

Les trésors de la carte : explorations cartographiques et intrigue aventureuse chez R. L. Stevenson et H. G. Wells.

Julie Gay

« On m'assure qu'il est des gens qui ne s'intéressent pas aux cartes, mais j'ai quelque peine à le croire », écrit Stevenson dans son essai sur la genèse de l'un de ses romans les plus célèbres, *L'Île au Trésor* (Stevenson/ Le Bris, 1988, 326). Il semble en effet que la fascination que l'on peut éprouver pour les cartes, et en particulier pour les cartes d'îles, ne soit pas près de s'éteindre, comme en témoigne la tenue régulière de colloques ou d'expositions sur le sujet¹, ou encore la publication récente d'un atlas des îles par le bien nommé collectif « Stevenson » : il s'agit d'un objet hybride et poétique, intitulé *Mappa Insulae*, qui réunit les trésors cartographiques mais aussi philosophiques, historiques et littéraires dénichés par quelques amoureux d'îles et de « cartes et d'estampes² », pour reprendre la formule célèbre de Baudelaire.

Ce collectif s'inscrit en cela dans une longue tradition qui remonte à la Renaissance et plus précisément au xvi^e siècle, où naît la vogue du « Livre des îles » ou « Insulaire », qui était un type d'atlas exclusivement composé de cartes d'îles, comme le montre Frank Lestringant dans son propre *Livre des îles* où il étudie conjointement atlas et récits insulaires (Lestringant, 2002, 34). Le développement de ce type d'atlas met en évidence la spécificité de l'île en tant qu'espace géographique, mais aussi sa capacité à stimuler à la fois la curiosité, le désir de connaissance et l'imagination du cartographe. Lestringant remarque en outre que « dans la cartographie traditionnelle, le schématisme des îles les rend interchangeable et favorise leur nomadisme » (*ibid.*, 28), et l'on constate bien que dès l'origine, l'ancrage géographique des îles est bien souvent flottant, et brouille la distinction entre le réel et l'imaginaire. Songeons par exemple à l'île légendaire de Saint Brendan, où ce moine Irlandais aurait découvert le Paradis sur terre, une île qui refait surface à divers endroits de la carte, et ce jusqu'au xviii^e siècle : on la situe tantôt au large de l'Afrique, comme sur la Carte du nord-ouest de l'Afrique par

¹ Songeons par exemple à l'exposition « Le temps de l'île » qui s'est tenue au Mucem de Marseille en 2019, et réunissait de nombreuses cartes et représentations d'îles désormais publiées dans un très beau volume du même nom.

² « Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,/ L'univers est égal à son vaste appétit. /Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes ! /Aux yeux du souvenir que le monde est petit ! » (Baudelaire, 1999, 186).

Guillaume Delisle (1707, voir annexe 1), tantôt de l'Amérique, comme sur le *Theatrum Orbis Terrarum* d'Abraham Ortelius (1570), considéré comme le premier atlas moderne (voir annexe 2). Il en va de même de l'île mythique et mouvante de Thulé, objet de tous les fantasmes d'inversion polaire dès l'Antiquité et que l'on voit entourée de créatures marines plus ou moins légendaires sur la *Carta Marina* d'Olaus Magnus au xvi^e siècle (voir annexe 3). Ce flottement cartographique est d'autant plus important que les îles se logent bien souvent aux confins, à la lisière de la mappemonde dont les bords se font de plus en plus flous : comme le note Jacques Derrida, « l'île, la terre promise, le désert. Ce sont trois lieux aporétiques : sans issue ou chemin assuré, sans route ni arrivée, sans dehors dont la carte soit *prévisible* et le programme *calculable*. Ces trois lieux figurent notre horizon, ici et maintenant. » (Derrida, 2000, 16). Par ailleurs, la *Carta Marina* met également en évidence le caractère éminemment esthétique de ces objets cartographiques, qui étaient conçus dans un but à la fois scientifique et ornemental, et autorisaient le cartographe à en combler les blancs au gré de son imagination.

Outre les Atlas, de telles cartes sont également adjointes aux récits de voyage qui fleurissent au xviii^e siècle, comme ceux de Cook par exemple dont elles servent à illustrer le parcours. Cette tradition sera reprise dans la fiction de voyage où la carte apparaît comme un contrepoint visuel au récit et vise à garantir sa vraisemblance, comme c'est le cas de *Robinson Crusoe* dont la carte fut réalisée par le célèbre cartographe britannique Herman Moll, à qui l'on doit notamment l'Atlas Mineur. Ce dernier réalisa également la carte qui figure dans les *Voyages de Gulliver* de Swift, employée cette fois-ci dans un but parodique, preuve non seulement de la malléabilité de la carte, mais aussi des liens qui pouvaient exister à l'époque entre cartographie marine historique et production littéraire.

Rien d'étonnant alors à ce que ces cartes figurent de manière récurrente au sein de la littérature d'aventures géographique du xix^e siècle, où elles représentent une source inépuisable d'inspiration pour les auteurs, tout en ancrant le récit dans une tradition géographique connue. Au niveau diégétique, elles constituent en outre un outil essentiel à l'exploration et extrêmement propice à l'aventure, à tel point que la carte devient parfois centrale à la structure du récit, comme c'est le cas dans les chasses au trésor par exemple. Toutefois, à la précision *a priori* scientifique de ce mode de figuration du monde et de l'espace tel qu'on le concevait à l'époque, se substituent dans certains de ces récits d'aventures des cartes éminemment incomplètes, floues ou poétiques, en particulier au tournant du siècle où les auteurs se plaisent à remettre des « blancs³ » dans les cartes, renouant ainsi avec les cartes plus artistiques et spéculatives de la Renaissance.

Cet article se propose donc d'étudier la façon dont Robert Louis Stevenson et H. G. Wells s'emparent à la fin de ce siècle de ce topos du récit d'exploration pour en faire non seulement

³ Pour reprendre la célèbre expression employée par Joseph Conrad, un autre auteur de l'époque passionné par les cartes et dont le narrateur de prédilection, Charles Marlow, exprime dans *Heart of Darkness* sa nostalgie face à la disparition progressive des « blancs » de la carte : « *Now when I was a little chap I had a passion for maps. I would look for hours at South America, or Africa, or Australia, and lose myself in all the glories of exploration. At that time there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all look that) I would put my finger on it and say, "When I grow up I will go there." The North Pole was one of these places, I remember. Well, I haven't been there yet, and shall not try now. The glamour's off* » (Conrad, 1989, 33) ; « Or quand j'étais petit garçon j'avais une passion pour les cartes. Je passais des heures à regarder l'Amérique du Sud, ou l'Afrique, ou l'Australie, et je me perdais dans toute la gloire de l'exploration. En ce temps-là il restait beaucoup d'espaces blancs sur la terre, et quand j'en voyais un d'aspect assez prometteur sur la carte (mais ils le sont tous), je mettais le doigt dessus et je disais, "Quand je serai grand j'irai là". Le Pôle Nord était l'un de ces endroits-là, je me souviens. En fait, je n'y suis pas encore allé, et ce n'est pas maintenant que j'essaierai. La magie s'est perdue. » (*Au cœur des ténèbres*, 1989, 91).

l’embrayeur du voyage et de l’aventure, mais aussi un élément crucial dans le déroulement et la structure de l’intrigue, en particulier dans *Treasure Island* de Stevenson, ainsi que dans « The Treasure in the Forest » d’H. G. Wells. Il s’agira en outre de comprendre comment le brouillage des repères géographiques et cartographiques donne naissance à une nouvelle forme d’aventure, qui ne réside plus tant dans la chasse au trésor que dans l’exploration des dessous de la carte. Nous nous efforcerons enfin de déterminer dans quelle mesure cet effort herméneutique donne lieu à une réflexion sur le processus de lecture et sur le texte en tant que mode de représentation géographique, dont la spatialité fait écho à celle de la carte sans toutefois s’y superposer complètement.

Dans son *Île au trésor*, Stevenson introduit un type de carte qui peut *a priori* sembler très classique puisque, comme l’a noté le géographe Xavier Amelot lors de la Conférence Stevenson 2022, elle respecte les codes des cartes ornementées du XVI^e siècle avec la présence de vaisseaux autour de l’île, le blason, le cartouche orné de sirènes (voir annexe 4) qui en font un objet tout aussi esthétique et séduisant que la *Carta Marina* d’Olaus Magnus par exemple (voir annexe 3). Mais elle s’intègre également dans la tradition des cartes nautiques européennes des XVII^e et XVIII^e siècle comme celles d’Herman Moll du fait des indications nautiques réalistes qu’elle comprend telles que les sondes, les profondeurs d’eau et les mouillages (symbolisés par les petites ancrs visibles sur la carte), qui renforcent la vraisemblance de la carte et donc du récit. La dimension à la fois esthétique et réaliste de cet objet cartographique est donc tout à fait typique des cartes de l’époque à laquelle le récit est censé se dérouler : « in the year of grace 17— », soit au XVIII^e siècle (Stevenson, 1994, 3).

Toutefois, la nouveauté qu’introduit cette carte réside dans sa triple fonction, puisque comme le souligne Sally Bushell elle est non seulement un outil de navigation (« chart » en anglais), une carte illustrant la topographie de l’île (« map ») mais aussi un objet très convoité qui permet à celui qui la possède d’accéder au trésor (Bushell, 2015, 617), ce qui la rend d’autant plus cruciale à l’intrigue et au succès de la quête. Cette nouvelle fonction de la carte participe alors en premier lieu à créer un certain horizon d’attente chez le lecteur lorsqu’il la découvre avant même de passer le seuil du roman, puisque comme l’affirmait Stevenson dans son essai « A Humble Remonstrance » au sujet du motif de la chasse au trésor : « *[T]his class of interest, having been frequently treated, finds a readily accessible and beaten road to the sympathies of the reader addressed himself throughout to the building up and circumstantiation of this boyish dream* » (Stevenson/Smith, 1948, 94). Si les inscriptions manuscrites difficilement lisibles et les abréviations énigmatiques peuvent apparaître quelque peu cryptiques au lecteur non versé en cartographie, elles participent toutefois à éveiller sa curiosité dès le paratexte, et renforcent l’aspect séduisant de cet objet à la fois esthétique et intrigant. La présence de ce fac-similé⁴ de la carte à l’orée du roman crée en outre une forme d’ironie dramatique puisqu’elle annonce déjà la découverte de la carte dont le lecteur connaît l’existence bien avant le protagoniste.

Au sein de la diégèse, avant même d’être nommée elle contribue de façon similaire à éveiller la curiosité de Jim et celle du lecteur, qui ne peut que s’interroger sur l’essence ou le référent de ce « it » mystérieux que Billy Bones s’efforce de préserver de la convoitise des pirates avant de mourir : « *[Flint] gave it me at Savannah, when he lay a-dying* » (Stevenson, 1994, 24). On est inévitablement tenté de faire le lien avec l’objet cartographique paratextuel dont la légende contient un indice crucial puisqu’elle indique que la carte a été donnée à un

⁴ Comme indiqué dans la légende de la carte (voir annexe 4) : « facsimile of chart latitude and longitude struck out by J.Hawkins » (« fac-similé de la carte, latitude et longitude biffées par J. Hawkins », je traduis).

certain « W. Bones » par un mystérieux « J.F. » dont les initiales semblent correspondre au célèbre boucanier Flint, tandis que le lieu de la transaction est le même puisqu'elle aurait eu lieu là aussi à Savannah, en l'an 1754 (voir annexe 4). Toujours dans l'univers diégétique, la carte s'apparente en outre à ce que Philippe Hamon nomme un « embrayeur de narrativité » (Hamon, 1989, 33), puisque c'est la lutte pour sa possession qui déclenche la mise en route de l'intrigue : en ce sens elle opère comme une sorte de métonymie du trésor, et constitue en soi le premier objet de la quête pour les pirates.

Elle représente en outre une sorte d'événement ou de péripétie apte à enclencher ce que Mathieu Letourneux appelle « l'entrée en aventure » (Letourneux, 2010, 347), puisque c'est sa découverte fortuite qui va éveiller chez les protagonistes et en particulier chez Jim le désir d'aventure. En effet, en attendant de se rendre à Bristol pour prendre la mer le jeune héros s'adonne à de longues rêveries insulaires moins centrées sur le trésor que sur l'exploration imaginaire de l'île par le truchement de la carte :

[A]nd I lived on at the Hall under the charge of old Redruth, the game-keeper, almost a prisoner, but full of sea-dreams and the most charming anticipations of strange islands and adventures. I brooded by the hour together over the map, all the details of which I well remembered. I approached that island in my fancy, from every possible direction ; I explored every acre of its surface ; I climbed a thousand times to that tall hill they call the Spy-glass, and from the top enjoyed the most wonderful and changing prospects. Sometimes the isle was thick with savages, with whom we fought ; sometimes full of dangerous animals that hunted us ; but in all my fancies nothing occurred to me so strange and tragic as our actual adventures. (Stevenson, 1994, 57, je souligne)

On retrouve ici le motif de la carte de l'île comme objet de fascination émerveillée et de plaisir esthétique qui fait écho à celui du lecteur, mais aussi dans la dernière phrase l'écart entre les projections imaginaires qu'elle occasionne et la réalité du séjour sur l'île que l'énigmatique prolepse annonce bien plus sombre. La carte opère ainsi comme une sorte de mirage, et participe à dessiner un horizon d'attente que le récit se propose dès l'abord de systématiquement décevoir.

Dans la nouvelle « The Treasure in the Forest » de Wells, publiée une décennie plus tard, la découverte de la carte est tout simplement éludée puisqu'elle ne figure pas dans le paratexte et que la nouvelle commence *in medias res* avec l'approche de l'île par les deux protagonistes. Les événements ayant mené à l'obtention de la carte, et donc à « l'entrée en aventure » sont tout d'abord rapidement résumés et associés à une forme d'excitation aventureuse classique (« the intense excitement of the struggle for the plan⁵ ») (Wells, 1927, 357), qui n'est évoquée que pour mettre en relief l'absence notable d'enthousiasme du protagoniste au regard de l'aventure effectivement narrée : « *Though they were so near the Treasure he did not feel the exaltation he had anticipated⁶* » (*ibid.*, 356). La chasse au trésor, vidée de son attrait romanesque, ne parvient plus à maintenir l'intérêt du protagoniste qui sombre alors dans la somnolence, ouvrant sur une autre analepse éminemment fragmentaire sous forme de rêve rétrospectif. Ce n'est qu'à travers ce rêve parcellaire que l'on comprend la façon dont les deux parias des îles ont mis la main sur la carte en tuant sans vergogne son propriétaire, Chang-hi, qui avait lui-même trouvé le trésor. La violence de ce meurtre est telle qu'elle est tout simplement éludée, tandis que la culpabilité du protagoniste mue le rêve en

⁵ « L'excitation intense de la lutte pour obtenir le plan » (je traduis).

⁶ « Bien qu'ils fussent si près du Trésor, il ne ressentait pas l'exaltation qu'il avait anticipée » (je traduis).

un cauchemar et Chang-hi en créature diabolique s'efforçant d'empêcher Evans d'accéder au trésor :

Evans' dream shifted to the moment when he had Chang-hi's pigtail in his hand. [...] At the end Chang-hi had grinned, a most incomprehensible and startling grin. Abruptly things became very unpleasant, as they will do at times in dreams. [...] Then the bright heaps of gold turned to a roaring furnace, and a vast devil, surprisingly like Chang-hi, but with a huge black tail, began to feed him with coals. They burnt his mouth horribly⁷. (Wells, 1927, 358)

La transition vers le cauchemar est ici très claire et colore le trésor d'une symbolique uniformément diabolique, l'associant explicitement à la bouche enflammée de l'enfer, qui se confond avec celle d'Evans, nourrie elle aussi de ces charbons infernaux : la queue de cheval de Chang-hi, symbole de son meurtre, devient la queue du diable, l'or du trésor vire au noir et brûle cruellement celui qui le touche, ou cherche à s'en nourrir. Tout comme la prolepse dans *Treasure Island*, cette projection cauchemardesque annonce ainsi dès l'abord le caractère bien plus sombre et dysphorique de cette nouvelle chasse au trésor.

La description de la carte au sein de la diégèse participe également à en renouveler les codes, puisqu'elle s'avère particulièrement fragmentaire et énigmatique :

The paper had the appearance of a rough map. By much folding it was creased and worn to the pitch of separation, and the second man held the discoloured fragments together where they had parted. On it one could dimly make out, in almost obliterated pencil, the outline of the bay. [...]
« You see this dotted line, » said the man with the map ; « it is a straight line, and runs from the opening of the reef to a clump of palm-trees. The star comes just where it cuts the river. We must mark the place as we go into the lagoon. »
« It's queer, » said Evans after a pause, « what these little marks down here are for. It looks like the plan of a house or something ; but what all these little dashes, pointing this way and that, may mean I can't get a notion. And what's the writing ? »
« Chinese, » said the man with the map⁸. (Ibid., 356)

Si ces fragments usés d'une carte presque illisible (« *dimly* » ; « *almost obliterated pencil*⁹ ») présentent en premier lieu une ligne en pointillé et une étoile mystérieuse qui semblent indiquer de façon assez évidente l'emplacement du trésor, elle comprend aussi des petits traits ainsi que des caractères chinois bien plus cryptiques pour les deux Occidentaux. Il leur faut alors littéralement défaire les plis et recomposer cette carte morcelée à la manière d'un puzzle, mais aussi en reconstituer plus métaphoriquement le sens. C'est ainsi leur incapacité à déchiffrer ces signes qui les mène tout d'abord à dévier de leur trajectoire (« *We have swerved*

⁷ « Le rêve d'Evans bascula vers le moment où il avait agrippé Chang-hi par la queue de cheval. [...] À la fin Chang-hi avait esquissé un rictus, un rictus absolument effrayant et incompréhensible. Soudain la situation devint extrêmement désagréable, comme cela arrive parfois dans les rêves. [...] Puis de brillants monceaux d'or se transformèrent en une fournaise flamboyante, et un immense diable, qui ressemblait étrangement à Chang-hi, mais doté d'une grande queue noire, se mit à lui enfourner des charbons dans la bouche. Ils lui brûlaient atrocement la langue » (je traduis).

⁸ « Le papier ressemblait à une carte grossière. Il avait été tellement plié et replié qu'il était froissé et usé au point de s'être déchiré, et le deuxième homme maintenait ensemble les fragments jaunis là où ils s'étaient détachés. On y distinguait vaguement les contours crayonnés et presque effacés d'une baie. [...] "Tu vois cette ligne en pointillés", dit l'homme qui tenait la carte, "c'est une ligne droite, et elle relie l'embouchure du récif à un bouquet de palmiers. L'étoile se trouve juste à l'intersection avec la rivière. Il faut qu'on repère l'endroit lorsqu'on entrera dans le lagon." "C'est bizarre", dit Evans après quelques instants, "On se demande à quoi correspondent ces petites marques là en bas. On dirait le plan d'une maison, ou quelque chose comme ça ; mais que peuvent bien vouloir dire ces petits tirets qui partent dans un sens et dans l'autre, je n'en ai pas la moindre idée. Et c'est quoi cette inscription ?" "Du chinois," dit l'homme à la carte » (je traduis).

⁹ « vaguement » ; « presque effacés ».

*a little from the straight*¹⁰ ») (*ibid.*, 360), et qui causera finalement leur perte puisqu'ils ne comprendront que trop tard la signification de la légende de la carte. Les traits qui y sont dessinés symbolisaient les épines protégeant le trésor, et le poison qu'elles contenaient a pénétré leur organisme dès lors qu'ils ont mis la main sur les lingots : « *He thought of the little dashes in the corner of the plan, and in a moment he understood. "God help me !" he said. For the thorns were similar to those the Dyaks poison and use in their blowing-tubes*¹¹ » (*ibid.*, 364). L'échec herméneutique et le mystère cartographique sont ici au cœur de l'aventure insulaire, les protagonistes ne se heurtant plus à des adversaires réels qu'il leur faut combattre afin de parvenir au trésor, mais à un adversaire textuel particulièrement coriace : la prouesse aventureuse réside désormais dans la capacité du héros à lire et à interpréter correctement les signes qui s'offrent à sa lecture, à « déchiffrer » la carte et l'île plutôt qu'à en « défricher » le territoire, pour reprendre les codes définis par Roland Barthes (Barthes, 1972, 151). La structure de la nouvelle repose dès lors sur la capacité du lecteur à décrypter cet objet cartographique avant les protagonistes, afin d'imaginer par anticipation la chute de ces anti-héros mais aussi celle du récit.

Dans *L'Île au trésor*, la tentative de déchiffrement herméneutique de la carte est précédée par un geste qui pourrait s'apparenter à une autopsie symbolique ou à un acte chirurgical, lorsque le Docteur Livesey se munit de ses ciseaux médicaux et ouvre le paquet qui la contient : « *The bundle was sewn together, and the doctor had to get out his instrument-case, and cut the stitches with his medical scissors. It contained two things – a book and a sealed paper*¹² » (Stevenson/Porée, 2001, 49). Ce processus délicat semble annoncer symboliquement la difficulté que rencontreront les protagonistes à comprendre ce document, lequel est également scellé en plusieurs endroits, et accompagné d'un livre contenant des fragments de texte initialement hétérogènes et obscurs : « *some scraps of writing* » ; « *some other snatches, mostly single words and unintelligible* » ; « *a curious series of entries*¹³ » (*ibid.*, 50). La carte elle-même est hétérogène puisqu'elle comprend également une inscription de Flint au verso, ainsi qu'une note de Billy Bones au recto, et des croix marquées en rouge d'une autre main que celle de Bones : « *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."*¹⁴ » (*Ibid.*, 38). Toutefois, la difficulté herméneutique anticipée n'a pas lieu, et la légende ajoutée au verso par Flint achève de clarifier le message, désormais limpide aux yeux de tous sauf Jim : « *That was all ; but brief as*

¹⁰ « On a un peu dévié » (je traduis).

¹¹ « Il repensa aux petits tirets au coin du plan, et en un instant il comprit. « Doux Jésus ! » s'exclama-t-il. Car les épines étaient similaires à celles que les Dyaks empoisonnent et utilisent dans leurs sarbacanes » (je traduis).

¹² « Le paquet était cousu bord à bord, et le docteur dut sortir sa trousse pour couper les points avec des ciseaux de chirurgien. Le paquet contenait deux objets : un cahier et un pli scellé » (Stevenson/Porée, 2001, 523).

¹³ « quelques griffonnages » ; « et autres gribouillis, principalement des mots isolés et dénués de signification » ; « une bien curieuse liste d'entrées » (*ibid.*, 523).

¹⁴ « Plusieurs indications avaient été ajoutées à une date postérieure, en particulier trois croix à l'encre rouge – deux sur la partie nord de l'île, la troisième au sud-ouest –, et à proximité de cette dernière, également à l'encre rouge, en petits caractères fermes, bien différents de l'écriture tremblante du capitaine, figuraient ces mots : "Ici le gros du trésor." » (*Ibid.*, 525).

*it was, and to me incomprehensible, it filled the squire and Dr. Livesey with delight*¹⁵ » (*ibid.*, 38).

Mais encore une fois, cette aisance apparente n'est qu'un leurre puisque l'utilité de la carte en tant que clé pour accéder au trésor est progressivement déconstruite à mesure que la carte est vidée de son sens : elle l'est tout d'abord pour les pirates, lorsque Smollett en produit une copie dépourvue des marques indiquant le trésor : le choix sémantique dans son échange avec Silver marque bien cet évidence de la carte, qui n'est plus désormais « a map » mais réduite à sa fonction de « chart », fonction qu'elle ne remplit même plus puisque c'est finalement l'expérience de Silver qui va leur permettre de pénétrer dans l'anse, la carte apparaissant fautive¹⁶. Cet échange suggère également l'artificialité de la carte fournie au lecteur dans le paratexte, qui est non seulement dépourvue des informations cruciales qui lui permettraient de vérifier la véracité du récit, à savoir la longitude et la latitude volontairement omises par Jim puisqu'il reste une partie du trésor sur l'île, mais ce « fac-similé » ne correspond pas non plus à celui que produit Smollett puisque Silver y lit « Capt. Kidd's Anchorage », élément qui ne figure pas dans la carte paratextuelle. Ces incohérences, ainsi que la multiplication des versions de la carte opèrent alors comme une mise en garde contre une lecture trop naïve de cet objet construit : plutôt que de garantir la vraisemblance du récit et de servir de guide au lecteur dans son parcours textuel, il semble que la carte ait davantage pour fonction de brouiller les pistes, et de souligner le caractère construit du récit. Enfin, c'est bien l'absence de trésor à l'emplacement marqué par la croix qui achève de vider la carte de sa valeur et de son sens, à tel point que Livesey accepte de la troquer aux pirates dont la déception est cruelle : ce triple évidence de la carte contribue ainsi à renouveler le genre en déjouant les attentes du lecteur à qui l'on n'offre même pas le plaisir d'assister à la découverte du trésor, le récit de Ben Gunn étant promptement résumé par Livesey, « in a few words¹⁷ » (Stevenson, 1994, 286), sur un ton purement informatif et dénué d'attrait romanesque. De surcroît, lorsque Jim aperçoit pour la première fois le trésor après s'être littéralement déplacé jusqu'à la grotte de Ben Gunn, il est présenté dans une tonalité particulièrement sombre, et tire à nouveau l'aventure vers son « pôle sérieux » pour reprendre le terme de Jankélévitch¹⁸, tant elle apparaît jonchée de cadavres et maculée de sang¹⁹. Le fait que ce soit Ben Gunn, celui

¹⁵ « C'était tout. Mais pour laconique qu'il fût, et de surcroît incompréhensible, du moins pour moi, le message combla de joie le seigneur et le docteur Livesey » (*ibid.*).

¹⁶ « the man with the chain got everywhere more water than was down in the chart » (Stevenson, 1994, 82).

¹⁷ « brièvement » (Stevenson/Porée, 2001, 669).

¹⁸ Jankélévitch place en effet l'aventure à mi-chemin entre deux pôles, ceux du jeu et du sérieux, et définit plusieurs styles d'aventure selon qu'elle se rapproche davantage de l'un ou de l'autre. Dans notre cas, c'est le second qui est ici privilégié, puisque : « [L]e sérieux prévaut ici sur le jeu et l'immanence sur la transcendance ; en sorte qu'elle vire facilement en tragédie : le glissement se produit quand disparaît le grain de sel de l'élément ludique qui assaisonne et futilise tout aventure ; alors l'aventure tend à se confondre avec la vie elle-même ; alors les vicissitudes et péripéties dramatiques de l'aventure ont envahi toute l'existence » (Jankélévitch, 1998, 16).

¹⁹ « I beheld great heaps of coin and quadrilaterals built of bars of gold. That was Flint's treasure that we had come so far to seek, and that had cost already the lives of seventeen men from the *Hispaniola*. How many it had cost in the amassing, what blood and sorrow, what good ships scuttled on the deep, what brave men wading the plank blindfold, what shot of cannon, what shame and lies and cruelty, perhaps no man alive could tell. Yet there were still three upon that island – Silver, and old Morgan, and Ben Gunn – who had each taken his share in these crimes, as each had hoped in vain to share in the rewards » (Stevenson, 1994, 290) ; « je distinguai, luisant à peine dans la pénombre, d'énormes empilements de pièces et des montagnes de lingots d'or. C'était le trésor de Flint que nous étions venus chercher si loin, et qui avait déjà coûté la vie à dix-sept hommes de l'*Hispaniola*. Ce qu'il avait coûté en vies sacrifiées, en sang répandu, en pleurs versés, nul homme au monde, je crois, n'aurait pu le dire : pour l'amasser, il y avait eu trop de fiers navires arraisonés, trop de marins courageux condamnés, les yeux bandés, au supplice de la planche, trop de coups de canon, trop de forfaitures, de mensonges et de cruautés. Pourtant,

qui a arpenté le territoire en tous sens, qui trouve le trésor et triomphe des pirates, illustre par ailleurs la supériorité d'une autre forme de cartographie, celle culturelle et vécue par les habitants, par rapport à la cartographie traditionnelle. Il en va de même chez Wells, ou c'est Chang-hi qui découvre le trésor par hasard en arpentant l'île, tandis que son triomphe final semble suggéré par la mort des nouveaux détenteurs de la carte, hantés jusqu'au bout par le rictus vengeur qu'arborait son auteur en rendant son dernier souffle.

Si la carte, vidée de son sens ou impossible à déchiffrer, ne remplit plus sa fonction pour les protagonistes et conduit même paradoxalement à leur perte, elle acquiert toutefois une importante fonction narrative puisque sa circulation entre les mains des protagonistes ainsi que ses diverses métamorphoses représentent autant de péripéties au sein de cette nouvelle forme d'aventure, tandis que son existence conditionne la création de ce « monde possible ». Cela nous conduit à considérer l'intérêt narratologique de cet objet, dont les blancs, les mystères et les manques sont autant de moteurs pour l'imagination du lecteur. Pour Wells, démanteler littéralement et symboliquement la carte au trésor apparaît finalement comme un moyen d'ouvrir de nouvelles voies pour la fiction, où les traits mystérieux et aléatoires de la carte apparaissent comme autant de « lignes de fuite » (Deleuze/Guattari, 1980, 32) propices à toutes les constructions imaginatives, qui brouillent la distinction entre symbolisation cartographique, scripturale et picturale. On peine en effet à déterminer s'il s'agit de tirets cadratins, de lignes cartographiques ou encore de dessins, comme en témoigne la multiplication de termes, de comparaisons et de pronoms plus ou moins indéfinis et contradictoires employés par les protagonistes pour les désigner et tenter de les interpréter : « *line* » ; « *star* » ; « *little dashes* » ; « *little marks* » ; « *it looks like the plan of a house or something*²⁰ » (Wells, 1927, 354).

Dans *L'Île au trésor*, la carte est d'autant plus cruciale qu'elle précède le récit puisqu'elle a servi de source d'inspiration à l'auteur lui-même : dans son essai « *My First Book : Treasure Island* », où Stevenson narre la genèse de son premier roman et son premier succès littéraire, il explique en effet que c'est en dessinant des aquarelles pour divertir son beau-fils que lui est venue l'image de l'île : « *on one of these occasions I made the map of an island ; it was elaborately and (I thought) beautifully colored ; the shape of it took my fancy beyond expression ; it contained harbors that pleased me like sonnets ; and with the unconsciousness of the predestined, I ticketed my performance "Treasure Island"*²¹ » (Stevenson, 1919, 116). On observe dès l'abord le lien étroit entre stimulation visuelle et inspiration poétique, entre émotion esthétique et création artistique, avec la comparaison entre les ancrages visibles sur la carte et l'art scriptural du sonnet, mais aussi le lien entre cartographie et imagination, avec l'association du terme géographique « *shape* » et du terme « *fancy*²² ».

Comme pour son héros Jim Hawkins, la contemplation de cette carte le conduit à y projeter diverses histoires, diverses couches de réalité à la manière d'un palimpseste. Mais la

il restait encore trois hommes sur cette île – Silver, le vieux Morgan et Ben Gunn – qui avaient chacun trempé dans ces crimes et espéré en vain prendre leur part du butin » (Stevenson/Porée, 2001, 671-672).

²⁰ « ligne » ; « étoile » ; « petits tirets » ; « petites marques » ; « on dirait le plan d'une maison ou quelque chose comme ça » (je traduis).

²¹ « À l'occasion d'une de ces séances, je dessinaï la carte d'une île ; elle était très soigneusement et (du moins le pensais-je) très joliment coloriée. Sa forme, en particulier, accapara mon imagination au-delà de toute expression. Il y avait là des criques, des ports, qui m'enchantèrent autant que des sonnets, et avec l'inconscience des prédestinés je baptisai mon œuvre "Treasure Island" » (Stevenson/Le Bris, 1988, 326).

²² « forme » et « imagination ».

carte, cette « *flat projection*²³ », opère également comme une sorte de scène de théâtre, où les « marionnettes » de Stevenson peuvent prendre vie et lui redonner une forme d'épaisseur événementielle :

I am told there are people who do not care for maps, and find it hard to believe. The names, the shapes of the woodlands, the courses of the roads and rivers, the prehistoric footsteps of man still distinctly traceable up hill and down dale, the mills and the ruins, the ponds and the ferries, perhaps the « Standing Stone » or the « Druidic Circle » on the heath ; here is an inexhaustible fund of interest for any man with eyes to see, or twopence worth of imagination to understand with. No child but must remember laying his head in the grass, staring into the infinitesimal forest, and seeing it grow populous with fairy armies. Somewhat in this way, as I pored upon my map of « Treasure Island, » the future characters of the book began to appear there visibly among imaginary woods ; and their brown faces and bright weapons peeped out upon me from unexpected quarters, as they passed to and fro, fighting, and hunting treasure, on these few square inches of a flat projection²⁴. (Stevenson, 1919, 116-118)

Stevenson insiste encore sur l'aspect essentiel de la carte à la fin de son essai, où il compare l'exercice d'écriture à une forme de navigation, avec la carte pour seul guide, et suggère la spatialité fondamentale du récit qui prend la carte pour source :

It is perhaps not often that a map figures so largely in a tale ; yet it is always important. The author must know his countryside, whether real or imaginary, like his hand ; the distances, the points of the compass, the place of the sun's rising, the behavior of the moon, should all be beyond cavil.[...] But it is my contention, my superstition, if you like, that he who is faithful to his map, and consults it, and draws from it his inspiration, daily and hourly, gains positive support, and not mere negative immunity from accident²⁵. (Stevenson/Le Bris, 1988, 131)

L'auteur travaille ici en géographe à partir de la surface cartographique dont il tente d'interpréter les signes, explorant cette « mine de suggestion » qui fait écho à la métaphore du « fond » archival de la citation précédente, afin d'offrir un équivalent verbal à cette figure cartographique. La carte prend enfin un rôle éminemment actif, à tel point que l'auteur semble se retirer derrière son agentivité :

The tale has a root there ; it grows in that soil ; it has a spine of its own behind the words. Better if the country be real, and he has walked every foot of it and knows every milestone. But, even with imaginary

²³ Traduit par « surface plane » en français dans l'édition citée, une traduction qui nous paraît lisser quelque peu le sens du terme « projection », en ce qu'il implique une forme d'engagement de celui qui regarde la carte et y « projette » personnages et histoires par le biais de son imagination.

²⁴ On m'assure qu'il est des gens qui ne s'intéressent pas aux cartes, mais j'ai quelque peine à le croire. Les noms, les formes des bois, les courbes des routes et des rivières, les empreintes de pas des hommes préhistoriques visibles encore sur le flanc des collines, dans les plis des vallées, les moulins et les ruines, les étangs et les bacs, peut-être le Menhir, ou le Cercle Druidique dans les bruyères : tant et tant de sujets de passion se trouvent rassemblés là, pour qui a simplement des yeux pour voir, ou une petite once d'imagination pour comprendre ! Qui ne se souvient d'avoir, enfant, plongé la tête dans l'herbe, en imaginant y voir une forêt miniature, grouillante d'habitants, parcourue d'armées féériques ? C'est un peu ainsi, tandis que je m'absorbais dans la contemplation de mon île au Trésor, que je vis apparaître peu à peu, sortant de bois imaginaires, les futurs personnages du livre. Leurs visages brunis, leurs armes étincelantes se laissaient entrevoir par brefs instants, là où je ne les attendais pas, passaient et repassaient devant mes yeux, s'entrebattant dans leur chasse au trésor – et tout cela sur quelques centimètres carrés de surface plane ! » (Stevenson/Le Bris, 1988, 326).

²⁵ « Il n'est peut-être pas fréquent qu'une carte joue un tel rôle dans un récit – celle-ci, cependant, reste toujours importante. Qu'il soit réel ou imaginaire, l'auteur doit connaître son pays comme sa poche. Les distances, les points cardinaux, l'endroit où le soleil se lève, la course de la lune, tout cela ne doit pas laisser de prise aux chicanes des lecteurs. [...] Mais c'est ma conviction – ma superstition, si vous voulez – que celui qui reste fidèle à sa carte, qui la consulte fréquemment, qui en tire son inspiration, chaque jour, à chaque heure, n'y trouvera pas seulement une prévention contre d'éventuelles erreurs mais aussi une aide positive. » (*Ibid.*, 332-333).

*places, he will do well in the beginning to provide a map. As he studies it, relations will appear that he had not thought upon. He will discover obvious though unsuspected shortcuts and footpaths for his messengers ; and even when a map is not all the plot, as it was in Treasure Island, it will be found to be a mine of suggestion*²⁶. (*Ibid.*, 131)

L'acte de création premier consiste ainsi en la production d'une carte, qu'elle soit mentale ou réelle, tandis que l'écriture qui en découle s'apparente à la fois à un travail d'arpenteur et de géographe herméneute puisqu'il réside soit dans l'étude physique du terrain, soit dans l'interprétation minutieuse de la carte, rappelant la célèbre formule de Deleuze et Guattari : « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir » (Deleuze/Guattari, 1980, 11). Mais plutôt que de marcher simplement sur les traces de ses prédécesseurs évoquées plus tôt dans le même essai avec la métaphore des traces de pas (« *footprints* »), la carte semble permettre à l'auteur de renouveler le genre en y trouvant des raccourcis et de nouveaux chemins (« *footpaths* ») pour ses personnages, et donc une nouvelle structure pour son récit qui devient fondamentalement spatiale.

Aussi cet essai souligne-t-il l'interdépendance entre carte et récit, lequel permet de redonner vie à la carte initialement statique en la peuplant d'êtres vivants et en y « plantant » l'histoire, comme le suggère la métaphore végétale et l'anthropomorphisation du récit (« *root* » ; « *grows* » ; « *a spine*²⁷ »). On comprend alors qu'écrire avec des cartes permet à l'auteur-arpenteur de cartographier l'espace de manière éminemment dynamique et même rhizomatique²⁸, au gré de ses déplacements plus ou moins aléatoires (« *unsuspected*²⁹ ») au cœur de cette projection visuelle. Il ne s'agit donc pas de reproduire de façon servile la carte par le récit, puisque selon Deleuze et Guattari le rhizome s'apparente davantage à la carte qu'au calque en ce qu'il oppose à la logique linéaire et reproductrice de l'arbre une structure bien plus expérimentale et flexible :

Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. La carte ne reproduit pas [...], elle construit. [...] Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chanter par un individu, un groupe, une formation sociale. [...] Une carte a des entrées multiples, contrairement au calque, qui revient toujours « au même ». (*Ibid.*, 20)

Il semble que la carte de *l'Île au Trésor* s'oppose en tous points au calque puisque non seulement « elle ne reproduit pas » mais « elle construit » un monde et même des mondes possibles, et elle ne se superpose jamais exactement ni à la réalité, ni au récit, comme en témoignent les incohérences entre le texte et la carte paratextuelle. Il en va de même pour celle de « *Treasure in the Forest* », qui est précisément « déchirée », « renversée » et

²⁶ L'histoire y trouve ses racines, elle pousse sur ce sol, et derrière les mots, se donne ainsi une colonne vertébrale. Si le pays est réel, et si l'auteur l'a arpenté pas à pas, étudié chaque pierre, ce n'en sera que mieux. Mais, même dans le cas d'une contrée imaginaire, il fera bien, dès le début, de dessiner une carte. En l'étudiant, des relations apparaîtront, auxquelles il n'avait pas songé. Il découvrira des raccourcis évidents pour ses messagers, des sentiers qu'il ne soupçonnait pas, et même quand la carte n'est pas toute l'intrigue comme dans *l'Île au Trésor*, elle se révélera être une mine de suggestions. » (*Ibid.*, 333).

²⁷ « racine » ; « pousse » ; « une colonne vertébrale ».

²⁸ Pour reprendre le terme défini par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, où ils expliquent que le rhizome « n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde [...] ». Contre les systèmes centrés (même polycentrés) à communication hiérarchique et liaisons pré-établies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique [...]. » (Deleuze/Guattari, 1980, 32-32).

²⁹ « qu'il ne soupçonnait pas ».

remontée par les protagonistes afin d'en saisir le sens, et comporte elle aussi des « entrées » multiples.

Dans le même essai, Stevenson évoque en outre son incapacité à redessiner à partir du texte la carte originale soi-disant perdue lors de l'envoi aux éditeurs (encore une péripétie cartographique, et une mise en concurrence de plusieurs objets-cartes, comme si la narration de la genèse du récit en répliquait les enjeux et les mésaventures) :

It is one thing to draw a map at random, set a scale in one corner of it at a venture, and write up a story to the measurements. It is quite another to have to examine a whole book, make an inventory of all the allusions contained in it, and with a pair of compasses painfully design a map to suit the data. I did it [...]. But somehow it was never "Treasure Island" to me³⁰. (Stevenson, 1919, 128-129)

Cet échec à retrouver l'objet cartographique initial met en évidence la différence fondamentale qui existe entre carte et récit, lesquels apparaissent comme des formes de représentation géographique complémentaires mais non superposables. Mais ce passage souligne également le caractère aléatoire et arbitraire du trajet mis en œuvre par la géographie littéraire, qui ne peut constituer qu'une version contingente de la réalité parmi d'autres : l'île rêvée par Jim, premier lecteur de la carte qu'il explore en la peuplant d'acteurs et de scènes à l'image de Stevenson devant son œuvre cartographique, sera ainsi bien différente de celle, réelle, dont il fera l'expérience. Rien d'étonnant alors à ce que la carte se dédouble dans le roman, à travers la version concurrente fournie par Smollett à Silver. L'adjonction de la carte au récit permet alors d'esquisser une réflexion sur la littérature comme mode de représentation cartographique flou et pluriel, et sur la spécificité du processus d'écriture géopoétique, apte à déstabiliser les cartes surcodées et à en proposer un parcours instable.

Aussi, que ce soit à travers un brouillage des repères cartographiques, une accumulation palimpsestique de couches textuelles géographiques, ou une opacité accrue de la surface cartographique de l'île, l'écriture géopoétique des deux auteurs travaille à ouvrir de nouvelles perspectives pour l'imagination géographique en proposant une géographie insulaire mouvante, qui met l'événement cartographique et l'interprétation géographique au cœur de l'aventure : le texte devient alors une carte insulaire floue, que le lecteur doit explorer en géographe. Mais le floutage cartographique a aussi pour objet de mettre en question l'autorité narrative et sa capacité à parvenir à un point de vue unique et surplombant sur la réalité, ouvrant une réflexion sur la géographie et la littérature en tant que modes de représentation, qui sont nécessairement partiels et filtrés par un point de vue spécifique, comme le montre Robert Tally : « *narratives – like maps, for that matter – never come before us in some pristine, original form. They are always and already formed by their interpretations or by the interpretative framework in which we, as readers, situate them*³¹ » (Tally, 2011, 3).

³⁰ « Car c'est une chose de dessiner une carte au gré de l'inspiration de tracer au petit bonheur une échelle dans un coin, puis d'écrire là-dessus une histoire sur mesure – une tout autre d'avoir à reprendre un livre entier, y faire l'inventaire des moindres allusions topographiques, puis, à l'aide d'un compas, de dessiner péniblement une carte aux dimensions requises. Je le fis, pourtant [...]. Mais pour moi ce ne fut plus jamais *l'île au Trésor* » (« Mon premier livre », 332).

³¹ « les récits – comme les cartes, d'ailleurs – ne se présentent jamais à nous dans une forme originelle ou immaculée. Ils sont toujours déjà forgés par leurs interprétations et par le cadre interprétatif au sein duquel nous les situons en tant que lecteurs » (je traduis).

Ouvrages cités

- AMELOT, Xavier et JAËCK, Nathalie, « “But somehow it was never Treasure Island to me”: The elusive and climactic map of Treasure Island », communication présentée dans le cadre de la Conférence Internationale Stevenson, Bordeaux, Université Bordeaux Montaigne, juin 2022.
- BUSHELL, Sally, « Mapping Victorian Adventure Fiction: Silences, Doublings, and the Ur-Map in *Treasure Island* and *King Solomon’s Mines* », *Victorian Studies*, vol. 57, n° 4, 2015, p. 611-37, en ligne : [<https://www.jstor.org/stable/10.2979/victorianstudies.57.4.02>] (consulté le 16 novembre 2016)
- CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness*, Londres, Penguin Books, 1989 (1899).
- , *Au Coeur des ténèbres*, trad. par J.-J. Mayoux, Paris, Garnier-Flammarion, 1989.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- DELISLE, Guillaume et INSELIN, Charles, *Carte de la Barbarie, de la Nigritie, et de la Guinée*, Paris, chez l’auteur, 1718, carte, Library of Congress, en ligne : [www.loc.gov/item/2005625339/] (consulté le 24 mars 2016)
- DERRIDA, Jacques, *Foi et savoir*, Paris, Points Seuil, 2000.
- HAMON, Philippe, *Expositions : Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.
- LESTRINGANT, Frank, *Le livre des îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Droz, 2002.
- LETOURNEUX, Matthieu, *Le Roman d’aventures : 1870-1930*, Limoges, PULIM, 2010.
- MAGNUS, Olaus, *Carta Marina*, Venise, 1539, University of Minnesota, James Ford Bell Library, Carte, *Wikimedia Commons*, en ligne : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ea/Carta_Marina.jpeg (consulté le 24 mars 2016)
- NAUGRETTE, Jean-Pierre, « Espace et lecture de/dans *Treasure Island* », in Bernard Brugière (dir.), *L’Espace littéraire dans la littérature et la culture anglosaxonnes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 63-77.
- ORTELIUS, Abraham, DIESTH, Aegid Coppenius et LLWYD, Humphrey, *Theatrum Orbis Terrarum*, Antverpiae, Apud Aegid, Coppenium Diesth, 1570, carte, Library of Congress, en ligne : www.loc.gov/item/98687183/ (consulté le 24 mars 2016)
- STEVENSON, Robert Louis, *Treasure Island*, Londres, Puffin Classics, 1994 (1883).
- , *L’Île au trésor*, trad. Marc Porée, in Charles Ballarin (dir.), *Œuvres, I : L’Île au trésor – Dr Jekyll et M. Hyde*, Paris, Gallimard, 2001.
- , « Mon premier livre : *L’Île au Trésor* », in Michel Le Bris (dir.), *Essais sur l’art de la fiction*, Trad. France-Marie Watkins et Michel Le Bris, Paris, La Table Ronde, p. 323-331.
- , « My First Book: *Treasure Island* », in *Essays in the Art of Writing*, Londres, Chatto & Windus, 1919, p. 111-134, Universal Library, en ligne : [<https://hdl.handle.net/2027/uc1.31175035209306>] (consulté le 10 octobre 2014)
- , « A Humble Remonstrance », in Janet Adam Smith (éd.), *Henry James and Robert Louis Stevenson: A Record of their Friendship and Criticism*, Londres, Rupert Hart-Davis, 1948, p. 86-100.
- , « Treasure Island Map », in *Treasure Island*, Londres, Cassell & Co., 1885 (1883), *Wikimedia Commons*, en ligne : <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Treasure-island-map.jpg> (consulté le 10 janvier 2015)

TALLY, Robert T. Jr, *Geocritical Explorations: Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

WELLS, H. G., « The Treasure in the Forest », in *The Complete Short Stories of H. G. Wells*, Londres, Ernest Benn, 1927 (1894), p. 355-64.

Notice

Julie Gay est maîtresse de conférences en littérature britannique à l'université du Littoral Côte d'Opale, et au sein du laboratoire HLLI (Histoire, Langues, Littératures et Interculturel). Elle s'intéresse à l'insularité et à l'aventure comme lieux de renouveau littéraire notamment au tournant du XIX^e siècle au Royaume-Uni. Sa thèse remaniée a été publiée en 2022 chez l'Harmattan, sous le titre *L'île dans la littérature d'aventures victorienne (Stevenson, Conrad et Wells) : Explorations insulaires et renouveau littéraire à la « Fin de siècle »*. Elle a également publié des articles dans les revues *Leaves* et *E-Rea*, dans les *Cahiers Victoriens et Edouardiens* ainsi qu'aux éditions Ca'Foscari, et elle est l'auteure de trois chapitres d'ouvrages collectifs publiés chez Paradigmes, Brill Publishers et chez Cambridge Scholar.

Annexes

Annexe 1 : Carte du nord-ouest de l'Afrique par Guillaume Delisle (1707), figurant l'île de Saint Brendan (« St Borondon ») à l'ouest des îles Canaries. On peut y lire : « En ce parage quelques auteurs ont placé la fameuse isle de St Borondon. » Agrandissement ajouté par nos soins.



Titre original : *Carte de la Barbarie de la Nigrite et de la Guinée.*

Source : Library of Congress Geography and Maps Division (Wikimedia Commons).
<https://lccn.loc.gov/2005625339>

Annexe 2 : Partie nord-est de la carte des Amériques d'Abraham Ortelius (1570), figurant l'île de Saint Brendan (« S. Brandani ») à l'est (soulignée en rouge par nos soins), ainsi qu'un certain nombre d'autres îles mythiques ou imaginaires. Cette carte est extraite du *Theatrum Orbis Terrarum* d'Ortelius, qui est considéré comme le premier atlas moderne : cet ouvrage réunit de nombreuses cartes, et nous éclaire sur l'étendue des connaissances cartographiques au XVI^e siècle. Marque rouge ajoutée par nos soins.

Source : The Library of Congress (Wikimedia Commons). <https://lccn.loc.gov/2005625339>



Annexe 3 : L'île mythique de Thulé (« Tile »), située ici entre les îles Féroé et l'Islande : détail de la *Carta Marina* d'Olaus Magnus (1539). Cette carte figure également un certain nombre de monstres marins et de créatures fabuleuses, qui en font un objet cartographique particulièrement esthétique. Source : James Ford Bell Library, University of Minnesota. Reproduction photographique (Wikimedia Commons).

http://www.npm.ac.uk/rsdas/projects/carta_marina/carta_marina_small.jpg



Annexe 4 : Carte de Treasure Island, tirée de l'édition de 1885 chez Cassell. En rouge, la localisation du trésor, l'une des croix étant accompagnée de la mention « Bulk of treasure here. » Source : Stevenson, Robert Louis. *Treasure Island*. Londres : Cassell & Co., 1885 (1883). Beidecke Library (Wikimedia Commons).

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Treasure-island-map.jpg>

