

Tentative d'inventaire d'une carte inventée : *Description d'Olonne* de Jean-Christophe Bailly

Aurélien d'Avout

À la manière dont les ethnologues publiaient au retour de leur terrain non pas un mais deux livres (l'un à visée scientifique, l'autre d'ordre littéraire)¹, l'écrivain français Jean-Christophe Bailly fait paraître en 1992, à quelques mois d'écart, l'essai *La Ville à l'œuvre*, anthologie d'articles portant sur l'espace urbain, et un récit, *Description d'Olonne*. Si le premier renvoie à l'atlas réel, tandis que le second s'inscrit dans un univers fictionnel, les deux ouvrages n'en forment pas moins une sorte de diptyque, proposant une semblable « tentative de poétique de l'espace urbain étoilée en promenades » (comme l'énonce la quatrième de couverture de l'essai). Dans *Description d'Olonne*, Bailly compose le portrait d'une ville inventée, dont la consistance n'est pas seulement verbale mais graphique : assorti d'un dessin de l'auteur, l'ouvrage se présente comme un récit avec carte, ou plutôt avec plan [fig. 1]. Bailly a beau déclarer avec modestie « ne pas bien dessiner » (Bailly, 2014, 81), le plan qu'il offre au lecteur témoigne d'une grande sûreté de trait. D'allure complexe, si ce n'est labyrinthique, il apparaît soigneusement agencé.



Fig. 1 : Le plan de la ville d'Olonne

¹ Voir à ce sujet l'ouvrage de Vincent Debaene (2010).

Certes, d'autres œuvres de l'auteur accueillent elles aussi la présence de schémas ou de croquis cartographiques, que ce soit pour préciser un itinéraire ou mieux rendre compte de la configuration d'un lieu, à l'image de la jonction entre deux cours d'eau (la Dordogne et la Vézère) qu'apprécie Bailly dans *Le Dépaysement* (Bailly, 2011) et dont il propose un dessin [fig. 2], « frêle écho de ceux, nombreux, qui parsèment *Henry Brulard* et y servent d'appui au travail de la mémoire » (*ibid.*, 293)².

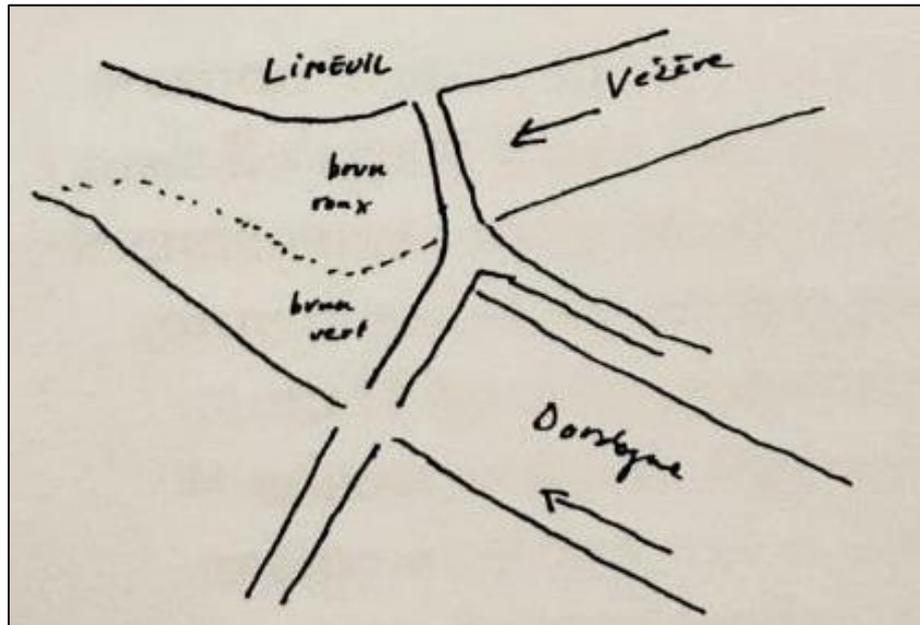


Fig. 2 : Schéma de l'auteur reproduit dans *Le Dépaysement* (2011)

Dans *Description d'Olonne*, le plan est toutefois doté d'une importance décisive : tout en manifestant une autonomie par rapport au texte (auquel il préexiste), il autonomise le récit par rapport au réel. Le lecteur ne saurait en effet localiser sur une carte la ville d'Olonne, tout droit sortie de l'imagination de l'auteur. Ville parallèle, elle l'est aussi pour le narrateur qui, après y avoir séjourné trois ans en tant que bibliothécaire, n'y est jamais retourné. Le récit se présente donc comme une « promenade rétrospective » (Bailly, 2010a, 8)³ dans une ville reparcourue en pensée, non sans nostalgie.

La présence matérielle du plan ouvre une série de questions : comment celui-ci s'articule-t-il avec le récit, quel jeu de va-et-vient ouvre-t-il entre le texte et l'image, en quoi dépasse-t-il sa seule fonction de repérage dans l'espace et dans quelle mesure contribue-t-il à définir l'essence de la ville inventée ?

Cette image cartographique mérite d'être appréhendée aussi bien pour le rôle qu'elle joue dans l'acte de lecture que pour la place qu'elle occupe dans le processus de création. Ainsi, après avoir examiné le plan d'Olonne et son inscription dans le dispositif éditorial du livre, on envisagera d'un point de vue génétique sa nature matricielle et les différentes

² Le carnet de voyage de l'auteur en Amérique du Sud, *Dans l'étendu* (Bailly, 2010b), présente de son côté un plan du site des chutes d'Iguazu sur lequel l'auteur a marqué son itinéraire par des traits de couleur. Relevons dans ce même ouvrage la présence d'un schéma spatial illustrant l'idée que « le temps intérieur est une ligne errante pleine de boucles, de pontons d'où l'on prend d'autres lignes » (*ibid.*, 80).

³ Par commodité, le titre *Description d'Olonne* ne sera pas rappelé après les citations qui en émanent, la majorité des citations de l'article se référant à cet ouvrage. Seuls apparaîtront les numéros de pages correspondant à la réédition du livre en format poche, en 2010.

variantes auxquelles il a donné lieu, car le plan livré au lecteur ne se confond pas tout à fait avec le dessin d'origine. On tâchera ensuite de mieux cerner la singularité de cette image au sein du faisceau de représentations dont la ville est l'objet, avant de relancer l'interprétation dans une nouvelle direction en considérant le plan comme une « image de pensée⁴ » dont la silhouette d'ensemble s'accorde avec la forme du récit.

Un plan à l'appui de la fiction

Foisonnant de lignes et de traits, au gré desquels l'esprit vagabonde, le plan d'Olonne ne contient toutefois qu'un nombre limité de noms et de symboles. On relève ainsi uniquement la présence de trois noms de fleuve (la Scève, la Sauve et la Vivienne), dont la teneur intertextuelle et suggestive est soulignée par le narrateur lui-même. Celui-ci mentionne à deux reprises le poète lyonnais Maurice Scève, auteur de la *Délie*, et joue volontiers sur les signifiants de la Sauve, présentée « comme ce qui, littéralement [le] sauvait : en allée dans son nom, la Sauve se sauvait jusqu'à la mer où elle était reçue » (174). Le nom de la Vivienne n'est pas quant à lui sans évoquer la Vivonne proustienne, une référence « surdéterminée pour un narrateur-bibliothécaire⁵ » (Ferrato-Combe, 2016, 115). Sur le plan, ces trois toponymes paraissent bien peu de chose en regard de ce qui, pour Bailly, fait tout le prix d'une carte : sa capacité à ouvrir « le festival de la toponymie, de la folie des noms » (Bailly, 2014, 81). En réalité, la tentation semble avoir été si forte qu'elle n'a pu être contenue dans les limites du dessin ou même de la légende, au risque de les saturer. Aussi l'auteur leur offre-t-il un espace de déploiement *ad hoc*, qui prend la forme d'un copieux index toponymique contenant une centaine de noms de lieux fictifs répartis en trois catégories (noms de rues, noms de places, noms de boulevards et d'avenues).

Le plan est par ailleurs pourvu d'un système de numérotation qui singularise, par le biais d'une légende séparée, cinquante lieux de la ville : îles, ponts, places, immeubles, gares, musées, etc. Il s'agit essentiellement de points de repère objectifs, tels qu'on les trouverait répertoriés sur un plan ordinaire. Néanmoins, les items de la légende renvoient parfois à une matière plus intime et apparaissent hermétiques au premier abord : le « 64, rue de l'Industrie » correspond au lieu de vie du narrateur, tandis que le code « *2916 » ne se comprend qu'à la lecture d'une des dernières sections de l'ouvrage. Les lieux ne sont pas classés dans la légende selon leur type ou selon leur ordre d'apparition dans le texte, mais en fonction de leur localisation. La disposition des numéros sur le plan suit en effet un principe de proximité spatiale, facilitant le travail de repérage du lecteur.

Outre les noms de fleuve et les numéros, le plan contient une flèche noire pointant une unité d'habitation sur l'île de la Chantraie. Cette flèche est d'un statut tout à fait différent des autres signes : elle ne fait pas partie de la nomenclature du plan, mais s'apparente bien plutôt à une trace, à l'empreinte individuelle d'un geste. On peut le déduire d'un passage du texte où le narrateur précise les conditions de son arrivée dans la ville : « Un ami m'avait recommandé pour mes premiers jours un hôtel de l'île de la Chantraie. Le plan que je consultais me confirma que c'était assez loin de la gare centrale, mais n'ayant avec moi qu'un mince bagage, [...] je décidai de m'y rendre à pied » (12). La flèche, marquant selon toute probabilité l'emplacement de l'hôtel, a dû être tracée par le narrateur en guise de point de repère. Elle se présente dès

⁴ Voir au sujet de cette notion l'ouvrage de Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu (2011).

⁵ Brigitte Ferrato-Combe rappelle à juste titre que la Bibliothèque nationale de France (site Richelieu) est sise rue Vivienne, à Paris.

lors, pour le lecteur également, comme une première entrée possible dans le labyrinthe de la ville, à la manière d'un « Vous êtes ici », dispositif dont Guillaume Monsaingeon dit qu'il « renvoie à une réalité extérieure et bouscule la logique strictement interne du plan », produisant une cartographie « ombilicale », lisible depuis un « je » incarné (Monsaingeon, p. 53). En tout état de cause, le plan garde à travers cette flèche le souvenir du texte, tout comme, inversement, le texte conserve le souvenir du plan.

L'ensemble du support graphique présenté au lecteur – le plan et son système sémiotique – a pour principal effet de donner une consistance particulière à la ville d'Olonne, laquelle se caractérise par sa nature à la fois fictionnelle et plausible. Elle a tout en effet d'une ville européenne et plus précisément française, d'une ville de fond d'estuaire, à l'image de Nantes ou de Bordeaux, entre lesquelles elle trouverait volontiers sa place. Des comparaisons sont régulièrement dressées dans le récit avec d'autres villes réelles (Venise, Madrid, Paris, etc.) pour qualifier telle ou telle de ses parties. Brigitte Ferrato-Combe nuance ainsi avec justesse l'affirmation de l'auteur selon laquelle « toute la matière » de l'ouvrage « prov[ie]ndrait de ce socle intégralement imaginaire » qu'est le plan (Bailly, 2004, 82), tant il est vrai que Bailly ne cesse de réinvestir au gré de ses descriptions un savoir architectural, historique, culturel situé.

Pour arrimé qu'il soit à la réalité, l'ouvrage n'en est pas moins tendu vers « l'absolu de la fiction », comme l'indique la quatrième de couverture de l'édition de poche. L'auteur organise les éléments du réel dans une configuration nouvelle – une « topologie imaginaire proche » (Bailly, 2014, 85) –, non sans les remodeler au passage selon le libre jeu de son imagination créatrice. Bailly orchestre ainsi une sorte de dérive du réel, à l'instar de Sam, l'artiste américain fictif rencontré à Olonne, qui projette sur la surface de l'eau l'ombre de lettres finissant par devenir, au gré du courant, « infidèles à leur support » d'origine (111). Si la ville inventée revêt les apparences d'une ville réelle, elle ne s'y conforme donc pas entièrement. Tenant elle aussi de « l'ombre flottante » (111), elle propose un autre monde possible, un monde « distinct du vrai et immobile au sein de son décalage léger mais incontestable » (113).

Le plan semble plus particulièrement régi par une « tension utopique » (96), comme s'il s'agissait du dessin d'un enfant ou d'un visionnaire à qui l'on aurait demandé de concevoir sa ville idéale. Que l'architecture de la ville manifeste à quel point Olonne a été sculptée selon les goûts et les désirs de l'auteur, voilà ce que confirment les propres dires de Bailly invité à commenter son œuvre :

Cette ville n'est pas une cité utopique au sens où elle réaliserait l'harmonie entre les hommes, où elle serait l'incarnation du bien vivre tel qu'il a été pensé dès l'Antiquité. C'est une ville qui serait normale mais où, disons, la quantité de fragments de paradis dispersés serait un petit peu plus importante que ce n'est l'usage. Et ce n'est pas un hasard d'ailleurs s'il y a énormément de places, d'espaces vides, d'évidements, s'il y a aussi la présence de l'eau, les flux de l'eau qui, pour moi, sont les bases du plaisir esthétique de la ville [...], c'est-à-dire le rapport entre quelque chose de dur, de solide, d'édifié, et quelque chose qui passe. (Bailly, 2014, 84)

La part d'utopie de la ville ne fait pas seulement signe vers le rêve ou le plaisir des sens : Olonne présente, dans son plan même, une dimension politique. La ville n'est pas structurée en effet autour d'un centre qui la gouvernerait et son urbanisme semble échapper à tout principe de hiérarchisation spatiale. À ce titre, sa forme apparaît d'essence démocratique, comme le prouve, par son nom et par sa situation, la place de la Liberté qui est « sans conteste le centre et le cœur vivant d'Olonne » (53). Un château et une place royale sont certes identifiables, mais leur emplacement est relativement périphérique. Ni le plan ni le texte ne font cas d'une

préfecture ou d'un commissariat, tandis que l'hôtel de ville n'est mentionné qu'en passant (54) et n'apparaît pas sur la légende du plan. Olonne ne se soustrait pas pour autant à la politique : son histoire en témoigne, comme son architecture qui en est la trace (en particulier, la phalange d'essai du Pré-Victor, d'inspiration fouriériste, située dans les parages de la ville), mais tout se passe comme si elle tournait le dos à l'exercice concret du pouvoir. Si elle n'a pas vocation à « réaliser l'harmonie parmi les hommes », c'est au fond que cette harmonie est postulée au sein du monde qu'elle constitue. La dimension utopique d'Olonne réside dans l'évacuation des conflits ou des tensions sociales dont les villes réelles sont le théâtre coutumier.

Le dispositif éditorial et ses effets de lecture

Loin de former un discret appendice au texte, le plan de la ville d'Olonne est mis à l'honneur par le dispositif éditorial du livre. Dans l'édition originale de 1992 chez Christian Bourgois, il est ainsi reproduit en couverture sous la forme d'un fragment colorisé en bleu (comme pour souligner dès l'abord la qualité liquide de la ville, chère au narrateur) [fig. 3].

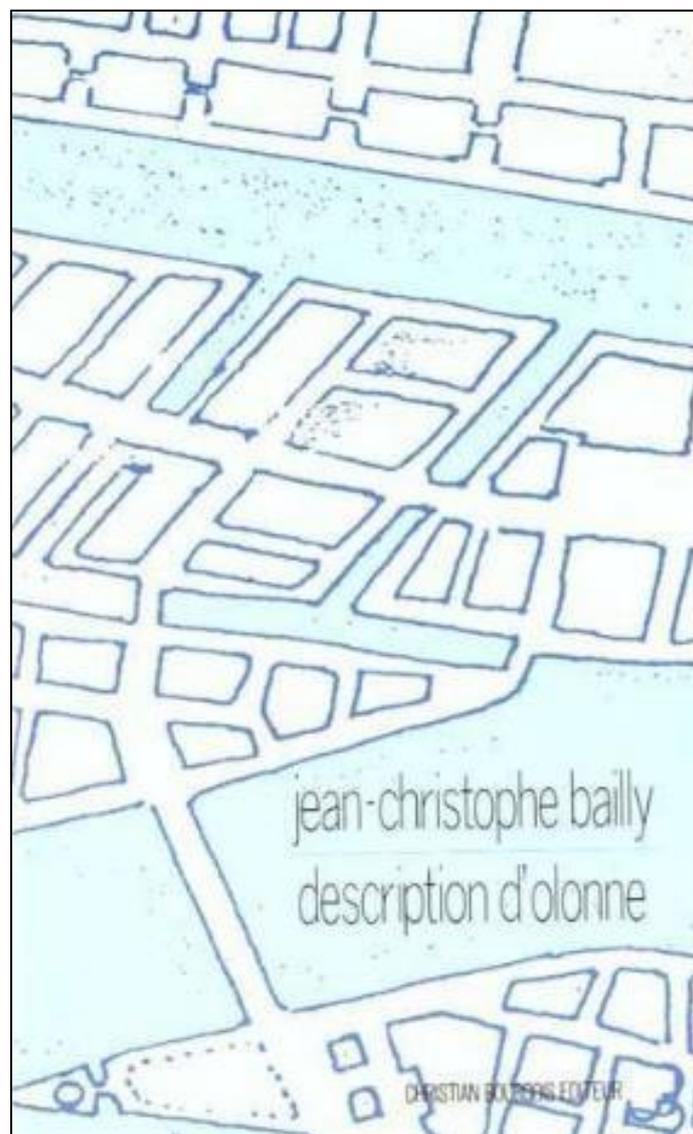


Fig. 3 : Page de couverture de la première édition

Ce choix visuel – non reconduit pour la réédition de l’ouvrage en format poche – rappelle, en guise d’hommage, celui opéré pour *La Forme d’une ville* de Julien Gracq (1985). Dans cet ouvrage consacré à Nantes, le plan de la ville apparaît en filigrane sur toute la première et la quatrième de couverture, mais aussi, de façon plus originale encore, sur les rabats du livre, suggérant une continuité entre les lignes du plan et celles du texte. Relevons au passage que la couverture de *La Ville à l’œuvre* de Bailly (réédité en 2001) fait également apparaître en fond un plan architectural, ce qui renforce encore davantage son lien de parenté avec *Description d’Olonne*. Dans ce dernier, le choix de faire figurer le plan sur la couverture apparaît particulièrement significatif, dans la mesure où il reproduit la chronologie du projet d’écriture. Tout comme le plan a été le point d’origine de l’œuvre pour Bailly, il est le seuil par lequel nous entrons dans l’ouvrage. Ainsi, pour le lecteur comme pour l’auteur, le plan précède le texte.

Deuxième donnée remarquable, le plan est inséré dans la première édition du livre sous la forme d’un feuillet détachable, plié en deux, que le lecteur est appelé à ouvrir et à manipuler librement⁶. Ce dispositif facilite la circulation entre le texte et l’image, celle-ci pouvant être consultée immédiatement en regard de celui-là. Pourvu d’une existence propre, le plan se charge aussi et peut-être surtout d’une plus grande importance symbolique. Tout comme le lecteur le déplie, il est lui-même déplié par le récit : « Olonne, Olonne, c’est le nom désormais, il le faut, d’un souvenir, d’une carte pliée qu’à chaque instant je peux rouvrir et d’autant plus facilement qu’elle le fait d’elle-même, en moi, de tous ses plis et de tous ses pores, de stase en stase comme en une seule équipée » (139).

Au vrai, la présence matérielle du plan vient donner de la consistance à une ville par ailleurs rapportée à un rêve, à une illusion, voire à un « mirage » (19). Le narrateur insiste sur le caractère rétrospectif de son regard sur la ville et cette distance n’est pas sans conférer à Olonne une dimension nébuleuse, fonction de « la propension fantomale du passé » (82). Si Olonne a tout d’un « monde flottant » (41), d’une « ville en partance » (47), c’est bien parce que la promenade n’est pas effective mais mentale, parce que le narrateur ne décrit pas ce qu’il a sous les yeux, mais ce dont il se souvient, « parcourant en pensée [...] une matière qui a l’absence de pesanteur de ce qui fut seulement rêvé » (127). Certes, la somme de connaissances encyclopédiques délivrées sur la ville lui donne une solide épaisseur, mais celle-ci se trouve comme démentie par l’éloignement spatial et temporel du narrateur. La qualité liquide de la ville, régulièrement rappelée, suggère quant à elle qu’Olonne est susceptible de s’évaporer dans la conscience du sujet. Toujours est-il que si la ville est un rêve, le plan lui donne un surcroît de réalité et une assise tangible.

Inscription générique

À un autre niveau, le plan joue un rôle d’ancrage du texte dans le genre de la description géographique, auquel la narration est loin toutefois de prêter assidûment allégeance. Au gré du récit, le relevé des « signes discrets » déterminant la « tonalité locale diffuse » (17) des quartiers cède souvent la place à des anecdotes ou à des souvenirs personnels. Au portrait de la ville se substitue en quelque sorte l’autoportrait du narrateur, comme celui-ci le reconnaît en fin d’ouvrage sous la forme d’un aveu d’échec : les phrases de sa description ont été

⁶ Le format du feuillet est de 22 x 15 cm. La page 1 contient les « Légendes du plan d’Olonne » (le pluriel, inattendu, s’accorde avec le caractère fabuleux de la ville) ; les pages 2 et 3 présentent le plan proprement dit, tandis que la page 4 est blanche. La réédition en poche intègre l’ensemble (légende et plan) au corps du livre, entre l’index toponymique et la table des matières.

« embuées, encrassées par une épaisseur venue de lui », et il n'est finalement pas parvenu à écrire « le livre d'Olonne » (195-196). Le jugement est sans doute trop sévère, l'espace décrit n'étant pas entièrement recouvert par l'espace vécu. Il n'en est pas moins vrai que l'ouvrage entretient avec le genre de la description ou de la monographie urbaine un rapport ambigu, éloigné du modèle que représentent en la matière – mais jusqu'à l'excès – les ouvrages savants du géographe fictif Paul Blondelet, natif d'Olonne.

« Périégète de la France », ce dernier est l'auteur d'un « ouvrage gigantesque » dont l'ambition est de décrire par le menu « le système de division territoriale » du pays (103). Entreprise démesurée, « maniaque et absurde » (106), cette *Comparaison entre tous les départements* s'apparente à un avatar dégradé du *Tableau de la géographie de la France* de Paul Vidal de La Blache (1903). Ce projet laisse tout de même le temps à Blondelet de publier de manière indépendante une *Description d'Olonne et de ses environs*. Portant, par une logique de mise en abîme, le titre même du livre que le lecteur tient entre ses mains, l'ouvrage du géographe se présente comme un étalon qui, quoique tenu à distance, permet de mesurer l'écart entre le genre scientifique de la description et l'adaptation personnelle qu'en propose Bailly. Si *Description d'Olonne* (l'ouvrage publié en 1992) s'inscrit dans une tradition – de l'antique *Description de la Grèce* de Pausanias à la napoléonienne *Description de l'Égypte* –, il rompt par son objet même (de nature fictive) avec l'horizon d'attente du genre (l'inventaire d'un pays réel). Il est aussi d'une portée moins ambitieuse, en ce qu'il ne rend pas compte d'un vaste territoire mais d'une unique ville. Néanmoins, la présence du plan confirme l'inscription du livre dans le genre de la description, dont l'une des constantes est d'être accompagné de reproductions de schémas, de plans et de cartes.

Genèse iconographique

Loin de former un secret bien gardé, l'origine du texte est connue : Olonne a été conçue « à partir de son plan dessiné un jour de désœuvrement », comme l'annonce d'entrée de jeu la quatrième de couverture de la réédition du livre en 2010. Doté d'une fonction motrice, le plan a constitué pour l'auteur le tremplin de l'écriture, l'image fondatrice dans le sillage de laquelle le livre a été composé.

Dans son livre d'entretiens publié en 2014, Bailly revient de manière plus précise sur la genèse iconographique de *Description d'Olonne*. Il révèle que le plan de cette ville s'intègre en réalité dans une longue série :

Aussi, pendant des années et des années, j'ai dessiné des plans de villes, de quantité de villes ; j'en ai dessiné des centaines, je pense. Souvent, je jetais le résultat, qui oscillait entre ce qu'on appelle le dessin de téléphone et quelque chose d'obsessionnel, durant des heures. [...] Mais une fois, le dessin que j'ai fait, au lieu de me retenir raisonnablement pendant une heure ou deux, a continué de se développer presque malgré moi, comme de lui-même. Je ne me souviens pas de la durée exacte, mais c'est un dessin de plusieurs heures. Et je me suis attaché à cette forme qui était venue. En d'autres termes, la ville que j'avais imaginée par ce biais s'est en quelque sorte mise à exister. Assez en tout cas pour que me soit venue, provenant de son dessin, l'idée d'écrire un livre qui la raconterait. J'avais donc à prolonger l'invention schématique du plan par une description systématique des lieux, une sorte de « maquette en mots » (Bailly, 2014, 83).

Alors même que le plan se caractérise par un haut degré d'aboutissement, il n'est pas présenté comme un projet délibéré ni comme une construction réfléchie, mais comme le libre produit de son imagination.

En général, le dessin d'un plan sert d'appui à un projet préalable. Pour l'écrivain, il répond presque toujours à un besoin spécifique : s'approprier un espace réel pour mieux le visualiser et le comprendre, notamment dans le cadre d'une enquête de terrain ; dégager les lignes de force d'un univers romanesque ; agencer la trajectoire des personnages ; ou encore organiser l'enchaînement de séquences narratives. Ici au contraire, l'auteur affirme la pure gratuité de sa production graphique : elle est d'abord une fin en soi, et non un instrument au service d'un objectif précis. Le temps de cette production est donc celui de l'oisiveté féconde : celui d'un *désœuvrement* d'où, plus tard, l'*œuvre* adviendra.

Le dessin du plan ouvre en effet la voie à un projet littéraire de « description systématique » de la ville, digne de Georges Perec et de sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1982). Pourtant, il n'apparaît pas respecté avec une parfaite rigueur : les lieux représentés sur le plan ne font pas tous l'objet d'une description (à l'instar du Théâtre olympique), et inversement, les lieux décrits dans le texte ne sont pas tous situés sur le plan (comme le cinéma de la ville, le *Tivoli*). Le dessin forme plutôt une trame que l'auteur vient à plusieurs endroits investir de son écriture.

Si le plan contient des formes de natures distinctes (îles, bassins, fleuves, ponts, places...), un certain sentiment d'uniformité se dégage des multiples blocs urbains recouvrant la surface de la feuille. Ce sentiment tient plus encore à la nature géométrique du plan, témoignant à l'instar du Signal de Fresnel (le phare de la ville) d'« une sorte de propreté optique et [d']une beauté abstraite bien en place dans l'air d'Olonne » (37). Au fil du récit, l'auteur singularisera les différentes parcelles de la ville en leur associant une multiplicité de détails ayant trait à leur histoire, à leur architecture, aux souvenirs dont ils sont porteurs. Ce faisant, Bailly confère au plan un certain nombre de pôles et de points d'intensité ; il l'anime et s'attache à le « faire parler » (74).

Dans son récit autobiographique *Tuiles détachées* (Bailly, 2004), l'auteur fait retour sur *Description d'Olonne* et livre à cette occasion une reproduction du plan original de la ville (non daté, tout comme les suivants qui ne seront pas davantage situés dans la chronologie de la création) [fig. 4].



Fig. 4 : Reproduction du plan d'Olonne dans *Tuiles détachées* (2004)

Le lecteur a la surprise de découvrir un plan d'une plus grande superficie que celui présent dans la *Description*. Le dessin s'étend vers le nord, l'est et l'ouest, dévoilant notamment l'ensemble du parc du Belvédère – et ainsi l'emplacement de la « petite pagode de porcelaine sur une île miniature » (131) qui était évoquée dans le texte –, mais aussi des faubourgs accueillant certains bâtiments aux formes triangulaires curieuses (dans le coin supérieur gauche), ou encore l'amont des canaux drainant la Scève. Le lecteur a ainsi accès à un hors-champ qui révèle le caractère extensible du monde inventé et, par voie de conséquence, l'inachèvement nécessaire du récit qui a pour vocation d'en décrire les formes. Ce sentiment est d'autant plus fort que ce nouveau plan révélé au lecteur semble lui-même rogné en ses bords, évoquant une étendue plus vaste encore.

Cette dernière était du reste déjà suggérée dans le texte, mentionnant ou décrivant certains lieux de la ville dont la position excédait la surface couverte par le plan – à l'instar de la Villa Longuet, des studios de la radio locale situés « assez loin du centre, derrière le parc du Belvédère » (72), ou encore de la phalange d'essai du Pré-Victor. Le récit faisait également cas de l'environnement plus lointain d'Olonne, avec des villes comme Langrune, Le Port-du-Levant (en tête d'estuaire) ainsi que « la falaise rouge Esterel » (133).

Au plan révélé dans *Tuiles détachées* s'en ajoute un autre, publié dix ans plus tard dans *Passer définir connecter infinir* [fig. 5]. Cette fois-ci, le surcroît graphique ne se lit plus en étendue mais en densité. Le dessin, correspondant à un détail du plan général d'Olonne, fait apparaître non seulement le nom des lieux mais aussi, avec une grande précision, la configuration de l'intérieur des blocs d'habitation, de l'église Notre-Dame-des-Victoires et du passage Conté (autant de bâtiments évoqués mais non décrits dans le texte). En cela, le dessin n'est pas sans faire songer au plan de Rome réalisé par Nolli et publié en 1748, dont Bailly souligne le caractère virtuose dans *Paris quand même* (Bailly, 2022). Selon lui, parce qu'il restitue « la totalité des espaces pénétrables », ce plan offre de la ville une image « immédiatement active, donnant l'impression d'une matière poreuse » (*ibid.*, 29). C'est un sentiment analogue que l'observateur peut éprouver en circulant dans le plan composé par Bailly.



Fig. 6 : Détail du plan d'Olonne reproduit dans *Passer définir connecter infirmer* (2014)

Sur la base des différents plans dessinés par l'auteur, on peut au fond renverser son affirmation selon laquelle « chaque ville est comme le chapitre extensible d'un roman labyrinthique infini » (Bailly, 2001, 9) : ici, c'est plutôt le récit qui apparaît comme l'extension d'un dessin de ville dont la matière semble inépuisable et toujours susceptible d'être enrichie.

Le plan, frontispice d'un « livre d'images »

Le plan ne forme pas seulement un objet autonome ou une clé de lecture extérieure au texte : il est évoqué à plusieurs reprises au sein du récit. Outre sa première mention associée à l'arrivée du narrateur dans la ville, le plan apparaît plus tard « accroché dans l'atelier de Sam » qui plante sur lui « des épingles aux significations secrètes » (111) – tout comme Bailly, sous la forme de numéros, sélectionne sur son plan des lieux auxquels il confère une identité spécifique. Sam s'impose à n'en point douter comme un double de l'auteur : le projet artistique qu'il mène « avec des cartes marines et des lettres découpées qu'il interpos[e] entre

une lampe et les cartes » (63) figure, on l'a vu, le théâtre d'ombres que projette Bailly sur son propre plan, la ronde des mots qu'il déploie autour et à partir de lui.

Au sein du texte, le plan de la ville est régulièrement présenté comme la production de personnages inventés. Retraçant les différentes étapes de l'extension de la ville, le narrateur fait ainsi référence au « plan d'ensemble mis au point par [un] cartel d'ingénieurs dont les noms se retrouvent partout dans la toponymie des nouveaux quartiers : quartiers Bilhard, Chantiers Ferrier, bassin de Lavaux [...] » (17). Dans un autre passage, il est fait mention du « plan de la ville grâce auquel [Cervier] donna corps à la cité entièrement nouvelle voulue par François-Frédéric » (53)⁷. Par ce geste de délégation, qui fait oublier l'origine auctoriale du dessin, Bailly contribue plus encore à faire de la ville un « absolu de la fiction ».

Mais le plan ne saurait prétendre à lui seul représenter le portrait d'Olonne : il prend place au sein d'une constellation d'autres supports graphiques évoqués dans l'ouvrage et définissant l'identité de la ville, à commencer par les « photographies de Mériel, qui est à Olonne ce qu'Atget est à Paris » (46), ou encore par la série des sept aquarelles de l'artiste Aimé-François Cormin, réalisées depuis la fenêtre de son atelier. Ce peintre local, dont l'atelier a été transformé en musée, a en effet su capter l'être intime d'Olonne, au point que « toute l'atmosphère de la ville semble se recueillir dans son œuvre » (28) et que, par ricochet, « la ville elle-même [...] semble devoir évoquer, dans ses couleurs, dans ses distances, le rêve d'un peintre » (33). Mentionnons également « les marchands de cartes postales » (39) qui propagent de la ville une représentation dominée par la pagode de la Chantraie. Ce monument emblématique d'Olonne est d'ailleurs lui-même le fruit d'une image, « l'exacte réplique de "la magnifique tour de Porcelaine à neuf étages" de la planche de Fischer von Erlach » (40), de la même manière que la Villa Longuet se distingue par « son air de sortir d'une planche à dessin » (137). C'est bien d'ombres, de reflets et de projections dont il est encore et toujours question.

Le narrateur lui-même prend souvent appui sur des images pour affiner sa description des lieux, renforçant ainsi la dimension visuelle de la ville. Il peut s'agir de comparants communs (« les toits recourbés des pavillons ont l'air d'un chromo », 189) ou référentiels : en été, aux abords de la gare Saint-Christophe, « on croirait avancer dans l'espace devenu vrai d'un tableau de Chirico glissé sous une autre lumière » (68). Qui plus est, Olonne accueille bon nombre de dispositifs optiques en ses murs, à l'instar du Signal de Fresnel, ou au sein de certains de ses monuments comme le château de François-Frédéric, dont la bibliothèque possède des « fenêtres aux verres biseautés qui viennent décomposer la lumière sur les cartes et les mappemondes », et dont la grande galerie « fait du plafond à caissons [le] reflet des dallages du sol et inversement » (81-82). Au vrai, la ville ne cesse de faire miroiter son image. Avant même que le narrateur n'y séjourne, elle se présentait à lui sous la forme d'un « stock d'images [...] nimbé d'une aura à laquelle contribuaient des récits et surtout quelques tableaux de Cormin » (11).

Parmi le faisceau de représentations dont la ville est l'objet, le plan reste pourvu d'un statut singulier. Par sa force de condensation d'abord, puisqu'en donnant d'Olonne une vue zénithale, il contribue plus que tout autre matériau à en proposer une « image générique » (184). Cette vue de surplomb est d'autant plus précieuse qu'elle est unique : le mode de la description s'opère tout au long du récit selon une perspective terrienne et non aérienne. Si le narrateur relève la présence d'« un avion qui passe en clignotant dans la nuit » (118) ou le

⁷ Le plan d'Olonne n'est d'ailleurs pas le seul à être considéré. Lorsque la narration se penche sur certains bâtiments ou projets architecturaux, il est fréquent que leur évocation s'accompagne de la mention d'un plan, à l'instar du « *plan libre* » de la Villa Longuet ou du « plan conçu par Silvère et par l'architecte Florat » pour le phalanstère du Pré-Victor (respectivement p. 138 et 143).

« vol haut, très haut, des oiseaux sur l'estuaire, claquant dans le ciel rapide » (139), c'est bien depuis le sol qu'il les observe. De même, si la pagode de la Chantraie comme le Signal de Fresnel « dominant la ville et donnent sur elles les vues les plus saisissantes » (38), ces dernières ne sont pas développées par des descriptions. La force d'appel du plan tient donc à ce qu'il offre une saisie globale de la ville, subsumant les vues situées que l'on peut avoir sur elle.

Mais le plan ne se conçoit pas seulement comme une clé de lecture, comme « une *surface de lisibilité* extraordinaire » (Bailly, 2014, 81). De nature conceptuelle avant tout, il est aussi ce qui permet d'apprécier la qualité intrinsèque de la ville : « À qui voudrait de plus savoureux détails ou regretterait l'absence de ce lot d'anecdotes propre à toute chronique locale, je dirais que la "saveur" se condense pour moi avant tout dans le plan de la ville, dans les décisions et les ouvertures de son être urbain singulier » (18).

La forme d'une ville

Parce que sa nomenclature est réduite au minimum et sa légende reportée sur une autre page, le plan apparaît en quelque sorte à nu et s'offre comme une pure image à contempler. Que nous dit la forme de cette ville – dont le narrateur souligne qu'elle a correspondu étroitement à la « forme de [s]a vie » (9) – dès lors qu'on la considère non dans sa dimension pratique mais proprement graphique ?

Ce qui frappe en premier lieu, c'est le caractère morcelé du plan. Cet aspect est notamment lié à la représentation du bâti. Tout se passe comme si la ville venait « former dans l'espace une mosaïque d'alvéoles contiguës » (Bailly, 2016, 105), non sans évoquer les « morceaux de ville » qui se côtoient dans *La Ville à l'œuvre* à la manière des « pièces disparates d'un puzzle géant qu'aucune boîte ne saurait contenir » (Bailly, 2001, 8).

À cet égard, la forme fragmentée de la ville converge avec la forme fragmentaire du livre, composé d'une soixantaine de sections. On pourrait même penser que le plan de la ville a déterminé, si ce n'est engendré celui de l'ouvrage – même si l'auteur, comme Gracq dans sa seconde manière, est coutumier de l'écrit fragmentaire. Le dessin peut en tout état de cause se lire comme une métaphore graphique du dispositif narratif. Le portrait d'Olonne s'opère en effet touche par touche, « par approches successives » (8). Cette description pointilliste se cristallise notamment au sein de la dizaine d'intermèdes ponctuant le récit. Ceux-ci ont en partage de présenter la forme d'une liste de choses vues, de réminiscences, de notes d'atmosphère. Isolées par des lignes pointillées, ces sections égrènent une série d'objets, de lieux, de scènes ayant marqué le narrateur au cours de son séjour dans la ville. L'ordre de la description classique cède dès lors la place à un relevé kaléidoscopique de sensations et de souvenirs, dispersés en une série de phrases averbales :

La pluie battant contre les vitres du café de l'Estuaire, à deux pas de chez Sam. La silhouette du cèdre de Humboldt se détachant sur la Plaine de Jarre couverte de givre. Les reflets de l'eau comme le long d'une barque au plafond du café de la Pagode, avec les pompons des lampes chinoises oscillant en cadence. Les touracos de la volière du Jardin botanique, et les ibis rouges comme à Amsterdam. Le bruit du bac de la Presle quand il accoste (70).

Le texte de quatrième de couverture de la première édition de l'ouvrage revêt d'ailleurs lui-même la forme d'une liste (inachevée). Or, comme le rappelle le philosophe Bernard Sève dans son essai *De haut en bas*, « l'ontologie de la liste est toujours celle de l'émiettement et de la fragmentation, de la réduction d'un tout en éléments séparés » (Sève, 2010, 80).

Le morcellement que donne à voir le plan d'Olonne est en outre redoublé par les dix îles que la ville accueille en son sein et dont la majorité se répartit « à l'intérieur d'un réseau formé par les bras enchevêtrés des rivières capricieuses transformées en canaux » (65). L'entité spatiale qu'est l'île vaut également pour comparant explicite dans certaines descriptions : « Pas très grand, mais si touffu et si dense, le Jardin botanique jaillit dans Olonne comme une île » (88) ; la place de la Liberté aurait quant à elle été assimilée par Stendhal à un « îlot épargné des chagrins » (56), tandis que l'hôpital Pimentel apparaît « comme une ville dans la ville » (179). D'autres motifs du texte transmettent également l'idée d'un fractionnement, à l'instar de « ces pierres à l'appareil disjoint de la tour de la Pente » (19) ou de cette « glycine énorme [...] perlant le sol d'une infinité d'écaillés mouillées » (49).

L'avant-dernière section (« Mais ils s'en vont... »), faisant office de *finale*, accorde quant à elle une place décisive à l'image du champ de fouilles archéologiques, future destination du narrateur (appelé par un ami à Salonique), mais surtout figuration monumentale de son rapport à Olonne. De la même manière que les hommes « retrouvent dans la terre, à mains nues, les débris intacts de croyances disparues », le narrateur aura recomposé Olonne, « éclatée », dit-il, « en tessons si nombreux que je n'ai qu'à me baisser en moi pour les ramasser » (193). Si le plan rend visible le morcellement de la ville, il est aussi ce qui lui confère sa cohérence, ce qui ordonne et relie ses fragments, ce qui les inscrit dans un système. Il forme bien un « socle » (Bailly, 2004, 82) sur lequel viennent se greffer les différentes séquences descriptives.

Le plan est encore ce qui, à un autre niveau, illustre l'une des théories esquissées par le narrateur :

[L]a mémoire serait comme une sorte de bain (au sens où l'on parle de bain en photographie) composé d'une infinité d'unités, les unes vierges, les autres impressionnées : autrement dit souvenirs et disposition perceptive s'y trouvent mêlés, selon des connexions extrêmement actives et mobiles (74).

Tel est précisément ce que le plan de la ville donne à voir : une multitude d'unités à la fois indépendantes et fonctionnant en réseau. Certaines sont investies par l'écriture, « impressionnées » par un afflux de mots et de sensations, là où les autres restent vierges, prêtes à accueillir de nouveaux éléments potentiels. La présence du plan au sein du livre a donc pour vertu d'offrir à cette théorie une parfaite traduction imagée.

La réserve métaphorique du plan d'Olonne renvoie plus précisément à la conception de la ville structurée comme un langage : avant de quitter Olonne, le narrateur affirme qu'elle est une phrase « ayant perdu d'un seul coup tous ses verbes et n'étant plus qu'une suite de substantifs sans liens » (192). Cette assimilation de la ville à un système de signes procède, chez Bailly, d'un parcours situé, d'une « grammaire générative des jambes », et non d'une simple vue intellectuelle :

Un passage est un aphorisme, une impasse une question, un escalier une réponse, un boulevard une rengaine, un kiosque un refrain. Le dialogue se fait peu à peu, ce sont des fragments discontinus, des bribes qui s'ajointent, une chambre d'échos qui s'anime. La syntaxe lentement découverte laisse entrevoir sa structure : on marche dedans, on forme des suites de mots, des phrases, on se glisse dans des durées, on établit des repères [...]. (Bailly, 2001, 25).

*

Si *Description d'Olonne* relève du « livre d'images » (56), au vu des nombreuses représentations dont la ville est l'objet, le plan joint à l'ouvrage en constitue assurément la pièce essentielle. Premier dans le processus de création, il forme en quelque sorte l'image régente qui les contient toutes. Il ne saurait d'ailleurs être réduit à un simple réseau de lignes et de formes, tant il soutient la dialectique entre le réel et la fiction, le concret et la métaphore, le jaillissement et la reprise. À la faveur du va-et-vient entre l'image et le texte, Bailly aura déployé un « imaginaire géographique⁸ » fécond, aboutissant à la constitution d'un monde à la fois plein et ajouré, dont les cases laissées blanches continuent de receler leurs secrets.

Ouvrages cités

- BAILLY, Jean-Christophe, *Description d'Olonne* [1992], Paris, Christian Bourgois, 2010a.
—, *La Ville à l'œuvre* [1992], Paris, Éditions de l'Imprimeur, 2001.
—, *Tuiles détachées*, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2004.
—, *Dans l'étendu*, Lyon, Éd. Fage, 2010b.
—, *Le Dépaysement. Voyages en France*, Paris, Éd. du Seuil, 2011.
—, *Passer définir connecter infinir. Dialogue avec Philippe Roux*, Paris, Argol, 2014.
—, *L'Ineffacé. Brouillons, fragments, éclats*, Paris, IMEC, 2016.
—, *Paris quand même*, Paris, La Fabrique, 2022.
CARAËS, Marie-Haude, et MARCHAND-ZANARTU, Nicole, *Images de pensée*, Paris, RMN, 2011.
DEBAENE, Vincent, *L'Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, 2010.
DUPUY, Lionel, *L'Imaginaire géographique. Essai de géographie littéraire*, Pau, PUPPA, 2019.
GRACQ, Julien, *La Forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985.
FERRATO-COMBE, Brigitte, « "Promenade rétrospective" dans l'œuvre de Jean-Christophe Bailly », *Europe*, n° 1046-1047-1048, « Jean-Christophe Bailly », 2016, p. 110-118.
MONSAINGEON, Guillaume, « Le dispositif du Vous êtes ici (VEI) », in BESSE, Jean-Marc, et TIBERGHEN, Gilles (dir.), *Opérations cartographiques*, Paris, Actes Sud, 2017, p. 53-55.
PEREC, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1982.
SÈVE, Bernard, *De haut en bas. Philosophie de la liste*, Paris, Éd. du Seuil, 2010.

Notice

Aurélien d'Avout est chargé de recherches du FNRS à l'UCLouvain Saint-Louis Bruxelles. Ses recherches portent principalement sur la prose narrative du xx^e siècle (Aragon, Gracq, Simon...), sur la poétique du récit de guerre et sur les rapports entre littérature et cartographie. Il a notamment publié l'ouvrage *La France en éclats. Écrire la débâcle de 1940 d'Aragon à Claude Simon* (Les Impressions Nouvelles, 2023) et co-dirigé un numéro de la revue *Phantasia*, « Décrire la carte, écrire le monde » (2023).

⁸ Voir au sujet de cette notion l'ouvrage de Lionel Dupuy (2019).