un déni de l'action humaine sur l'espace, et du passé du lieu. Il est résumé en un slogan, celui de l'association qui gère le parc : « Recycle the Land, Reveal the Future ». Cette idée de « recycler la terre », reprise dans le titre, est celle contre laquelle est construit tout le livre. Le terme de « land » renvoie non seulement à la terre (au sens matériel), mais aussi au territoire – la polysémie signale le double projet que contient le slogan : transformer les sols et, ce faisant, mettre derrière soi le passé stigmatisant ou douloureux d'un territoire pour en faire un lieu neuf. Cette hégémonie du

20 *Ibidem*, p. 48.

21 *Ibidem*, p. 15.

recyclage est centrale pour penser la contre-cartographie de ce lieu à l'œuvre dans l'ouvrage. Il y a certes une prouesse technologique à transformer une décharge en parc public, mais appliquer l'idée de « recyclage », versant valorisé et déculpabilisant de notre rapport aux déchets, à la terre même, est tout à la fois une méconnaissance environnementale et un effacement des conséquences des activités humaines qui ont marqué Freshkills. Si la notion de recyclage²² semble prendre en compte le passé, elle porte pourtant en elle cette volonté de déni : il y a dans le projet « une vision ambitieuse et réconciliatrice : Freshkills sera un parc ouvert au public, que l'on pourra tout à la fois distraire et éduquer en le sensibilisant à la question environnementale²³ ». Lorsqu'elle suit une visite guidée du parc en transformation, Lucie Taïeb a accès à la fabrique de cette mémoire apaisée : le quatrième chapitre du livre est intitulé « Freshkills Park Tour » et apparaît comme un discours néo-libéral bien rôdé, fait de « management durable », de préoccupations écologiques générales et d'herbe verte familiale voués à effacer le stigmate qu'a constitué la décharge. Freshkills est présenté comme une étendue de nature, ce

22 Le recyclage et l'économie circulaire sont souvent présentés comme la solution à la production de déchets, masquant les pollutions produites derrière l'idée que nos sociétés sont aujourd'hui capables de recycler ce que nous produisons. Les spécialistes de l'histoire sociale et environnementale de l'industrialisation que sont François Jarrige et Thomas Le Roux expliquent ainsi : « L'histoire est parfois pensée dans une téléologie du progrès considérant le monde contemporain comme de mieux en mieux à même de maîtriser et gérer ses déchets, comme le passage d'un monde sale envahi de déchets à des mondes aseptisés et hygiéniques, capables de gérer scientifiquement et rationnellement leurs déchets. [...] Les autorités et les acteurs qui interviennent dans la filière du recyclage et de la gestion des déchets insistent souvent sur les progrès réalisés et font miroiter l'horizon d'une "économie circulaire" vertueuse et peu productrice de déchets. Mais en tant qu'historiens ce type de discours nous semble surtout s'inscrire dans la continuité d'une infinité de discours équivalents énoncés dans le passé. Plus qu'une transition vers un monde sans déchets, nous vivons un temps d'accroissement continu des quantités de déchets. » S. Le Lay, « Le rôle des déchets dans l'histoire. Entretien avec François Jarrige et Thomas Le Roux », *Mouvements*, vol. 87, n° 3, Paris, La Découverte, 2016, pp. 60-68.

23 L. Taïeb, *op. cit.*, p. 38.

que l'autrice appelle la « récréation simulée d'un paysage à l'identique, mais sans errance, sans déviance, sans liberté²⁴ ». La visite guidée oblitère le désastre écologique et l'injustice environnementale qu'a constitué la décharge derrière la promesse d'une diversité nouvelle d'espèces d'animaux qui viendront peupler le parc, et la possibilité de parcourir gratuitement ce lieu jusque-là honni :

Tout se répare, désormais, et c'est là la seule consolation à tout le mal que l'on connaît. La terre blessée est infiniment résiliente, et la mémoire, plastique. La honte et la flétrissure s'effacent. [...] Les seuls qui gardent, à leur insu, la marque de ce qui a eu lieu, ce sont les gens. Tout se répare et s'efface : pourtant, rien ne disparaît. Il y a cette part de nous, impitoyable, qui se souvient.²⁵

C'est à partir de ce conflit entre une mémoire des habitants niée et un discours capitaliste, issu du marketing territorial, utilisant l'écologie pour faire disparaître le poids de l'activité humaine sur la nature, et faire passer un parc pour un espace naturel, que Lucie Taïeb esquisse une contre-cartographie de Freshkills.

Éléments pour une contre-cartographie littéraire de l'ancienne décharge de Staten Island

Il faut d'abord constater une proximité idéologique entre la démarche de Lucie Taïeb et les fondements de la cartographie radicale : l'autrice aborde la conversion de Freshkills en mettant au centre de son propos la question de la justice spatiale, examinant la manière dont le néo-libéralisme affecte l'environnement, mais affecte aussi de manière bien plus grande certains espaces et certaines populations. En outre, là où la cartographie radicale s'appuie sur une pensée politique héritée des marxismes, le regard de Lucie Taïeb est très critique par rapport au capitalisme tardif – elle pense aussi, dans d'autres textes, ce que pourrait être l'événement révolution-

24 *Ibidem*, p. 84.

25 *Ibidem*, p. 76.

naire contemporain²⁶. C'est aussi en termes de méthodes employées qu'on peut rapprocher les deux démarches : la pratique critique de la cartographie repose sur des outils herméneutiques et réflexifs, qui ont pour but de repenser les conventions graphiques qui servent à représenter les phénomènes spatiaux et la position sociale du cartographe.

Le premier exemple de cette contre-cartographie littéraire à l'œuvre dans le livre correspond à la volonté de la cartographie radicale de redéfinir le figuré de surface principal utilisé pour représenter le parc à venir. On l'a déjà évoqué : l'espace du parc apparaît à l'écrivaine comme un espace artificiel qui veut se faire passer pour un espace naturel – les cartes du parc que l'on peut trouver en ligne le représentent toujours au moyen d'aplats de surface colorés en vert, ce qui n'a rien d'étonnant pour un parc, mais qui entretient une forme de confusion entre ce qu'on appelle, dans l'environnement urbain, les espaces verts, et les espaces naturels. Lors de la visite du parc racontée par l'autrice, et alors que le groupe longe un grand étang artificiel, la responsable de la visite explique que, si au XIX^e siècle Freshkills n'était considéré que comme une terre marécageuse infestée de moustiques, aujourd'hui chacun sait que les zones humides ont une utilité écologique bien réelle. L'autrice commente :

Je me demande si le parc peut être, aujourd'hui encore, considéré comme « une zone humide ». Dans ce lointain avenir, où aucune trace visible ne demeurera du recyclage entrepris ici, le site sera-t-il redevenu « naturel », même dans ses couches profondes ? Et que signifiera alors le mot « naturel » ?²⁷

Sans rentrer dans un débat technique sur ce qu'est une zone humide, ou même un espace naturel, l'autrice esquisse une autre carte de Freshkills, tout à la fois sceptique et ouverte, sur laquelle il est impossible de lire que la réhabilitation d'une décharge humaine produira de la nature.

26 On pense ici notamment à ses romans : L. Taïeb, *Les échappées*, Paris, L'Ogre, 2019 ; L. Taïeb, *Capitaine Vertu*, Paris, L'Ogre, 2022.

27 L. Taïeb, *Freshkills. Recycler la terre*, op. cit., p. 78.

C'est également par une réflexion sur la dénomination des lieux que l'écriture de Lucie Taïeb rejoint les pratiques de la cartographie radicale. Une des manières de contre-cartographier consiste à ré-envisager le choix ou la sélection des toponymes mentionnés, ce qui met en avant les conflits qui existent quant à la propriété, l'usage ou la représentation de l'espace. Un des points qui intéresse l'autrice est la modification de l'orthographe, lors de la création du parc, du toponyme centenaire : Fresh Kills, les sources fraîches – nom donné à cette partie de Staten Island par les premiers colons – mais dans lequel on peut entendre aussi seul le terme de Kills – évoquant des tueries – est transformé en « Freshkills », gommant l'ambiguïté du second terme, et manifestant la volonté de recréation de l'espace. Il y a là une forme de recyclage onomastique ténue, mais significatif. C'est également toute une nouvelle terminologie officielle qu'on présente à l'autrice lors de sa visite du parc : les guides parlent de « parc ouest » ou « parc est » pour désigner les différentes parties du lieu, mais se trompent parfois, évoquant le « mont est » ou le « mont ouest », ce qui correspond aux principales montagnes de déchets qui structuraient la décharge, et qui ne sont pas intégralement retirées pour « bâtir » le parc : topographiquement, ils formeront son relief. Le choix de l'autrice de mettre en avant ce conflit linguistique souligne que les choix terminologiques des autorités tendent à invisibiliser la décharge sous l'espace vert, et ce malgré la volonté affichée de construire quelques espaces de mémoire dans différents lieux du parc. Or, d'autres toponymes, qu'on veut effacer, auraient permis de faire vivre la mémoire de la décharge au sein du parc – ce que souligne ici la contre-cartographie de Lucie Taïeb, mettant en lumière le paradoxe d'une décharge qui devient un lieu aseptisé et sans mémoire. Au-delà de ces deux exemples, l'autrice a également accès au récit d'une personne qui a travaillé dans le parc et qui explique :

L'une des recommandations était de ne jamais parler du site comme d'une décharge ou d'une ex-décharge, mais toujours comme d'un parc, et d'employer toujours, extensivement, le nouveau nom de « Freshkills Park ». Une autre recommandation formulée par l'agence de communication consistait à employer, dès que possible, le préfixe « re ». À

Freshkills, l'éternel recommencement est en œuvre, rien n'est jamais définitif, aucun échec, aucune erreur, tout peut toujours repartir [...] Tout se recycle, même la terre [...] Une terre dévastée redevient nature sous l'effet conjugué de la technologie et du marketing.²⁸

L'opposition de l'autrice au préfixe itératif souligne ici le choix fort de Lucie Taïeb de ne pas abonder dans le sens de la nouvelle cartographie des autorités, mais bien de déconstruire leurs choix et leurs discours.

Le dernier élément méthodologique que l'autrice a en partage avec la cartographie radicale est le désir d'assumer un savoir situé, et de penser la production d'une représentation de l'espace comme un travail collectif, qui doit entendre les voix dissidentes. Tout d'abord, la narratrice problématise son propre regard sur Freshkills : elle n'a jamais habité les lieux, et n'a pas non plus souffert, au cours de sa vie, d'habiter à proximité d'un lieu de stockage des déchets. Elle raconte par exemple qu'une habitante réagit à son regard critique sur le parc en disant de la décharge : « It was a stain²⁹ », rappelant la honte qu'ont pu ressentir les habitants de l'île, et le soulagement que peut aussi représenter sa transformation en parc. Elle contrebalance ainsi la cartographie officielle de Freshkills, mais aussi son propre regard, par l'écoute et la retranscription de nombreux témoignages, conservés aux archives orales de la ville de New York ou recueillis par ses soins. Ce désir de faire entrer dans son écriture une mémoire plurielle du lieu évoque la fabrique collective de la carte radicale, qui cherche à faire apparaître des phénomènes peu visibles en incluant les habitants des lieux cartographiés. Il s'agit aussi de porter un regard critique sur les cartes qui participent à la production de l'espace à partir d'un point de vue unique, généralement celui des autorités, qui construisent ici le parc par un discours marketing dissimulant ces mémoires plurielles.

28 *Ibidem*, p. 126.

29 *Ibidem*, p. 93.

La carte radicale et le livre de Lucie Taïeb ont en commun une volonté de faire émerger ce qui est invisible sur les cartes traditionnelles, et ce qui est placé hors de notre vue. Face à nos aveuglements présents liés aux modes de fonctionnement et aux rapports de domination tels qu'ils s'esquissent à l'ère du capitalisme tardif, la pratique d'une contre-cartographie, littéraire ou non, veut faire surgir ce qui disparaît ou est effacé, et notamment une mémoire des lieux.

Mais que peut être une contre-cartographie purement littéraire, c'est-à-dire une représentation cartographique critique qui n'est pas graphique ? Lucie Taïeb développe une écriture qui travaille les représentations de l'espace en s'opposant à des discours, des images et des cartes de Freshkills Park ; elle élabore des représentations spatiales subversives du « marketing territorial ». Sa pratique essayistique utilise nombre de réflexions et de méthodes qui sont aussi celles de la cartographie radicale, et une part de la réflexion sur la sémiologie graphique menée par ces cartographes critiques trouve ici des équivalents littéraires.

De manière générale, pourquoi utiliser des outils de la cartographie radicale, et plus largement ceux de la géographie critique, dans les études littéraires ? Ils permettent de saisir, dans le cadre du livre de Lucie Taïeb et pour toute une part de la production littéraire contemporaine, la repolitisation de la littérature actuelle relevée par la critique ces dernières années³⁰, une repolitisation due notamment à l'attention accrue que les écrivains prêtent à l'espace et de leur goût pour les travaux des sciences sociales consacrés à l'espace. La cartographie radicale et la géographie critique sont des disciplines qui pensent les usages politiques qui sont faits des réalisations de

30 Voir par exemple : É. Bricco, *Le Défi du roman. Narration et engagement oblique à l'ère postmoderne*, Berne, Peter Lang, 2015 ; R. Guidée & P. Savidan, *Dire les inégalités : Représentations, figures, savoirs*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017 ; G. Sapiro, *Les Écrivains et la politique en France : de l'Affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, Paris, Seuil, 2018 ; J. Huppe, J.-P. Bertrand & F. Claisse, *Réarmements critiques dans la littérature française contemporaine*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2021 ; A. Gefen, *La littérature est une affaire politique*, Paris, L'Observatoire, 2022.

ces écrivains et de leur intervention militante dans le monde : ce sont des questions que se pose aussi la littérature contemporaine, qui représente l'espace tout en réfléchissant à la place du discours littéraire dans la société.

OUVERTURE :
POTENTIEL CARTOGRAPHIQUE

JEAN-LUC ARNAUD, GUILLAUME MONSAINGEON ET GILLES PALSKY

L'OUVROIR DE CARTOGRAPHIE POTENTIELLE

Explorer et rendre visibles les cartes potentielles

Présentation de l'Oucarpo (par Guillaume Monsaingeon)

L'Oucarpo, ouvroir de cartographie potentielle, est né en 2013. Bien entendu, sa potentialité était active bien avant sa création, et l'une des activités des oucarpiens, inspirés par leurs aînés de l'Oulipo, consiste à débusquer les nombreux « plagiaires par anticipation » qui les ont précédés. Comment passer ici sous silence Lewis Carroll dont l'*Ocean Chart* (fig. 1) au blanc immaculé incarne une potentialité infinie : cette carte invisible matricielle est-elle celle du manque de données (le blanc du vide), ou au contraire d'un excès de données (le blanc d'une surexposition à la lumière) ?

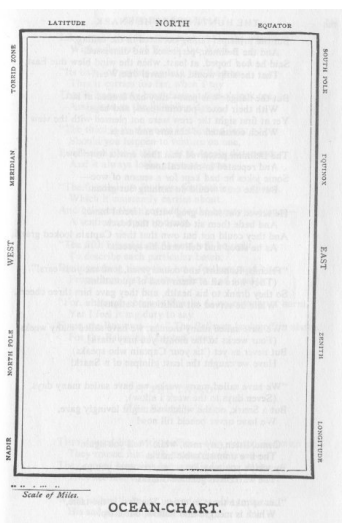


Fig. 1. *Ocean Chart* de Lewis Carroll, *La Chasse au Snark*

Si l'Oulipo a toujours encouragé la création des Ou-X-Po, il faut reconnaître que, après les x = cuisine, peinture, architecture, polar et on en passe, la valeur x = carto est particulièrement pertinente. La cartographie partage en effet avec la littérature une double caractéristique : haute technicité linguistique, syntactique, sémantique, d'une part, forte capacité expressive voire émotionnelle d'autre part. Il était donc clair que l'Oucarpo, récusant la réduction des cartes à une information spatialisée, allait s'orienter vers une lecture et une pratique décalées des cartes, ainsi qu'un voisinage avec les mots et la littérature. Les cartes partagent en effet avec la bande dessinée (dont on salue au passage le dynamique Ouvroir de BD potentielle) le privilège d'être indissolublement texte et image. Le terrain de jeu de l'Oucarpo était donc large, et dès l'origine proche de la littérature (coup de chapeau à Borges pour la puissance de son évocation par le seul texte d'une carte à l'échelle 1 : 1).

Plutôt que de s'enflammer pour les mérites d'une cartographie imaginaire, l'enjeu consistait à déceler la part d'effets, volontaires ou pas, à l'œuvre dans les cartes. La création de formes cartographiques nouvelles se ferait par le frottement de la contrainte et du réel plutôt que par une échappée vers un monde prétendument fictif, parfois bien pauvre et redoublant les topographies déjà mises en cartes.

Mentionnons également une réalité propre à la condition oucarpienne de l'humanité tout entière (ne lésinons pas) : les cartes sont déjà là, installées dans nos quotidiens, nos esprits, nos inconscients. Qui peut penser les termes « Afrique » ou « Australie » sans les visualiser aussitôt ? Quel Français peut effacer de sa tête la figure verticale de la Corse pointant son doigt vers le continent ? Cette « précession des simulacres » dont parlait Jean Baudrillard, autrement dit le fait que les cartes préexistent, dans notre expérience, à l'expérience de réalités géographiques, telle est désormais notre condition cartographique, celle du trop-plein de cartes, point de départ de toute considération oucarpienne.

Une dernière remarque : l'Oucarpo partage avec tous les Ou-x-po la considération du jeu comme la chose du monde la plus sérieuse. Le jeu avec les cartes est aussi, à sa façon, un outil géopolitique ou

politique tout court permettant d'analyser des pratiques de domination voire de propagande.

L'irruption en 2013 de « Marseille-Provence capitale européenne de la culture » allait servir de détonateur. Le journal *La Provence* annonçait fièrement, en date du 6 mai 2013, la fondation de l'Oucarpo : « Ils étaient une vingtaine à se réunir pour la première fois, au château d'If, sur le thème imposé de l'île ». Le journaliste précisait même que la réunion avait eu lieu dans une cellule. Tout juste s'il ne s'agissait pas d'une réunion « de cellule » afin de préparer quelque attentat...

En réalité, si la réunion a bien eu lieu, le mauvais temps qui empêche l'accès à If cent jours par an nous avait contraints à nous déplacer vers les locaux marseillais de l'École Nationale Supérieure de Paysage. Notons au passage que, si cette réunion fondatrice s'est bien tenue, l'Oucarpo n'a toujours pas pris la forme d'une association. De sorte que, n'étant au fond pas très fondé, l'Oucarpo possède cet atout extravagant de ne jamais pouvoir être dissous. Puisqu'il n'y a ni statuts, ni président ni responsables, tout le monde peut parler au nom de l'Oucarpo, lequel reste assez invisible sur internet...

Les premiers temps furent en partie consacrés à décider d'un programme : comment l'ouvroir allait-il œuvrer ? Fallait-il se réunir périodiquement, inviter les oucarpiens par cooptation ou laisser la porte ouverte à tous ? Il était tentant de concevoir, sur le modèle de la liste de contraintes oulipiennes établie par Marcel Bénabou³¹, une liste systématique des contraintes cartographiques évoquée plus loin par Gilles Palsky. Il revient à Marie Chéné, poète et artiste, oucarpienne de la première heure, de nous avoir dessillé les yeux : puisque nous habitons Marseille, elle suggéra de faire autant que possible les choses dans le désordre, et de sélectionner notre terrain de jeu avant de décider des méthodes ou des objectifs... Jean-Luc Arnaud montre ci-dessous quelques-unes de ses réalisations ifiennes.

Ainsi vint If – avec la complicité de la responsable des lieux, Armelle Baduel, administratrice du château pour le Centre des Monuments Nationaux. Il n'existe pas d'île d'If à proprement parler,

31 Disponible sur le site de l'Oulipo. [consultable en ligne]

puisque tout le monde l'appelle « château d'If » : cette confusion entre l'île et le château n'était pas pour nous déplaire.

Le coefficient de compacité d'une île fut calculé à partir du modèle-If (fig. 2) afin de résoudre avec élégance le fameux défi lancé en son temps par le père des courbes fractales, Benoît Mandelbrot, concernant l'incommensurabilité des côtes bretonnes (et à vrai dire de toute ligne découpée, à commencer par les îles). Sur la lancée, la forme de la Méditerranée fut remise en ordre géométrique, ses contours se déformant du rectangle au cercle en passant par la forme méditerranéenne plus habituelle.

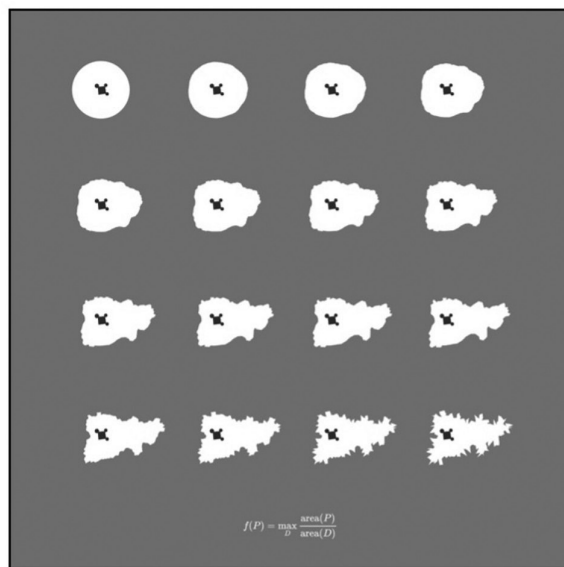


Fig. 2. Calcul du coefficient de compacité depuis l'île circulaire (découpage nul) jusqu'à If (découpage maximum)

Invité par l'oulipien Olivier Salon lors de sa carte blanche à Rentilly, l'Oucarpo y organisa en 2014 l'exposition *Alpha Beta Carta* sur les mots dans les cartes. Ce fut l'occasion d'installer *in situ*, en collaboration avec Étienne Lécroart (membre de l'Oulipo), un jeu

de piste tenant de la BD et de la cartographie vue depuis le sous-sol, que seuls les organisateurs comprirent tout à fait – et encore...

Le catalogue permet de jouer avec la célèbre carte théorique (parfois appelée « la mère de toutes les cartes ») de Franz Schrader, publiée pendant des décennies dans le dictionnaire Larousse et les manuels de géographie Hachette. Georges Perec a malicieusement glosé³² cette « carte de formation » dans laquelle les toponymes sont remplacés par des noms géographiques génériques (Toulon devenant « ville », le mont Faron « montagne », etc.). L'Oucarpo prolongea ce jeu de substitution en attribuant les différents items aux artistes présents dans l'exposition, les patronymes chassant en fin de compte les toponymes (fig. 3).



Fig. 3. Couverture de l'exposition Alpha Beta Carta, inspirée de Franz Schrader. Qui saura un jour expliquer l'inspiration toulonnaise de cette carte conçue fin XIX^e, dans If (située en bas à gauche) s'est désormais rapprochée de Porquerolles ?

32 G. Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 26.

Le métro parisien fut présent deux fois dans cette exposition : avec le « plan de Prisa » tracé par Gilles Esposito-Farèse, le nom de chaque station parisienne n'était plus que l'anagramme d'une station de l'authentique ville de Prisa... Puis le réseau métropolitain de Paris se retrouva bientôt doté d'une station If grâce à la complicité de l'atelier cartographique de la RATP (fig. 4).

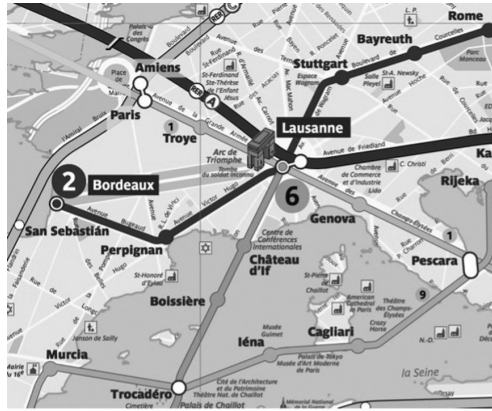


Fig. 4. Plan-palimpseste du réseau métropolitain de Paris : la station Kléber abritant le Centre de Conférences Internationales du Ministère des Affaires Étrangères est devenue If à la faveur d'une crue de la Seine découpant dans la ville les contours de l'Europe et de l'Afrique septentrionale.

La reprise de cette exposition au Centre international de poésie Marseille (cipM), en 2015, fut l'occasion d'une nouvelle collaboration avec le château d'If : le jeu de cubes cartographiques réalisé en bois permettait de reconstituer six versions différentes d'une carte d'If de 160 x 240 cm, à la même échelle (fig. 5). Le titre *Six Ifs* constituait un hommage au mythe de Sisyphe : condamné à pousser un lourd rocher en haut de la montagne, Sisyphe est voué à travailler éternellement en vain. À peine parvenu au sommet, le rocher dévale et Sisyphe doit se remettre à la tâche, semblable au cartographe condamné à compléter et retoucher cartes et données *ad nauseam*. À l'arrière-plan, la bibliothèque du cipM retravaillée par Marie Chéné, qui proposa un classement biblioplanisphérique : chaque ouvrage

dont le titre comporte un toponyme s'y trouvait rangé à la place correspondante sur la mappemonde murale ...

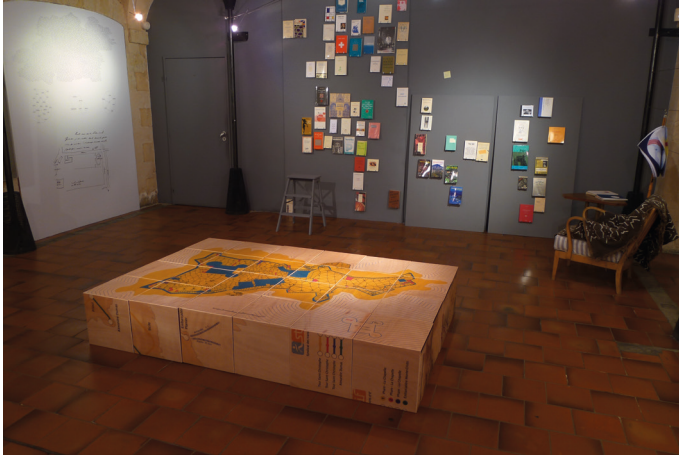


Fig. 5. *Six Ifs* est une installation inspirée des jeux de cubes cartographiques édités à la fin du XIX^e siècle. Chaque cube comportant six faces, le jeu présente six cartes d'If, conçues pour la circonstance par les oucarpiens..

Chacune de ces deux expositions fut également l'occasion de présenter le travail de plagiaires par anticipation et d'artistes répondant à des commandes de l'Oucarpio : Emilio Isgrò, Jorchen Gerner, Michea Jacobi, Jeremy Wood...

Les cartographies participatives prenant de nos jours une importance accrue, l'Oucarpio profita à maintes reprises de la présence d'If, comme le montre plus loin Jean-Luc Arnaud. C'est ainsi que des dizaines de participants s'exercèrent sur place, le 8 juin 2014, en route vers la carte à l'échelle 1 : 1, dont on connaît les charmes et les paradoxes (fig. 6). Le dessin réalisé par chaque participant au blanc de Meudon sur l'aire d'embarquement d'If permit de tracer au sol une carte collaborative d'If rebaptisée « Château de cartes ».



Fig. 6. Le « château de cartes » voué à disparaître sous la pluie, en attendant une version à l'échelle 1 : 1.

Une autre séance rendit hommage à Élisée Reclus, géographe anarchiste, communard enfermé à maintes reprises dans les prisons infâmes de la Troisième République. Un méticuleux travail d'archives permit aux oucarpiens, et en particulier à Gilles Palsky, de montrer que Reclus avait été bel et bien reclus à If, comme en atteste l'inscription gravée sur la porte d'une cellule retrouvée démontée dans les caves d'If ; preuve irréfragable s'il en fallait encore, un dessin de la main de Reclus montre que son enfermement ne freinait en rien sa capacité d'anticipation cartographique. L'enquête se poursuit toujours, à la recherche des notes manuscrites de Reclus attestant l'existence d'une *Histoire d'une île*, sur le modèle de l'*Histoire d'un ruisseau* et de l'*Histoire d'une montagne*...

Après quelques années de réunions régulières, les énergies oucarpiennes se tournèrent vers un projet éditorial hébergé par les éditions Parenthèses : la série des *Mappa Insulae*, *Mappa urbis*, *Mappa Naturae* et *Mappa Grafica*, liste non close. Sans être proprement oucarpiens, ces ouvrages, qui prolongent l'activité de l'ouvroir, regroupent ses membres, de façon variable selon les titres, sous le nom collectif de Stevenson, en hommage à l'auteur de *L'Île au trésor* et autres

merveilles cartographiques. Certaines cartes publiées résultent bel et bien d'une création oucarpienne, telle la carte de Nantes réalisée par Armelle Caron pour *Mappa urbis*, exclusivement à partir du texte de Julien Gracq sur Nantes, *La Forme d'une ville* (fig. 7).

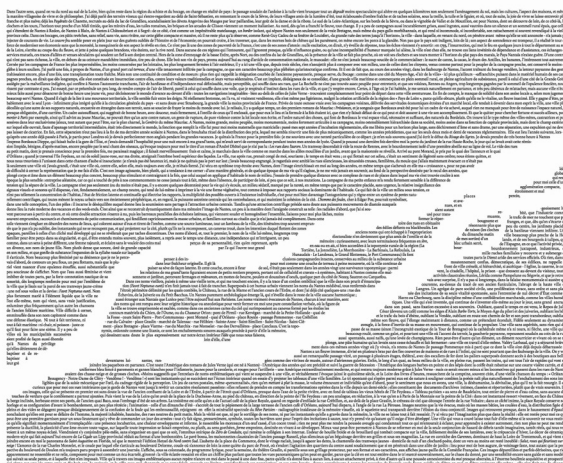


Fig. 7. Armelle Caron, *La Forme d'une ville*

Enfin, il arrive à l'Oucarpo de procéder à la création de cartes authentiquement invisibles. Ce fut le cas du collectif allemand *Quadraten*, qui réalisa pour l'exposition *Atlas des déplacements* (musée Hébert, 2017) un projet alliant robotique, numérique et cartographie : ce dispositif recueille en temps réel la position des satellites survolant le site – en l'occurrence Grenoble. Une dizaine de fois par heure (selon la densité et l'échelle retenue), l'installation trace sous le regard du visiteur sur une carte de la région, la trajectoire du satellite à l'instant où il passe : le paysage est ainsi mis en mouvement par la course incessante et habituellement invisible des satellites omniprésents qui en viennent à recouvrir la carte d'un carré noir. De Lewis Carroll à *Quadraten* (fig. 8), entre la carte blanche et la carte noire, il reste encore bien des variantes de cartes grises ou colorées...

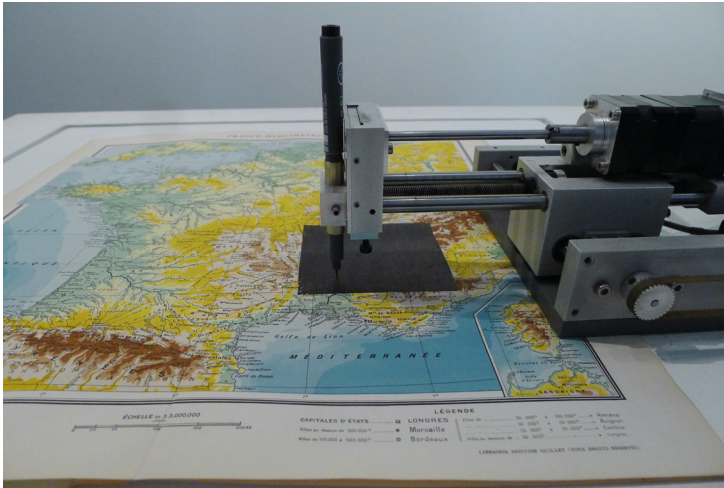


Fig. 8. Quadraten, dispositif numérique traçant sur la carte de la *France hypsométrique* tous les passages de satellite en temps réel au-dessus de la région de Grenoble entre le 21 décembre 2017 et le 20 mars 2018. Dans le carré sélectionné, le ciel encombré projette son ombre au sol. La carte invisibilisée, de Maurice Allain, appartient à l'*Atlas Universel Quillet du monde français* (1951).

Cartes et contraintes (par Gilles Palsky)

L'Oucarpo s'inspirant de l'Oulipo, on pourrait imaginer qu'il envisage la construction de cartes à partir de contraintes, celles-ci étant l'outil privilégié des oulipiens pour leurs explorations littéraires. En cartographie, sur quoi exercer des contraintes, et quels types de contraintes ?

La carte est une image composite : elle intègre des lettres et des mots, comme les toponymes, le titre, les explications de légende, ainsi que des signes graphiques. On peut envisager que des astreintes s'exercent sur les uns ou sur les autres.

L'expérimentation sur les mots des cartes a été menée par les oulipiens eux-mêmes : ainsi Daniel Lehman a réalisé en 2002 un plan du métro parisien, intitulé *L'Oulipoliteain de Paris*, en appliquant une règle rigoureuse aux noms des stations. Ils ont été remplacés par des

En ce qui concerne la part graphique, on peut assez facilement transposer en cartographie plusieurs contraintes littéraires. En voici deux exemples, choisis à partir de la liste de contraintes oulipiennes établie par Marcel Bénabou³³, signalée plus haut. Tout d'abord la greffe (ou alexandrin greffé). L'exemple oulipien est celui du vers « Sur le vide papier sont les chants les plus beaux », signé de Mallurset. Il a été obtenu en greffant un hémistichie emprunté à un alexandrin de Stéphane Mallarmé sur un hémistichie issu d'un alexandrin d'Alfred de Musset, d'où ce nom de Mallurset, affecté à son auteur hybride. Le procédé de la greffe appliqué aux cartes permet de créer de nouveaux territoires ou rapports spatiaux, tout en conservant une cohérence graphique d'ensemble. Olivier Robert, dans *Jeux de Cartes*, greffe ainsi une partie de la Grèce sur le sud-ouest de la France, ou remplace la moitié nord de la France par le Danemark et les péninsules scandinaves, jouant dans ses commentaires sur les nouvelles spatialités qui résultent de ces montages³⁴.

À la greffe pourrait s'opposer l'ablation, qui n'est pas directement une contrainte oulipienne, mais semble particulièrement explorée en cartographie, puisque nombreuses sont les cartes d'artistes qui amputent un territoire en le réduisant par exemple au seul espace imaginé, vécu ou parcouru par l'auteur. C'est le cas pour les fameuses cartes de Guy Debord, ces plans « psychogéographiques » de Paris, conçus en 1955-1957, qui présentent un territoire urbain discontinu, un collage de quartiers (les « unités d'ambiances ») reliés par des flèches rouges, marquant les trajectoires issues de la « dérive » dans la ville. Cette pratique se retrouve dans certaines cartes de l'artiste américaine Nina Katchatourian, telles que *Coastal Merger*, de 1993, ou les « dissections de cartes » de 1991-1997. La première œuvre³⁵ réduit les États-Unis à ses deux espaces côtiers, est et ouest, reflétant l'expérience géographique de l'auteure, née sur la côte ouest puis ayant migré de l'une à l'autre côte, en fonction de ses études puis de sa vie professionnelle. Les *Map Dissections*³⁶ sont des découpages

33 Disponible sur le site de l'Oulipo. [consultable en ligne]

34 O. Robert, *Jeux de cartes*, Orthez, éditions Gascogne, 2010, pp. 42-45.

35 Disponible sur le site de l'artiste. [consultable en ligne]

36 *Ibidem*.

d'éléments significatifs de la carte : ainsi l'un d'entre eux évide tous les territoires en ne conservant plus que le réseau routier. L'artiste poursuit ces expériences en isolant des fragments de ce réseau, ou dans d'autres œuvres des fragments de l'hydrographie, comme le lac Michigan.

L'effacement est oucarpien, en ceci qu'il crée la surprise, puis la réflexion sur les processus comme sur les composantes cartographiques, et permet de faire retour sur les règles et conventions de la représentation, mais également de déployer un imaginaire associé à ces territoires recomposés et fictifs. On trouve là comme un écho du lipogramme des oulipiens, ces textes dans lesquels l'auteur s'impose de ne jamais employer une lettre, ou parfois plusieurs, proscrivant tous les mots qui la ou les contiennent. Le défi de l'effacement cartographique est plus aisé à relever, mais n'en apparaît pas moins fécond. Le jeu sur la sélection d'éléments ou la disparition de certains autres paraît infini en cartographie, et l'on notera d'ailleurs qu'il relève moins à l'origine d'un geste artistique que d'une pratique technique habituelle, puisque représenter un territoire impose toujours des choix, une sélection, une simplification.

Sans être totalement invisibles, certaines cartes oucarpiennes reposent donc sur une invisibilité partielle. Un autre effacement cartographique peut être mentionné ici : l'artiste, photographe et vidéaste italienne Paola di Bello a reproduit le plan du métro parisien en assemblant 350 photos qui sont autant d'absences, puisque chacune correspond à des fragments du plan où les usagers, à force de toucher du doigt la station où ils se trouvaient, ont fini par l'effacer (figure 10). L'œuvre, conçue en 1994, est intitulée *La disparition*³⁷, renvoi manifeste au roman du même titre de Georges Perec, publié en 1969. Cette réalisation est d'autant plus intéressante qu'elle met en jeu la dimension matérielle de la carte et les pratiques qu'elle engendre, des aspects habituellement peu explorés par la création cartographique.

37 Disponible sur le site de l'artiste. [consultable en ligne]



Fig. 10. Paola di Bello, *La disparition*, détail, 1994

Un second exemple de transposition de contraintes oulipiennes à la cartographie peut être celui des permutations. On le sait, de nombreux textes de l'Oulipo reposent sur des interversions de lettres, de mots, de rimes, suivant diverses règles formelles, comme l'algorithme de Mathews³⁸. Bien que la carte n'ait pas une richesse équivalente à celle du texte, les permutations d'éléments graphiques y sont possibles. Les terres peuvent se transformer en mers et les lacs en îles, par de simples variations graphiques ou changements de couleurs. L'ordre habituel des teintes hypsométriques, inversé, transforme les chaînes de montagnes en fosses océaniques. D'autres inversions peuvent concerner l'organisation même de l'espace de la carte, comme nous le verrons plus loin.

On pourrait multiplier ces possibilités de transfert de pratiques de l'Oulipo vers l'Oucarpo. Les constructions oucarpiennes ne peuvent pourtant s'y limiter, pour plusieurs raisons, la principale étant que les jeux oulipiens concernent des textes narratifs ou poétiques, des objets séquentiels, et peuvent jouer sur un ordre, une succession. La

38 De H. Mathews, qui l'imagina en 1982. Disponible sur le site de l'Oulipo. [consultable en ligne]

carte est du ressort de l'image, elle propose une vision synoptique, une autre cohérence. Il s'agit donc plutôt de jouer sur le regard, ou les habitudes perceptives, plutôt que sur des collisions de sens.

Par ailleurs, il faut reconsidérer la notion de contrainte. On le sait, des contraintes de natures diverses sont inscrites en amont de toute réalisation cartographique : la carte est notamment gouvernée par un ensemble rigoureux de règles, qu'elles soient de dessin ou de lisibilité, formant une sorte de grammaire qui a été désignée comme la « sémiologie graphique³⁹ », ou le *map design* chez les anglo-saxons. Les expressions de « signes conventionnels » ou « couleurs conventionnelles » ne sont qu'un autre moyen de désigner certaines de ces règles. À cette aune, toute carte ne serait-elle pas oucarpienne ? Que resterait-il alors à faire, pour l'ouvroir ? Cette difficulté n'est qu'apparente. Il faut distinguer les contraintes *subies* des contraintes *acceptées* ou *inventées*. Ces dernières sont un moyen de libérer le dessin, de favoriser l'imagination créative.

Pour en terminer sur ce point, soulignons que la contrainte n'est pas nécessairement une stratégie unique⁴⁰. Il n'est pas certain que l'ajout conscient de contraintes soit le seul moyen d'investigation de la cartographie par notre ouvroir. Il s'agit moins d'ajouter de strictes obligations supplémentaires⁴¹ que de jouer avec celles existantes, et par ailleurs de mener une exploration, à la fois ludique, poétique, artistique des potentialités de la carte, en tant que processus figuratif et système de signes, mais aussi objet matériel, comme nous l'avons signalé plus haut, notamment en intégrant ses contextes d'utilisation.

Le propos de l'ouvroir doit aussi se détacher du pur décalque des pratiques oulipiennes pour être plus proprement cartographique et/

39 Voir en particulier le traité de J. Bertin, *Sémiologie graphique. Les diagrammes. Les réseaux. Les cartes*, Paris et La Haye, Mouton and Co ; Paris, Gauthier-Villars, 1^{ère} édition, 1967.

40 Voir J. Roubaud, « Notes sur l'Oulipo et les formes poétiques », in M. Bénabou, J. Jouet, H. Mathews, J. Roubaud (dir.), *Un art simple et tout d'exécution. Cinq leçons de l'Oulipo, Cinq leçons sur l'Oulipo*, Belfort, Éditions Circé, 2001.

41 La contrainte oulipienne, rappelons-le, se différencie des règles ordinaires : elle s'y superpose, elle est *en excès* par rapport aux conventions du champ littéraire.

ou pictural, appuyer ses expériences sur des notions de style, de symboles, de couleurs, de pictogrammes, de typographie, d'habillage, d'orientation, de structure des cartes, etc. Un exemple d'œuvre réalisée dans cet esprit : le *Planisphère palindrome* de l'artiste et designer italien Giacomo Faiella⁴², une représentation de la terre qui peut se lire aussi bien dans le sens habituel (le nord en haut) qu'à l'envers (le nord en bas), au prix de quelques dérives de continents (figure 11). Plus généralement, plusieurs contributeurs italiens du pata-atlas⁴³, qui redessine le monde selon des lois de la pataphysique, apparaissent comme des cousins proches des oucarpiens.



Fig. 11. Giacomo Faiella, *Planisphère palindrome*, 2013.

Une autre expérience, bien que menée dans un cadre scientifique, peut fournir un dernier exemple significatif. Elle résulte des recherches faites par Sidonie Christophe dans le cadre de sa thèse de doctorat en sciences de l'information géographique⁴⁴, prolongées au sein du laboratoire COGIT, de l'Institut Géographique National

42 Disponible sur le site pata-atlas. [consultable en ligne]

43 *Ibid.* Notons que le pata-atlas est aussi qualifié par ses auteurs italiens d'« atlas potentiel ».

44 S. Christophe, *Aide à la conception de légendes personnalisées et originales : proposition d'une méthode coopérative pour le choix des couleurs*, Thèse de doctorat, Université Paris Est, 2009.

français⁴⁵. Il s'agit de concevoir des cartes topographiques à partir de palettes de couleurs extraites de peintures célèbres, comme *La chambre à Arles* de Vincent van Gogh ou *Montagnes à Collioure* d'André Derain. Ce jeu infini des cartes « à la manière de » relève tout à fait des pratiques de cartographies personnelles et potentielles, à la fois poétiques et esthétiques, s'affranchissant des contraintes habituelles (les couleurs « conventionnelles ») et s'appuyant sur d'autres règles : l'identification et l'extraction (automatique) des couleurs saillantes d'un tableau⁴⁶.

Cartes invisibles, cartes potentielles

La notion de cartes invisibles, point de départ du colloque de Bruxelles de mai 2023 et de cet ouvrage, convoque, parmi plusieurs autres catégories, celle des « cartes potentielles », dites d'existence virtuelle. L'Oucarpo n'épouse pas cette conception, puisque pour lui, le terme « potentiel » ne signifie pas inexistant. Le « potentiel » des différents ouvroirs désigne en fait le potentiellement productible, en quantités illimitées, pour reprendre le discours oulipien⁴⁷. Par ailleurs, l'ouvroir ne cherche pas non plus à produire des cartes d'espaces imaginaires, comme le sont les cartes qui illustrent des récits de fiction, celles que conçut par exemple J. R. R. Tolkien pour *Le Seigneur des anneaux*, ou les innombrables cartes qui servent de support à des jeux de rôle. L'Oucarpo est avant tout intéressé par la *potentialité du réel*. Cela n'exclut d'ailleurs pas une dimension ima-

45 Un laboratoire disparu aujourd'hui, car les anciennes unités de recherche de l'IGN (devenu Institut National de l'Information Géographique et Forestière) ont été fondues en des entités plus vastes, dépendant de plusieurs établissements, dans lesquelles les préoccupations cartographiques ne subsistent qu'à titre accessoire.

46 Parmi divers articles sur le sujet, voir en particulier : S. Christophe, J. Perret, C. Hoarau, « Extraction de palettes de couleurs pour l'aide à la conception cartographique », *Revue des Sciences et Technologies de l'Information*, série « Technique et Science Informatiques » n° 32 (3-4), 2013, pp. 401-430.

47 Voir le texte « Qu'est-ce que l'Oulipo ? », écrit par M Bénabou & J. Roubaud, et disponible sur le site de l'Oulipo. [consultable en ligne]

ginaire, dans la mesure où le territoire réel est aussi un lieu de projection de rêves ou de projets, de constructions abstraites, de visions politiques ou propagandistes, etc.

L'Oucarpo peut en revanche se retrouver dans l'idée d'une cartographie qui *montre l'invisible*, soit qu'elle représente une réalité impalpable, comme le ferait une cartographie des émotions, soit qu'elle révèle des dimensions du territoire habituellement tues ou masquées, au sens de ces « silences de la carte », particulièrement sociaux, politiques ou culturels, dénoncés en leur temps par J. B. Harley⁴⁸.

La cartographie scientifique développe à foison ces cartes potentielles, dans lesquelles elle transpose une réalité abstraite en une fiction concrète, la représentation. Les botanistes ont ainsi établi des cartes de la végétation potentielle, en France, en version papier, de 1947 à 1991. Il s'agissait de montrer, par différentes couleurs, la végétation qu'on supposerait présente dans un milieu naturel, si celui-ci n'avait pas subi d'influence anthropique significative. Telle autre carte statistique matérialise toute la population d'un pays par un point, le « centroïde », et montre comment ce point se déplace dans le temps, selon l'évolution de la répartition des habitants⁴⁹. D'autres cartes ressortant de l'oucarpisme peuvent être assimilées à des cartes alternatives, qui exhibent les petits arrangements de la carte avec la réalité en transgressant des conventions usuelles, démontrant ainsi leur caractère culturel. Des cartes potentielles et alternatives remettent ainsi en question les constructions habituelles qui placent le Nord en haut, ou l'Europe au centre de la représentation. Des cartes *upside-down* ont ainsi été produites dans divers pays de l'hémisphère sud, ainsi l'Amérique latine inversée (*America invertida*) dessinée en 1943 par l'artiste uruguayen Joaquín Torres García. Dans le même esprit, l'artiste française Sabine Réthoré conçoit en 2011 la *Méditerranée sans*

48 Voir en particulier : J. B. Harley, « Silences and Secrecy : the Hidden Agenda of Cartography in Early Modern Europe », *Imago Mundi*, n° 40, 1988, pp. 57-76 ; J. B. Harley, « Deconstructing the Map », *Cartographica*, n° 26 (2), 1989, pp. 1-20.

49 Conçues dès le XIX^e siècle dans les atlas du recensement américain, ces cartes se retrouvent en versions contemporaine et numériques sur le site Vividmaps. [consultable en ligne]

frontières, une carte sur laquelle le bassin méditerranéen se déploie dans son ensemble, avec l'ouest en haut de la carte, offrant une vision « extraordinaire », qui permet de reconsidérer cet espace en insistant sur son unité et ses interrelations (figure 12)⁵⁰. Terminons avec une pratique qui n'est pas sans rappeler les permutations littéraires signalées plus haut. Il s'agit des cartes qui inversent le territoire principal, ou métropolitain, et ses dépendances, habituellement placées en petit dans un carton. Ainsi une petite France se trouve en carton d'une grande île de Corse, sur une carte postale diffusée dans l'île de Beauté, ou bien un vaste Alaska occupe la place principale d'une carte, avec de minuscules États-Unis dans un petit carton. Ces exemples montrent d'ailleurs que le jeu sur la carte est triple, et non double, puisqu'elle est image (signes graphiques), langage, mais aussi organisation/structure, comprenant l'échelle, l'orientation, la projection, les carroyages, la maquette d'ensemble.



Fig. 12. Sabine Réthoré, *Méditerranée sans frontières*, 2011.

50 Disponible sur le site du même nom, [mediterraneessansfrontieres](http://mediterraneessansfrontieres.com). [consultable en ligne]

Par ces cartes sont renversées les hiérarchies habituelles nées de l'organisation dans le plan : haut et bas, centre et périphérie. Elles remettent en cause cette « géométrie subliminale⁵¹ » qui tend à privilégier dans les représentations qui nous sont familières l'occident ou les pays développés du nord. Il se produit comme un effet d'étrangeté, effet généralement défini dans le domaine de l'art, mais qu'il paraît fondé de transposer ici au domaine de la cartographie. Cela va au-delà de la seule surprise esthétique, puisque le code de la carte et sa structure sont des vecteurs puissants de construction de la vision du monde. « À partir de ce sens d'étrangeté, on procède à une reconsidération du message qui nous pousse à regarder autrement la chose représentée et en même temps, tout naturellement, les moyens de représentation et le code auxquels ils se réfèrent⁵². »

Des pratiques peu académiques (par Jean-Luc Arnaud)

Directeur de recherche au CNRS, je travaille en histoire de la cartographie. En parallèle à mes activités scientifiques, je m'adonne depuis plus de dix ans à des opérations cartographiques peu académiques. Ces travaux, conduits en suivant des points de vue inédits, entrent en résonnance étroite avec plusieurs questions examinées dans le cadre de cet ouvrage consacré aux Cartes invisibles. En perturbant les codes graphiques habituellement convenus, en bouleversant les hiérarchies, en plaçant en exergue des informations sélectionnées suivant des critères non conventionnels, ma production cartographique a pour effet de modifier le statut des documents. Les modes d'expressions retenus sont assez divers, ils vont du caviardage de cartes imprimées à des installations de *land art* en passant par toutes les échelles d'intervention intermédiaires. Pour leur plus

51 J. B. Harley, « Maps, Knowledge, and Power », in *The Iconography of Landscape*, D. Cosgrove et S. Daniels (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 289.

52 U. Eco, *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, trad. fr. de U. Esposito-Torrigiani, Éditions Mercure de France, 1984 [1972], p. 140.

grande part, ces travaux pourraient se résumer en quelques mots : donner à voir les cartes autrement.

Ma pratique est bien celle d'un cartographe. Les cartes sont toujours partielles – elles ne peuvent pas tout montrer et, à ce titre, les sélections opérées par les rédacteurs en font des documents nécessairement partiels. L'art de la cartographie est un assemblage savant de signes conventionnels sur le blanc du papier. La forme, la taille, la couleur, l'orientation... de ces signes sont déterminées en fonction des hiérarchies souhaitées par le cartographe de manière à rendre compte, suivant un point de vue particulier, de l'organisation de l'espace. Pour mettre cet assemblage en forme, sans saturer le document, l'auteur doit éliminer de multiples informations. Dans la mesure où les signes occupent sur la carte des étendues relatives plus vastes que les objets représentés n'en prennent sur le terrain, il doit également s'affranchir des mesures et des positions. Suivant le terme consacré, il généralise. Or, *généraliser*, c'est en quelque sorte *tricher* en suivant quelques règles. Ma pratique n'est pas différente, il m'arrive parfois d'opérer des sélections plus drastiques que les autres, de tricher un peu plus que les autres, rien de bien grave.

Sous peine d'être abstraites, les cartes ne sont pas seulement des assemblages de signes conventionnels, ce sont également des ensembles d'informations relatifs à l'organisation de l'espace. Cette dimension de la cartographie est consubstantielle à la précédente, cependant, elle est opératoire auprès du public à condition d'entrer en résonance avec ses connaissances. Le déchiffrement d'une carte débute par l'identification d'éléments connus et reconnus à travers leur figuration ou bien leur désignation. Cette première phase constitue le moment le plus stimulant de la consultation d'une carte. Ensuite, chaque lecteur opère de proche en proche en confrontant ce qu'il connaît avec la représentation. Cette opération passe par des périodes successives de découvertes, d'étonnements et de vérifications. Le lecteur récolte les fruits de ses premières hypothèses ; sa culture géographique et cartographique permet de conforter et d'actualiser ses connaissances.

Pour prolonger la phase de découverte initiale, mes propositions ne se livrent jamais au public avec évidence. Au contraire leur caractère volontairement ambigu et/ou polysémique a pour objectif

d'interpeller. Il ne s'agit pas tant de les donner à voir que de les proposer à l'examen. Ce sont des cartes à construire ou à reconstruire, des propositions volontairement déséquilibrées – équilibrées autrement – dont la singularité provoque et donne envie d'en savoir plus. Elles engagent les visiteurs à réinterroger ce qu'ils savent ou croient savoir à l'égard des représentations de l'espace. C'est une carte ? C'est bien une carte ! C'est également une carte.

Mon travail s'inscrit de manière délibérée entre production artistique et médiation scientifique. Mes interventions sont toujours informées par ma pratique d'historien et construites à partir de données factuelles solidement ancrées sur la sphère terrestre. À ce titre, leur examen est toujours didactique, mais le savoir factuel porté par mes propositions n'en constitue pas l'aspect le plus important, il s'agit au contraire d'un prétexte pour inviter le public à prendre conscience des limites et des écueils de la cartographie, à s'en méfier, dans leurs usages médiatiques ou politiques en particulier.

Suivant cet objectif, je sélectionne, j'élimine, je coupe, je cache, je change d'échelle, je recompose les hiérarchies. Je prends la carte au mot et procède à sa mise en cohérence avec son titre. Je place la figure d'une rivière dans son lit pour en exposer le cours. J'ordonne les îles en fonction de leur compacité. Je trace des tours du monde suivant l'orientation d'un lieu. Je caviarde des cartes pour les transformer en astres de rêve. Je découpe le périmètre d'une ville dans la figuration d'une autre. Je transforme les représentations de risques d'avalanche en processions de monstres... Ces exercices ont pour effet de révéler la potentialité des cartes à recevoir chacune de multiples interprétations.

Vous-êtes ici – Montmorillon 1841

*Installation en espace public, festival Printemps des cartes*⁵³,
Montmorillon, 2018

53 Le *Printemps des Cartes*, est un festival qui rassemble habitants, citoyens, artistes, enseignants, chercheurs, monde associatif et collectivités, autour des cartes géographiques. Il se tient au mois de mai, au cœur de la *Cité de l'écrit* à Montmorillon dans la Vienne, depuis 2018. Ce festival est organisé par la MJC de Montmorillon, l'Université de Poitiers et l'Espace Mendès France de Poitiers.

Les relevés topographiques effectués en France pour dresser la carte dite d'état-major au XIX^e siècle sont des manuscrits en couleurs d'une qualité remarquable. Les auteurs y ont consigné tous les détails qu'il était envisageable de signaler avec les instruments de dessin alors disponibles : crayon, plume (d'oiseau au début, puis métallique à partir de 1850) et pinceau pour les couleurs. L'examen de ces documents à la loupe montre toute l'attention portée à leur rédaction. Plus la focale est forte, plus l'irrégularité des tracés et le débordement des couleurs prennent le pas sur la figuration topographique, de très près, les détails deviennent des images abstraites.

Deux extraits de la minute qui représente Montmorillon, établie en 1841, ont été agrandis dans un rapport de 1 à 100 et reproduits sur des bannières accrochées sur la façade de l'ancien tribunal de la ville. Les deux extraits se croisent au point correspondant à cet édifice. Sur les bannières, ils sont repérés par un signe *Vous-êtes-ici*.

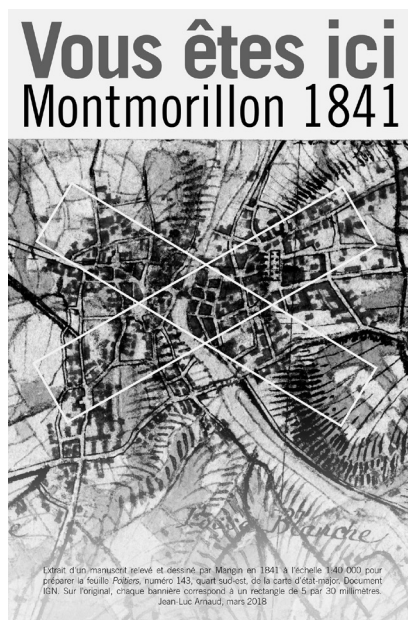


Fig. 13. Cartel de l'installation, il figure l'emprise des extraits reproduits sur les bannières.



Fig. 14. Façade de l'ancien tribunal pendant l'installation.

Suivant un premier examen, cette installation constitue une provocation : comment est-il possible « d'être ici » à la fois dans deux images différentes et abstraites de prime abord ? Pour tenter de répondre à cette question, les visiteurs se rapprochent, prennent connaissance du cartel et reconsidèrent leur première impression. L'image abstraite apparaît alors comme une carte, il n'est pas facile de s'y repérer mais, *in fine*, on reconnaît le cours de la Gartempe, le Vieux-Pont, l'église, quelques rues... Le plaisir induit par ces identifications est à la mesure des efforts consentis pour y parvenir. Face à cette installation, les participants au festival *Printemps des cartes* ont eu le loisir de s'interroger sur la nature des représentations cartographiques et sur les usages qu'il est envisageable d'en faire.

Marseille – Carrefour du monde

Installation en espace public, Marseille, février 2020

Sur ses 4400 désignations d'espaces publics, la ville de Marseille compte plus de 200 avenues, boulevards, rues, places... qui portent des noms de lieux : pays, régions ou villes. Une centaine sont situés en pays étrangers, ils témoignent à leur manière de l'inscription de

Marseille dans un vaste réseau de correspondances à l'échelle de l'ensemble du monde.

L'installation *Marseille – Carrefour du monde* est une figure cartographique de ce réseau. Elle associe le plan d'espaces publics marseillais dont les noms renvoient à des lieux éloignés (vignettes linéaires rouges) avec une carte du monde qui représente les lieux en question (vignettes rondes vertes). Les deux représentations sont construites suivant le même principe, elles se superposent autour d'un lieu commun : le *point zéro* de Marseille, au carrefour de la Canebière avec les cours Belsunce et Saint-Louis. L'emboîtement des deux échelles de représentation – celle de la ville et celle du monde – permet de mettre en relation la topographie locale avec l'organisation globale de la planète.



Figure 15. Les deux cartes sont construites suivant le même principe, elles se superposent autour d'un lieu commun : le *point zéro* de Marseille.

Origine des distances routières depuis Marseille, le *point zéro* est le centre symbolique et géométrique de la ville : pour quelques heures, il est devenu le centre du monde marseillais. L'installation, placée à proximité du *point zéro*, a également joué le rôle de table d'orientation. Marseille est située sur la rive Nord de la Méditerranée, à ce titre, la plus grande part des promeneurs pense marcher

en direction de l'Afrique du nord en descendant la Canebière. Mais cette avenue est en quelque sorte déboussolée.

Le Vieux-Port et sa rade s'ouvrent à l'ouest plus qu'au sud et ils pointent vers Perpignan, plutôt que vers Alger. En indiquant des directions et des points de repère, l'installation réoriente ses visiteurs.

Marseille – Carrefour du monde révèle une organisation de l'espace – une carte potentielle – jusqu'alors invisible ; elle montre que Odessa est placée sur la ligne qui relie Marseille à Haiphong, que l'Alaska est situé dans la même direction que la place des États-Unis, que Tamatave est en position diamétralement opposée à la rue qui porte son nom... Ces singularités suscitent le désir de remettre les choses en ordre et de renommer les rues à partir d'une carte du monde. Celles situées à l'est porteraient des noms de villes d'Asie, celles placées à l'ouest trouveraient leurs désignations dans les Amériques tandis que l'Afrique serait la source des noms pour les quartiers Sud. En extrapolant ce principe à toutes les villes, la rue de Marseille serait située au nord de Bamako, à l'est d'Ottawa et au nord-ouest de Canberra. Les plans particuliers des villes deviendraient inutiles, ils seraient remplacés par un planisphère. Chaque traversée d'une ville constituerait une sorte de tour du monde.

Question de titre

Documents graphiques, 2019

Depuis la première moitié du XIX^e siècle, chaque feuille de carte en série présente la particularité d'être désignée par le nom du lieu le plus important figuré dans son champ, une ville le plus souvent.

Ces noms ne sont pas des descriptions de contenu, ils fonctionnent comme des points de repère géographiques. Ainsi, une feuille portant le titre *Saint-Malo* représente une région probablement située entre Brest et Caen. Cette feuille figure également Dinard, Dinan, Dol-de-Bretagne... Pour sa part, la ville de Saint-Malo y occupe seulement quelques centimètres carrés. Incohérents avec l'espace géographique qu'ils désignent, ces titres rendent invisible le contenu effectif des documents.

Pour pallier cette tromperie, j'ai fait imprimer un plan détaillé de la ville de Saint-Malo sur des exemplaires de la feuille intitulée *Saint-Malo* de la carte de France à l'échelle 1:100 000. L'expérience a été renouvelée avec d'autres cartes, en noir et blanc ou bien en couleurs, et à partir de plans de villes d'origines diverses. Ces nouvelles versions proposent chacune une figuration à deux échelles emboîtées. La superposition ne simplifie pas la consultation des documents mais elle rappelle l'incohérence du mode de titrage des feuilles, devenu trop commun pour interpeller les lecteurs. Par ailleurs, le dédoublement des échelles sur un document unique permet de représenter des lieux semblables avec des figures différentes, leur examen simultané engage à se questionner quant aux processus de simplification graphique mis en œuvre.



Fig. 16. Le plan détaillé de la ville de Saint-Malo imprimé en superposition sur la feuille intitulée *Saint-Malo* de la carte de France à l'échelle 1:100 000.

Sous la carte, les triangles
Document graphique, 2020

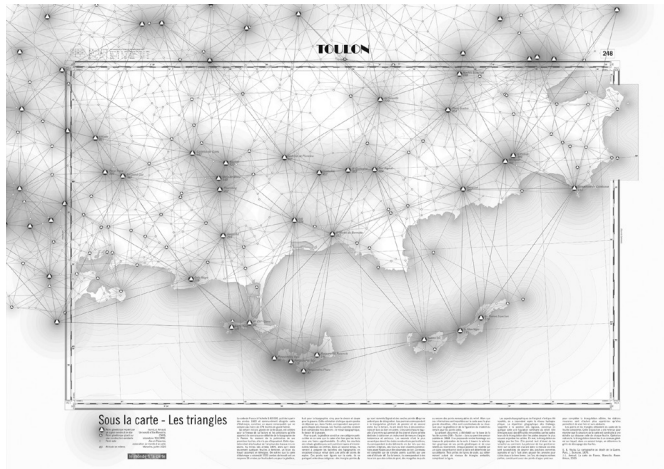


Figure 17. Trois grilles de lignes de visée déterminent autant de niveaux de triangles emboîtés.

La carte de France, dite d'état-major, publiée à partir des années 1830, constitue une œuvre sans équivalent au moment de sa publication. Sa réputation est à la hauteur de l'ampleur des travaux mis en œuvre. On estime que chaque feuille a nécessité en moyenne vingt-six années de travail dont une pour la géodésie, huit pour la topographie, cinq pour le dessin et douze pour la gravure. Les feuilles publiées rendent bien compte des trois derniers postes de dépense. Par contre, elles ne livrent pas les fruits de la géodésie sous une forme appréhendable.

Sur la carte, les résultats des relevés géodésiques apparaissent comme des points de repère partagés entre deux catégories : des triangles pointés, nommés *Signal*, et des cercles pointés sans désignation. Les premiers, relatifs à la triangulation générale, ont donné lieu à des constructions en hauteur, chacune équipée d'une mire qui permettait de les viser et d'un support destiné à recevoir un instrument de mesure. Les seconds correspondent à des bâtiments exis-

tants assez élevés pour être observés de loin. Ce réseau est complété par de simples points qualifiés par une cote d'altitude. Ils figurent des lieux tels que des culées de pont, des margelles de puits ou encore des points remarquables du relief. Alors que ces informations sont reportées sur la carte avec la plus grande discrétion, elles sont constitutives de sa structure pour la géodésie et de la figuration du modelé du terrain pour les points cotés. De fait, sous la carte imprimée, celle des lignes de visée et de tous ces points est invisible.

Le document *Sous la carte, les triangles* a pour but de valoriser les travaux de préparation de la carte à travers la mise en exergue graphique de ses points géodésiques et cotés. Il a été établi sur la base de la feuille numéro 248 – *Toulon* – dans sa version publiée en 1868. Chaque position est repérée par un signe conventionnel dont la taille est déterminée par sa catégorie. Trois grilles de lignes de visée, qui déterminent autant de niveaux de triangles emboîtés, complètent la figure. Les points et les triangles débordent du cadre de la feuille considérée pour montrer que la structure de la carte est construite à une échelle qui dépasse celle de chaque feuille. Opération nationale, la triangulation donne lieu à un canevas général sur lequel, dans un second temps, on détermine la grille de découpage des feuilles avant d'en remplir le champ par les relevés topographiques.

Table des graffitis

Carte collaborative, Marseille, château d'If, 2018

La Table des graffitis est une installation cartographique collaborative placée sur la terrasse de la tour Maugouwer du château d'If à Marseille pendant quelques mois, dans le cadre du programme *Histoire(s) de graffitis*, organisé par le Centre des monuments nationaux en 2018. Elle proposait aux visiteurs du château de participer à la réalisation d'une carte des environs de Marseille. Le terrain d'accueil des contributions était constitué par une grande table ronde, libre de toute inscription, dont le rayon de 90 centimètres correspondait à une distance de 50 kilomètres et marquée en son centre par un signe « Vous-êtes-ici ». Chaque visiteur recevait une vignette auto-

collante qu'il était invité à personnaliser par un graffiti et à coller sur la table à l'emplacement correspondant à son lieu de résidence.

À terme, la multiplication des vignettes dessine une figure de la région marseillaise. Les différences de densité témoignent de celles de la fréquentation du château en fonction de l'origine géographique des visiteurs ; il s'agit en quelque sorte d'une carte thématique.

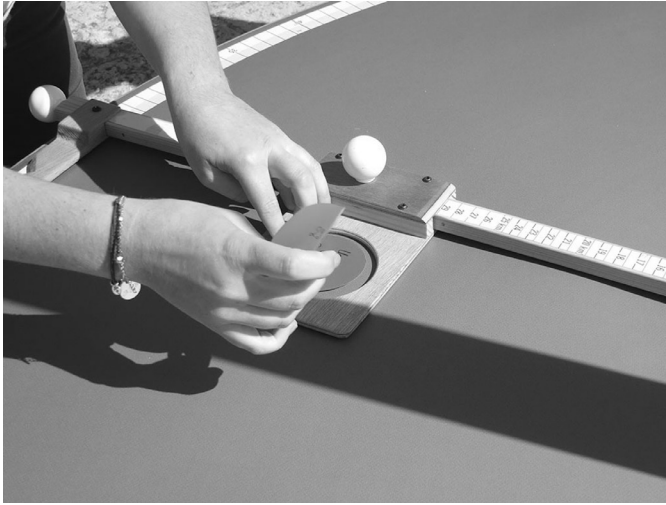


Fig. 18. La fenêtre de positionnement des vignettes coulisse le long d'une règle graduée en kilomètres (distance au centre de la table) ; cette règle est pivotante, sa direction est déterminée sur un limbe placé au bord de la table.

Cette figure trouve sa singularité dans un mode de production qui fait écho à une géographie élémentaire. Un azimuth et une distance – déterminés à partir d'un planisphère en ligne – permettent de définir la position de chaque vignette. Cette méthode, exploitée à partir du XVI^e siècle pour rédiger les portulans, dont Marseille était un important centre d'édition, témoigne de la facilité avec laquelle il est envisageable de construire une figure du monde dont le caractère opératoire se donne à comprendre d'emblée. Cela, au contraire de la boîte noire de la production cartographique classique qui reste impénétrable à tout un chacun. La représentation qui apparaît en premier

lieu comme fortement décalée par rapport aux cartes conventionnelles, constitue *in fine* une table d'orientation.

À travers cette installation, suivant un principe inverse à la relation habituellement convenue avec le public, les visiteurs ont été les principaux contributeurs d'une œuvre collective qui conserve la mémoire des interventions individuelles. Le résultat donne une image de Marseille et de ses environs assez singulière pour que ses différences avec les cartes classiques interpellent et incitent au questionnement, retrouvant ainsi un des enjeux de l'Oucarpo et de la mise en visibilité de cartes potentielles.

RÉSUMÉS DES CONTRIBUTIONS

Visibilité sans lisibilité de la carte : l'incertitude d'un contour sans bordure (Alain Milon)

Souvent envisagée comme un instrument d'orientation et de navigation, la carte sert à nous rassurer dans notre lecture du territoire. Mais qu'advviendrait-il si l'on voyageait avec des cartes qui nous désorienteraient, voire des cartes qui « désécrieraient » le monde ? Les cartes incertaines aux contours sans bordure nous offrent ainsi l'occasion de marcher immobile à l'intérieur du mouvement, comme pour nous dire que les points de fixation que la géométrie spatiale dessine sont d'abord des points de fiction que la géométrie poétique invente.

La carte et l'usage écrit du monde. Sur L'Usage du monde de Nicolas Bouvier et Thierry Vernet (Sémir Badir)

Dans l'édition originale de *L'Usage de monde*, aucune carte géographique n'est reproduite. C'est que ce livre n'offre pas un récit de voyage ordinaire. Son ambition est de proposer un autre usage du monde que ceux dévolus à sa connaissance et aux voyages. Cet usage est celui de son écriture. Le texte de Bouvier et les dessins de Vernet sont des cartes, mais défaites, composant avec la pluralité et la partialité continue du monde.

Escamoter les cartes : un gage de littérarité pour le récit de voyage (XIX^e-XXI^e siècles) (Liouba Bischoff)

Cet article explore un paradoxe du récit de voyage : le rapport aux cartes de géographie y est largement thématiqué, mais il est rare que ces objets à la fois pratiques et esthétiques soient donnés à voir au lecteur. Les contraintes éditoriales ne suffisent sans doute pas à

expliquer cette absence, voire cet escamotage, qui permet surtout d'éviter la confusion avec des genres voisins : la relation savante et le guide touristique, où l'on exhibe plus volontiers les cartes.

Les coulisses cartographiques de l'œuvre de Jean Giono (Aurélien d'Avout)

Rouages essentiels du processus de création de Giono, les cartes utilisées ou dessinées par l'auteur demeurent invisibles à qui ne fait que parcourir ses textes. Le présent article se donne pour but de mettre en lumière la pratique cartographique de l'écrivain. Abondante et plurielle, celle-ci se joue à la fois en amont, en parallèle et en aval du travail d'écriture. Il apparaît que le rapport entretenu par Giono à la cartographie est plus complexe qu'on ne pourrait le croire, du fait de la distance que l'auteur s'autorise avec la réalité géographique.

Apparition et disparition des cartes dans Kim de Rudyard Kipling : un jeu sur l'abstraction et la matérialité du territoire (Élodie Raimbault)

Cet article montre comment, à l'orée du XX^e siècle, le roman *Kim* de Rudyard Kipling aborde de façon originale la réflexion sur l'imaginaire territorial à l'heure où la cartographie coloniale semble avoir épuisé le réel. Par une approche différente de celles de Conrad, Stevenson ou Conan Doyle, Kipling cherche à représenter le territoire indien en remettant en question le canon de la carte scientifique et abstraite, et en revenant à la matérialité de l'objet cartographique, qui se fait alors représentation authentique et sensorielle du territoire.

Proust et l'impossibilité cartographique (Guillaume Monsaingeon)

La Recherche du temps perdu a imposé sa géographie poétique sans aucune référence cartographique. L'analyse des multiples occurrences montre des cartes d'abord évoquées pour mieux en souligner l'impuissance, puis devenues instruments d'une souffrance amoureuse. Le refus proustien d'une vue zénithale donnant à voir ensemble des lieux habituellement séparés est mis en regard des deux « côtés » incompatibles de Swann et de Méséglise. Chaque

lieu a une personnalité qui lui est propre et échappe nécessairement aux cartes sommées de se faire invisibles.

Terroir, territoire : La Fille du désert (Raoul Walsh, 1949) (Tom Conley)

Le western *Colorado Territory* de Raoul Walsh (1949) témoigne d'un véritable inconscient cartographique, dans un contexte d'après-guerre où l'appel vers l'Ouest et le progressif « striage » du territoire américain par un tout nouveau réseau routier transforme en profondeur le paysage ancestral du Colorado. Le film de Walsh ne montre pas de cartes visibles, mais il met plutôt en scène ce paysage fait de falaises et de cavités très anciennement peuplées par des civilisations troglodytes, dans un rapport à l'espace qui avoisine le fantasme, le désir et une certaine nostalgie de la perte, affects qui ont contribué à façonner l'imaginaire spatial de la Nation américaine.

Cartographies visibles et invisibles : la métropole berlinoise selon Fritz Lang (Laurent Darbellay)

Cet article se propose d'étudier le rôle essentiel joué par la cartographie dans trois films de Fritz Lang (*M le maudit*, *Le Testament du Docteur Mabuse* et *Le Diabolique Docteur Mabuse*), qui mettent en scène la métropole berlinoise. Lang a recours à une cartographie visible de Berlin, à travers les multiples cartes qui parsèment les murs ; elles jouent un rôle narratif, mais révèlent également le goût du réalisateur pour une approche géométrique et partiellement « abstraite » de Berlin. Mais on observe également dans ces longs-métrages une cartographie invisible, qui prend différentes formes (horizontalité, mouvement incessant, morcellement), et qui nourrit une approche plus complexe et multi-sensorielle de la grande ville.

Perdus dans l'image. Cartographie invisible et historicité dans The Lost City of Z de James Gray (Samuel Janssen)

Le film *The Lost City of Z* (James Gray, 2016) raconte les expéditions menées par Percival H. Fawcett en Amazonie. Au cours d'un premier voyage, alors qu'il cartographie la frontière entre la Bolivie et le Brésil, Fawcett fait une découverte archéologique. En suivant le parcours de l'explorateur, cet article décrit les relations qu'entre-

tiennent la cartographie et l'historicité, tout en démontrant que la carte invisible donne forme à l'image cinématographique de James Gray.

Des cartes « hypervisibles » aux cartes invisibles. De cinéma et de littérature (Isabelle Ost)

Cet article entend travailler l'invisibilité constitutive de toute représentation cartographique en démontrant la réversibilité des cartes invisibles (en deçà de l'image) et des cartes que l'on qualifiera d'« hypervisibles » (au-delà de l'image). De *Dogville* de Lars von Trier au *Procès* de Kafka et à son adaptation par Orson Welles, on analysera différentes sortes de simulacres et de leurres visuels que les cartes jettent en pâture à l'œil, destinés à nous faire croire qu'il y a carte là où il n'y en a pas, et inversement, qu'un processus cartographique peut être à l'œuvre là où pourtant toute carte semble impossible.

Une pratique quantique de la fiction ? L'étrange train de Juan José Arreola (Raphaël Luis)

Cet article se propose d'étudier la nouvelle « Le garde-barrière » de l'écrivain mexicain Juan José Arreola à la lumière d'une théorie quantique de la fiction inspirée notamment par Jorge Luis Borges. Ce récit, qu'on rattache habituellement au fantastique, repose en effet sur un principe d'incertitude qui l'amène à construire une infinité de cartes possibles, dont l'invisibilité est la condition même de l'existence.

Trouble dans la cartographie. De la performativité des (contre-) cartes (Nephtys Zwer)

La cartographie critique, pratiquée de façon informelle un peu partout sur la Terre, est en passe de devenir un objet de la recherche scientifique. En prolongeant et réactualisant les travaux d'historiens, d'historiennes et d'épistémologues de la cartographie des années 1990, il s'agit à présent de tracer les contours d'un phénomène complexe dont la particularité est qu'il se situe dans le champ de l'activisme politique. Cet article questionne le dispositif d'*empowerment* à l'œuvre dans la contre-cartographie en mobilisant la théorie de la

subversion performative proposée par les féministes. Cette analyse comparative met au jour les similitudes des deux démarches et propose de nouvelles pistes de réflexion.

Mettre au jour l'invisible sur la carte, contre-cartographier un lieu : la décharge de Staten Island dans Freshkills. Recycler la terre de Lucie Taïeb (Cécile Chatelet)

Cet article propose d'analyser l'essai de Lucie Taïeb *Freshkills. Recycler la terre* (2019) à l'aide des outils et méthodes de la cartographie radicale. Le travail de l'autrice sur l'ancienne décharge de Staten Island convertie en parc public remet en cause les inventions toponymiques, la position de surplomb des autorités et l'effacement d'une mémoire des habitants du lieu. S'esquisse ainsi une contre-cartographie littéraire qui met au jour des phénomènes invisibilisés dans le cadre d'une production de l'espace marquée par le capitalisme tardif et le désir d'inventer des espaces *naturels*.

L'Ouvroir de cartographie potentielle : explorer et rendre visibles les cartes potentielles (Guillaume Monsaingeon, Gilles Palsky et Jean-Luc Arnaud)

L'Oucarpo, ouvroir de cartographie potentielle, créé en 2013, est né de la page blanche (vide ?) de Lewis Carroll. Il s'est aventuré jusqu'à la page noircie du tracé des satellites par le collectif Quadraten. Entre ces deux cas limite de cartes invisibles, l'Oucarpo est étudié dans son histoire, son positionnement en tant que « Ou-x-po » issu de l'Oulipo, et ses activités artistiques. Quelques « plagiaires par anticipation » sont évoqués, ainsi que le rôle central de l'île d'If, terrain de jeu qui s'est substitué à la mise en œuvre classique de contraintes. L'activité de l'Ouvroir est ensuite envisagée en lien avec la contrainte, qui joue un rôle important dans le cadre d'autres ouvroirs. Certaines contraintes peuvent être transposées du domaine littéraire à celui de la cartographie, mais cette pratique trouve ses limites, et l'Oucarpo joue davantage avec les règles existantes qu'il ne souhaite en créer de nouvelles. La notion de « carte potentielle » est rapprochée mais aussi différenciée de celle de « carte invisible ».

Enfin, une présentation du travail de J.-L. Arnaud, délibérément positionné entre médiation scientifique et production artistique, il-

lustre ces pratiques. S'attachant à renouveler les modes de monstration et d'élaboration des cartes, son travail constitue un exemple de mise en visibilité de cartes potentielles.

PRÉSENTATION DES AUTEURS ET AUTRICES

JEAN-LUC ARNAUD est historien, directeur de recherche au CNRS, rattaché au laboratoire Telemme de l'Université d'Aix-Marseille. Fondateur du site web *CartoMundi*, dédié à la valorisation du patrimoine cartographique, il travaille en histoire de la cartographie (*La Carte de France. Histoire et Techniques*, 2022) et conduit en parallèle des opérations cartographiques situées entre médiation scientifique et production artistique.

AURÉLIEN D'AVOUT est chargé de recherches du F.R.S.-FNRS à l'UCLouvain Saint-Louis Bruxelles. Ses recherches portent principalement sur la prose narrative du XX^e siècle (Aragon, Gracq, Simon...), sur la poétique du récit de guerre et sur les rapports entre littérature et cartographie. Il a notamment publié *La France en éclats. Écrire la débâcle de 1940, d'Aragon à Claude Simon* (Les Impressions Nouvelles, 2023) et co-dirigé un numéro de la revue *Phantasia*, « Décrire la carte, écrire le monde » (2023).

SÉMIR BADIR, directeur de recherches du Fonds belge de la recherche scientifique et professeur à l'Université de Liège, est un linguiste spécialisé en sémiotique. Ses intérêts de recherche visent les aspects épistémologiques des théories linguistiques et sémiotiques ainsi que les modèles conceptuels appliqués aux formes artistiques. Derniers ouvrages parus : *Magritte et les philosophes* (Les Impressions Nouvelles, 2021) ; *Les Pratiques discursives du savoir. Le cas sémiotique* (Lambert-Lucas, 2022).

LIUBA BISCHOFF est maîtresse de conférences en littérature française des XX^e et XXI^e siècles à l'ENS de Lyon. Spécialiste de Nicolas

Bouvier, elle s'intéresse plus largement aux écritures du voyage et à la dimension géographique des textes.

CÉCILE CHATELET, ancienne élève de l'ENS de Lyon et agrégée de lettres modernes, est enseignante. En décembre 2021, elle a soutenu une thèse sur les formes du pouvoir et le motif de la révolte dans le roman contemporain français. Elle s'intéresse aux modes d'inscription du politique dans la littérature actuelle et a écrit pour la *Revue critique de fiction française contemporaine*, et pour la revue américaine *Contemporary French & Francophone Studies*.

TOM CONLEY est professeur émérite de l'Université d'Harvard, spécialiste de littérature française de la Première Modernité ainsi que d'études cinématographiques. Il a notamment étudié les relations entre littérature et espace ainsi qu'entre cinéma et espace. Parmi ses nombreuses publications, on retiendra *The Self-Made Map : Cartographic Writing in Early Modern France* (University of Minnesota Press, 1996 [nouvelle édition en 2010]) ; *L'Inconscient graphique : Essai sur l'écriture de la Renaissance* (PUV, 2000) ; *Cartographic Cinema* (University of Minnesota Press, 2007) ; *Action, Action, Action : The Early Cinema of Raoul Walsh* (SUNY Press, 2022).

LAURENT DARBELLAY est chargé de cours en « Littérature et cinéma » au Département de Langue et Littérature Françaises Modernes de l'Université de Genève. Ses recherches portent essentiellement sur les liens entre le cinéma et les autres arts. Sa thèse de doctorat, intitulée *La peinture et ses effets dans le cinéma de Luchino Visconti*, a été publiée aux éditions MétisPresses en 2010. Il a également édité un volume consacré à la problématique des genres picturaux dans les arts visuels. En cinéma, il a publié des articles sur Luchino Visconti, Max Ophüls, Fritz Lang, François Truffaut, Marguerite Duras, Roland Barthes, le cinéma fantastique, le néoréalisme italien, ainsi que sur la problématique du tableau vivant chez Pier Paolo Pasolini et Derek Jarman.

SAMUEL JANSSEN prépare un projet de thèse sous la direction de Laurent Van Eynde et d'Isabelle Ost, qui porte sur les rapports entre cinéma, littérature et cartographie. Il est romaniste de formation (UCLouvain) et diplômé d'un Master de spécialisation en *Pensées et cultures cinématographiques* (UNamur).

RAPHAËL LUIS est maître de conférences en littérature comparée à l'ENS de Lyon. Ses travaux portent principalement sur les littératures de genre et la littérature latino-américaine. Il a publié *La carte et la fable. Stevenson, modèle d'une nouvelle fiction latino-américaine* (Bioy Casares, Borges, Cortázar) (ENS Éditions, 2018) et co-dirigé les ouvrages pluridisciplinaires *Le Préconstruit* (Classiques Garnier, 2017) et *Mythologies sportives d'aujourd'hui. Le football et ses langages* (Hermann, 2021), ainsi qu'un numéro de *Recherches & Travaux* intitulé « Littératures de genre et stratégies littéraires » (2023).

ALAIN MILON est professeur de philosophie à l'Université Paris Nanterre et membre sénior de l'Institut Universitaire de France (IUF). Il travaille sur le corps de la langue et l'acte de nomination au croisement de la littérature et de la philosophie. Il a notamment publié : *Henri Lefebvre, Vers une architecture de la jouissance* (Presses universitaires de Paris Nanterre, 2023) ; *La Philosophie de Francis Ponge. La révolte des choses contre les mots* (Hermann, coll. « Philosophie », 2022) ; *La Place de l'Étranger dans la communauté. Dialogue entre Levinas et Blanchot* (Presses universitaires de Paris Nanterre, 2018) ; *Cartes incertaines. Approche critique de l'espace* (Les Belles Lettres, 2013).

GUILLAUME MONSAINGEON s'est consacré à la relation entre cartographie et art contemporain à l'occasion d'expositions et de catalogues : *Mappamundi* (Lisbonne, 2011 ; Toulon, 2013) ; *Villissima !* (Toulon, 2015) ; *Alpha, beta, carta, les mots dans les cartes* (Rentilly, 2014 ; Marseille, 2015) ; *Atlas des déplacements* (Grenoble, 2017) ; *Au milieu de nulle part, Chris Kenny* (Grenoble, 2019) ; *Le Temps de l'île* (Mucem, Marseille 2019, avec Jean-Marc Besse) ; *Des marches, démarches* (Frac, Marseille, 2020) ; *Toute latitude*,

cartographie et invention graphique (Marseille, 2024, avec David Poullard). Il a fondé l'Oucarpo, ouvroir de cartographie potentielle, et appartient au collectif Stevenson qui a publié aux éditions Parenthèses *Mappa insulae* (2019), *Mappa urbis* (2021), *Mappa naturae* (2023), *Mappa grafica* (2024).

ISABELLE OST est professeur ordinaire à l'UCLouvain Saint-Louis Bruxelles. Elle y co-dirige le *Centre Prospéro. Langage, image et connaissance*. Ses recherches portent principalement sur les rapports entre philosophie et littérature ainsi que sur la littérature contemporaine de langue française. Elle supervise actuellement un programme de recherche (PDR du F.R.S.-FNRS) consacré aux rapports entre littérature et cartographie : sur ce sujet, elle a notamment dirigé un ouvrage collectif (*Cartographier. Regards croisés sur des pratiques littéraires et philosophiques contemporaines*, Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, 2018) et co-dirigé un numéro de la revue *Phantasia*, « Décrire la carte, écrire le monde » (2023).

GILLES Palsky est professeur émérite de géographie à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et membre de l'Oucarpo. Ses travaux portent sur le rôle des cartes et diagrammes dans la construction des savoirs et sur l'histoire des cartes et atlas thématiques aux XIX^e-XX^e siècles. Il travaille également sur des aspects théoriques en cartographie : visualisation des dynamiques spatiales, cartographies participatives, sémiologie graphique.

ÉLODIE RAIMBAULT est maîtresse de conférences en littérature britannique à l'Université Grenoble Alpes, membre du laboratoire IL-CEA4 / LISCA. Son ouvrage intitulé *Le Géomètre et le vagabond : espaces littéraires de Rudyard Kipling* (UGA Éditions, 2021) aborde les liens entre littérature et géographie dans l'œuvre de Kipling, notamment à travers la question des représentations cartographiques. Sa recherche porte plus généralement sur le lien entre littérature et matérialité du territoire chez les auteurs victoriens et édouardiens.

NEPHTYS ZWER est historienne de la culture et contre-cartographe, spécialiste du système graphique d'information Isotype. Sa re-

cherche porte sur les modes de représentation visuelle de nos usages de l'espace et sur l'épistémologie de la cartographie. Elle a fondé et anime le site indépendant <https://www.imagomundi.fr/>. Elle a publié trois ouvrages, rédigé de nombreux articles et contributions scientifiques. Notamment : *L'Ingénierie sociale d'Otto Neurath* (PURH, 2018) ; *Cartographie radicale. Explorations*, avec P. Rekacewicz (La Découverte, 2021) ; elle est l'éditrice de *Ceci n'est pas un atlas !* (Éditions du commun, 2023), traduction de *This Is Not an Atlas !* du collectif orangotango+. On trouve les podcasts de ses interviews en ligne.



LITTÉRATURE ET CRITIQUE

1. Camille Dumoulié, Anne Robin et Luca Salza (Sous la direction de), *Croisement d'écritures France-Italie. Hommage à Jean-Paul Manganaro*
2. Bruno Viard, *La République insoumise. Réponse à Michel Houellebecq*
3. Giovanni Pascoli, *L'impensé la poésie. Choix de poèmes (1890-1911)*, Procuré, présenté et traduit par Jean-Charles Vegliante
4. Luca Salza (Sous la direction de), « *Il est pas facile de raconter à présent. » Crise de l'expérience et création artistique après la Grande Guerre*
5. Orgest Azizaj et Luca Salza (Sous la direction de), *Orient, Orientation, Désorientation, Réorientation*

Achevé d'imprimer en Italie
en xxx 2024
par Digital Team – Fano (PU)

ISBN : 9788869764318
Dépôt légal : xxx 2024