



Introduction

Aurélien d'Avout et Isabelle Ost
UCLouvain Saint-Louis Bruxelles

Si la carte constitue un système de signes complexe méritant un décodage patient, il arrive qu'elle s'impose à l'observateur dans un régime d'immédiateté esthétique, au-delà de la saisie unitaire et raisonnée du réel qu'elle propose. Par la richesse de ses lignes, de ses formes, de ses couleurs, de ses noms, l'image cartographique semble moins s'offrir comme un instrument de connaissance que comme la source d'un émerveillement spontané, emblématique de l'étendue et de la diversité du monde. Ces quelques souvenirs tirés des *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir (1958) en fournissent une illustration exemplaire :

Je m'enchantais aussi des planches de mon atlas. Je m'émouvais de la solitude des îles, de la hardiesse des caps, de la fragilité de cette langue de terre qui rattache les presqu'îles au continent ; j'ai connu à nouveau cette extase géographique quand, adulte, j'ai vu d'avion la Corse et la Sardaigne s'inscrire dans le bleu de la mer, quand j'ai retrouvé à Chalcis, éclairé d'un vrai soleil, l'idée parfaite d'un isthme étranglé entre deux mers¹.

La corrélation que dresse la philosophe entre l'atlas de son enfance et son voyage ultérieur en avion ne vise pas à démontrer l'idée classique selon laquelle la carte confère à qui l'observe l'illusion d'une maîtrise de l'espace. Elle est surtout présentée comme un objet auratique donnant du monde une image stylisée et suscitant, en conséquence, l'envie de le

¹ Beauvoir (S. de), *Mémoires d'une jeune fille rangée*, in *Mémoires*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 19.

parcourir : « 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 lampes² ! », écrivait déjà Baudelaire.

Dès l'origine conçue comme une œuvre d'art digne des plus grands maîtres, la carte n'a pas manqué, sinon de fasciner, du moins d'interpeller les autrices et les auteurs, qui ont cherché à rendre compte de sa beauté. Mais à y regarder de plus près, jusqu'où ceux-ci ont-ils véritablement entrepris de la décrire, de traduire son scintillement graphique comme sa rigueur scientifique en des termes aussi clairs que précis ? Motif thématique récurrent dans les récits littéraires, support accompagnant parfois matériellement l'édition d'une œuvre, la carte géographique a relativement peu fait l'objet de descriptions extensives – même de la part d'écrivains-géographes reconnus, tel Julien Gracq, qui dans *Le Rivage des Syrtes* (1951) décrit de manière au fond assez resserrée la carte précieuse qu'Aldo consulte et qui permet au lecteur de se figurer la géographie du roman³. L'auteur fait certes intervenir à de nombreuses reprises les cartes dans ses œuvres, du *Balcon en forêt* (1958) jusqu'à « La Presqu'île » (1970), en passant par des textes non fictionnels comme *En lisant en écrivant* (1980), mais sans nécessairement en fournir de très longues descriptions.

Représentation du monde située à mi-chemin entre l'image (par son caractère visuel) et le langage (par sa nomenclature, ses toponymes et la légende qu'elle contient), la carte engage une lecture progressive et patiente, qu'une plume trop alerte serait en peine de restituer. Représentation elle-même difficilement représentable, la carte résiste au mouvement de la description littéraire : dans les lignes de tel roman ou de tel essai, elle apparaît plus souvent sous la forme d'esquisses que de compositions abouties.

Loin d'être décevant, ce constat confère d'autant plus de prix aux auteurs qui relèvent le gant et entreprennent de restituer l'objet cartographique dans toute sa complexité. Afin d'arraisonner l'ordre de la carte à celui du langage, ceux-ci ont plus d'une corde à leur arc. Employant tantôt un vocabulaire simple et naïf, analogue au regard d'enfant qu'ils ont été susceptibles de porter sur elle, tantôt un lexique technique témoignant d'une savante expertise, ils rivalisent de métaphores, de procédés stylistiques et d'arborescences verbales pour la décrire. Ainsi la carte devient-elle parfois le centre d'une véritable *ekphrasis*, figure restituant de manière minutieuse et animée un objet du monde (bouclier homérique, œuvre picturale, image photographique, etc.). Une voie récurrente empruntée pour les besoins de la description consiste à décrire la carte en concentrant l'attention sur certains de ses détails, à

² Baudelaire (C.), « Le voyage », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 129.

³ Gracq (J.), *Le Rivage des Syrtes* [1951], in *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 577.

l'image d'un Claude Simon dépeignant en ces termes une carte d'état-major, à la fin de *La Route des Flandres* (1960) :

les collines figurées sur la carte au moyen de petits traits en éventail bordant la ligne onduleuse d'une crête, de sorte que le champ de bataille semble parcouru de mille-pattes sinueux, chaque corps de troupe étant représenté par un petit rectangle à partir duquel s'élançe le vecteur correspondant [...], l'ensemble de la bataille qui venait de se dérouler pouvant donc être représenté sur la carte d'état-major par une série d'hameçons disposés parallèlement et la pointe retournée vers l'ouest⁴.

Mais la focalisation sur de tels éléments ne fait-elle pas, en un sens, manquer à la description son propre objet ? N'est-ce pas le paradoxe de toute description approfondie que de passer à côté de ce qu'elle entendait désigner à mesure qu'elle se densifie ? Image avant tout, la carte a tendance à se dérober à qui cherche à la fixer par des mots. À preuve l'évocation qu'en propose Maylis de Kerangal dans *Chromes* (2020) :

Parfois, les formes entremêlées, les lignes superposées, les taches sombres, les zones blanches, et tout cela embrouillé, noué dans un fouillis inextricable, renvoie à quelque chose de puissant et d'énigmatique que la carte loge et protège⁵.

Au fond, l'intérêt de la description littéraire des cartes repose sur la nature spéculaire de l'objet : la carte ne constitue-t-elle pas elle-même, avec ses codes et ses conventions spécifiques, une manière d'écrire le monde ? En faire l'objet d'un texte ne revient-il pas à proposer *de facto* une mise en abyme, à redoubler l'interprétation du réel dont tout support cartographique est porteur ?

Pour illustrer cette attirance réciproque de la carte et de l'écriture, attirance doublée d'une résistance aux opérations de capture mutuelle, quel meilleur exemple que celui, fondateur, que nous offre ce texte intrinsèquement cartographique qu'est l'*Utopie* de Thomas More (1516) ?

⁴ Simon (C.), *La Route des Flandres* [1960], in *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 401.

⁵ Kerangal (M. de), *Chromes*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Éd. de l'IMEC, coll. « Diaporama », 2020, p. 13.

– Eh bien, cher Raphaël, dis-je, décrivez-nous cette île, nous vous en prions instamment. Donnez-nous un *tableau* complet des cultures, des fleuves, des villes, des hommes, des mœurs, des institutions et des lois, enfin de tout ce qu'à votre avis nous désirons connaître⁶.

C'est par ces mots que s'achève, ou pratiquement, le premier livre du chef-d'œuvre de More, le second s'adonnant alors à une longue description de l'île, de ses contours, de ses lieux et de son organisation politique. Prise en charge par le seul Raphaël Hythlodée, cette énonciation, de laquelle toute marque narrative a été éliminée, compose bien un *tableau*, le plus complet possible, dans lequel nous, spectateurs, sommes projetés. Mais cette description constitue également l'*ekphrasis* d'une image cartographique : on se souviendra en effet que la première édition du texte, en 1516 à Louvain, s'ouvrait sur une carte de l'île. Peut-être d'ailleurs serait-ce la meilleure façon de définir l'utopie : une esquisse d'*ekphrasis*, le geste inachevé, et sans doute inachevable, de décrire une vision.

« On a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit [...] », rappelait opportunément Foucault⁷. Est-ce à dire que le voir sera toujours en excès sur le dire, et la carte d'Utopia sur toutes les tentatives d'Hythlodée de nous la peindre intégralement par ses mots ? Telle est l'idée générale que semble poursuivre Louis Marin, dans sa célèbre analyse des *Utopiques*. Pourtant ce n'est pas si simple : ce serait oublier, nous avertit le philosophe, que la carte d'*Utopie* constitue en elle-même un leurre, n'attrapant dans ses traits aucun réel insulaire. L'île n'a en effet d'existence qu'à travers son *ekphrasis*, qui la rend en réalité incartographiable, comme le suggère l'étymologie du nom *u-topos*, non-lieu. Et le tableau composé par Raphaël, malgré son apparence de représentation ordonnée, parfaitement encadrée par le discours, de se diffracter alors en une série de jeux d'espaces, déclinés au pluriel, lesquels dessinent une juxtaposition de tableaux incompatibles entre eux – « des épreuves successives de la carte⁸ », comme le fait remarquer Louis Marin. Ainsi la leçon de More nous rappelle-t-elle que tout geste descriptif est par nature déceptif, paradoxal, l'image et le texte se contredisant subtilement, infiniment. En somme, la carte, *imago* et *descriptio* à la fois de l'espace, emporte avec elle le geste de la description, double jeu de la représentation où mots et dessins se mêlent et se heurtent à l'espace, ce grand absent de tout bouquet.

⁶ More (T.), *Utopie*, traduit par Delcourt (M.), Paris, Flammarion, 1987, p. 133.

⁷ Foucault (M.), *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 25.

⁸ Marin (L.), *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973, p. 154.

*

Dans la première partie du présent numéro, « **Approches théoriques** », sont interrogés certains des fondements sur lesquels repose l'entreprise de description de la carte, laquelle est le résultat d'une opération complexe de transposition. La portion de tel territoire que la carte représente est en effet soumise à une série de normes et de contraintes graphiques, induisant, comme le rappelle Julien Gracq, une nécessaire déformation du monde : « Sur toute carte de quelque étendue, une distorsion se manifestera par rapport au réel, soit dans les proportions entre les surfaces, soit dans le dessin des contours. Il n'y a pas à cela de remède⁹. » Le jugement du géographe nous met en garde : le régime de vérité de la carte est toujours sujet à caution dans la mesure où celle-ci ne se superpose jamais totalement avec l'objet représenté, dont elle n'est que l'*analogon*.

Pour le dire avec les mots d'**Isabelle Ost**, qui signe le premier article du numéro, la carte constitue à maints égards un « trompe-l'œil » dont les écrivains ne sont d'ailleurs pas nécessairement la dupe. Au contraire, praticiens avisés de l'illusion mimétique, ne sont-ils pas les mieux à même de sonder les « pieux mensonges¹⁰ » qu'énoncent les objets cartographiques ? Tel est ce qu'Isabelle Ost s'emploie à prouver, à partir de deux œuvres contemporaines, *Un monde à portée de main* de Maylis de Kerangal (2018) et *Une ville de papier* d'Olivier Hodasava (2019).

De son côté, **Théo Soula** se concentre sur l'un des paramètres techniques fondamentaux de la carte, l'échelle, pour montrer sa fécondité sur le plan de l'écriture – en tant que principe actif de fictionnalisation – comme sur le plan de la critique littéraire – en tant qu'outil d'analyse des textes. La restitution du réel en ses diverses parties suppose en effet de la part des auteurs la constante manipulation de l'échelle cartographique. En mobilisant des rapports de grandeur, en opérant des déformations de taille, en adoptant des choix de focale spécifiques, ils confèrent une singularité à leurs récits, ainsi qu'en témoigne l'analyse que livre Théo Soula du *Voyageur à l'échelle* de Jean-Loup Trassard (2006).

Le deuxième volet du collectif, « **Dynamiques descriptives** », s'intéresse à des projets littéraires visant à décrire le monde par la médiation de la carte, non sans tirer parti de ses ressources comme de ses failles.

⁹ Gracq (J.), *En lisant en écrivant* [1980], *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 681.

¹⁰ Monmonier (M.), *Comment faire mentir les cartes ?*, traduit par Canal (D.-A.), Paris, Éditions Autrement, 2019 [*How to Lie with Maps*, 1991], p. 15.

Manon Delcour analyse ainsi les pratiques cartographiques mises en œuvre par des auteurs accueillis en résidence d'écriture au bord du lac de Grand-Lieu, près de Nantes. En comparant plusieurs projets littéraires (François Bon, Hélène Gaudy, Virginie Gautier, Anne Savelli), la chercheuse met en évidence les limites que ce lac pose à la représentation, du fait de son caractère indéfinissable – sa superficie variant fortement en fonction de la météorologie. Pour mieux cerner les enjeux du défi descriptif posé au cartographe comme à l'écrivain, Manon Delcour se penche plus précisément sur le texte d'Hélène Gaudy, *Grands Lieux* (2017), qui restitue avec vivacité la manière dont la saisie exhaustive et immédiate du monde est mise en défaut. Loin de déplorer un quelconque échec de la littérature, Hélène Gaudy se joue du « fantasme de totalité¹¹ » de la carte en lui substituant une géographie « composite » et « aléatoire¹² ».

En s'appuyant sur la notion d'*ekphrasis*, **Claire Olivier** montre quant à elle de quelle manière le récit de Philippe Vasset, *Un livre blanc* (2007), exploite le paradoxe que cette figure recèle. Quel que soit son degré de précision, l'*ekphrasis* cartographique a en effet pour conséquence de substituer à la référentialité de la carte la fictionnalité d'un discours qui recouvre sa dimension utilitaire première et, ce faisant, épuise son objet. Partant d'un tel constat, Claire Olivier examine de plus près le renouvellement de l'*ekphrasis* auquel contribue Philippe Vasset en orientant son attention descriptive vers ce qui, dans la carte, renvoie à sa part d'invisibilité (les zones blanches présentes sur les cartes IGN de la banlieue parisienne). Se confrontant à un objet déceptif, fragmentaire et arbitraire, la description littéraire se diffracte au sein du texte pour souligner, *in fine*, la part de manque inhérent au langage lui-même.

L'espace urbain était déjà au centre de la réflexion cartographique de Louis Marin qui, dans son essai *Utopiques : jeux d'espaces* (1973), passait au crible la topographie structurant l'*Utopie* de Thomas More (1516). À ce sujet, **Giacomo Fuk** montre comment la description analytique que propose le philosophe de ce lieu fictif entre au service d'un discours critique sur la réalité de la ville moderne – saisie dans son battement entre désymbolisation et resymbolisation –, et plus largement sur la société capitaliste de son temps.

Enfin, le troisième pan du numéro, « **Navigations numériques** », examine les rapports entre littérature et cartographie en ligne. L'émergence de cette dernière, associant images satellite et données géolocalisées, n'est pas passée inaperçue des auteurs qui, conscients de

¹¹ Buci-Glucksmann (C.), *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996, p. 26.

¹² Gaudy (H.), *Grands Lieux*, Nantes, Joca Seria, 2017, p. 66.

ses potentialités inédites, n'ont pas manqué de s'en saisir, à la fois comme objet et comme méthode d'écriture.

En témoigne le projet entrepris par Olivier Hodasava depuis 2010, *Dreamlands Virtual Tour*, un carnet de voyage virtuel réalisé à partir d'une navigation quotidienne sur Google Street View, et dont **Nathalie Gillain** souligne la complexité. Après avoir analysé le dispositif de l'œuvre, articulant texte et image, commentaires et captures d'écran, la chercheuse analyse le protocole adopté par l'écrivain, en soulignant de quelle manière la carte numérique programme l'écriture du texte. Les modèles du document et de la miniature, voire celui très pereccien du puzzle, permettent chacun à sa façon de mieux cerner les contours de l'inventaire du monde que dresse le blog tentaculaire de l'auteur.

Enfin, **Anna Guilló** s'attache à mesurer l'influence de la cartographie numérique sur certaines formes de l'art contemporain et de la littérature. En prenant appui sur le travail d'artistes comme Till Roeskens, Élise Olmedo et Jeremy Wood, puis en approfondissant l'analyse autour de deux romans contemporains – *Antipolis* de Nina Leger (2022) et *GPS* de Lucie Rico (2022) –, la chercheuse entend montrer que l'usage des services de cartographie en ligne par les auteurs, loin d'être passif, leur permet de tenir un discours critique sur le monde se rapprochant des ambitions de la cartographie alternative.

*

Les contributions rassemblées dans ce numéro proviennent d'une double source. Elles sont d'une part issues du panel « Littérature, représentation et expérimentations cartographiques contemporaines » présenté au Congrès de la SELF XX-XXI « Expériences », qui s'est tenu à Paris du 16 au 18 juin 2022 ; d'autre part, de la journée d'étude « L'ekphrasis cartographique » organisée le 27 janvier 2023 à l'UCLouvain Saint-Louis Bruxelles. Le florilège d'articles que nous en avons retenu tire sa cohérence de leurs convergences thématiques aussi bien que de leurs interrogations critiques communes.

Rappelons que ces différentes initiatives de recherche s'inscrivent plus largement dans le projet de recherche (PDR du F.R.S.-FNRS) « Littérature et cartographie » dirigé par Isabelle Ost au sein du *Centre Prospero. Langage, image et connaissance* (UCLouvain Saint-Louis Bruxelles), et visant pour l'essentiel à comparer les procédés de représentation propres à la cartographie avec ceux qu'exploitent les œuvres de littérature française contemporaine.

À l'ensemble des contributions ici rassemblées s'ajoute une rubrique « Comptes rendus », composée de quatre recensions d'ouvrages. Tous parus en 2023, ceux-ci entrent en

étroite adéquation avec le thème du numéro, sondant en effet la manière dont la carte fournit à l'écriture un objet fécond et dont, en retour, l'écriture met en évidence la puissance symbolique de la carte.

*

Ce numéro est publié avec le soutien du Fonds de la Recherche scientifique – FNRS grâce au subside octroyé au PDR T.0189.20.