



ÉCRIRE AVEC LES CARTES

DIRIGÉ PAR LIOUBA BISCHOFF, RAPHAËL LUIS ET JULIEN NÈGRE

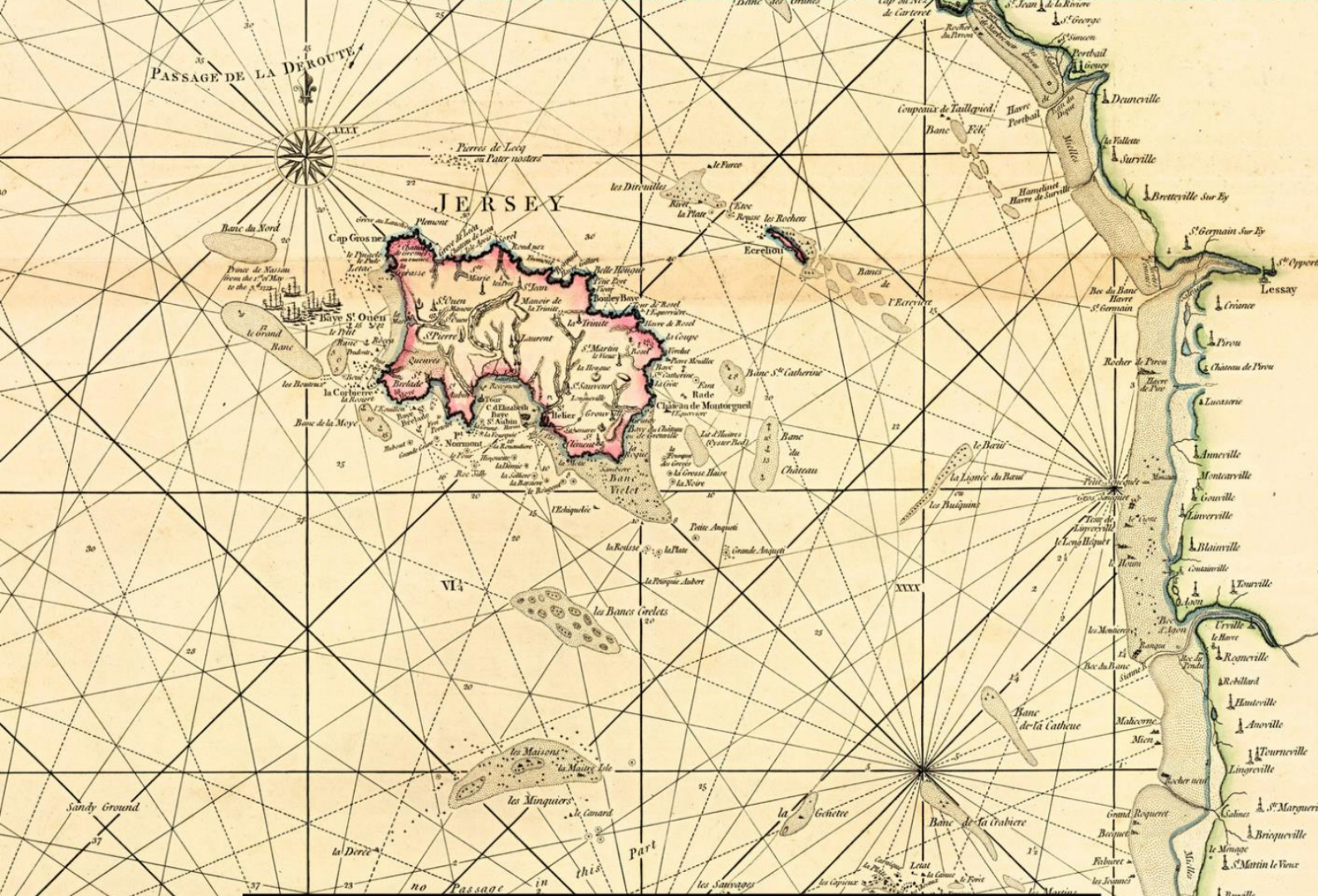


Image de couverture : *A chart of the islands of Jersey and Guernsey, Sark, Herm and Alderney; with the adjacent coast of France. By L.S. De la Rochette. MDCCLXXXI. London: engraved & published as the Act directs Jany. 1st, 1781 by W. Faden, successor to the late T. Jefferys, Geogr. to the King, Charing Cross.*

Source : David Rumsey Map Collection (<https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/s/062v26>).

Conception : Louise Huguin, UMR 5317 IHRIM.

Actes du colloque « Récits avec Cartes »
organisé à l'ENS de Lyon en février 2023

ÉCRIRE AVEC
LES CARTES

DIRIGÉ PAR LIOUBA BISCHOFF, RAPHAËL LUIS ET JULIEN NÈGRE

Épistémocritique

2024

Cet ouvrage est publié avec le soutien du Centre d'Études et de Recherche Comparées sur la Création (CERCC), de l'Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités (IHRIM – UMR 5317) et de l'Institut Universitaire de France.



**institut
universitaire
de France**

ISBN : 979-10-97361-11-2

© Épistémocritique, 2024.

Table des matières

Introduction	1
« La vue à vol d'oiseau de l'homme » : usages génétiques de la carte et mise en récit dans <i>Les Travailleurs de la mer</i> de Victor Hugo (1866) <i>Delphine Gleizes</i>	8
Les trésors de la carte : explorations cartographiques et intrigue aventureuse chez R. L. Stevenson et H. G. Wells <i>Julie Gay</i>	43
L'ouverture par les cartes dans les récits réalistes et les fables de Rudyard Kipling <i>Élodie Raimbault</i>	59
Cartographismes : Peter Sís ou l'imagier des espaces <i>Christophe Meunier</i>	73
Tentative d'inventaire d'une carte inventée : <i>Description d'Olonne</i> de Jean-Christophe Bailly <i>Aurélien d'Avout</i>	82
Faire le tour du propriétaire : défamiliariser le chez soi selon Thomas Clerc et Christophe Boltanski <i>Laurent Demanze</i>	97
Récits d'aventure et matérialité de l'objet-livre : usages ludiques de la carte dans trois romans américains contemporains <i>Gaëlle Debeaux</i>	106
Cartographies d'outre-tombe : la postérité cartographique de la Nouvelle-Angleterre imaginaire de Lovecraft <i>Henri Desbois</i>	118
La matrice des cartes dans <i>Atlas der abgelegenen Inseln</i> de Judith Schalansky <i>Mandana Covindassamy</i>	143
Les voyages d'Olivier Hodasava : le globe virtuel de Google, une machine à fabriquer des histoires <i>Nathalie Gillain</i>	164
Notices	183

Introduction

Liouba Bischoff, Raphaël Luis et Julien Nègre

Dans un célèbre essai publié en 1894, l'écrivain britannique Robert Louis Stevenson raconte comment lui est venue l'idée de son roman *L'Île au trésor* : c'est en dessinant pour son beau-fils une carte de cette île fictive qu'il a découvert comment allaient s'agencer les différents éléments de son récit. Stevenson est formel : quand une autrice ou un auteur entreprend de raconter une histoire, elle ou il a tout intérêt à se munir d'une carte, même si le lieu où se déroule l'intrigue est entièrement fictionnel. Examiner une carte permet en effet de rendre visibles « des liens et des relations auxquels on n'avait pas songé auparavant¹ ». La carte, monde en miniature, donne à voir l'univers fictif où le récit va se déployer. Des voies qui étaient jusqu'alors inconnues s'ouvrent tout à coup, et une constellation de possibles permet au récit projeté de s'engager dans des directions insoupçonnées. Quelle est donc la nature exacte de ces liens et relations que la carte permet de dévoiler ? Voilà la question centrale à laquelle les articles assemblés ici entreprennent de répondre, en s'intéressant à une série de textes qui sont tous, d'une manière ou d'une autre, profondément infléchis par cette interaction cartographique.

La nature de cette interaction est complexe et souvent ambivalente, comme l'illustre par exemple le cas de *Moby-Dick*. Comme Melville l'explique en détail au chapitre 44, le capitaine Achab, pour espérer retrouver le cachalot blanc dans l'immensité des océans, doit s'appuyer sur une vaste somme de connaissances qui mêle repérages géographiques, archives des navigateurs qui l'ont précédé, et observations des habitudes des cétacés. C'est sur la surface de ses cartes nautiques qu'il trace et retrace inlassablement la trajectoire de son navire, le *Pequod*, jusqu'à finalement croiser celle de l'immense odontocète. De ce point de vue, le récit a besoin de la carte. Il compte sur elle, et sur sa capacité à synthétiser les connaissances cartographiques et à les restituer visuellement.

À y regarder de plus près, pourtant, la façon dont Ismaël, le narrateur du roman, parle des cartes est ambivalente. D'un côté, les cartes lui donnent accès à ce que l'œil humain ne peut saisir. Alors qu'il décrit l'île de Nantucket (haut lieu de l'industrie baleinière) au chapitre 14, Ismaël s'exclame ainsi : « Nantucket ! Sortez donc votre carte et regardez-la. Voyez comme elle se loge dans un recoin perdu du monde. » La carte qu'Ismaël convoque ici est un objet digne de confiance. Elle donne à voir une certaine configuration du monde et il ne fait pas de doute, dans l'injonction d'Ismaël, qu'il s'agit là d'une représentation fidèle de la position

¹ Notre traduction (Stevenson, 1905, 131).

et de la forme de l'île. Il suffit de la regarder pour se faire une idée exacte de l'aspect de l'île dans le monde extradiégétique et bien réel que nous habitons.

Un peu plus tôt, cependant, Ismaël offre un regard différent sur les cartes lorsqu'il décrit sa rencontre avec Queequeg, effrayant cannibale dont il devient finalement l'ami et avec qui il embarque sur le *Pequod*. Ce personnage imposant, explique Ismaël, est né dans un mystérieux archipel des mers du Sud : « Queequeg était originaire de Rokovoko, une île située loin à l'ouest et au sud. Elle ne figure sur aucune carte ; les endroits véritables n'y figurent jamais. » Melville s'amuse ici à inverser la structure même de la référentialité cartographique. L'île de Rokovoko est purement imaginaire, et ne peut donc apparaître sur les cartes que les lecteurs et lectrices ont à leur disposition. Mais les cartes, nous dit Ismaël, ne sont qu'un piètre reflet de la réalité. Elles ne savent pas représenter les endroits « bien réels » ou « véritables » — ce que Melville nomme en anglais *true places*, une expression ambiguë qui peut désigner les endroits importants (ceux qui comptent vraiment) mais aussi, en une pirouette paradoxale, ceux qui ne sont pas fictifs... alors même que Rokovoko n'existe pas.

Deux bornes émergent ainsi, entre lesquelles se tissent les riches relations qui lient les récits et les cartes. D'une part, la carte (même fictive) offre un ancrage référentiel bien précis, sur lequel le récit peut s'appuyer pour définir les paramètres de l'univers intradiégétique. Dans le même temps, la carte s'offre au regard comme une représentation biaisée et incomplète du monde, mais dont les béances, loin d'être un obstacle, sont le point de départ d'une vaste rêverie — la faille et l'espace dans lesquels le récit trouve à se déployer.

Dans la littérature contemporaine, on retrouve chez Philippe Vasset cette double interaction entre carte et récit. *Récit avec cartes* est le sous-titre de l'ouvrage *Un livre blanc*, publié en 2007, dans lequel l'auteur raconte comment il a exploré toute une série de zones laissées blanches sur les cartes de Paris et de ses environs. Ces lieux auxquels la blancheur des vides de la carte avait retiré toute caractéristique perceptible prennent au fil de l'écriture une épaisseur vécue où se mêlent surprise, désarroi et, parfois, déception. L'ancrage cartographique est ici bien réel, comme le montre la mention placée sur la page de copyright : « Les dix-sept cartes reproduites sont des détails des cartes IGN n° 2314OT, n° 2315OT et n° 2219ET. » La référence est donnée, précise, vérifiable : le texte qu'on tient entre les mains choisit d'interagir avec les cartes dans leur sens le plus concret, c'est-à-dire à la fois en tant que représentations d'un certain savoir géographique et en tant qu'objets manipulables. Dans le même temps, pourtant, ce sont bien les limites de cette cartographie qui sont explorées puisqu'il s'agit de donner corps à ce que la carte n'a pas pu ou pas su donner à voir.

L'imaginaire géographique et les effets de brouillage référentiel sur lesquels il repose sont au cœur des préoccupations de la recherche contemporaine en géographie littéraire, mais paradoxalement, c'est rarement par le biais de la carte que ces analyses nous proposent d'entrer dans les œuvres. Les premiers travaux de géographie humaine inspirés de Bachelard et de la phénoménologie, à partir des années 1970, ont eu tendance à mettre l'accent sur l'expérience subjective de l'espace vécu, tandis que la géographie critique d'inspiration marxiste a cherché à mettre au jour les structures sociales et spatiales révélées par les œuvres ; une troisième voie a consisté, à partir des années 1990, à appliquer « un régime de lecture de type *littéraire* au discours géographique » (Brosseau, 2022), en empruntant à la théorie littéraire et notamment à la narratologie ou à la sémiologie. C'est dans cette perspective textualiste que Marc Brosseau a forgé la notion de *roman-géographe* pour saisir la spécificité de la géographie générée par la forme romanesque (Brosseau, 1996), ou que Lionel Dupuy a pu analyser les stratégies spatiales présidant à la création des univers fictionnels à partir des œuvres de Verne et de Proust (Dupuy, 2019).

La géographie littéraire « pratiquée par les littéraires eux-mêmes² » apparaît dès lors comme le miroir inversé de celle que pratiquent les géographes, dans un croisement fécond entre les disciplines. Là où les géographes s'approprient la théorie littéraire pour aborder la spatialité des récits, sans accorder d'attention excessive à la carte qui fait partie intégrante d'un espace de savoir familier, les littéraires partent volontiers de la carte pour revenir au texte. À la fois support de rêverie et dispositif à interpréter, elle fournit un détour autre que le langage pour comprendre le monde, d'où sa place essentielle, notamment, dans les travaux de géopoétique. C'est ainsi que Rachel Bouvet, responsable de La Traversée (Atelier québécois de géopoétique) confère un rôle essentiel à la carte dans ses travaux où elle interroge l'expérience de l'espace et les rapports entre ces deux systèmes de signes que sont la carte et le texte (Bouvet, 2008, 11-32)³. Les écritures de la terre et de la carte sont par ailleurs au cœur des travaux actuels d'Isabelle Ost, qui mène et coordonne plusieurs projets de recherche du centre Prospéro (Bruxelles) autour des opérations cartographiques, envisagées dans leur dimension à la fois épistémique et sensible (Ost, 2018 ; Ost et d'Avout, 2023). Dans son ouvrage récent *Cartographie et Littérature*, Laurence Dahan-Gaida utilise la figure du diagramme pour montrer également que « l'on ne peut simplement opposer l'objectivité de la carte à la subjectivité de l'écriture littéraire » (Dahan-Gaida, 2024, 17). En comparant à la fois le texte et la carte à un diagramme, elle met au jour leurs « capacités de modélisation » du réel, et montre ainsi que ces deux objets convergent dans leur façon de « générer de la connaissance en même temps que des espaces » (63) : tous deux sont « de véritables machines à rêve » (182). Nous avons souhaité, à notre tour, approfondir les rapports qui unissent la carte et le texte en mettant l'accent sur les usages proprement littéraires et en nous penchant sur les effets concrets de leur interaction.

Qu'elle renvoie à des lieux réels ou fictifs, qu'elle permette de parcourir les océans ou de signaler des espaces périurbains oubliés, la carte est ici envisagée dans toute sa matérialité : elle n'est ni une métaphore visant à donner un caractère spatial aux phénomènes littéraires (carte des représentations mentales, carte cherchant à situer la littérature dans l'espace du savoir, etc.), ni un outil de modélisation des textes. Aussi passionnantes que soient les expériences permises par les méthodes de cartographies narratives, l'objectif des textes réunis ici est bien d'étudier les cartes comme objet littéraire, au même titre que les personnages ou la narration, et non comme méthode d'analyse. Le fameux « tournant spatial » de la littérature a en effet donné lieu à de nombreuses réflexions sur la carte et le geste de cartographe, réflexions se réclamant de la géocritique, de l'écocritique, de la géographie de la littérature ou d'autres méthodes ayant émergé dans les vingt dernières années. Dans la majorité de ces travaux, le rôle de la carte s'avère extrêmement polyvalent – au point parfois de perdre de vue l'objet cartographique lui-même. Outil pour une nouvelle approche des phénomènes littéraires dans l'optique d'un Franco Moretti, la cartographie narrative est en effet devenue un concept aux contours assez flous, mobilisé pour définir toutes sortes de représentations spatiales de l'espace littéraire ; dans la lignée deleuzienne de la carte comme rhizome, la notion semble désormais être noyée dans une extension métaphorique telle qu'il est difficile, parfois, de saisir ce qui pourrait ne pas être carte. Nous proposons ainsi de distinguer, comme le fait également Michel Collot, les usages critiques de la carte, utiles « pour visualiser une géographie *de* la littérature (par exemple ses lieux de production, d'édition ou de réception)

² Michel Collot, cité par Brosseau, 2022.

³ Voir également Bouvet, 2003, 277-298.

ou les référents géographiques d'un texte littéraire (ce qu'on peut appeler la géographie *dans* la littérature) » (Collot, *in Ost*, 2018), et les usages de la carte par les écrivains eux-mêmes.

Il s'agit de revenir à la dimension concrète des cartes en littératures en tenant compte des enjeux éditoriaux et de la relation entre texte et image (la revue *Textimage* a d'ailleurs consacré un numéro aux cartes et aux plans en 2008). De la pratique cartographique des écrivains à la manipulation par le lecteur, dont le rôle important a été mis en évidence dans les études cartographiques par le tournant « processuel » (Dodge, Kitchin et Perkins, *Rethinking Maps*, 2009), ce sont à la fois la conception et l'utilisation des cartes qui méritent d'être interrogées à travers une grande diversité de genres littéraires, des plus fictionnels aux plus référentiels. La carte est souvent associée à des genres populaires comme la science-fiction, la fantasy, le sous-genre du roman d'aventures qu'est le récit de monde perdu ou encore la littérature jeunesse ; dans la littérature de voyage, la rêverie sur les atlas apparaît comme un embrayeur du récit, lequel n'est donc pas seulement un récit *avec* cartes, mais un récit *à partir de* cartes. La littérature numérique joue à son tour de tout le potentiel interactif de la carte, puisqu'elle propose au lecteur de circuler plus librement d'un point de l'espace à l'autre à la faveur d'un simple clic.

En dehors des pratiques de *mapping*, le « tournant spatial » de la littérature n'est pas fréquemment envisagé à travers le prisme de l'objet cartographique, qui se situe pourtant au cœur de l'intérêt renouvelé pour l'espace. Le « geste cartographique » décrit par Christian Jacob dans *L'Empire des Cartes* relève chez les écrivains de compétences puisées dans d'autres disciplines (géographie, architecture, géologie...) qui viennent enrichir l'approche esthétique de l'espace et disent la capacité de la littérature à explorer la Terre de manière plurielle et incarnée, à en saisir les enjeux politiques ou écologiques. Que ce soit pour déchiffrer le conflit israélo-palestinien (Emmanuel Ruben, *Jérusalem terrestre*), pour sonder les sédiments des paysages meurtris de l'Anthropocène (Matthieu Duperrex, *Voyages en sol incertain*) ou pour inventer un nouvel imaginaire géographique prenant en compte le « point de vie » (Alexandra Arènes, Axelle Grégoire, Frédérique Aït-Touati, *Terra Forma*), les cartes donnent à voir et à connaître le monde que nous habitons et s'associent aux textes pour réaliser une cartographie globale du vivant et renouveler nos représentations de la Terre.

Les textes rassemblés ici permettent d'identifier trois moments différents de ces interactions. Les trois premiers articles s'intéressent aux cartes qui ont accompagné le travail d'écriture lui-même. Ils montrent le rôle central joué par la documentation cartographique dans la structuration de la diégèse et de l'espace fictionnel. Les textes de la seconde partie (articles 4 à 7) se penchent sur les cartes qui gravitent autour des textes, c'est-à-dire celles que lecteurs et lectrices rencontrent au fil de l'expérience de lecture. Enfin, les textes de la dernière partie (8 à 10) portent leur attention sur les cas où, par un effet de ricochet, les récits avec cartes viennent rejoindre, croiser, ou influencer le monde réel.

Dans le premier article, Delphine Gleizes se penche sur les riches archives de Victor Hugo conservées à la Bibliothèque nationale de France pour étudier l'imaginaire spatial de l'écrivain et la documentation cartographique utilisée lors de la rédaction du roman *Les Travailleurs de la mer*. En utilisant à la fois une carte anglaise des îles où se déroule le récit, et des croquis cartographiques qu'il avait lui-même réalisés, Hugo adopte une « vue à vol d'oiseau » qui devient l'image de son travail d'écrivain. Si celui-ci se conforme ainsi à la configuration spatiale bien réelle du monde, il s'autorise aussi à en mettre au jour la portée symbolique, les déformations apportées par le récit devenant ainsi autant d'anamorphoses pleinement significatives.

Le second article, rédigé par Julie Gay, s'intéresse au cas particulier des récits d'aventures, genre cartographique par excellence, en se penchant sur des textes de Robert Louis Stevenson et H. G. Wells. Si la carte, notamment la carte au trésor, fournit au récit son modèle en en désignant le but, elle prend néanmoins souvent la forme inattendue de cartes floues ou incomplètes. La confrontation avec cet objet partiellement inexploitable donne alors lieu à un effort herméneutique qui met en abyme le processus de lecture lui-même et remet en question la représentation géographique.

Élodie Rimbault, elle, explore l'imaginaire cartographique dans l'œuvre de Rudyard Kipling en analysant trois types de cartes : celles ajoutées par les éditeurs pour aider le lecteur, celles créées par l'auteur en tant qu'avant-texte ou illustration, et celles créées par un personnage et reproduites dans le récit. Rimbault montre que Kipling utilise les cartes comme outils pour construire la référentialité de l'espace littéraire et des représentations mentales orientées par une vision coloniale du territoire. Ces cartes jouent avec les codes de la cartographie et parviennent à représenter l'espace du divers et du vagabondage tout en évoquant un contexte colonial. Les cartes de Kipling, loin d'être scientifiques, jouent ainsi avec la frontière entre réalité et fiction, questionnent les frontières du texte de fiction et ouvrent le texte à un foisonnement de micro-récits supplémentaires.

Dans la seconde partie, Christophe Meunier explore le travail de Peter Sís, un artiste qui porte un regard de cartographe sur le monde. Sís joue avec les différentes échelles et propose des représentations variées des espaces parcourus et habités par ses personnages. Chaque représentation semble avoir une fonction spécifique dans le récit, que ce soit pour planter le décor, organiser les espaces, mesurer un parcours, ou structurer un espace généré par le récit. Les lieux identifiés dans ces espaces sont chargés de sens, d'histoire(s) et de valeurs. Ils permettent aux personnages de se repérer dans le parcours que l'auteur leur fait suivre. La carte, chez Peter Sís, est artialisée et constitue un instrument et un indicateur de spatialité. Elle prend des formes hybrides, proposant à la fois une organisation générale d'espaces très souvent vastes et l'expression en un lieu d'une « condensation sociale et spatiale » particulière. Meunier analyse ces deux formes de graphismes en posant la question de leur fonction dans le récit iconotextuel.

Aurélien d'Avout consacre le cinquième article au plan de la ville qui accompagne *Description d'Olonne* de Jean-Christophe Bailly (1992). Loin d'être un simple ornement, ce plan, dessiné par l'auteur, joue un rôle central dans le récit, servant de socle graphique à partir duquel l'écriture se déploie. D'Avout analyse la place de cette image dans le dispositif éditorial du livre et son rôle dans l'acte de lecture. Il révèle le surcroît graphique du dessin original par rapport au dessin publié, suggérant l'inachèvement nécessaire du récit qui vise à en décrire les formes. Parmi les nombreuses représentations d'Olonne, le plan se distingue par son potentiel heuristique et s'impose comme une clé précieuse pour l'interprétation du texte.

Dans l'article suivant, Laurent Demanze explore les récits qui intègrent des cartes, en particulier ceux de Thomas Clerc dans *Intérieur* et de Christophe Boltanski dans *La Cache*. Ces auteurs insèrent des plans de leurs appartements qui structurent le texte et rejouent le motif d'une odyssée intime. Ces plans permettent de reconfigurer le parcours spatial pour défamiliariser et inquiéter l'identité. Ils autorisent une lecture ludique des textes, invitant le lecteur à des parcours d'appropriation qui contreviennent à la linéarité du récit. Cependant, bien que ces portraits d'appartements semblent dessiner des autoportraits, Demanze suggère, en s'appuyant sur l'hypothèse de Michel Beaujour dans *Miroirs d'encre*, qu'il s'agit d'autoportraits impersonnels : le lieu habité fonctionne comme un fonds rhétorique, où les

citations et les références sont disposées pour être remobilisées, constituant un espace collectif plus que singulier.

Gaëlle Debeaux explore l'utilisation des cartes dans trois romans américains récents : *The Selected Works of T. S. Spivet* de Reif Larsen ; *Bats of the Republic* de Zachary Thomas Dodson ; et *S.*, de Doug Dorst et J. J. Abrams. Ces œuvres exploitent le livre comme un espace où l'écriture et l'illustration se déploient au-delà du cadre convenu du corps de page. Les cartes, bien que non présentes de manière équivalente dans ces trois romans, servent des enjeux similaires : elles témoignent du rapport au monde des personnages et permettent au lecteur de suivre leurs trajectoires. Elles peuvent même réactiver le motif de la carte au trésor, présentant un modèle de lecteur-aventurier ou explorateur. L'usage de la carte s'inscrit donc dans une stratégie générale d'exploitation des potentialités de l'objet-livre, plaçant le lecteur dans une posture active relevant du paradigme de l'enquête. Ces trois romans réactualisent également le modèle du récit d'aventure et son rapport au territoire, par le geste cartographique pris en charge par les personnages eux-mêmes. Debeaux s'interroge sur le discours que ces cartes et leurs usages dans la fiction et au-delà permettent de tenir sur les espaces réels ainsi représentés.

Henri Desbois explore dans le huitième article la géographie parallèle de la Nouvelle-Angleterre créée par H. P. Lovecraft dans ses récits d'horreur. Desbois examine comment les cartes de cette géographie, produites en grand nombre surtout dans le domaine du jeu de rôle, s'articulent avec la fiction de Lovecraft. Il étudie plus particulièrement le court roman *Le Cauchemar d'Innsmouth*. Desbois suggère que ces cartes peuvent être regroupées en trois catégories, selon leur fonction et leur style graphique. Cette abondante production cartographique influence à la fois notre lecture de Lovecraft et notre perception des espaces réels.

Mandana Covindassamy examine *Atlas des îles abandonnées (Atlas der abgelegenen Inseln, 2009)*, de Judith Schalansky. L'auteure réinvente l'insulaire et revisite l'atlas, créant un dispositif graphique qui reconfigure ces genres. Elle dessine elle-même les cartes des îles, offrant un choix subjectif d'îles éloignées. Schalansky utilise son savoir cartographique pour remettre en question les dichotomies centre-périphérie, nature-culture, vérité-fiction, homme-animal, introduisant une perspective subjective dans le genre de l'atlas. Covindassamy analyse comment le dispositif graphique de Schalansky relève de la narration, inscrivant la forme du globe dans celle du livre, et met en évidence la matrice cartographique des récits.

Dans le dernier texte, enfin, Nathalie Gillain s'intéresse au cas particulier de la cartographie en ligne avec le blog *Dreamlands Virtual Tour* d'Olivier Hodasava, dans lequel l'auteur utilise Google Maps et la fonctionnalité Google Street View pour voyager autour du monde à travers son écran d'ordinateur, et produire des textes allant de l'inventaire de « choses vues » à la microfiction. Gillain aborde cette entreprise photo-cartographique géante et encyclopédique par le prisme du récit bien connu de Jorge Luis Borges, interrogeant la tentation de produire une « Carte Dilatée », à l'échelle 1:1. Elle montre que les images collectées, malgré leur nature fragmentaire, peuvent bel et bien devenir les parties d'une représentation « totale » du monde, mais uniquement dans la mesure où elles sont accompagnées du processus de fabulation lui-même.

Ouvrages cités

- AÏT-TOUATI, Frédérique, ARÈNES, Alexandra, GRÉGOIRE, Axelle, *Terra Forma, Manuel de Cartographies Potentielles*, édition B42, 2019.
- BROSSEAU, Marc, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Géographie et Cultures », 1996.
- , *Tableau de la géographie littéraire*, Pau, PUPPA, Coll. « Sp@tialités » 2, 2022 [en ligne], <<https://una-editions.fr/tableau-de-la-geographie-litteraire/>> (consulté le 17 juin 2024).
- BOUVET, Rachel, « La carte dans une perspective géopoétique », in Rachel Bouvet, Hélène Guy et Éric Waddell (dir.), *La carte. Point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008, p. 11-32.
- , « Cartographie du lointain : lecture croisée entre le texte et la carte », in Rachel Bouvet et Basma El Omari (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, éditions Nota Bene, 2003, p. 277-298.
- COLLOT, Michel, « Usages littéraires de la carte », in Isabelle Ost (dir.), *Cartographier : regards croisés sur les pratiques littéraires et philosophiques contemporaines*, Bruxelles, Presses Universitaires Saint-Louis Bruxelles, 2018 [en ligne]. <<http://books.openedition.org/pusl/4484>> (consulté le 17 juin 2024).
- DAHAN-GAIDA, Laurence, *Cartographie et littérature*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2024.
- DODGE, Martin, KITCHIN, Rob, et PERKINS, Chris, *Rethinking Maps. New Frontiers in Cartographic Theory*, New York, Routledge, 2009.
- DUPERREX, Matthieu, *Voyages en sol incertain. Enquête dans les deltas du Rhône et du Mississippi*, Marseille, Wildproject, 2019.
- DUPUY, Lionel, *L'imaginaire géographique. Essai de géographie littéraire*, Pau, Presses de l'université de Pau et des Pays de l'Adour, 2019.
- OST, Isabelle (dir.), *Cartographier : regards croisés sur les pratiques littéraires et philosophiques contemporaines* [en ligne], Bruxelles, Presses Universitaires Saint-Louis Bruxelles, 2018, <<https://books.openedition.org/pusl/4415>> (consulté le 17 juin 2024).
- OST, Isabelle, d'AVOUT, Aurélien (dir.), « Décrire la carte, écrire le monde », *Phantasia* [en ligne], vol. 13, 2023, <<https://www.centreprospero.be/portfolio/phantasia-volume-12-2023/>> (consulté le 17 juin 2024).
- RUBEN, Emmanuel, *Jérusalem terrestre*, Paris, Inculte, 2015.
- STEVENSON, Robert Louis, « My First Book: Treasure Island », in *Essays In The Art Of Writing*, Londres, Chatto & Windus, 1905.

« La vue à vol d’oiseau de l’homme » : usages génétiques de la carte et mise en récit dans *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo (1866)

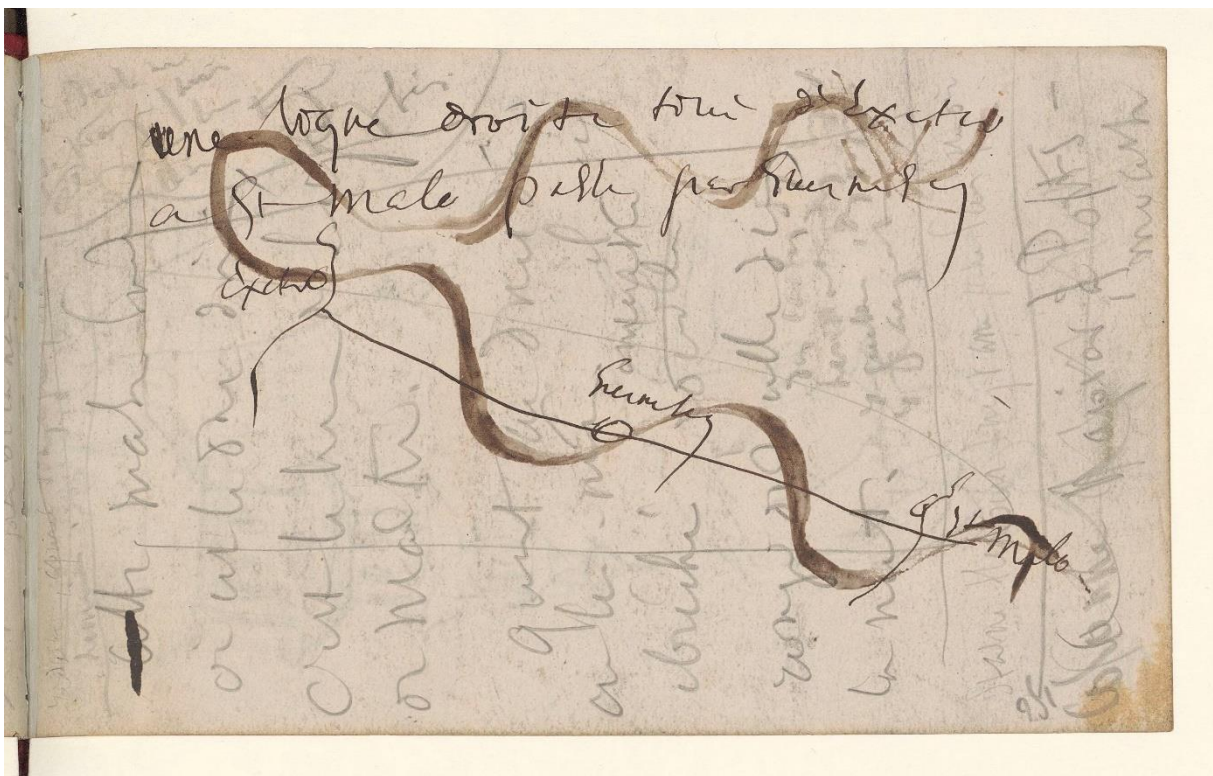
Delphine Gleizes

« Les vrais livres, écrit très justement Tanguy Viel, ont quelque chose de marin, ils sont conçus pour tenir la mer, la contredire même jusqu’à un certain point, à force de fendre les flots, traverser la vague et puis, si possible, avec souplesse retomber dans son creux, armés qu’ils sont de varangues invisibles qui tiennent la coque et l’empêchent de plier » (Viel, 2019, 7). Une appréciation qui semble taillée pour dialoguer avec l’œuvre de Hugo, lequel écrivait à Pierre-Jules Hetzel le 4 juillet 1861 à propos de la publication des *Misérables* :

C’est mon Léviathan que je vais lancer sur mer ; il a sept mâts, cinq cheminées, les roues ont cent pieds de diamètre, [...] cela ne pourra entrer dans aucun port et devra braver toutes les tempêtes, toujours en pleine mer (CFL, XII, 1122).

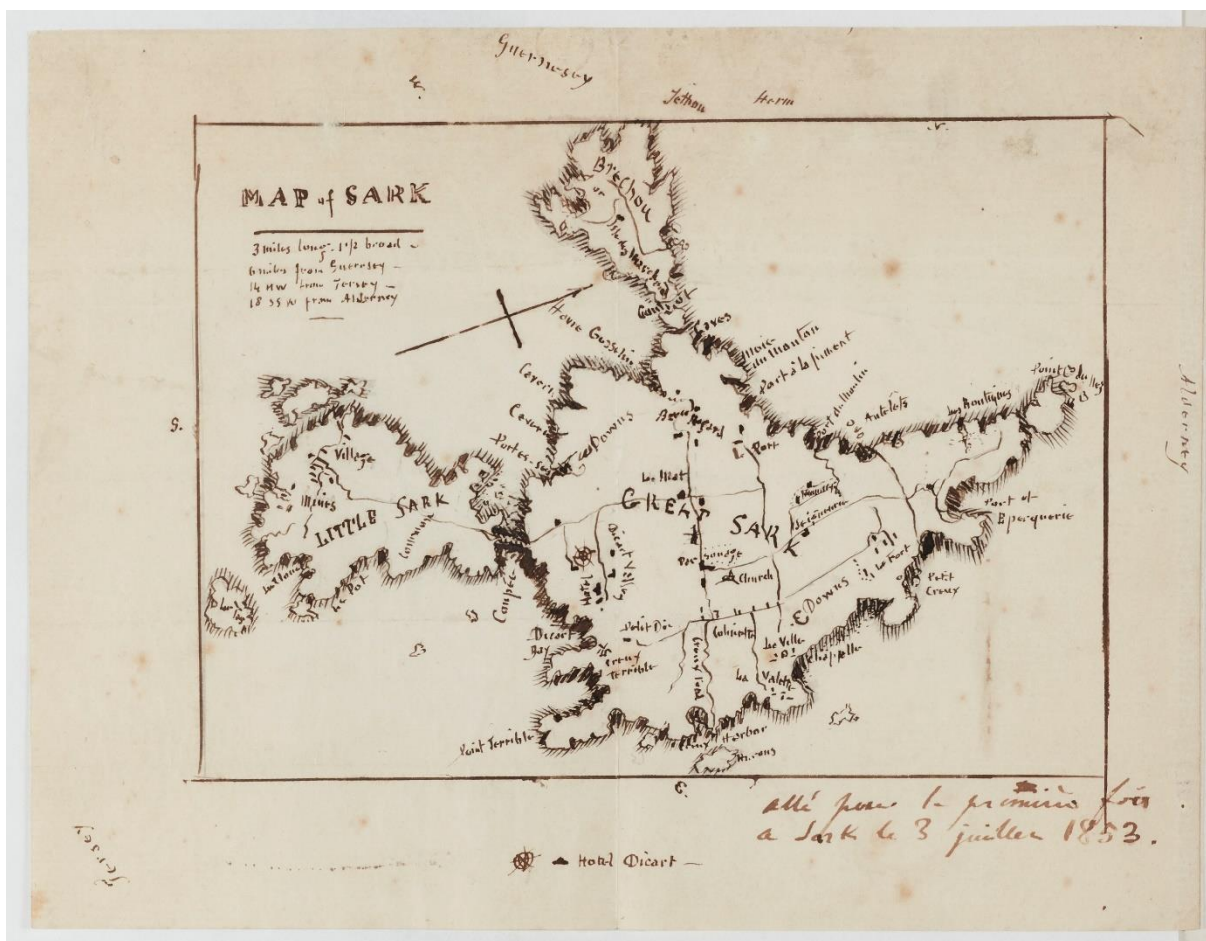
Sans aucun doute, le roman des *Travailleurs de la mer*, publié par Victor Hugo en 1866, est-il lui aussi de cette nature. La métaphore du bateau-livre lui est d’ailleurs sous-jacente et elle se révèle plus explicitement encore dans les brouillons et dessins qui jalonnent l’élaboration du roman (Gleizes, 2003, 37). Ce texte de l’exil, qui est une affaire d’océan, d’écueils et de navires, s’avère également marqué par une logique toute cartographique dont dépendent bien des péripéties. Lorsque Hugo imagine qu’un armateur, Mess Lethierry, propriétaire du premier bateau à vapeur de Guernesey, la Durande, assure de manière prospère la liaison régulière entre l’île et Saint-Malo, il exécute sur un carnet un rapide schéma (III. 1) en relevant qu’« une ligne droite tirée d’Exeter à St Malo passe par Guernesey ». Ainsi géométrisé, l’espace maritime devient le lieu de l’intrigue : Sieur Clubin, le malhonnête et dissimulateur capitaine du navire, pour tirer profit d’une escroquerie, va entreprendre de faire volontairement chavirer la Durande sur un écueil. Mais à la suite d’une méprise qu’un coup d’œil à une carte marine suffit à dissiper, au lieu d’un chapelet d’îlots à un mille de la côte, les Hanois, d’où il aurait pu aisément rejoindre le rivage de Guernesey à la nage, une fois son forfait accompli, c’est sur le terrible écueil des Douvres, qu’il fait échouer le bateau, en pleine mer, là où il perdra la vie. Le troisième protagoniste enfin, le marin Gilliatt, solitaire et marginal, vivant dans une petite maison à la périphérie du port de Saint-Sampson doit à sa connaissance

précise des hauts-fonds de la Manche le succès de son expédition : c'est lui qui, embarquant en pleine nuit sur son sommaire bateau de pêche, la Panse, va entreprendre le sauvetage de la machine à vapeur sur l'écueil des Douvres, héroïque épopée moderne qui occupe toute la partie centrale du récit. Ainsi résumé, le roman révèle aussi sa proximité avec le genre du récit d'aventures : il est le contemporain de Jules Verne dont le *Vingt mille lieues sous les mers* date de 1869. C'est un roman qui, par son action et son efficacité narrative, tient le cap, pour filer la métaphore de Tanguy Viel, mais qui en même temps dérouté son lecteur, au propre comme au figuré, le conduisant à un écueil isolé, point fantasmagique de l'action. C'est aussi un roman qui, au seuil de la modernité industrielle symbolisée par le bateau à vapeur, prend le congé d'une forme artisanale de *technè* (Charles, 1997) qu'incarne son personnage principal, le marin Gilliatt, qui se suicide en se laissant engloutir par les flots dans les dernières pages du récit.



III. 1 : Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f° 81v°

Cette *Odyssée* en apparence intemporelle résonne ainsi fortement avec le contexte politique et économique contemporain (Charles, 2003), ne serait-ce que parce que le roman se déroule dans l'espace insulaire qu'occupe l'exilé Hugo depuis 1851. Il y orchestre un face-à-face avec l'océan dont témoignent l'iconographie intime du poète – les photographies de son fils Charles notamment –, ainsi que ses dessins et ses carnets de notes.



III. 2 : Carte de l'île de Serk « Map of Sark » annotée par Victor Hugo « allé pour la première fois à Sark le 3 juillet 1853 », Maison de Victor Hugo - Hauteville House, inv. 9819.1.21

Sans rentrer absolument dans le détail de la genèse de l'œuvre, il est néanmoins nécessaire de disposer de certains éléments de repérage afin d'appréhender le rôle que vont jouer les cartes dans le processus de création romanesque¹. Hugo a assez tôt l'idée d'un récit qui prendrait pour cadre le monde insulaire dans lequel il s'est réfugié. Se trouve significativement mentionnée sur une carte manuscrite de l'île de Serk, l'une des plus sauvages de l'archipel, une première visite en 1853 (III. 2). Quelques années plus tard, l'écrivain y retourne, déclarant à son fils projeter d'y prendre des notes « pour le roman futur », ce qui signale un projet déjà conscient, sinon totalement formalisé. Hugo séjourne sur l'île de Serk entre mai et juin 1859 : il amasse des matériaux dans un carnet (BnF, ms. n.a.f. 13450), partiellement retranscrit par Jean Bertrand Barrère (Barrère, 1965), et se livre à l'exploration de l'île conjointement à un travail de relevé topographique et de recueil documentaire. Une partie de ces « choses vues » sur l'île de Serk seront réactivées et dépayées en quelque sorte, dans le contexte guernesiais. Un second carnet (BnF, ms. n.a.f. 13460) est utilisé fin 1863-1864 : il contient un mélange de notes dont toutes ne sont pas destinées au projet romanesque en cours. Mais c'est sur ce carnet que sont réalisés des cartes de Guernesey ainsi qu'un recensement des balises qui entourent l'île et dont le rôle sera déterminant pour l'élaboration du roman. Enfin, dans un troisième carnet (BnF, ms. n.a.f. 13459) utilisé entre

¹ La présente contribution prend appui sur les résultats du projet de recherche Carto-Hugo mené dans l'UMR Litt&Art (<https://cartohugo.elan-numerique.fr/>).

mai 1864 et juillet 1865, Hugo rédige des parties de son roman et procède à des mises au point de scénarios pour lesquels, là encore, la carte intervient. Au rebours d'une vulgate qui considérerait l'espace cartographique comme le seul résultat d'une opération d'abstraction à partir des données du réel, le cas hugolien offre l'occasion de comprendre la façon dont, intégrée dans un processus génétique de création, la carte devient tout au contraire une chose incarnée, solidaire d'un corps – celui de l'écrivain. Elle est, ainsi que le notaient Deleuze et Guattari et à leur suite Jean-Marc Besse, de l'ordre de la performance². Une performance qui n'a pas pour unique objectif – même s'il demeure premier – d'activer le processus de création romanesque et de réglage scénaristique de l'intrigue. La carte apparaît alors comme l'instrument et le symptôme d'une déstabilisation de l'expérience sensible en même temps qu'elle reflète un engagement de l'écrivain, participant au travail sélectif de la mémoire, relayant et confortant des postures de résistance contre l'Empire.

I. Raconter : relevés et balises

Pourtant, outil d'intellection du monde, la carte relève bien de ce « basculement du regard » (Gervais, 2001) qui structure l'appréhension de l'espace au mitan du XIX^e siècle et qui s'affirme comme un trait structurant de l'esthétique et de la pensée hugoliennes. Il n'est que de citer le célèbre chapitre « Paris à vol d'oiseau » de *Notre-Dame de Paris* ou la description non moins célèbre de la bataille de Waterloo dans *Les Misérables* où l'écrivain identifie le plan des troupes au sol à la forme d'un A renversé. Ce sont des cas exemplaires de l'attention que Victor Hugo porte à ce qu'il appelle le « plan géométral » ou la vision zénithale et qu'il orchestre à plusieurs reprises dans *Les Travailleurs de la mer*. Dès le seuil du roman, dans son chapitre préliminaire, *L'Archipel de la Manche*, il consigne l'aspect général des îles anglo-normandes :

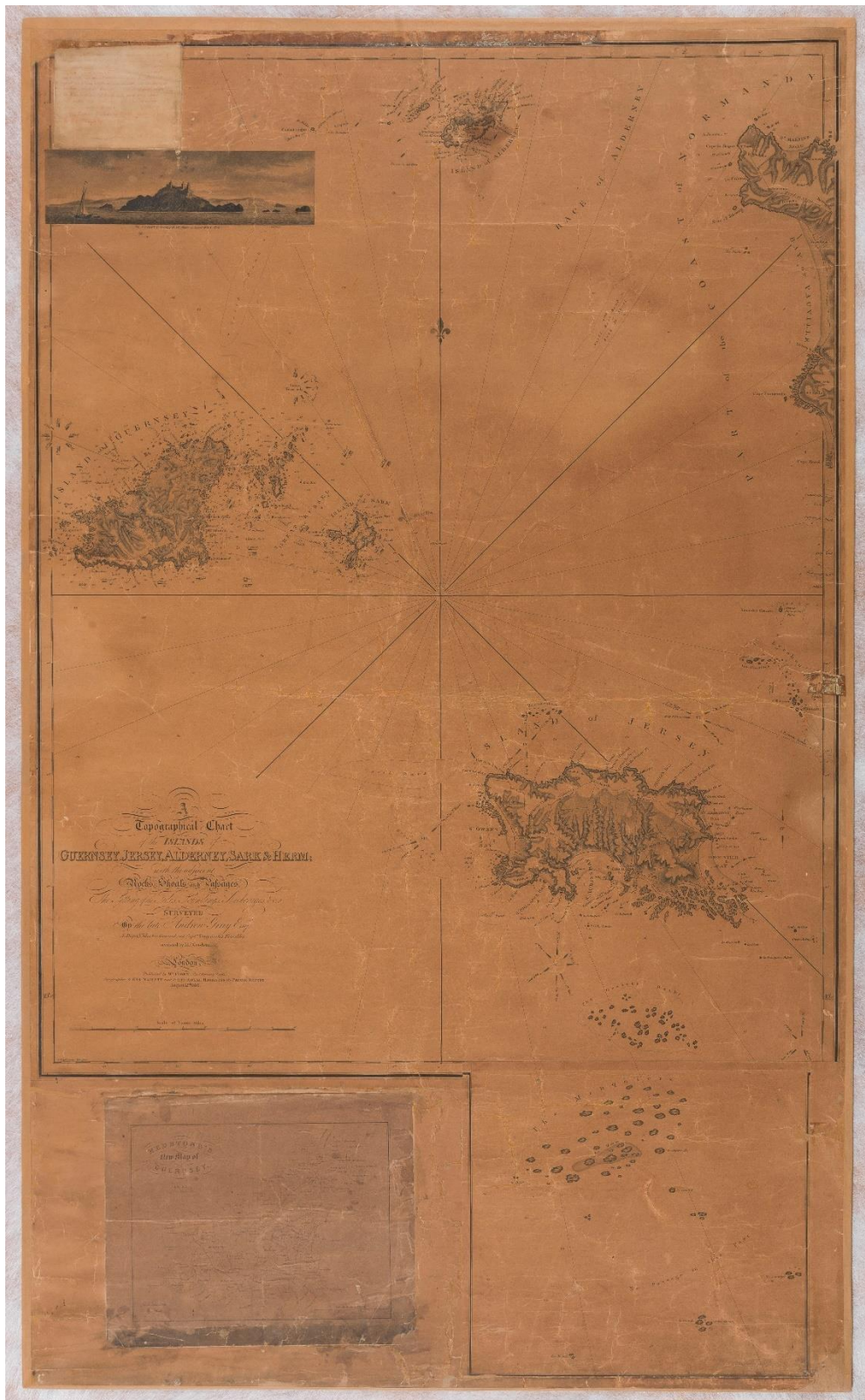
Quand on regarde sur une carte, ce qui est la vue à vol d'oiseau de l'homme, les Channel Islands, un segment de mer triangulaire se découpe entre ces trois points culminants, Aurigny, qui marque la pointe nord, Guernesey, qui marque la pointe ouest, Jersey, qui marque la pointe sud (Gohin, Pléiade, 583).

Plus loin dans le roman, Hugo fait plus que souligner sa dilection pour la cartographie. Il met en abyme sa propre source. Sur les murs de la chambre d'un des protagonistes, Mess Lethierry, se trouve « cloué l'archipel de la Manche, belle carte marine portant cette mention : *W. Faden, 5, Charing Cross. Geographer to His Majesty.* » (Gohin, Pléiade, 678). La chambre que décrit Hugo, note Yves Gohin (*ibid.*, 1424), est « en partie sa propre chambre à Hauteville-House » et la carte (III. 3) est celle que l'écrivain s'est procurée pour engager son travail romanesque³. Charles Hugo, le témoin anonyme de *Chez Victor Hugo par un passant*, en 1864, assimilait déjà le lieu de travail réduit de l'écrivain « à la cabine d'un capitaine » et soulignait l'intérêt pour la cartographie de son père : « quelques cartes de géographie » formant avec « de grands

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 20, cités par Jean-Marc Besse dans, « Cartographie et pensée visuelle. Réflexions sur la schématisation graphique », in Isabelle Laboulais (dir.), *Les Usages des cartes (XVII^e-XIX^e siècle)*, p. 19-32 (en ligne : <https://books.openedition.org/pus/13318>, consulté le 25 août 2023).

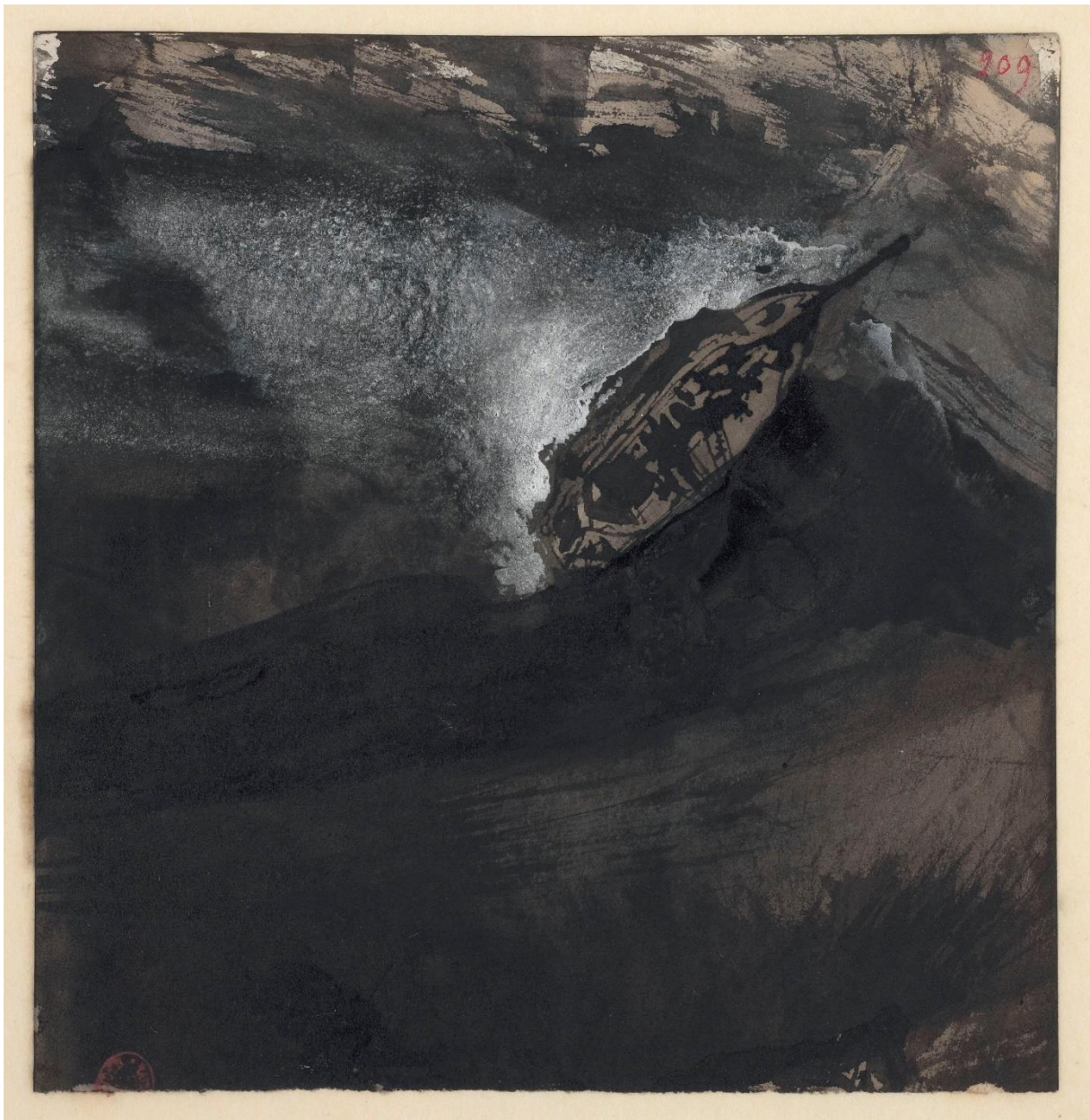
³ Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, texte établi, présenté et annoté par Yves Gohin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 678, n° 2 et p. 619, n° 1 (abrégé en Gohin, Pléiade, n° de page). Yves Gohin note également (p. 1358) que le 21 mai 1864 Hugo va voir à Saint-Pierre-Port, au Cercle du Commerce, « La grande carte de Guernesey (Pour les Hanois) ». Le 23 mai, il va voir cet écueil des Hanois ; le lendemain, il commence à utiliser le carnet n.a.f. 13459.

tableaux de famille » et les « dessins du poète, encadrés dans des bordures de sapin verni »
« toute la décoration de la salle » de billard (*ibid.*, 30-33).



Ill. 3 : *Topographical Chart of the Islands Guernsey, Jersey, Alderney, Sark & Herm*,
Published by Wm. Faden, n° 5 Charing Cross, Geographer of His Majesty August 12th 1816,
Maison de Victor Hugo - Hauteville House, inv. 2014.0.115

Au-delà de cette appréhension de l'espace objectivé par la représentation cartographique, la vue « à vol d'oiseau », légitimée de surcroît par le décor de ce roman maritime, se formule de manière récurrente dans le roman. Hugo y a recours, par exemple, lorsqu'il donne un aperçu topographique des Douvres : « Tout l'écueil, vu à vol d'oiseau, offrait un chapelet serpentant de brisants ayant à un bout les Douvres et à l'autre bout l'Homme. » (Gohin, *Pléiade*, 823). Notation qui trouve un écho dans les dessins de l'écrivain pour le manuscrit, qui tantôt montrent un navire en perdition vue d'en haut (III. 4), tantôt saisit le vol plané d'un oiseau dans la tempête (III. 5), possible observateur de la scène. Cette prédilection pour la vue surplombante s'avère révélatrice d'une visée récapitulative, synthétique et de cette compétence panoptique que se reconnaît le poète, qu'on pense par exemple à l'ample cycle de la *Légende des Siècles* et au poème « La vision d'où est sorti ce livre ».



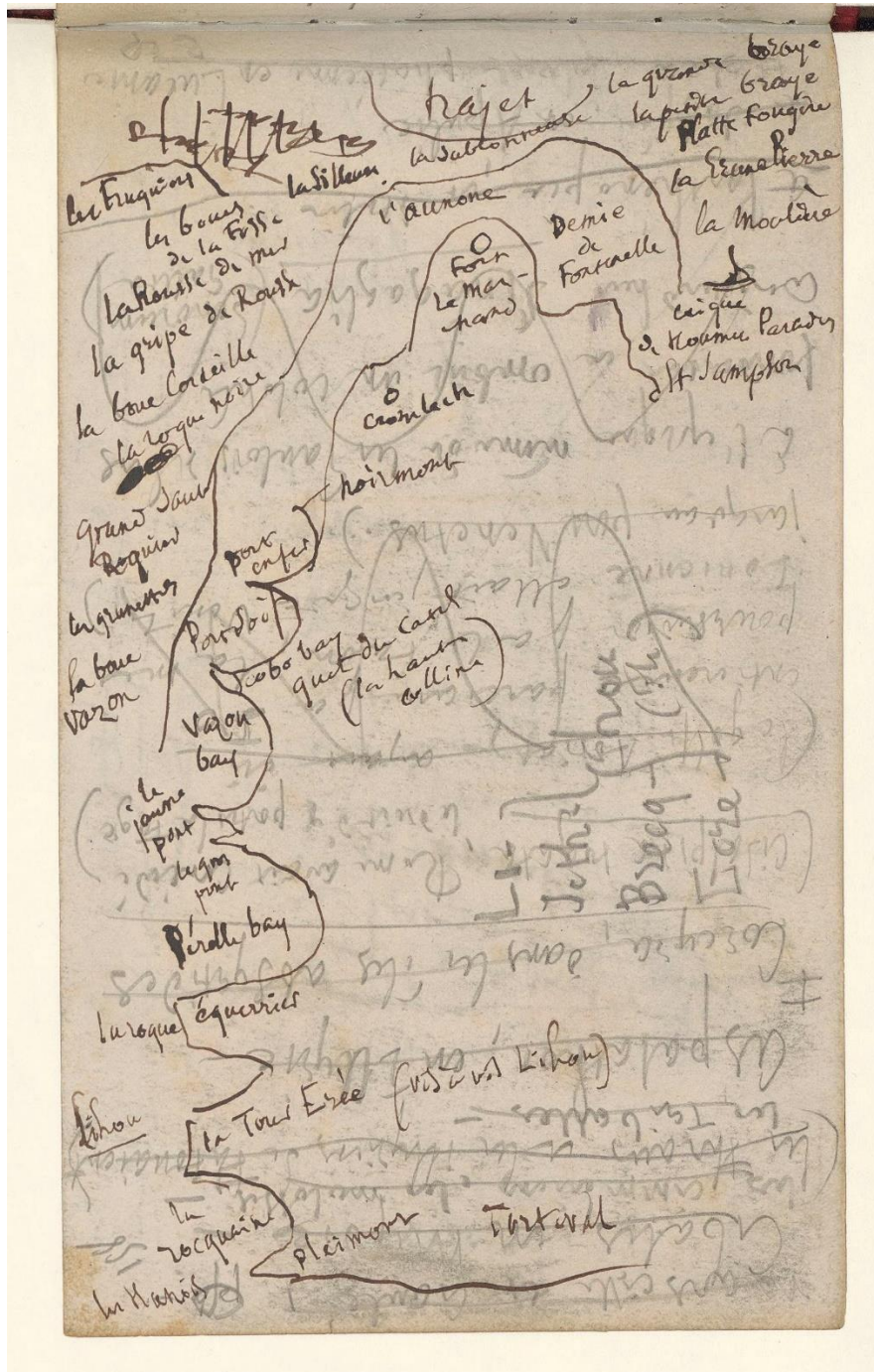
III. 4 : Victor Hugo, Manuscrit des *Travailleurs de la mer*, BnF, n.a.f 24745, f° 218

Plus concrètement encore, la carte et les méthodes d'appréhension du réel qui s'y rattachent deviennent un instrument de choix durant les phases de recherche documentaire et de mise en récit du roman. La carte, souligne Christian Jacob, a un pouvoir « [d]es plus étranges » qui est d'assurer « la bilocation du spectateur, qui est à la fois à l'*extérieur* de la carte, dans un lieu du monde réel, dans un environnement spatial familier, mais aussi à l'*intérieur* de l'image » dans laquelle il se projette par l'esprit (*ibid.*, 427-428).



III. 5 : Victor Hugo, Manuscrit des *Travailleurs de la mer*, BnF, n.a.f 24745, f° 369

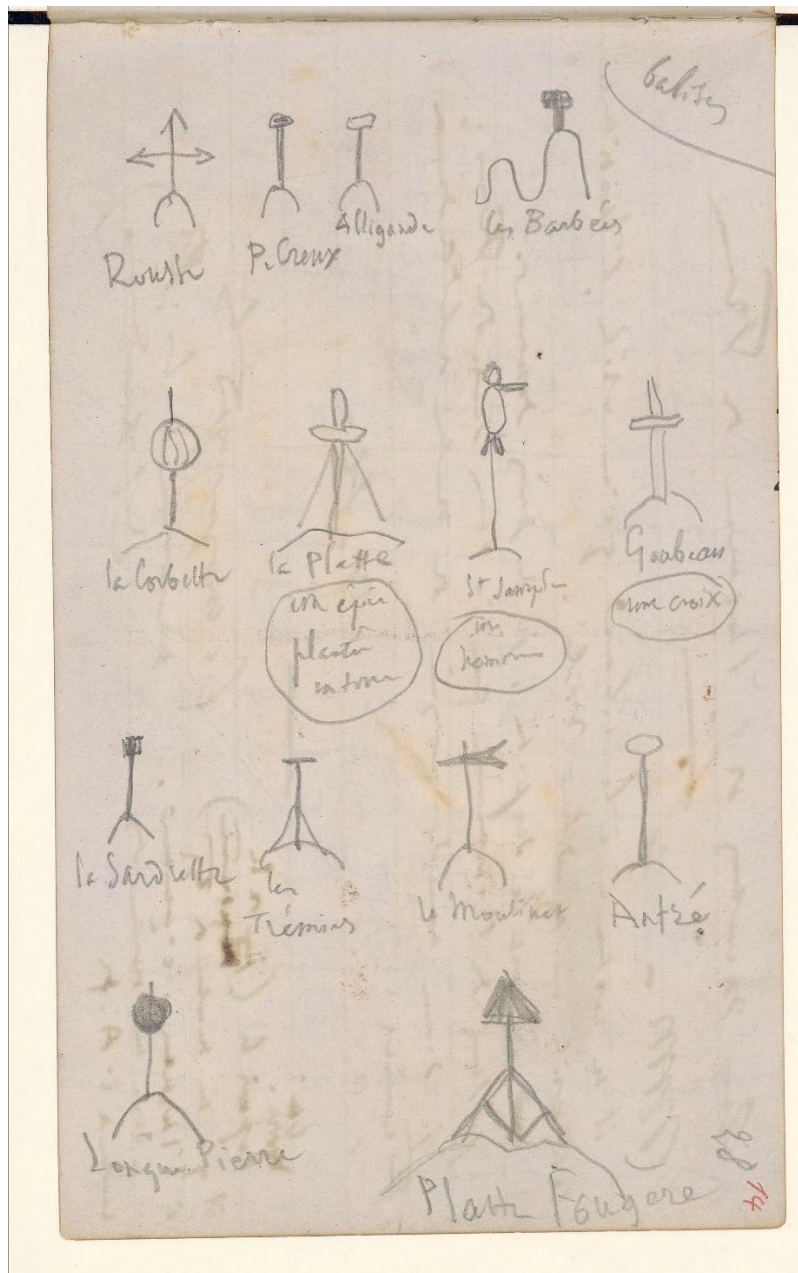
Dans le cas hugolien, l'expérience de la carte, le parcours de sa surface, l'effectuation de son tracé sont autant de modalités d'une mise en mouvement tout à la fois du corps et de l'imagination, mise en mouvement qui trouvera dans l'écriture une déclinaison narrative et scénaristique. À plusieurs reprises, Hugo dessine dans ses carnets l'île de Guernesey ainsi que les îlots qui forment l'archipel. Dans le carnet de travail n.a.f. 13460, apparaissent dans les dernières pages, repassées à l'encre sur une première couche de crayon à papier, deux cartes⁴.



III. 6 : Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f° 82v°

⁴ La première est au f° 82v°. La seconde, dont il sera question plus loin, se trouve au f° 83. Hugo y dessine les Hanois et les autres îlots du même secteur, au sud-ouest de l'île de Guernesey.

Au f° 82v° (III. 6), sur laquelle est représentée la côte ouest de Guernesey, de Saint-Sampson au Nord à Torteval au Sud en passant par Plainmont. Hugo y énumère avec minutie tous les noms de baies et de caps qui rythment le rivage ; il mentionne également les écueils et rochers qui se situent en face de chaque cap. Le mot « trajet », mentionné en haut du feuillet matérialise le parcours dans le roman du marin Gilliatt pour rejoindre l'écueil des Douvres sans être aperçu depuis Saint-Pierre-Port. Dans le carnet suivant (ms. n.a.f. 13459), directement consacré à la rédaction du roman au printemps 1864, cette appréhension cartographique de l'île (f° 9v°) se trouve également associée à des listes de balises (ms. n.a.f. 13460, f° 10 et ms. n.a.f. 13459, f° 14) qui jalonnent la côte en regard des écueils et que Hugo dessine là encore scrupuleusement, mettant en relief la grammaire formelle qui permet de les distinguer les unes des autres (III. 7). Ces relevés servent ainsi le réglage des modalités du récit.



III. 7 : Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13459, f° 14

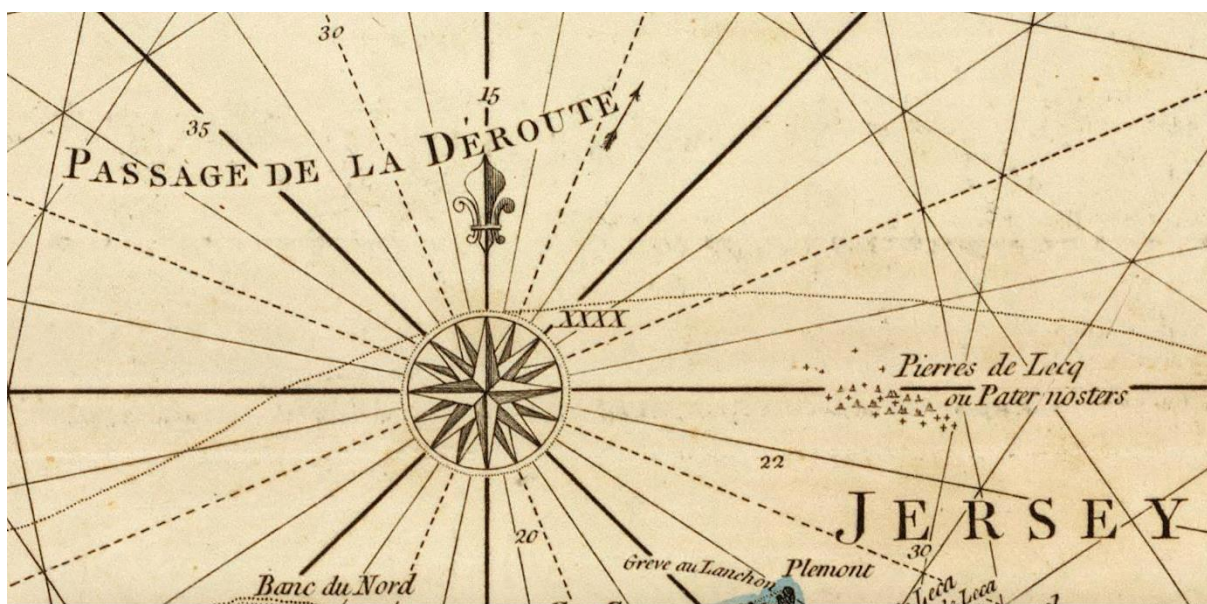
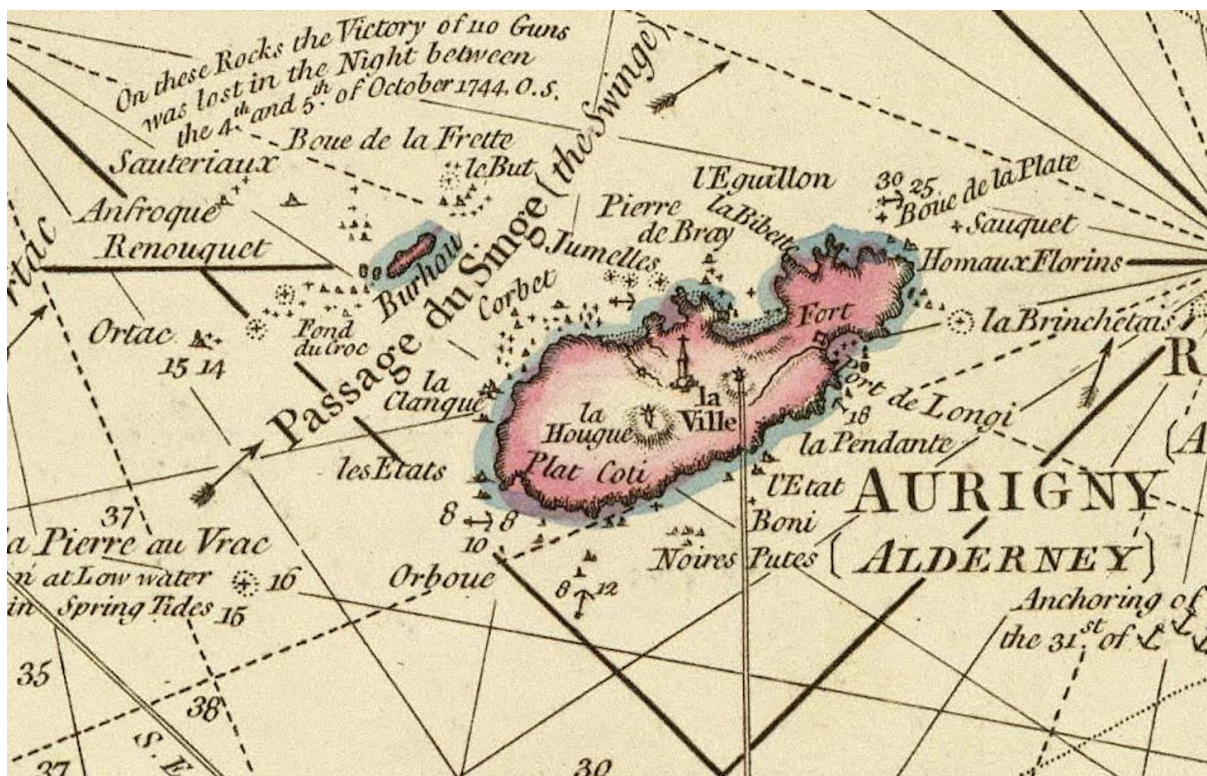
Un chapitre des *Travailleurs* en particulier, intitulé « Beaucoup d'étonnement sur la côte ouest », tire sa substance et son principe de ce trajet de la Panse de Gilliatt, son bateau de marin, indiqué sur la carte et que des observateurs successifs postés depuis la côte de Guernesey, aperçoivent tour à tour dans la nuit. La carte consigne donc un espace-temps – ici celui d'une trajectoire – qui se trouve ensuite reversé dans le roman et ventilé au fil des pages⁵. Franck Lestringant a postulé de façon générale que « l'Insulaire dispose en vrac des matériaux que le roman va réagencer suivant un ordre chronologique et linéaire. » (Lestringant, 2002). Il faudrait voir ici le processus symétrique par lequel des matériaux organisés spatialement se trouvent dispersés dans le récit. Cet espace-temps qui anime le texte romanesque est aussi, bien que de façon plus diffuse et discrète, celui des courants et des raz. Le sauvetage du navire à vapeur encastré dans l'écueil des Douvres est à cet égard tributaire du flux et du reflux des marées. Hugo les prend en considération pour fournir même quelques rebondissements à l'intrigue, la marée faisant office, selon les heures, d'adjuvant ou d'opposant aux opérations de treuillage de la machine.

Enfin, l'examen des cartes réalisées par Hugo montre que ces dernières ne servent pas seulement à visualiser l'espace romanesque – les trajectoires des personnages, les conditions spatiales de leurs déplacements notamment – mais qu'elles rendent palpable le travail de l'écriture : elles matérialisent une conscience des processus génétiques, des équilibres et des réglages qui s'y opèrent, des mécanismes de rétroaction qui s'y jouent. Ce sont les stratégies de l'écriture tout autant que la diégèse romanesque qui se trouvent ainsi cartographiées.

II. Imaginer : formes et toponymes

De même, l'observation de la carte de l'Archipel que s'est procurée l'écrivain permet d'identifier la façon dont Hugo se laisse inspirer par plusieurs logiques : la première, spatiale, joue, on vient de le voir, du potentiel des proximités entre les lieux, identifiant des parcours possibles ainsi que les ressorts dramatiques que recèlent certaines situations géographiques ; la seconde est formelle et poétique. L'imagination de Hugo traite alors la carte non comme la projection normalisée d'un espace mais comme un répertoire de formes suggestives, tant sur le plan graphique que linguistique.

⁵ Jean-Yves Tadié écrivait à propos de *L'île au trésor* de Stevenson que le roman était « la projection dans le temps d'un morceau de papier coloré », *Le Roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982, p. 115, cité par Franck Lestringant dans, *Bribes d'îles. La littérature en archipel de Benedetto Bordone à Nicolas Bouvier*, Paris, Garnier, 2020, p. 166.



III. 8 et III. 8 bis : A Chart of the Channel Islands, W. Faden, 1781 [détails]

En effet, Hugo – et c’est une constante dans son travail – est très stimulé par les noms propres, patronymes et toponymes. Les cartes lui en fournissent un abondant contingent. Les Moines, le Singe (prononciation guernesaise du *Swinge*, courant meurtrier au large d’Aurigny), le passage de la Déroute. Ces noms, mais aussi des notations imprimées sur la carte (III. 8) et qui servent aux navigateurs (flèches, dessins, légendes) deviennent autant de micro-récits fragmentaires, des pierres d’attente pour l’imagination romanesque. D’une légende l’autre, en quelque sorte. De certains toponymes naît véritablement l’action. Ainsi de cet écueil Pater-Noster (III. 8 bis), au nord de Jersey dont Hugo note dans le roman qu’il soutient la comparaison avec les Douvres en matière de péril et d’effroi : « Sur toute cette périlleuse mer

de la Manche, qui est la mer Égée de l'Occident, le rocher Douvres n'a d'égal en terreur que l'écueil Pater-Noster entre Guernesey et Serk. » (Gohin, *Pléiade*, 759)

Se cristallise alors autour de ce toponyme une association entre l'idée de danger (l'écueil sur lequel on fait naufrage) et l'idée de salut (par l'intercession d'une prière). Chapelet d'îles et chapelet de prières se conjoignent aussi bien dans *Les Travailleurs de la mer* que dans le roman qui lui succède immédiatement, *L'Homme qui rit*, et qui se trouve à certains égards dans une proximité génétique avec lui.

À la planéité de la carte s'associe dans ces romans la verticalité d'une quête spirituelle, une interrogation métaphysique que Hugo adresse à ce qu'il nomme l'*Inconnu*. Celui qui affichait un anti-cléricalisme républicain de plus en plus féroce affirmait néanmoins produire des « livres religieux » (c'est l'adjectif qu'il emploie à propos des *Misérables*, dans *Philosophie, Commencement d'un livre*, Bouquins, « Critique », 467). Face aux forces agissantes d'une fatalité (*Anankè*) qui s'exerce sur l'être humain, Hugo oppose le pari – quasi pascalien, de la prière, ultime ressource⁶ de celui à qui tout fait défaut. Gilliatt, proche de la mort, prie sur son écueil après une vaine lutte contre l'ouragan. Dans *L'Homme qui rit*, la scène inaugurale voit le naufrage des brigands, les *comprachicos*, dans la Manche, au large du rocher Ortach. Au moment de leur heure dernière et alors qu'ils se repentent des crimes qu'ils ont commis, ils récitent et déclinent dans une Babel de langues qui correspond au caractère cosmopolite de leur bande, précisément, le *Pater-Noster* avant de sombrer avec leur navire, la *Matutina*. La toponymie recèle dès lors tout un monde de scénarios possibles. Le lexique appelle le récit.

Ailleurs, Hugo imagine la « carte parlée » par deux vieux marins, fiers connaisseurs de la Manche et trop heureux de se défier mutuellement en une dispute de toponymes :

- Qu'est-ce que c'est que ça, les Minquiers ? continua l'américain.
- Le malouin répondit :
- C'est des cailloux très mauvais.
- Il y a aussi les Grelets, fit le guernesiais.
- Parbleu, répliqua le malouin.
- Et les Chouas, ajouta le guernesiais.
- Le malouin éclata de rire.
- À ce compte-là, dit-il, il y a aussi les Sauvages.
- Et les Moines, observa le guernesiais.
- Et le Canard, s'écria le malouin. [...]
- Il ne fait pas bon passer entre les Chouas et le Canard.
- Ça n'est possible qu'aux oiseaux. (Gohin, *Pléiade*, 769-770)

Lieux *dits* et plus encore « carte dialoguée » qui redistribue dans l'espace de l'échange parlé une toponymie autrement dispersée sur la carte. Mais qu'on ne s'y trompe pas : cet étalage de connaissances a pour Hugo une visée plus opacifiante qu'objectivante. Étrangement, il faudrait même considérer que plus le texte prend appui sur des toponymes dûment cartographiés et plus il s'affranchit de ce lien exclusif au réel. La relation de référentialité se réoriente. Non plus en direction d'un lieu pour lequel vaut le toponyme, mais en direction des images que favorisent ces échos lexicaux. Ici par exemple, Chouas⁷ et Canard

⁶ Hugo intitule le chapitre de *L'Homme qui rit* précisément « Ressource suprême » (XVIII).

⁷ D'autant que « chœ » en anglo-normand désigne un choucas, une petite corneille. Voir Henri Moisy, *Glossaire comparatif anglo-normand : donnant plus de 5,000 mots aujourd'hui bannis du français et qui sont communs au dialecte normand et à l'anglais*, Caen, H. Delesques, 1889, p. 184. <https://archive.org/details/glossairecompara00mois/page/n7/mode/1up> (consulté le 25 août 2023).

appellent les oiseaux qui se faufilent entre les mots et les connotations de leurs sonorités. Hugo écrit des rochers Douvres qu'ils sont un lieu déserté par l'humain. « Les oiseaux de mer sont là chez eux » (Gohin, *Pléiade*, 758), dit-il encore. Ces oiseaux de mer qui occuperont un rôle dans le scénario, disputant au marin Gilliatt ses modestes vivres et le condamnant à court terme à la faim. Ils sont eux aussi une incarnation intraitable de la fatalité des choses, l'*Anankè*⁸ et matérialisent le mystère d'un ordre supérieur. Hugo les figure encore dans ses dessins, comme, écrit-il, une auréole noire sur fond blanc autour de l'Homme⁹, nom désignant tout à la fois la partie de l'écueil et le personnage (BnF, ms. n.a.f. 13459, f° 73 v) (III. 9).



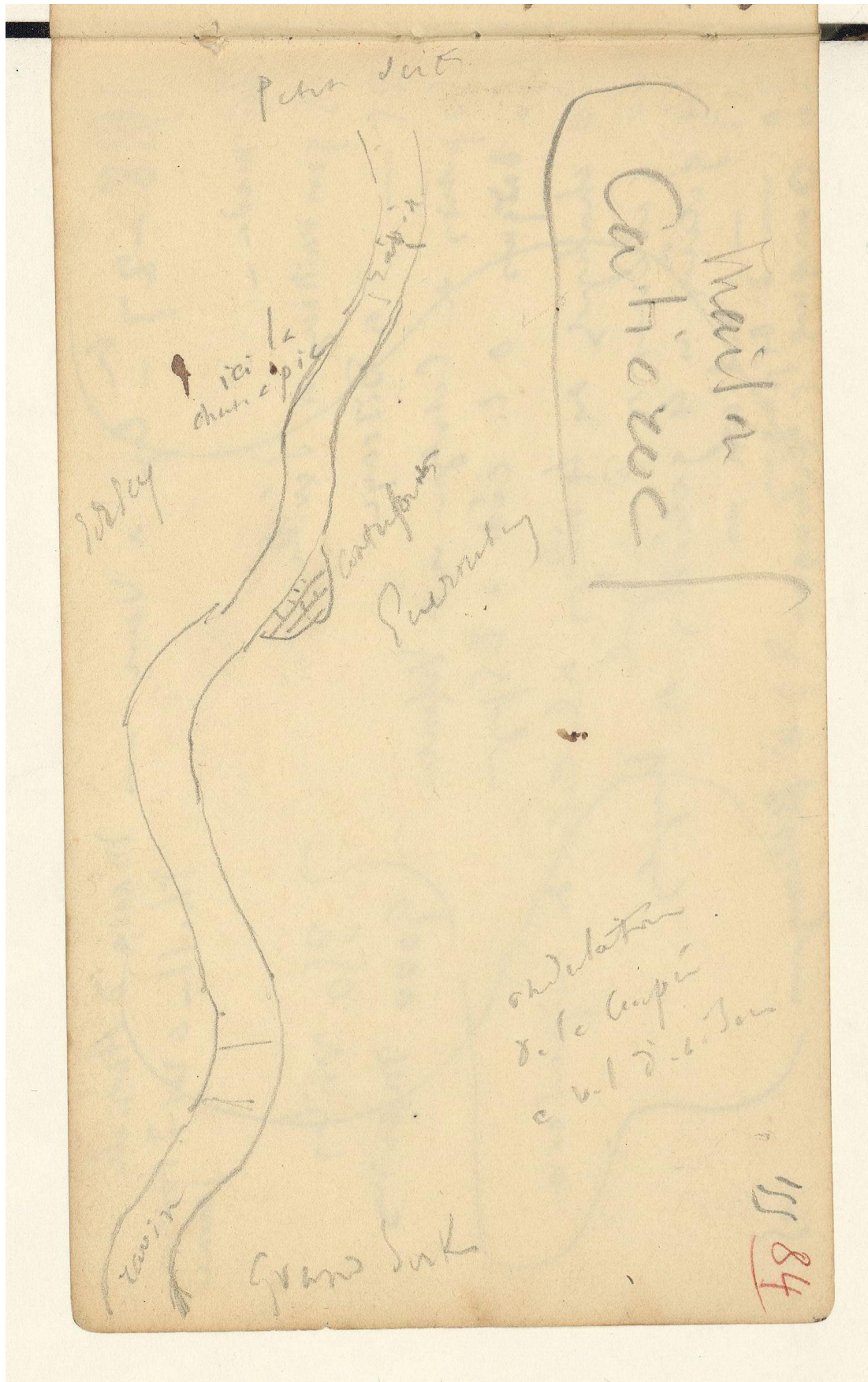
III. 9 : Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13459, f° 73 v°

⁸ Le terme est celui que grave Claude Frolo sur le mur de sa cellule dans *Notre-Dame de Paris*. Dans la préface des *Travailleurs de la mer*, Hugo propose une mise en perspective de la notion : « Un triple anankè pèse sur nous, l'anankè des dogmes, l'anankè des lois, l'anankè des choses. Dans *Notre-Dame de Paris*, l'auteur a dénoncé le premier ; dans *Les Misérables*, il a signalé le second ; dans ce livre, il indique le troisième. À ces trois fatalités qui enveloppent l'homme se mêle la fatalité intérieure, l'anankè suprême, le cœur humain. » (Gohin, *Pléiade*, 621).

⁹ Homme, étymologiquement « holm », désigne l'îlot. Il s'agit d'un radical fort présent dans les toponymes de la Manche, souvent déformé en Hou, Houmet, Homme et que Hugo mobilise à de nombreuses reprises.

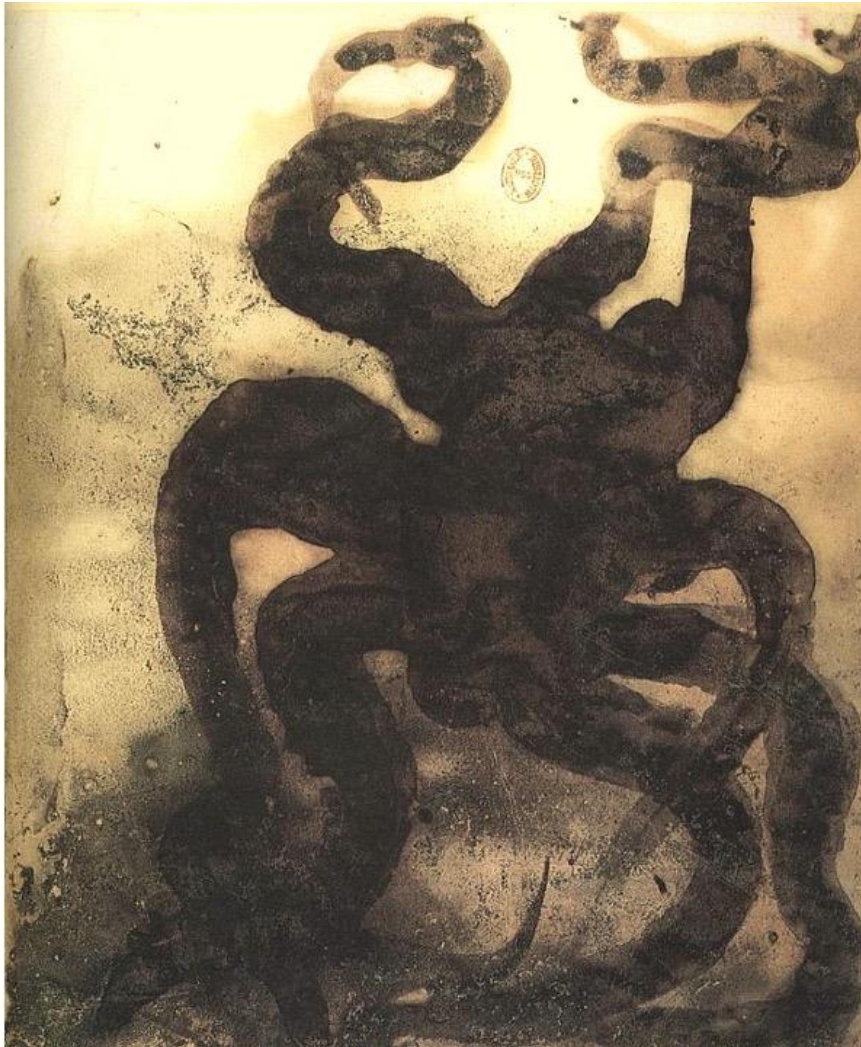


III. 10 : Victor Hugo, [Taches-planètes], Musée du Louvre, département des Arts graphiques, cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, inv. RF 54787, r°



III. 11 : Victor Hugo, « Ondulation de la Coupée à vol d'oiseau », BnF, Carnet n.a.f. 13450, f° 84 v°

Si l'imaginaire se cristallise sur les toponymes, il se fixe aussi sur les formes suggestives de l'espace cartographié. Ainsi, dès le voyage sur l'île de Serk se met en place un univers tératologique qui naît de la contemplation de la carte (III. 2), en même temps que de la confrontation au paysage. L'île de Serk se transforme sous le regard du voyageur en une « immense hydre de Théràmène couchée sur le ventre et le mufle dans l'eau au milieu de la mer. » « Le grand Serk, note Hugo, [en] serait le corps, le petit Serk serait la tête » (BnF, ms. n.a.f. 13450, 37r°). La carte offre les possibilités plastiques de la tache (III. 10), dont on sait à quel point elle a été pour Hugo, comme pour certains de ses contemporains (Cozens, 1990 et 2005 ; Le Men, 2002-2003), l'objet d'un travail projectif et interprétatif. Dans sa continuité, le paysage lui-même se voit contaminé par ces rêveries monstrueuses tandis que l'écrivain exécute un plan (III. 11) intitulé « ondulation de la Coupée à vol d'oiseau » figurant une ligne aux allures de ténia ou de serpent. Cette correspondance, au cœur du carnet de notes, entre le texte, la carte et le dessin, engendre un vacillement de la représentation : les proportions et les échelles se trouvent bouleversées par ces hésitations qui font d'un isthme une hydre et d'un écueil un « monstre buvant » (BnF, ms. n.a.f. 13450, 33r°). Dès lors, Serk, fixe un imaginaire tératologique que Hugo va ensuite transposer dans son roman, tout en l'amplifiant : l'hydre de Serk, figurée par le terrain accidenté de l'île, se transformera en pieuvre géante (III. 12) dans le roman de 1866, tapie dans la grotte sous-marine de l'écueil des Douvres.



III. 12 : Victor Hugo, [Pieuvre], BnF, ms. n.a.f. 24807, f° 3

III. Déformer : obsessions et occultations

Ce dernier exemple permettait déjà de l'entrevoir : si la carte hugolienne offre un moyen de visualiser et de régler la marche scénaristique du récit, elle devient également champ de forces. L'espace s'y trouve en permanence soumis à des déformations, à d'inégales pondérations qui modifient les contours, distendent les intervalles, faussent les représentations. Trois facteurs entrent en ligne de compte pour expliquer ces transformations anamorphiques : l'attention ; l'expérience du corps ; le travail du temps et de la mémoire. L'intérêt que Victor Hugo porte en effet à certains détails leur assure une surreprésentation dans l'économie générale des carnets de notes. La récurrence de ces cartes¹⁰ apparaît comme l'indice d'une concentration attentionnelle : des lieux deviennent des points de fixation comme Plainmont et les Hanois, au sud-ouest de l'île, lieux cruciaux pour l'intrigue et sur lesquels les cartes se focalisent (**III. 13**). Dans le tracé à main levée, au rebours des cartes commerciales, une déformation des distances relatives entre les lieux trahit, là encore, l'accent que l'écrivain fait porter sur certains d'entre eux.

¹⁰ Ms. n.a.f. 13459, f° 9v°, 10v° et 11v°. Des précisions sont données par Yves Gohin, *Pléiade*, 1502, note 2.

Cela tient en second lieu à ce que la carte hugolienne est une carte vécue, et vécue par un corps. *Les Travailleurs*, roman maritime, est aussi, et paradoxalement, le roman d'un promeneur : Hugo lui-même. Fidèle à ses habitudes, il enquête, arpente, observe, consigne. Même les dessins ont des allures de relevés cartographiques comme ici (III. 14) sur Serk, où la main revient nerveusement sur le trait, la figure oscillant entre le plan et le relief¹¹. Ces romans conservent de ces déambulations une « charge cinétique » (Gleizes, Genesis) qui se trouve également saisie par la carte et le dessin. Une dynamique de mouvement qui s'empare du croquis et se répercute sur le récit. La carte s'incarne, devient indissociable d'un corps, se trouve solidaire d'une expérience. Carte sensible¹² avant la lettre. Hugo ne dit pas autre chose à propos de son personnage le marin Gilliatt, que cette incorporation cartographique :

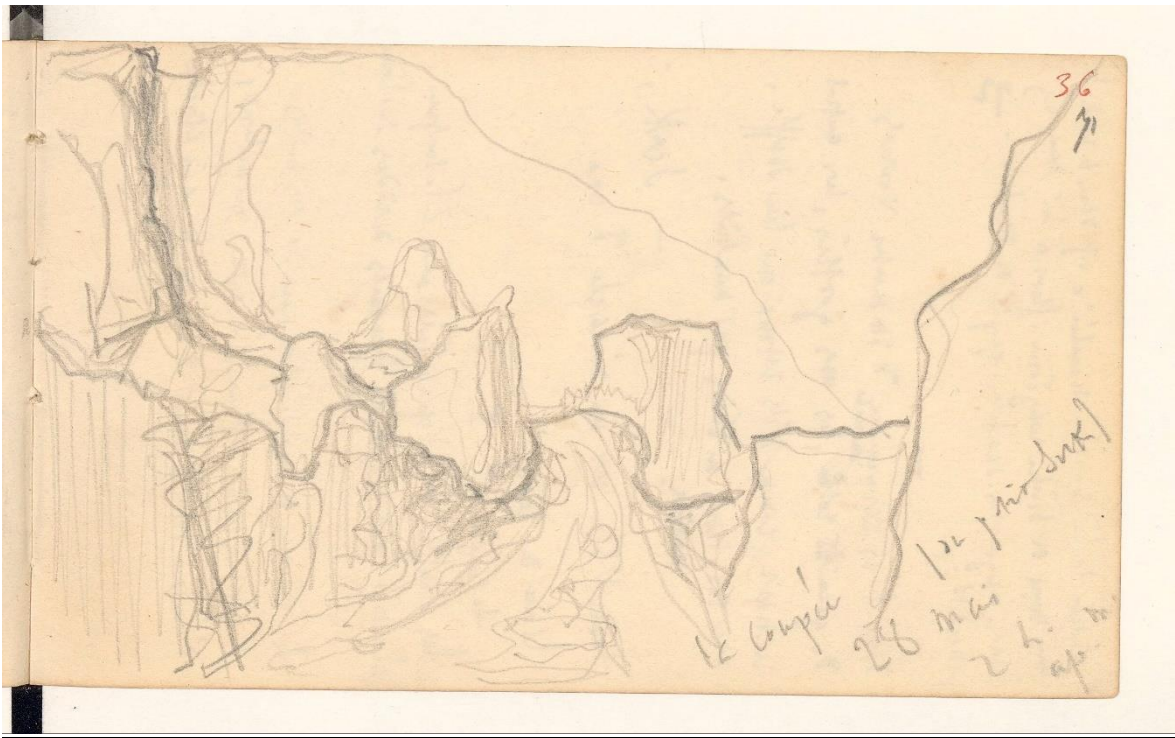
Il semblait, à voir Gilliatt voguer sur les bas-fonds et à travers les récifs de l'archipel normand, qu'il eût sous la voûte du crâne une carte du fond de la mer. (Gohin, Pléiade, 644)

Parce que la carte est incarnée et que les accidents dont elle rend compte sont aussi ceux dont l'écrivain fait l'expérience, elle quitte le strict domaine de la planéité pour ouvrir la voie à une construction en trois dimensions. Du plan naît la maquette en quelque sorte, ou s'il faut risquer l'équivoque, naît le volume¹³. Ces opérations se réalisent dans l'espace génétique, sorte de tiers lieu qui n'est ni totalement inféodé à la réalité, ni totalement solidaire de la fiction et possède ses lois propres et son autonomie. Dans les feuillets contigus du carnet, le paysage surgit à la faveur de petites vues panoramiques qu'un observateur pourrait saisir s'il était posté virtuellement à certains points stratégiques de la carte. Telle perspective sur les récifs des Hanois (III. 15) s'aperçoit depuis L'Érée (III. 16). S'il est impossible de déterminer l'antériorité de tel feuillet sur tel autre, Hugo ayant tendance à négliger l'ordre physique des pages dans ses carnets, il n'en reste pas moins que la carte et le croquis panoramique se trouvent corrélés au sein des brouillons comme relevant, effectivement et virtuellement, de la même expérience de l'espace.

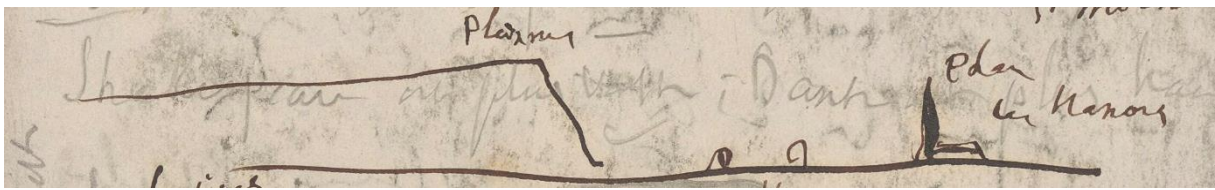
¹¹ Ces lignes ne sont cependant pas exactement des courbes de niveau, dont l'emploi n'est pas systématisé à l'époque. Les cartes commerciales utilisées par Hugo, par exemple, matérialisent les reliefs par des hachures et des ombres.

¹² Nous nous référons à la définition donnée par le Performascope : « La cartographie sensible est un outil méthodologique développé dans le champ de la géographie humaine afin de rendre compte des formes subjectives de perception de l'espace. Elle est pensée comme une alternative aux modalités de représentation objectivante de l'espace. Elle leur préfère une approche incarnée et située dans le corps de la personne qui les produit, et sa signification émerge d'une recherche plastique. », « Cartographie sensible », *Performascope : Lexique interdisciplinaire des performances et de la recherche-création*, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2021, [en ligne] : <http://performascope.univ-grenoble-alpes.fr/fr/detail/177603> (consulté le 25 août 2023). Ces propositions ne sont pas éloignées des analyses pionnières de Deleuze et Guattari qui proposaient d'envisager des « cartes de geste » et des « cartes de perception » (Deleuze et Guattari, 248).

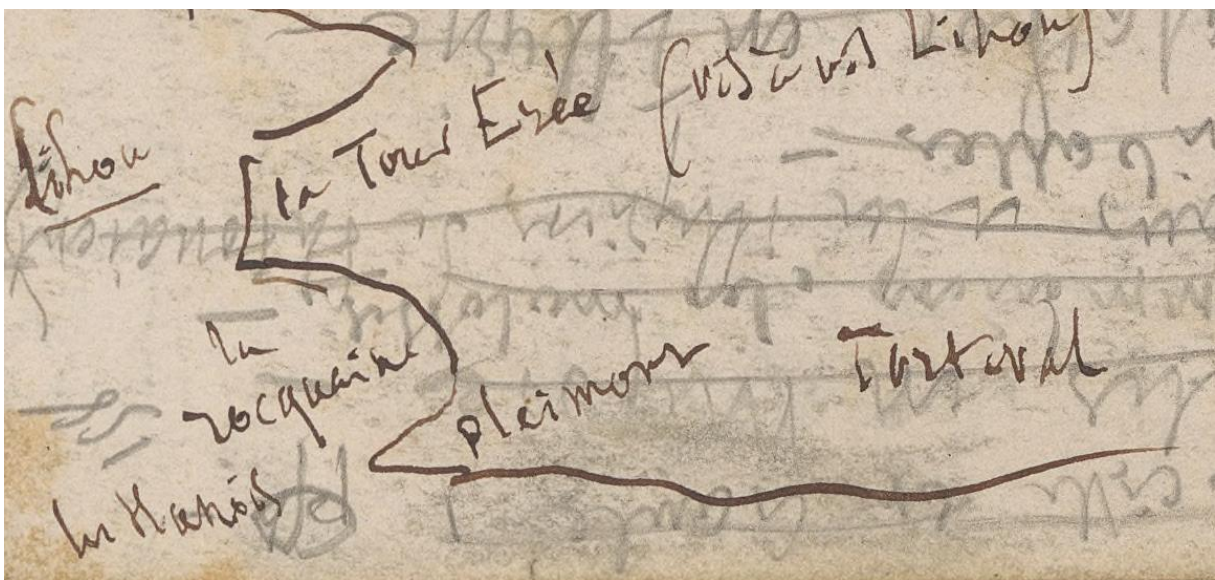
¹³ Il n'est pas anodin que Victor Hugo achète des « stéréoscopes de la Coupée et du Creux de Serk » (BnF, carnet n.a.f. 13456, f° 64 en date du 11 mars 1864, Gohin, Pléiade, 1357), manière de donner du relief aux visions qu'il a retenues de ses excursions.



III. 14 : Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13450, f° 36



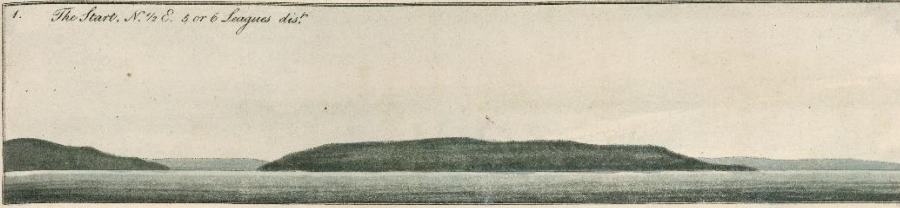
III. 15 : Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f° 10 [détail : Plainmont, à gauche et Phare des Hanois, à droite]



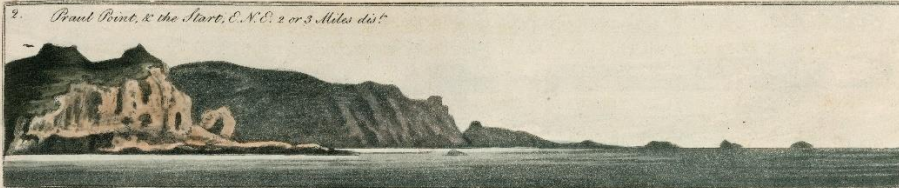
III. 16 : Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f° 82v° [détail]

Plate 14.

1. The Start, N. $\frac{1}{2}$ E. 3 or 6 Leagues dist.



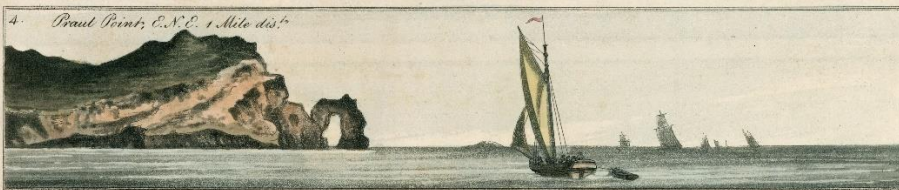
2. Paul Point, & the Start, E. N. E. 2 or 3 Miles dist.



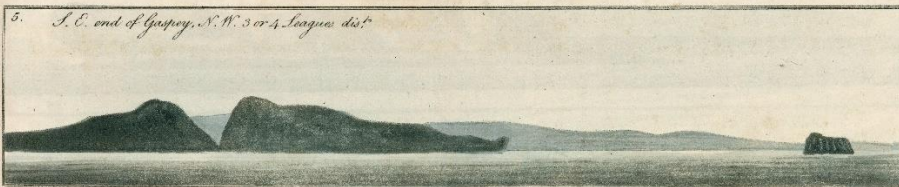
3. The Start, N. W. & W. 3 or 4 Leagues dist.



4. Paul Point, E. N. E. 1 Mile dist.



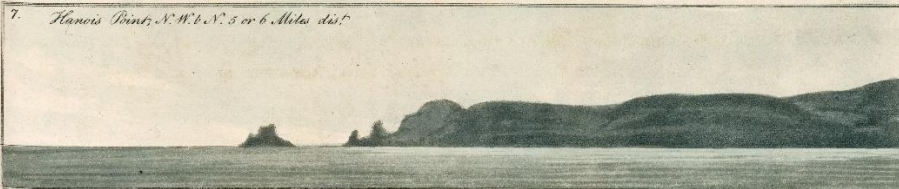
5. S. E. end of Gaspoy, N. W. 3 or 4 Leagues dist.



6. Guernsey, E. S. E. 4 or 5 Leagues dist.

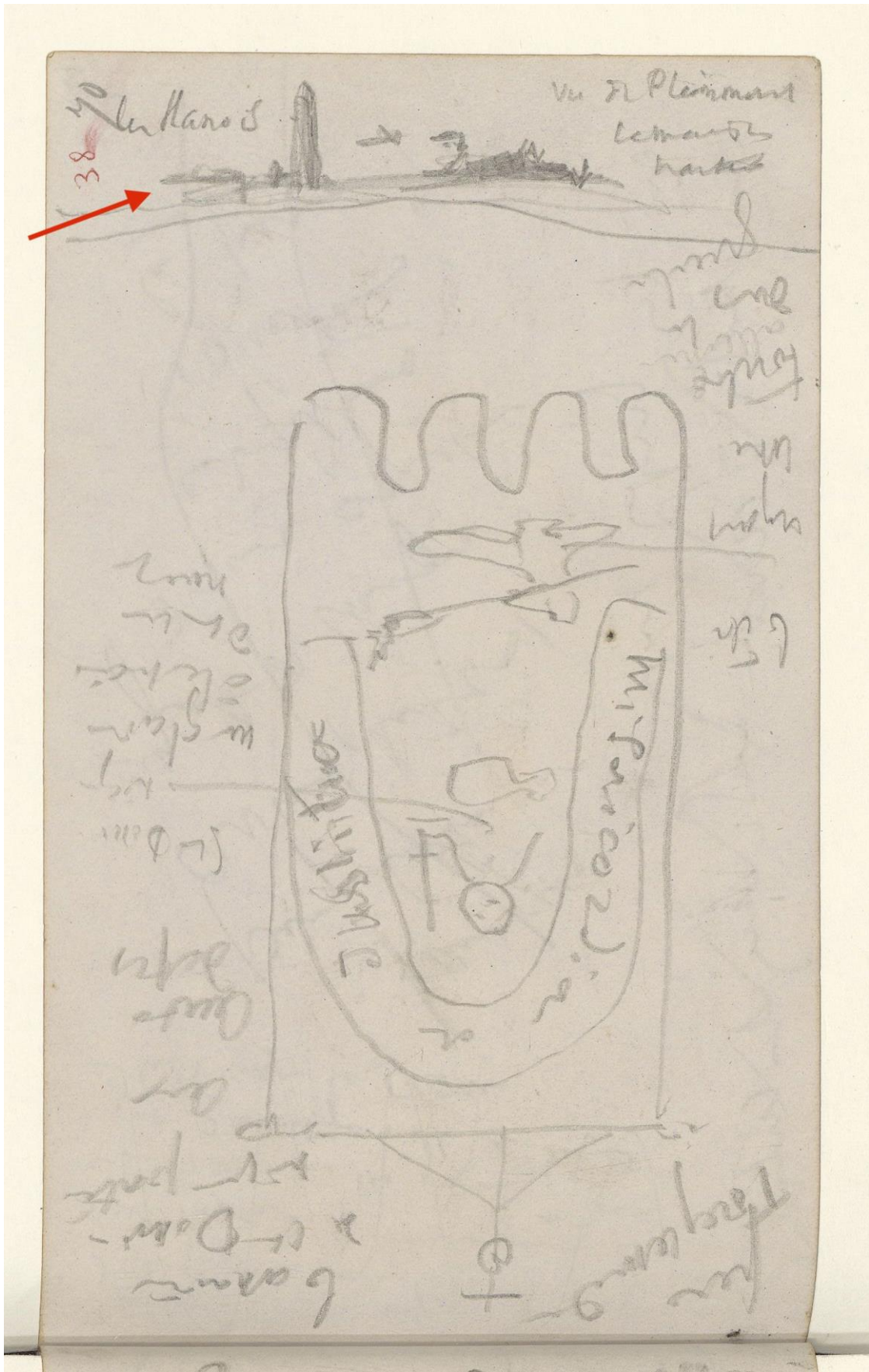


7. Hanois Point, N. W. & N. 5 or 6 Miles dist.

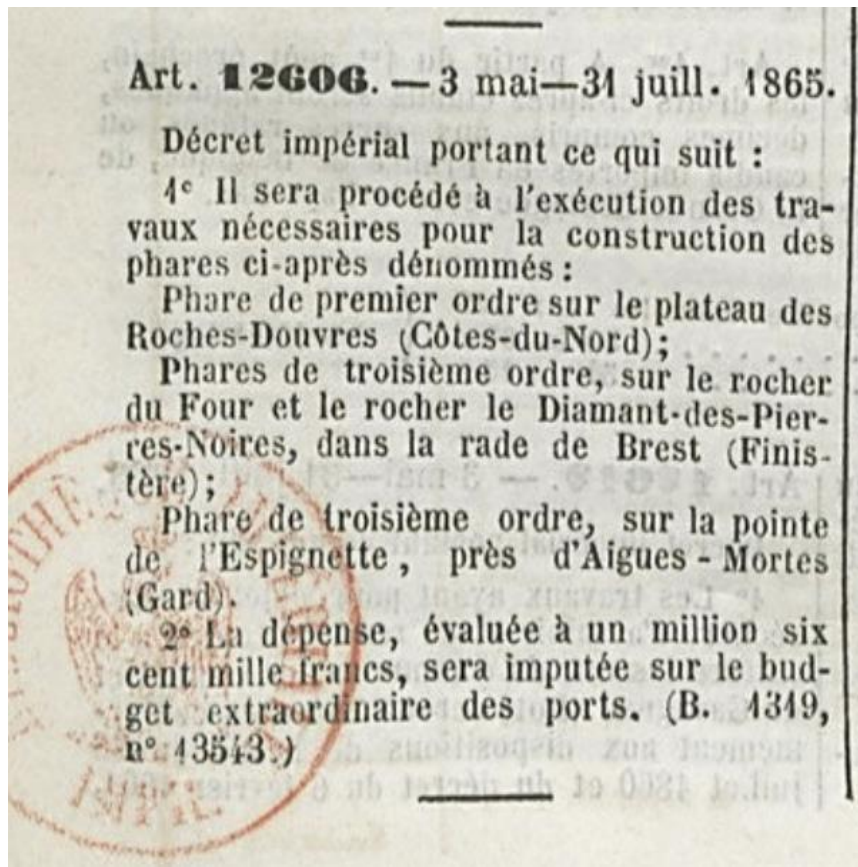


Engraved for J. T. Serres's Little Sea Torch, & Published by him, London 1801.

III. 17 : The Little Sea Torch or True Guide for Coasting Pilots Translated from the French of Le Sieur Bougard, with corrections and additions, by J. T. Serres, 1801, London, published for the author, by J. Debett, Piccadilly



III. 20 : Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f° 38 [détail : Plainmont, à gauche et Phare des Hanois, à droite]



III. 21 : Décret impérial portant sur la construction du phare des Roches-Douvres, *Recueil général des lois, décrets et arrêtés*, 1865, p. 499

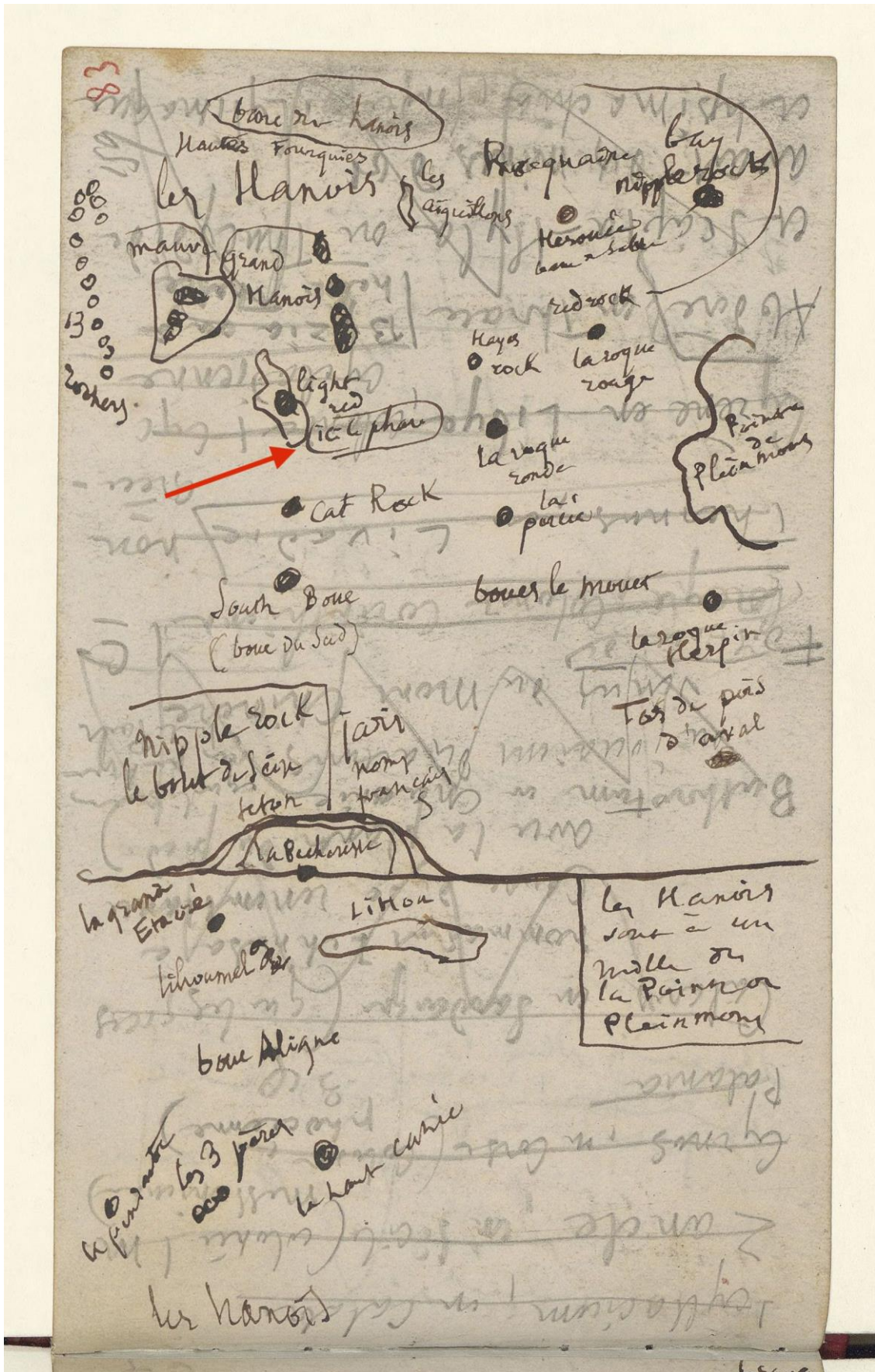
À l'inverse, les relevés cartographiques, loin d'objectiver la réalité contemporaine, vont permettre au romancier de circonscrire certains détails pour mieux les évacuer de son œuvre, ou pour être plus exacte, pour les y maintenir de manière quasi spectrale. Ainsi, alors qu'il consigne avec une remarquable précision les balises (III. 7) qui entourent l'île, Hugo, parce qu'il fait le choix de placer l'action de son roman dans les années 1820, soit quarante ans avant la rédaction de l'œuvre, laisse de côté ce qui est pourtant la grande affaire dans ces années 1860 : la construction des phares¹⁵ sur les écueils de l'archipel, signal emblématique de la modernité technique. Un premier phare est édifié sur les Hanois, à proximité de la côte guernesaise entre 1860 et 1862. Plus significativement encore, un second phare, véritable prouesse d'ingénieur, est en train d'être construit sur les Roches Douvres au moment où Hugo publie son œuvre¹⁶. Le décret impérial paraît en 1865¹⁷ (III. 21). Car il faut le souligner – c'est un point crucial pour l'exilé : les Roches Douvres, sinon dans la fiction, du moins dans la réalité, sont situées dans les Côtes-du-Nord. C'est donc le Second Empire tant honni par Victor Hugo... Le phare lui-même, conçu en 1866 et avant d'être remonté pièce à pièce sur l'écueil, participe au

¹⁵ Hugo s'intéresse pourtant vivement aux phares, que l'on pense au phare des Casquets ou d'Eddystone (présents dans ses dessins et romans de l'exil). Mais ce sont là des phares mythiques, baroques et fantasmatiques.

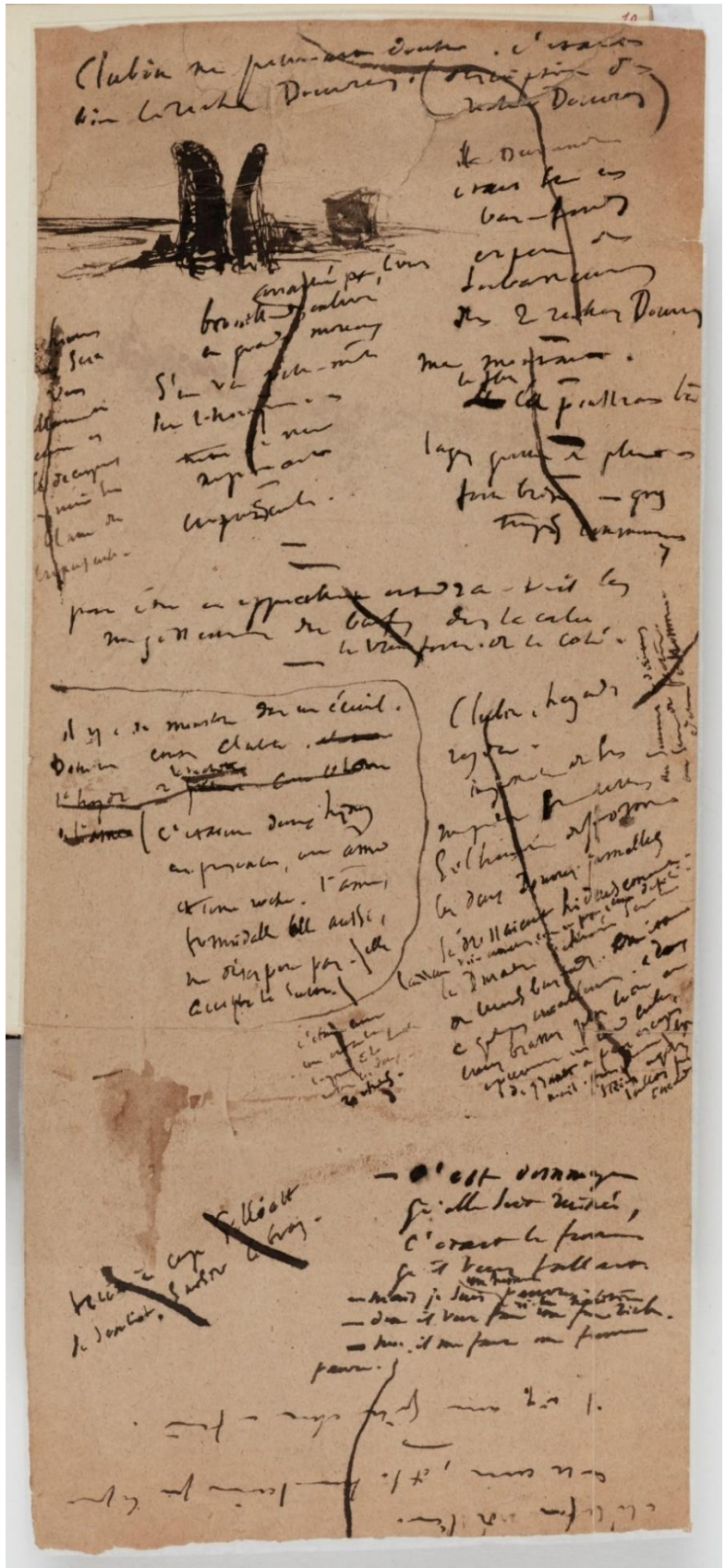
¹⁶ Le projet était déjà ancien : il remonte aux années 1830.

¹⁷ Voir toutes les précisions érudites données sur ce point par Yves Gohin dans son édition de la Pléiade, p. 1475-1478. Patrick Lecaplain, *Choses et mythes de la mer dans les Travailleurs de la mer* (mémoire dirigé par René Journet, 1966 et cité par Yves Gohin) a noté ces modifications topographiques en soulignant que Hugo avait situé les Douvres sensiblement plus à l'est que dans la réalité (Voir Guy Robert, *Chaos vaincu, Quelques remarques sur l'œuvre de Victor Hugo, II*, Paris, Les Belles Lettres, 1976, notes du chapitre IV, note 6, p. 92).

rayonnement de l'Exposition universelle de 1867 ainsi qu'en témoignent les gravures d'époque (III. 24) et le tableau de Manet consacré au panorama de l'Exposition (III. 25). Dans son texte définitif, Hugo mentionne de manière faussement négligente ces deux phares. L'allusion à celui des Hanois intervient dans le roman au détour d'une phrase, lorsque Hugo écrit qu'« en 1862 on a placé [là] un phare » (Gohin, Pléiade, 721). « Il y a trois Hanois, note-t-il encore, le grand Hanois, le petit Hanois, et la Mauve. C'est sur le petit Hanois qu'est aujourd'hui le « Light Red » (Gohin, Pléiade, 722). Quant au second phare, s'il est mentionné, c'est pour tout aussitôt entreprendre de détromper le lecteur : Hugo prend soin en effet de distinguer « une roche Douvre » – « lieu funeste » – « sur laquelle on construit un phare en ce moment, écueil dangereux, mais qu'il ne faut point confondre » (Gohin, Pléiade, 758), nous dit-il, avec le lieu de fiction qu'il est en train de construire sous nos yeux. Les commentateurs ont souligné à la suite de l'écrivain la différence entre l'écueil des Douvres réel, situé beaucoup plus au large, constitué de plaques rocheuses assez plates et dont une partie seulement affleure au-dessus des vagues et le lieu forgé par Hugo s'imposant dans sa triple verticalité (la grande Douvre, la petite Douvre et l'Homme). L'écart est indéniable. Mais prendre Hugo au pied de la lettre lorsqu'il nous enjoint d'éviter la confusion, c'est ne pas considérer la valeur symbolique et politique de l'écueil, toutes choses que nous révèlent les manuscrits et les cartes de l'écrivain. Les carnets de Hugo portent en effet la trace de l'intérêt que Hugo témoigne pour les phares en cours de construction. Le premier, celui des Hanois, Hugo l'a sous les yeux à Guernesey. Sa silhouette surgit précisément sur les dessins panoramiques que Hugo réalise au cours de ces promenades exploratoires (III. 15 et III. 20). Ailleurs, au f° 83 du carnet n.a.f 13460, on voit apparaître la mention « ici le phare » (III. 22) sur une des cartes réalisées par l'écrivain. Marque d'une attention particulière, bien plus importante que la remarque cursive qui subsiste dans le roman. Le second phare, celui des Roches Douvres, n'est pas dessiné, ce qui est bien normal puisqu'il se trouve très au large des côtes françaises et hors de vue de Guernesey. Mais il n'en reste pas moins bien présent dans les brouillons, à la faveur d'une analogie formelle saisissante.



III. 22 : Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f° 83

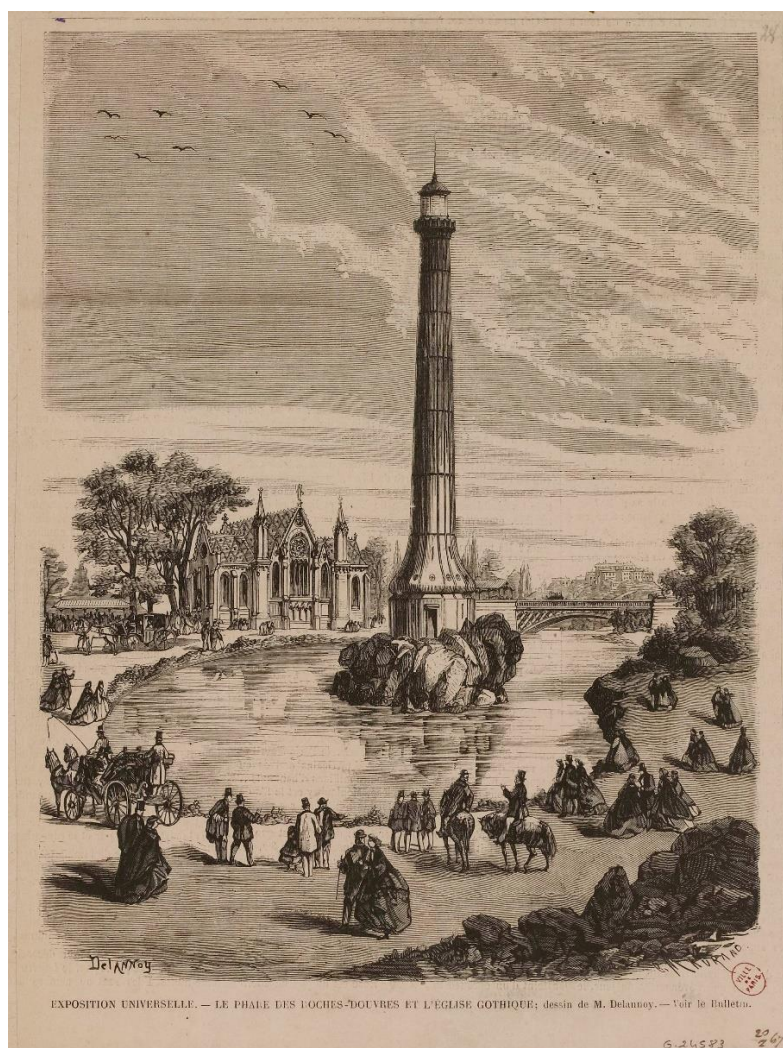


III. 23 : Copeau pour *Les Travailleurs de la mer* avec croquis : « Clubin ne pouvait douter. C'était bien le rocher Douvres », ca. 1864-1865, Maison de Victor Hugo - Hauteville House, inv. 9819.1.10

À la verticalité de ces édifices contemporains, véritables prouesses techniques et balises de la modernité, Hugo substitue en effet une verticalité archaïque, celle des écueils eux-mêmes, qui deviennent sous la plume des forteresses de pierre :

L'écueil Douvres, pris dans son ensemble, n'était autre chose que l'émergement de deux gigantesques lames de granit se touchant presque et sortant verticalement, comme une crête, des cimes qui sont au fond de l'océan. (Gohin, Pléiade, 823-824)

Les feuillets manuscrits et les croquis manifestent ainsi cette opération de remplacement déterminante. Qu'il s'agisse d'un magistral lavis intégré au manuscrit définitif (III. 26), ou d'un copeau de travail (III. 23), les dessins, dont on voit en quoi ils sont redevables des croquis de la vision directe du phare des Hanois (III. 15 et III. 20), déclinent une verticalité qui n'est en rien présente sur les véritables Rochers Douvres, hauts fonds recouverts à marée haute dans une mer très agitée et causant, par leur invisibilité même, de terribles dommages aux navires qui croisent dans ces eaux. En somme, Hugo transforme la réalité d'un phare en une fiction de roche à la faveur d'une analogie formelle comme si l'écueil immémorial et le phare moderne étaient les deux faces indissociables d'une même réalité.



III. 24 : Le phare des Roches-Douvres à l'Exposition universelle de 1867, dessin de Ferdinand Delannoy, gravure de Charles Maurand, Musée Carnavalet, inv. G.24583

Les lames de granit qui forment l'écueil des Douvres dans le roman peuvent alors se lire comme une fossilisation de ce signal du progrès qu'est le phare. Hugo dénie à ce fragment d'Empire sa part de modernité pour le rendre à sa fonction originelle de « guet-apens¹⁸ ». C'est le titre de la première journée d'*Histoire d'un crime*, texte que Hugo consacre à la dénonciation du Coup d'État du 2 décembre ; c'est aussi la qualification de l'écueil des Hanois avant que ne soit construit le phare : désormais « le guet-apens a un flambeau à la main » (Gohin, *Pléiade*, 721).



Ill. 25 : Édouard Manet, *Panorama de l'Exposition universelle de 1867*, 1867, Oslo Nasjonalmuseet.

Autrement dit, ce n'est pas seulement le capitaine du navire, l'aigrefin Clubin qui dérouté le bateau à vapeur, la *Durande* d'un écueil (les Hanois) sur l'autre (Les Douvres). C'est encore Hugo qui fait de même par la translation et la transformation d'une chose vue (un phare sur un écueil) en une chose imaginée (la double lame de granit dangereuse qui se dresse sur un autre écueil). Ce qui est censé prévenir du naufrage se transforme en ce qui le cause inévitablement. Parce que l'exilé Hugo résiste à l'Empire, il escamote du roman la réalité contemporaine d'un phare, symbole du rayonnement politique et de l'ambition régulatrice de Napoléon III, pour n'en laisser que la trace fantomatique et menaçante, modalité de l'« effet Clementis » analysé par Daniel Ferrer¹⁹.

¹⁸ L'analogie entre l'écueil et le régime est très justement soulignée par David Charles (Charles, 1997) : « Le naufrage historique de la République dans l'écueil du Deux Décembre est réfléchi par le naufrage romanesque de la *Durande* dans l'écueil des deux Douvres. » Cette idée, note encore David Charles, « est avancée par D. Bancel dans la lettre qu'il envoie à Hugo le 16 avril 1866 : « La *Durande* échouée par Clubin, c'est la République française trahie par Bonaparte. Il l'avait, de même, égarée dans la brume avant de la tuer au deux décembre. Et vous, pareil à Gilliatt, héroïque et superbe, depuis quinze ans vous travaillez à sauver la machine du navire ; je veux dire le droit, la vérité, la liberté, la justice, l'honneur. » (CFL XIII, p. 784-785).

¹⁹ Daniel Ferrer s'inspire pour ses analyses du *Livre du rire et de l'oubli* de Kundera : le dirigeant communiste Gottwald harangue la foule. Clementis, proche du pouvoir, lui prête sa toque. Quelques années plus tard, accusé de trahison, il est exécuté et son visage disparaît des photographies officielles caviardées. Seule reste sa toque sur la tête de Gottwald. « La genèse, analyse Ferrer, comme l'histoire des pays totalitaires, prend la forme d'un perpétuel remaniement du passé en fonction de l'actualité. Ce mouvement rétroactif vient rencontrer un phénomène de rémanence des états passés, la mémoire



Ill. 26 : Victor Hugo, BnF, manuscrit des *Travailleurs de la mer*, n.a.f. 24745, f° 232

Ainsi, la carte hugolienne présente à bien des égards une forme de subjectivation de l'espace qui se trouve modifié par des tensions affectives et politiques. Tout autant, ce dont les carnets de travail de Hugo et ses cartes en particulier portent témoignage, c'est l'instabilité foncière du visible et du vivant, qui fait un retour intranquille dans les proses de l'exil et assimile l'archipel anglo-normand à un univers chaotique dominé par la « loi des tempêtes » (Bouquins, « Critique », 687). La reprise de cette obsession formelle s'accompagne alors d'un approfondissement de la méditation métaphysique. Conjoignant dans un même geste genèse du monde et genèse de l'œuvre, Hugo écrit qu'« un reste d'angoisse du chaos est dans la création » (Gohin, *Pléiade*, 571). À bien des égards la carte, anamorphose régie par des logiques haptiques, attentionnelles et créatives, loin d'être l'espace schématique d'une rationalisation triomphante du réel, se donne comme l'expression de cette latence.

du contexte, que nous pourrions baptiser coup du chapeau ou "effet Clementis" », « La toque de Clementis. Rétroaction et rémanence dans les processus génétiques », *Genesis*, n° 6, Enjeux critiques, 1994, p. 106.

Ouvrages cités

- BARRÈRE, Jean Bertrand, « Un printemps sur l'île de Serk », in *Victor Hugo à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1965, p. 102-157.
- BESSE, Jean-Marc, « Cartographie et pensée visuelle. Réflexions sur la schématisation graphique », in Isabelle Laboulais (dir.), *Les Usages des cartes (xvii^e-xix^e siècle)*, p. 19-32. en ligne : <https://books.openedition.org/pus/13318> (consulté le 25 août 2023).
- CHARLES, David, *La Pensée technique de Victor Hugo*, Paris, PUF, 1997.
- CHARLES, David, « Hugo et la référence à l'actualité : l'exemple des *Travailleurs de la mer* », communication au Groupe Hugo, 15 mars 2003, en ligne : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/03-03-15Charles.htm> (consulté le 25 août 2023).
- COZENS, Alexander, *L'Art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, introduction par Jean-Claude Lebensztejn, Paris, éditions du Limon, 1990.
- , *Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages (A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape)*, Londres, Dixwell, 1785), trad. Patrice Oliete Loscos, suivi de *L'Accident érigé en méthode*, par Danielle Orhan, Paris, éd. Allia, 2005.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- FERRER, Daniel, « La toque de Clementis. Rétroaction et rémanence dans les processus génétiques », *Genesis*, n° 6, Enjeux critiques, 1994, p. 93-106, en ligne : https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_1994_num_6_1_979 (consulté le 25 août 2023).
- GAUDON, Jean, « Souvenir de... », in P. Georgel et M. Blondel (dir.), *Victor Hugo et les images*, Dijon, Aux Amateurs de livre, 1989, p. 153-167.
- GEORGEL, Pierre, « La vision en silhouette », *L'Arc*, n° 56, 1976, p. 25-32.
- , *Les Dessins de Victor Hugo pour Les Travailleurs de la mer*, Herscher, 1985.
- GERVAIS, Thierry, « Un basculement du regard. Les débuts de la photographie aérienne, 1855-1914 », *Études photographiques*, n° 9, mai 2001, en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/916> (consulté le 25 août 2023).
- GLEIZES, Delphine, « Genèse en archipel. La création à l'œuvre dans *Les Travailleurs de la mer* », in Hans Peter Lund (dir.), *L'Œuvre de Victor Hugo, entre fragments et œuvre totale*, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, coll. « Études romanes », n° 55, 2003, p. 31-55.
- , « Souvenir-Panorama : machines à voir et mémoire de soi au xix^e siècle », *Genesis*, 45 | 2017, p. 83-98, en ligne : <https://doi.org/10.4000/genesis.2915> (consulté le 25 août 2023).
- , « En marchant, en dessinant. L'inscription du corps en mouvement dans la pratique graphique de Victor Hugo », in A. Barre, D. Gleizes, O. Leplatre (dir.), *Récits en image de soi – Dispositifs*, actes du colloque de Lyon, *Textimage*, 2020, en ligne https://www.revetextimage.com/conferencier/10_recit_en_images_dispositifs/gleize_s1.html
- , édition numérique des *Travailleurs de la mer*, projet de recherche Carto-Hugo, UMR Litt&Art, en ligne : <https://cartohugo.elan-numerique.fr/> (consulté le 25 août 2023).
- [HUGO, Charles], *Chez Victor Hugo par un passant*, avec 12 eaux-fortes par M. Maxime Lalanne, Paris, Cadart et Luquet éditeurs, 1864.

- HUGO, Victor, *Œuvres complètes*, éd. Jean Massin, Paris, Club français du Livre (abrégé en CFL suivi de la tomaisson), 1969.
- , *Œuvres complètes*, éd. Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, Bouquins, (abrégé en Bouquins suivi du volume), 1985.
- , *Les Travailleurs de la mer*, texte établi, présenté et annoté par Yves Gohin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975 (abrégé en Gohin, Pléiade).
- JACOB, Christian, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, coll. « Histoire », 1992.
- LE MEN, Ségolène, « L'artiste et les hasards de la matière, de Cornelius à George Sand », *La Revue de l'art*, n° 137, 2002-2003, p. 19-29.
- LESTRINGANT Franck, *Le Livre des îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Paris, Droz, 2002.
- , *Bribes d'îles. La littérature en archipel de Benedetto Bordone à Nicolas Bouvier*, Paris, Garnier, 2020, chap. « Des clous et des clones, de Mess Lethierry au "Robinson suisse" », p. 165-170.
- GUY, Robert, *Chaos vaincu, Quelques remarques sur l'œuvre de Victor Hugo, II*, Paris, Les Belles Lettres, 1976.
- ROMAN, Myriam, « Les îles anglo-normandes : insularité et communauté dans *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo », communication au Groupe Hugo, 2002, en ligne : http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/Textes_et_documents/Roman_Insularit%C3%A9_et_communaut%C3%A9.pdf (consulté le 25 août 2023).
- VIEL, Tanguy, *Icebergs*, Paris, éditions de Minuit, 2019.

Illustrations

- III. 1 Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f°81v°. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033813z/f164.item>
- III. 2 Carte de l'île de Serk « Map of Sark » annotée par Victor Hugo « allé pour la première fois à Sark le 3 juillet 1853 », Maison de Victor Hugo - Hauteville House, inv. 9819.1.21. <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/carte-de-l-ile-de-serk-map-of-sark-annotee-par-victor-hugo-alle-pour#infos-principales>
- III. 3 *Topographical Chart of the Islands Guernsey, Jersey, Alderney, Sark & Herm, Published by Wm. Faden*, n° 5 Charing Cross, Geographer of His Majesty August 12th 1816, Maison de Victor Hugo - Hauteville House, inv. 2014.0.115. <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/carte-des-iles-anglo-normandes-utilisee-par-victor-hugo-pour-les#infos-principales>
- III. 4 Victor Hugo, BnF, Manuscrit des *Travailleurs de la mer*, n.a.f 24745, f° 218. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8304677p.r=travailleurs%20travailleurs?rk=515024;0>
- III. 5 Victor Hugo, BnF, Manuscrit des *Travailleurs de la mer*, n.a.f 24745, f° 369. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b83046820.r=travailleurs%20travailleurs?rk=450646;0#>
- III. 6 Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f° 82v°. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033813z/f166.item>

III. 7 Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13459, f° 14.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033815v/f29.item>

III. 8 et III. 8 bis *A Chart of the Channel Islands*, W. Faden, 1781 [détails]

III. 9 Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13459, f° 73 v°.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033815v/f148.item>

III. 10 Victor Hugo, [Taches-planètes], Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, inv. RF 54787, r°.

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020567992>

III. 11 Victor Hugo, « Ondulation de la Coupée à vol d'oiseau », BnF, Carnet n.a.f. 13450, f° 84v°.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033810m/f169.item>

III. 12 Victor Hugo, [Pieuvre], BnF, mss, n.a.f. 24807, f° 3.

<http://expositions.bnf.fr/hugo/grand/420.htm>

III. 13 Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13459, f° 10 v°.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033815v/f22.item>

III. 14 Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13450, f° 36.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033815v/f22.item>

III. 15 Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f° 10 [détail : Plainmont, à gauche et Phare des Hanois, à droite].

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033813z/f21.item>

III. 16 Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f° 82v° [détail].

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033813z/f166.item>

III. 17 *The Little Sea Torch or True Guide for Coasting Pilots Translated from the French of Le Sieur Bougard, with corrections and additions, by J. T. Serres*, 1801, London, published for the author, by J. Debett, Piccadilly.

<https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~283645~90056161:Plate-14--7->

[Views?sort=pub list no initials%20pub list no initials%20pub list no initials%20pub list no initials%20pub list no initials&qvq=q:pub title%3Dsea%20torch%20;sort:pub list no initials%20pub list no initials%20pub list no initials%20pub list no initials;lc:RUMSEY~8~1&mi=22&trs=43](https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~283645~90056161:Plate-14--7-Views?sort=pub%20list%20no%20initialsort%20pub%20list%20no%20initialsort%20pub%20list%20no%20initialsort%20pub%20list%20no%20initialsort&qvq=q:pub%20title%3Dsea%20torch%20;sort:pub%20list%20no%20initialsort%20pub%20list%20no%20initialsort%20pub%20list%20no%20initialsort;lc:RUMSEY~8~1&mi=22&trs=43)

III. 18 *A Chart of the Channel Islands*, W. Faden, 1781 [détail].

III. 19 Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13459, f° 9v°.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033815v/f20.item>

III. 20 Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f° 38 [détail : Plainmont, à gauche et Phare des Hanois, à droite].

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033813z/f77.item>

III. 21 Décret impérial portant sur la construction du phare des Roches-Douvres, *Recueil général des lois, décrets et arrêtés*, 1865, p. 499.

III. 22 Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f° 83.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033813z/f167.item>

III. 23 Copeau pour *Les Travailleurs de la mer* avec croquis : « Clubin ne pouvait douter. C'était bien le rocher Douvres », ca. 1864-1865, Maison de Victor Hugo - Hauteville House, inv. 9819.1.10.

<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/copeau-pour-les-travailleurs-de-la-mer-avec-croquis-clubin-ne-pouvait>

III. 24 Le phare des Roches-Douvres à l'Exposition universelle de 1867, dessin de Ferdinand Delannoy, gravure de Charles Maurand, Musée Carnavalet, inv. G.24583.

<https://www.parismuseescollections.paris.fr/de/node/725037#infos-principales>

III. 25 Édouard Manet, *Panorama de l'Exposition universelle de 1867*, 1867, Oslo Nasjonalmuseet.

<https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.01293>

III. 26 Victor Hugo, Manuscrit des *Travailleurs de la mer*, BnF, n.a.f. 24745, f° 232.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8304679h>

Notice

Delphine Gleizes est membre du laboratoire Litt&Arts (UMR 5316) et professeure de littérature française à l'Université Grenoble-Alpes. Elle travaille sur Victor Hugo, auteur auquel elle a consacré de nombreux articles et publications. Elle a procuré, avec Myriam Roman, une édition de *L'Homme qui rit* (Livres de Poche, 2002) et co-organisé plusieurs colloques centrés sur la question de l'image – entendue dans ses multiples déclinaisons – chez Victor Hugo : *L'Œil de Victor Hugo*, Musée d'Orsay-Éditions des Cendres (2002) ; *L'Œuvre de Victor Hugo à l'écran. Des rayons et des ombres* (2005) ; *Représenter Victor Hugo. La légende d'un siècle* (2015).

Ses recherches portent plus généralement sur les rapports entre littérature, sciences et culture visuelle. Elle a publié notamment avec Denis Reynaud, *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVII^e-XIX^e siècles)* (PUL, 2017) et avec Aurélie Barre et Olivier Leplatre *Récits en images de soi – Dispositifs* (Revue *Textimage*, 2020). Elle mène actuellement à l'UGA le projet Carto-Hugo (<https://cartohugo.elan-numerique.fr/>) consacré aux cartes réalisées par l'écrivain en synergie avec son travail d'écriture.

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

Julie Gay

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ « vaguement » ; « presque effacés ».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²² « forme » et « imagination ».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁹ « qu'il ne soupçonnait pas ».

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

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

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

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

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

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

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

Ouvrages cités

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

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

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

Notice

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

Annexes

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



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

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

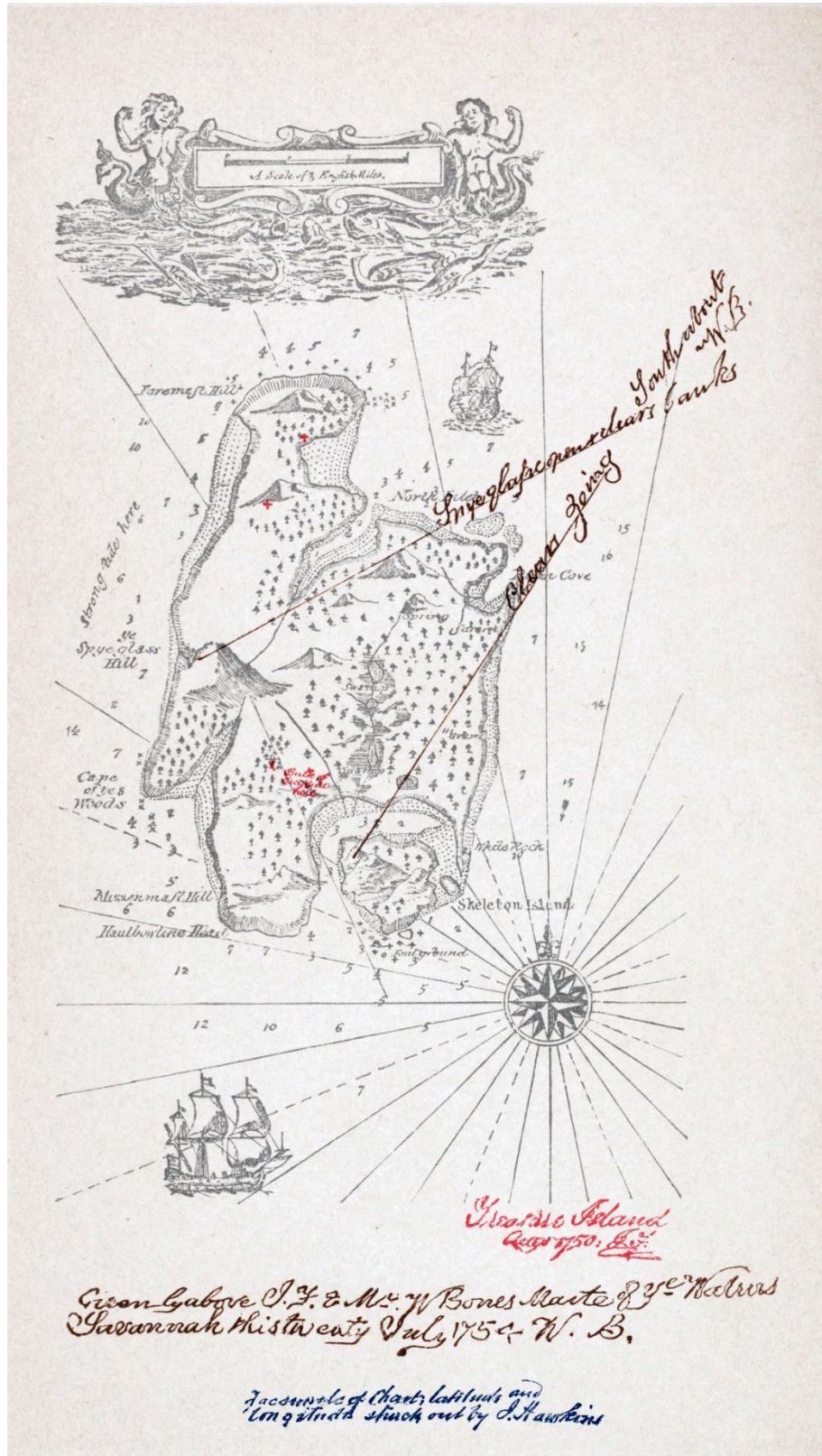
Annexe 2 : Partie nord-est de la carte des Amériques d'Abraham Ortelius (1570), figurant l'île de Saint Brendan (« S. Brandani ») à l'est (soulignée en rouge par nos soins), ainsi qu'un certain nombre d'autres îles mythiques ou imaginaires. Cette carte est extraite du *Theatrum Orbis Terrarum* d'Ortelius,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

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



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

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



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

Élodie Raimbault

Introduction

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Colonialism, then, is not the imposition of linearity upon a non-linear world, but the imposition of one kind of line on another. It proceeds first by converting the paths along which life is lived into boundaries in which it is contained, and then by joining up these now enclosed communities, each confined to one spot, into vertically integrated assemblies⁸. (Ingold, 2007, 2-3)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹² Voir Figure 1.

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

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



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

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

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

¹⁴ Voir Figure 2.

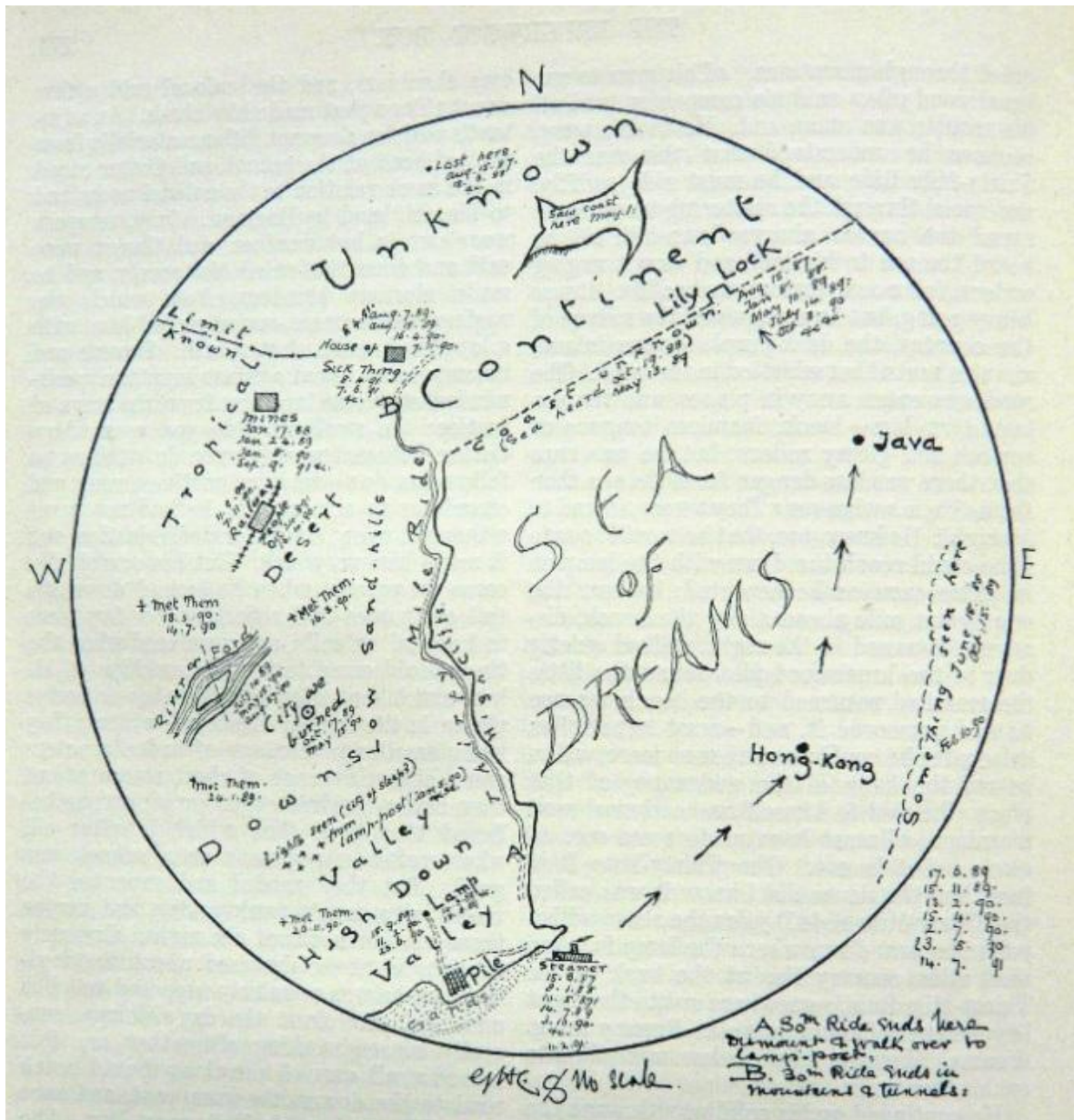


Figure 2 : Carte du rêve de George Cottar dans la nouvelle « The Brushwood Boy », 1895. Illustration tirée de la première publication du récit dans le *Century Magazine*, LI/34, décembre 1895, p. 272.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusion

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

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

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

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

Ouvrages cités

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

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

Notice

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

Cartographismes : Peter Sís ou l’imagier des espaces

Christophe Meunier

En 2003, l’Art Institute de Chicago organisait une exposition sur le thème : *Exploring the World: Picture Books by Peter Sís*. Il s’agissait de montrer, à travers cette mini-rétrospective, l’importance de la représentation des espaces dans le travail de l’artiste newyorkais d’origine tchèque, Peter Sís. Ce dernier, né en 1949 à Brno, a fui la Tchécoslovaquie en 1984 pour s’installer aux États-Unis. Dessinateur de dessins animés à son arrivée à New York, il devient, grâce à sa rencontre avec Maurice Sendak, illustrateur pour l’édition jeunesse. Son premier album, *Le Rhinocéros Arc-en-ciel*, paraît en 1987 et reçoit tous les honneurs de la presse américaine. Sís est aujourd’hui un illustrateur reconnu et estimé – couronné du prix Andersen en 2010 – auteur de près d’une quarantaine d’ouvrages. Lorsqu’en 2012, le critique Léonard S. Marcus demande à l’artiste d’où lui vient ce besoin de dessiner des cartes et des labyrinthes dans ses albums, l’auteur répond qu’il aime cette manière d’inscrire « un livre dans le livre » (Marcus, 2012, 226) : « *I enjoy it when someone looking at one of my books discovers something he or she hadn’t seen before, or even something that I hadn’t intended to be there, but is. It’s like a book within a book.* » Quelle que soit la forme que la carte puisse prendre, cette image géographique très particulière est en elle-même une narration iconique spatiale. Selon Christine Buci-Glucksmann (1996, 25-26), la carte est une transcription de ce que l’œil ne voit pas ; une vue qui pourrait être, tour à tour, icarienne (ou vue zénithale), allégorique, tautologique (une vue qui saisisse l’entière du monde en un seul morceau), ou entropique (une vue explorant toutes les possibilités de déplacement). Le géographe français Jacques Lévy (2013, 52) nous rappelle également que la carte utilise à la fois des systèmes linguistiques verbaux et non-verbaux : elle est faite de « syntagmes graphiques », un moyen terme entre le symbolisme et la figuration, combinant en un seul endroit la somme de différents éléments.

À l’instar de Franco Moretti, dans *Graphes, Cartes et Arbres*, paru en 2005, je poserai les mêmes questions concernant les cartes contenues dans les albums de Peter Sís : « que font-elles exactement ? Plus précisément, que font-elles que l’on ne puisse pas faire avec des mots ? » (Moretti, 2005, 69)

Établissant une interdépendance avec le texte qui la borde ou qu’elle contient, la carte est, chez Peter Sís, artialisée. Elle constitue un instrument et un indicateur de spatialité. Représentation graphique hautement « sémiotisée », pour reprendre une expression du géographe Claude Raffestin (1986, 175), elle prend, chez notre auteur, des formes hybrides

proposant à la fois une organisation générale d'espaces très souvent vastes, ce que j'appellerais ici des choro-graphismes ; mais aussi l'expression en un lieu d'une « condensation sociale et territoriale » particulière – je cite ici un autre géographe, Bernard Debarbieux (1995, 97) – ce que j'appellerais des topo-graphismes.

Dans cet article, je me propose donc de démontrer en quoi ces cartes, chez Sís, constituent de véritables iconotextes à part entière, et quelles fonctions narratives remplissent ces iconotextes.

I. La carte, cet autre iconotexte

En se référant à la définition que Charles Peirce donne du « signe », nous pouvons considérer que la carte est un signe, c'est-à-dire « quelque chose qui est déterminé par son objet et qui produit, en même temps, un effet sur une personne » (Peirce, 1978, 51). Liliane Louvel écrit en 2011 (157), dans *Poetics of the Iconotext* : « comme l'iconotexte, les substituts picturaux sont des formes hybrides ». La carte fait partie de ces « substituts picturaux » dans lesquels l'image et le texte sont interdépendants. Je rappellerai juste ici que le terme/concept d'iconotexte apparaît à peu près au même moment en Norvège et en France : en 1982, Kristin Hallberg parle d'iconotexte pour « un travail d'art fait de signes verbaux et visuels » (Hallberg, 1982, 165) ; en France, en 1985, Michaël Nerlich définit l'iconotexte comme « une unité indissoluble de texte(s) et d'image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui – normalement, mais non nécessairement – a la forme d'un livre » (Nerlich, 1990, 255).

Pour aller plus loin dans ce qui caractérise la carte, la définition que donne Jean Wirth de l'image peut nous sembler intéressante : « Nous définissons par image tout signe qui contient une relation d'équiformité avec ce qu'elle représente » (Wirth, 2013, 27). Pour Wirth, l'équiformité est un processus qui relie un signe à son référent et qui est fondée sur une similarité de formes. Appliquée à la carte, cette image bi-dimensionnelle serait un signe équiforme avec l'espace qu'elle représente. Cependant, la ressemblance n'est pas le critère le plus important pour définir une carte. Wirth appuie son argumentation non seulement sur le concept d'équiformité mais également sur celui de pertinence. Pour les cartes, il est alors possible de parler d'un degré d'iconicité qui varierait en fonction de différents canaux reliant les propriétés de l'espace représenté à sa représentation en deux dimensions. Ce « degré d'iconicité » serait alors l'affaire du cartographe/illustrateur et de ses choix, de ses intentions narratives.



Image 1 – © Christophe Meunier

Le schéma qui précède montre qu'il y a au moins huit canaux ou propriétés qui peuvent caractériser un espace à représenter : ses caractéristiques métriques, physiques, bio-environnementales, économiques, sensorielles, socio-culturelles, topologiques et psychologiques. Comme veut le montrer également ce schéma, l'auteur peut choisir de s'intéresser à une ou plusieurs de ces caractéristiques pour produire une image de l'espace référent, que nous appellerons carte.

Le philosophe Alain Roger parle d'artialisation¹ (Roger, 1997, 13-14) de la nature pour évoquer le paysage, autre représentation de l'espace. De la même manière, je parlerai d'artialisation pour la carte. Ainsi, je distinguerai quatre catégories de cartes en lien avec leurs degrés d'iconicité, d'équiformité et leur mode d'artialisation : la carte analogique, figurative, modélisée et mentale. Chacune de ces catégories est présente chez Peter Sís.

Dans *Les Trois clés d'or de Prague* (Sís, 1994), par exemple, nous trouvons un plan de Prague, une carte ancienne, qui localise les lieux où la mémoire du narrateur va revenir à la surface. Elle permet au lecteur de suivre l'itinéraire du visiteur qui revient, après 10 ans d'exil, dans sa ville d'enfance. Je qualifie d'analogique ce type de carte. Étymologiquement, *analogos* signifie « qui a les mêmes proportions », ainsi une carte analogique est une carte qui remplit toutes les caractéristiques des cartes définies par les dictionnaires géographiques. Elle représente un espace, la plupart du temps en vue zénithale, l'œil icarien de Buci-Glucksmann. L'auteur a conservé les proportions et a choisi d'appliquer une équiformité métrique, physique, socio-culturelle et bio-environnementale.

Le deuxième type de carte que l'on peut trouver dans les albums de Peter Sís est celui que j'ai qualifié de figuratif. Il confère à l'auteur une plus grande liberté avec les aspects métriques et les codes graphiques employés. Ainsi en est-il de la carte du monde avant

¹ Dans *Nus et paysage. Essai sur la fonction de l'art*, en 1978, Alain Roger définit clairement ce concept d'artialisation pour désigner l'intervention de l'art dans la transformation de la nature. Le concept est ensuite repris par les géographes, tels qu'Augustin Berque, dans les années 1990. Le concept est lui-même emprunté à Montaigne, *Essais*, III, 5, 1595 : « Je ne reconnais chez Aristote, la plupart de mes mouvements ordinaires. On les a couverts et revêtus d'une autre robe pour l'usage de l'école. Dieu leur doit bien faire : si j'étais du métier, je naturaliserais l'art, autant qu'ils artialiseront la nature. »

Christophe Colomb dans *Christophe Colomb* (Sís, 1991). L'auteur a recours au dessin à main levée et à quelques éléments symbolisés ou symboliques. La préservation des proportions n'est pas une priorité. L'équiformité joue avec les dimensions psychologiques, culturelles et physiques. Cette carte montre l'œkoumène occidentale, ensemble des terres connues et habitées avant 1492. C'est une représentation inspirée des cartes dites « T dans l'O » que l'on trouve chez Isidore de Séville au IX^e siècle. Le monde y est tripartite, circulaire, entouré par les océans et centré sur la mer Méditerranée. Sís clôt cet œkoumène par des murailles, qui figurent celles de l'indifférence et de la peur. Peur de l'inconnu suggéré par des êtres extraordinaires : un cyclope, un monopode et deux animaux anthropomorphes.

Dans *Le Mur, mon enfance derrière le rideau de fer* (Sís, 2007), on trouve une carte modélisée de la ville de Prague, troisième type de carte. La ville est assimilée à un disque centré sur la place Venceslas où convergèrent les chars russes en 1968. C'est bien à cet événement que Sís fait référence et à l'étranglement de la ville par l'armée rouge. La modélisation reprend le quadrillage des rues de la ville moderne. Les chars et les habitants prennent l'allure de pictogrammes.

Enfin, la dernière forme de carte que l'on peut rencontrer chez Peter Sís est la carte mentale, expression de la perception d'un lieu. Frances Amelia Yates, en 1966, parle de topogramme (Yates, xi), c'est-à-dire ces cartes mentales dans lesquelles des images sont associées à des lieux, utilisées comme support mnémotechnique par les anciens et qu'elle découvre décrit dans un ouvrage anonyme du I^{er} siècle de notre ère, le *Rhetorica Ad Herennium*. Dans cet exemple tiré de *Madlenka* (Sís, 2000), il s'agit pour l'auteur d'évoquer l'Italie. Dans une sorte de Mausolée érigé autour de la fillette, l'image est une recomposition de motifs ou d'iconomythes (Marie, 2010, 125) renvoyant à l'Italie. Ainsi en est-il pour les glaces et les pâtes qui sertissent le mausolée, de Pinocchio, des masques de la *Commedia dell'arte*, de la pizza, et d'autres détails encore à découvrir.

II. Choro-graphismes : la représentation des espaces

Le plan et la carte permettent à Peter Sís de rendre compte du monde. Je m'intéresserai dans cette partie aux représentations des espaces, proches ou vastes, dans lesquels évoluent les personnages de notre auteur. En juillet 2010, Peter Sís me confiait : « J'ai toujours aimé les cartes... les vraies cartes, les cartes maquillées, après tout qui sait ce qui est réel ?... Je crois qu'elles m'aident à expliquer d'où je viens. » (Meunier, 2015, 27)

En réunissant toutes les représentations cartographiques que contient son œuvre, j'ai pu relever trois emplois de la carte : d'une part situer l'action du récit ; d'autre part organiser les espaces de la narration ; enfin mesurer le parcours du personnage.

Planter le décor, situer l'action

En guise de premier exemple, je prendrai la carte de l'Italie du *Messenger des étoiles* (Sís, 1998, 6-7). Elle vient en écho du texte voisin : « L'Italie était alors une mosaïque de petits États régis chacun par ses propres lois mais unis par leur religion commune : le catholicisme. » Cette carte palimpseste représente les différents États discriminés par une couleur. La légende, composée de disques colorés disposés tout autour de la carte, ne semble pas hiérarchisée. La carte est ici un élément de visualisation générale de l'espace où se déroule l'action, à savoir la vie de Galilée. Elle montre que l'Italie est alors dominée par différents gouvernements.

De la même manière, le plan de Gênes, situé dans *Christophe Colomb* (Sís, 1991), participe de ce même projet d'installation du décor de l'action, encadré ici par des rideaux qui s'ouvrent sur la scène dans laquelle l'espace (GENOA) et le temps (1450) sont clairement annoncés. Une référence est ici faite aux « portraits » de ville réalisés par Matteo Cadorin vers 1600. Elle inscrit l'action dans l'Histoire, avec un grand H, et lance le récit à la manière d'une pièce de théâtre.

Dans ce même *Christophe Colomb*, la carte du monde avant le départ du navigateur inscrit l'action du livre dans une temporalité. Cette représentation graphique reprend *l'Atlas Catalan* d'Abraham Cresques de 1375. Elle tente également de transcrire les mentalités européocentrées de l'époque, toujours influencées par une lecture biblique du monde, mais prenant peu à peu conscience que d'autres peuples et de nouveaux territoires peuvent exister. Sís inclut des personnages, des animaux légendaires, des cités étranges. Dans les alvéoles du nuage qui entoure *l'Imago mundi*, les vents soufflent et écartent les nuées de l'ignorance, créant une mince ouverture vers l'ouest.

Organiser l'espace

C'est aussi dans un souci d'organiser l'espace pour le rendre intelligible que Peter Sís utilise la carte. Dans *L'Arbre de vie* (Sís, 2003), l'auteur présente sur une double page le trajet emprunté par Charles Darwin, embarqué à bord du Beagle, dans son expédition autour du monde. Le planisphère est encadré par des dessins attribués à Darwin et représentant les différentes espèces rencontrées par le naturaliste. Les quatre angles de la carte nous plongent dans des instants de vie à bord. Le bord de la carte comporte une broderie de textes qui donnent sens à l'ensemble de la double page et au voyage même de Darwin : « Les livres dont je dispose ne me renseignent guère, et ce que j'y trouve, je ne peux l'appliquer à ce que je vois [...]. La carte du monde n'est pas blanche ; elle se remplit des figures les plus variées et les plus animées » (Sís, 2003, 16-17).

L'avant-dernière planche du *Mur* (Sís, 2007) donne également une représentation du monde pendant la Guerre Froide, à la fois matérielle et idéologique : de part et d'autre d'un mur couronné de barbelés, s'étendent deux mondes aux substrats naturels identiques mais où la charge idéelle est différente. Du côté du monde obscur, ce n'est que « stupidité, suspicion, injustice, terreur et mensonges ». De l'autre, où l'on distingue les tours de New York et la statue de la Liberté, règne un monde clair où s'affichent « connaissance, intégrité, justice, bonheur et vérité ». Cette représentation très subjective du monde est à lire comme une réaction à la représentation inverse du monde qui fut donnée à apprendre par l'auteur durant son enfance, par la propagande communiste.

Dans *Le Messager des étoiles*, la carte de l'Europe en 1608 est très proche des cartes humoristiques et caricaturales de Reinhold Schlingmann datant de 1870. Chaque pays y est représenté par un personnage emblématique dans une position qui évoque la situation du pays dans cette Europe sous-tension. Chez Sís, le vieux continent est une mosaïque de peuples et d'États en ébullition. À travers cette ébullition, la science et les idées tracent leur chemin. Une route est tendue entre Venise, où réside Galilée, et Amsterdam, où Hans Lippershey a inventé la première lunette astronomique. Invention dont Galilée prendra connaissance et saisira pour ses découvertes.

Prendre la mesure d'un parcours

Le dernier emploi de la carte serait celui qui permettrait la matérialisation d'un trajet. Les récits relatant des parcours sont récurrents dans le travail de Sís : ils sont présents dans plus de deux tiers des albums. La série des *Madlenka* (Sís, 2000, 2002 et 2010) contient des cartes du quartier dans lequel est supposée vivre l'héroïne. Ces cartes scandent le récit du trajet emprunté par la fillette autour de son pâté de maison. Sur les différentes cartes qui précèdent chaque présentation d'un nouvel habitant du bloc, l'itinéraire est matérialisé par le grisé des façades devant lesquelles passe l'enfant.

Nicky & Véra (Sís, 2021), dernier album réalisé par Sís, il est question de raconter l'histoire de Nicholas Winton, un Britannique vivant à Prague, qui a organisé la fuite de 250 enfants juifs vers l'Angleterre en 1939. Parmi, ces enfants, la petite Véra Diamantova (11 ans). La carte figurative, que l'on retrouve à diverses occurrences dans l'album, est ici celle qui montre le chemin parcouru par Véra en juillet 1939. Partie de son village de Celakowice où elle abandonne toute son enfance et ses chats (on notera l'emploi de couleurs vives et joyeuses, de dessins quasi-naïfs), elle se dirige d'abord vers Prague, occupée par les Nazis pour ensuite quitter la Tchécoslovaquie par le rail.

Ainsi pour traduire graphiquement cette relation profonde entre l'homme et la terre, Sís emploie de nombreuses références iconiques et joue avec les interdépendances entre texte et images. Les deux procédés se chevauchent et s'entrecroisent.

III. Topo-graphismes : la représentation des lieux

Aux représentations des vastes espaces, Peter Sís ajoute celles d'un ensemble de lieux, tels que ceux qui peuvent ponctuer, par exemple, la carte de Prague que nous avons évoquée précédemment. Les lieux choisis par l'auteur sont tous « chargés de valeurs communes dans lesquelles peuvent potentiellement se reconnaître d'autres individus », conformément à la définition que Michel Lussault (2007, 98) donne du lieu. Ils constituent des objets spatiaux identifiables et identificatoires. Pour reprendre une terminologie empruntée aux mathématiques et à René Thom (1988, 17-18) en particulier, je pourrais dire que les lieux choisis par Sís sont des « expressions saillantes » d'une « réalité prégnante » qui serait l'aire considérée. Pour représenter ces « saillances », Sís utilise régulièrement trois types de représentations : la vue oblique, le topogramme et le *mandala*.

La vue oblique

La vue oblique peut être considérée comme une projection cartographique, dite axonométrique ou vue cavalière. Elle est le plus souvent analogique pour revenir sur les termes que nous avons définis en première partie. Ce type de projection permet à Sís d'appréhender le lieu dans sa globalité, de le qualifier et de le territorialiser. Les quatre vues cavalières du bloc où réside Madlenka dans l'album éponyme invitent le lecteur à tourner autour du bloc en suivant la fillette. Le bloc lui-même tourne d'un quart de tour vers la gauche à chaque page. Le lecteur est ainsi soumis à un jeu de repérage, déjà présent dans la succession des plans où l'itinéraire est tracé.

Dans *Le Messager des étoiles*, Sís met en scène l'enfermement dans lequel Galilée a été plongé par l'autorité pontificale au XVII^e siècle. Ainsi, les pages 30-31 montrent-elles Galilée « condamné à passer le restant de ses jours prisonnier dans sa maison et sous bonne garde ».

Il est au milieu d'une forteresse circulaire, territoire au sein duquel il vit reclus, en résidence surveillée. L'extérieur est plongé dans l'obscurité. L'intérieur est un jardin illuminé, métaphore de la connaissance apportée par le savant. Les murs sont griffonnés de schémas scientifiques et les bosquets ont pris la forme d'un système solaire dont Galilée serait l'astre principal. L'endroit et son occupant ne font qu'un, image d'une appropriation du lieu par son occupant. Quelques rais de lumière s'échappent des murailles rappelant que la pensée du savant reste libre et que malgré son assignation à résidence, il continue à correspondre avec l'Europe entière.

Le topogramme

Lorsque Peter Sís veut évoquer l'intimité de ses personnages, il fait toujours référence à des éléments épars que chacun d'entre eux aurait captés dans son rapport avec l'univers et arrangés à sa convenance. « Le monde est grand, mais en nous, il se fait profond comme l'est la mer », écrivait Rainer-Maria Rilke (1992, 24). C'est d'autant plus vrai pour Sís, qu'encore une fois pour représenter l'« immensité intime » dont parle Bachelard, il utilise la forme particulière du topogramme, accompagné de multiples symboles récurrents.

Chez Sís, on trouve de nombreuses références aux instruments de voyage, à la roue, au labyrinthe. Ces symboles, tout comme la carte qui en est le support, offrent à l'auteur et aux lecteurs autant de moyens pour s'évader et reconstruire le personnage à partir d'éléments constitutifs de son être intérieur. Dans *Madlenka*, chaque personnage que la fillette rencontre sur son chemin est originaire d'un pays lointain. Quand Madlenka entre physiquement chez un personnage, elle entre hyper-spatialement dans son pays d'origine. À l'intérieur de la boutique de Monsieur Gaston, par exemple, on réinvente la France. Se trouvent mêlés dans un topogramme de deux pages, pâtisseries, lieux symboliques, personnages célèbres et figures de la littérature française.

Pour parler de M. Edouardo, le fleuriste sud-américain, quelques pages plus loin, Madlenka est projetée dans un monde de montagnes (les Andes) et de végétation dense (la selva). On distingue deux pyramides et les cinq soleils de la mythologie aztèque. Le dessin est encadré par le corps de la divinité-jaguar qui porte le ; miroir magique lui permettant de prédire l'avenir et de voir dans le cœur des hommes. Il entoure l'aigle qui porte sur son dos le soleil sous la forme d'un enfant au moment de la création du monde.

Les mandalas

Les deux topogrammes que je viens de décrire sont sans nul doute à rapprocher, chez Peter Sís, du *mandala* tibétain. Ce dernier, qui propose une organisation centripète et concentrique d'un lieu ou d'un espace, devient une autre forme cartographique à envisager. En sanskrit, *mandala* veut dire « cercle » et, par extension, « sphère ». Il s'agit d'un objet cultuel, une offrande spirituelle à une divinité. Dans la culture bouddhiste, le *mandala* est utilisé pour la méditation et la prière.

Les plus beaux exemples sont à prendre dans *Tibet. Les secrets d'une boîte rouge*, ouvrage écrit en hommage à son père qui fut le premier Tchèque à aller filmer le Tibet et à rencontrer le Dalai-Lama. Au centre du *mandala* (Sís, 1994, 46), on trouve justement l'Enfant-Roi. Il est entouré d'un premier cercle bordé par quatre œufs. Le *mandala*, tout entier, se situe au cœur du bureau du père du héros dans lequel tous les objets sont en suspension dans les airs. C'est bien évidemment dans la vie de Peter Sís qu'il faut puiser cette inspiration

bouddhiste. Le contenu des carnets que son père a tenus lors de son voyage au Tibet montre combien l'arrivée au Potala, en 1954, qui fut comme une Révélation pour Vladimir Sís. Par un effet miroir, la lecture des carnets de son père transforme la vie de Peter Sís adulte. La voie de cette transformation est exprimée par une forme cartographique. Sís s'applique à effectuer une sorte de syncrasie entre le *mandala* tantrique et le labyrinthe chrétien pour évoquer le parcours sinueux de son père vers le Potala. Gilbert Durand (1961, 282-283) voit également dans le *mandala* une quête de l'intime comme peut l'être le parcours initiatique à l'intérieur du labyrinthe.

Au centre du *mandala*, on trouve toujours le personnage principal inscrit et entouré dans un environnement plus ou moins complexe de cercles dans lesquels on reconnaît des éléments épars glanés dans l'enfance ou l'intimité du personnage. La sphère intime du protagoniste se mêle à d'autres sphères, s'en imprègne et s'en nourrit pour se construire.

Conclusion

Ce qui peut frapper d'emblée en feuilletant les albums de Peter Sís, et ce qui a pu piquer au vif ma curiosité de géographe, c'est sans conteste le recours quasi-systématique à la carte, aux vues zénithales ou obliques portées sur les paysages. Le regard que Sís porte sur le monde est un regard de cartographe, celui d'un rêveur aux yeux grand ouverts, qui dessine le monde, l'arrange, l'organise à sa convenance.

Sís aime jouer avec les différentes échelles, proposer des représentations différentes des espaces parcourus et habités par ses personnages. À chaque forme de carte correspond une fonction dans le récit. La carte analogique localise l'action avec un semblant de précision dans le temps et l'espace. La carte figurative exprime les perceptions que le personnage ou le narrateur peut avoir à propos de l'espace évoqué. Enfin, la carte mentale traduit le parcours psychologique et émotionnel qui accompagne l'évolution du personnage dans un lieu ou un espace. À l'intérieur de ces espaces, l'identification de lieux est importante pour Sís. Ils sont chargés de sens, d'histoire et de valeurs.

Géographismes, topographismes, chorographismes, l'art de Peter Sís tourne autour de différentes formes cartographiques, joue autant avec sa capacité à englober du territoire, des pratiques spatiales, des identités et des histoires qu'avec ses formes esthétiques, des plus simples aux plus complexes. Peter Sís est un amoureux de la carte et du parchemin, un rêveur du temps et de l'espace.

Dans les territoires dessinés par Sís, plusieurs pratiques spatiales se dégagent. De Prague à New York, la ville inspire l'illustrateur. Par son cosmopolitisme, sa diversité, sa densité, elle suggère une pratique spatiale basée sur ce que Michel Lussault nomme l'hyperspatialité (Lussault, 2013, 155). Tous les personnages choisis par Sís sont pérégrins. Ils voyagent, traversent des espaces différents, émigrent et immigrent, physiquement ou virtuellement.

Ouvrages cités

BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996.

DEBARBIEUX, Bernard, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétoriques », *L'Espace géographique* (2), 1995, p. 97-112.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1961.

HALLBERG, Kristin, « Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen », i *Tidskrift för litteraturvetenskap, Stockholm*, 1982, p. 163-168.

- LÉVY, Jacques, « Territoire », J. Lévy et M. Lussault, *Dictionnaire de la Géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2013.
- LOUVEL, Liliane, *Poetics of the Iconotext*, Farnham, Ashgate, 2011.
- , *L'Homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil, 2007.
- LUSSAULT, Michel, *L'Avènement du monde. Essai sur l'habitation humaine de la Terre*, Paris, Seuil, 2013.
- MARCUS, Leonard S., *Show Me a Story ! Why Picture Books Matter : Conversations with 21 of the Word's Most Celebrated Illustrators*, New York, Candlewick, 2012, p. 545-560.
- MARIE, Vincent, *Les mystères de l'Égypte ancienne dans la bande dessinée : essai d'anthropologie iconographique*. Montpellier : 2010. Université de Montpellier 3 : thèse de doctorat, Histoire contemporaine, sous la direction de Christian Amalvi.
- MEUNIER, Christophe, *Les Géo-graphismes de Peter Sis. Découvrir, explorer, rêver des espaces*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- MORETTI, Franco, *Graphes, cartes et Arbres*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2005.
- NERLICH, Michael, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport Texte-Image photographique dans La Femme se découvre d'Évelyne Sinassamy », *Iconotextes*, 1990, p. 255-302.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, [1908], 1978.
- RAFFESTIN, Claude, « Écogénèse territoriale et territorialité », in F. Auriac et R. Brunet (dir.), *Espaces, jeux et enjeux*, Paris, Fayard, 1986, p. 175-185.
- RILKE, Rainer Maria, *La Princesse blanche*, Paris, Zoé, [1898], 1992.
- ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
- Sis, Peter, *Les Trois clés d'or de Prague*, Paris, Grasset Jeunesse, 1994.
- , *Christophe Colomb*, Paris, Grasset Jeunesse, 1991.
- , *Le Mur, mon enfance derrière le rideau de fer*, Paris, Grasset, 2007.
- , *Madlenka*, Paris, Grasset Jeunesse, 2000.
- , *Le Messager des étoiles*, Paris, Grasset Jeunesse, 1998.
- , *L'Arbre de vie*, Paris, Grasset Jeunesse, 2003.
- , *Nicky & Véra*, Paris, Grasset Jeunesse, 2021.
- , *Tibet. Les Secrets d'une boîte rouge*, Paris, Grasset Jeunesse, 1994.
- THOM, René, *Esquisse d'une sémiophysique*, Paris, Inter-Éditions, 1988.
- WIRTH, Jean, *Qu'est-ce qu'une image ?* Paris, Droz, 2013.
- YATES, Frances A., *The Art of Memory*, Londres, Routledge and Keagan Paul, 1966.

Notice

Christophe Meunier (Docteur en Géographie) enseigne à l'INSPE Centre Val de Loire de l'Université d'Orléans. Sa thèse a été publiée en 2016 sous le titre *L'Espace dans les livres pour enfants* (PUR). Ses recherches, en géographie culturelle, l'ont conduit à travailler sur les représentations de l'espace et des spatialités dans les iconotextes (bande dessinée, albums pour enfants) et à analyser les idéologies spatiales qui se dégagent de ces objets culturels et sur leurs potentialités à impacter les jeunes lecteurs (transfert de spatialité). Depuis 2010, Christophe Meunier anime un carnet de recherche en ligne : Les Territoires de l'album (Ita.hypotheses.org). Il est l'auteur de « Between Flowers and Concrete. Images of the Fringes of Cities in European Children's Picturebooks », in C. Casonato & B. Bonfantini (dir.), *Cultural Heritage Education in the Everyday Landscape*, Springer, 2022, p. 201-213 ; et « Partir en vacances d'été dans les albums pour enfants », *Les Cahiers Robinson*, n° 53, 2023, p. 63-74.

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.

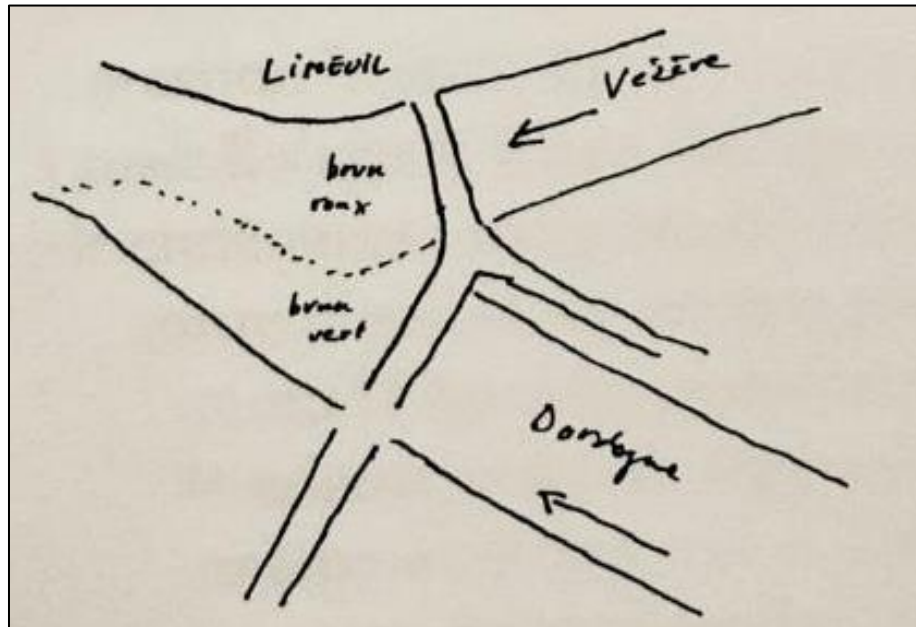


Fig. 2 : Schéma de l'auteur reproduit dans *Le Dépaysement* (2011)

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 reparsourue 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[iendrait] 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].

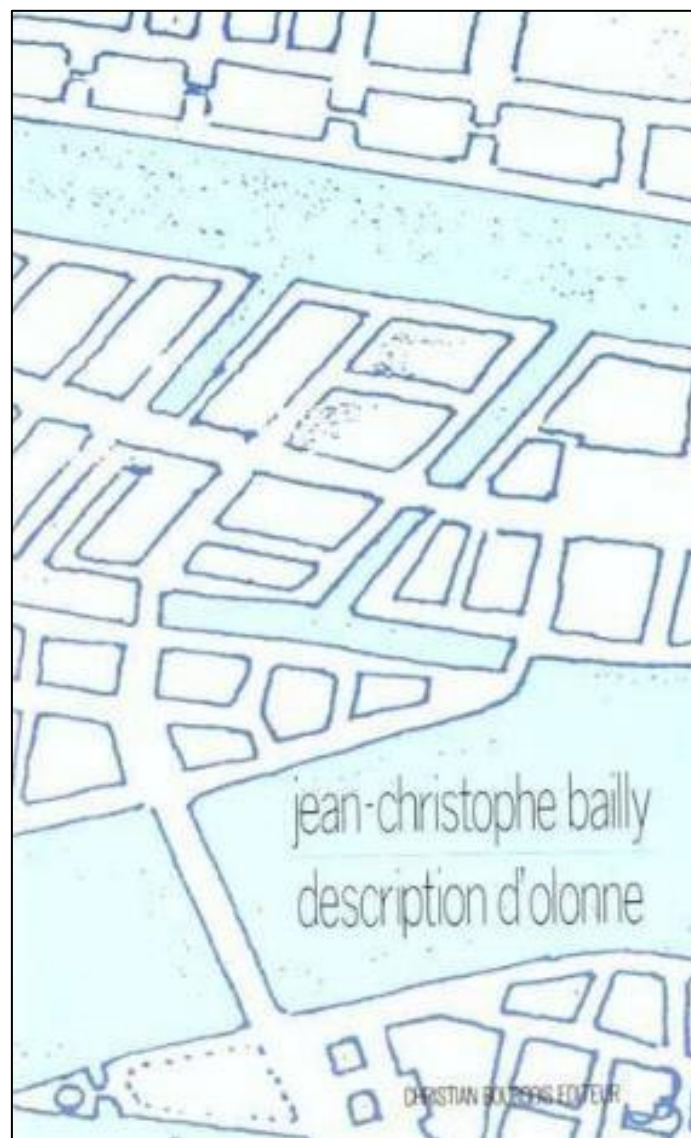


Fig. 3 : Page de couverture de la première édition

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.

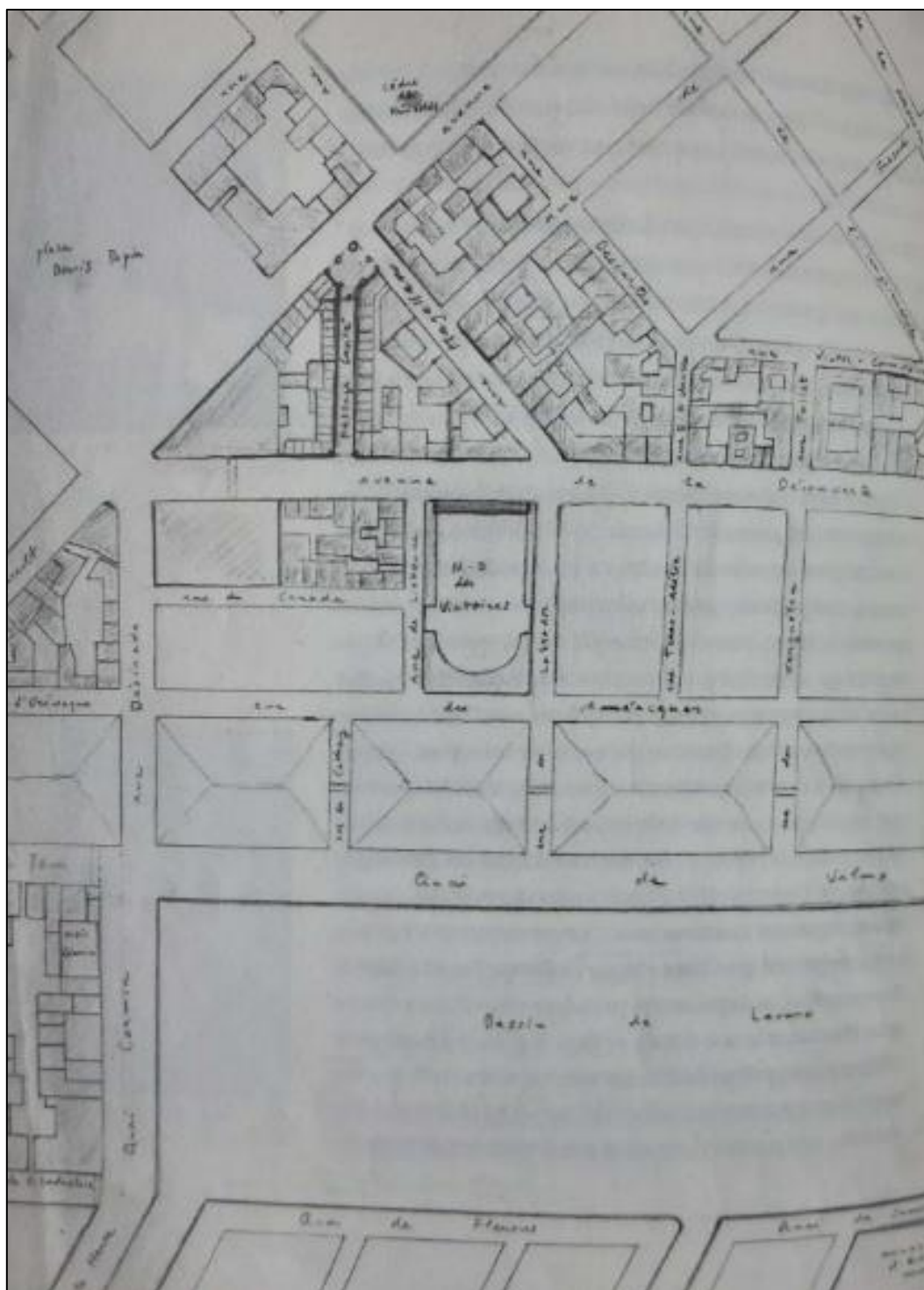


Fig. 5 : Détail d'un autre plan d'Olonne réalisé par l'auteur et reproduit dans Passer définir connecter infinir (2014)

Au rang des documents préparatoires que l'auteur a bien voulu publier se trouve enfin un plan où sont visibles des repentirs relatifs au système de numérotation [fig. 6]. En l'occurrence, le brouillon traduit l'exigence de lisibilité recherchée par l'auteur et témoigne du chemin accompli entre le plan d'origine et le plan définitif joint au livre publié.



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

Faire le tour du propriétaire : défamiliariser le chez soi selon Thomas Clerc et Christophe Boltanski

Laurent Demanze

Introduction

Mon propos s'inscrit dans une plus large réflexion sur les gestes et les manières d'habiter dans la littérature contemporaine. L'époque contemporaine est en effet saisie d'une inquiétude ou d'une urgence à repenser les formes de l'habitation, sous la pression des crises de l'urbanité, des effets de plus en plus saisissants de l'anthropocène et des migrations contraintes. Émerge depuis une vingtaine d'années un ample corpus mettant l'habiter au cœur de ses interrogations : j'ai eu l'occasion de distinguer dans ce corpus quatre sillons distincts. Les exercices d'habitation, qui sont autant d'expérimentations ou de dispositifs de réinvestissements des espaces rétifs, les non-lieux selon la formule très contestée de Marc Augé : je songe au *Livre blanc*, mais plus encore à *Une vie en l'air* de Philippe Vasset, à *Montparnasse-monde* de Martine Sonnet avec ses exercices de gare, ou à Joy Sorman dans *Gare du Nord*. Les décentrement précaires qui cherchent, à travers des déplacements en marge, des formes de réinvention démocratique et de réouvertures au vivant, depuis les beaux essais de Jean-Christophe Cavallin aux écritures de la ZAD. Les instauration d'un lieu commun qui explorent les formes de cohabitation, les côtoiements et les frottements sociaux, en particulier dans les récits-immeubles ou les récits-rues : dans le sillage du roman zolien *Pot-Bouille* et de la *Vie mode d'emploi* de Georges Perec, *209 rue Saint-Maur* de Ruth Zylberman, en passant par *Building Stories* de Chris Ware. Enfin, se dessine la ligne de ce que j'appellerai les autotopobiographies, ou ce que Nathalie Heinich nomme, dans une formule plus juste, les autoportraits par les toits.

C'est dans cette veine-là que s'inscrivent les quelques réflexions que je voudrais développer dans cet article. En effet, ces autotopobiographies délaissent souvent la teneur narrative pour puiser dans les lieux habités une distribution mémorielle : ils inventent d'autres configurations de l'identité, opposées ou complémentaires à l'identité narrative formalisée par Paul Ricoeur. Au lieu d'une continuité de la narration permettant d'intégrer les aléas et les altérations de l'identité, ces textes explorent les discontinuités de l'identité soit par l'éclatement spatial des espaces habités, soit par la succession des lieux d'habitation dans une

vie comme Nathalie Heinich dans *Maisons perdues*, François Nourrissier dans *La Maison mélancolie* ou Déborah Lévy dans *État des lieux*. Émergent alors d'autres configurations de l'identité qui relèvent souvent de l'inventaire, de la liste ou de l'énumération pour tenter en vain d'épuiser le sujet et d'en faire le tour. Dans ce cadre-là, c'est le plus souvent une mémoire matérielle qui est sollicitée en restituant les épisodes d'une vie à partir de ses dépôts concrets comme Olivier Rolin dans *Vider les lieux*, tramant à la liste des objets acquis les souvenirs qui s'y accrochent ou Lydia Flem qui explore, dans *Comment vider la maison de ses parents*, à travers les manières de posséder des stratégies substitutives pour garder trace d'une histoire familiale marquée par la Shoah et la disparition : faire trace ou archive avec des objets parfois dérisoires, alors que l'histoire vécue a été un effacement concerté des traces. Tous ces textes pourraient s'inscrire dans le sillage des belles analyses de Gaston Bachelard dans *Poétique de l'espace* (1957), qui déplie des imaginaires élémentaires en les attachant à des architectures concrètes : fenêtre, grenier ou tiroir. Les espaces domestiques resserrent et recèlent toute une archive mémorielle et une dynamique sensorielle, dans la ténuité concrète d'un objet ou les limites contraintes d'un espace habité.

Ces textes fonctionnent souvent à la manière d'une tentative d'épuisement d'un lieu, en inspectant à mesure les espaces les plus secrets et en explorant ses zones d'ombre. S'il s'agit souvent de faire *le tour du propriétaire*, c'est pour faire émerger l'inquiétante familiarité du chez-soi, plus que l'expérience réconfortante d'une clôture de l'intime. Cette exploration systématique d'un lieu est notamment menée dans les deux récits que j'ai choisi d'aborder, car dans chacun de ces deux livres, un plan du lieu distribue le chapitrage et organise la matière mémorielle : *Intérieur* de Thomas Clerc en 2013 et *La Cache* de Christophe Boltanski en 2015.

S'il fallait décrire le travail de Thomas Clerc, je le placerais volontiers sous le signe d'Édouard Levé dont il est par ailleurs l'éditeur : malgré les continuités, ses textes sont autant de dispositifs expérimentaux différenciés, voire de propositions conceptuelles, sous lesquelles sourd une certaine angoisse. Tous ses livres sont publiés dans la collection L'arbalète, chez Gallimard, ouverte à de telles expérimentations et à une certaine teneur documentaire. L'espace est une ligne de force de son œuvre : il publie en 2007 *Paris, Musée du XXI^e siècle. Le dixième arrondissement* où il arpente systématiquement, avec des modulations de rythme et des vitesses différenciées, l'espace parisien, croisant la veine de la flânerie baudelairienne à la dérive situationniste. Recueil d'adresses marquantes, anthologie de devantures et d'affiches : il transforme la ville en collection matérielle. Avec *Intérieur*, il passe en 2013 de l'extime à l'intime, mais avec le même scrupule méthodologique d'exploration systématique, pour inventorier pièce après pièce son appartement de 50 m², où il vivait alors depuis dix ans. De l'entrée à la chambre, il consigne avec méticulosité la disposition matérielle, inventorie les objets disposés en montrant avec autodérision un soin esthétique maniaque de l'aménagement, dont témoigne l'exergue emprunté à Mallarmé : « *La Décoration !* tout est dans ce mot ». Mais puisque toute tentative d'épuisement est vouée à l'insuccès et suscite un reste ou une lacune, Thomas Clerc prolonge son entreprise en 2021, dans *Cave* : ce livre est né d'un oubli, puisque c'était la seule pièce non explorée dans *Intérieur*. Il investit cette fois la part obscure de l'habitation, explorant plus nettement la teneur érotique et fantasmatique de nos manières d'habiter.

Christophe Boltanski est journaliste, spécialiste de la Palestine et des rémanences coloniales dans les politiques européennes : il travaille pour *l'Obs* avant de devenir en 2017 rédacteur en chef de *XXI*. Il entre en littérature avec *La Cache* en 2015 publié chez Stock, qui explore l'hôtel particulier parisien de sa famille rue de Grenelle pièce après pièce et constitue à mesure un portrait et une histoire de famille de manière éclatée, dans un lieu qui oscille

entre le phalanstère et la forteresse. Le titre du récit renvoie à la pièce minuscule où le grand-père médecin a dû se cacher sous l'occupation, pour échapper aux rafles. La restitution de l'histoire familiale se poursuit dans *Le Guetteur*, consacré à la figure maternelle dont il restitue les engagements politiques, en retrouvant un de ses manuscrits. Ce goût des lieux sensibles dans *La Cache* se retrouve dans son récent livre *King Kasai* : ce livre est publié dans la collection « Une nuit au musée », proposant aux écrivains de passer une nuit dans un musée de leur choix, pour habiter un lieu que l'on quitte habituellement à la nuit tombée, et y creuser l'expérience intime d'une confrontation avec l'espace muséal et une œuvre. Il articule là une de ses précédentes enquêtes journalistiques menée dans *Minerais de sang* et consacrée aux pillages des minerais extraits en République démocratique du Congo, puisqu'il choisit de se plonger dans l'Afrikamuseum, autrefois appelé musée Tervuren, pour saisir un rapport prédateur à l'Afrique et au monde animal.

La Cache de Thomas Clerc et *Intérieur* de Christophe Boltanski ont en commun d'être des récits d'appartement ou d'hôtel particulier, progressant à mesure dans un espace intime. Pour reprendre la formule de Michel de Certeau¹, ce sont des parcours d'espaces, recomposant pièce après pièce la totalité de l'espace vécu. Les lieux semblent se constituer ou s'instituer au fil de la progression spatiale. Cette institution progressive des lieux est intensifiée par la présence de plans de l'appartement en ouverture de chaque chapitre ou de chaque séquence. Les plans permettent tout ensemble de marquer l'unité thématique de chaque chapitre centré sur une pièce, et constituent progressivement l'espace d'un appartement qui se complète, s'agrège et se dessine à mesure.

Si chaque chapitre est centré sur une pièce de l'appartement, la lecture de l'ensemble du livre suscite un dynamisme. Cette tension du livre, c'est celle qui mène vers la cache dissimulée du grand-père à la manière d'une enquête policière dans le récit de Boltanski ou progressivement vers la chambre dans *Intérieur*, lieu nocturne des fantasmes et des secrets. La progression de plan en plan fait en effet reculer le blanc : l'espace se constitue à mesure que les lieux s'ajustent les uns aux autres, donnant le sentiment d'un plan en devenir ou en mouvement, se constituant au fil des souvenirs égrenés et de la lecture. C'est là rejouer en mineur en quelque sorte le mouvement des grandes explorations, faisant reculer les *terra incognita*, remplissant les cartes, exorcisant le blanc et la lacune.

Espaces impersonnels de l'autoportrait

L'insertion du plan recouvre ainsi de multiples fonctions : il signale et escorte les parcours d'espace du narrateur et du lecteur ; il propose une respiration graphique, faisant seuil ; il constitue un modèle d'organisation et de distribution des souvenirs. Christophe Boltanski et Thomas Clerc distribuent en effet la mémoire familiale et intime selon un lien spatial ou analogique avec chaque pièce de l'appartement. Sans doute est-ce encore plus marquant pour Thomas Clerc qui propose dans son livre moins une succession de souvenirs qu'une tentative d'épuisement d'une culture matérielle. *Mes propriétés* : Thomas Clerc pourrait emprunter ce titre à Henri Michaux pour dire combien le livre décompose l'appartement en pièces, en meubles puis en objets contenus. Ces objets fonctionnent régulièrement comme embrayeurs de mémoire : bien sûr, ils dessinent obliquement le portrait de leur propriétaire, par les goûts ou les positionnements sociaux dont ils sont le symptôme. Mais le lieu de leur achat, les usages qui en ont été faits sont autant d'éclats mémoriels, qui

¹ Michel de Certeau oppose dans *L'Invention du quotidien* (1994, 170-190) les parcours et la carte.

parsément le récit. Les deux livres opèrent selon un modèle discontinu, une répartition spatiale de fragments mémoriels : souvenirs concrets d'un frottement de l'individu à la société de consommation pour Thomas Clerc ; saynètes familiales ordonnées selon le lieu où elles sont ancrées pour Christophe Boltanski.

Ce dispositif spatial s'apparente, comme l'a bien montré Michel Beaujour dans *Miroirs d'encre*, aux pratiques de l'invention rhétorique. Images, arguments et raisonnements étaient mentalement distribués dans des lieux, puis réactivés au moment de composer un discours. Pour intensifier la puissance mnémotechnique de cette répartition spatiale, ce sont le plus souvent des lieux familiers ou connus qui sont mobilisés :

Ces *fonds* sont presque toujours empruntés à un bâtiment réel qu'on peut visiter physiquement, un édifice suffisamment vaste pour fournir un grand nombre d'éléments architecturaux espacés régulièrement et susceptibles de servir de cadres ou de niches aux mémoires. [...] Il faut suivre un itinéraire fixe, selon un aller et retour qui imprime ces *lieux* dans la mémoire naturelle, avec les intervalles qui les séparent et leurs positions respectives. (Beaujour, 1980, 87)

C'est là sans doute ce qui invite à lire dans ces textes moins des autobiographies que des autoportraits, comme l'a souligné Michel Beaujour en mettant en évidence « la fonction de la *maison* comme système des lieux de la mémoire, et comme métaphore globale susceptible de structurer un autoportrait. » (*Ibid.*, 106)

La maison, ici l'appartement ou l'hôtel particulier, ou encore davantage au fil de ces deux livres le tiroir, constituent l'équivalent intime de ces palais de la mémoire, spatialisant les éclats mémoriels pour les rendre accessibles lors des parcours mentaux. La répartition spatiale appuyée par la présence des plans est en même temps la mise en évidence de la spatialité du travail de remémoration, la logique organisationnelle de répartition de la matière mémorielle pour les écrivains et pour les lecteurs la forme spatiale de la lecture comme ressaisie localisée des fragments mémoriels. Cette teneur rhétorique de la répartition spatiale est même explicitée dans une séquence d'*Intérieur* :

Armoire à citations

1 recoin de ma penderie me sert d'armoire à citations, et j'en extrais, cachée entre les moires, la phrase philosophique et décorante du maréchal Lyautey qui m'a servi *supra* ; je repose celle de Michel Foucault qui me servira *infra*. (Clerc, 2013, 379)

Cette sollicitation du modèle spatial pour construire l'autoportrait bat en brèche le régime de singularité de l'autobiographie : Michel Beaujour l'a noté, c'est une mémoire impersonnelle, ou en tout cas transindividuelle qui s'invente là. Le plan d'abord constitue un espace de projection du lecteur, y rangeant et sollicitant ses propres souvenirs spatialisés. Ensuite, si *Intérieur* met en évidence des préférences sensibles, particulièrement marquées jusqu'à la maniaquerie, il constitue chemin faisant une dense anthologie de citations et de références : tout dans le livre de Thomas Clerc est référence culturelle, allusion citationnelle, connivence amusée, essayant une identité dispersée, dans une folie de la référence, où le moindre col roulé fait songer tout-ensemble à Marguerite Duras et Ric Hochet². Dans *La Cache*, Christophe Boltanski transfigure quant à lui l'espace en corps collectif, en manières d'être

² Voir par exemple les remarques de Marie-Astrid Charlier : « Outre ces références attendues, Stendhal, Gautier, Balzac, Mallarmé, Flaubert, Zola, Barthes, Modiano côtoient Pasolini, Truffaut, Carné, The Cure et même Claude François ou encore Johnny Hallyday ; le titre de la chanson du rocker français, "Allumer le feu" (Charlier, 2017, 127), accompagne chez l'auteur d'*Intérieur* le geste quotidien d'allumer son four et sa cuisinière. » (*Ibid.*, 102)

communes, au point que l'écosystème de l'immeuble pourrait être décrit, explique le narrateur, selon une perspective entomologiste. Ici comme là, la recherche d'individualité s'atomise, se fissure et compose un sujet problématique³.

Voyage en appartement

Une lecture rétrospective de ces deux textes les inscrirait dans le sillage des littératures de confinement : la pandémie ayant contraint à l'isolement, beaucoup ont réinvesti le piétinement dans l'espace minuscule du quotidien pour lui donner les dimensions d'un voyage d'aventure. Ce jeu d'échelle, nouant microcosme et macrocosme, opérait une défamiliarisation contrainte du regard pour essayer de dilater l'espace intime aux dimensions de la planète ou d'une contrée étrangère. Et on sait combien *Voyage autour de ma chambre* a été un livre sollicité pour se saisir de l'exigence, imposée par la situation pandémique, de requalifier le regard et de réinvestir le plus intime en lui donnant une autre ampleur : nécessité de requalification du regard, défamiliarisation contrainte, transfiguration imaginaire, que la présence des plans rend sans doute encore plus sensible.

Ce motif de l'autoconfinement renouait de fait avec toute une veine ironique, analysée par Alessandro Grosso, de Jean-Philippe Toussaint à Jean Echenoz, qui jouait « un topos romantique [...] : des œuvres littéraires célèbres (*Voyage autour de ma chambre*, *À rebours*, etc.), s'articulent autour de ce motif, ainsi que de véritables "légendes" d'écrivains (Marcel Proust enfermé dans sa chambre tapissée de liège). » (Grosso, 2022, § 9) La référence à Xavier de Maistre est d'ailleurs explicite dans le livre de Thomas Clerc, qui s'en distingue par l'ampleur du voyage domestique : « ce livre est la reprise surdimensionnée du *Voyage autour de ma chambre*. Je suis un anti-Xavier de Maistre » (Clerc, 2013, 121). L'écrivain mobilise plaisamment tout au long de son livre la référence au voyage : c'est là une référence régulière dès lors qu'il s'agit de réinvestir l'espace du dedans pour en poser la légitimité de pensée ou la qualité littéraire, à rebours des accusations d'intimisme ou de clôture minuscule. Songeons de manière emblématique à l'essai de Mona Chollet, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*⁴, ressaisissant l'espace du dedans dans un registre épique en mineur. Ce registre épique, Thomas Clerc le reprend ironiquement dans un fragment d'ailleurs repris en quatrième de couverture :

Comme j'ai été lent à faire le tour de ma maison ! 3 ans pourtant c'est 3 fois moins qu'Ulysse revenant de Troie. Ulysse ne voulait pas rentrer à Ithaque, et moi je m'évertue à rester ici, je supplie de ne pas sortir.

Pour mieux se figurer en anti-Ulysse, Thomas Clerc marque un singulier renversement du trajet odysseïen : il ne s'agit pas d'une traversée entravée et empêchée par la colère de Poséidon, mais autant de retards volontaires, de haltes durables ou d'excursions buissonnières pour éviter de rentrer chez soi. Trois ans d'inventaires, de listes, de recensions d'objets et de meubles, pour ne pas sortir donc, ce que la construction même du texte accentue, puisque de manière circulaire, il se termine par la sonnerie qui l'avait ouvert.

La Cache de Boltanski dit aussi cette passion de l'enfermement et anatomise l'*habitus* pour ainsi dire pathologique d'une famille ayant constitué l'extérieur en menace permanente :

³ Ce trouble de l'identité est encore accentué dans *La Cache* par une hésitation onomastique marquée par les erreurs graphiques du nom propre (Boltanski, 2015, 94-95 et 184) : je renvoie à tous les travaux de Philippe Bonnefis, et au livre de Claude Burgelin (2012).

⁴ Chollet (2015).

la menace qui pèse sur le Grand-père lors de l'Occupation devient un trait structurant de sa manière d'être et circule de génération en génération à la manière d'une préférence mentale en héritage :

Le dehors l'écrasait. [...] Il ne supportait pas l'espace. Dans la rue, il était pris de vertige. Il ne pouvait plus sortir sans guide, un peu comme quelqu'un qui aurait perdu tous ses repères. Il redoutait le vide, les ouvertures, les fenêtres, les portes béantes, les cages d'escalier. Il préférait les lieux clos.

Il regrettait sa cachette, creuset de sa souffrance. Il ne l'a jamais quittée. Partout où il était, il reconstituait sa prison autour de lui. Il dressait de hauts murs entre lesquels il se retrouvait. (Boltanski, 2015, 292)

Enceintes, « vase clos » (*ibid.*, 317), rempart à l'extérieur : la cache et de manière métonymique l'appartement est un microcosme autosuffisant, retranché du dehors. Le plan, n'inscrivant pas l'hôtel particulier dans l'espace urbain, accentue ce sentiment d'autarcie, de monde autonomisé : le plan constitue en somme l'habitat en géographie insulaire⁵. Le récit oscille entre le souvenir de Robinson Crusoë et dans *La Cache* les récits d'aventure, mais dans laquelle la Fiat familiale est aussi sous-marin de poche, outil d'exploration, que bocal pour poissons rouges, autonomie existentielle : l'« enveloppe protectrice » (*ibid.*, 19) de la voiture est un substitut et un prolongement des murs de l'appartement.

L'étrangement inquiétant du ludique

Ouvrir chaque séquence par le plan d'un lieu qui s'élabore à mesure élabore pour ainsi dire une tension cartographique, pour reprendre en la détournant la célèbre formule de Raphaël Baroni⁶. Un espace s'élabore, impliquant l'imagination d'un lecteur, collaborant à sa genèse. Matière à rêverie, la carte est on le sait une surface de projection mentale : non seulement le lecteur est amené, comme on l'a vu, à participer à ce travail de spatialisation de la mémoire, mais, qui plus est, son imagination anticipe le mouvement descriptif qui suit. Le lecteur se déplace à son tour de pièce en pièce, son imagination saute de case en case.

La teneur ludique de la lecture est d'autant plus vive que la carte offre un espace d'investissement de l'imagination, comme l'a remarqué Michel Picard dans *La Lecture comme jeu*. Il consacre même toute une séquence intitulée « La Maison de C. Structuration d'une aire de jeu » à la spatialisation de l'imagination d'un lecteur, occupé à organiser l'espace au fil du récit de *La Maison de Claudine*. Il met en évidence que l'« édification de la configuration spatiale, Meccano sans modèle, sa manipulation, ses transformations tâtonnantes et risquées » (Picard, 1985, 40) permet de configurer mentalement l'espace, de l'investir, en particulier pour répondre à la question : « Où sont les enfants ? ». La carte est tout ensemble espace d'investigation et espace ludique, ce que Thomas Clerc et Christophe Boltanski mobilisent semblablement à travers la référence au Cluedo. Six mentions scandent en effet *Intérieur* et donnent une couleur criminelle à la déambulation ludique, par ces surgissements dans les pièces correspondantes :

⁵ « Lieu de l'intériorité, refuge du Moi, espace hors du temps, la maison de l'écrivain, dans sa nature à la fois statique et sacrée, s'oppose structurellement au caractère turbulent de la société du XXI^e siècle. Chez lui, l'ironiste contemporain peut s'adonner en toute tranquillité à la "décoration intérieure et minutieuse du vide" (I : 410) et affirmer au passage son appartenance à un monde en voie de disparition, celui de la littérature, incarnée par la riche bibliothèque qui décore inévitablement son salon. » (Grosso, 2022, § 15)

⁶ Baroni, 2007.

Cluedo

Le Docteur Olive, avec la clé anglaise, dans l'entrée, m'approuve. (Clerc, 2013, 32)

Cluedo

Mlle Blanche, dans la cuisine, avec 1 poignard. (*Ibid.*, 139)

Cluedo

Mme Pervenche, dans la salle à manger, avec le chandelier. (*Ibid.*, 160)

Cluedo

Colonel Moutarde, avec le revolver, dans le salon. (*Ibid.*, 194)

Cluedo

Le Professeur Violet, dans la bibliothèque, avec la matraque. (*Ibid.*, 241)

Cluedo

Mlle Rose, dans la chambre, avec la corde ! (*Ibid.*, 376)

Cette atmosphère criminelle est d'autant plus forte que le livre s'ouvre par la mention de son arrière-grand-père Auguste Clerc, décorateur et peintre d'objets religieux, assassiné par sa femme en 1912, à 48 ans. Ce crime inaugural, Thomas Clerc l'a déjà évoqué dans un précédent recueil de nouvelles *L'Homme qui tua Roland Barthes* (2010). La sonnerie inquiétante qui retentit régulièrement à l'entrée accentue cette atmosphère de mystère. Il n'en va pas autrement dans *La Cache*, puisque Christophe Boltanski mobilise le Cluedo pour dire par un détour ludique la ruse de son grand-père se dissimulant dans une pièce cachée de l'appartement pour échapper aux rafles.

J'évolue à travers la Rue-de-Grenelle comme sur un plateau de Cluedo. Par une heureuse coïncidence, il y a autant de pions que de protagonistes. Hormis le colonel Moutarde, il est facile d'identifier qui peut exercer les rôles de Mademoiselle Rose, Madame Pervenche, Professeur Violet, Monsieur Olive ou Madame Leblanc. Je n'ai pas besoin de jeter mes dés. Je ne peux, en effet, avancer que dans une seule direction et je ne me déplace que d'une case à la fois, voire de deux si elles remplissent une même fonction, comme la cuisine et l'ex-salle à manger. Les appartements en enfilade – c'est d'ailleurs leur principal défaut – font l'économie des couloirs et n'offrent pas d'échappées latérales. À chaque tour, je découvre une nouvelle pièce. Contrairement à la version classique du jeu, il n'existe pas davantage de passage secret reliant le bureau à l'observatoire (ici la terrasse) ou la salle de bains au salon. Je n'ai jamais vu non plus de matraque, de poignard ni de revolver. En guise d'indice, je dispose à ce stade d'une clé, d'un frigo à moitié vide, d'un samovar et d'une sonnette. Dans chaque partie de la maison, je convoque un ou plusieurs personnages, je vérifie les alibis de chacun, j'émet une hypothèse et je me rapproche un peu plus de la vérité. Si la victime est la même que dans le Cluedo, l'intrigue change. Je ne suis pas en présence d'un meurtre, mais d'une disparition. La question à laquelle je dois répondre est la suivante : où est caché le Docteur Lenoir ? (Boltanski, 2015, 72-73)

Christophe Boltanski note à la fois la pertinence de la métaphore ludique et ses limites⁷ : on ne se déplace pas librement de case en case, mais l'on est contraint par l'architecture de l'immeuble et du livre à un parcours imposé. Le mouvement du texte, tendu vers cette énigme du lieu de la dissimulation, s'ouvrant presque sur la disparition du grand-père et se fermant pour ainsi dire à sa sortie à l'air libre à la Libération, accentue cette linéarité imposée. Si *La Cache* n'offre pas « d'échappées latérales », *Intérieur* de son côté ménage ces sorties, ou ces sauts permettant de prendre des chemins de traverse en rupture avec toute linéarité : non seulement, le texte ne possède pas la même tension narrative, refuse même toute narrativité suivie, mais surtout il est régulièrement ponctué de renvois à d'autres pièces, à la manière d'un livre dont on est le héros ou de cartes prison, pour emprunter cette fois au Monopoly.

⁷ D'autres références au jeu apparaissent dans *La Cache* : p. 180 pour la figure du flipper et p. 309. La référence au Cluedo revient p. 239 pour être approfondie. On songera aussi au livre de Julie Wolkenstein (2020) qui prend la forme d'un *escape game*.

Cette perspective ludique n'est donc pas sans inquiétude : si elle a partie liée avec l'enfance, elle va de pair avec une atmosphère de menace historique, avec des présences inquiétantes cachées ou qui viennent sonner régulièrement à la porte, des morts et des fantômes. Le jeu de cache-cache laisse place à la figure de la maison hantée et évoque les analyses de Freud à propos de *l'unheimlich*⁸ : le plus familier est selon lui puissamment inquiétant. La silhouette entraperçue du grand-père caché fait figure de spectre dans *La Cache* et la description malade de l'appartement dans *Intérieur* semble une manière de tenir à distance une sourde angoisse d'un individu se considérant à la manière d'un fantôme :

Fanthomas

Plus je considère mes vêtements, plus je vois le fantôme que je suis. J'ai fait d'eux mes alliés parce que nous avons peu d'alliés et ces aliens m'ont aliéné l'esprit. [...] En multipliant mes incarnations provisoires, ils me signalent mon propre vide. (Clerc, 2013, 382)

La sollicitation du jeu est donc moins à comprendre comme une stratégie d'appropriation de l'espace, une opération pour devenir propriétaire, qu'au contraire comme un geste de défamiliarisation, conduisant à se désapproprier le lieu : les remarques ironiques de Thomas Clerc se moquant de son attitude de notaire en dressant un état des lieux désamorcent la tentation de l'appropriation ou de l'identité figée. Le geste ludique est convoqué pour déshabituer le regard, susciter un estrangement, et faire émerger *l'unheimlich* aussi bien que l'infraordinaire⁹.

Conclusion : « Ce repère, Perec¹⁰ »

La littérature contemporaine se place, on le sait dans le sillage de Perec, passionné de cartes et d'arpentage, au point d'avoir inscrit au Cahier des charges de la *Vie mode d'emploi* la nécessité d'une carte dans chaque chapitre. Au-delà de la référence au personnage d'*Un homme qui dort*, refusant de sortir, *La Cache* de Christophe Boltanski et *Intérieur* de Thomas Clerc emboîtent tous les deux le pas aux opérations de défamiliarisation ludique initiées notamment dans *Espèces d'espaces*. Mais ces opérations sont menées de manières différenciées ici et là. Thomas Clerc puise à la tentative d'épuisement, par son art minutieux de la liste, par sa maniaquerie descriptive. Ce sont les rémanences de l'Histoire que Christophe Boltanski explore quant à lui, faisant de l'espace habité un équivalent du puzzle incomplet de Perec¹¹ : la cache fore l'espace, elle est un trou ou un hiatus (Boltanski, 2015, 301), venant strier la représentation homogène du plan de présence inquiétante. C'est sans doute là la marque de la fécondité de l'héritage perecquien : qu'une même œuvre suscite des livres aux enjeux et aux tonalités si distinctes.

La récente parution de *King Kasai* en 2023 par Christophe Boltanski dans la collection « Ma nuit au musée » prolonge et déplace ce travail de forage au sein de la mémoire coloniale

⁸ Freud/Féron, 1985.

⁹ De manière élargie, le texte de Thomas Clerc a été rapproché par Alessandro Grosso et par Marie-Astrid Charlier dans un très bel article comme une reprise ironique de la visite à la maison ou au musée d'écrivain, montrant par-là la fragilité de la situation de l'écrivain à l'époque contemporaine.

¹⁰ Étienne, 1984, cité par Maxime Decout dans « Ego-histoire sous le signe de Perec », <https://laviedesidees.fr/Ego-histoire-sous-le-sign-de-Perec>, consulté le 11 juillet 2023.

¹¹ La figure du puzzle est convoquée pour décrire le travail de son oncle Christian Boltanski (p. 310), et décrit cette œuvre comme obsédée par la « cachette », ce trou noir et sale où il n'avait pas le droit d'aller » (p. 319).

belge : passant la nuit dans l’Africa Museum près de Bruxelles, l’écrivain-journaliste traque les traces du colonialisme belge, malgré les efforts pour déboulonner la figure du roi Léopold II. Dans *La Cache* comme dans *King Kasai*, le geste est de se situer dans un espace déplacé, caché ou nocturne, pour permettre de faire revenir une mémoire hantée, de laisser surgir la force spectrale d’une Histoire biffée. Le rapport à l’Histoire se joue ainsi à la manière de Perec sur le mode d’une mémoire raturée et striée par les survivances : habiter et être hanté vont de pair.

Ouvrages cités

- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l’espace*, Paris, PUF, 2020 [1957].
- BARONI, Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.
- BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d’encre. Rhétoriques de l’autoportrait*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.
- BOLTANSKI, Christophe, *La Cache*, Paris, Stock, 2015.
- BURGELIN, Claude, *Les Mal nommés*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2012.
- CERTEAU, Michel de, *L’Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », tome II, 1994, p. 170-190.
- CHARLIER, Marie-Astrid. « “Tentative d’épuisement d’un [appartement] parisien” : écrire chez Thomas Clerc », @nalyse. *Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, 2017, « Lieux usés. Espaces et topoï dans le roman de l’écrivain », n° 12, p. 101-127.
- CHOLLET, Mona, *Chez soi. Une odyssée de l’espace domestique*, Paris, La découverte, 2015.
- CLERC, Thomas, *Intérieur*, Paris, Gallimard, coll. « L’arbalète », 2013.
- , *L’Homme qui tua Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2011).
- ÉTIENNE, LUC, « À Georges Perec », *Bibliothèque oulipienne*, n° 23, 1984.
- FREUD, Sigmund, « L’inquiétante étrangeté », traduit par B. Féron, dans *L’inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.
- GROSSO, Alessandro, « Paratopie de l’écrivain ironique : à propos des auteurs qui se cloîtent », *Fixxion*, n° 25, 2022.
- PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985.
- WOLKENSTEIN, Julie, *Et toujours en été*, Paris, P.O.L, 2020.

Notice

Spécialiste de la littérature contemporaine, Laurent Demanze est professeur à l’Université Grenoble Alpes depuis 2018, après avoir enseigné à l’ENS de Lyon. Il est responsable du centre ÉCRIRE, dans l’UMR Litt&Arts. Il a publié des articles dans *Critique*, *Littérature*, *Études françaises*, *French forum*, *Contextes* entre autres. Il dirige la collection « Écritures contemporaines », codirige avec Marinella Termitte la collection « Ultracontemporanea » et avec Agathe Salha la revue *Recherches et travaux*. Il est notamment l’auteur de cinq essais chez José Corti : *Encres orphelines* (2008), *Gérard Macé, l’invention de la mémoire* (2009), *Les Fictions encyclopédiques* (2015), *Un nouvel âge de l’enquête* (2019), le dernier essai paru en 2021 s’intitule : *Pierre Michon, l’envers de l’histoire*.

Récits d'aventure et matérialité de l'objet-livre : usages ludiques de la carte dans trois romans américains contemporains

Gaëlle Debeaux

La double page d'avant-titre dans le roman *The Selected Works of T. S. Spivet* comporte deux illustrations pouvant s'apparenter à des cartes : à gauche, on identifie une représentation sphérique renvoyant à une sorte de planète, peut-être la Terre, et à droite on trouve une carte du territoire des États-Unis d'Amérique, cadre de la fiction que l'on s'apprête à lire, comportant en pointillé une ligne retraçant l'itinéraire du personnage, le jeune Tecumseh Sparrow Spivet, qui va traverser à douze ans le pays d'ouest en est pour participer à un événement scientifique afin de présenter son propre travail cartographique ; cette ligne fait également office de chronologie du récit, et permet de placer les étapes de l'itinéraire, qui correspondent aux chapitres du roman, eux-mêmes rassemblés en trois grandes parties dont on peut lire les titres au sommet de l'image. Sur cette carte, qui ne propose *in fine* que les contours du territoire et qui peut faire office de sommaire, apparaît en blanc le titre du roman. L'ensemble donne le ton : les représentations graphiques d'espaces seront, dans le roman, fermement entrelacées avec le récit lui-même. Plus encore, l'image de gauche offre, dans une sorte de bannière ou d'étendard, une citation tout à fait intéressante pour notre propos : il s'agit d'un extrait de *Moby-Dick* d'Herman Melville, « *It is not down in any map ; true places never are* » ; celle-ci paraît orienter d'emblée la lecture sur la voie d'une insuffisance de la carte – de ses limites représentationnelles comme des limites du geste cartographique lui-même, au regard de la fiction.

C'est précisément de la place et du rôle des cartes dans quelques fictions américaines contemporaines que cet article entend traiter : ces fictions ont la particularité d'investir le livre comme un objet. Elles s'efforcent, comme un rapide parcours dans les œuvres permet de le constater, d'utiliser l'intégralité de la page pour la mise en récit, dans une logique intermédiatique, c'est-à-dire à la fois textuelle et visuelle. Dans cette perspective, la carte, qu'on entendra comme une « représentation graphique conventionnelle [...] de données concrètes ou abstraites localisées sur le globe terrestre » (TLFI), fait partie des éléments visuels régulièrement convoqués dans ces romans. Le corpus d'étude que l'on se propose d'explorer rassemble *The Selected Works of T. S. Spivet*, publié en 2009 par Reif Larsen, ainsi que *S.*, publié en 2013 par le romancier Doug Dorst en collaboration avec Jeffrey Jacob Abrams, et *Bats of the Republic*, à ce jour non traduit en français contrairement aux deux autres œuvres

mentionnées, et publié en 2015 par Zachary Thomas Dodson. *The Selected Works of T. S. Spivet*, qu'on peut classer dans le champ de la littérature adolescente, est le premier roman de l'auteur américain, dont les ouvrages suivants explorent également l'univers de la jeunesse ; ce dernier revendique des influences le plaçant au cœur des innovations matérielles touchant l'objet-livre à l'orée du XXI^e siècle, en se réclamant notamment de W. G. Sebald ou encore de Mark Z. Danielewski – influences importantes pour le propos de cet article en ce qu'elles témoignent d'un intérêt pour l'hybridation du texte et de l'image. Doug Dorst, quant à lui, est l'auteur de trois romans qui ont connu un certain succès aux États-Unis : *Alive in Necropolis* s'inscrit dans une veine fantastique et horrifique, tandis que *The Surf Guru* est un recueil de nouvelles explorant les trajectoires de différents personnages au tournant de leur existence ; *S.*, son troisième roman, est le fruit d'une collaboration intermédiatique assumée avec J.-J. Abrams, réalisateur bien connu et passionné de science-fiction (on lui doit notamment *Armageddon* en 1998, *Star Trek* en 2009 ou encore deux épisodes de *Star Wars* en 2015 et 2019). Zachary Thomas Dodson, enfin, est un auteur moins connu : c'est par son activité de designer et d'éditeur (il fonde les éditions featherproof books en 2005) qu'il en arrive à l'écriture.

Les trois romans étudiés appartiennent à ce que la critique américaine nomme la « *post-postmodern fiction* » qui viserait à renouer avec une forme de réel par le biais des émotions et des affects tout en maintenant les explorations formelles au cœur du projet romanesque (Clare, 2019) ; dans ces œuvres, en définitive, le ludique n'est pas le fin mot de l'expérience de lecture même s'il en est un moyen. Ainsi, les jeux formels n'interdisent pas la présence de personnages fortement caractérisés et avec lesquels le lecteur peut entrer en empathie ; ce sont également des récits qui vont chercher du côté de la littérature de genre pour construire leurs intrigues – du côté de l'aventure, mais aussi du côté de la romance. Dans le corpus étudié, ces jeux formels prennent la forme d'un investissement du livre comme objet, avec un débordement du texte dans les marges, et un entremêlement entre une modalité textuelle et une modalité visuelle de mise en récit. On peut donc identifier ici une sous-catégorie d'appartenance, que les chercheurs Thomas Mantzaris et Allison Gibbons construisent dans leurs travaux depuis quelques années : les romans « multimodaux » (Gibbons, 2017 ; Mantzaris, 2018 et 2022), qui rassembleraient notamment les œuvres de Mark Z. Danielewski, Joan Safran Foer, Lance Olsen ou encore, de l'autre côté de l'Atlantique, Adam Thirlwell. Ces romans multimodaux naissent de « la prolifération des technologies médiatiques et [d]es inquiétudes concernant le futur du livre imprimé » ; ces romans, « présentant un éventail varié de modes de représentation comme faisant partie intégrante de la narration, [...] reconfigurent l'objet livre, prolongeant des possibles narratifs et en suggérant de nouveaux » (Mantzaris, 2018, 69¹). Parmi ces modes de représentation servant la mise en récit, on compte donc la carte, que Mikko Keskinen désigne comme un « médium non-narratif » qui est « narrativisé lorsqu'elle est placée au sein d'un livre regroupant à la fois un roman et un discours épistolaire dans la marge » (Keskinen, 2019, 152²). Les trois romans que cet article explore, en intégrant des éléments visuels comme la carte, des dessins de toute sorte, mais aussi, pour *S.* et *Bats of*

¹ Nous traduisons : « *The proliferation of media technologies and the concerns regarding the future of the print book medium have triggered the emergence of multimodal literature. Featuring an array of modes of representation as intrinsic parts of the narrative, multimodal novels have reconfigured the space of the print book, suggesting and pursuing narrative possibilities.* » On pourra également citer la définition suivante : « *Multimodal fiction is centered on the notion of combining verbal and non-verbal modes of representation in the ways in which the narrative is created as well as communicated to the reader.* »

² Nous traduisons : « *in S., non-narrative media, such as maps, [...] are narrativized when placed inside a tome containing a novel and marginal epistolary discourse.* »

the Republic, des lettres (et bien d'autres choses encore dans le roman de Dorst et Abrams), peuvent alors être caractérisés comme des fictions d'archive : tout se passe comme si l'on faisait face, ou bien à un carnet personnel dans le cas de *The Selected Works of T.-S. Spivet*, celui que tiendrait le jeune Spivet pour retracer son aventure, ou bien à un véritable dossier d'archive dans le cas des deux autres œuvres, où le roman (ou les romans, pour *Bats of the Republic*) ne sont qu'un des éléments archivés et servant à la reconstitution de l'histoire. L'ensemble est enfermé dans un objet, le livre, qui peut même prendre la forme d'une boîte dans le cas de *S.*

On le comprend, le livre est exploité dans toutes ses potentialités médiatiques, et cela pose en effet la question de l'insertion d'éléments visuels au sein de la trame narrative : ici, ces éléments visuels sont rarement de simples illustrations et ils ne sont pas à interpréter comme des données secondaires dans le récit ; l'entrelacement du texte et de l'image est à comprendre dans une logique symbiotique, qui défait les hiérarchies. Le lecteur, face à cet ensemble qui, au moins pour *S.* et *Bats of the Republic*, peut fonctionner comme un puzzle, adopte une modalité de lecture herméneutique (Correard/Ferré/Teulade, 2014 ; Message, 2014) par laquelle il va se faire enquêteur ou explorateur de l'espace romanesque, prolongeant la posture des personnages principaux qui sont également des figures d'enquêteurs (pour les deux protagonistes de *S.*) ou d'explorateurs (de façon quasi littérale dans *The Selected Work of T.-S. Spivet* et de façon plus indirecte dans *Bats of the Republic*). Dans cette perspective, la carte apparaît tout à la fois comme la représentation d'un territoire à explorer, renvoyant à l'univers du récit d'aventure et réactivant le motif de la carte au trésor, et comme la traduction visuelle de l'intrigue du livre, faisant cette fois-ci de l'exploration non plus seulement le thème du récit mais la modalité de réception de l'œuvre (où ce serait le livre qui deviendrait un espace à explorer). Pour mener à bien cette étude, une présentation des cartes sera proposée dans le but d'en caractériser la nature ; on se demandera alors en quoi ces cartes, activant le motif de l'aventure, instaurent un pacte de lecture herméneutique ; de la sorte, on proposera une interprétation de ce que la matérialisation de ces cartes dans ces fictions multimodales peut permettre de dire sur la valeur de la carte elle-même dans un contexte contemporain.

Quelles cartes pour quels romans ? Ébauche taxinomique

Une étude quantitative de la présence des cartes dans les récits permet de montrer que le corpus n'est pas homogène du point de vue du nombre de cartes représentées, puisque *The Selected Works of T. S. Spivet* offre au moins quarante-deux cartes, là où *Bats of the Republic* en propose six, et *S.* deux. Toutefois, le corpus est convergent quant à la place que lui réserve le récit en général : la carte est régulièrement mentionnée, et constitue un objet familier pour les protagonistes.

On peut d'ailleurs commencer par évoquer brièvement ces cartes qui sont mentionnées dans le récit sans faire l'objet de représentations visuelles : une étude lexicométrique de l'usage du terme « *map* » dans *The Selected Works of T. S. Spivet* ne manquerait pas de faire ressortir l'omniprésence du terme dans le récit : on peut considérer qu'il apparaît, variations comprises, au moins une fois toutes les deux pages du roman. Dans celui-ci, la carte envahit la diégèse, dans une logique hyperonymique : le terme « *map* » sert en effet à désigner un ensemble de représentations graphiques qui ne sont pas toutes à proprement parler des cartes géographiques, mais des schémas, des dessins, voire des portraits. Le héros, T. S. Spivet, se désigne lui-même comme un cartographe, et la carte est son langage. Le roman tient même un discours sur la carte, comme en témoigne cette définition : « Une carte ne se contente pas

de situer : elle met au jour un sens, elle le formule, elle crée un pont entre l'ici et l'ailleurs, entre des idées disparates dont nous ne savions pas jusque-là qu'elles pouvaient avoir un lien » (Larsen, 2009, 160). Si l'objet est nettement moins présent dans *S.*, il reste central en ce que le récit mentionne, à intervalles réguliers, l'existence d'une carte que le lecteur ne verra jamais, que le protagoniste lui-même peine à voir. Au cœur de *S.* se situe un roman, *Le Bateau de Thésée*, qui est ce livre que les deux protagonistes, Jen et Éric, s'échangent et dans la marge duquel ils écrivent leurs pensées, mais surtout l'avancée de leur enquête : en effet, l'auteur du *Bateau de Thésée*, un certain V. M. Straka, est un auteur à l'identité mystérieuse, au cœur d'un ensemble de machinations et d'événements politiques du xx^e siècle ; Éric a tenté de mener des travaux de thèse sur cet auteur mais est désormais en disgrâce, tandis que Jen, jeune étudiante de licence, se prend au jeu ; comme on le voit rapidement venir, tous deux tombent amoureux dans les marges du livre. *S.* présente donc deux histoires en parallèle, celle rassemblant Jen et Éric, et l'histoire racontée par le *Bateau de Thésée*, dans laquelle un personnage à l'identité mystérieuse et ayant perdu la mémoire, *S.*, tente de comprendre qui il est à travers un périple initiatique à travers le monde, sur un bateau lui-même tout à fait mystérieux. En l'absence de mémoire, le personnage est condamné à vivre dans un présent perpétuel et cherche des repères : la carte est un de ces repères. C'est ainsi qu'une carte mystérieuse, possédée par l'étrange capitaine du bateau dans lequel *S.* est passager (ou prisonnier), fait régulièrement son retour, toujours entraperçue par le personnage mais jamais vue directement. De la sorte, dans le roman de Dorst et Abrams la carte est très régulièrement évoquée pour constater son absence, ou son manque de lisibilité – comme en témoigne ce commentaire évoquant « une carte de navigation tellement noire et moisie qu'elle en est illisible » (Dorst/Abrams, 2013, 46) : cela traduit un rapport au monde fondé sur une instabilité permanente, comme si les personnages, et les lecteurs avec eux, étaient prisonniers d'un univers labyrinthique, plongés dans une vue immergée et incapables d'acquiescer le surplomb nécessaire à l'établissement d'une carte. Il est à noter toutefois que plus on avance dans le récit, plus la carte devient lisible, comme on le constate plus avant dans le roman : « Quelque chose doit [avoir distrahit Maelström] car il a laissé à *S.* le temps de voir les cartes. Elles sont moins moisies que les précédentes, sans doute » (*ibid.*, 281). *Bats of the Republic*, quant à lui, raconte l'histoire à trois cents ans d'intervalle de deux personnages masculins, appartenant à la même famille, et confrontés à des dangers menaçant leur existence même au cœur d'une Amérique en prise avec des luttes territoriales ; l'un des récits se situe en 1843, au cœur des guerres de conquête et notamment au Texas ; l'autre se situe dans le futur, en 2143, après une catastrophe ayant conduit à l'installation de colonies fermées sur elles-mêmes dans d'anciennes grandes villes américaines, le reste du territoire étant devenu désertique. Dans ce roman, un des deux protagonistes, le personnage de 1843, est un naturaliste porté par le désir d'étudier la faune et la flore de son pays : il sera chargé d'une mission le conduisant jusque sur les terres en guerre du Texas, et envisage cette « aventure », telle que le récit la désigne, comme l'occasion de cartographier le territoire. Comme le personnage l'indique, « j'ai également emporté mon équipement de cartographe. Mon aptitude à lire les étoiles devrait me prémunir contre l'égarement, et j'ai l'idée qu'une carte du nouveau territoire que j'habite serait d'une grande valeur pour une société d'arpentage ou un bureau gouvernemental. » (Dodson, 2015, 52)³. Ces

³ Nous traduisons : « *I have also packed my mapmaking apparatus. My skills at reading the stars should save me from being lost, and I have the idea that a map, made of the fresh territory I inhabit, would be of great value to some surveying company or government office.* »

multiples mentions de la carte ou du geste cartographique font ainsi exister le principe cartographique au sein de la fiction.

Ces romans présentent également un certain nombre de cartes concrètes, qui peuvent se trouver soit dans la marge du texte, soit insérés dans le corps de texte, ou bien encore placées sur des pages spécifiques, voire en tant qu'objet autonome glissé entre les pages du livre. Ces cartes peuvent correspondre, d'abord, à des représentations géographiques : dans *The Selected Works of T. S. Spivet*, le protagoniste est porté par un rapport scientifique au monde si bien que l'acte cartographique correspond régulièrement à une démarche de documentation, offrant des cartes illustratives (voir par exemple Larsen, 2009, 201) ; dans *Bats of the Republic*, l'enjeu de ces cartes géographiques est davantage d'établir des repères dans un contexte d'instabilités politiques et territoriales. Mais on trouvera aussi régulièrement des cartes qu'on pourrait dire exploratoires, c'est-à-dire ne représentant pas un espace rendu entièrement visible mais plutôt un espace vu de l'intérieur, en train d'être parcouru : c'est le cas des deux grandes cartes au centre dans *Bats of the Republic* (Dodson, 2015, 360-363), retraçant l'exploration d'une grotte (en 1843) et d'un souterrain sous la ville (en 2143) ; c'est aussi le cas des petites cartes des étapes du long voyage en train qu'effectue le jeune Spivet pour se rendre à Washington, qui sont proposées régulièrement en marge et qui tendent à morceler le rapport au territoire en un ensemble de fragments que le lecteur est invité à rassembler. Ces cartes exploratoires, qui témoignent également d'une interrogation présente en toile de fond dans ces deux romans, celle du rapport qu'entretiennent les États-Unis d'Amérique avec la conquête de leur propre territoire, conduisent régulièrement à la superposition de la représentation d'un espace et de l'identification d'un parcours dans cet espace : ces cartes exploratoires sont des cartes qu'on pourrait dire habitées par les personnages. Enfin, on peut évoquer un troisième type de cartes, présent dans *S.* (c'est la fameuse carte insérée entre les pages du livre) et dans *Bats of the Republic* : des cartes qui représentent un territoire, celui de l'action, dans un geste objectif et exhaustif, et qui contiennent également des annotations de la main des personnages, venant réinterpréter le territoire dans un geste subjectif. Ces trois types de cartes permettent une figuration spatiale des lieux de la fiction pour le lecteur, et elles sont souvent à comprendre dans un réseau d'éléments visuels complémentaires, comme l'usage, par exemple, du noir en fond de page dans *Bats of the Republic* dès lors que les personnages sont en train d'explorer la grotte ou le souterrain cartographiés dans le récit, ou bien encore l'insertion de cartes postales dans *S.*, qui renvoient à une autre interprétation possible du terme « carte ». Elles témoignent elles aussi d'un voyage, de façon fragmentaire et symbolique ; dans l'œuvre, elles retracent une enquête sur un territoire (le Brésil) et fonctionnent comme des indices à décoder dans une chasse au trésor. Chacune porte le nom d'un lieu, et comporte des tampons de localisation.

Quelques conclusions peuvent être tirées de ce premier parcours parmi les cartes du corpus : on notera tout d'abord qu'une œuvre, *The Selected Works of T. S. Spivet*, présente une prolifération de cartes, tandis que les deux autres ont un rapport plus parcimonieux à l'objet. De fait, dans le roman de Reif Larsen, la carte constitue une modalité d'être au monde pour le personnage, et c'est ce que cette prolifération affirme. Dans *Bats of the Republic*, les cartes viennent renforcer le propos du roman portant sur la conquête américaine : les espaces et leur possession sont au cœur du récit. La carte vient alors témoigner d'un geste de prise de pouvoir sur un espace. Dans *S.*, la relative absence de cartes et l'impossibilité pour les personnages de se repérer suscitent deux lectures possibles : d'une part, cela renvoie au motif de la carte au trésor, et d'autre part, cela incite le lecteur à établir ses propres cartes pour se repérer dans l'œuvre. On notera également que le récit présentant le plus de cartes est, paradoxalement, le

récit le plus linéaire (on suit chronologiquement la traversée des États-Unis par le jeune Spivet) ; le récit contenant le moins de cartes, *S.*, est celui qui renvoie le plus explicitement au modèle du puzzle ; enfin, l'œuvre superposant plusieurs cartes d'un même territoire à différentes échelles temporelles, *Bats of the Republic*, est sans doute le roman le plus « géographique » des trois (voir Brosseau, 1996), c'est-à-dire celui qui tient le plus explicitement un discours sur le territoire.

De l'aventure des personnages à l'aventure du lecteur : la carte pour engager à l'action

La présence de ces cartes dans les récits s'inscrit dans ce qu'on pourrait appeler une stratégie générique : ces cartes renforcent l'appartenance de ces trois romans à la catégorie du roman d'aventures, dans lequel on identifiera, ainsi que le propose Daniel Compère, trois traits dominants, l'exotisme, les rebondissements de l'action et un personnage qui court des dangers. La carte est un signal rappelant l'ancrage du récit d'aventures dans les récits de voyage, comme le précise Matthieu Letourneux dans ses travaux sur le sujet ; ces voyages sont l'occasion pour les personnages de découvrir un monde inconnu, et à travers les péripéties, d'entamer une trajectoire initiatique qui joue un rôle structurant comme le suggère Raphaël Luis – en particulier dans les romans d'aventures pour la jeunesse, catégorie à laquelle appartient *The Selected Works of T. S. Spivet*. De fait, dans les œuvres du corpus à l'étude, l'activité principale des protagonistes réside dans le déplacement ; c'est ainsi que le *Bateau de Thésée*, le roman contenu dans *S.*, s'ouvre sur une description succincte d'une ville et focalise l'attention sur un personnage, qui y déambule :

Le crépuscule. Les anciens quartiers d'une cité où le fleuve rejoint la mer. Un homme en manteau gris arpente les rues de la Vieille ville, un enchevêtrement de voies pavées qui se déroulent depuis le port et s'entrelacent au hasard des faubourgs, où seuls varient les relents d'épices quand tristesse et décrépitude sont le lot commun. Les bâtisses, noires d'une suie accumulée au fil des siècles, se dressent devant lui, menaçantes, et occultent la majeure partie du ciel, à tel point qu'il ne sait jamais vraiment s'il avance vers l'eau ou s'en éloigne (Dorst/Abrams/Filippini, 2014).

Comme on le constate, la première action évoquée est un déplacement, caractérisé par une forme d'errance, d'aléatoire ; la ville, labyrinthique, empêche d'avoir une vue surplombante. Ce personnage, qui est le fameux *S.*, protagoniste du récit, ne cessera jamais d'être en mouvement, sur terre ou sur le bateau, tout au long du récit, courant de danger en danger. Il en va de même pour T. S. Spivet, qui dès le chapitre quatre entame son voyage vers l'est, voyage (ou fugue, d'ailleurs) qui s'effectue en train pour une bonne partie et réactive le motif du *hobo*, du vagabond des rails auquel le personnage s'identifie, dans une sorte de bovarysme revendiqué lié à la découverte d'un récit d'aventures en classe de CE1 :

« Et d'ailleurs, me suis-je dit, quitte à partir à l'aventure, autant que ce soit une aventure digne de ce nom. » Oui, c'était décidé : pour me rendre à Washington et obtenir mon premier emploi, j'allais sauter dans un train de marchandises. Et voyager en clandestin, comme un hobo (un vagabond du rail). Finalement, je ressemblais bien à mon père : j'avais du mal à résister à l'attrait de l'histoire mythique. Mais tandis que, chez lui, la spirale de la nostalgie éternelle était axée sur l'Ouest hollywoodien des cow-boys et des grandes traversées, chez moi, c'étaient les mots « trépidante ville ferroviaire » qui, à peine murmurés, faisaient monter ma tension d'un cran (Larsen/Pascal, 2010, 99).

On apprend par ailleurs au chapitre cinq l'origine de ce bovarysme situé dans la lecture du roman *Hanky the Hobo* et la découverte de son personnage principal, « un type bouclé et

charismatique » qui « sautait dans un train de marchandises [...] et c'était le début d'un tas de formidables aventures » (*ibid.*, 125). Dans ces récits, la dimension encyclopédique n'est jamais loin, puisque le voyage permet la découverte de mondes nouveaux, réels ou imaginaires : on notera à ce propos la présence, dans *The Selected Works of T. S. Spivet*, des *Voyages de Gulliver*, livre de chevet transmis de génération en génération ; on peut également rappeler que l'un des deux protagonistes de *Bats of the Republic* est naturaliste et que le roman intègre régulièrement ses dessins. L'acte cartographique correspond alors à une stratégie de documentation et de prise de contrôle sur le réel, comme une réminiscence des travaux des grands explorateurs qu'évoque le jeune Spivet :

J'étudiais les cartes anciennes du Corps des ingénieurs topographiques. Au XIX^e siècle, l'Ouest était vierge et, chaque matin, Lewis, Frémont et le gouverneur Warren buvaient leur café noir à l'arrière du chariot-cantine, les yeux fixés sur une chaîne de montagnes encore anonyme qu'avant la fin de la journée ils auraient ajoutée à la somme toujours croissante des connaissances cartographiques du monde. C'étaient des conquérants au sens propre du terme, car tout le long du siècle ils avaient transféré, morceau par morceau, le vaste continent sans nom dans la grande machine du Savoir, celle qui découvre, désigne, classifie, représente – ils l'avaient arraché au mythe pour le faire entrer dans le royaume de la science empirique (Larsen/Pascal, 2010, 25-26).

Enfin, ce sont des romans caractérisés par une forme de saturation événementielle, fortement romanesques, plaçant l'action au premier plan (excepté peut-être pour *The Selected Works of T. S. Spivet* où le personnage traverse le pays en train dans une posture de passivité et occupant son temps à la lecture d'un carnet établi par sa mère, retraçant la biographie de sa grand-mère paternelle) : dans *S.* et *Bats of the Republic*, on peut même déceler une forme de contamination avec l'univers du jeu vidéo, à la fois parce que l'objet livre implique dans les deux cas une forme minimale d'interaction de la part du lecteur, mais aussi parce que stylistiquement, certains passages multiplient presque à outrance les verbes d'action, comme si le personnage était un avatar à jouer, dont le récit décrirait la trajectoire. On le voit par exemple dans *Bats of the Republic*, dans la section du récit située en 2143 :

Les îlots urbains étaient identiques. Des soupapes de sécurité relâchant la pression, sifflant à l'aveuglette. Zeke passa devant l'épicerie, une grande tente lumineuse taillée dans le ciel nocturne. Des panneaux annonçaient les produits à l'intérieur. Des arômes à ajouter à l'eau de source. Des fruits et des légumes coûteux, cultivés naturellement. Il ajusta sa veste pour se protéger d'un froid sec. Zeke passa devant d'autres postes de garde ; la plupart étaient vides, calfeutrés par des feuilles de journal qui se débattaient dans le vent. Il compta les planches de bois qui disparaissaient sous ses pieds. Puis elles s'arrêtèrent. Zeke leva les yeux. La barrière le dominait. Le bord était vide (Dodson, 2015, 130^d ; on notera que cette description des actions se prolonge encore sur plus d'une page).

On peut donc à bon droit considérer ces trois romans comme des récits d'aventures, mais ils proposent une version renouvelée du genre, où l'aventure se situe à deux niveaux : dans le récit, pour les personnages, et dans le livre, pour les lecteurs. Cette réactualisation « multimodale », pour reprendre la catégorie évoquée en introduction, du récit d'aventures prolonge la définition proposée par Matthieu Letourneux, qui affirme que « la notion de roman

⁴ Nous traduisons : « *The city-blocks were identical. Steam valves releasing excess pressure, hissing blindly. Zeke walked past the grocery, a large, brightly lit tent carved into the night sky. Signs advertised the goods inside. Flavors to add to fountain-water. Expensive, naturally grown fruits and vegetables. He pulled his jacket tightly against a dry chill. Zeke walked past more watchposts; most were empty, with pasted-on broadsheets struggling in the wind. He counted the wooden planks disappearing under his feet. Then they stopped. Zeke looked up. The barrier towered over him. The rim was empty.* »

d'aventures repose essentiellement sur une définition formelle : c'est un récit qui dramatise sa structure événementielle » (Letourneux, 2010, 70). Dans notre corpus post-postmoderne, non seulement la structure événementielle est dramatisée mais c'est également la structure même de l'objet livre qui devient espace de mise en scène du récit, dans une dimension intermédiatique impliquant une forme d'interactivité. C'est ce que revendique notamment Thomas Zachary Dodson dans un entretien avec Thomas Mantzaris : « Je voulais vraiment que ce soit un objet qui [...] récompenserait les enquêtes [...]. Ce qui est passionnant, c'est qu'il y a un certain nombre d'*easter eggs*, de motifs répétitifs ou de choses qui sont encapsulées dans le livre ; beaucoup ont été trouvés, mais pas tous » (Dodson, 2015, 197-198)⁵. Dès lors, ces romans peuvent conduire le lecteur à se perdre dans l'énigme, en particulier parce que chacun des trois propose plusieurs récits enchâssés entre lesquels il faut naviguer – ce qui conduit parfois à une délinéarisation du récit. On peut alors considérer que la présence insistante de cartes incite à une lecture comprise comme aventure textuelle, où il s'agirait peut-être moins de lire que d'expérimenter l'univers de fiction, dans une logique participative : ces romans, comme le faisait aussi *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski, invitent à écrire dans la marge, invitent à concevoir sa propre carte des récits, à tenir un carnet, etc. Un commentaire du personnage d'Éric, page 3 du *Bateau de Thésée* dans *S.*, suggère ainsi à Jen, lectrice du roman comme nous le sommes également, d'utiliser une roue qui est glissée entre les pages du livre pour tenter de décoder les notes de bas de page et reconstituer « les latitudes de référence » du récit : autrement dit, on est là face à une incitation explicite à fabriquer sa propre carte, et plusieurs lecteurs s'y sont essayés, comme en témoignent les cartes publiées sur un site consacré à l'étude du roman⁶.

Matérialiser la carte : valeurs de la carte dans la fiction

On le comprend, les cartes dans ces romans contribuent à l'appartenance générique des récits au champ de l'aventure, et sont également des embrayeurs d'immersion pour le lecteur non seulement au sein de la fiction, mais aussi au sein du dispositif. On peut s'autoriser à aller un peu plus loin dans l'analyse, afin de voir ce que ces romans disent des cartes qu'ils utilisent : en effet, la comparaison permet de faire émerger des lectures divergentes.

On débutera ce dernier point par un exemple, celui de la carte insérée dans l'objet livre *S.* Si l'on cherche à décrire simplement ce que l'on a sous les yeux, on dira qu'il s'agit d'une serviette en papier du restaurant Pronghorn Java, sur laquelle est dessiné à l'encre noire le plan du « Campus Nord » de l'université que fréquentent Jen et Éric, et les tunnels secrets qui relient différents lieux du campus. Il s'agit là d'un de ces documents d'archive que l'objet-livre rassemble. Une très rapide vérification confirme que la Pollard State University que fréquentent les deux personnages n'existe pas, tout comme le Pronghorn Java. Il s'agit donc d'une carte fictionnelle, inscrite sur la serviette d'un café fictionnel : rien d'extraordinaire, sauf si l'on prend le temps de considérer l'objet en lui-même. Le fait que cette carte ne soit pas inscrite sur les pages du livre mais dessinée sur un objet concret qui, si on le voulait, pourrait nous servir en tant que serviette, crée un trouble concernant la frontière entre fiction et réalité : si la carte et le café sont fictionnels, la serviette, elle, est bien réelle, et serait à

⁵ Nous traduisons : « *I really wanted it to be an object that would, I hope, reward investigation [...] One thing that is exciting is there are a number of Easter eggs or repeating patterns or things that are encapsulated in the book, and many have been found but not all of them have been found.* »

⁶ Site : <https://whoistraka.wordpress.com/2016/04/26/an-interactive-map-of-the-locations-in-s/>

considérer plutôt comme une « fausse » serviette, un artefact appartenant à notre univers plutôt qu'à celui de la fiction. D'autres éléments dans *S.* contribuent à ce brouillage métalectique de la frontière entre fait et fiction, comme les éléments imitant le marquage d'un livre par une bibliothèque par exemple : le roman crée de fausses matérialités. On renoue ici avec un des enjeux de la présence de la carte dans *Utopia* de Thomas More, telle que l'analyse Roger Chartier dans son ouvrage *Cartes et fictions* (xvi^e-xviii^e) :

Utilisant les conventions des cartographes du temps, la carte est l'un des dispositifs grâce auxquels le lecteur est invité à croire en l'existence du pays des Utopiens. Elle doit garantir la véracité du récit tout comme le font les autres pièces préliminaires : la lettre adressée par Pierre Gilles, qui était secrétaire de la ville d'Anvers et qui fut l'éditeur du livre, à Jérôme Busleyden, membre du Grand Conseil de Malines, la lettre de Busleyden à More, ou encore celle de More à Gilles. Toutes doivent attester la réalité des conversations que More et Gilles ont eues avec Hythlodée, ainsi que l'authenticité de son voyage [...]. Par sa présence même, elle paraît prouver que le discours utopique pourrait être inscrit spatialement, devenir figure, être représenté comme une réalité rendue visible par l'image. Pourtant, cette carte est celle d'une *ou-topia*, d'un « non-lieu » qui, par définition, ne peut avoir aucune inscription géographique. La carte imprimée sur le papier n'est qu'un leurre (n.p.).

On peut déceler un procédé inverse dans *The Selected Works of T. S. Spivet* : le roman distille des coordonnées GPS qui renvoient aux lieux de la fiction, comme c'est le cas à l'ouverture du premier chapitre, donnant dans la marge les coordonnées de la chambre du jeune Spivet. Cette fois-ci, une recherche à l'aide de Google Maps (par exemple) permet bien de localiser le lieu, qui correspond géographiquement à ce que le récit raconte et montre dans une carte à l'ouverture du chapitre un, mais cela permet également de constater l'absence flagrante de la maison du jeune Spivet dans notre propre monde, renvoyant l'ensemble du roman à son statut fictionnel. Cette comparaison suggère que la carte, dans ces romans, est utilisée comme une sorte de faux révélateur, qui interroge la portée de toute représentation et la nature du rapport que la fiction entretient avec le réel. Ce rapport est alors différent d'un roman à l'autre. Comme l'énonce le personnage de Spivet, « ce que je n'avais pas encore compris [...] c'est qu'une carte n'est pas ce qu'elle représente » (Larsen, 2009, 16). Mais comme il le dit également quelques chapitres plus loin : « J'avais appris que la représentation d'une chose n'était pas la chose représentée, mais que, d'une certaine manière, c'était justement cette dissonance qui en faisait tout l'intérêt : l'écart entre la carte et le monde réel nous laissait de l'espace pour respirer, faire le point et comprendre où nous nous trouvions. » (*Ibid.*, 70)

La carte paraît alors pouvoir jouer, dans chacun des trois romans, le rôle de signal de factualité, qu'il faut cependant interpréter différemment selon les cas. Le brouillage métalectique évoqué pour *S.* est à replacer dans une logique plus vaste de mise en œuvre d'un doute ontologique, portant notamment sur l'auctorialité puisqu'un des enjeux de l'enquête de Jen et Éric est de mettre au jour l'identité de V. M. Straka, l'auteur du *Bateau de Thésée*, roman qui est traduit dans la fiction par une certaine F. X. Caldeira qui parsème le texte de notes de bas de page dans lesquelles elle suggère que le roman est un message crypté révélant une supercherie auctoriale, V. M. Straka étant davantage le nom d'un groupe occulte que d'un écrivain à succès ayant toujours fui les journalistes. Dès lors, la présence des artefacts forgés, faux, comme la serviette en papier ou encore les fausses cartes postales, prolonge le manque de visibilité de la carte qui a été noté plus tôt : les médiums de représentation ne sont jamais transparents dans cette œuvre, ils ne peuvent jamais dire la vérité car ils sont toujours captifs d'une intentionnalité pourvoyeuse de double discours. Dans cette perspective, et un peu de la même façon que dans *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski qui constitue un intertexte majeur pour comprendre cette œuvre, le lecteur est lancé dans une enquête impossible,

débouchant sur un vertige. Dans *Bats of the Republic*, au contraire, le dispositif archivistique permet la confrontation de deux époques, l'une retraçant par le prisme de la fiction des épisodes bien réels de l'histoire des États-Unis, tandis que l'autre anticipe, dans la logique des récits dystopiques, un futur possible dont il faudrait à tout prix se prémunir. Chacune de ces époques possède sa propre carte dans le roman, qui bénéficie du même statut que tous les autres documents de la fiction : l'ensemble permet la constitution d'un terrain d'investigation renouvelant une sorte de croyance dans les vertus configurantes de la fiction. Dans *The Selected Works of T. S. Spivet*, enfin, la carte et tout le travail manuel que sa fabrication implique – le personnage se décrivant lui-même à plusieurs reprises comme un artiste, se refusant à utiliser les outils numériques pour mener à bien son activité –, témoignent de la survivance nostalgique d'un certain monde en train de disparaître. Multiplier les cartes, qu'il prend grand soin à établir, revient pour le personnage à tenter de se saisir du monde, mais l'entreprise apparaît d'emblée comme une aporie. Dessiner des cartes est donc bien un leurre dans ce roman, un leurre qui ne trompe personne, pas même le jeune Spivet : mais c'est un leurre dont le geste permet de lutter contre l'oubli et la disparition, comme en témoignent les nombreuses cartes et croquis représentant son jeune frère, mort tragiquement⁷. La carte est une trace, qui a d'autant plus de valeur qu'elle ne cherche pas la vérité.

Conclusion

Dès lors, ces romans multimodaux semblent, comme on l'a vu, utiliser la carte comme modalité de représentation visuelle privilégiée. Elle apparaît, dans ces œuvres, dotée d'une vertu synthétique, en ce qu'elle est à la fois utilisée thématiquement par les personnages dans la logique de l'aventure, et à la fois en ce qu'elle sert à orienter la réception du côté d'une forme d'interactivité par laquelle le livre devient espace à cartographier. Cette double fonction de la carte participe du ludique et fait de ces romans des récits immersifs, à la fois par le type de fiction racontée (le récit d'aventure), et par l'activité lectorale impliquée (renvoyant à une immersion dispositif). Toutefois, s'arrêter à ce constat du ludique reviendrait à ne pas vraiment tenter de comprendre ce que disent ces cartes : elles apparaissent aussi dans ces romans comme le signe d'une résistance à la modernité (ou bien l'ouverture de chemins de traverse), d'une réaction face à l'inquiétude suscitée par les évolutions numériques, pour reprendre l'analyse de Thomas Mantzaris qui affirme que « les textes littéraires multimodaux [...], produits en masse (contrairement aux livres d'artistes) [...], ont émergé [...] en partie en réponse aux élégies des années 1990 concernant l'avenir du livre imprimé, et en partie comme une reconnaissance des possibilités inexplorées de composition de récits littéraires à l'ère numérique » (Mantzaris, 2022, n.p.)⁸. Les cartes représentées sont ainsi bien souvent artisanales, parfois artistiques, bien loin des représentations permises aujourd'hui par les différents logiciels cartographiques. Pour autant, il ne faudrait pas considérer qu'elles sont utilisées avec naïveté : ces romans ne croient pas en la transparence de la carte, ils se servent de la carte comme d'un objet dense, poétique, suggestif, permettant de caractériser, par le geste de création à son origine, un certain rapport au monde impliqué, actif.

⁷ On peut rapprocher cet usage de la carte dans le roman de Reif Larsen avec l'usage de la photographie chez Sebald. Zachary Thomas Dodson évoque également le travail de Sebald comme référence.

⁸ Nous traduisons : « *multimodal literary texts are mass-produced (in contrast to artists' books) and have emerged, predominantly in the form of a novel, partly in response to the elegies of the 1990s as regards the future of the print book medium, and partly as a recognition of uncharted possibilities for composing literary narratives in the digital age* ».

Ouvrages cités

- BROSSEAU, Marc, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Géographie et culture », 1996.
- CHARTIER, Roger, *Cartes et fictions (xvi^e-xviii^e siècle)*, Paris, Collège de France, 2022, nouvelle édition en ligne : <https://books.openedition.org/cdf/14109> (consulté le 5 mai 2023).
- CLARE, Ralph, « Metaffective fiction: structuring feeling in post-postmodern American literature », *Textual Practice*, vol. 33, n° 2, 2019, p. 263-279.
- COMPÈRE, Daniel, *Les romans populaires*, Presses Sorbonne nouvelle, Paris, 2011.
- CORREARD, Nicolas, FERRÉ, Vincent et TEULADE, Anne (dir.), *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction, xvi^e-xxi^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2014.
- DODSON, Zachary Thomas, *Bats of the Republic*, New York, DoubleDay, 2015.
- DORST, Doug et ABRAMS, J. J., S. [2013], Paris, Michel Lafon, trad. Serge Filippini & Jean-Noël Chatain, 2014.
- GIBBONS, Allison, « Reading S. across Media: Transmedia Storyworlds, Multimodal Fiction, and Real Readers », *Narrative*, vol. 25, n° 3, 2017, p. 321-341.
- KESKINEN, Mikko, « Narrating Selves amid Library Shelves: Literary Mediation and Demediation in S. by J. J. Abrams and Doug Dorst », *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, vol. 17, n° 1, 2019, p. 141-158.
- LARSEN, Reif, *L'extravagant voyage du jeune et prodigieux T. S. Spivet* [2009], Paris, Nil Éditions, trad. Hannah Pascal, 2010.
- LETOURNEUX, Mathieu, *Le Roman d'aventures 1870-1930*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Médiatextes », 2010.
- LUIS, Raphaël, « Leçons inversées : Robert Louis Stevenson et la morale ambiguë du roman d'aventures », dans Marion Brun et Magalie Myoupo (dir.), *La leçon en fiction (xix^e-xxi^e siècles)*, Eurédit, 2018, p. 77-93.
- MANTZARIS, Thomas, « Understanding Maps after Multimodal Literature: A New Taxonomy », *Cartographic Perspectives*, n° 101, 2022, en ligne : <https://cartographicperspectives.org/index.php/journal/article/view/1771> (consulté le 5 mai 2023).
- , « “A singular gesture”: Zachary Thomas Dodson on the potential of design in fiction », *Book 2.0*, vol. 10, n° 2, 2020, p. 187-199.
- , « Photography and the American Multimodal Novel: Exploring J. J. Abrams and Doug Dorst's S. », *Iperstoria—Testi Letterature Linguaggi*, Issue 11, 2018, p. 69-80.
- MESSAGE, Vincent, « Des interprètes en danger de mort », dans Nicolas Correard, Vincent Ferré et Anne Teulade (dir.), *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction, xvi^e-xxi^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2014, p. 309-323.

Notice

Gaëlle Debeaux est Maîtresse de conférences en Littérature générale et comparée à l'université Rennes 2, et membre du CELLAM. Ses recherches portent sur les enjeux narratifs des productions de littérature contemporaine (littérature imprimée, littérature numérique), sur l'hybridation médiatique du texte et son implication concernant l'objet livre, et sur les formes de multiplication des récits. Elle s'intéresse en particulier aux domaines anglophones, français et italien. Une partie de ses recherches porte sur la façon dont la mise en récit tire

parti des possibles de l'objet livre ; elle a, à ce propos, publié les articles suivants : « Le livre décomposé », dans « Textures : l'objet livre du papier au numérique », Anne Chassagnol, Gwen Le Cor (dir.), *Sens Public*, 2021, en ligne : <http://sens-public.org/articles/1491/> ; « Prendre au pied de la lettre les métaphores spatiales dans *House of Leaves* et *Luminous Airplanes* : arpenter le labyrinthe textuel », dans la revue *Savoirs en prisme*, n° 8, « Textualités et Spatialités », Yann Calbérac et Ronan Ludot-Vlasak (dir.), 2018, en ligne : <https://savoirenprisme.com/numeros/08-2018-textualites-et-spatialites/prendre-au-pied-de-la-lettre-les-metaphores-spatiales-dans-house-of-leaves-et-luminous-airplanes-arpenter-le-labyrinthe-textuel/>

Cartographies d'outre-tombe : la postérité cartographique de la Nouvelle-Angleterre imaginaire de Lovecraft

Henri Desbois

« Ceci n'est pas un livre [...]. Ceci est un territoire », ainsi commence la préface de David Camus pour le premier volume de la nouvelle traduction en français de Lovecraft qu'il a réalisée pour les éditions Mnémos (Lovecraft, 2021, vol. 1, 5). Certes, l'emploi du mot territoire est ici en grande partie métaphorique. Cependant, l'espace au sens le plus concret joue un rôle primordial dans l'œuvre de Lovecraft (1890-1937). Au fil de ses fictions, cet auteur a construit une géographie parallèle de la Nouvelle-Angleterre, en multipliant les localités fictives, comme Arkham, Innsmouth ou Dunwich, qui s'insèrent dans la topographie réelle du Massachussetts. Je propose de nommer « diplotopie » (lieu double) ce type particulier de fiction géographique qui ajoute des lieux imaginaires dans un espace réel connu. Il s'agit d'une altération de la représentation mimétique de la réalité géographique qui se rapproche de ce que McHale (1989, 46), dans sa typologie des géographies inventées¹, appelle « interpolation », lorsqu'un espace fictif est inséré dans un territoire plus vaste, comme le comté de Yoknapatawpha de Faulkner, ou le grand-duché d'Éponne dans le roman de Diane Meur, *Sous le ciel des hommes*. Cependant, la diplotopie se distingue de l'interpolation par le degré du brouillage entre géographie réelle et géographie fictive. L'interpolation crée un territoire fictif, plus ou moins explicitement localisé sur la carte du monde, tandis que la diplotopie prend plutôt un espace réel précis qu'elle augmente d'un certain nombre d'éléments inventés. L'étude des diplotopies peut contribuer à la compréhension des rapports entre géographie et fiction, tant du point de vue des imaginaires de l'espace que de celui du rôle de la fiction dans l'expérience des espaces réels.

J'aborderai la diplotopie lovecraftienne de la Nouvelle-Angleterre en prenant l'angle particulier de l'abondante production cartographique qui a émergé dans le sillage de Lovecraft. J'appelle cette cartographie « d'outre-tombe » à deux titres : premièrement, l'expression « d'outre-tombe » est la traduction retenue par David Camus pour l'adjectif *eldritch*, terme

¹ Le propos de McHale concerne avant tout les fictions postmodernes, mais il reconnaît lui-même que certaines de ses catégories peuvent être identifiées dans d'autres types de récits. Dupuy (2019, 42), reprenant Westphal (2007, 173), montre comment la caractérisation des différentes modalités de géographie fictive repérée par McHale demeure pertinente hors du domaine des fictions postmodernes.

difficile à rendre en français, et abondamment employé par Lovecraft. Deuxièmement, cette cartographie est également d'outre-tombe, car elle a été publiée après la mort de Lovecraft, et souvent même très longtemps après.

En effet, une singularité de l'œuvre de Lovecraft est la façon dont l'univers fictionnel initial a été développé non seulement à travers de très nombreux romans et nouvelles, mais également dans des médias très divers : cinéma, bande dessinée, jeu vidéo, jeu de rôle, etc. Le jeu de rôle a plus particulièrement exploré la géographie du monde imaginaire de Lovecraft et de ses continuateurs, notamment par la production de nombreuses cartes.

Afin de mettre en lumière les caractéristiques de cette géographie, je retracerai brièvement la façon dont l'œuvre de Lovecraft a engendré un univers fictionnel trans-médiatique qui finit par former un monde suffisamment stable pour qu'on en puisse connaître assez précisément les caractéristiques.

J'aborderai ensuite la question de l'imaginaire géographique de cet univers, plus spécifiquement à partir des récits situés en Nouvelle-Angleterre, en m'appuyant sur l'exemple de la ville fictive d'Innsmouth.

Enfin, je proposerai une interprétation de la fonction de la cartographie dans le contexte particulier de la fiction lovecraftienne, en distinguant différents types de cartes.

Présentation de l'œuvre de Lovecraft et de son monde fictionnel étendu

L'œuvre de Lovecraft est un des exemples les plus remarquables de création d'un monde imaginaire complexe, du type de ceux étudiés notamment par Anne Besson. Cet univers a été repris et enrichi par une multitude d'auteurs, et à travers un grand nombre de médias. Lovecraft a lui-même encouragé cette pratique, en partageant son imaginaire avec d'autres auteurs, et par le biais de ses travaux de réécriture et de collaboration, qui étaient autant d'occasions de disséminer dans les textes des autres ses propres motifs.

Cet imaginaire consiste en un ensemble d'éléments parfois désignés collectivement sous l'appellation « mythe de Cthulhu », en référence à la nouvelle de 1928 *L'Appel de Cthulhu*. Les fondements du mythe tels qu'on peut les saisir à travers une série de nouvelles écrites entre 1928 et 1936 sont les suivants : l'histoire de la terre et de l'humanité telle que nous croyons la connaître n'est qu'une illusion. D'autres créatures intelligentes ont dominé le monde avant l'espèce humaine, dans les temps préhistoriques. Quelques-uns de leurs représentants ont survécu dans des déserts reculés, au fond des océans, ou dans les glaces de l'Antarctique. Il existe des êtres extra-terrestres, ou extra-dimensionnels, les « Anciens » ou « Grands Anciens », dont la puissance défie l'esprit humain. Ils peuvent se manifester dans notre monde, et sont destinés à le conquérir un jour, en éradiquant le genre humain. L'immense majorité de l'humanité vit dans une bienheureuse ignorance de ces réalités terribles, qui ne sont connues que de quelques cultes secrets, de sorciers isolés, et d'une poignée d'érudits qui mettent en péril leur santé mentale en consultant des ouvrages interdits, comme le *Necronomicon*, conservés dans l'enfer de certaines bibliothèques. Cet univers a été développé par d'autres, d'abord dans la littérature, puis dans différents médias.

Les auteurs qu'on peut qualifier de lovecraftiens reprennent les thèmes, les noms de créatures, d'ouvrages, et de lieux inventés par Lovecraft, en apportant souvent leur contribution personnelle à l'univers².

Une page wiki³ recense plus de 160 auteurs inspirés par Lovecraft, décompte sans doute incomplet, puisqu'au moins deux auteurs que je considère comme importants n'y figurent pas (Charles Stross et Anders Fager). On peut grossièrement distinguer trois générations d'auteurs.

Les premiers sont les contemporains de Lovecraft, et ont fait partie de son cercle de correspondants. Il s'agit notamment de Clark Ashton Smith (1893-1961), Robert E. Howard (1906-1936), Robert Bloch (1917-1994), Frank Belknap Long (1901-1994), et August Derleth (1909-1971). Ce dernier, qui a édité Lovecraft en volumes (à l'exception d'un seul texte, il n'avait été publié que dans des revues de son vivant), a formalisé le mythe en le nommant « Mythe de Cthulhu », et l'a explicité dans un essai publié dans un recueil de contes lovecraftiens⁴. L'interprétation de Derleth, imprégnée de christianisme, est assez éloignée de l'esprit des fictions de Lovecraft, qui était athée, mais elle a eu une grande influence sur la perception de l'univers lovecraftien.

Une deuxième génération est composée d'auteurs, nés dans les années 1930 à 1950, tels que Lin Carter (1930-1988), Colin Wilson (1931-2013), Brian Lumley (1937-2024), ou Ramsey Campbell (1946~). Ils n'ont pas été directement en contact avec Lovecraft mais ont pu côtoyer ses contemporains et ont participé à propager et étendre le mythe.

La troisième génération est née dans les années 1960, ou plus récemment. Elle est actuellement active, et représente le plus gros contingent des auteurs lovecraftiens. Elle présente au moins deux caractéristiques nouvelles.

D'une part, elle est marquée par la volonté de se démarquer du conservatisme de Lovecraft, en faisant une place dans les récits aux femmes, ainsi qu'aux minorités raciales et sexuelles. Les femmes sont peu présentes dans les fictions de Lovecraft ou de ses premiers continuateurs (Wisker, 2018). Les personnages féminins sont plus communs chez les nouveaux auteurs, qui comptent dans leurs rangs, contrairement à la génération précédente, un certain nombre de femmes. Ainsi, Ann K. Schwader, née en 1960 (2015), Caitlin R. Kiernan, née en 1964 (2019), ou Elizabeth Bear née en 1971 (2012), sont représentatives de cette nouvelle génération.

Le racisme de Lovecraft, ouvertement exprimé dans sa correspondance et plus ou moins explicite dans ses récits, est la part la plus embarrassante de son héritage. Universitaires et amateurs hésitent sur la façon de traiter la question, entre minorer son importance et nier son influence sur la fiction (Loos, 2022). Plusieurs auteurs contemporains comme Victor LaValle (2016), Matt Ruff (2016) ou Oscar Rios (2016) s'efforcent de produire des fictions lovecraftiennes épousant le point de vue des minorités ethniques opprimées. Les études critiques sur ce phénomène récent sont assez nombreuses (voir par exemple Camara, 2017, et Hudson, 2022).

La deuxième caractéristique de cette génération d'auteurs est sa proximité avec le milieu du jeu de rôle. Ainsi, les références lovecraftiennes de Fager proviennent-elles en partie du jeu

² Martin Carayol détaille méthodiquement les façons dont différents émules de Lovecraft recyclent ou étendent le mythe de base. Outre ses continuateurs plus ou moins directs, Lovecraft a également eu une influence majeure sur l'évolution du fantastique et de l'horreur en général (Moreland, 2018).

³ https://lovecraft.fandom.com/wiki/Category:Expanded_Mythos_Authors (consulté le 17 juin 2024).

⁴ « The Chtulhu Mythos », initialement publié dans le recueil *Tales of the Chtulhu Mythos*, Arkham House, 1969, cité par Joshi (2015, 208).

de rôle, comme le souligne Carayol (2021, 102). China Miéville dit lui-même avoir rencontré les thèmes de Lovecraft par ce biais (Weinstock/Miéville, 2016, 231), et Oscar Rios est un auteur prolifique de scénarios de jeu de rôle⁵. Mark Jones (2013, 229) suggère que le jeu de rôle a été l'agent principal de diffusion de l'imaginaire lovecraftien dans la culture populaire. Lovecraft et ses émules, en effet, ont inspiré d'autres médias que la littérature (Leavenworth, 2014). Dès les années 1970, le dessinateur argentin Alberto Breccia adapte en bande dessinée plusieurs nouvelles de Lovecraft, traduites et publiées en album en France en 1979, aux Humanoïdes associés, sous le titre *Cthulhu*. Le cinéma a également exploité, avec un succès inégal, l'univers de Lovecraft. Le premier film lovecraftien semble être *The Haunted Palace* (Roger Corman, 1963), libre adaptation du seul roman de Lovecraft, *L'Affaire Charles Dexter Ward*. La base de données IMDB recense 87 longs métrages de fictions adaptés de ou inspirés par Lovecraft, dont une vingtaine en projet⁶.

C'est surtout par le jeu de rôle que l'univers de Lovecraft s'est étendu à partir des années 1980. Le jeu de rôle *L'Appel de Cthulhu* (Petersen) est paru en 1981. Le jeu a connu depuis sept éditions, chacune d'elles apportant des modifications mineures. La dernière date de 2014. L'œuvre de Lovecraft est dans le domaine public depuis 2007, ce qui a favorisé la prolifération des jeux de rôle qui en sont inspirés, mais aussi des jeux vidéo, des bandes dessinées, etc.⁷ La société Chaosium, qui édite *L'Appel de Cthulhu*, autorise des éditeurs tiers à publier des suppléments pour son jeu, qui s'ajoutent à ceux qui figurent déjà à son catalogue. Il peut s'agir d'aventures prêtes à jouer, ou d'éléments de contexte. C'est en particulier cette production de suppléments de jeux de rôle qui a contribué à consolider la géographie du pays de Lovecraft. L'expansion de l'univers lovecraftien à travers les différents médias a popularisé le nom des entités et des lieux créés par Lovecraft, et notamment Arkham, mais le jeu de rôle a plus spécifiquement contribué à développer la cartographie de sa géographie fictive.

Le Pays de Lovecraft et ses cartes

Parmi les divers héritages de Lovecraft, outre la mythologie à proprement parler, une des parties les plus abondamment recyclées et enrichie est sa géographie parallèle de la Nouvelle-Angleterre, initialement construite à travers une douzaine de nouvelles. Quoique les fictions de Lovecraft aient à l'occasion pour cadre des contrées exotiques (l'Antarctique pour *Les Montagnes hallucinées*, l'Australie pour *Dans l'abîme du temps*, etc.), le cadre le plus commun de ses nouvelles est le nord-est des États-Unis. Dès 1920, au début de la nouvelle *L'image dans la maison*, Lovecraft affirme : « le véritable amateur de terreur [...] vous dira que rien ne vaut les vieilles fermes isolées de l'arrière-pays de la Nouvelle-Angleterre⁸ » (Lovecraft, 2021, vol. 4, 41). Cette idée est développée dans son essai *Épouvante et surnaturel en littérature*, dans la partie consacrée à l'Amérique, où il explique que la conjonction de la nature sauvage, de

⁵ Sur une boutique en ligne de suppléments de jeux de rôle en format numérique, Rios est mentionné comme auteur pour 19 titres. <https://index.rpg.net/display-search.phtml?key=contributor&value=Oscar+Rios> (consulté le 26 mai 2023).

⁶ Près de 250 titres sont liés à Lovecraft si on inclut les courts métrages et les documentaires : https://www.imdb.com/name/nm0522454/?ref=tt_ov_wr (consulté le 26 mai 2023).

⁷ Le volume collectif dirigé par Lanzendörfer et Dreyse Passos do Carvalho (2023) décrit la prolifération des thèmes lovecraftiens à travers divers médias, et propose diverses hypothèses sur les raisons et les mécanismes de ce succès. Le jeu de rôle sur table, cependant, est un peu un angle mort de ce recueil.

⁸ « the true epicure in the terrible [...] esteems most of all the lonely farmhouses of backwoods New England » Sauf mention contraire, les citations en anglais sont tirées des textes en ligne sur le site *The H. P. Lovecraft Archive*, <https://www.hplovecraft.com/> (consulté le 17 juin 2024).

l'héritage amérindien, et du passé puritain avec ses procès des sorcières de Salem, constitue un terreau fertile pour les fictions du surnaturel (*ibid.*, vol. 6, 65).

Le cadre géographique joue un rôle de premier plan dans sa fiction, et les nouvelles dont l'action se déroule dans le nord-est américain comportent souvent d'assez longues descriptions de paysages. Elles ouvrent parfois le récit, comme dans *L'Image dans la maison*, *La Couleur tombée du ciel*, ou *L'Abomination de Dunwich*. Elles peuvent aussi intervenir au cœur de l'histoire, comme dans *Le Cauchemar d'Innsmouth*, ou *Celui qui chuchotait dans les ténèbres*. Dans les deux cas, la fonction de la description est d'installer une atmosphère d'étrangeté, par la mise en scène d'une nature potentiellement corrompue et de vestiges d'un passé mystérieux (Carter, 1992). Le procédé n'est pas propre à Lovecraft ; il s'inscrit dans la tradition du récit d'horreur gothique (Tabas, 2005 ; Goho, 2013). Ce qui singularise la géographie fictionnelle de Lovecraft, c'est à la fois son ancrage profond dans la réalité de la Nouvelle-Angleterre et les subtiles déformations de cette même réalité (Butler, 2014).

Natif de Providence, Lovecraft était très attaché à la Nouvelle-Angleterre, et se disait davantage lié aux lieux qu'aux personnes : « mes affections ne sont pas personnelles, mais topographiques & architecturales » (lettre des 22 et 23 décembre 1925 à Lillian D. Clark, citée par Joshi, 2022, t. 2, 95). Ses voyages dans la région, notamment dans la vallée du Merrimack, ont nourri son imaginaire et inspiré ses descriptions (Goudsward, 2013). La minutie et la constance avec lesquelles il explore littérairement la Nouvelle-Angleterre l'apparentent, malgré le genre particulier dans lequel il s'inscrit, à la tradition des écrivains régionalistes (Janicker, 2007).

Mais sa géographie diverge de la réalité de plusieurs façons. Les paysages ont tendance à être stylisés de façon à les rendre plus spectaculaires ou plus inquiétants qu'ils ne le sont dans la réalité. L'exemple le plus frappant de ce genre de transformation est la métamorphose des paysages du Vermont, où Lovecraft avait séjourné en 1928, dans *Celui qui chuchotait dans les ténèbres*. Le narrateur est conduit en automobile de Brattleboro à Newfane, un trajet d'une vingtaine de kilomètres longeant la West River, par la route n° 30, qui se transforme dans le récit en une expédition à travers un paysage fantastique :

Petit à petit, autour de nous, la campagne devint plus sauvage et déserte. D'archaïques ponts couverts surgissaient d'entre les plis des collines, tels d'effroyables survivances du passé, et la voie ferrée à l'abandon qui longeait le fleuve semblait exhiler une brume compacte de désolation. Je voyais s'étendre à perte de vue d'impressionnantes vallées aux couleurs éclatantes, ponctuées de hautes falaises, où le granite vierge de la Nouvelle-Angleterre apparaissait, gris et austère, derrière la végétation qui montait à l'assaut des crêtes. (Lovecraft, 2021, vol. 4, 283).

Or, cette portion de la vallée de la West River, est en réalité beaucoup moins spectaculaire, comme on peut aisément le vérifier grâce à la fonction Street View de Google Earth, le dénivelé entre le fond de vallée et les sommets arrondis des collines environnantes étant de l'ordre de 200 à 300 mètres. Lovecraft s'inscrit ici dans la tradition gothique (Wheelock, 1977, 225). La rencontre d'une histoire immémoriale représentée par les ponts archaïques et d'une nature indomptée correspond tout à fait à sa définition du cadre idéal du récit d'horreur⁹.

⁹ On peut comparer le texte cité plus haut à ses impressions de voyage dans le Vermont, publiées en 1928 (Lovecraft, 2005, 13-15). Quoiqu'il existe des similitudes évidentes, la tonalité est sensiblement différente. La version de fiction présente un paysage nettement plus inquiétant. Sur l'importance de l'environnement chez Lovecraft, voir également Menegaldo, 1979).

La géographie fictionnelle de Lovecraft se caractérise surtout par la création de lieux imaginaires insérés dans la géographie réelle du nord-est américain. Ils permettent au fantastique de se déployer dans un cadre plausible sans entrer en conflit avec la réalité connue, tout en apportant en eux-mêmes une touche d'étrangeté (Bridle, 2018). D'après le *gazetteer* établi par Kenneth Hite (2021, 262), on recense dans l'œuvre de Lovecraft environ 160 toponymes situés en Nouvelle-Angleterre, à l'exclusion des noms de rues, dont une trentaine sont fictifs. Il s'agit de localités (Arkham, Dunwich, Innsmouth, Kingsport, etc.), de rivières (Manuxet, Miskatonic), ou d'autres types de toponymes (Dean's Corners, Aylesbury pike). Plusieurs de ces localités inventées apparaissent dans différents textes, notamment la ville d'Arkham, mentionnée dans une douzaine de nouvelles (Joshi et Schultz, 2001, 6).

C'est un exemple de ce que j'appelle une diplotopie, soit la superposition d'une géographie imaginaire et d'une géographie réelle. Lovecraft lui-même était assez attentif à la cohérence de sa géographie inventée. On a ainsi retrouvé dans ses manuscrits une carte de la ville d'Arkham qu'il avait tracée afin de préserver la cohérence topographique d'un récit à l'autre (Joshi et Schultz, 2001, 6). Le jeu de rôle *L'Appel de Cthulhu* a largement contribué à diffuser des cartes qui ont fixé la géographie de ce que l'on appelle aujourd'hui « le pays de Lovecraft ». Bien qu'aucune carte n'ait été publiée du vivant de l'auteur, les notations géographiques dans les textes sont souvent suffisamment précises pour agir comme des cartes latentes, qui ne demandent qu'à être reconstituées.

Les cartographies multiples d'Innsmouth

L'exemple d'Innsmouth, ville fictive apparaissant dans le court roman (moins de 100 pages dans la plupart des éditions) *Le Cauchemar d'Innsmouth*¹⁰, illustre à la fois la façon dont Lovecraft construit sa géographie, le potentiel cartographique de ses fictions, et la manière dont celui-ci se développe à travers les réalisations ultérieures. Dans ce récit, le narrateur¹¹, un jeune homme passionné d'histoire et de généalogie, visite la Nouvelle-Angleterre. Pour se rendre de Newburyport (ville réelle) à Arkham (ville fictive), il choisit de prendre un autocar qui passe par le port (fictif) d'Innsmouth, qu'il souhaite découvrir malgré la mauvaise réputation de ses habitants, des personnes au physique souvent repoussant, soupçonnées de pratiquer des rites païens plus ou moins démoniaques. En visitant Innsmouth, le narrateur recueille le récit d'un vieillard, Zadok Allen, qui prétend que la plupart des habitants ont conclu un pacte avec un peuple d'êtres aquatiques malveillants établis non loin en mer sur un récif nommé Devil Reef. Ces êtres des profondeurs réclament des sacrifices et se reproduisent en s'accouplant avec des humains. Un enfant hybride né de ce genre d'union paraît totalement humain au début de sa vie, puis se transforme lentement au cours des années, jusqu'à devenir un être aquatique et finir par céder à l'appel de l'océan pour rejoindre les siens. Pour avoir percé le secret de la ville, le narrateur est pourchassé, de nuit, par une horde d'hybrides et de monstres des profondeurs. Il parvient à s'échapper d'Innsmouth et à prévenir les autorités, qui lancent un raid de l'armée se soldant par la destruction de la ville et l'élimination ou la capture des hybrides. Plus tard, le narrateur achève ses recherches généalogiques et découvre qu'une

¹⁰ *The shadow over Innsmouth*, rédigé en 1931, est le seul texte de Lovecraft à avoir fait l'objet d'une publication sous forme de livre de son vivant, en 1936 (Joshi et Schultz, 2001, 237-239).

¹¹ Il n'est pas nommé dans la nouvelle, mais les notes de Lovecraft révèlent qu'il s'appelle Robert Olmstead (*ibid.*, « Introduction », 19)

de ses ancêtres était une hybride. Lorsqu'il commence à lui-même se transformer, il songe au suicide, avant d'accepter son destin et de se préparer à rejoindre l'océan.

Le Cauchemar d'Innsmouth est un texte important dans la construction de la géographie du pays de Lovecraft. Il permet à la fois d'en préciser cartographie, et de comprendre par quels procédés la topographie fictive s'insère dans la réalité. La description tout à fait minutieuse du trajet de Newburyport à Innsmouth donne une idée assez précise de la localisation de cette dernière, grâce aux références à des lieux réels (Newburyport, le comté d'Essex, Ipswich, Rowley, et Plum Island). Le texte du roman est sur ce point plus détaillé que la lettre de Lovecraft à Fritz Leibert du 9 novembre 1936 dans laquelle il récapitule sa géographie fictive (Szumskyj et Joshi, 2003, 16). Dès le départ de Newburyport, les déplacements du narrateur sont retracés rue par rue, ce qui préfigure la façon dont Innsmouth sera décrite par la suite. Newburyport, d'après la lettre de Lovecraft à Leibert déjà citée, est l'inspiration d'Innsmouth. Du strict point de vue de l'économie du récit, l'énumération des rues de Newburyport n'est pas vraiment nécessaire, même si elle tend à produire un « effet de réel » (Barthes, 1968, 88), mais elle prépare la future énumération des rues d'Innsmouth, égalisant ainsi implicitement le statut de la ville fictive et de son modèle réel. La transition entre la géographie réelle et la géographie fictive est subtile, et se fait en deux temps : le car dans lequel voyage le narrateur quitte d'abord la route principale de Rowley pour emprunter une route côtière qui n'existe pas, mais qui traverse des paysages encore identifiables (la côte du Plum Island Sound entre les embouchures du Merrimack et de l'Ipswich River) ; dans un deuxième temps, la topographie devient elle-même fictive, et le car escalade une falaise, sans contrepartie réelle dans cette région, avant de descendre dans la vallée du Manuxet, cours d'eau fictif à l'embouchure duquel est localisé Innsmouth. La falaise a une double fonction : elle représente un seuil symbolique au-delà duquel on bascule dans le territoire fantastique, et elle offre un panorama qui permet une première description de la ville, assez détaillée (une pleine page dans l'édition française ; Lovecraft, 2021, vol. 4, 324-325) qui est pratiquement l'équivalent d'un coup d'œil cartographique, en apportant des indications sur la position de plusieurs éléments de la ville par rapport au fleuve et au rivage.

Le Cauchemar d'Innsmouth est un texte qui a donné lieu à une production cartographique particulièrement riche (suppléments de jeux de rôle, jeux de plateau, livres-jeux, jeux vidéo, travaux de fans, etc.), ainsi qu'on peut le constater en soumettant la requête « Innsmouth map » à un moteur de recherche d'images. Cette abondance s'explique à la fois par le potentiel de la localité comme terrain d'aventure, par l'importance de la cartographie au sein même de la fiction, et par la profusion de détails topographiques dans le texte lui-même.

Peu après son arrivée à Innsmouth, le narrateur se fait tracer un plan de la ville par l'employé de la succursale de la chaîne d'épicerie First National : « une carte sommaire, mais assez grande et appliquée, des traits les plus saillants de la ville¹² » (*ibid.*, 333). Cette carte remplit plusieurs fonctions dans le récit. Elle guide le narrateur lors de sa visite de la ville, et assure sa survie au moment de sa fuite. Elle offre une compréhension immédiate de l'espace urbain, avec ses différents quartiers, les bâtiments importants, ce qui permet de tracer le portrait d'un espace urbain complexe par la narration d'une déambulation assez brève. Enfin,

¹² On peut admirer l'habileté cartographique du jeune épicier. Lovecraft lui-même, dans ses notes de voyages, recopiait à l'occasion des plans de villes. L'esquisse du plan de Charleston de juillet 1930 est intitulée dans le manuscrit « Sketch guide to some salient Orientation points in Charleston » (Lovecraft, 2005, 90), à rapprocher du « sketch map of the town's salient features » (Lovecraft, 1997, 54-55) du *Cauchemar d'Innsmouth*, rédigé à peu près à la même époque.

la carte rend plausible le caractère très détaillé de la description de chaque parcours (la visite, puis la fuite), où chaque rue est nommée, comme lors du départ de Newburyport. Ce procédé, en retour, produit un effet de réel, la précision topographique et odonymique plaçant Innsmouth sur le même plan que Newburyport. Le roman ne décrit pas la carte, mais l'agencement général des rues, et donc le plan de la ville, peut en grande partie être reconstitué à partir des déplacements du narrateur.

Se livrer à cet exercice permet de vérifier la cohérence topographique du récit, et offre des perspectives intéressantes sur la façon dont carte et fiction s'articulent dans le récit. Il est tout à fait possible d'aboutir à une carte qui soit compatible avec toutes les indications données dans le texte¹³ (figure 1). L'emplacement de la plupart des rues se déduit sans ambiguïté d'une lecture attentive. Pour quelques rues, comme Fall Street ou Marsh Street, la position sur le plan ne peut être établie avec certitude. L'espace imaginaire est ainsi étendu vers un au-delà de la fiction textuelle, une fiction cartographique dont nous n'avons qu'un aperçu fragmentaire.

¹³ Le site de Joseph Morales comportait une description détaillée de la façon dont on peut produire une carte à partir du texte (<https://www.cthulhufiles.com/innsmoth.htm>, consulté le 26 juin 2023). Depuis la rédaction du présent article, la page a été modifiée pour tenir compte du schéma de Lovecraft, dont j'ai moi-même signalé l'existence à J. Morales. La méthode de reconstruction de la carte est encore consultable, début 2024, sur le site suivant :

<http://innsmouthmania.blogspot.com/2010/11/joseph-f-morales.html> (consulté le 18 février 2024).

Ma propre carte est assez similaire. Les quelques différences s'expliquent par le fait que j'ai choisi de supposer que les rues conservaieent leur nom d'un bout à l'autre de la ville.

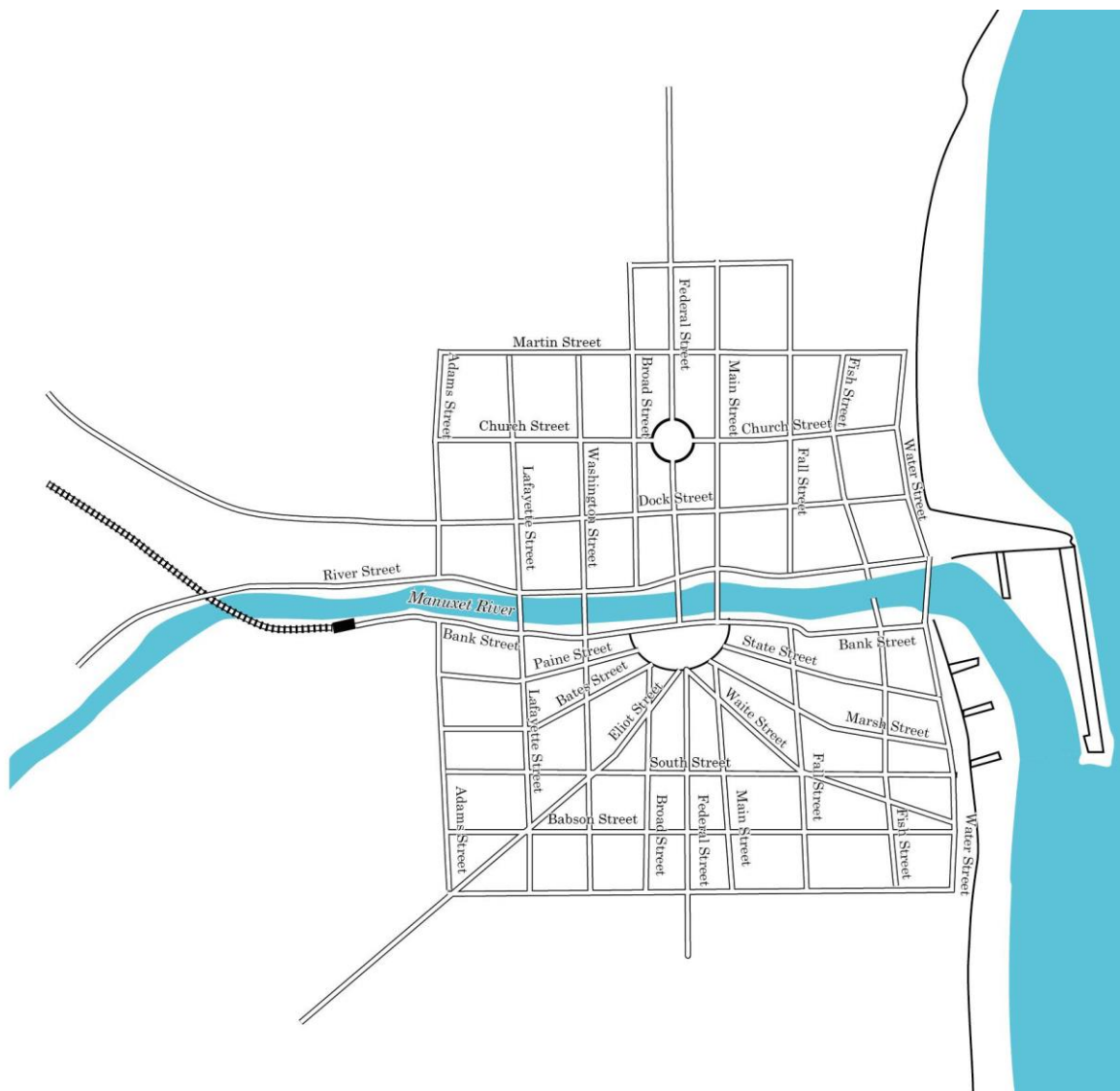


Figure 1 : Reconstitution du plan d’Innsmouth à partir du texte du roman.

Toutes les rues de ce plan figurent dans le texte, à l’exception de Dock Street, que l’on trouve sur le schéma d’Innsmouth de la main de Lovecraft, reproduit notamment dans l’édition Mnémos. Carte par H. Desbois.

Il est manifeste que Lovecraft a écrit son histoire avec une carte sous les yeux. On a retrouvé dans ses notes un petit schéma partiel, reproduit dans certaines éditions et consultable en ligne¹⁴. Il avait par ailleurs réalisé un plan complet d’Innsmouth, ainsi que l’atteste une lettre à Robert Bloch de juin 1933, citée par Joshi et Schultz (1994, 17). Cette carte, à ma connaissance, n’a pas été publiée. Elle figure dans un manuscrit conservé à la Brown University Library. Il s’agit d’un manuscrit autographe de 1931, correspondant

¹⁴ On le trouve par exemple dans l’intégrale Mnémos (Lovecraft, 2021, vol. 4, 351), et, en ligne, ici : <http://ctulhufiles.com/innsmtth.htm> (consulté le 17 juin 2024).



Figure 3 : Interprétation du schéma de Lovecraft. Carte : H. Desbois

Parce qu'il y a une carte qui joue un rôle important au cœur du récit, *Le Cauchemar d'Innsmouth* est un cas un peu particulier dans l'articulation entre carte et fiction chez Lovecraft. Étant donné la manière dont l'univers de Lovecraft a été recyclé et étendu après sa mort, il n'est pas étonnant que les cartes d'Innsmouth aient proliféré. Cependant, le reste de la Nouvelle-Angleterre lovecraftienne a aussi donné lieu à une production cartographique très abondante, qui constitue un matériau fécond pour l'étude des relations entre fiction et géographie.

Les cartes du Pays de Lovecraft

Ces cartes ont des natures, des fonctions, et des styles graphiques très divers. On peut en distinguer trois types, qui peuvent éventuellement se recouper, selon les fonctions qu'elles remplissent.

Les cartes-guides de lecture

Une première catégorie de cartes correspond à des éclaircissements du récit. On pourrait les nommer des cartes-guides, puisqu'elles apportent une information sur la configuration spatiale de l'univers fictionnel. C'est le cas, par exemple, de la mise au propre du croquis d'Arkham réalisé par Lovecraft lui-même (voir plus bas). Dans la même catégorie, on peut trouver le schéma d'Innsmouth par Morales (voir note 13), ou la carte du pays de Lovecraft telle qu'elle figure dans Wikipédia (figure 4). Ces cartes interagissent avec les fictions lovecraftiennes de plusieurs façons.

Elles participent tout d'abord à la consolidation de l'univers fictionnel en lui donnant un cadre spatial fixe. La géographie précise du pays de Lovecraft peut bien être discutée par ses commentateurs, les cartes l'ont stabilisée dans une configuration, issue en grande partie du jeu de rôle, qui est plus ou moins celle de la carte issue de Wikipédia reproduite ici. Ces cartes ont généralement un style graphique dépouillé, tendant parfois vers le schéma, et ne cherchent pas à s'inscrire dans une tradition cartographique particulière. Dans le cas de la carte du Pays de Lovecraft de Wikipédia, la principale fantaisie graphique est l'usage, pour le titre, d'une police de caractères dans le style de celle du jeu de rôle *L'Appel de Cthulhu*.

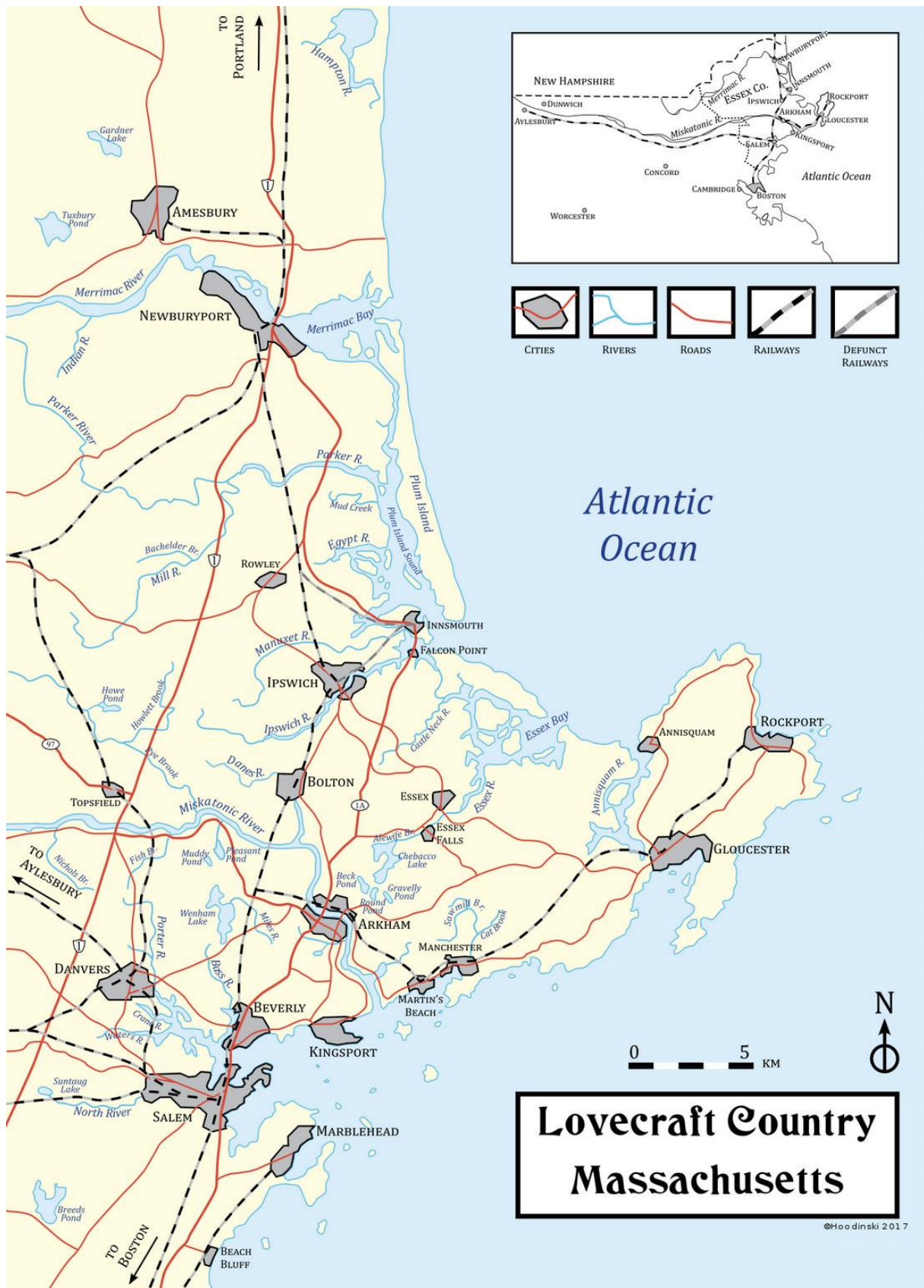


Figure 4 : Carte du pays de Lovecraft de Wikipédia, par l'utilisateur Hoodinski. Licence Creative common (CC BY-SA 3.0), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.en>

La lecture de Lovecraft se fait aujourd’hui nécessairement dans le contexte de son univers fictionnel étendu, dont les cartes font partie. Ainsi, les pages de garde du volume de l’édition Mnémos consacré au cycle de Providence représentent-elles une carte d’Arkham. Ce plan est en partie inspiré d’un schéma d’Arkham dessiné par Lovecraft¹⁷, mais il doit surtout beaucoup à la carte élaborée en 1990 par Gus Dizerzga pour le supplément de jeu de rôle *Arkham Unveiled*, elle-même dérivée de la carte produite par Gahan Wilson en 1970 pour la revue *The Arkham Collector*¹⁸. La carte d’Arkham des éditions Mnémos réalisée par Stéphane Arson¹⁹ est graphiquement beaucoup plus élaborée que la carte de Wikipedia ou d’autres schémas du même genre. Elle imite le style des cartes anciennes, et s’apparente aux cartes-artefacts qu’on verra plus loin. Par sa position dans le livre, elle est en même temps une carte-guide, fixant la topographie de la ville qui sert de cadre à de nombreux récits. Cependant, ce qui est donné à voir n’est pas tout à fait conforme à l’imagination de Lovecraft, qui, par exemple, n’a jamais détaillé la rive nord du fleuve (toutes les rues d’Arkham mentionnées dans ses nouvelles figurent sur son plan, et sont au sud du fleuve). Toute la partie nord de la ville est étrangère à l’œuvre de Lovecraft. Tant de personnes ont étendu l’univers lovecraftien qu’il est très difficile de déterminer les sources à l’origine de cette partie de la carte. Tout au plus peut-on attribuer la rue Curwen à Derleth, auteur en 1944 d’une nouvelle intitulée *The House on Curwen Street*. Il est fort possible que Gahan Wilson ait créé la plus grande partie de ces rues. Quoi qu’il en soit, nous sommes invités à lire Lovecraft en ayant pour référence une représentation d’Arkham qui excède la sienne en étendue et en précision.

Le fait de disposer de ces cartes altère aussi un peu les fictions qui les ont inspirées. Les éventuelles ambiguïtés des textes sont effacées par les interprétations imposées par les cartes, qui sont une mise en ordre d’un monde chaotique encore plus rigoureuse que celle qu’impose déjà le récit (Jourde, 1991, 104). La géographie de la Nouvelle-Angleterre de Lovecraft n’est pas aussi nettement définie que le suggèrent les cartes. Même en suivant les indications précises de Lovecraft, il faudrait modifier la forme de la côte pour rendre cohérente la géographie du comté d’Essex (Marten, 2011, 170), et la ville d’Arkham elle-même paraît différente d’un texte à l’autre (O’Brien, 2011). Quant à la topographie d’Innsmouth, elle est moins précise et plus cauchemardesque dans le texte de la nouvelle que dans son interprétation cartographique. Comme le remarque Maurice Lévy (1985, 50), la part fictive de la géographie de Lovecraft est de nature essentiellement onirique, et, de ce fait, rétive à la mise en ordre par la carte.

De même que cartographier un territoire réel, c’est agir sur lui en lui appliquant un acte de pouvoir symbolique et pratique, cartographier un espace de fiction, c’est le contraindre dans un cadre qui en bride les potentialités. Une part de la puissance de l’horreur lovecraftienne repose sur l’indétermination et l’irreprésentabilité. Selon James Kneale, cela s’applique aussi aux espaces qu’il évoque, qui sont souvent des points de contacts entre le familier et l’étrange. Dans son roman *Mason & Dixon*, Thomas Pynchon décrit l’avancée de la cartographie du territoire américain comme extinction progressive des utopies et des

¹⁷ Le schéma, daté de début 1934, est conservé à la Brown University Library, et consultable en ligne : <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:425300/> (consulté le 17 juin 2024). Joshi et Schultz (2001, 6) mentionnent trois schémas d’Arkham. Ils sont tous assez similaires et ne représentent que la partie de la ville au sud du cours d’eau.

¹⁸ Visible par exemple ici : <https://lovecraftzine.files.wordpress.com/2014/12/gahanwilsonmap-1.jpg> (consulté le 17 juin 2024).

¹⁹ Cette carte, ainsi qu’une carte du Pays de Lovecraft dans le même style, est visible sur le site personnel de Stéphane Arson : <https://www.stephane-arson-maps.com/portfolio-2/project-one-e2fww> (consulté le 17 juin 2024).

possibles (Desbois, 2015, 176). Dans une certaine mesure, le territoire Lovecraftien appartient à l'incartographié : Innsmouth « n'apparaissait pas sur les cartes ordinaires » (Lovecraft, 2021, vol. 4, 313) et Dunwich, autre localité fictive importante, est d'abord présentée comme un endroit qu'on atteint lorsqu'on « se trompe de direction » (*ibid.*, 191).

Cela a quelque chose à voir avec la nature du fantastique des récits de Lovecraft. Lui-même préférait qualifier ses contes d'étranges (*weird*), plutôt que de fantastiques ou surnaturels. L'étrange commence ici par une géographie subtilement décalée. Cependant, les cartes, tout en tout en assignant la fiction à une actualisation univoque parmi toutes les potentialités topographiques qu'elle contenait, peuvent aussi fonctionner comme des extensions de cette même fiction, comme on va le voir avec les deux types suivants.

Les cartes ludiques

Une deuxième catégorie de cartes, probablement les plus nombreuses, est celle des cartes produites pour les jeux. Ce sont celles que l'on retrouve dans les règles du jeu *L'Appel de Cthulhu* et dans ses suppléments, ou dans d'autres publications ludiques à thème lovecraftien (jeux de rôle, livres-jeux, jeux de plateau). Il existe dans cette catégorie des plans de toutes les localités lovecraftiennes fictives et réelles, ainsi que d'autres lieux innombrables dans et hors de la Nouvelle-Angleterre. La carte du Pays de Lovecraft, les plans d'Arkham et d'Innsmouth du jeu de rôle ont fortement influencé ceux qui ont été publiés depuis. Le style graphique des cartes publiées dans les années 1980 est assez peu élaboré, et s'appuie beaucoup sur des travaux antérieurs. On l'a vu au sujet du plan d'Arkham figurant dans la première édition du jeu (1981), et c'est également le cas de la carte du pays de Lovecraft dans la même édition, qui est une reproduction d'une vieille carte Rand McNally du Massachusetts sur laquelle les noms des localités fictives sont ajoutés en gras. La première carte d'Innsmouth publiée par Chaosium, dans le supplément *Fragments of Fear*²⁰, est une copie à peine modifiée d'une carte dessinée en 1972 par Eric Carlson pour le n° 6 de la revue *Nyctalop* (p. 9).

Des cartes plus récentes sont plus élaborées, grâce au travail d'artistes comme Tom Kalichack, à qui on doit notamment la carte du Pays de Lovecraft du supplément *Adventures in Arkham Country* (1993)²¹, et la carte d'Innsmouth d'*Escape from Innsmouth* (1992)²². Ces cartes se distinguent par leur ornementation, l'usage de trames de points pour souligner les reliefs, et dans le cas d'Innsmouth, par des éléments graphiques figuratifs comme des bâtiments, des bateaux, des pontons, représentés en vue zénithale. La carte d'Arkham par Gus Dizerzga dont il a été question plus haut est d'une esthétique comparable, mais les éléments sont représentés en perspective isométrique. Ce foisonnement de détails remplit une fonction ludique : faire apparaître les lieux d'aventures potentielles. Ces cartes fonctionnent comme des fictions en puissance, des récits que Lovecraft n'a pas racontés. Cet usage des cartes n'est pas propre au jeu de rôle. Stevenson, dans ses *Essais sur l'art de la fiction*, en expliquant

²⁰ Elle est notamment visible en ligne ici : <https://i0.wp.com/www.theredactedfiles.com/wp-content/uploads/2017/05/0085c44b9ab9675e7ce4285acbd54a8e-1.gif> (consulté le 17 juin 2024). L'attribution de la carte à Carolyn Schultz a été contestée par Tani Jantsang. La mention « As originally drawn by H. P. Lovecraft » est trompeuse, comme on peut le constater par une comparaison avec la carte inédite (figures 2 et 3).

²¹ Visible ici : <https://i.pinimg.com/736x/d0/81/36/d081360a1f73f7301c19c7e3dbaf74e4.jpg> (consulté le 17 juin 2024). C'est la carte qui fixe la géographie du Pays de Lovecraft, et dont dérive, par exemple, la carte de Wikipédia et les cartes ultérieures, comme celle de Stephanie McAlea pour la septième édition du jeu (2014).

²² Cette carte se trouve facilement en ligne, par exemple ici : <https://i0.wp.com/www.lolailo.co.uk/wp-content/uploads/2017/11/Call-Of-Cthulhu-Adventure-1920-Escape-From-Innsmouth-Map.jpg> (consulté le 17 juin 2024).

comment son roman *L'Île au trésor* est né d'une carte qu'il avait dessinée, note comment la prolifération des signes sur les cartes est une invitation au travail de l'imagination (Stevenson, 2017, 336) :

Les noms, les formes des bois, les courbes des routes et des rivières, les empreintes de pas des hommes préhistoriques visibles encore sur le flanc des collines, dans les plis des vallées, les moulins et les ruines, les étangs et les bacs, peut-être le Menhir ou le Cercle druidique dans les bruyères : tant et tant de sujets de passion se trouvent rassemblés là, pour qui a simplement des yeux pour voir, ou une petite once d'imagination pour comprendre²³ !

Les cartes ludiques sont précisément conçues pour maximiser cet effet, à la fois en multipliant les lieux à explorer et en adoptant des conventions graphiques qui évoquent la littérature d'imagination, notamment les cartes de *L'Île au trésor* et du *Seigneur des anneaux*, par exemple dans la manière de figurer le relief ou les forêts, le lettrage, la rose de vents, le style des cartouches, etc. Tel est par exemple le cas de la carte de Dunwich créée par Carol Triplett-Smith pour le supplément *Dunwich, return to the forgotten village* (2002), qui reprend un peu tous ces codes²⁴.

Par leur nombre, leur vaste circulation, et leur séduction graphique, les cartes ludiques ont joué un rôle fondamental dans l'établissement d'une géographie lovecraftienne stabilisée. Elles sont à la fois une extension du monde fictionnel, le cadre dans lequel les fictions lovecraftiennes, y compris les récits de Lovecraft lui-même prennent place, et une invitation à imaginer de nouveaux récits. On a mentionné les liens qui unissent la plus jeune génération des auteurs lovecraftiens et le jeu de rôle. Il ne paraît pas déraisonnable d'imaginer que la cartographie ludique a aussi eu sa part dans la floraison de ces fictions depuis une trentaine d'années, même si nombre d'entre elles n'ont pas pour cadre la Nouvelle-Angleterre.

Les cartes-artefacts

Enfin, la dernière catégorie de cartes est constituée d'artefacts qui sont conçus comme des documents que l'on pourrait trouver dans le monde fictionnel de Lovecraft. Leur véritable intérêt réside davantage dans leur aspect, voire, dans quelques cas, dans leur matérialité, que dans leur contenu d'information géographique. Leur style est mimétique des cartes réelles de l'époque de Lovecraft : carte routière, guide touristique, relevés topographiques, carte marine, etc. Un exemple de ce genre de cartes est la carte routière qui figure en page de garde de l'ouvrage de Kenneth Hite. Réalisée par Mark Richardson et Kenneth Hite, elle représente la vallée du Miskatonic en reprenant le graphisme des cartes touristiques pour automobilistes des années 1930 (figure 5). À une autre échelle, l'utilisateur du site DeviantArt connu sous le pseudonyme de BlueCollarLove a créé une carte de la région d'Arkham sur le modèle des cartes topographique USGS au 62500^e du début du xx^e siècle²⁵. Des cartes-artefacts accompagnent aussi certains CD des enregistrements des contes de Lovecraft produits par la H. P. Lovecraft

²³ « *The names, the shapes of the woodlands, the courses of the roads and rivers, the prehistoric footsteps of man still distinctly traceable up hill and down dale, the mills and the ruins, the ponds and the ferries, perhaps the Standing Stone or the Druidic Circle on the heath; here is an inexhaustible fund of interest for any man with eyes to see or twopence-worth of imagination to understand with!* » (Stevenson, 2010, 64).

²⁴ La carte n'est pas entièrement disponible en ligne, on peut cependant en voir une partie ici : <https://lebibliothequecaire.blogspot.com/2015/12/les-chroniques-delbib-labomination-de.html> (consulté le 17 juin 2024).

²⁵ <https://www.deviantart.com/bluecollarlove/art/Arkham-350381740> (consulté le 17 juin 2024).

Historical Society. La plus notable est celle du *Cauchemar d’Innsmouth*, qui se présente comme un plan manuscrit au dos d’un papier d’emballage de la chaîne d’épicerie First National, supposément semblable à celui qui guide le narrateur de la nouvelle²⁶.

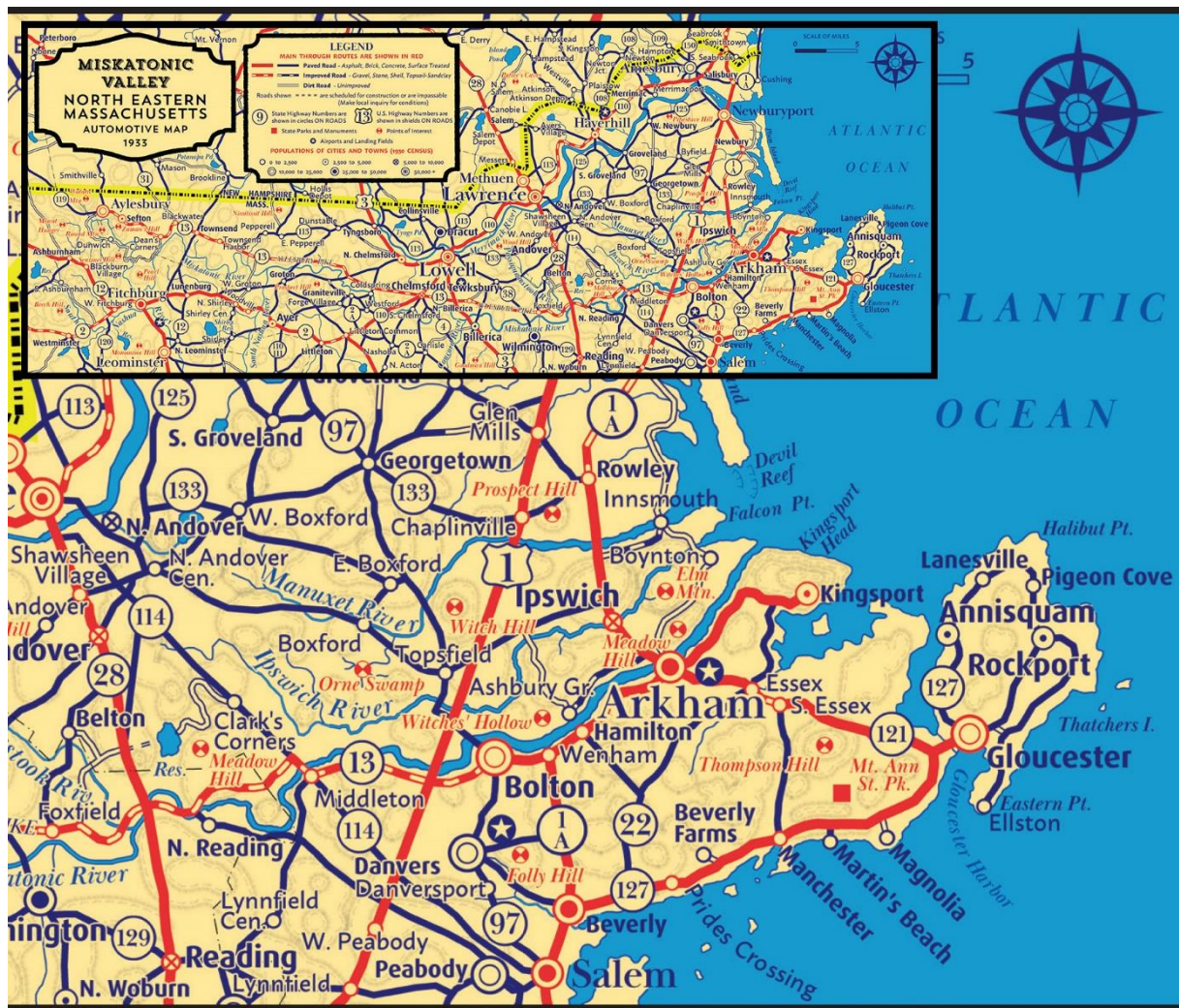


Figure 5 : Carte routière de la Vallée du Miskatonic, par Mark Richardson et Kenneth Hite (détail). Contrairement à presque toutes les cartes en circulation, celle-ci diverge de la carte du jeu de rôle *L’Appel de Cthulhu*, en plaçant Kingsport au nord de Cape Ann. Ce choix est cohérent avec les descriptions du *Cauchemar d’Innsmouth*. Reproduite avec l’autorisation de l’éditeur.

L’objet de ces cartes n’est pas d’éclaircir la géographie du monde de Lovecraft, ni de l’étendre pour en multiplier les fictions potentielles. Il s’agit de faire apparaître dans le monde réel quelque chose qui semble provenir du monde fictif. Le spectacle n’est pas tant dans la chose représentée que dans l’habileté à conférer à une géographie fictive les apparences du réel. On pourrait nommer ces cartes des cartes à la Borges, en référence à la nouvelle « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », du recueil *Fictions*, dans laquelle des éléments de fiction apparaissent dans le monde réel.

²⁶ Une partie de la carte est visible sur le site de l’HPLHS, ici :

https://store.hplhs.org/cdn/shop/products/soioprop4_1024x1024.jpg?v=1591544558 (consulté le 17 juin 2024). La reproduction ne rend pas justice au caractère étonnant de l’objet. Je ne suis pas en mesure de confirmer que la carte est imprégnée d’une odeur de poisson, comme le prétend le site. Je propose, figure 6, ma propre carte-artefact d’Innsmouth.

Ce type de cartes s'accorde à la conception de la littérature de l'étrange défendue par Lovecraft. En effet, il a plusieurs fois affirmé dans sa correspondance construire ses fictions comme des mystifications²⁷ (*hoaxes*), écrivant ainsi, à Clark Ashton Smith, le 17 octobre 1930 :

Selon moi, aucun récit dans le genre de l'étrange ne peut susciter la terreur à moins d'être conçu avec toute la minutie et l'apparence de réalité d'une véritable mystification. L'auteur doit tout oublier des « techniques de la nouvelle » et construire un compte rendu simple et austère, plein de détails triviaux convaincants, exactement comme s'il essayait dans la vie réelle d'élaborer une supercherie suffisamment habile pour leurrer des adultes. Ma position personnelle quand j'écris est toujours celle d'un mystificateur... J'essaie alors d'oublier les questions littéraires, pour juste concevoir un mensonge aussi minutieusement qu'un témoin corrompu préparerait sa déposition pour le contre-interrogatoire des juges²⁸.

²⁷ Je choisis « mystification », parmi les traductions possibles de « hoax », en reprenant la traduction par Jacques Parsons d'un texte de Derleth sur le *Nécronomicon*, pour les cahiers de l'Herne (Derleth, 1984, 279).

²⁸ « *My own rule is that no weird story can truly produce terror unless it is devised with all the care and verisimilitude of an actual hoax. The author must forget all about « short story technique » and build up a stark, simple account, full of homely corroborative details, just as if he were trying to « put across » a deception in real life— a deception clever enough to make adults believe it. My own attitude in writing is always that of a hoax weaver... For the time being I try to forget formal literature, and simply devise a lie as carefully as a crooked witness prepares a line of testimony with cross-examining lawyers in his mind.* » Traduction personnelle. (Lovecraft, 1971, 193) ; voir également Evans (2018, 131).

Cette technique de la mystification ou du canular correspond à ce que Saler (2012, 30) appelle « l'imagination ironique », soit une manière d'aborder la fiction différente de la suspension d'incrédulité de Coleridge, où la personne qui produit ou qui consomme la fiction n'aurait pas comme attitude *a priori* l'incrédulité, mais se placerait dans un état d'esprit de croyance volontaire dans des mondes imaginaires, sans jamais se départir complètement de la conscience de l'illusion. Lovecraft exprime une idée très similaire :

J'adore prendre la réalité simplement comme elle est, en acceptant toutes les limites de la science la plus conventionnelle, et à partir des faits avérés, lâcher la bride à ma faculté créatrice pour extrapoler une construction aux possibilités potentiellement infinies dont les tours sans sommet n'appartiennent à aucun cosmos ni à aucune dimension accessible aux forces contraires de l'inexorable et tyrannique intellect. Mais tout le secret du plaisir que j'y prends, c'est que je ne sais que trop bien qu'il n'en est rien²⁹.

C'est en cela que cette imagination est ironique : elle suppose d'adhérer à la fiction, tout en savourant l'habileté de la supercherie qu'elle met en œuvre. Les cartes-artefacts sont séduisantes parce qu'elles montrent des lieux qui n'existent pas tout en imitant les cartes réelles, et il est nécessaire de savoir que ce qu'elles montrent est faux pour les apprécier. Elles sollicitent la même imagination paradoxale que les contes de Lovecraft, dont elles sont, en ajoutant une dimension à la mystification, le prolongement³⁰.

Contrairement aux cartes guides ou aux cartes ludiques, ces cartes-artefacts déploient la rhétorique graphique de l'autorité. Depuis au moins le XVIII^e siècle, la carte topographique, du moins dans ses versions nationales officielles, incarne une forme d'autorité qui est supposée garantir l'exactitude des informations qui y figurent (Desbois, 2018). Hors de tout contexte, et abstraction faite des connaissances géographiques qu'on pourrait avoir des régions représentées, les cartes-artefacts sont bien « une supercherie suffisamment habile pour leurrer des adultes », puisqu'elles adoptent les codes graphiques des cartes sincères. Peuvent-elles pour autant tromper leur monde, et en ont-elles vocation ? Examinons d'abord le pouvoir d'illusion de la fiction lovecraftienne en général, avant de nous attacher plus spécifiquement à la question de la géographie et des cartes.

La posture de l'imagination ironique suppose un équilibre délicat entre l'adhésion et la distance, entre la crédulité et la lucidité. Quelque séduisante que soit cette conception, elle ne paraît pas tout à fait compatible avec une littérature de la terreur. Une fiction est en effet plus à même d'inspirer de la peur lorsqu'elle produit sur son public un effet d'immersion suffisant pour faire oublier, au moins momentanément, son aspect fictionnel. Peut-être faut-il imaginer une lecture en deux temps, d'abord dans l'immersion de l'illusion, puis plus distanciée. Ces deux temps peuvent s'inscrire dans des moments biographiques différents. Par exemple l'enfance ou l'adolescence, qui, pour beaucoup, est le moment de la découverte de Lovecraft³¹,

²⁹ « *My big kick comes from taking reality just as it is – accepting all the limitations of the most orthodox science- and then permitting my symbolizing faculty to build outward from existing facts; rearing a structure of indefinite promise and possibility whose topeless towers are in no cosmos or dimension penetrable by the contradicting-power of the tyrannous and inexorable intellect. But the whole secret of the kick is that I know damn well it isn't so.* » (Lettre à James Ferdinand Morton du premier avril 1930, Lovecraft, 1971, 140). Traduction personnelle.

³⁰ L'entreprise la plus ambitieuse dans ce genre, sortant du domaine strict de la cartographie, est probablement la réécriture de la nouvelle « L'Appel de Cthulhu » par l'HPLHS, sous la forme d'une récréation de la boîte contenant les documents qui révèlent toute l'histoire au narrateur.

<https://store.hplhs.org/collections/games-props/products/the-angell-box> (consulté le 17 juin 2024).

³¹ Comme le fait remarquer Miéville (Weinstock et Miéville, 2016, 231), Lovecraft est assez typiquement une lecture de jeunesse, comme beaucoup de littératures de genre. David Punter (2016, 189) suggère que les textes de Lovecraft sont

puis l'âge adulte. Lovecraft serait dans cette perspective un auteur qui se prêterait à la relecture, soit qu'on cherche, généralement en vain, à éprouver à nouveau le frisson originel³², soit qu'on trouve de nouveaux charmes dans la découverte des subterfuges qui l'ont provoqué.

Rationaliste et matérialiste, Lovecraft ne croyait pas au surnaturel. Gilles Menegaldo (2002) a notamment montré comment sa mise en scène d'éléments occultes ne cherche pas à construire une appréhension cohérente du monde dans la tradition ésotérique, mais plutôt à entretenir une atmosphère de mystère en multipliant les références extra-textuelles (en particulier par la mention de titres d'ouvrages) tantôt authentiques, tantôt inexacts, et tantôt inventées. La densité de ces allusions et la cohérence de la mythologie qu'elles dessinent contribuent à donner à l'ensemble un vernis d'authenticité. Lovecraft s'amusait d'un lecteur qui pensait avoir vu le véritable *Necronomicon* (Menegaldo, 2002, 282), et pourtant cet ouvrage fictif a acquis une certaine aura dans quelques cercles occultistes. Bien que Lovecraft lui-même ait conclu à l'impossibilité de pousser la mystification jusqu'à la production d'un texte complet du *Necronomicon* (Price, 1990, 142), plusieurs éditions de ce livre sont apparues après sa mort, certaines ouvertement comme des prolongements de ses fictions, d'autres prétendant à l'authenticité, parfois en mettant en œuvre des canulars assez élaborés, comme celui de George Hay. Plus étonnant, les mystifications de Lovecraft ont eu pour conséquence la création de l'Ordre Ésotérique de Dagon, un groupe qui non seulement revendique le nom du culte en vigueur à Insmouth, mais aussi professe que Lovecraft, à son insu, révélait dans ses fictions des vérités profondes sur la nature du cosmos (Engle, 2014, 92).

Le statut fictionnel des récits de Lovecraft n'est donc pas universellement admis, du moins en ce qui concerne sa mythologie. Sa géographie, cependant, n'est pas l'objet des mêmes malentendus. Si de faux *Necronomicons* peuvent persuader quelques personnes de l'existence des Grands Anciens, une carte du comté d'Essex, même parfaitement imitée de l'USGS, où figureraient Arkham et Insmouth n'aurait pas un effet similaire : pour quelqu'un qui ne connaîtrait ni Lovecraft, ni la géographie du Massachusetts, cela ne serait qu'une carte banale. Pour les fans de Lovecraft, ce serait un signe de reconnaissance, une extension de l'univers de fiction – ce que Matt Hills (2002, 104), appelle l'« hyperdiégèse », ce vaste espace narratif, en grande part créé par les fans, dont seule une petite portion apparaît dans les textes qui l'ont inspiré–, et non une preuve de la réalité de ces localités. Il n'en demeure pas moins que sans être à proprement parler trompeuses, ces cartes-artefacts manifestent une tentative de brouiller la frontière entre monde fictionnel et monde réel. Elles sont aussi un moyen de prolonger le plaisir de la lecture en se livrant à cet exercice aussi vieux que la diffusion des atlas imprimés³³ : le voyage cartographique.

traversés par une tension entre le puéril et l'adulte, qui les rend aptes à servir de fictions transitionnelles au moment de l'adolescence. Ajoutons qu'il y a probablement dans le lectorat de Lovecraft un fort biais de genre, qui apparaît par exemple dans la liste, très masculine, des souscripteurs de la nouvelle traduction française aux éditions Mnémos (merci à David Camus d'avoir attiré mon attention sur ce point).

³² Une évocation personnelle : j'ai découvert Lovecraft enfant, par hasard, en lisant « La maison de la sorcière », dans le recueil *Dans l'abîme du temps* publié par Denoël (1970). J'ai encore un souvenir vif de l'horreur mêlée de fascination que j'avais alors éprouvée, et peu de lectures m'ont fait aussi forte impression. Ce n'est pourtant pas une nouvelle souvent citée parmi les meilleures de Lovecraft, ni certainement une traduction exempte de reproches. J'en garde cependant une certaine tendresse pour ce texte.

³³ Une des premières évocations détaillées de cet usage des cartes se rencontre en 1621 chez Robert Burton, dans *l'Anatomie de la mélancolie* (2-4-4). Cette pratique consistant à se projeter en imagination dans des lieux lointains par l'examen de leurs cartes a depuis été très souvent décrite.

Nos voyages réels sont eux-mêmes sous l'influence de cette géographie parallèle³⁴. De même que nous lisons désormais Lovecraft dans le contexte de son univers étendu, notamment par les cartes, notre perception de la réalité géographique de la Nouvelle-Angleterre est elle aussi transformée par les échos de son double fictionnel. Dans le roman de Peng Shepherd *Les Cartographes*, une erreur volontairement introduite dans une carte fait apparaître un lieu imaginaire accessible aux seules personnes qui circulent en se fiant à la carte en question. Un des aspects les plus fascinants de ce roman est qu'il est inspiré par une histoire vraie : la General Drafting Corporation avait publié une carte routière de l'État de New-York, en y insérant une localité fictive, Algoe, destinée à piéger les éventuels plagiaires. Les habitants du voisinage, voyant le toponyme sur la carte, l'adoptèrent et s'y installèrent (Shepherd, 2023, 470). Le roman peut se lire comme une amusante fantaisie, ou comme une allégorie du pouvoir des cartes. Les cartes lovecraftiennes ne vont pas, comme dans le roman, faire apparaître Innsmouth, Arkham ou Dunwich en Nouvelle-Angleterre, mais notre expérience des lieux est imprégnée par les fictions qui y sont associées. Ce que j'appelle diplotopie n'est pas uniquement une construction littéraire imaginaire, mais aussi un mode de perception d'une réalité géographique subtilement contaminée par son double fictionnel. Le tourisme lovecraftien, sous sa forme commerciale, existe surtout à Providence (festival de cinéma, convention de fans, boutique de souvenirs), et, dans une moindre mesure, à Salem, ville qu'on présente ordinairement comme le modèle d'Arkham, et où il est possible de suivre des visites guidées à thème autour de Lovecraft³⁵. Dans un genre moins institutionnalisé, de nombreux sites web proposent de faire l'expérience du Pays de Lovecraft. Par exemple, un site offre une liste de « 6 destinations banales de Nouvelle-Angleterre rendues passionnantes par H. P. Lovecraft³⁶ ». Il s'agit en l'occurrence de retrouver les modèles des lieux de la géographie fictive de Lovecraft, tout en avertissant les touristes que la visite risque d'être décevante.

Conclusion

Quand avons-nous cessé de croire à nos fictions, et y avons-nous cru autant que nous l'imaginons ? La façon dont l'univers fictionnel de Lovecraft s'est propagé à travers les médias les plus variés nous interroge sur la nature et les fonctions des histoires que nous inventons. Les cartes, par leur nombre et la variété des formes qu'elles prennent, offrent sur ces questions des perspectives d'autant plus intéressantes que Lovecraft est très soucieux de faire ressentir l'atmosphère des lieux, et que son attachement à la Nouvelle-Angleterre rend son œuvre indissociable de son cadre géographique. Dans un registre qui va du ludique à l'existential, les cartes lovecraftiennes étendent et approfondissent l'œuvre d'origine, au point d'en modifier la perception. Davantage que les récits dont elles sont issues, ce sont elles qui instituent le Pays de Lovecraft, un peu comme Derleth et le jeu de rôle ont stabilisé le mythe de Cthulhu sous une forme que Lovecraft n'avait jamais envisagée lui-même. Ainsi lisons-nous ses contes à la lumière du vaste univers qu'ils ont engendré.

³⁴ Il existe des études assez nombreuses sur les liens entre littérature et tourisme. Voir par exemple Molina (2015), ou le n° 37-1 (2018) de la revue *Théoros*, notamment l'introduction par Fournier et Le Bel.

³⁵ <https://www.getyourguide.fr/salem-1896/salem-visite-a-pied-de-hp-lovecraft-connection-avec-un-guide-t416980/> (consulté le 17 juin 2024).

³⁶ « 6 Boring New England Destinations Made Awesome by H. P. Lovecraft » <https://www.toplessrobot.com/2010/07/6-boring-new-england-destinations-made-awesome-by.php> (consulté le 17 juin 2024).

Cet univers brouille aussi les frontières entre la fiction et la réalité. Les cartes de la Nouvelle-Angleterre où figurent des localités fictives, les plans de villes imaginaires à l'allure authentique témoignent non seulement de notre goût pour la mystification partagée, mais font aussi déborder la diptopie dans le monde réel. Le poète Alberto Blanco affirme que la carte d'un monde réel n'est pas moins imaginaire que la carte d'un monde imaginaire (Blanco, 2009) ; on peut aussi renverser la proposition et soutenir que la carte d'un monde imaginaire n'est pas moins réelle que la carte d'un monde réel. C'est pourquoi je sais que si jamais le hasard ou la curiosité me conduisent un jour sur la côte du comté d'Essex, au sud de Newburyport, je chercherai du regard, au-delà de la pointe de Plum Island, la ligne sombre de Devil Reef.

Ouvrages cités

- BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, 11, 1968, p. 84-89.
- BEAR, Elizabeth, *Shoggoths in Bloom*, Gaithersburg MD, Prime Books, 2012.
- BESSON, Anne, *Constellations*, Paris, CNRS éditions, 2015.
- BLANCO, Alberto. « Maps », *The Literary Review*, vol. 52, no. 4, été 2009, p. 120-126.
- BRECCIA, Alberto, *Cthulhu*, Paris, les Humanoïdes associés, 1979.
- BRIDLE, Deborah, « The Geography of Horror: Lovecraft's (Re)construction of New England », *Journal of the Short Story in English*, 71 | 2018, p. 149-172.
- BUTLER, James O., « Terror and Terrain: The Environmental Semantics of Lovecraft County », *Lovecraft Annual*, 8, 2014, p. 131-149.
- CAMARA, Anthony, « How to Hack Lovecraft, Make Friends with His Monsters, and Hijack His Mythos : Reading Biology and Racism in Elizabeth Bear's "Shoggoths in Bloom" », *Studies in the Fantastic*, n° 4, Winter 2016/Spring 2017, p. 24-47.
- CARAYOL, Martin, « Anders Fager et la tradition du récit post-lovecraftien », *Litteraria Copernicana*, n° 4 (40), 2021, p. 95-105.
- CARTER, Angela, « Lovecraft and Landscape », in Hay, G. (ed.), *The Necronomicon*, Londres, Skoob, 1992, p. 173-181.
- DERLETH, August, « Genèse d'une mystification », in Truchaud, F., *Lovecraft* (Cahiers de l'Herne), Paris, l'Herne, 1984, p. 279-282.
- DESBOIS, Henri, « L'œil et la toise : l'objectivité cartographique du XVIII^e à nos jours », *Cartes & Géomatique*, n° 235-236, 2018, p. 67-78.
- , *Les mesures du territoire*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2015.
- DUPUY, Lionel, *L'imaginaire géographique, essai de géographie littéraire*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2019.
- ENGLE, John, « Cults of Lovecraft: The Impact of H. P. Lovecraft's Fiction on Contemporary Occult Practices », *Mythlore*, vol. 33, N° 1 (125), 2014, p. 85-98.
- EVANS, T. H., « Slender Man, H. P. Lovecraft, and the Dynamics of Horror Cultures », in Blank, T.J. and McNeill, L. S. (ed.), *Slender Man Is Coming: Creepypasta and Contemporary Legends on the Internet*, Logan, Utah State University Press, 2018, p. 128-140.
- FOURNIER, Mauricette, LE BEL, Pierre-Mathieu, « Le tourisme littéraire, lire entre les lieux », *Téoros*, 37, 1 | 2018, en ligne : <http://journals.openedition.org/teoros/3258> (consulté le 17 juin 2024).
- GOHO, James, « The Shape of Darkness, Origins for H. P. Lovecraft within the American Gothic Tradition », in Waugh, R. (ed.), *Lovecraft and Influence, His Predecessors and Successors*, Lanham, MD, 2013, p. 21-33.

- GOUDSWARD, David, *H. P. Lovecraft in the Merrimack Valley*, New York, Hippocampus press, 2013.
- HAY, George (ed.), *The Necronomicon*, Londres, Skoob, 1992.
- HILLS, Mathew, *Fan Cultures*, Londres et New York, 2002.
- HITE, Kenneth, *Tour de Lovecraft, The Destinations*, Alexandria, VA, Atomic Overmind Press, 2021.
- HUDSON, Kathleen, « Racial (In)Visibility, Cosmic Indifference, Reimagining H. P. Lovecraft's Legacy in Victor LaValle's *The Ballad of Black Tom* (2016) », in Gonzalez, A., Sederholm C. H. (dir), *Lovecraft in the 21st Century*, New York, Routledge, 2022, p. 326-349.
- JANICKER, Rebecca, « New England Narratives: Space and Place in the Fiction of H. P. Lovecraft », *Extrapolation*, 48.1, 2007, p. 56-72.
- JONES, Mark, « Tentacles and Teeth: The Lovecraftian Being in Popular Culture » in Simmons, D., *New Critical Essays on H. P. Lovecraft*, New York, Palgrave MacMillan, 2013, p. 227-247.
- JOSHI, S. T., *Je suis Providence*, Chambéry, ActuSF, 2022.
- , *The Rise, Fall, And Rise of the Cthulhu Mythos*, New York, Hippocampus Press, 2015.
- JOSHI, S. T., SCHULTZ, David E., « Introduction », in Lovecraft, H. P., *The Shadow over Innsmouth*, West Warwick R.I., Necronomicon Press, 1994.
- , *An H. P. Lovecraft Encyclopedia*, Westport CT, Greenwood Press, 2001.
- JOURDE, Pierre, *Géographies imaginaires*, Paris, José Corti, 1991.
- KIERNAN, Caitlin R, *Houses Under the Sea: Mythos Tales*, Burton, MI, Subterranean Press, 2019.
- KNEALE, James, « From beyond: H. P. Lovecraft and the place of horror » *Cultural Geographies*, vol. 13, N° 1 (janvier 2006), p. 106-126.
- LANZENDÖRFER, Tim, DREYSSE PASSOS DO CARVALHO, Max José (ed.), *The Medial Afterlives of H. P. Lovecraft*, New York, Palgrave MacMillan, 2023.
- LAVALLE, Victor, *The Ballad of Black Tom*, New York, Tor, 2016.
- LEAVENWORTH, Van, « The Developing Storyworld of H. P. Lovecraft », in Ryan, M.-L. et Tho, J. N., *Storyworlds across Media*, Lincoln NE, University of Nebraska Press, 2014, p. 332-350.
- LÉVY, Maurice, *Lovecraft*, Paris, Christian Bourgeois, 1985.
- LOOS, Martin, « Affirmative Lovecraft Fandom: Beyond Disavowal and Apologism as Approaches to Lovecraft's Racism », *Journal of Fantasy and Fan Culture*, n° 2, 2022, p. 1-17.
- LOVECRAFT, Howard Phillips, *Collected Essays*, vol. 4, *Travel*, New-York, Hippocampus Press, 2005.
- , *Dans l'abîme du temps*, Paris, Denoël, 1970.
- , *Intégrale*, Saint-Laurent d'Oingt, Mnénos, 2021, 7 volumes.
- , *Selected letters*, III, 1929-1931, Sauk City, WI, Arkham House, 1971.
- , *The Shadow over Innsmouth*, West Warwick, Necronomicon Press, 1997.
- MARTEN, Robert D., « Arkham Country: in Rescue of the Lost Searchers », in Joshi, S. T., *Dissecting Cthulhu*, Lakeland FL, Miskatonic River Press, 2011, p. 151-185.
- MCHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, Londres et New-York, Routledge, 1989.
- MENEGALDO, Gilles, « La ville dans l'œuvre de H. P. Lovecraft », *Caliban*, n° 16, 1979, p. 99-110.
- , « Le métadiscours ésotérique au service du fantastique dans l'œuvre de H. P. Lovecraft », in Menegaldo G. et alii, *H. P. Lovecraft, Fantastique, mythe et modernité (Colloque de Cerisy)*, Paris, Dervy, 2002, p. 259-283.
- MEUR, Diane, *Sous le ciel des hommes*, Paris, Sabine Wespieser, 2020.

- MOLINA, Géraldine, « Lorsque l'imaginaire géographique littéraire déborde les frontières du livre... et s'inscrit dans l'espace » in Puyo, J.-Y., Dupuy, L. (dir.) *L'imaginaire géographique. Entre géographie, langue et littérature*, Pau, Presses universitaires de Pau et Pays de l'Adour, 2015, p. 245-267.
- MORELAND, Sean (ed.), *New Directions in Supernatural Horror Literature; The Critical Influence of H. P. Lovecraft*, New York, Palgrave Macmillan, 2018.
- O'BRIEN, Edna W. Jr, « Lovecraft's Two Views of Arkham », in Joshi, S. T., *Dissecting Cthulhu*, Lakeland FL, Miskatonic River Press, 2011, p. 196-201.
- PETERSEN, Sandy, *Call of Cthulhu*, Hayward CA, Chaosium, 1981.
- PRICE, Robert M., *H. P. Lovecraft and the Cthulhu Mythos*, Mercer Island WA, Starmont House, 1990.
- PUNTER, D. « Lovecraft : Suspicion, Pattern Recognition, Paranoia », in Serderholm, C. H. et Weinstock, J. A., *The Age of Lovecraft*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2016, p. 183-198.
- RIOS, Oscar, (dir.), *Heroes of Red Hook*, New York, Golden Goblin, 2016.
- RUFF, Matt, *Lovecraft Country*, New York, HarperCollins, 2016.
- SALER, Michael, *As If, Modern Enchantment and the Literary Prehistory of Virtual Reality*, New York, Oxford University Press, 2012.
- SCHWADER Ann K., *Dark Equinox and Other Tales of Lovecraftian Horror*, New York, Hippocampus Press, 2015.
- SHEPHERD, Peng, *Les cartographes*, Paris, Albin Michel, 2023.
- STEVENSON Robert Louis, *Essays in the Art of Writing*, Valence (Espagne), JPM, 2010.
- , *Essais sur l'art de la fiction*, traduit de l'anglais par M.-F. Watkins et M. Le Bris, Paris, Payot, 2017.
- SZUMSKYJ, Ben J. S., JOSHI, S. T. (ed), *Fritz Leibert and H. P. Lovecraft: Writers of the Dark*, Holicong PA, Wildside Press, 2003.
- TABAS, Brad, « Dark Places : Ecology, Place, and the Metaphysics of Horror Fiction », *Miranda*, 11, 2005, en ligne : <https://journals.openedition.org/miranda/7012> (consulté le 17 juin 2024).
- WEINSTOCK, Jeffrey Andrew, MIÉVILLE, China, « Afterword : Interview with China Miéville », in Serderholm, C. H. et Weinstock, J. A., *The Age of Lovecraft*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2016, p. 231-243.
- WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique, réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.
- WHEELOCK, Alan S., « Dark Mountain: H. P. Lovecraft and The "Vermont Horror" », *Vermont History, The proceedings of the Vermont Historical Society*, vol. 45, n° 4, 1977, p. 221-228.
- WISKER, G., « Speaking the Unspeakable: Women, Sex, and the Dismorphmythic in Lovecraft, Angela Carter, Caitlín R. Kiernan, and Beyond », in Moreland, S., *New Directions in Supernatural Horror Literature, The Critical Influence of H. P. Lovecraft*, Londres, Palgrave Macmillan, 2018, p. 209-234.

Notice

Maître de conférences en géographie à l'Université Paris-Nanterre. Co-auteur, avec Philippe Gervais-Lambony de "*Les lieux que nous avons connus...*"; *Deux essais sur la géographie, l'humain et la littérature*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017.

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 ; Tolia, 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 Chincha, 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 lémurins, 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 Sirene, 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>.

Les voyages d'Olivier Hodasava : le globe virtuel de Google, une machine à fabriquer des histoires

Nathalie Gillain

En 2010, Olivier Hodasava, l'un des membres fondateurs de l'Ouvroir de Cartographie Potentielle (OuCarPo), se lance dans la création d'un blog, *Dreamlands Virtual Tour*, qu'il présente comme un carnet de voyage autour du monde. À l'aide du service de navigation virtuelle *Google Street View*, il entreprend effectivement d'explorer les quatre coins de la planète. Tandis que certains voient d'un mauvais œil les ramifications tentaculaires de la couverture cartographique de la Terre par Google, celui qui se dit « habité de rêves d'omniprésence » (Hodasava, 2014c, en ligne) se réjouit au contraire de voir se matérialiser bientôt une carto-photographie complète du globe. Quotidiennement, il partage les images réalisées au cours de ses explorations ; ce sont des captures d'écran qui sont toujours accompagnées d'un texte, par exemple : un inventaire des choses vues, un récit d'arpentage ou bien une microfiction. En 2013, il se fait connaître comme écrivain avec la publication d'un récit de voyage intitulé *Éclats d'Amérique*. Avec ce livre, Hodasava s'inscrit dans le sillage de l'étonnant *Mobile* (1962) né sous la plume de Michel Butor : toujours à l'aide de *Google Street View*, il a exploré les cinquante États américains en procédant par ordre alphabétique, de sorte que le récit, agrémenté de quelques photographies en noir et blanc, se développe sous le régime de la discontinuité. L'ouvrage, paru aux éditions Inculte, est en fait une collection de microfictions qui s'appréhende comme on feuillète un dictionnaire ; ainsi, il se donne à lire comme un prolongement du travail d'écriture entrepris sur le blog, où les comptes rendus de voyages sont répertoriés selon l'ordre alphabétique des villes visitées.

Ce mode d'agencement met en exergue la volonté d'arpenter un territoire (l'Amérique, le monde) dans sa totalité. Mais il fait également valoir le souci du détail : en se donnant pour objectif d'explorer le monde (virtuel) de A à Z, Hodasava s'emploie aussi à en documenter chaque fragment (image), en l'assortissant par exemple d'extraits de Wikipédia ou d'enquêtes journalistiques, de citations d'œuvres littéraires. En quatorze ans, il a publié quelque trois mille comptes rendus de voyages et des dizaines de milliers d'images. Dans cet article, je propose d'appréhender le gigantisme de cette entreprise, dénotant une évidente ambition encyclopédique, par le prisme d'un récit bien connu de Jorge Luis Borges, interrogeant la tentation de produire une « Carte Dilatée », à l'échelle 1 : 1. De nombreux fragments publiés sur le blog font référence, nous le verrons, à une entreprise de description du monde jugée fidèle parce qu'exhaustive en tous points. Récemment, dans une postface rédigée pour accompagner la publication de l'ouvrage collectif *Atlas roman puissance 100* (Bon, 2023),

rassemblant des microfictions conçues à partir des photographies de l'*Atlas des Régions Naturelles* (2021) de Nelly Monnier et Éric Tabuchi, Hodasava est revenu sur ce fantasme de la carte à l'échelle 1 : 1 en notant que ce n'est pas un projet impossible, à condition de bien vouloir envisager la carte sous une forme fragmentée. Dans les pages qui suivent, j'examine de quelle façon la fable de Borges entre en résonance avec l'entreprise photo-cartographique menée et aussi, bien entendu, avec les multiples récits produits à partir des images collectées.

***Dreamlands Virtual Tour*, une tentative de description exhaustive du monde**

Interrogé sur l'intérêt qu'il porte à la cartographie en général, Hodasava raconte qu'il a été fasciné très tôt, dès l'enfance, par l'exactitude avec laquelle les cartes permettent d'appréhender un territoire. Il se souvient qu'à chaque départ en vacances, il demandait à ses parents de lui communiquer l'itinéraire choisi pour rejoindre le lieu de villégiature et rassemblait alors toutes les cartes routières de la maison pour examiner le trajet dans le détail ; il reportait toutes les informations relatives aux régions à traverser sur des feuilles A4, qu'il scotchait les unes aux autres, de façon à disposer d'une espèce de rouleau à déplier durant le trajet en voiture ; assis sur la banquette arrière, il se plaisait à annoncer ce que la famille allait pouvoir apercevoir à travers la vitre (une voie ferrée, un cours d'eau) et s'émerveillait de vérifier, à chaque fois, l'exactitude des informations glanées. Que les cartes se révèlent être un reflet aussi exact de la réalité le fascinait. Aussi figuraient-elles en bonne place dans sa bibliothèque. Sur son blog, Hodasava fait cette confidence : enfant, « une de mes lectures favorites, aux côtés du Manuel des Castors Juniors par exemple, était le Guide Rouge Michelin qui fourmillait de plans de villes françaises devant lesquels je rêvassais, imaginant, selon la disposition ou le nombre de rues, les vies que l'on pouvait y mener » (Hodasava, 2022a, en ligne). Comprendons que les cartes permettent, au même titre que les livres, de découvrir le monde sans quitter sa chambre : contempler une carte est un voyage en soi, comme le suggérait déjà Robert Burton dans *L'Anatomie de la mélancolie* (1621). En produire une est encore une autre façon de s'évader. Dans *Une ville de papier* (Hodasava, 2019), Hodasava partage cette autre anecdote personnelle : vers l'âge de neuf ans, il se mit à dessiner des cartes représentant aussi bien des espaces qu'il fréquentait que des contrées imaginaires, en prenant soin d'y faire figurer un super-héros ayant le pouvoir de voler. L'objectif n'était pas de se mettre à concevoir des histoires fantastiques, mais d'accéder, par le truchement de ce personnage, à une vue depuis le ciel : « Avec lui, je surplombais, je "regardais" – je passais des heures à me perdre dans la contemplation de ces paysages réinventés que j'observais, d'une certaine façon, de son point de vue à lui. » (*Ibid.*, 29-30) À certains moments, l'enfant imagine toutefois se séparer de son super-héros pour un « système optique » plus performant encore. Sur son blog, Hodasava écrit :

Enfant, je rêvais d'une lorgnette qui puisse me permettre d'embrasser l'entièreté du monde. Je m'imaginai sur un promontoire, installé derrière un savant système optique. Il s'agissait d'actionner une molette, de rentrer des coordonnées au hasard et hop, je me retrouvais projeté dans un espace encore inconnu. Et là, une fois la netteté faite, j'observais... (Hodasava, 2017e, en ligne)

C'est un phénomène de téléportation que l'application géospatiale *Google Earth*, traitant des milliers d'images satellite et de photographies aériennes, permet aujourd'hui d'expérimenter. Nous avons la possibilité d'incliner le globe, de le faire tourner sur lui-même, d'accéder à une vue panoramique, puis de saisir des coordonnées pour plonger vers la Terre, à quelques kilomètres du sol. Les images sont si précises, si nettes, qu'elles donnent

véritablement l'impression de voler. C'est ce que note le géographe Henri Desbois, en faisant observer que « tout est fait pour masquer le processus d'acquisition et de traitement des données au profit de la création d'une simulation de voyage virtuel » (Desbois, 2015, en ligne) permettant de contempler les détails de la surface terrestre : on peut examiner des quartiers, des rues et, même, reconnaître des immeubles, des maisons. Le service de navigation *Google Street View* offre de compléter l'expérience par le truchement d'un avatar qui nous « instancie » dans l'espace de la carte (Pereny, Amato, 2010, 106). On découvre alors le monde virtuel en « vue subjective », un artifice mis au point pour les jeux vidéo à la première personne. Cette immersion programmée ne produit toutefois qu'un effet de réel limité : on explore l'espace de la carte en avançant obligatoirement « par “bond”, de demi-sphère panoramique en demi-sphère », tout comme on progresse, dans certains jeux vidéo, « en circulant de “case en case” » (Krichane, 2014, 61-62).

Hodasava exprime à cet égard une certaine frustration : il aimerait pouvoir « se glisser dans les interstices » séparant les images, afin qu'aucune information ne puisse lui échapper (Hodasava, 2011a, en ligne). Il accepte cependant de « [s]e confronter aux limites de cet appareil contraignant » (*ibid.*) dans la mesure où les caméras de Google enregistrent déjà un nombre impressionnant de détails. Pour lui, c'est un rêve d'enfant qui semble s'être concrétisé. Dans *Une ville de papier*, il insiste sur le fait que la confection de cartes, à l'âge de neuf ans, était motivée par l'ambition de produire « le plus fidèle reflet de la réalité » (Hodasava, 2019, 29), ce qui signifiait, pour lui, relever un maximum de détails :

Je dessinais les rues en prenant pour modèles les plans des calendriers des postes. J'enjolivais mes tracés de tout un luxe de détails que ces plans, forcément généralistes – et donc sommaires – ne donnaient pas. Je notais arbres et arbustes que l'on pouvait croiser, panneaux de signalisation ou passages pour piétons. J'essayais de dessiner de la façon la plus réaliste possible. Je plaçais chaque maison, chaque immeuble. (*Ibid.*)

Qu'est-ce qu'une carte ? Pour un cartographe, il va de soi qu'une carte n'a pas pour vocation de reproduire le territoire à l'identique, mais de figurer l'interprétation des données géographiques existantes via une modélisation, c'est-à-dire par une opération d'abstraction et de simplification desdites données. Pour l'enfant, c'est au contraire l'exhaustivité qui est visée : une carte est un dessin figuratif richement détaillé et, en ce sens, jugé fidèle à la réalité. Produire une carte s'apparente, dans son esprit, à un exercice de transcription : il s'agit de reporter automatiquement sur le papier tous les détails d'un paysage urbain, comme on en produirait la photographie. Et c'est bien cette quête de l'exhaustivité – confondue, peut-être, avec l'exactitude mathématique recherchée par les cartographes – qui le conduit à concevoir des cartes de plus en plus grandes :

Pour pouvoir retranscrire plus de détails encore, je décidai d'augmenter la surface utile de papier en scotchant des feuilles les unes aux autres. Mes cartes finissaient par atteindre des formats impressionnants (parfois pas loin d'un mètre de côté), tout au moins pour des objets fabriqués par un gamin de neuf, dix ans. (*Ibid.*)

Cette dernière confidence fait écho à la tentation de produire une « Carte Dilatée », à l'échelle 1 : 1. À lire la description du procédé de fabrication des cartes, on se remémore en effet la fameuse histoire que Borges attribue à un auteur (fictif) du XVII^e siècle, Suarez Miranda : il fut un jour où

[...] l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. (Borges, 1994, 107)

Dans les années soixante, Umberto Eco feint de prendre ce projet au sérieux en commençant par énoncer les conditions requises pour pouvoir établir l'existence d'une telle carte, par exemple : elle doit être « coextensive au territoire » (Eco, 1997, 229) ; elle doit le représenter fidèlement, ce qui signifie qu'elle doit montrer « non seulement les reliefs naturels, mais aussi les réalisations artificielles ainsi que la totalité des sujets » (*ibid.*, 230) ; elle ne peut se présenter ni sous la forme d'un calque, ni sous la forme d'un atlas. Eco en vient alors à envisager trois scénarios : la carte à l'échelle 1 : 1 est une carte opaque étalée sur le territoire ; ou bien une carte translucide (de papier ou de lin) suspendue au-dessus du territoire ; ou bien une carte transparente et perméable (de la gaze, par exemple) qu'on peut replier et déplier selon une orientation différente. Après avoir examiné les conditions de possibilité de ces trois scénarios, sur les plans pratique et théorique, il conclut que la production d'une carte à l'échelle 1 : 1 est impossible. En effet, quel que soit le mode de production choisi, la carte « reproduit toujours le territoire de manière infidèle » (*ibid.*, 238), soit parce que sa disposition sur le territoire fait écran et empêche, par conséquent, de procéder à une nécessaire « correction continue » (*ibid.*), soit parce que sa visualisation, comme son stockage, est impossible sans trahison de l'espace représenté.

Mais qu'en est-il aujourd'hui ? Il semble que les technologies numériques aient changé la donne : comme l'écrit Henri Desbois, « avec toutes les techniques de géolocalisation et de mise à jour de la carte "en temps réel", la distinction entre carte et territoire tend à se brouiller » (Desbois, 2015, en ligne). En 2007, le géographe et géomaticien Thierry Joliveau faisait déjà remarquer qu'avec les globes virtuels, nous sommes entrés dans l'ère des « Cartes Démesurées » (Joliveau, 2017, en ligne). Les données géographiques enregistrées sont si nombreuses qu'on peut imaginer produire un jour une « représentation [du monde] parfaite et sans perte de la réalité » (*ibid.*), ce qui correspond à la définition de la carte à l'échelle 1 : 1 proposée par Eco. Dans son *Histoire du monde en douze cartes*, Jerry Brotton abonde en ce sens : à ce jour,

[!] l'image de la terre qui figure sur la page d'accueil de *Google Earth* contient, à elle seule, un nombre de données absolument sans précédent – et tout à fait sidérant, si on le compare à ce qu'est capable d'offrir une traditionnelle carte en papier. Le spectateur de cette image a devant lui 10 pétaoctets de données géographiques potentielles, réparties sur toute la surface du globe. (Brotton, 2013, 440)

Est-ce dire que la production d'une carte à l'échelle 1 : 1 est devenue techniquement envisageable ? Brotton interroge à ce sujet Ed Parsons, l'expert en technologie géospatiale de Google. À la question de savoir s'« il est désormais techniquement possible d'envisager que se réalise un jour le fantasme de Borges » (*ibid.*, 463), ce dernier répond par l'affirmative, en prenant soin de préciser que c'est un projet porté par de nombreux acteurs : « la plupart des gens qui participent à la cartographie en ligne et qui font le même travail que nous, si vous leur posez la question, vous diront eux aussi que la carte grandeur nature leur paraît tout à fait envisageable » (cité par Brotton, *ibid.*). Il faut dire également que la dématérialisation de la carte fait tomber tous les obstacles (les difficultés pratiques) à la visualisation et au stockage de la carte pointés par Eco. C'est ce que souligne Joliveau, en attirant par ailleurs l'attention sur le fait que les images se font de plus en plus précises : la résolution des capteurs ne cesse d'augmenter, ce qui permet de zoomer dans les cartes numériques sans perdre d'information.

(Joliveau, 2007, en ligne) Il est même possible, ajoute-t-il, de « visualiser n'importe quel objet décrit dans des bases données géographiques à sa taille réelle, voire de l'agrandir » (*ibid.*).

Explorant le globe terrestre le plus détaillé au monde, Hodasava aime zoomer dans les images pour en révéler des aspects insoupçonnés ou bien s'approcher au plus près de la matière des choses. À chaque fois, il s'émerveille de la quantité de détails enregistrés et se met à rêver : il imagine « entreprendre – quête borgésienne – un recensement exhaustif de tous les détails du monde » (Hodasava, 2017d, en ligne) observables via *Google Street View* ou d'autres caméras braquées sur la surface terrestre. La description du monde par Google n'étant pas encore achevée, il aime recourir parfois à d'autres outils, comme le service de navigation virtuelle mis au point par la société russe Yandex, ou bien *Mapillary*, un service logiciel de partage en ligne de photos géolocalisées, alimenté par *crowdsourcing*, qui poursuit bel et bien l'objectif de « "carto-photographier" la terre entière » (Hodasava, 2017f, en ligne). Il partage aussi sur son blog des images captées par des webcams, ainsi que des tableaux panoramiques de très haute résolution, enregistrés depuis des tours. Ce sont, précise-t-il, des images potentiellement gigantesques. Par exemple, avec ses 320 gigapixels, le panorama réalisé depuis le dernier étage de la *British Telecom Tower* « mesurerait 24 mètres de haut sur 98 de large » une fois développé (Hodasava, 2013b, en ligne). Or, ce qui l'intéresse est plutôt de sonder les profondeurs d'une telle image, en procédant à sa fragmentation : chaque détail enregistré fait l'objet d'un examen, attesté par une capture d'écran.

Collectionnant ainsi des milliers d'images, Hodasava poursuit son rêve d'enfant. L'univers de *Dreamlands*, qui étonne par son gigantisme, fait assurément écho aux cartes dont le format est sans cesse agrandi dans le but d'intégrer toujours plus de détails. On peut en effet appréhender les images publiées sur le blog comme autant de fragments rassemblés dans l'optique de produire peu à peu une représentation hyper-détaillée du monde, qui n'aurait rien à envier à la « Carte Dilatée » de Borges. C'est du moins ce que laisse à penser Hodasava en commentant l'*Atlas des Régions Naturelles* (2021) constitué par Nelly Monnier et Éric Tabuchi. Depuis 2017, les deux artistes documentent les quarante-cinq régions naturelles de France d'une façon méthodique, en établissant la liste des espaces, des constructions et des éléments naturels à décrire systématiquement par le moyen de la photographie. Cette façon de faire n'est pas sans rappeler certaines techniques mises au point par des géographes pour procéder à des enquêtes de terrain et pour cause, leur objectif est de faire voir « nos manières d'investir le paysage, de l'habiter, de le façonner », en identifiant « les invariants, les choses typiques et les écarts à la norme » (Monnier, Tabuchi, 2021). Les deux artistes ont déjà produit à ce jour une impressionnante quantité d'images. Leur projet, qui doit aboutir en 2024, vise l'exhaustivité : l'atlas, une fois achevé, permettra d'appréhender la totalité du territoire français dans le détail. Écrivant la postface d'*Atlas roman puissance 100* (Bon, 2023), un recueil de textes écrits à partir de photographies de l'*Atlas des Régions Naturelles*, Hodasava note que ce projet de « cartographie photographique » (Hodasava, 2023, 232) du territoire français « nous approche d'une restitution parfaite du monde » (*ibid.*, 229) telle que Borges l'envisageait. Bien sûr, Monnier et Tabuchi ne sont pas des cartographes, mais des fabricants d'images. À ce titre, ils peuvent tout à fait céder, comme les « Cartographes de l'Empire », à la tentation d'imiter la nature à l'identique. Mais ce sont aussi, écrit Hodasava, des « collectionneurs dans l'acception allemande du mot *Sammler* qui, tout en définissant celui qui collectionne, évoque celui qui ramasse, recueille, amoncelle » (*ibid.*, 230). C'est ainsi qu'ils parviennent, toujours selon Hodasava, à contourner le principal obstacle à la réalisation d'une carte à l'échelle 1 : 1 : « L'avantage [...] réside dans la fragmentation même en milliers d'images qui évite le paradoxal écueil cher à Borges : la carte, chez eux, en aucune façon ne recouvre

d'un voile opaque la surface terrestre.» (*Ibid.*) Autrement dit, pour Hodasava, une représentation photographique du monde à l'échelle 1 : 1 n'est pas impossible, à condition de bien vouloir l'envisager sous une forme fragmentée. On peut évidemment objecter, en citant Umberto Eco, qu'une carte à l'échelle 1 : 1 n'est pas un atlas. Mais ce serait oublier que le projet de Monnier et Tabuchi se présente également sous la forme d'une carte numérique représentant la France dans sa totalité : les fragments (les photographies) sont donc bien, comme le préconisait Eco en cas de création d'une carte par « projections partielles sur des feuilles séparées », rassemblés « de façon à constituer la carte globale du territoire [...] tout entier » (Eco, 1997, 238).

Un projet encyclopédique en éclats

Un même souci de complétude caractérise l'entreprise carto-photographique menée par Hodasava. Certes, ce projet de description du monde ne se laisse pas découvrir sous la forme d'une carte numérique ; en revanche, la liste alphabétique des lieux explorés fait assurément valoir l'ambition d'exhaustivité qui préside à sa réalisation : l'écrivain entend bien parcourir le monde de A à Z, en veillant à documenter minutieusement chaque étape du voyage. Revisitant la fiction borgésienne d'une « restitution parfaite du monde », à l'échelle 1 : 1, il entreprend le « recensement exhaustif de tous les détails » à ce jour observables grâce aux différentes options de visualisation des cartes numériques. (Hodasava, 2017d, en ligne) C'est dans cette optique qu'il publie, en janvier 2011, un cahier des charges listant les espaces et les « choses de peu » à examiner et à répertorier sur son blog :

Je cherche les parkings, les no man's lands, les zones d'activité.
Je cherche le patrimoine industriel : les pipelines, les citernes, les usines, les centrales électriques...
Je cherche les stations essence et les cabines téléphoniques, les boîtes aux lettres.
Je cherche ce qui est devenu commun au monde entier : les chaises de jardin aussi bien que les enseignes des multinationales omniprésentes (Coca, Mc Do...).
Je cherche les éléments de signalisation, les panneaux, les feux, les marquages au sol.
Je cherche les tas de gravats, les sacs-poubelles, les containers à ordures, les décharges improvisées, les objets – téléphones, canapés... – abandonnés à la rue. (Hodasava, 2011a, en ligne)

Au moment de publier ces lignes, Hodasava a déjà partagé des inventaires de chaises en plastique et de caddies vus au bord des routes, dans le but d'en décrire les différents usages à travers le monde. Il précisera bientôt sa démarche : « Je cherche dans les détails du quotidien ce qui est semblable en divers points du monde, ce qui est différent. » (Hodasava, 2020, en ligne) Dans les mois qui suivent la publication du cahier des charges, il se lance dans un « grand inventaire des stations-service à l'abandon » (Hodasava, 2012b, en ligne), en s'inspirant notamment des travaux réalisés par le photographe Yannick Vallet. Il projette également de se consacrer à « l'étude de la signalétique urbaine et à la façon qu'à cette dernière d'être similaire/différente selon le point du globe où l'on se place » (Hodasava, 2012a, en ligne). On trouve sur son blog des centaines de captures d'écran montrant des panneaux de signalisation, ainsi que des marquages au sol (passages pour piétons, indications de sortie, etc.). Comme il l'écrit, il aimerait pouvoir tenir un jour entre ses mains « une grande encyclopédie répertoriant les marquages au sol classés par type et par villes, régions, pays ou continents » (Hodasava, 2012c, en ligne). Cependant, plutôt que de se consacrer entièrement à l'un de ces projets, il semble préférer multiplier les idées d'inventaire. Au fil de ses voyages, il se plaît en effet à alimenter la liste des « choses de peu » méritant à ses yeux un recensement systématique, par

exemple : les bouches d'égout ou d'incendie ; les abribus ; les façades d'églises ; les paniers de basket. En 2016, il écrit :

La vérité est que régulièrement je rêve – que j'ai toujours rêvé en fait – d'un monde où il existerait des encyclopédies hyper exhaustives sur tout : les pylônes, les barbelés, les briques utilisées de par le monde ou bien les différents types de containers à déchets, ville par ville. (Hodasava, 2016a, en ligne)

Comme le souligne Henri Desbois dans son examen des sources de l'objectivité cartographique (Desbois, 2018), les cartes sont depuis longtemps apparentées au projet de description des connaissances humaines. Dans son « Discours préliminaire » à l'*Encyclopédie* (1751), D'Alembert comparait déjà son projet de « rassembler dans le plus petit espace possible » les savoirs de l'époque à la production de mappemondes. En réalité, précise Desbois, une comparaison avec les atlas (qui visent l'exhaustivité) aurait été plus pertinente : « l'atlas donne à voir la totalité du monde, l'Encyclopédie l'ensemble de l'« univers littéraire » » (*ibid.*, 69). Mais ceci n'est sans doute qu'une question de détails, l'analogie entre les projets cartographique et encyclopédique étant essentiellement établie pour faire valoir une « approche scientifique de la réalité, détachée de toute subjectivité » (*ibid.*, 67), dont l'emblème est alors le nouveau régime de vision cartographique. Desbois rappelle que le domaine de la cartographie acquiert au XVIII^e siècle ses lettres de noblesse grâce à la mise au point d'un nouveau système de mesures excluant (en théorie) toute interprétation personnelle. Les cartes deviennent un modèle de scientificité, apparenté à une modalité particulière de la vision, la vue aérienne verticale, qui n'est encore qu'une vue de l'esprit. Cette position en surplomb de l'espace représenté devient rapidement une métaphore privilégiée pour décrire toute entreprise de connaissance. En témoigne le « Discours préliminaire » de D'Alembert :

[Le projet encyclopédique] consiste à [...] placer, pour ainsi dire, le Philosophe au-dessus de ce vaste labyrinthe [de connaissances] dans un point de vue fort élevé d'où il puisse apercevoir à la fois Sciences et Arts principaux ; voir d'un coup d'œil les objets de ses spéculations, et les opérations qu'il peut faire sur ces objets ; distinguer les branches générales des connaissances humaines, les points qui les séparent ou qui les unissent ; et entrevoir même quelquefois les routes secrètes qui les rapprochent. (cité par Desbois, *ibid.*, 69)

Aujourd'hui, malgré les nombreux encouragements à déconstruire la fable de l'objectivité cartographique, les cartes demeurent un modèle de description scientifique du monde qui semble n'avoir de cesse de gagner en précision. L'exactitude des cartes numériques, supposément garantie par la performance des algorithmes et le recours à l'imagerie spatiale, fait même rêver à de nouveaux modes d'organisation et de diffusion des connaissances. En 1998, Al Gore, en tant que vice-Président des États-Unis, présentait un projet d'encyclopédie numérique appelé à se concrétiser sous la forme d'un globe virtuel géoréférencé (*The Digital Earth*), permettant d'accéder, au cours de ce qui ressemblerait à une « balade en tapis volant », à de vastes quantités d'informations scientifiques et culturelles (cité par Brotton, 2013, 454).

Sur son blog, Hodasava fait souvent mention du plaisir qu'il prend à observer les villes depuis un promontoire ou depuis le ciel. Mais dès lors qu'il s'agit d'apparenter l'exploration de la carte à un projet de description du monde visant l'exhaustivité (inventaires, encyclopédies), il indique un mouvement de plongée dans les profondeurs de celle-ci. Ce qui l'intéresse, nous l'avons vu, est d'explorer l'image du monde dans le détail, en la fragmentant ; chaque voyage est une occasion d'accumuler « [d]es fragments, [d]es instants, par dizaines, par centaines » :

ainsi, « [c]haque ville devient pour [lui] un grand miroitement d'éclats composites, d'images furtives, éphémères » (Hodasava, 2014d, en ligne). La profusion des détails est telle qu'une représentation unifiée du monde s'avère inatteignable. Si Hodasava rêve d'un monde « où il existerait des encyclopédies hyper exhaustives sur tout » (Hodasava, 2016a, en ligne), c'est parce qu'il reconnaît l'« impossibilité de rendre compte dans un seul livre du foisonnement du réel » (Demanze, 2015, 27). Partageant l'image d'un jeune garçon tentant de déplacer des pierres trop lourdes pour lui, il reconnaît par ailleurs s'être engagé dans un travail de Sisyphe. Il lui faudrait au moins « 17 vies » pour réaliser ses projets d'inventaire :

Il faudrait une vie pour pouvoir sérieusement se consacrer aux containers. Il faudrait une vie pour recenser les nuages, une autre pour les traînées de condensation. Et une autre encore pour les panneaux, les marquages au sol, la signalisation. Et une autre aussi pour les bords des voies ferrées...

Il faudrait une vie pour se concentrer sur les pigeons des villes – et pourquoi pas même une vie seulement centrée sur ceux d'Amsterdam. (Hodasava, 2011d, en ligne)

Ces « projets insensés », qui s'articulent d'une façon plutôt hasardeuse, sont de toute évidence, pour reprendre ici les mots de Laurent Demanze, « l'expression d'un projet encyclopédique désormais en éclats, qui cesse d'ambitionner de rassembler et d'enchaîner les connaissances » (Demanze, 2015, 22). Le voyage autour du globe ne peut plus aujourd'hui faire l'objet d'un grand récit. C'est ce que souligne le choix du répertoire alphabétique comme mode de présentation des chroniques sur le blog : le classement de A à Z nous renvoie, certes, à la recherche de l'exhaustivité qui caractérise le projet carto-photographique entrepris, mais il signale également le parti pris d'une « représentation du monde fragmentée dans un pluriel de perspectives et d'entrées » (*ibid.*, 56). Comme l'écrit Laurent Demanze, opter pour un classement alphabétique, c'est faire le choix d'une « structure ouverte susceptible d'accueillir l'accroissement des connaissances » (*ibid.*, 34), mais c'est aussi faire valoir, comme mode d'agencement, « une architecture éclatée » (*ibid.*, 53). Hodasava attire également l'attention sur ce point en confiant avoir notamment pour modèle une rubrique du site d'information *Rue 89* intitulée « Inventaire subjectif », laquelle a pour vocation de « décrypter un lieu, un événement, à l'aide d'une foultitude de micro-informations et de pastilles photographiques mises en page de façon éclatée, foutraque, fragmentaire et donc terriblement jubilatoire ». (Hodasava, 2011e, en ligne)

Sur son blog, Hodasava se plaît de fait à rassembler, outre quelques milliers d'images, une multitude d'informations en tous genres, glanées au gré de ses lectures tous azimuts : il documente les lieux visités en partageant des extraits de Wikipédia, des relevés météorologiques, des commentaires lus sur Booking, TripAdvisor, des anecdotes découvertes dans la presse, ainsi que des citations littéraires. L'univers de *Dreamlands* nous fait assurément entrevoir la bibliothèque de l'écrivain : on apprend quels sont ses auteurs de prédilection, ses journaux favoris ; on découvre qu'il adore enquêter sur le web, à l'affût d'anecdotes et de curiosités. Il aime autant partager des informations relatives à la démographie, à l'histoire ou à l'économie des pays explorés que des faits divers, des histoires amusantes, des souvenirs personnels. Son blog est un vrai bric-à-brac d'informations propres à attiser la curiosité des lecteurs et, souvent, à les faire sourire. Hodasava aime faire découvrir des toponymes improbables (Mars, Neptune, Perdue, Ultramort, Mouais, Boring, Paradise, Whynot...). Il nous apprend aussi quel est le toponyme le plus long de France (Saint-Remy-en-Bouzemont-Saint-Genest-et-Isson, un petit bourg affichant quarante-cinquante lettres et signes au compteur) ; comment s'appellent les habitants d'Y, un village situé dans la Somme ; ou encore que sont organisées depuis 2003, dans un esprit d'autodérision, des rencontres entre les habitants des

communes françaises aux noms les plus cocasses (Montéton, Corps-nuds, Saint-Arnac, Vinsobres, Vatan). L'écrivain-voyageur est un monstre d'érudition qui aime œuvrer au décloisonnement des champs disciplinaires en faisant des recherches sur tout ce qui lui passe par la tête ; son appétit de connaissances semble n'avoir aucune limite ; sur son blog, on trouve aussi bien des informations propres à figurer dans une encyclopédie que des récits portant sur des faits cocasses, des trouvailles étonnantes.

Dans *Éclats d'Amérique*, qui abonde pareillement en anecdotes et curiosités de toutes sortes, cette manie d'enquêter sur tout est volontiers tournée en dérision : le narrateur reconnaît que cela lui permet essentiellement de « faire le malin » (Hodasava, 2013, 11) lors d'un rendez-vous amoureux. Cependant, il ne se fait guère d'illusion : il passe souvent pour un « drôle de bonhomme » (*ibid.*, 176), à l'image des types qu'il imagine rencontrer au cours de ses pérégrinations. Comme eux, il se plaît à « raconte[r] mille histoires » (*ibid.*, 223) ; comme eux, il aime partager ses découvertes, ses dernières lubies.

Dans son essai *Les Fictions encyclopédiques*, Laurent Demanze fait observer qu'avec sa série *Colportage*, l'écrivain Gérard Macé « déplace les enjeux de l'encyclopédisme » (Demanze, 2015, 60) :

le colporteur, c'est celui qui porte sur ses épaules la somme de ses connaissances, et qui pour voyager léger privilégie les curiosités volatiles contre la pesanteur des systèmes. Une telle figure incarne un basculement du paradigme encyclopédique, qui délaisse les ambitions systématiques, pour revendiquer une pratique intime et portative de la bibliothèque. (*Ibid.*, 61)

Cette description s'avère également pertinente pour décrire la posture adoptée par Hodasava. De façon générale, il aime se présenter sous les traits d'un enquêteur : les images panoramiques de Google sont traitées comme des documents à partir desquels il est possible d'engager des investigations. Cependant, il attire aussi notre attention sur le fait que *Google Street View* est une fabuleuse « machine à fabriquer des histoires » :

Il suffit que j'aperçoive une jeune femme qui se penche à sa fenêtre pour imaginer mille histoires qui pourraient finir par devenir des romans ou des films... C'est une part de ce que j'aime, je crois, dans ce voyage : il est une fantastique fabrique de rêves éveillés. (Hodasava, 2017c, en ligne)

Dans un article paru en 2020, Romain Buffat fait observer « l'ambivalence constitutive » du projet mené par Hodasava : ce dernier « semble constamment osciller entre un désir de conservation, de retrouver un "ça a été", et un désir de fiction » (Buffat, 2020, en ligne). Or, nous allons voir qu'il ne s'agit certainement pas d'une hésitation, mais d'une stratégie. En cultivant une double posture d'enquêteur et de romancier, Hodasava nous rappelle que le réel et la fiction se rejoignent bien souvent. Mieux : que le détour par la fiction est parfois nécessaire pour appréhender le réel. C'est ce que je propose d'examiner à présent, en passant en revue les différents procédés mobilisés pour produire des récits à partir des « traces laissées sur les surfaces du web » (Hodasava, 2017b, en ligne).

Google Street View, une machine à fabriquer des histoires

Des enquêtes de terrain

Au début de son aventure, Hodasava produit essentiellement des récits d'arpentage ayant pour vocation de faire découvrir ce qu'il appelle des « espaces de peu », jugés laids ou

insignifiants. Comme il le souligne à plusieurs reprises, il ne recherche jamais les espaces réputés majestueux ou exotiques ; son tour du monde virtuel n'a rien d'un voyage d'agrément : ce qui l'intéresse est d'explorer les marges des villes, notamment les zones d'activité industrielle ou commerciale, les banlieues et les secteurs pavillonnaires, ainsi que les aires d'autoroute, les terrains laissés à l'abandon. La lecture d'enquêtes journalistiques portant sur des faits divers ou des drames sociaux, corrélés à des crises économiques ou à des problématiques d'aménagement du territoire, constitue souvent le point de départ de ses propres investigations. Par exemple, une enquête de Julie Perrignon sur « Les jardins de Détroit » (XXI, n° 12), qui rapporte des confidences faites par les habitants de la ville, devenue un vrai « laboratoire d'écologie urbaine », lui donne envie d'inspecter les lieux à son tour. L'exercice consiste à produire des images et à les mettre en perspective avec les récits recueillis. Au fil des semaines, Hodasava poursuivra ses investigations en s'intéressant à l'histoire de certains bâtiments et commerces, puis en s'attachant à résoudre le mystère des paires de baskets suspendues à des fils électriques (à l'origine, c'était un moyen de signaler la présence d'un dealer ; aujourd'hui, c'est une mode, explique-t-il).

Les images partagées sur le blog, tant par leur sujet que par leur esthétique (le cadrage frontal est privilégié), font écho aux reportages de Stephen Shore (*Uncommon Places*, 1982), qui a photographié pendant près de dix ans des paysages urbains « jugés insignifiants », ainsi qu'à *La France de Raymond Depardon* (Depardon, 2010), qu'Hodasava présente sur son blog comme un « exceptionnel inventaire en images des commerces de peu, des habitats ordinaires, des espaces de rien » (Hodasava, 2010c, en ligne). Concernant son propre travail, il souligne l'importance de procéder d'une façon méthodique, afin d'éviter que les voyages ne prennent une allure touristique. Enquêtant sur la vie qu'on peut mener à Saint-Quentin, il établit ce protocole : « prendre une rue au hasard et le temps d'une journée en faire son obsession », c'est-à-dire « tout noter de ce que l'on voit » (Hodasava, 2014e, en ligne). Il relève ainsi :

les traces anciennes d'une publicité peinte sur un mur de brique (café hôtel restaurant d'Alsace) ; les indications lues sur enseignes et panneaux (Le Clovisse, spécialités de poissons, crustacés, grillades ; Mécanique Générale Ets J. Caron) ; les tags, les graffs ; les décorations collées sur les fenêtres ; les ombres aperçues au-delà des rideaux à l'intérieur de certaines des maisons. (*Ibid.*)

La pratique de l'inventaire consiste ici en une transcription exhaustive des détails d'un aspect du monde (un fragment) appréhendé comme un tout. C'est le genre d'exercice d'écriture qui force la comparaison avec l'œuvre de Georges Perec, l'une des figures tutélaires de l'OuCarPo. On pense notamment à *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), dont Hodasava cite un extrait quelques jours après l'ouverture de son blog pour mettre en exergue l'attention que requiert l'exploration des « espaces de peu » : il faut apprendre à voir « ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages ». (Perec cité par Hodasava, 2010a, en ligne) Hodasava suit de toute évidence les principes d'observation ethnologique préconisés par Perec pour fonder une sociologie de la quotidienneté : il s'agit d'engager une démarche endotique, visant à cerner les « choses de peu » qui tissent la trame du quotidien au XXI^e siècle.

Le travail photo-cartographique mené ainsi en dialogue avec les « littératures de terrain » (Viart, 2019, en ligne) qui s'attachent également à explorer les réalités du quotidien, les paysages des franges périurbaines. Partageant une vue aérienne de la ville de Baltimore, qui révèle l'étendue des zones de parking, Hodasava cite un extrait de *L'Éblouissement des*

bords de route (2004) de Bruce Bégout : « Celui qui prend le temps d'examiner de quoi son existence quotidienne est concrètement faite en conclut inévitablement que les parkings y occupent une place considérable. » (cité par Hodasava, 2010b, en ligne) Dans les mois qui suivront, il multipliera les références aux écrivains français dont les ouvrages s'apparentent à des enquêtes de terrain, auxquelles il souhaite apporter des compléments d'informations. En effet, ce qui l'intéresse est de retrouver dans *Google Street View* les lieux dépeints dans ces ouvrages, d'en examiner à son tour les détails puis de publier, sur son blog, une série d'images qu'il met alors en perspective avec les descriptions littéraires ayant servi de guide. On le retrouve ainsi à Saint-Nazaire, en compagnie d'Olivier Rolin (*Terminal Frigo*, 2005) et de Jean-Bernard Pouy (*Saint-Nazaire, port de toutes les littératures*, 1992) ; à Fameck, sur les traces de François Bon (*Daewoo*, 2004) ; à Kotelnich, après Emmanuel Carrère (*Un roman russe*, 2007) ; à Terezín, dans les pas d'Hélène Gaudy (*Une île, une forteresse*, 2016) ; devant un Wigwam Motel, avec Bruce Bégout (*L'Éblouissement des bords de route*, 2004). Ce faisant, Hodasava rappelle que « le voyage dans *Street View* [...] est un voyage dans le temps autant que l'espace » (Hodasava, 2011c, en ligne). De fait, les images de Google sont, comme toute photographie, les « traces d'un passé révolu » (Hodasava, 2011b, en ligne). Par ailleurs, au fil des années, il a pris l'habitude de retourner régulièrement sur certains lieux pour observer leur vieillissement, inventorier les « traces du temps qui passe » (Hodasava, 2022c, en ligne). Une parenté se dessine ici avec *Lieux*, le projet inachevé de Perec : Hodasava se demande ce que ce dernier « aurait fait d'un outil comme *Street View*, avec ses strates d'images permettant, d'une certaine façon, de remonter le temps sur une multitude de détails – une porte, une fenêtre ou un pick-up diversement garé au fil des années » (Hodasava, 2022d, en ligne). En ce qui le concerne, il s'emploie à multiplier les occasions de voyager dans le temps. Quand il ne retourne pas sur des lieux investigués quelques années plus tôt, il s'ingénie à retrouver dans *Google Street View* des lieux photographiés par d'autres dans le passé – ce sont souvent des images de Stephen Shore (*Uncommon Places*, 1982), mais aussi des cartes postales, notamment celles rassemblées par Martin Paar (*Boring Postcards*, 2004) – et passe ensuite de longues minutes à les regarder dans le détail, à les comparer, à « chercher ce qui n'a pas disparu comme ce qui a changé » (Hodasava, 2022b, en ligne). Il s'agit de « vivre la remontée du temps comme une enquête policière », ce qui signifie relever avec méthode et minutie :

un panier de basket qui disparaît ; les couleurs qui changent suite à un ravalement ; les pelouses plus ou moins pelées ; les saisons fonction de la végétation ; les heures fonction des ombres ; les périodes inhabitées lisibles à l'absence de boîte aux lettres (et les emplacements des boîtes aux lettres qui changent au fil du temps) ; la présence de chats sur la dernière image... (Hodasava, 2017a, en ligne)

En 2013, Hodasava entreprend de collaborer avec l'artiste Gianpaolo Pagni qui tient alors, dans *Le Tigre*, une rubrique intitulée « Enquête au tampon » (2011-2015). Chaque mois, ce dernier brosse le portrait d'une personnalité en se rendant sur des lieux habités ou fréquentés par celle-ci, dans le but de collecter des traces imaginaires de son passage. La futilité des objets récoltés (tickets de transport, boutons de vêtement, bouchons de bouteille, etc.) contraste avec les moyens mis en œuvre pour faire aboutir les investigations : Pagni travaille à la façon d'un détective, d'un policier qui enquête sur une disparition. Il interroge des personnes présentes au moment du passage du « suspect », rassemble des pièces à conviction. Ensuite, il « encre, tamponne et répertorie méthodiquement le fruit de ses découvertes pour en dresser un inventaire étonnant, saugrenu ou touchant » (Pagni, 2017). Au mois de mars 2013, il décide d'enquêter sur la venue de David Lynch dans un studio parisien (7, rue du Mont-Louis)

pour une séance photo. C'était au printemps 2007. Il propose à Hodasava de réaliser une enquête parallèle, dans le monde virtuel. Ce dernier se procure le magazine dans lequel les portraits de Lynch ont été publiés, puis s'en va explorer les abords du studio dans *Google Street View*. L'idée est d'essayer de retracer le déroulement de la journée en mettant en perspective des extraits de l'entretien mené avec le réalisateur et des détails observés dans les parages du studio (Hodasava, 2013a, en ligne). Ce genre d'exercice fait écho à l'univers romanesque de Patrick Modiano et, notamment, au récit de la disparition (et de la vie) de Dora Bruder. Hodasava traque les rémanences du passé dans des détails du paysage urbain et semble ainsi faire allégeance à l'idée selon laquelle celui-ci « est un palimpseste qui garde en mémoire les hommes et les événements » (Demanze, 2015, 240). Aussi enquête-t-il à la façon d'un archéologue, qui tente de faire revivre le passé à partir de traces collectées. Dans *Éclats d'Amérique*, le narrateur, observant une maison aux volets fermés, fait cette confidence :

J'aime imaginer – additionnant les obscurités – que j'y pénètre de nuit, une lampe torche à la main. Dans mes rêveries alors, j'avance à la façon d'un archéologue au cœur des fouilles – un archéologue qui découvrirait des traces de ce que fut une vie : des bibelots, des photos de famille, des livres dans une bibliothèque. (Hodasava, 2013, 379)

Le pouvoir de la fiction

Au cours de l'année 2014, Hodasava relit *Dora Bruder* en tâchant de retrouver les lieux décrits dans *Google Street View* (Hodasava, 2014f, en ligne). L'attention qu'il porte à ce récit s'explique certainement par l'imaginaire de la trace qui s'y trouve développé, mais également par le pouvoir rendu à la fiction. Comme le rappelle Catherine Douzou, avec ce livre, Modiano « relégitime la littérature et la démarche propre à l'écrivain, celle de l'imagination, dans sa capacité à dire le réel » (Douzou, 2007, 31). En effet, les documents d'archives collectés ne permettent pas à l'écrivain de cerner la vérité de Dora Bruder ; pour cela, un détour par la fiction s'avère nécessaire.

Ce constat traverse également l'œuvre de François Bon, très souvent citée par Hodasava, et qui permet assurément de jeter un éclairage intéressant sur le projet *Dreamlands Virtual Tour*. Prenons *Paysage fer* (Bon, 2000), présenté comme un objet expérimental. De 1998 à 1999, Bon s'est attaché à décrire les paysages périurbains défilant derrière la vitre du train Paris-Nancy qu'il prenait tous les jeudis. Il respectait, pour ce faire, un protocole établi en amont : « se forcer à écrire dans le même temps qu'on voit » (*ibid.*, 67), « accumuler [...] ces notations d'instant » (*ibid.*, 13) et établir, de cette façon, « l'inventaire des bords de ville » (*ibid.*, 44). L'opération était reconduite chaque semaine, suivant un « procédé d'expansion » (*ibid.*, 12) garantissant l'exhaustivité des détails relevés. L'écrivain fait toutefois remarquer qu'il ne se borne pas à décrire les choses immédiatement observables ; il tente aussi de faire apparaître « ce qui est et qu'on a du mal à voir » (*ibid.*, 67) : « parce que rien n'est accessible et qu'on est emporté », écrit-il, « le visible est à construire, quand bien même il ramène encore et toujours à de mêmes et si banals éléments simples » (*ibid.*, 49). Une comparaison est ainsi établie entre le procédé d'écriture mis au point et le développement d'une pellicule dans un bain révélateur : « ce qu'on construit et qu'on attend, [...] c'est comme au bain de photo une révélation très lente depuis le blanc autour d'un seul détail » (*ibid.*, 47). Le blanc autour d'un détail désigne le vide, le manque et, partant, l'imagination dont il faut parfois user pour que l'objet de la représentation apparaisse dans sa totalité. Comme l'écrit Dominique Viart, pour François Bon, « “produire” est pratique de fiction » (Viart, 2010, 11), qu'il s'agisse de faire advenir une image ou un texte. C'est ce que met en exergue le roman *Daewoo*. En première

approche, le registre documentaire semble l'emporter. Écrire, c'est « convoquer cette diffraction des langages, des visages, des signes [...] accumulés. Les déclarations, les reportages, les rapports. » (Bon, [2004] 2006, 12) Or, pour faire advenir le réel, pour en saisir la rugosité, le détour par la fiction (théâtrale) s'avère nécessaire. François Bon le souligne dans un courrier adressé à Dominique Viart : « J'en bave avec mon *Daewoo* [...] besoin de fiction pour aller extorquer le réel, le décortiquer ou lui racler la peau » (cité par Viart, 2010, 11).

Hodasava exprime à plusieurs reprises le même besoin : faire l'inventaire de tout ce que l'on voit dans les images de Google ne suffit pas à cerner la densité du réel. Il faut pour cela traverser le miroir, c'est-à-dire « se mettre à vivre dans une image » (Hodasava, 2023, 228), en recourant à l'imagination. Sur son blog, Hodasava commente régulièrement le dispositif d'écriture qu'il a mis au point en se remémorant ses premières velléités littéraires. Au sortir de l'adolescence, il se lance dans l'écriture d'un texte racontant l'histoire d'un homme qui se procure une minuscule visionneuse, ayant à peine la taille d'un œilleton. Cet appareil ne lui permet de contempler qu'une seule image : c'est la photographie d'un intérieur, avec un bureau au premier plan et, au-delà, une fenêtre ouverte sur un paysage urbain. Au premier abord, cette image n'a rien de particulier ; mais, à bien l'observer, l'homme découvre que tous les détails enregistrés, y compris ceux de la ville en arrière-plan, sont extrêmement nets. C'est alors que le récit, explique Hodasava, se transforme en une « description minutieuse » de l'image qui s'avère être le point de départ d'une exploration :

[t]rès vite [...], on s'apercevait que cette description embrassait la scène d'avant-plan, bien sûr, mais aussi l'au-delà de la fenêtre avec un incroyable luxe de détails pouvant aller, par exemple, jusqu'à la description d'une série de boutons sur la veste d'un passant dans le lointain de l'image.

En fait, cette description était un peu comme un fil de laine que l'on tire. Et la pelote, dans le cas de mon image, était le globe terrestre lui-même dans toute son immensité. (Hodasava, 2014b, en ligne)

Hodasava partage cette anecdote en mars 2014, en notant que ce texte, qui n'a jamais été achevé, fait figure de « prémonition » : près de trente ans plus tard, il s'ingénie à décrire avec précision ce qu'il voit à travers la fenêtre qu'ouvre Google sur le monde entier et à imaginer, ce faisant, les « mille et une histoires que l'on pourrait écrire juste à partir de là » (Hodasava, 2016c, en ligne). Le fait qu'Hodasava revienne sur cette anecdote à plusieurs reprises – sur son blog, au cours des années 2015 et 2016, puis dans la postface rédigée pour l'ouvrage *Atlas roman puissance 100* – indique toute l'importance qu'il lui confère. Et pour cause, elle lui permet d'établir un rapport immédiat entre l'observation d'un document photographique et la production d'un récit, en insistant sur le fait qu'il ne s'agit pas simplement de décrire ce que l'on voit, mais de « travers[er] les murs pour imaginer les espaces, les intimités, les instants de vie qu'ils recèlent » (Hodasava, 2023, 231). Détaillant son tout premier projet de livre, il explique, à propos du narrateur :

Chacune de ses plongées [dans l'image] est comme une histoire qu'il se raconte, émerveillé. Imperceptiblement, il s'en rend compte, il est en train de se mettre à vivre dans une image – image minuscule, certes, d'un diamètre à peine supérieur à quelques millimètres, et pourtant. Il est happé et adore ça. (*Ibid.*, 228)

Aujourd'hui, Hodasava partage les histoires qu'il invente en se projetant dans cet « ersatz de monde [...] en deux dimensions » qu'est la carte numérique de Google (Hodasava, 2014a, en ligne). De nombreux fragments publiés sur son blog sont une illustration du dispositif narratif mis au point. Par exemple, au mois d'octobre 2016, Hodasava explique de quelle façon

il peut consacrer une semaine entière à l'exploration d'une image panoramique de 150 gigapixels prise depuis la tour de Tokyo. L'exercice consiste à cheminer dans l'image pour se mettre « en quête de présences humaines » (Hodasava, 2016e, en ligne). Partageant une vue sur des façades d'immeubles, il écrit : « Envie de transformer chacun des immeubles en maisons de poupées : supprimer les façades, scruter à l'intérieur de chacun des appartements. » (Hodasava, 2016d, en ligne) Ce fragment, intitulé « Les vies mode d'emploi », est une référence évidente à *La Vie mode d'emploi* de Perec. Dans *Espèces d'espaces*, ce dernier indique avoir conçu le projet de ce livre en voyant un dessin de Saul Steinberg, représentant « un meublé [...] dont la façade a été enlevée, laissant voir l'intérieur de quelque vingt-trois pièces » (Perec, [1974] 2022, 76). Sur son blog, Hodasava nous invite quant à lui à établir un rapport entre le dispositif d'écriture mis au point et sa fascination pour l'œuvre de Perec :

J'aime Perec plus que tout. Je rêve d'écrire un jour moi aussi *La Vie mode d'emploi* ou *Un cabinet d'amateur*. (Hodasava, 2016b, en ligne)

Comprenons qu'il cherche à produire lui aussi l'illusion d'une totalité en cours de construction, riche de mille détails. *Éclats d'Amérique* est à n'en pas douter, à l'image de *La Vie mode d'emploi*, un grand « romans » (au pluriel, comme indiqué par Perec). On ne parcourt pas seulement la totalité du territoire américain ; les histoires rapportées par le narrateur nous plongent également dans l'histoire des États-Unis, de ses mythes fondateurs et de ses traumatismes (l'assassinat de Kennedy, l'attentat du 11 septembre, l'ouragan Katrina, la crise des *subprimes*...). Observant les images qu'il a collectées, Hodasava tente d'imaginer la vie qu'on peut mener dans ce monde qui semble être « en totale décomposition » (Hodasava, 2013, 481) :

Quand je traverse un paysage, que je passe devant une maison dans la campagne, j'essaie d'imaginer la vie qu'il y a là, à l'intérieur, au-delà des murs. J'essaie aussi d'imaginer la vie que je mènerais si je choisissais cet endroit pour m'installer. (*Ibid.*, 403-404)

Le livre nous en donne un aperçu : le voyageur passe sa vie sur les routes ; ses journées dans des bars, des commerces ; ses nuits dans des motels, parfois des boîtes de strip-tease. Le lecteur peut aisément retrouver les lieux mentionnés dans *Google Street View* et apprécier ainsi le stratagème narratif mis au point.

Conclusion

Dans un article consacré aux rapports entre littérature et cartographie, Guillaume Monsaingeon rappelle que « le recours à la carte comme dispositif de production du récit a été développé par Georges Perec » :

Le cahier des charges de *La Vie mode d'emploi* est à la fois le plan de l'immeuble et le graphe des quatre-vingt-dix-neuf chapitres. La carte n'est plus seulement ce qui permet de déchiffrer le monde ; elle devient le stratagème créatif, l'outil combinatoire qui tisse l'énigme du monde romanesque. (Monsaingeon, 2017, 317)

Hodasava le démontre à son tour avec son livre *Éclats d'Amérique* : la carte numérique fixe les règles du jeu en amont de l'écriture du récit. C'est en observant les images de *Google Street*

View qu'il se met à concevoir des personnages menant une « vie de peu » (Hodasava, 2013, 31), auxquels il prête quelques-unes des « mille et une histoires » qu'il ne veut pas manquer de raconter. La plupart sont véridiques : ce sont des faits divers qui ont fait la une des journaux. Le lecteur a tous les éléments en main pour s'en assurer : par exemple, une baleine a bel et bien explosé en 1970 dans l'Oregon. Certaines histoires paraissent en revanche avoir été inventées, tant elles éveillent de possibilités romanesques. Comme le fait remarquer le narrateur, il n'est pas toujours possible de trancher mais, au fond, peu importe. Toutes les histoires intéressantes ne comportent-elles pas une part de fiction ? On observera que dans ce livre, tous les récits semblent se télescoper : ça parle invariablement d'amour, de sexe et d'argent ; tout ça ravive des souvenirs de romans, de films, de chansons. Bien que le narrateur ne soit « pas Hugh Grant » (*ibid.*, 340), la traversée des États-Unis se raconte sur le ton d'une comédie romantique : toutes les déclinaisons possibles de la rencontre et de la rupture amoureuse sont explorées. C'est notamment ce qui permet de donner de la profondeur à cet « ersatz de monde [...] en deux dimensions » qu'est la carte numérique de Google. (Hodasava, 2014a, en ligne).

Au cours d'une nuit, le narrateur voit se dessiner, sur la peau de l'une de ses conquêtes, une carte :

J'observe son dos – le dessin de ses omoplates, les bosselettes de sa colonne.

Je fais l'inventaire méthodique [...] de ses grains de beauté – son dos, comme le reste du corps, en est parsemé. Dans la pénombre, je les observe. J'imagine que chacun d'eux est une ville qu'il faudrait que j'explore, quartier par quartier, rue par rue. Il y a des mégapoles et des villages à peine visibles – il faut que je colle mes yeux à la peau pour les deviner (je m'approche si près que la chaleur de mon souffle me revient comme un écho).

Je les effleure d'un doigt. Je ferme les yeux – l'impression est troublante : c'est un peu comme si j'étais là en train d'explorer une carte en relief (en relief et vivante). (Hodasava, 2013, 211-212)

L'inventaire méthodique des grains de beauté (rappelant le procédé préconisé pour décrire le monde) fait apparaître ce que les oucarpiens proposent d'appeler une « fantasmappe », à savoir « une carte imaginaire (mais bien réelle) découverte dans les formes improbables qui s'imposent à nous » (OuCarPo, s.d., en ligne). Dans le récit signé par Hodasava, la carte imaginaire, apparaissant « en relief et vivante », est assurément une métaphore du livre en train de s'écrire : faisant l'inventaire de tous les détails du monde observables grâce à *Google Street View*, l'écrivain se prend à « vivre dans une image » qui acquiert peu à peu de l'épaisseur. Autrement dit, la description d'une « fantasmappe » rappelle aux lecteurs la nécessité de recourir à l'imagination. Au premier abord, l'inventaire méthodique semble participer d'une démarche faisant allégeance à la thèse de l'objectivité cartographique. Comme nous l'avons vu, le développement de la cartographie numérique tend à accréditer la thèse d'une possible représentation scientifique du globe : l'enregistrement exhaustif des détails de la surface terrestre permettrait de produire une carte à l'échelle 1 : 1, strictement identique au réel. Hodasava a maintes fois fait référence à ce projet, qu'il estime réalisable à condition de bien vouloir concevoir cette carte sous une forme fragmentée – ainsi que s'y emploient les photographes Nelly Monnier et Éric Tabuchi. À son tour, il collectionne des milliers d'images qui sont autant de fragments permettant d'appréhender le monde dans ses moindres détails. Cependant, ce travail de compilation n'est jugé satisfaisant qu'à partir du moment où ces images font l'objet de fabulations. Au réel que les cartographes se proposent de représenter en toute objectivité, Hodasava préfère en définitive l'œuvre de la fiction : l'observation des détails de la carte numérique le conduit à inventer des histoires destinées à conférer aux

images une profondeur que seule l'imagination peut concevoir. C'est ce que suggère d'ailleurs la dénomination de son blog, *Dreamlands Virtual Tour : Google Street View* est avant tout, pour Hodasava, une « fantastique fabrique de rêves éveillés » (Hodasava, 2017c, en ligne).

Ouvrages cités

- BÉGOUT, Bruce, *L'Éblouissement des bords de route*, Paris, Verticales, 2004.
- BON, François, *Paysage fer*, Paris, Verdier, 2000.
- , *Daewoo*, Paris, Le Livre de Poche, [2004] 2006.
- , *Atlas roman puissance 100*, Tiers Livre Éditeur, 2023.
- BORGES, Jorge Luis, *Histoire universelle de l'infamie ; Histoire de l'éternité*, Paris, 10/18, 1994.
- BROTON, Jerry, *Une histoire du monde en 12 cartes*, Paris, Flammarion, 2013.
- BUFFAT, Romain, « *Dreamlands : Street View et des mondes possibles* », *Nouveaux cahiers de Marge*, n° 2, 2020, en ligne : <https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=335>, consulté le 10 juin 2024.
- CARRÈRE, Emmanuel, *Un roman russe*, Paris, P.O.L., 2007.
- DEMANZE, Laurent, *Les Fictions encyclopédiques de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Éditions José Corti, 2015.
- DEPARDON, Raymond, *La France de Raymond Depardon*, Paris, Seuil, 2010.
- DESBOIS, Henri, « La carte et le territoire à l'ère du numérique », *Socio*, n° 4, 2015, en ligne, <https://journals.openedition.org/socio/1262>, consulté le 10 juin 2024.
- , « L'œil et la toise : l'objectivité cartographique du XVIII^e siècle à nos jours », *Comité français de Cartographie*, n° 235-236, 2018, p. 67-78.
- DOUZOU, Catherine, « Naissance d'un fantôme. *Dora Bruder* de Patrick Modiano », *Protée*, vol. 35, n° 3, 2007, p. 23-32.
- ECO, Umberto, « De l'impossibilité d'établir une carte de l'Empire à l'échelle du 1/1 », in *Comment voyager avec un saumon*, Paris, Grasset, 1997, p. 229-238.
- GAUDY, Hélène, *Une île, une forteresse. Sur Terezín*, Paris, Inculte, 2016.
- HODASAVA, Olivier, *Éclats d'Amérique. Chronique d'un voyage virtuel*, Paris, Inculte, 2013.
- , *Une ville de papier*, Paris, Inculte, 2019.
- , « Vivre dans l'image » (Postface), in F. Bon, *Atlas roman puissance 100*, Tiers Livre Éditeur, 2023, p. 227-232.
- , « En marge – une phrase de Georges Perec » (2010a), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2010/05/en-marge-une-phrase-de-georges-perec.html>
- , « En marge – une phrase de Bruce Bégout » (2010b), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2010/06/en-marge-une-phrase-de-bruce-begout.html>
- , « La France de Raymond Depardon » (2010c), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2010/10/en-marge-la-france-de-raymond-depardon.html>
- , « Ce que je cherche » (2011a), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2011/01/ce-que-je-cherche.html>
- , « Un passé révolu » (2011b), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2011/06/un-passe-revolu-paris.html>
- , « Chaud et froid » (2011c), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2011/10/chaud-et-froid-moulins.html>
- , « L'immortalité, une nécessité » (2011d), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2011/10/limmortalite-une-necessite-amsterdam.html>

- , « Revue de presse du week-end » (2011e), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2010/11/revue-de-presse-du-week-end-venoy.html>
- , « Photogénie des espaces urbains » (2012a), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2012/06/photogenie-des-espaces-urbains.html>
- , « Grand inventaire des stations-service à l'abandon » (2012b), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2012/06/grand-inventaire-des-stations-services.html>
- , « Marquage au sol » (2012c), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2012/06/marquage-au-sol-destin.html>
- , « Traquer Lynch » (2013a), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2013/03/traquer-lynch-lenquete-parallele-sous.html>
- , « L'image fantasma » (2013b), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2013/03/limage-fantasme-londres.html>
- , « J'aime que les choses ne soient pas tout à fait vraies » (2014a), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2014/02/jaime-que-les-choses-ne-soient-pas-tout.html?m=0>
- , « Une prémonition » (2014b), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2014/03/une-premonition-iakoutsk.html>
- , « J'aimerais aussi... » (2014c), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2014/05/jaimerais-aussi-zurich.html>
- , « Et aussi » (2014d), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2014/10/et-aussi-phnom-penh.html>
- , « Une rue » (2014e), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2014/11/une-rue-saint-quentin.html>
- , « Lire (relire) *Dora Bruder* » (2014f), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2014/12/lire-relire-dora-bruder-paris.html>
- , « Mes rêves » (2016a), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2016/09/mes-reves-bangor.html>
- , « Plonger dans une image » (2016b), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/search/label/Pantelleria>
- , « Vertigineux » (2016c), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2016/10/vertigineux-tokyo.html>
- , « Les vies mode d'emploi » (2016d), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2016/10/les-vies-mode-demploi-tokyo.html>
- , « Dans le silence ou dans le bruit » (2016e), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2016/10/dans-le-silence-ou-dans-le-bruit-tokyo.html>
- , « La machine à remonter le temps » (2017a), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2017/01/la-machine-remonter-le-temps-4-fresno.html>
- , « C'est ce soir ! » (2017b), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2017/01/cest-ce-soir-paris.html>
- , « La machine à fabriquer des histoires » (2017c), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2017/03/la-machine-fabriquer-des-histoires.html>
- , « Le détail d'une image » (2017d), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2017/05/le-detail-dune-image-los-angeles.html>
- , « Projection » (2017e), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2017/07/projection-mokpo.html>

- , « Vues de Vladivostok » (2017f), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2017/10/vues-de-vladivostok.html>
 - , « Chercher l'exotisme » (2020), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2020/05/chercher-lexotisme-hanoi.html>
 - , « Voir la souterraine » (2022a), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2022/02/voir-la-souterraine.html>
 - , « 34 ans plus tard » (2022b), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2022/06/34-ans-plus-tard-londres.html>
 - , « Traces du temps qui passe » (2022c), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2022/06/traces-du-temps-qui-passe-mericourt.html>
 - , « Le fil du temps » (2022d), en ligne : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/2022/10/le-fil-du-temps-casper.html>
- JOLIVEAU, Thierry, « Échelle 1 : 1 et représentation grandeur nature », *Cartographier les nouveaux territoires*, avril 2007, en ligne : <https://mondegeonumerique.wordpress.com/2007/04/30/echelle-11-et-representation-grandeur-nature/>, consulté le 10 juin 2024.
- KRICHANE, Selim, « Les images photographiques des dispositifs de cartographie numérique, ou la Terre selon Google », *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, n° 26-27, « Drones, cartographie et images automatisées », 2014, p. 48-65.
- MONNIER, Nelly, TABUCHI, Éric, *Atlas des Régions Naturelles*, vol. 1, Arles, Poursuite Édition, 2021.
- MONSAINGEON, Guillaume, « Mappe, matrice et méthodes littéraires », in J.-M. Besse et G. Tiberghien, *Opérations cartographiques*, Paris, Actes Sud / ENSP, 2017, p. 309-320.
- OUCARPO, « Cartocacoethes », sans date, en ligne : <https://oucarpo.wordpress.com/les-cartes/cartocacoethes/>, consulté le 10 juin 2024.
- PAAR, Martin, *Boring Postcards*, Londres, Phaidon Press, 2004.
- PAGNI, Gianpaolo, *Enquêtes au tampon*, Éghezée, Esperluètes Édition, 2017.
- PÉREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Seuil, [1974] 2022.
- , *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgeois, [1975] 2020.
- PERÉNY, Étienne, AMATO, Étienne-Armand, « L'heuristique de l'avatar : polarités et fondamentaux des hypermédias et des cybermédias », *Revue des Interactions Humaines médiatisées (RIHM)*, vol. 11, n° 1, 2010, p. 87-115.
- POUY, Jean-Bernard (dir.), *Saint-Nazaire, port de toutes les littératures*, Paris, Autrement, 1992.
- ROLIN, Olivier, *Terminal Frigo*, Paris, P.O.L., 2005.
- VIART, Dominique, « François Bon, éclats de réalité », in D. Viart et J.-B. Vray (dir.), *François Bon, éclats de réalité*, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 9-19.
- , « Les littératures de terrain », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 18, 2019, en ligne : <https://journals.openedition.org/fixxion/1275>, consulté le 10 juin 2024.
- SHORE, Stephan, *Uncommon Places*, New York, Aperture, 1982.

Notice

Nathalie Gillain est maîtresse de langue française et chercheuse à l'UCLouvain Saint-Louis — Bruxelles, où elle est membre du Centre Prospéro (<https://www.centreprospero.be>). Depuis 2020, elle participe à des travaux de recherche portant sur les rapports entre littérature et cartographie. De façon plus générale, ses recherches portent sur les inventions poétiques des

avant-gardes, d'une part, et sur les rapports entre littérature et photographie aux xx^e et xxi^e siècles, d'autre part. Elle a soutenu en 2011 une thèse de doctorat intitulée *Henri Michaux et Paul Nougé au-delà de l'automatisme poétique : de l'impropriété du langage verbal à l'invention de procédés d'écriture photographiques* (Université catholique de Louvain, Belgique) et co-dirigé, avec Pierre Piret, la publication de l'ouvrage *La Littérature au prisme de la photographie* (2013). Elle a publié une vingtaine d'articles portant sur les avant-gardes littéraires et sur les rapports entre littérature et image.

Notices

Liouba Bischoff est maîtresse de conférences en littérature française des xx^e et xxi^e siècles à l'ENS de Lyon. Membre du comité de rédaction de la revue *Viatica*, elle est spécialiste du récit de voyage et de la géographie littéraire. Elle a publié une monographie sur Nicolas Bouvier (*Nicolas Bouvier ou l'usage du savoir*, Genève, Zoé, 2020) et codirigé plusieurs collectifs sur le récit de voyage (*Voyager en philosophe*, Paris, Kimé, 2021 ; *Le Voyage entre science, art et littérature*, Lettres Modernes Minard, *La Revue des lettres modernes*, "Lire et voir" n°7, 2022). Elle oriente actuellement ses travaux sur la cartographie dans l'écriture du voyage.

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>.

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).

Gaëlle Debeaux est Maîtresse de conférences en Littérature générale et comparée à l'université Rennes 2, et membre du CELLAM. Ses recherches portent sur les enjeux narratifs des productions de littérature contemporaine (littérature imprimée, littérature numérique), sur l'hybridation médiatique du texte et son implication concernant l'objet livre, et sur les formes de multiplication des récits. Elle s'intéresse en particulier aux domaines anglophones, français et italien. Une partie de ses recherches porte sur la façon dont la mise en récit tire parti des possibles de l'objet livre ; elle a, à ce propos, publié les articles suivants : « Le livre décomposé », dans « Textures : l'objet livre du papier au numérique », Anne Chassagnol, Gwen Le Cor (dir.), *Sens Public*, 2021, en ligne : <http://sens-public.org/articles/1491/> ; « Prendre au pied de la lettre les métaphores spatiales dans *House of Leaves* et *Luminous*

Airplanes : arpenter le labyrinthe textuel », dans la revue *Savoirs en prisme*, n° 8, « Textualités et Spatialités », Yann Calbérac et Ronan Ludot-Vlasak (dir.), 2018, en ligne : <https://savoirsenprisme.com/numeros/08-2018-textualites-et-spatialites/prendre-au-pied-de-la-lettre-les-metaphores-spatiales-dans-house-of-leaves-et-luminous-airplanes-arpenter-le-labyrinthe-textuel/>

Spécialiste de la littérature contemporaine, **Laurent Demanze** est professeur à l'Université Grenoble Alpes depuis 2018, après avoir enseigné à l'ENS de Lyon. Il est responsable du centre ÉCRIRE, dans l'UMR Litt&Arts. Il a publié des articles dans *Critique*, *Littérature*, *Études françaises*, *French forum*, *Contextes* entre autres. Il dirige la collection « Écritures contemporaines », codirige avec Marinella Termitte la collection « Ultracontemporanea » et avec Agathe Salha la revue *Recherches et travaux*. Il est notamment l'auteur de cinq essais chez José Corti : *Encres orphelines* (2008), *Gérard Macé, l'invention de la mémoire* (2009), *Les Fictions encyclopédiques* (2015), *Un nouvel âge de l'enquête* (2019), le dernier essai paru en 2021 s'intitule : *Pierre Michon, l'envers de l'histoire*.

Henri Desbois est maître de conférences en géographie à l'Université Paris-Nanterre. Il est co-auteur, avec Philippe Gervais-Lambony, de *"Les lieux que nous avons connus..." ; Deux essais sur la géographie, l'humain et la littérature*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017.

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

Nathalie Gillain est maître de langue française et chercheuse à l'UCLouvain Saint-Louis — Bruxelles, où elle est membre du Centre Prospéro (<https://www.centreprospéro.be>). Depuis 2020, elle participe à des travaux de recherche portant sur les rapports entre littérature et cartographie. De façon plus générale, ses recherches portent sur les inventions poétiques des avant-gardes, d'une part, et sur les rapports entre littérature et photographie aux XX^e et XXI^e siècles, d'autre part. Elle a soutenu en 2011 une thèse de doctorat intitulée *Henri Michaux et Paul Nougé au-delà de l'automatisme poétique : de l'impropriété du langage verbal à l'invention de procédés d'écriture photographiques* (Université catholique de Louvain, Belgique) et co-dirigé, avec Pierre Piret, la publication de l'ouvrage *La Littérature au prisme de la photographie* (2013). Elle a publié une vingtaine d'articles portant sur les avant-gardes littéraires et sur les rapports entre littérature et image.

Delphine Gleizes est membre du laboratoire Litt&Arts (UMR 5316) et professeure de littérature française à l'Université Grenoble-Alpes. Elle travaille sur Victor Hugo, auteur auquel elle a consacré de nombreux articles et publications. Elle a procuré, avec Myriam Roman, une édition de *L'Homme qui rit* (Livre de Poche, 2002) et co-organisé plusieurs colloques centrés sur la question de l'image – entendue dans ses multiples déclinaisons – chez Victor Hugo : *L'Œil*

de Victor Hugo, Musée d'Orsay-Éditions des Cendres (2002) ; *L'Œuvre de Victor Hugo à l'écran. Des rayons et des ombres* (2005) ; *Représenter Victor Hugo. La légende d'un siècle* (2015). Ses recherches portent plus généralement sur les rapports entre littérature, sciences et culture visuelle. Elle a publié notamment avec Denis Reynaud, *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVII^e-XIX^e siècles)* (PUL, 2017) et avec Aurélie Barre et Olivier Leplatre *Récits en images de soi – Dispositifs* (Revue *Textimage*, 2020). Elle mène actuellement à l'UGA le projet Carto-Hugo (<https://cartohugo.elan-numerique.fr/>) consacré aux cartes réalisées par l'écrivain en synergie avec son travail d'écriture.

Raphaël Luis est maître de conférences en littérature comparée à l'ENS de Lyon. Ses travaux portent sur les littératures de genre, la littérature latino-américaine et les relations entre sport et littérature. Il a publié un ouvrage intitulé *La carte et la fable. Stevenson, modèle d'une nouvelle fiction latino-américaine (Bioy Casares, Borges, Cortázar)* (ENS Editions, 2018) et co-dirigé les ouvrages pluridisciplinaires *Le Préconstruit* (Classiques Garnier, 2017) et *Mythologies sportives d'aujourd'hui. Le football et ses langages* (Hermann, 2021) ainsi que le numéro de la revue *Recherches & Travaux* « Stratégies littéraires et littératures de genre » (2023).

Julien Nègre est maître de conférences en littérature nord-américaine à l'ENS de Lyon et membre du laboratoire IHRIM. Il est membre junior de l'Institut Universitaire de France (2022). Ses recherches portent sur la place des cartes et de la cartographie dans les textes littéraires américains du XVIII^e siècle à l'époque contemporaine. Il est l'auteur de *L'arpenteur vagabond. Cartes et cartographies dans l'œuvre de Henry David Thoreau* (ENS Éditions, 2019).

Christophe Meunier (Docteur en Géographie) enseigne à l'INSPE Centre Val de Loire de l'Université d'Orléans. Sa thèse a été publiée en 2016 sous le titre *L'Espace dans les livres pour enfants* (PUR). Ses recherches, en géographie culturelle, l'ont conduit à travailler sur les représentations de l'espace et des spatialités dans les iconotextes (bande dessinée, albums pour enfants) et à analyser les idéologies spatiales qui se dégagent de ces objets culturels et sur leurs potentialités à impacter les jeunes lecteurs (transfert de spatialité). Depuis 2010, Christophe Meunier anime un carnet de recherche en ligne : Les Territoires de l'album (ta.hypotheses.org).

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