

L'ouverture par les cartes dans les récits réalistes et les fables de Rudyard Kipling

Élodie Raimbault

Introduction

Le genre du récit d'aventure construit son réalisme en s'appuyant sur une très forte référentialité géographique : les lieux représentés dans la diégèse sont situés sur le globe terrestre et même souvent localisés sur des cartes. Dans les récits où l'espace à explorer est encore inconnu des personnages, ce sont au moins les frontières de ces zones blanches qui sont décrites, localisées et dessinées. L'apparente concordance entre le monde réel et ces espaces fictifs renforce la portée politique et idéologique des récits, les inscrivant dans des problématiques extérieures au texte ; elle resserre aussi le lien entre le lecteur et les personnages puisqu'ils possèdent les mêmes cartes et plans, pour accéder à des lieux qui semblent identiques. Éric Bulson rappelle que l'ajout de cartes en regard du texte a participé à forger l'identité générique du roman moderne aux yeux du lectorat :

readers have been mapping novels for as long as they have been reading them. This might be because novels use space in a « qualitatively different » way from other literary forms. They can have a dimension and depth, a thickness and interiority that epics, poems, and plays do not. In addition, the novel has contributed to the formation of a spatial imagination for centuries and has consistently brought the lore of faraway places, wherever they may be, to a wide variety of audiences around the globe¹.
(Bulson, 2007, 1)

De nombreux lecteurs ont tenté de situer les lieux représentés dans les fictions populaires de Kipling sur des cartes, voire de les parcourir physiquement, considérant que ses espaces littéraires coïncidaient avec la géographie réelle, qu'ils étaient homotopiques. Parmi la correspondance de Kipling, un courrier venant d'un agent forestier anglo-indien des Central Provinces² articule un paradoxe très intéressant : ce lecteur écrivait à Kipling pour lui annoncer

¹ Les lecteurs cartographient les romans depuis aussi longtemps qu'ils les lisent. La raison en est peut-être que les romans utilisent l'espace d'une manière « qualitativement différente » des autres formes littéraires. Ils peuvent avoir une dimension et une profondeur, une épaisseur et une intériorité que les épopées, les poèmes et les pièces de théâtre n'ont pas. En outre, le roman a contribué depuis des siècles à la formation d'un imaginaire spatial et a sans cesse apporté les récits de contrées lointaines, quelles qu'elles soient, à une grande variété de publics à travers le monde. (Ma traduction)

² Ces provinces du Raj britannique correspondent à des territoires appartenant maintenant à l'état indien du Madhya Pradesh.

qu'il avait retrouvé les lieux des *Livres de la jungle* et qu'il les avait situés sur une carte dont il joignait une copie à son courrier. Son courrier avait pour but de demander à l'auteur de valider le résultat de son enquête topographique. En réponse, Kipling expliquait qu'il n'avait jamais mis les pieds dans le district de Seonee et qu'il s'en remettait aux déductions de son lecteur, commentant ainsi sa carte : « *I would sooner trust your deductions from the book than my own memories. I see that I made Kanhiwara thirty miles from Mowgli's village, so I must have been working on some scale or other*³ ».

Contrairement à la pratique d'auteurs naturalistes comme Émile Zola, Kipling n'a généralement pas créé d'avant-textes cartographiques visant à harmoniser ses références à l'espace représenté, ou, dans les mots de Philippe Hamon, à « assurer une sorte de “mémoire prospective” dans et de l'écriture en cours, à la fois structure d'appel et de rappel, rappelant la distribution des personnages, et suggérant leurs déplacements » (Hamon, 1997, 4), il ne peut pas s'y référer pour répondre à la curiosité documentaire de son lecteur. L'espace littéraire de la jungle kiplingienne est calquée sur des hypotextes, oraux ou écrits, décrivant l'environnement indien et non sur une expérience personnelle du district de Seonee. La question de savoir si le rocher du conseil existe réellement ne semble pas très importante à l'auteur ; Kipling veut principalement respecter la vraisemblance des distances parcourues par les personnages, ce qui indique déjà une exigence remarquable pour de telles fables animalières et signale donc un intérêt tout particulier de l'auteur pour la géographie. La vraisemblance cartographique de l'espace fictif entre en opposition avec l'aveu de l'inutilité artistique de toute tentative de cartographier cet espace. En effet, dans les *Livres de la jungle*, une carte de l'espace représenté dans les récits viendrait en excès du texte : dans la diégèse, Mowgli n'aurait que faire d'un tel document ; dans le réel, ce sont principalement les agences de tourisme qui éditent ce type de carte dans un but commercial, pour attirer les visiteurs dans le district⁴. Ce paradoxe nous suggère que les récits pourtant vraisemblables géographiquement ne trouvent pas leur intérêt dans la pure référentialité.

Il est utile de faire appel aux concepts définis par Bertrand Westphal dans son ouvrage *La géocritique* afin de mieux comprendre la nature de l'espace littéraire de la jungle : dans un premier temps, la jungle peut être comprise comme un espace écrit dans le cadre du « consensus homotopique » (Westphal, 2007, 169), elle serait alors compatible avec ce que les lecteurs savent de la réalité géographique des Central Provinces. C'est ainsi que la conçoit le lecteur anglo-indien qui écrit à Kipling. Une autre interprétation, sans doute plus convaincante pour cet exemple, pourrait la présenter comme un espace transformé par le « brouillage hétérotopique » : « Lorsqu'un tel brouillage se produit, la connexion entre réel et fiction se fait précaire. Le référent devient le tremplin à partir duquel la fiction prend son vol. On estimera que le référent et sa représentation entrent dans une relation impossible. » (*Ibid.*, 173). Ici, la jungle du livre diverge de ce que nous savons de la réalité, et dépasse cette dernière. Dans les deux cas, se pose la question de la cartographie : cet espace peut-il être représenté par des lignes, par une ébauche de plan, voire par une carte ? Ou bien ne peut-il être perçu que sous la forme d'un récit conté, et donc linéairement, en se déployant dans le temps tandis que l'on suit les trajets des animaux et de Mowgli d'une page du livre à l'autre ?

³ « Je ferais davantage confiance à vos déductions d'après le livre qu'à mes propres souvenirs. Je vois que j'ai placé Kanhiwara à cinquante kilomètres du village de Mowgli, j'ai donc bien dû utiliser une échelle quelconque » (ma traduction). Lettre du 1^{er} septembre 1933 adressée à M. Willford, Kipling archive, University of Sussex.

⁴ À titre d'exemple, on pourra consulter les cartes incluses dans les brochures touristiques éditées par l'agence Pugdundee Safaris sur son site internet, notamment celle qui concerne le voyage appelé « The Jungle Book Trails » : <https://www.pugdundeesafaris.com/jungle-book-tiger-tours-india> (consulté le 4 mai 2023)

Les cartes sont fréquemment évoquées sans pour autant être reproduites dans l'objet livre, mais l'objectif du présent article est d'examiner au contraire quelques cartes bien présentes, imprimées sur les pages. Aussi bien dans les textes réalistes de Kipling que dans ses fables, des cartes accompagnent le texte avec divers objets. Afin d'envisager une pluralité d'usages de la carte en littérature, considérons trois types de cartes en particulier : la carte qui ne participe pas à l'invention du texte, mais qui est ajoutée par les éditeurs en annexe du récit pour aider le lecteur ; celle qui est créée par l'auteur, et dont le lien avec le récit est plus intime ; et enfin celle créée par un personnage dans la diégèse et reproduite par l'auteur en regard du récit où figure ce personnage. Il sera intéressant d'observer comment ces cartes jouent avec les codes de la cartographie et parviennent à représenter l'espace du divers et du vagabondage alors même qu'elles évoquent formellement un contexte colonial, dans lequel la carte est un outil de catégorisation, en apparence peu susceptible d'amener une ouverture. Les cartes de Kipling trouvent leur place dans des espaces livresques hybrides, participant à une dynamique d'ouverture par laquelle le texte et l'image se rencontrent.

I. Les cartes imposées au texte : cartographie impérialiste, vues surplombantes et imposition d'une linéarité au monde du divers

De nombreux récits de Kipling s'inspirent des codes du genre de la littérature d'aventure coloniale, notamment ses récits indiens, parmi lesquels le roman *Kim* et la nouvelle « The Man Who Would Be King », qui contiennent des cartes correspondant à ce qu'Elleke Boehmer identifie comme une expression scientifique du regard colonial :

Most definitive perhaps as an organizing or concept-metaphor in colonialist narrative was the commanding perspective assumed by the European in the text, or what is called the colonial gaze. The gaze was made manifest in the activities of investigation, examination, inspection, peeping, poring over, which were accompaniments to the colonial penetration of a country. In ethnographic description and scientific study, in the curious scrutiny of the colonized by the colonizer, there was much of the attitude of the voyeur as well as of the map-maker⁵. (Boehmer, 2005, 68)

Dans *Kim*, non seulement les personnages principaux participent à un travail de topographie du territoire indien, mais une carte de l'Inde britannique est ajoutée par l'éditeur, par exemple dans l'édition Penguin préfacée par Edward Saïd. On remarque que cette carte est incomplète : elle est rognée pour se concentrer sur les régions du Nord que Kipling connaissait le mieux. Le même type de document accompagne l'étude biographique de Charles Carrington sur Kipling, où une carte est intitulée « Kipling's India ». La délimitation de l'espace indien ainsi que le génitif du titre de la seconde carte suggèrent que l'espace représenté dans le roman est homotopique, qu'il correspond à la réalité expérimentée par l'auteur. Ces cartes ne figurent pas le trajet des personnages mais l'espace à partir duquel le récit a été imaginé ; elles ont pour fonction d'aider le lecteur qui ne connaît pas l'Inde à mieux suivre le récit. Ce sont des vues zénithales, surplombantes et scientifiques, figurant la maîtrise coloniale de l'espace et mettant en avant les infrastructures de transport et les frontières. La

⁵ « La métaphore organisatrice ou conceptuelle la plus déterminante du récit colonialiste est peut-être la perspective dominante assumée par l'Européen dans le texte, c'est-à-dire ce que l'on appelle le regard colonial. Ce regard se manifestait dans les activités d'investigation, d'examen, d'inspection, de surveillance et de scrutation qui accompagnaient la pénétration coloniale d'un pays. Dans la description ethnographique et l'étude scientifique, dans cette surveillance curieuse du colonisé par le colonisateur, on retrouve l'attitude du voyeur et du cartographe. » (Ma traduction)

cartographie est ici une pratique politique et militaire ; ce type de document s'inscrit dans la stratégie impérialiste européenne s'engageant à cartographier le monde entier à la fin du XIX^e siècle⁶. C'est précisément l'une des tâches auxquelles le jeune Kim est formé par les services secrets britanniques. Lorsque cet orphelin d'ascendance irlandaise élevé comme un Indien est identifié comme Britannique par les autorités, il est réintégré dans les structures éducatives des colons. Il devient arpenteur et agent secret, chargé de cartographier les régions frontalières pour donner l'avantage à la Grande-Bretagne dans le Grand Jeu qui l'oppose à la Russie.

Dans la nouvelle « *The Man Who Would Be King* », les personnages cherchent à conquérir un territoire qui leur est inconnu ; pour ce faire, ils utilisent un ensemble de cartes qui sont mentionnées sans être montrées. Alors que la carte en marge de *Kim* entretient un lien simple et distancié avec le récit, celles-ci font avancer l'intrigue. Se représenter le monde en miniature, pour les aventuriers Dravot et Carnehan, c'est déjà le tenir à sa disposition, le manipuler et le modeler. Une scène fameuse les montre tous deux rendre visite au narrateur pour préparer leur campagne de conquête du Kafiristan en utilisant les ouvrages qu'il peut leur procurer : ils compulsent l'atlas, des cartes d'état-major et l'encyclopédie, qui sont non seulement consultables dans le récit mais aussi dans le réel. Ainsi, le lecteur pourra s'y référer lui aussi pour situer l'action avec précision même si rien dans le texte ne l'y incite directement.

« That's more like, » said Carnehan. « If you could think us a little more mad we would be more pleased. We have come to you to know about this country, to read a book about it, and to be shown maps. We want you to tell us that we are fools and to show us your books. » He turned to the bookcases.

« Are you at all in earnest? » I said.

« A little, » said Dravot sweetly. « As big a map as you have got, even if it's all blank where Kafiristan is, and any books you've got. We can read, though we aren't very educated. »

I uncased the big thirty-two-miles-to-the-inch map of India, and two smaller Frontier maps, hauled down volume INF-KAN of the Encyclopædia Britannica, and the men consulted them.

« See here! » said Dravot, his thumb on the map. « Up to Jagdallak, Peachey and me know the road. We was there with Roberts' Army. We'll have to turn off to the right at Jagdallak through Laghmann territory. Then we get among the hills – fourteen thousand feet –fifteen thousand—it will be cold work there, but it don't look very far on the map⁷. » (Kipling, 1888, 105)

Ces cartes, apparemment extérieures au texte et imposées à lui, voient toutefois leur statut changer précisément parce qu'elles sont insérées dans un texte de fiction : une carte du

⁶ Ce type de carte fait écho au projet entamé dès 1891 par l'Union Géographique Internationale de créer une carte du monde au millionième. Dans un article faisant un bilan d'étape en 1910, Paul Vidal de la Blache signale les complexités techniques et scientifiques du projet, mais aussi sa portée militaire, administrative et diplomatique : « Une pareille œuvre ne peut être menée à bonne fin que par un service officiellement organisé, muni du matériel et du personnel nécessaires, comme le Geological Survey des États-Unis, la Preussische Landesaufnahme, le War Office, ou notre Service Géographique de l'Armée. » (Vidal, 1910, 7).

⁷ « — À la bonne heure ! dit Carnehan. Si vous pouviez nous trouver encore un peu plus fous, on serait plus contents. On est venus vous voir pour être renseignés sur ce pays, pour lire un livre qui en parle et pour nous faire montrer des cartes. On voudrait que vous nous disiez qu'on est des imbéciles et que vous nous montriez vos livres. » Il se tourna vers les bibliothèques. « Parlez-vous tant soit peu sérieusement ? demandai-je.

— Un petit peu, » dit Dravot d'une voix suave. « La plus grande carte que vous ayez, même si y a que du blanc où se trouve le Kafiristan, et tout ce que vous avez comme bouquins. On sait lire, même si on est n'est pas très instruits. »

Je tirai de son étui la grande carte de l'Inde à l'échelle de trente-deux milles par pouce, ainsi que deux cartes plus petites de la Frontière, et je descendis le volume « INF-KAN » de *L'Encyclopédie britannique* ; mes visiteurs consultèrent ces documents. « Regardez-voir ! » dit Dravot, le pouce posé sur la carte. « Jusqu'à Jagdallak, Peachey et moi on connaît la route. On a été par là avec l'armée de Roberts. Faudra qu'on tourne à droite à Jagdallak en traversant le territoire de Laghman. Ensuite, on arrive dans les montagnes... quatorze mille pieds... quinze mille pieds... il fera pas chaud là-haut, mais sur la carte ça n'a pas l'air très loin. » (Kipling/Monod, 2001, vol. I, 688).

monde réel devient alors une partie de cette fiction, elle est englobée dans le roman, créant ainsi un brouillage hétérotopique.

La carte de l'Inde placée au début de *Kim* n'apporte rien au texte qui ne s'y réfère pas, elle pourrait presque lui nuire si elle attise un intérêt documentaire chez le lecteur alors que la tonalité du roman vise plutôt à le détacher de la réalité en présentant une Inde idéalisée. Kim n'est pas uniquement l'élève des représentants de l'empire, il est aussi le disciple d'un lama qui lui enseigne l'éthique de la marche, une façon de parcourir l'espace indien, une pratique du cheminement spirituel. L'ajout de la carte coloniale fait pencher la balance du côté colonial, alors que la dynamique spécifique du roman réside dans l'hésitation entre le mode colonial et le mode vagabond d'appréhension du territoire. Dans son ouvrage *Lines, a Brief History*, l'anthropologue Tim Ingold nous met en garde contre l'idée que le colonialisme crée des lignes sur un territoire supposé vierge et ouvert, car ce cliché trouve son origine dans des stéréotypes sur les cultures indigènes supposées statiques et non structurées. Plutôt que des lignes, le colonialisme crée spécifiquement des frontières et des enclos :

*Colonialism, then, is not the imposition of linearity upon a non-linear world, but the imposition of one kind of line on another. It proceeds first by converting the paths along which life is lived into boundaries in which it is contained, and then by joining up these now enclosed communities, each confined to one spot, into vertically integrated assemblies*⁸. (Ingold, 2007, 2-3)

Dans *Kim*, les deux conceptions de l'espace indien alternent, celle de la catégorisation coloniale de la multiplicité de l'Inde et celle de la ligne qui chemine librement. Avec Ingold, on peut qualifier cette dernière de « ligne de mouvement et de croissance », linéaire et dynamique, qui correspond bien à l'archétype du personnage kiplingien qui parcourt l'Inde sans systématisme.

II. Ouvertures par les croquis cartographiques et les vues embrassantes : la carte du *wayfarer*, retraçant le geste du voyage

Face à l'opposition qui apparaît entre la rigidité des cartes imposées au texte et la fluidité des trajets fictifs dans les espaces représentés, il apparaît qu'une cartographie moins scientifique et moins colonialiste pourrait mieux rendre compte de l'expérience du voyageur, du *wayfarer*, du vagabond. Lorsque Tim Ingold propose de fonder une anthropologie de la ligne, il montre les liens d'analogie qui existent entre l'écriture manuscrite, le dessin et le voyage d'une part, et entre le texte imprimé et la cartographie scientifique de l'autre. Ingold montre comment se répondent les pratiques linéaires du lecteur qui déchiffre un manuscrit et du marcheur qui découvre le terrain, alors que l'approche intégrale, déployée et formalisée de la cartographie fait écho à une lecture du texte achevé et imprimé. Ingold soumet aussi l'idée que le croquis fait à main levée est davantage proche de l'expérience du voyageur que la carte moderne, déjà prête et complète (*ibid.*, 24).

⁸ « Le colonialisme n'impose donc pas une linéarité à un monde non linéaire, mais il impose un type de ligne à un autre. Il procède d'abord en substituant aux chemins le long desquels la vie est vécue des frontières dans lesquelles elle est contenue, puis en réunissant ces communautés désormais enfermées, chacune confinée à un endroit, en des rassemblements verticalement intégrés. » (Ma traduction)

Rather, the lines on the sketch map are formed through the gestural re-enactment of journeys actually made, to and from places that are already known for their histories of previous comings and goings. The joins, splits and intersections of these lines indicate which paths to follow, and which can lead you astray, depending on where you want to go. They are lines of movement. In effect, the 'walk' of the line retraces your own 'walk' through the terrain⁹. (Ibid., 84)

Kipling mentionne le geste de créer un croquis cartographique dans un discours prononcé devant la Royal Geographical Society en février 1914. Il évoque le pouvoir d'évocation de simples lignes tracées sur une nappe de façon éphémère :

I do say that as soon as men begin to talk about anything that really matters, someone has to go and get the atlas. And when that has been mislaid or hidden, it is interesting to see how far the company can carry on, scribbling and sketching in the fork-and-tablecloth style, without it. One discovers then, that most men keep a rough map in their heads of those parts of the world they habitually patrol, and a more accurate — often a boringly precise one — of the particular corner they have last come out of¹⁰. (Kipling, 1914, 106)

Encore jeune journaliste anglo-indien, Kipling fut envoyé en mission autour du monde, de l'Inde aux États-Unis en passant par le Japon et l'Australie, avec pour objectif de relater ses voyages aux lecteurs anglo-indiens. Il tira de cette mission une série d'articles pour la presse locale, compilés plus tard sous le titre *Letters of Marque*. Dans ces récits de voyage, de nombreux passages descriptifs allient imaginaire cartographique et expérience sensorielle du territoire traversé par le voyageur. Ainsi, on trouve des vues d'en haut qui ne sont pas proprement surplombantes, mais penchées et embrassantes. Par exemple, dans la neuvième lettre, le voyageur marche jusqu'en haut d'une colline pour voir la ville d'Udaipur :

Strike off on a semi-road, semi-hill-torrent path through unthrifty thorny jungle, and so climb up and up and up, till you see, spread like a map below, the lake and the Palace and the City, hemmed in by the sea of hills that lies between Udaipur and Mount Abu a hundred miles away¹¹. (Kipling, 1887, 96-97)

La carte scientifique est remplacée par une représentation schématique, à la manière d'un croquis, et une expérience subjective des lieux. C'est avant tout le chemin à suivre et l'effort physique nécessaire pour arriver au point de vue qui sont mis en avant. La vue elle-même est embrassante, ce qui contraste avec les vues cartographiques surplombantes, car comme l'explique Georges Didi-Huberman dans son article « Penser penché », l'angle de vision implique une éthique de la perception et un positionnement dans l'espace. Ces vues ne sont pas détachées de l'espace qu'elles représentent, car elles figurent le point de vue d'une

⁹ « Les lignes du croquis cartographique sont plutôt formées par la reproduction par le geste de voyages réellement effectués, à destination et en provenance de lieux déjà connus pour leurs histoires d'entrées et de départs antérieurs. Les jonctions, les séparations et les intersections de ces lignes indiquent les chemins qu'il faut suivre et ceux qui peuvent nous égarer, en fonction de l'endroit où nous voulons aller. Ce sont des lignes de mouvement. En effet, la "progression" de la ligne retrace notre propre "progression" sur le terrain. » (Ma traduction)

¹⁰ « À mon sens, dès qu'on se met à parler de quelque chose de véritablement important, il faut que quelqu'un aille chercher un atlas. Et lorsque ce dernier a été égaré ou caché, il est intéressant de voir jusqu'où l'assemblée peut aller en s'en passant, à l'aide du genre de griffonnages et de croquis que l'on trace sur une nappe avec une fourchette. C'est alors qu'on découvre que la plupart des hommes ont en tête une carte grossière des contrées qu'ils parcourent habituellement, et une carte plus exacte du coin particulier d'o ils viennent d'arriver — celle-là est souvent précise au point d'en être ennuyeuse. » (ma traduction)

¹¹ « Partez sur un sentier à flanc de montagne, à moitié route et à moitié torrent, à travers une jungle épineuse et infertile, et montez, montez, montez, jusqu'à ce que vous voyiez, étalés comme une carte en dessous, le lac, le palais et la ville, encerclés par la mer de collines qui se trouve entre Udaipur et le Mont Abu, à cent soixante kilomètres de là. » (ma traduction)

subjectivité qui s'engage tandis qu'elle observe : « la vue embrassante [...] se penche au contraire pour mieux voir : elle dialectise et abîme l'éloignement lui-même. Aussi laisse-t-elle le regard remonter vers l'œil, quels qu'en soient les risques ou les contrecoups afférents », (Didi-Huberman, 2013, 198). Aussi bien dans ses récits de voyage que dans sa fiction réaliste, Kipling remote sa représentation de l'espace colonial en développant ces vues d'en haut : le point de vue du sujet voyageur, parfois même vagabond, englobe alors le territoire sans se l'approprier, il se laisse influencer et guider par ce territoire, il s'y insère dans un rapport endotique et sensoriel, ce qui amène une ouverture et une souplesse qui permettent aux textes de dépasser le cadre de la cartographie impérialiste. Dans « The Man Who Would Be King », le manque d'attention portée l'espace traversé par les voyageurs impérialistes causera leur perte. Le récit d'aventure coloniale archétypal pousse à son comble l'objectification et l'abstraction du territoire par le personnage de Daniel Dravot, empereur autoproclamé et rejeté par la population, qui se trouve ironiquement avalé par la montagne himalayenne lors de la révolte, tombant dans le vide depuis une passerelle de corde sabotée par les révoltés. La mort du despote est représentée par un mouvement vertical de chute qui le fait sortir de la carte, ce qui contraste avec la ligne sinueuse suivie par son compagnon plus pragmatique et raisonnable, qui reproduit le tracé des chemins et des routes.

III. Cartographie des espaces hétérotopiques : ouvertures par les cartes dans les *Histoires comme ça* et "The Brushwood Boy"

Habile dessinateur et graveur, Rudyard Kipling a lui-même dessiné des cartes pour accompagner certains récits : la plus connue est celle qui illustre l'une des *Histoires comme ça*, « The Beginning of the Armadilloes¹² ». Loin des considérations précédentes sur la référentialité, cette carte de l'Amazone est immédiatement présentée comme une fiction supplémentaire qui vient s'ajouter à la nouvelle. La légende qui l'accompagne insiste sur son caractère gratuit, se concentrant principalement sur le récit d'aventure contenu dans le dessin :

This is an inciting map of the Turbid Amazon done in Red and Black. It hasn't anything to do with the story except that there are two Armadillos in it – up by the top. The inciting part are the adventures that happened to the men who went along the road marked in red. I meant to draw Armadilloes when I began the map, and I meant to draw manatees and spider – tailed monkeys and big snakes and lots of Jaguars, but it was more inciting to do the map and the venturesome adventures in red.

You begin at the bottom left-hand corner and follow the little arrows all about, and then you come quite round again to where the adventuresome people went home in a ship called the Royal Tiger. This is a most adventuresome picture, and all the adventures are told about in writing so you can be quite sure which is an adventure and which is a tree or a boat¹³. (Kipling, 1902, 78)

¹² Voir Figure 1.

¹³ « Voici une magnifique carte du turbide Amazone, imprimée tout en noir. Elle n'a rien à faire avec l'histoire, excepté qu'il y a deux Tatous dedans (vers le haut). Ce qu'il y a de beau, ce sont les aventures arrivées aux hommes qui suivirent la route indiquée par les flèches. J'avais l'intention de dessiner des Tatous en commençant la carte, des singes à queue d'araignée, de grands serpents et des tas de jaguars ; mais c'était plus amusant de faire une carte avec des aventureuses aventures. On commence en bas, au coin gauche, et on suit les petites flèches tout le temps et on revient à la fin, après avoir fait le tour, à l'endroit où les gens aventureux se rembarquèrent sur un vaisseau appelé le Tigre Royal. C'est une très aventureuse image, et toutes les aventures y sont racontées en écrit, de sorte qu'on peut être sûr de ce qui est une aventure, ou bien un arbre, ou un bateau. » (Kipling/D'Humières/Fabulet, 1941, 91).

Kipling s’amuse de nombreux intertextes : on reconnaît ici la structure générale de la carte de Tendre, mais il fait surtout référence aux récits d’aventure de façon humoristique. Le modèle avec lequel Kipling joue principalement est celui de la carte fictive insérée dans les récits d’aventure : les cartes présentes dans *Les Voyages de Gulliver*, *Robinson Crusoé*, *L’île au trésor* ou encore *Les Mines du roi Salomon*, bien que de natures très diverses, ont pour point commun de représenter l’espace imaginaire dans lequel se déroule une partie du récit et de servir de support à la lecture. Le texte et la carte s’allient alors pour créer un espace cohérent bien que fictif, mais il faut savoir lire une carte pour en retirer des informations supplémentaires.



Figure 1 : Carte accompagnant “The Beginning of the Armadilloes”, *Just So Stories*, par Rudyard Kipling, 1902. Reproduite dans Rudyard Kipling, *Histoires comme ça : pour les petits*, Robert D’Humières & Louis Fabulet (trad.), R. Kipling (ill.), Paris, Delagrave, 1941, p. 92. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62857530> (consulté le 28 juin 2024).

Ici, nul besoin d'être cartographe pour lire la carte des tatous. Outre les détails topographiques qui n'aident en rien le lecteur, l'aventure est trois fois racontée : deux fois par la carte – en dessin, avec les miniatures montrant des lieux et des personnages supplémentaires, et en mots inscrits sur la carte – et une fois de plus par la légende sur la page de gauche. La carte et sa légende reprennent des lieux communs du roman d'aventures absents de la nouvelle principale, par exemple les mines d'or cachées, la mutinerie ou encore le combat contre des Indiens. Toutefois, l'emploi explicite du terme « *adventure* » annule ironiquement l'effet anticipé : la carte est circonscrite et balisée, tout y est prévu et annoncé, alors que la véritable aventure, elle, surgit sans jamais s'annoncer.

Un dernier exemple est particulièrement intéressant pour illustrer la façon dont Kipling explore le lien subtil entre espace réel et espace imaginaire : dans la nouvelle « The Brushwood Boy », publiée en 1895, une carte est dessinée par le personnage principal et par Kipling qui l'inclut dans sa publication¹⁴. La nouvelle raconte la vie de George Cottar, officier de l'armée anglaise de la classe moyenne supérieure. Le récit retrace sa petite enfance, ses années d'école, et se poursuit jusqu'à son retour d'Inde à la fin de sa première affectation. À ce récit se mêle celui de ses rêves, dans lesquels figure une jeune fille : dans le rêve récurrent de George, elle est constamment à ses côtés et grandit en même temps que lui. Les rêves se déroulent dans un espace imaginaire que George se remémore une fois éveillé et dessine sous forme de carte. À la fin de la nouvelle, il rencontre cette même jeune fille dans la réalité. Au fil de leurs conversations, George s'aperçoit que Miriam a fait les mêmes rêves que lui, et qu'ils sont reliés de façon surnaturelle. Lorsque George se fait connaître à elle, Miriam le reconnaît comme le « garçon des broussailles » de ses propres rêves. On trouve ainsi l'explication du titre énigmatique de la nouvelle, car le tas de broussailles, qui figure sur la carte, est dans leurs rêves conjoints le point de départ des aventures.

¹⁴ Voir Figure 2.

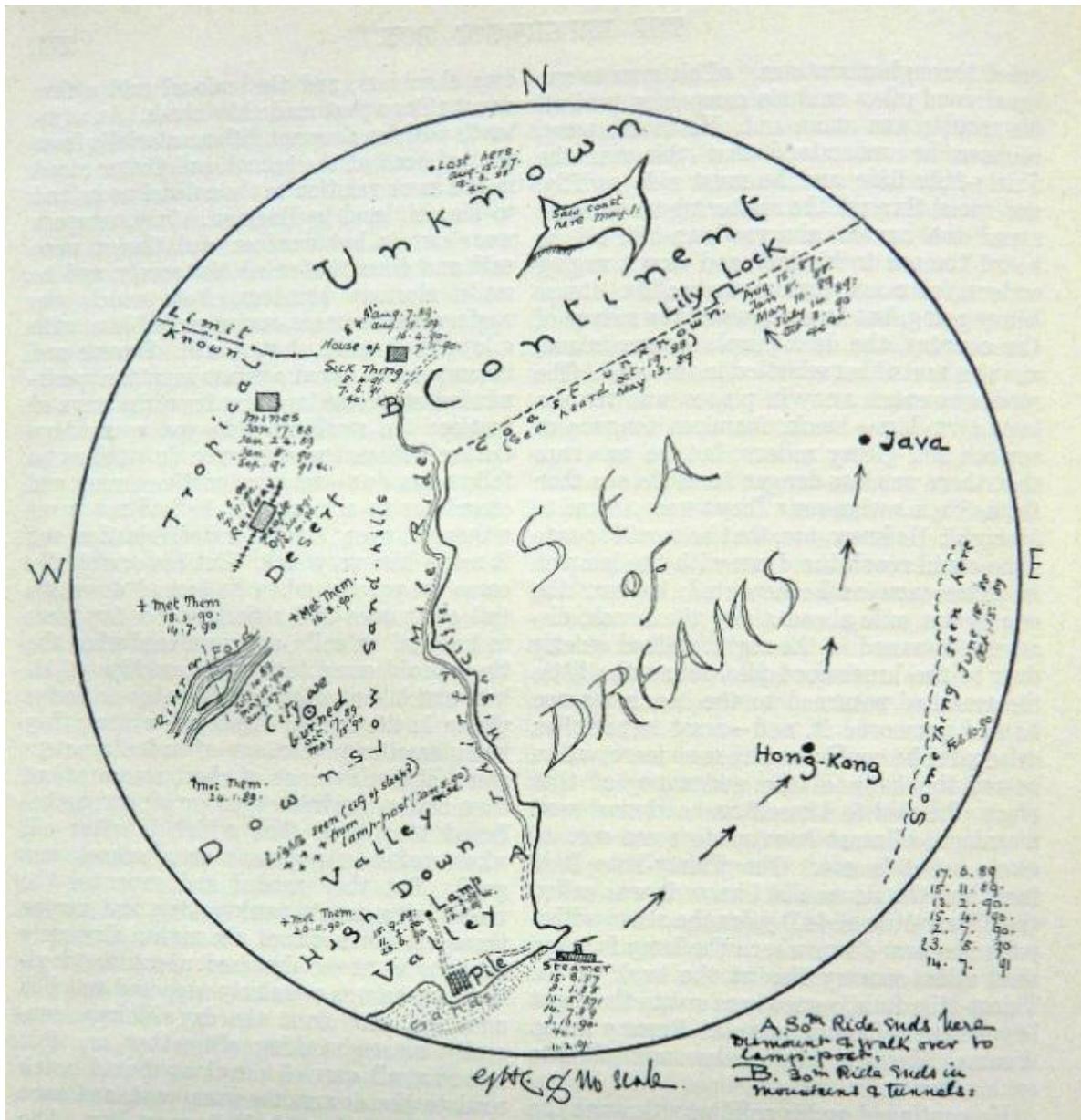


Figure 2 : Carte du rêve de George Cottar dans la nouvelle « The Brushwood Boy », 1895. Illustration tirée de la première publication du récit dans le *Century Magazine*, LI/34, décembre 1895, p. 272.

Cette nouvelle pose la question de l'illustration et de la figuration du monde. Le petit George se découvre à six ans la capacité d'inventer lui-même des histoires et de terminer celles que ses parents n'ont pas fini de lui lire. Sa capacité à créer des mondes de fiction s'inspire notamment de sa lecture d'*Alice au Pays des Merveilles*, parmi d'autres textes illustrés, mais elle se nourrit aussi de son apprentissage de la cartographie quand il est élève à l'école militaire Sandhurst ; il voit le monde avant tout à partir de ces deux modèles. Lorsque George, adulte, commence à s'intéresser à ses rêves, il les interprète en termes géographiques et topographiques :

One peculiarity of his dreams he noticed at the beginning of his second hot weather. Two or three times a month they duplicated or ran in series. He would find himself sliding into dreamland by the same road — a road that ran along a beach near a pile of brushwood. To the right lay the sea, sometimes at full tide, sometimes withdrawn to the very horizon ; but he knew it for the same sea. By that road he would travel

*over a swell of rising ground covered with short, withered grass, into valleys of wonder and unreason. Beyond the ridge, which was crowned with some sort of streetlamp, anything was possible ; but up to the lamp it seemed to him that he knew the road as well as he knew the parade-ground. He learned to look forward to the place ; for, once there, he was sure of a good night's rest, and Indian hot weather can be rather trying*¹⁵. (Kipling, 1895a, 42-43)

Les rêves commencent toujours avec le même paysage, puis différentes bifurcations narratives et vagabondes sont possibles, jalonnées de points de repère à la frontière du matériel et du symbolique : George prend la route, ou bien embarque sur un bateau à vapeur avec lequel il explore la mer, découvrant Hong-Kong puis Java, représentées par des fleurs en pierre taillée, et enfin une écluse menant à un cours d'eau. On remarque les flèches sur la carte figurant le trajet itératif du personnage, toutefois certains événements sont uniques et saillants. Par exemple, une scène méta-narrative marquante montre comment la mer se change soudain en cartes, devenant sa propre représentation cartographique :

*When his feet touched that still water, it changed, with the rustle of unrolling maps, to nothing less than a sixth quarter of the globe, beyond the most remote imaginings of man — a place where islands were coloured yellow and blue, their lettering strung across their faces. They gave on unknown seas, and Georgie's urgent desire was to return swiftly across this floating atlas to known bearings*¹⁶. (Kipling, 1895a, 47-48)

D'un imaginaire sensoriel, le rêve se transforme en monde cartographique, en un atlas flottant qui resserre dans une même image le lieu réel et sa représentation la plus codifiée. George charge tellement le texte de descriptions et de récits de déplacements dans le monde du rêve, que le texte commence déjà à faire carte par lui-même¹⁷. C'est lorsqu'il est bien réveillé que George dresse peu à peu sa carte, en mots puis en image. Du point de vue narratif, carte et texte sont redondants et la carte n'est d'aucune utilité pratique, comme le souligne explicitement la mention « Pas d'échelle » qui apparaît en bas de la carte ainsi que le fait que George ne l'emporte pas avec lui en rêve. Rêve après rêve, au réveil, George met sa carte à jour comme un *log book*.

Du point de vue formel, il semble particulièrement remarquable que les aventures rêvées de George soient inscrites à la fois dans l'espace et le temps : la carte porte mention des dates des rêves à l'endroit où ils se sont déroulés, repoussant les limites de la

¹⁵ « Une particularité de ces rêves lui était apparue au début de sa seconde saison chaude : deux ou trois fois par mois, ils se répétaient ou formaient des séries. Il s'enfonçait dans le pays des songes par le même chemin – un chemin qui longeait une plage, près d'un tas de ramées. À droite, il y avait la mer, tantôt étale, tantôt retirée jusqu'au fond de l'horizon, mais il savait que c'était la même. En suivant le chemin, il franchissait une hauteur couverte d'herbe rase et flétrie, et descendait dans des vallons où régnaient le merveilleux et la déraison. Par-delà la crête, couronnée d'une sorte de réverbère, tout pouvait arriver. Mais, jusqu'au réverbère, il avait le sentiment de connaître la route aussi bien que le champ de manœuvre. Il apprit à soupiner après cet endroit, car une fois-là, il était sûr de passer une bonne nuit ; or, la saison chaude, en Inde, peut être assez éprouvante. » (ma traduction)

¹⁶ « Mais lorsque ses pieds touchèrent les eaux tranquilles, celles-ci se transformèrent, avec un bruissement de cartes qui se déroulent, en rien moins qu'un sixième de la planète, défi étranger aux rêves les plus fous des hommes, un lieu où les îles étaient coloriées en jaune et bleu et portaient, égrenées sur leur image, les lettres de leur nom. Ils donnaient sur des mers inconnues, et le désir urgent de Georgie était de retraverser rapidement cet atlas flottant pour retrouver des repères connus. » (Ma traduction)

¹⁷ Ceci rappelle le fonctionnement de la carte de *L'île au trésor* tel que l'explique Jean-Pierre Naugrette : « Remarquons ici la relation en miroir entre la carte et le texte qui l'accompagne, comme c'est aussi le cas dans *Treasure Island* avec la carte de l'île et le parchemin écrit par le capitaine Flint : la carte est un texte chargé de signes et de sens, un gisement de couches et de strates, mais le texte est tellement chargé d'indications topographiques qu'il finit par figurer un espace donné, par faire carte. » (Naugrette, 1995, 71-72)

représentation cartographique en y incluant des références temporelles. La carte que George s'efforce de compléter avec précision est une superposition de toutes les itérations d'un même rêve, ce qui implique une stratification temporelle. C'est bien là que la nouvelle de Kipling prend de l'ampleur. Le texte ne se limite pas à un récit fantastique développant la notion d'âme sœur, il étudie formellement les questions de la mémoire et de l'identité en nous fournissant l'image créée par le personnage pour représenter, objectiver et explorer son propre subconscient. Cherchant à mieux comprendre ses rêves par un effort de mémoire et de rationalisation, George découvre peu à peu les toponymes et les dimensions de ce monde onirique. Il applique à sa propre psyché les méthodes colonialistes qu'il a apprises à Sandhurst, explorant et cartographiant les territoires inconnus, notant leurs particularités géographiques, jusqu'à ce qu'il revienne en territoire connu.

La forme même de la carte est onirique : elle tient dans un cercle qui, contrairement à celui des mappemondes, ne représente pas un globe. Le cercle, figure de perfection, présente un espace plat, unifié et centralisé : à aucun moment l'au-delà de la circonférence n'est envisagé, les limites de ce monde sont conventionnellement acceptées. À l'intérieur de ce cercle, George retrouve un microcosme qui suit une logique propre aux livres pour enfants et aux romans d'aventures : comme dans la carte des tatous, tous les ingrédients nécessaires sont présents pour l'invention d'une histoire canonique – un territoire inconnu, une mer aux confins mystérieux, des mines, un chemin de fer, une rivière, une ville, un désert tropical, une plaine, une montagne, une plage, des îles, des bâtisses inquiétantes, une route. George invente lui-même ses histoires, à partir de ces données, mais surtout à partir du manque de détermination qui les entoure et qui est propice à l'invention. Ces blancs sur la carte sont des jeux, des interstices qui appellent des variations et des itérations s'exprimant dans les rêves récurrents du personnage.

Le monde du rêve est postulé préexistant au moment du rêve initial, lors duquel George le découvre, comme si l'activité onirique consistait en un voyage d'exploration dans un espace spécifique et non en l'invention de ce voyage. La carte n'est pas considérée par George comme une représentation imagée de sa psyché, mais bien comme le relevé de la topographie d'un monde qu'il explore en compagnie d'une autre rêveuse : il la conçoit comme une carte d'exploration au sens propre. Lors de la scène de reconnaissance avec Miriam, George fait référence à l'un des toponymes de la carte, pour lui prouver qu'ils se sont déjà vus dans le monde du rêve. Si la récurrence des rêves ne permet pas de dater précisément leur rencontre, l'unicité du lieu peut la situer sans doute. La carte s'insère alors dans le texte comme une preuve de la réalité de leur expérience, elle est à la fois un témoignage et un récit de voyage. Paradoxalement, la carte onirique de George est à lire au premier degré, c'est pourquoi elle conserve sa force signifiante essentielle.

Conclusion

Contrairement aux cartes imposées par les éditeurs pour accentuer la dimension référentielle, exotique et orientaliste des récits et faciliter leur lecture par les métropolitains, les cartes ajoutées par Kipling lui-même explorent la frontière entre réel et fiction. Elles développent la dimension ludique de la carte littéraire, en offrant des parcours intertextuels qui détournent les codes canoniques des récits de voyages ou d'aventure.

Ces cartes offrent des ouvertures : elles ne confinent pas le récit à un territoire représenté dans un cadre et ne visent pas l'exhaustivité scientifique. Dans les deux derniers exemples étudiés ici, les cartes dessinées par l'auteur figurent un monde fictif dans lequel le

conteur vient choisir un trajet, vivre une aventure puis une autre, sans jamais épuiser les ressources du divers. Dans « The Beginning of the Armadilloes », le foisonnement de micro-récits sur la carte vient suggérer que le monde de fiction d'où le conteur tire l'histoire des tatous contient ce récit parmi mille autres, donnant corps à ce monde de fiction. Dans « The Brushwood Boy », on remarque l'incomplétude de la carte, que le personnage cartographe va continuer à écrire jusqu'à ce qu'il cesse de rêver.

Ces images encouragent les lecteurs à créer leurs propres histoires, ouvrant ainsi le texte à une infinité d'autres récits possibles. C'est ce que l'on peut retenir de la correspondance entre l'agent forestier des Central Provinces et Kipling : malgré leurs incompréhensions dues à un placement différent vis-à-vis de la question de la référentialité, il apparaît que ce lecteur a confectionné une carte après sa lecture des *Livres de la Jungle* précisément parce que le texte l'y a incité. Chez Kipling, la cartographie n'agit donc pas comme une fermeture de l'imaginaire spatial mais bien comme une ouverture : lorsqu'il repousse les limites conventionnelles de la forme cartographique, Kipling poursuit sa recherche littéraire d'une représentation de l'espace qui cherche à dépasser les dichotomies canoniques. Ses cartes sont à la fois scientifiques et sensorielles, universelles et personnelles.

Ouvrages cités

- BOEHMER, Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature*, Second edition, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- BULSON, Éric, *Novels, Maps, Modernity: The Spatial Imagination, 1850-2000*, New York & London, Routledge, 2007.
- CARRINGTON, Charles, *Rudyard Kipling: His Life and Works*, London, Macmillan & Co, 1955.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Penser penché », in Angela Lampe (dir.), *Vues d'en haut*, catalogue d'exposition, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2013, p. 196-207.
- HAMON, Philippe, « Génétique du lieu romanesque », *Cahiers de Narratologie*, 8/1997. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10718> (consulté le 8 mars 2024)
- KIPLING, Rudyard, 1887, *Letters of Marque*, New York and Boston, H. M. Caldwell, 1899. URL : <https://ia803109.us.archive.org/11/items/lettersofmarque02kipl/lettersofmarque02kipl.pdf> (consulté le 8 mars 2024)
- , 1888, « The Man Who Would Be King », in Jan Montefiore (dir.), *The Man Who Would Be King*, London, Penguin, 2011, p. 98-126.
- , 1895, *The Jungle Books*, Daniel Karlin (éd.), London, Penguin, 2000.
- , 1895a, *The Brushwood Boy*, Orson Lowell (ill.), New York, Doubleday and McClure, 1899.
- , 1901, *Kim*, Edward W. Said (éd.), London, Penguin, 2000.
- , 1902, *Just So Stories*, Lisa Lewis (éd.), Oxford, Oxford University Press, 1995.
- , 1914, « Some Aspects of Travel », in *A Book of Words*, London, Macmillan, 1928, p. 97-120. URL : <https://ia601705.us.archive.org/12/items/dli.ernet.544149/544149-A%20Book%20Of%20Words.pdf> (consulté le 9 juin 2023)
- , 1941, *Histoires comme ça : pour les petits*, Robert D'Humières & Louis Fabulet (trad.), Paris, Delagrave, 1941.
- , 2001, « L'Homme qui voulut être roi », in Pierre Coustillas (dir.), *Œuvres*, vol. I., Sylvère Monod (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2001, p. 678-718.
- INGOLD, Tim, *Lines. A Brief History*, London & NY, Routledge, 2007.
- MORETTI, Franco, *Atlas of the European Novel, 1800-1900*, London, Verso, 1998.
- MOURA, Jean-Marc, *La littérature des lointains : Histoire de l'exotisme européen au xx^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998.

- NAUGRETTE, Jean-Pierre, « Cartographies aventureuses », *Tropismes* n° 7 « Cartes et Strates », 1995, p. 63-102.
- VIDAL DE LA BLACHE, Paul, « La carte internationale du monde au millionième », *Annales de Géographie*, 19^e Année, N° 103 (15 janvier 1910), p. 1-7.
- WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique : Réel, fiction, espace*, Paris, Editions de Minuit, 2007.

Notice

Élodie Raimbault est MCF en littérature anglaise à l'Université Grenoble Alpes, membre du laboratoire ILCEA4 / LISCA. Son ouvrage intitulé *Le Géomètre et le vagabond : espaces littéraires de Rudyard Kipling* (UGA Editions, 2021) aborde les liens entre littérature et géographie dans l'œuvre de Kipling. Ses recherches actuelles se concentrent sur la littérature populaire, de détection et d'aventure dans les œuvres d'auteurs victoriens et édouardiens tels que Kipling, Rider Haggard, Conrad, Wells et Conan Doyle. Elle travaille sur les représentations cartographiques, politiques et géopoétiques des territoires coloniaux dans les textes de ces auteurs, ainsi que sur leur portée scientifique et technologique. Elle a publié sur Kipling et la technologie : « Aerial Scapes and Technological Perspectives in the Science-Fiction of H.G. Wells and Rudyard Kipling » (*Polysèmes* 22, 2019, <https://doi.org/10.4000/polysemes.5406>) et « Technology and the Cinematographic Writing of Trauma in Kipling's Motoring Short Stories » (*Cahiers victoriens et édouardiens* 89, 2019, <https://doi.org/10.4000/cve.5114>). Un article récent porte sur le mentir vrai de la fiction kiplingienne : « "Tell it as a lie": Fiction and Journalism in *Many Inventions* », *Kipling Journal* 390, May 2022, p. 45-53.