

Littérature et cartographie : représentations croisées

Isabelle Ost

Université Saint-Louis – Bruxelles
Boulevard du Jardin Botanique, 43 à 1000 Bruxelles (Belgique)
isabelle.ost@usaintlouis.be

Résumé

Cet article vise à croiser cartographie et littérature. Il s'agit d'exploiter les analogies entre deux formes de représentation du monde. Mêlant questions théoriques et analyse de textes, notre propos fera apparaître les procédés cartographiques que les œuvres littéraires exploitent ; il interrogera également la fiction, les effets de réel et de performativité que les cartes et les textes peuvent générer, de même que le potentiel politique que la contre-cartographie partage avec la littérature. Il mettra ainsi en miroir la « fonction cartographique » de la littérature et la « fonction artistique » de la cartographie.

Mots-clés : cartographie, fiction, littérature, représentation

Abstract

This paper offers a crossing between cartography and literature. It aims to exploit the analogies between two forms of representation of the world. Combining theoretical questions and text analysis, our subject will reveal the cartographic processes that literary works exploit; it will also question fiction itself, the reality effects and the performativity that maps and texts can generate, as well as the political potential that counter-mapping shares with literature. It will thus mirror the "cartographical function" of literature and the "artistic function" of cartography.

Keywords : cartography, fiction, literature, representation

Les interactions entre le domaine de la cartographie et celui de la littérature constituent à l'heure actuelle un terrain de recherche en plein essor, comme en témoignent de nombreuses publications et manifestations scientifiques récentes. Envisagé de la façon la plus large, le rapprochement entre ces deux champs disciplinaires s'inscrit dans le cadre général du « *spatial turn* » amorcé au début des années 1980 – l'expression, on le sait, provient d'un ouvrage du géographe Edward Soja (Soja, 1989). Sur le modèle du « *linguistic turn* », ce tournant spatial marque un moment de renouvellement épistémologique dans les sciences humaines et sociales, grâce à la géographie, ou plus généralement grâce à un paradigme de pensée qui se construit au moyen de catégories et outils heuristiques liés à la spatialité : il s'agit d'accorder une importance centrale au concept d'espace, devenu une variable essentielle dans la construction des savoirs. On sait aussi que, de ce « *spatial turn* », certains grands noms de la philosophie française du XX^e siècle ont fait partie des principaux instigateurs : on songe aux travaux précurseurs de Michel Foucault, aux *Mille plateaux* de Gilles Deleuze et Félix Guattari, à la pensée d'Henri Lefebvre ou encore à Michel de Certeau, pour ne citer que quelques noms parmi les plus influents. Tout cela est à présent fort bien documenté, tant du côté anglo-saxon que francophone¹.

¹ Citons à titre indicatif, outre Soja, l'ouvrage de B. Warf et S. Arias (Warf et Arias, 2009) ou encore un article de D. Livingstone (Livingstone, 1995). Côté francophone, on peut mentionner, parmi d'autres références, deux articles de synthèse, l'un de J.-M. Besse (Besse, 2010) et un autre plus récent (Volvey *et al.*, 2021).

Aujourd'hui, la recherche suit ou prolonge ce tournant dans des voies diverses, l'une de celles-ci étant la théorie de la cartographie, qu'elle soit d'inspiration géographique, historique, philosophique ou autre. Parallèlement à ce développement théorique, les arts ne sont pas demeurés étrangers à ces nouvelles manières d'envisager et d'utiliser l'espace et les cartes, que l'on parle des pratiques artistiques elles-mêmes – le *Land Art* en tête – ou de l'histoire de l'art – l'ouvrage pionnier de Christine Buci-Glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*, en constitue un excellent témoignage (Buci-Glucksmann, 1996). Dans la même ligne, la littérature et, consécutivement, les études littéraires ont elles aussi été touchées par le tournant spatial, et ce de plusieurs manières : du côté des écrivains, nombreuses sont les œuvres qui prêtent une attention accrue aux déplacements et mouvements dans l'espace, à la mobilité, ou encore à l'environnement, à la description des lieux, à l'ancrage local, à l'urbanisme, etc. Le succès de la littérature planétaire ou de voyage rivalise avec celui des littératures régionales. Dès lors, les études littéraires n'ont eu de cesse de perfectionner les outils permettant d'analyser ces diverses modalités du traitement de l'espace : on a ainsi vu émerger de nouvelles approches, telles que la géographie littéraire d'André Ferré (Ferré, 1946), qui faisait figure de précurseur, la géopoétique de Kenneth White (White, 1994) ou de Michel Collot (Collot, 2014) et la géocritique de Bertrand Westphal (Westphal, 2007), sans oublier l'écocritique et l'écopoétique nées dans le cadre des *Environmental Humanities* – la liste n'est pas close. Cet intérêt accru des arts et de la littérature pour la discipline géographique n'a d'ailleurs pas manqué d'influencer celle-ci : un courant de la géographie, dit « humaniste », y a trouvé une source d'inspiration pour se détourner d'une approche jugée trop positiviste du traitement de l'espace (cf. Collot, 2014, p. 10)².

C'est dans ce contexte que la cartographie a révélé à son tour son potentiel heuristique pour les études littéraires. Dans son *Atlas du roman européen 1800-1900*, ouvrage qui a ouvert de nouvelles perspectives pour l'histoire et la sociologie de la littérature, Franco Moretti utilise la carte comme un outil de repérage et de connaissance pour étudier tant « l'espace dans la littérature » (la représentation des lieux romanesques) que « la littérature dans l'espace » (la cartographie de l'espace de production, de diffusion et de réception du roman au XIX^e siècle) (Moretti, 2000). Quant à la géocritique de Bertrand Westphal, dont l'ambition est d'étudier les lieux mis en scène par la littérature non pas dans leur fonction référentielle, mais bien en ce qu'ils permettent de tisser un imaginaire, elle s'est elle aussi emparée de la carte, intéressée par le pouvoir que possède cette dernière de contribuer à constituer le réel qu'elle représente (Westphal, 2011). Ainsi, différents usages de la cartographie ont été inventés et exploités en littérature, jouant sur la plasticité de la carte et son importante puissance cognitive, qu'il s'agisse d'en faire un outil au service de l'histoire littéraire ou un instrument analytique, d'en étudier la présence comme motif au sein des œuvres ou encore la fonction d'« embrayeur imaginaire » (à savoir la façon dont les cartes peuvent servir de matériau poétique pour construire le cadre spatial d'un récit).

L'ambition de cet article est d'esquisser quelques jalons d'une approche différente et complémentaire par rapport à celles qui viennent d'être sommairement évoquées. Il s'agit en l'occurrence d'exploiter l'analogie qui se tisse entre deux formes différentes de représentation de l'espace : tablant sur la pertinence du rapprochement entre l'épistémologie de la cartographie d'une part, et celle de la littérature d'autre part, nous tâcherons dans un premier temps de montrer en quoi la cartographie peut suggérer des pistes fécondes pour travailler sur les modalités diverses de représentation du réel impliquées tant par la carte que par l'œuvre littéraire. Il faudra en ce sens se demander en quoi (l'histoire de) la cartographie peut contribuer au renouvellement de paradigmes spatiaux dans les études littéraires. Dans un second temps, nous voudrions apporter quelques éléments de réponse à la question symétrique : en quoi la littérature pourrait-elle influencer, voire bousculer dans ses certitudes l'écriture de la cartographie ? La littérature et la fiction ne participent-elles pas, dans le sillage des approches dites « déconstructionnistes » initiées dans les

² On trouvera d'ailleurs un aperçu synthétique des différentes formes qu'a prises cet apport de la géographie aux études littéraires dans la première partie de *Pour une géographie littéraire* (Collot, 2014).

années 1980, à la complexification de l'objet de la cartographie, notamment en rendant plus indiscernable encore la distinction entre carte imaginaire et référentielle, subjectivité et objectivité, ainsi qu'en l'aidant à développer son potentiel critique et subversif ?

Ce que la carte peut dévoiler de la fiction : interroger les dispositifs de représentation

La carte, un paradigme du signe ?

Signe ou plutôt système sémiotique, la carte n'est pas une représentation parmi d'autres. C'est ce qui ressort notamment de la *Logique de Port-Royal*, ce grand traité de philosophie du langage du XVII^e siècle. La carte et le portrait sont en effet deux réalités qui s'y trouvent associées, au motif qu'elles sont toutes deux des signes d'une nature particulière : elles offrent quelque chose comme un modèle, voire un paradigme de l'acte de représentation, de telle sorte que « quand on affirme du signe la chose signifiée on veut dire non que ce signe soit réellement cette chose mais qu'il l'est en signification et en figure. Et ainsi l'on dira sans préparation et sans façon d'un portrait de César que c'est César et d'une carte d'Italie que c'est l'Italie » (Arnauld, Nicole, 1992, p. 147). Dans un article intitulé « Les voies de la carte », le philosophe Louis Marin commente ce passage clé : « ainsi dans le livre central de la pensée classique de la représentation, la carte est (avec le portrait) le paradigme du signe. Elle est exemplairement le signe même et l'idée qu'on a d'elle – la représentation de cette représentation nommée carte – offre l'essence du signe » (Marin, 1980, p. 47). Dès lors, ce qui vaut cette qualité à la carte (de même qu'au portrait) est bien la reconnaissance immédiate du référent (« sans préparation et sans façon »), de telle sorte que le double geste d'identifier le référent d'une part et d'identifier la carte comme signe d'autre part sont deux opérations cognitives simultanées et fusionnant en une seule. Il se produit donc, expose encore Marin, une forme d'appropriation mutuelle entre la chose et son signe, entre l'espace et sa carte, en vertu de laquelle est garanti « le rapport visible du signe et de la chose » (Marin, 1980, p. 47), visibilité ou transparence qui consacre véritablement l'autorité de la représentation cartographique. La suite de la démonstration de Marin consiste d'ailleurs à illustrer cette logique du signe grâce à l'analyse détaillée d'un plan de Paris daté de 1652 et dessiné par Jacques Gomboust, ingénieur de Louis XIV (fig. 1) [figure 1. Jacques Gomboust, Lutetia Paris, 1652. source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France] : le philosophe y pointe la congruence de tous les éléments (y compris les éléments iconiques), ce qui assure la caractère absolu de l'espace de la représentation – tel le portrait enfermé dans son cadre –, ainsi que le chiasme parfait entre représentation du pouvoir et pouvoir de la représentation.

Toutefois, si la carte installe une forme de trompe-l'œil, si elle prend le regard au piège de l'apparente transparence référentielle, il est clair qu'elle dénonce dans le même geste son caractère d'artifice, de dispositif représentationnel. C'est ce que n'ont eu de cesse de démontrer de nombreux travaux produits par l'histoire de la cartographie de ces quarante dernières années, qu'il aient pris le virage « déconstructionniste » sur le terrain des rapports entre cartographie et pouvoir sur les traces de Brian Harley, qu'ils aient adopté la forme de l'enquête à la fois historique et conceptuelle de Christian Jacob dans *L'empire des cartes*, repoussant ce qu'il dénonce comme « l'aporie de la mimésis cartographique » (Jacob, 1992, p. 403), ou encore qu'ils investissent le travail de l'imagination requis dans toute « opération cartographique » (Besse, Tiberghien, 2017). Que la carte ne soit pas une simple copie du réel, une pure *mimésis* de l'espace à représenter, est chose désormais connue – qui d'ailleurs aurait pu en douter ? Il n'empêche que la distance prise ces dernières décennies par rapport à la formulation des thèses de Port-Royal n'a cessé de grandir – sans pour autant que la confiance que nous accordons aux cartes dans leur usage quotidien n'ait diminué, bien au contraire. Il suffit pour s'en convaincre de relire ce qu'ont pu dire de la carte Gilles Deleuze et Félix Guattari quelque quatre siècles après Port-Royal, dans *Mille plateaux*. Opposée au calque (parfaitement mimétique), la carte dans leur système conceptuel ne désigne nullement la simple représentation d'un espace préexistant à cette opération, mais

elle devient un système constructif, une forme d'expérimentation du réel, à la fois le produit d'une activité vitale – du domaine de la pratique, donc, celle-ci n'étant pas forcément consciente d'ailleurs – et le produit d'un certain régime de savoir. On peut donc cartographier un régime politique, un système social, l'inconscient, on peut aussi cartographier une œuvre d'art ou littéraire (comme ils le font, de manière expérimentale, avec Kafka entre autres.) Manière d'investir l'espace ou de créer un nouvel espace, la carte est toujours produite relativement à un rhizome, ce type d'agencement spatial qui s'oppose à tout principe de reproduction du même, d'unité, d'ordre ou de structure, ainsi que de relations hiérarchisées – autrement dit le modèle même d'une représentation non-mimétique du réel, performant ce qu'elle décrit à mesure qu'elle le décrit. Ils écrivent ainsi : « La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une médiation. C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d'être toujours à entrées multiples » (Deleuze, Guattari, 1980, p. 20).

Jeux d'échelle de la fiction

Entre un extrême et l'autre, à savoir d'un côté la carte selon Port-Royal, paradigme même d'une représentation qui se veut naturelle et transparente, et de l'autre côté la pratique cartographique telle que conceptualisée par Deleuze et Guattari, il n'y a pas d'opposition mais bien une tension, une distance importante dans laquelle s'insère l'écriture d'une histoire de la cartographie qui a permis de problématiser toujours davantage son objet. Or cette tension et cette problématisation s'avèrent d'un intérêt certain lorsqu'il s'agit d'en croiser les perspectives avec le travail de la littérature. Car le texte littéraire construit, tout autant que la carte, un dispositif sémiotique de représentation du réel qui mobilise pour ce faire une gamme complexe de procédés. Pour commencer, toute œuvre littéraire, comme toute carte, doit adopter un point de vue : en littérature, ce point de vue peut être celui de la focalisation dite « zéro », c'est-à-dire le point de vue d'un narrateur omniscient, doté de l'œil d'Icare du cartographe qui fait oublier son système de projection, ou au contraire celui d'une focalisation que l'on pourrait qualifier de « perspectiviste », se glissant dans le regard d'un personnage (ou de plusieurs personnages tour à tour), telles ces cartes qui prennent soin de laisser apparaître leur point de projection. En outre, toute œuvre littéraire doit opérer un travail de sélection essentiel, afin de choisir les éléments qu'elle agence en fonction d'une trame et d'une finalité définies (tout ne peut être raconté), de même que la carte sélectionne les informations qu'elle veut donner à voir, à travers ses symboles et ses codes couleurs entre autres. Plus encore, l'œuvre doit définir son échelle de représentation : quelle granularité du détail adopter, quels effets de zoom – on songe notamment à la littérature moderne et contemporaine, dont tout un pan prête attention au détail insignifiant, infime, ou encore aux longues descriptions écrites à la loupe du roman naturaliste ? Ou, *a contrario*, quels phénomènes d'ellipse dans la narration – ici on pensera à ces vastes fresques épiques ou historiques embrassant de grandes destinées humaines sur plusieurs générations ? Quant à la carte, le choix de son échelle, de son dimensionnement de la réalité, est fondamental : la « pulsion miniaturisante propre à l'imaginaire cartographique » (Besse, Tiberghien, 2017, p. 24) constitue le geste qui permet à l'œil de dominer absolument le monde d'un seul regard et lui confère l'illusion d'ubiquité.

On notera d'ailleurs que du choix de ces éléments constitutifs (projection, symboles, échelle) dépend notre capacité à « faire mentir les cartes », selon l'expression de Mark Monmonier, à savoir s'inscrire dans ce qu'il appelle le « paradoxe de la cartographie » : « pour offrir une représentation fidèle et fiable, une carte précise doit énoncer de pieux mensonges » (Monmonier, 2019, p. 15). Or ce paradoxe de la représentation cartographique, que l'on pourrait somme toute énoncer d'une façon analogue pour la représentation littéraire – pour atteindre le vraisemblable, le texte doit nous mentir –, nous rappelle que les « opérations cartographiques » sont le fruit de la mise en œuvre de l'imagination, qui configure la fiction. La

carte comme le texte nécessitent en effet un travail de sélection au sein du réel et un geste de redimensionnement de celui-ci (miniaturisation), lesquels lui permettent de dominer et de maîtriser l'éparpillement de la vie pour la circonscrire dans l'espace de la représentation. Mais n'est-ce pas précisément ce qui définit la fiction ? Dans le sillage de la *Poétique* d'Aristote, Jacques Rancière nous rappelle que « ce qui distingue la fiction de l'expérience ordinaire, ce n'est pas un défaut de rationalité mais un surcroît de rationalité. [...] Les événements n'y arrivent pas au hasard. Ils le font comme conséquences nécessaires ou vraisemblables d'un enchaînement de causes et d'effets » (Rancière, 2017, p. 7). La fiction apparaît donc comme une ressaisie, une reconfiguration de la réalité au moyen de l'imagination, donnant à celle-ci ordre et sens. Tout en s'écartant des thèses de Rancière, Françoise Lavocat défend pour sa part, outre la nécessité du maintien d'une frontière entre fait et fiction, celle d'une conception référentielle de la fiction (elle se réfère bien à un état de choses du monde réel) (Lavocat, 2016). Dès lors, la carte elle aussi, à l'instar de l'œuvre littéraire, dépendrait en ce sens d'une construction fictionnelle, fiction de nature épistémologique possédant « un pouvoir, un effet ontologiques » (Jacob, 1992, p. 52). Car la cartographie, grâce à ses procédés représentationnels et ses « pieux mensonges », s'attache à apporter un « surcroît de rationalité » au monde qu'elle a charge de représenter, c'est-à-dire à rendre l'espace plus lisible – comme l'affirme encore Christian Jacob, « Le monde n'est pensable que si la carte est lisible » (Jacob, 1992, p. 242).

Par conséquent, nous postulons que l'on peut tirer avantage à exploiter le potentiel fictionnel de la cartographie à des fins littéraires, en tablant sur son statut de « paradigme du signe », comme le disait Marin, qui confère à ce type de représentation en particulier son autorité – un pouvoir de « faire-croire » très puissant. Pour ce faire, nous avançons également qu'il n'est nul besoin de se limiter à des « récit[s] avec cartes », selon le sous-titre d'*Un livre blanc* de l'écrivain contemporain Philippe Vasset, c'est-à-dire à des œuvres littéraires qui contiennent en elles des cartes ou qui se réfèrent explicitement à la cartographie, pour analyser la construction de la fiction littéraire en y repérant ce que nous pourrions appeler des « opérations cartographiques », selon l'expression de Besse et Tiberghien.

À titre de cas exemplaire, nous envisagerons donc un récit « sans carte » dans lequel non seulement la configuration et la description de l'espace sont primordiales (inséparables évidemment du traitement de la temporalité, comme nous le montrerons), mais dans lequel, plus largement, l'ensemble de l'écriture est sous-tendue par des opérations cartographiques. Il s'agit d'*Histoires de la nuit* de Laurent Mauvignier, très long roman paru en 2020 aux Éditions de Minuit, qui accomplit la gageure de nous raconter pour l'essentiel une seule scène, toute en suspens : la prise en otage d'une petite famille, en apparence sans histoire, habitant une ferme d'un hameau isolé dans la France profonde, nommé à juste titre « L'Écart des Trois Filles seules ». Le roman est en ce sens tout à fait hors-norme, puisqu'il respecte pratiquement le principe de l'unité de lieu (une ferme et deux maisons attenantes qui constituent le hameau), celui de l'unité de temps (un après-midi et une nuit), et bien sûr celui de l'unité d'action (cette agression) – et ce malgré ses 635 pages. La prose de Mauvignier joue donc manifestement sur l'échelle de la représentation : comme élastiques, le temps et l'espace sont étirés ; ou plutôt, tout se passe comme si la représentation du temps se trouvait spatialisée par l'écriture romanesque, que celle-ci s'efforçait de la rendre perceptible dans un espace diffracté. À défaut de pouvoir analyser ici un extrait (puisque'il faudrait citer de très longs passages), on peut épingler cette phrase tirée du beau milieu du livre, « Alors ce qui se passe va très vite, et c'est comme si seulement un très long ralenti pouvait le rendre visible » (Mauvignier, 2020, p. 495). De portée quasi métatextuelle, cette phrase éclaire très justement le procédé d'une écriture qui doit adopter une échelle très grande afin de cartographier le temps de l'action, en ce qu'elle le dispose en une étendue entièrement offerte au regard, tel un tableau où se décomposeraient les gestes et pensées de plusieurs personnages représentés simultanément, si bien qu'à certains endroits quelques secondes peuvent être racontées sur de nombreuses pages. Ainsi, à partir d'un point de la ligne du temps, l'auteur dessine une carte conjuguant plusieurs espaces superposés, donnant une épaisseur quasi matérielle à cet instant – comme s'il s'agissait de tout étaler à la surface, à la manière précisément d'une carte, jouant sur la juxtaposition des espaces que l'œil nu ne pourrait embrasser d'un seul

coup dans l'expérience empirique. Car si tant est que les cartes peuvent donner figure à une représentation spatiale qui conjugue « de multiples couches de temporalités » (Besse, Tierghien, 2017, p. 25), si elles racontent à leur façon un voyage dans le temps aux dimensions multiples, elles servent aussi à étaler un instant T du temps sur une surface pleinement visible, offrant une photographie synchronique et synoptique de l'espace.

C'est pourquoi ce roman exemplifie manifestement l'opération de « surdimensionnement » du réel que peut produire la cartographie par ses jeux d'échelle et ses effets de zoom – effets d'autant plus frappants lorsqu'il s'agit de cartes numériques. De fait, si le temps de la narration d'*Histoires de la nuit* est démesurément étiré, l'espace diégétique, quant à lui, est au contraire extrêmement resserré sur cet « Écart des Trois Filles Seules », où vivent trois femmes, de trois générations différentes, entourant un homme. Seule la toute dernière phrase (en réalité la dernière partie de cette longue dernière phrase) ouvre tout à coup largement la représentation spatiale et en modifie la perspective : tandis que jusque là l'action tenait tout entière dans le microcosme de ce lieu précis, centre de l'attention grossi à la loupe, dès que l'on prend de la hauteur de vue il redevient insignifiant, si bien que les drames qui s'y jouent pourraient passer inaperçus. « [...] Ida qui appuie sur la détente et laisse exploser le coup de feu dans un fracas qui fait craquer les murs de la vieille maison, un fracas de pierres et une odeur de soufre qui va s'étendre au-dessus des fermes et des champs, jusqu'à la rivière et la nationale – là d'où l'on pourrait voir le hameau des trois filles seules, pour peu qu'on décide d'y prêter attention. » (Mauvignier, 2020, p. 635). Ce final opère donc enfin un mouvement de recul, un zoom arrière, changeant brusquement d'échelle de représentation en cédant à la « pulsion miniaturisante » de la cartographie, qui permet aussi bien d'envisager l'infiniment petit que l'infiniment grand, et restitue chaque point à sa juste place dans le vaste monde.

Ainsi le travail d'écriture de Mauvignier, qui demanderait bien sûr une analyse plus fine, montre comment certaines poétiques littéraires gagnent à être envisagées à l'aune des questions que soulève la *mimésis* cartographique, de même que des procédés représentationnels que celle-ci mobilise. Effectivement, ce roman paraît singulièrement pertinent pour penser ce que peut être le « mapping » de l'action romanesque – une représentation spatialisée du temps – et ce que la notion d'échelle peut apporter à l'analyse littéraire – une interrogation sur les effets de vraisemblance aristotélicienne, ce concept qui, du ni vrai au ni faux, traduit la juste distance de la fiction par rapport à la réalité. Mais encore faudrait-il s'entendre sur ce que signifie cette réalité : un socle fixe et indépassable, ou plutôt, comme le décrit Alain Milon dans son ouvrage *Cartes incertaines*, « l'expression d'un *contour* (le référent) qui dessine une *figure inconnue* d'où tout représentant est absent ». (Milon, 2012, p. 22) ? Est-ce à dire que l'échelle cartographique est une notion que la fiction littéraire, en retour, contribuerait à réinterroger ? Cette dernière considération nous amène à notre second point, en inversant la perspective.

Ce que la littérature peut révéler de la fiction cartographique : faire bouger les lignes de la carte

Après avoir tâché d'esquisser ce que la cartographie peut apporter aux théories de la fiction comme à l'analyse littéraire, nous nous attèlerons ici à la réciproque : le travail d'analogie entre littérature et cartographie peut également contribuer à l'épistémologie de cette dernière, en l'incitant à prendre toujours davantage en compte la complexité et les multiples facettes de son objet, la carte. On suivra plus spécifiquement cette hypothèse selon deux voies de réflexion complémentaires : d'une part, la façon dont la littérature (ou les arts en général) peut participer à rendre plus poreuse la frontière entre carte « référentielle » (carte dont le référent est un espace censément existant dans la réalité) et carte « imaginaire » (carte n'ayant pas de référent spatial existant), en démontrant que la dimension imaginaire ne sape pas

l'autorité de la carte – ses « effets de réel » comme ses effets « performatifs » ; d'autre part, en examinant l'apport de la littérature au courant dit de la « cartographie radicale » ou de la « contre-cartographie ».

Cartes imaginaires, imagination cartographique

Dispositif sémiotique composé d'image et de langage, une carte est toujours une représentation, certes, et même un paradigme de l'opération de représentation ; mais pour autant, une carte doit-elle systématiquement figurer un référent (une étendue, un territoire) extérieur à la sphère du symbolique, du langage ? Pour le dire plus simplement, la carte représente-t-elle toujours un espace « réel » ? La réponse est bien évidemment négative. Il suffit pour s'en convaincre de penser à toutes les cartes que l'on qualifiera d'« imaginaires », glanées dans la littérature comme dans les arts : songeons aux représentations de nature allégorique ou métaphorique qui mettent en espace, sous une forme cartographique, une réalité affective, émotionnelle, morale, *etc.* L'exemple le plus célèbre reste la fameuse Carte du Tendre inspirée du roman de Madeleine de Scudéry, qui représente le « chemin à parcourir » – là est la métaphore – pour parvenir au sentiment amoureux, ses étapes et embûches (fig. 2) [figure 2. François Chauveau, Carte du Tendre (d'après le roman de Madeleine de Scudéry Clélie, Histoire romaine), Paris, 1654. source : Bibliothèque nationale de France]. En outre, de nombreuses cartes tracées par des écrivains, sans recourir au procédé de l'allégorie, n'en représentent pas moins un territoire inventé. Elles sont alors mises au service de la narration, tels des embrayeurs d'imaginaire nécessaires à la création du cadre de la fiction – quelques exemples souvent cités : Stevenson et sa carte de *L'Île au trésor*, Jules Verne ou encore Tolkien. Toutefois, dans ces cas de figure, la carte affiche assez clairement sa nature imaginaire, sans réellement prétendre dévoiler un référent spatial extérieur à la représentation, si bien que les frontières de la fiction restent facilement perceptibles. Pour autant, ceci ne doit pas masquer le fait qu'entre ces productions cartographiques imaginaires et une carte de GPS ou une carte topographique de l'IGN – deux types de cartes qui affichent un maximum de prétention à l'objectivité –, il n'y a pas d'opposition diamétrale, mais plutôt un continuum de pratiques cartographiques – le même continuum qu'entre la carte selon Port-Royal et la carte selon Deleuze et Guattari –, qui rendent toujours plus poreuses les limites du vrai et du faux, de la fiction et de la réalité. Aussi, « faire mentir les cartes », pour reprendre l'expression de Monmonier, n'est pas nécessairement un geste intentionnel, dicté par des motivations idéologiques, politiques ou hégémoniques : dès lors qu'entre la carte et son référent, celui-ci fût-il « réel », se glisse nécessairement une béance, et que cette béance est précisément ce que vient suturer le travail d'imagination³, cette dernière peut troubler (un peu, beaucoup, énormément,...) la prétendue positivité et transparence référentielle de l'activité cartographique.

En 1516, la première édition de l'*Utopia* de Thomas More s'ouvrait, on le sait, sur une carte de l'île, censée accroître la véracité de l'œuvre (fig. 3) [figure 3. *Utopiae insulae figura*, Thomas More, *Utopia*, Louvain, 1516. source : *Utpictura18*]. De surcroît, la seconde partie du texte, empruntant la voix du personnage de l'explorateur Raphaël Hythlodée, décrit de façon extrêmement minutieuse Utopia : son espace, sa forme, ses dimensions, mais aussi la position de ses villes, puis l'organisation urbanistique de sa capitale Amaurote. Or la carte liminaire et la description de l'île qui la suit se renvoient l'une à l'autre dans un jeu de miroir qui est tout autant un jeu de différences, ainsi que le montre brillamment Louis Marin dans son ouvrage *Utopiques : jeux d'espaces* (Marin, 1973). En effet, pour une part, il y a bien réversibilité de la carte et de l'utopie, au sens où l'utopie est de nature intrinsèquement cartographique, parce qu'elle n'est que représentation fictionnelle et qu'à ce titre elle ne peut renvoyer qu'à une autre représentation – sa carte –, plutôt qu'à un territoire que l'on pourrait localiser et atteindre⁴. Mais d'autre part, malgré la précision de l'*ekphrasis* à laquelle se livre

³ Dans leur ouvrage *Opérations cartographiques*, Jean-Marc Besse et Gilles Tiberghien affirment que les cartes sont de même nature que le schématisme kantien, en ce qu'elles sont à la fois sensibles et conceptuelles et qu'elles mobilisent le travail de la faculté d'imagination, à la jointure entre l'entendement et l'intuition (Besse, Tiberghien, 2017, p. 276).

⁴ Rappelons qu'au moment précis où, dans le fil de son récit, Hythlodée révèle l'emplacement de l'île, un personnage tousse et empêche More d'entendre le propos – artifice fictionnel pour le moins démonstratif.

Hythlodée, l'île demeure proprement incartographiable, impossible à représenter sur une seule et même carte : en effet, Marin insiste sur la non-congruence des espaces décrits – les détails donnés se contredisant les uns les autres dès lors que l'on tente de les faire tenir tous ensemble sur un même plan. En lieu et place d'une représentation cartographique unique, le récit d'Hythlodée nous livre donc plutôt une pluralité de tableaux, « des épreuves successives de la carte » (Marin, 1973, p. 154), qu'il s'agisse du plan de l'île ou de la ville d'Amaurote. Aussi ce qui confère à l'« *u-topie* » sa nature utopique n'est autre que le fait qu'elle demeure insituable, le hors lieu ou plutôt le non-lieu de tout discours politique qui serait programmatique, grâce à ses espaces multiples et différentiels. Introduisant du jeu dans l'espace, elle nous montre que la carte que l'on croyait possible à tracer, notamment celle qui est effectivement placée en tête de l'ouvrage pour participer de l'effet de réel, tient en réalité du trompe-l'œil.

Jeux d'espaces, jeux cartographiques auxquels s'amuse également la littérature contemporaine : ainsi en va-t-il de plusieurs fictions cartographiques qui tirent parti de l'autorité de la carte et du caractère plausible que celle-ci donne à ce qu'elle représente. Nous évoquerons ici brièvement deux exemples. Le premier, *Description d'Olonne* de Jean-Christophe Bailly (Bailly, 1992), se présente au premier abord comme le récit d'une tranche de la vie de l'auteur, souvenir de trois années passées à déambuler dans la ville d'Olonne, laquelle se trouve décrite par le menu avec force détails réalistes. Qui plus est, le texte est suivi d'un plan de la ville dessiné par l'auteur (légende et index des rues à l'appui), qui instaure un pacte tacite d'authentification : ce qui est dessiné sur la carte, bien plus que ce qui est décrit par le discours, doit exister. Sauf que tout ici est imaginaire : Olonne, ville fantasmée, onirique, ne figure que dans la cartographie mentale de son auteur ainsi que des lecteurs qui se laisseront prendre au miroir aux alouettes – tout dans la description étant vraisemblable, vraisemblance à laquelle la présence de la carte contribue grandement. Il arrive en outre que la véridicité du discours s'appuie sur la performativité de la carte, ce que montre notre second exemple. Il s'agit d'un récit d'Olivier Hodasava intitulé *Une ville de papier* (Hodasava, 2019). Le narrateur y mène l'enquête sur les traces d'une « ville de papier », ville inventée par un employé de la *General Drafting* (société américaine de cartographie routière des années 30) en guise de « *copyright trap* ». Baptisée Rosamond et localisée sur la carte du Maine, la ville de papier va se mettre à acquérir progressivement de la consistance, une véritable existence – existence trouble du reste, car elle devient le lieu de phénomènes dramatiques et étranges, sinon de projets utopiques tels que celui de Walt Disney, qui entend « RENDRE ROSAMOND BIEN RÉELLE » (Hodasava, 2019, p. 80). « Par un subtil effet performatif », dit le texte (Hodasava, 2019, p. 27), Rosamond, au départ un simple nom, sort des limites de l'imaginaire du cartographe, le texte oscillant entre cratylisme du nom propre et pouvoir démiurgique de la carte. On le comprend, la puissance performative cartographique est bien le point d'orgue de ce récit : la carte y figure moins comme un produit fini que comme une poétique en acte, issue de l'imaginaire qui l'a configurée et de l'imagination qu'elle continue à faire travailler bien au-delà de sa mise en vente une fois imprimée. Qui plus est, par un subtil jeu de miroir, une autre poétique, celle du roman lui-même, vient mimer le leurre cartographique, puisque le récit prend la forme d'une reconstitution tâtonnante des événements inspirée de faits réels (l'histoire de la ville d'Agloe, dans l'État de New York). Ainsi la narration trouble elle aussi la frontière entre fiction romanesque et enquête historique (« non-fiction »), mensonge et vérité, comme le laisse déjà pressentir la citation en exergue du roman (de l'écrivain hongrois Imre Kertész) : « Et j'aurais pu mentir à propos de la vie si seulement j'avais connu la vérité ». Carte et roman renforcent à nouveau mutuellement leurs effets d'optique, entre vraisemblance et ressemblance.

Par conséquent, ces jeux cartographiques de la littérature confirment ce que suggère Gilles Tiberghien dans *Finis Terrae* lorsqu'il parle de la carte « comme le résultat d'une fiction mais si prégnante que ses effets de réel n'ont pas fini d'être épuisés » (Tiberghien, 2007, p. 14). La fiction cartographique a *de facto* en partage avec la fiction littéraire la capacité de générer des effets de trompe-l'œil, effets de métamorphose du réel qui relativisent l'objectivité de nos perceptions et représentations de celui-ci. Ainsi, à l'appui des œuvres littéraires et artistiques, des théories de l'image et de la fiction, l'histoire contemporaine

de la cartographie n'a-t-elle pas intérêt à ouvrir toujours davantage son périmètre, pour faire droit non seulement à ses usages par la fiction, mais aussi à ses usages polysémiques et métaphoriques ? L'art de la cartographie ne doit-il pas tirer parti de la plasticité de ses formes, ainsi que de la diversité croissante des opérations de « mapping » (représentation des phénomènes par et dans l'espace) ?

Contre-cartographies et politique de la représentation

Les liens de la cartographie avec la littérature peuvent également s'avérer féconds sur un autre terrain, celui de la force politique que ces deux modes de représentations véhiculent, et plus encore lorsque l'on se déporte du côté de la cartographie radicale (terme forgé par David Harvey)⁵. À nouveau, on postulera un renforcement mutuel des pratiques contre-cartographiques et littéraires – d'une frange de la littérature, en tous les cas, celle qui ambitionne de faire usage de la puissance subversive que lui confère sa position dans le champ discursif et social. De la sorte, si certaines œuvres littéraires peuvent participer à l'intensification de cet « autre regard » (Zwer, Rekacewicz, 2021, p. 189) que porte ce courant sur les représentations de l'espace, en retour, ces mêmes représentations telles qu'interrogées par le prisme de la cartographie radicale peuvent fournir des outils de travail aussi bien aux écrivains qu'aux études littéraires, afin d'intensifier le potentiel politique et critique de la littérature.

Nous envisagerons, pour finir sur ce point, une dernière œuvre littéraire : *Paris Gare du Nord* de Joy Sorman (Sorman, 2011). Ce texte peut se classer dans la catégorie de ce qu'on appelle aujourd'hui la « non-fiction », terme dont la forme dénégative en dit long sur l'ambivalence des rapports de la fiction avec le réel. Il s'agit d'une commande passée à l'autrice dans le cadre d'un festival littéraire parisien, dont le but est de nous présenter un regard sur la gare du Nord de Paris, ses lieux (des quais aux boutiques, du poste de police à la salle d'aiguillage ou de détente des employés SNCF, etc.), ses occupants et ceux qui ne font qu'y passer. Le récit se compose de brefs fragments condensant les observations notées par Sorman durant une semaine ; chaque fragment est précédé d'une mention d'heure très précise (rappelant les horaires des chemins de fer) et l'ensemble est organisé en sections qui correspondent à chaque jour de la semaine (avec un intitulé de type « Lundi 2 mai 2011 », toujours précédé de la mention « Paris Gare du Nord »). Ces procédés concourent à donner au texte une nette impression d'objectivité, à mettre en rapport avec l'effet objectivant produit par la plupart des cartes aujourd'hui. De fait, le récit est entièrement descriptif (description d'un espace, celui de la gare, dans toutes ses composantes), or la description spatiale est bien entendu le geste cartographique par excellence ; en outre, l'écriture fait le choix d'une échelle inattendue, puisqu'elle zoome sur des microphénomènes qui passent en général inaperçus dans le flux continu d'un lieu de passage. De surcroît, l'effet manifestement recherché par l'écriture est celui d'une neutralisation maximale du point de vue, de la subjectivité regardante : bien que la première personne du singulier soit fort présente, Sorman enregistre ce qu'elle voit le plus souvent sans commentaires ni jugements de valeur (explicites du moins). Enfin, la position de l'observatrice concourt également à ces effets, une position énonciative anormalement statique dans un lieu dévolu d'ordinaire au transit et à la mobilité intense – la gare devenant ici, paradoxalement, le lieu d'un « voyage immobile » comme dit le texte (Sorman, 2011, p. 77) –, position qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler les méthodes d'enquête de terrain et d'observation participante des sciences sociales. Aussi, de même que beaucoup de cartes aujourd'hui se font passer pour « objectives » (« exactes », « neutres »), le texte de Sorman semble-t-il à première vue dépouillé de toute subjectivité énonciatrice, ce qui n'est pas sans rappeler les dispositifs panoptiques de Bentham et de Foucault. Il va de soi, néanmoins, que ceci résulte

⁵ Nous ne pouvons développer ici les avancées théoriques et pratiques de la cartographie radicale (autrement appelée « contre-cartographie » ou « cartographie critique »), que nous supposons familières au lecteur. Le lecteur non averti pourra consulter l'ouvrage de Nephthys Zwer et Philippe Rekacewicz, *Cartographies radicales. Explorations*, qui synthétise bien les enjeux, à la fois politiques et esthétiques, de ce mouvement de déconstruction des savoirs géographiques et des pratiques cartographiques (Zwer, Rekacewicz, 2021).

d'un effet d'optique : bien entendu, point de vue il y a, avec toutes les conséquences que cela entraîne – projection à partir du regard du sujet, sélection d'éléments plutôt que d'autres, etc.

Pourtant, malgré cette neutralité apparente de point de vue énonciatif, ce dispositif d'écriture, cartographiant un espace au sens géographique, s'ouvre nécessairement sur une cartographie sociale. Car la fonction de cette description textuelle n'est évidemment pas tant de nous communiquer un repérage précis des lieux – une sorte de plan cadastral ou de vue en coupe de la gare – que de nous offrir une vue sur notre société contemporaine, la mise à plat de toute une société bigarrée, parisienne mais aussi internationale. Organisée sans hiérarchie apparente, cette mise à plat nous permet d'entrevoir aussi bien les coulisses du décors – ces lieux dont les voyageurs ignorent l'existence ou auxquels on ne prête d'ordinaire aucune attention dans la routine d'une gare – que les oubliés de la société – les individus invisibles ou marginalisés, par exemple les « peu fréquentables » que l'on a évacués en dehors de la gare, comme nous l'explique le fragment de 09h31 du vendredi 6 mai (« La nuit 2 » : Sorman, 2011, p. 49). L'objectif du travail littéraire est ainsi de rendre visible le sous-jacent, l'invisible de cette cartographie sociale. Un bref exemple, tiré du fragment intitulé « 19h06 : SOLS » : « La gare du Nord est scindée en deux. Côté GL (grandes lignes), la gare historique, la verrière majestueuse, dalle de béton lisse. Côté trains de banlieue, un espace sous serre moderne et fonctionnel, luminosité maximale, sol en carrelage blanc. Deux espaces contigus qui ne se mélangent pas. [...] Côté GL, des hommes d'affaires en transit pour Londres, Bruxelles, Cologne et au-delà. Côté banlieue, la banlieue » (Sorman, 2011, p. 33)⁶. De ce fait, l'autrice nous démontre que cartographier un lieu, fût-ce au prisme d'une écriture qui suspend tout jugement idéologique, consiste toujours à ouvrir l'espace à toutes ses dimensions polysémiques, voire métaphoriques : l'espace ne se réduit pas à l'étendue physique, mais il est toujours déjà social, et, s'agissant d'un lieu public, commun, avec ses centres et ses marges, ses codes, ses limites et règles tacites, ses frontières sans noms et pourtant sensibles. Or il semble que l'on puisse rejoindre par là certaines questions que soulève la cartographie radicale, laquelle postule qu'aucun acte de représentation de l'espace n'est « neutre » ou apolitique ; mais la politique inhérente au geste cartographique peut être utilisée aussi bien au service des systèmes de pouvoir que des forces du contre-pouvoir. La carte en effet peut tour à tour conforter les discours dominants ou proposer des représentations du monde alternatives, subversives ; elle peut rendre visibles ou invisibles certaines réalités, que l'écriture cartographique de Sorman permet également de faire apparaître. *In fine*, cette contre-cartographie se veut radicale et critique parce qu'elle comporte une dimension autoréflexive, n'ayant de cesse d'interroger les conditions de possibilité de son propre discours, ses modes d'énonciation et de subjectivation ; ainsi en va-t-il du dispositif énonciatif de *Paris Gare du Nord*, qui laisse entrevoir au lecteur ses mécanismes, lorsque Sorman fait retour sur sa position d'observatrice passant une « semaine en immersion » (Sorman, 2011, p. 77)⁷ et sur la dimension axiologique que comporte nécessairement la description d'un espace public.

Conclusion

Cette présentation succincte d'une série de cas exemplaires, qu'il resterait à affiner, a voulu donner quelques premiers éléments démontrant la pertinence du croisement entre deux disciplines qui gagnent à s'inspirer mutuellement, l'histoire de la cartographie et les études littéraires, ainsi qu'entre deux pratiques, celle du cartographe et celle de l'écrivain. En particulier, notre dernière analyse pointe une aptitude critique partagée par deux modes de représentation du monde, jouant tous deux sur la ligne de crête entre

⁶ Dans le même ordre d'idée, cet extrait encore : « Aux abords de la gare routière, j'apprends le découpage du territoire. À chaque bande son lieu : les Capverdiens d'un côté, les Sri Lankais de l'autre. Le samedi soir c'est beuverie, baston et coups de couteau à la *West Side Story* » (Sorman, 2011, p. 74).

⁷ Voir par exemple le chapitre intitulé « Pourquoi ? » ; ou encore certaines phrases du type « Je n'ai pas l'air comme ça, mais je prends cet homme très au sérieux » (Sorman, p. 37 et p. 31-32).

reproduction du réel (« neutralité » supposée du calque) et déformation ou réinvention de celui-ci (capacité de transformation du monde de la carte). Grâce à des formes et procédés fictionnels toujours renouvelés et singuliers, la carte comme l'œuvre littéraire ont la latitude de donner des discours et des représentations qui forment notre espace social et notre imaginaire spatial une vision distanciée et, ce faisant, de déployer leur potentiel politique ou, pourquoi pas, utopique, comme l'avait imaginé Thomas More. C'est ce que, pour ce qui concerne la littérature, nous appelons sa « fonction cartographique », signe que la cartographie peut être pour elle un outil heuristique et créatif fécond. Peut-être faudrait-il, par symétrie, parler d'une « fonction artistique » de la cartographie, en imaginant que la proximité entre la cartographie et l'art, sous ses formes diverses, puisse conférer à celle-ci une puissance d'invention du monde qui outrepasserait très largement sa seule fonction de restitution du donné spatial ?

Bibliographie

Arnauld et Nicole, 1992, *La Logique ou l'art de penser*, Paris, Gallimard [1662].

Bailly J.-C., 1992, *Description d'Olonne*, Paris, Christian Bourgois éditeur.

Besse J.-M., 2010, « Approches spatiales dans l'histoire des sciences et des arts ». *L'espace géographique*, vol. 39, n°3, p. 211-224.

Besse J.-M., Tiberghien G., 2017, *Opérations cartographiques*, Arles, Actes Sud – ENSP.

Buci-Glucksmann C., 1996, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Éditions Galilée.

Collot M., 2014, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti.

Deleuze G., Guattari F., 1980, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Ferré A., 1946, *Géographie littéraire*, Paris, Éditions du Sagittaire.

Hodasava O., 2019, *Une ville de papier*, Paris, Éditions Inculte.

Jacob C., 1992, *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel.

Lavocat F., 2016, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Le Seuil.

Livingstone D. N., 1995, « The Spaces of Knowledge: Contributions towards a Historical Geography of Science », *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 13, n°1, <https://doi.org/10.1068/d130005>, consulté le 03/04/2023.

Mauvignier L., 2020, *Histoires de la nuit*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Marin L., 1973, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Marin L., 1980, « Les voies de la carte », dans *Cartes et figures de la Terre*, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 47-54.

Milon A., 2012, *Cartes incertaines. Regard critique sur l'espace*, Paris, Les Belles Lettres.

Monmonier M., 2019, *Comment faire mentir les cartes ?*, Paris, Éditions Autrement, 2019 [1991, *How to Lie with Maps*].

- More T., 1987, *L'Utopie ou le Traité de la meilleure forme de gouvernement*, Paris, Garnier Flammarion [1516, *Utopia*].
- Moretti F., 2000, *Atlas du roman européen (1800-1900)*, Paris, Le Seuil.
- Rancière J., 2017, *Les bords de la fiction*, Paris, Le Seuil.
- Soja E. W., 1989, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres, Verso Books.
- Sorman J., 2011, *Paris Gare du Nord*, Paris, Gallimard.
- Tiberghien G., 2007, *Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard.
- Volvey A., Stock M., Calbérac Y., 2021, « *Spatial Turn*, tournant spatial, tournant géographique », dans Clément V., Stock M., Volvey A. (dir.), *Mouvements de géographie. Une science sociale aux tournants*, Rennes, PUR, p. 21-38.
- Warf B., Arias S., 2009, *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, Londres, Routledge.
- Westphal B., 2007, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les éditions de Minuit.
- Westphal B., 2011, *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Les éditions de Minuit.
- White K., 1994, *Le plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset.
- Zwer N., Rekacewicz P., 2021, *Cartographies radicales. Explorations*, Paris, La Découverte.