

**CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES**

**TROPISMES**

**N° 7**

***Cartes et strates***

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique  
de l'Université Paris X - Nanterre

**UNIVERSITE PARIS X -NANTERRE**

**1995**

---

---

## Cartographies aventureuses

---

---

*"Il y a une île dans la mer – non loin des Iles Bienheureuses de Zarathoustra – où un volcan fume perpétuellement. Le peuple et surtout les vieilles femmes du peuple disent de cette île qu'elle est placée comme un rocher devant la porte de l'Enfer: mais la voie étroite qui descend à cette porte traverse elle-même le volcan."*

Nietzsche.

1. Le moment le plus émouvant de *Paris, Texas*, le film de Wim Wenders (1984), est incontestablement celui où le frère errant, à l'arrière de la voiture, consulte une carte des Etats-Unis en sachant pertinemment que son frère, au volant, le ramène chez lui, en Californie, ce qui l'éloigne un peu plus encore du lieu de l'origine dont il ne possède plus qu'une photographie, et où ils n'iront pas. Tout le déplacement moderne est dans cette image: "Paris, Texas" n'est plus qu'un signifiant, un titre (de film), la photo serait le signifié, et le référent à jamais inaccessible, non représentable, non représenté. La carte n'est plus l'espace métonymique du monde sur lequel on pourrait se repérer, se retrouver: faire coïncider un nom avec un lieu. "Meure la distante maison," écrit René Char à la fin de "Carte Routière."<sup>1</sup>

1 René Char, "Carte Routière", *Eloge d'une soupçonnée*, Paris, Gallimard, 1988, p. 16.

Jean-Pierre Naugrette

2. Au sortir du labyrinthe,<sup>2</sup> on se dit, c'est naturel, que toute précision topographique serait la bienvenue. Sous diverses variantes, de Daniel Defoe à Thomas Hardy, de Swift à Conan Doyle, de Jules Verne à Lewis Carroll, de Buchan à Perec, en passant par Stevenson, le texte littéraire va souvent jusqu'à inclure, comme "seuil" de la lecture,<sup>3</sup> voire même comme guide accompagnateur, une carte du monde, un morceau d'univers. Pourtant, placée qu'elle est, souvent, en tête de volume (*Robinson Crusoe*, *Gulliver's Travels*, *Treasure Island*), la carte géographique s'annonce ambiguë, espèce d'espace<sup>4</sup> à double entrée puisqu'on ne sait si elle s'adresse au lecteur, au héros, ou aux deux. Tout le problème, dans *Treasure Island*, vient de ce que le jeune héros, Jim Hawkins, n'est jamais aussi heureux que lorsqu'il contemple la carte de l'île au Trésor, dans le château, au coin du feu :

*"I brooded by the hour together over the map, all the details of which I well remembered. Sitting by the fire in the house-keeper's room, 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."*<sup>5</sup>

Une fois sur l'île réelle, tout va se brouiller: les signes inscrits sur le parchemin du vieux loup de mer ne vont plus correspondre tout à fait au paysage. Le référent glisse, s'échappe: on se croirait – déjà – dans *Paris, Texas*. L'île est envahie par l'entropie. Le trésor n'est plus là. Le paradoxe, c'est que Jim est plus euphorique comme lecteur que comme héros. Du même coup, le lecteur, à qui la carte s'adresse aussi, et peut-être surtout, s'imagine héros. Le tour de force opéré par Stevenson avec le roman d'aventures, c'est de déplacer l'aventure du côté de la lecture, qui devient aventureuse. Le héros, lui, ferait mieux de rester douillettement calfeutré dans le manoir.

2 Voir *Tropismes*, n° 5, "L'Errance", Université Paris X - Nanterre, 1991.

3 Au sens de Genette dans *Seuils*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Poétique", 1987.

4 Voir Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1985.

5 R. L. Stevenson, *Treasure Island*, London, Dent, chap. VII, p. 34.

### *Cartographies aventureuses*

3. Dans le roman d'aventures, la carte n'a bien sûr pas la même fonction selon qu'elle est pur seuil de lecture ou qu'elle est partie prenante de l'aventure des héros. Dans *Deux ans de vacances*, de Jules Verne, la carte de l'île Chairman n'est reproduite qu'au chapitre XII, au tiers du roman, car l'un des objectifs que s'est fixé le groupe d'écoliers échoué sur cette île inconnue des atlas est précisément d'effectuer un relevé des lieux, de donner des noms au paysage, de baptiser les rivages. A la fin du chapitre, Gordon est proclamé chef de "la petite colonie de l'île Chairman": tout va bien, tout ira bien. L'inquiétant, ici, serait l'absence de carte et de noms. Golding, dans *Lord of the Flies*, s'en souviendra.

4. Reste que la carte de Verne est purement imaginaire. Sorte de Carte du Tendre à la mode des écoliers du XIXème – Family-Lake, au centre, est trop beau pour être vrai –, trop symétrique pour être vraisemblable, on dirait un papillon (ill. I).

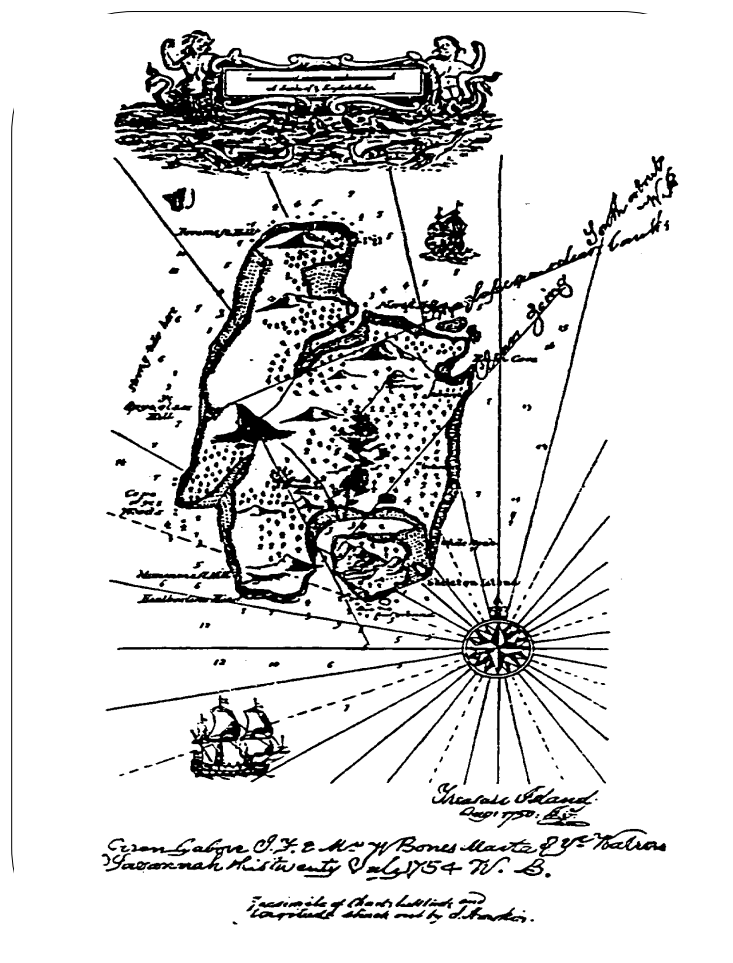
5. En fait, il y a bien, dans le roman d'aventures européen du XIXème, un "appel de la cartographie" comparable à celui repéré par Svetlana Alpers dans la peinture hollandaise du XVIIème siècle, et notamment dans la célèbre *Allégorie de la peinture* (ou *L'Atelier*) de Vermeer.<sup>6</sup> A regarder de près, grossi, le détail de cette carte qui fait tapisserie, au fond, et notamment le coin du haut, à droite, on est frappé par cette figuration conventionnelle de la mer comme espace peuplé de petits vaisseaux et surmonté d'un triangle de créatures maritimes mythologiques :

6 Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre : la peinture hollandaise au XVIIème siècle*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque illustrée des Histoires", trad. Jacques Chavy, 1990, et notamment le chapitre IV, "L'appel de la cartographie dans l'art hollandais," où est reproduit le détail du tableau de Vermeer (64).



*Cartographies aventureuses*

Or ce sont à peu près les mêmes figures – sirènes, poissons géants, peut-être une baleine – surmontant des bateaux que l'on retrouve dans la carte de L'Île au Trésor :



Jean-Pierre Naugrette

D'où la même ambiguïté, dans l'art hollandais du XVIIème comme dans le roman d'aventures du XIXème siècle, de la relation entre savoir et art, entre information et ornement, entre connaissance géographique et rêverie picturale. Comme le note Alpers, le tableau de Vermeer représente une carte (des Pays-Bas) qui par "son format, son étendue et son ambition graphique (...) constitue la somme de la cartographie du temps,"<sup>7</sup> ici plus encore, peut-être, que dans d'autres tableaux, comme la *Femme lisant une lettre* d'Amsterdam. Si "le but des peintres hollandais était de capter sur leur toile toute une gamme de connaissances et d'informations sur le monde,"<sup>8</sup> *L'Atelier* de Vermeer participe pleinement de cet effort scientifique et pédagogique comparable à celui déployé dans la deuxième moitié du XIXème siècle par les romanciers d'aventures, dont Jules Verne est le premier représentant : on sait que les *Voyages Extraordinaires* parurent d'abord au *Magasin d'éducation et de récréation* de Hetzel, et que l'auteur du *Voyage au centre de la terre* est aussi celui d'une *Géographie illustrée de la France et de ses colonies* (1868), d'une *Histoire des grands voyages et des grands voyageurs* (1878), ou encore d'un *Christophe Colomb* (1883). Après les "vagues successives d'appropriation de la terre," ces premiers voyages qui marquent l'ère des découvertes, vient, selon Michel Serres, l'époque du "voyage second", cette "réappropriation par le savoir" qui caractérise tout le XIXème siècle, et que le roman d'aventures véhicule :

*"Le sous-marin plonge dans l'épaisseur des classifications, au centre de l'Afrique tel village aérien montre le chaînon, partout ailleurs absent, des animaux à l'homme. Et, de nouveau, nulle région n'existe qui ne doive être traversée, de ce pays d'encyclopédie, qui est le monde même, les terres connues, classées par Auguste Comte, et les inconnues, le non-su temporaire qu'explore le récit. La carte positiviste est méthodiquement parcourue, jusques et y compris la sociologie, avec la même insistance sur la mécanique, terrestre et céleste, et la biologie, taxinomies et milieu, avec la même fascination des combinaisons et de la circularité. Au bout du compte,*

7 *Ibid.*, p. 213.

8 *Ibid.*, p. 211.

### Cartographies aventureuses

*les Voyages extraordinaires sont le Cours de philosophie positive à l'usage de tous. Même cartographie du savoir, même idéologie du connaître.*<sup>9</sup>

6. "Mais toutes ces interprétations négligent le fait évident que cette carte est également un morceau de peinture," remarque Alpers à juste titre, en comparant le Traitement subi par une même carte des Pays-Bas dans le tableau de Vermeer et celui de Jacob Ochtervelt intitulé *Les Musiciens* (Art Institute, Chicago). La carte de Vermeer a bien une "présence picturale" qui fait complètement défaut à l'autre: "Vermeer, pour sa part, suggère toujours la matière du papier verni, peint,"<sup>10</sup> avec un espace qui n'a rien d'une plate toile de fond mais se distingue au contraire par ses plis, ses pliures, son drapé, ses zones d'ombres, aussi. Ceci n'est pas une carte: ou plutôt, si, mais c'est aussi un tableau. Dans ne rapport carte-œuvre d'art analysé par Alpers, "les unes sont plus proches de la science, les autres de l'art,"<sup>11</sup> et il en va de même des cartes incluses dans les romans d'aventures : dans *La Maison à vapeur* de Jules Verne, la carte de l'Inde septentrionale est bien celle de l'Inde septentrionale, sans fioriture aucune, ni invitation à l'imaginaire. Dans *Treasure Island* au contraire, la carte de l'Île est tellement surchargée, baroque, bardée d'arabesques, de plis, de pliures, que le lecteur est invité, non point à s'y repérer, mais à s'y perdre, à grossir tel détail, à suivre telle courbure. La carte de l'Île au Trésor, on le sait après quelques lignes du roman, est ainsi faite *qu'on ne puisse s'en servir*, c'est-à-dire aller récupérer la part du trésor qui s'y trouve encore.<sup>12</sup> Si la carte est peinture, alors elle n'est plus simple espace plat, plan, mais support d'une épaisseur, d'une couche de matière : strate.

7. Le roman d'aventures du XIXème se situe bien au carrefour de deux traditions, l'une utopique qui remonterait à Thomas More et son *Utopia*

9 Michel Serres, *Jouvenances sur Jules Verne*, Paris, Ed. de Minuit, coll. "Critique", 1974, pp. 12-13.

10 Alpers, *op. cit.*, p. 210.

11 *Ibid.*, p. 213.

12 Voir J.-P. Naugrette, "Espace et lecture de/dans *Treasure Island*," in *L'espace littéraire*, Université de Paris III, Centre de Recherches sur les figures mythiques et la rhétorique de l'imaginaire, 1995.



Jean-Pierre Naugrette

(1516, ill. II), l'autre topique, liée au progrès des découvertes et au savoir cartographique, sans que cette distinction soit parfaitement étanche, sans doute parce qu'à l'origine, il y avait coïncidence entre carte fantasmagique et carte réelle :

*"L'île apparaît dans tous ces cas comme l'élément privilégié d'une géographie malléable, dont la forme et le dessin sont indéfiniment reconstructibles en fonction de projets politiques particuliers".*<sup>13</sup>

Il faut ainsi parler de "fiction cartographique"<sup>14</sup> dans le cas du *Grand Insulaire* d'André Thevet (1586), tant le cartographe des rois de France modèle alors la carte de l'univers selon les visées et les désirs d'hégémonie de ses souverains. La distinction permet certes d'opposer nettement la carte des *Voyages de Gulliver* de cette "Map of the World on which is Delineated the Voyages of Robinson Crusoe" qui précède la quatrième édition du roman de Daniel Defoe : alors que les contours des mondes visités par Gulliver sont hautement fantaisistes, la carte du monde, pour Robinson Crusoe, ressemble bien à celle du monde connu d'alors, sans doute parce que les enjeux politiques des divers séjours de Gulliver appellent à une "géographie malléable" qui a moins lieu d'être dans le cas (isolé, littéralement) de Robinson. Mais la distinction n'opère pratiquement plus chez Jules Verne, qui alterne les deux types de cartes et se réclame parfois des deux traditions au sein d'un même roman: ainsi *Voyage au centre de la terre* s'amorce au sein d'une géographie précise (l'Islande) pour bifurquer très vite vers une plongée fantasmagique dans les profondeurs de la terre et se terminer par un maelström qui n'a rien à envier à Edgar Poe. Jules Verne s'intéresse ici très peu à la carte – comme il le fait par exemple dans les *Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique australe* – et beaucoup plus aux strates. De même, il ne sert pratiquement à rien de dire que Stevenson s'est inspiré des côtes de la Californie pour dessiner celles de l'Île au Trésor : ce qui compte, avant tout, ce sont les métaphores utilisées pour décrire l'Île, le fait qu'il s'agisse d'un lieu où l'imaginaire

13 Frank Lestringant, "La voie des îles, » *Iles*, Paris, Gallimard/Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou, 1987, p. 18.

14 *Ibid.*, p. 16.

### *Cartographies aventureuses*

du jeune Jim va s'engouffrer. Dans ces romans, où la charge symbolique des lieux importe plus que leur éventuel rapport à un atlas donné, les symptômes – ici, la fièvre qui ronge l'île, que le Dr Livesey diagnostique d'entrée – sont plus puissants que les signes traditionnels de la cartographie, dont le fol équipage de *The Hunting of the Snark* rappelle fort justement le caractère purement conventionnel :

*'What's the good of Mercator's North Poles and Equators,  
Tropics, Zones, and Meridian Lines?  
So the Bellman would cry: and the crew would reply,  
They are merely conventional signs! ' (II, 9-12)*

Ces petits bateaux qui vont sur l'eau, cette rose des vents, ces animaux marins ne sont peut-être que des signes codifiés, conventionnels, des détails par rapport à ce que Georges Didi-Huberman, à propos de la peinture (et notamment hollandaise, avec l'exemple de Vermeer), appelle des "pans", c'est-à-dire les symptômes de la peinture dans le tableau<sup>15</sup> : zone de plis, de fronces, de retroussement des surfaces, le pan-symptôme constitue un "gisement de sens" qui relève moins du simple diagnostic que d'un "travail de la figurabilité"<sup>16</sup> impliquant le passage de la figure à la figuration, de même, précise Huberman, que tout énoncé poétique suppose énonciation. Pour ce qui nous concerne ici, on voit bien que les figures de l'espace cartographié sont prises, avec le roman d'aventures, dans un travail de la figurabilité par lequel affleurent les gisements de sens, les strates, les couches par lesquelles s'engouffre le symptôme, le pan, et font voler les détails en éclat. Dans *King Solomon's Mines*, de Rider Haggard (1885), l'orientation du paysage est réduite à sa plus simple convention, tandis que les contours de la contrée à traverser (la rivière, les "seins de Sheba", la "bouche" menant au trésor) dessinés par l'ancêtre explorateur (José da Silvestra, qui signe le parchemin daté de 1590) indiquent aux successeurs qu'ils devront traverser, puis pénétrer un gigantesque corps de femme étalé sur la carte du monde (ill. III). Remarquons ici la relation en miroir

15 G. Didi-Huberman, "Question de détail, question de pan, " Appendice à *Devant l'image*, Paris, Ed. de Minuit, coll. "Critique", 1990, pp. 273-318.

16 *Ibid.*, p. 308.

Jean-Pierre Naugrette

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. On retrouve ici la tradition du "texte littéraire comme carte anthropomorphe"<sup>17</sup> qui va de Donne à Joyce en passant par Bunyan ou Baudelaire : il faudra, suggère José da Silvestra, passer sur le corps de la reine de Saba avant d'accéder au trésor, vous êtes prévenus. Carte et texte, carte écrite et texte cartographique contribuent ensemble à ce travail de la figurabilité, ne serait-ce que par des procédés de nomination ou d'énonciation, des jeux sur les mots ou le langage, parfois la langue, qui font circuler le sens de l'un à l'autre. C'est le cas dans *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* d'Edgar Poe (1837), avec le célèbre chapitre 23 du roman, où le narrateur reproduit une série de dessins représentant le tracé, sinon le plan des cavernes qu'il a explorées. Dans son livre sur Poe, Marie Bonaparte a bien analysé la forme et le contour de ces cavernes, qui s'annoncent et se présentent comme très fidèlement reproduites, accompagnées qu'elles sont d'une série de signes géométriques, et qui, malgré (à cause de) la précision géométrique dont elles sont entourées, relèvent d'une cartographie de l'inconscient torturé de Poe, tout signe conventionnel d'orientation aboli. Vouloir se repérer ici serait vain : les a, b, c, d qui accompagnent les "Figures" (en anglais) sont vite effacés par le narrateur au profit de métaphores corporelles ("figure", encore) plus révélatrices

17 Claude Gandelman, "Le texte littéraire comme carte anthropomorphe," *Littérature*, "Le Lieu, la Scène", n° 53, février 1984.



FIGURE 1



FIGURE 2



FIGURE 3

"With a very slight exertion of the imagination, the left, or most northerly of these indentures might have been taken for the intentional, although rude, representation of a human figure standing erect, with outstretched arm"<sup>18</sup>

De fait, lorsqu'il entend présenter au lecteur "an accurate copy of the whole," le narrateur donne à voir une sorte de vaste hiéroglyphe et non un plan précis, comme s'il était impossible de cartographier ce qui, par définition, échappe au relevé géométrique, l'inconscient qui s'investit dans les replis de ce corps cavernex déployé en autant de "figures" énigmatiques :

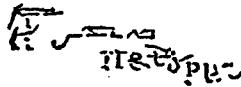


FIGURE 4

Dans le même ordre d'idées, on trouve dans la correspondance de Stevenson de curieux dessins topographiques, qui sous couvert de précision cartographique pourraient bien, eux aussi, relever d'une géographie de l'inconscient. C'est dans une lettre à sa "chère mère" datée de septembre 1868 que l'auteur de *Treasure Island* tente de reproduire la côte et le port de Wick après une tempête qui a battu en brèche les travaux de consolidation menés par son ingénieur de père. Or la cartographie du rivage écossais, associée explicitement à la

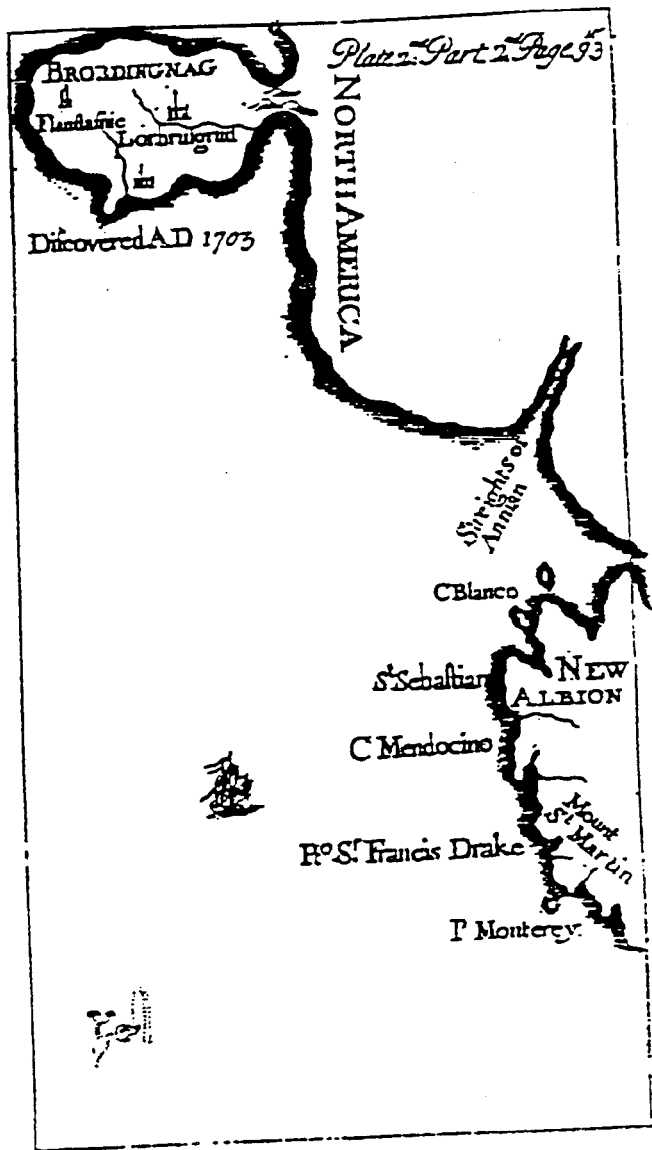
18 E.A. Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, Penguin 1975, ed. Harold Beaver, pp. 223-225.

Jean-Pierre Naugrette

profession paternelle, et matérialisée ici par des segments géométriques (CD représente la nouvelle jetée construite par Thomas Stevenson), semble éclater sous l'effet d'un "accident souverain"<sup>19</sup> qui n'est autre que l'échouage d'une goélette norvégienne dont le capitaine a mal interprété les signaux semés par le père Stevenson (point E). Comme dans *Gordon Pym*, les détails géométriques n'ont de sens que par rapport aux pans-symptômes que le texte et la langue inscrivent, à savoir l'inscription du corps maternel dans le paysage, à la première lettre de l'alphabet (A), l'échouage de cette goélette féminine ("She was a Norwegian"), et la phrase-clé de toute la page, en français : *C'est la mère qui parle* (ill. IV).

8. Il n'est pas toujours facile de décider, à regarder de près les cartes géographiques incluses dans les textes littéraires, ce qui relève du simple signe conventionnel ou du symptôme, du détail ou du pan. Prenons le cas de la baleine de Swift. Du moins est-ce probablement une baleine qui apparaît sur la carte du littoral de Brobdingnag, en bas à gauche:

19 Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 302. Nous avons bien sûr conscience de jouer ici sur le mot "accident" tel qu'il est employé par Didi-Huberman en l'appliquant à la goélette norvégienne citée par R.L.S. Reste qu'il y a bien un "gisement de sens" dans l'échouage du navire, qui affleure, sur l'espace de la page, au point A de la carte du littoral, dans l'émergence du "She" féminin, et la citation en français, autant de signes (sur la carte, dans la grammaire, dans la langue) qui font symptôme (ou pan) par rapport au détail du relevé topographique associé au travail d'ingénieur du père.



Dans cette contrée hybride, qui épouse à la fois les contours d'une géographie précise (l'Amérique du Nord, plus précisément Monterey, la pointe sir Francis Drake, donc le littoral californien) et ceux d'une

Jean-Pierre Naugrette

géographie fictive (la presqu'île de Brobdingnag, soi-disant découverte en l'an 1703), il est difficile de savoir si cette baleine est un simple signe servant à marquer l'océan comme dans *Treasure Island* au même titre que le vaisseau figuré au-dessus, ou si elle pourrait être le symptôme de quelque chose. Remarquons qu'au début du chapitre IV de *A Voyage to Brobdingnag*, l'ironie swiftienne prend un tour cartographique, puisque témoignant de l'existence du royaume en question, Gulliver propose aux géographes contemporains de corriger leurs atlas en incluant ce nouveau territoire :

*"From whence I cannot but conclude, that our Geographers of Europe are in a great Error, by supposing nothing but Sea between Japan and California: For it was ever my Opinion, that there must be a Balance of Earth to counterpoise the great Continent of Tartary; and therefore they ought to correct their Maps and Charts, by joining this vast Tract of Land to the North-West Parts of America, wherein I shall be ready to lend them my Assistance"*<sup>20</sup>

Il suffit d'imaginer l'état des atlas actuels si la proposition de Gulliver ("A Proposal for correcting modern maps") avait été prise au sérieux: c'est en ce sens, comme dit Searle dans un célèbre article, que "fictional utterances are 'nonserious' (...) if the author of a novel tells us that it is raining outside he isn't seriously committed to the view that it is at the time of writing actually raining outside."<sup>21</sup> C'est en ce sens également que Stevenson est profondément, par ses modèles littéraires, par son recours à un certain type de vraisemblance, un écrivain du XVIIIème: entre Gulliver qui donne d'amples précisions géographiques sur la situation de Brobdingnag et Jim Hawkins à qui l'on a demandé de ne point divulguer la longitude et la latitude de l'Île au Trésor de peur que quelqu'un (le lecteur?) ne se rende sur place pour recueillir une partie du butin, il s'agit bien, à chaque fois, de fonder la fiction dans le sérieux, sinon dans le vrai. La surcharge swiftienne n'est que l'autre

20 J. Swift, *Gulliver's Travels*, Oxford U.P., "The World's Classics", 1986, "A Voyage to Brobdingnag", IV, p. 103.

21 John R. Searle, "The logical status of fictional discourse", *Expression and meaning*, Cambridge U.P., 1979, p. 60.

### *Cartographies aventureuses*

versant de l'omission stevensonienne : il faut suggérer au lecteur, dans les deux cas, qu'en cherchant bien, il pourrait trouver ce lieu sur la carte du monde. D'autant que les baleines existent bel et bien au large des côtes californiennes: ainsi Michel Serres, à ce qu'il paraît, entre deux cours de philosophie des sciences à Stanford University, ne manque-t-il pas une occasion d'aller les observer...

Mais la baleine est aussi présente dans le texte même de Swift, quand le narrateur décrit les richesses naturelles de la contrée :

*But the large Rivers are full of Vessels, and abound with excellent Fish: for they seldom get any from the Sea, because the Sea-fish are of the same Size with those in Europe, and consequently not worth catching; whereby it is manifest, that Nature in the Production of Plants and Animals of so extraordinary a Bulk, is wholly confined to this Continent; of which I leave the Reasons to be determined by Philosophers. However, now and then they take a Whale that happens to be dashed against the Rocks, which the common People feed on heartily. These Whales I have known so large that a Man could hardly carry one upon his Shoulders; and sometimes for Curiosity they are brought in Hampers to Lorbrulgrud: I saw one of them in a Dish at the King's Table, which passed for a Rarity; but I did not observe he was fond of it; for I think indeed the Bigness disgusted him, although I have seen one somewhat larger in Greenland.<sup>22</sup>*

A l'opposé de la stratégie melvillienne visant à magnifier à l'extrême la grandeur de la baleine blanche au point de suggérer, tel un mystique, que le langage est impuissant à en rendre l'énormité, celle de Swift consiste ici, en se jouant des proportions corporelles, à démontrer que tout compte fait, la baleine, à Brobdingnag, est petite :

- 1. Les poissons pêchés sur le littoral de Brobdingnag sont de la même taille que ceux d'Europe.*
- 2. Ils ne valent donc pas la peine d'être pris pour ces habitants qui sont des géants.*
- 3. Le caractère gigantesque des créatures naturelles est donc confiné à la seule Brobdingnag.*

<sup>22</sup> *Gulliver's Travels*, p. 104.



Jean-Pierre Naugrette

4. *Il arrive que des baleines viennent s'échouer : elles sont énormes.*
5. *Si énormes qu'un seul homme a peine à la porter sur ses épaules.*
6. *Mais qu'un homme (de Brobdingnag) puisse la porter est déjà significatif de la taille des hommes de Brobdingnag.*
7. *De même, si l'on peut en transporter une dans des bourriches, quelle est la taille de ces bourriches?*
8. *De toute façon, j'en ai vu d'autres, conclut Gulliver, qui étaient plus grandes (au Groenland).*

La logique tortueuse de cette description illustre bien l'un des principes énoncés par Gulliver dans le même chapitre: "Undoubtedly Philosophers are in the Right when they tell us, that nothing is great or little otherwise than by Comparison."<sup>23</sup> La baleine, énorme en Europe, semble ici petite en proportion de la taille gigantesque des habitants de Brobdingnag: jusque-là, le raisonnement de Gulliver se tient. Mais le dernier argument, qui laisse entendre que des baleines plus grandes encore existent au Groenland est plus douteux, puisqu'il fait référence à une contrée où les hommes sont plus petits: sont-ce les baleines du Groenland qui sont plus grandes, ou ses habitants qui sont des nains en comparaison des géants de Brobdingnag? Dans le doute, c'est le corps même de Gulliver qui est remis en question, c'est-à-dire relativisé selon qu'il se trouve au Groenland ou à Brobdingnag. Le corps de Gulliver se fait flou, flottant. Le détail de la baleine a accouché d'un pan. La baleine est le symptôme de Gulliver.

9. La frontière entre cartographie sérieuse et géographie malléable, entre aventure scientifique et voyage utopique, est assurément ténue au XIX<sup>ème</sup> siècle. A tout moment, le roman d'aventures peut bifurquer de l'une à l'autre, sans crier gare. Prenons comme point de départ un exemple tiré de Jules Verne. *Les Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique australe* est sans doute l'un des romans les plus intéressants de Verne, ne serait-ce que parce que la cartographie fait partie intégrante d'une intrigue qui s'annonce exclusivement scientifique : sur les bords du fleuve Orange, dans une zone déjà

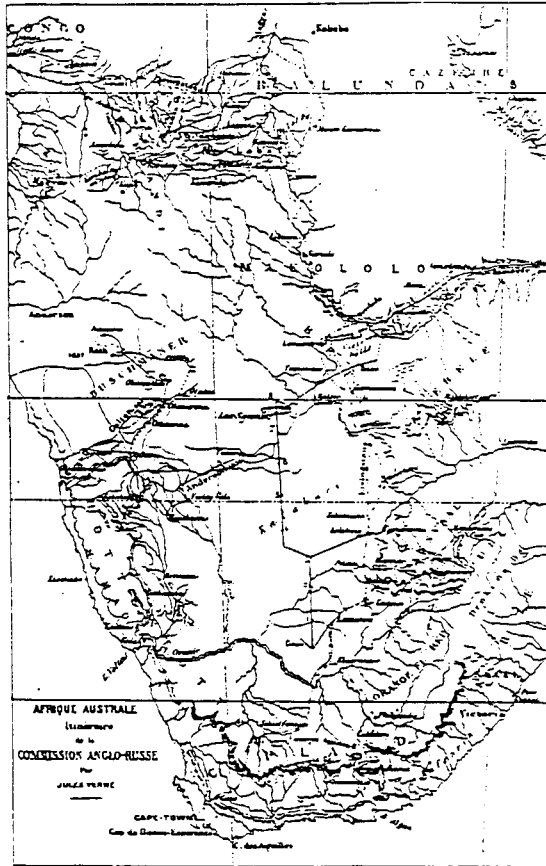
<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 77.

### *Cartographies aventureuses*

explorée par David Livingstone lors de son premier voyage au lac Ngami et aux chutes du Zambèse, deux expéditions internationales, l'une commandée par le colonel Everest pour l'Angleterre, l'autre par Mathieu Strux pour la Russie, se sont données rendez-vous afin de mesurer un arc de méridien dans ces contrées reculées de l'Afrique australe. Le lien entre le premier voyage d'exploration, celui de Livingstone, et le voyage second des savants, est ici établi par la personne du chasseur indigène Mokoum, un bushman qui avait déjà accompagné Livingstone et sert encore de guide à la commission anglo-russe. La superposition de ces deux types d'aventures et de voyages est matérialisée par une première carte, "celle du voyage terrestre," qui "reproduit le pittoresque: plaines, lacs et forêts"<sup>24</sup>, une carte de l'Afrique australe, sur laquelle le trajet de Livingstone est marqué en pointillé, et celui des savants experts en géodésie, figuré par une série de droites parallèles au premier tracé :<sup>25</sup>

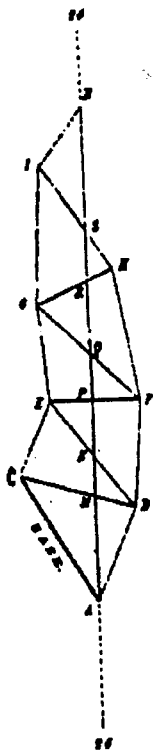
24 M. Serres, *Jouvenances sur Jules Verne, op. cit.*, p. 63. On lira son analyse du roman de Verne dans "tables pour une caustique", pp. 63-78, au chapitre "Cartes".

25 Jules Verne, *Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique australe*, Paris, Gallimard, coll. "Folio-junior", 1982, p. 8.



Cette première carte, qui se veut la plus précise possible, est pourtant assez paradoxale, tant elle apparaît peu lisible, surchargée par ces deux itinéraires qu'on a peine à distinguer, par exemple, des méridiens eux-mêmes, ou du cours des fleuves suivis par le grand explorateur. Pour reprendre l'expression de Didi-Huberman, il y a bien ici une aporie du détail, comme si un excès de précision devait engendrer une représentation floue, une géographie douteuse: et pourtant, nous

sommes bien en Afrique australe, sur la piste d'un voyage que David Livingstone a réellement effectué. D'où la nécessité peut-être ressentie par Verne d'ajouter une autre carte, abstraite celle-là : un schéma de triangulation accompagné d'un extrait des *Leçons nouvelles de Cosmographie* de M. H. Garcet, professeur de mathématiques au lycée Henri IV, l'auteur précisant en note qu'avec le schéma et le cours, les lecteurs peu versés en géométrie – il y en a encore, hélas – ne manqueront pas de s'y retrouver :<sup>26</sup>



26 Afin de faire mieux comprendre à ceux de nos lecteurs qui ne sont pas suffisamment familiarisés avec la géométrie ce qu'est cette opération géodésique qu'on appelle une triangulation nous empruntons les lignes suivantes aux *Leçons nouvelles de Cosmographie* de M. H. Garcet, professeur de mathématiques au lycée Henri-IV. A l'aide de la figure ci-jointe, ce curieux travail sera facilement compris :

« Soit A B l'arc du méridien dont il s'agit de trouver la longueur. On mesure avec le plus grand soin une base A C allant de l'extrémité A du méridien à une première station C. Puis on choisit, de part et d'autre de la méridienne d'autres stations D. E. F. G. H. I. etc.. de chacune desquelles on puisse voir les stations voisines, et l'on mesure au théodolite les angles de chacun des triangles A C D. C D E. E D F. etc... qu'elles forment entre elles. Cette première opération permet de résoudre ces divers triangles : car, dans le premier on connaît A C et les angles, et l'on peut calculer le côté C D : dans le deuxième, on connaît C D et les angles, et l'on peut calculer le côté D E : dans le troisième, on connaît D E et les angles, et l'on peut calculer le côté E F et ainsi de suite. Puis on détermine en A la direction de la méridienne par le procédé ordinaire, et l'on mesure l'angle M A C que cette direction fait avec la base A C : on connaît donc dans le triangle A C M le côté A C et les angles adjacents, et l'on peut calculer le premier tronçon A M de la méridienne. On calcule en même temps l'angle M et le côté C M : on connaît donc dans le triangle M D N le côté D M = C D - C M a les angles adjacents, et l'on peut calculer le deuxième tronçon M N de la méridienne l'angle N et le côté D N. On connaît donc dans le triangle N E P le côté E N = D E - D N, et les angles adjacents, et l'on peut calculer le troisième tronçon N P de la méridienne, et ainsi de suite. On comprend que l'on pourra ainsi déterminer par partie la longueur de l'arc total A B. »

Jean-Pierre Naugrette

Il faut dire que sans un minimum de connaissances en la matière, les *Aventures de trois Russes et de trois Anglais* risquent d'être parfaitement incompréhensibles pour le lecteur moyen: comment apprécier la saveur de ce chapitre intitulé, de manière si dramatique, "Triangler ou mourir" (XIX), si l'on ignore tout de la triangulation? Reste que "cette affaire de trigonométrie est surchargée": selon Michel Serres, lecteur attentif du roman, "La science n'est pas tout à fait dans la science."<sup>26</sup> Très vite, en effet, l'appel officiel à la cartographie apparaît comme un prétexte à toute une stratigraphie de sens successifs, qui font du roman de Verne bien autre chose qu'une leçon de triangulation du Quartier Latin appliquée à l'Afrique australe. La fable officielle du roman est bien politique, et non purement scientifique: il s'agit de montrer comment deux expéditions émanant de pays différents, et potentiellement rivaux à l'époque, peuvent collaborer de manière efficace, c'est-à-dire pacifique, à l'autre bout de la terre. Lorsque la déclaration de guerre entre la Russie et l'Angleterre leur parviendront (siège de Sébastopol, 1854), les deux expéditions jugeront bon de se séparer pour un temps, mais l'amitié et la science finiront par l'emporter: dans la dernière page du roman, William Emery, le jeune savant anglais, et Michel Zorn, son homologue russe, se définiront eux-mêmes, au moment de se quitter, comme amis, "toujours et quand même."<sup>27</sup> Une autre lecture du roman consiste à dire (et prouver), comme le fait Michel Serres, que cette affaire de triangulation internationale n'est autre qu'une réécriture de l'Exode biblique, références à l'appui.<sup>28</sup> A l'exploration d'un lieu (Livingstone) s'est superposée celle d'un savoir (la mesure du méridien), puis une épiphanie, un récit archaïque (Moïse) : on est alors loin de "l'espace banal de la géographie."<sup>29</sup> Ajoutons à cela une dernière série d'affleurements intertextuels. On sait tout ce que *Vingt Mille Lieues sous les mers* doit par exemple à *Moby Dick*, *Deux ans de vacances* à *Robinson Crusoe*, ou *Le Sphinx des Glaces* à *Gordon Pym*, dont il se

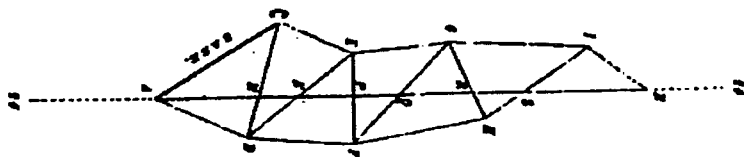
26 *Jouventes sur Jules Verne*, p. 65.

27 Jules Verne, *Aventures de trois Russes...*, p. 294.

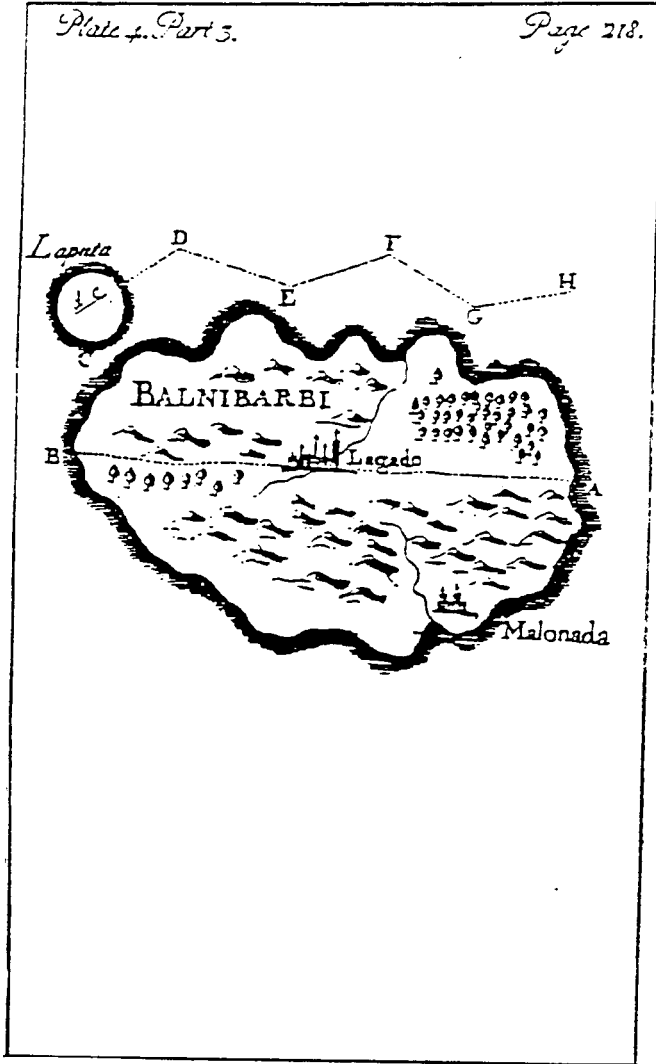
28 *Jouventes sur Jules Verne*, pp. 67-73.

29 *Ibid.*, p. 73.

veut la suite: plus généralement, tout ce que Jules Verne doit à la littérature anglo-saxonne. Mais que dire d'un roman dans lequel Mokoum, le bushman, est défini d'entrée comme "coulé dans le moule du célèbre Bas-de-Cuir, le héros des prairies canadiennes (...), le chasseur favori de Cooper"<sup>31</sup> ? Voici le lecteur prévenu : malgré la première carte, le relevé pittoresque des plaines, lacs et forêts, malgré les noms couchés sur l'espace du monde en question - Congo, Balunda, Makololo, Kalahari, Transvaal et autres Hottentotten -, l'Afrique australe n'est autre que le Canada de Cooper revisité. La carte géographique s'efface devant la strate intertextuelle. L'espace du monde est percé par un affleurement d'espace littéraire. Du même coup, la démonstration géométrique, aussi juste soit-elle, prend des allures de déjà-vu, surtout pour un lecteur qui, malgré la clarté du cours d'un professeur de mathématiques du lycée Henri IV, risque de prendre cette surcharge de scientficité comme une invite à la parodie, à la bifurcation vers l'imaginaire, vers l'utopie. A la vue de ces segments, il est difficile en effet de ne pas penser à une autre carte, dans laquelle la science géométrique, parodiée, est mise au service d'une géographie imaginaire, c'est-à-dire farfelue :



31 *Aventures de trois Russes...*, p. 10.



Le commentaire de Gulliver qui accompagne la carte, dans ce chapitre III du *Voyage to Laputa*, vaut bien celui de Jules Verne, c'est-à-dire qu'il en constitue la parodie<sup>32</sup> : non pas que Swift ait lu les *Aventures*

32 Voir *Gulliver's Travels*, *op. cit.*, A Voyage to Laputa, III, pp. 165-166.

### *Cartographies aventureuses*

*de trois Russes...*, ce qui, affirmé, pire, prouvé, ne laisserait pas d'être inquiétant, mais plutôt que l'auteur de *Gulliver's Travels* se livre ici à la parodie de tout discours scientifique. Tênu, très tênu, le fil entre les deux cartes : pour peu qu'un lecteur crédule de Swift prenne la démonstration de Gulliver au sérieux, pour peu qu'un lecteur nul en géométrie remette en doute le cours cité par Verne (le fait que Michel Serres prenne la peine de préciser que la leçon de triangulation est juste montre bien que le doute pourrait exister), on dirait bien qu'il s'agit des deux mêmes cartes. Dans les deux cas, un excès de scientificité, de précision mathématique dans la démonstration, de détails topographiques dans la représentation, ne peut que nuire au propos officiel : à la marge du discours vernien ("Triangler ou mourir" est le type même d'alternative où affleure le ridicule), à la frontière de la cartographie swiftienne, où les contours géométriques du déplacement de Laputa, faits de segments mis bout à bout, le disputent à la géographie parfaitement fantaisiste de l'ensemble. Il est révélateur que cette frontière soit inscrite et reproduite dans la géographie de l'île principale, où malgré le segment AB qui semble la diviser parfaitement en deux parties, il saute aux yeux que la toponymie – Balnibarbi, Lagado, Malonada – et la topographie – quelques villes, des arbres, des collines, très hâtivement et sommairement dessinés – n'ont rien de scientifique.

Swift annonce en fait Perec et les parodies allègres du discours scientifique auxquelles il se livre, notamment dans *Cantatrix Soprana L., et autres écrits scientifiques*, cartes et schémas à l'appui, comme dans "Distribution spatio-temporelle de *Coscinoscera Victoria*, *Coscinoscera tigrata carpenteri*, *Coscinoscera punctata Barton & Coscinoscera nigrostriata* d'Iputupi," où les auteurs de l'article, Pogy O'Brien et Johann Wolfluss, entomologistes de réputation internationale, analysent les principes d'hybridation des diverses espèces du papillon *Coscinoscera* sur l'île d'Iputupi, dans l'Archipel de la Louisiade.<sup>32</sup> La carte de l'île incluse dans cette contribution originellement publiée dans *Proceedings of the Butterfly Society of Australia* (1978, 17 : 17-25) est remarquable de précision et de détails –

32 Georges Perec, *Cantatrix Soprana L., et autres écrits scientifiques*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "La librairie du XX<sup>ème</sup> siècle", 1991.



*Jean-Pierre Naugrette*

lettres, chiffres, flèches – accumulés. Rien n’y manque : orientation, échelle, légende, etc. (ill. V). Le problème vient de ce que cette carte, signée – du moins l’apprend-on à la fin du volume, dans les "Repères bibliographiques" – par un certain "Philmuche Dutanpon", est aussi farfelue que celle de Swift, et qu’il paraît impossible de retrouver, sur une carte réelle du monde, la Pointe de Chocho, le cap de Fidonie, l’île de Mélitée, le Mont Kokoma – ou la Pointe du Rh’a, en tout cas, pas avec la même orthographe. Le nom de l’île elle-même, Iputupi, n’a d’autre sens que sa qualité de palindrome. Quant à l’échelle fournie, elle apparaît difficilement exploitable, avec ce kilomètre divisé en trois segments, ce qui ne facilite pas les choses...

Cette carte est bien sûr trop chargée de signes divers et contradictoires pour être honnête : comme chez Swift, la géographie molle voisine avec la géométrie pure (et dure), le vague des contours (ou la vague de l’océan) avec l’arithmétique la plus rigide. Reste que le rapport entretenu par la carte avec le reste du texte n’est pas du tout de la même nature ici. Chez Swift, le texte redoublait la carte – ou l’inverse – par une même utilisation du discours scientifique à des fins parodiques. Chez Perec, on retrouve, dans un premier temps, un rapport équivalent entre carte et texte, c’est-à-dire entre signifiant, signifié, et référent. La (fausse) communication d’O’Brien et de Wolfluss sur *Coscinoscera* a en effet pour motif évident celui de la prolifération : des termes scientifiques dans le texte de l’article, des signes pseudo-ou para-scientifiques sur la carte, de *Coscinoscera* dans l’île d’Iputupi. Une phrase comme

*Cette hypothèse avait déjà été émise par VAN AARGH qui avait rapproché la présence de Ct de l’apparition de la bara’u (gangrène du rhizome) dans les champs d’ignames<sup>33</sup>*

donne peut-être l’une des clés du texte, à travers l’expression "gangrène du rhizome". Ce que Van Aargh a (soi-disant) établi, c’est une corrélation entre la maladie de l’igname et le déplacement des *Coscinoscera* à la recherche de nourriture, comme il existe, en Chine, un rapport entre la présence des bambous et celle des pandas sur un

33 *Ibid.*, p. 44.

### *Cartographies aventureuses*

même territoire. Mais c'est bien sûr le texte tout entier qui est victime, si l'on peut dire, d'une "gangrène du rhizome", puisque la prolifération y est établie comme principe démonstratif : accumulation de chiffres, de schémas, de tableaux, de références bibliographiques, de tables et de cartes... toutes aussi fausses les unes que les autres. C'est du moins l'impression première que donne le texte de Perec : une prolifération du discours scientifique à des fins ironiques. Dans cette hypothèse, Perec n'irait guère plus loin que Swift. Au passage, la parodie de la communication ou de l'article universitaire, absente du texte swiftien, serait compensée par l'absence, chez Perec, de la satire politique. En fait, l'intérêt de *Coscinoscera* réside ailleurs : non pas dans la parodie du discours scientifique, mais dans une utilisation particulière de la langue française. Si le texte est apparemment menacé d'une gangrène du rhizome, il ne suffit pas de dire que la prolifération en est le principe dominant. A lire *Coscinoscera* de près, on s'aperçoit en effet que la langue utilisée par Perec est très riche, savante, qu'elle fait des incursions dans l'anglais et l'allemand, les noms les plus exotiques ou recherchés, mais qu'elle s'abstient soigneusement de prononcer un nom, qui semble avoir disparu ici telle la lettre "e" dans *La Disparition*, un mot dont le texte semble pourtant parler à tout moment : le mot "papillon". Perec parle de *Coscinoscera*, cite la "Schmetterling Gesellschaft" dans le corps du texte, le mot "Butterfly" en notes et dans la Bibliographie, utilise le mot "lépidoptère", mais jamais, en définitive, le mot "papillon". Le tour de force consiste ici à ne parler *que* de papillons – pas un instant on ne peut imaginer qu'il puisse être question de pandas, de rhinocéros, ou de girafes, d'ailleurs les mots "lépidoptère", "entomologie", "Schmetterling" ou "Butterfly" sont là pour le confirmer – sans *jamais* prononcer le nom. *Coscinoscera* est bien une variante de *La Disparition*. Si le texte est construit tel un rhizome gangrené, la prolifération s'organise autour d'une absence, sinon de papillons, du moins de "papillon". Dès lors, ce texte conçu comme une machine à ne pas dire le mot se boucle sur lui-même avec l'insertion par Perec d'une note finale, qui annonce la disparition de la chose, d'une partie, tout du moins, de la colonie de lépidoptères, que l'Australian Authority for Agronomical Advancement (AAAA = "Ah ! Ah !

Jean-Pierre Naugrette

Ah ! Ah : ?) aurait exterminée au moment même où l'article était imprimé :

*NOTE : Alors que cet article était sous presse, l'AAAA a fait procéder à la destruction massive de la population Ct alors localisée dans la zone 4.*<sup>34</sup>

On peut bien sûr avancer que l'AAAA a partie liée avec le lobby de l'igname. Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que le but de ce texte proliférant n'est autre que la disparition de "papillon", puis la destruction de papillons. L'article d'O'Brien et de Wolfluss installe, organise la disparition du mot avant d'enregistrer celle de la chose. Par là, il la facilite, la prépare. La carte n'est ici qu'un trompe-l'œil : les enjeux véritables de *Coscinoscera* sont ailleurs. Non pas dans le rapport entre carte réelle et carte imaginaire, entre topie et utopie, entre science exacte et fantaisie, entre discours sérieux et ironique : le texte de Perec n'est subversif que par l'usage qu'il fait d'une langue donnée, à savoir le français et le mot "papillon", au même titre que son "Experimental demonstration of the tomatotopic organization in the Soprano (*Cantatrix Sopránica L.*)," inclus dans le même volume, s'affiche comme la parodie d'une communication scientifique dans la langue anglaise, avec son style, son lexique, son système de références, etc. La carte devient inopérante : tout se joue dans la langue, d'où le mot "papillon" est exclu. Non seulement l'île d'Iputupi n'existe pas – pas plus que Balnibarbi chez Swift –, mais les "papillons" non plus : bientôt, les papillons non plus. On retrouve ici l'univers de *Paris, Texas*, dans lequel le rapport entre signifiant, signifié et référent semble définitivement brisé, déconnecté : "Paris, Texas" n'existe plus que sur la carte des Etats-Unis, ou comme titre de film, mais pas dans la réalité référentielle. Quant aux papillons de Perec, ils semblent avoir disparu de l'île, puisqu'ils ont été gommés du discours. La prolifération apparente se retourne en absence. La gangrène devient entropie. Seuls

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 50. Le texte de *Coscinoscera* a d'abord été publié dans le catalogue de l'exposition *Cartes et figures de la Terre* du Centre Pompidou, Paris, 1980. Pour une autre utilisation des cartes par Perec, on lira, toujours dans *Cantatrix Sopránica L.*, "Roussel et Venise : esquisse d'une géographie mélancolique", et notamment la double carte les "Livres/Venise" reproduite p. 93.

subsistent des signifiants, des images, des écrans : absence de la présence, présence de l'absence. Ce n'est pas très grave dans le cas des papillons disparus de Perec. Plus inquiétant, chez Wim Wenders, où l'homme ne peut plus parler à sa femme que par vitre interposée, voix déformée. Meure la distante maison.

10. L'aventurier moderne recherche, en définitive, une carte vide, vierge, blanche, ou irreprésentable en termes de cartographie conventionnelle. "Elle cherchait", écrit Marguerite Duras dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, "une indication pour se perdre." Souvent, il risque d'errer entre plusieurs cartographies possibles, comme dans *The Lost World*, de Conan Doyle, où les cartes dressées par Malone de ce haut plateau d'Amérique du Sud sur lequel vivent encore ptérodactyles et autres animaux jurassiques – une sorte de Jurassic Park avant la lettre – sont tout sauf précises, puisqu'elles ne sont ni orientées ni à l'échelle. Que faire d'une indication comme "strange grey thing seen here", ou comme "rocky unknown tract much dreaded by Indians"? (Ill. XI). L'idéal scientifique représenté ici par le professeur Challenger et sa formidable découverte – qui déclenche l'hilarité et l'incrédulité de ses collègues, jusqu'au jour où il ramène dans ses bagages un ptérodactyle qui a l'idée saugrenue de s'envoler en plein milieu de la salle de conférences – débouche sur une cartographie enfantine et puérile digne (le charme en moins, car tout cela demeure quand même fort inquiétant) de A. A. Milne et de Winnie-The-Pooh. En comparaison, la "carte des cavernes" dans lesquelles l'expédition se retrouve à la fin enfermée, et que Malone réussit à décrypter



comme indiquant le chemin de la sortie, est finalement plus rassurante, parce que relevant explicitement d'un paysage symbolique bien connu depuis Edgar Poe et Stevenson. On pense ici au dessin reproduit par Freud dans son texte intitulé "Parallèle mythologique à une représentation obsessionnelle plastique"<sup>36</sup>



où visage et ventre (féminin) ne font qu'un, "un organe unique": que Malone ait compris par où était la sortie, lui qui se décrit lui-même, à travers tout le roman, comme se languissant de sa fiancée (au point de baptiser le Lac Central de son nom, Gladys), montre qu'il a su lire le symptôme inscrit dans le paysage, et déchiffré le tunnel qui bifurque comme seul point de pénétration possible. Du XIXème au XXème siècle, on assiste bien à l'utilisation progressive de la cartographie comme modèle représentatif d'une exploration systématique de l'inconscient et de ses strates. Comme dit François Dagognet, "Le Moi métapsychologique intériorise une simple constellation spatiale, résulte d'une cartographie souterraine."<sup>37</sup> Le lien entre "Cartographie et psychologie" est suffisamment explicite pour qu'on puisse avancer avec lui une "thèse cartographique", à savoir que "la maladie mentale se conçoit à travers une représentation réticulée,"<sup>38</sup> comme dans le

36 S. Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, coll. "Folio-essais," n° 93, 1985, p. 133. Au-delà d'un diagnostic quelconque, c'est bien le "travail de la figurabilité" qui importe ici dans le passage du motif de Conan Doyle au dessin de Freud.

37 F. Dagognet, *Une épistémologie de l'espace concret: néo-géographie*, Paris, Vrin, 1977, chap. IV, "Cartographie et psychologie," p. 169.

38 *Ibid.*, p. 186.

### *Cartographies aventureuses*

cas de Dora, et plus encore, dans celui du petit Hans tel qu'il est décrit par Lacan, c'est-à-dire comme une série de "Circuits", de "Permutations" et de "Transformations" qui impliquent la connaissance de la carte de Vienne, sans que la carte de Vienne suffise à tout expliquer.<sup>38</sup> Dés lors, l'opposition entre "cartes" et "strates" s'efface si la cartographie analytique, au sens où l'entend Guattari dans *Cartographies schizoanalytiques*,<sup>39</sup> se propose d'effectuer le cadastre d'un paysage souterrain, secret, intérieur, réputé jusque-là irréprésentable. Le problème vient de ce que ces "cartographies de la subjectivité" proposées par Guattari font froid dans le dos, parce qu'elles semblent délirantes sans avoir conscience de l'être, contrairement aux cartes et schémas parodiques de Perec. On tremble de voir la subjectivité ainsi cartographiée, et de savoir que les "contenus de la subjectivité dépendent toujours plus d'une multitude de systèmes machiniques"<sup>40</sup> : sans doute parce que la cartographie, comme le rappelle Svetlana Alpers, avait, à l'origine, partie liée avec la science militaire et l'art de la guerre, notamment dans la perspective du siège d'une ville ou d'une place-forte<sup>41</sup>, et que livrer ainsi la subjectivité en pâture à une vue trop totalisante pour être honnête,

38 J. . Lacan, *Le Séminaire*, livre IV, "La relation d'objet", Paris, Ed. du Seuil, 1994, XVIII, XIX, XX. Voir notamment les cartes de "La maison de Hans" (p. 309), et celles du "réseau ferroviaire" (pp. 310-11, 326).

39 F. Guattari, *Cartographies schizoanalytiques*, Paris, Galilée, 1989.

40 *Ibid*, p. 9.

41 S. Alpers, *op. cit.*, p. 232. Alpers rappelle le "soin jaloux" avec lequel "les compagnies commerciales hollandaises mettaient leurs cartes marines à l'abri de leurs concurrents, souci qu'on retrouve chez les explorateurs de *Treasure Island* ou de *The Lost World*. Sur l'importance de la cartographie pour la description d'une place-forte, voir par exemple A. Manesson-Mallet, *Les travaux de mars ou l'Art de la Guerre*, 3 vol., Paris, Thierry, 1685. Hogarth a bien représenté ce problème dans son tableau *O the Roast Beef of old England*, parfois appelé *Calais Gate* (1748), où il s'est figuré lui-même en train de relever le plan de la ville – d'où ses ennuis avec les autorités. Notons aussi qu'au début du XXème siècle, qui voit la montée des périls en Europe et la rivalité anglo-allemande, la plupart des romans d'espionnage font de la cartographie un enjeu primordial de leurs intrigues, comme dans *The Riddle of the Sands: a record of secret service*, d'Erskine Childers (1903), qui inclut une série de cartes du littoral de Frise orientale et de la mer du Nord. Les mêmes préoccupations apparaissent chez John Buchan avec son cycle Richard Hannay, et notamment *The Island of Sheep* (1936).

trop strictement cadastrée pour ne pas être cadennassée, risquerait de la soumettre à un pouvoir, une inquiétante volonté de savoir, un ordre obscur du discours.

11. D'où peut-être une certaine méfiance vis-à-vis des cartes trop précises, et la quête, dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, d'une carte blanche de tout repère, la seule carte idéalement adaptée aux tribulations spirituelles, ou au voyage intérieur. C'est parfois la langue qui tranche entre ces deux types de cartes, celle du monde et celle du moi : dans *Kim* (1901), la différence entre la carte de l'Inde et celle du lama est le plus souvent marquée par l'usage respectif de *map* par rapport à *chart*, le premier mot étant réservé au déplacement géographique des protagonistes – mais aussi au travail de repérage, de bornage, de surveillance (*Survey*) lié à l'espionnage, comme dans les vues topographiques de la Hollande au XVII<sup>ème</sup> siècle –, le second aux pérégrinations spirituelles suivies par le moine dans sa quête de la rivière. La première carte précède le roman, et guide le lecteur : mais elle est inopérante pour comprendre la trajectoire intérieure du moi(ne). La deuxième est décrite, mais elle n'est pas reproduite, ni donnée : peut-être parce qu'elle n'est pas représentable, ni ne peut être livrée, encore moins saisie. D'où le choc produit par l'incident majeur du chapitre XIII, dans lequel l'un des espions russes tente de s'emparer de la carte du lama, et la déchire par la même occasion. Plus encore que le sacrilège, qui est évident, c'est le risque de confusion entre deux types de cartes qui frappe ici : la rencontre entre deux représentations du monde qui sont parfaitement incompatibles, et entre lesquelles Kim ne cesse d'hésiter, d'osciller, au point d'être décrit par Kipling, dans les dernières lignes du roman, comme un héros sans réponse. On ressent bien, ici, la profonde inutilité d'inclure la carte du Nord-Ouest de l'Inde au seuil de *Kim*, ou encore celle de la région de Sumatra, de Bornéo et de Java avant *The Shadow-Line* : chez Kipling comme chez Conrad, le vrai voyage échappe à toute cartographie. Comment aurait-on pu, d'ailleurs, cartographier les errances du Bateau Ivre ou celles du Vieux Marin ? A la terreur d'une cartographie trop précise et policière succède alors l'angoisse d'une navigation déboussolée, au cœur des ténèbres ou sur une mer trop calme...

### *Cartographies aventureuses*

12. La réponse à ce double tropisme existe, sous la forme d'une solution de compromis. La carte existera, mais elle sera blanche. Non pas ces espaces blancs (*blank spaces*) que le jeune Marlow avait choisis, sur la carte du monde, comme *terrae incognitae* de ses futures explorations, et que les vagues successives des découvertes devaient peu à peu noircir. Non, une carte vraiment blanche, c'est-à-dire parfaitement inutile, ironique, ou, si l'on veut, absurde, nonsensique. Dans *The Lost World*, le professeur Challenger confie à Lord John Roxton et aux autres membres de l'expédition une enveloppe à ouvrir seulement une fois arrivés à Manaus, le 15 juillet, à midi, très exactement. A l'heure dite, il s'avère que cette enveloppe contient une feuille de papier pliée. Une fois dépliée, la feuille laissée par Challenger apparaît enfin : elle est blanche, vierge, au recto comme au verso. Lord John Roxton est consterné : c'est l'aventure volée. Une voix tonitruante se fait alors entendre depuis la véranda : c'est celle de Challenger, qui explique bientôt pourquoi les cartes les plus complètes eussent été insuffisantes par rapport à sa propre intelligence du terrain sur lequel ils vont s'aventurer. Long John Silver ne dit pas autre chose aux gentlemen qui commandent l'*Hispaniola* et s'apprêtent à embouquer la passe : toutes vos cartes de l'Île au Trésor ne vaudront jamais mon expérience des lieux, ces strates de sens caché, que l'on sent, embusquées, qui vous attendent. On pense encore à Marlow :

*When you have to attend to things of that sort, to the mere incidents of the surface, the reality – the reality, I tell you – fades. The inner truth is hidden – luckily, luckily. But I felt it all the same ; I felt often its mysterious stillness watching me at my monkey tricks...<sup>42</sup>*

D'où ce choix impossible, qui attend l'aventurier moderne : soit rester à la surface des choses, et ne rien comprendre au mystère du monde, cela vaut peut-être mieux, *luckily*. Mais le danger est de perdre à

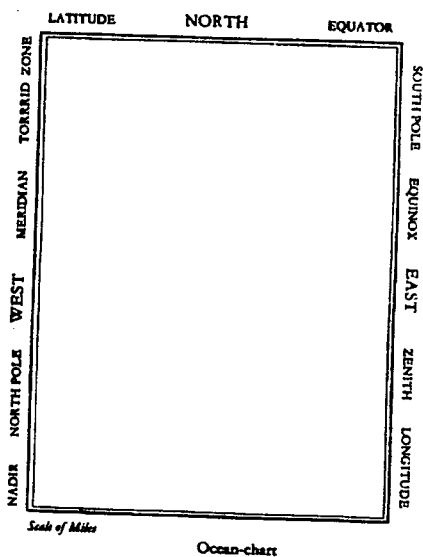
42 Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (1902), Penguin, 1976, p. 49.



Jamais *the inner truth*, si l'on s'en tient aux seules cartes. Surface, ou profondeur ? Cartes, ou strates ?

A lui seul, Lewis Carroll propose deux types de réponse aux dilemmes ici posés. Si l'on poursuit la lecture de *The Hunting of the Snark*, on obtient une carte conforme à la dénonciation, par l'équipage, des "signes conventionnels" de la cartographie, tels que le roman d'aventures du XIXème les reprend :

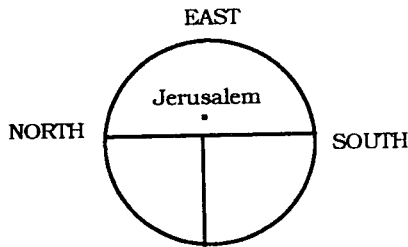
*'Other maps are such shapes, with their islands and capes !  
But we've got our brave Captain to thank'  
(So the crew would protest) 'that he's bought us the best  
A perfect and absolute blank ! (II, 13-16)*



Par rapport aux cartes trop précises et aux cartes trop confuses, entre la topographie excessive ou la fantaisie pure et simple, le débat a le mérite d'être tranché : la carte du capitaine est blanche, *blank*. C'est du moins ce qui dit l'équipage : il faut en effet remarquer, avec Jean-Jacques Lecercle, à quel point cette blancheur est plutôt l'emblème de l'absence (de tout repère, de tout signe conventionnel) que l'absence

elle-même, puisque le blanc de l'océan est malgré tout (c'est-à-dire les paroles de l'équipage) cadré, structuré, sur le pourtour de la carte, par des indications topographiques, qui bien que remaniées par rapport à la cartographie traditionnelle finissent par restructurer la blancheur officielle :

... the Bellman's map is an example not so much of absence as of abstraction, that negative form of attention, even as the medieval Mappa Mundi kept in Hereford Cathedral reorganises the world so that it fits into a circle....<sup>44</sup>



Medieval Mappa Mundi

Par rapport à la carte blanche de *The Lost World*, la carte du *Snark* apparaît tout compte fait beaucoup plus rassurante, puisqu'il semble difficile de se perdre, même si aucune terre connue n'est indiquée, au sein d'un espace aussi structuré – ou restructuré à partir/autour d'une absence, un peu comme l'absence du mot "papillon", chez Perec, déclenche une formidable entreprise langagière qui se structure par rapport à ce manque –, aussi géométrique, trop, sans doute, pour inviter à l'errance.

Sans doute faut-il que la carte disparaisse complètement, comme représentation annexée au texte littéraire, qui souvent lui joue des tours, la contredit, la dénie, comme chez Perec. Paradoxalement, c'est moins du côté du *Snark* qu'il faut chercher, chez Carroll, une forme de résolution des tensions jusqu'ici évoquées. On a déjà vu, avec *The Lost World*, que la carte la plus fascinante était celle qui n'était pas

44 J.-J. Lecercle, *Philosophy of Nonsense: the Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, London, Routledge, 1994, p. 229.

Jean-Pierre Naugrette

représentée dans le texte. C'est plutôt du côté d'Alice, dont les "aventures souterraines" ne sauraient être cartographiées, qu'il faudrait chercher. La carte est ici complètement absente : du même coup, l'espace du monde n'est plus abstrait, comme l'océan du *Snark*, mais concret, c'est-à-dire malléable, plastique, imaginaire, telle la carte blanche, non figurée, de Doyle. La "carte" se métaphorise alors :

*A mesure que l'on avance dans le récit (...), les mouvements d'enfoncement et d'enfouissement font place à des mouvements latéraux de glissement, de gauche à droite et de droite à gauche. Les animaux des profondeurs deviennent secondaires, font place à des figures de cartes, sans épaisseur. On dirait que l'ancienne profondeur s'est étalée, est devenue largeur. Le devenir illimité tient tout entier maintenant dans cette largeur retournée*<sup>44</sup>

La carte disparue officiellement du texte peut alors réapparaître, non comme une restructuration de l'absence comme dans le *Snark*, mais comme métaphore : il s'agit bien sûr, dans *Alice*, de cartes à jouer. Du même coup, l'opposition cartes/strates n'a plus lieu d'être, si s'enfouir signifie s'étaler, s'enfoncer s'élargir. Tout se joue cette fois dans le langage, désormais, seul gage de la liberté : dans l'absence de la carte, et la présence de la carte. Une navigation libre, aléatoire, enfantine, peut s'annoncer :

*All in the golden afternoon  
Full leisurely we glide ;  
For both our oars, with little skill,  
By little arms are plied,  
While little hands make vain pretence  
Our wanderings to guide.*<sup>45</sup>

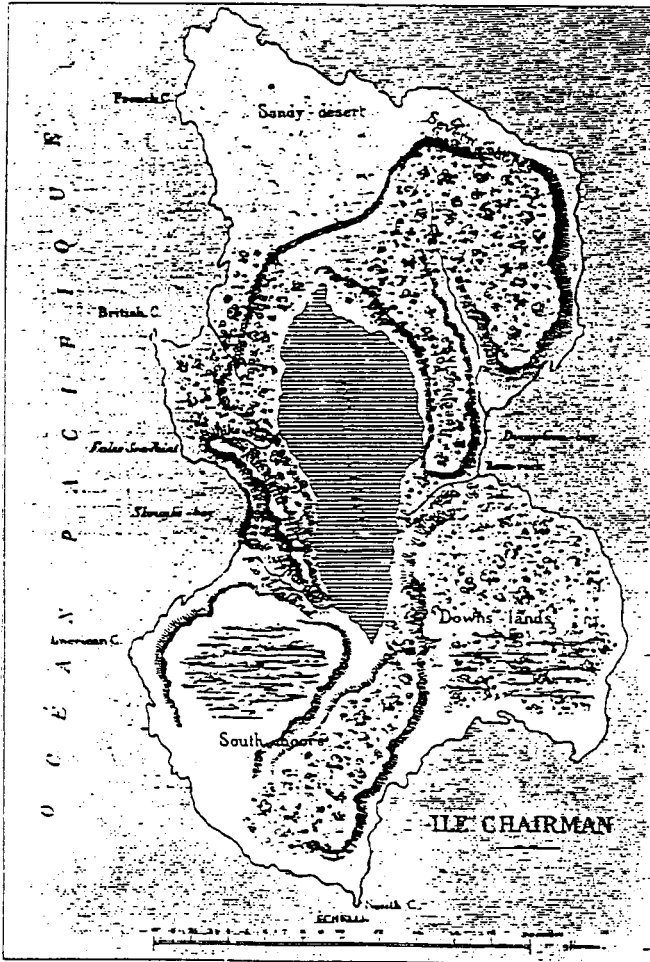
**Jean-Pierre Naugrette**  
Université Paris X - Nanterre

44 Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, Paris, Ed. de Minuit, coll. "Critique", 1969, "Des effets de surface", p. 19. Deleuze rappelle que Carroll avait renoncé à son titre initial – très vernien –, "Les Aventures souterraines d'Alice".

45 Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, Oxford U. P., "The World's Classics", 1982, poème liminaire, p. 3.

ILLUSTRATIONS

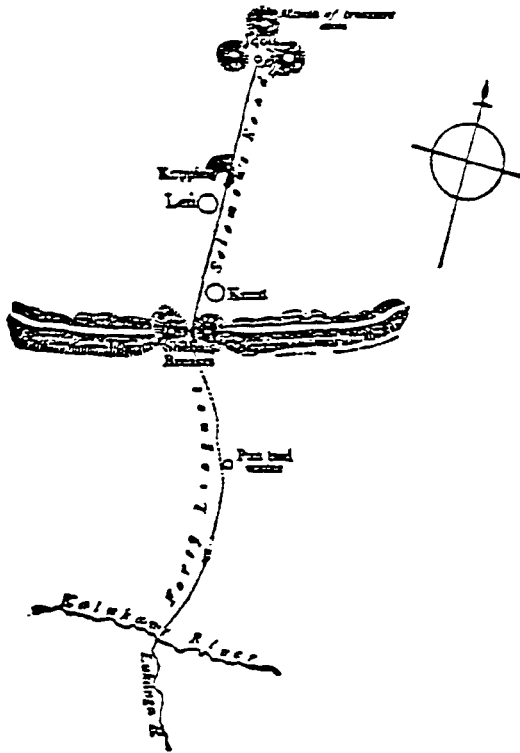
I. Jules Verne, *Deux ans de vacances*, l'île Chairman :



II. Thomas More, *Utopia* :



III. Rider Haggard, *King Solomon's Mines* :



"I José da Silvestra, who am now dying of hunger in the little cave where no snow is on the north side of the nipple of the southernmost of the two mountains I have named Sheba's Breasts, write this in the year 1590 with a cleft bone upon a remnant of my raiment, my blood being the ink. If my slave should find it when he comes, and should bring it to Delagoa, let my friend (name illegible) bring the matter to the knowledge of the king, that he may send an army which, if they live through the desert and the mountains, and can overcome the brave Kukuanes and their devilish arts, to which end many priests should be brought, will make him the richest king since Solomon. With my own eyes have I seen the countless diamonds stored in Solomon's treasure-chamber behind the white Death; but through the treachery of Gagool the witch-finder I might bring nought away, scarcely my life. Let him who comes follow the map, and climb the snow of Sheba's left breast till he comes to the nipple, on the north side of which is the great road Solomon made, from whence three days' journey to the King's Place. Let him kill Gagool. Pray for my soul. Farewell. JOSE DA SILVESTRA."

"Eu José da Silvestra que estou morrendo de fome na pequena cova onde não ha neve ao lado norte do bico mais ao sul das duas montanhas que chamei: seio de Sheba; escrevo isto no anno 1590; escrevo isto com um pedaço d'osso n'um farrapo de minha roupa e com sangue meu por tinta;

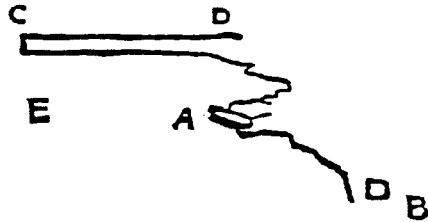
IV. R.L. Stevenson, lettre à sa mère, septembre 1868 :

AET. 18] Mrs. Thomas Stevenson

washed out a little, and, I think, a trifle sentimental ; fils Russel, in a Leith office, smart, full of happy epithet, amusing. They are very nice and very kind, asked me to come back—'any night you feel dull : and any night doesn't mean no night : we'll be so glad to see you.' *C'est la mère qui parle.*

I was back there again to-night. There was hymn-singing, and general religious controversy till eight, after which talk was secular. Mrs. Sutherland was deeply distressed about the boot business. She consoled me by saying that many would be glad to have such feet whatever shoes they had on. Unfortunately, fishers and seafaring men are too facile to be compared with ! This looks like enjoyment ! better speck than Anster.

I have done with frivolity. This morning I was awakened by Mrs. Sutherland at the door. 'There's a ship ashore at Shaltigoe !' As my senses slowly flooded, I heard the whistling and the roaring of wind, and the lashing of gust-blown and uncertain flaws of rain. I got up, dressed, and went out. The mizzled sky and rain blinded you.

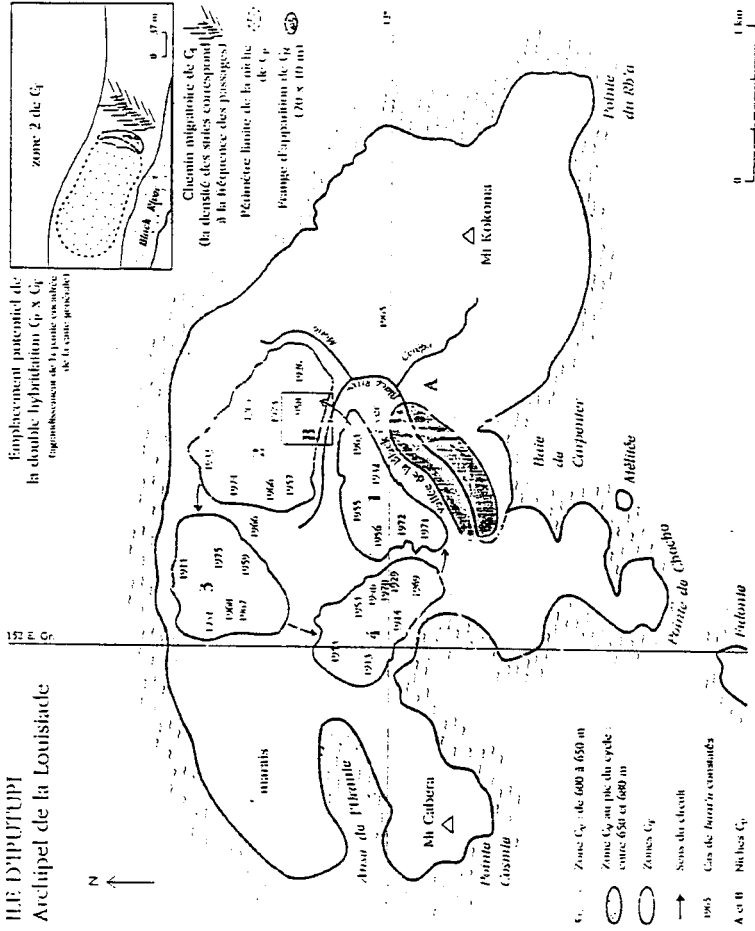


C D is the new pier.

A the schooner ashore. B the salmon house.

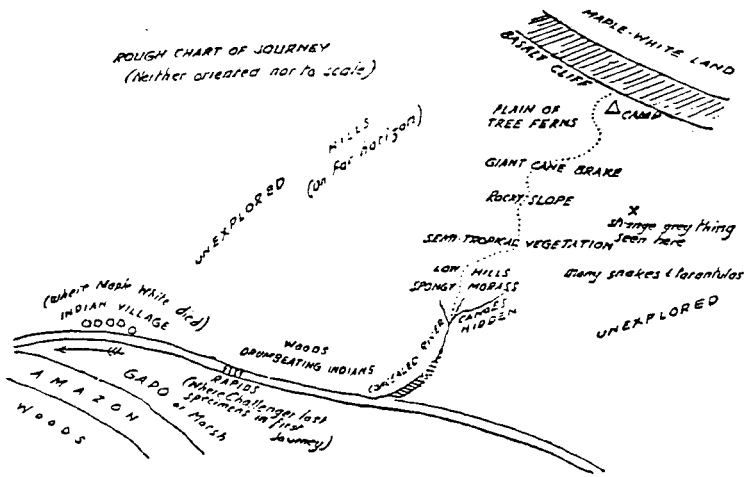
She was a Norwegian : coming in she saw our first gauge-pole, standing at point E. Norse skipper thought it was a sunk smack, and dropped his anchor in full

V. Georges Perec, *Cantatrix Soprantica L.* :





VI. Conan Doyle, The Lost World :



ROUGH CHART OF MAPLE-WHITE LAND

