

La matrice des cartes dans *Atlas der abgelegenen Inseln* de Judith Schalansky

Mandana Covindassamy

Atlas des îles abandonnées : c'est par ce titre que l'éditeur français Arthaud a inauguré sa collection d'*Atlas poétiques* désormais célèbre. Traduit de l'allemand, l'ouvrage de Judith Schalansky la fonde à plus d'un titre : il lui donne son format, son code graphique, son principe. Pourtant, ce premier atlas se distingue des autres volumes de la collection notamment par le fait que l'autrice en a conçu aussi bien les textes que les cartes, alors que les atlas ultérieurs associent, dans un geste plus classique pour la littérature poétique, le texte d'un auteur au travail graphique d'un illustrateur. Schalansky, elle, a conçu son livre jusque dans le choix de la typographie, du papier, de la couverture. C'est qu'avant d'être écrivaine, Schalansky a été formée à la conception de livre.

Née à Greifswald (RDA) en 1980, Schalansky a étudié l'histoire de l'art à la Freie Universität de Berlin et le design de communication ainsi que la typographie à la Fachhochschule de Potsdam. Consacré aux polices de caractères gothiques, son premier livre, *Fraktur mon Amour*, paru chez Hermann Schmidt, est le fruit de ses études et donne forme au désir typographique qui la nourrit (la couverture de l'ouvrage est noire, la tranche rose vif). Elle publie son premier roman en 2008 chez Mare Verlag sous le titre *Blau steht dir nicht. Ein Matrosenroman* (*Le Bleu ne te va pas. Un roman de matelots*, non traduit en français). Placé sous l'égide de W. G. Sebald, cité en épigraphe, ce roman combine texte et images en noir et blanc. L'année suivante, Schalansky publie chez le même éditeur son *Atlas der abgelegenen Inseln* (littéralement *Atlas des îles lointaines ou à l'écart*), qui rencontre un vif succès et est traduit dans plus de 20 langues. Elle en donne une édition de poche en 2011, année de la publication de *Der Hals der Giraffe. Ein Bildungsroman* chez Suhrkamp (trad. : Schalansky, 2013), où s'articulent au sein d'un savant dispositif typographique discours scientifique et roman d'éducation. En 2013, elle fonde la collection *Naturkunden* (Matthes & Seitz) qui publie des ouvrages consacrés à la nature et à son exploration et dont elle assure la conception graphique. La parution en 2018 de *Verzeichnis einiger Verluste* chez Suhrkamp (trad. : Schalansky, 2023) contribue à sa consécration (elle occupe la chaire de poétique de l'université de Tübingen en 2019 et a reçu de nombreux prix littéraires pour son œuvre). Cet ouvrage met en scène visuellement le code de l'encyclopédie tout en manifestant la perte par des pages noircies où s'esquissent à peine les contours des images. Tous ces livres sont autant d'objets dont elle veille à la mise en page, en papier, en couleur, jetant un regard scrupuleux sur toutes

les étapes de la fabrication¹. Par sa réflexion graphique, elle situe ses ouvrages dans l'histoire du livre. Dans le cas de l'atlas, la reprise d'un modèle de livre alliant cartes et textes dans sa structure produit un dispositif proprement narratif que Schalansky anime par une visée éthique consciente des enjeux historiographiques à l'œuvre dans la cartographie. Elle est exprimée d'entrée de jeu par l'invention d'un dispositif visuel qui procède à une reconfiguration du genre de l'atlas.

L'atlas des îles, reprise de genres

Un insulaire

Par son objet – les îles –, l'atlas de Schalansky s'apparente au genre des insulaires, en vogue notamment à Venise du xiv^e au xvi^e siècle, avant l'apparition du genre de l'atlas proprement dit. Paradoxalement, Schalansky précise dans la nouvelle préface à la réédition augmentée parue en 2021 qu'elle ignorait tout de ces livres avant d'avoir terminé son travail sur l'atlas.

Dans ces insulaires, dont le premier est réputé être le *Liber Insularum Archipelagi* de Cristoforo Buondelmonti paru en 1420 à Rhodes et Constantinople, textes et cartes coexistent tout d'abord sans ordre préétabli. Schalansky, elle, est héritière d'une époque où texte et image occupent des espaces délimités, la carte à droite, le texte à gauche, comme en témoigne dès 1485 *l'Isolario* de Bartolomeo dalli Sonetti, qui doit son nom au fait que ses cartes sont accompagnées de sonnets. Cette répartition graphique s'explique par le fait qu'à la différence du premier insulaire cité, celui-ci est imprimé, ce qui le soumet à des contraintes d'organisation de l'ouvrage liées aux techniques d'impression et induisant la séparation de la carte et du texte afférent (voir Besse, 2022, notamment 297 ; Tolias, 2007).

Dans sa leçon de poétique de 2019 (Schalansky, 92-93), Schalansky commente la parenté entre les deux ouvrages :

À plusieurs reprises, j'ai découvert durant mes recherches que ce que je m'imaginai avoir inventé existait déjà, par exemple le genre de l'atlas géographique des îles. [...] Ils contenaient des cartes tout comme des informations pratiques et des descriptions littéraires d'îles éparses, indiquaient les profondeurs ainsi que les récifs et les traits de côte, et on les prenait à bord en guise de manuels utiles.

Un exemple particulièrement beau de ce genre d'ouvrage, *l'Isolario* de Bartolomeo dalli Sonetti, qui fut publié à Venise en 1485, ressemble à mon propre atlas des îles jusque dans l'organisation de ses doubles-pages sur lesquelles les textes sont imprimés sur les pages de gauche et les cartes sur celles de droite, comme je l'ai découvert alors que mon livre était en cours d'impression².

Leurs points communs – accidentels – résident dans leur objet et dans la juxtaposition d'une série d'ensembles récit-carte où la carte n'illustre pas le texte. Récits et cartes viennent y

¹ Pour leurs qualités graphiques, *Atlas der abgelegenen Inseln* et *Der Hals der Giraffe* reçoivent chacun le premier Prix du plus beau livre allemand décerné par la *Stiftung Buchkunst* (fondation pour l'art du livre). *L'Atlas* se voit également décerné le « *Designpreis der Bundesrepublik Deutschland 2011* » et le « *reddot design award 2011* ».

² « *Immer wieder musste ich bei meinen Recherchen entdecken, dass es Dinge, von denen ich mir einbildete, sie erfunden zu haben, bereits gab, wie beispielsweise die Gattung eines geographischen Insel-Atlas. [...] Sie beinhalteten Karten ebenso wie praktische Informationen und literarische Darstellungen einzelner Inseln, vermerkten Untiefen ebenso wie Riffe und Küstenlinien und wurden als nützliche Handbücher an Bord mitgeführt. Dabei ähnelt ein besonders schönes Beispiel dieser Gattung, das Isolario des Bartolomeo dalli Sonetti, das 1485 in Venedig gedruckt wurde, meinem eigenen Insel-Atlas bis in die Aufteilung der Doppelseiten, mit Texten auf den linken und Karten auf den rechten Seiten, wie ich entdecken musste, als sich mein Buch bereits im Druck befand* ». Toutes les traductions de l'allemand sont de Mandana Covindassamy.

représenter à parts égales une réalité lointaine, absente, l'un au moyen du langage, l'autre par une représentation graphique qui répond à une codification et résume sur une page la réalité complexe du lieu, toujours mouvante, jamais réductible à la fixité d'un cliché. Ces ouvrages produisent des représentations des îles.

Un atlas subjectif

Schalansky inscrit son ouvrage dans le genre de l'atlas, qui, au sens strict, apparaît à la fin du xvi^e siècle. Destiné à la consultation plus qu'à la lecture, le genre de l'atlas contribue à un projet plus général de construction des savoirs qui est aussi une forme de récit spécifique. Comme le montre Besse (2022, 9) :

L'atlas est une forme cognitive qui est aussi (et principalement) une forme visuelle, graphique et éditoriale mise en œuvre, depuis le xvii^e siècle [...]. En d'autres termes, l'atlas est une *forme générale de représentation du savoir*, à la fois matérielle et intellectuelle, une forme au sein de laquelle une série d'opérations cognitives sont effectuées, et cela à propos de réalités qui peuvent être extrêmement variées.

Citant Akerman, Besse précise que « l'atlas est moins un objet cartographique au sens strict du terme qu'un objet "métacartographique", c'est-à-dire tout autant un produit d'éditeur (mais aussi de graveur) qu'un produit de cartographe ». L'atlas met en ordre. Il réemploie les cartes. Postérieur aux insulaires et aux cartes nautiques, postérieur aux éditions augmentées de la *Géographie* de Ptolémée qui circulent depuis le xv^e siècle, l'atlas, dont on attribue la paternité au Flamand Abraham Ortelius, se caractérise formellement par sa régularité. Les cartes y sont de taille identique, présentées selon un ordre standardisé, contenant une liste de cartes, des pages numérotées, un index toponymique, la liste des auteurs utilisés.

L'atlas de Schalansky s'inscrit dans cette « forme générale de représentation ». Certes, il ne mentionne pas ses sources ; mais à cela près, l'ouvrage suit bien le modèle dont il se réclame. Le livre regroupe les îles par océan (Arctique, Atlantique, Indien, Pacifique, Antarctique), suivant un déploiement du nord vers le sud et de l'ouest vers l'est comme dans la *Géographie* de Ptolémée. Cette orientation du livre organise l'éparpillement insulaire en un récit géographique, et construit, par-delà la discontinuité, *un atlas, son atlas des îles*, dont l'horizon interprétatif, dessiné dans les préfaces de l'ouvrage, est déterminé par ses choix visuels autant que narratifs.

On notera d'emblée qu'à la différence des atlas de la fin du xvi^e siècle, qui sont un lieu de savoir tendant à une perspective impersonnelle, Schalansky insiste dès la couverture (dans la version originale) sur la perspective subjective qui est la sienne. Sous la carte de l'île, on peut lire : « Cinquante îles où je n'ai jamais été et où je n'irai jamais », où le « je » de l'auteur fait soudain irruption. Cette phrase explicite la tension entre objectivité et subjectivité présente dans le titre allemand, *Atlas der abgelegenen Inseln*, qui signifie « Atlas des îles éloignées » ou « retirées ». Depuis quel point de vue se constitue la mise à l'écart, l'éloignement de ces îles ? À une époque où tous les lieux sont connus par les images satellites, où donc les cartes des atlas sont produites à partir de bases de données d'une haute précision objective, Schalansky reconstruit l'inaccessibilité des lieux à partir de son propre point de vue³. Son atlas revendique une perspective subjective personnelle, ce qui constitue une subversion du dispositif de l'atlas.

³ L'expression est reprise à l'ouvrage d'Emanuele Coccia (2016, 34), où toute connaissance est rapportée à la nécessaire médiation d'un vivant. Elle est également employée à des fins cartographiques par Frédérique Aït-Touati, Alexandra Arènes

Modèles et contre-modèles de l'atlas poétique : géopolitique, géographie physique

Cette subversion s'inscrit dans une perception aiguë des enjeux idéologiques de la cartographie. Dès la préface à la première édition de son atlas, Schalansky rappelle, après tant d'autres (Goethe, Baudelaire...), le rôle joué par l'atlas durant son enfance. Mais elle insiste sur sa dimension géopolitique. Née en 1980 en RDA, Schalansky voyage grâce aux atlas vers des contrées qui lui sont inaccessibles en raison de la guerre froide. La chute du Mur lui fait découvrir la différence entre les cartes produites en RDA et en RFA, et la rend sensible à l'écriture de la carte, qui répond toujours à un parti pris. Elle constate ainsi que sur les cartes produites en RFA, le pays dans lequel elle a grandi se nommait non pas « RDA », mais « zone d'occupation soviétique ».

Sa méfiance à l'égard de la carte politique est opposée à sa pratique des cartes de géographie physique (2021, 18) :

Depuis, je me méfie des cartes politiques, où les pays sont posés comme des serviettes colorées sur le bleu de la mer. [...]

En revanche, l'image cartographique qui n'étatise pas la nature [...] en dit bien plus. [...] Naturellement, ces images cartographiques domptent elles aussi la nature sauvage par le biais d'une généralisation [...]. Les cartes territoriales sont abstraites et concrètes à la fois – et, en dépit de l'objectivité des mesures, elles ne reflètent pas la réalité, mais en livrent une interprétation audacieuse⁴.

Si la carte géopolitique segmente la Terre, la carte de géographie physique en livre des caractéristiques, non sans procéder à des généralisations qui sont autant d'interprétations. Mais à la différence de la carte géopolitique, en permettant la comparaison, elle rapproche au lieu de dissocier.

Animée par une conscience aiguë de la subjectivité des cartes, Schalansky en vient à en dessiner elle-même pour son atlas personnel des îles. Dans les années 2000, depuis la bibliothèque nationale de Berlin, elle compose un atlas d'îles dont elle trace les contours sans les avoir arpentées, à partir des cartes existantes, à la manière d'un palimpseste, en les coulant dans un code graphique qu'elle conçoit. Ce geste est aussi celui des cartographes : rares sont ceux qui produisent intégralement le tracé de leurs cartes. Cartographe est aussi un travail de rectification et de mise en forme des cartes existantes.

Tout comme elle trace des cartes de régions qu'elle n'a pas arpentées, Schalansky écrit les récits de ces îles qu'elle n'a pas abordées, à partir des livres qu'elle a à portée de main. L'unité de l'ouvrage réside dans la subjectivité de cette perspective (ces îles sont retirées *pour elle*, mais non pour celles et ceux qui y ont été), et dans la sensibilité de son regard à la poéticité de la carte et de l'atlas (Schalansky, 2021, 29) :

et Axelle Grégoire dans *Terra Forma*. Dans le cas de Schalansky, elle permet de mettre en évidence l'ancrage dans l'expérience singulière de ce projet d'atlas.

⁴ « Seitdem misstraue ich den politischen Weltkarten, in denen die Länder wie bunte Handtücher auf dem blauen Meer liegen. [...] Wie viel mehr erzählt dagegen das Kartenbild, das die Natur nicht verstaatlicht [...] Natürlich zähmen auch diese Kartenbilder die natürliche Wildnis durch gnadenlose Generalisierung [...]. Landkarten sind abstrakt und gleichzeitig konkret – und bieten bei aller vermessenen Objektivität doch kein Abbild der Wirklichkeit, sondern eine kühne Interpretation ».

La cartographie devrait enfin être reconnue comme un genre poétique et l'atlas compter parmi les belles-lettres ; après tout, il fait honneur de façon plus que satisfaisante à son appellation première, *Theatrum orbis terrarum* : théâtre du globe terrestre⁵.

Fiction et vérité

Schalansky affirme la poéticité de l'atlas dans le texte liminaire où se définit également la perspective subjective qu'elle invente pour ce genre. Pourtant, tout ce qu'elle livre est fondé sur un patient travail de documentation graphique et historique. Elle ouvre ainsi une brèche entre documentation et fiction, affirmant dans l'édition de poche de l'*Atlas* (Schalansky, 2011b, 8) :

La question de la véracité de ces textes induit en erreur. Il n'est pas possible d'y donner une réponse univoque. Je n'ai rien inventé. Mais j'ai tout trouvé, j'ai découvert ces histoires et me les suis appropriées comme les navigateurs se sont approprié les terres qu'ils ont découvertes⁶.

Les récits de l'atlas viennent donc dupliquer le geste d'appropriation des îles, effectuant sur les récits de découverte le même geste potentiellement spoliateur que celui des navigateurs sur les îles – à ceci près que Schalansky ne procède pas à la conquête des terres, mais à l'appropriation d'un espace de projection imaginaire :

Tous les textes de ce livre sont fondés sur des recherches, tous les détails proviennent de sources. Quant à savoir si tout s'est exactement passé ainsi, il n'est pas possible de le tirer au clair, ne serait-ce que parce que les îles demeurent toujours, par-delà leurs coordonnées géographiques réelles, des surfaces de projection dont nous ne pouvons pas nous emparer par des méthodes scientifiques, mais seulement par des moyens littéraires. // Cet atlas est donc avant tout un projet poétique⁷.

En contrepoint à l'imaginaire idyllique de l'île, ce qui se dessine au travers des récits est avant tout une histoire de la destruction, des hommes comme de la nature. Les îles sont des points de condensation de l'histoire (Schalansky, 2021, 26) :

L'île est un espace théâtral : tout ce qui s'y produit se condense presque nécessairement en histoires, en drames intimistes [*Kammerspiele*] au milieu de nulle part, en matière littéraire. Ces récits ont ceci en commun que vérité et fiction y sont inséparables, que la réalité y est fictionnalisée, et la fiction, réalisée⁸.

Schalansky développe sa réflexion à ce sujet dans sa leçon de poétique, qui s'ouvre sur un développement d'une douzaine de pages consacré à des champignons, à la croisée des savoirs de la biologie et de la poésie des noms, où la nomenclature se nourrit de l'imaginaire et réciproquement. Elle en vient à se pencher sur la structure du mycélium et sur les relations

⁵ « Die Kartografie sollte endlich zu den poetischen Gattungen und der Atlas selbst zur schönen Literatur gezählt werden, schließlich wird er seiner ursprünglichen Bezeichnung *Theatrum orbis terrarum* – "Theater der Welt" – mehr als gerecht ».

⁶ « DIE FRAGE NACH DEM Wahrheitsgehalt dieser Texte ist irreführend. Es kann darauf keine eindeutige Antwort geben. Ich habe nichts erfunden. Aber ich habe alles gefunden, diese Geschichten entdeckt und sie mir so zu eigen gemacht wie die Seefahrer das von ihnen entdeckte Land ».

⁷ « Alle Texte in diesem Buch sind recherchiert, jedes Detail aus Quellen geschöpft. Ob sich all jenes genauso zugetragen hat, ist schon allein deshalb nicht zu klären, weil Inseln jenseits ihrer tatsächlichen geographischen Koordinaten immer Projektionsflächen bleiben, derer wir nicht mit wissenschaftlichen Methoden, sondern nur mit literarischen Mitteln habhaft werden können. // Dieser Atlas ist somit vor allem ein poetisches Projekt ».

⁸ « Die Insel ist ein theatraler Raum: Alles, was hier geschieht, verdichtet sich beinahe zwangsläufig zu Geschichten, zu Kammerspielen im Nirgendwo, zum literarischen Stoff ».

symbiotiques ou parasites qu'entretiennent les champignons avec les plantes de leur milieu. L'entrelacs de leurs relations est tel qu'il n'est pas aisé de savoir où commence et où finit le champignon. Elle trace alors une analogie entre cette réalité et celle de notre système digestif dont le fonctionnement n'est possible que par la présence de myriades de bactéries (Schalansky, 2019, 82)⁹ :

Nous sommes nombreux. Pire : quelque chose comme ce que l'on appelle des individus n'a jamais existé. Vous et moi, nous sommes tous des champignons ou plutôt des lichens, des lieux de vie pour des centaines d'espèces, et le pronom personnel « je » est la simplification induite d'une complexité que d'autres langues semblent bien mieux respecter¹⁰.

Au terme d'un long développement, elle explique que cette perception symbiotique de la vie et de ses manifestations est en rapport avec sa conception de l'écriture. Non sans mentionner l'usage que Deleuze et Guattari font du rhizome (1980) elle insiste sur le réseau antiautoritaire fait de croisements, d'hybridations et de chevauchements que, dans le cas idéal, l'écriture devrait produire. Sans écarter l'éventualité d'une métaphorisation, celle-ci lui paraît toutefois plus pertinente que d'autres (Schalansky, 2019, 83-84). En réalité, il semble s'agir davantage d'un continuum entre vie physique et écriture. Plutôt que de supposer une transposition (la métaphore), la pensée que développe Schalansky met au jour des relations d'imbrication homogènes, visibles dans le monde physique comme dans celui du langage, dont on peut considérer qu'ils sont d'un seul tenant. Schalansky s'inscrit dans un courant de pensée plus large qui repense le concept d'individu en prenant appui sur les acquis de la biologie. Depuis la fin des années 60 (Moscovici, Morin), la disjonction entre culture et nature a été remise en question au profit d'un paradigme de complexité¹¹. Désormais, la notion même d'individu est réévaluée au profit d'un continuum du vivant. Le lichen est à ce titre un cas exemplaire de l'indiscernable limite entre un soi et un autre (voir Zonca, 2021, notamment 219-271).

Ce sillage trouve un prolongement dans la proposition que Schalansky avance au sujet des relations entre réalité et fiction. Elle voit un lignage qui mène de la représentation du monde comme écriture secrète à déchiffrer, soumise à un ordre où chaque partie se voit assignée à une place, à la séparation du régime fictionnel de celui des faits. La conception de la relation entre vie et littérature s'est inscrite dans cette structuration binaire des champs. Or à y regarder de plus près, esprit/corps, nature/culture, fait/fiction, homme/animal, original/copie, primitif/civilisé sont autant de dichotomies intenable, nous dit-elle. « Aussi n'est-il pas rare que la littérature et la vie nouent des relations symbiotiques-parasitaires¹² »

⁹ À ce jour, trois volumes de la collection Naturkunden dirigée par Judith Schalansky traitent de ces questions : le volume 16 est consacré aux champignons (par Jean-Henri Fabre), le volume 35 aux symbioses (par Johann Brandstetter et Josef H. Reichholf), le volume 62 aux bactéries (par Ludger Weß)..

¹⁰ « *Wir sind viele. Schlimmer noch: So etwas wie Individuen hat es nie gegeben. Sie und ich, wir sind alle Pilze oder vielmehr Flechten, Lebensräume für Hunderte von Arten, und das Personalpronomen "Ich" ist eine unzulängliche Vereinfachung einer verwirrenden Komplexität, der andere Sprachen sehr viel gerechter zu werden scheinen* ».

¹¹ Voir notamment Morin (1973, chap. 1 et 2 du livre 1), où il rappelle la position cartésienne et retrace les lignes qui lui ont permis d'ouvrir la « maison close » avec les apports de la biologie, de l'écologie, de l'éthologie ; rappelons également les travaux de Serge Moscovici (1972), et plus récemment ceux de Donna Haraway (notamment 1991, 2007 et 2016) ou encore Philippe Descola (2005) jusqu'à ceux de Vinciane Despret. L'ensemble de la collection Naturkunden fondée par Judith Schalansky (Matthes & Seitz) s'inscrit dans le prolongement de ces perspectives.

¹² « *Jedenfalls kommt es nicht selten vor, dass Literatur und Leben symbiotisch-parasitäre Verhältnisse eingehen* ».

(Schalansky, 2019, 89). C'est à l'aune de cette conception des relations entre réalité et fiction qu'il convient d'appréhender le travail formel qu'elle propose dans son atlas.

La matrice narrative du dispositif graphique¹³

Atlas-globe

La couverture de l'atlas se distingue par son bleu, qui évoque la mer dans laquelle baigne l'île représentée – ce même bleu borde les îles cartographiées sur les pages intérieures. On y distingue un archipel en gris – ce même gris dessine toutes les cartes du livre, ainsi que deux pages liminaires. La tranche, elle, est orange – ce même orange sert de couleur de fond aux cartes des hémisphères qui ouvrent et concluent l'atlas ; il ponctue également la table des matières et l'index, la préface, le glossaire, les récits et les cartes. Par l'emploi de quelques mêmes couleurs dans chaque section du livre, Schalansky crée un continuum. Quant au dos du livre, il est souligné par le noir du tissu, qui s'oppose à l'orange de la tranche. Nuit d'un côté, soleil de l'autre : la rotondité de la Terre est projetée sur le volume rectangulaire du livre. Cette construction graphique fait écho aux réflexions de Schalansky dans sa préface (Schalansky, 2021, 19), où elle souligne l'analogie de forme bien plus forte entre le globe et la Terre, mais remarque que le globe induit l'idée d'un haut et d'un bas et laisse penser que la Terre peut être perçue dans sa totalité. Par le choix des couleurs de son livre, et notamment de la couverture, Schalansky donne du volume à son atlas. Il n'est plus seulement le lieu d'une représentation plane comme sur les cartes qu'elle dessine. L'atlas se fait globe, ou plutôt, la forme-livre prend valeur de projection cartographique. Comme les globes et les cartes, l'ensemble du livre sera une interprétation de la réalité terrestre.

Le choix des couleurs est en lui-même signifiant. Le colophon précise le papier et le grammage que Schalansky a choisis. Sur le site du fabricant de papier, Lessebo, le nuancier de la marque est disponible¹⁴. Selon toute apparence, Schalansky a choisi le bleu « Salt blue » pour représenter la mer, et l'orange « Sunset » pour la tranche, qui évoque la lumière du crépuscule. Quant au gris, il correspond à la nuance « granite ». Cette roche plutonique résulte du refroidissement de grandes masses de magma qui font intrusion dans la croûte terrestre. Le granite est donc situé sous la surface terrestre, dans la lithosphère, la partie interne supérieure de la sphère terrestre. Précisément, les pages de garde, qui représentent la surface terrestre via la reproduction d'un hémisphère à chaque extrémité du livre, sont suivies d'une page entièrement gris granite. Cette même couleur granite apparaît cependant aussi sur la couverture, à la surface, pourrait-on dire, via le dessin de l'archipel. Ce qui correspond à la réalité géologique : le granite peut affleurer à la surface terrestre, soit par érosion de la tranche de roche supérieure de l'écorce terrestre, soit sous l'effet de la tectonique des plaques, qui soulève ce magma consolidé qu'est le granite. Or l'île que Schalansky choisit pour la couverture du livre est la seule île granitique de l'ouvrage, Saint-Kilda. En faisant affleurer la couleur granite, présente à l'intérieur du livre comme de la croûte terrestre, par la représentation d'une île granitique, prise dans la rotation de la Terre entre la nuit du dos et le soleil de la

¹³ Pour se représenter la conception graphique de l'ouvrage, on consultera le site de l'éditeur allemand : <https://www.mare.de/buecher/atlas-der-abgelegenen-inseln-neuausgabe-683> (dernière consultation le 27 juin 2024) ou celui du red dot design award : <https://www.red-dot.org/project/atlas-der-abgelegenen-inseln-17468> (dernière consultation le 27 juin 2024).

¹⁴ <https://lessebopaper.com/brands/lessebo-colours/> (dernière consultation le 27 juin 2024).

tranche, Schalansky modèle un livre-globe. Par un jeu savant qui combine perception visuelle et poétique des noms, elle procède à un modelage visuel *et* sémantique. La forme que Schalansky donne à son atlas est déjà une narration d'ordre poético-géomorphologique.

Ce travail sur le volume du livre est intrinsèquement associé à un travail plus large sur la poétique des noms. Sur la couverture, le nom de l'éditeur, « mare », vient redoubler sémantiquement la couleur imprimée, d'une manière qui semble de prime abord tautologique, comme un pied-de-nez amusé au lecteur. Mais où Schalansky aurait-elle pu faire paraître son *Atlas des îles*, sinon dans la « mare » ? L'atlas y trouve son milieu *naturel*, de sorte que ce soulignement visuel par le bleu employé rend soluble la frontière érigée au fil des siècles entre nature et culture. Ce travail de la dichotomie entre nature et culture constitue l'un des axes de la poétique de Schalansky. La mention « mare » assume aussi une fonction indexicale : apposée sur le bleu de la couverture, elle nous dit : « ceci est la mer ». Alors que les lecteurs associeront spontanément le bleu de la page à la mer en raison de la présence de l'île, y apposer ce nom souligne la part de convention qui nous fait représenter la mer en bleu. Il est en effet bien rare qu'elle nous apparaisse sous cette couleur¹⁵. Or cette convention est au fondement du travail cartographique. Si nous lisons aisément les cartes, c'est que nous y avons été éduqués. Ce qui apparaît comme une tautologie est aussi une manière de désigner la non immédiateté de la représentation cartographique, qu'elle passe par des cartes ou des globes.

Textualité du textile

Livre de papier, l'atlas de Schalansky est bordé d'une bande de textile. Le colophon précise que son dos est fait d'un tissu mi-lin, mi-coton. Il entrelace deux fibres dont la réunion est l'expression de l'histoire mondiale humaine. Si le lin est cultivable en Europe, le coton, lui, ne l'est pas. Sa présence en Europe est liée à l'histoire des explorations et de la colonisation (voir Riello, 2013 ; Beckert, 2014). D'abord attestée en Inde, où Alexandre le Grand la découvre, il y a plusieurs millénaires, la culture du coton se déplace vers l'Arabie et la Haute Égypte. Les Arabes la développent en Afrique. Avec l'invention des machines à tisser en Angleterre, la mode du coton se diffuse au XVIII^e siècle. L'Angleterre plante des champs de coton dans ses colonies américaines. L'esclavage des Africains en vue de l'exploitation des champs de coton en est la conséquence directe. Par le choix de ce tissu, Schalansky nous fait littéralement toucher du doigt la présence de l'histoire coloniale, liée à celle de la mondialisation des échanges, qui hante l'histoire de bien des îles de son atlas. C'est le cas dans le récit associé à l'île de Nukulaelae, dans l'archipel des Tuvalu. Il relate comment les habitants ont été convaincus d'embarquer à bord de navires d'esclavagistes qui leur avaient tout d'abord promis sans succès des contrats de travail lucratifs sur des plantations de cocotiers ou des mines d'or, avant d'emporter leur adhésion en leur faisant miroiter de les mener en un lieu où ils en apprendraient davantage sur Dieu. En réalité, ils furent emmenés sur les îles Chinja, contraints d'exploiter le guano dans des conditions effroyables. À l'image du tissu qui entrelace le lin et le coton, l'histoire de l'Europe est indissolublement liée à celle de l'exploitation mondiale des ressources. Le titre de l'introduction de Schalansky le dit : « Le paradis est une île. L'enfer aussi¹⁶ ».

¹⁵ Sur la perception de la couleur de la mer dans la littérature grecque antique, voir par exemple A. Grand-Clément (2013).

¹⁶ « *Das Paradies ist eine Insel. Die Hölle auch* ».

Poétique de la police

Dès la couverture, le lecteur est dépaycé par la police de caractères de cet atlas. Elle nous plonge dans l'atmosphère d'une époque révolue. Romain et italique s'y succèdent avec un sens certain de l'harmonie entre la taille des caractères et la largeur des lignes. L'alternance du droit et du penché vient souligner l'entrelacs du subjectif et de l'objectif. Sont en italique les termes qui renvoient à la perspective subjective : « *abgelegen* » (« éloignées »), qui pose la question de la perspective à partir de laquelle les îles sont reculées ; « *Judith Schalansky* », le nom de l'autrice ; et « *Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde* » (*Cinquante îles où je n'ai jamais été et où je n'irai jamais*), assertion dans laquelle le « je » se manifeste et dont nous avons vu de quelle manière elle vient battre en brèche l'objectivité visée par le projet scientifique de l'atlas. La belle alternance de la verticalité et de l'oblique n'est pas purement visuelle ; elle sert de support à l'expression d'un tissage des perspectives où l'objectif et le subjectif vivent en symbiose.

La police choisie par Schalansky porte un nom que le colophon nous livre : « Sirene ». Comme pour les couleurs, le choix typographique est surdéterminé par l'onomastique. La sirène nordique, mi-femme, mi-poisson, a en commun avec les îles de se trouver dans la mer. Imprimée sur la page salt blue, elle est dans son élément. Mais le terme évoque également la sirène homérique, mi-femme, mi-oiseau, celle qui séduit les marins par son chant fatal, et que seul Ulysse, attaché à son mât, pourra écouter sans perdre la vie. Ce chant des sirènes, c'est aussi celui des îles : combien sont-ils à avoir succombé à leur attrait ? Dans l'introduction, Schalansky évoque en détail cette fascination pour les îles que la réalité, le plus souvent cruelle, ne saurait conforter. Incarnation de l'utopie (qui, chez Thomas More, se trouve sur une île), l'île fascine. Dans son atlas, Schalansky retrace l'imaginaire des îles aux trésors, miroirs aux alouettes (voir Breuer, 2012, 184 et Schaub, 2019, 254-255).

« Sirene » est une police de caractères dont l'histoire même vient nourrir la poétique du livre. Créée en 2002 par Alan Dague-Green et Mark van Bronkhorst (MVB Fonts), elle s'inspire d'un livre dont l'histoire, relatée sur le site de MVB Fonts, semble tout droit tirée de l'atlas de Schalansky. Au XVIII^e siècle, après l'éviction des Espagnols, les « îles aux épices » indonésiennes (les Moluques) sont sous domination néerlandaise via l'emprise de la VOC (compagnie néerlandaise des Indes orientales). Un Néerlandais, Samuel Fallours, s'installe sur l'île d'Ambon. Il peint de nombreuses aquarelles de la faune, notamment aquatique, de cette région, dont les couleurs chatoyantes et les formes inconnues séduisent jusqu'en Europe. Certains des dessins de Fallours sont fidèles à la réalité, d'autres laissent libre cours à l'imagination, sans que l'observateur européen de cette époque soit en mesure de distinguer le vrai du faux. Lorsque Fallours affirme avoir réellement observé une sirène, insinuant l'avoir dessinée d'après nature, son récit semble crédible.

En 1754, à partir des dessins de Fallours, Louis Renard publie à Amsterdam un ouvrage en français intitulé *Poissons, Écrevisses et Crabes, de Diverses Couleurs et Figures Extraordinaires*. Le graveur du livre, qui aurait été graveur de cartes, avait tracé ses lettres en adoptant un style spécifique pour les légendes des dessins. Le travail des typographes de MVB Fonts a donc consisté à créer une police à partir d'une gravure à la main¹⁷.

On retiendra de cette histoire plusieurs choses. D'une part, la sirène de Fallours est une illustration parfaite du rapport symbiotique de la réalité et de la fiction qu'évoque Schalansky.

¹⁷ Voir https://www.mvbfonts.com/mvb_sirene/design_info (dernière consultation le 27 juin 2024), qui montre la sirène de Fallours, ainsi que Pietsch et al. (2008).

De l'autre, la police sirène permet à Schalansky de renouer avec un âge où les régions éloignées étaient méconnues, et où toute description valait vérité. Entre imaginaire et histoire naturelle, quelle frontière tracer ?

Dans les récits, la figure de la sirène apparaît à propos de l'île Saint-George, de sorte que le choix de la typographie revêt une véritable dimension matricielle pour la narration. Le récit associé à cette île évoque la vache de mer (la rhytine), découverte et décrite par Steller en 1741, après son naufrage avec Bering lors de leur deuxième expédition au Kamtchatka. 45 années plus tard, l'espèce a disparu, exterminée par les chasseurs qui ont ainsi eu connaissance de l'existence de cette proie facile, pacifique, lente, vivant près des côtes et offrant une chair délicate. Cette espèce appartient à la famille des siréniens (*sirenia*), qui regroupe les dugongidés (famille des dugongs et de la rhytine) et les trichéhidés (famille des lamantins). Ce nom leur a été attribué en raison de leur queue recourbée et de leur poitrine évoquant celle d'une sirène. Comme pour les lémuriens, dont le nom est inspiré des lémures de la Rome antique, les siréniens ressemblent à la créature imaginaire. La description scientifique des espèces puise au répertoire de la mythologie pour forger sa nomenclature.

Le récit que Schalansky consacre à la rhytine en citant les notes de Steller jette aussi à sa manière un pont entre l'homme et l'animal. D'une écriture retenue, Schalansky dispose par touches des éléments descriptifs à partir desquels tisser l'interprétation. La ressemblance de la vache de mer avec les sirènes rapproche cette espèce des humains, et notamment des femmes. Le grain de sa peau nous est donné, le corps décrit jusqu'à l'évocation de l'iris et de la pupille. Sa vie semble placée sous le signe du calme et de l'absence de conflit. Son accouplement est décrit, Schalansky citant alors Steller : ils s'accouplent « à la manière des humains. Le mâle est en haut, la femelle en bas ». Mais ils s'enlacent réciproquement, ajoute le texte. Cette simple citation met en lumière la vision hiérarchique des genres qui habite la description de Steller, et qui se répercute sur sa vision des espèces qu'il décrit. Le texte se poursuit en donnant des éléments toujours factuels, mais dont l'enchaînement fait pressentir comment la description de la vulnérabilité de la rhytine l'expose à son extermination par l'espèce humaine : muette, docile, oubliant le préjudice subi, elle revient au même endroit se laisser caresser à la portée des coups mortels. Le texte expose la vulnérabilité de la vache de mer tout en exhibant la manière dont la simple publication de ces informations ouvre la voie à l'extermination de l'espèce. Comme des harmoniques du texte, se dégagent la charge destructrice de l'inventaire des espèces auquel procède le XVIII^e siècle tout comme la relation d'exploitation qui caractérise historiquement aussi bien la relation de l'espèce humaine aux autres espèces que le rapport de domination de l'homme sur la femme. Car c'est bien une telle visée éthique qui anime l'ouvrage de Schalansky. Il met en évidence l'effet destructeur des dichotomies qui ont structuré l'histoire de l'expansion humaine. Dans la préface à la réédition, Schalansky explicite l'ambition éthique de son ouvrage. À partir de micro-histoires comme celle de l'île North Sentinel dans l'archipel d'Andaman-et-Nicobar ou de l'île Christmas, de Takuu ou d'Agalega, c'est, selon Schalansky, l'histoire mondiale, celle des hommes et celle du climat, qui peut se raconter.

Centrement, décentrement : éléments narratifs du dispositif graphique général

La structuration par dichotomie de la pensée se traduit visuellement par des polarisations graphiques perceptibles sur les cartes comme dans la structure des livres. La projection d'un espace, qu'il s'agisse de la totalité du globe ou d'un territoire restreint, sur une page suppose de placer au centre un élément sur lequel focaliser l'attention. La page s'organise

alors selon un système centre-périphérie auquel est associé un dégradé de l'attention, une hiérarchie des zones. L'histoire des planisphères en est l'un des témoins les plus étudiés (voir Ashworth, 2021, 13-18). De manière analogue, la structure physique du livre implique un début, une fin ainsi qu'un ordre linéaire articulant les pages selon une succession signifiante, elle-même organisée par une table des matières. Comment organiser l'éparpillement d'îles dont le point commun est d'être à l'écart ? Selon quelle logique les enchaîner, telles des perles sur un fil ? Nous verrons que l'ordre adopté par Schalansky suit une logique ancrée dans l'histoire de la géographie, mais qu'elle contrecarre l'ordre linéaire par une mise en réseau des pages ainsi que par un mouvement de décentrement – recentrement.

Suivons l'organisation matérielle du livre. La couverture inscrit, nous l'avons vu, l'ouvrage dans un genre, l'atlas, tout en établissant une tension entre ce genre encyclopédique et la perspective subjective d'un « je » qui constate l'éloignement des îles. Ouvrons le livre. Les gardes présentent des cartes symétriques : l'hémisphère ouest en ouverture, l'hémisphère est en clôture. Imprimées sur un fond du même orange que la tranche, ces cartes tracent en noir les contours des terres, y inscrivent en noir également les toponymes, tandis que les îles auxquelles l'atlas se consacre sont marquées d'un point blanc. La table des matières met en évidence la structure du livre : les îles sont regroupées selon l'océan auquel elles appartiennent. Les océans sont parcourus du nord au sud et d'ouest en est en partant de l'Europe (océan Arctique, océan Atlantique, océan Indien, océan Pacifique, océan Antarctique). Ce mouvement d'ensemble reprend celui de la *Géographie* de Ptolémée, qui s'est imposé dans l'histoire de l'atlas. Le classement des îles obéit donc à une logique géographique. En revanche, la succession des îles situées dans un même océan ne semble pas répondre à une logique spatiale claire, ni à un ordre alphabétique.

La préface (ou les préfaces dans la réédition) prolonge ensuite le code graphique en utilisant une pleine page orange en fausse page pour le titre, puis en réemployant cette même couleur pour les renvois à des sections de l'ouvrage.

Chaque section consacrée à un océan s'ouvre sur une double page montrant, selon le même code graphique que les deux cartes des hémisphères, la carte de l'océan concerné. La logique de classement par océan est rappelée dans les titres courants, ce qui renforce la structuration de l'ouvrage selon l'ordre ptoléméen Nord/Sud-Ouest/Est.

La dernière section est suivie d'un registre double, composé d'un glossaire et d'un index, autrement dit de noms communs, puis de noms propres. La dissociation de ces deux catégories conduit à s'interroger sur la différence qui la fonde. Où se situe la ligne de partage entre un nom commun emprunté à une langue étrangère, non lexicalisé, et un nom propre ? Le glossaire comprend des termes français, espagnols, portugais, anglais, norvégiens, russes, écossais, japonais, polynésiens. Ce glossaire manifeste la coexistence des langues qui permettent de décrire les îles tout en démontrant leur irréductibilité. Il recense notamment les termes imprimés sur les cartes qui, conformément à la convention typographique, adoptent la langue d'administration du territoire. La variété des idiomes mentionnés relate à sa façon la rencontre entre les cultures, placée sous le signe de la domination et de la répression des parlers locaux au profit des langues de conquête. Ces intraduisibles sont autant d'expressions de l'extension des langues métropolitaines comme de la spécificité des réalités décrites par chacune des langues citées. En juxtaposant des termes issus de langues étrangères selon un ordre alphabétique, le glossaire crée un continuum linguistique par-delà la variété des langues. Ce glossaire condense sur une même page un multilinguisme présent tout au long du livre par la mention, pour chaque île, de ses noms dans plusieurs langues, mais aussi par la diversité linguistique présente sur les cartes.

Le glossaire est suivi d'un index des noms propres. Les toponymes sont écrits en romain, les noms de personne en italique. Dans la mesure où un nombre important de toponymes sont dérivés de noms de personne, cette distinction typographique réintroduit un ordre entre nom de personne et nom de lieu, non sans souligner l'apparement des toponymes et des noms de personnes au moyen de leur succession alphabétique. Index et glossaire constituent ainsi des lieux de l'ordre où Schalansky met en évidence les relations de circulation mises en jeu par les explorations et les conquêtes territoriales.

Centrement, décentrement : éléments narratifs du dispositif graphique des doubles pages

Au sein de ce dispositif, l'atlas consacre cinquante doubles pages aux îles retenues (cinquante-cinq dans la réédition). Toutes les doubles pages suivent exactement la même organisation graphique.

Le lecteur est d'abord frappé par la présence de la carte en pleine page à droite, sans bordure, toujours à la même échelle (1 : 1 250 000) et suivant le même code graphique, qui combine des éléments repris à l'histoire des conventions typographiques à des innovations.

La représentation de la mer se distingue par sa couleur uniformément bleue, du même bleu que la couverture, qu'elle rejoint puisqu'aucune marge ne l'en sépare. Ce bleu ne comporte aucune indication bathymétrique, aucune rose des vents. S'en détache l'île, tracée en gris granite. Les cartes de Schalansky sont des cartes *topographiques* (et non des cartes marines). Tout comme les récits placés en regard, elles ont pour unique objet les îles qui émergent de l'eau. Pour cette raison, elles ne peuvent être d'aucune utilité pour la navigation. Leur fonction est ailleurs : elles représentent *les îles* telles qu'elles surgissent de l'immensité aquatique.

Les îles elles-mêmes sont figurées grâce à des procédés qui mêlent convention et originalité. Leur dénivelé est rendu visible par un figuré reprenant le principe de la technique des hachures d'ombre, qui permet de donner du relief à la carte, ce qui est particulièrement frappant sur les cartes de Schalansky, qui semblent émerger du fond bleu. Conformément à la convention, la source lumineuse des cartes semble à première vue orientée au nord-ouest (voir par exemple Imhof, 1965, 183-235 ; Bertin, 1967). Pourtant, la façon dont Schalansky représente les ombrages est originale. Dans l'introduction, elle relate sa découverte d'un recueil de dessins topographiques d'un cartographe français entre 1887 et 1889, qui lui avait été montré par sa professeure de typographie. Elle en admire la variété des figurés, les abréviations, les types d'écriture, les flèches et les symboles, qu'elle qualifie de « protagonistes de la narration cartographique » (Schalansky, 2021, 21). Avec ces acteurs à disposition, elle conçoit sa propre narration cartographique, en combinant le recours aux conventions cartographiques avec des innovations. L'une des plus frappantes réside dans la manière de figurer le terrain. Le sable des plages et des dunes est représenté par des pointillés, les bancs de sable présentant une organisation des pointillés parallèle au trait de côte, ce qui permet de percevoir l'accumulation sédimentaire liée au vent, ou au déferlement des vagues, comme dans le cas de Diego Garcia. Pour Agalega, les traits sont parallèles entre eux, mais non au trait de côte. Comme des marches menant du niveau le plus bas aux points extrêmes, leur disposition évoque celle des courbes de niveau. L'expression du relief est quant à elle manifestée par un système d'ombrage original recourant à des points plus ou moins densément répartis.

Conformément à la convention, les toponymes des lieux naturels sont en italique et ceux des lieux fondés par l'homme en romain¹⁸. Cette dichotomie nature/intervention humaine est renforcée par le choix du code graphique : en orange est figuré ce qui relève de l'intervention humaine (les habitations, les routes, les pistes d'atterrissage), en gris ce qui est naturel. Cette alternance révèle un élément structurant dans l'approche narrative de Schalansky : de nombreux récits sont consacrés aux effets de la découverte des îles par l'homme sur la nature, comme au sujet de la rhytine (île Saint-George). À propos de l'île de Gough, le récit de Schalansky rapporte les effets dévastateurs d'une espèce invasive de rats introduite fortuitement par des bateaux qui y firent escale, tout comme d'autres navires firent débarquer à leur insu sur l'île Christmas une espèce de fourmi capable de ravager les oisillons comme les crabes endémiques. Mais les histoires d'îles de Schalansky proposent aussi des récits d'exploitation et de domination de l'homme sur l'homme : le récit consacré à Nukulaelae rapporte l'exploitation mensongère des esclavagistes. L'île Norfolk rassemble des détenus sur une île pénitentiaire. La végétation de l'île de Pâques fut détruite par la rivalité des clans de l'île. Dans d'autres cas encore, les récits décrivent des modes de cohabitation possibles entre les humains et le milieu qui les environne, comme à Pukapuka, où la sexualité s'exerce librement, tandis que sur l'île de Tikopia, la perpétuation de l'espèce humaine va de pair avec un contrôle strict de la fécondité permettant à la population de se nourrir avec les ressources offertes par l'île. En séparant graphiquement l'homme et la nature, alors que les récits relatent également l'histoire naturelle et humaine sur les îles, les cartes de Schalansky désignent cette dichotomie que le récit remet en question. Les choix graphiques des cartes sont donc à la fois une manifestation de l'histoire et de la culture cartographique, dont Schalansky maîtrise tous les codes, et une expression de l'enjeu éthique de la construction narrative.

Les grandes cartes consacrées à chacune des îles contrastent avec les petites cartes à grande échelle situées en vis-à-vis, sur la fausse page, en haut à droite. Ce dispositif est courant dans les atlas. Généralement, il permet de situer une zone géographique à grande échelle dans un périmètre plus vaste. Par exemple, une grande carte du Rajasthan sera remise en contexte par une vignette situant cette région dans un territoire couvrant l'Inde, le Pakistan et le sud de la Chine. En revanche, dans l'atlas de Schalansky, l'île à l'écart est mise au centre d'un hémisphère complet dont elle définit la circonférence. Réputées isolées, « *abgelegen* », ces îles sont choisies en vertu de leur difficile contextualisation. Chaque petit planisphère jaune est centré sur l'île, de sorte que l'île n'est plus à l'écart, reléguée à la marge, mais au centre de l'attention. Ce recentrement participe d'un décentrement général pour les lecteurs. Le dispositif vient remettre en question la vision portée par les planisphères centrés sur l'Europe, désormais largement contestés en raison de l'héritage dont ils témoignent dans la construction des savoirs. En procédant à un recentrement par île, l'atlas produit une mobilité de l'attention. Dans la préface, Schalansky rappelle que les îles situées à l'écart de leur métropole sont généralement passées sous silence dans les représentations cartographiques nationales, ou qu'elles sont placées dans un cadre en marge de la carte principale, avec une échelle propre, sans que leur situation géographique réelle soit restituée (Schalansky, 2021, 21). Même présentes, elles sont donc reléguées à la marge. Or comme le rappelle plus loin Schalansky, la question de savoir si une île est à l'écart n'est qu'une question de point de vue.

¹⁸ En 1540, le grand cartographe Gérard Mercator publiait un manuel de typographie, *Literarum latinarum*, dans lequel il préconisait l'usage de l'écriture italique au détriment du gothique, ce qui témoigne des communautés d'intérêt entre cartographie et graphie (voir Ashworth, 2021, 149-153).

C'est cette assertion qui est mise en pratique par la production de ces petits planisphères jaunes, dont la présence sur la page de texte assure en outre une continuité entre description cartographique et linguistique.

Juste à gauche du planisphère, l'œil est attiré par le nom de l'île, imprimé dans une haute police, en gras, suivi du nom de la région en italique, puis du pays entre parenthèses. Ce schème typographique reproduit la logique d'emboîtement d'échelles propre à l'atlas. Il ordonne l'éparpillement insulaire, tout en manifestant bien souvent la prise de possession de ces îles éloignées par de lointaines métropoles. Ces données objectives, mentionnées selon un ordonnancement géographico-administratif, jouent un rôle de révélateur en raison de l'agencement général de l'ouvrage : le petit planisphère place au centre ce qui n'est le plus souvent que la zone périphérique d'un État. Dans un cas comme celui de l'île Amsterdam, le jeu est particulièrement frappant : le titre courant la situe dans l'océan Indien ; son nom évoque la capitale des Pays-Bas, tandis que son rattachement administratif est français. Sous le toponyme, Schalansky nous livre ses variantes dans les langues locales ou administratives, dont le nom est précisé. Cette simple mention fait éprouver les enjeux de conquête et de domination dont ces îles perdues ont été le jouet. Les toponymes, nous y reviendrons, sont d'ailleurs souvent le générateur du récit.

Des données chiffrées sont jointes à ces données toponymiques. À gauche du nom de l'île, en plus petit, on lit la latitude et la longitude, les coordonnées objectives, déliées de toute appartenance territoriale. Elles permettent de situer l'île sur le globe. Sous les noms, on lit la superficie de l'île et l'éventuel nombre d'habitants, que Schalansky actualise en cas de réédition. Ces ordres de grandeurs produisent une représentation par quantité et, implicitement, par comparaison avec les superficies et les données démographiques que nous connaissons par ailleurs.

Cet ensemble de données (toponymes, coordonnées, superficie, démographie) est suivi d'un autre ensemble graphiquement homogène, constitué de deux types de frises. La première, spatiale, indique successivement la distance par rapport à trois points de repère linéarisés, quelle que soit leur direction, selon un vecteur gauche-droite et une échelle constante, ce qui permet la comparaison à l'œil des distances, même d'une page à l'autre. Systématiquement, la dernière de ces indications renvoie à une île présente dans le livre. Le numéro de page est précisé entre parenthèses. Cette simple mention, pourtant ténue, joue un rôle structurant puissant. D'une part, il crée un renvoi interne qui produit un effet d'analogie entre distance réelle, référentielle, et distance à parcourir dans le livre pour atteindre la page concernée. D'autre part, outre le déploiement linéaire du texte, page après page, Schalansky propose un parcours sinueux, qui nous invite à feuilleter le livre vers l'avant, puis à rebours, traçant un second itinéraire au sein du livre comme sur le globe. Le livre propose donc en lui-même deux trajets, l'un menant du début à la fin, océan par océan, selon une logique géographique, l'autre d'une île à une autre, selon une logique associative. Circulaire, ce dernier ne revient au même endroit qu'une fois la boucle bouclée. Depuis l'île de Solitude, qui ouvre le livre, nous reviendrons à l'île de Solitude. Dans la réédition, les cinq îles ajoutées sont insérées dans l'itinéraire de la première édition, si bien que le principe de l'itinéraire en boucle s'y voit conservé. Deux lignes de lecture sont donc ouvertes. Mais au-delà de ces deux trajets proposés par le dispositif du livre, l'existence d'un « parcours bis », qui ne suit pas l'ordre numérique des pages, rappelle également qu'un atlas, structurellement, ne suppose pas une lecture linéaire. Aussi la préface, qui renvoie à de nombreuses îles de l'ouvrage en précisant pour plus de commodité le numéro de la page concernée, nous invite-t-elle à nous y rendre sans détour. Comme une encyclopédie, l'atlas fonctionne en réseau. La linéarité de la

pagination comme celle des renvois d'une île à l'autre sont des propositions de continuité parmi toutes celles que chaque lecteur peut créer, faisant advenir un réseau propre, aussi souple qu'éphémère.

Une seconde frise, temporelle, indique quelques dates de l'histoire de l'île. Il est frappant de constater que cette chronologie est délibérément lacunaire. Les récits le montrent sans ambages : bien souvent, la frise ne reprend pas les dates évoquées dans le récit. En conséquence, la frise ne se réduit pas à une mise en espace des données chronologiques du récit : elle a sa raison d'être informative. Dans le même temps, elle montre délibérément que l'histoire de l'île n'y est pas résumée en quelques dates – pas plus que les récits ne proposeront de condensés de son histoire. Quelle que soit l'île, le point de départ de cette frise se situe quelque part avant 1500, au moment où l'Europe découvre l'existence de l'Amérique et où les explorations de grande ampleur sont lancées. Comme pour les frises spatiales, le point de référence demeure constant d'une page à l'autre, ce qui permet la mise en place d'une échelle de comparaison à l'œil.

Le dispositif graphique créé par Schalansky propose à lui seul déjà une narration qui met en question l'ordre structurel dont le genre de l'atlas et le code sémiotique de la carte ont hérité. En jouant avec ces codes, Schalansky propose une mise en perspective de l'histoire que les récits viennent développer à leur tour.

Modèles narratifs des récits

Aux sources des récits

Sous les frises est disposé un texte en pavé¹⁹, qui répond visuellement à l'île dessinée sur la carte, qui se détache sur fond bleu. D'une longueur homogène (20 à 25 lignes), ces récits sont scandés par des doubles barres obliques orange correspondant au signalement d'un changement de paragraphe dans un texte linéarisé, comme on signalerait des changements de strophes en poésie. Ils se fondent tous sur un patient travail de documentation, au demeurant nécessaire à la production de tout atlas, ainsi que sur une érudition assumée de l'écriture. Néanmoins, les modèles narratifs de ces récits varient fortement, de sorte que le lecteur est déconcerté par l'hétérogénéité de ces ensembles visuellement similaires. Au lieu d'assimiler les données livrées par les sources et de les fondre dans un style encyclopédique homogène, Schalansky fait proliférer une diversité d'écritures qui restitue la singularité des îles. Cette variété stylistique est à mettre en relation avec le patient travail de détricotage des catégories auquel se livre Schalansky (2019, 85-86) :

La théorie littéraire elle aussi est traversée par toutes sortes de dualismes : l'un des plus tenaces prétend distinguer les faits et les fictions, autrement dit la littérature fondée sur des faits réels et celle qui repose sur l'invention imaginaire, ou encore entre la littérature non romanesque et la fiction – que l'on nomme joliment en anglais « non-fiction » et « fiction ». Cette division me paraît non seulement aberrante, mais aussi inutilisable puisqu'on peut trouver de la littérature partout, en fin de compte²⁰.

¹⁹ On notera que Schalansky adapte l'ensemble du dispositif visuel dans les éditions de poche de l'atlas. Outre la couverture, qui inscrit le livre dans la collection des usuels de Langenscheidt dans la première édition de poche par son jaune, ou se démarque par son bleu uni dans la seconde édition, les pages intérieures sont également revues. Chaque île se voit attribuer deux doubles pages au lieu d'une.

²⁰ « *Auch die Literaturtheorie kennt allerlei Dualismen: Einer der hartnäckigsten will unterscheiden zwischen Fakten und Fiktionen, also zwischen der Literatur, die auf Tatsächlichem und derjenigen, die auf Erdachtem beruht, oder auch zwischen*

Visuellement, l'articulation entre documentation et travail d'écriture se matérialise par l'usage des italiques lorsque Schalansky recourt à des citations, dans des proportions très inégales selon les récits. Cet usage fait écho à l'emploi des italiques sur la couverture, qui renvoie à une perspective subjective, ainsi que sur les cartes, où ils désignent les lieux naturels, ou encore aux citations de termes étrangers et aux titres courants.

Néanmoins, cette délimitation du discours rapporté dans les récits est contrebalancée par l'absence de mention des sources. Une autre voix apparaît, mais nous ne saurons pas d'où provient la citation. Le niveau de hiérarchie entre texte de première main et texte de seconde main (voir Compagnon, 1979) est défait, une fois encore, au profit d'une linéarisation des discours. Le choix des italiques plutôt que des guillemets contribue à brouiller la notion d'enchâssement à l'œuvre dans la conception du discours rapporté. Schalansky établit davantage un rapport de contiguïté avec les documents qu'elle emploie. Plutôt que de « sources », image qui pose la question de leur éventuelle corruption, il s'agit de discours auxquels le sien s'ajoute. Ce travail sur la hiérarchie des citations s'apparente à celui d'un Sebald, qui, mû par un souci éthique, travaille à établir une contiguïté des discours²¹.

Le modèle théâtral dans l'atlas, theatrum orbis terrarum

Les récits sont marqués par une pluralité de modèles narratifs. Leur consistance générale est soulignée par Schalansky dans l'introduction : la clôture spatiale de l'île, son « isolement » littéral, la prédispose à la condensation théâtrale. La forme de l'île inspire ainsi la forme du récit au même titre que la conception de l'atlas comme théâtre du monde. En témoignent explicitement deux récits, « Floreana » et « Midwayinseln ».

Le récit consacré à Floreana se présente comme un synopsis. Il s'ouvre par cette mention : « Personnages du drame : Dore Strauch [...] et le Dr Friedrich Ritter » (Schalansky, 2021, 104). Après la première césure marquée par une double barre oblique, le texte précise : « Le lieu de l'action : une île déserte ». La deuxième césure typographique est suivie d'une didascalie décrivant les costumes : « Dans leur ermitage, ils ne portent des vêtements que lorsqu'ils ont de la visite ». La troisième césure typographique est suivie de la description du nœud de l'intrigue : « En 1932, une nouvelle habitante fait son entrée sur la scène de ce théâtre de plein air [...]. » Enfin, la quatrième césure distingue le dénouement, qui est aussi une réflexion sur le genre de l'histoire : « la comédie tourne au polar [...]. Et dans le monde entier, les journaux spéculent sur l'affaire des Galapagos : qui était le coupable²² ? » La structure en cinq séquences rappelle immanquablement les cinq actes de la tragédie classique, bien qu'elles ne correspondent pas à des moments de l'action. Le registre dramaturgique donne un sentiment d'artificialité à une anecdote qui s'est réellement produite. Par cette construction du récit, Schalansky revisite la frontière entre faits et fiction, tout en prenant au pied de la lettre la métaphore de l'atlas comme « *theatrum orbis terrarum* », théâtre du globe terrestre. Cette dé-métaphorisation de l'atlas participe d'un mouvement plus général de

sogeannter Sachliteratur und fiktionaler Literatur – im Englischen knackig 'non-fiction' und 'fiction' genannt. Diese Aufspaltung erscheint mir nicht nur widersinnig, sondern auch unbrauchbar, da sich Literatur schließlich überall finden lässt ».

²¹ On notera que Schalansky cite un passage de *Schwindel. Gefühle* (Vertiges) de W.G. Sebald en exergue de son roman *Blau steht dir nicht*. Sur le discours rapporté chez Sebald, voir Covindassamy (2014, chap. 2).

²² « *Dramatis personae: Dore Strauch [...] und Dr. Friedrich Ritter* » ; « *Der Ort der Handlung: eine einsame Insel* » ; « *Kleidung tragen sie in ihrer Einsiedelei nur, wenn Besuch kommt* » ; « *1932 betritt eine neue Siedlerin die Freilichtbühne* » ; « *Die Komödie gerät zum Krimi [...] Und die Zeitungen in aller Welt spekulieren über die Galapagos-Affäre: Wer war's ?* »

réduction de la fracture entre sens propre et sens figuré à laquelle procède la poétique de Schalansky (cf. supra au sujet du rhizome).

Cette dé-métaphorisation du projet historique de l'atlas est également visible dans le récit associé aux îles Midway. Il se consacre à l'océan de plastique qui s'est formé à proximité, soulignant son incommensurabilité et sa nature protéiforme, qui échappe à toute classification. Décrit comme étant « sans conteste un empire » (Schalansky, 2021, 138), ce territoire de déchets prend la parole, ses délégations paradant le long des côtes des îles Midway accompagnées de chœurs dont les voix artificielles percent au milieu des cris des oiseaux marins. Ces chœurs parlés constituent les deux tiers du texte. Présenté en italique, leur texte s'apparente à une citation, ou à un monologue théâtral, se rapprochant alors d'un chœur antique. Fortement rythmé, reposant sur des paronomases, des allitérations et des assonances, ponctué de points d'exclamation, ce monologue « polyphonique » donne la parole à cette réalité qui se dérobe à la description. On notera que Schalansky évite de recourir à des métaphores pour le décrire. Elle commence par évacuer des métaphores géographiques comme « *Land* » (terre), « *Untiefe* » (« basfond »), « *Strudel* » (« vortex »), mais aussi associatives comme « *Teppich* » (« tapis ») ou « *Brei* » (« bouillie ») avant de qualifier l'océan de plastique d'« empire » (« *Imperium* »). Sur le théâtre du monde qu'est l'atlas, un nouvel acteur prend la parole, un empire dont la domination proliférante n'est précisément pas une entité géopolitique reconnue sur les cartes. Ce nouveau venu parle à la première personne du pluriel, affirmant un collectif souligné par les termes « polymorphe et polyglotte », solidaires de « polymère », ainsi que par un ensemble d'enchaînements sonores qui matérialisent dans la langue le cycle métamorphique du plastique, toujours présent après usage.

Si la spécificité géographique de l'île, terre isolée par les eaux, conduit à produire un modèle de récit qui s'énonce selon le modèle dramaturgique, c'est bien parce qu'entre les deux, l'atlas s'est donné la forme d'un théâtre du globe terrestre. De ce modèle découle également le choix de récits qui reprennent le genre de l'anecdote, comme ceux qui sont consacrés à l'exploration de l'île aux Ours par des oiseleurs en 1908 ou à l'apparition d'un objet volant inconnu en 1958 sur l'île de Trindade, aux naufragés du Bounty sur l'île Pitcairn ou à la visite de Darwin sur les îles Cocos. Leur modèle est concentré sur un événement mémorable, qui sort de l'ordinaire, et rejoint dans cette mesure un certain modèle dramaturgique.

La matrice toponymique

Les histoires racontées par Schalansky sont le fruit de découvertes menées au gré de ses explorations de la bibliothèque nationale de Berlin. Né de l'observation d'un globe à taille humaine, où Schalansky remarque ces îles perdues au milieu de nulle part, le projet d'atlas associe d'emblée la disposition topographique à un tropisme toponymique (Schalansky, 2012, 11-12) :

C'est devant le globe à taille humaine de la salle des cartes que m'est venue l'idée de mon « Atlas des îles éloignées », alors que je notais les noms de toutes ces taches de terre isolées qui semblent s'être perdues dans les océans. J'avais enfin une bonne raison de travailler dans la salle des cartes où je commandais toujours plus de cartes d'îles au cours des mois suivants. J'ai vécu un moment particulier lorsque j'ai lu l'inscription « Solitude » dans l'océan Arctique sur l'un des globes anciens et que j'ai découvert qu'il existe

réellement une île qui porte ce nom. J'ai immédiatement su que ce serait la première île de mon atlas, et que la première phrase serait : « La solitude se trouve dans la mer du pôle Nord²³. »

Si la matrice du livre est cartographique, son embrayeur est plus précisément lié à son versant toponymique. Le nom inscrit sur la carte possède un pouvoir évocateur qui inspire, par ses connotations, l'écriture. Au-delà de sa valeur indexicale, le toponyme ouvre une dimension imaginaire dans le cas de l'île de Solitude, qui incite à connaître les raisons qui ont pu conduire à ce que l'île reçoive ce nom. Schalansky fait plutôt le récit de l'expérience de solitude, adéquate au nom de l'île : personne n'y habite plus désormais, la station soviétique qui s'y trouvait a été abandonnée. De même qu'on y a découvert une vertèbre cervicale de dinosaure, on y trouve aujourd'hui un vieux portrait de Lénine.

Un exemple analogue est donné avec l'île de la Déception, qui évoque le mirage du départ pour les îles en quête d'une vie utopique dont parle Schalansky dans sa préface. Mais dans ce cas, le récit ne répond qu'indirectement à la valeur évocatrice du titre. Il n'est pas question de la déception des habitants, mais de la chasse à la baleine et de la dévastation de la vie qui s'ensuit. Si déception il y a, elle se trouve du côté du spectateur de la désolation.

Si les toponymes renvoient dans ces deux cas à une expérience particulière ou générale de l'île, d'autres sont directement liés aux circonstances de leur découverte par les Européens. La série des îles aux noms calendaires illustre particulièrement ce phénomène. L'île Christmas, l'île de Pâques et l'île de l'Ascension marquent les étapes du calendrier chrétien et relient l'histoire de ces îles à celles des marins qui y abordèrent aux dates indiquées. Le moment de la prise de possession des îles fait l'objet d'une attention particulière, à l'image de sa surreprésentation dans le choix des toponymes. À propos de l'île Pierre I^{er}, Schalansky écrit dans la préface de son atlas (2021, 27) :

La cartographie succède à la découverte, le nouveau nom est une naissance. La nature inconnue est d'emblée doublement occupée et possédée, l'acte de conquête, répété sur la carte. Ce n'est que lorsqu'une chose est située et mesurée avec précision qu'elle est réelle et vraie. Chaque carte est ainsi le résultat et l'exercice de la violence coloniale²⁴.

Le baptême de l'île et sa cartographie vont de pair. La prise de possession est le fait d'une dénomination, qui peut venir effacer un nom préexistant, et de l'assignation d'un lieu sur le globe terrestre, caractérisé par des coordonnées (latitude et longitude), par le tracé des contours et par l'arpentage. Lorsque l'île est nommée d'après un souverain, il s'agit de se concilier ses grâces, mais aussi de perpétuer sa mémoire en projetant la durée éphémère de la vie humaine sur un support plus pérenne – quoique les îles soient elles aussi soumises à des transformations sur le temps long, comme le relate Schalansky dans le chapitre qu'elle consacre à l'île disparue de Tuanaki dans *Verzeichnis einiger Verluste*. À propos de l'île

²³ « Die Idee für meinen "Atlas der abgelegenen Inseln" kam mir vor dem mannshohen Globus im Kartenlesesaal, als ich mir die Namen all jener einsamen Flecken Land notierte, die in den Ozeanen verloren gegangen zu sein schienen. Endlich hatte ich einen Grund, einmal im Kartenlesesaal zu arbeiten, in den ich mir in den folgenden Monaten immer mehr Inselkarten bestellte. Ein besonderer Moment war, als ich auf einem der älteren Globen den Eintrag "Einsamkeit" in der Arktis las und entdeckte, dass es tatsächlich eine Insel mit diesem Namen gibt. Da wusste ich: Das muss die erste Insel in meinem Atlas werden und der erste Satz würde lauten: "Die Einsamkeit liegt im Nordpolarmeer" ».

²⁴ « Das Kartografieren folgt dem Entdecken, der neue Name ist eine Geburt. Die fremde Natur wird gleich doppelt besetzt und besessen, der Eroberungsakt in der Karte wiederholt. Erst wenn etwas genau verortet und vermessen wurde, ist es wirklich und wahr. So ist jede Karte das Ergebnis und die Ausübung kolonialistischer Gewalt ».

Rodolphe, le récit nous précise que Julius Payer n’a jamais de difficulté à trouver un nom (2021, 36) :

sans relâche, il nomme les îles, les glaciers et les promontoires côtiers d’après des lieux de naissance de ses amours de jeunesse, d’après des mécènes, des collègues, des archiducs et le fils de Sissi ; il inscrit sa patrie dans la glace : le nom du père de la patrie, au nom de la patrie²⁵.

L’extension du territoire national passe par l’importation de ces noms propres.

Eu égard à l’importance de l’acte de prise de possession par le nom, on ne s’étonnera guère de constater que Schalansky porte son choix également sur des îles dont le nom déjoue cet acte. C’est ainsi que l’île Saint-Kilda ne tient pas son nom d’une sainte, qui se révèle inexistante. Le récit s’ouvre sur une invocation paradoxale : « Sainte Kilda, tu n’existes pas » (2021, 40)²⁶. Le récit évoquera l’épidémie de tétanos du nouveau-né qui décima l’île à la fin du XIX^e siècle, suggérant que l’île n’a bénéficié d’aucune protection divine.

Un cas comme celui-ci, où des déformations successives de toponymes ont mené à la fusion avec la forme d’un nom de saint, relève d’un ensemble plus vaste où la forme du toponyme conduit son lecteur vers des pistes imaginaires sans lien avec l’origine historique du nom. Ainsi le nom de l’île Atlassov n’a-t-il rien de commun avec le géant Atlas, écrit Schalansky – ni avec le mont Atlas, ni avec les atlas, ajoute le lecteur en son for intérieur –, mais avec un cosaque. Par ce nom qu’on croit reconnaître, les lecteurs reviennent au genre du livre qui le contient. Le nom resurgit plus loin sous la forme d’un nom propre : au large de l’île de l’Ascension, la fusée Atlas retourne dans l’atmosphère et s’abîme dans la mer avant d’exploser, dans le contexte de la guerre froide où elle participe à la rivalité des deux blocs. De l’Ascension du Christ à la conquête spatiale, la sécularisation du ciel passe par l’usage de l’atlas.

L’atlas de Schalansky est structurellement le fruit d’un rapport matriciel à la carte, tant dans le choix des îles auquel elle procède que dans la réinvention du dispositif de l’atlas qui combine texte et carte. Seules des représentations cartographiques globales lui ont permis de percevoir l’éparpillement des îles à la surface du globe et de procéder à des rapprochements au demeurant subjectifs. À la différence d’un atlas thématique (géopolitique, démographique, linguistique...), cet atlas ne procède pas à la mise en espace d’un savoir, mais à la restitution d’une perspective subjective partielle sur le monde. Mue par une lecture critique de l’histoire mondiale, cette restitution s’opère dans les textes, mais également par l’invention d’un dispositif visuel original qui joue avec les codes de l’atlas et produit de ce fait un récit. Grâce à une large palette graphique et stylistique, Schalansky s’emploie à construire un point de vue subjectif tout en le dépouillant de son idiosyncrasie. Si une histoire se dégage de ces récits, ce ne peut être que celle d’une perte assumée, celle de la totalité, que résume par sa forme le genre de l’insulaire réinventé par Schalansky.

Ouvrages cités

AÏT-TOUATI, Frédérique, ARÈNES Alexandra et GRÉGOIRE Axelle, *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles*, Paris, B42, 2019.

²⁵ « Unermüdlich benennt er Inseln, Gletscher und Küstenvorsprünge nach Geburtsorten seiner Jugendlieben, nach Gönnern, Kollegen, Erzherzogen und dem Sissi-Sohn; er trägt die Heimat ins Eis: den Namen des Landesvaters, in Vaterlands Namen ».

²⁶ « Heilige Kilda, dich gibt es nicht ».

- ASHWORTH, Mick, *Pourquoi le nord est-il en haut ? Petite histoire des conventions cartographiques*, trad. S. Weiss, Paris, Autrement, 2021.
- BERTIN, Jacques, *Sémiologie graphique. Les diagrammes, les réseaux, les cartes*, Paris, EHESS, 1967.
- BESSE, Jean-Marc, *Forme du savoir, forme de pouvoir*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2022 (introduction à la troisième partie « La matérialité d'une forme »). En ligne : [<https://books.openedition.org/efr/26885>] (consulté le 17 juin 2024).
- BECKERT, Sven, *King Cotton: eine Geschichte des globalen Kapitalismus*, trad. A. Zettel et M. Richter, Munich, C.H. Beck, 2014.
- BREUER, Ingo, « "Kammerspiele im Nirgendwo". Geschichte(n) in Judith Schalanskys *Atlas der abgelegenen Inseln* », *Zagreber Germanistische Beiträge*, n° 2, 2012, p. 181-199.
- COCCIA, Emanuele, *La Vie des plantes*, Paris, Payot & Rivages, 2016.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main, ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979.
- COVINDASSAMY, Mandana, *W.G. Sebald. Cartographie d'une écriture en déplacement*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2014.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
- GRAND-CLÉMENT, Adeline, « La mer pourpre : façons grecques de voir en couleurs. Représentations littéraires du chromatisme marin à l'époque archaïque », *Pallas*, vol. 92, 2013. En ligne : [<http://journals.openedition.org/pallas/187>] (consulté le 17 juin 2024).
- HARAWAY, Donna, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991.
- , *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, London, Duke University Press, 2016.
- , *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.
- IMHOF, Eduard, *Kartographische Geländedarstellung*, Berlin, De Gruyter, 1965.
- MORIN, Edgar, *Le Paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Le Seuil, 1973.
- MOSCOVICI, Serge, *La Société contre nature*, Paris, Union générale d'édition, 1972.
- PIETSCH, Theodore, DAGUE-GREENE, Alan, VAN BRONKHORST, Mark, GINGER, E.M., *A mermaid in the tub: a specimen of MVB Sirenne, the family of typefaces by Alan Dague-Greene, inspired by engraved letterforms in a rare book*, Albany, MVB Fonts, 2008.
- RENARD, Louis (éd.), *Poissons, écrevisses et crabes de diverses couleurs et figures extraordinaires que l'on trouve autour des isles Moluques et sur les côtes des terres australes*, Amsterdam, Reinier & Josué Ottens, 1754.
- RIELLO, Giorgio, *Cotton: the Fabric that made the modern world*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2013.
- SCHALANSKY, Judith, *Atlas des îles abandonnées*, trad. E. Landes, Paris, Arthaud, 2010.
- , *Der Hals der Giraffe*, Berlin, Suhrkamp, 2011a.
- , *Taschenatlas der abgelegenen Inseln*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2011b.
- , « Mein Schreibtisch steht in der Staatsbibliothek » in *Bibliotheksmagazin* 2012, 3, p. 11-12.
- , *L'inconstance de l'espèce*, trad. M. Dumont, Arles, Actes Sud, 2013.
- , *Verzeichnis einiger Verluste*, Berlin, Suhrkamp, 2018
- , avec KNAUSGÅRD, Karl Ove, *Erfahrung und Erforschung. Literatur und ihre Welten: Tübinger Poetik Dozentur*, Swiridoff Verlag, 2019.

- , *Atlas der abgelegenen Inseln* [2009], édition augmentée, Hamburg, Mare Verlag, 2021.
- , *Inventaire de choses perdues*, trad. Lucie Lamy, Paris, ypsilon, 2023.
- SCHAUB, Christoph, « A World in Miniatures: Judith Schalansky's *Atlas of Remote Islands* », in S. Ferdinand, I. Villaescusa-Illan, E. Peeren (dir.), *Other Globes. Pas and Peripheral Imaginations of Globalization*, Palgrave MacMillan, 2019, p. 249-266.
- TOLIAS, Georges, « Isolarii, Fifteenth to Seventeenth Century » in D. Woodward (dir.), *The History of Cartography*, vol. III.1 *Cartography in the European Renaissance*, Chicago, London, University of Chicago Press, 2007, p. 263-284.
- ZONCA, Vincent, *Lichens. Pour une résistance minimale*, Paris, Le Pommier, 2021.

Notice

Ancienne élève de l'ENS (Ulm), agrégée d'allemand et docteur en études germaniques de Paris-Sorbonne, Mandana Covindassamy est actuellement maîtresse de conférences en littérature de langue allemande à l'ENS-PSL et membre de l'UMR 8347 Pays Germaniques. Ses recherches portent notamment sur les relations entre cartographie et littérature dans la littérature contemporaine (W.G. Sebald, Alexander Kluge) comme à l'époque goethéenne, sur la mimesis, sur Robert Walser ainsi que sur les relations entre la poésie persane et la littérature germanophone.

Liste complète de publications : <https://litteratures.ens.psl.eu/spip.php?rubrique62>.