



**HAL**  
open science

## La carte à l'œuvre. Cartographie, imaginaire, création

Julien Béziat

► **To cite this version:**

Julien Béziat. La carte à l'œuvre. Cartographie, imaginaire, création. Musique, musicologie et arts de la scène. École Doctorale "Montaigne- Humanités", 2009. Français. <NNT : 2009BOR30055>. <tel-04195739>

**HAL Id: tel-04195739**

**<https://hal.science/tel-04195739v1>**

Submitted on 4 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3  
École Doctorale « Montaigne – Humanités »

# **LA CARTE À L'ŒUVRE**

## **Cartographie, imaginaire, création**

THÈSE

sous la direction de Pierre SAUVANET,  
Professeur des Universités, Université de Bordeaux 3

présentée et soutenue publiquement par

Julien BÉZIAT

le 5 novembre 2009

pour l'obtention du doctorat nouveau régime  
Arts (Histoire, Théorie, Pratique)

Discipline : Arts plastiques

JURY composé de :

M. Jean-Marc BESSE, Directeur de recherche, CNRS.

M. Michel GUÉRIN, Professeur des Universités, Université de Provence.

Mme Lydie PEARL, Maître de conférences HDR, Université de Bordeaux 3.

M. Gilles A. TIBERGHIEU, Maître de conférences, Université de Paris 1.

## **AVERTISSEMENT**

La qualité de numérisation de ce fichier dépend de l'état général de l'exemplaire reçu.

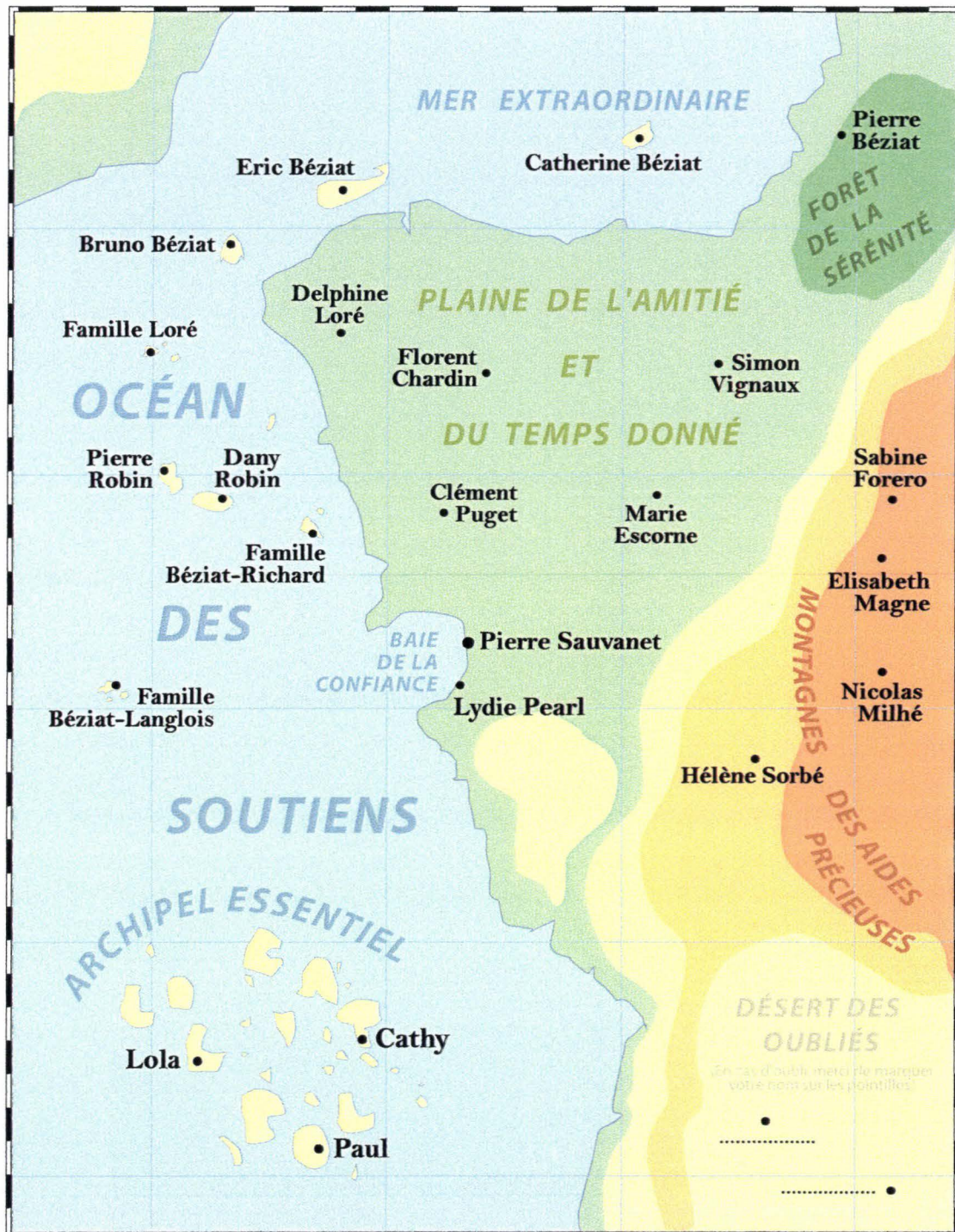
L'A.N.R.T. ne peut garantir un résultat irréprochable.

Le présent ouvrage est uniquement consultable en bibliothèque.

## AVANT-PROPOS

Cette thèse, présentée pour l'obtention du doctorat Arts (Histoire, Théorie, Pratique) de l'université de Bordeaux 3, est composée de trois volumes : un ouvrage théorique dont le titre est *La carte à l'œuvre. Cartographie, imaginaire, création*, et deux autres volumes consacrés à des pratiques, intitulés *Hic sunt pisces* et *Sélénographie*. Chaque livre est autonome, et la partie pratique n'est nullement commentée, ni même citée, dans le texte de *La carte à l'œuvre*. Indépendants les uns des autres, les trois ouvrages se retrouvent néanmoins autour de questions communes et visent une même réflexion sur la cartographie, sur sa relation à l'imaginaire et à la création. S'ils ne sont pas formulés, les échos sont donc nombreux entre ces trois manières de penser les enjeux de la cartographie. Car c'est bien ainsi que la pratique fait sens : non comme un exemple de plus accompagnant le texte de *La carte à l'œuvre*, mais comme une possibilité de *penser* avec d'autres formes d'écritures. Après les premières années de recherche, en même temps que commençait la rédaction de la thèse, s'est fait sentir la nécessité de dire les choses avec des outils différents, en l'occurrence en dessinant, en racontant des histoires, en assemblant des images. Il n'a donc pas été question de jouer les cartographes, et de fabriquer des cartes analysées ensuite dans le corps du texte. Mais les livres, indirectement et à leur manière, interrogent les pratiques cartographiques à travers deux récits, et deux figures : un morse sculpteur (*Hic sunt pisces*) et un astronaute peintre (*Sélénographie*). Leurs mises en œuvre diffèrent, car elles sont le reflet de pratiques personnelles plurielles, qui, depuis quelques années, explorent le champ des arts graphiques en général et de la littérature dite de jeunesse en particulier. *Hic sunt pisces*, au sous-titre *La baleine de Mäko*, a ainsi la forme d'un album, tandis que *Sélénographie* est un travail de graphiste à partir de photographies. L'un et l'autre se rejoignent en revanche dans la difficile tentative de formuler des idées complexes voire profondes à l'aide de formes claires et denses, accessibles au plus grand nombre. Un pari qui se retrouve aussi dans l'écriture de *La carte à l'œuvre*.

# CARTE DES REMERCIEMENTS



# Entrer

---

« On ne découvre des mondes que par une longue fuite brisée. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues* (1977), Paris, Flammarion, 1996, p. 47.

## Etat des lieux

Comment parler des cartes ? Comment en parler sans être cartographe, géographe ou historien de la cartographie ? Notre travail n'est bien sûr pas le seul, ni le premier, à aborder ces problèmes. Les cartes et leur mise en œuvre, la cartographie, font ainsi l'objet d'une attention critique qui date déjà des années 1970/1980. Ces deux décennies sont un moment déterminant pour l'histoire des cartes, alors confrontée à un double mouvement.

C'est d'abord une vague d'intérêt d'une partie des sciences humaines pour la cartographie. En philosophie, le concept de rhizome élaboré par Gilles Deleuze et Félix Guattari prend la carte comme modèle<sup>2</sup>. Michel de Certeau avance des analyses décisives sur la carte du point de vue de l'anthropologie du quotidien<sup>3</sup>. Le travail de Svetlana Alpers sur « l'appel de la cartographie dans l'art hollandais »<sup>4</sup> est un exemple, souvent repris, de la place accordée au sujet par les historiens de l'art. On pourrait encore citer les textes écrits dès le début des années 1970 par Louis Marin — au croisement de l'esthétique, de l'histoire des arts, et de la sémiologie — qui interrogent la carte, et en démontent la logique au regard de la théorie classique de la représentation<sup>5</sup>. Il ne s'agit pas ici de multiplier les références, mais de souligner cette possibilité de travailler sur les cartes dans des do-

---

<sup>2</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome. Introduction*, Paris, Minuit, 1976.

<sup>3</sup> M. de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire* (1980), Paris, Gallimard, 1990, et en particulier p. 138-191.

<sup>4</sup> Titre du chapitre IV de S. Alpers, *L'Art de dépeindre* (1983), trad. J. Chavy, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>5</sup> Par exemple, L. Marin, « Cartes et tableaux », dans *Études sémiologiques. Écritures, Peintures*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 159-188. Ou encore : « Les voies de la carte », *Cartes et figures de la Terre*, Paris, Centre Georges Pompidou, CCI, 1980, p. 47-54.

maines du savoir inhabituels, de leur appliquer des regards et des méthodologies variables.

C'est en même temps un mouvement interne d'ouverture, un décloisonnement au sein de l'histoire et de l'épistémologie de la géographie. Là encore, inutile d'entrer dans le détail des débats qui ont accompagné cette évolution. Un des noms à retenir est celui de John Brian Harley. À partir des années 1980, ses nombreux articles et son travail éditorial avec David Woodward aux Presses de l'Université de Chicago jouent un rôle majeur dans la réécriture de l'histoire de la cartographie<sup>6</sup>. Le travail de Harley s'appuie en particulier sur une proposition d'ordre méthodologique : la « déconstruction »<sup>7</sup>, une forme de pensée héritée des analyses de Michel Foucault et de Jacques Derrida sur les mécanismes du pouvoir, qui entend aborder la cartographie comme un discours parmi d'autres, dont il faut comprendre la rhétorique et les intentions. Déconstruire la carte, c'est alors « contester la "naturalité" et l'innocence apparentes du monde tel qu'il est révélé par les cartes passées et présentes », c'est remettre en cause « sa prétendue autonomie en tant que mode de représentation »<sup>8</sup>, en mettant en lumière le contexte social, culturel et idéologique qui accompagne toute production cartographique — quelles que soient son époque et sa prétention à une plus ou moins grande objectivité scientifique. La déconstruction est donc une mise en question de nature épistémologique, une mise en doute du positivisme scientifique qui encadrait jusqu'alors l'étude des cartes. C'est par là un accès à d'autres formes de regards et de méthodologies : « Les cartes sont trop importantes pour être abandonnées aux seuls cartographes »<sup>9</sup>, et pour les comprendre, il faut alors se promener du côté de la sémiologie, de l'anthropologie ou encore de l'histoire culturelle. Dans ces mêmes années, on trouve en France des approches similaires : la création de la revue *Mappemonde*<sup>10</sup> en 1986 est un

---

<sup>6</sup> Quelques-uns de ces articles ont été traduits en français dans *Le Pouvoir des cartes. Brian Harley et la cartographie*, éd. P. Gould et A. Bailly, trad. P. de Lavergne, Paris, Anthropos-Economica, 1995.

<sup>7</sup> Cf. J. B. Harley, « Déconstruire la carte », *Le Pouvoir des cartes. Brian Harley et la cartographie*, *ibid.*, p. 61-85. L'article d'origine est « Deconstructing the Map », *Cartographica*, n° 26, 1989, p. 1-20.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>10</sup> *Mappemonde* a été créée par le Groupement d'intérêt public Reclus à la *Maison de la Géographie* de Montpellier. Elle est devenue une revue en ligne, *M@ppemonde*, depuis janvier 2004.

exemple de cette volonté d'offrir une lecture ouverte et pluridisciplinaire des images géographiques.

Dans ce contexte, un des moments essentiels de l'élargissement des recherches sur la cartographie est l'exposition *Cartes et figures de la Terre*, présentée au Centre Georges Pompidou et mise en œuvre par Jean-Loup Rivière<sup>11</sup>. Conçue en 1980, l'exposition fait ainsi figure de pionnière et son catalogue reste un ouvrage clé, d'une richesse exemplaire. Cette manifestation cristallise en effet des points de vue aussi divers que complémentaires, la liste des participants et auteurs du catalogue suffit à le comprendre : s'y côtoient géographes, philosophes, mathématiciens, architectes, historiens, historiens de l'art, écrivains, etc. — encore que ces catégories n'aient pas toujours de sens au regard d'une logique éditoriale qui ne tient justement pas compte des frontières disciplinaires. Le lieu d'exposition lui-même est signe d'ouverture, ce que souligne Jean-Claude Groshens (alors président du Centre Georges Pompidou) dans son avant-propos : « Au point de jonction de la technologie, du graphisme, de la communication, de la science et des arts plastiques, la cartographie était pour le Centre de Création Industrielle du Centre Georges Pompidou, un lieu naturel d'élection »<sup>12</sup>. *Cartes et figures de la Terre* est alors un point de passage obligé pour notre recherche, qui emprunte et prolonge des voies mises au jour à l'occasion de cette exposition.

Descendant en droite ligne de la posture intellectuelle initiée par *Cartes et figures de la Terre*, le livre de Christian Jacob publié en 1992, *L'Empire des cartes*<sup>13</sup>, est une étape aussi indispensable. Il propose une étude de synthèse, mais qui ne perd rien de la complexité de l'objet. La cartographie y est pensée dans sa matérialité, ses composantes visuelles, son rapport à l'écriture, ou encore dans ses dérives imaginaires. « On ne peut plus, aujourd'hui, envisager l'histoire de la cartographie sans une dimension anthropologique, attentive à la spécificité des contextes culturels, et théoriques, réfléchissant à la nature même de l'objet comme de ses pouvoirs intellectuels et imaginaires »<sup>14</sup> précise Christian Jacob en introduction,

---

<sup>11</sup> Chargé d'étude au Centre Georges Pompidou entre 1977 et 1980, Jean-Loup Rivière est d'abord un spécialiste du théâtre, et non un géographe ou un historien de la cartographie.

<sup>12</sup> *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. III.

<sup>13</sup> C. Jacob, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 21.

avant d'expliquer les méthodologies qui en découlent : « Cet itinéraire est régi par un ordre thématique et conceptuel plus que par la diachronie historique. Nous avons ainsi voulu échapper aux erreurs de perspective et aux illusions finalistes d'une histoire linéaire, où les étapes du développement de la cartographie s'enchaîneraient sans heurts jusqu'à l'état de la science contemporaine, marquant le terme d'une évolution millénaire. »<sup>15</sup> Dans cet *Empire*, chaque carte a sa place, et chacune — actuelle ou ancienne, officielle ou fictive — peut faire l'objet d'une même attention.

Les cartes sont ainsi devenues, ou redevenues, un problème, donc un objet d'intérêt pour les chercheurs en sciences humaines et sociales, et en premier lieu pour les géographes et historiens de la cartographie. S'est alors dessinée ce que Jean-Marc Besse appelle une « nouvelle configuration historiographique » à la fois « critique et déconstructionniste », et résumée par trois formules « 1/ La carte est inexacte par nature, 2/ la carte est un instrument de pouvoir, 3/ la carte est une opération rhétorique »<sup>16</sup>. Le problème s'est ainsi déplacé de la carte elle-même et des connaissances qu'elle mobilise, vers le contexte de production, vers les intentions, le langage et les gestes des cartographes : « De la même manière que les historiens de la peinture ont porté leur attention non plus sur le tableau lui-même mais sur ce qu'ils ont appelé l'acte pictural, les historiens de la cartographie se sont mis à parler non plus seulement de carte (*map*), mais d'acte ou d'activité cartographique (*mapping*) »<sup>17</sup>. *Mappings*<sup>18</sup> est d'ailleurs le titre d'un important recueil d'articles sur la cartographie sous la direction du géographe Denis Cosgrove. Mais c'est aussi un terme que l'on retrouve dans des intitulés d'expositions d'art contemporain consacrées à la cartographie. On pense par exemple à *Mapping* (New York, MOMA, 1994), *Mapping, a Response to Moma* (New York, American

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>16</sup> J.-M. Besse, « Cartographie et pensée visuelle: réflexions sur la schématisation graphique », p. 1. Texte de la journée d'étude sur *La carte, outil de l'expertise aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Maison Interuniversitaire des Sciences de l'homme / Agence Nationale de la Recherche, Strasbourg, 9 juin 2006.

Consultable sur : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00256710/en/>

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>18</sup> D. Cosgrove (dir.), *Mappings*, Londres, Reaktion Books, 2000.

Fine Arts, 1995), ou encore *Atlas Mapping* (Bregenz, Kunsthhaus, 1998). Il faut ainsi remarquer avec Gilles A. Tiberghien que « l'activité des artistes si "gratuite" semble-t-elle *a priori* n'en est pas moins riche d'enseignement pour les théoriciens de la cartographie, les historiens et les géographes, dans la mesure où ce qui les intéresse n'est pas seulement le résultat mais le processus, le *mapping* »<sup>19</sup>. Parallèlement à l'ouverture théorique qui travaille la cartographie ces dernières années, le nombre d'artistes produisant des cartes semble d'ailleurs aller croissant, à l'image de la liste des manifestations consacrées au sujet<sup>20</sup>. Et, là encore, les titres des expositions révèlent souvent que les enjeux se trouvent moins dans la carte elle-même que du côté des cartographes (*Cartographers*, Zagreb, Contemporary Art Museum, 1998), de leur aptitude à faire des mondes (*Orbis Terrarum. Ways of Worldmaking*, Anvers, Musée Plantin-Moretus, 2000), ou à les inventer (*L'invention du monde*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2004). C'est donc à partir de la question de la *pratique* que semble se jouer la rencontre entre la cartographie et les arts, et l'on doit s'interroger sur la possibilité de s'approprier la pratique des cartographes dans une activité artistique.

Cette proximité entre pratiques artistiques et cartographiques n'est bien sûr pas inédite, et le bien-fondé d'une recherche sur la cartographie du point de vue des arts plastiques se trouve naturellement dans l'histoire des cartes elles-mêmes. Il est devenu un lieu commun de considérer les cartes, disons jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, comme le fruit d'une association entre art et science. Les exemples emblématiques de cette relation sont les nombreux peintres et graveurs des Pays

---

<sup>19</sup> G. A. Tiberghien, *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2007, p. 31.

<sup>20</sup> Quelques exemples : *Hic sunt leones. Geographia fantastica e viaggi straordinari* (Rome, Centro Palatino, 1983), *Putting the Land on the Map : Art and Cartography in New Zealand since 1840* (Auckland, Govett Brewster Art Gallery, 1990), *Tierra de Nadie* (Grenade, Hospital Real, 1992), *Le Milleu du Monde* (Sète, Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc Roussillon, 1993), *Mapping* (New York, Museum of Modern Art, 1994), *Mapping, a Response to Moma* (New York, American Fine Arts, 1995), *Map* (Londres, Institute of International Visual Arts, 1996), *Géographiques* (Corte, Palazzu Naziunale, 1997), *Cartographers* (Zagreb, Contemporary Art Museum, 1998), *Atlas Mapping* (Bregenz, Kunsthhaus, 1998), *Orbis Terrarum. Ways of Worldmaking* (Anvers, Musée Plantin-Moretus, 2000), *GNS* (Paris, Palais de Tokyo, 2003), *L'invention du monde* (Paris, Centre Georges Pompidou, 2004), *Le Dessus des cartes. Art contemporain et cartographie* (Bruxelles, ISELP, 2004), ou encore *Antipodes* (Metz, FRAC Lorraine, 2006). La liste sera toujours incomplète — *a fortiori* si l'on tente de recenser les œuvres et noms d'artistes ! — et elle est appelée à se prolonger dans les années à venir.

Bas qui, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, réalisent des cartes<sup>21</sup>. Il en est de même, dès la Renaissance italienne, avec la figure d'un Léonard de Vinci élaborant des cartes au service de César Borgia. Rien d'étonnant alors à ce que l'appellation « artiste cartographe » s'applique aux cartes anciennes — même si elle est parfois une facilité de langage qui ne correspond pas à une réalité de métier ou de statut — et qu'elle disparaisse au fur et à mesure des siècles<sup>22</sup>. Le cloisonnement des savoirs au XIX<sup>e</sup> siècle confirme ainsi la place de la cartographie, alors nommée comme telle, parmi les sciences et techniques. Le cartographe s'efface derrière l'uniformisation du langage et des procédés cartographiques : un mouvement inverse à l'affirmation de la figure de l'artiste romantique, marquée par l'individualité et l'originalité. Après la Première Guerre mondiale, la photographie aérienne et l'apparition de nouvelles technologies finissent d'enterrer le souvenir d'une cartographie proche des arts. À la création de l'Institut Géographique National en 1940, il existe encore un corps nommé « artistes cartographes », forme de survivance d'une relation reconnue au champ artistique. Mais ces « artistes cartographes » deviennent en 1973 des « ingénieurs des travaux géographiques et cartographiques de l'Etat »<sup>23</sup> — comme pour clore, symboliquement et définitivement, la longue histoire des relations entre l'art et la cartographie.

Cette dernière n'a pourtant pas cessé de faire partie du vocabulaire artistique contemporain, bien au contraire. Dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les cartes et plans deviennent ainsi « un matériel pour dada et les surréalistes »<sup>24</sup> : des fragments de cartes sont par exemple incorporés dans les collages de Raul Hausmann ou de Marcel Märien. On en rencontre encore dans les tableaux de Max Ernst ou de Giorgio de Chirico. Jusqu'aux peintures que l'on peut qualifier de cartographiques sans qu'elles soient directement identifiées à des cartes : des

---

<sup>21</sup> Sur le sujet, une des premières études de synthèse est celle de S. Alpers, *L'Art de dépeindre* (1983), *op. cit.*

<sup>22</sup> Voir par exemple le titre explicite de l'exposition *Images de la montagne. De l'artiste cartographe à l'ordinateur*, Paris, BNF, 20 juin - 30 septembre 1984, coorganisée par la BNF et l'IGN.

<sup>23</sup> Journal Officiel du 13 mars 1973.

<sup>24</sup> Cf. J. Vovelle, « Cartes et plans : un matériel pour dada et les surréalistes », dans *Atlas et les territoires du regard. Le géographique de l'histoire de l'art (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*, dir. M. Vanci-Perahim, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 197-204.

*Routes principales et routes secondaires* (1929) de Paul Klee au fourmillement (carto)-graphique des œuvres de Jackson Pollock, en passant par *Broadway Boogie Woogie* (1942-43) de Piet Mondrian<sup>25</sup>. Après guerre, les cartes continuent de traverser des œuvres aussi diverses que celles de Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Pierre Alechinsky, Guy Debord, ou encore Piero Manzoni. Et les années 60 voient le développement de ces approches artistiques de la cartographie : les exemples les plus connus sont les *Maps* de Jasper Johns, et les pratiques du *Land Art* — on pense à Denis Oppenheim, Richard Long, Jan Dibbets... et inévitablement à Robert Smithson. Dans les décennies suivantes, les artistes continuent donc de pratiquer les cartes, sans complexes disciplinaires et avec un enthousiasme toujours renouvelé.

« On me dit qu'il y a des gens qui ne s'intéressent pas aux cartes, j'ai peine à le croire. »<sup>26</sup> Suivant la trop célèbre remarque de Robert Louis Stevenson, il faudrait préciser aujourd'hui : on me dit qu'il y a des *artistes* qui ne s'intéressent pas aux cartes, j'ai peine à le croire. Des artistes, et à leur suite des chercheurs, des critiques et commissaires d'exposition qui, en particulier depuis les années 90, participent activement à la diffusion et à la compréhension de ces cartographies. En dehors des catalogues d'exposition, il faut d'abord évoquer les recherches de Gilles A. Tiberghien, qui a, parmi les premiers, considéré les possibilités d'analyse, de construction et de création du territoire par les cartes à partir des pratiques du *Land Art* (principalement dans deux ouvrages, *Land Art* publié en 1995 et *Nature, Art, Paysage* en 2001<sup>27</sup>). On pense en suivant à la revue *Les Carnets du paysage*, lieu de rencontre entre paysagistes, géographes, architectes, philosophes et artistes, et lieu de réflexion sur le paysage et l'aménagement de l'espace, où la question de l'usage de la cartographie trouve souvent sa place. Du côté des critiques et historiens de l'art, c'est là aussi la question de l'usage de la carte qui se pose. C'est

---

<sup>25</sup> Sur ces questions, voir l'article de P. Sterckx, « Histoires cartographiques, de Hans Holbein à Jasper Johns », dans *Le Dessus des cartes. Art contemporain et cartographie*, catalogue d'exposition, Bruxelles, ISELP, 2004, p. 26-34.

<sup>26</sup> « *I am told there are people who do not care for maps, and find it hard to believe.* » Traduit dans R. L. Stevenson, « Mon premier livre : *l'Île au Trésor* » (1894), *Essais sur l'art de la fiction*, trad. F. M. Watkins et M. Le Bris, Paris, Payot, 1992, p. 326.

<sup>27</sup> G. A. Tiberghien, *Land Art*, ch. V, Paris, Carré, 1995, et *Nature, Art, Paysage*, ch. III, Arles, Actes Sud / ENS du Paysage, 2001.

le cas de l'article de Marie-Ange Brayer<sup>28</sup>, intitulé « Mesures d'une fiction picturale : la carte de géographie », qui pose les questions suivantes : « Comment expliquer cette fortune étonnante de la carte à travers tout l'art contemporain ? De quelles cartes s'agit-il ? Et de quelle manière les artistes s'en sont-ils emparés ? » Les réponses apparaissent alors dans une typologie arborescente constituée en partie de mots composés : ainsi les « cartes-trajets » recouvrent elles-mêmes d'autres catégories comme la « carte-substrat », à l'intérieur de laquelle on trouve « a) la carte réversible » (On Kawara), « b) la carte-diagramme » (Richard Long), « c) la carte-supplément » (Hamish Fulton), etc<sup>29</sup>. Cet effort de classification se retrouve chez d'autres auteurs. Très schématiquement, Paul Ardenne propose par exemple, dans ce qu'il nomme de façon plus ou moins heureuse le « cartograph'art », de distinguer « trois options contemporaines » : « l'imaginaire », « le relevé militant » et « l'errance »<sup>30</sup>. En fait, on retrouve dès le début des années 1980 des textes qui montrent ce même souci d'inventaire, en particulier celui d'Omar Calabrese à l'occasion de l'exposition *Hic sunt leones. Geographia fantastica e viaggi straordinari* (Rome, Centro Palatino, 1983). L'auteur s'efforce de distinguer différentes manières de s'appropriier les cartes et d'en produire, et relève ainsi 14 opérations : de « 1. L'artiste produit une carte réelle, mais souligne le travail (subjectif) de la main de l'auteur. C'est le cas, par exemple, de la carte des USA de Jasper Johns » à « 14. L'artiste utilise une grille cartographique pour construire l'œuvre, mais de la grille on passe à une vision tridimensionnelle des objets représentés. C'est de nouveau le cas de Pericoli, et surtout de Pirro Cuniberti et des réalisations technologiques de Denys Santachiara et Occhiomagico »<sup>31</sup>.

Les inventaires et les typologies sont le signe d'un besoin d'y voir clair face à la complexité des approches de la cartographie par les arts. Car ces pratiques

<sup>28</sup> Historienne de l'art, et, entre autres, commissaire de l'exposition *Orbis Terrarum. Ways of Worldmaking*, *op. cit.*

<sup>29</sup> M.-A. Brayer, « Mesures d'une fiction picturale : la carte de géographie », *Exposé*, n°2, « Perte d'inscription », Orléans, 1995, p. 6-23, repris dans le catalogue de l'exposition *Le Dessus des cartes. Art contemporain et cartographie*, *op. cit.*

<sup>30</sup> P. Ardenne, « Cartograph'art », *L'Art même*, n° 23, Bruxelles, 2004.

Disponible sur : <http://www2.cfwb.be/LARTMEME/no023/pages/page3.htm>.

<sup>31</sup> O. Calabrese, « *Geografie d'autore* », *Hic sunt leones. Geographia fantastica e viaggi straordinari*, dir. Omar Calabrese, Giovannoli Renato et Isabella Pezzini, Rome / Milan, Centro Palatino /Electa, 1983, p. 97-98. Traduction C. Béziat.

sont multiples et hétérogènes, à l'image des possibilités mêmes offertes par les cartes. Faire une carte, c'est peindre, graver, coudre, coller, installer, utiliser un ordinateur ou un simple crayon (variété des mediums et des mises en œuvre). Une carte c'est une feuille imprimée, une toile, un tissu, une image projetée, griffonnée sur un bout de papier, ou encore un tracé éphémère à même le sol (variété des supports et des formats). Cartographe, c'est représenter la terre, le ciel, un territoire, un itinéraire, un flux, l'intérieur du corps, l'île d'Utopie, la rêverie d'un artiste (variété des objets et des référents). Une carte c'est aussi l'image d'un projet comme le signe d'une action passée, c'est un document qui témoigne du travail d'un artiste ou une œuvre à part entière, c'est encore le moyen de revendications politiques ou un simple jeu graphique (variété des usages, des statuts et des finalités). Dans tous les cas, s'intéresser aux cartes c'est d'abord se trouver face à une difficulté de définition, donc face à la question des limites de l'objet d'étude.

Résumons. Notre travail s'inscrit dans une dynamique de recherche dont les fondements ont été posés depuis longtemps, disons depuis *Cartes et figures de la Terre*, mais qui n'a cessé de s'amplifier ces dernières années, en écho à l'abondante production cartographique dans le monde de l'art. La plupart des études s'arrêtent alors sur le problème, déjà conséquent, du sens de l'usage de la carte dans les arts plastiques contemporains. Pour dire les choses autrement, on pourrait rattacher bien des textes aux questions suivantes : de quelles manières et dans quels buts les artistes contemporains usent-ils des cartes ? Quelles en sont les conséquences à la fois pour l'art et pour la cartographie en général ? Pour essentielle qu'elle soit, cette problématique n'épuise pourtant pas les possibilités des recherches. En premier lieu, parce que l'intérêt pour les cartes ne concerne pas que la période contemporaine, ni seulement les arts plastiques. Aussi, parce que l'attention portée à l'acte cartographique plutôt qu'à ce qui est représenté, au *mapping* plutôt qu'au résultat, ouvre sur des pratiques « cartographiques » dont la finalité n'est pas toujours une carte au sens habituel du terme. Par exemple, que dire des cartes à partir d'un récit de Lewis Carroll, d'un album de François Place, d'une bande dessinée de Claire Bretécher ? Pourquoi ne pas penser la cartographie à la lumière du plan qui sert de cadre à *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec ? Ou encore, comment lire le geste d'un cartographe dans des partitions d'André Boucourechliev, ou dans certaines pièces de John Cage ? Malgré l'étendue du champ de recherche, notre première démarche a donc été, de manière paradoxale, d'en repousser encore les limites. Non pour se perdre définitivement dans le monde

des cartes, mais pour y trouver des espaces de confrontation, des lignes transversales encore jamais suivies. Et c'est le terme d'*imaginaire* qui semblait pouvoir tracer l'une de ces lignes.

## Entrée

À la poursuite du Lapin Blanc, Alice arrive dans une grande pièce avec tout autour des portes fermées. Elle trouve alors une minuscule clé d'or, mais qui ne correspond à aucune des serrures ; puis elle découvre une autre porte, petite et discrète, cachée derrière une portière. Porte dérobée, de sortie, mais aussi d'entrée, qui conduit au « jardin le plus adorable que l'on pût rêver »<sup>32</sup>, et sûrement à la piste du Lapin Blanc.

Puisqu'il faut choisir une manière d'entrer — quitte à prendre la petite porte — et une ligne à suivre, ce sont donc les cartes dites imaginaires qui peuvent guider nos premiers pas. Une cartographie des merveilles, d'espaces improbables en dehors de la carte elle-même, qui a la particularité de se rencontrer à toutes périodes, et dans des champs disciplinaires très différents. Des cartes qui n'en sont pas vraiment, puisqu'elles apparaissent avant tout comme d'étranges amusements, comme des dérives ludiques bien éloignées des enjeux de la vraie et sérieuse cartographie. Une entrée, donc, qui oublie les voies principales et emprunte les chemins détournés. La métaphore est bien connue du point de vue de la méthodologie, et peut même paraître un peu datée — mais il faut en reconnaître l'héritage. Ce sont les « marges » et la « contre-allée » de Jacques Derrida, et plus généralement la posture méthodologique propre à la pratique de la déconstruction. La raison d'être de cette approche se retrouve par exemple justifiée dans l'article *Déconstruire la carte* de John Brian Harley : « c'est dans les marges du texte, c'est-à-dire les "marges" telles qu'elles sont définies par un puissant consensus normatif, que la déconstruction découvre les forces perturbatrices à

---

<sup>32</sup> L. Carroll, *Les Aventures d'Alice au Pays des Merveilles* (1865), trad. H. Parisot, dans *Lewis Carroll. Œuvres*, éd. J. Gattégno, Paris, Gallimard, Pléiade, 1990, p. 100.

l'œuvre »<sup>33</sup>. Une entrée qui est donc à la fois discrète et fondamentale. Car la carte imaginaire, comme l'a déjà bien dit Christian Jacob, se situe « dans la logique même de l'acte cartographique dont elle constituerait l'une des manifestations extrêmes, mais emblématiques »<sup>34</sup>.

## Champ d'étude

Carte imaginaire. La formule est encore trop vague pour être un objet d'étude cohérent, et appelle des précisions. Très simplement, on peut dire que le qualificatif d'imaginaire concerne d'abord les lieux présentés par la carte. Des lieux qui ne trouvent donc leur origine que dans la seule imagination du cartographe. Ce sont les « cartes sans territoire »<sup>35</sup> qui apparaissent dans *Cartes et figures de la Terre* et dont les noms ponctuent les sous-chapitres du catalogue : « Utopie », « Tendre », « Houyhnhnms », « Oie », « Trésor », « Yoknapatawpha », mais aussi « New York » (d'après une nouvelle de H. P. Lovecraft). On les retrouve également sous le nom de « cartes des lieux de nulle part », dont Jean-Marc Besse a pu analyser quelques exemples clés : « Paradis », « Utopie », « Amour », « Révolution »<sup>36</sup>. Et en se référant à la proposition de typologie d'Omar Calabrese, ces cartes croisent la dixième proposition : « 10. L'artiste produit une carte fantastique, avec des territoires de son imagination, et à la limite des objets et personnages appartenant aussi à la fantaisie. On peut citer "Les îles marquises" de Francis Picabia, mais aussi les îles de Gaetano Cantone, la "carte" d'Hugo Nespolo et

---

<sup>33</sup> C. Norris, dans un commentaire sur J. Derrida, cité par J. B. Harley, *op. cit.*, p. 74. En toute rigueur, il faut reconnaître que J. B. Harley entend par « marges » les éléments d'une carte auxquels on ne prête habituellement que peu d'attention (comme les parties décoratives). Mais, en transposant l'idée à une autre échelle, les cartes imaginaires ou encore les fictions cartographiques peuvent être considérées comme des formes en marge de la cartographie.

<sup>34</sup> C. Jacob, *op. cit.*, p. 360.

<sup>35</sup> *Ibid.* p. 203-215.

<sup>36</sup> J.-M. Besse, « Cartographier les lieux de nulle part », *Notre Histoire*, n° spécial « Les terres imaginaires », n° 233, 2005, p. 18-22.

celle d'Emilio Tadini, les territoires de Joseph Beuys, "*Hic sunt leones*" de Marchetti et Parmiggiani. »<sup>37</sup>

Cartes d'artistes, d'écrivains, de poètes... il ne faut pas longtemps pour se rendre compte de l'ampleur de la production cartographique qui entre dans la catégorie « imaginaire ». On rencontre ces cartes dans des musées et galeries d'exposition, dans des littératures de l'Utopie, des romans d'aventures, des livres de *fantasy*, des albums de jeunesse, ou encore dans des miniatures médiévales comme dans des géographies virtuelles sur Internet, etc. Parmi les ressources de l'Internet, il existe aussi quelques blogs dynamiques<sup>38</sup>, riches en exemples de cartes pas comme les autres, et où l'imaginaire a toute sa place. Ce sont d'utiles banques de données, qui donnent accès à une information toujours en mouvement. Mais elles ne prétendent à aucune réflexion d'ensemble. La seule manière de classer est l'arrivée chronologique des *posts*, des articles et images jointes. Les contributions sont mises bout à bout, dans une logique d'accumulation du savoir. Au-delà d'internet, c'est la même sensation d'empilement qui accompagne les premières recherches sur les cartes imaginaires. Les exemples se juxtaposent, et il y a une difficulté à tisser des liens entre les cartes, comme à les organiser. Il se trouve bien sûr des volontés de classification — comme on a pu en repérer plus haut sur les relations entre art et cartographie. Quelques publications, surtout anglophones, font état de différents types de cartes. On pense à un livre déjà ancien comme *Cartographical Curiosities*<sup>39</sup> de Gillian Hill, dont le plan est une forme de typologie : « *Playing with Geography* », sur les cartes construites comme des jeux (jeux de sociétés, puzzle, ...) ; « *The Realms of Fictions* », sur les lieux imaginaires dans les fictions (de la carte dans *Le voyage du pèlerin* à celle de *L'île au trésor*) ; « *Maps and Myths* », sur les cartes des lieux mythiques ou peuplés par l'imagination des hommes (carte de

---

<sup>37</sup> O. Calabrese, *op. cit.*, p. 98.

<sup>38</sup> En particulier sur :

<http://creativemapping.blogspot.com/>

<http://strangemaps.wordpress.com/>

<http://www.serialmapper.com/>

Le site de l'université californienne *Humboldt State* propose aussi une liste de liens intitulée « *Unusual and Imaginary Maps* ».

Sur <http://library.humboldt.edu/~rls/geospatial/unmaps.htm>

<sup>39</sup> G. Hill, *Cartographical Curiosities*, Londres, British Museum Publications, 1978.

Sans être exactement un catalogue, le livre accompagnait l'exposition éponyme présentée à la *British Library* de Londres.

l'*Eldorado*, terres inconnues habitées par des monstres...); « *Man and Beast* », sur les cartes prenant la forme d'êtres humains ou d'animaux ; et enfin « *Curiouser and curiouser* », partie fourre-tout orientée sur des cartes de la vie affective. Même volonté de classer dans un ouvrage assez récent, et utile pour son iconographie, *You Are Here. Personal Geographies and Other Maps of the Imagination* de Katharine Harmon<sup>40</sup> : *Personal Geography*, sur les cartes du corps et de la vie psychique ; *At Home in the World*, sur les façons singulières de remodeler les cartes et les géographies ; et *Realms of Fantasy* sur les cartes aux territoires fictifs. Un dernier exemple avec les collections de cartes de l'université de Yale qui, sur son site, organise ses « *Cartographic curiosities* » en quatre catégories<sup>41</sup> : « *Real Places, Fanciful Visions* » (Lieux réels, visions imaginaires), « *Geographical Misconceptions* » (Egarements géographiques), « *Maps for Learning and for Fun* » (Cartes pour apprendre et s'amuser), et « *Maps of Life and Love* » (Cartes de la vie et de l'amour).

À regarder la cartographie sous l'angle de l'imaginaire, on comprend que son emprise déborde largement le monde des cartes sans territoire. Le passage par la petite porte ouvre en fait sur un univers fascinant et complexe, qui exclut d'envisager un corpus exhaustif, et que les essais de typologie précédents ne parviennent pas vraiment à cerner. On a alors renoncé à constituer un corpus thématique. Car les enjeux n'apparaissent pas dans les thèmes imaginaires abordés, mais dans les relations de l'imaginaire à l'acte cartographique, au *mapping*. Penser le champ d'étude comme *un ensemble de processus*, et non comme *un ensemble d'états* : la première conséquence de ce choix a été de rassembler, comme par retour, dans une réflexion commune, des cartes cataloguées « imaginaires » avec d'autres qui, *a priori*, ne l'étaient pas. Interroger la part de l'imagination dans la mise en œuvre des cartes participe ainsi d'une mise en question de la cartographie plus générale.

Pour être clair sur l'emploi des mots, il faut comprendre par *imagination* la faculté psychique de former, d'agencer ou de recomposer un ensemble d'images mentales. Le produit de cette faculté prend alors le nom d'*imaginaire*. Parmi toutes

---

<sup>40</sup> K. Harmon, *You Are Here. Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*, New York, Princeton Architectural Press, 2004. Dans le même esprit, mais en plus fourre-tout, on peut encore citer O. Le Carrer, *L'Atlas essentiel. Pour comprendre le monde, l'amour et les grandes catastrophes*, Paris, Glénat, 2008, surtout intéressant pour son grand format et le nombre de cartes reproduites.

<sup>41</sup> Disponible sur : <http://www.library.yale.edu/MapColl/oldsite/map/curious.html>

les pensées qui entrent en résonance avec ces deux mots, celle de Gaston Bachelard marque de son empreinte l'ensemble de notre réflexion. On peut déjà le suivre pour préciser la relation de l'imagination à l'imaginaire : « Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas *image*, c'est *imaginaire*. La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*. Grâce à l'*imaginaire*, l'imagination est essentiellement *ouverte*, *évasive*. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de *l'ouverture*, l'expérience même de la *nouveauté* »<sup>42</sup>. Une expérience qui tend alors à se réaliser, à se trouver une forme. Cette idée peut ainsi appeler un troisième terme : celui de *fiction*. La définition qu'en propose le *Vocabulaire d'esthétique* d'Etienne Souriau est assez claire sur ce point là : « Du latin *fictio*, au sens propre action de modeler, puis en général de fabriquer ; au sens figuré, action d'inventer, de représenter en imagination, ou de feindre. Le français n'a gardé que le sens figuré, et ne désigne plus seulement l'action, mais aussi la chose qui en résulte, ce qui a été imaginé, et aussi son caractère imaginaire. »<sup>43</sup> L'accent est mis, à juste titre, sur la part d'action, de fabrication, d'invention, que toute fiction implique. Une fiction n'est pas une forme, mais elle existe par et dans une forme — par exemple celle du roman, mais aussi bien celle de la carte. Une fiction est ainsi avant tout de l'ordre du processus, « un processus double : processus d'imagination, processus de mise en œuvre »<sup>44</sup>.

Pour résumer, cette étude se penche moins sur les cartes imaginaires que sur les *pratiques*, les processus de mise en forme de l'imaginaire par les cartes. Pour dire les choses encore autrement, le choix des éléments du corpus se justifie *chaque fois que la mise en œuvre d'un imaginaire prend la forme d'une carte*.

Repérer les pratiques, les processus, et penser en même temps l'imagination comme expérience de la nouveauté, c'est une manière d'atteindre la question de la *création*, entendue comme l'élaboration d'une œuvre. On sait que l'imagination peut être « créatrice ». On nuancera en disant qu'imagination et

---

<sup>42</sup> G. Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 5-6.

<sup>43</sup> Premières lignes de l'article « Fiction », dans le *Vocabulaire d'esthétique*, dir. E. Souriau, Paris, PUF, 1990, p. 741.

<sup>44</sup> *Ibid.*

création peuvent se retrouver dans un même *mouvement*, ou encore dans des *processus* communs. On fait alors l'hypothèse que la mise en œuvre d'une carte est un de ces processus ; ou encore, que la cartographie offre l'espace nécessaire à ce mouvement, à son déploiement.

On ne s'arrête donc pas à dire que les cartes sont sources de rêveries, ni comment les artistes les utilisent dans leurs œuvres. Mais on s'intéresse à la liaison entre cartographie, imaginaire et création. Pour formuler les choses dans une question : comment la pratique de la cartographie ouvre-t-elle un passage de l'imaginaire vers l'œuvre ? Ou encore : quel rôle l'imagination cartographique joue-t-elle dans les processus de création ? Cela pose plus largement le problème de la *forme* cartographique, et de ses *potentialités*. C'est aussi un questionnement centré sur des pratiques, sur les gestes et actions qu'induisent les cartes.

Il y a bien une volonté commune, à travers les siècles et les arts, de mettre en forme l'imaginaire en reprenant les gestes des cartographes. Le champ d'étude est donc à la fois transhistorique et transdisciplinaire — ce qui n'est pas, on en convient, l'approche méthodologique la plus simple. Ce qui n'est pas non plus sans risque : le principal étant de se perdre dans une thèse fleuve sans savoir où donner de la tête face à l'immensité du corpus, et d'accumuler les rapprochements artificiels. La seule solution a été d'accepter de laisser de côté une foule de références et d'exemples, au profit de la clarté du propos et de sa densité. Ces décisions ont aussi été aidées par l'existence d'analyses de fond, dont la répétition semblait inutile<sup>45</sup>. Dans ce cas, les références sont signalées sans être développées — ce qui est aussi l'intérêt d'une mise en commun de la recherche. Par ailleurs, s'il n'y a pas de cadre chronologique ou disciplinaire prédéfini, on peut quand même indiquer quelques orientations dans le choix des références et l'approche méthodologique.

Tout d'abord, il existe un cadre au moins géographique : aucune analyse ne concerne des cartographies disons « extra-occidentales », qui dépassent nos compétences linguistiques et culturelles. Une remarque aussi sur le vocabulaire employé : le mot « cartographie » est entendu ici comme la mise en œuvre de cartes, mais aussi de plans, donc de structures cartographiques de lieux particuliers

---

<sup>45</sup> Un exemple type est l'œuvre de Robert Smithson, qui croise souvent les enjeux de ce travail, mais dont l'analyse n'aurait été qu'une répétition après celle de Gilles A. Tiberghien, que ce soit dans *Land Art*, dans *Nature, art, paysage*, ou encore dans *Finis terrae*.

présentés à grande échelle. Ensuite, l'intérêt porte surtout sur la cartographie comme construction de lieux ou d'espaces, sur les cartes où se dessinent des *topographies* au sens large. Par exemple, toutes les formes de cartographie qui se définissent comme l'application graphique d'un thème sur un fond de carte préétabli ne sont presque pas abordées. Enfin, ce sont les pratiques d'arts graphiques et d'arts plastiques de la période contemporaine, jusqu'à aujourd'hui, qui ont montré le chemin. Elles forment d'ailleurs la majeure partie du corpus. Les exemples plus anciens n'ont pas été abordés isolément, mais en écho à ces productions récentes, dans un jeu d'éclairages et de questionnements mutuels. Des fictions (romans, albums, bande dessinées, ...), avec ou sans carte visible, se sont souvent montrées éclairantes pour comprendre l'acte cartographique. On a aussi tenté des incursions dans le domaine de la notation musicale. Par ailleurs, « quelques îles surchargées d'explorateurs, quelques territoires mille fois mis en carte »<sup>46</sup> ont été évitées (comme la fameuse *Carte du Tendre*), tandis que d'autres se sont révélées des étapes incontournables, comme *L'Île au Trésor* ou *l'île d'Utopie*. Mais, le plus souvent possible, on a essayé de se tenir hors des sentiers battus, au moins par une façon de parler des cartes. Enfin, dans le cadre — inédit pour la cartographie — d'une thèse en Arts plastiques, le texte a été construit avec au moins deux principes : d'abord un appui permanent sur des analyses d'images, qui n'illustrent pas des développements abstraits, mais à partir desquelles se structure l'argumentation. Second principe : le choix d'un point de vue situé du côté d'une pratique, que ce soit dans la fabrication ou même dans l'usage des cartes, plutôt qu'un point de vue de spectateur percevant la carte comme un résultat à interpréter.

Cette thèse ne prétend donc pas produire des inventaires ou des classifications, et encore moins être une somme. Elle ne circonscrit pas un territoire à arpenter, mais part d'une question et suit une ligne, ou plutôt une ligne brisée, où les contractions de temps et la dislocation des frontières disciplinaires ont une visée heuristique.

---

<sup>46</sup> J.-L. Rivière, *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. XV.

## Nous sommes ici

Lorsque fin 2003 nous avons commencé à approcher ces cartographies<sup>47</sup>, les contributions au sujet restaient rares dans le cadre universitaire. Les cartes imaginaires apparaissaient souvent dans des recherches en histoire, en géographie, ou en lettres, sur l'imagination géographique, les récits de voyage, l'Utopie, ou encore sur les îles<sup>48</sup>. En arts, aucune thèse soutenue ou en cours n'abordait la question des cartes, bien que l'activité artistique fût intense et reconnue. Par ailleurs, aucun livre n'étudiait spécifiquement les imaginaires cartographiques, malgré une éblouissante production de formes et d'œuvres.

Ces dernières années, les choses se sont accélérées. La question des cartes s'est retrouvée au centre de colloques : *Atlas et les territoires du regard. Le géographique et l'histoire de l'art (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)* en 2004 à l'université Paris I (dont les actes ont été publiés en 2006)<sup>49</sup> ; *Geographiae imaginariae : dresser le cadastre des mondes inconnus dans la fiction narrative de l'Ancien Régime* à l'université York de Toronto en octobre 2008<sup>50</sup>, ou très récemment *Cartes et plans dans les albums et les romans pour la jeunesse du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle : paysages à construire, espaces à rêver* en mai 2009 à l'université d'Artois<sup>51</sup>. Aux Presses universitaires de Trinity (université de San Antonio, Texas) est sorti *Maps of the Imagination : The Writer as Cartographer* de Peter

---

<sup>47</sup> À l'occasion du Diplôme d'Etude Approfondi, soutenu en juin 2004 à l'université de Bordeaux 3.

<sup>48</sup> On pense par exemple à la thèse de Pierre Jourde, claire et intéressante, intitulée *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de monde au XX<sup>e</sup> siècle. Gracq, Borges, Michaux*, publiée chez José Corti en 1991. Ou encore aux travaux de Frank Lestringant sur les îles et les insulaires, dont un ouvrage de synthèse intitulé *Le Livre des îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne* est paru en 2002 chez Droz.

<sup>49</sup> M. Vanci-Perahim (dir.), *Atlas et les territoires du regard. Le géographique et l'histoire de l'art (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*, actes du colloque organisé par le CIRHAC-université de Paris I, Paris, Publication de la Sorbonne, 2006.

<sup>50</sup> Colloque international de la SATOR, université York, Toronto, les 2, 3 et 4 octobre 2008.

<sup>51</sup> Colloque organisé par l'équipe d'accueil « Textes et cultures », université d'Artois, les 27 et 28 mai 2009.

Turchi<sup>52</sup>. Des revues comme *Textimage*, ont pu faire de la cartographie leur objet d'étude<sup>53</sup>. Elle a clairement pris place dans les axes de l'équipe E.H.GO du CNRS l'une des rares (seules ?) équipes de recherche en France dont l'un des axes vise « à inventorier les divers usages artistiques de la cartographie dans la culture contemporaine, d'une part, à mesurer, d'autre part, le retentissement de ce travail artistique sur la compréhension même du concept de carte »<sup>54</sup>. Enfin, le thème s'est fait un peu plus remarquer dans les thèses enregistrées, dont les intitulés montrent des volontés de recherches transversales : *Cartographie et cinéma*<sup>55</sup> déposée en 2004, ou *Photographie et cartographie. Constitution de géographies personnelles*<sup>56</sup> en 2006.

C'est fin 2007 qu'est paru l'ouvrage le plus proche de cette recherche : *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques* de Gilles A. Tiberghien<sup>57</sup>. Une proximité qui se lit non seulement dans des exemples parfois communs, mais aussi dans des choix de méthode : on est sensible, entre autre, à l'intention de ne pas s'en tenir aux « cartes d'artistes »<sup>58</sup>, à la volonté de « saisir divers types d'investissement imaginaire dans la fabrication des cartes »<sup>59</sup>, et à celle d'observer autant les « éléments constructifs »<sup>60</sup> des cartes que ce qu'elles figurent. Mais heu-

---

<sup>52</sup> P. Turchi, *Maps of the Imagination : the Writer as Cartographer*, San Antonio, Trinity University Press, 2004. Un livre plutôt bien documenté, mais qui ne présente malheureusement aucune note et ne cite jamais précisément ses sources.

<sup>53</sup> *Textimage*, revue en ligne, n° 2, « Cartes et plans », été 2008.  
Disponible sur : <http://www.revue-textimage.com/sommaire.htm>

<sup>54</sup> Extrait de la présentation des axes de recherche de l'équipe E.H.GO, UMR *Géographie-cités*, CNRS. Disponible sur :  
<http://www.parisgeo.cnrs.fr/index.php?page=axeDescription&id=5&langue=fr>.

<sup>55</sup> T. Castro, *Cartographie et cinéma*, thèse en cours sous la direction de P. Dubois, Etudes cinématographiques, université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, enregistrée en 2004.

<sup>56</sup> E. Pons, *Photographie et cartographie. Constitution de géographies personnelles*, thèse en cours sous la direction de A. Rouillé, Philosophie, université de Paris VIII, enregistrée en 2006.

<sup>57</sup> G. A. Tiberghien, *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2007.

<sup>58</sup> « Ce livre cependant ne s'intéresse pas seulement aux cartes d'artistes ; il n'en traite même qu'à proportion de ce qu'elles peuvent nous faire comprendre de l'activité cartographique et de son rapport à l'imaginaire. » Dans G. A. Tiberghien, *ibid.*, p. 10.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 83 sq.

reusement, avoir la même carte ne veut pas dire faire le même itinéraire, ni raconter son voyage de la même façon. Au tout début de l'année 2008, la lecture de *Finis terrae* a finalement été un encouragement à aller jusqu'au bout, pour proposer non pas la découverte de territoires inconnus, mais une nouvelle manière de les traverser.

## Cheminement

Pour avancer dans les cartes, Jean-Loup Rivière avait habilement construit *Cartes et figures de la Terre* à partir de trois verbes à l'infinitif : Voyager, Relever, Décider. Dans la forme même du catalogue, il indiquait ainsi une pensée de la carte tournée vers l'action. Comprendre les cartes, c'était d'abord saisir ce qu'elles permettaient de faire. Dans le même esprit, Jean-Marc Besse proposait il y a quelques années un article en trois parties, Cartographe, Construire, Inventer<sup>61</sup>, dans une réflexion sur la cartographie comme processus de construction voire d'invention des territoires, dans une logique de projet là aussi tournée vers l'acte cartographique et ses effets. En tentant de s'inscrire dans des formes de pensée similaires, on se permettra de proposer un troisième triptyque : Représenter, Fonder, Pratiquer. C'est une pensée des gestes qui fonde ce travail, une pensée de la carte en actes. Aussi, c'est une suite d'infinitifs qui s'est également imposée comme structure de l'ensemble du texte : non seulement dans l'intitulé des grandes parties, mais à chaque étape de l'argumentation. Si début de typologie il y a, ce sera celle-ci, celle des gestes et processus qui font et accompagnent les cartes.

Représenter. La question de la première partie est par nécessité définitionnelle. Non pas : qu'est-ce qu'une carte ? Mais : qu'est-ce qu'une cartographie ? Faire une carte, ce serait *représenter*, s'accordent à dire les définitions standards, encore faut-il interroger la singularité de l'acte cartographique comme processus de représentation. On rappellera ainsi comment l'imagination a toute sa place dans une cartographie qui *construit* les territoires représentés.

---

<sup>61</sup> « Cartographe, construire, inventer. Notes pour une épistémologie de la démarche de projet », *Les Carnets du paysage*, n° 7, automne 2001, p. 126-145.

Fonder. Une fois compris le rôle de l'imagination, et admise l'idée d'une carte comme construction, on s'arrêtera sur les questions posées par les cartographies imaginaires. Non plus sur la place de l'imagination dans les processus qui relient un territoire à une carte, mais sur ce qui se joue lorsque l'imaginaire *est* le territoire d'origine de la carte. Au fond, la seconde partie est aussi celle d'une définition : qu'est-ce qu'une cartographie imaginaire ? Et la réponse se déplacera du terme de construction vers celui de *fondation*. Imaginer une carte, ce serait se donner le pouvoir de fonder : un territoire, un monde, le lieu d'une œuvre à venir.

Pratiquer. La dernière partie finit de donner sens au terme de fondation. La cartographie offrirait l'espace d'un monde qui reste à inventer, voire d'une œuvre à accomplir. Et c'est encore grâce à l'imagination que le seul usage d'une carte pourra se révéler une *pratique*, pourra rejoindre le mouvement d'une *création*.

Vous êtes ici,

au départ d'une ligne qu'il faut maintenant commencer à suivre.

# I. Représenter

---

« Le Grand Kahn possède un atlas dont les dessins représentent le globe terraqué dans son ensemble et continent par continent, les confins des plus lointains royaumes, les routes maritimes, le contour des côtes, les plans des métropoles les plus illustres et des ports les plus opulents. Il en feuillette les planches sous les yeux de Marco Polo pour mettre à l'épreuve ses connaissances. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles* (1972), trad. J. Thibaudeau, Paris, Seuil, « Points », 2002, p. 158.

« Terme de géographie. Feuille de papier sur laquelle est représentée quelque partie de la Terre. »<sup>1</sup>

« Représentation de la Terre ou d'une portion de l'espace terrestre, quel qu'en soit le support matériel. »<sup>2</sup>

« Représentation à échelle réduite de la surface totale ou partielle du globe terrestre. »<sup>3</sup>

« Une carte est une représentation géométrique plane, simplifiée et conventionnelle, de tout ou partie de la surface terrestre, dans un rapport de similitude convenable qu'on appelle l'échelle. »<sup>4</sup>

« Représentation conventionnelle, généralement plane, de la répartition dans l'espace de phénomènes concrets ou abstraits. »<sup>5</sup>

« Représentation conventionnelle généralement plane, en positions relatives, de phénomènes concrets ou abstraits, localisables dans l'espace. »<sup>6</sup>

« Représentation fondée sur un langage, caractérisé par la construction d'une image analogique d'un espace. »<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> E. Littré, *Dictionnaire de la langue française* (1866), article « carte », réédition Gallimard Hachette, 1963.

<sup>2</sup> R. Brunet (dir.), *Les Mots de la géographie. Dictionnaire critique*, article « Carte », Montpellier, RECLUS-La Documentation française, 1992, p. 89.

<sup>3</sup> A. Rey et J. Rey Debove (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, article « Carte », édition 2008.

<sup>4</sup> F. Joly, *La Cartographie*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1985, p. 3.

<sup>5</sup> P. Merlet et A. Berès (dir.), *Petit Larousse*, article « Carte », édition 2003.

<sup>6</sup> Définition du Comité Français de Cartographie, cité dans le glossaire de *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. 476.

<sup>7</sup> J. Lévy et M. Lussault (dir.), article « Carte », *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, p. 128.

Une représentation. C'est bien le terme qui définit une carte. Faire la carte, ce serait donc représenter, présenter à nouveau, substituer une présence (la carte) à une absence (son référent). Quel référent ? « La Terre », « la surface terrestre », « une portion de l'espace terrestre » proposent encore de nombreuses définitions. « Un espace » avancent certaines plus prudemment, ou encore des « phénomènes concrets ou abstraits, localisables dans l'espace ». Dans tous les cas, « une carte n'est pas le territoire »<sup>9</sup>, et chacun s'accorde à dire qu'elle ne peut prétendre en être un double. Les fantasmes positivistes de la carte parfaite, copie sans faille d'une hypothétique réalité spatiale semblent désormais oubliés. Ni « miroir »<sup>10</sup>, ni « calque »<sup>11</sup>, une carte est « schématique, sélective, conventionnelle, condensée et uniforme »<sup>12</sup>.

Y a-t-il alors une place pour l'imagination dans cette « représentation » par les cartes ? Le premier chapitre tente ainsi de définir l'activité cartographique à partir de cette question. L'enjeu est aussi d'analyser le lieu commun qui voit l'histoire de la cartographie comme une substitution progressive de l'imaginaire et de l'art par la rigueur de la science. Le second chapitre témoigne alors de l'actualité des relations entre cartographie et imaginaire, et montre comment les artistes ne cessent de jouer avec les cartes et leurs conventions. Une manière de comprendre, une nouvelle fois, ce que cartographe veut dire.

---

<sup>9</sup> Selon la formule, reprise à tout va, d'Alfred Korzybski (1879-1950). Elle forme le titre d'un recueil de textes traduits en français : A. Korzybski, *Une carte n'est pas le territoire. Prolegomènes aux systèmes non-aristotéliens et à la Sémantique générale*, trad. D. Kohn, M. de Moura et J.-C. Dermis, Paris, Éditions de l'Éclat, 1998.

<sup>10</sup> E. H. Gombrich, « *Mirror and Map : Theories of Pictorial Representation* » (1974), dans *The Image and the Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation* (1982), Londres, Phaidon, 2002, p. 172-214.

<sup>11</sup> « Tout autre est le rhizome, carte et non pas calque. », dans G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome. Introduction*, Paris, Minuit, 1976, p. 37.

<sup>12</sup> N. Goodman, *Problems and Projects*, Indianapolis, Hackett Publishing Co, 1972, p. 15. Cité et traduit dans G. A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Carré, 1995, p. 169.

# L'ATELIER DU CARTOGRAPHE

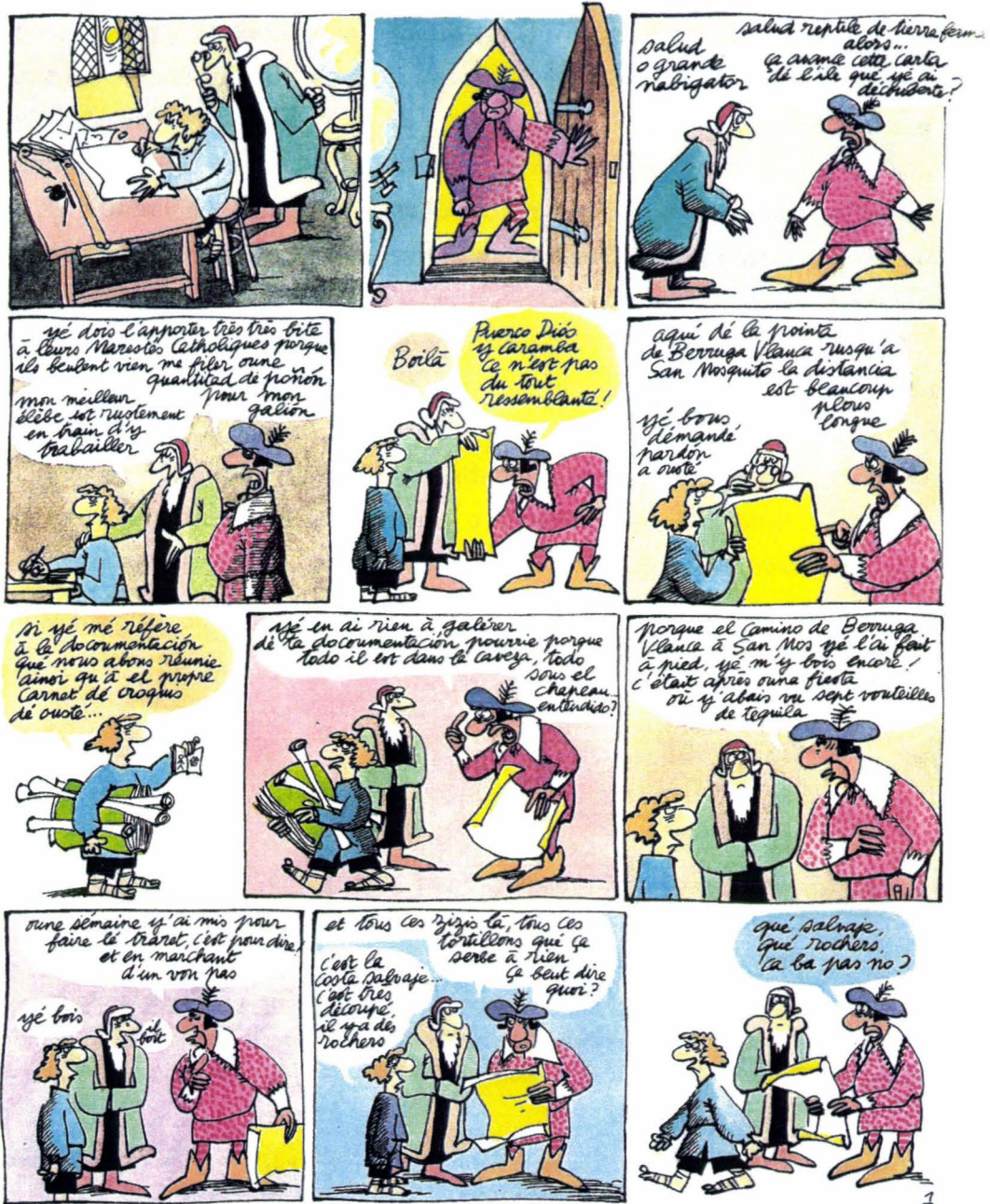


Fig 1 : Claire Bretécher, L'Atelier du cartographe, 1980, bande dessinée.



now abona aqui...  
d'une documentacion  
que ...

BOULSHIT



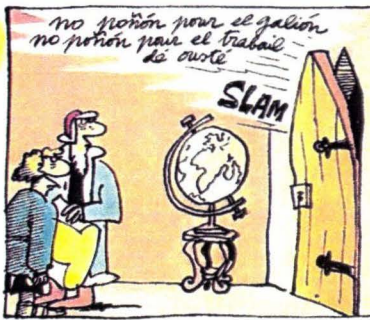
C'est vraiment le long de  
cette cote que yo en oune  
souperre roman de amor  
avec le petit veau-frere  
del Caigre... oune beritable  
beaute, ce garçon... dov  
ye se à qui elle ressemble  
la cote... faitte moi  
confianza!



Ce n'est que friseles  
des baquelotes sur la playa,  
dov brussement des palmas  
et rise embaumee du soir...  
alors ou ils sont les rochers,  
hein? explique à Max



Von, il la fallon m'erabon.  
tout ça sérieusement et bite,  
ye s'orru nos tres  
mécontent



no notion pour el galion  
no notion pour el travail  
de ovote

SLAM



Tou as entendido ce que a dit  
el navigator muchacho, et yo  
ye te l'ai d'ra dit cont bon.  
ta n'est pas assez ovactif  
en tu apprehension  
del mundo!

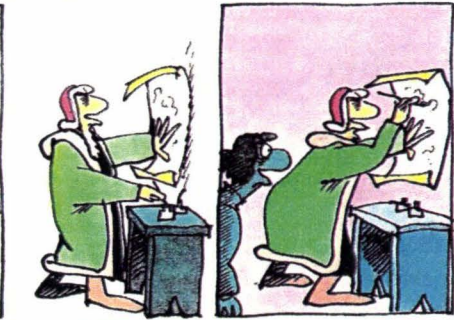


Cuando on fait dans  
la cartografia hay que être  
muy ovactif... riguaur et  
ovactibite sont las dos  
mamelas del  
cartografo,  
claro?



borrons  
cette carta  
un poquito

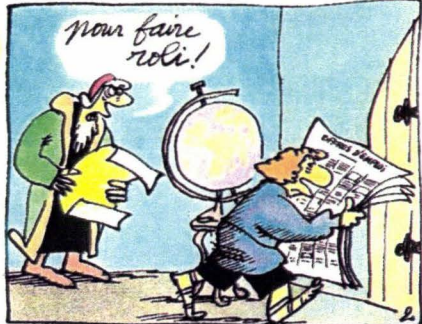
mmh  
oum  
oum



et bita!



mais porqaz vous abez  
raruole, cot est dans  
el golfo que il n'est pas  
pour la  
documentacion?



pour faire  
roli!

BRETECHER

## Chapitre 1

### Cartographe : imagination, codes et autorité

#### Imaginer

À la fin du catalogue *Carte et figures de la Terre*, deux pages sont investies par une bande dessinée de Claire Bretécher intitulée *L'Atelier du cartographe*<sup>13</sup>. Cette courte histoire se penche avec drôlerie sur les ambiguïtés de toute activité cartographique, et peut nous aider à en percevoir les enjeux (*fig. 1*). Le récit joue sur la divergence des points de vue. Les certitudes du jeune cartographe sont d'abord mises à mal par le navigateur, puis par le maître. Les oppositions portent sur la carte, et précisément sur la manière de faire une carte. Et c'est chaque fois la définition même de la cartographie qui est en jeu.

Le point de vue de l'élève est celui couramment admis aujourd'hui sur la pratique d'un cartographe : son travail consiste à retranscrire, minutieusement (*voir 1<sup>re</sup> case*), des mesures et autres relevés topographiques (la « documentation ») sous la forme de signes et de tracés conventionnels, afin de décrire un territoire — une île en l'occurrence. Pour dire les choses autrement, cartographe, c'est d'abord se

---

<sup>13</sup> *Cartes et figures de la Terre, op. cit.*, p. 468-469. Ces deux pages entrent en dialogue avec les textes de Frank Lestringant qui la suivent immédiatement sur les « Insulaires » et la « Cosmographie » d'André Thevet.

fonder sur des données préalables, des *relevés*, d'où la référence insistante à la « documentation » qui, seule, justifie et légitime la production du jeune cartographe. C'est ensuite passer par des *conventions de construction* (projection, échelle...), et *traduire* l'ensemble de ces opérations grâce à une sémiologie de représentation graphique (codes symboliques, analogiques, chromatiques, lexicaux...). La cartographie est alors à envisager comme un langage à part entière, comme un système de signes construit et autonome qui est aussi un mode de communication. D'où la nécessité de maîtriser ce langage non seulement pour élaborer une carte, mais aussi pour la lire : « et tous ces zizis là, tous ces tortillons que ça sert à rien, ça veut dire quoi ? »<sup>14</sup> (*case 11*). La question du navigateur révèle un problème de lecture. Même si la carte est appréhendée comme une représentation, elle n'est pas un calque ou un reflet, mais avant tout un ensemble de conventions qu'il faut apprendre à reconnaître. Tel pourrait être le *credo* du jeune cartographe : *la cartographie ne reproduit pas le visible, elle rend lisible*<sup>15</sup>. Et dans ce travail de traduction, l'élève applique à la lettre la devise de son maître : « rigueur et objectivité sont les deux mamelles du cartographe » (*case 19*). Il établit des cartes sans aucune prétention à la création, il ne cherche en rien à être singulier ou original, et il est étranger à toute fantaisie esthétique — dans les dernières cases, l'ajout d'une petite île imaginaire simplement « pour faire joli » est le geste de trop.

Cependant, une carte n'est pas synonyme d'un texte ou d'un code, et si elle est à lire, la description du cartographe se donne en même temps à voir. Une carte, par sa perception globale et instantanée, appartient bien à la famille des images. On pourrait ajouter qu'elle *fait image*. Elle ne reproduit pas le visible, mais propose l'image visible d'une réalité invisible. On le sait depuis Ptolémée, il faut avoir recours à l'image (*eikôn*) pour *voir* la Terre et ainsi la connaître, pour offrir au regard la hauteur et la distance nécessaires à une appréhension globale du monde :

« Voilà donc un domaine de recherche d'une grande élévation et d'une extrême beauté : si les mathématiques permettent d'expliquer à l'intelligence humaine le ciel lui-même tel qu'il est au naturel, car on peut le voir tourner autour

---

<sup>14</sup> On me permettra de citer le texte de Claire Bretécher sous la forme d'une « traduction ».

<sup>15</sup> Après la formule bien connue de Paul Klee : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible », dans P. Klee, *Théorie de l'art moderne* (1956), trad. P.-H. Gonthier, Paris, Denoël, 1998, chap. 3 « Credo du créateur », p. 34.

de nous, pour la terre en revanche, on est obligé de recourir à la représentation picturale, car la terre véritable, qui est de très grandes dimensions et ne nous entoure pas, ne peut être parcourue en entier par un même individu, ni d'une seule traite, ni par fragments successifs. »<sup>16</sup>

Il s'agit donc, à l'aide d'un langage, de donner accès à un point de vue inédit sur le monde, un point de vue qui permette de lui associer une image, de l'imaginer. Ce qui ne signifie pas que toutes les cartes sont imaginaires au sens où elles ne répondraient à aucun territoire existant, mais elles sont toujours imaginées, font travailler l'imagination de ceux qui les conçoivent comme de ceux qui les regardent. On pourra répondre que c'est ici le rapport à l'imagination qui entre plus généralement dans tout processus représentatif. Nul besoin d'avoir vu le bout du monde ou le pays des merveilles pour en avoir en tête une image précise ; je peux très bien l'imaginer à partir des représentations déjà réalisées, ou de la seule description que l'on m'en fait. À ceci près que, dans le cadre de la réflexion de Ptolémée, il n'y a aucun voyageur ou écrivain pour jouer à l'éclaireur, et dire la forme de la « terre véritable ». On pourrait encore ajouter que ce qui est vrai pour une partie de l'histoire de la cartographie, ne l'est plus depuis que l'on sait *voir la Terre*, au sens propre, grâce au développement technologique. Les débuts de la photographie aérienne ont d'ailleurs laissé croire un temps à une substitution possible de la carte par l'image photographique. Un exemple, en 1903 le magazine *Photo-Miniature* annonce que « l'écolier de demain apprendra la topographie à partir d'images réelles au lieu de la carte d'école »<sup>17</sup>. L'histoire démontre alors le contraire : non seulement les techniques de prise de vue aérienne, qui se développent pendant les deux Guerres mondiales, ne supplantent pas la cartographie, mais elles participent à son développement — en particulier sous la forme de la photogrammétrie. Et surtout, l'image photographique prise du ciel atteste une nouvelle fois de la nécessité de la carte. La synthèse éclairante de Jean-Loup Rivière le formule ainsi :

« Premier mouvement, un progrès technologique montre une régression intellectuelle : c'est par la force du concept que la carte montrait le territoire d'un point d'où nul œil ne pouvait le considérer. Le concept se fait débile quand, par

---

<sup>16</sup> C. Ptolémée, *Géographie*, I, 6, traduit dans G. Aujac, *Claude Ptolémée, astronome, astrologue, géographe. Connaissance et représentation du monde habité*, Paris, CTHS, 1993, p. 308.

<sup>17</sup> Cité dans B. Rouleau, *Méthodes de la cartographie*, Paris, Presses du CNRS, 1991, p. 38.

l'avion ou le satellite, l'œil humain vient rejoindre le point de vue théorique : le territoire est vu *comme* une carte. Deuxième mouvement, et la mutation est là considérable — venant compenser la défaite du concept — la caméra remplace l'œil, distinguant mieux et surtout captant les bandes invisibles du spectre : la caméra voit un autre territoire, la diversité de bandes multipliant les graphies. La carte conquiert une nouvelle noblesse, elle fait exister pour l'œil ce qui jamais ne pourra être vu. »<sup>18</sup>

La cartographie rend donc visible, à condition d'en savoir lire le code, ce qui, autrement, reste inaccessible, même par une vue aérienne ou satellite. Le problème originel de la cartographie — comment donner à voir ce qui ne peut être vu ? — n'a eu de cesse de se réactualiser. Et les réponses des géographes de l'Antiquité aident aujourd'hui encore à comprendre ce que faire une carte veut dire. Retenons alors, à la suite de Ptolémée, que le cartographe doit développer un processus intellectuel où *l'imagination s'associe à la pensée pour déduire et produire en même temps une image possible de la Terre*, sa carte, que la peinture (« la représentation picturale ») s'est longtemps chargée de matérialiser.

## Peindre

L'imaginaire reconnu dans l'activité cartographique a alors été largement identifié à celui développé par la pratique de la peinture. Un simple regard sur les cartes « anciennes » — disons ici jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle — ne laisse d'ailleurs pas de doute sur l'inventivité et les finesses autant graphiques que picturales dont les cartographes font preuve<sup>19</sup>. L'image de la carte comme peinture s'impose d'ailleurs d'un point de vue théorique à partir des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Les nombreuses traductions de la *Géographie* de Claude Ptolémée à la Renaissance ont mis en avant cette relation, en particulier dans l'interprétation de la formule qui ouvre

---

<sup>18</sup> J.-L. Rivière, « Polygraphies », *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. 267.

<sup>19</sup> Le catalogue de l'exposition *Couleurs de la Terre* organisée par la Bibliothèque nationale en est une belle illustration grâce au grand format et à la qualité des reproductions. Cf. *Couleurs de la Terre. Des mappemondes médiévales aux images satellitaires*, dir. M. Pelletier, Paris, Seuil / Bibliothèque nationale de France, 1998.

la *Géographie*, et fonde en même temps sa définition première : « La géographie est une imitation graphique de la partie connue de la terre, considérée globalement, dans ses traits généraux »<sup>20</sup>. Au terme « graphique » choisi ici, la Renaissance a préféré celui de « peinture », le mot grec d'origine, *graphikōs*, signifiant l'un comme l'autre. La lecture des cosmographies hollandaises ou allemandes du XVI<sup>e</sup> siècle confirme ainsi l'analogie entre l'établissement de cartes et la peinture de la Terre<sup>21</sup>. À cela s'ajoutent les nombreux exemples de peintres qui exercent en même temps une activité cartographique<sup>22</sup>.

Mais les choses sont, dès l'origine, à nuancer. Les principes de description de la Terre établis par Ptolémée n'assimilent pas l'établissement des cartes à une seule activité, qui serait celle d'un peintre cartographe. Ce qui n'est pas encore la cartographie se partage alors entre Géographie et Chorographie. La première cherche à donner une image d'ensemble du monde connu, tandis que la seconde vise la représentation de lieux particuliers — ce que l'on peut identifier à une vue topographique. Mais cette séparation ne s'appuie pas sur la seule question de l'étendue d'espace représenté. Géographie et chorographie n'ont pas les mêmes finalités, et requièrent des techniques et des savoirs différents. C'est ce que formule avec clarté Lucia Nuti dans un article extrait de *L'Œil du cartographe* :

« Le géographe se fixe comme objectif la connaissance du tout ; il doit arriver à définir le *schéma* (la forme abstraite) de l'*oikoumène* (la terre habitée), à travers la correspondance métrique des différentes parties, et ne retient seulement que les données principales. De cette façon, il est à même de dépasser l'image sensorielle et d'élaborer au moyen de la mesure une représentation analogique, abstraite, de l'objet réel. Il la traduit par des points et des lignes, dans un langage à la fois mathématique et quantitatif.

Quant au chorographe, il enregistre au contraire un grand nombre de détails relatifs aux différentes localités en utilisant un langage pictural, parce que son

---

<sup>20</sup> C. Ptolémée, *Géographie*, I, 6, traduit dans G. Aujac, *op. cit.*, p. 305.

<sup>21</sup> On le retrouve par exemple dans la *Cosmographie* de Pierre Apian, chez Sebastian Münster, etc. Sur ces questions voir notamment : S. Alpers, *L'Art de dépeindre* (1983), trad. J. Chavy, Paris, Gallimard, 1990, chap. V, « L'appel de la cartographie dans l'art hollandais », p. 209-290 ; J.-M. Besse, « La Terre comme paysage : Bruegel et la géographie », dans *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Actes Sud / ENSP / Centre du paysage, 2000, p. 35-68 ; J.-M. Besse, *Les Grandeurs de la Terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, ENS Éditions, 2003.

<sup>22</sup> Quelques noms pour mémoire : Léonard de Vinci, Pierre Pourbus, Pierre Saenredam, Gaspar Van Wittel, Joris Hoefnagel, etc. Voir à nouveau S. Alpers, *ibid.* et J.-M. Besse, *ibid.*

but c'est la ressemblance visuelle avec l'objet représenté. Le géographe est donc un bon mathématicien, alors que le chorographe est un bon peintre ou dessinateur. »<sup>23</sup>

Cette distinction s'impose aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles avec la diffusion de la *Géographie*, et marque le développement de la cartographie moderne, du moins dans ses principes. C'est aussi ce que montre encore explicitement un cartouche orné de la carte des Dix-sept Provinces publiée par Claes Jansz Visscher au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle (fig. 2).



Fig. 2 : Claes Jansz Visscher (éd.),  
Carte des dix-sept provinces (détail du cartouche),  
première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

<sup>23</sup> L. Nuti, « Le langage de la peinture dans la cartographie topographique », dans *L'Œil du cartographe et la représentation géographique du Moyen Âge à nos jours*, dir. C. Bousquet-Bressolier, Paris, CTHS, 1995, p. 54. Sur cette question voir également F. Lestringant, « Chorographie et paysage à la Renaissance », dans *Écrire le monde à la Renaissance*, Caen, Paradigme, 1993, p. 49-67.

C'est une des images les plus populaires de la cartographie hollandaise de l'époque. Elle est restée célèbre car c'est cette carte que Vermeer a peinte à l'arrière plan de *L'Art de la Peinture* — le détail reproduit ici se distingue dans le coin supérieur gauche. On y voit deux figures allégoriques de part et d'autre de la légende : l'une a pour attributs une règle et un compas, tandis que la seconde tient une palette, des pinceaux, un repose main (?), et un rouleau de papier qui laisse entrevoir la vue d'une ville. On peut remarquer cette même partition des outils dans *L'Atelier du cartographe* : règle et compas à la première case, et pinceau/plume dans les mains du maître à la seconde page. Aux instruments répondent les attitudes et gestes des deux personnages. L'élève est assis à une table, nez collé à la feuille, sa posture rappelle celle d'un écolier appliqué à écrire. Le maître, en revanche, a l'attitude d'un peintre cherchant l'inspiration, posant sa feuille à la verticale, prenant du recul. Il retouche la carte comme on corrigerait un dessin. Autrement dit, au géographe, la mesure et l'écriture ; au chorographe, le regard et la peinture.

Reste à chercher cette distribution des rôles dans les cartes. On peut s'arrêter sur un exemple extrait d'un ensemble souvent commenté mais toujours aussi éclairant, l'*Atlas Miller*<sup>24</sup> daté aux environs de 1519. À cette période l'œuvre de Ptolémée fait autorité, et en même temps les grandes découvertes obligent à redessiner sans cesse la physionomie du monde. L'*Atlas Miller* est un modèle de cartographie nautique portugaise qui présente l'ensemble du monde connu, du Brésil à la Chine, en plusieurs feuillets manuscrits correspondant aux grandes régions du globe<sup>25</sup> — on y reconnaît ici l'océan Indien (*fig. 3*).

La carte est bien le travail d'un géographe : le monde est mis à plat et se révèle à travers une structure mathématique dont témoignent les coordonnées ptoléméennes (équateur, tropique, parallèles et méridiens) et les lignes de rhumbs

---

<sup>24</sup> L'atlas a pris le nom de son dernier possesseur, Emmanuel Miller, avant que la Bibliothèque nationale n'en fasse l'acquisition à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est une commande du roi Manuel du Portugal (1469-1521). La carte choisie ici a l'avantage de faire partie des planches déchiffrées entièrement en français, qui occupent, sous la direction de F. Wahl, la seconde partie du livre de G. Kish, *La Carte, image des civilisations*, Paris, Seuil, 1980. Il est aussi un exemple récurrent dans C. Jacob, *L'Empire des cartes, op. cit.*

<sup>25</sup> D'où le nom d'« atlas » donné *a posteriori* à cet ensemble de cartes.

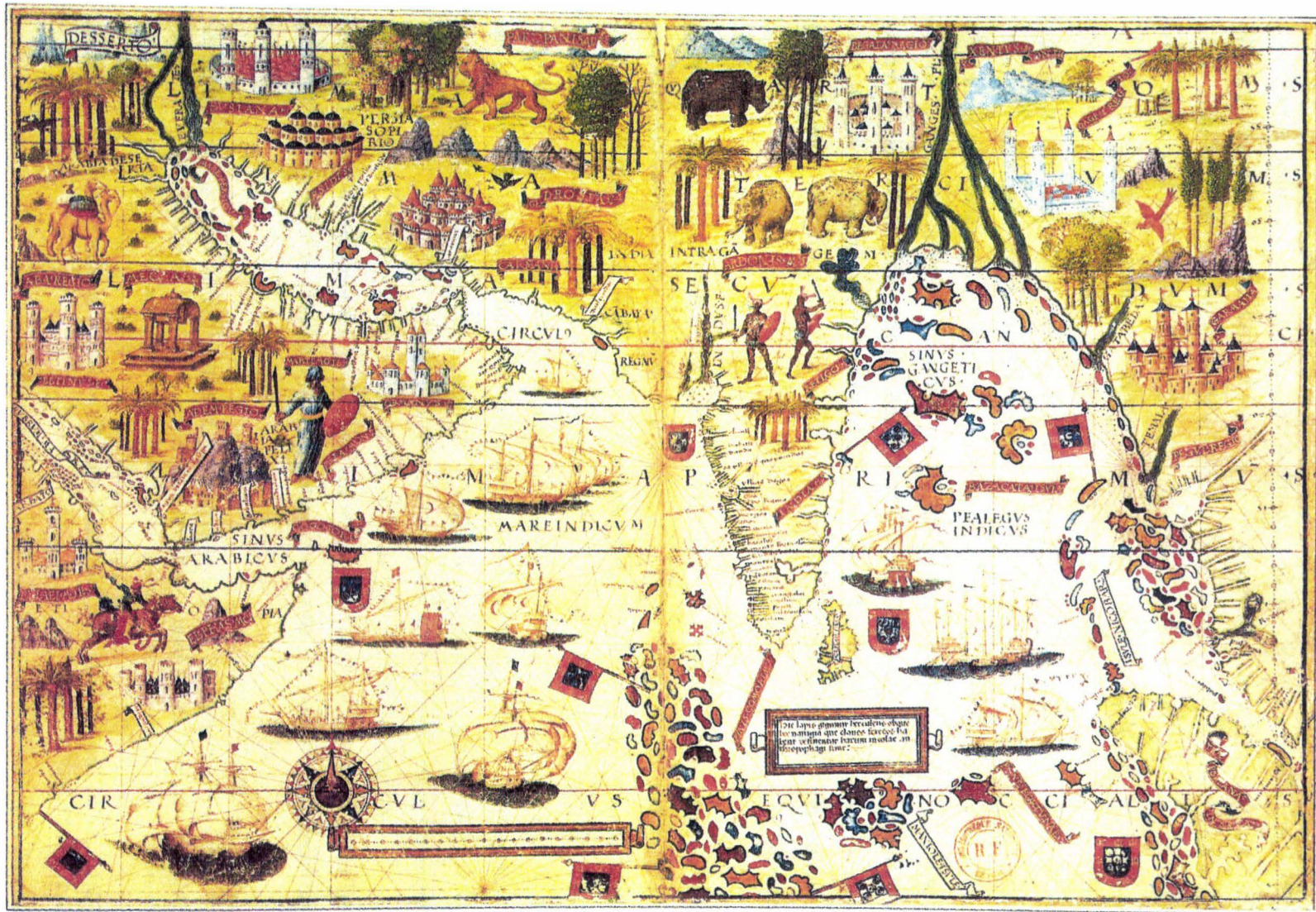


Fig. 3 : Lopo Homem, *Atlas Miller*, carte de l'Océan Indien, 1519, manuscrit enluminé sur parchemin.

caractéristiques des grandes cartes marines. Le contour général des terres est le résultat d'une projection et d'une mise à l'échelle, qui offre sur le monde un regard synoptique. Dans le détail des côtes, les tracés sont souvent systématiques et géométriques (formes des îles, rivages ondulés ou dentelés, entailles perpendiculaires des estuaires...), jouant plus le rôle d'une signalétique que d'une image ressemblante<sup>26</sup>. La toponymie s'inscrit enfin dans la carte à différents degrés, selon ce qu'elle désigne.

C'est en même temps une carte descriptive, chorographique, qui donne à voir avec minutie des fragments de paysages et des figures locales : monts rocheux, cités, arbres fruitiers et touffes de palmiers, rhinocéros et éléphants, guerriers et indigènes, navires toutes voiles au vent, etc. Ces éléments sont représentés dans l'indifférence de l'échelle et de la projection cartographiques. Leur dessin s'appuie sur perspective inégale dont les points de vue sont variables mais souvent légèrement surélevés. Les figures et objets semblent ainsi reposer sur le sol, ce que les ombres portées viennent confirmer, et sont comme redessinés à partir de carnets de croquis. Pour qui regarde l'*Atlas Miller* aujourd'hui, c'est avant tout dans ces figures à caractère décoratif que se concentre l'imaginaire accordé à la carte, un imaginaire venant combler les vides dans la connaissance des terres intérieures.

Cette bipartition semble d'autant plus légitime que la carte est l'œuvre d'une collaboration. On attribue principalement sa confection à Lopo Homem, maître des cartes nautiques du roi Manuel de Portugal, et l'hypothèse a été faite de la participation d'un miniaturiste natif des Pays-Bas, Antonio de Holanda, venu au Portugal au service du roi<sup>27</sup>.

Pourtant, les choses ne sont pas aussi claires qu'il y paraît. Il semble en réalité difficile de distinguer ce qui relève d'une mise en œuvre « géographique » et ce qui appartient à la chorographie, donc au travail du peintre. D'abord pour des raisons graphiques et plastiques : s'il y a bien plusieurs mains — et sans doute plus de quatre —, impossible de dissocier les styles de tracés et les couleurs selon leur fonction : la finesse des tracés ocres du système des rhumbs fait écho à ceux

---

<sup>26</sup> Sur cette idée, voir l'analyse fine de Christian Jacob dans *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, en particulier p. 194 *sq.*

<sup>27</sup> L'hypothèse, très vraisemblable, est celle d'un chercheur portugais Alfredo Pinheiro Marques, dont un article a été publié en français en 1994 : « L'"Atlas Miller", un problème résolu : l'art dans la cartographie portugaise », *Revue de la Bibliothèque nationale*, n° 4, hiver 1994, p. 52-57.

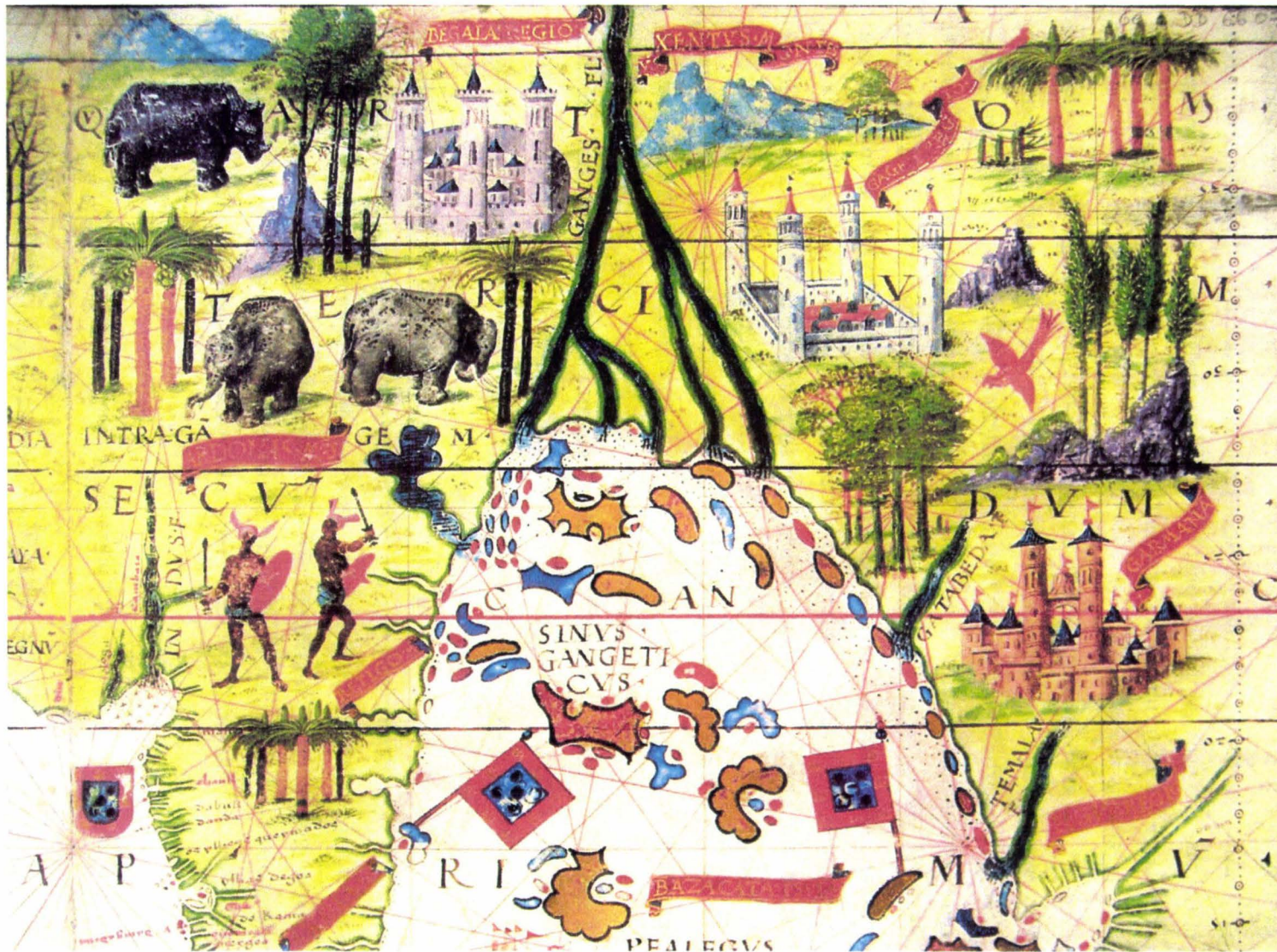


Fig. 4 : Lopo Homem, *Atlas Miller*, carte de l'océan Indien (détail), 1519, manuscrit enluminé sur parchemin.

utilisés pour représenter les navires ; les mêmes rouges sont employés pour colorer les toits d'une cité, un oiseau en vol, ou encore la ligne d'un tropique, etc. Mais surtout, les temps de ces différents tracés et mises en couleur sont en apparence étroitement mêlés. Pour être précis : un géographe ne semble pas avoir dessiné *en premier* la carte, qu'un peintre aurait *ensuite* décorée de ses enluminures. Pour le voir, il suffit de suivre l'une des lignes parallèles, par exemple celle tracée en noir marquant la limite supérieure du deuxième climat (« *C l i m a secu dum* »), située juste en dessous du delta du Gange (fig. 4). Au niveau des éléphants, la ligne passe sur la banderole rouge, mais sous les lettres et le liseré clair ; elle continue vers la droite à être au-dessus des terres, du trait de côte et d'une île bleue, mais se retrouve derrière l'île suivante dorée en forme de haricot ; passé l'autre rive, la ligne disparaît dans les feuillages de l'arbre au premier plan, réapparaît devant le tronc du second, et repasse derrière le troisième arbre ; elle est enfin masquée par une partie du rocher et finit sa course jusqu'au bord droit à la surface de l'image. On comprend alors la complexité de la mise en œuvre, où l'entremêlement des gestes ne se limite pas à une logique en deux temps<sup>28</sup>.

La carte est ainsi un lieu instable, qui joue sur différents niveaux d'inscription, mais qui semblent tous dépendants les uns des autres. Et c'est dans l'instabilité même, dans l'éparpillement, que l'acte cartographique trouve son unité et sa raison d'être. Tout, ici, est mouvement. Des vents contraires soufflent dans les voiles des navires, les cavaliers sont au galop et les guerriers prêts au combat, les animaux sont dressés ou en marche, les banderoles volent comme les oiseaux. Tracés, formes et couleurs saturant la surface, et se répondent d'un bout à l'autre de la carte. Les découpes systématiques des rivages scandent l'espace. La multitude des petites géométries insulaires scintille. Cette « poussière d'îles »<sup>29</sup> est d'ailleurs un des aspects qui ont le plus fasciné les commentateurs de l'*Atlas Miller* : « Pour le regard contemporain, il y a dans cette profusion de formes quelque

---

<sup>28</sup> Sur toutes les reproductions, jusqu'au fac-similé que la BNF donne en consultation, c'est cette confusion dans l'ordre des couches qui domine. Un regard attentif sur l'original, en revanche, laisse penser que ces jeux de dessus/dessous tiendraient peut-être à la manière de poser les couches picturales et de produire des transparences inégales. Pour dire les choses autrement, si certaines parties (feuillages, rochers...) apparaissent *sous* la ligne du second climat par exemple, ce serait en raison de la transparence de la peinture, plus ou moins diluée par endroit, et non parce qu'elles auraient été peintes avant. Difficile de savoir en vérité. Mais l'important reste l'impression générale, qui ne regarde pas de si près, et rassemble tous ces gestes dans un même mouvement.

<sup>29</sup> C. Jacob, *L'Empire des cartes*, op. cit., p.197.

chose de biologique et de moléculaire : on a l'impression de saisir par quelque microscope imaginaire le grouillement d'une vie bactérienne ou cellulaire »<sup>30</sup> note Christian Jacob. Et cette descente dans l'infiniment petit semble se poursuivre avec les points minuscules qui jalonnent le contour des terres. Les effets de scintillement ne tiennent pas seulement à cette sorte de joaillerie insulaire, ils se forment aussi grâce aux petites touches de lumière blanche que le pinceau a disséminées sur les feuillages, au sommet des vaguelettes, ou encore sur les toits des édifices. En toile de fond — ou plutôt ici en surface — la dynamique des rhumbs finit tout à la fois de relier les éléments de la carte, et d'accroître leur mobilité.

Le résultat est un monde en surcharge, sorte de kaléidoscope dont on n'a jamais fini de regarder les variantes. Sa force imaginaire ne se limite pas à l'exotisme de ses enluminures, mais tient davantage dans le bruissement qu'elle produit, la sensation de vie intense. Et tous les gestes nécessaires à la cartographie participent de ce même mouvement, à la gloire de ceux qui règnent sur un tel univers. La présence des armoiries portugaises sous forme de pavillons ou d'écussons rappelle la dimension politique de l'*Atlas Miller* : c'est une commande royale, qui doit témoigner de l'étendue et de la richesse des conquêtes portugaises, et dont les choix graphiques, comme l'imaginaire, sont à la mesure. « Il y a quelque chose de la polyphonie dans la multiplicité des types d'indications portés sur cette carte, chaque voix y étant traitée selon sa perfection propre »<sup>31</sup>. L'image est juste, il y a bien ici différentes hauteurs de voix, mais qui s'accordent le temps d'une carte.

## Mesurer

Par ailleurs, il ne faudrait pas tenir le schéma Géographie-mesure / Chorographie-peinture pour une règle claire et permanente de l'histoire des cartes.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>31</sup> F. Wahl (dir.), description et traduction de la carte de l'Océan Indien de l'*Atlas Miller*, dans G. Kish, *La Carte, image des civilisations*, *op. cit.*, p. 236.

La chorographie, qui, pour le dire en peu de mots, s'apparente un moment à la peinture de paysage<sup>32</sup>, se confond petit à petit avec le terme topographie. Elle devient ainsi une science nouvelle et indispensable à la connaissance et à la maîtrise des territoires locaux. Le nom de choro/topographie sous-entend un rapport direct au terrain, qui ne passe plus uniquement par l'œil du peintre, mais par une vue mesurée, qui est celle de l'arpenteur. Cette tendance est par exemple visible dès la libre traduction de l'*Iconologie* de Cesare Ripa par Jean Baudouin en 1643 (fig. 5).

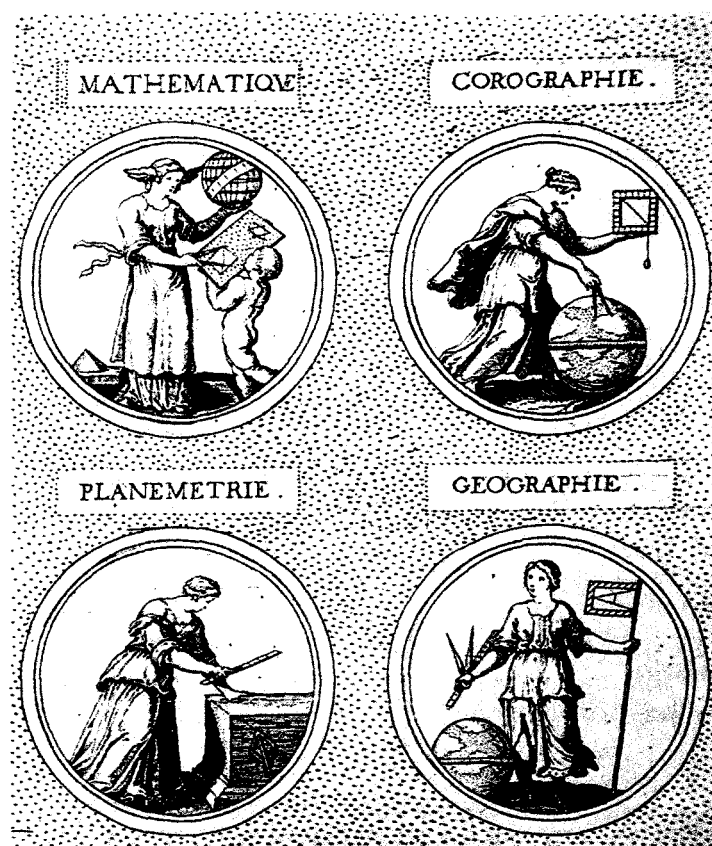


Fig. 5 : Jacques de Bie, *Mathématique, Chorographie, Planimétrie, Géographie*, gravure sur cuivre, publié dans C. Ripa, *Iconologie*, trad. J. Baudouin, Paris, Guillemot, 1643.

<sup>32</sup> Voir à nouveau, et notamment, F. Lestringant, « Chorographie et paysage à la Renaissance », *op. cit.* ; L. Nuti, « Le langage de la peinture dans la cartographie topographique », *op. cit.* ; J.-M. Besse, « La Terre comme paysage : Bruegel et la géographie », *op. cit.*

La Chorographie y est décrite comme « la description particulière d'une ville, d'une province, ou de quelque autre lieu que ce soit » et elle est figurée « par une jeune femme simplement vêtue de couleur changeante » tenant « le carré, la règle, et le compas [...] ces instruments étant nécessaires à mesurer, comme elle le fait, le globe de la terre [...] »<sup>33</sup>. Pas de pinceau chez Baudouin, la raison d'être de la Chorographie est la mesure, et la jeune femme, ou jeune science, voisine avec les Mathématiques, la Planimétrie, et la Géographie (« une vieille Femme » qui « considère, distingue et décrit les parties de la terre, telles que sont les provinces, les villes, les mers, les îles, les montagnes, les rivières, les lacs, et ainsi du reste »<sup>34</sup>). Il n'est donc pas question de confondre chorographie et peinture. Cette dernière apparaît d'ailleurs dans la planche suivante de l'*Iconologie*, aux côtés de la Poésie, de l'Harmonie, et de la Musique.

C'est justement à partir du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle que commence ce que les historiens de la cartographie nomment la « première réforme », inaugurant la période de la cartographie dite classique. Elle se caractérise par un progrès constant des techniques de levé et de mesure<sup>35</sup>, et par une volonté de développer la précision des cartes à grande échelle, dont le grand œuvre est au XVIII<sup>e</sup> siècle la carte des Cassini. « Rigueur et précision sont les legs principaux faits par la cartographie classique à la cartographie moderne. »<sup>36</sup> Et on a coutume de dire que la peinture et ses aléas passent peu à peu de l'intérieur de la carte à l'ornement de ses marges, pour disparaître ensuite définitivement du vocabulaire de la cartographie, prise dans la vague positiviste du XIX<sup>e</sup> siècle. En ramenant la complexité de l'histoire à une formule lapidaire, cela pourrait donner : garder la mesure (la science), enlever la peinture (l'art), afin de décrire au mieux le monde.

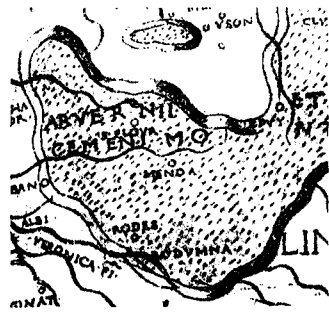
---

<sup>33</sup> C. Ripa, *Iconologie*, traduit par J. Baudouin, Paris, Guillemot, 1643, réimpression Paris, L'Amateur de Livres, 1989, p. 180. Pour en faciliter la lecture, le texte est ici réécrit en français moderne.

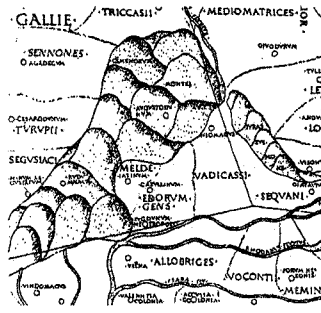
<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>35</sup> Progrès de la triangulation, utilisation de nouveaux instruments comme le graphomètre, apparition de la géodésie, adoption du système métrique comme système universel de mesure, etc. L'effort porté sur les cartes topographiques se comprend dans un projet général de maîtrise politique et militaire des territoires locaux.

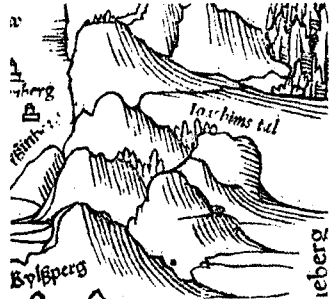
<sup>36</sup> F. Joly, article « Cartographie », *Encyclopædia Universalis*, édition 2008.



1. Berlinghieri, Italie, 1480.



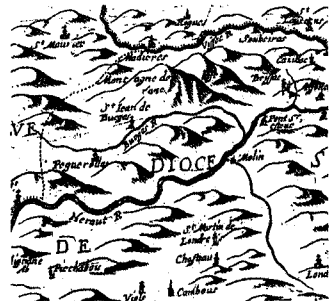
2. Buckinck, Italie, 1478.



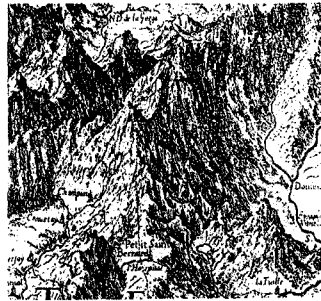
3. Münster, Allemagne, 1538.



4. La Guillotière, France, 1613.



5. Cavalier, France, 1648.



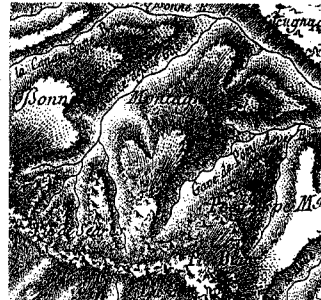
6. Borgonio, Piémont, 1680.



1. Ingénieurs militaires, France, 1723.



2. Bourcet, France, 1750.



3. Cassini, France, 1779.



4. Bourcet, 1750.



5. Faden, Angl., 1799.



6. De Saussure, Suisse, 1786.



7. Monty, Suisse, 1795-1802.

Fig. 6 et 7 : La Montagne du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle et Montagnes et Glaciers au XVIII<sup>e</sup> siècle, publiées dans François de Dainville, *Le Langage des géographes. Termes, signes, couleurs des cartes anciennes 1500-1800*, Paris, Picard, 1964

## Décrire

Comme toute simplification, la dernière remarque appelle des nuances. Car la précision grandissante des systèmes de mesure et leur unification ne résolvent pas *a priori* le problème du *comment montrer*, autrement dit des manières de décrire et des moyens graphiques utilisés. Certes, les codes utilisés pour les tracés tendent là aussi à s'unifier dans l'abstraction et à se normaliser. Mais il reste des objets topographiques dont la géométrie peine à rendre compte. C'est le cas, exemplaire, des zones de haut relief.

La représentation de l'altitude et de la forme des montagnes a longtemps posé des difficultés aux cartographes<sup>37</sup>. On peut constater que, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, les figures du relief sur les cartes jouent surtout le rôle d'un index, à la manière de la formule *Hic sunt...* Les formes systématiques en dent de scie ou en pain de sucre servent à dire : ici se trouvent des montagnes (*fig. 6*). Les représentations se précisent dans les cartes topographiques de moindre étendue de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, mais elles restent dépendantes des problèmes liés à la mesure de l'altitude. Les cartographes hésitent alors entre des vues rappelant la peinture de paysage (mêlant effets de perspective et dessins sur le terrain) et des procédés graphiques signifiant les pentes (lignes, hachures, estompages) (*fig. 7*). Voilà ce qu'en dit François de Dainville dans *Le Langage des géographes* (1964) :

« Faute d'altimétrie et de nivellement, les meilleures cartes à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle n'arrivent pas à une définition satisfaisante du relief. Il est exprimé de sentiment, de façon pittoresque, mais très imparfaitement, sauf dans les régions moyennement accidentées.

Il fallait le progrès des mesures barométriques, le développement de la géométrie descriptive, le perfectionnement de la technique et des instruments d'observation géodésique pour que l'homme s'appliquât à décrire avec exactitude l'"altitude". Comme le remarque judicieusement le général Berthaut : "On n'a commencé à savoir regarder la montagne, à en saisir les formes, à chercher

---

<sup>37</sup> Voir notamment : F. de Dainville, *Le Langage des géographes. Termes, signes, couleurs des cartes anciennes 1500-1800*, Paris, Picard, 1964, réimp. 2002, chap. IV « Les formes du terrain », et en particulier p. 165-179 ; A. Eleb-Bailly, « La 3<sup>ème</sup> dimension, l'altitude », dans *Cartes et figures de la Terre, op.cit.*, p. 335-345 ; et le catalogue *Images de la montagne. De l'artiste cartographe à l'ordinateur*, dir. M. Pelletier, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1984.

réellement à les représenter, que du jour où s'est révélée la possibilité de la définir méthodiquement." »<sup>38</sup>

On reste ici dans une logique de vase communicant, qui semble appliquer à la lettre la formule proposée plus haut : moins les mesures sont précises, plus il y a de place pour le « pittoresque » et l'expression du « sentiment » ; à l'inverse, les vues artistiques s'effacent à proportion des « progrès des mesures » et du « perfectionnement de la technique ». Pour « décrire avec exactitude » le relief, en « saisir les formes », « chercher réellement à les représenter », il faut renoncer à l'œil, à la sensibilité et à l'imagination du peintre, et choisir le prisme de la science. Pour « savoir regarder la montagne », il faut d'abord être géomètre.

Pour « définir méthodiquement » le relief, le moyen qui apparaît à la fois le plus précis et le plus abstrait est alors celui des courbes de niveau. L'utilisation des courbes est d'abord connue pour désigner les profondeurs marines, et leur emploi pour le relief terrestre est proposé à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour en expliquer le système, certains cartographes ont recours à une situation imaginaire — l'imaginaire est pédagogique — en supposant « qu'une inondation générale s'élève ou s'abaisse graduellement et que cette nappe d'eau laisse à diverses hauteurs des traces de son intersection avec la surface du terrain »<sup>39</sup>. Malgré la clarté du principe, les courbes de niveau restent pourtant plus ou moins employées. Jusque dans les années 1920, c'est le système des hachures<sup>40</sup> qui prévaut dans les cartes d'Etat major, et les cartographes spécialisés dans les espaces montagneux préfèrent souvent aux courbes le dessin des lignes de changement de pente, notamment pour les zones les plus accidentées. C'est ce

---

<sup>38</sup> F. de Dainville, *ibid.*, p. 165.

Pour une synthèse des enjeux de la cartographie du terrain au tournant du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, voir l'article de M.-C. Robic, « Carte et topographie : quand pédagogues, savants et militaires définissent l'intelligence du terrain (1870-1914) », dans *L'Œil du cartographe et la représentation géographique du Moyen Âge à nos jours*, *op. cit.*, p. 245-265. Il est suivi d'une bibliographie.

<sup>39</sup> M. du Carla, *Expression des nivellements, ou, méthode nouvelle pour marquer sur les cartes terrestres et marines les hauteurs et les configurations du terrain*, Paris, Dupain-Triel, 1782. Cité dans A. Eleb-Bailly, « La 3<sup>ème</sup> dimension, l'altitude », dans *Cartes et figures de la Terre*, *op.cit.*, p. 337.

<sup>40</sup> Les traits sont orientés dans le sens de la pente. Leur longueur est d'autant plus courte, et leur écartement d'autant plus resserré, que la pente est forte (et inversement pour les faibles dénivelés).

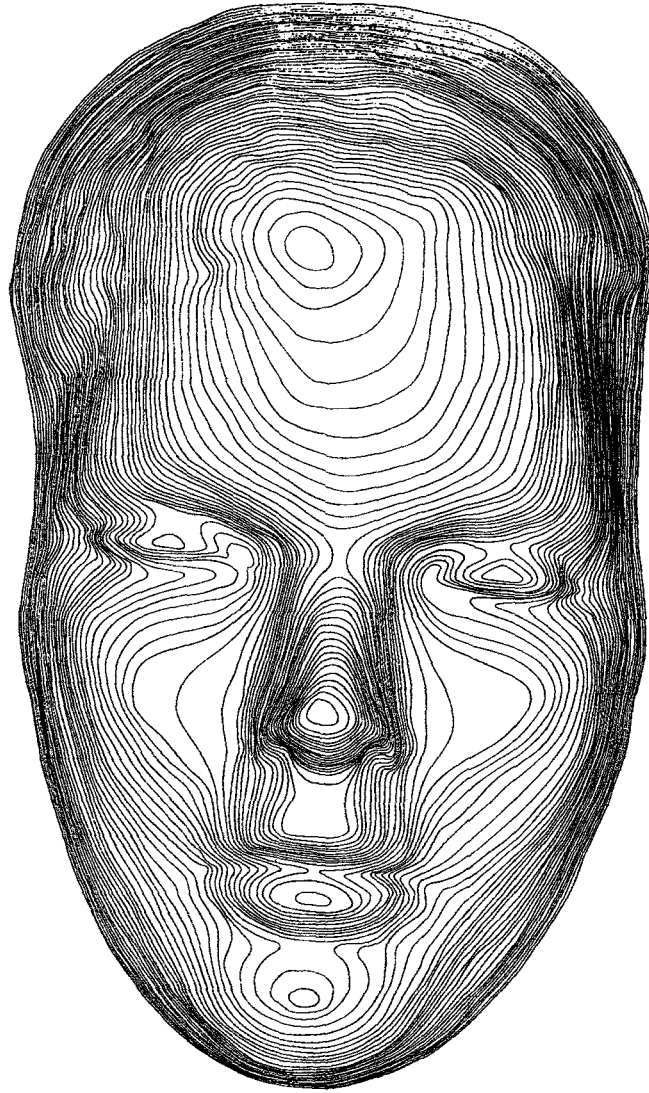


Fig. 8 : Gerald Fremlin, *Topography of a face*, 1960s, infographie.

qu'explique par exemple le cartographe Franz Schrader (1844-1924), qui a consacré la plus grande partie de son travail à la topographie des Pyrénées. Dans ses écrits, il expose avec précision ses méthodes et le sens de sa pratique. Il aborde en particulier le problème de ce qu'il nomme « l'expression topographique du rocher », soulignant les insuffisances des moyens proposés par la seule géométrie pour sa représentation cartographique :

« Que serait, par exemple, un portrait où on se serait contenté de définir le modelé par superposition d'une série de plans verticaux équidistants ? La ressemblance en serait complètement absente, malgré la correction topographique du procédé. C'est une même remarque de cette nature qui nous conduit à penser, après le colonel Goulier<sup>41</sup>, que la courbe de niveau, expression topographique des terrains remaniés, ne suffisait pas à exprimer la nature intime ou l'*anatomie* des parties rocheuses de la montagne.

"Un peintre habile", dit le colonel Goulier, "sans mesurer les dimensions des diverses parties d'une figure, sait pourtant en faire un portrait ressemblant. Mais qu'un dessinateur géomètre mesure toutes ces dimensions et les construise avec autant de correction qu'il le pourra, très probablement son dessin n'aura pas le cachet de la ressemblance." »<sup>42</sup>

Première chose à constater : la carte ne doit pas seulement signifier (être lisible), mais elle doit aussi « exprimer », par la ressemblance à son objet (être visible). Or « un peintre habile » est plus à même d'arriver à la ressemblance qu'un « dessinateur géomètre ». L'argument avancé prend alors la forme d'une analogie : si l'on essayait de faire un portrait à la manière d'un géomètre, définissant le modelé « par superposition d'une série de plans verticaux équidistants » (les courbes de niveaux), alors « la ressemblance en serait complètement absente ». La même idée, avec quelques nuances, est reprise dans la citation du second paragraphe. Pour s'en convaincre, on peut regarder aujourd'hui des propositions d'artistes comme *Topography of a Face* de Gerald Fremlin (*fig. 8*). Malgré le nombre de lignes détaillant ici le volume, il faut reconnaître qu'il manque à ce visage une singularité.

---

<sup>41</sup> Après le général Berthaut cité par F. de Dainville, on ne s'étonnera pas de voir à nouveau le nom d'un militaire, car les montagnes sont traditionnellement un milieu stratégique, lieu des places-fortes, des passages de frontières. Ce sont alors les ingénieurs militaires qui ont longtemps été préposés à leur cartographie.

<sup>42</sup> F. Schrader, « Essai sur la représentation topographique du rocher » (1911), dans *Pyrénées* (1936), tome 2, « Science et art », Toulouse / Genève, Privat / Slatkine, 1982, p. 363.

Il se rattache plus à l'image d'un masque blanc et anonyme, qu'au portrait d'un individu. En ce sens, F. Schrader propose de cartographier la montagne à la manière d'un peintre dessinant un visage.

L'analogie établie entre la figure humaine et les formes du terrain se comprend alors dans les deux sens : d'un côté, la morphologie du visage évoque les accidents du relief ; de l'autre, il y a une « *anatomie* des parties rocheuses de la montagne ». En lisant ce texte, on peut avoir en tête l'imaginaire du corps-paysage, qui traverse les récits mythologiques jusqu'aux œuvres d'art contemporain, en passant par les paysages anthropomorphes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles — où ce sont justement des têtes que dessinent les reliefs<sup>43</sup>. Mais l'analogie de Schrader est plutôt à entendre en écho aux manuels d'anatomie du XIX<sup>e</sup> siècle, ceux qui assimilent la description du corps à un relevé topographique. Philippe Comar en rappelle un exemple intéressant : « En 1829, Pierre-Nicolas Gerdy publie une *Anatomie des formes extérieures du corps humain, appliqué à la peinture, la sculpture et la chirurgie*. L'ouvrage fera date. C'est le premier traité de morphologie humaine. Gerdy décrit le modelé de chaque région, examine les dépressions, les gorges, les éminences, les crêtes, les cols, les sillons, et dresse sur trois planches une cartographie du relief humain. »<sup>44</sup> Ce que souligne F. Schrader, c'est avant tout cette possibilité de porter un même regard sur les formes du corps et sur les formes de la montagne, puis d'en rendre compte par des procédés graphiques équivalents. Le cartographe y insiste à plusieurs reprises : « Le nez, les yeux, la bouche d'un portrait, les plis d'une robe, ne peuvent-ils pas être considérés comme les "changements de pente" du colonel Goulier ? »<sup>45</sup>. Autrement dit, montagne et visage ne sont pas une seule et même chose — comme dans le paysage anthropomorphe — mais ce qui est identique, c'est *l'observation de leur morphologie*, et, par suite, *la manière de les représenter*.

La cartographie du relief implique alors un dessin sur le terrain (préféréd au dessin d'après photographie), accompagné de connaissances géologiques, et en complément des relevés et mesures. F. Schrader préconise le dessin au trait, pour

---

<sup>43</sup> Sur ce thème, voir par exemple le beau catalogue de la récente exposition *L'Homme-paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVI<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècle*, dir. A. Tapié et J. Zwingenberger, Paris / Lille, Somogy éditions d'art / Palais des Beaux-Arts de Lille, 2006.

<sup>44</sup> P. Comard, « Fertile anatomie », dans *L'Homme-paysage, ibid.*, p. 48.

<sup>45</sup> F. Schrader, « Essai sur la représentation topographique du rocher », *op. cit.*, p. 370.

sa clarté et sa lisibilité, allant jusqu'à conseiller un choix de crayons secs : « les crayons de graphite 3H ou même 4H, Faber ; Hardmuth ou Ko-i-noor »<sup>46</sup>. Il décrit surtout longuement les gestes nécessaires pour tracer les différentes lignes : quelle force donner aux tracés des premiers plans, comment marquer le contour d'une crête, comment interrompre le trait, etc. Et il accompagne ses recommandations de cette réflexion :

« Ces artifices d'expressions, du reste, n'ont de nouveau que leur emploi spécial ; l'examen de dessins des grands maîtres, des cartons de Raphaël, des scènes de famille d'Ingres, des portraits au trait de Holbein surtout, éclaireront nos explications mieux que n'importe quel autre exemple. Toute esquisse de Holbein est une préparation de topographie. »<sup>47</sup>



Fig. 9 : Hans Holbein le Jeune, *Portrait de Dorothea Meyer*, 1525-26, craies de couleur sur papier.

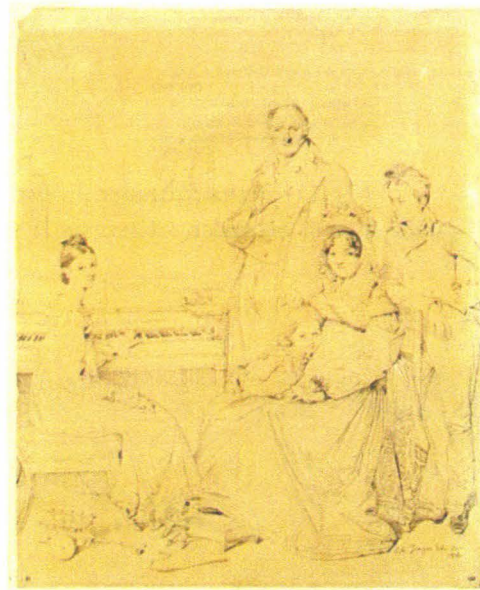


Fig. 10 : Jean Auguste Dominique Ingres, *La Famille Stamaty*, 1817, crayon graphite sur papier.

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 365.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 367.

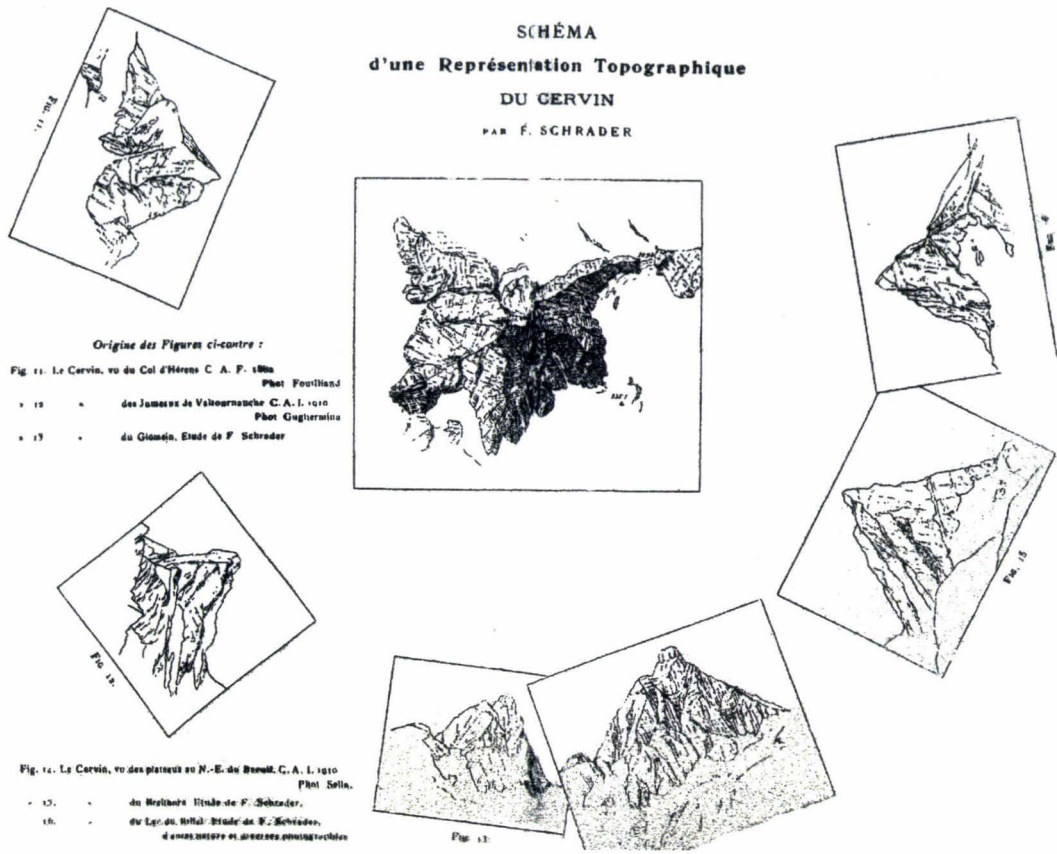


Fig. 11 : Franz Schrader, *Schéma d'une représentation topographique du Cervin*, publié dans F. Schrader, « Essai sur la représentation topographique du rocher », 1911.



Fig. 12 : Franz Schrader, *Massif de Gavarnie et du Mont Perdu* (détail), 1914, carte topographique.

La formule est éloquente. Une préparation de topographie, c'est la sensation de relief qui émerge du dessin des plis d'un visage ou d'un vêtement. Pour « savoir regarder la montagne », donc pour le cartographe, il faut d'abord savoir en saisir l'image dans une esquisse de Holbein. Et en particulier, dans ses « portraits au trait » (*fig. 9*). Mais pourquoi se fixer encore sur le portrait, ou sur « les scènes de famille » (portraits de famille) d'Ingres (*fig. 10*) ? Après tout, il existe de magnifiques dessins ou gravures de montagnes réalisés par « des grands maîtres », et qui répondraient sûrement aux exigences de Schrader. C'est sans doute parce que le portrait — trait pour trait — est au cœur de la question de la ressemblance. De toutes les ressemblances, celle du visage, de son expression, est la plus saisissante. En même temps, n'importe quel dessinateur le sait : dessiner à vue, ce n'est jamais reproduire ce que l'on voit ; c'est toujours *imaginer* des structures et des lignes, à partir des formes, des angles, des proportions, que l'on apprend, à force d'exercices, à voir<sup>48</sup>. Faire une esquisse, c'est accéder à la ressemblance en quelques traits, à la fois déduits et imaginés. Et la carte finale condense ces esquisses en une vue zénithale et, une fois encore, imaginaire (*fig. 11*).

Il ne faudrait pas donner l'impression que Franz Schrader manque aux principes élémentaires du cartographe, laissant de côté la rigueur des tracés géométriques appuyés sur mesures précises. D'abord parce que décrire « l'expression du rocher » n'exclut pas l'emploi des courbes de niveau dans les nombreuses parties de montagne au relief moins marqué (*fig. 12*). Ensuite, parce qu'il ne cesse de répéter que « commencer par s'attacher à chercher l'expression par une interprétation sentimentale ou purement artistique, ce serait se condamner à l'erreur scientifique. On n'obtiendrait qu'une image et une image forcément inexacte, une sorte de caricature avec disproportion des détails à l'ensemble. »<sup>49</sup> L'œil du peintre, d'accord, mais avec l'assentiment du géomètre. Entre le schéma géométrique et l'image, le cartographe tend alors vers une *représentation*. Son travail consiste d'abord à construire la carte à partir des relevés et mesures, puis à transformer « cette *notation en représentation* »<sup>50</sup>. Sa finalité étant d'arriver non à une

---

<sup>48</sup> C'est ce que démontre aussi très clairement E. H. Gombrich dans *L'Art et l'illusion* (1960), tr. G. Durand, Paris, Phaidon, 2002.

<sup>49</sup> F. Schrader, « Essai sur la représentation topographique du rocher », *op. cit.*, p. 364.

<sup>50</sup> *Ibid.*

« reproduction textuelle » mais à une « représentation raisonnée »<sup>51</sup>. Cartographe, c'est donc conjuguer l'exactitude des mesures avec le regard sensible et l'imaginaire du peintre. Enfin, pas n'importe quel peintre : Holbein, Raphaël, Ingres ; mais pas le dessin tourmenté d'un Michel-Ange, une tête de grotesque par Léonard de Vinci, ou le *Portrait de la mère de l'artiste* d'Albrecht Dürer — aux accidents topographiques pourtant exemplaires (fig 13).

Terminons sur ce qui semble le point essentiel du texte de Schrader, et qui, on le comprend, déborde le cas particulier de la cartographie du relief. Le plus intéressant est cette collusion entre ce qu'il voit et ce qu'il imagine : *voir la montagne dans un portrait de Holbein, imaginer le relief observé*. Il ne s'agit donc pas tant d'imaginer le réel, que d'en *imaginer l'effet de ressemblance*. Le cartographe ne prétend toujours pas reproduire le visible, mais il fait encore mieux : il *décrit* le visible, met en œuvre les conditions du visible dans une structure lisible. La carte est alors moins un reflet qu'un *effet*, mais elle est un effet qui se substitue au reflet, et *impose sa forme* à l'espace représenté.



Fig. 13 : Albrecht Dürer,  
*Portrait de la mère de l'artiste*, 1514,  
fusain sur papier.

<sup>51</sup> *Ibid.*

## Contrôler

Dans le même temps où elle nous renvoie à un espace autre, la carte est donc le seul lieu où cet espace peut être appréhendé et désigné comme tel. Pour dire les choses autrement, la carte se présente comme un « performatif »<sup>52</sup>, elle constitue simultanément l'espace auquel elle se réfère. Il y a ainsi, aux yeux de celui qui regarde, assimilation analogique et immédiate de la carte à un espace-référent inaccessible. Cette assimilation occulte le moment de la construction, le langage cartographique s'efface derrière ce qu'il désigne et dessine. La carte apparaît comme « un processus achevé, les échafaudages scientifiques ont disparu, la carte est une image productrice d'une illusion visuelle, d'un effet de réalité »<sup>53</sup>. C'est l'objet de l'analyse de Louis Marin sur la carte comme paradigme du signe dans la logique de Port-Royal :

« Cette surface où est écrite, inscrite la surface de la terre par quelques-unes de ses lignes, c'est la terre même en sa représentation. Aussi devant elle, je déclare sans autre façon : "c'est la terre". Il y a, entre le signe et la chose, un rapport visible, une marque claire qui m'autorise à parler par figure et signification mais sans que je sois enjoint à le dire, sans que soit requis le titre de mon droit à parler ainsi, sans que la raison et le sens exigent la présentation, à mon interlocuteur, de la justification de ma déclaration : parce que la carte géographique est aussi, comme le portrait du Prince, cette autre carte "qui constate un droit pour qui en est muni". »<sup>54</sup>

Devant une carte de l'Italie, je peux dire sans hésiter : « c'est l'Italie », bien que je ne l'aie jamais vue ainsi, ou justement parce que je ne l'ai jamais vue ainsi, parce que ma seule perception d'ensemble possible de l'Italie, tient dans sa carte. La carte fait ainsi *autorité*, de la même manière que le portrait du Prince. L'autorité cartographique s'appuie d'abord sur cette singularité sémiologique qui voit la carte

---

<sup>52</sup> « La carte a avant tout un pouvoir performatif », dans C. Jacob, *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 351.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> L. Marin, « Les voies de la carte », dans *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. 47.

bénéficier d'une « présomption de réalité »<sup>55</sup>. On pourrait dire que toute carte développe une sorte de projection inversée, qui présume de l'existence de l'espace cartographié. Quand l'imaginaire devient carte, il investit donc une forme qui fait autorité, et qui impose, paradoxalement, la réalité de l'espace imaginé.

L'autorité cartographique doit ainsi se comprendre dans son rapport au pouvoir. L'idée est depuis longtemps un lieu commun de l'histoire de la cartographie. Aussi, on se contentera de rappeler que les cartes ont toujours été constituées par et pour une élite. Le cartographe a été, et reste, un personnage important au niveau social, au centre d'enjeux scientifiques, philosophiques, politiques et militaires. Il dépend souvent directement des souverains, des plus hautes autorités de l'Etat, ou des grands organismes scientifiques. Dans la bande-dessinée de Claire Bretécher, ce sont « leurs majestés catholiques » (*case 4*) qui doivent recevoir la carte de l'île, et avec, l'assurance de la maîtrise de ce nouveau territoire. Le langage cartographique est donc un langage de pouvoir. Une grande part du travail de Brian Harley a justement été l'analyse de ce pouvoir et des idéologies qu'il sous-tend, dans l'histoire, comme dans le monde contemporain :

« Dans les cartes scientifiques "pures", la science elle-même devient la métaphore. Ce type de carte comporte une dimension de réalisme symbolique qui n'est pas moins une affirmation d'autorité et de maîtrise politique qu'un blason ou un portrait de reine placé en haut d'une ancienne carte décorative. La métaphore a changé. La carte a tenté de se purger elle-même de l'ambiguïté et d'autres possibilités. La précision et l'austérité du dessin sont les nouveaux talismans de l'autorité qui culminent à notre époque avec la confection de cartes par ordinateur. »<sup>56</sup>

Cette tendance est en fait visible avant même l'avènement de la cartographie informatisée. La photographie aérienne et le développement technique de l'après guerre sont perçus non seulement comme un progrès, mais comme une redéfinition de l'activité même du cartographe : « C'est au cours des années posté-

---

<sup>55</sup> C. Jacob, *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 351.

<sup>56</sup> J. B. Harley, « Déconstruire la carte » (1989), dans *Le pouvoir des cartes. Brian Harley et la cartographie*, éd. P. Gould et A. Bailly, trad. P. de Lavergne, Paris, Anthropos-Economica, 1995, p. 77.

rieures à 1920 qu'on a pu assister à une seconde réforme, voire à une transformation, de la cartographie. »<sup>57</sup> Le maître mot est alors « automatisation » :

« En ce qui concerne les travaux de l'*atelier cartographique*, on assiste à des progrès spectaculaires dans l'automatisation. Un exemple : le cartographe "traduisant" une photo aérienne et préparant sur cette base le tracé des courbes de niveau, a été remplacé par un appareil capable d'exécuter la tâche automatiquement. »<sup>58</sup>

La remarque — enthousiaste — de l'historien George Kish semble rejoindre ce qu'on a pu appeler, en début de chapitre, le *credo* du cartographe : la cartographie ne reproduit pas le visible, elle rend lisible. Et dans ce travail de description, la perfection et l'objectivité présupposées de la machine se substituent à l'exigence du jeune cartographe de Claire Bretécher. Dans l'imaginaire collectif, c'est bien ce modèle qui définit aujourd'hui encore l'activité cartographique. En particulier pour la topographie, que l'on pense toujours plus ou moins rattachée à celle des organismes officiels, tel que, en France, l'Institut Géographique National. L'autorité scientifique des cartes est alors d'autant plus forte que son langage répond à des standards. En 1980, le géographe Rémi Caron posait ainsi le problème de la place du cartographe dans le monde normé de la cartographie assistée par ordinateur :

« Ce qui pouvait tirer la carte du côté des Beaux Arts, domaine supposée de la subjectivité redoutée, est méthodiquement éliminé : plus de trace de cartouches enluminés, d'Amours, et de typographie précieuse ; le cadre rectangulaire noir, l'appareil géométrique complet et le caractère "Univers" ont pris leur place.

La carte y a acquis une autorité incontestée. Le cartographe absent, qui accuser de subjectivité ? Des Beaux Arts on peut disputer, mais d'un calcul ? Cette modestie de l'auteur, qui s'efface derrière sa carte, est en réalité la manifestation de sa suprême ambition : faire passer son œuvre pour la nature même. »<sup>59</sup>

Il est vrai qu'en cette fin de XX<sup>e</sup> siècle, le geste du cartographe tend à devenir ce qu'il semble avoir toujours rêvé d'être : un *contrôle*. Aux deux sens du

---

<sup>57</sup> G. Kish, *La Carte, image des civilisations*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>59</sup> R. Caron, « Les choix du cartographe », dans *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. 15.

terme. Le contrôle est étymologiquement le « contre-rôle », le registre tenu en double aidant à vérification. Le cartographe servirait ainsi de seconde main, s'assurant simplement de la bonne marche des procédures automatisées et conventionnelles. Une manière de faire oublier sa présence, et de réaliser « sa suprême ambition : faire passer son œuvre pour la nature même ». Autrement dit, de soumettre la vision du monde à son contrôle, au sens de l'anglais *control*, s'arrogeant alors le pouvoir de la carte si convoité par les souverains et les états : maîtriser le territoire. Ce qui signifie donc en imposer une image, ou plutôt une forme, à partir de laquelle se décideront les actions à venir<sup>60</sup>.

Au début des années 80, Rémi Caron fait ainsi partie de ceux qui ont ouvert le chemin d'une pensée critique de la cartographie, très proche de celle développée parallèlement par Brian Harley. Ces analyses, alors salutaires, ont permis l'évolution épistémologique de l'histoire de la cartographie. Elles ont aussi contribué à redéfinir les possibilités et les limites des pratiques cartographiques. Près de trente ans après, ce serait faire un faux procès aux cartographes que de les accuser de continuer, sous couvert de nouvelles technologies, à rendre opaque et à confisquer le pouvoir des cartes. De plus, les possibilités matérielles de production cartographique se sont étendues à un large public. Si la cartographie reste un pouvoir, il tend de plus en plus à se partager. Se faire cartographe, c'est alors se donner les moyens d'une représentation critique du monde qui fasse autorité, c'est présenter une alternative au modèle dominant avec ses propres armes. Cela prend par exemple la forme du relevé militant : carte thématique des inégalités, carte des droits des minorités, etc. L'exposition *GNS* (Paris, Palais de Tokyo, 2003) témoigne, entre autres, de ces nouvelles pratiques qui font de la carte un outil aussi indispensable au géographe ou au sociologue qu'à l'artiste. Ce que Nicolas Bourriaud, commissaire de l'exposition, nomme « topocritique »<sup>61</sup>. Par ailleurs, il

---

<sup>60</sup> On fait ici écho aux relations entre carte et action, souvent mises en avant par Yves Lacoste : « Fondamentalement — et pas seulement étymologiquement — la *Géographie* (*graphein* signifiant dessiner) est, d'une part, représentation par les cartes de l'inventaire des différences de toutes sortes, aussi bien "physiques" qu' "humaines" que l'on peut recenser à la surface du globe tout entier ou sur des espaces de moindre étendue et, d'autre part, à partir de ce stock d'informations cartographiées si diverses, raisonnement soit pour établir une stratégie, en délimitant les obstacles et en repérant les terrains socialement plus favorables à l'action, soit pour comprendre les relations, les interactions entre les multiples éléments de la diversité, ce qui est aussi une façon de préparer l'action. », dans « Les objets géographiques », *Cartes et figures de la Terre, op. cit.*, p. 17.

<sup>61</sup> N. Bourriaud, « Topocritique : l'art contemporain et l'investigation géographique », dans *GNS*, dir. N. Bourriaud, Paris, Palais de Tokyo / Éditions Cercle d'Art, 2003, p. 9-39.

n'est plus question d'opposer la géométrie à l'imaginaire, ou l'informatique à l'art. Le « cadre rectangulaire noir » et le « caractère "Univers" » ne sont pas une entrave à l'imagination ; et un ordinateur n'a pas moins de légitimité artistique qu'un pinceau. L'imagination n'a alors de cesse d'infiltrer l'univers bien réglé des conventions cartographiques. Et les artistes sont souvent les premiers à le rappeler.

## Chapitre 2

### Dérégler : imaginaire et conventions

#### Choisir

Comme toutes les conventions, celles qui président à la mise en œuvre des cartes peuvent *a priori* être discutées et modifiées. L'histoire de la cartographie témoigne ainsi d'évolutions permanentes des procédures et des codes de représentation, selon les contextes historique, géographique ou culturel. Le problème des moyens choisis par le cartographe, et ses dérives possibles, est un débat qui n'a d'ailleurs pas fini de préoccuper les historiens et géographes. La question de la manipulation des cartes, au sens des transformations ou des omissions délibérées à des fins idéologiques, politiques ou militaires, a souvent été étudiée — c'est par exemple le sujet du livre de Mark Monmonier *Comment faire mentir les cartes : du mauvais usage de la géographie*<sup>1</sup>. Sans même chercher à faire mentir les cartes, il est admis qu'elles ne sont jamais un double du territoire, ni le résultat d'une simple déduction automatique du monde.

---

<sup>1</sup> M. Monmonier, *Comment faire mentir les cartes : du mauvais usage de la géographie* (1991), trad. D.-A. Canal, Paris, Flammarion, 1993.

Les choix du cartographe portent ainsi sur les procédures de construction comme sur leur traduction graphique. Pour rappel : cartographier, c'est d'abord passer par des conventions de construction : une cartographie s'élabore à partir d'un principe de transposition de l'espace-référent vers la carte, la projection. Cette transposition induit l'emploi d'un rapport métrique : l'échelle cartographique. Le changement d'échelle implique alors une simplification, appelée généralisation, donc une sélection, liée aux impératifs de format et de lisibilité, ainsi qu'aux finalités de la représentation. Cartographier, c'est en même temps traduire cette construction grâce à une sémiologie de représentation graphique, à un système complexe de codes différenciés : codes figuratifs et analogiques (figures, traits, lignes, surfaces, signes conventionnels...), codes symboliques (symboles, pictogrammes...), codes chromatiques (monochromie, polychromie, différences de valeurs...), codes lexicaux (choix typographiques, organisation et hiérarchisation des toponymes...).

Pour illustrer l'écart qui peut exister entre les différentes cartographies, l'exemple classique est celui des systèmes de projection<sup>2</sup>, en particulier pour les cartes de type planisphère. Associant chaque point de l'ellipsoïde terrestre à un point d'un plan, la projection cartographique est nécessairement une déformation. Qu'elles soient cylindrique, conique, azimutale ou encore elliptique, les projections répondent chaque fois à des nécessités différentes<sup>3</sup>. Comme le remarque Dominique Muracciole :

---

<sup>2</sup> Voir, entre autres, J. Bertin, *Sémiologie graphique. Les diagrammes, les réseaux, les cartes*, Paris, Gauthier-Villars / Mouton / Ecole Pratique des Hautes Etudes, 1967, p. 287-295 ; R. Brunet, *La Carte mode d'emploi*, Paris, Fayard / Reclus, 1987, p. 47-51 ; J. Corner, « *The Agency of Mappings : Speculation, Critique and Invention* », dans *Mappings*, dir. D. Cosgrove, Londres, Reaktion Books, 1999, p. 217-221. J. Lefort, *L'Aventure cartographique*, Paris, Belin, 2004, p. 291-318 ; D. Muracciole, « Le rond et le plat », dans *Cartes et figures de la Terre, op. cit.*, p. 235-239 ; G. A. Tiberghien, *Finis terrae, op. cit.*, p. 107-119.

On ne s'attardera pas sur les relations, souvent analysées, entre imaginaire et projections, laissant ainsi de côté des exemples intéressants comme la projection Dymaxion de Richard Buckminster Fuller et ses dérivés, ou encore les *Map projections* d'Agnes Denes.

<sup>3</sup> Par exemple, la projection cylindrique de Mercator « est celle adoptée pour toutes les cartes marines » et en suivant pour la plupart des planisphères, la « polyconique américaine » est un système « très utilisé par les géologues aux Etats-Unis », la projection elliptique de Mollweide « est très utilisée pour tous les sujets d'échelle mondiale, comme la représentation de phénomènes liés à la répartition de la population, de la végétation », etc. Dans D. Muracciole, « Le rond et le plat », *ibid.*

« Le nombre de projections possible est sans doute infini, et cela pour deux raisons :

- premièrement, chaque problème cartographique peut justifier une projection originale. Toutes les formules mathématiques, toutes les combinaisons, toutes les variantes n'ont pas été trouvées ;
- deuxièmement, l'imagination peut aussi donner lieu à des esquisses qui, même fondées sur des considérations autres que mathématiques, peuvent satisfaire certains goûts ou certains besoins cartographiques. »<sup>4</sup>

On pourrait dire que ce qui se projette sur le support plan des cartes, ce sont avant tout des choix, guidés par les intentions et l'imagination des cartographes. Et il faut évidemment entendre cette remarque au-delà du seul exemple des projections, mais pour tous les moments de la mise en œuvre d'une carte. Ainsi la carte d'un même territoire est toujours une parmi d'autres. C'est ce que souligne la formule de Nelson Goodman : « Il n'y a rien qui existe comme une carte complètement adéquate, car l'inadéquation est intrinsèque à la cartographie. »<sup>5</sup> Une carte est toujours inadéquate, dans le sens où elle ne coïncide pas avec le territoire cartographié. En revanche, elle répond toujours à ce que le cartographe souhaite découvrir, montrer ou démontrer.

Il ne faudrait pourtant pas tomber dans l'imagerie d'un cartographe entièrement libre d'affirmer ses intentions et son imagination. On ne peut nier le poids des conventions et les contraintes imposées par la standardisation du langage cartographique. Les cartes peuvent ainsi sembler adéquates, mais à ce qu'on attend d'elles, à la fonction qu'il leur est assignée.

Il faut se demander si « les choix du cartographe » ne sont pas souvent des non-choix, appliquant des procédures normées et piochant dans un répertoire graphique orienté par les codes dominants — et l'idéologie qui va avec. Les exemples sont innombrables, des manières caractéristiques de tracer les cartes

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>5</sup> N. Goodman, *Problems and Projects*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1972, p. 15. L'extrait du texte précédant cette citation est notamment traduit et commenté dans G. A. Tiberghien, « La carte comme dépaysement : remarques sur l'imaginaire artistique dans l'activité cartographique », dans *Atlas et les territoires du regard. Le géographique de l'histoire de l'art (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*, dir. M. Vanciperahim, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 185 sq.



Fig. 14 : Wim Delvoe, *Cihatailoi Sud*, infographie, dans *Atlas*, Carquefou / Paris, FRAC Pays de Loire / Michel Baverey Éditeur, 1999, carte n° 13.

routières, aux couleurs systématiques attribuées aux différentes régions du monde. Philippe Rekacewicz remarque ainsi à propos des façons de cartographier le continent africain :

« Un examen attentif des cartes d'Afrique, du moins celles produites en Europe, fait apparaître une utilisation massive de jaune ocre doux et de vert sombre : la savane sèche et poussiéreuse, la forêt équatoriale, épaisse et impénétrable... Pourtant, il suffit de passer par les marchés de Ouagadougou ou de Bamako pour saisir instantanément les vraies gammes de couleur dans lesquelles se retrouve l'Afrique. Et, comme le disait poétiquement cet instituteur tchadien, grand utilisateur de livres scolaires de géographie directement importés de France, qui furent à une époque les seuls ouvrages disponibles pour les classes africaines, "il y a quelque chose qui ne va pas, les cartes sont vraiment pâles, livides même... On dirait qu'elles sont malades". »<sup>6</sup>

À chaque idéologie son recueil de représentations imaginaires. À chaque type de carte son catalogue de conventions. S'en écarter c'est alors courir le risque de perdre toute lisibilité en donnant à voir le monde autrement ; un risque que les artistes aiment à prendre.

## Défamiliariser

« Le présent Atlas est destiné aux professeurs et aux élèves de nos établissements d'enseignement pour lesquels il a été spécialement conçu »<sup>7</sup>. C'est avec cette phrase — étrangement désuète — que s'ouvre le texte introductif à l'*Atlas* de Wim Delvoye (fig. 14, 15, 58). Le destinataire prend ici le rôle de garant de l'intérêt pédagogique et scientifique de l'ouvrage. Au premier abord, la couverture a un graphisme un peu démodé, ou décalé, difficile de savoir. Les

---

<sup>6</sup> P. Rekacewicz, « La carte : entre art, sciences et politique », dans *GNS*, dir. N. Bourriaud, Paris, Palais de Tokyo / Éditions Cercle d'Art, 2003, p. 45-46.

<sup>7</sup> W. Delvoye, *Atlas*, 1999, livre d'artiste, FRAC Pays de Loire / Michel Baveray Editeur, p. 2.



Fig. 15 : Wim Delvoye, *U.S. of Bei-ior-ia*, infographie, dans *Atlas*, Carquefou / Paris, FRAC Pays de Loire / Michel Baverey Éditeur, 1999, cartes n° 29-30.

pages de garde peuvent aussi surprendre avec leur motif rose, qui se révèle être une tranche de jambon en gros plan. Mais dès les premières cartes, on s'installe dans le cadre familier de la consultation d'un atlas de géographie. L'ensemble regroupe des cartes relativement simples de géographie physique et de géographie politique. On y reconnaît les indications topographiques courantes : morphologie des territoires, indices du relief par le dégradé des couleurs (teintes hypsométriques). Une toponymie claire et hiérarchisée désigne les grandes régions du globe — le globe en question est visible sur la couverture de l'atlas —, les pays, les capitales et autres villes. Sont également indiquées les voies de communication, principales et secondaires. Des différences de tonalité distinguent chacun des états et en soulignent les frontières. En tout, l'atlas compte 41 cartes, complétées par un index de 2715 noms. L'organisation des pages (du planisphère aux cartes régionales), les indications d'échelle, le quadrillage de l'espace, la rigueur du tracé, les signes conventionnels, les codes chromatiques ou numériques, etc., sont autant de caractères qui pourraient faire de cet atlas une publication parmi d'autres dans l'édition cartographique.

Cependant, ces cartes ne représentent rien, ou plutôt, rien en dehors d'elles-mêmes, ou encore, rien de nos espaces et territoires — bien que tout semble nous inviter à les reconnaître. C'est un sentiment de trouble qui accompagne la consultation de cet atlas<sup>8</sup>. À l'impression rassurante de déjà vu se mêle une expérience d'étrangeté. L'ensemble des formes (découpe des côtes, organisation des pays) ne fait pas écho à une mémoire cartographique directement identifiable — comme le sont les formes caractéristiques des continents, ou des régions du monde auxquelles on est accoutumé. Pourtant, ponctuellement, l'impression de reconnaître un rivage ou la forme d'une péninsule émerge de certains contours. Mais rien de certain n'apparaît, pas même sur les planisphères. Impossible de fixer un repère stable afin de se situer soi-même, de se projeter dans l'une des cartes, ou par rapport à elle. Pour dissiper le doute des formes, l'œil se raccroche aux toponymes. Mais c'est au risque d'une plus grande déroute encore ; car chaque nom a une sonorité déconcertante — difficile, d'ailleurs, d'en déterminer la langue.

---

<sup>8</sup> C'est un sentiment partagé par beaucoup, qu'on retrouve d'ailleurs décrit en des termes parfois similaires dans l'analyse de l'*Atlas* par Gilles A. Tiberghien dans « Une autre manière de faire des mondes », *Fabrica*, C•ARTE PRATO, 2003, p. 125-133.



Fig. 16 : François Schuiten et Benoit Peeters, *Sodorvno-Voldachi*, 2004, technique mixte, carte physique série « Découverte des contrées des Cités obscures », Casterman / Institut Géographique National, présentée pliée, recto et verso.

On passe ainsi du familier à l'étranger, puis de l'étranger à l'étrange. L'hypothèse de cartes de terres lointaines ne tient pas longtemps. Mais l'éventualité d'un vide de référent semble presque aussi difficile à accepter. Le problème est alors celui de la perte de sens des cartes. W. Delvoe le dit justement : « Elles résistent au discours »<sup>9</sup>, et à toute tentative d'interprétation. Il ajoute : « j'aime l'idée que mon Atlas n'a pas de but »<sup>10</sup>. Sans finalité, ces cartographies frôlent le geste gratuit et anecdotique. Mais le trouble persiste, car la reconnaissance des codes contredit la perte de signification, et s'obstine à nous montrer le territoire derrière la carte.

Les cartes de l'*Atlas* sont d'abord fascinantes car elles brouillent les conventions généralement dévolues aux mondes imaginaires. Ici pas de figures monstrueuses, pas d'effets décoratifs rappelant la cartographie ancienne, pas non plus de typographies alambiquées ni de toponymes poétiques. Le langage utilisé cherche à être standard, et simule un travail de construction scientifique de l'espace cartographié.

À première vue, la même ambiguïté semble apparaître dans la carte de la « Sodrovno-Voldachie », un nom qui fait écho aux pays d'Europe de l'Est, qui appartient en fait aux *Cités obscures*, série de bandes dessinées de François Schuiten et Benoît Peeters<sup>11</sup>. La carte physique de la Sodrovno-Voldachie a été officiellement publiée par l'Institut Géographique National en 2004. Lorsqu'elle est pliée, elle reprend à quelques détails près la charte graphique des cartes touristiques de l'IGN rassemblées sous l'appellation « Découverte des pays du monde » (fig. 16). La carte une fois dépliée (exactement les deux cartes recto-verso) s'éloigne en revanche des normes de l'IGN (fig. 17) — comme à l'inverse de l'*Atlas* de Wim Delvoe : de l'« Océan Neptunique » ou de la « Mer des Adieux » sortent des serpents de mer, les vues chorographiques abondent, et l'on y reconnaît sans peine le dessin minutieux de François Schuiten. La caution — publicitaire — de l'IGN s'en tient donc à la présentation extérieure : une fois la carte ouverte, le lecteur retrouve l'univers graphique des *Cités Obscures*.

---

<sup>9</sup> GNS, Paris, Palais de Tokyo, Cercle d'Art, 2003, p. 94.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>11</sup> La carte accompagne l'album de F. Schuiten et B. Peeters intitulé *La Frontière invisible*, tome 2, « Les Cités obscures », Paris, Casterman, 2004.



Fig. 17 : François Schuiten et Benoit Peters, *Sodrovno-Voldachi*, 2004, technique mixte, carte physique série « Découverte des contrées des Cités obscures », Casterman / Institut Géographique National, présentée dépliée.

Beaucoup de cartes d'espaces imaginaires affirment ainsi leur caractère fictionnel. Et ce sont les codes utilisés qui fixent les frontières du merveilleux, qui distinguent les géographies imaginaires des autres. Tout autre est l'intention de W. Delvoye. Son *Atlas* joue avec les automatismes induits par l'apprentissage des conventions cartographiques, et voit la rencontre de champs de référence distincts. La question du transfert des codes, la confrontation des catégories esthétiques, scientifiques ou sociales, sont d'ailleurs au centre de l'œuvre de W. Delvoye : sans parler de *Cloaca*, on y trouve des pelleteuses ou des bétonneuses aux structures dentelées comme des cathédrales gothiques ; des scies circulaires ou des bonbonnes de gaz décorées à la manière des faïences de Delft ; de magnifiques pavements en mosaïques marbrées de chorizos et autres mortadelles ; de très chics étuis en aluminium laqué pour arrosoirs de jardin ; des cochons entièrement tatoués ou encore des inscriptions du type « *Honey, lasagna in the fridge. Love you. S.* » taillées en lettres géantes sur les parois d'une montagne. À ce propos, Jean-Pierre Criqui observe que « cette tactique de réaffectation des codes s'apparente en son fond à ce que les Formalistes russes ont désigné sous le nom de "singularisation" ou "défamiliarisation" (*ostranenie*)<sup>12</sup>. Dans un article de 1917, "L'art comme procédé", Viktor Chklovski a montré qu'il s'agissait par là de restituer leur force de nouveauté, leur étrangeté première, à des choses ou des situations habituelles qui n'étaient plus perçues que sur le mode d'une reconnaissance automatique. »<sup>13</sup> « Défamiliariser », c'est ainsi déplacer les attentes et les perceptions, bousculer les habitudes du regard devenues des certitudes sur notre manière de voir le monde et de s'y engager.

## Désorienter

L'une des évidences formulées par les cartes est celle de l'orientation Nord. La disposition des points cardinaux est une donnée fondamentale du repérage cartographique, une condition de la compréhension des cartes. Pour s'en con-

---

<sup>12</sup> *Sic*. On trouve plus souvent écrit *ostranenie*.

<sup>13</sup> J.-P. Criqui, « Le cas Delvoye », dans *Fabrica*, *op. cit.*, p. 22.

vaincre, on peut regarder la plupart des cartographies arabes du Moyen Âge. L'exemple ci-dessous est une copie de l'œuvre d'al-Idrîsî, géographe du milieu du XII<sup>e</sup> siècle (fig. 18).



Fig. 18 : Al-Idrîsî, *Livre de Roger* (1154), copie du XIII<sup>e</sup> siècle, manuscrit sur papier.

Pour qui découvre cette carte, la forme des terres n'est d'abord pas identifiable. En revanche, une fois la carte retournée la reconnaissance des territoires saute aux yeux : le monde connu à l'époque d'al-Idrîsî se dessine clairement, de l'Europe du nord au Bassin méditerranéen jusqu'à l'océan Indien. L'ensemble fait écho aux cartographies de Ptolémée, mais pour les géographes arabes de la période médiévale, l'usage veut qu'on oriente les cartes Sud vers le haut, avec la terre d'Islam au centre. On peut alors s'étonner de l'aveuglement produit par ce simple changement d'orientation. Pour le comprendre, citons à nouveau Christian Jacob :

« La reconnaissance des formes cartographiques suppose leur stabilité, leur standardisation. L'œil est accoutumé à un certain type de représentation, et cette familiarité repose sur des facteurs comme l'orientation de la carte, le respect d'une échelle uniforme, la tendance de la forme à se fixer en une silhouette schématisée et invariante. »<sup>14</sup>

Les cartes ne se produisent et ne se perçoivent ainsi que dans une logique de répétition. Malgré les infinies différences et nuances possibles, il reste des invariants, qui, se répétant de carte en carte, construisent un imaginaire spatial, et

<sup>14</sup> C. Jacob, *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 444.

marquent en profondeur les relations à l'espace et au monde. Il faut bien sûr rappeler que la règle de l'orientation Nord n'a pas été la seule : en dehors des cartes arabes, beaucoup de mappemondes médiévales sont orientées Sud ou Est, vers l'orient justement. Entre autres, la célèbre mappemonde d'Ebstorf (XIII<sup>e</sup> siècle) présente par exemple un monde enserré dans les bras du Christ, dont la tête est en haut, à l'orient, à côté du jardin d'Eden, et dont le centre est Jérusalem. L'orientation Nord est de plus en plus courante dans la cartographie occidentale à partir des grandes découvertes et du nouveau dessin de la Terre. Certes, on trouve des contre-exemples comme le planisphère de Nicolas Desliens (1566) orienté Sud (fig. 19). Mais la vision ethnocentrique s'est imposée, et domine aujourd'hui encore : dans tous les pays européens, la plupart des planisphères donnent l'image d'une Europe centrale et surplombant le reste du monde. On comprend donc que l'orientation produit un système de valeurs, et met chaque chose à sa place en fonction de l'importance qu'on souhaite lui donner : Nord/Sud, haut/bas, supérieur/inférieur, ces hiérarchies sont à l'œuvre dans toute carte.



Fig. 19 : Nicolas Desliens, *Planisphère*, 1566, manuscrit sur vélin.



Fig. 20 : Joaquín Torres-García,  
*América del Sur*, encre sur papier,  
 publiée dans le n° 1 de la revue  
*Círculo y Cuadrado*, mai 1936.

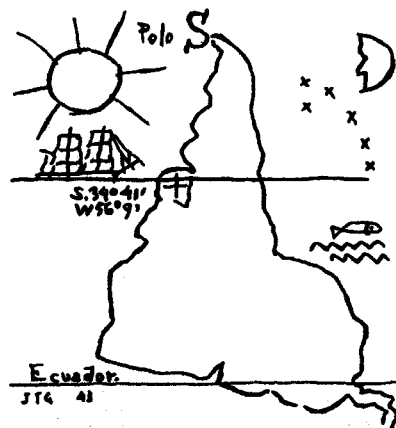


Fig. 21 : Joaquín Torres-García,  
*América Invertida*, encre sur papier,  
 publiée dans *Escuela del Sur*, 1943.

Inverser les pôles, c'est alors inverser les valeurs, remettre en cause les préjugés déterminés par la seule localisation géographique. Ce geste d'inversion est par exemple celui du peintre et théoricien de l'art uruguayen. Né à Montevideo, il arrive en Europe à la fin des années 1890. Séjournant à Barcelone, Madrid puis à Paris et New York jusque dans les années 30, Joaquín Torres-García participe aux mouvements d'avant-garde avant de revenir en Uruguay en 1934. Il écrit alors un manifeste pour « L'école du Sud » où il exprime le désir d'un art latino-américain authentique et indépendant. Il esquisse aussi des cartes du continent sud-américain orientées Sud (fig. 20 et 21). L'Uruguay, marqué d'une croix ou indiqué par une flèche, se situe alors dans la partie supérieure de la carte. Tout en haut, le grand S majuscule du Sud peut se lire comme une affirmation identitaire :

« J'ai dit école du Sud : parce qu'en réalité notre *nord est le Sud*. Il ne doit pas y avoir de nord pour nous, sauf par opposition avec notre Sud. C'est pourquoi nous retournons maintenant la carte et nous savons désormais quelle est notre véritable place, et qui ne correspond pas à celle que le reste du monde voudrait qu'elle soit. À partir de maintenant, la pointe allongée de l'Amérique du Sud désigne avec insistance le Sud, notre nord. Il en est de même pour notre boussole : elle désigne irrémédiablement et pour toujours le Sud, notre pôle. Lorsque les bateaux naviguent d'ici vers le nord, *ils voyagent vers le bas*, et non vers le haut comme avant. Parce que le nord est désormais *en bas*. Et lorsque nous faisons face à notre Sud, l'Est se trouve à notre gauche.

Il s'agit d'une rectification nécessaire : de telle sorte que nous savons désormais où nous sommes. »<sup>15</sup>

Où nous sommes, donc qui nous sommes. L'Amérique du Sud semble ainsi se lever et dire son nom à haute voix, elle se redresse comme un sommet vers lequel le monde tend désormais. Suivant le geste de l'artiste uruguayen, c'est souvent une question identitaire qui s'oppose aux valeurs induites par l'orientation des cartes. On pense par exemple à la récente carte de la *Southasia* publiée par

---

<sup>15</sup> J. Torres García, *Universalismo constructivo : contribucion a la unificación del arte y la cultura de America*, Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1944, p. 213. Cité dans H. Achugar, « "Nuestro norte es el Sur". A propósito de representaciones y localizaciones », dans *Nuevas perspectivas desde/sobre America Latina. El desafío de los estudios culturales*, dir. M. Moraña, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2002, p. 329. Traduction C. Béziat.



Fig. 22 : *Sudésie*, 2004, infographie, fichier numérique publié en ligne par le magazine *Himal Southasian*, Népal, Katmandou.

l'hebdomadaire népalais *Himal*<sup>16</sup> (fig. 22). Avec une volonté de dépasser les nationalismes et d'appuyer l'idée d'une communauté historique et culturel des pays d'Asie du sud, les éditeurs d'*Himal* ont forgé le mot « *Southasia* » (plutôt que *South Asia*). La nouvelle « Sudasie » se dresse alors, portée par une carte adaptant son orientation à la manière inédite de penser cette région du globe.

Il existe aussi des planisphères orientés Sud. Le plus connu a été publié par l'australien Stuart MacArthur publié en 1973, et a été suivi par de nombreuses autres cartes du monde. Mais ces planisphères sont le plus souvent présentés comme des sortes de curiosités montrant les choses « à l'envers » : « *Upside Down World Map* » ou « *The World turned Upside Down* » sont les titres les plus courants. L'orientation Nord reste ainsi un standard qu'il semble toujours nécessaire d'interroger.

C'est ce que parvient à faire Nicolas Milhé avec *Côte Ouest* (fig. 23). C'est une grande carte, présentée pour la première fois en 2001 à l'intérieur de panneaux d'affichage de la ville de Bordeaux, à l'occasion de l'exposition *Aller-Retour* au capcMusée. L'idée paraît similaire à celle des cartographies vues plus haut, mais le choix de l'échelle, du cadrage et du type de carte en font un exemple des plus intéressants.

Il faut sans doute distinguer trois temps dans la perception de cette carte. Au premier abord, nous sommes dans le cadre familier d'une carte routière type carte Michelin. Très vite, le décalage apparaît entre la reconnaissance des toponymes (Bordeaux, Nantes, La Rochelle...) et des repères spatiaux inadéquats, ou plutôt, inhabituels. Et même une fois la forme de la *Côte Ouest* reconnue, il est étrangement difficile d'associer la topographie aux lieux qu'elle désigne. Contrairement aux apparences, la carte n'est pas à l'envers — ce que confirme le sens de lecture des noms et pictogrammes. Le seul changement est celui de l'orientation. Il n'y a pas de difficultés à lire la carte (à reconnaître et à traduire les signes cartographiques), mais bien à voir ce qu'elle donne à lire. Et l'on n'a de cesse de retourner mentalement la carte, pour enfin voir et comprendre les choses dans le « bon » sens. Car les habitudes de l'œil cartographique ont façonné notre manière d'être au monde et de le parcourir. Qui en douterait : de Bordeaux à Nantes, on monte, et le chemin inverse se fait en descendant. Et plus qu'un usage

---

<sup>16</sup> Disponible sur : [http://www.himalmag.com/Right-Side-Up-map\\_dnw59.html](http://www.himalmag.com/Right-Side-Up-map_dnw59.html).



Fig. 23 : Nicolas Milhé, *Côte Ouest*, 2001, infographie, sérigraphie, 120 x 160 cm, production Wonderful.

de langue, c'est une sensation, ici mise à mal par la carte de Nicolas Milhé. L'idée du parcours y est d'ailleurs essentielle : c'est une carte routière, qui sert à s'orienter et appelle au déplacement, qui cadre à grande échelle la distance entre Bordeaux et Nantes. Les villes servent ainsi de repères locaux, sortes de « Vous êtes ici », et assurent la projection de notre corps dans la carte. L'artiste ne réussit donc pas tant à montrer le monde autrement, qu'à déstabiliser le rapport du corps à l'espace.

Par ailleurs cette désorientation ne s'arrête pas à une dynamique verticale suivant le trajet des routes : à la différence des planisphères, ou de la carte de Joaquin Torres-Garcia, ce n'est pas l'inversion Nord-Sud qui prime ici. Le déséquilibre tient autant d'une bascule horizontale, Est-Ouest. La carte de la *Côte Ouest* est cadrée de manière à séparer clairement la partie droite (étendue bleu de l'océan) de la gauche (terre blanche nervurée de rouge). Pour cette zone géographique, la place de l'océan est un repère aussi essentiel que le nord. Toujours situé à gauche dans les cartes, l'aplat bleu est une structure constitutive de l'imaginaire spatial de l'ouest de la France. La carte fait donc à la fois perdre le nord, et confondre sa droite et sa gauche. On serait tenté de rapprocher cette expérience de l'espace de celle qui arrive parfois dans notre relation aux miroirs — bien que l'inversion de la carte ne soit pas ici en miroir. Face à une glace, essayez de vous couper les cheveux de la nuque en regardant l'arrière de votre tête à l'aide d'un second miroir : difficile de savoir dans quel sens les gestes doivent se faire, il faut un effort permanent pour contredire les automatismes d'un corps qui semble avoir perdu les repères les plus élémentaires. La carte de Nicolas Milhé trouble ainsi un imaginaire spatial qui ne concerne pas seulement une façon de concevoir le monde. Il met en jeu l'inscription du corps dans l'espace.

## Échelonner

Autre choix déterminant pour l'élaboration d'une carte : celui de l'échelle. Encore une fois, le propos n'est pas de rassembler tous les enjeux de cette question. Ni de faire des redites sur les œuvres, nombreuses — ne serait-ce que dans le *Land Art* —, qui s'y confrontent. Il s'agit avant tout de penser la place de

l'imagination dans les conventions de mise à l'échelle, et d'en saisir quelques effets.

Dans sa définition la plus simple, l'échelle cartographique est le rapport, numérique, entre les distances mesurées sur le terrain et celles reportées sur la carte. C'est un moment essentiel de l'acte cartographique, qui participe à sa définition même. Que la mesure (« 1/100 000 », « 1/25 000 », ...) apparaisse ou non, toute cartographie suggère la présence d'une échelle, donc d'un rapport de grandeur entre deux espaces de nature différente, et en même temps d'une cohérence interne des longueurs et surfaces cartographiées. Pour dire les choses autrement, une carte affirme une double certitude : d'abord, que le passage d'un espace à un autre se règle par un changement proportionné et mesurable des dimensions ; ensuite, que l'échelle est constante entre les différentes parties d'une même carte — ce que C. Jacob qualifiait plus haut de « respect d'une échelle uniforme »<sup>17</sup>.

De ce point de vue, le recours à l'échelle exclut d'imaginer les distances et les formes cartographiées, comme elle écarte toute singularité dans l'appréhension de l'espace. Dans *L'Atelier du cartographe* de C. Bretécher, c'est le sens du conflit entre l'explorateur et le jeune cartographe. Le premier critique la carte (« ce n'est pas du tout ressemblant ! ») car elle ne correspond pas à l'expérience qu'il peut avoir de l'île : dans son



souvenir — alcoolisé — « la distance est beaucoup plus longue », sous-entendu plus longue par rapport aux autres distances indiquées sur la carte. L'élève cartographe lui oppose alors sa « documentation », et la métrique constante qui l'accompagne. Mais ce que le navigateur attend, c'est une topographie à échelle *variable* : à la mesure de ses perceptions, de ses sensations, et de l'imaginaire spatial qui va avec. À partir cette même idée, des artistes comme l'américain Roger Welch<sup>18</sup>, ou le français Pierre Joseph<sup>19</sup>, ont d'ailleurs conçu des plans de villes,

<sup>17</sup> Voir *infra* p. 71.

<sup>18</sup> Voir par exemple *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. 178.

<sup>19</sup> Voir par exemple *GNS*, dir. N. Bourriaud, Paris, Palais de Tokyo site de création contemporaine / Éditions Cercle d'Art, 2003, p. 124-129.

s'appuyant sur leur mémoire des lieux ou sur le vécu de ses habitants. Carte mentale, l'échelle s'y comprend comme un rapport qui n'est plus seulement métrique et uniforme, mais sensible, affectif, ou encore culturel. En ce sens, on peut aussi penser à la carte intitulée *Le Monde au temps des Surréalistes* publiée en 1929 (fig. 24). Ici, l'échelle ne fait pas écho à une expérience individuelle de l'espace, mais s'ajuste à la conception du monde du mouvement surréaliste : les dimensions des pays et continents suivent des idéaux politiques (par exemple, la Grande Bretagne est minuscule ; les États-Unis, hormis l'Alaska, disparaissent ; la Russie occupe une place dominante, etc.), ou encore des affinités culturelles (on sait l'intérêt d'André Breton, de Paul Éluard, ou encore de Louis Aragon pour l'art « primitif », intérêt proportionnel à la position centrale et à la taille des îles et archipels occupant l'hémisphère sud de la carte).

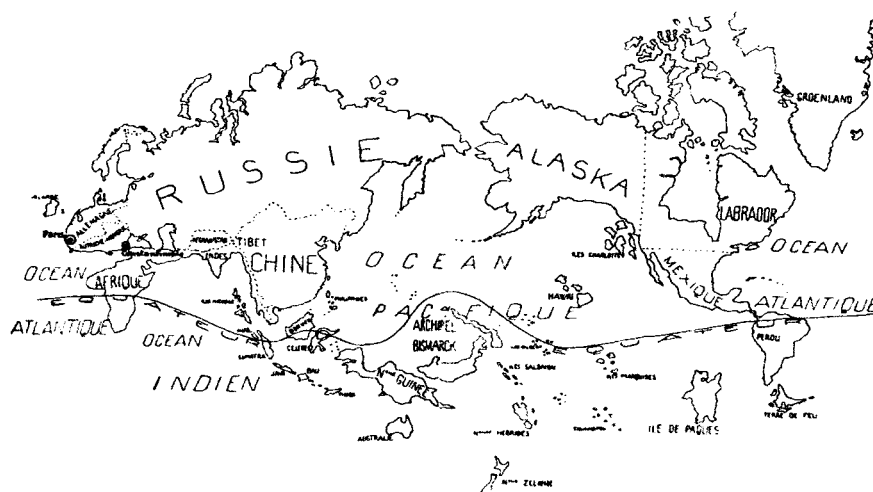


Fig. 24 : *Le monde au temps des surréalistes*, dessin publié dans la revue *Variétés*, Bruxelles, juin 1929.

*Le Monde au temps des Surréalistes* peut aussi rappeler les cartes en anamorphose, encore désignées par le nom de cartogrammes. À cette différence que, pour les anamorphoses, les variables répondent à des phénomènes quantifiables : les surfaces se dilatent ou se contractent selon la répartition des richesses dans le monde, les distances se redessinent selon le temps de transport nécessaire pour les parcourir... les exemples sont multiples. Mais, dans tous les cas, ces variations d'échelle ne paraissent être que des déformations : au mieux des déformations quantifiées, et pour le reste, des dérives ludiques et imaginaires sans conséquences.

Il est vrai que ces cartographies ne semblent exister qu'au regard d'une mesure d'origine, d'un fond de carte, où se confirment les logiques d'une géométrie euclidienne, continue et uniforme.

À cette dernière remarque, les géographes apportent au moins deux objections. D'abord, certains systèmes de projection très courants entraînent de toutes façons d'importantes variations d'échelle. L'exemple classique est celui d'un planisphère en projection Mercator, où les distances et surfaces se dilatent à mesure qu'on approche les pôles. La seconde observation concerne les cartes en anamorphose : « le point théorique décisif consiste à assumer qu'il ne s'agit pas là de "déformation" (ce qui maintiendrait le fond euclidien comme référence unique) mais de *construction* — comme toute carte en est une »<sup>20</sup>. Toute carte construit l'espace qu'elle représente, et les jeux d'échelle participent à ce processus sans se limiter à être un simple rapport proportionné entre différentes longueurs.

Bien sûr, les cartes mentales et autres cartes anamorphosées peuvent sembler des cas particuliers. Il s'y révèle pourtant une notion essentielle pour penser l'échelle : sa *variabilité*. Non seulement dans une même carte, mais d'une carte à l'autre. L'échelle n'est pas une convention fixe, comme peut l'être l'orientation. Elle est par définition multiple. Et les changements d'échelle ne sont évidemment pas qu'une question de taille. Suivant les mots d'Yves Lacoste : « il n'y a pas seulement des *différences quantitatives*, selon la taille de l'espace représenté, mais aussi des *différences qualitatives*, car un phénomène ne peut être représenté qu'à une certaine échelle »<sup>21</sup>. C'est sur ce point, sur le sens des passages d'une échelle à l'autre, que l'on voudrait relire les textes de Lewis Carroll et Jorge Luis Borges sur l'échelle 1 — textes très souvent cités mais toujours séduisants<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> J. Lévy, « Anamorphose », article du *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, dir. J. Lévy et M. Lussault, Paris, Belin, 2003, p. 74.

<sup>21</sup> Y. Lacoste, *La Géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*, Paris, François Maspero, 1976, p. 63. Cité par ailleurs dans G. A. Tiberghien, *Finis terrae, op. cit.*, p. 123.

<sup>22</sup> « Borges ou Carroll, Jorge Luis ou Lewis, leur carte au 1/1 est devenue un "must" de la référence ou de l'épigraphe » écrivait déjà Gilles Palsky il y a une dizaine d'années. Voir G. Palsky, « Borges, Carroll et la carte au 1/1 », *Cybergeo*, Cartographie, Imagerie, SIG, article 106, mis en ligne le 30 septembre 1999. Disponible sur <http://www.cybergeo.eu/index5233.html>.

« — Voilà une chose que nous avons apprise de votre pays, dit Mein Herr, faire des cartes. Mais nous l'avons poussée beaucoup plus loin que vous. À votre avis, quelle serait la plus grande échelle de carte utile ?

— Je dirais au cent millième, un centimètre au kilomètre.

— Seulement un centimètre ! s'exclama Mein Herr. Nous avons atteint cela très vite. Puis nous avons tenté dix mètres au kilomètre. Puis vint l'idée grandiose ! Nous avons réellement fabriqué une carte du pays, à l'échelle d'un kilomètre au kilomètre !

— Vous en êtes-vous beaucoup servi ? demandai-je.

— Elle n'a jamais encore été déroulée, dit Mein Herr ; les fermiers ont fait des objections ; ils ont dit que ça couvrirait tout le pays et que ça cacherait le soleil ! Aussi nous utilisons le pays lui-même comme sa propre carte, et je vous assure que ça marche aussi bien. »<sup>23</sup>

« ... Dans cet Empire, l'Art de la Cartographie parvint 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 ne donnèrent plus satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait point par point avec lui. Moins portées sur l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes comprirent que cette Carte Dilatée était Inutile et, non sans Impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines en lambeaux de la Carte, habitées par des Animaux et des Mendiants. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autres reliquats des Disciplines Géographiques.

SUAREZ MIRANDA, *Viajes de Varones Prudentes*, liv. IV, chap. XLV, Lérida, 1658. »<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> L. Carroll, *Sylvie et Bruno (suite et fin)* (1893), trad. F. Deleuze, dans *Lewis Carroll. Œuvres*, éd. J. Gattégno, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1990, p. 692.

<sup>24</sup> J. L. Borges, « De la rigueur de la science », *L'Auteur* (1960), « Musée », trad. R. Caillois, dans *Borges. Œuvres complètes*, éd. J.-P. Bernès, Paris, Gallimard, « Pléiade », vol. II, 1999, p. 57.

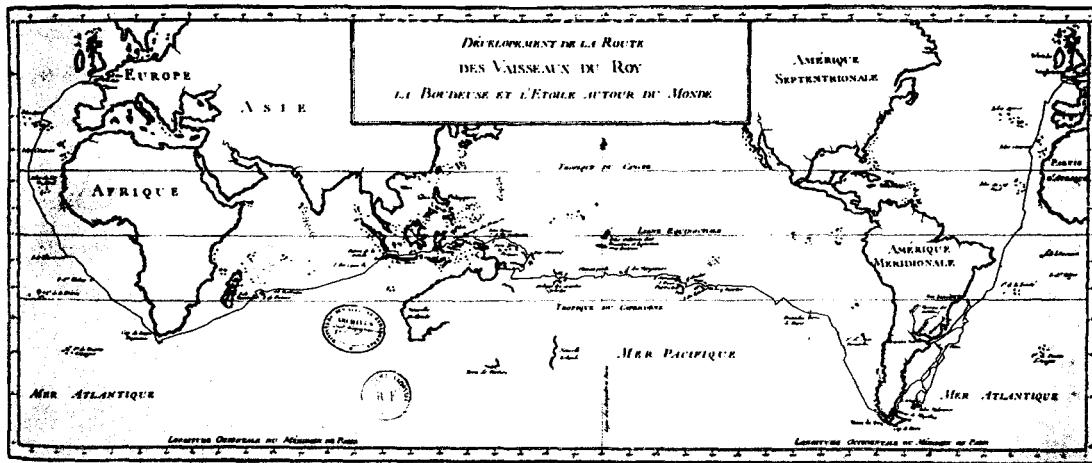


Fig. 25 : Louis Antoine de Bougainville, *Développement de la Route des Vaisseaux du Roy la Boudeuse et l'Étoile autour du Monde*, 1771.

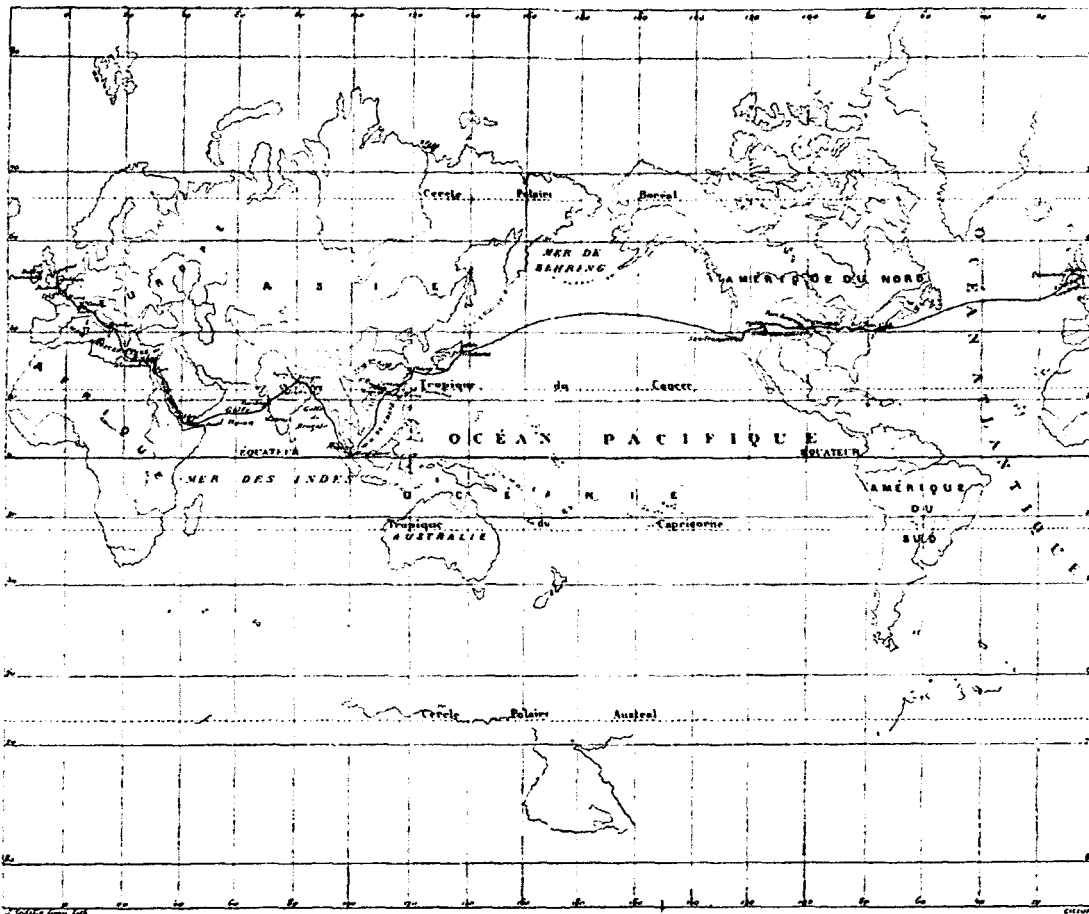


Fig. 26 : Léon Benett et Alphonse de Neuville, *Le voyage de Philéas Fogg et de Passepartout*, gravure, publié dans Jules Verne, *Le Tour de monde en quatre-vingts jours*, Paris, J. Hetzel, 1873.

On s'en tiendra pour le moment à deux remarques. D'abord, aucun des récits n'envisage dès le départ la possibilité d'une carte à l'échelle 1. L'accès à « l'idée grandiose », à la carte ultime, se réalise par paliers. Graduellement, les cartographes avancent dans les échelles. Mais à la recherche de quoi ? D'une carte qui donne entière « satisfaction » (Borges), de « la plus grande échelle de carte utile » (Carroll). C'est ici notre seconde remarque. À la question de savoir si une échelle est satisfaisante ou utile, on ne peut bien sûr que répondre : utile à quoi ? Car une carte n'est utile ou satisfaisante qu'en fonction de ce que le cartographe souhaite montrer ou découvrir. Faute de trouver la carte parfaite, les cartographes ne produisent qu'une carte non seulement « inutile » (Borges), mais inutilisable<sup>25</sup> (« Elle n'a jamais encore été déroulée, dit Mein Herr ; les fermiers ont fait des objections ; ils ont dit que ça couvrirait tout le pays et que ça cacherait le soleil ! »). Et cette vaine recherche de La Carte ne trouve d'issue que dans son abandon à la faveur du territoire. Paralysée à l'échelle 1, la cartographie signe sa disparition. Car elle ne peut vivre que dans le mouvement d'une recherche, dans des changements permanents de nature et d'échelle.

L'imagination travaille alors dans ces nécessaires décrochements d'échelle, on pourrait dire dans l'échelonnement des cartes. Expérimenter des niveaux d'échelle inédits, c'est laisser l'imaginaire cartographique découvrir d'autres manières de vivre les territoires. Un exemple récent, *Atlas. 119 jours autour du monde* de David Renaud<sup>26</sup>, montre la finesse des possibilités offertes par un travail de l'échelle. L'artiste propose de suivre le parcours du navigateur Marc Thiercelin lors du Vendée Globe 2004-2005. Chaque jour de cette course autour du monde en solitaire, les coordonnées du voilier sont relevées. Les cartes de D. Renaud exposent alors ce voyage dont les Sables d'Olonne sont le point de départ et d'arrivée. Comme chaque fois qu'il faut donner à voir un itinéraire, la carte sert de support. Et les tours de monde se traduisent toujours par une ligne sur un planisphère : qu'on pense à une carte du voyage de Bougainville (*fig. 25*) au tracé étrangement précis avec sa suite de petits accents, ou à celle du *Tour du monde en 80 jours* de Jules Verne (*fig. 26*) dont le titre fait écho à celui choisi par D. Renaud.

---

<sup>25</sup> Inutilisable et même impossible à mettre en œuvre comme le démontre Umberto Eco avec une drôlerie réjouissante dans « De l'impossibilité d'établir une carte de l'Empire à l'échelle de 1/1 » (1983), dans *Pastiches et postiches*, trad. B. Guyader, Paris, Éditions Messidor, 1988, p. 95-104.

<sup>26</sup> D. Renaud, *Atlas. 119 jours autour du monde*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2006.

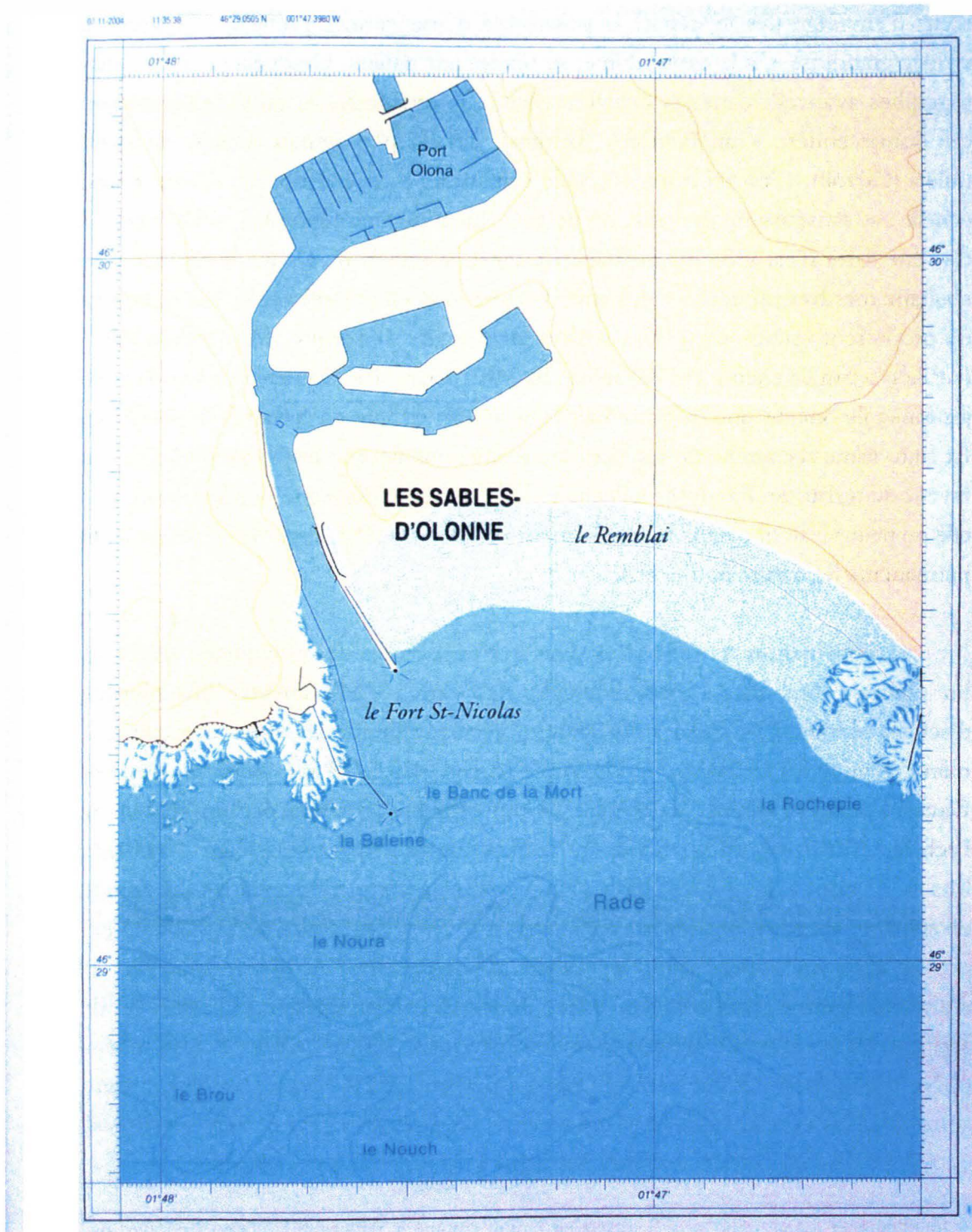


Fig. 27 : David Renaud, 07-11-2004 / 11:35:38 / 46°29.0505 N / 001°47.3980 W, infographie, publié dans *Atlas. 119 jours autour du monde* (première carte), Cognac, Le temps qu'il fait, 2006.

Pourtant, dans *Atlas. 119 jours autour du monde*, aucun itinéraire ne semble tracé. Il n'y pas non plus de planisphère, mais une suite de cartes comme autant de jours de navigation. D'un format équivalent, elles occupent chacune une page entière et répondent aux codes habituels de la cartographie. Ces cartes apparaissent cependant singulières dans leur souci d'indiquer des coordonnées les plus précises possibles. Sur chacune des pages sont indiquées : une date (sur la page ci-contre : 07-11-2004), une heure (11:38:35), et les coordonnées du voilier (46°29.0505 N / 001°47.3980 W). La carte est alors réalisée en fonction de ces coordonnées : le cadre est une barre de mesure graduée où sont indiqués les degrés (46° pour la latitude, 01° pour la longitude), et les minutes (46°29', 46°30', etc.) qui se prolongent sur la carte par des filets de couleur noire. La précision des coordonnées est rendue possible par le choix d'une échelle au 1:10 000, qui fait de chaque carte la projection d'un espace d'environ deux kilomètres sur trois.

Passée la première page (fig. 27), les fragments d'océans se succèdent alors comme autant de jours passés en mer (fig. 28 et 29). Au milieu de l'atlas une côte réapparaît. Les cartes se répètent à l'identique sur sept pages, et, en suivant, une nouvelle pause se fait sur ce qui semble être un port, « *Lyttelton Harbour Whakaraupo* », repris sur sept autres pages. On imagine alors que le navigateur a dû s'arrêter une quinzaine de pages, pardon, une quinzaine de jours<sup>27</sup>. Puis, c'est de nouveau la plongée dans le bleu, jusqu'à la dernière page qui, semblable à la première, boucle l'itinéraire. Jamais un tour du monde n'aura été suivi de si près, sauf peut-être par le navigateur lui-même comme en témoigne Marc Thiercelin dans sa préface :

« L'Atlas de David, sa vision du monde dans les pages qui suivent est si proche du réel ; comment vous dire ?

Vous êtes au milieu de l'océan, sur un bateau, comme cela m'arrive très souvent, et il n'y aucune terre à l'horizon et là vous êtes vraiment petit... un tout petit point sur une grande page bleue !

C'est aussi le cas ici, où nous retrouvons notre vraie dimension d'humain face à l'immensité »<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> En effet, Marc Thiercelin est contraint cette année là d'abandonner le Vendée Globe en raison de problèmes matériels sur son bateau, qu'il fait réparer dans la baie d'*Akaroa* en Nouvelle-Zélande. Hors course, il reprend la mer et finit malgré tout son tour du monde en solitaire.

<sup>28</sup> Marc Thiercelin, « De la planète Terre à la planète Mer », dans D. Renaud, *Atlas. 119 jours autour du monde*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2006, p. 5.

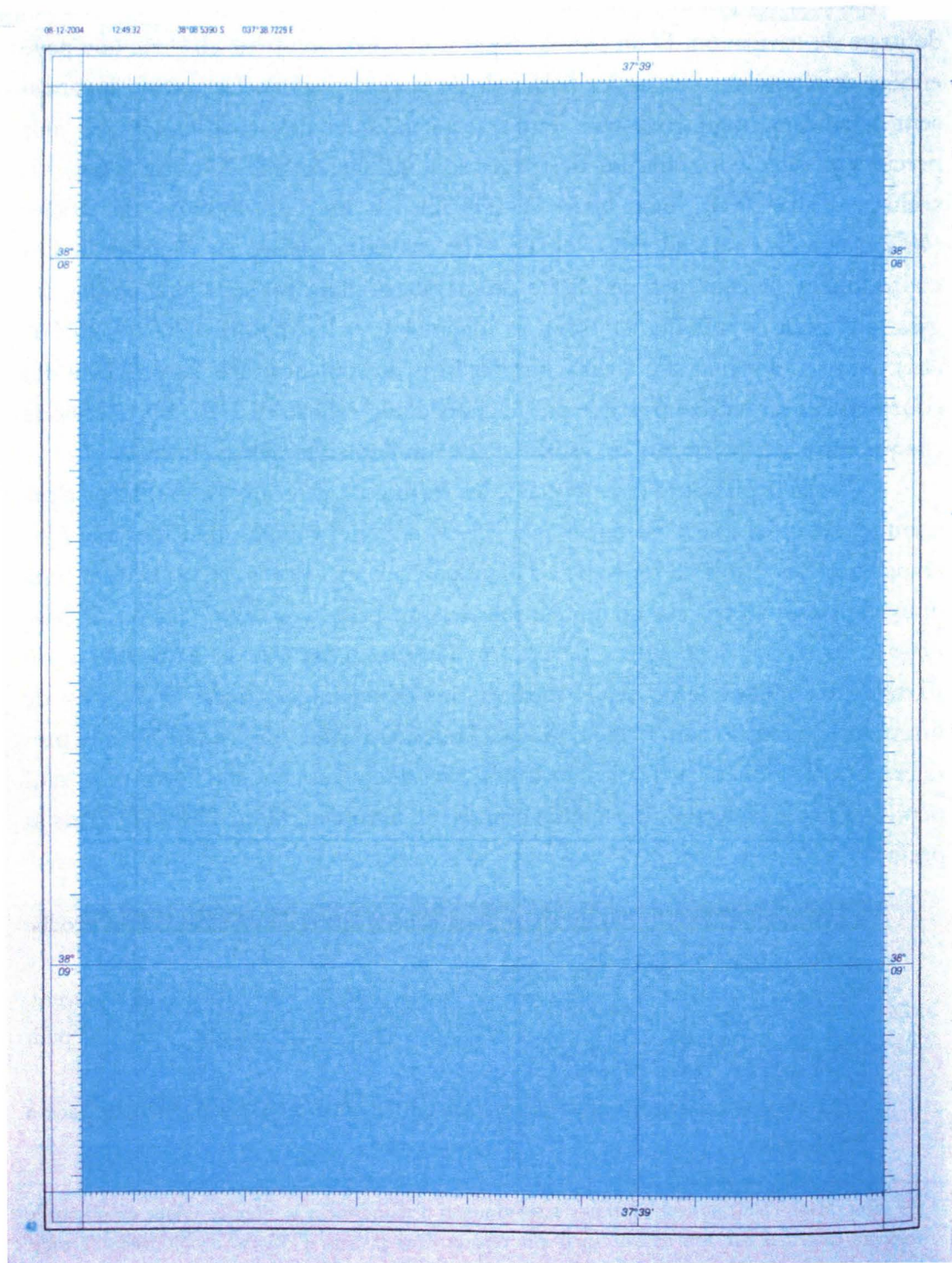


Fig. 28 : David Renaud, 08-12-2004 / 12:49:32 /  $38^{\circ}08.5390 S$  /  $037^{\circ}38.7229 E$ , infographie, publié dans *Atlas. 119 jours autour du monde*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2006.

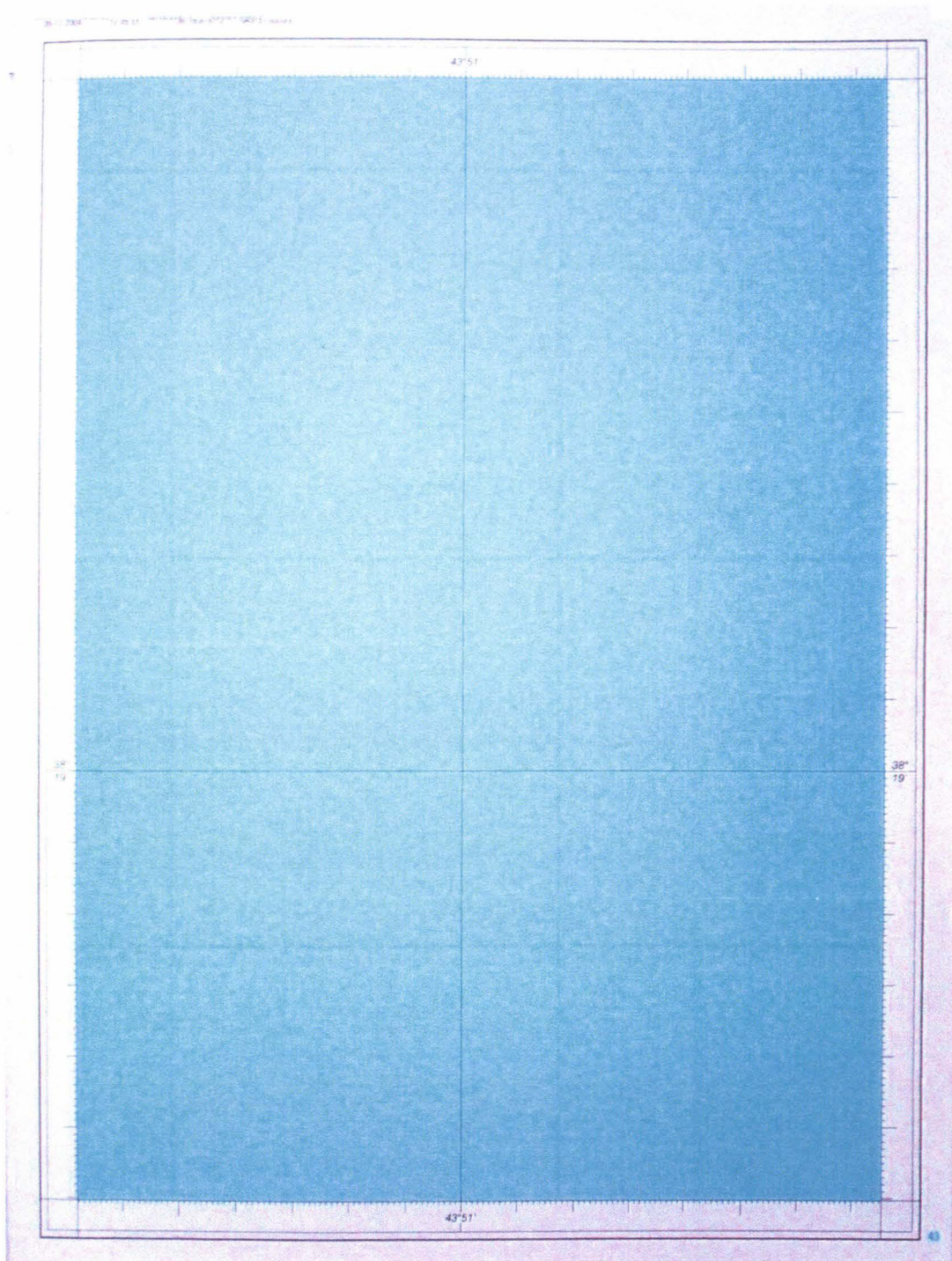


Fig. 29 : David Renaud, 09-12-2004 / 12:39:33 /  $38^{\circ}18.8181 S$  /  $043^{\circ}51.0359 E$ , infographie, publié dans *Atlas. 119 jours autour du monde*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2006.

« Très ressemblant » confirmerait sans doute le navigateur de *L'Atelier du cartographe*. Pourtant, David Renaud se concentre sur une mise en œuvre la plus régulière et conventionnelle qui soit. Il n'y ni anamorphose, ni échelle variable. Juste une variation des habitudes dans l'usage de l'échelle.

Un autre aspect déconcertant apparaît au fil des pages, qui se résume à une question : où est le bateau ? Où est-il exactement ? « [U]n tout petit point sur une grande page bleue » dit bien Marc Thiercelin. Sauf qu'ici, il n'y a pas de point. Ni de croisement de lignes qui correspondrait à l'emplacement du voilier : les traits noirs sont simplement ceux des degrés et minutes de latitude et longitude à proximité de sa position. Alors que tout est mis en œuvre pour être au plus près du navigateur, avec toutes les mesures et la rigueur nécessaires, sa présence est diffuse, flottante. Pas de « il est ici », pas de curseur comme sur les cartes de *Google* ou sur les *GPS*. Pourtant le bateau est toujours au même endroit si l'on prête attention aux coordonnées indiquées : au milieu. Les cartes sont toutes centrées sur lui, et on ne le voit jamais. Le résultat est une étrange et obsédante répétition non pas de lignes ni de points, mais d'aplats. C'est là l'intelligence de ce travail : ne pas accrocher le regard, mais l'immerger et le laisser errer dans ce bleu, clair et conventionnel, où s'éprouve pourtant la sensation du voyage. Le cartographe ne donne pas à lire un parcours — on ne sait jamais où l'on est. Il laisse imaginer une expérience de navigation, page après page, dans la scansion des aplats bleus, dans une manière d'échelonner les cartes dans le temps.

Qu'est-ce qu'une cartographie ? On a compris que la réponse se trouvait pour l'essentiel dans le type de relation que l'acte cartographique établit avec le territoire qu'il représente. Encore que l'emploi de « représenter » pose justement le problème. Car la carte ne représente pas, dans le sens où il y aurait un avant (l'espace de référence) et un après (sa représentation par la carte). Si la mise en œuvre d'une carte est une construction, elle construit en même temps l'espace de référence : « cette Terre, ce n'est rien que nous puissions penser, organiser, nous représenter, sinon la carte que nous en construisons : cette Terre n'est structurée que par ce que j'en inscris ici »<sup>29</sup>. Par un mouvement commun de l'imagination et de la pensée, la cartographie construit ainsi un objet de connaissance dans un effet de représentation. Autrement dit, si la carte est une manière de représenter, c'est dans le sens de *se représenter*, de se faire une image possible d'un territoire, d'un monde. L'acte cartographique s'inscrit ainsi dans une logique de projet, et non de reproduction. On comprend alors qu'au terme de représentation soient préférés ceux de « matérialisation et construction »<sup>30</sup>, de « médiation »<sup>31</sup>, de « diagramme »<sup>32</sup>, de « figuration »<sup>33</sup>, ou encore de « fiction »<sup>34</sup>.

Reste l'effet produit, qui persiste à être celui d'une représentation. Si depuis plus de vingt ans des textes ne cessent de rappeler que les cartes *ne sont pas* des représentations, si les œuvres de Wim Delvoye, de Nicolas Milhé ou de David Renaud continuent de troubler, c'est que le langage cartographique, avec toutes ses conventions, garde cette force d'*imposer* le monde qu'il met sous les yeux. Et dans le cas où les espaces cartographiés n'ont d'origine que l'imaginaire, le cartographe en affirme aussi la présence, dans un geste qui n'est plus seulement une construction, mais une fondation.

---

<sup>29</sup> F. Wahl, « Le désir d'espace », dans *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>30</sup> C. Jacob, *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 136-138.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> J.-M. Besse, « Cartographe, construire, inventer. Notes pour une épistémologie de la démarche de projet », *op. cit.*, p. 133 *sq.*

<sup>33</sup> J.-M. Besse, « Cartographie et pensée visuelle. Réflexions sur la schématisation graphique », *op. cit.*, p. 12 *sq.*

<sup>34</sup> J.-L. Rivière, « La carte et la décision », dans *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. 379.

## II. Fonder

---

« Le Grand Khan possède un atlas où sont recueillis les plans de toutes les villes : celles qui dressent leurs murs sur des fondations solides, celles qui tombèrent en ruines et furent englouties par les sables, celles qui existeront un jour et à l'endroit desquelles ne s'ouvrent encore que les gîtes des lièvres. [...] L'atlas a cette qualité : il révèle la forme des villes qui n'ont pas encore de forme ni de nom. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, *op. cit.*, p. 160-161.

Ne peut-on dire que la carte fonde des mondes comme on fonde une ville — comme on lui donne naissance, comme on la délimite, et comme on l'organise ? L'acte de fondation se pense d'abord dans l'instauration d'un *lieu* donc dans l'établissement d'un *ordre* si l'on suit la définition de Michel de Certeau : « est un lieu l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence »<sup>2</sup>. Pour se faire carte, l'instabilité de l'imaginaire doit donc se plier à la stabilité d'un ordre, et à la discipline qui l'accompagne.

Le troisième chapitre commence par revenir brièvement sur ce qui attire d'abord l'attention lorsqu'on parle de carte imaginaire : les lieux eux-mêmes — les confins du monde, les îles merveilleuses et autres territoires fictifs. Dans cette perspective, fonder semble signifier délimiter et dessiner *dans la carte* les territoires de l'imagination. Ainsi le coup de pinceau final du maître dans *L'Atelier du cartographe* qui donne naissance à une île imaginaire (*fig. 1, case 22*). Pourtant, il faut observer que les fictions cartographiques ne s'attachent pas seulement à des formes closes, mais qu'elles peuvent aussi prétendre être des mondes, qu'il est tentant de voir déborder sur les mondes « réels ». C'est l'objet du quatrième chapitre que d'essayer de concevoir ce pouvoir démesuré de la cartographie de *fonder des mondes*. Et c'est l'acte cartographique dans son ensemble, de la manière de poser un cadre à celle de nommer les choses, qui doit alors être pensé comme le geste d'une fondation.

---

<sup>2</sup> M. de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire* (1980), Paris, Gallimard, 1990, p. 172-173.

## Chapitre 3

### Localiser : topiques des cartographies imaginaires

#### Confiner

Quelques lignes suffisent bien souvent à faire apparaître un lieu. Ce sont par exemple les dessins impromptus décrits par Roland Barthes dans *L'Empire des signes*, « où l'on voit s'ébaucher, à même un bout de papier, une rue, un immeuble, un canal, une voie ferrée, une enseigne »<sup>3</sup> et dans lesquels « reprend place une vie du corps, un art du geste graphique »<sup>4</sup>. Lorsqu'on imagine les territoires cartographiés, ce geste est débarrassé de la contrainte du référent. Mais cette liberté apparente est loin d'être une facilité. Sans indications préalables, il n'est pas toujours évident d'éviter les tracés systématiques ou le recours à des formes topographiques que l'on a en mémoire. Chaque trait est un choix, de direction, d'orientation, d'aspect — des choix qui doivent faire sens à mesure qu'ils s'opèrent. En même temps le plaisir du geste est bien là, dans ces mouvements précis, sinueux ou heurtés, répétitifs mais toujours différents. Les traits se font contours, ils désignent, dessinent les lieux de l'imaginaire. Les lignes deviennent limites, lisières, frontières d'une surface qu'elles entourent et dont elles assurent

---

<sup>3</sup> R. Barthes, *L'Empire des signes*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 49.

l'unité spatiale : autrement dit, qu'elles constituent comme *lieu*. Parce qu'une carte est avant tout dessin — ou dessein, projet sur le monde — elle se prête à l'élaboration de lieux fictifs ou en devenir. Comme le formule Jean-Marc Besse, *tracer* la carte est une action « qui consiste à aller en avant, à littéralement se tirer au-devant de ce qu'on ne connaît pas encore (trait = *tractus*) »<sup>5</sup>. Avant même d'être connu, le monde a ainsi été imaginé et tracé par les gestes des cartographes. Très schématiquement, à partir de quelques exemples, on peut alors essayer de définir différents modes d'existence de l'inconnu dans l'histoire des cartes<sup>6</sup>.

Première possibilité : l'inconnu n'existe pas — ce qui simplifie la question de sa représentation. Dans la tradition médiévale des cartes dites œcuméniques, la Terre est ainsi figurée par un disque plat qui présente en général trois continents formant le monde habité, héritage de l'œkoumène grec adapté à une vision chrétienne (*fig. 30*). Laissons la synthèse à Numa Broc :

« Ces cartes tripartites [...] appartiennent au type T-O, c'est qu'elle évoquent un T inscrit dans un O. L'hémisphère supérieur, placé généralement en haut (direction de l'est, c'est-à-dire de Jérusalem) représente l'Asie ; les deux quartiers du bas représente l'Europe (à gauche) et l'Afrique (à droite). Dans cette vision le jambage vertical du T évoque la Méditerranée et le jambage horizontal ou bras de la croix, les fleuves Tanais (Don) et Nil. On voit la double symbolique géographique et mystique. Ces cartes [...] donnent l'image d'un monde fini, d'un monde clos, entièrement connu. »<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> J.-M. Besse, « Cartographier, construire, inventer. Notes pour une épistémologie de la démarche de projet », *Les Carnets du paysage*, n° 7, automne 2001, p. 139. L'auteur parle ainsi d'une « puissance du tracement » en se référant à H. Damisch, *Traité du trait*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

<sup>6</sup> Sur les quelques données historiques qui suivent, dont on pardonnera les raccourcis, la bibliographie est inépuisable. On se limitera donc à citer quelques synthèses utiles : N. Broc, « De l'Antichtone à l'Antarctique », dans *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. 136-149 ; G. Kish, *La Carte, image des civilisations*, *op. cit.* ; D. Lecoq, « Au-delà des limites de la terre habitée : Des îles extraordinaires aux terres antipodes (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) », dans *Terre à découvrir, terres à parcourir. Exploration et connaissance du monde, XII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, dir. A. Chambard et D. Lecoq, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 15-41.

<sup>7</sup> N. Broc, « Hiérarchie », dans *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. 76. On simplifie ici les choses pour plus de clarté, mais il existe bien sûr des mappemondes médiévales empruntant au type T-O qui laissent en même temps paraître à leurs marges la présence d'îles ou de terres dont l'existence est hypothétique.



Fig. 30 : Barthélémy l'Anglais, mappemonde extraite de *Le Livre de la propriété des choses*, XV<sup>e</sup> siècle, manuscrit sur parchemin.



Fig. 31 : Macrobe, mappemonde extraite du *Commentaire sur le songe de Scipion* (V<sup>e</sup> siècle), copie non datée, manuscrit sur parchemin.

Seconde hypothèse, l'inconnu existe, mais il est inaccessible. On pourrait dire qu'il est *hors limites*. La pensée d'une terre sphérique — admise depuis les Pythagoriciens — contraint à accepter l'idée d'un ailleurs, l'œkoumène n'occupant qu'une partie du globe terrestre. Hors du monde connu et habité, l'idée apparaît de la nécessité d'un continent à l'opposé de l'œkoumène pour équilibrer les masses sur la planète : c'est la naissance de l'*Antichtone*, ou « terre opposée », qui pose inévitablement la question de son occupation par des peuples *antipodes*. Suivons encore N. Broc :

« Professée par Aristote, Eratosthène, Hipparque, la théorie des Antipodes est perfectionnée par divers penseurs comme Cratès de Mallos, contemporain d'Hipparque (2<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) et commentateur d'Homère. Pour Cratès, quatre masses de terre, deux *œkoumènes* dans l'hémisphère nord et deux *antichtones* dans l'hémisphère sud sont séparés par deux « couloirs » océaniques perpendiculaires, l'un entourant le globe d'est en ouest le long de l'équateur, l'autre le ceinturant du nord au sud. Ces divers "continents" sont peut-être habités mais rigoureusement inaccessibles les uns aux autres. »<sup>8</sup>

Quelles que soient les variations sur les morphologies de la Terre et de l'*Antichtone*, l'idée d'une séparation insurmontable est présente dans presque toutes les cartographies qui suivent, romaines et médiévales — du moins celles qui acceptent l'idée d'un continent austral. On la trouve ainsi dans les commentaires de Macrobie, compilateur romain du V<sup>e</sup> siècle dont les textes résument les conceptions astronomiques et géographiques des néo-platoniciens, et dont les cartes sont copiées dans des manuscrits jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle (*fig. 31*). La Terre y est divisée en cinq zones, dans une logique de symétrie : aux extrêmes nord et sud sont les zones froides et inhabitables (sur l'exemple, de couleur brune), viennent ensuite les zones tempérées et habitées (en blanc) au nord (on reconnaît vaguement l'Europe, la Méditerranée, l'Afrique du Nord) comme au sud (*Antipodum*), et enfin deux zones torrides (*Perusta*, ici en jaune) se faisant face et séparées par un large océan. « La raison permet de supposer que ces terres sont habitées, déclare Macrobie, mais nous ne savons et nous ne pourrons jamais savoir quelle est cette race d'hommes, parce que la zone torride est un obstacle qui nous empêche de communiquer avec eux. »<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> N. Broc, « De l'Antichtone à l'Antarctique », *op. cit.*, p. 136.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 138.

• TABVLA ASIAE VIII •

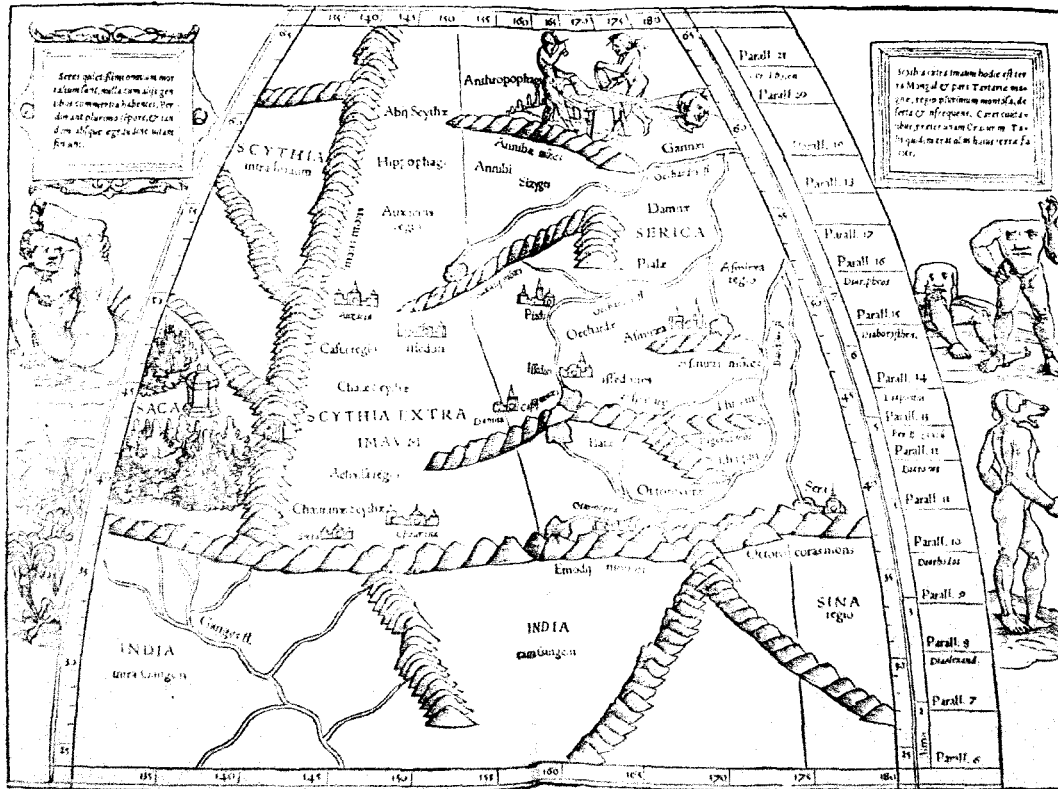


Fig. 32 : Sebastian Münster, *Tabula Asiae VII*, gravure sur bois, extrait de Claude Ptolémée, *Geographia*, Bâle, 1540.

Hors des limites franchissables, les contrées inconnues sont très vite investies par l'imagination, qui en fait des mondes *périphériques*, plus que définitivement inaccessibles.

De l'Antiquité à la Renaissance, historiens et géographes, compilateurs et encyclopédistes médiévaux, voyageurs et autres cartographes se relaient pour décrire ces confins du monde. Antipodes, Orient fabuleux, régions et îles extraordinaires se révèlent des paradis terrestres, ou les terres d'une humanité monstrueuse<sup>10</sup> :

« Ce "bestiaire humain", que même les plus sceptiques des érudits ne se permettaient pas d'ignorer, par respect pour la tradition reçue, a acquis une étonnante stabilité. À travers les âges, il s'est transformé en une constellation de *loci* qui configurait l'imaginaire médiéval. [...] Un trait spécifique (tête de chien, absence de la bouche, oreilles gigantesques, pied unique, etc.) suffisait pour construire la carte d'identité de chaque figure. »<sup>11</sup>

Quelques unes de ces figures se retrouvent par exemple sur une planche extraite d'une édition de la *Géographie* de Ptolémée par Sebastian Münster (*fig. 32*). La *Tabula Asiae VIII* montre une partie de la Scythie, l'équivalent de l'Asie centrale. On y voit à gauche un *sciapode* (un être doté d'une jambe unique et d'un pied démesuré lui servant à se protéger du soleil), sur la carte elle-même un couple d'anthropophages préparant son repas, à droite un cynocéphale (à tête de chien) et deux créatures acéphales avec le visage situé sur le torse. L'endroit est clairement délimité par des chaînes de montagnes, clôtures de monticules systématiques formant une ligne fermée. Le commentaire (en haut à droite) confirme que la région est très montagneuse (« *regio plurimum montosa* »), et offre peu de moyens de communication (« *de sertis et infrequens* »). À la fois dans le monde et séparée de lui, cette « partie de la grande Tartarie » (« *pars Tartariae magnae* ») semble aussi vivre dans un autre temps, un temps immobile : « il est certain que cette terre est restée telle qu'elle était jadis » (« *Talis quidem erat olim huius terrae facies* »)<sup>12</sup>. Ce principe de confinement par la géographie des lieux, et ici par le cerne du relief, se perpétue

---

<sup>10</sup> Sur ces questions voir, entre autres, R. Wittkover, *L'Orient fabuleux* (1977), trad. M. Hechter, Paris, Thames & Hudson, 1991 ; C. Braga, *Le Paradis interdit au Moyen Âge. La quête manquée de l'Eden oriental*, Paris, L'Harmattan, 2004.

<sup>11</sup> C. Braga, *Ibid.*, p. 219.

<sup>12</sup> Traduction C. Béziat.

d'ailleurs dans toute une littérature de l'imaginaire. Par exemple, dans la carte de la *Terre du Milieu* de J. R. R. Tolkien<sup>13</sup> (1955), modèle premier des cartes de l'univers de la *fantasy*, les chaînes de montagnes linéaires circonscrivent les lieux de la même manière, et la carte dans son ensemble est bordée de mers et de déserts (*fig. 33*).

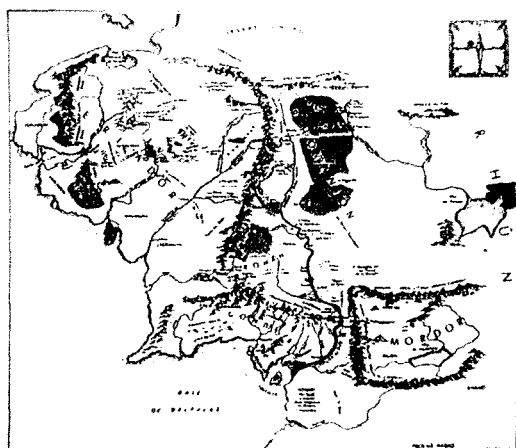


Fig. 33 : J. R. R. Tolkien, carte générale de *La Terre du Milieu*, publié dans *Le Seigneur des Anneaux*, 1955.

Au fur et à mesure des siècles et des conquêtes sur l'inconnu, les récits de voyages oscillent alors entre l'apport de nouveaux savoirs sur le monde et la perpétuation des mythes antiques et médiévaux. Selon l'heureuse formule de Jean-Loup Rivière, la « preuve par le merveilleux » se joint à la découverte du monde :

« Comment croire un voyageur qui n'aurait vu qu'un désert glacé ou qu'une steppe aride ? La fantasmagorie est seule capable de répondre à l'exceptionnel d'une exploration première ou d'un périple inédit. Et quand les scientifiques découvrent des terres qui aujourd'hui restent inconnues — les fonds sous-marins — et rapportent y avoir vu des coquillages gigantesques et une flore exubérante, la preuve par le merveilleux accompagne naturellement la confiance faite à la science. »<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Pour une analyse comparative du monde de Tolkien et de ses cartes, voir P. Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de monde au XX<sup>e</sup> siècle. Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti, 1991.

<sup>14</sup> J.-L. Rivière, « Terra incognita », dans *Cartes et figures de la Terre, op. cit.*, p. 135.

Longtemps sur les cartes — jusqu’au XVIII<sup>e</sup> siècle environ — les formules *Terra incognita* voisinent sans difficultés avec des licornes et autres animaux exotiques, avec des cours d’eau ou des reliefs hypothétiques. Et en même temps, « l’on passe progressivement et irrégulièrement du monstrueux au blanc, du périphérique au nucléaire : l’inconnu n’est plus au bord de la carte mais un noyau qui rétrécit au fur et à mesure des explorations »<sup>15</sup>. Heureusement il y a encore les îles — semblent dire bon nombre de cartes imaginaires — si petites et nombreuses qu’il en reste toujours pour rêver.

Les îles et les cartes d’îles ont fait l’objet d’études multiples et détaillées<sup>16</sup>, de même que les imaginaires insulaires, celui du Paradis<sup>17</sup>, de l’Utopie<sup>18</sup>, ou encore celui de l’île lointaine, motif de toute une littérature désormais bien connue, passant par exemple par *L’Île au Trésor* de Robert Louis Stevenson ou par *L’Île mystérieuse* de Jules Verne. Il ne s’agit pas de reprendre ces analyses, ni même de les résumer, mais de faire avec elles un constat : les cartographies imaginaires ont longtemps fait le choix d’être des cartes d’îles. L’essentiel est ici de rappeler en quelques mots pourquoi.

Une île est une totalité close, qui se trace dans un mouvement continu, et se perçoit dans un regard immédiat et synoptique. Isolée, son existence relève toujours du possible, sans que sa présence bouleverse pour autant la géographie du monde. Elle se prête donc à abriter toutes sortes de rêveries et de pensées, auxquelles elle offre non seulement un *lieu*, à la fois clos et situé quelque part dans le monde, mais surtout une *forme*, modelable en fonction de l’imaginaire qu’elle accueille. La carte d’île permet ainsi la mise en œuvre d’un imaginaire souvent plus symbolique que topographique. On sait par exemple que le Paradis, jardin clos,

---

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> On pense en particulier aux travaux essentiels de Frank Lestringant. Parmi ses ouvrages, citons au moins celui qui fait la synthèse d’années de recherche sur les îles et les insulaires : *Le Livre des îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Droz, 2002.

<sup>17</sup> Sur les enjeux d’une cartographie du Paradis, voir A. Scafi, « *Mapping Eden : Cartographies of the Earthly Paradise* », dans *Mappings*, éd. D. Cosgrove, Londres, Reaktion Books, 1999, p. 50-70. Sur l’histoire du Paradis, il faut bien sûr penser aux travaux de Jean Delumeau, et, notamment pour l’iconographie, à *Le Paradis*, Paris, Fayard / La Martinière, 2001.

<sup>18</sup> Voir par exemple L. Marin, *Utopiques : jeux d’espaces*, Paris, Minit, 1973, ou encore le très riche catalogue d’exposition *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, Paris, BNF, Fayard, 2000.

prend parfois la forme d'une île circulaire dans les mappemondes médiévales<sup>19</sup>. Le cercle, image de perfection et d'harmonie, est aussi la première figure de l'Utopie. Laurent Gervereau formule ainsi le sens de la représentation de l'île accompagnant la première édition de l'*Utopie* de Thomas More (fig. 34) :

« La figuration initiale de l'utopie, comme sa description, insiste sur le "contour". L'utopie n'est pas prosélyte dans son apparence. Elle n'est nullement le point qui rayonne, qui s'ouvre sur l'extérieur. L'utopie consiste en un foyer clos, cadennassant ses entrées de peur des agressions et des destructions. L'utopie se conçoit comme un écart. Elle est lune, pleine lune, et non pas soleil.

L'idée de l'île surajoute à ce sentiment. Bien sûr, dans la première gravure sur bois d'après More, on aperçoit des côtes habitées au loin. L'île d'Utopie ne se situe ainsi aucunement en dehors du monde connu. De surcroît, deux navires évoquent les échanges qu'elle entretient ("vaisseaux de toutes les nations"). Mais, ceinte de fortifications et ceinte d'eau, elle préserve son for intérieur. »<sup>20</sup>

Comme un emblème, le cercle fermé de l'île confirme ainsi la place du discours utopique à l'écart du monde, l'excluant par là même de l'histoire et du temps. À travers ces quelques exemples, on comprend que la cartographie a longtemps dessiné les lieux d'imaginaires clos. On est alors tenté de suivre Pierre Jourde pour dire que « la totalité et la clôture sont plus problématiques dans les mondes imaginaires contemporains »<sup>21</sup>. Reste à voir comment certaines fictions réussissent à brouiller et étendre les frontières de leurs mondes.



Fig. 34 : *Utopiae Insulae Figura*, gravure sur bois, extrait de Thomas More, *Utopia*, 1516.

<sup>19</sup> Voir par exemple A. Scafi, « *Mapping Eden : Cartographies of the Earthly Paradise* », *op. cit.*, p. 61.

<sup>20</sup> L. Gervereau, « Une faillite symbolique. L'utopie face à ses représentations », dans *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, *op. cit.*, p. 346-352.

<sup>21</sup> P. Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de monde au XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 87.

## Déborder

*Atlas*. L'habileté de l'œuvre de Wim Delvoye tient dans ce mot, ou plutôt dans cette forme singulière<sup>22</sup>. Avec la succession raisonnée des cartes, l'atlas ambitionne de faire rentrer un savoir total dans l'espace d'un livre : « L'atlas vise une autre forme de complétude que la mappemonde. La multiplication des cartes en fait le lieu d'archivage du savoir géographique d'une époque. Tout atlas est une somme. »<sup>23</sup> Dans une logique d'accumulation, les prétentions de l'atlas peuvent être pensées en écho à celles de l'autre somme qu'est l'encyclopédie :

« Une encyclopédie est, de nécessité interne, totalisante. Elle prend l'infini, elle en fait une totalité. Fondée sur la fiction qu'elle réalise : fournir un panorama. Faire le tour des connaissances. Elle n'est pas seulement un présent qui lit un passé. Sa circularité est une manière d'englober l'avenir. »<sup>24</sup>

L'*Atlas* de W. Delvoye ajoute à la fiction du panorama celle du monde qu'il construit (fig. 14, 15, et 58). L'imaginaire n'y est plus cantonné à une scène close. Le petit théâtre de l'imagination accède au théâtre du monde. Il construit sa propre réalité interne, jusqu'à concurrencer le « réel ». En ce sens, l'*Atlas* est bien une fiction ; une fiction qui reste un jeu, mais dont l'ambition rejoint celle de l'encyclopédie de Tlön dans le récit de Jorge Luis Borges<sup>25</sup>.

Le narrateur de *Tlön Uqbar Orbis Tertius* décrit, à la manière d'une enquête, les circonstances de l'apparition de Tlön, un monde créé par des générations de savants et d'érudits sous la forme d'une encyclopédie longtemps tenue secrète. Un moment clé de cette révélation est la découverte du volume XI de l'encyclopédie :

---

<sup>22</sup> Qui existe grâce à une heureuse proposition faite à l'artiste par Jean-François Taddei et Lieven van den Abeele.

<sup>23</sup> C. Jacob, *L'Empire des cartes*, op. cit., p. 97.

<sup>24</sup> H. Meschonnic, *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, Paris, Hatier, 1991, p. 18-19.

<sup>25</sup> J. L. Borges, *Tlön Uqbar Orbis Tertius*, dans *Fictions* (1956), trad. P. Verdevoye, Paris, Gallimard, 2003, p. 11-31.



Fig. 35 : Wim Delvoe, *Opoglic Peninsula*, 1992, encre sérigraphique sur PVC, 206 x 265 cm.

«À présent, j'avais sous la main un vaste fragment méthodique de l'histoire totale d'une planète inconnue, avec ses architectures et ses querelles, avec la frayeur de ses mythologies et la rumeur de ses langues, avec ses empereurs et ses mers, avec ses minéraux et ses oiseaux et ses poissons, avec son algèbre et son feu, avec ses controverses théologiques et métaphysiques. Tout cela articulé, cohérent, sans aucune visible intention doctrinale ou parodique. [...] Au début, on crut que Tlön était un pur chaos, une irresponsable licence de l'imagination ; on sait maintenant que c'est un cosmos, et les lois intimes qui le régissent ont été formulées, du moins provisoirement. Qu'il me suffise de rappeler que l'ordre observé dans le XI<sup>e</sup> tome est si lucide et si juste que les contradictions apparentes de ce volume sont la pierre fondamentale de la preuve que les autres existent. »<sup>26</sup>

Les premières cartes produites par W. Delvoye dès les années 80 donnaient sans doute l'impression d'une même « irresponsable licence de l'imagination ». Pourtant, à leur échelle, elles laissaient aussi supposer la possibilité d'autres cartes, et avec elles, l'existence d'un monde vaste et cohérent. La première série a été peinte à l'acrylique, et quelles que soient ensuite les différentes techniques utilisées (huile sur toile, encre sérigraphique sur PVC, cibachrome sur aluminium...), c'est le même langage cartographique, alliant rigueur et application, qui a toujours été utilisé. De plus, les territoires représentés séparément se rejoignent apparemment tous sur l'*Atlas* (1999), avec seulement quelques variantes sur les noms ou les repères d'orientation<sup>27</sup>. Par exemple, une sérigraphie de 1992 décrit l'*Opoghric Peninsula* (fig. 35), qu'on retrouve à l'identique dans les cartes de l'*Atlas*. À l'identique, ou presque : au nord, l'*Arbollea Ocean* devient l'*Arbollea Sea*, la *Sekgo Sea* change d'une lettre pour *Sekgo*, l'île *Nonenberf* disparaît, etc. Mais surtout, la rose des vents désigne une orientation différente de celle choisie pour l'association finale des cartes. W. Delvoye aurait donc peint des fragments détachés les uns des autres, pour les faire se rejoindre ensuite — au prix de quelques contradictions assez vite corrigées et de quelques ajouts. C'est ainsi qu'un monde cohérent s'est peu à peu construit. Les premières cartes ont encadré les territoires originels à partir desquels s'est étendu le monde de W. Delvoye. Un mouvement qui ne

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

<sup>27</sup> Cette remarque ne tient compte que des cartes reproduites sur des catalogues, en particulier sur *Fabrica*, Prato, C•ARTE PRATO, 2003. Il faudrait bien sûr avoir accès à l'ensemble des cartes, ou interroger l'artiste lui-même, pour la confirmer.



Fig. 36 : Wim Delvoye, *Atlas # 7*, 2003, cibachrome contrecollé sur aluminium, 100 x 125 cm.

s'achève d'ailleurs pas avec l'*Atlas*, mais se poursuit avec les cartes toujours plus détaillées que W. Delvoye continue de réaliser après 1999 (fig. 36).

Le parallèle est alors intéressant avec le récit de la création de Tlön et son extension. Au départ — c'est-à-dire au début du XVII<sup>e</sup> siècle — une société secrète « surgit pour inventer un pays »<sup>28</sup>. Un pays simplement, et non un monde. Mais déjà « on comprit qu'il ne suffisait pas d'une génération pour articuler un pays. On décida que chacun des maîtres qui la composaient choisirait un disciple pour continuer l'œuvre »<sup>29</sup>. Ce pays s'écrit donc à plusieurs mains, et sur plusieurs générations. Jusqu'à l'intervention, en 1824, d'un personnage nommé Ezra Buckley qui propose de poursuivre le projet par « l'invention d'une planète » sous la forme d'une « encyclopédie méthodique », du type de l'*Encyclopædia Britannica*, et de « passer sous silence l'énorme entreprise ». En 1914, la société remet à ses collaborateurs, au nombre de trois cents, le volume final de la première encyclopédie de Tlön. « L'édition est secrète : les quarante volumes qu'elle comporte (l'œuvre la plus vaste que les hommes aient entreprise) seraient la base d'une autre plus minutieuse, rédigée non plus en anglais, mais dans l'une des langues de Tlön. »<sup>30</sup> On comprend que la création de Tlön se pense dans la conjonction de lieux, d'individus et de temps disparates, mais qui tendent vers le même projet. La fondation, pour Tlön comme pour l'*Atlas* de W. Delvoye, est multipolaire : elle se conçoit à travers l'image de centres distincts, se déployant à la manière d'ondes concentriques, appelés à se réunir dans un ordre commun — l'encyclopédie ou l'atlas — pour former un monde.

Evidemment, l'*Atlas* n'a pas l'ampleur de l'encyclopédie de Tlön, entreprise collective qui s'élabore sur des siècles — en même temps, tout le monde peut prendre connaissance des cartes de W. Delvoye, alors que personne ne lira jamais l'encyclopédie imaginée par Borges. L'*Atlas* n'a pas non plus la modestie des multiples créateurs de Tlön qui œuvrent dans l'anonymat. Il ne baptise pas la planète qu'il cartographie d'un nom particulier. Il est l'atlas des cartes de Wim Delvoye, ou plutôt l'« Atlas Wim Delvoye » (écrit ainsi sur la page de titre et en haut de chaque carte), le nom de l'auteur devenant une sorte d'adjectif servant à

---

<sup>28</sup> J. L. Borges, *Tlön Uqbar Orbis Tertius*, *op.cit.*, p. 26.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 27.

caractériser un type d'atlas — comme la projection Mercator est un type de projection cartographique. La prétention démiurgique de créer un monde est donc partagée dans le cas de l'encyclopédie : « Buckley ne croit pas en Dieu, mais il veut démontrer au Dieu inexistant que les mortels sont capables de concevoir un monde. »<sup>31</sup> L'*Atlas*, quant à lui, semble vouloir démontrer au Dieu inexistant qu'un artiste est capable de concevoir un monde. Mais l'un comme l'autre aspirent à la même folie : déborder sur le monde « réel », le submerger, et lui substituer la fiction ordonnée et totale de l'atlas ou de l'encyclopédie. C'est d'ailleurs ce qui s'accomplit dans la fiction de Borges :

« Comment ne pas se soumettre à Tlön, à la minutieuse et vaste évidence d'une planète ordonnée ? [...] Le contact et la fréquentation de Tlön ont désintégré ce monde. [...] Dans les écoles a déjà pénétré la « langue primitive » (conjecturale) de Tlön ; déjà l'enseignement de son histoire harmonieuse (et pleine d'épisodes émouvants) a oblitéré celle qui présida à mon enfance ; déjà dans les mémoires le passé fictif occupe la place d'un autre, dont nous ne savons rien avec certitude — pas même qu'il est faux. [...] Une dynastie dispersée de solitaires a changé la face du monde. Sa tâche se poursuit. Si nos prévisions sont exactes, d'ici à cent ans quelqu'un découvrira les cent tomes de la Seconde Encyclopédie de Tlön. Alors l'Anglais, le Français et l'Espagnol lui-même disparaîtront de la planète. Le monde sera Tlön. »<sup>32</sup>

Tlön s'insinue et s'étend avec l'usage de sa langue, l'apprentissage de sa culture, de ses sciences, de son histoire, de sa géographie. Le savoir dispensé à propos de Tlön construit une mémoire collective, et l'école est le lieu privilégié de cette transmission. Il faut alors se souvenir de l'étrange phrase ouvrant l'*Atlas* de W. Delvoye : « Le présent Atlas est destiné aux professeurs et aux élèves de nos établissements d'enseignement secondaire pour lesquels il a été spécialement conçu »<sup>33</sup>. C'est donc là aussi un atlas scolaire. Et c'est exactement un pastiche des anciens atlas scolaires publiés par les éditions Hachette, qui ont marqué des générations d'élèves des années 30 aux années 60, en Belgique (pays d'origine de

---

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 30-31.

<sup>33</sup> Voir *infra* p. 64.

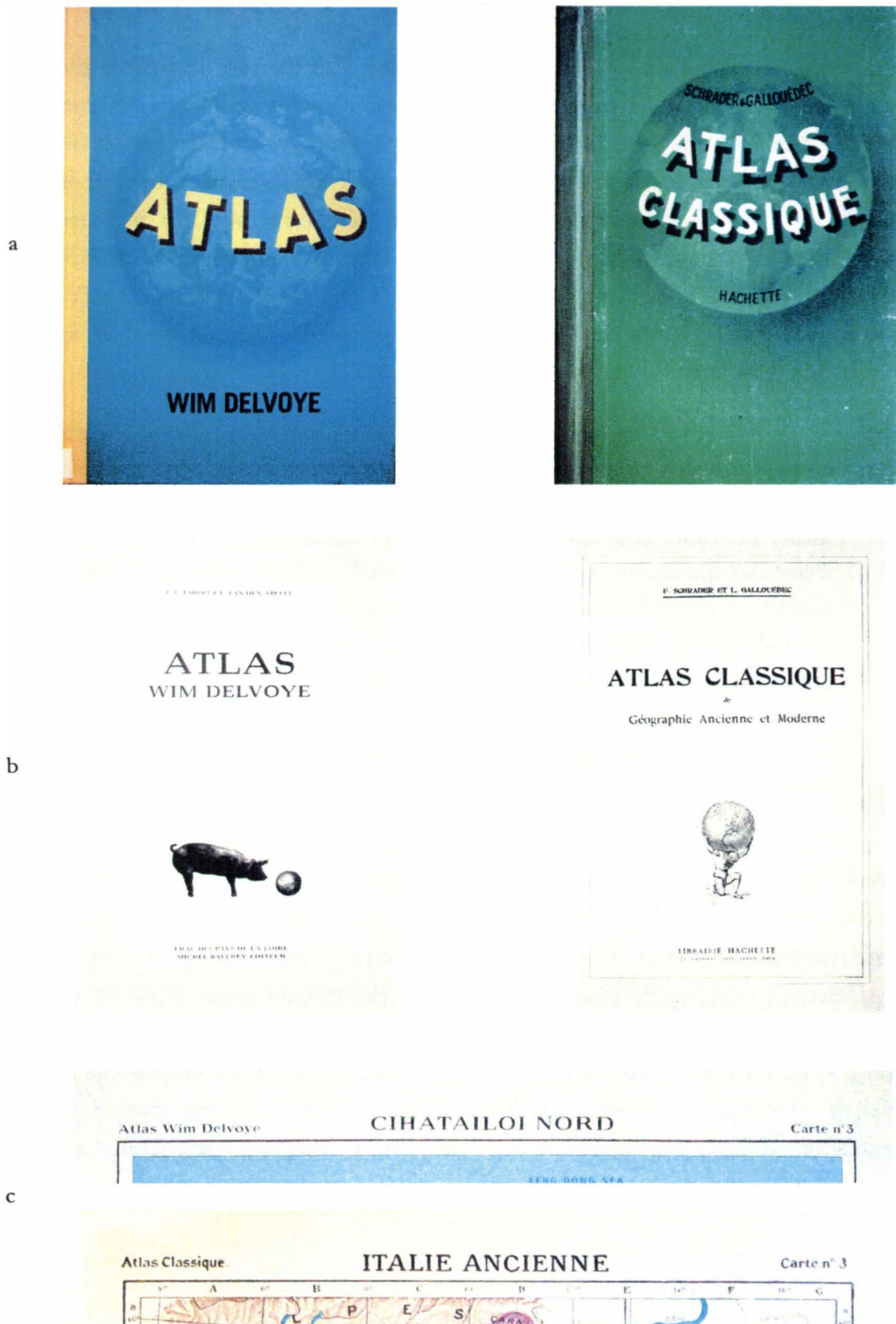


Fig. 37 : couvertures (a), pages de titre (b) et manières de présenter les cartes (c), de : Wim Delvoye, *Atlas*, Carquefou / Paris, FRAC Pays de Loire / Michel Baverey Éditeur, 1999, et Franz Schrader et Louis Gallouédec, *Atlas Classique de Géographie Ancienne et Moderne*, Paris, Hachette, sd.

l'artiste) et en France<sup>34</sup>. L'imitation de ces anciens atlas ne concerne pas les cartes elles-mêmes mais tout ce qui les entoure : couverture, organisation formelle, maquette, textes, etc. Les couvertures d'abord, de couleurs différentes, sont composées d'éléments identiques : globes diffus servant de fond au titre, typographie semblable (anatomie, courbure, ombre portée), reliure avec un dos en tissu (fig. 37 a). Même chose pour la page de titre à l'intérieur, sur laquelle on retrouve (fig. 37 b) : la disposition des éléments sur la page, le cadre formé d'un liseré double, et le titan Atlas métamorphosé en cochon (la marque de fabrique de Wim Delvoye ?). Page suivante, l'« avertissement » ne reproduit pas strictement le même texte, mais on en retrouve la structure, et des formules proches (le texte de l'*Atlas classique* commence ainsi par : « L'Atlas que nous présentons aux professeurs et aux élèves de nos lycées et collèges... » etc.) voire des phrases reprises mot pour mot : « Le trait des côtes et des cours d'eau y est ferme et soutenu, simple pour être clair, sans que les contours essentiels en soient sacrifiés », ou encore « Le choix des noms et caractères a été particulièrement étudié ». Enfin, la présentation des cartes (cadre, placement des titres et numéros, etc.) est là aussi analogue (fig. 37 c). Ainsi, l'*Atlas* réécrit la géographie et les conditions de son apprentissage, en se confondant avec ces atlas qui ont forgé une culture et une mémoire communes. Le monde sera Wim Delvoye ; ce qu'il a d'ailleurs toujours été, semble ajouter la fiction de ce nouvel/ancien *Atlas*.

Au final, l'encyclopédie fictive de Tlön comme l'*Atlas Wim Delvoye* n'infiltreront pas les manuels scolaires, ni ne viendront se substituer à l'ordre du monde. Mais ils en formulent la troublante hypothèse. Le texte de Borges et les

---

<sup>34</sup> C'est au hasard d'une flânerie au milieu d'étals de bouquinistes qu'un atlas a accroché notre regard : l'*Atlas* de Wim Delvoye, pour deux euros ! En réalité un atlas ancien dont la couverture rappelait pourtant sans ambiguïté celle de l'*Atlas*. C'est ce modèle qui sert ici de comparaison : F. Schrader, L. Gallouédec, *Atlas Classique de Géographie Ancienne et Moderne*, Paris, Hachette, s.d. (très vraisemblablement des années 50).

Ce n'est peut-être pas exactement cette version qui a servi de modèle à W. Delvoye, ou aux instigateurs de l'*Atlas* que sont J.-F. Taddei et L. van den Abeele : il existe aussi un *Atlas Moderne* de T. Waucomont, F. Schrader, et L. Gallouédec, publié à Paris et Bruxelles par les éditions Hachette, et signalé « dressé conformément aux programmes officiels » dans les fichiers de la Bibliothèque Royale de Belgique (sur [http://www.kbr.be/catalogues/catalogues\\_fr.html](http://www.kbr.be/catalogues/catalogues_fr.html)), mais que nous n'avons pas encore réussi à consulter. Dans tous les cas, les similitudes sont assez frappantes avec l'*Atlas classique* que nous possédons pour être certain qu'un atlas de ce type a servi à constituer celui de W. Delvoye, et qu'il apparaît sans doute comme une source évidente pour tous ceux qui ont utilisé ces atlas dans leur jeunesse.

cartes de Wim Delvoye laissent à leur lecteur une sensation de *vacillement*, un effondrement possible des savoirs et des certitudes. L'un et l'autre disent la force des langages de la connaissance, avec leurs règles et leurs procédures, de faire et de défaire les mondes. Ils partagent la même ambition, une ambition démesurée — qui, peut-être, est aussi celle de l'art — à la mesure du monde qu'ils s'appliquent, avec patience et discipline, à fonder.

## Chapitre 4

### Former : disciplines de la carte et création

#### Encadrer

Premier geste de la fondation, celui de l'instauration d'un lieu par délimitation, par circonscription, par mise en place d'un *cadre*. C'est l'histoire de la fondation de Rome : désigné roi par l'augure, Romulus entreprend de bâtir sur le Palatin une cité qui porte son nom. Il trace alors un sillon<sup>1</sup> qui marque les limites de la future cité. Défiant Romulus, Rémus franchit d'un pas la ligne au sol ; un acte immédiatement puni de mort : « la ville n'existe pas encore quand le frère tue le frère, mais elle est déjà fondée, elle est dans l'espace fondé, dans ce lieu où déjà elle se projette pour l'avenir »<sup>2</sup>. Le sillon est bien ici un cadre, une ligne fondatrice qui, à peine tracée, forme déjà une *clôture*. « La discipline parfois exige la *clôture* »<sup>3</sup>, et, en ce sens, le cadre fait figure de contrainte disciplinaire.

Mais établir un cadre n'est pas seulement une manière de *fermer* — un lieu, une représentation, un tableau... C'est avec Louis Marin que l'on peut préciser la définition d'un cadre qui « met la représentation en état de présence exclusive ; il

---

<sup>1</sup> Ou commence à édifier une muraille, selon les versions de la fondation.

<sup>2</sup> B. Rougé, « En-visager l'absence, ou la circonstance du vis-à-vis », *Cadres et marges*, Actes du 4<sup>e</sup> colloque du CICADA, Université de Pau, 1991, p. 30.

<sup>3</sup> M. Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison* (1975), Paris, Gallimard, 2003, p. 166.

donne la juste définition des conditions de la réception visuelle et de la contemplation de la représentation comme telle. [...] là, on voyait, on regardait le monde, la nature ; ici, on contemple l'œuvre d'art et elle seulement. »<sup>4</sup>. On touche ici à la principale signification du cadre — en l'occurrence le cadre d'une peinture : il montre du doigt la représentation, et joue sur le regard porté sur elle. Son rôle n'est pas d'être une barrière définitive qui se limiterait à enclore l'œuvre, mais il permet aussi son accès, un accès régulé.

Les cartes aussi ont leurs cadres, moyens pour circonscrire et fonder les lieux qu'elles désignent. Les deux mots ont d'ailleurs en français des étymologies voisines. La carte est *charta*, rectangle ou carré de papier préparé pour l'écriture. L'origine du cadre n'est pas loin : *quadrum*, l'objet carré — c'est là encore une question de structure matérielle et de format. Parler de cadre, c'est donc penser à un *objet* (comme l'encadrement du tableau) et à une *limite* s'inscrivant dans une géométrie conventionnelle (rectangle, carré, rond, ovale...).

Sur la question de l'objet, bien rares sont les cartes qui se trouvent encadrées comme des peintures. Les raisons se comprennent vite, tiennent à l'infinie variété des supports employés pour les cartes<sup>5</sup>, et surtout à leur usage : transportables, manipulables, pliables... les cartes sont souvent appelées à être mobiles. Beaucoup d'entre elles accompagnent les voyageurs, ou encore les lecteurs en s'inscrivant dans les pages d'un livre. Difficile de généraliser, bien sûr, tant la nature des cartes est plurielle, mais il faut remarquer que les cadres, quand ils y sont, apparaissent presque toujours tracés — quitte à suggérer moulures et reliefs sculptés. Entre le XVI<sup>e</sup> et la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la cartographie européenne est d'ailleurs riche de ces effets d'encadrement : les bordures décoratives imitent l'ornementation des cadres, et y intègrent des vues de paysages, des figurations allégoriques, des blasons ou des portraits royaux. Depuis le travail de Brian Harley, on sait l'importance idéologique de la décoration cartographique, signe de prestige et affirmation d'un pouvoir. En ce sens, le cadre joue bien son rôle de régulation, il filtre le regard porté sur la carte, et donne autant à voir un territoire que la souveraineté qui s'y exerce.

---

<sup>4</sup> L. Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 24, été 1988, p. 67.

<sup>5</sup> Voir C. Jacob, *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 71-79.



Ce même travail sur le cadre peut alors se remarquer dans certaines représentations cartographiques qui accompagnent les récits de conquête de royaumes et de mondes inconnus. Une carte exemplaire est celle de la planète Vénus (fig. 38), liée aux aventures de Buck Rogers, héros de *comic strip* américain qui a connu une grande popularité des années 30 aux années 60<sup>6</sup>. Le titre est descriptif, et assimile la carte à une vue : *The Planet Venus, as it unfolded before the astonished eyes of Buddy and Alura fellow adventurers with Buck Rogers*<sup>7</sup>. Le cadre a une structure circulaire, qui englobe l'ensemble de la planète, ou du moins de l'une de ses faces visibles. Différents éléments le composent : une juxtaposition de lignes et de volutes (au style vaguement Art nouveau), en haut un effet de bannière en volume qui accueille le titre, en bas une légende, aux quatre coins des éléments figuratifs emblématiques (pistolet laser, dragon, vaisseau spatial, casque), et les portraits des deux principaux personnages inscrits dans des médaillons. Les relations carte/cadre produisent alors au moins trois niveaux de lectures possibles.

C'est d'abord l'exposition d'un monde nouveau : la carte présente Vénus « telle qu'elle s'est déployée devant les yeux étonnés de Buddy et Alura ». Le cadre rond joue bien avec cette idée en reprenant non seulement la forme de la planète, mais aussi celle du hublot de la navette spatiale. Comme des images en contre-champ, les figures de Buddy et Alura s'inscrivent dans ces mêmes formes circulaires. Les deux portraits, à la fois nous font face, et sont devant la carte. C'est à travers eux que la planète se donne à voir, rappelant ainsi le rôle des figures de bord, celles dont parle déjà Alberti dans le *De Pictura* :

« Il est bon que dans une histoire [*historia*] il y ait quelqu'un qui avertisse les spectateurs de ce qui se passe ; que de la main il invite à regarder ou bien, comme s'il voulait que cette affaire fût secrète, que par un visage menaçant ou des yeux farouches, il leur interdise d'approcher, ou qu'il leur indique qu'il y a là

---

<sup>6</sup> *Buck Rogers* est un *comic strip* (bande dessinée américaine) de science-fiction créé par Philip Francis Nowlan et Dick Calkins.

La carte est extraite du catalogue de l'exposition *Hic sunt leones. Geographia fantastica e viaggi straordinari*, Rome, Centro Palatino, 1983, p. 44.

<sup>7</sup> *La planète Vénus, telle qu'elle s'est déployée devant les yeux étonnés de Buddy et Alura, compagnons d'aventures de Buck Rogers.*

un danger ou une chose digne d'admiration, ou encore que, par ses gestes, il t'invite à rire ou à pleurer avec les personnages. »<sup>8</sup>

Bien sûr, les deux personnages ne sont pas là comme des exemples types de figures de la *deixis*. Ils ne sont d'ailleurs pas exactement *dans* la représentation, ils ne font aucun geste visible, et leur visage marque un étonnement plutôt discret. Mais leur présence accentue bien la fonction de monstration de l'encadrement : « le cadre montre, c'est un déictique, un "démonstratif" iconique : "ceci". Les figures de garniture de bord "insistent" l'indication, l'amplifient [...] »<sup>9</sup>. Le second niveau de lecture nous fait passer du moment de la découverte à celui de l'exploration de la planète. La carte est un condensé des aventures de Buddy et Alura, et indique les différentes étapes d'un récit en forme de parcours. Le trajet est signalé par les lignes en pointillés, et les lieux des principaux événements par une série de majuscules. La légende, qui fait partie du cadre, donne le détail : la lettre A indique l'endroit où le vaisseau spatial s'est posé pour la première fois, puis les scènes se suivent jusqu'à la lettre K. Troisième manière, enfin, de comprendre la carte à travers son cadre : dans le même temps où la planète se découvre et s'explore, s'imprime sur elle le signe d'un pouvoir. Casques/couronnes sur la tête, les deux personnages font certes sourire, mais ils sont à l'image des portraits des rois et reines présents en marge de certaines cartes anciennes. Le cadre apparaît d'ailleurs chargé des emblèmes (de circonstance) des deux souverains, et confirme leur maîtrise du territoire par la carte — à l'exception peut-être des quelques parties encore inexplorées (« *unexplored* »), mais malgré tout cartographiées et encadrées.

Ainsi, la carte offre une triple possibilité : elle fait advenir un monde imaginaire, permet sa découverte progressive en relation avec un récit, et atteste d'une souveraineté, donc d'une maîtrise des territoires imaginés. L'idée d'une fondation se précise ici. Fonder, c'est à la fois créer un territoire à travers son inscription topographique, dans un lieu précis et délimité, et, par le même geste, lui imposer la marque d'un pouvoir.

---

<sup>8</sup> L. B. Alberti, *De la Peinture. De Pictura* (1435), trad. J.-L. Schefer, Paris, Macula Dédale, 1992, p. 179.

<sup>9</sup> L. Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *op. cit.*, p. 68.

Deuxième sens du cadre : la limite géométrique — bien souvent un rectangle. Elle peut se confondre avec les bords du support, mais, pour beaucoup de cartes c'est une ligne tracée. Cette ligne est simple ou double, voire plus, selon les cas. Lorsqu'il y a deux rectangles l'un dans l'autre, il n'est pas rare que la ligne extérieure soit plus marquée. Autant de procédés graphiques qui visent à dissocier les espaces, tout en proposant une série de paliers donnant accès à la carte.

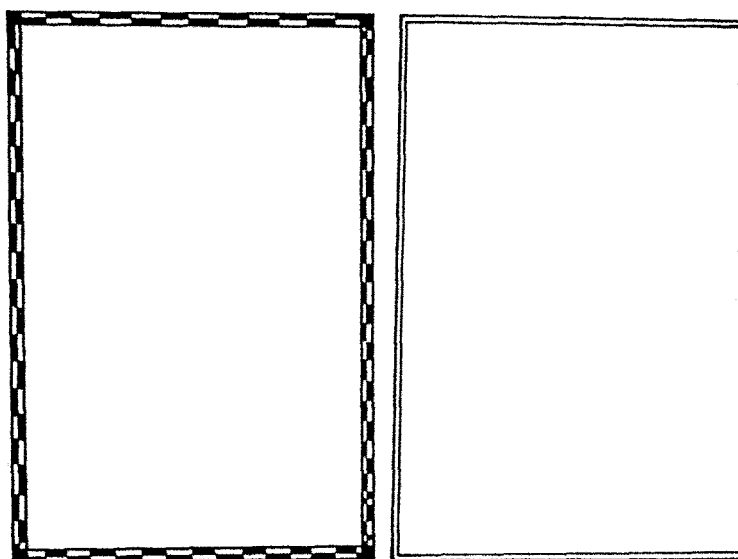


Fig. 39 : Philippe Favier, cadres extraits de *Géographie à l'usage des gauchers. Carnets d'une exposition*, 2005.

Dans les pages liminaires du livre publié à l'occasion de l'exposition *Géographie à l'usage des gauchers*, Philippe Favier a dessiné une suite de cadres vides, dont les bordures reprennent des caractères propres aux cadres des cartes<sup>10</sup>. Sur l'extrait de page reproduit ci-dessus (fig. 39), on remarque, à droite, l'habituelle double ligne. À gauche, l'alternance des bandes noires et blanches est là aussi un standard des cadres cartographiques. Telle un damier étiré, cette bordure a une fonction décorative, mais elle est surtout un indice de mesure. Les signes d'un pouvoir se trouvent aussi dans ce type de cadre : ce n'est plus le pouvoir du prince et ses ornements de parade, mais celui de la science, qui encadre un territoire

<sup>10</sup> P. Favier, *Géographie à l'usage des gauchers. Carnets d'une exposition*, Saint-Etienne, Éditions des Cahiers intempêtes, 2005

"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!

"Other maps are such shapes, with their islands and capes!"

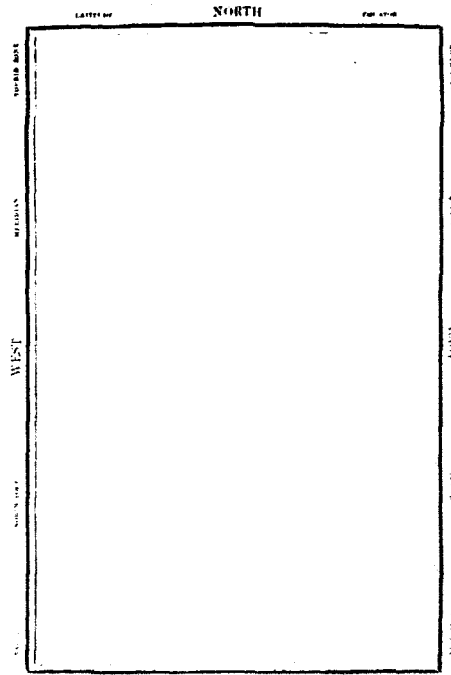
But we've got our brave Captain to thank"

(So the crew would protest) "that he's brought us the best

A perfect and absolute blank!"

This was charming, no doubt: but they shortly found out

That the Captain they trusted so well



Scale of Miles.

OCEAN-CHART.

Fig. 40 : Lewis Carroll, *The Hunting of the Snark. An Agony in Eight Fits*, 1876, première édition, Londres, Macmillan, p. 16-17.

maîtrisé parce que mesurable. Le cadre scande l'espace d'intervalles réguliers<sup>11</sup> qui font écho aux indications d'échelle et aux systèmes de grille s'appliquant à l'intérieur des cartes. De même que les appareils disciplinaires de M. Foucault travaillent l'espace « selon un principe de la localisation élémentaire ou du *quadrillage*. »<sup>12</sup>, la cartographie pose sur le territoire une trame orthogonale qui détermine des positions selon le degré de latitude et de longitude. Suivant les mots de C. Jacob, « l'arbitraire d'un ordre rationnel vient régir les désordres de la topographie »<sup>13</sup>. Image d'une mise en ordre des lieux, la grille est aussi une figure de fondation — que l'on pense simplement aux tracés rectilignes et aux plans en damier des cités antiques<sup>14</sup>. Pourtant, l'usage d'un quadrillage est loin d'être systématique lorsque les cartographes tracent des topographies imaginaires. À moins de vouloir simuler une genèse scientifique de la carte (comme dans l'*Atlas* de Wim Delvoye par exemple), l'imagination cartographique s'applique rarement à ajouter des mesures et des quadrillages artificiels.

Un cadre seul peut d'ailleurs suffire à faire apparaître l'espace de la carte. C'est ce que montre, entre autres choses, la réjouissante *Carte de l'Océan* tracée dans *La Chasse au snark* (fig. 40 et fig. 48 p. 143). Le long poème de Lewis Carroll raconte les aventures en mer d'étranges personnages partis chasser une créature indéterminée appelée snark. Au début de la « seconde crise » (deuxième épisode), l'équipage se félicite alors de la carte apportée par l'Homme à la Cloche, le capitaine du bateau :

Il avait de la mer, acheté une carte  
 Ne figurant le moindre vestige de terre ;  
 Et les marins, ravis, trouvèrent que c'était  
 Une carte qu'enfin ils pouvaient tous comprendre.

---

<sup>11</sup> À bien regarder le cadre de Philippe Favier, la régularité des noirs et blancs est en fait assez inégale...

<sup>12</sup> M. Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, op. cit., p. 168.

<sup>13</sup> C. Jacob, *L'Empire des cartes*, op. cit., p. 165. On ne s'attarde pas plus sur la question du quadrillage, déjà soulevée et analysée dans des textes de référence. Voir notamment : H. Damisch, « La grille comme volonté et comme représentation », dans *Cartes et figures de la terre*, op. cit., p. 30-40 ; C. Jacob, *L'Empire des cartes*, op. cit., p. 159-166 ; G. A. Tiberghien, *Finis terrae.*, op. cit., p. 91-96.

<sup>14</sup> Voir par exemple M. Ségaud, *Anthropologie de l'espace. Habiter, fonder, distribuer, transformer* (2007), Paris, Armand Colin, 2008, p. 104-106.

« De ce vieux Mercator, à quoi bon pôle Nord,  
Tropiques, équateurs, zones et méridiens ? »  
Tonnait l'Homme à la Cloche ; et chacun de répondre :  
« Ce sont conventions qui ne riment à rien !

Quels rébus que ces cartes, avec tous ces caps  
Et ces îles ! Remercions le Capitaine  
De nous avoir, à nous, acheté la meilleure —  
Qui est parfaitement et absolument vierge ! »<sup>15</sup>

Débarrassée de presque toutes les conventions du langage cartographique, vierge de toute image et de toute inscription, la carte se maintient cependant comme telle avec un minimum de signes : un rectangle formé d'une ligne double, un titre, trois points cardinaux (Nord, Est, Ouest) et une échelle muette. Pour dire les choses autrement, s'il y a bien carte, c'est avant tout parce qu'il y a un cadre. Et il se perçoit une évidente discontinuité spatiale entre l'intérieur et l'extérieur de ce cadre — pourtant d'un blanc identique. Titre et indications d'orientation complètent l'encadrement et donnent à voir la carte. Les autres mots écrits (« Pôle Nord », « Équateur », « Longitude », « Zone torride »...) sont aussi en marge mais dans le plus grand désordre, comme sortis de la carte et mis de côté, hors cadre, illustrant ainsi la réplique de l'Homme à la Cloche : « De ce vieux Mercator, à quoi bon pôle Nord, / Tropiques, équateurs, zones et méridiens ? ».

Avec une simplicité déconcertante, Lewis Carroll dessine une carte essentielle pour les développements artistiques de la cartographie au siècle suivant. Les citations se retrouvent d'ailleurs dans des œuvres de la fin des années soixante jusqu'à aujourd'hui<sup>16</sup>. Les premiers, à notre connaissance, à se référer directement à la *Carte de l'Océan* sont Terry Atkinson et Michael Baldwin du collectif anglais *Art & Language*. En 1967, ils proposent par exemple *Map of a thirty-six square mile surface area of the Pacific Ocean west of Oahu*<sup>17</sup> (fig. 41). La filiation avec la carte de *La*

---

<sup>15</sup> *La Chasse au snark. Une agonie en huit crises* (1876), trad. H. Parisot, dans *Lewis Carroll. Œuvres*, éd. J. Gattégno, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1990, p. 383.

<sup>16</sup> On peut penser à la carte de *Mono Lake* par Robert Smithson en 1968 (fig. 50). Comme exemple plus récent, Philippe Favier fait réaliser en 2005 par l'IGN une carte du milieu d'un lac dans un parc de la ville de Lyon à l'occasion de son exposition *Géographie à l'usage des gauchers*. Et il faut à nouveau mentionner *Atlas, 119 jours autour du monde* de David Renaud publié en 2006 (fig. 29), dans lequel l'extrait de *La Chasse au snark* apparaît d'ailleurs en dernière page.

<sup>17</sup> *Carte d'une partie de l'océan Pacifique à l'ouest d'Oahu d'une superficie de trente six miles carré.*

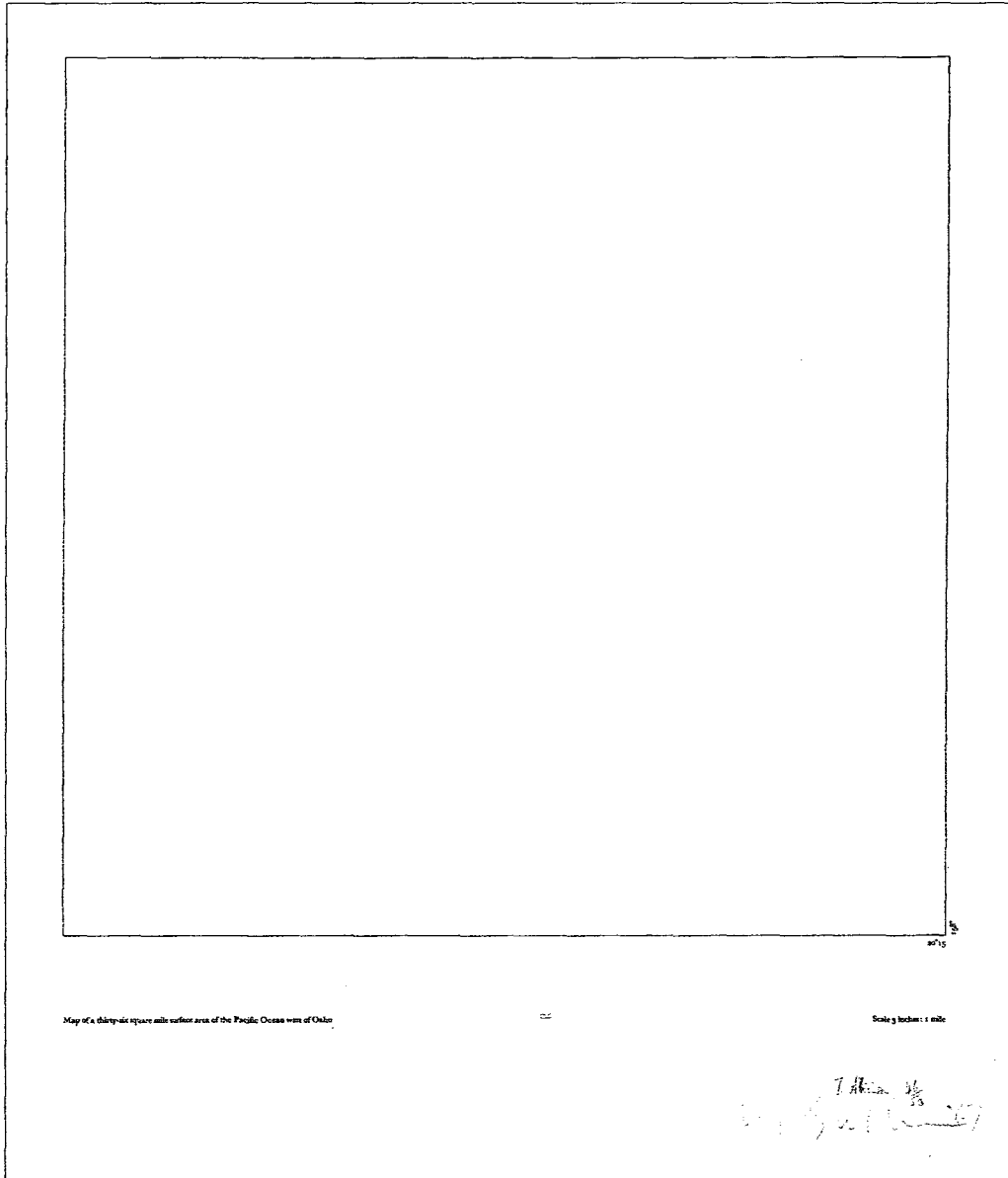


Fig. 41 : Terry Atkinson et Michael Baldwin (*Art & Language*), *Map of a thirty-six square mile surface area of the Pacific Ocean west of Oahu*, 1967, linotype sur papier.

*Chasse au snark* est manifeste<sup>18</sup>, mais c'est dans leurs différences, rarement perçues, que ces cartes sont ici intéressantes. En restant sur le problème du cadre, il y a bien deux conceptions. Dans la carte de Lewis Carroll, c'est l'Océan, comme unité, qui est là, présent dans sa carte, remplissant tout entier le cadre. Le terme générique d'« Océan » ne distingue pas un lieu particulier, et l'échelle muette n'aide pas à faire le lien entre la carte et un espace extérieur. Comme si l'Océan, devenant carte, s'était coulé dans le rectangle, épousant ainsi sa forme, confondant ses limites avec celle du cadre. En revanche, dans *Map of a thirty-six square mile surface area of the Pacific Ocean west of Oahu*, l'intitulé donne à concevoir autrement la relation au cadre. La carte présente un fragment de l'océan Pacifique. Le carré, formé d'une seule ligne, apparaît donc comme une découpe dans un ensemble bien plus vaste : une découpe mesurée (36 miles carré), mise à l'échelle, et située à la fois par le titre (« à l'ouest d'Oahu », une île d'Hawaï) et par des coordonnées (20°15 N / 158° W). On pourrait traduire cette différence en distinguant le geste d'*encadrer* (délimiter un ensemble cohérent) de celui de *cadrer* (faire une coupe dans un continuum).

Ces deux manières de penser le cadre se retrouvent bien sûr lorsqu'on compare un planisphère à une carte locale. Mais ici, elles permettent surtout de mieux comprendre ce qu'est une cartographie imaginaire et comment elle s'élabore. On peut soutenir que cartographier un territoire fictif, c'est d'abord *encadrer*, poser un cadre *à partir duquel* se développe l'imagination du cartographe et le monde qui va avec. Cela apparaît nettement dans le cas de la *Planet Venus*, où il y a même une concordance formelle entre le cadre circulaire et la planète. Mais c'est aussi vrai pour les fictions cartographiques ne présentant qu'un fragment d'un territoire qu'on imagine plus étendu. Prenons un exemple : la carte de la « Terre du Milieu » qui accompagne l'épopée du *Seigneur de Anneaux* de J. R. R. Tolkien (fig. 33). Il est clair que le territoire représenté se continue au-delà des limites de la carte. On serait alors tenté de dire que la carte *cadre* une partie d'un monde imaginaire, comme une carte de l'Europe cadre une section d'un planisphère. C'est pourtant sur ce point que les choses diffèrent, sur le mouvement qui va du tout vers la partie, ou de la partie vers le tout. La carte de Tolkien n'est pas comme une carte de l'Europe, et pas seulement parce que les contrées qu'elle présente sont fictives. La carte de l'Europe est un cadre posé sur une partie d'un monde qui lui

<sup>18</sup> Elle est d'ailleurs revendiquée dans l'intitulé d'une autre carte réalisée par *Art & Language* à la même période : *Map of the Sahara Desert after Lewis Carroll* (*Carte du désert du Sahara, après Lewis Carroll*) (fig. 49).

préexiste ; alors que la carte de la « Terre du Milieu » est *première*, elle encadre, fonde un monde dont elle laisse supposer, au-delà de son cadre d'origine, de probables prolongements.

Double mouvement de la fondation : faire entrer un lieu dans la contrainte d'un cadre, faire de ce cadre le centre d'une extension possible. Rome est d'abord Rome à l'intérieur du sillon tracé par Romulus, mais elle se retrouve autant dans l'Empire qui parachève le mouvement de sa fondation. Faire la carte, c'est donc *encadrer le lieu où s'origine l'imaginaire, et à partir duquel il trouvera ses développements*. Encadrer le lieu, et, au même moment, lui donner un nom.

## Nommer

Le nom marque l'acte de naissance. Premiers mots qui *donnent à voir* les gestes de la fondation, et attribuent une identité à un lieu. Ce nom, c'est d'abord le titre donné à la carte, un titre qui rappelle presque toujours la nature de l'image (« Carte de ... ») et qui apparaît déterminant pour comprendre ce que l'on voit. L'exemple limite est encore celui de la *Carte de l'Océan* de Lewis Carroll qui ne trouve sens que dans l'association du cadre avec son titre. Sans ce dernier, il n'y aurait non seulement pas de carte de l'Océan, mais aucune forme de cartographie. De même que ses différences avec *Map of a thirty-six square mile surface area of the Pacific Ocean west of Oahu* d'*Art & Language* ne se comprennent vraiment que dans la comparaison des intitulés. Il faut d'ailleurs remarquer que la longueur et la précision du titre sont ici inversement proportionnels à l'ampleur donnée à la carte : *Art & Language* localise une surface mesurée dans un lieu clairement défini, alors que la carte de L. Carroll ambitionne d'être celle de l'« Océan ». Quelle que soit la taille du cadre, le simple terme d'Océan suffit à dire l'immensité, et à laisser l'imagination s'y étendre. « Dans la miniature d'un seul mot, il en tient des histoires ! »<sup>19</sup>, et ce qui est vrai pour les titres l'est aussi pour les toponymes.

Leur usage dans les cartographies imaginaires répond le plus souvent à une double nécessité : légitimer l'existence des mondes cartographiés par l'invention

---

<sup>19</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, 2008, p. 164.

de noms de lieux inconnus mais vraisemblables, et en même temps être une voie d'accès à ces mondes par l'utilisation de toponymes génériques et appartenant à un imaginaire collectif. On peut revenir sur la carte de la Sodrovno-Voldachie de François Schuiten et Benoît Peeters<sup>20</sup>, intéressante car elle est une sorte de pot-pourri des types de nomenclatures possibles (fig. 17). Le nom de la carte est inventé, comme ceux des principales cités (« Galatograd », « Sodrovni... »), mais ils gardent des sonorités d'Europe de l'Est, voire de la région des Balkans. Certains sont d'ailleurs empruntés à des pays existants : par exemple « Shkodra », qui est le nom d'une ville albanaise. Les autres noms, liés à des indications topographiques en français, sont plus hétéroclites : « Forêt Rizzoli », « Bois de Cozmoun », « Hauts plateaux de Dukagjin », « Désert de Chartreuse », « Mont Makubi », « Col du Bockloch », « Archipel du Schaa », « Golfe de Guindreff », etc. S'y ajoutent des informations plus inhabituelles désignant des zones d'activités humaines : « Zone industrielle Lehéroum », « Grande déchetterie de Rovignies »... Enfin, à l'image des cartes de *fantasy* apparaissent le « Lagon Noir », la « Source de l'Abyme », la « Forêt de Las Dragons », ou encore l'« Océan Neptunique ». Ces noms participent d'une rêverie convenue, mais ils fondent de cette façon un espace commun, associant une étrangeté lointaine à un imaginaire familier. La nomenclature des cartographies imaginaires est ainsi prise dans une balance, penchant d'un côté vers la création d'une fiction ambiguë et prenant le risque d'être hermétique, et de l'autre vers l'application d'un imaginaire attendu et partagé. En somme, il y aurait d'un côté la langue indéterminée de l'*Atlas* de Wim Delvoye<sup>21</sup> (fig. 14, 15 et 58), de l'autre le vocabulaire archétypal de l'univers de la *fantasy*, et entre les deux, toutes sortes de variantes possibles<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Voir *infra* p. 68-69.

<sup>21</sup> « J'invente des mots et passe beaucoup de temps à vérifier qu'ils n'existent pas réellement » précise W. Delvoye, dans *GNS*, Paris, Palais de Tokyo / Éditions Cercle d'Art, 2003, p. 95. Et le vocabulaire topographique lui-même est indéterminé, empruntant à des langues diverses : par exemple « les mots "Ocean" ou "Ilcean", "mer" ou "meer" ou encore "mare", "sea", "see" ou "zee" sont utilisés pour désigner les masses aquatiques » observe avec raison Gilles A. Tiberghien, dans « Une autre manière de faire des mondes », *Fabrica*, C•ARTE PRATO, 2003, p. 132. On pourrait ajouter qu'il existe aussi des jeux sur les mots, comme pour la région nommée « Sarudnoh » (fig. 14), palindrome d'Honduras — merci à P. Sauvanet d'avoir attiré mon attention sur cet exemple.

<sup>22</sup> Beaucoup d'exemples sont par exemple visibles dans A. Manguel et G. Gianni, *Dictionnaire des lieux imaginaires* (1981), Arles, Actes Sud, « Babel », 2001. Sur l'univers de la *fantasy*, de nombreuses cartes sont mises en ligne (en langue anglaise et allemande) sur le site <http://www.fantasy-atlas.org/>.



Fig. 42 : François Place, *Le pays des Amazones*, 1996, encre et aquarelle sur papier.

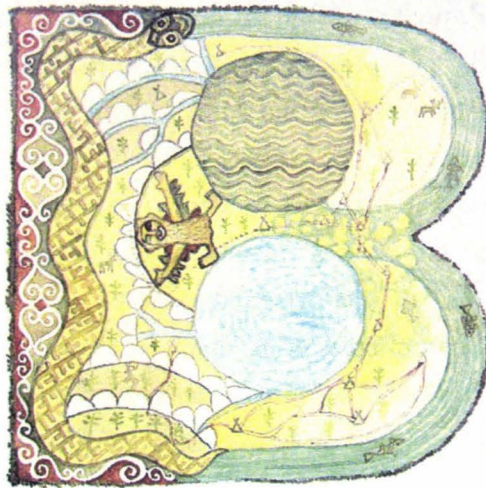


Fig. 43 : François Place, *Le pays de Baïlabaïkal*, 1996, encre et aquarelle sur papier.



Fig. 44 : François Place, *Le golfe de Candaâ*, 1996, encre et aquarelle sur papier.

Nommer, c'est donc donner à voir et à imaginer, et c'est aussi *mettre en ordre*. Inscrire un nom est le moyen de mettre chaque chose à sa place, de marquer un repère, d'éviter les confusions. « Aux gestes de la délimitation et du partage de l'espace, s'ajoute nécessairement la nomination [...]. Le nom isole, découpe dans le continuum spatial, identifie le lieu en l'abstrayant du voisinage. La toponymie génère la discontinuité et ponctue l'espace. Elle introduit un réseau de différences dans le tissu du paysage et de la topographie. »<sup>23</sup> Le nom impose alors sur un territoire la marque d'un pouvoir, ou, comme le dit encore Michel de Certeau, « tout pouvoir est toponymique et instaure son ordre de lieux en nommant »<sup>24</sup>. Une mise en ordre qui peut se révéler un moyen de *mettre en forme* les territoires de l'imagination.

On pense ici à l'*Atlas des géographes d'Orbæ* de François Place. C'est un ensemble de fictions, écrites et illustrées, qui présentent différents pays, îles ou régions, à la suite les uns des autres. L'*Atlas* s'ouvre sur le *pays des Amazones* et se termine avec le *Pays des Zizotls*, mais chacun d'entre eux forme un récit autonome, de sorte que sa lecture n'est pas linéaire, mais erratique, comme celle d'un atlas. Ces pays sont le cadre d'une narration, qui est l'occasion de les décrire, et, pour le lecteur, de les découvrir. Chaque lieu fait ainsi l'objet de descriptions, alliant géographie et ethnographie, aussi précises et légères que les encres et aquarelles qui accompagnent le propos. À la fin des récits, une double page reprend d'ailleurs les principales informations sous la forme d'images (faune, flore, coutumes locales...), comme des planches d'encyclopédies. Par ailleurs, c'est toujours avec une carte que s'engagent les différentes histoires (*fig. 42, 43 et 44*).

La première remarque concerne, étrangement, l'absence de toponymes. Très rares sont les cartes qui contiennent des mots (celle d'*Orbæ* est une exception). Absent en apparence, le nom du lieu envahit pourtant l'ensemble du territoire, faisant de chaque carte un immense toponyme réduit à une lettre : le *pays des Amazones* prend la forme du A, celui de *Baïlabaïkal* celle du B... et ainsi de suite. C'est la première lettre de chaque nom qui donne forme et ordonne les lieux. Aussi complexe et cohérent qu'il paraisse, le monde de l'*Atlas des géographes d'Orbæ* n'est donc qu'un abécédaire. L'ordre qui y règne est artificiel, un ordre alphabétique dont les propos d'Henri Meschonnic font ressortir les enjeux :

---

<sup>23</sup> C. Jacob, *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 265.

<sup>24</sup> M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, *op. cit.*, p. 190.

« L'alphabet, pris comme principe d'ordre et de classement des mots, de tous les mots, est un ordre des mots qui se surimpose à l'ordre ou au désordre du monde. L'infini, mis dans la totalité. Le macrocosme, inclus dans le microcosme. La disparate innombrable des choses n'est pas seulement enclose dans un ordre des mots, qui aurait un sens, elle est prise dans l'ordre des lettres, qui n'en a aucun. »<sup>25</sup>

L'infini du monde imaginaire de François Place advient ainsi dans la suite finie et arbitraire des lettres. Et c'est en suivant l'alphabet des cartes que l'imagination se met à l'œuvre. Les vingt six cartes de l'atlas créent leur monde, comme le monde entier peut être écrit avec les vingt six lettres de l'alphabet. On se souvient ici de *La Bibliothèque de Babel* de J. L. Borges<sup>26</sup>, un univers composé de livres dont les lettres, par l'infinité de leurs associations, formulent tout ce qui peut être au monde. Le langage cartographique tente le même défi : faire tenir l'infini des possibles dans des cadres, des codes, des signes conventionnels, et dans des espaces miniaturisés.

## Miniaturiser

Voir l'ensemble. Il est devenu un lieu commun de souligner cette aptitude de la carte à offrir une vue synoptique, et à devenir ainsi un objet de rêverie comme de pouvoir. « Je possède d'autant mieux le monde que je suis habile à le miniaturiser »<sup>27</sup> rappelle Gaston Bachelard. Cette miniaturisation à l'œuvre dans chaque carte semble d'abord tenir d'une dynamique d'*élévation* : le regard porté sur la carte rejoint les « rêveries du clocher »<sup>28</sup> dont parle encore G. Bachelard, ou l'expérience de Michel de Certeau au sommet du World Trade Center :

---

<sup>25</sup> H. Meschonnic, *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, Paris, Hatier, 1991, p. 40.

<sup>26</sup> J. L. Borges, *La Bibliothèque de Babel, Fictions* (1956), traduit de l'espagnol par Ibarra, Paris, Gallimard, 2003, p. 71-81.

<sup>27</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace, op. cit.*, p. 142.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 159.

« Celui qui monte là-haut sort de la masse qui emporte et brasse en elle-même toute identité d'auteurs ou de spectateurs. Icare au dessus de ces eaux, il peut ignorer les ruses de Dédale en des labyrinthes mobiles et sans fin. Son élévation le transfigure en voyeur. Elle le met à distance. Elle mue en un texte qu'on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était « possédé ». Elle permet de le lire, d'être un Œil solaire, un regard de dieu. Exaltation d'une pulsion scopique et gnostique. N'être que ce point voyant, c'est la fiction du savoir. »<sup>29</sup>

Icare, œil solaire, regard de dieu... ces mêmes images abondent dans la littérature cartographique. Elles disent une volonté de maîtrise par la vue, et en même temps par le savoir. Parce qu'elle fait prendre de la hauteur, la carte transforme les territoires en objets de connaissance, « en un texte » dont le sens se dévoile par la mise à distance des choses. Mieux, elle ambitionne d'être un œil divin, de faire de chaque regard sur la carte celui d'un maître du monde. « Du haut de sa tour, le philosophe de la domination miniaturise l'univers. Tout est petit parce qu'il est haut. Il est haut, donc il est grand. La hauteur de son gîte est une preuve de sa propre grandeur. »<sup>30</sup>. Et l'usager de la carte accède lui aussi à cette grandeur, à ce mouvement d'élévation qui donne la sensation de dominer le monde d'un seul coup d'œil.

D'un autre côté, le cartographe, celui qui fabrique les cartes, semble se situer dans une dynamique de miniaturisation différente. On est tenté de rapprocher la mise en œuvre des cartes, et *a fortiori* des fictions cartographiques, de la logique du modèle réduit, de la maquette. Non pas s'élever pour voir un monde en réduction, mais forcer un monde à entrer dans le minuscule. De ce point de vue, la miniature est liée à la mise en cadre : « la miniature ne vient pas de la taille, mais d'une sorte de précision que la chose met à se délimiter, à s'arrêter, à finir »<sup>31</sup>. Pour comprendre cette remarque de Roland Barthes, il faut se souvenir de ces moments où l'on trace rapidement une carte sur un morceau de papier pour y figurer une adresse ou un parcours. Il peut alors arriver que le support se révèle

---

<sup>29</sup> M. de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire* (1980), Paris, Gallimard, 1990, p. 140.

<sup>30</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>31</sup> R. Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Skira, 1970, p. 57. Cité par ailleurs dans C. Jacob, *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 147.

trop petit, et que, pris par le format, on soit obligé de resserrer les distances en arrivant aux abords de la feuille. Les débutants en dessin connaissent bien cela, commençant souvent trop grand, faute d'avoir en tête une image générale, et réduisant par exemple les proportions d'un corps à mesure qu'ils approchent les limites du support. En ce sens, miniaturiser, c'est bien contraindre à entrer dans un cadre, à s'ajuster à un format.

La carte se rapproche alors du modèle réduit parce qu'elle s'adapte à la contrainte d'un cadre, et parce qu'elle requiert, comme lui, un travail de *minutie*. Suivons encore G. Bachelard :

« Toutes les petites choses demandent de la lenteur. Il a bien fallu se donner grand loisir dans la chambre tranquille pour miniaturiser le monde. Il faut aimer l'espace pour le décrire si minutieusement comme s'il y avait des molécules de monde, pour enfermer tout un spectacle dans une molécule de dessin. »<sup>32</sup>

Être cartographe, c'est ainsi aimer l'espace, et aimer prendre le temps. Faire la carte, ce n'est pas s'élever et maîtriser l'univers d'un seul regard. C'est d'abord être *au plus près* de son monde, un monde complexe qui se construit, patiemment, avec toute la lenteur nécessaire. Cartographe, c'est bien concevoir un ensemble, mais c'est le plus souvent être le nez sur la page, suspendu aux détails. Le cartographe taille ses crayons ou diminue l'épaisseur des traits sur son logiciel, il se penche sur sa feuille ou passe d'un zoom à l'autre sur son écran. Ses gestes semblent répétitifs, mais ils ne sont jamais identiques. Meticuleux, il emboîte les tracés avec les signes, les figures avec les lettres ; il monte peu à peu les strates de son image.

Pour qui observe ensuite le résultat de ce travail, sa longue mise en œuvre se dévoile à travers différents niveaux de visibilité. Passée la première impression d'ensemble, il faut savoir s'arrêter devant une carte pour y saisir cette dimension du temps, pour accéder à un monde qui se découvre à mesure qu'on s'en approche. Que l'on regarde une carte ou une ville en miniature, c'est la même fascination qui s'exerce. Elle tient bien sûr à l'incroyable concentration des choses en un lieu minuscule, mais surtout à un déséquilibre entre temps et espace. Comment concevoir autant de gestes, autant d'heures, de jours et d'années de travail dans un

---

<sup>32</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 149.

espace si réduit ? Sur la miniature plane toujours un inquiétant soupçon de folie. Il faut être fou — voire artiste — pour consacrer tant de temps à si peu de chose. Dans *La Musique du hasard* de Paul Auster, une cité miniaturisée est ainsi au centre de l'intrigue et joue un rôle des plus ambigus, à l'image du personnage qui en est le créateur. Rappelons les grandes lignes du récit : après s'être rencontrés par hasard, Nashe et Pozzi, un joueur de poker professionnel, décident de faire une partie supposée sans risque contre deux millionnaires excentriques, Flower et Stone. Le jeu se passe dans la maison de Flower et Stone, que Nashe et Pozzi sont invités à découvrir. Au cours de la visite, ils entrent dans une grande pièce jonchée d'outils, de bouts de bois et de morceaux de métal :

« Le seul autre objet dans la pièce était une immense plate-forme installée au milieu du plancher et couverte de ce qui ressemblait à la reproduction d'une ville à échelle minuscule. Avec ses clochers aux flèches audacieuses et ses immeubles plus vrais que nature, ses rues étroites et ses personnages minuscules, c'était une merveille à contempler, et tandis que tous quatre approchaient de la plate-forme, Nashe se prit à sourire, stupéfait de tant d'invention, d'une telle ingéniosité. »<sup>33</sup>

La maquette, « la Cité du Monde », est l'œuvre de Stone. Elle force d'abord l'admiration des personnages, et Flower insiste à plusieurs reprises sur le fait que Stone est un « grand artiste ». La cité est très étendue, et s'inscrit sur une plate-forme — son cadre. Composée d'éléments réels et imaginaires, elle rassemble aussi des figures évoquant différentes périodes de la vie de Stone. Il explique alors que la maison où ils se trouvent aura sa place dans une partie encore vide de la cité. La maison, et avec elle la pièce où ils sont avec une seconde Cité, une maquette de la maquette. À Pozzi qui déclare incrédule qu'il est impossible de fabriquer quelque chose d'aussi petit, Stone répond qu'il utilise des loupes et des verres grossissants. Nashe lui fait ensuite remarquer qu'il faudrait concevoir une maquette de la maquette de la maquette, et ainsi de suite, à l'infini<sup>34</sup> :

---

<sup>33</sup> P. Auster, *La Musique du hasard* (1990), trad. C. Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2002, p. 118.

<sup>34</sup> On pense ici à l'extrait d'un texte de Borges : « Josiah Royce, dans le premier volume de *The World and the Individual* (1899), a formulé celle-ci : "Imaginons qu'une portion du sol de l'Angleterre ait été parfaitement nivelée, et qu'un cartographe y trace une carte d'Angleterre. L'ouvrage est parfait ; il n'est pas un détail du sol de l'Angleterre, si réduit soit-il, qui ne soit enregistré sur la carte ; tout s'y retrouve. Cette carte, dans ce cas, doit contenir une carte de la carte, qui doit contenir une carte de la carte de la carte, et ainsi jusqu'à l'infini" ». Dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. I, 1993, p. 709.

« Oui, sans doute, répondit Stone en souriant de cette remarque. Mais je pense qu'il serait très difficile d'aller au-delà du second degré, n'est-ce pas ? Je ne veux pas seulement parler de la construction, mais aussi du temps. J'ai mis cinq ans à réaliser ceci. Il m'en faudra vraisemblablement cinq autres pour achever la première maquette. Si la maquette de la maquette présente autant de difficultés que je le prévois, elle prendra bien dix ans, peut-être même vingt ans de plus. J'ai cinquante-six ans maintenant. Faites l'addition, je serai de toute façon vieux quand j'aurai fini. Et personne ne vit éternellement. »<sup>35</sup>

Illustration édifiante de la phrase de Gilbert Lascault : « La miniaturisation, c'est d'abord une folie, une folie sans limites »<sup>36</sup>. Pour le personnage de Stone, la seule vraie limite est le moment de sa mort. L'espace, lui, semble pouvoir se comprimer jusqu'à l'infini, demandant simplement plus de temps au fur et à mesure de sa réduction. Car miniaturiser, ce n'est pas rendre les choses plus simples : « il faut comprendre que dans la miniature les valeurs se condensent et s'enrichissent », souligne G. Bachelard, d'où la possibilité de « vivre ce qu'il y a de grand dans le petit »<sup>37</sup>. Du petit format peut alors naître un monde entier. « Ainsi le minuscule, porte étroite s'il en est, ouvre un monde. Le détail d'une chose peut être le signe d'un monde nouveau, d'un monde qui comme tous les mondes, contient les attributs de la grandeur. Le minuscule est un des gîtes de la grandeur. »<sup>38</sup>

On comprend donc que le mouvement de la miniaturisation (du grand vers le petit) puisse paradoxalement se renverser. Reprenant l'image de G. Bachelard, faire une miniature, ce serait construire une porte ouvrant sur l'immensité d'un monde. Atteindre le grand dans le petit. Après tout, est-ce autre chose qu'une ambition d'artiste ? Dans *La Pensée sauvage*, Claude Lévi-Strauss se demande d'ailleurs si le modèle réduit « n'offre pas, toujours et partout, le type même de l'œuvre d'art »<sup>39</sup> ; et si, en suivant, la majorité des œuvres ne sont pas des modèles réduits. Pour être clair, il donne l'exemple d'une miniature de Clouet, mais aussi

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 121-122.

<sup>36</sup> G. Lascault, « Villes miniaturisées », *Écrits timides sur le visible* (1979), Paris, Éditions du Félin, 2008, p. 128.

<sup>37</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 142.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>39</sup> C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage* (1962), Paris, Plon, 1985, p. 37.

des peintures de la Chapelle Sixtine, « un modèle réduit en dépit de leur dimensions imposantes, puisque le thème qu'elles illustrent est celui de la fin des temps ». On pourrait toujours discuter la formulation — se demandant si le problème est vraiment celui de l' « illustration » d'un « thème ». Mais il faut retenir du propos de C. Lévi-Strauss que le modèle réduit ne se définit pas tant par une taille particulière que *par rapport à ce qu'il ambitionne d'être* : la Genèse et la « fin des temps » dans les murs peints d'une chapelle, la « Cité du Monde » dans une maquette, « l'Océan » dans un rectangle vide. Il y a bien une force de la miniature qui lui permet de prétendre à des dimensions inouïes. Une force à l'œuvre dans le travail du cartographe, comme dans celui de l'artiste.

## Modeler

Ce mouvement d'expansion, du petit vers le grand, doit aussi s'entendre dans une logique de projet. Modèle réduit, la carte est en même temps un *modèle pour*. L'idée n'est pas nouvelle, et se retrouve par exemple en termes analogues dès *Cartes et figures de la terre* : « Elle serait dans les deux sens du terme un modèle, modèle réduit du territoire et modèle à la fois pour lui, elle serait [...] recherche d'un équilibre et d'un accord entre un relevé de traits morphologiques donnés et une prescription programmatique. [...] L'idée d'aménagement du territoire est toujours présente dans l'activité cartographique. »<sup>40</sup> Les programmes d'aménagement des territoires se jouent d'abord à échelle réduite. Architectes et paysagistes projettent, par le moyen de cartes, de plans ou encore de maquettes, les paysages à venir. Le modèle réduit est bien le lieu où se construit un monde, dont il faut par ailleurs prendre en compte les réalités de terrain. Autrement dit, la cartographie manipule les territoires, mais jusqu'à un certain point. Un passage des *Nuées* d'Aristophane exprime déjà bien ce problème. Dans l'extrait qui suit, le personnage de Tourneboule (Strepsiade) dialogue avec un des disciples de Socrate qui tente de lui montrer la signification d'une carte :

---

<sup>40</sup> J.-L. Rivière, « Territoire en cartes, territoire aménagé », *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. 380.

LE DISCIPLE

Ça c'est la terre entière, tout en rond, tu vois ? Ici, Athènes.

TOURNEBOULE

Qu'est-ce que tu dis ? Pas de danger que je te croie : je ne vois pas de juges tenir séance.<sup>41</sup>

LE DISCIPLE

C'est pourtant vrai, je t'assure. C'est le terroir d'Athènes.

TOURNEBOULE

Et où sont ceux de Cicynna, les gars de chez moi ?

LE DISCIPLE

Là, tiens, dans ce coin-là. Et voici l'Eubée, comme tu vois tout en longueur, étirée, elle s'en va, elle s'en va !

TOURNEBOULE

Je sais : nous lui avons assez tiré dessus, nous et Périclès<sup>42</sup> ! Et Sparte, où est-elle ?

LE DISCIPLE

Où elle est ? La voilà.

TOURNEBOULE

Brr ! ce qu'elle est près de nous ! Il faudrait l'éloigner de nous, pensez-y pour de bon : qu'elle s'en aille, qu'elle s'en aille !

LE DISCIPLE

Ça, impossible !

TOURNEBOULE

Alors, il vous en cuira, parbleu !<sup>43</sup>

La Terre à portée de main, la tentation est grande de remodeler la topographie afin d'éloigner la cité ennemie. Et la chose semble aller de soi du point de vue de Tourneboule qui prend au mot la description du disciple : « Ici, Athènes », « Voici l'Eubée », et Sparte « la voilà ». L'effet comique tient à cette ambiguïté du langage, et à la confusion qu'il entraîne. Dans l'esprit de Tourneboule, la carte *est* le territoire. Et non seulement ils se confondent, mais l'action sur l'un a des conséquences physiques sur l'autre. D'abord, la forme étirée de l'Eubée (« elle s'en va, elle s'en va ! »), s'explique par l'intervention de Périclès contre la principale cité de l'île. Dans l'autre sens, il faut écarter la menace

---

<sup>41</sup> Qui dit Athènes, dit tribunaux en séance.

<sup>42</sup> Périclès avait durement puni une révolte de Chalcis, ville principale de l'Eubée, une vingtaine d'années auparavant.

<sup>43</sup> Aristophane, *Les Nuées* (423), vers 208-217, dans *Aristophane. Théâtre complet I*, trad. V.-H. Debidour, Paris, Gallimard, 1999, p. 230.



spartiate (« qu'elle s'en aille, qu'elle s'en aille ! ») en repoussant simplement son tracé sur la carte. « Ça, impossible ! » réagit le disciple. Impossible, sans doute ; jusqu'à ce qu'on l'imagine possible.

L'idée d'une manipulation des réalités à travers leur modèle réduit est un thème porteur pour beaucoup de fictions. On pense de nouveau à *La Musique du hasard* de Paul Auster, qui aborde la question avec finesse. Sans entrer dans le détail du récit, on peut dire que les vies de Nashe et Pozzi semblent basculer à partir du moment où Nashe touche à la « Cité du Monde » de Stone. « T'as trafiqué l'univers, mon ami, et quand on fait ça, on doit en payer le prix »<sup>44</sup> lui reproche d'ailleurs Pozzi. En même temps, il n'y rien de certain à cet effet de la miniature sur le cours des choses, et aussi bien, les événements n'ont pas plus de sens que celui d'être une suite de hasards. Face à l'absurdité du hasard, le modèle réduit apparaît comme le lieu d'une cohérence, le moyen de trouver des raisons à ce qui n'en a pas.

D'autres récits ne laissent pas de doute sur les pouvoirs de la miniature. C'est le cas de *Dolores* de François Schuiten et Benoit Peeters, une bande dessinée illustrée par Anne Balthus<sup>45</sup>. L'histoire est celle de Georges Leterrier, modéliste en mal de reconnaissance, engagé par Dolores Moore, une star d'Hollywood, pour réaliser la maquette de sa maison. Il découvre alors le pouvoir d'agir sur la maison et ses habitants à travers sa miniature. La maison se révèle un lieu où il règne en maître. Il assassine les gêneurs en déplaçant des volumes ou en brisant les plafonds d'un simple coup de cutter. Il s'approprie surtout peu à peu Dolores, l'objet de tous ses désirs. Au moment de la touche finale sur la maquette, maison et modèle réduit semblent se confondre définitivement. Dolores tente de fuir mais, vivant désormais dans la miniature, sa course s'arrête au bord de la plateforme de marbre sur laquelle repose la maquette — un cadre qu'elle ne peut plus franchir. « C'est impossible..., impossible... » sanglote Dolores. (*fig. 45*)

Une fois encore, la magie analogique du modèle réduit se trouve dans des maquettes, mais elle se révèle aussi bien avec des cartes. Dans le champ de la littérature dite de jeunesse, une œuvre majeure pour penser la cartographie est l'*Atlas des géographes d'Orbæ* de François Place. La partie consacrée à l'île d'Orbæ<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> P. Auster, *La Musique du hasard*, *op. cit.*, p. 204.

<sup>45</sup> F. Schuiten, B. Peeters, A. Balthus, *Dolores*, Paris, Casterman, 1991.

<sup>46</sup> F. Place, « L'île d'Orbæ », *Du pays de Jade à l'île Quinookta. Atlas des géographes d'Orbæ*, Paris, Casterman / Gallimard, 1998, p. 91-103.



Fig. 46 : François Place, *L'île d'Orba*, 1998, encre et aquarelle sur papier.

raconte alors l'histoire suivante : Orbæ est une île circulaire bordée de falaises infranchissables, « un seul accès, une seule ville, un seul port », et à l'intérieur des terres immenses explorées seulement en partie (fig. 46). Pour y entrer, il faut passer « un anneau de brouillard, infranchissable sans l'aide de la guilde des Aveugles » qui « tourne entre les Terres Intérieures et la couronne des falaises »<sup>47</sup> — sorte de double ligne d'un cadre. L'exploration des terres intérieures, ramenant de multiples merveilles, a fait la fortune d'Orbæ et la gloire de la caste des Cosmographes. Au fur et à mesure des expéditions, les Cosmographes rassemblent les informations des découvreurs, et font établir une grande carte, la Carte-Mère, remise à jour chaque année par les femmes Cartographes. C'est alors l'incompréhension à Orbæ lorsqu'Ortélius (*sic*), prestigieux cosmographe et « Grand Découvreur », revient d'une expédition qu'il a tenue secrète et qu'il a lancée au mépris des règles en vigueur sur l'île. Son résultat semble d'ailleurs catastrophique : il n'a rencontré qu'une vaste étendue de Terres Noires, il y a des disparus et des blessés parmi ses hommes, et il ramène comme seul trophée un oiseau d'aspect ridicule qu'il ose pourtant appeler « la vérification vivante d'une hypothèse géographique »<sup>48</sup>. Arrêté, Ortélius est ensuite sommé de s'expliquer. Face à la Carte-Mère il montre l'emplacement des Terres Noires, représentées par une tache qu'il reconnaît avoir faite. L'indignation est alors générale :

« — Mais tu as de nouveau outrepassé tes droits ! Il ne t'appartient pas de tracer de ta main sur la Carte-Mère l'étendue de tes propres explorations. Tu aurais dû d'abord soumettre tes carnets de route au collège des Cosmographes ! [...] »

— Cette tache n'est pas la relation de mon exploration des Terres Noires, en tout cas pas au sens où vous l'entendez. J'ai bien en effet versé, de ma propre main, de l'encre sur notre vénérable Carte-Mère, mais ce n'est qu'ensuite que j'ai emmené, malgré nos lois les plus formelles, une expédition à la recherche de ces terres que j'avais auparavant... "dessinées".

— Mais *c'est impossible*. Les Cartographes ne travaillent que sur le compte rendu des découvreurs, et à la lumière des savants de la cosmographie. On ne peut dessiner sur la carte que ce que l'on a d'abord vu sur le terrain, et non l'inverse ! »<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 100.

Ortélius dévoile alors la preuve de ce qu'il avance (*fig. 47*). Il désigne aux côtés de la tache un minuscule dessin fait par un enfant à sa demande. Un dessin « tracé d'une main malhabile et naïve, mais plein de vie et d'espièglerie », réalisé visiblement au même moment que la tache. Observé de près, le dessin révèle ce qu'il représente : l'oiseau, rapporté *ensuite* par l'expédition d'Ortélius.

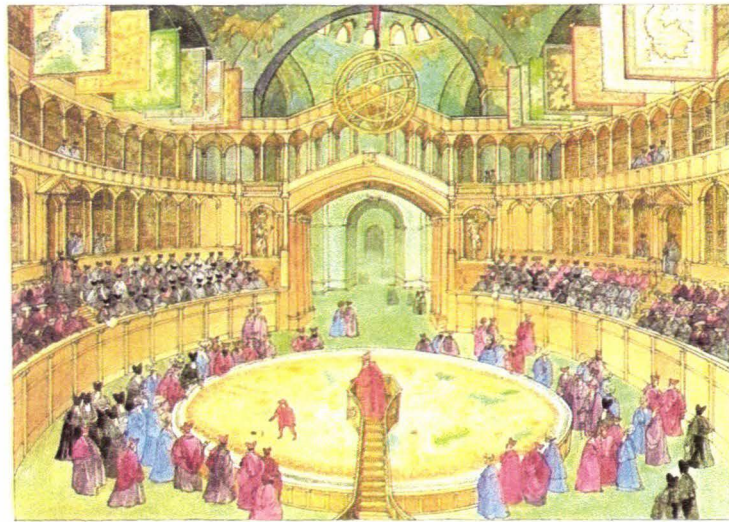


Fig. 47 : François Place, illustration de la grande salle de la Cartographie  
extrait de *L'île d'Orbae*, 1998, encre et aquarelle sur papier.

La succession des « impossible » interroge donc la limite des *potentialités* de la carte : limite qu'on pourrait formuler en distinguant la capacité à *modéliser* du pouvoir — démiurgique, ou plus humblement, artistique — de *modeler*. Franchir cette limite, c'est prétendre que la carte, modèle réduit, peut devenir un *monde*, au sens où G. Bachelard emploie ce mot ; un monde auquel l'imagination accorde une intensité d'existence telle qu'il semble pouvoir déborder sur les autres mondes, et faire concurrence aux expériences de terrain. Pour concevoir ce jeu ambigu du modèle réduit, il faut se souvenir de ce que peut être le jeu d'un enfant. Lorsqu'un enfant joue, souvent avec des objets et personnages en miniature, ce qu'il imagine crée un monde, un monde *vécu*. Les lieux et les histoires occupent non seulement toute sa pensée, mais son corps même entre dans le jeu : avec ses figurines, il se courbe pour pénétrer dans un souterrain, penche du côté de la direction à prendre, fronce les sourcils lorsqu'une menace approche, ou encore prête sa voix aux différents personnages. Il *est* dans le monde qu'il fabrique et met

en ordre dans le même temps. On dit toujours que la cartographie est une mise à distance, mais on oublie que faire la carte est aussi une manière d'entrer dans le monde, minuscule et immense, de l'imagination — on pourrait ajouter une manière de lui donner corps. C'est le sens de l'expérience du personnage d'Ortélius : c'est parce qu'il les porte sur la carte, qu'il peut vivre la rencontre avec les Terres Noires, dont il est à la fois le créateur, et le premier visiteur. Modeler, c'est mettre en forme, et c'est aussi, comme le sculpteur qui a les mains dans l'argile, être au plus près de la forme, du monde ou de l'œuvre qui se crée.

Qu'est-ce qu'une cartographie imaginaire ? Sans doute le contraire de ce qui pouvait s'envisager. Ce n'est pas une pratique marginale et au mieux distrayante, ou une simple façon de cantonner l'imaginaire dans un lieu. Imaginer une carte c'est d'abord *prendre le temps d'un geste inaugural*, une manière de prétendre à l'acte d'une *fondation*. La nuance de vocabulaire n'est pas artificielle, mais tente de cerner au mieux les enjeux des pratiques de la cartographie.

La fondation se pense dans un mouvement, et un mouvement expansif : c'est à la fois un *commencement*, et un geste qui a le *souci de l'avenir*. Il ne se pense et ne se réalise que dans la perspective de son propre développement. Villes, empires, et autres univers, sont ainsi déjà contenus dans les gestes rituels et codifiés de leurs fondateurs. Si la carte fonde une totalité, un monde cohérent et ordonné, elle n'en reste donc pas moins un monde *en devenir*. Et la carte, dans sa pratique, échappe à son créateur. C'est la signification principale du terme de *fondation* : il désigne ce qui assure la stabilité d'une construction *à venir* — à bâtir, à expérimenter, à vivre. En ce sens, la cartographie participe d'un mouvement qui s'apparente à celui d'une *création*, c'est-à-dire qui ne produit pas dans l'instant une forme achevée, mais qui ouvre des possibilités d'œuvre. Pour dire les choses encore différemment, la cartographie est une pratique singulière qui ne produit pas toujours des œuvres, mais qui peut en générer le mouvement, qui a le pouvoir de créer les conditions d'une œuvre en travail, en attente d'accomplissement.

# III. Pratiquer

---

« Il me semble que tu reconnais mieux les villes sur l'atlas qu'en les visitant en personne, dit à Marco l'empereur, refermant le livre tout à coup. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, *op. cit.*, p. 159.

Comment penser une pratique de la carte ? La question peut sembler arriver un peu tard. Car, depuis le début, c'est bien de pratiques qu'il est question. Mais pour être exact, on s'est placé jusque là du côté d'une pratique *de la cartographie*, des gestes qui construisent, fabriquent, modèlent les cartes. Comment penser, donc, une pratique *de la carte*, sous-entendu dans son usage ? Au regard des œuvres de la période contemporaine, ce sont en fait les pratiques les plus courantes. Beaucoup d'artistes ne se font pas cartographes, mais utilisent des cartes, et à des fins les plus diverses : comme matériau graphique ou plastique (les cartes sont découpées, collées, pliées, peintes, recomposées...), comme support à une information, comme surface d'inscription pour des œuvres à l'échelle d'un territoire, etc. Il n'est bien sûr pas question de faire le tour de toutes ces pratiques, et l'on s'en tiendra à suivre la ligne tracée par l'imagination. Précisons alors la question : comment penser une pratique de la carte comme mise en œuvre d'un imaginaire ? On sait que les cartes font rêver. Mais encore faut-il saisir la nature de ces rêveries, et comprendre comment elles nourrissent des possibilités d'œuvres.

Le cinquième chapitre montre alors pourquoi les cartes sont d'abord des espaces privilégiés de projection de l'imaginaire, où se découvrent des mondes de possibles, des espaces à partir desquels se créent formes et figures. Le dernier chapitre s'ouvre enfin à des œuvres de différentes natures — des gestuelles, des musiques, des récits — qui peuvent aussi surgir de cette rencontre, de ce jeu ouvert entre pratique de la cartographie et pratique de la carte. Imaginer une carte, ce ne serait pas produire une forme close et achevée, mais proposer un lieu ouvert, où rien n'a encore lieu, où tout reste à inventer.

## Chapitre 5

### Imaginer : un monde de possibles

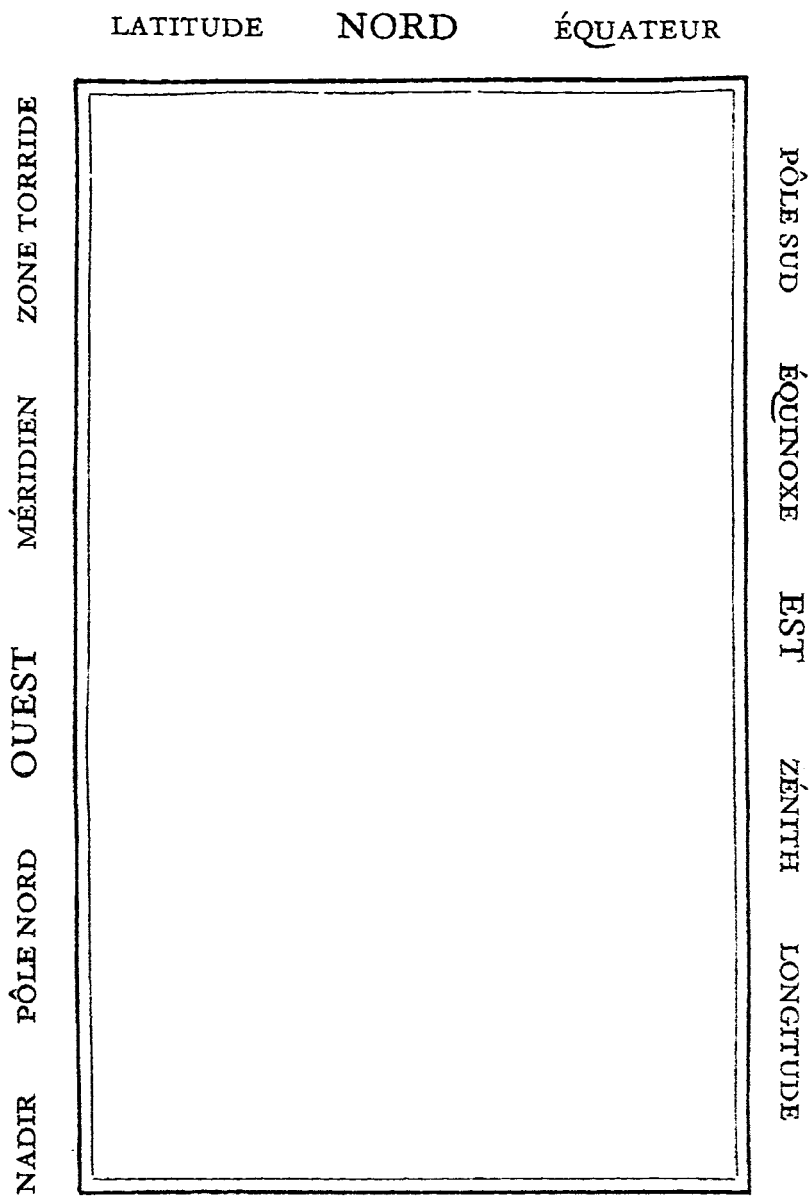
#### Découvrir

Il est devenu une banalité de dire que les cartes sont des machines à rêver — même si cette qualité reste tout sauf banale. Si l'on peut rester des heures devant une carte, et *a fortiori* devant un atlas, si l'on trouve chaque fois plaisir à revenir dessus, c'est bien parce que son « auréole imaginaire »<sup>2</sup>, dirait Bachelard, n'a de cesse de s'étendre.

La première de ces rêveries serait celle d'un voyageur immobile, sillonnant le monde d'un simple regard, se laissant porter par l'exotisme des noms de lieux. Les cartes anciennes seraient encore plus propices à faire rêver, avec leurs monstres marins, leurs lions démesurés, leurs blancs. Mais y a-t-il autre chose à découvrir dans les cartes qu'une rêverie passagère ? Que découvrir dans ces blancs des cartes justement, où il n'y a pourtant rien à voir ? Il faut prendre le temps d'observer les blancs, car bien des enjeux se concentrent dans ces vides apparents. Et pour s'orienter dans leur monde, rien ne vaut une carte : c'est une nouvelle fois la *Carte de l'Océan* de Lewis Carroll qui servira de guide (*fig. 48*).

---

<sup>2</sup> Voir *infra* p. 19.



.....  
Échelle de miles    Carte de l'Océan

Fig. 48 : Lewis Carroll, *Carte de l'Océan*, extrait de  
*La Chasse au snark. Une agonie en huit crises*, 1876.

Rappelons la dernière des trois strophes qui décrivent la carte et l'enthousiasme qu'elle suscite parmi les marins<sup>3</sup> :

Quels rébus que ces cartes, avec tous ces caps  
Et ces îles ! Remercions le Capitaine  
De nous avoir, à nous, acheté la meilleure —  
Qui est parfaitement et absolument vierge ! »<sup>4</sup>

La carte est blanche, au sens de vierge, vide de toute trace et de toute inscription. « *Blank* » dit le texte original, et non *white*, la couleur. C'est ici une première signification à donner au blanc des cartes, sans doute la plus courante : le blanc, ce serait l'image d'un vide. Le vide des cartes s'entendrait alors par analogie avec des lieux sans repères, des étendues monotones. L'étendue de l'océan dans *La Chasse au snark*, comme celle de *Map of a thirty-six square mile surface area of the Pacific Ocean west of Oahu*<sup>5</sup> (fig. 41) d'*Art & Language*. En ce sens les blancs peuvent également être des bleus. On pense aux cartes de David Renaud dans *Atlas. 119 jours autour du monde*<sup>6</sup> (fig. 28 et 29), ou encore à celle que Philippe Favier fait réaliser par l'IGN : le milieu d'un lac d'un parc de la ville de Lyon à l'occasion de son exposition *La Géographie à l'usage des gauchers*. Il y a aussi d'autres types d'étendues, comme les espaces désertiques, qu'on observe par exemple dans *Map of the Sahara Desert after Lewis Carroll*<sup>7</sup> d'*Art & Language* (fig. 49), ou encore dans la carte de *Mono Lake* par Robert Smithson (fig. 50). La carte de Smithson est aussi une référence directe à celle de Lewis Carroll. Gilles A. Tiberghien rappelle comment, en 1968, Robert Smithson part en voyage avec Michael Heizer et Nancy Holt à Mono Lake, un lac salé asséché près de Las Vegas. L'endroit l'intéresse car c'est un site qui n'offre aucune prise, et qui semble s'évaporer à mesurer qu'on s'en approche : « Smithson reprend alors, à partir de Mono Lake, la dialectique du site et du non-site : "Ce qu'il y a d'intéressant dans le non-site, c'est

---

<sup>3</sup> Pour relire l'ensemble, voir *infra* p. 118-119.

<sup>4</sup> L. Carroll, *La Chasse au snark. Une agonie en huit crises* (1876), trad. H. Parisot, dans *Lewis Carroll. Œuvres*, éd. J. Gattégno, Paris, Gallimard, Pléiade, 1990, p. 383.

<sup>5</sup> Voir *infra* p. 120.

<sup>6</sup> Voir *infra* p. 87-88.

<sup>7</sup> *Carte du désert du Sahara après Lewis Carroll*.

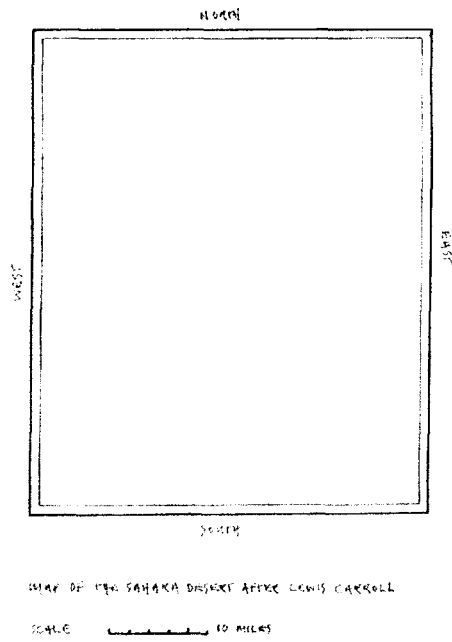


Fig. 49 : Terry Atkinson et Michael Baldwin (*Art & Language*),  
*Map of the Sahara Desert after Lewis Carroll*,  
1967, encre sur papier millimétré.

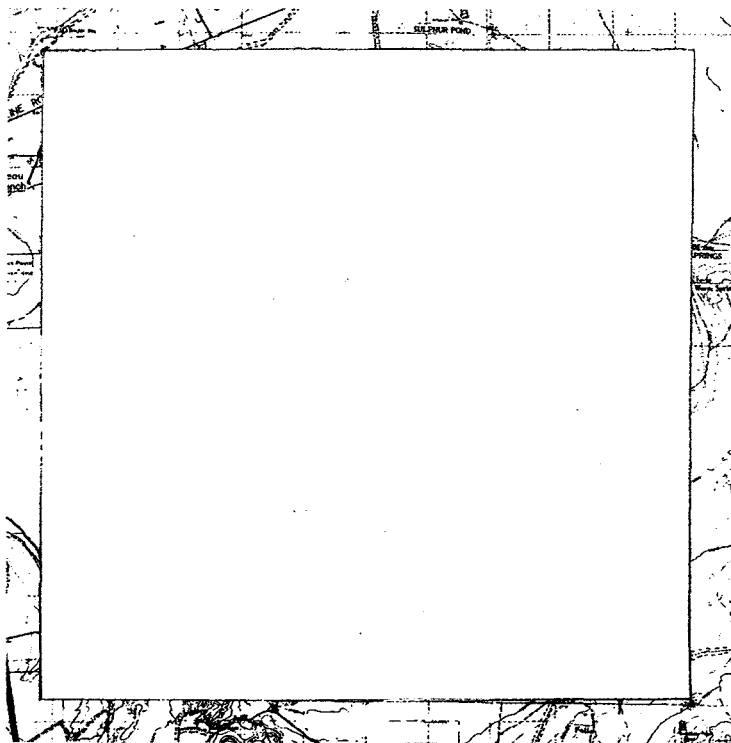


Fig. 50 : Robert Smithson, documentation pour *Mono Lake Nonsite*, 1968.

qu'à la différence du site il vous renvoie vers les bords. En d'autres termes, il n'y a rien à quoi s'accrocher si ce n'est les cendres, et il n'y a aucun moyen de s'arrêter en un point particulier [...]».<sup>8</sup>



Fig. 51 : Cappiello, *Au Salon*, dessin publié dans *Le Canard sauvage*, 1903.

Le blanc ne se donne ainsi à voir que par ce qui le borde, le circonscrit : en somme, à travers un cadre. Et le regard sur le blanc est un regard fuyant, qui, faute d'accroche, glisse en permanence vers les bords : « Je ne distingue rien sur la toile... Regarde sur le cadre, il y a de quoi lire !!! » (fig. 51). On pourrait imaginer la même moquerie, à l'humour très XIX<sup>e</sup> siècle, à l'encontre de la carte de *La Chasse au snark*, et de toutes celles qui en dérivent : « Je ne distingue rien sur la carte... regarde sur le cadre, il y a de quoi lire ». Car il y a toujours une difficulté à voir le blanc, à s'y arrêter. Le vide est très vite synonyme d'une perte de sens. D'où l'incompréhension que tout le monde peut ressentir en découvrant la *Carte de*

<sup>8</sup> G. A. Tiberghien, *Land Art*, op. cit., p. 192.

*l'Océan* et le sourire qu'elle fait naître. Un sentiment qui se retrouve plus largement dans le rapport au monochrome. On pense par exemple aux facéties d'Alphonse Allais, contemporain de Lewis Carroll, qui proposait en 1883 à l'occasion de l'exposition des Arts incohérents, un tableau au titre évocateur : *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* (fig. 52)<sup>9</sup>. Ici, le blanc est bien une couleur, et en même temps un vide comique au regard de la scène sensée être représentée à l'intérieur du cadre.

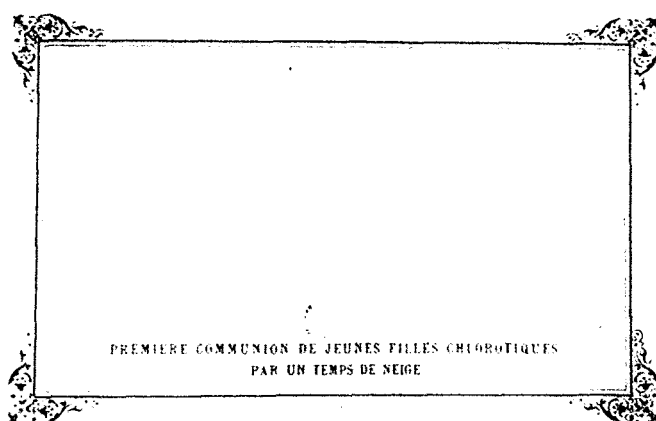


Fig. 52 : Alphonse Allais, *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*, publié dans *Album primo-livresque*, 1897.

Pourtant, la *Carte de l'Océan*, et ses dérivés contemporains, ne sont pas seulement l'image d'une vacuité risible. Elles disent aussi l'inquiétante possibilité de perdre ses repères, de ne plus comprendre où l'on est, de ne plus savoir où aller. Elle ouvre sur un espace non défini, non maîtrisé. Un doute, dirait Georges Perec : « L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête »<sup>10</sup>. G. Perec entame d'ailleurs l'écriture d'*Espèces d'espaces* avec la carte de Lewis Carroll<sup>11</sup>, c'est à partir d'elle que se définissent les intentions de l'auteur dès les

<sup>9</sup> Sur la question du monochrome, voir l'indispensable livre de Denys Riout, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre* (2003), Gallimard, 2006.

<sup>10</sup> G. Perec, *Espèces d'espaces* (1974), Paris, Galilée, 2000, p. 179.

<sup>11</sup> Du moins dans l'intention, car la figure reproduite dans le livre (« fig.1 ») se limite en fait à être un carré blanc, dont la légende est pourtant bien : « *Carte de l'Océan* (extrait de Lewis Carroll, *La Chasse au snark*) ».



Fig 53 : Jean-Baptiste Bourguignon D'Anville, *AFRIQUE*, Publiée sous les auspices de Monseigneur le Duc d'Orléans, par le Sieur d'Anville, 1749.

premières lignes : « L'objet de ce livre n'est pas exactement le vide, ce serait plutôt ce qu'il y a autour, ou dedans (cf. fig. 1). Mais enfin, au départ, il n'y a pas grand chose : du rien, de l'impalpable, du pratiquement immatériel : de l'étendue, de l'extérieur, ce qui est à l'extérieur de nous, ce au milieu de quoi nous nous déplaçons, le milieu ambiant, l'espace alentour. »<sup>12</sup> On est tenté de dire que l'enjeu de la *Carte de l'Océan* n'est, là aussi, pas tellement le vide, mais ce qu'il y a *autour*, et surtout ce qu'il y a *dedans*, dans le blanc. Un dedans qui, au regard de l'histoire des cartes, a pris le nom d'*inconnu*.

Au sens strict, le blanc de la carte est en effet une convention qui ne s'impose vraiment qu'à partir du début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Un blanc par défaut, puisque le cartographe s'efforce de ne rien tracer ou inscrire sur la carte lorsqu'il n'a pas les connaissances pour localiser et décrire certaines parties de la Terre. À vrai dire, laisser en blanc ce qu'on ne connaît pas est un choix qui *a priori* tombe sous le sens. Pourtant, l'histoire de la cartographie montre, on l'a vu, que l'inconnu a longtemps été imaginé sous d'autres formes que des zones blanches<sup>13</sup>. Si l'on devait faire une histoire de ces blancs, une carte incontournable serait celle de l'Afrique publiée en 1749 par le géographe français Jean-Baptiste d'Anville<sup>14</sup> (fig. 53) :

« Pour d'Anville, il ne s'agit plus de représenter un lieu par ce que l'on sait de lui, que ce soit de manière iconographique ou textuelle, mais de n'en retenir que la localisation. Tous les lieux que l'on ne peut localiser précisément, même si l'on sait qu'ils existent, disparaissent de la carte au terme d'une longue procédure de compilation qui permet d'effectuer un tri rigoureux qui ne reconnaît plus que deux catégories : le localisable et l'inconnu. »<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> G. Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>13</sup> Voir *infra* p. 94-100.

<sup>14</sup> Sur tous les exemples concernant le continent africain, on s'appuie en particulier sur le très bon article d'Isabelle Surun intitulé « Le blanc de la carte, matrice de nouvelles représentations des espaces africains », dans *Comblant les blancs de la carte. Modalités et enjeux de la construction des savoirs géographiques (XVII<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle)*, dir. I. Laboulais-Lesage, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004, p. 119-141.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 123.

La proposition tranche avec les cartes précédentes qui tendaient plutôt à remplir l'espace (fig. 54), soit avec des figures locales (« Les géographes sur les cartes d'Afrique, comblent leur lacunes avec des figures de sauvages et placent des éléphants à défaut de villes, dans les régions inhabitables »<sup>16</sup> ironise Jonathan Swift à propos des productions cartographiques de son époque), soit par la suite avec des noms de lieux, des indications de relief ou des cours d'eau hypothétiques, soit encore par de longs commentaires. La carte de J.-B. d'Anville manifeste au contraire un souci systématique de contenir le tracé aux limites des connaissances. Il en résulte une saisissante image lacunaire, dont on peut lire deux conséquences, toutes deux essentielles, et en même temps à l'opposé l'une de l'autre.

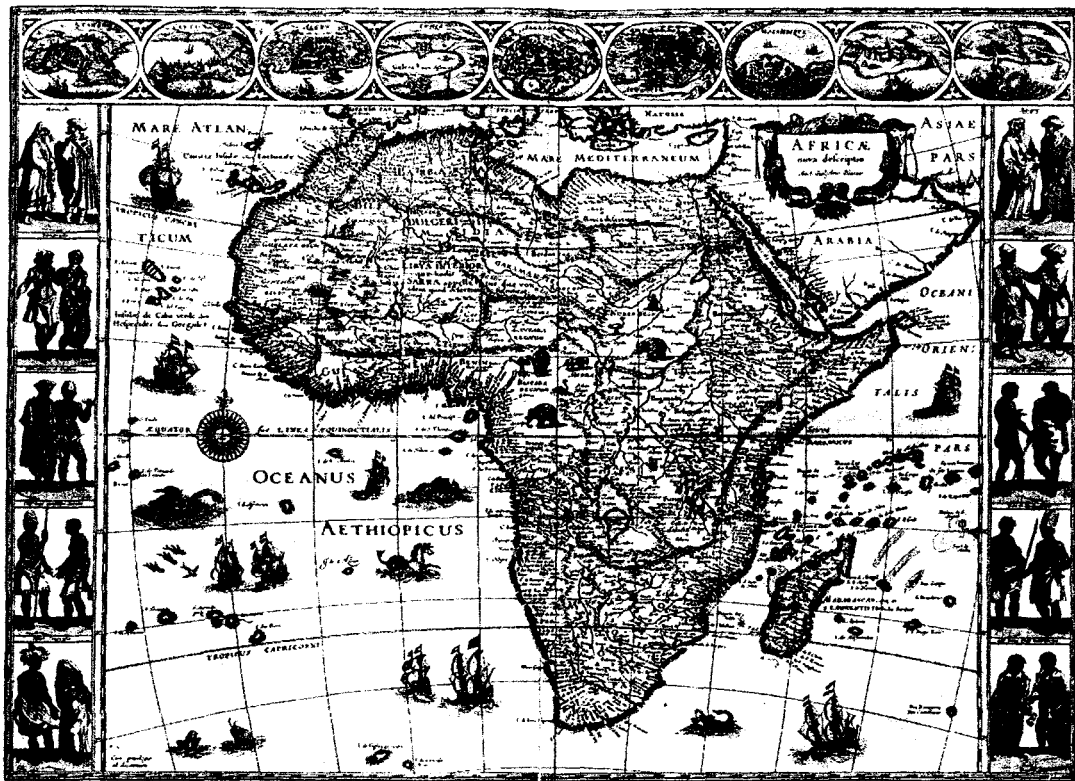


Fig. 54 : Guillaume Blaeu, *Africae nova descriptio*, publié dans G. et J. Blaeu, *Nouvel atlas*, 1635.

<sup>16</sup> « Geographers, in Afric maps, / With savage pictures fill their gaps, / And o'er unhabitable downs / Place elephants, for want of towns. » Dans J. Swift, *On Poetry*, cité dans I. Surun, *ibid.*, p. 118.

Le premier effet concerne l'autorité de l'image cartographique. Exposant au grand jour les limites de son savoir, le cartographe acquiert pourtant une plus grande reconnaissance scientifique et sociale. Accepter les blancs sur les cartes devient le signe d'une rigueur qui conforte les autres données de la carte. Autrement dit, tout ce qui n'est pas blanc se présente comme une image indiscutable de la géographie des lieux. Affichant ses blancs, la carte gagne ainsi en autorité. Il s'opère alors un étrange glissement dans la réception de la carte. Cette nouvelle image de l'Afrique s'impose à un tel point que certains géographes viennent à lui assimiler une réalité de terrain, jusque dans ses blancs. Isabelle Surun cite en ce sens le géographe anglais James Rennell qui déclare que « le public ne doit pas s'attendre, même avec des connaissances plus étendues sur l'Afrique, à ce que l'intérieur de ce continent présente un aspect semblable à celui des autres, c'est-à-dire très varié ; bien loin de là, il y règne la plus grande monotonie »<sup>17</sup>. Comme par mimétisme inversé, l'intérieur du continent africain semble se déduire des aplats blancs, et devient une suite d'étendues monotones et uniformes. De la même manière que l'on croyait à l'existence des monstres et autres créatures fabuleuses que les cartes donnaient à voir, les blancs façonnent la perception de l'espace africain. Et le plus fascinant est le second glissement qui se réalise entre géographie physique et géographie humaine. On trouve chez J. Rennell, mais aussi dans les textes d'un géographe comme Carl Ritter l'image d'une Afrique privée des conditions géographiques favorables à son développement :

« Toute individualité de pays ou de nation a été ainsi refusée à cette masse uniforme dont toutes les extrémités également distantes du centre sont soumises à peu près à la même chaleur tropicale. L'Afrique [...] est malheureusement restée partout identique à elle-même, et n'a pu être vivifiée par aucune variété ni par aucun contraste. Aussi le patriarcat s'y est conservé sans contact avec le progrès de l'histoire, et des siècles semblent s'interposer entre l'Afrique et son avenir encore mystérieux. »<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> J. Rennell, *Proceedings of the Association for promoting the Discovery of the interior Parts of Africa*, vol. I, p. 213. Cité dans I. Surun, *ibid.*, p. 127.

<sup>18</sup> C. Ritter, *De la configuration des continents sur la surface du globe et leur fonctions dans l'histoire*, extrait cité dans I. Surun, *ibid.*, p. 129.

Traçant la voie de l'argument colonial apportant progrès et civilisation, cette rhétorique est promise à un bel avenir, et n'aura de cesse de réapparaître dans les discours sur le continent africain.

La seconde conséquence d'une affirmation visible des blancs est ce qui prend souvent le nom d'*appel* du blanc de la carte. La suppression des fantaisies des cartographes n'a pas évacué l'imaginaire des cartes, au contraire. Les blancs sont immédiatement investis par l'imagination et les fantasmes de chacun. Si l'inscription sur les cartes de lieux extraordinaires, où une flore paradisiaque côtoie des animaux fabuleux et d'étranges peuplades, pouvait alimenter des rêves d'exploration, la représentation lacunaire produit la même attraction. Il y a bien un effet heuristique des blancs, un désir de découverte, voire de conquête, dont l'objet est d'abord la carte. Dans les décennies qui suivent la publication de la carte de J.-B. d'Anville et de ses dérivées, on remarque ainsi un intérêt grandissant de la communauté scientifique pour le continent africain et un développement des voyages d'exploration. C'est d'ailleurs ce même blanc qui attire Marlow, le personnage de Joseph Conrad dans *Au cœur des ténèbres* :

« [...] 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 de 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. D'autres lieux se trouvaient éparés vers l'Equateur, et à toutes sortes de latitudes, partout dans les deux hémisphères. Je suis allé dans plusieurs d'entre eux. Eh bien... bon, n'en parlons pas. Mais il en restait un — le plus grand, le plus blanc, si l'on peut dire — par lequel je me sentais attiré. »<sup>19</sup>

C'est bien sûr vers le Congo que vogue par la suite Marlow, vers ce fleuve puissant « qui ressemblait à un immense serpent déroulé, la tête dans la mer, le corps au repos, infléchi sur les vastes distances, la queue perdue au fond du pays », vers un blanc « devenu un lieu de ténèbres »<sup>20</sup> à l'image de la folie sombre du personnage de Kurz. Le désir du blanc, ce ne serait alors pas l'attrait d'un vide, mais

---

<sup>19</sup> J. Conrad, *Au cœur des ténèbres* (1895), trad. J.-J. Mayoux, Paris, Flammarion, 1989, p. 91.

<sup>20</sup> *Ibid.*

d'un *plein*, d'un plein de découvertes, d'espaces *en promesse*. Un plein qui, se découvrant, comblera les blancs, dans un mouvement qui viendra dessiner la carte elle-même, qui tracera l'image du monde dans le moment de son exploration. Être le cartographe : voilà peut-être l'ultime désir de ceux qui rêvent devant les cartes. Un passage du *Bon Gros Géant* de Roald Dahl exprime l'idée de manière poétique et amusante. Le Bon Gros Géant doit aider les hommes à capturer les dangereux géants mangeurs d'hommes. Il conduit ainsi l'armée au pays des géants dont lui seul connaît le chemin. Avançant à pas de géant, les soldats le suivent en hélicoptère et tentent de retrouver son itinéraire sur leurs cartes. Au bout d'un moment le pilote fait remarquer que l'endroit qu'ils survolent ne figure plus dans l'atlas. La nouvelle remplit alors d'angoisse les deux officiers qui l'accompagnent :

— Vous ne voulez tout de même pas dire que nous sommes sortis de l'atlas ? s'exclama-t-il en se penchant en avant, pour regarder dans le livre.

— C'est exactement ce que j'ai dit ! répondit le chef de l'aviation. Regardez vous-même. Ceci est la dernière carte de ce fichu atlas ! Et ça fait une heure que nous en sommes sortis.

Il tourna la page et, comme dans tous les atlas, les deux dernières pages étaient blanches.

— À présent, nous devons être quelque part par là, dit le chef de l'aviation en posant son doigt sur l'une des pages blanches.

— Et où-est ce ? s'inquiéta le chef de l'armée de terre.

— C'est pour ça qu'il y a toujours deux pages blanches à la fin des atlas, intervint le pilote sans se départir de son large sourire, c'est pour les nouveaux pays, comme ça, on peut dessiner la carte soi-même.<sup>21</sup>

Même s'il y aura toujours deux pages blanches à la fin des atlas, voyage après voyage, les poches de blancs n'ont cessé de rétrécir. Le tournant du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle marque la fin des aventuriers et des voyages d'exploration, et, pour le dire simplement, les techniques de photographie aérienne et la mécanisation des

---

<sup>21</sup> R. Dahl, *Le Bon Gros Géant* (1982), trad. C. Fabien, Paris, Gallimard Jeunesse, 2007, p. 227-228. Aussi étrange que puisse paraître cette idée de laisser des pages blanches dans un atlas afin de le compléter, elle rappelle pourtant des usages dont témoigne l'histoire de la cartographie : C. Jacob rapporte ainsi qu'un certain « Clemens Fliccius de Danzig écrit à Ortelius en mai 1580 pour lui commander un "exemplaire enluminé et relié de la dernière édition du *Theatrum* ainsi qu'un *Additamentum* qui comporterait plusieurs pages blanches sur lesquelles de nouvelles cartes pourront être collées si la nécessité s'en fait sentir" ». Dans *L'Empire des cartes, op. cit.*, p. 104.

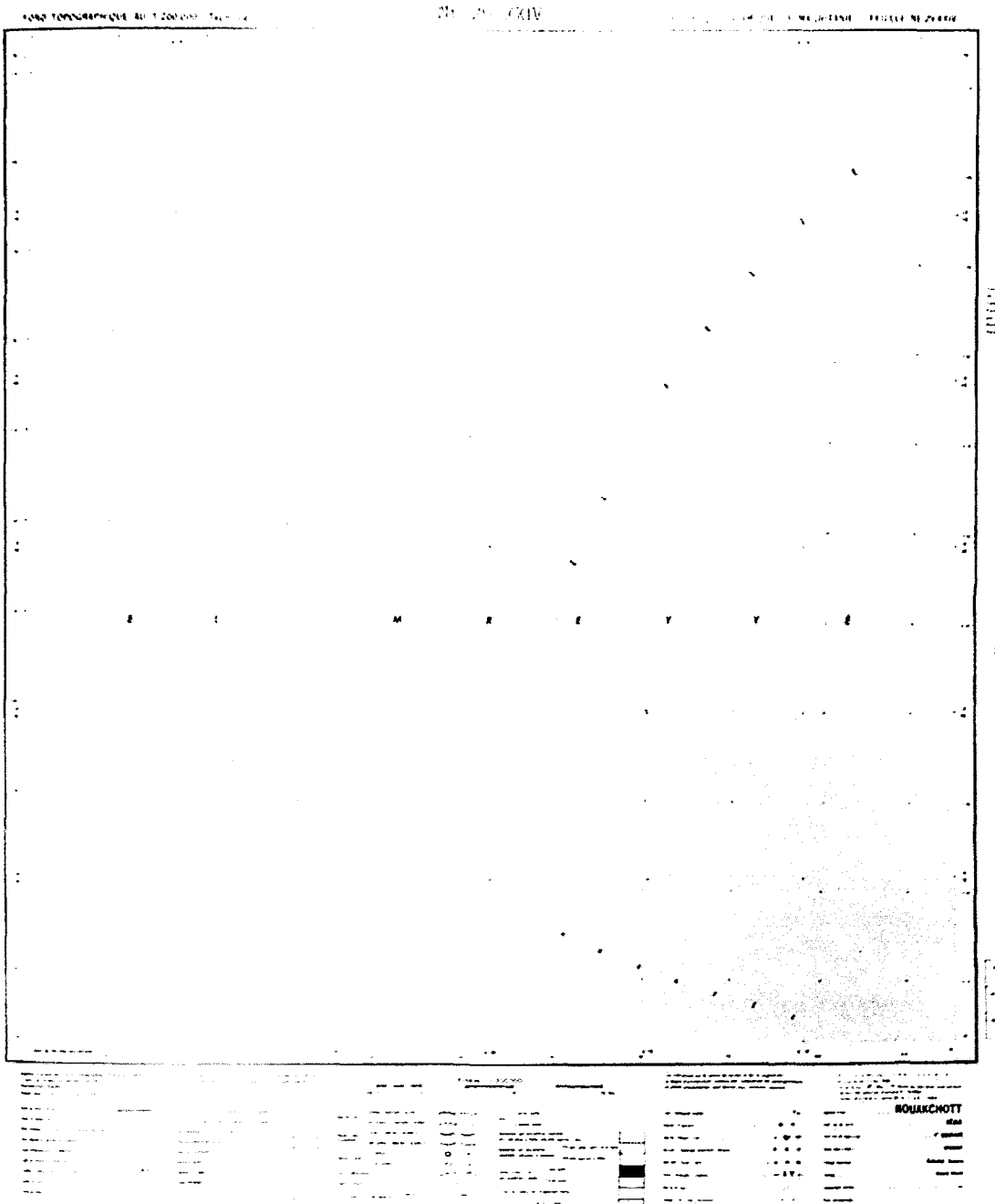


Fig. 55 : Institut Géographique National, République islamique de Mauritanie, feuille NE-29-XXIV, 1968, carte topographique.

procédés cartographiques finissent d'effacer les derniers blancs. La cartographie quadrille désormais chaque parcelle de l'espace, et donne l'assurance de la maîtrise des territoires, mesurés, contrôlés, sans blanc.

Le grain de sable dans cette machine bien huilée, ce sont ces cartes blanches, inaugurées par celle de Lewis Carroll, et que les artistes continuent de tracer. Car elles ne sont pas de simples images ludiques et marginales, ni seulement des métaphores du vide. Ces cartes énoncent les limites du langage cartographique. Il y a toujours quelque chose à voir dans un désert ou dans une mer. En revanche, la cartographie ne sait rien y voir, ou exactement, elle ne sait rien en dire, car les terrains mouvants ou les structures nomades n'appartiennent pas son vocabulaire (*fig. 55*). Pour dire l'océan, la banquise ou le désert, la cartographie ne connaît qu'un seul mot : blanc. Laissant la place à tous les mots que peut former à cet endroit le langage de l'imagination.

L'idée qu'il n'y aurait plus de blancs dans les cartes rejoint le fantasme d'une carte parfaite, assurant la pleine maîtrise du territoire. Pourtant, même les cartes à l'échelle 1, celles imaginées par Borges et Carroll, seraient contraintes à accepter des blancs<sup>22</sup>. Les blancs — tout ce que le cartographe ne veut ou ne peut indiquer — sont la condition de la carte. Ils sont aussi sa chance. Lorsque la *Carte de l'Océan* est vidée de ses signes et de ses conventions, elle laisse paraître de manière éclatante ce qu'elle est profondément : un blanc, l'Océan du blanc, espace de toutes les aventures, de tous les récits et de toutes les figures que l'on veut bien y mettre, et qui y sont déjà. Comme, à entendre Gilles Deleuze sur Francis Bacon, tout serait déjà sur la toile blanche du peintre :

« C'est une erreur de croire que le peintre est devant une surface blanche. La croyance figurative découle de cette erreur : en effet, si le peintre était devant une surface blanche, il pourrait y reproduire un objet extérieur fonctionnant comme modèle. Mais il n'en est pas ainsi. Le peintre a beaucoup de choses dans la tête, ou autour de lui, ou dans l'atelier. Or tout ce qu'il a dans la tête ou autour de lui est déjà dans la toile, plus ou moins virtuellement, plus ou moins actuellement, avant qu'il commence son travail. Tout cela est présent sur la toile, à titre d'images, actuelles ou virtuelles. Si bien que le peintre n'a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à vider, désencombrer, nettoyer. »<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Voir *infra* p. 82.

<sup>23</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981), Paris, Seuil, 2002, p. 83.



Fig. 56 : Pierre Alechinsky, *Page d'atlas universel, VI. L'Europe actuelle*, 1984, encre sur carte de géographie du XIXe siècle.

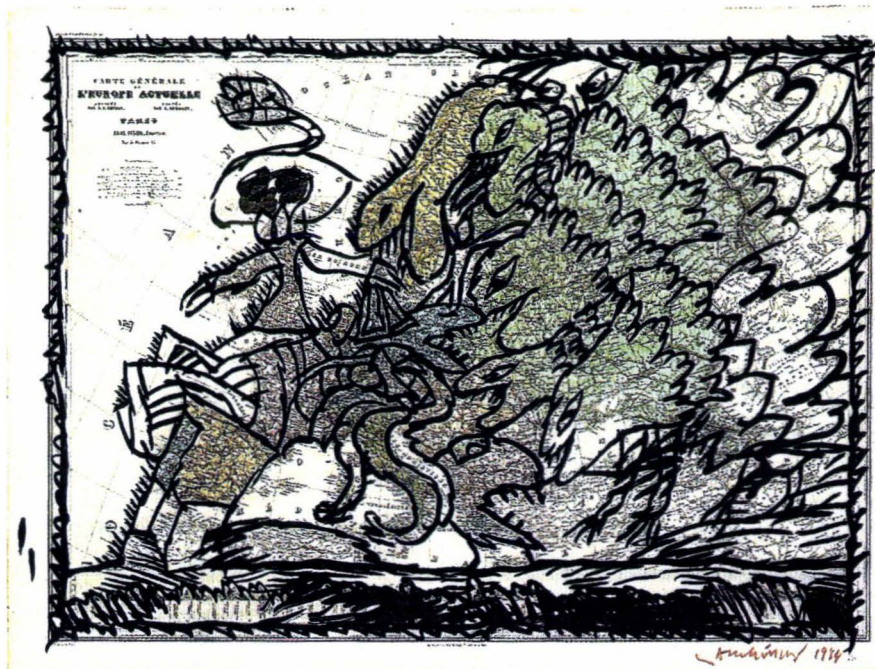


Fig. 57 : Pierre Alechinsky, *Page d'atlas universel, VII. Empire d'Alexandre*, 1984, encre sur carte de géographie du XIXe siècle.

Parce qu'elles sont pleines de blancs, les cartes sont des *mondes de possibles*. Des mondes qu'il faut prendre le risque d'explorer. Ce serait peut être ça le blanc, *le risque à venir* : celui que court Marlow en allant vers les ténèbres ou les personnages de Roald Dahl en sortant de l'atlas, celui qu'accepte l'équipage dans la quête du snark, celui que prend Bacon en commençant sa toile, ou celui choisi par tous ceux qui pratiquent les cartes avec le désir d'y découvrir leur œuvre.

## Projeter

On peut projeter un imaginaire sur une carte, mais aussi bien de la peinture ou de l'encre. Ou faire les deux en même temps, comme dans les œuvres de Pierre Alechinsky réalisées sur des cartes topographiques, sur des plans de ville ou des pages d'atlas (*fig. 56 et 57*). Utilisées comme supports, les cartes sont rehaussées à l'encre noire, dans un travail de la ligne. Evoquant son travail, P. Alechinsky parle ainsi du « voyage » de son pinceau, un voyage à la surface des cartes comme à la surface du monde, mais pas seulement :

« Il y a plusieurs sortes de cartes. Mon pinceau le sait, qui ne voyage pas de la même manière sur un plan de ville — Athènes, New York, Munich — que sur un relevé hydrographique de l'Europe. Il s'est baladé partout : entre les cloisons internes de la Belgique bilingue, sur des cartes du XVII<sup>e</sup> siècle, région par région la France en taille douce sur du pur chiffon d'Auvergne, parmi les pleines pages d'un atlas scolaire du Second Empire (les océans, les continents, les nations du nouveau monde), et il s'est perdu comme un fantassin entre Dunkerque et Saumur en se fiant aux projections Lambert, dont Gamelin se servit sur les routes de la défaite si mal préparée de mai-juin 1940. »<sup>24</sup>

On comprend que l'imagination, personnifiée ici dans un pinceau, se projette à différents niveaux : elle entre dans l'épaisseur de l'histoire (« perdu comme un fantassin entre Dunkerque et Saumur... »), elle rencontre la mémoire du support (« la France en taille douce sur du pur chiffon d'Auvergne »). Le texte dit

---

<sup>24</sup> P. Alechinsky, *Travaux à deux ou trois*, Paris, Galilée, 1994, p. 59. Cité dans C. Buci-Glucksmann, *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996, p. 119.

aussi la rapidité des passages d'une carte à l'autre, et d'une échelle à l'autre, des « océans » et « continents » à des lieux particuliers. Il est vrai qu'un battement permanent accompagne la perception des cartes, et le plaisir tient ainsi à ces mouvements de nature variable qui composent leur exploration imaginaire.

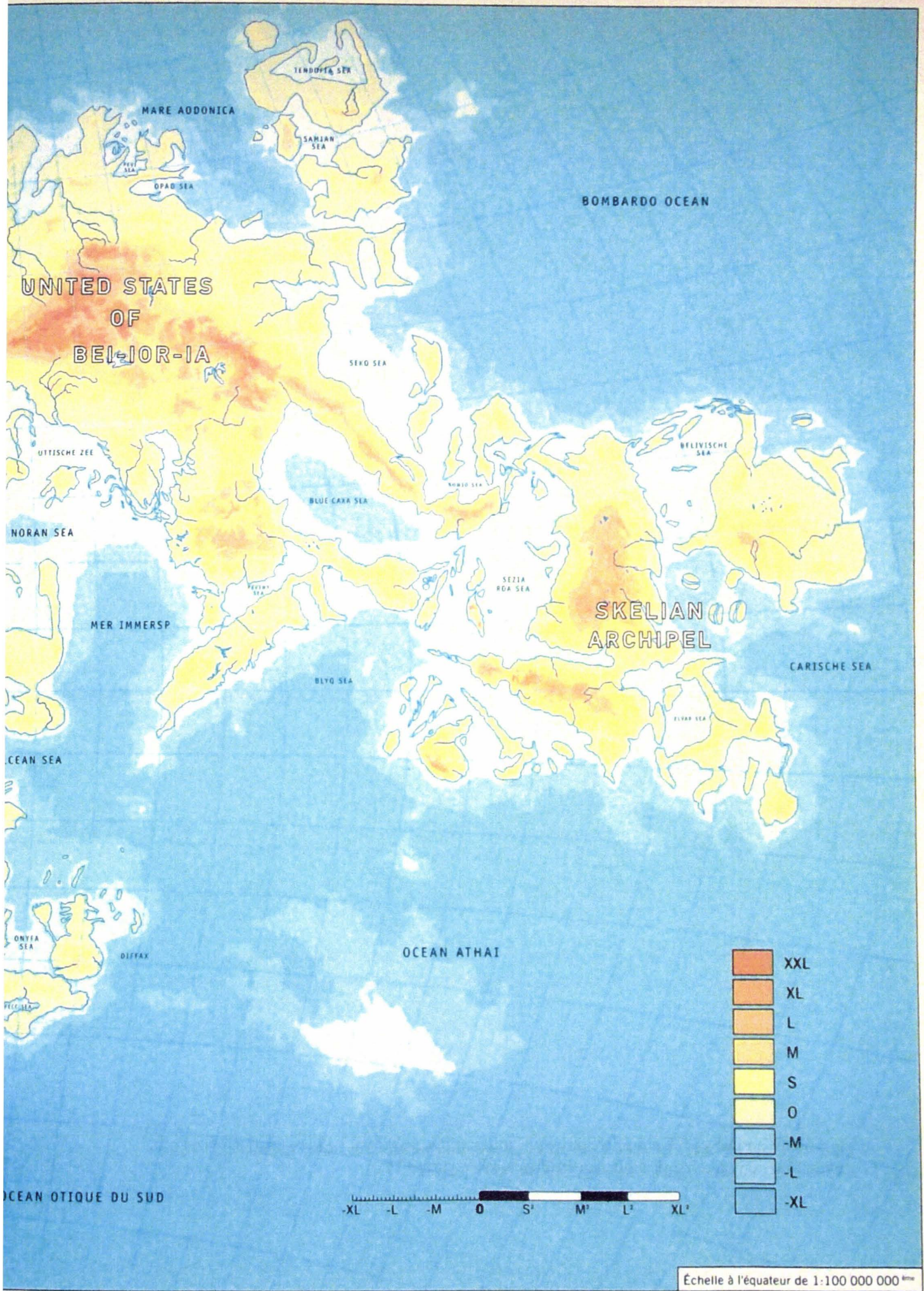
Par ailleurs, ce qui apparaît surtout, dans l'entrelacement des lignes de P. Alechinsky, ce sont des images, on serait tenté de dire des figures<sup>25</sup>. Ces figures émergent d'un parcours de la main qui témoigne d'un mouvement de l'imagination. L'encre fixe ces figures dans des formes, elle imprime sur le papier le moment d'une rêverie, où les espaces des cartes s'emplissent d'étrangeté, et deviennent reptiles ou personnages monstrueux. Leur projection sur la carte se réalise par un jeu d'analogies formelles. Observer une carte, c'est ainsi être pris dans une *rêverie de la forme*, voire dans une *rêverie de la figure*.

Il faut regarder à nouveau l'*Atlas* de Wim Delvoye, pour y voir une manifestation de ces rêveries. Il suffit de repérer une première perceuse, un premier écureuil ou un verre renversé, pour que la consultation de l'atlas, et des planisphères en particulier, devienne une sorte de jeu de piste à la recherche de silhouettes connues (*fig. 58*). Et les trouvailles ne se font pas attendre : marteaux tapant sur des clous ou sur une cloche, scies à main, chaussure à talon, pipe fumante, clés, pinceau, vis et clous dont certains enlevés par des tenailles, phallus en érection ou urinant, théières fumantes ou déversant leur contenu, parapluie, grains de café, cheval à bascule, os, bonhomme de neige, lunettes, voiture de course, téléphone. Il est difficile de lire une cohérence dans le choix des objets. On peut toujours y percevoir des allusions à l'enfance (cheval à bascule, bonhomme de neige...), et à un imaginaire plutôt masculin (sexes, éclaboussures, pointes, outils...). Il est aussi tentant d'interpréter l'*Atlas* à la lumière du texte de J. L. Borges mis en exergue : « Un homme fait le projet de dessiner le Monde. Les années passent : il peuple une surface d'images de provinces, de royaumes, de montagnes, de golfes, de navires, d'îles, de poissons, de maisons, d'instruments, d'astres, de chevaux, de gens. Peu avant sa mort, il s'aperçoit que ce patient

---

<sup>25</sup> On essaie de distinguer les figures des formes à partir de l'idée du mouvement : les figures restent mobiles, mais peuvent se donner à voir, à lire ou à entendre, dans des formes qui, elles, sont figées. Par exemple la figure du monstre peut être peinte, décrite dans un roman, dite par poème, etc. On adapte ici modestement un fragment de la définition de la Figure pensée par M. Guérin dans *Qu'est-ce qu'une œuvre ?*, Arles, Actes Sud, « Le génie du philosophe », 1986, p. 127 *sq.*





- XXL
- XL
- L
- M
- S
- O
- M
- L
- XL

-XL -L -M 0 S<sup>1</sup> M<sup>2</sup> L<sup>3</sup> XL<sup>4</sup>

Échelle à l'équateur de 1:100 000 000

< Fig. 58 : Wim Delvoye, Planisphère physique, infographie, publié dans *Atlas*, Carquefou / Paris, FRAC Pays de Loire / Michel Baveray Éditeur, 1999, carte n° 1.

labyrinthe de formes n'est rien d'autre que son portrait. »<sup>26</sup> Faute de voir les contours d'un visage dans les planisphères, on pourrait faire l'hypothèse que la suite des objets compose une forme de portrait chinois de l'artiste.

À vrai dire, aucune interprétation n'est vraiment convaincante. Et peu importe finalement. Car ce qui compte n'est pas de savoir pourquoi il y a telle ou telle image. L'essentiel est leur présence même, et le jeu qu'elles entraînent. Un jeu qui consiste à rechercher des formes qu'on pourrait dire prêtes à imaginer. Un jeu qui rappelle les cahiers d'activités pour enfants où il faut par exemple reconnaître des animaux dans un paysage de jungle fait de lignes entremêlées. Le plaisir de reconnaissance des formes successives a ainsi clairement une visée pédagogique. On se souvient de la volonté du texte d'ouverture de destiner l'*Atlas* « aux professeurs et aux élèves de nos établissements d'enseignement pour lesquels il a été spécialement conçu ». Derrière l'ironie de la formule, pastiche des anciens atlas scolaires, il y a une réelle ambition pédagogique de l'*Atlas* : apprendre à voir les cartes, apprendre que dans leurs apparences les plus conventionnelles, les cartes restent des lieux privilégiés pour l'imaginaire. Regarder une carte c'est toujours l'imaginer en termes de figure et de forme. Et la mémoire se fixe sur ces imaginaires : l'Italie est une botte, Venise une baleine, etc. « Les formes abstraites de la carte constitueraient donc un espace de projection imaginaire, où la perception serait indissociable de la construction active de formes signifiantes et reconnaissables, mémorisables »<sup>27</sup>. Appréhender l'*Atlas* dans une suite d'images est une manière d'entrer dans ce monde, et de se l'approprier. C'est une clé de plus donnée par W. Delvoye pour accéder à son univers. Et le plaisir vient alors de cette familiarité possible avec les terres les plus lointaines, comme avec les territoires les plus étranges<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Cité dans W. Delvoye, *Atlas*, Carquefou / Paris, FRAC Pays de Loire / Michel Baverey Éditeur, 1999. Dernier paragraphe de l'épilogue dans *L'Auteur* (1960), que l'on peut lire dans une traduction légèrement différente par R. Caillois dans *Borges. Œuvres complètes*, éd. J.-P. Bernès, Paris, Gallimard, Pléiade, vol. II, 1999, p. 61.

<sup>27</sup> C. Jacob, *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 400.

<sup>28</sup> Ce sentiment de familiarité se comprend aussi, on l'a vu, par les codes choisis par l'artiste. G. A. Tiberghien le perçoit également dans l'occupation générale de l'espace qui ferait écho à celle d'un planisphère classique : « le centre correspond vaguement à la Méditerranée avec, à l'Est, une masse continentale qui pourrait être l'Europe et l'Asie, l'Australie et la Nouvelle-Zélande se situant à l'emplacement du *Skelian Archipel* ». Dans « Une autre manière de faire des mondes », *Fabrica*, C•ARTE PRATO, 2003, p. 131.

Une carte se présente donc comme un répertoire de figures potentielles. Elle est une ressource pour l'imagination, ce qui, à dire vrai, hérite d'une longue tradition, qui passe aussi par les vieux murs, les taches ou les nuages.

Dans le chapitre de *L'Art et l'illusion* intitulé « L'image dans les nuées », Ernst H. Gombrich rappelle un récit de l'écrivain grec Philostrate (II<sup>e</sup> siècle) sur la vie d'Apollonius de Tyane, un sage de l'école pythagoricienne. Au cours d'un dialogue sur le sens de l'imitation entre Apollonius et un de ses disciples, sont évoquées ces images qui se dévoilent dans le ciel « quand les nuages se déplacent » : « des centaures et des cerfs, des antilopes, des loups et des chevaux ». Les deux hommes reconnaissent que ces formes sont le fruit du hasard, et que ce sont les hommes qui donnent aux nuages une forme et un sens. Ainsi « l'art de l'imitation a deux aspects [...]. Selon l'un, il consiste à se servir de la pensée et de ses mains pour réaliser des imitations, et, sous un autre aspect, il s'agit de produire des ressemblances en utilisant simplement l'esprit »<sup>29</sup>. Et du travail de l'imagination à celui d'une matière, il n'y a qu'un pas. C'est la leçon de Léonard de Vinci qui « parle du pouvoir que possèdent des "formes confuses", telles que les nuages ou les eaux boueuses, de susciter à la pensée des inventions nouvelles »<sup>30</sup>. C'est aussi le sens de ses conseils fameux d'observer les vieux murs pour « stimuler l'esprit d'invention » :

« C'est que si tu regardes quelques murs barbouillés de taches ou les pierres de divers mélanges, tu pourras y voir les ressemblances de divers paysages ornés de montagnes, de fleuves, de pierres, d'arbres, de grandes plaines, de vallées et de collines en diverses manières ; tu pourras encore y voir diverses batailles et des actes prompts, de vives expressions, d'étranges airs de visages et de vêtements ; et des choses infinies que tu pourras ramener à une entière et bonne forme. »<sup>31</sup>

Ce n'est pas seulement une analogie de forme à forme qui se joue ici. L'essentiel n'est pas la définition des formes, mais la manière de les reformuler à

---

<sup>29</sup> Philostrate, *Vie d'Apollonius de Tyane*, liv. II, chap. XXII, cité dans E. H. Gombrich, *L'Art et l'illusion* (1960), trad. G. Durand, Paris, Phaidon, 2002, p. 154-155.

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 159.

<sup>31</sup> L. de Vinci, *Traité de la Peinture*, éd. A. Chastel, Paris, 1962, cité dans E. H. Gombrich, *L'Art et l'illusion*, *op. cit.*, p. 159.

travers l'imagination. C'est un imaginaire fait de figures plutôt que de formes. Des figures engendrant alors des fictions, des espaces, des mouvements, des sensations, qui trouveront ensuite leur forme. Les créations qui découlent de ce processus peuvent donc être de nature variable, et ne se rapportent pas toujours à une production plastique. C'est ce que dit clairement André Breton lorsqu'il reprend la leçon de Léonard dans *L'Amour fou* :

« Les nouvelles associations d'images, que c'est le propre du poète, de l'artiste, du savant, de susciter, ont ceci de comparable qu'elles empruntent pour se produire un écran d'une texture particulière, que cette texture soit concrètement celle du mur décrépi, du nuage ou de toute autre chose : un son persistant et vague véhicule, à l'exclusion de tout autre, la phrase que nous avons besoin d'entendre chanter. [...] Sur cet écran tout ce que l'homme veut savoir est écrit en lettres phosphorescentes, en lettres de *désir*. »<sup>32</sup>

Peu importe la « texture » de départ (une vapeur d'eau, un agglomérat de pierres, un son...) et peu importe ce qui au final en résulte (le poète en fera une musique, le savant une équation, le peintre une fresque...). Seul compte l'arrêt de l'imaginaire sur un « écran ». Comme une lumière, l'imaginaire a besoin d'un support pour advenir, d'un espace pour apparaître et s'étendre. Et, ajoute A. Breton, besoin d'être porté par un désir. Une carte peut se révéler cet espace nécessaire, cet écran, ce blanc, où chacun, écrivain, musicien, peintre, verra s'écrire son œuvre « en lettres de désir ».

Mais l'imagination cartographique a aussi ses particularités. Les choses ne s'imaginent et ne se créent pas de la même manière à partir d'un nuage, d'un mur ou d'une carte. La principale de ces différences concerne la nature de ces textures originelles, celles sur lesquelles se projette l'imaginaire. Les nuages, les murs souillés, sont d'abord des masses confuses, dont les lignes et les volumes ne désignent rien d'autre qu'un agencement aléatoire, et mouvant dans le cas des nuages. C'est dans ce flou que l'imagination souligne des formes, pressent des figures. C'est bien à partir d'un son « vague », dit A. Breton, qu'apparaît « la phrase que nous avons besoin d'entendre chanter ». En revanche, les cartes sont des images qui ont, dès le départ, une signification. Le langage cartographique construit des formes identifiables (c'est l'Italie) auxquelles l'imagination superpose d'autres

---

<sup>32</sup> A. Breton, *L'Amour fou* (1937), Paris, Gallimard, 2007, p. 126-127.

formes (c'est une botte). Autrement dit, la projection imaginaire ne vient pas donner un sens à un assemblage hasardeux et souvent éphémère, elle vient heurter une forme signifiante avec laquelle elle doit composer.

Dans cette même logique, le mouvement de création, celui qui peut s'inaugurer dans l'expérience de l'imaginaire, apparaît singulier lorsqu'il s'agit de carte. À partir du moment où Léonard a vu sa bataille, il en garde une image, un mouvement, et oublie le vieux mur. Car il n'est pas question de peindre sur le mur, ou à même les nuages. L'espace de l'œuvre est ailleurs, sur un autre « écran », sur papier, sur toile, sur le mur lisse et fraîchement enduit d'une église. La carte, elle, est déjà une image, une image où l'ordre règne, et qui se travaille directement ou se redessine à volonté. De plus, elle offre non seulement un espace, mais un territoire, voire un monde. Ainsi, les figures qui hantent les cartes ne s'en détachent pas, au contraire. Elles se coulent dans les îles, les pays, les continents, et les façonnent tout en même temps de leur présence. Cartes et figures imaginaires coexistent et construisent une œuvre commune, *en surimpression*.

L'histoire de la cartographie croise ainsi de multiples cartes qui se mêlent à des figures anthropomorphes ou zoomorphes. En un bref tour d'horizon, on peut d'abord se tourner vers l'une des fascinantes cartes d'Opicinus de Canistris, prêtre italien du début du XIV<sup>e</sup> siècle (*fig. 59*). D'abord devenu scribe à la cour d'Avignon, il tombe vers quarante ans dans une longue psychose. Malade et tourmenté, il a laissé un journal des plus singuliers, où des propos confus côtoient des délires mystiques et des grossièretés, et qui comprend surtout de nombreuses cartes anthropomorphes — les premières du genre apparemment<sup>33</sup>. Ce type de carte se remarque aussi dans des livres qui s'apparentent à des cabinets de curiosités. Par exemple le livre de Gillian Hill, *Cartographical Curiosities*, au chapitre « *Man and Beast* ». On y voit, entre autres : une Asie en forme de Pégase, de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (*fig. 60*) ; une version du *Leo Belgicus* par Claes Jansz Visscher au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle (*fig. 61*) — un exemple d'ailleurs reproduit au centre de la

---

<sup>33</sup> L'exemple est d'actualité puisque son journal n'a été entièrement transcrit et traduit en français que très récemment par Muriel Laharie : *Le journal singulier d'Opicinus de Canistris (1337 - vers 1341)*, 2 vol., Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008. Sur le sujet, voir aussi : M. Laharie et G. Roux, *Art et folie au Moyen Âge. Aventures et énigmes d'Opicinus de Canistris (1296-vers 1351)*, Paris, Le Léopard d'Or, 1997 ; J.-L. Rivière, « La carte, le corps, la mémoire », dans *Cartes et figures de la Terre, op. cit.*, p. 88-91 ; ou encore C. Gandelman, *Le Regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, chap. IV, « Le texte littéraire comme carte anthropomorphe », p. 80-82.



Fig. 59 : Opicinus de Canistris, page manuscrite extraite de son journal, vers 1337-1341.



Fig. 60 : Heinrich Bünting, *Asia secunda pars Terræ in forma Pegasir*, 1585, gravure sur bois.

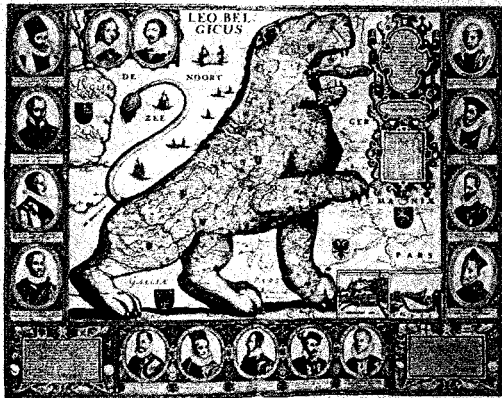


Fig. 61 : Claes Jansz Visscher, *Leo Belgicus*, 1656, gravure sur cuivre.



Fig. 62 : Frederick W. Rose, *Serio-comic War Map for the year 1877*, 1877.

page introductive de l'*Atlas* de Wim Delvoye ; une carte satirique de l'Europe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (fig. 62), comme il en existe beaucoup, et qui se retrouvent souvent dans les manuels d'Histoire. Il est clair que ce sont des imaginaires et des analogies de différentes natures qui travaillent ces cartes. Sur celle de l'Europe, c'est en fonction d'une narration, et par diverses contorsions, que les personnages entrent dans les formes des pays qu'ils incarnent. Le Pégase semble au contraire plaqué sur un continent asiatique improbable dont les formes doivent s'ajuster à celles du cheval ailé. Un peu entre les deux, la carte de C. J. Visscher tente plutôt de concilier les contraintes de la topographie avec la figure emblématique du Lion. C'est enfin dans un même mouvement que sur la page d'O. de Canistris se superposent et se fondent les tracés cartographiques, les corps, et les textes.

L'histoire des cartes zoo ou anthropomorphes serait sans doute plus longue et complexe à écrire qu'il n'y paraît. Elle rejoint la profonde analogie entre le corps et la Terre, une analogie réversible qui trouve ses racines dans toutes les mythologies, et qui irrigue tout un pan de l'histoire des représentations<sup>34</sup>. D'un côté, un imaginaire cartographique peut se projeter sur le corps, un corps décrit comme un paysage, ou comme un territoire dont les planches d'anatomie sont les cartes<sup>35</sup>. De l'autre, un imaginaire anatomique peut investir les cartes. Il existe ainsi un mouvement continu de créations qui cartographient le corps pour mieux le saisir, ou qui dissèquent le monde à travers ses cartes pour mieux s'en approcher<sup>36</sup>.

On pense ici à un exemple qui est une rencontre plus qu'une œuvre au sens habituel du terme. En quittant le Forum des Halles à Paris par la sortie Porte Pont neuf, on passe devant un plan du niveau -3 du Forum (fig. 63). C'est un grand plan servant à informer les passants, qui indique les lieux remarquables

---

<sup>34</sup> Voir encore la synthèse éclairante qu'en propose le catalogue de l'exposition *L'Homme-paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVI<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècle*, dir. A. Tapié et J. Zwingenberget, Paris / Lille, Somogy éditions d'art / Palais des Beaux-Arts de Lille, 2006. On peut aussi penser aux analyses de Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*, en particulier dans le second chapitre.

<sup>35</sup> Voir *infra* p. 50.

<sup>36</sup> Parmi les œuvres récentes, il faut citer les fragiles cartes disséquées de Nina Katchadourian ou encore celles de Rémy Rivoire. Un certain nombre d'exemples allant dans ce sens sont aussi regroupés dans K. Harmon, *You Are Here. Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*, New York, Princeton Architectural Press, 2004.



Fig. 63 : Julien Béziat, *Le Ventre de Paris*, 2006, photographie numérique.

(Métro, parking, piscine, auditorium, commerces, etc.) et les noms des rues et places souterraines. Les différentes entrées et sorties sont également signalées, ainsi que les abords extérieurs (rues et places en surface)<sup>37</sup>. À vrai dire, personne ne s'arrête plus devant ce plan, qui a perdu sa fonction utilitaire en raison d'un problème de lisibilité. D'abord ses couleurs ont passé : les blancs ont jauni, les bruns ont pâli, noyant la tonalité de l'ensemble dans un beige diffus. Mais surtout une sorte de couche plastifiée, en avant du plan et plaquée par la vitre extérieure, n'a pas résisté aux changements de températures ou aux infiltrations d'humidité — difficile de savoir. De la dégradation du matériau s'est alors formé un étrange réseau d'ondulations, épaisses, séparées par de fines lignes sombres pouvant elles-mêmes s'élargir, dans les jeux de pleins et de déliés, jusqu'à devenir par endroits des surfaces presque opaques.

L'effet est troublant. Un effet de surimpression, qui gêne la lisibilité d'origine, mais duquel surgissent de nouvelles images. On pourrait d'abord penser à un ensemble de couches géologiques, mais la première image est plutôt celle d'un réseau de galeries souterraines, confortée par la couleur terre dominante. La morphologie de ces galeries laisse imaginer les fourmis ou encore les vers de terre qui les auraient creusées. Les galeries marchandes du niveau -3 coexistent ainsi avec celles laissées par la forme de ces lombrics, qui, par effet de miroir saisissant, nous renvoient à notre propre image dans les tunnels du Forum. Et cette sensation est redoublée par la silhouette du corps qui s'entrevoit dans le reflet de la vitre en se tenant face à elle.

La seconde image est celle d'un tube digestif, ou précisément d'un système intestinal — des boyaux creusés dans la terre, on transite vers ceux de l'intérieur du corps. Mais c'est un intérieur transparent qui laisse voir les toponymes et autres indications du plan. Comme si le parcours dans ces entrailles était balisé, cartographié. On pense ici à un dessin humoristique des années 1930, qui décrit « La route principale de l'expédition à travers le canal alimentaire » (*Main Route of Expedition through the Alimentary Canal*) menant de l'« Oral Cavern » à « Colon-sur-mer » (fig. 64). D'un autre côté, ces formes d'intestin donnent sens au plan des Halles, et rattrapent la mémoire des lieux : on y voit l'ancien « Ventre de Paris », celui décrit par Zola, cet immense marché où la nourriture affluait et s'accumulait

---

<sup>37</sup> La photographie a été prise en avril 2006. Début 2008, le plan était toujours là, mais la vitre avait malheureusement été brisée, formant, comme sur un pare-brise cassé, un agrégat opaque de petits éclats de verres.

jusqu'à l'écoeurement. D'abord ver de terre, le client actuel des magasins des Halles devient alors ver solitaire, consommant lui aussi à l'excès dans ces boyaux sans cesse remplis. Ainsi le plan du niveau -3 n'aide plus aucun piéton dans ses déplacements, mais il reste la source d'une intense activité : celle de l'imagination, une imagination en mouvement.

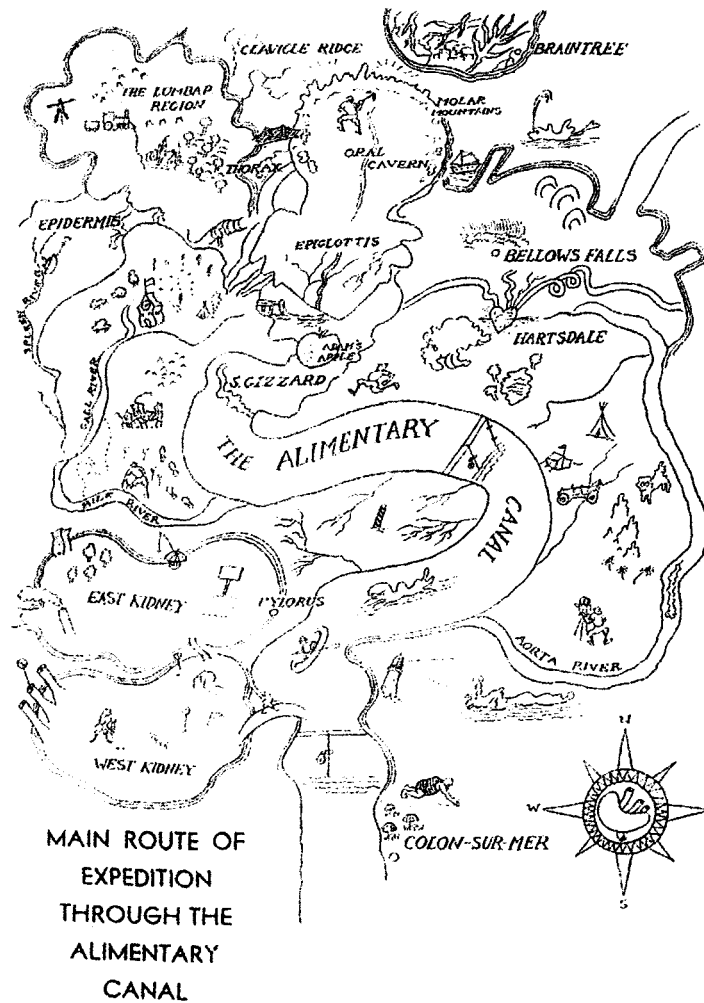


Fig. 64 : Otto Soglow, *Main Route of Expedition through the Alimentary Canal*, dessin publié dans George S. Chappel, *Through the Alimentary Canal with Gun and Camera*, 1930.

## Chapitre 6

### Improviser : dans les mouvements des cartes

#### Danser

Les cartes mènent par définition au mouvement. Elles dessinent des itinéraires, marquent des étapes, signalent des voyages. Ce sont des mondes de routes, de chemins, de carrefours. En accordant au déplacement un rôle majeur dans l'élaboration des œuvres, beaucoup d'artistes contemporains se sont tournés vers elles pour rendre compte de leur pratique. Elles apparaissent alors comme moyen de documenter ces déplacements et actions, mais aussi comme des lieux d'expérimentation plastique en parallèle des nouvelles expériences de l'espace qu'ils proposent. Ainsi les cartes psychogéographiques conçues au milieu des années 1950 par Guy Debord, liées à la théorie de la dérive<sup>1</sup>. Ou le travail proposé par le laboratoire Stalker, dont les errances dans les marges des espaces urbains s'accompagnent de cartes : « La traversée est une "performance" dont le "résultat" plastique se présente notamment sous la forme d'une carte »<sup>2</sup> signale à leur propos

---

<sup>1</sup> Ces cartes sont souvent reproduites et commentées : par exemple dans *Cartes et figures de la Terre*, *op.cit.*, p. 198-201, ou encore dans le livre de Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 32 sq.

<sup>2</sup> T. Davila, *ibid.*, p. 139.

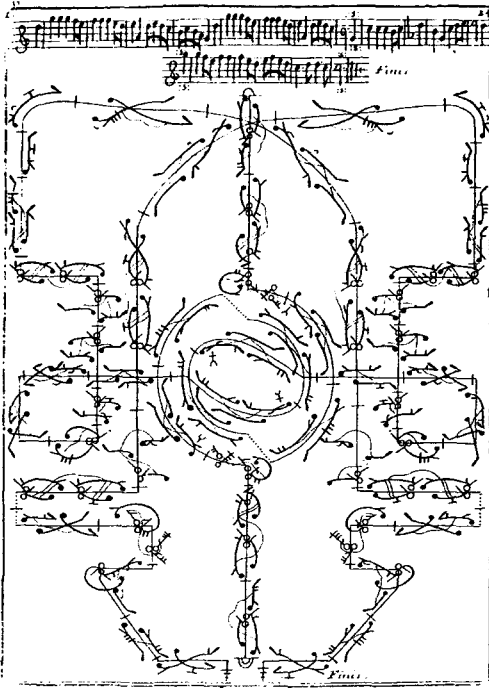


Fig. 65 : Mr. Isaac, *The Favorite*, a Chaconne, 1707.

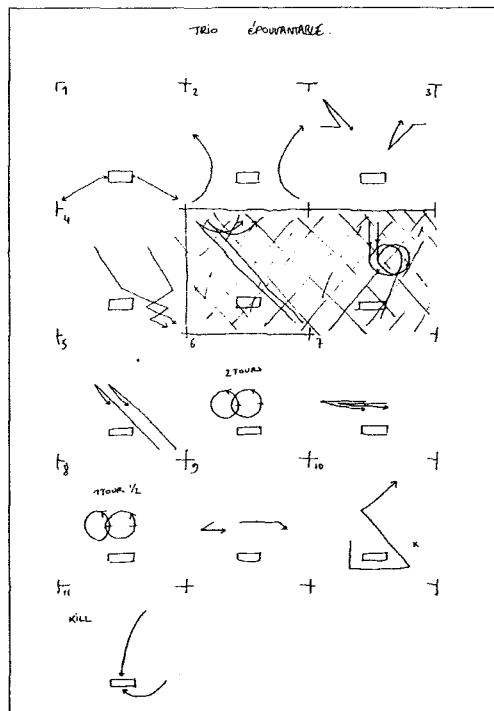


Fig. 66 : Philippe Découflé, *Trio épouvantable*, sd, crayon sur papier.

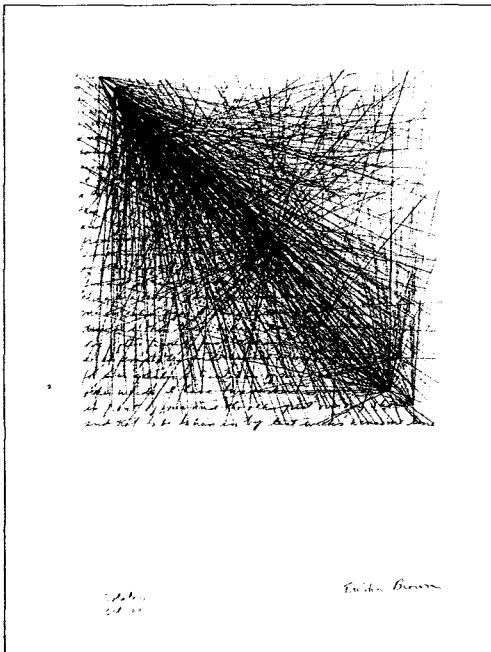


Fig. 67 : Trisha Brown, *Untitled*, 1980, crayon sur papier.

Thierry Davila. Qu'elle prolonge la mobilité du corps qui marche, ou qu'elle s'utilise comme point de départ d'un déplacement sur un site — dans les deux cas, l'œuvre d'un Richard Long est aussi exemplaire —, la carte se pratique toujours en écho à une expérience du terrain, elle est « tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel »<sup>3</sup> dit la formule de G. Deleuze.

Le mouvement dont il est question dans ce dernier chapitre s'entend alors un peu différemment. C'est le mouvement que *l'imagination inscrit dans le corps*, et qui peut naître de la seule expérience du regard sur une carte. Un mouvement du corps qui œuvre, non dans l'ampleur d'une marche sur un territoire extérieur, mais *à partir* du territoire offert par la carte elle-même. Des pratiques voient ainsi le jour dans l'expérience d'un espace cartographique qui peut très bien être une fiction, indifférent *a priori* à l'existence d'une réalité de terrain. On pourrait alors dire que la carte porte en elle la force d'un dessin *chorégraphique*, à la fois *esquisse et premier espace d'une mise en mouvement*. La comparaison n'a pas seulement valeur d'image. Il y a bien dans une carte quelque chose d'un tracé chorégraphique, comme il y a de la cartographie dans les dessins qu'ont pu laisser les chorégraphes<sup>4</sup> : que ce soit dans le parcours ciselé d'un ballet baroque (*fig. 65*), dans les géométries mobiles de Philippe Découflé (*fig. 66*), ou dans la vibration des trajectoires d'un dessin de Trisha Brown (*fig. 67*). Imaginer, ce serait déjà donner corps à ces mouvements, être pris dans leur circulation comme dans une danse. On pense ici à ce qu'écrit Michel Guérin dans *Philosophie du geste* : « Voici, je crois, l'art premier : le danser d'un geste. Ce n'est qu'après qu'il devient musique, sculpture, littérature, s'alourdissant d'une matière, d'abord extérieure, qu'il va falloir, par faveur d'amour et renfort de peine et de savoir, rendre pareille à la chair qui s'enlève tout de suite, elle, au signal de la danse. »<sup>5</sup> De la première danse contenue dans l'expérience imaginaire d'une carte se déploient alors des gestes graphiques et picturaux, des jeux d'improvisation, des mouvements d'écriture.

---

<sup>3</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Rhizome. Introduction*, Paris, Minuit, 1976, p. 37.

<sup>4</sup> Voir par exemple le catalogue *Danses tracées. Dessins et Notations des Chorégraphes*, dir. L. Louppe, Paris, Dis Voir, Musées de Marseille, 1991.

<sup>5</sup> M. Guérin, *Philosophie du geste*, Arles, Actes Sud, « Le génie du philosophe », 1995, p. 77.

## Peindre

Regarder une carte, ce serait d'abord être entraîné dans le mouvement d'une rêverie qu'on pourrait dire plane, passant d'un point à l'autre de la surface, empruntant les chemins tracés par les lignes. Les cartes sont dessinées par des linéaments (côtes, cours d'eau, réseaux, courbes de niveau, flux...) qui sont autant d'invitations à la mobilité du regard. Des lignes qui ne sont plus des limites, qui ne sont plus fermées sur elles mêmes, définissant lieux et formes. Elles sont au contraire déplacement, direction, trajectoire. Les lieux de la carte deviennent ainsi des *espaces*, suivant la définition de Michel de Certeau :

« Il y a *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. [...] L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation, mué en un terme relevant de multiples conventions, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs. À la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un "propre".

En somme, *l'espace est un lieu pratiqué.* »<sup>6</sup>

On pourrait ajouter, en jouant sur l'homophonie, que l'espace est *ce qui se passe*, ce qui se passe quand la stabilité des lieux cartographiés est confrontée à l'expérience du regard : une expérience qui prend la mesure du temps.

C'est à partir de cette expérience du regard qu'un ensemble de gestes peut voir le jour. L'exemple le plus parlant semble encore de celui de Pierre Alechinsky guidant le « voyage »<sup>7</sup> de son pinceau à même la carte (*fig. 56 et 57*). Portées par les mouvements du bras et de la main, les allées et venues du pinceau sillonnent l'espace cartographié. La fluidité de l'encre encourage la spontanéité des gestes, rapides, plus ou moins précis. Ils suivent approximativement les frontières et autres lignes de relief. Le tracé se fait parfois tache, hachure, ou griffonnage aléatoire. On pourrait faire la remarque que c'est là sa manière de peindre, carte ou pas carte. Et il est vrai que P. Alechinsky peint sur le support d'une carte avec les

---

<sup>6</sup> M. de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire* (1980), Paris, Gallimard, 1990, p. 173.

<sup>7</sup> Voir *infra* p. 157.

mêmes gestes qu'à partir d'une feuille blanche. À moins que ce ne soit l'inverse : il dessine et il peint comme il parcourt les cartes, dans des croisements de lignes, dans des boucles, dans des mouvements chaotiques, qui s'arrêtent et repartent, reviennent sur leurs pas. Et le voyage du pinceau ne fait que prolonger celui dans lequel l'imagination entraîne le corps. Une photographie de P. Alechinsky par Henri Cartier-Bresson laisse percevoir ce mouvement (fig. 68). Le peintre est au travail, assis. Son regard est fixé sur la ligne de son pinceau, et son buste penche dans la même direction. La posture du corps est même plus qu'une simple inclinaison : une courbe se forme de la ligne des yeux, à l'épaule, à l'arrondi du bras, au placement des doigts, jusqu'à la pointe du pinceau ; une courbe ouverte qui amorce déjà les mouvements spirales qui s'aperçoivent sur la feuille. Bien sûr, ce n'est pas la danse d'un Pollock mise en scène par Hans Namuth (fig. 69), mais la photographie d'H. Cartier-Bresson capte aussi ce premier élan du corps.

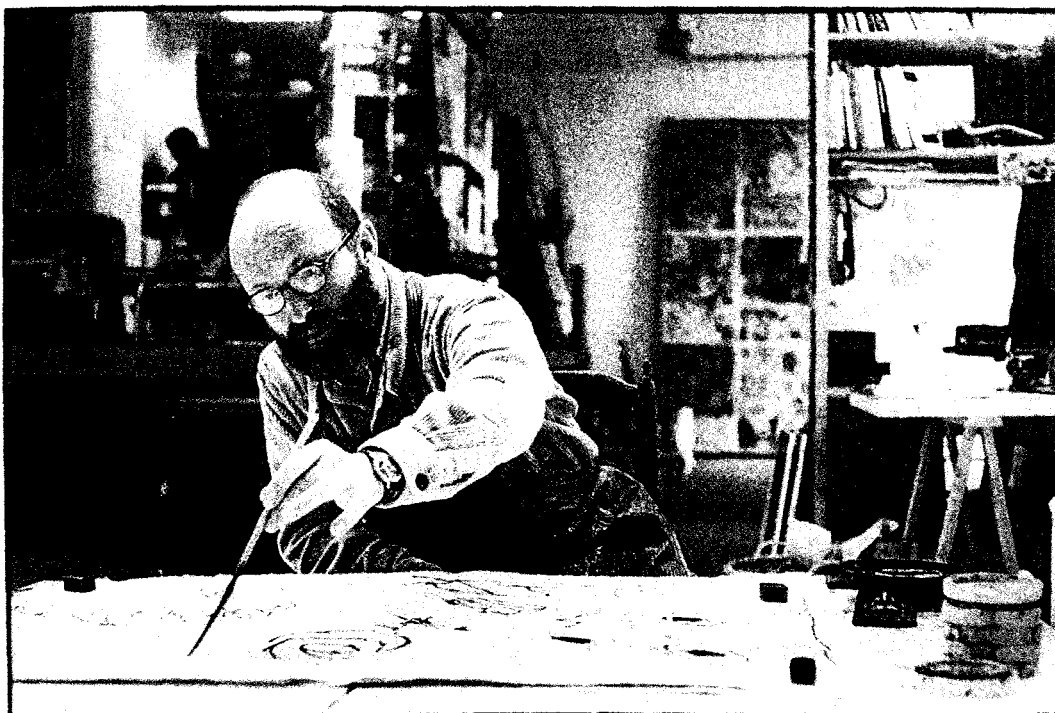


Fig. 68 : Henri Cartier-Bresson, *Alechinsky*, 1972, photographie argentique.



Fig. 69 : Hans Namuth, *Jackson Pollock painting*, 1950, photographie argentique.

Au sujet de Jackson Pollock, il n'est d'ailleurs pas rare de lire que sa peinture est une forme de cartographie<sup>8</sup> (fig. 70). Elle partagerait avec les cartes une capacité d'étalement, *all-over*, (« Que raconte et montre Pollock sinon des cartes qui désirent déborder pour couvrir tout le territoire qu'elles désignent. »<sup>9</sup>), et un aspect (« La peinture cartographique de Pollock sera donc étincelante de précision comme un dessin d'atlas, mais fourmillante de maculations comme une fresque. »<sup>10</sup>). J. Pollock, à la fois peintre et cartographe. L'analyse est intéressante, et en même temps elle appelle des nuances au regard de ce qui a été dit jusque là. Car J. Pollock ne peint pas vraiment *comme un cartographe*. Il peint *comme on pratique les cartes*. C'est une peinture d'explorateur, qui *se lance* dans toutes les directions possibles, qui suit les chemins au-delà des cadres. Une exploration plane, faite de recouvrements, qui cherche avant tout à combler les blancs. Un cartographe, quant à lui, laisse toujours des blancs. Et il ne danse pas autant que Pollock : il dessine plutôt les structures nécessaires à la mise en mouvement du corps, il s'applique à lui donner un espace.



Fig. 70 : Jackson Pollock, *Alchemy*, 1947, huile et glycéro sur toile libre.

---

<sup>8</sup> Entre autres, dans l'article de P. Sterckx, « Histoires cartographiques, de Hans Holbein à Jasper Johns », dans *Le Dessus des cartes. Art contemporain et cartographie*, Bruxelles, ISELP, 2004, p. 26-34.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>10</sup> *Ibid.*

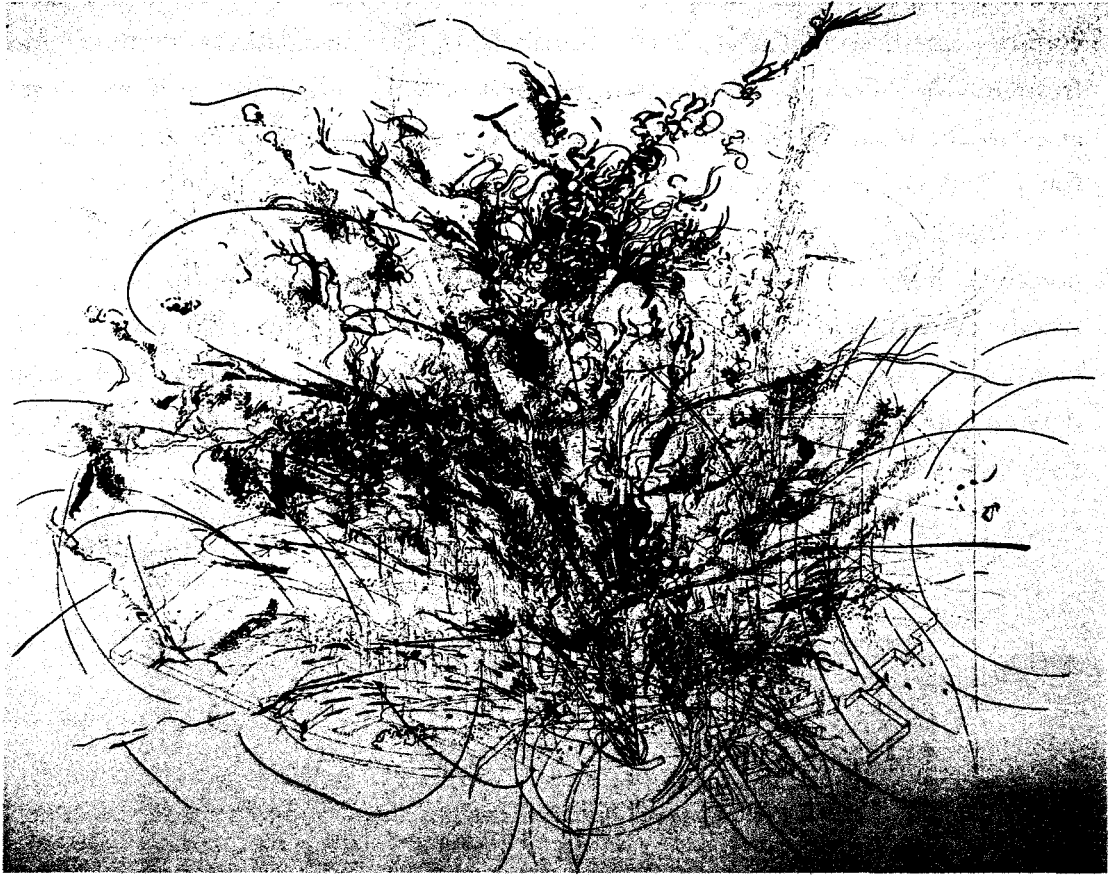


Fig. 71 : Julie Mehretu, *Rise of the New Suprematists*, 2001, encre et acrylique sur toile, 244 x 305 cm.

Il est aussi possible de voir un équilibre entre ces deux pratiques : cartographier et, dans le même temps, vivre les mouvements de la carte. Elles semblent par exemple se réunir dans des dessins et peintures de l'américaine Julie Mehretu. Ainsi dans une encre et acrylique sur toile intitulée *Rise of the New Suprematists* (fig. 71), différents types de gestes travaillent l'image. Il y a d'abord des tracés qui relèvent d'un graphisme cartographique sans qu'aucun lieu soit clairement désigné : on repère des ensembles de lignes sinueuses plus ou moins concentrées, avec une modulation des longueurs, des épaisseurs et des valeurs de gris. Elles forment des trames et des taches abstraites, mais aussi bien des signes de végétations, des débuts de courbes de niveaux, des fragments de cours d'eau. La vitalité de leur graphie peut même faire écho, par endroits, à la carte pour le détournement de l'Arno de Léonard de Vinci (fig. 72). En surimpression apparaissent des tracés géométriques (pointillés, courbes au compas, lignes droites à la règle) qui dessinent souvent des perspective parallèles : perspectives militaires à partir d'un plan au sol (en haut à gauche par exemple), et autres axonométries se mêlent les unes aux autres. Les volumes se détachent parfois clairement, mais sont pris le plus souvent dans des agencements complexes et dans une logique d'accumulation. Enfin, s'y ajoutent de grandes lignes comme lancées sur la toile, et quelques projections d'encre au pinceau, qui finissent d'accroître la mobilité de l'ensemble.

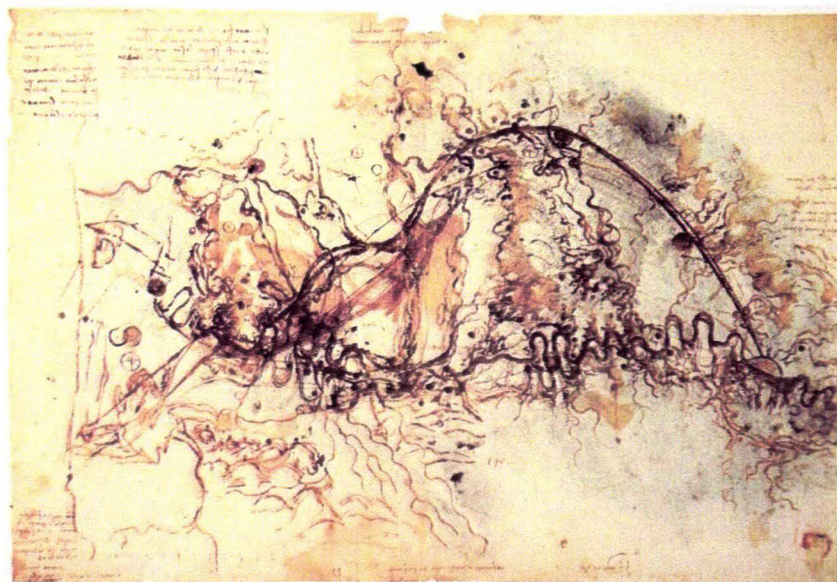


Fig. 72 : Léonard de Vinci, *Carte pour le détournement de l'Arno*, 1503-1504, plume, encre brune et pierre noire.

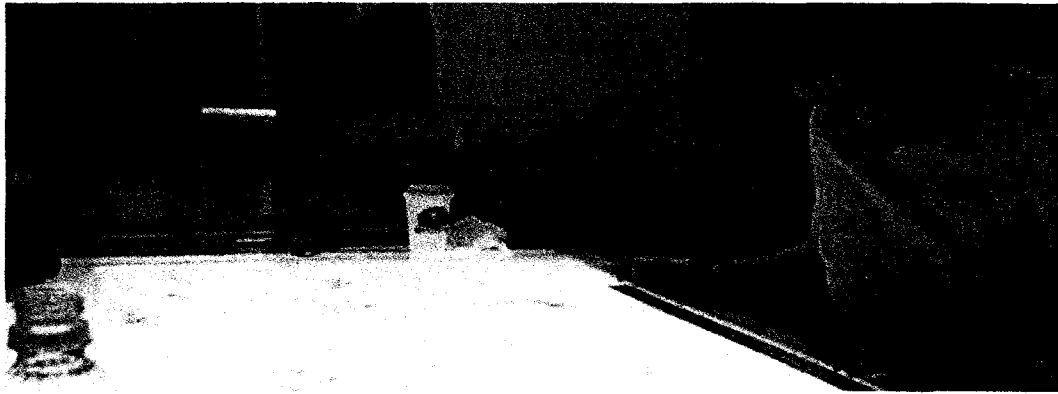


Fig. 73 ( a, ci-dessus ; b, ci-dessous) : Julie Mehretu au travail, photographies numériques, sd.

« Une partie de mon travail traite de la cartographie »<sup>11</sup> concède J. Mehretu. Les gestes de la mise en œuvre d'une carte se retrouvent dans la clarté des signes conventionnels ou encore dans l'extrême minutie des tracés. En cours de travail, on imagine que l'artiste est souvent au plus près de son œuvre, assise ou debout selon le format (fig. 73 a et b), dans des procédures de construction lentes et précises qui rejoignent celles des cartographes ou des architectes. « J'utilise un langage imaginaire et complexe, fait de symboles et de signes qui agissent, émigrent et se rencontrent pour créer les cartes détaillées et les plans architectoniques d'une cosmologie artificielle et abstraite. »<sup>12</sup> commente encore J. Mehretu. Ce langage qui emprunte à la cartographie se fixe alors dans des formes qui sont immédiatement absorbées dans des mouvements, dans un « croisement de mobiles », dirait M. de Certeau. Signes et symboles « agissent » et défont les lieux à mesure qu'ils les définissent. Et ces mouvements affectent non seulement la surface mais aussi la profondeur de l'image. Il s'ensuit une dislocation du point de vue qui trouve des résonances avec ce que Daniel Arasse peut dire du regard posé sur un tableau de paysage :



<sup>11</sup> Citations extraites de « Mapping a New History », *Herald Tribune*, 15 décembre 2000, reprises et traduites dans *GNS*, dir. N. Bourriaud, Paris, Palais de Tokyo site de création contemporaine / Éditions Cercle d'Art, 2003, p. 146.

<sup>12</sup> *Ibid.*

« Le parcours du regard se constitue d'un va-et-vient du détail à l'ensemble et de l'ensemble au détail, [...] l'effet de plaisir du tableau tient à cette possibilité d'oscillation, entre rapprochement et mise à distance de ses parties »<sup>13</sup>. Le résultat de cet emboîtement complexe de procédures et de mouvements n'est pas exactement une carte. C'est un jaillissement d'éléments cartographiques qui, à la fois, construisent des espaces et sont balayés par une énergie incessante. Comme si le dessin chorégraphique entrait dans le mouvement de sa propre danse.

J. Mehretu peut alors dire qu'elle « aime l'idée qu'avec une carte ou un plan architectural, tout s'intègre dans une structure » et, en même temps, souhaiter que ses peintures « fonctionnent comme des récits baroques, exagérément épiques [...], comme des peintures d'histoire narrative contemporaine »<sup>14</sup>. Car dans leur mouvements, les cartes racontent déjà des histoires. Où plutôt elles laissent à chacun le soin de les tisser, dans des parcours plus erratiques que linéaires. La cartographie dessine ainsi une forme ouverte, au sens de mobile, non déterminée une fois pour toutes. Elle se présente alors comme un modèle d'écriture possible, pour construire des textes, mais aussi pour de nouvelles formes de notation musicale.

## Jouer

À partir du début du XX<sup>e</sup> siècle, les systèmes de notations se renouvellent pour répondre aux nouvelles ressources sonores et manières d'envisager la musique. Le vocabulaire s'enrichit de signes nouveaux et les compositeurs élaborent des structures qui peuvent se démarquer de la traditionnelle portée de cinq lignes<sup>15</sup>. Jusqu'aux années cinquante cette évolution des systèmes de notation s'accompagne d'une volonté de contrôler au maximum le jeu des interprètes par des indications nombreuses et détaillées. « J'ai souvent dit que ma musique devait

---

<sup>13</sup> D. Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 164.

<sup>14</sup> *GNS*, *op. cit.*

<sup>15</sup> Sur ce sujet, voir en particulier J.-Y. Bosseur, « Questionner la notation musicale », dans *Musique et sciences*, dir. Y. Ortlarey, Lyon, Aléas, 1999, p. 41-60.

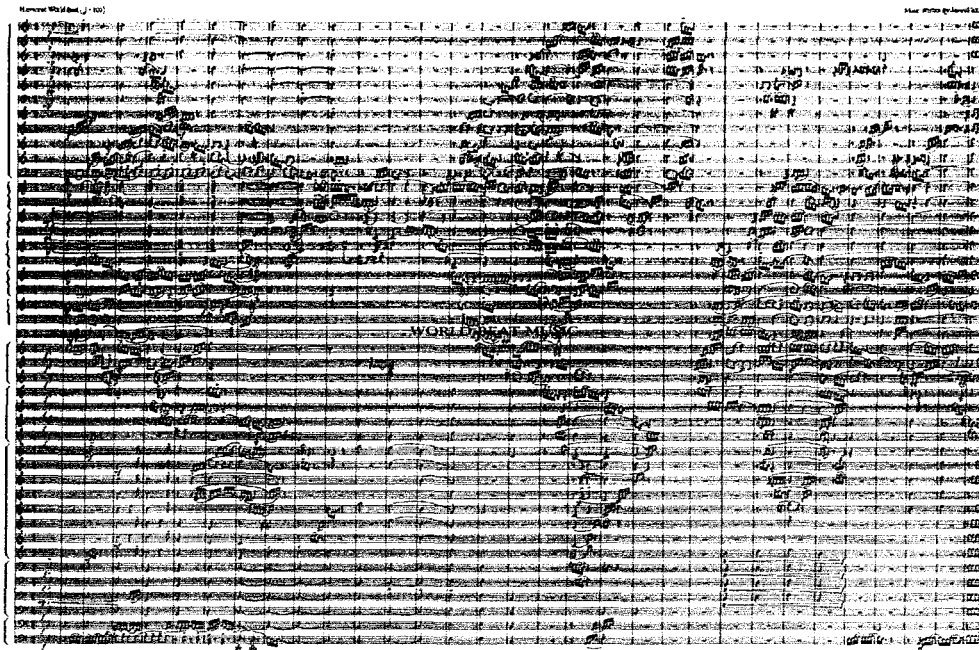


Fig 74 : James Plakovic, *World Beat Music*, 1998.

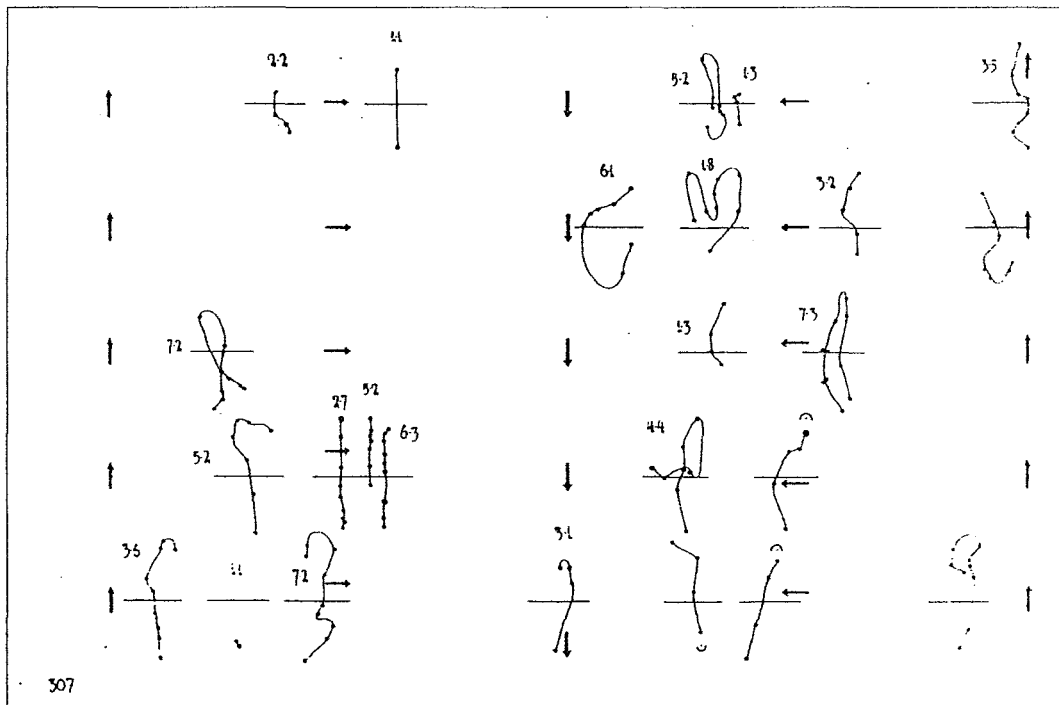


Fig 75 : John Cage, *Atlas Eclipticalis* (extrait), 1962.

être lue et exécutée mais pas interprétée »<sup>16</sup> déclarait par exemple Stravinsky. De même pour la musique sérielle intégrale qui « est apparue bien plus déterministe que le système tonal »<sup>17</sup>.

Dans les années cinquante, les compositions montrent un assouplissement, voire une volonté de laisser à l'interprète une importante part de décision dans l'exécution des œuvres. Jean-Yves Bosseur fait ainsi remarquer ce changement de statut :

« [...] l'interprète est amené à dépasser son statut de "reproducteur" d'ordres ; il se trouve alors aux prises avec une notation qui exige de lui une part d'initiatives et tend désormais à devenir, selon l'expression de Mallarmé, un "opérateur" .

P. Boulez présentait ce nécessaire écart par rapport à une notation qui se voudrait aussi inflexible que possible [...] : "La notation deviendra suffisamment — mais subtilement — imprécise pour laisser passer entre ses grilles [...] le choix instantané et changeant, moiré, de l'interprète. On pourra allonger ce silence, on pourra suspendre ce son, on pourra accélérer, on pourra à chaque instant... ; bref, on a choisi désormais d'être méticuleux dans l'imprécision." »<sup>18</sup>

On pourrait dire que la partition devient une structure qui *a du jeu*. Elle laisse une place à l'imprévu, à des moments d'improvisation, et demande alors que l'interprète fasse des choix : sur le temps d'exécution, la hauteur des notes, leur combinaison, où encore sur la nature des matériaux sonores. Ni compositeur, ni simple exécutant, le musicien est un *opérateur*, à travers l'action duquel l'œuvre *s'accomplit*.

C'est dans ce contexte que la référence à la cartographie apparaît, en particulier dans les années soixante. Il ne s'agit pas d'appliquer la forme d'une carte précise sur une partition — dans ce cas le recours à la carte n'aurait pas plus de sens que n'importe quelle autre forme (*fig. 74*). Mais bien de penser la notation *comme une cartographie*, comme le moyen de proposer une partition mobile, en rupture avec la notation linéaire. On trouve par exemple chez John Cage plusieurs pièces qui s'appuient sur des espaces cartographiques. C'est à partir de l'observation de cartes, et en particulier d'atlas astronomiques que J. Cage

---

<sup>16</sup> Cité dans J.-Y. Bosseur, *ibid.*, p. 42.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>18</sup> *Ibid.*



compose ses *Études australes* (1974-75) pour piano, ou encore *Atlas Eclipticalis* en 1961 (fig. 75). J.-Y. Bosseur décrit ainsi les pages d'*Atlas Eclipticalis* :

« Les parties instrumentales sont constituées de sons uniques et d'agrégats (constellations de sons). Dans ce cas, on trouve fréquemment deux chiffres placés au-dessus de chaque événement à produire, le premier indiquant un nombre de sons aussi courts que possible, le second un nombre de sons de durée plus longue. Chaque note ou groupe de sons est entouré de blancs, ce qui accentue l'aspect cartographique de la partition, et l'intensité du jeu dépend de la taille des notes. »<sup>19</sup>

Il faut ajouter qu'à ces blancs correspondent des silences, dont la durée est déterminée par les mouvements du chef d'orchestre.

Une œuvre qui affiche encore plus clairement sa relation à la carte est celle du compositeur français André Boucourechliev intitulée *Les Archipels*. C'est une série de cinq pièces pour diverses formations instrumentales, composée entre 1967 et 1971. A. Boucourechliev décrit en ces termes les partitions (fig. 76, 77 et 78) :

« Les partitions sont de très grandes pages où sont disséminés tous les éléments constitutifs des œuvres. Ces éléments peuvent être connectés librement. De surcroît, chacun d'eux est "ouvert", en ce sens que des indications différentes d'exécution peuvent leur être affectées dans l'instant de leur mise en jeu [...]. J'ai souvent comparé les partitions à de grandes cartes marines, où les "navigateurs" (les interprètes) abordent chaque "île" musicale par des rivages nouveaux ; de la sorte, celle-ci apparaît chaque fois sous un aspect différent, tout en étant la même île. »<sup>20</sup>

Ces partitions sont des cartes, pour plusieurs raisons. D'abord par leur apparence : ce sont de grandes feuilles qui se déploient devant les yeux des musiciens. Chacun d'eux en a une, dont la notation s'adapte à l'instrument, et qui contient l'ensemble de la pièce — ce n'est pas un atlas. Ces choix formels rappellent ceux employés pour d'autres partitions ouvertes comme le *Klavierstück*

---

<sup>19</sup> J.-Y. Bosseur, *John Cage* (1993), Paris, Minerve, 2000, p. 66.

<sup>20</sup> A. Boucourechliev, livret accompagnant *Les Archipels*, enregistrement de concert public, Maison de Radio France, 11 décembre 1993, collection MFA – Radio France, p. 1.



XI (1956) de Stockhausen<sup>21</sup>, là aussi sous l'aspect d'une unique feuille de grandes dimensions (53 x 93 cm). La cartographie s'affirme ensuite par la métaphore de l'archipel, qui joue à la fois sur la notation de la composition — qui disperse les fragments musicaux comme des îles — et sur la pratique instrumentale perçue comme une navigation. Autrement dit, le compositeur est le cartographe : c'est lui « qui a imaginé, organisé et élaboré dans le moindre détail cet univers musical, pour le confier à ceux qui le vivront et le feront vivre »<sup>22</sup>. Les interprètes, ou les opérateurs, choisissent leur parcours, le temps passé sur chaque « île », et la manière de les aborder, donc de les faire entendre. Les musiciens sont alors « libres et responsables »<sup>23</sup> : libres d'aller et venir dans la durée de leur choix, et responsables car l'aventure est collective. C'est là une des singularités de l'œuvre d'A. Boucourechliev : les musiciens pratiquent la carte et la font vivre *ensemble*, à l'écoute les uns des autres. D'ailleurs, leur répartition dans l'espace fait elle-même l'objet d'un plan précis (fig. 79).

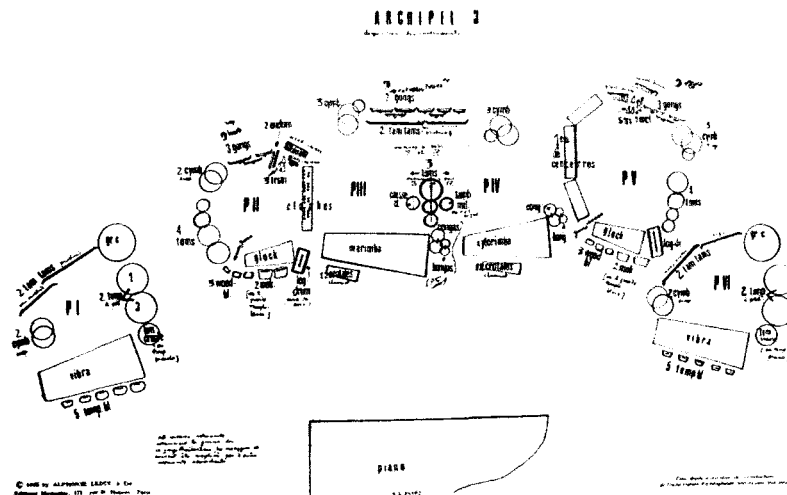


Fig. 79 : André Boucourechliev, *Archipel 3*, 1969, plan de disposition des instruments.

<sup>21</sup> Pour des précisions sur l'œuvre, voir par exemple la base de documentation de l'IRCAM sur : <http://brahms.ircam.fr/works/work/12123/>

<sup>22</sup> A. Boucourechliev, *op. cit.*, p. 2.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 1.

Forme « ouverte » ou « mobile » selon les formules habituelles, on serait tenté d'ajouter que la carte est une forme *en attente*, attendant ces voyageurs qui feront œuvre de leur itinéraire. Une œuvre commune dans le cas de la musique, ou solitaire dans le cadre de la littérature, mais toujours dans la tension d'une double pratique : cartographier pour fonder son monde, écrire pour lui donner vie.

## Écrire

« Là où la carte découpe, le récit traverse. Il est "diégèse", dit le grec pour désigner la narration : il instaure une marche (il "guide") et il passe à travers (il "transgresse"). L'espace d'opérations qu'il foule est fait de mouvements : il est topologique, relatif aux déformations des figures, et non topique, définisseur de lieux. »<sup>24</sup>

La carte définit des lieux, mais appelle aussi leur traversée. Quand la mise en œuvre d'un imaginaire prend la forme d'une carte, il investit un lieu *a priori* clos, mais qui a la faculté d'être une matrice narrative inépuisable. Pour reprendre les termes de Louis Marin, la carte est ainsi « la simulation en forme de totalité close et achevée d'un récit infini, celui des voyages innombrables, toujours recommencés et toujours nouveaux d'un voyageur absolu »<sup>25</sup>. Dans sa relation au récit, la cartographie peut alors se penser *en amont* de la construction narrative. C'est le cas, largement commenté, de *L'Île au Trésor* (fig. 80). Dans le texte qu'il a laissé à ce sujet, « Mon premier livre : *L'Île au Trésor* »<sup>26</sup>, Robert Louis Stevenson explique comment, dans la contemplation de la carte qu'il avait dessinée, lui sont apparus « sortant de bois imaginaires, les futurs personnages du livre »<sup>27</sup>, et plus

---

<sup>24</sup> M. de Certeau, *L'Invention du quotidien, op. cit.*, p. 189.

<sup>25</sup> L. Marin, « Les voies de la carte », *Cartes et figures de la terre*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 50.

<sup>26</sup> « Mon premier livre : *L'Île au Trésor* » (1894), *Essais sur l'art de la fiction*, trad. F. M. Watkins et M. Le Bris, Paris, Payot, 1992, p. 323-336.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 326.

généralement comment l'écriture s'est faite « en suivant la carte »<sup>28</sup>. Un témoignage intéressant, et sans doute moins connu, est celui de l'écrivain Lloyd Osbourne dont la mère s'était remariée avec Stevenson. Il raconte qu'un jour, à l'âge de douze ans, il coloriait une carte d'île qu'il venait de dessiner quand son beau-père vint le rejoindre :

« [...] il se pencha sur mon épaule et commença bientôt à la compléter, en rajoutant des noms ici et là. Jamais je n'oublierai le frisson qui me parcourut l'échine quand je vis apparaître l'Île au Squelette, ni mes battements de cœur devant les Trois Croix Rouges. Et cette exaltation encore plus vive lorsque dans le coin supérieur droit il inscrivit les mots *Île au Trésor* ! Il paraissait d'ailleurs en savoir plus que moi sur cette île : les pirates, le trésor, l'homme qui avait été abandonné là. « Oh ! Une histoire là-dessus ! » m'écriai-je, déjà transporté dans un paradis enchanteur, et prenant conscience de l'enthousiasme que lui causait, à lui aussi, cette idée. »<sup>29</sup>

Après avoir écrit encore quelques noms, Stevenson « mit alors la carte dans sa poche » et partit. Dès le lendemain midi, il lui lisait le premier chapitre de *L'Île au Trésor*. Ce souvenir, sans doute lui-même un peu romancé<sup>30</sup>, renforce l'idée d'une mise en mouvement de l'écriture dès le tracé de la carte. Stevenson semble ici voir l'œuvre en cours, le récit se mettre en marche, d'où son empressement. Son écriture se lance dans le contour de l'île et l'inscription des toponymes, ici les principaux stimulants de l'imagination. Les premiers mots du roman sont ceux écrits sur la carte, à l'image du titre.

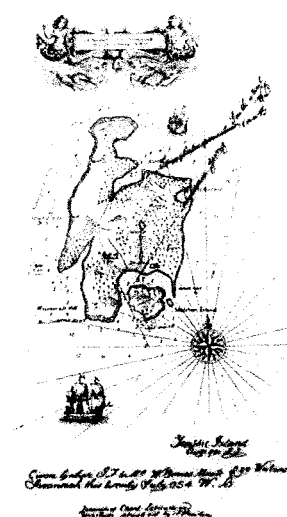


Fig. 80 : R. L. Stevenson, *Treasure Island*, 1883.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 331. Pour un commentaire du témoignage de Stevenson, voir par exemple C. Jacob, *L'Empire des cartes*, p. 361-363.

<sup>29</sup> L. Osbourne, « Tandis que je coloriais la carte de l'île », dans *Essais sur l'art de la fiction*, op. cit., p. 384.

<sup>30</sup> Du témoignage de L. Osbourne transparait une envie de valoriser son propre rôle dans la création de *L'Île au Trésor*, ce que trahit d'ailleurs clairement la dernière phrase : « Sans moi, sans ma petite boîte de couleurs, il n'y aurait jamais eu un livre tel que *L'Île au Trésor*. », *ibid.* p. 385.

L'écriture peut aussi advenir hors de toute inscription toponymique. On pense par exemple à François Place qui reconnaît avoir inventé certains récits de l'*Atlas des géographes d'Orbae* à partir de l'imaginaire cartographique de son abécédaire (fig. 43) : « L'histoire du Baïlabaïkal m'a été directement inspirée par la forme du B. J'y voyais deux lacs, et j'ai tout de suite imaginé que l'un était clair et l'autre sombre, et que le second pouvait avoir des tempêtes, quand l'autre restait calme. Après m'est venu cette idée de chaman aux yeux vairons. »<sup>31</sup> L'intérêt ici est cette double projection imaginaire : F. Place imagine une carte présentant deux lacs par analogie à la forme de la lettre et commence à tisser son récit à partir d'une différence entre ces lacs (« l'un était clair et l'autre sombre ») ; dans un deuxième temps il projette la figure d'un personnage aux yeux vairons dans ce qui n'est plus une lettre mais une carte. Le récit se construit donc non en imaginant un parcours, mais à partir d'une rêverie cartographique des formes et des figures.

À travers ce second exemple, on comprend déjà que les mouvements d'écriture qui se révèlent à partir des cartes ne suivent pas tous la voie de *L'Île au trésor*, d'un récit construit comme une navigation libre et imaginaire. *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec est encore un autre exemple de la complexité des relations possibles entre cartographie et narration.

C'est en général le puzzle qui est associé à la forme du roman : c'est une figure récurrente dans le récit et G. Perec lui consacre d'ailleurs le préambule. Tout aussi important est son rapport aux cartes<sup>32</sup>. On les remarque d'abord au fil des pages, sous diverses formes<sup>33</sup>. Mais surtout, c'est le plan d'un immeuble qui sert de structure à l'ensemble. C'est un plan en coupe, et non au sol, reproduit dans les pages liminaires du roman (fig. 81). Il est de la géométrie la plus simple qui soit, fait de carrés et de rectangles, et désigne chaque logement par le nom de ses occupants actuels et anciens. Là encore, G. Perec le dit lui-même, le plan a préexisté à l'écriture de *La Vie mode d'emploi* : « Cette maison, avant de commencer

---

<sup>31</sup> F. Place, « Entretien avec Jean-Yves Bochet », *Griffon*, n°153, nov.-déc. 1996, p. 4.

<sup>32</sup> L'article essentiel sur le sujet, et le seul à notre connaissance, est celui de J.-L. Joly, « Cartographie et totalité dans l'œuvre de Georges Perec », dans *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, dir. B. Magné et D. Bertelli, mai 2003. Il y montre d'ailleurs la proximité des relations entre ces deux modèles que sont le puzzle et la carte.

Disponible sur : <http://www.cabinetperec.org/articles/joly/joly-article.html>

<sup>33</sup> J.-L. Joly en fait un relevé exhaustif. *Ibid.*

à écrire, j'en ai fait le plan : une cave, un rez-de-chaussée, six étages, plus deux étages de combles, et naturellement une cage d'escalier et d'ascenseur »<sup>34</sup>.

<i>Honoré</i>					<i>Morillon</i>	<i>Simpson</i>	<i>Troyan</i>	<i>Troquet</i>
HUTTING	SMAUTZ	SUTTON	ORLOWSKA	ALBIN		PLASSAERT		
	CRATIOLET		CRISPI	NIETO & ROGERS	<i>Jérôme</i>	<i>Francois</i>		BRUIDEL VALENE
<i>Brodin-Gratiolet</i>					ESCALIERS	<i>Jérôme</i>		
CINOC	Docteur DINTÉVILLE					WINCKLER		
<i>Hourcade</i>	<i>Gratiot</i>					<i>Hébert</i>		
REOL	RORSCHACH					FOULEROT		
<i>Spies</i>						<i>Echard</i>		
BERGER	<i>Grifalconi</i>					MARQUESEUX		
<i>Dangiers</i>						<i>Colomb</i>		
BARTLEBOOTH						FOUREAU		
<i>Appenzell</i>						DE BEAUMONT		
ALTAMONT						LOUVET		
MOREAU								
ENTRÉE DE SERVICE	MARCIA	ANTIQUITÉS	<i>Cleves</i> LOGE NOCHÈRE	HALL D'ENTRÉE	<i>Mamy</i> MARCIA			
CAVES	CAVES	CHAUFFERIE	CAVES	MACHINERIE DE L'ASCENSEUR	CAVES	CAVES	CAVES	

Plan de l'immeuble  
les noms en italique sont ceux des anciens occupants.

Fig. 81 : Georges Perec, *Plan de l'immeuble*, publié dans *La Vie mode d'emploi*, 1978.

Les quelques six cents pages du roman se déploient alors à partir du cadre de l'immeuble du 11 rue Simon-Crubellier. La structure des chapitres s'apparente au passage d'un pièce à l'autre. Ils prennent le nom du lieu (« Escalier, 1 », « Caves, 1 », « Escalier, 4 », « L'entrée de service »...) ou de ses occupants (« Beaumont, 1 », « Valène (chambre de bonne, 9) », « Bartlebooth, 2 »...). Mais l'ordre de la description des pièces ne se fait pas dans la logique d'un visiteur

<sup>34</sup> « Georges Perec : "des règles pour être libre" », entretien avec Claude Bonnefoy, *Les Nouvelles littéraires*, n° 2575, 10 mars 1977, cité dans J.-L. Joly, *ibid.*

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
1		5	10	15	20	25	30	35	40	45
2	H. M. M. M.	17	22	27	32	37	42	47	52	57
3		11	16	21	26	31	36	41	46	51
4		13	18	23	28	33	38	43	48	53
5		15	20	25	30	35	40	45	50	55
6		17	22	27	32	37	42	47	52	57
7		19	24	29	34	39	44	49	54	59
8		21	26	31	36	41	46	51	56	61
9		23	28	33	38	43	48	53	58	63
0		25	30	35	40	45	50	55	60	65

Fig. 82 : Georges Perec, *Plan de l'immeuble*, sd, stylos, encres et feutres de couleur sur papier, manuscrit préparatoire à *La Vie mode d'emploi*.

## Polygraphie du Cavalier (ordre 10x10)

59	84	15	10	57	48	7	52	45	54
98	11	58	83	16	9	46	55	6	51
85	60	87	14	47	56	39	8	53	44
12	99	82	87	96	17	28	43	50	5
61	86	13	18	27	80	35	4	41	30
100	71	26	81	98	1	42	29	94	3
25	62	89	70	19	36	39	2	31	60
72	65	20	23	90	64	34	37	78	93
68	24	67	74	35	21	34	76	39	32
66	73	84	21	69	75	38	83	92	77

Fig. 83 : Georges Perec, *Polygraphie du Cavalier*, sd, manuscrit préparatoire à *La Vie mode d'emploi*.

passant d'un endroit à l'autre, ni en fonction de choix liés à une narration. Et elle n'est pas non plus aléatoire car « Perce est oulipien, et les oulipiens, on le sait, refusent le hasard auquel ils préfèrent le calculable »<sup>35</sup>. La solution prend alors le nom d'une énigme mathématique, la polygraphie du cavalier. Dans les croquis préparatoires de *La Vie mode d'emploi*, l'immeuble n'est pas rectangulaire comme dans la reproduction du roman, mais sa forme s'appuie sur un carré, lui-même assimilable à un damier de 10 cases sur 10 (fig. 82). À chaque case correspond alors une pièce. À partir de ce plan en damier, c'est donc la polygraphie du cavalier qui règle l'organisation des chapitres du roman. Le problème consiste « en partant avec un cavalier d'échecs d'une case désignée, à lui faire parcourir les 63 autres cases par 63 sauts consécutifs, donc sans répétition ni omission »<sup>36</sup>. De même sur les 100 cases de l'immeuble, chacune visitée une fois, et dans l'ordre des déplacements d'un cavalier<sup>37</sup> (fig. 83). Bref, c'est un voyage organisé, systématique, et qui ne laisse rien au hasard. Enfin, ce n'est pas exactement un voyage. Car le récit ne se pense pas dans la durée d'un déplacement, mais comme une suite de descriptions simultanées. De la première à la dernière page, tout se joue dans un même instant : « C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il n'est pas loin de huit heures du soir »<sup>38</sup>. Un cadre, un quadrillage, un parcours prédéfini, un temps immobile, auxquels s'ajoutent les vertigineuses listes de contraintes que G. Perce se fixe avant l'écriture<sup>39</sup> :

« Au départ, j'avais 420 éléments, distribués par groupes de dix : des noms de couleurs, des nombres de personnages par pièces, des événements comme l'Amérique avant Christophe Colomb, l'Asie dans l'Antiquité ou le Moyen Âge en Angleterre, des détails de mobilier, des citations littéraires, etc.

<sup>35</sup> *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, éd. H. Hartja, B. Magné, J. Neefs, Paris, CNRS Éditions / Zulma, 1993, p. 15.

<sup>36</sup> F. le Lionnais, *Dictionnaire des échecs*, article « Polygraphie du Cavalier », cité dans *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, *ibid.*, p. 15.

<sup>37</sup> Les choses sont en fait encore plus compliquées, car ce principe est soumis à un dérèglement local qui explique que le nombre de chapitres de *La Vie mode d'emploi* soit de 99 et non de 100.

<sup>38</sup> G. Perce, *La Vie mode d'emploi* (1978), Paris, Le livre de Poche, 1980, p. 598. La phrase apparaît dans une construction anaphorique, avec une légère variante, au début de chacun des six derniers paragraphes de la partie finale.

<sup>39</sup> *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, éd. H. Hartja, B. Magné, J. Neefs, Paris, CNRS Éditions / Zulma, 1993.



Tout ça me fournissait une sorte d'armature [...]. J'avais , pour ainsi dire, un cahier des charges : dans chaque chapitre devaient rentrer certains de ces éléments. Ça c'était ma cuisine, un échafaudage que j'ai mis près de deux ans à monter [...] »<sup>40</sup>

Cet échafaudage, c'est clairement une cartographie. Les contraintes sont la documentation nécessaire, les multiples relevés que le cartographe doit prendre en compte pour construire sa carte. Les pages manuscrites du cahier des charges de G. Perec sont d'ailleurs comme les pièces du plan de l'immeuble : d'abord remplies par la liste des mots présents *a priori*<sup>41</sup>, puis investies par les allées et venues de l'auteur, qui surligne, annote, griffonne (fig. 84). Sous les gestes de l'écrivain, elles deviennent des espaces graphiques, parcourues par une écriture *à l'œuvre*. Les quelques lieux et noms de départ gagnent ainsi une histoire, une mémoire, une épaisseur de temps. Perec peuple sa cartographie de figures, et les regarde, vivre.

Dans le dernier paragraphe de l'épilogue, la mort du peintre nommé Serge Valène résonne avec l'image d'un plan redevenu immobile, retrouvant sa blancheur initiale :

« Il reposait sur son lit, tout habillé, placide et boursoufflé, les mains croisées sur la poitrine, Une grande toile carrée de plus de deux mètres de côté était posée à côté de la fenêtre, réduisant de moitié l'espace étroit de la chambre de bonne où il avait passé la plus grande partie de sa vie. La toile était pratiquement vierge : quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, esquisse d'un plan en coupe de l'immeuble qu'aucune figure, désormais, ne viendrait habiter. »<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> *Magazine littéraire*, n° 141, octobre 1978, entretien avec Jean-Jacques Brochier, cité dans *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, *ibid.*, p. 16.

<sup>41</sup> Pour répartir ses listes selon les pièces, Perec a utilisé d'autres processus formels tel que le bi-carré latin orthogonal d'ordre 10, ou la pseudo-quinine d'ordre 10. À ce sujet voir encore *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, *ibid.*

<sup>42</sup> G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 602.

**Sortir**

---

Après être entré dans l'empire des cartes par la petite porte de l'imaginaire, ce travail a voulu accorder à l'imagination cartographique une sortie à la mesure de son importance. Non que l'on ait accumulé des savoirs ou produit une banque de données sur les cartographies imaginaires — une fois encore, cette thèse n'est pas une somme — mais parce que l'on a tenté d'en éclaircir les enjeux à la fois à petite échelle, au plus près des pratiques, et à grande échelle en embrassant diverses périodes de l'histoire et différents champs disciplinaires.

Premier constat — partagé avec d'autres textes : l'imagination occupe une place essentielle dans l'activité cartographique, et qui ne se confond pas avec l'aspect merveilleux et invraisemblable de certaines cartes. Ainsi, l'imaginaire ne s'arrête pas aux cartes anciennes, avec leurs enluminures et leurs figures exotiques, ni aux contrées fantastiques avec leurs toponymes convenus. Il ne concerne pas tant le sujet des cartes, que leur *forme*. En observant les gestes de mise en forme, et non les thématiques et les types de cartes, on a alors compris que l'imagination fait partie par nécessité des processus de construction cartographique. Ainsi, le cartographe ne représente pas, mais associe pensée et imagination pour à la fois déduire et produire une image possible d'un territoire. Il élabore tout en même temps une description et une construction d'un objet de connaissance dans un effet de représentation. La carte est donc moins un reflet qu'un effet, mais elle est un effet qui a la prétention du reflet. Autrement dit, l'imagination se fonde dans un langage qui fait autorité, et qui, à force de conventions et d'habitudes du regard, fabrique des certitudes sur la manière d'être au monde et de le percevoir, et impose l'existence de l'espace cartographié.

Seconde analyse : la cartographie peut alors être perçue non seulement comme une construction, où l'imagination a toute sa place, mais comme un acte de *fondation*. Fonder, le terme est essentiel et souligne trois idées. D'abord celle d'un *commencement* : faire la carte est un geste inaugural, qui donne un cadre et nomme les choses, qui définit des lieux comme des origines. Deuxième idée : la fondation ne s'accomplit que dans la stabilité d'un *ordre*. Faire usage du langage cartographique, c'est faire acte de pouvoir, c'est astreindre les territoires à des disciplines de mises en œuvre, à des codes, à des structures, qui sont autant de contraintes nécessaires à la mise en forme de lieux, voire de mondes. On touche ici à la troisième idée : une fondation n'advient que dans la perspective d'une *ampleur à venir*. Villes, empires, et autres univers, sont déjà contenus dans les gestes rituels et codifiés de leurs fondateurs. Ainsi, la carte peut prétendre être un monde, un univers cohérent et autonome, comme la miniature chez Bachelard « ouvre un monde »<sup>1</sup>. La carte n'est pas le territoire, car elle en est une image conventionnelle et schématique qui ne cherche pas à être un double, mais qui le décrit et le donne à connaître. Mais elle n'est pas le territoire, aussi, parce qu'elle est sans doute bien plus, parce qu'elle offre à l'imaginaire la possibilité de *se faire monde*. Pour finir de le comprendre, il faut à nouveau lire G. Bachelard commentant un texte extrait de Cyrano de Bergerac :

« Voici le texte de Cyrano : "Cette pomme est un petit univers à soi-même, dont le pépin, plus chaud que les autres parties, répand autour de soi la chaleur conservatrice de son globe ; et ce germe, dans cette opinion, est le petit soleil de ce petit monde, qui réchauffe et nourrit le sel végétatif de cette petite masse." [...] Quand on a vécu dans sa spontanéité une image comme l'image planétaire de la pomme de Cyrano, on comprend que cette image n'est pas préparée par des pensées. Elle n'a rien de commun avec des images qui illustrent ou soutiennent les idées scientifiques. Par exemple, l'image planétaire de l'atome de Bohr est [...] un pur schème synthétique de pensées mathématiques. Dans l'atome planétaire de Bohr, le petit soleil central *n'est pas chaud*. »<sup>2</sup>

Comme l'atome planétaire, la carte est un schème, elle donne à voir et à penser à l'aide de l'imagination et fait ainsi accéder à une connaissance. L'essentiel de notre travail a alors été de démontrer que la carte tend aussi à être, par la force

---

<sup>1</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 146. Voir *infra* p. 130.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 142-144.

de l'imagination, et comme la pomme de Cyrano, « un petit univers à soi-même ». Autrement dit, on a tenté de savoir comment la cartographie réussit à faire que « le petit soleil central » soit *chaud*. En résumant les choses avec deux formules il faudrait alors dire :

1. La cartographie décrit et construit un territoire comme objet de connaissance. En ce sens, elle s'inscrit dans un mouvement de projet.<sup>3</sup>

2. La cartographie fonde et modèle un imaginaire comme monde. Elle rejoint alors le mouvement de l'œuvre.

Ces deux manières d'envisager la cartographie ne s'opposent pas. Elles coexistent au contraire dans les pratiques cartographiques, à différents niveaux, selon les cartes et les intentions des cartographes. De plus, la démarche de projet est souvent le premier mouvement d'une œuvre à venir, et la création de mondes imaginaires est aussi un moyen de mieux voir et connaître celui qui nous entoure. On pense alors à la synthèse de Gilles Deleuze sur la définition des artistes chez Nietzsche : « Chez Nietzsche, nous les artistes = nous les chercheurs de connaissance ou de vérité = nous les inventeurs de nouvelles possibilités de vie »<sup>4</sup>. En oubliant Nietzsche et en remplaçant « nous les artistes », par « nous les cartographes », la phrase de G. Deleuze énonce là aussi les principaux enjeux de cette thèse. En inventant de nouvelles possibilités de vie, l'acte cartographique a donc bien l'ambition d'un geste artistique. Non qu'il fabrique chaque fois des œuvres d'art, mais parce qu'il inaugure le mouvement d'une création possible, parce qu'il offre l'espace imaginaire nécessaire à son déploiement.

Troisième analyse : la pratique cartographique pensée comme fondation, appelle alors d'autres formes de pratiques. On s'est ainsi employé à distinguer les pratiques de mise en œuvre des cartes de celles liées à leur usage. Cette différence, sans doute jamais soulignée parce que ces pratiques se mêlent dans bien des œuvres, n'en est pas moins essentielle pour comprendre *le potentiel de la forme cartographique*. Faire la carte, c'est d'abord faire le choix d'un langage, ayant son histoire, ses codes, et ses procédures de mise en œuvre. Des procédures qui deman-

---

<sup>3</sup> Ce que Jean-Marc Besse a, disons-le à nouveau, clairement formulé dans ses textes, en particulier dans « Cartographie et pensée visuelle. Réflexions sur la schématisation graphique », *op. cit.*, et dans « Cartographier, construire, inventer. Notes pour une épistémologie de la démarche de projet », *op. cit.*

<sup>4</sup> G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962, p. 117.

dent alors minutie et application, et qui élaborent des structures conventionnelles et ordonnées. Pourtant, la cartographie ne produit pas de formes closes et figées. Elle génère au contraire figures et mouvements, et propose l'expérience d'une ouverture. Le cartographe laisse l'imagination trouver son chemin, parcourir son monde, ou achever son œuvre. Forme ouverte, ou mieux, forme *en attente*, la carte suscite des pratiques diverses, du dessin à la peinture, de la littérature à la musique. Cette analyse encourage d'ailleurs à penser d'autres manières de développer des pratiques — *de la cartographie* ou *de la carte* — dans d'autres champs disciplinaires : on pourrait par exemple interroger les pratiques cinématographiques, avec un film comme *Dogville* de Lars von Trier. Quant aux nouvelles technologies liées à la cartographie (GPS, *Google Maps*, etc.) on se rend vite compte qu'elles intéressent déjà les artistes, moins (pour le moment) comme appropriation d'un langage, que par l'usage qu'ils peuvent en faire pour témoigner de nouveaux rapports possibles aux territoires. Dans tous les cas, les cartes, quels que soient leurs aspects et leurs métamorphoses, n'ont pas fini d'être au centre des préoccupations artistiques. Non seulement parce qu'elles parlent du monde, mais parce que les pratiques cartographiques, nourrissant elles-mêmes leurs propres développements, permettent de rejoindre un mouvement de *création*. En effet, suivant la pensée de Michel Guérin, il faut comprendre que « la création crée la création » :

« La proposition veut dire que l'acte créateur, pour s'accomplir lui-même, doit engendrer, non pas un produit inerte, pur reflet du producteur, mais bien une *puissance de création*. Lorsque nous disons, parlant d'une œuvre, que c'est une création, nous serions bien inspirés de l'entendre ensemble au passif et à l'actif : l'œuvre *a été créée*, certes, mais en même temps *elle développe sa propre énergie créatrice*. »<sup>5</sup>

La cartographie est ainsi puissance de création. Mais cela ne fait pas pour autant du geste cartographique celui d'un Dieu créateur, en dépit de la comparaison courante qui identifie le cartographe à une sorte de démiurge. À travers deux notions traversant l'ensemble de notre travail, celle du *corps* et celle de la *temporalité*, on a au contraire essayé de concevoir la profonde humanité de l'acte cartographique. Le corps, c'est celui que l'imagination cartographique projette dans la carte et inscrit dans l'espace. Celui du voyageur qui se lance dans la rencontre avec le monde, ou celui de l'artiste qui s'engage dans son œuvre. C'est aussi le corps du carto-

---

<sup>5</sup> M. Guérin, *Qu'est-ce qu'une œuvre ?*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 27.

graphe, au plus près du monde qu'il pense et imagine, construit et modèle. Autant de relations à la carte qui demandent du *temps* : temps nécessaire à la mise en œuvre, temps des usages et des pratiques. La carte s'inscrit ainsi dans différentes temporalités, elle est prise dans des mouvements permanents qui en font une forme toujours à recommencer, toujours imparfaite et inachevée. En somme, une forme à *vivre*. Faire la carte n'est donc pas un geste désincarné, hors du monde et hors du temps. C'est un acte à la mesure de l'homme, et à la démesure de son ambition — une ambition qui est aussi celle de l'art.

S'il est essentiel de comprendre que la cartographie « est une illustration exemplaire de la structure interrogative de la connaissance »<sup>6</sup>, on souhaite donc que ce travail ait montré qu'elle est également une illustration exemplaire des *processus de création*. La leçon des cartes imaginaires est ainsi d'oublier la carte et ce qu'elle représente, pour penser ce qui y est *à l'œuvre*, ce qui peut mener de la carte à l'œuvre.

---

<sup>6</sup> J.-M. Besse, « Cartographie et pensée visuelle. Réflexions sur la schématisation graphique », *op. cit.*, p. 16.

# Bibliographie

---

*Le sujet traversant les champs disciplinaires et les périodes historiques, la bibliographie ne vise bien sûr aucune forme d'exhaustivité, et n'est composée que des ouvrages cités dans le texte ou nécessaires à son élaboration.*

*Le classement des livres, selon la thématique ou la nature des ouvrages, ne répond qu'à un souci de clarté.*

*Pour les publications numériques, la dernière consultation remonte au 30 août 2009.*

## **Représentations, imaginaires, œuvres**

ACHUGAR Hugo, « "Nuestro norte es el Sur". A propósito de representaciones y localizaciones », dans *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*, dir. M. Moraña, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2002, p. 319-334.

ALBERTI Leon Battista, *De la Peinture. De Pictura* (1435), traduit du latin par J. L. Scherfer, Paris, Macula Dédale, « La littérature artistique », 1992.

ARASSE Daniel, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.

— *Léonard de Vinci. Le rythme du monde* (1997), Paris, Éditions Hazan, 2002.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, « Quadrige », 2008.

— *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), Paris, Le Livre de Poche, 2007.

BARTHES Roland, *L'Empire des signes*, Paris, Skira, « Les sentiers de la création », 1970.

BAUDRILLARD Jean, « La précession des simulacres », *Traverses*, n° 10, février 1978, p. 3-37.

BOSSEUR Jean-Yves, *John Cage* (1993), Paris, Minerve, « Musique ouverte », 2000.

— *Le Sonore et le visuel. Intersections musique/arts plastiques aujourd'hui*, Paris, Dis Voir, 1992.

— « Questionner la notation musicale », dans *Musique et sciences*, dir. Yann Orlarey, Lyon, Aléas, 1999, p. 41-60.

BRETON André, *L'Amour fou* (1937), Paris, Gallimard, « Folio », 2007.

BRAGA Corin, *Le Paradis interdit au Moyen Âge. La quête manquée de l'Eden oriental*, Paris, L'Harmattan, « Littératures comparées », 2004.

CAUQUELIN Anne, *Le Site et le paysage*, Paris, PUF, « Quadrige », 2002.

CERTEAU Michel de, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire* (1980), Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990.

COMAR Philippe, *La Perspective en jeu. Les dessous de l'image*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard », 1992.

CRIQUI Jean-Pierre, « Le cas Delvoye », dans *Fabrica*, éd. W. Delvoye, catalogue d'exposition, C•ARTE PRATO, 2003, p. 15-39.

DAMISCH Hubert, « La grille comme volonté et comme représentation », dans *Cartes et figures de la Terre*, Centre Georges Pompidou, CCI, 1980, p. 30-40.

— *Traité du trait*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981), Paris, Éditions du Seuil, « L'ordre philosophique », 2002.

— *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, « Quadrige », 1962.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Rhizome. Introduction*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues* (1977), Paris, Flammarion, « Champs », 1996.

DELUMEAU Jean, *Le Paradis*, Paris, Fayard / Éditions de La Martinière, 2001.

DURAND Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969), Paris, Bordas, 1984.

ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte* (1962), traduit de l'italien par C. R. de Bézieux, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

EUDES Yves, « Villes amphibies, îles artificielles », *Le Monde*, édition du 3 et 4 février 2008, p. 13.

FAUCHEREAU Serge, « L'espace insulaire comme matériau artistique : de l'Atlantide à la science-fiction », dans *Atlas et les territoires du regard. Le géographie de l'histoire de l'art (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*, dir. Marina Vanci-Perahim, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 81-92.

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (1966), chap. II « La prose du monde », Paris, Gallimard, « Tel », 2001.

——— *Surveiller et Punir. Naissance de la prison* (1975), Paris, Gallimard, « Tel », 2003.

GERVEREAU Laurent, « Une faillite symbolique. L'utopie face à ses représentations », dans *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Fayard, 2000, p. 346-352.

GOMBRICH Ernst Hans, *L'Art et l'illusion* (1960), traduit de l'anglais par G. Durand, Paris, Phaidon, 2002.

——— « *Mirror and Map : Theories of Pictorial Representation* » (1974), dans *The Image and the Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation* (1982), Londres, Phaidon, 2002, p. 172-214.

GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes* (1978), traduit de l'anglais par M. D. Popelard, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

——— *Problems and Projects*, Indianapolis, Hackett Publishing Co, 1972.

GUÉRIN Michel, *Philosophie du geste*, Arles, Actes Sud, « Le génie du philosophe », 1995.

——— *Qu'est-ce qu'une œuvre ?*, Arles, Actes Sud, « Le génie du philosophe », 1986.

KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne* (1956), traduit de l'allemand par P.-H. Gonthier (1964), Paris, Denoël, « Folio essais », 1998.

KORZYBSKI Alfred, *Une carte n'est pas le territoire. Prologomènes aux systèmes non-aristotéliens et à la Sémantique générale*, trad. D. Kohn, M. de Moura et J.-C. Dernis, Paris, Éditions de l'Éclat, 1998.

- LAHARIE Muriel (éd. et trad.), *Le Journal singulier d'Opicinus de Canistris (1337 - vers 1341)*, 2 vol., Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008.
- LAHARIE Muriel et ROUX Guy, *Art et folie au Moyen Âge. Aventures et énigmes d'Opicinus de Canistris (1296-vers 1351)*, Paris, Le Léopard d'Or, 1997.
- LASCAULT Gilbert, « Villes miniaturisées », *Écrits timides sur le visible* (1979), Paris, Éditions du Félin, « Les marches du temps », 2008.
- LEVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage* (1962), Paris, Plon, « Agora », 1985.
- MANGUEL Alberto, GIANNI Guadalupi, *Dictionnaire des lieux imaginaires* (1981), Arles, Actes Sud, « Babel », 2001.
- MARIN Louis, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Cahier du Musée National d'Art Moderne*, n° 24, été 1988, p. 63-81.
- *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.
- MESCHONNIC Henri, *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, Paris, Hatier, « Brèves Littérature », 1991.
- MÉREDIEU Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne* (1994), « Le gigantesque et le minuscule », Paris, Larousse, 1999, p. 157-169.
- OLIVEROS Pauline, « Atlas Eclipticalis », dans *Revue d'esthétique*, n° 13-14-15, « John Cage », éd. Daniel Charles, Toulouse, Privat, 1988.
- PEREC Georges, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, éd. Hans Hartja, Bernard Magné, Jacques Neefs, Paris, CNRS Éditions / Zulma, « Manuscrits », 1993.
- *Espèces d'espaces* (1974), Paris, Galilée, 2000.
- PLACE François, « Entretien avec Jean-Yves Bochet », *Griffon*, n°153, nov.-déc. 1996.
- POIRIER Alain, *André Boucourechliev*, « Catalogue commenté des œuvres », Paris, Fayard, 2002, p. 318-346.
- RIOUT Denys, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre* (2003), Gallimard, « Folio essais », 2006.

ROUGÉ Bertrand (éd.), *Cadres et marges*, Actes du 4<sup>e</sup> colloque du CICADA, Pau, PUP, 1991.

——— *Ellipses. Blancs. Silences*, Actes du 3<sup>e</sup> colloque du CICADA, Pau, PUP, 1990.

SEGAUD Marion, *Anthropologie de l'espace. Habiter, fonder, distribuer, transformer* (2007), Paris, Armand Colin, « U », 2008.

STEVENSON Robert Louis, « Mon premier livre : *L'Île au Trésor* » (1894), dans *Essais sur l'art de la fiction*, traduit de l'anglais par F. M. Watkins et M. Le Bris (1988), Paris, Éditions Payot, « Petite bibliothèque Payot », 1992, p. 323-336.

WITTKOWER Rudolf, *L'Orient fabuleux* (1977), traduit de l'anglais par M. Hechter, Paris, Éditions Thames & Hudson, 1991.

## Cartographies, géographies

ARDENNE Paul, « Cartograph'art », *L'Art même*, n° 23, Bruxelles, 2004.  
Disponible sur : <http://www2.cfwb.be/lartmeme/no023/pages/page3.htm>

ALPERS Svetlana, *L'Art de dépeindre* (1983), traduit de l'anglais par J. Chavy, Paris, Galimard, 1990, chap. V, « L'appel de la cartographie dans l'art hollandais », p. 209-290.

ANDRÉ Yves, BAILLY Antoine, ... (coll.), *Représenter l'espace. L'imaginaire spatial à l'école*, Paris, Anthropos / Economica, 1989.

AUJAC Germaine, *Claude Ptolémée, astronome, astrologue, géographe. Connaissance et représentation du monde habité*, Paris, CTHS, 1993.

BERTIN Jacques, *Sémiologie graphique. Les diagrammes, les réseaux, les cartes*, Paris, Gauthier-Villars / Mouton / Ecole Pratique des Hautes Etudes, 1967.

BESSE Jean-Marc, « Cartographie et pensée visuelle. Réflexions sur la schématisation graphique », Texte de la journée d'étude sur *La carte, outil de l'expertise aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Maison interuniversitaire des Sciences de l'homme / Agence Nationale de la Recherche, Strasbourg, 9 juin 2006.

Disponible sur : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00256710/en/>

—— « Cartographier les lieux de nulle part », *Notre Histoire*, n° spécial « Les terres imaginaires », n° 233, 2005, p. 18-22.

—— « Cartographier, construire, inventer. Notes pour une épistémologie de la démarche de projet », *Les Carnets du paysage*, n° 7, automne 2001, p. 126-145.

—— *Les Grandeurs de la Terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, ENS Éditions, « Sociétés, espaces, temps », 2003.

—— *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Actes Sud / ENSP / Centre du paysage, 2000.

BÉZIAT Julien, « Artiste cartographe », *Cahiers d'Artes* n° 3, « Où est l'artiste ? », dir. Pierre Sauvanet, Actes du Séminaire du capcMusée, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

BOURRIAUD Nicolas, « Topocritique : l'art contemporain et l'investigation géographique », dans *GNS*, dir. Nicolas Bourriaud, Paris, Palais de Tokyo site de création contemporaine / Éditions Cercle d'Art, 2003, p. 9-39.

BOUSQUET-BRESSOLIER Catherine (dir.), *L'Œil du cartographe et la représentation géographique du Moyen Âge à nos jours*, Paris, CTHS, 1995.

—— « De la "peinture géométrale" à la carte topographique. Evolution de l'héritage classique au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *L'Œil du cartographe et la représentation géographique du Moyen Âge à nos jours*, dir. Catherine Bousquet-Bressolier, Paris, CTHS, 1995, p. 93-106.

BROC Numa, « De l'Antichtone à l'Antarctique », dans *Cartes et figures de la Terre, op. cit.*, p. 136-149.

—— *La Géographie de la Renaissance (1420-1620)*, Paris, CTHS / Bibliothèque nationale, 1980.

—— « La montagne, la carte et l'alpinisme (1825-1925) », dans *Images de la montagne. De l'artiste cartographe à l'ordinateur*, dir. Monique Pelletier, Paris, Bibliothèque nationale, 1984.

BRUNET Roger (dir.), *Les Mots de la géographie. Dictionnaire critique*, Montpellier, RECLUS-La Documentation française, 1992.

BRUNET Roger, *La Carte mode d'emploi*, Paris, Fayard / Reclus, 1987.

BUCI-GLUCKSMANN Christine, *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, « Débats », 1996.

CALABRESE Omar, « *Geografie d'autore* », dans *Hic sunt leones. Geographia fantastica e viaggi straordinari*, dir. Omar Calabrese, Giovannoli Renato et Isabella Pezzini, Rome / Milan, Centro Palatino / Electa, 1983, p. 97-98.

CALVINO Italo, « Le voyageur dans la carte », dans *Collection de sable*, traduit de l'italien par J.-P. Manganaro, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 31-40.

CARON Rémi, « Les choix du cartographe », dans *Cartes et figures de la Terre, op. cit.*, p. 9-15.

COMAR Philippe, « Fertile anatomie », dans *L'Homme-paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVI<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècle*, dir. Alain Tapié et Jeanette Zwingenberger, Paris / Lille, Somogy éditions d'art / Palais des Beaux-Arts de Lille, 2006, p. 42-51.

CORNER James, « *The Agency of Mappings : Speculation, Critique and Invention* », dans *Mappings*, dir. Denis Cosgrove, Londres, Reaktion Books, 1999, p. 213-252.

COSGROVE Denis (dir.), *Mappings*, Londres, Reaktion Books, 1999.

*Courrier International*, hors-série *L'Atlas des atlas. Frontières, conflits, idéologies, prospectives, utopies*, mars 2005.

DAINVILLE François de, *Le Langage des géographes. Termes, signes, couleurs des cartes anciennes 1500-1800*, Paris, Picard, 1964, réimpression 2002.

DAVILA Thierry, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002.

DEBARBIEUX Bernard, « Imagination et imaginaire géographiques », dans *Encyclopédie de Géographie*, éd. A. Bailly, R. Ferras, D. Pumain, Paris, Economica, 1995.

DELAMONT Isabelle, « Le voyage immobile », dans D. Renaud, *Atlas. 119 jours autour du monde*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2006, p. 7-8.

ECO Umberto, « De l'impossibilité d'établir une carte de l'Empire à l'échelle de 1/1 » (1983), dans *Pastiches et postiches*, traduit de l'italien par B. Guyader, Paris, Éditions Messidor, 1988, p. 95-104.

ELEB-BAILLY Anne, « La 3<sup>ème</sup> dimension, l'altitude », dans *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. 335-345.

FILTEAU Claude, « Utopie », dans *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. 203-204.

GANDELMAN Claude, *Le Regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, chap. IV, « Le texte littéraire comme carte anthropomorphe », p. 77-93.

GOULD Peter et BAILLY Antoine (éd.), *Le Pouvoir des cartes. Brian Harley et la cartographie*, traduit de l'américain par P. de Lavergne, Paris, Anthropos-Economica, 1995.

GRISON Laurent, « L'Empire des cartes », *Mappemonde*, n° 52, 1998, p. 44.

HARLEY Brian, « Cartes, savoirs et pouvoir » (1988), dans *Le Pouvoir des cartes. Brian Harley et la cartographie*, éd. Peter Gould et Antoine Bailly, traduit de l'américain par P. de Lavergne, Paris, Anthropos-Economica, 1995, p. 19-51.

—— « Déconstruire la carte » (1989), dans *Le Pouvoir des cartes. Brian Harley et la cartographie*, éd. Peter Gould et Antoine Bailly, traduit de l'américain par P. de Lavergne, Paris, Anthropos-Economica, 1995, p. 61-85.

—— « L'histoire de la cartographie comme discours », *Préfaces*, n° 5, dossier « La cartographie et ses méthodes », déc. 1987-janv. 1988.

HARMON Katharine, *You Are Here. Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*, New York, Princeton Architectural Press, 2004.

HILL Gillian, *Cartographical Curiosities*, Londres, British Museum Publications, 1978.

JACOB Christian, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992.

JOLY Fernand, *La Cartographie*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1985.

JOLY Jean-Luc, « Cartographie et totalité dans l'œuvre de Georges Perec », dans *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perezquiennes*, dir. Bernard Magné et Dominique Bertelli, mai 2003. Disponible sur : <http://www.cabinetperec.org/articles/joly/joly-article.html>

JOURDE Pierre, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de monde au XX<sup>e</sup> siècle. Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti, 1991.

KISH George, *La Carte, image des civilisations*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

LABOULAIS-LESAGE Isabelle (dir.), *Comblent les blancs de la carte. Modalités et enjeux de la construction des savoirs géographiques (XVII<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle)*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004.

LACOSTE Yves, « Les objets géographiques », dans *Cartes et figures de la Terre, op. cit.*, p. 16-23.

——— *La Géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*, Paris, François Maspero, 1976.

LE CARRER Olivier, *L'Atlas essentiel. Pour comprendre le monde, l'amour et les grandes catastrophes*, Paris, Glénat, 2008.

LECOQ Danielle, « Au-delà des limites de la terre habitée : Des îles extraordinaires aux terres antipodes (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) », dans *Terre à découvrir, terres à parcourir. Exploration et connaissance du monde, XII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, dir. A. Chambard et D. Lecoq, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 15-41.

LEFORT Jean, *L'Aventure cartographique*, Paris, Belin / Pour la Science, « Bibliothèque scientifique », 2004.

LEPLATRE Olivier, « Déplier l'utopie. Histoire du grand et admirable Royaume d'Antangil, 1616 », *Textimage*, revue en ligne, n° 2, « Cartes et plans », été 2008.  
Disponible sur : [http://www.revue-textimage.com/03\\_cartes\\_plans/leplatre1.htm](http://www.revue-textimage.com/03_cartes_plans/leplatre1.htm)

LESTRINGANT Frank, « Chorographie et paysage à la Renaissance », dans *Écrire le monde à la Renaissance. Quinze études sur Rabelais, Postel, Bodin et la littérature géographique*, Caen, Paradigme, 1993, p. 49-67.

——— « Insulaires », dans *Cartes et figures de la Terre, op. cit.*, p. 470-473.

——— *Le Livre des îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Droz, « Les seuils de la modernité », 2002.

LÉVY Jacques, LUSSAULT Michel (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003.

MARIN Louis, « Les voies de la carte », dans *Cartes et figures de la Terre, op.cit.*, , p. 47-54.

MARTIN Jean-Hubert, « Dérives. Itinéraires surréalistes, dérives et autres parcours », dans *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. 197-202.

MONMONIER Mark, *Comment faire mentir les cartes : du mauvais usage de la géographie* (1991), traduit de l'anglais par D.-A. Canal, Paris, Flammarion, 1993.

MURRACIOLE Dominique, « Le rond et le plat », dans *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. 235-239.

NUTI Lucia, « *Mapping Places : Chorography and Vision in the Renaissance* », dans *Mappings*, éd. Denis Cosgrove, Londres, Reaktion Books, 1999, p. 90-108.

—— « Le langage de la peinture dans la cartographie topographique », dans *L'Œil du cartographe et la représentation géographique du Moyen Âge à nos jours*, dir. Catherine Bousquet-Bressolier, Paris, CTHS, 1995, p. 53-70.

PALSKY Gilles, « Borges, Carroll et la carte au 1/1 », *Cybergeo*, Cartographie, Imagerie, SIG, article 106, mis en ligne le 30 septembre 1999, modifié le 14 mars 2007.  
Disponible sur : <http://www.cybergeo.eu/index5233.html>.

PINHEIRO MARQUES Alfredo, « L'"Atlas Miller", un problème résolu : l'art dans la cartographie portugaise », *Revue de la Bibliothèque nationale*, n° 4, hiver 1994, p. 52-57.

REKACEWICZ Philippe, « La carte : entre art, sciences et politique », dans *GNS*, dir. Nicolas Bourriaud, Paris, Palais de Tokyo site de création contemporaine / Éditions Cercle d'Art, 2003, p. 41-53.

RIMBERT Sylvie, *Carto-graphies*, Paris, Hermès, « Traité des Nouvelles Technologies. Série Géographie assistée par ordinateur », 1990.

RIVIÈRE Jean-Loup, « Errer est humain », dans *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. 163.

—— « La carte et la décision », dans *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. 379.

—— « La carte, le corps, la mémoire », dans *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. 83-91.

—— « Terra incognita », dans *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. 135.

—— « Vous êtes ici. Ici ou là ? », dans *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. 68.

ROBIC Marie-Claude, « Carte et topographie : quand pédagogues, savants et militaires définissent l'intelligence du terrain (1870-1914) », dans *L'Œil du cartographe et la représentation géographique du Moyen Âge à nos jours*, dir. Catherine Bousquet-Bressolier, Paris, CTHS, 1995, p. 245-265.

ROCHE-PÉZARD Fanette, « Le cartographe et le territoire invisible », dans *Atlas et les territoires du regard. Le géographique de l'histoire de l'art (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*, dir. Marina Vanci-Perahim, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 207-216.

ROSENBERG Elissa, « L'imagination topographique », traduit de l'américain par G. Courtois, *Les Carnets du paysage*, n° 8, printemps/été 2002, p. 6-24.

ROULEAU Bernard, *Méthodes de la cartographie*, Paris, Presses du CNRS, 1991.

SCHRADER Franz, « Essai sur la représentation topographique du rocher » (1911), dans *Pyrénées* (1936), tome 2, « Science et art », Toulouse / Genève, Privat / Slatkine, 1982, p. 339-380.

STERCKX Pierre, « Histoires cartographiques, de Hans Holbein à Jasper Johns », dans *Le Dessus des cartes. Art contemporain et cartographie*, catalogue d'exposition, Bruxelles, ISELP, 2004, p. 26-34.

STORR Robert, « *The Map Room: A Visitor's Guide* », dans *Mapping*, catalogue d'exposition, New York, MOMA, 1994, p. 5-23.

SURUN Isabelle, « Le blanc de la carte, matrice de nouvelles représentations des espaces africains », dans *Comblés les blancs de la carte. Modalités et enjeux de la construction des savoirs géographiques (XVII<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle)*, dir. Isabelle Laboulais-Lesage, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004, p. 119-141.

*Textes et documents pour la classe*, « La cartographie », n° 896, Paris, CNDP/IGN, mai 2005.

THIERCELIN Marc, « De la planète Terre à la planète Mer », dans D. Renaud, *Atlas. 119 jours autour du monde*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2006, p. 5-6.

TIBERGHIEU Gilles A., « La carte comme dépaysement : remarques sur l'imaginaire artistique dans l'activité cartographique », dans *Atlas et les territoires du regard. Le géographique de l'histoire de l'art (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*, dir. Marina Vanci-Perahim, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 185-196.

—— « Une autre manière de faire des mondes », dans *Fabrica*, éd. W. Delvoye, catalogue d'exposition, C•ARTE PRATO, 2003, p. 125-133.

—— *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, « Le rayon des curiosités », 2007.

—— *Land Art*, Paris, Carré, 1995.

—— *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud / ENSP / Centre du Paysage, 2001.

TURCHI Peter, *Maps of the Imagination : the Writer as Cartographer*, San Antonio, Trinity University Press, 2004.

VAN SWAAIJ Louise et KLARE Jean, *Notre continent intérieur. L'atlas imaginaire* (1999), traduit de l'anglais par L. Bury, Paris, Autrement, 2000.

VANCI-PERAHIM Marina (dir.), *Atlas et les territoires du regard. Le géographique de l'histoire de l'art (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.

VASSET Philippe, *Un Livre blanc*, Paris, Fayard, 2007.

SCAFI Alessandro, « Mapping Eden : Cartographies of the Earthly Paradise », dans *Mappings*, éd. Denis Cosgrove, Londres, Reaktion Books, 1999, p. 50-70.

VOVELLE José, « Cartes et plans : un matériel pour dada et les surréalistes », dans *Atlas et les territoires du regard. Le géographique de l'histoire de l'art (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*, dir. Marina Vanci-Perahim, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 197-204.

WAHL François, « Le désir d'espace », dans *Cartes et figures de la Terre, op. cit.*, p. 41-46.

WOODWARD David, « La cartographie et la méthode artistique », *Préfaces*, n° 5, dossier « La cartographie et ses méthodes », déc. 1987-janv. 1988.

ZWINGENBERGER Jeanette, « L'histoire du paysage anthropomorphe. Le corps, géographie du monde », dans *L'Homme-paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVI<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècle*, dir. Alain Tapié et Jeannette Zwingenberger, Paris / Lille, Somogy éditions d'art / Palais des Beaux-Arts de Lille, 2006, p. 52-75.

## Fictions

ARISTOPHANE, *Les Nuées* (423), dans *Aristophane. Théâtre complet I*, traduit du grec par V.-H. Debidour, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1999, p. 207-308.

AUSTER Paul, *La Musique du hasard* (1990), traduit de l'américain par C. Le Bœuf, Arles, Actes Sud, « Babel », 2002.

BORGES Jorge Luis, « De la rigueur de la science », *L'Auteur* (1960), traduit de l'espagnol par J.-P. Bernès, R. Caillois et N. Ibarra, dans *Borges. Œuvres complètes*, éd. J.-P. Bernès, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 1999, p. 57.

— « Épilogue », *L'Auteur* (1960), traduit de l'espagnol par J.-P. Bernès, R. Caillois et N. Ibarra, dans *Borges. Œuvres complètes*, éd. J.-P. Bernès, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 1999, p. 57.

— *La Bibliothèque de Babel*, dans *Fictions* (1956), traduit de l'espagnol par N. Ibarra, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 71-81.

— *Tlön Uqbar Orbis Tertius*, dans *Fictions* (1956), traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 11-31.

CALVINO Italo, *Les Villes invisibles* (1972), traduit de l'italien par J. Thibaudeau (1974), Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2002.

CARROLL Lewis, *La Chasse au snark. Une agonie en huit crises* (1876), traduit de l'anglais par H. Parisot, dans *Lewis Carroll. Œuvres*, éd. J. Gattégno, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 371-399.

— *Les Aventures d'Alice au Pays des Merveilles* (1865), traduit de l'anglais par H. Parisot, dans *Lewis Carroll. Œuvres*, éd. J. Gattégno, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 93-250.

— *Sylvie et Bruno (suite et fin)* (1893), traduit de l'anglais par F. Deleuze, dans *Lewis Carroll. Œuvres*, éd. J. Gattégno, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 692.

CONRAD Joseph, *Au cœur des ténèbres* (1895), traduit de l'anglais par J.-J. Mayoux, Paris, Flammarion, « GF », 1989.

DAHL Roald, *Le Bon Gros Géant* (1982), traduit de l'anglais par C. Fabien, Paris, Gallimard Jeunesse, « Folio Junior », 2007.

PEREC Georges, *La Vie mode d'emploi* (1978), Paris, Le livre de Poche, 1980.

PLACE François, *Du pays des Amazones aux îles Indigo. Atlas des géographes d'Orbæ*, Paris, Casterman / Gallimard, 1996.

— *Du pays de Jade à l'île Quinookta. Atlas des géographes d'Orbæ*, Paris, Casterman / Gallimard, 1998.

— *De la rivière Rouge au pays des Zizotls. Atlas des géographes d'Orbæ*, Paris, Casterman / Gallimard, 2000.

SCHUITEN François, PEETERS Benoit, *La Frontière invisible*, tomes 1 et 2, « Les Cités obscures », Paris, Casterman, 2004.

SCHUITEN François, PEETERS Benoit, BALTHUS Anne, *Dolores*, Paris, Casterman, 1991.

TOLKIEN J. R. R., *Le Seigneur des Anneaux* (1955), traduit de l'anglais par F. Ledoux, 3 tomes, Paris, Christian Bourgeois, « Science fiction », 1972.

## **Catalogues d'exposition, monographies, livres d'artistes**

*Alechinsky*, éd. Françoise Bonnefoy et Sarah Clément, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1998.

*Art & Language*, dir. Alfred Pacquement et Catherine David, Paris, Éditions du Jeu de Paume / Réunion des musées nationaux, 1993.

BON François, *François Place, illustrateur* (1994), Paris, Casterman, 2000.

*Cartes et figures de la Terre*, dir. Jean-Loup Rivière, Paris, Centre Georges Pompidou, CCI, 1980.

*Couleurs de la Terre. Des mappemondes médiévales aux images satellitales*, dir. Monique Pelletier, Paris, Éditions du Seuil / Bibliothèque nationale de France, 1998.

*Danses tracées. Dessins et Notations des Chorégraphes*, dir. Laurence Louppe, Paris, Dis Voir, Musées de Marseille, 1991.

DELVOYE Wim, *Atlas*, éd. Jean-François Taddei et Lieven Van den Abeele, Carquefou / Paris, FRAC Pays de Loire / Michel Baverey Éditeur, 1999.

*Fabrica*, éd. Wim Delvoye, Prato, C•ARTE PRATO, 2003.

FAVIER Philippe, *Géographie à l'usage des gauchers. Carnets d'une exposition*, Saint-Etienne, Éditions des Cahiers intempestifs, 2005.

GNS, dir. Nicolas Bourriaud, Paris, Palais de Tokyo site de création contemporaine / Éditions Cercle d'Art, 2003.

*Hic sunt leones. Geographia fantastica e viaggi straordinari*, dir. Omar Calabrese, Giovannoli Renato et Isabella Pezzini, Rome / Milan, Centro Palatino / Electa, 1983.

*Images de la montagne. De l'artiste cartographe à l'ordinateur*, dir. Monique Pelletier, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1984.

*Joaquin Torres-García. Un monde construit*, éd. Emmanuel Guigon, Strasbourg / Paris, Musées de Strasbourg / Hazan, 2002.

*L'Homme-paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVI<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècle*, dir. Alain Tapié et Jeanette Zwingenberger, Paris / Lille, Somogy éditions d'art / Palais des Beaux-Arts de Lille, 2006.

*Map*, dir. Maria Amidu et Victoria Clarke, London, Institute of International Visual Arts, 1996.

*Mapping*, dir. Robert Storr, New-York, MOMA, 1994.

MEHRETU Julie, *City Sitings*, éd. Allen Siemon, Detroit, Detroit Institut of Arts, 2007.

RENAUD David, *Atlas. 119 jours autour du monde*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2006.

*Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, dir. Pierrette Crouzet, Paris, Bibliothèque nationale de France / Fayard, 2000.

## Documents sonores

BOUCOURECHLIEV André, *Les Archipels*, enregistrement de concert public, Maison de Radio France, 11 décembre 1993, collection MFA-Radio France.

CAGE John, *Atlas Eclipticalis with Winter Music*, enregistrements de concerts publics, Cornish Theatre, Seattle, Washington, 11 décembre 1983, 18h30 (CD 1), 20h30 (CD2), Crowell Hall, Wesleyan University, Connecticut, 26 février 1988, 20h30 (CD3), *The Complete John Cage Edition*, volume 2, Mode Records.

## Sites internet

*Dernière consultation en date du 30 août 2009.*

<http://blog.mondediplo.net/2006-11-13-Sites-Internet>

<http://brahms.ircam.fr/>

<http://cartanciennes.free.fr/>

<http://classes.bnf.fr/ebstorf/>

<http://creativemapping.blogspot.com/>

<http://library.humboldt.edu/~rls/geospatial/unmaps.htm>

<http://strangemaps.wordpress.com/>

<http://www.cybergeography-fr.org>

<http://www.fantasy-atlas.org/>

<http://www.library.yale.edu/MapColl/oldsite/map/curious.html>

<http://www.mapsinliterature.it/>

<http://www.serialmapper.com/>

# Table des figures

---

## I. Représenter / chapitre 1

1. Claire Bretécher, *L'Atelier du cartographe*, bande dessinée, publié dans *Cartes et figures de la terre*, dir. J.-L. Rivière, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 468-469.

2. Claes Jansz Visscher (éd.), *Carte des dix-sept provinces* (détail du cartouche), 1<sup>ère</sup> moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Reproduit à partir de S. Alpers, *L'Art de dépeindre* (1983), trad. J. Chavy, Paris, Gallimard, 1990, p. 222.

3. Lopo Homem, *Atlas Miller*, carte de l'océan Indien, 1519, manuscrit enluminé sur parchemin, 59 x 41,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Reproduit à partir de C. Jacob, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992, fig. n° 15.

4. Lopo Homem, *Atlas Miller*, carte de l'océan Indien (détail), 1519, manuscrit enluminé sur parchemin, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Reproduit à partir du fac-similé, Barcelone, Moleiro, 2004.

5. Jacques de Bie, *Mathématique, Chorographie, Planimétrie, Géographie*, gravure sur cuivre, publié dans C. Ripa, *Iconologie*, trad. J. Baudouin, Paris, Guillemot, 1643, réimpression L'Amateur de Livres, 1989, p. 179.

6. *La Montagne du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, publié dans François de Dainville, *Le Langage des géographes. Termes, signes, couleurs des cartes anciennes 1500-1800*, Paris, Picard, 1964, réimpression 2002, pl. n° XXII.

7. *Montagnes et Glaciers au XVIII<sup>e</sup> siècle*, publié dans François de Dainville, *Le Langage des géographes. Termes, signes, couleurs des cartes anciennes 1500-1800*, Paris, Picard, 1964, réimpression 2002, pl. n° XXIII.

8. Gerald Fremlin, *Topography of a face*, 1960<sup>s</sup>, infographie.

Reproduit à partir de K. Harmon, *You Are Here. Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*, New York, Princeton Architectural Press, 2004, p. 34.

9. Hans Holbein le Jeune, *Portrait de Dorothea Meyer*, 1525-26, craies de couleur sur papier, 39,5 x 28,1 cm, Bâle, Kunstmuseum.

Reproduit à partir de <http://www.kunstmuseumbasel.ch/en/collection/collection-online/>

10. Jean Auguste Dominique Ingres, *La Famille Stamaty*, 1817, crayon graphite sur papier, 46,3 x 37,1 cm, Paris, Musée du Louvre.

Reproduit à partir de [http://mini-site.louvre.fr/ingres/1.7.1.1\\_fr.html](http://mini-site.louvre.fr/ingres/1.7.1.1_fr.html)

11. Franz Schrader, *Schéma d'une représentation topographique du Cervin*, publié dans F. Schrader, « Essai sur la représentation topographique du rocher » (1911), dans *Pyénées* (1936), tome 2, « Science et art », Toulouse / Genève, Privat / Slatkine, 1982, p. 374-375.

12. Franz Schrader, *Massif de Gavarnie et du Mont Perdu* (détail), 1914, carte topographique, Paris, Maison Andriveau Goujon, Henri Barrère Éditeur.

Reproduit à partir de <http://arpel.aquitaine.fr/frab/image.php?image=3336>.

13. Albrecht Dürer, *Portrait de la mère de l'artiste*, 1514, fusain sur papier, 42,1 x 30,3 cm, Berlin, Staatliche Museen.

Reproduit à partir de [www.smb.museum/](http://www.smb.museum/)

## I. Représenter / chapitre 2

14. Wim Delvoye, *Cibataïloi Sud*, infographie, ≈ 21 x 30 cm, publié dans *Atlas*, éd. Jean-François Taddei et Lieven Van den Abeele, Carquefou / Paris, FRAC Pays de Loire / Michel Baverey Éditeur, 1999, carte n° 13.

15. Wim Delvoye, *U.S. of Bei-ior-ia*, infographie, ≈ 21 x 30 cm, publié dans *Atlas*, éd. Jean-François Taddei et Lieven Van den Abeele, Carquefou / Paris, FRAC Pays de Loire / Michel Baverey Éditeur, 1999, cartes n° 29-30.

16. François Schuiten et Benoit Peteers, *Sodrovno-Voldachi*, 2004, technique mixte, impression offset, carte physique série « Découverte des contrées des Cités obscures », Casterman / Institut Géographique National, présentée pliée recto verso.

17. François Schuiten et Benoit Peteers, *Sodrovno-Voldachi*, 2004, technique mixte, impression offset, carte physique série « Découverte des contrées des Cités obscures », Casterman / Institut Géographique National, présentée dépliée.

18. Al-Idrîsî, *Livre de Roger* (1154), copie du XIII<sup>e</sup> siècle, manuscrit sur papier, soixante-huit cartes mises côte à côte, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Reproduit à partir de <http://classes.bnf.fr/idrisi/explo/index.htm>

19. Nicolas Desliens, *Planisphère*, 1566, manuscrit sur vélin, 45 x 27 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.  
Reproduit à partir de <http://gallica.bnf.fr/>
20. Joaquin Torres-Garcia, *America del Sur*, encre sur papier, publiée dans le n° 1 de la revue *Círculo y Cuadrado*, mai 1936.  
Reproduit à partir de *Joaquin Torres-Garcia. Un monde construit*, catalogue d'exposition, éd. E. Guigon, Strasbourg / Paris, Musées de Strasbourg / Hazan, 2002, p. 243.
21. Joaquin Torres-Garcia, *América Invertida*, encre sur papier, publiée dans *Escuela del Sur*, 1943.  
Reproduit à partir de K. Harmon, *You Are Here. Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*, New York, Princeton Architectural Press, 2004, p. 133.
22. *Sudasié*, 2004, infographie, fichier numérique publié en ligne par le magazine *Himal Southasian*, Népal, Katmandou.  
Reproduit à partir de [http://www.himalmag.com/Right-Side-Up-map\\_dnw59.html](http://www.himalmag.com/Right-Side-Up-map_dnw59.html).
23. Nicolas Milhé, *Côte Ouest*, 2001, infographie, sérigraphie, 120 x 160 cm, production Wonderful.  
Reproduit à partir d'une photographie de l'artiste.
24. *Le monde au temps des surréalistes*, dessin publié dans la revue *Variétés*, Bruxelles, juin 1929.  
Reproduit à partir de *Cartes et figures de la terre, op. cit.*, p. 200.
25. Louis Antoine de Bougainville, *Développement de la Route des Vaisseaux du Roy la Bourdeuse et l'Étoile autour du Monde*, 1771, 26,5 x 66 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.  
Reproduit à partir de *Cartes et figures de la terre, op. cit.*, p. 129.
26. Léon Benett et Alphonse de Neuville, *Le voyage de Philéas Fogg et de Passepartout*, gravure, publié dans Jules Verne, *Le Tour de monde en quatre-vingts jours*, Paris, J. Hetzel, 1873.  
Reproduit à partir de <http://gallica.bnf.fr>.
27. David Renaud, *07-11-2004 / 11:35:38 / 46°29.0505 N / 001°47.3980 W*, infographie, ≈ 24 x 33 cm, publié dans *Atlas. 119 jours autour du monde* (première carte), Cognac, Le temps qu'il fait, 2006, p. 11.

28. David Renaud, 08-12-2004 / 12:49:32 / 38°08.5390 S / 037°38.7229 E, infographie, ≈ 24 x 33 cm, publié dans *Atlas. 119 jours autour du monde*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2006, p. 42.

29. David Renaud, 09-12-2004 / 12:39:33 / 38°18.8181 S / 043°51.0359 E, infographie, ≈ 24 x 33 cm, publié dans *Atlas. 119 jours autour du monde*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2006, p. 43.

## II. Fonder / chapitre 3

30. Barthélémy l'Anglais, mappemonde extraite de *Le Livre de la propriété des choses*, XV<sup>e</sup> siècle, manuscrit sur parchemin, Paris, Bibliothèque nationale de France.  
Reproduit à partir de Y. Lacoste, *La Légende de la Terre*, Paris, Flammarion, 1996, p. 100.

31. Macrobe, mappemonde extraite du *Commentaire sur le songe de Scipion* (V<sup>e</sup> siècle), copie non datée, manuscrit sur parchemin, Paris, Bibliothèque nationale de France.  
Reproduit à partir de <http://classes.bnf.fr/ebstorf/grand/14.htm>

32. Sebastian Münster, *Tabula Asiae VII*, gravure sur bois, extrait de Claude Ptolémée, *Geographia*, Bâle, 1540.  
Reproduit à partir de G. Hill, *Cartographical Curiosities*, Londres, British Museum Publications, 1978, p. 36.

33. J. R. R. Tolkien, carte générale de *La Terre du Milieu*, publié dans *Le Seigneur des Anneaux* (1955), tome 1, « La communauté de l'anneau », Paris, Christian Bourgeois Éditeur, « Science fiction », 1972.

34. *Utopiae Insulae Figura*, gravure sur bois, extrait de Thomas More, *Utopia*, Louvain, Thierry Martin, 1516.  
Reproduit à partir de *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, dir. P. Crouzet, Paris, Bibliothèque nationale de France / Fayard, 2000, p. 114.

35. Wim Delvoye, *Opogilric Peninsula*, 1992, encre sérigraphique sur PVC, 206 x 265 cm.  
Reproduit à partir de *Fabrica*, éd. W. Delvoye, Prato, C•ARTE PRATO, 2003, p. 125.

36. Wim Delvoye, *Atlas # 7*, 2003, cibachrome contrecollé sur aluminium, 100 x 125 cm.  
Reproduit à partir de *Fabrica*, *op. cit.*, p. 129.

37. Page comparative des couvertures (a), pages de titre (b) et manières de présenter les cartes (c), entre :

Wim Delvoe, *Atlas*, éd. Jean-François Taddei et Lieven Van den Abeele, Carquefou / Paris, FRAC Pays de Loire / Michel Baverey Éditeur, 1999,

et

Franz Schrader et Louis Gallouédec, *Atlas Classique de Géographie Ancienne et Moderne*, Paris, Hachette, sd.

## II. Fonder / chapitre 4

38. Phil Nowlan et Dick Calkins, *The Planet Venus, as it unfolded before the astonished eyes of Buddy and Alura fellow adventurers with Buck Rogers*, années 1930, extrait de la série des *Buck Rogers*, bande dessinée.

Reproduit à partir de *Hic sunt leones. Geographia fantastica e viaggi straordinari*, dir. O. Calabrese, Rome / Milan, Centro Palatino / Electa, 1983, p. 44.

39. Philippe Favier, cadres extraits de *Géographie à l'usage des gauchers. Carnets d'une exposition*, Saint-Etienne, Éditions des Cahiers intempestifs, 2005.

40. Lewis Carroll, *The Hunting of the Snark. An Agony in Eight Fits*, 1876, première édition, Londres, Macmillan, p. 16-17.

Reproduit à partir de G. Hill, *Cartographical Curiosities*, Londres, British Museum Publications, 1978, p. 25.

41. Terry Atkinson et Michael Baldwin (*Art & Language*), *Map of a thirty-six square mile surface area of the Pacific Ocean west of Oahu*, 1967, linotype sur papier, 61 x 50 cm, Paris, collection G. Mollet-Viéville.

Reproduit à partir de GNS, dir. N. Bourriaud, Paris, Palais de Tokyo site de création contemporaine / Éditions Cercle d'Art, 2003, p. 45.

42. François Place, *Le pays des Amazones*, 1996, encre et aquarelle sur papier, publié dans *Du pays des Amazones aux îles Indigo. Atlas des géographes d'Orbæ*, Paris, Casterman / Gallimard, 1996, p. 11.

43. François Place, *Le pays de Bailabaïkal*, 1996, encre et aquarelle sur papier, publié dans *Du pays des Amazones aux îles Indigo. Atlas des géographes d'Orbæ*, Paris, Casterman / Gallimard, 1996, p. 25.

44. François Place, *Le golfe de Candaâ*, 1996, encre et aquarelle sur papier, publié dans *Du pays des Amazones aux îles Indigo. Atlas des géographes d'Orbæ*, Paris, Casterman / Gallimard, 1996, p. 41.

45. Anne Balthus, François Schuiten et Benoit Peeters, *Dolores*, bande dessinée, Paris, Casterman, 1991, p. 68-69.

46. François Place, *L'île d'Orbæ*, 1998, encre et aquarelle sur papier, publié dans *Du pays de Jade à l'île Quinookta. Atlas des géographes d'Orbæ*, Paris, Casterman / Gallimard, 1998, p. 91.

47. François Place, illustration de la grande salle de la Cartographie extrait de *L'île d'Orbæ*, 1998, encre et aquarelle sur papier, publié dans *Du pays de Jade à l'île Quinookta. Atlas des géographes d'Orbæ*, Paris, Casterman / Gallimard, 1998, p. 99.

### III. Pratiquer / chapitre 5

48. Lewis Carroll, *Carte de l'Océan*, traduite et publiée dans *La Chasse au snark. Une agonie en huit crises* (1876), traduit de l'anglais par H. Parisot, dans *Lewis Carroll. Œuvres*, éd. J. Gattégno, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 383.

49. Terry Atkinson et Michael Baldwin (*Art & Language*), *Map of the Sahara Desert after Lewis Carroll*, 1967, encre sur papier millimétré.  
Reproduit à partir de <http://radicalart.info/nothing/depiction/maps/index.html>.

50. Robert Smithson, documentation pour *Mono Lake Nonsite*, 1968, ≈ 100 x 100 cm.  
Reproduit à partir de G. A. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud / ENSP / Centre du Paysage, 2001, p. 73.

51. Cappiello, *Au Salon*, dessin publié dans *Le Canard sauvage*, 18-24 avril 1903.  
Reproduit à partir de D. Riout, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre* (2003), Gallimard, « Folio essais », 2006, fig. n° 23.

52. Alphonse Allais, *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*, publié dans *Album primo-livresque*, Paris, Paul Ollendorff, 1897, p. 19.  
Reproduit à partir de *Art & Language*, dir. A. Pacquement et C. David, Paris, Éditions du Jeu de Paume / Réunion des musées nationaux, 1993, p. 131.

53. Jean-Baptiste Bourguignon D'Anville, *AFRIQUE*, *Publiée sous les auspices de Monseigneur le Duc d'Orléans, par le Sieur d'Anville*, 1749, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Reproduit à partir de I. Surun, « Le blanc de la carte, matrice de nouvelles représentations des espaces africains », dans *Comblent les blancs de la carte. Modalités et enjeux de la construction des savoirs géographiques (XVII<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle)*, dir. I. Laboulais-Lesage, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004, p. 138.

54. Guillaume Blaeu, *Africae nova descriptio*, publié dans G. et J. Blaeu, *Nouvel atlas*, 1635, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Reproduit à partir de I. Surun, « Le blanc de la carte, matrice de nouvelles représentations des espaces africains », *op.cit.*, p. 136.

55. Institut Géographique National, *République islamique de Mauritanie. Feuille NE-29-XXIV*, 1968, carte topographique.

Reproduit à partir de *Cartes et figures de la Terre, op. cit.*, p. 221.

56. Pierre Alechinsky, *Page d'atlas universel, VI. L'Europe actuelle*, 1984, encre sur carte de géographie du XIX<sup>e</sup> siècle, 61x82 cm, collection privée.

Reproduit à partir de *Alechinsky*, éd. F. Bonnefoy et S. Clément, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1998, p. 121.

57. Pierre Alechinsky, *Page d'atlas universel, VII. Empire d'Alexandre*, 1984, encre sur carte de géographie du XIX<sup>e</sup> siècle, 61x82 cm, collection privée.

Reproduit à partir de *Alechinsky, op. cit.*, p. 122.

58. Wim Delvoye, *Planisphère physique*, infographie, ≈ 42 x 30 cm, publié dans *Atlas*, éd. Jean-François Taddei et Lieven Van den Abeele, Carquefou / Paris, FRAC Pays de Loire / Michel Baveray Éditeur, 1999, carte n° 1.

59. Opicinus de Canistris, page manuscrite extraite de son journal, vers 1337-1341, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Reproduite à partir de *Cartes et figures de la Terre, op. cit.*, p. 90.

60. Heinrich Bünting, *Asia secunda pars Terrae in forma Pegasir*, 1585, gravure sur bois, 36 x 27 cm, Londres, British Library.

Reproduit à partir de G. Hill, *Cartographical Curiosities*, Londres, British Museum Publications, 1978, p. 38.

61. Claes Jansz Visscher, *Leo Belgicus*, 1656, gravure sur cuivre, Londres, British Library.

Reproduit à partir de G. Hill, *Cartographical Curiosities, op. cit.*, p. 42.

62. Frederick W. Rose, *Serio-comic War Map for the year 1877*, 1877, 44 x 62 cm, Londres, British Library.

Reproduit à partir de G. Hill, *Cartographical Curiosities*, *op. cit.*, p. 48.

63. Julien Béziat, *Le Ventre de Paris*, 2006, photographie numérique.

64. Otto Soglow, *Main Route of Expedition through the Alimentary Canal*, dessin publié dans George S. Chappel, *Through the Alimentary Canal with Gun and Camera*, New York, Frederick A. Stockes, 1930.

Reproduit à partir de K. Harmon, *You Are Here. Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*, *op. cit.*, p. 22.

### III. Pratiquer / chapitre 6

65. Mr. Isaac, *The Favorite, a Chaconne*, 1707.

Reproduit à partir de *Danses tracées. Dessins et Notations des Chorégraphes*, dir. L. Louppe, Paris, Dis Voir, Musées de Marseille, 1991, p. 57.

66. Philippe Découflé, *Trio épouvantable*, sd, crayon sur papier.

Reproduit à partir de *Danses tracées. Dessins et Notations des Chorégraphes*, *op. cit.*, p. 130.

67. Trisha Brown, *Untitled*, 1980, crayon sur papier, 43 x 32,5 cm.

Reproduit à partir de *Danses tracées. Dessins et Notations des Chorégraphes*, *op. cit.*, p. 18

68. Henri Cartier-Bresson, *Alechinsky*, 1972, photographie argentique.

Reproduit à partir de *Alechinsky*, éd. F. Bonnefoy et S. Clément, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1998, p. 15.

69. Hans Namuth, *Jackson Pollock painting*, 1950, photographie argentique.

Reproduit à partir de [nga.gov.au/Pollock/action.htm](http://nga.gov.au/Pollock/action.htm)

70. Jackson Pollock, *Alchemy*, 1947, huile et glycéro sur toile libre, 114.6 x 221.3 cm, Venise, Peggy Guggenheim Collection.

Reproduit à partir de <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/>.

71. Julie Mehretu, *Rise of the New Suprematists*, 2001, encre et acrylique sur toile, 244 x 305 cm.

Reproduit à partir de GNS, dir. N. Bourriaud, Paris, Palais de Tokyo site de création contemporaine / Éditions Cercle d'Art, 2003, p. 147.

72. Léonard de Vinci, *Carte pour le détournement de l'Arno*, 1503-1504, plume et encre brune sur pierre noire avec lavis, 33,5 x 48,2 cm, Windsor Castle, Royal Library.

Reproduit à partir de Daniel Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde* (1997), Paris, Éditions Hazan, 2002, p. 213.

73. Julie Mehretu au travail, photographies numériques, sd.

Reproduit à partir de [http://www.highpointprintmaking.org/editions/mehretu\\_julie/](http://www.highpointprintmaking.org/editions/mehretu_julie/)

74. James Plakovic, *World Beat Music*, 1998.

Reproduit à partir de <http://strangemaps.wordpress.com/2008/02/22/247-all-the-world-in-a-song/>

75. John Cage, *Atlas Eclipticalis* (extrait), 1962, New York, Henmar Press, réimpression C. F. Peters.

Reproduit à partir de *Revue d'esthétique*, n° 13-14-15, « John Cage », éd. D. Charles, Toulouse, Privat, 1988, p. 372.

76. André Boucourechliev, *Archipel 3*, 1969, partition pour percussions II/V, Paris, Éditions musicales Alphonse Leduc.

77. André Boucourechliev, *Archipel 3*, 1969, partition pour piano, Paris, Éditions musicales Alphonse Leduc.

78. André Boucourechliev, *Archipel 3*, 1969, partition pour piano (détail), Paris, Éditions musicales Alphonse Leduc.

79. André Boucourechliev, *Archipel 3*, 1969, plan de disposition des instruments, Paris, Éditions musicales Alphonse Leduc.

80. Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, 1883, dessin publié dans le roman éponyme.

Reproduit à partir de K. Harmon, *You Are Here. Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*, *op. cit.*, p. 148.

81. Georges Perec, *Plan de l'immeuble*, publié dans *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978, p. 603.

82. Georges Perec, *Plan de l'immeuble*, sd, stylos, encres et feutres de couleur sur papier, manuscrit préparatoire à *La Vie mode d'emploi*.

Reproduit à partir de *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, éd. H. Hartja, B. Magné et J. Neefs, Paris, CNRS Éditions / Zulma, « Manuscrits », 1993.

83. Georges Perec, *Polygraphie du Cavalier (ordre 10 x 10)*, sd, manuscrit préparatoire à *La Vie mode d'emploi*.

Reproduit à partir de *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*

84. Georges Perec, manuscrit préparatoire à *La Vie mode d'emploi*, sd, stylos, encres et feutres de couleur sur papier.

Reproduit à partir de *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*

# **Index des noms**

---

Alberti, 114, 115  
 Alechinsky, 12, 157, 158, 174, 175  
 Al-Idrîsî, 71  
 Allais, 147  
 Alpers, 6, 11, 35  
 (d')Anville, 149, 150, 152  
 Aragon, 80  
 Arasse, 180, 181  
 Ardenne, 13  
 Aristophane, 131, 132  
 Aristote, 95  
*Art & Language*, 119, 121, 122, 144  
 Atkinson, 119  
 Auster, 129, 134  
 Bachelard, 19, 122, 126, 127, 128, 130,  
 137, 142, 198  
 Bacon, 155, 157  
 Baldwin, 119  
 Barthes, 93, 127  
 Baudouin, 43, 44  
 Berthaut, 46, 49  
 Besse, 9, 16, 24, 35, 43, 90, 94, 199, 201  
 Beuys, 17  
 Borges, 22, 81, 82, 84, 99, 102, 106, 109,  
 126, 129, 155, 158, 162  
 Borgia, 11  
 Bosseur, 181, 183, 185  
 Boucourechliev, 14, 185, 187  
 Boulez, 183  
 Bourriaud, 58, 64, 79, 180  
 Brayer, 13  
 Bretécher, 14, 31, 32, 56, 57, 79  
 Breton, 80, 164  
 Broc, 94, 95  
 Brown, 173  
 Cage, 14, 183, 185  
 Calabrese, 13, 16, 17  
 Canistris, 165, 167  
 Cantone, 16  
 Caron, 57, 58  
 Carroll, 14, 15, 81, 82, 84, 118, 119, 121,  
 122, 142, 144, 147, 155  
 Cartier-Bresson, 175  
 Cassini, 44  
 (de) Certeau, 6, 92, 125, 126, 127, 174,  
 180, 188  
 Chirico, 11  
 Chklovski, 70  
 Clouet, 130  
 Comar, 50  
 Conrad, 152  
 Cosgrove, 9, 61, 100  
 Cratès de Mallos, 95  
 Criqui, 70  
 Cuniberti, 13  
 Dahl, 153, 157  
 Dainville, 46, 47, 49  
 Davila, 171, 173  
 Debord, 12, 171  
 Découflé, 173  
 Deleuze, 5, 6, 28, 82, 155, 173, 199  
 Delvoye, 64, 68, 70, 90, 102, 104, 106,  
 107, 109, 118, 123, 158, 162, 167  
 Derrida, 7, 15, 16  
 Desliens, 72  
 Dibbets, 12  
 Dürer, 54  
 Éluard, 80  
 Eratosthène, 95  
 Ernst, 11, 163  
 Favier, 116, 118, 119, 144  
 Foucault, 7, 111, 118, 167  
 Fremlin, 49  
 Fulton, 13  
 Gerdy, 50  
 Gervereau, 101  
 Gombrich, 28, 53, 163  
 Goodman, 28, 62  
 Goulier, 49, 50  
 Groshens, 8  
 Guattari, 6, 28, 173  
 Guérin, 158, 173, 200  
 Harley, 7, 15, 16, 56, 58, 112  
 Harmon, 18, 167  
 Hausmann, 11  
 Heizer, 144  
 Hill, 17, 165  
 Hipparque, 95  
 Holanda, 39  
 Holbein, 12, 51, 53, 54, 177  
 Holt, 144  
 Homem, 39

Homère, 95  
 Ingres, 51, 53, 54  
 Jacob, 8, 16, 37, 39, 41, 42, 55, 56, 71,  
 79, 90, 102, 112, 118, 125, 127, 153,  
 162, 189  
 Johns, 12, 13, 177  
 Joseph, 17, 79  
 Jourde, 22, 99, 101  
 Kelly, 12  
 Kish, 37, 42, 57, 94  
 Klee, 12, 32  
 Lacoste, 58, 81  
 Lascault, 130  
 Lévi-Strauss, 130  
 Long, 12, 13, 173  
 Lovecraft, 16  
 MacArthur, 76  
 Macrobe, 95  
 Mallarmé, 183  
 Manuel de Portugal, 39  
 Manzoni, 12  
 Marchetti, 17  
 Mârien, 11  
 Marin, 6, 55, 100, 111, 112, 115, 188  
 Mehretu, 179, 180, 181  
 Mercator, 61, 81, 107, 119  
 Meschonnic, 102, 125, 126  
 Milhé, 76, 78, 90  
 Mondrian, 12  
 Monmonier, 60  
 More, 101  
 Münster, 35, 98  
 Murraciale, 61  
 Namuth, 175  
 Nespolo, 16  
 Nuti, 35, 36, 43  
 Occhiomagico, 13  
 On Kawara, 13  
 Oppenheim, 12  
 Osbourne, 189  
 Parmiggiani, 17  
 Peeters, 68, 123, 134  
 Perec, 14, 147, 149, 190, 191, 193, 195  
 Pericoli, 13  
 Philostrate, 163  
 Picabia, 16  
 Place, 14, 125, 126, 134, 137, 150, 190  
 Pollock, 12, 175, 177  
 Ptolémée, 32, 33, 34, 35, 37, 71, 98  
 Raphaël, 51, 54  
 Rauschenberg, 12  
 Rekacewicz, 64  
 Renaud, 84, 86, 88, 89, 90, 119, 144  
 Rennell, 151  
 Ripa, 43, 44  
 Ritter, 151  
 Rivière, 8, 21, 24, 33, 34, 90, 99, 131,  
 165  
 Santachiara, 13  
 Schrader, 49, 50, 53, 54, 109  
 Schuiten, 68, 123, 134  
 Smithson, 12, 20, 119, 144  
 Souriau, 19  
 Stalker, 171  
 Stevenson, 12, 100, 188, 189  
 Stockhausen, 187  
 Stravinsky, 183  
 Surun, 149, 150, 151  
 Swift, 150  
 Tadini, 17  
 Thiercelin, 84, 86, 89  
 Tiberghien, 10, 12, 20, 23, 28, 61, 62, 66,  
 81, 118, 123, 144, 146, 162  
 Tolkien, 99, 121  
 Torres-Garcia, 74, 78  
 (von) Trier, 200  
 Turchi, 23  
 Vermeer, 37  
 Verne, 22, 84, 100  
 (de) Vinci, 11, 35, 54, 163, 179  
 Visscher, 36, 165, 167  
 Welch, 79  
 Woodward, 7

# Table des matières

---

Avant-propos	3
<b>Entrer</b>	<b>5</b>
<b>I. Représenter</b>	<b>26</b>
<u>Chap. 1 / Cartographier : imagination, codes et autorité</u>	<u>31</u>
Imaginer	31
Peindre	34
Mesurer	42
Décrire	46
Contrôler	55
<u>Chap. 2 / Dérégler : imaginaire et conventions</u>	<u>60</u>
Choisir	60
Défamiliariser	64
Désorienter	70
Échelonner	78
<b>II. Fonder</b>	<b>91</b>
<u>Chap. 3 / Localiser : topiques des cartographies imaginaires</u>	<u>92</u>
Confiner	93
Déborder	102
<u>Chap. 4 / Former : disciplines de la carte et création</u>	<u>111</u>
Encadrer	111
Nommer	122
Miniaturiser	126
Modeler	131
<b>III. Pratiquer</b>	<b>140</b>
<u>Chap. 5 / Imaginer : un monde de possibles</u>	<u>142</u>
Découvrir	142
Projeter	157
<u>Chap. 6 / Improviser : dans les mouvements des cartes</u>	<u>171</u>
Danser	171
Peindre	174
Jouer	181
Écrire	188
<b>Sortir</b>	<b>196</b>
Bibliographie	202
Table des figures	219
Index des noms	230

TITRE : *La carte à l'œuvre. Cartographie, imaginaire, création*

RÉSUMÉ :

Quel rôle l'imagination cartographique joue-t-elle dans les processus de création ? Cette étude s'inscrit dans une dynamique de recherche qui accompagne depuis bientôt trente ans les usages nombreux et réguliers des cartes dans les arts plastiques contemporains. Mais elle propose une voie singulière, qui place l'imaginaire au centre de cette relation entre carte et œuvre, dans une réflexion traversant les périodes de l'histoire et les cadres disciplinaires. L'itinéraire proposé passe ainsi par des œuvres d'art contemporain et des cartes historiques, par des fictions littéraires et des albums pour la jeunesse, ou encore par des partitions musicales : une autre manière de comprendre ce que cartographier veut dire. La question de la première partie est alors définitionnelle. Non pas : qu'est-ce qu'une carte ? Mais : qu'est-ce qu'une cartographie ? Faire une carte, ce serait *représenter*, s'accordent à dire les définitions standards. Encore faut-il rappeler comment l'*imagination* a toute sa place dans un processus cartographique qui *construit* les territoires dans un *effet de représentation*. La seconde partie est aussi celle d'une définition : qu'est-ce qu'une cartographie imaginaire ? Et la réponse se déplacera du terme de *construction* vers celui de *fondation*. Imaginer une carte, ce serait se donner le pouvoir de fonder : un territoire, un monde, le lieu d'une œuvre à venir. La dernière partie finit de donner sens au terme de *fondation* : la cartographie offrirait l'espace d'un monde qui reste à inventer, voire d'une œuvre à accomplir. Et c'est encore grâce à l'imagination que le seul usage d'une carte pourra se révéler une *pratique*, pourra rejoindre le mouvement d'une *création*.

MOTS CLÉS :

Cartographie – Imagination – Imaginaire – Œuvre – Création – Art contemporain – Fictions

TITLE : *The Map at Work : Cartography, Imagination, Creation*

SUMMARY :

What role does cartographic imagination play in the creative process ? This study is part of a field of research that, for nearly thirty years, accompanies the numerous and regular uses of maps in the contemporary visual arts. But it offers a unique method that places the imagination at the center of the relationship between the map and work of art, by thinking through the historical periods and disciplinary frameworks. The proposed process thus journeys through works of contemporary art and historical maps, through literary fiction and youth albums, or through musical scores, as another way to understanding the meaning of map making. The question raised in the first part is thus definitional : this is not about the significance of a map, but rather the significance of map making. Map making is *representation*, according to standard definitions. Yet we must keep in mind how the imagination has a place in the mapping process that *builds* territories in an *effect of representation*. The second part is also regarding definition : what is imaginary cartography ? And the answer will change from the term *construction* to that of *foundation*. Imagining a map would be giving oneself the power to create : a territory, a world, or a place for a work of art to emerge. The last part completes the meaning of the term *foundation* : map making would provide the space for a world that remains to be invented, or even a work of art to be achieved. And again, because of imagination, the very use of a map could be revealed as a practice in itself, and could join in the movement of *creation*.

KEY WORDS :

Cartography – Imagination – Fantasy – Work – Creation – Contemporary Art – Fiction

**Doctorat Arts (Histoire, Théorie, Pratique).**

**EA 4198 LAPRIL, centre ARTES, Université de Bordeaux 3, domaine universitaire, 33607 Pessac Cedex.**