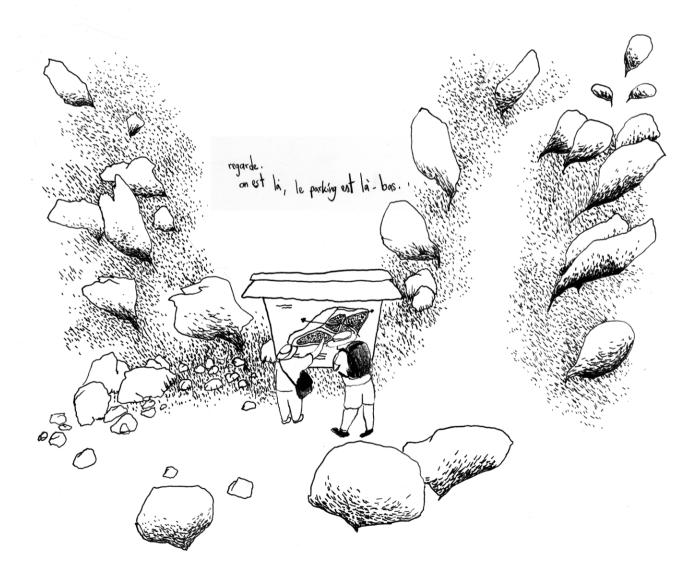


"Vous êtes ici"

L'affirmation est forte, ne souffre d'aucune forme de contradiction et vous laisse seul juge à en interpréter les conséquences. Elle n'est vraie que dans la mesure où vous vous trouvez assez proche du panneau et que celui-ci soit effectivement à l'endroit adéquat.

"Vous êtes ici"

L'inscription cartographique est généralement effacée en partie par les milliers de doigts qui se sont posés sur elle, par autant de milliers de "vous" qui, avant vous, ont joint, comme vous, l'énoncé susnommé à un mouvement de la main très particulier. Un mouvement régalien, directif, qui n'a pas besoin de chercher sa voie dans la carte, car vous voyez et comprenez instantanément tout le sens de celle-ci:



"Vous êtes ici"

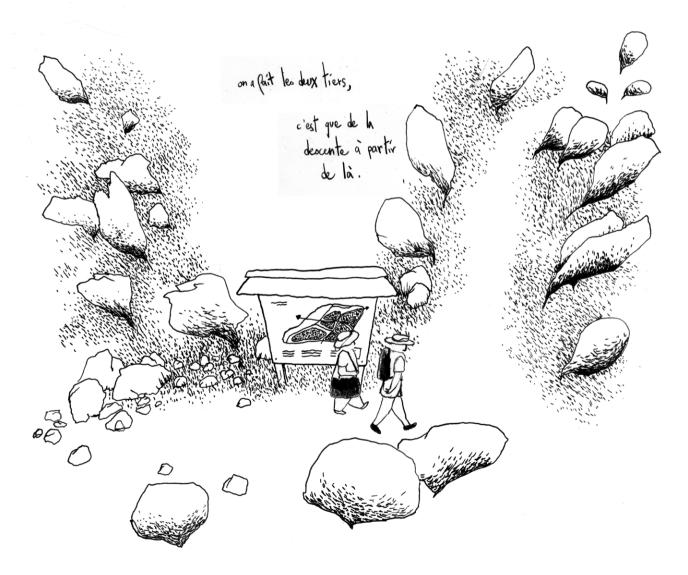
A partir du moment où vous aviez commencé à lire cette carte, vous n'étiez plus au bord d'un sentier de randonnée, vous étiez projeté en un point théorique, face à une fenêtre correspondant au cadre de la carte et montrant un point de vue vertical sur une portion du monde. Chaque toponyme, chaque cote d'altitude, chaque symbole de clocher était alors un lien affirmant le caractère analogue de cette carte avec la réalité. Le point rouge à moitié effacé n'était qu'une affirmation de plus de ce rapport mimétique.

A ce moment, vous avez sans doute dit:

"Vous êtes ici"

Déduction que vous avez fait à partir de l'abstraction figurative des distances montrées sur la carte, porportionnelles avec celles que vous pouviez espérer trouver dans la réalité. Après tout, il n'y a que dix centimètres entre le point rouge et la petite voiture bleue sur la carte. C'est à partir de ce moment que vous avez commencé à construire un récit parfaitement théorique et abstrait de votre situation :





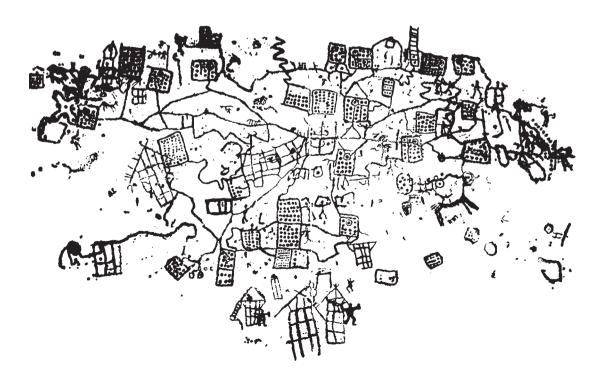
La carte vient après et en complément au langage et au récit, c'est la conclusion que fait Christian Jacob à la lecture et à l'analyse de la carte du rocher de Bedolina¹. Cette carte se situe dans le Valcamonica, dans les Alpes italiennes. C'est un ensemble de pétroglyphes de l'âge du Bronze, figurant entre autres des parcelles et des chemins. Ce qui ressemble alors à une des plus anciennes cartes jamais découvertes a pour fonction supposée la répartition spatiale entre les agriculteurs de la vallée, une sorte de "plan d'occupation des sols préhistorique2". Dans une société sans écriture, le récit oral est primordial dans la construction des rapports sociaux. Or, s'agissant d'une société d'individus attachés à des surfaces agricoles fixes, les habitants du Valcamonica d'alors ont fini par figurer une représentation miniaturisée de leur vallée. En lieu et place d'un récit complexe qui décrirait les agencements des parcelles entre elles au long d'un cheminement à pied, ils ont créé une image fixe qui, par le signe iconique, remplace dans le récit la fonction spatiale de la description. Aujourd'hui, nous ne pourrions que difficilement interpréter cette carte, car le récit oral qui l'accompagnait a disparu. Sans ce récit, impossible de nommer les familles propriétaires de telle ou telle parcelle, d'interpréter certainement tous les signes de la carte, etc. Cette gravure prend place en surplomb de la vallée, depuis un point de vue où tout un chacun peut constater l'étendue concernée par la carte. La carte et son référent sont dans ce cas profondément liés, l'un faisant face à l'autre sous une forme qui ne permet pas son déplacement en un autre endroit. La carte elle-même est un palimpseste, plusieurs niveaux de gravure existent, témoignant de plusieurs interventions espacées dans le temps, comme pour marquer des changements, extensions du village et autres évènements marquants, signe qu'elle servit de médiateur entre les habitants de la vallée et leur histoire.

JACOB, Christian, L'empire des cartes, p.41, Albin Michel, 1992

2 Id. p.43

En somme, la carte intervient là où le langage ne suffit plus, elle arrive dans une société lorsque l'espace dans lequel elle intervient devient trop complexe pour que son expression tienne dans le contenu d'un discours, elle diffère donc selon Jacob du récit, qui lui dépend du langage. La carte devient alors le médiateur privilégié entre les individus et le territoire.

En ce qui me concerne, la carte m'intéresse avant tout pour cette capacité à véhiculer un récit qui peut disparaître quand la carte peut lui survivre. La carte n'est tout à fait carte que quand elle s'accompagne d'une interprétation, une légende, par exemple. La carte de Bedolina n'a pas de sens utile pour nous en tant que carte, elle a plus de valeur en tant que trace de l'évolution des pratiques qu'en tant qu'information spatiale utile. Le récit analytique originel qui l'accompagne ayant disparu, l'objet cartographique qui reste en devient libre d'interprétation. Or, lorsque l'objet est seul à survivre, l'esprit humain aura tendance à chercher à recréer une histoire, c'est l'objet même de la recherche scientifique autour de cette carte de Bedolina, mais cet appel à l'histoire est surtout un véritable aimant à fiction.



Le cas de *l'Île au Trésor* en est un exemple parmi les plus célèbres. Stevenson décrivit³ ainsi sa méthode pour l'écriture du roman : il avait plaisir à dessiner une carte par pur loisir graphique et tant elle lui plu par ses formes, ses traits, aspérités et irrégularités qu'il en vint à imaginer des situations où des personnages seraient confrontés à ces éléments spatiaux, se succédant en une aventure les menant irrémédiablement à ce X mystérieux. La carte devient alors une contrainte narrative, permettant de limiter l'histoire dans un cadre où la complexité du récit reste tout à fait possible. La carte est alors la raison d'écrire et pour l'Île au trésor, l'histoire est d'autant plus précieuse que la carte originale dessinée par Stevenson fut perdue avant d'être copiée et l'auteur a dû en réinventer une version a posteriori de l'écriture du roman. Le procédé fut donc finalement inversé, et cette carte finalement éditée avec le texte fut une déception pour Stevenson qui ne la reconnu pas comme "son île au trésor".

Dans une intention comparable mais plus récente, citons le travail des membres de l'association "Une Autre Image", auteurs de la série *Dérive Urbaine*⁵. Dans le cinquième volume de cette revue, le procédé d'écriture des bandes dessinées tient à l'attribution à chaque auteur d'un "secteur" d'une carte, assigné à un numéro, tous appartenant à une seule et même ville, Capitalia. La carte fournie à chaque auteur est le point de départ de la narration, chacune de ces carte étant à l'origine des bouts de carte de Paris trouvé par hasard par Boris Hurtel, au gré de ses marches dans les rues de la ville. La carte, qui n'a ainsi d'autre justification sinon son apport graphique, est vide de noms, de toponymes.

Rien qui ne permet de reconnaître Paris sinon à celui qui en connaît par cœur le tracé des rues.

La carte devient alors le point d'accroche et d'unification des différents récits. Les interprétations de ces cartes, absentes à l'origine, deviennent réelles. Ce sont l'accumulation de ces récits, qui, bout à bout, donnent corps à l'espace de la ville et à sa nature, choses qui n'existaient pas sur les cartes d'origine. Le récit, nous le voyons ici, peut tout à fait transformer la lecture que nous pouvons faire d'un même objet. Dans l'exemple de *Dérive Urbaine*, le geste est d'autant plus fort que la ville de Capitalia fait tout à fait écho à son modèle parisien d'origine.

Un des plaisirs de la lecture de fiction, ce sont ces moments où notre esprit nous donne une impression de réalité. Et l'introduction de l'image cartographique est un procédé qui provoque immanquablement ce phénomène, tant notre lecture est façonnée de façon à reconnaître en la carte une image mimétique du monde.

Dans un article d'août 2012, Laurent Gerbier⁶ fait une analyse spatiale des séries à héros globe-trotters comme Tintin et Spirou. Il y relève par exemple que les sujets des aventures de Tintin sont toujours liées à un lieu et que si celui-ci n'apparaît plus au bout de quelques albums directement dans le titre, on trouve tout de même dans les premières éditions de Casterman des sous-titres explicites tels que "Reporter en Orient" pour Les Cigares du Pharaon ou "Reporter en Extrême-Orient" pour Le Lotus Bleu. Autant le procédé de Stevenson reposait entièrement sur la création et l'interprétation des formes et des lignes d'une carte fictive, autant pour Hergé, il s'agit davantage d'une contrainte d'écriture structurante, qui lui permet d'écrire "l'aventure" dans un contexte proche de ce que le terme pouvait véhiculer comme symbolique dans la littérature de son époque, majoritairement illustrée par les traditions du "tour" puis du "tourisme" du XIXème et début du XXème siècle.

Dans un court essai publié dans *The Idler*, en 1984 et joint aux éditions modernes du roman, de cet essai vient sa citation : "On m'a dit qu'il y avait des gens qui ne s'intéressaient pas aux cartes, il m'est difficile de le croire".

⁴ Id.

⁵ HURTEL BORIS, *Dérive Urbaine*, n°5, Une Autre Image, 2013 *Page précédente*: Carte de Bedolina, relevé intégral de Miguel Beltràn Lloris, dans *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici*, VIII. 1972.

⁶ GERBIER, LAURENT, *la conquête de l'espace (touristes, héros volants et globe-trotters)*, 2012, consultable sur : http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article438

Les aventures de Tintin sont ainsi une "déclinaison topique", preuve en est cette citation de Hergé rapportée par Numa Sadoul : "J'ai une idée, ou plutôt, une fois encore, j'ai un lieu, un décor".

Mais avant d'aller plus loin, mieux vaut définir un peu mieux ce que nous appellerons "carte" dans ces pages. Le Trésor de la Langue Française Informatisé nous en donne cette définition, en tant que "support d'information": "Représentation graphique conventionnelle, sur un support de carton, de toile, etc., de données concrètes ou abstraites localisées sur le globe terrestre." Pour Jacob, il s'agit avant tout d'une "matérialisation et d'une construction d'une image de l'espace"8et insiste-t-il sur l'importance de la construction d'un monde à partir d'un consensus social qui veut que le monde montré sur la carte soit le monde tel qu'on l'imagine à défaut de pouvoir le voir directement. La carte devient alors l'intermédiaire privilégié entre nos sens limités et la réalité dans ce qu'elle a de plus général et englobant9. Elle gagne alors une grande valeur communicationnelle et sert comme objet de pouvoir pour imposer sa propre vision du monde. Modifier ou inventer la carte, c'est alors directement agir sur le monde, tant celui-ci n'existe que dans notre représentation intellectuelle.10

Pour les éléments constructifs de la carte, je me référerai surtout aux textes de Gilles A. Tiberghien, à *Finis terrae*¹¹ en particulier. De cette analyse, il en ressort cinq principaux éléments: "le cadre, l'échelle, la grille, la charte des symboles, le type de projection." J'utiliserai principalement ses idées à propos des définitions du cadre et de la grille, en comparaison avec les points soulevés par Jacob sur ces mêmes sujets.

Aussi, pour bien entendre ce que nous appellerons "carte", nous en resterons principalement à la définition du TLFI et à partir de celle-ci, nous commenterons les observations à propos des cartes présentes dans le corpus d'étude.

Dans le domaine littéraire, la carte fictive sert le plus souvent d'introduction. Le lecteur peut s'y reporter pendant la lecture du texte pour situer dans l'espace de la diégèse les positions des personnages et des lieux. C'est un procédé dont Le Seigneur des Anneaux est sans doute un des plus éminents exemples. Dans l'œuvre de Tolkien, la carte de la Terre du Milieu n'apparaît qu'à l'intention du lecteur et est absente du récit (contrairement à l'Île au Trésor où les personnages iront jusqu'à se disputer la possession de la dite carte). La carte sert à introduire le lecteur dans un espace de fiction absolument gigantesque et sur cette carte, les toponymes permettront au lecteur de relier les noms des espaces traversées au parcours des protagonistes dans l'espace. Outre l'aspect pratique d'un tel dispositif graphique, bien utile au lecteur dans un récit où plusieurs groupes de personnages erreront en de nombreux endroits simultanément, la carte a aussi pour effet de "confier une matière" au récit. Pour Fall, l'un des postulats de la cartographie est en effet de présupposer la matérialité du monde¹². Nous l'avons vu, la carte prend place là où le récit ne suffit plus à lui seul à donner à comprendre le monde. Ce qui frappe avec la carte de la Terre du Milieu, c'est son détail, son application à transcrire physiquement l'existence de lieux. Lieux dont la seule expérience sensible que nous aurons sera celle des personnages qui les visiteront. Le monde tel que montré par la carte passe pour l'espace où l'ensemble du récit aura lieu. Mais la principale force de cette carte ainsi située en début de récit est de nous faire croire en l'existence dans la diégèse de tout ce que nous ne verrons pas à travers les yeux des personnages. La carte présuppose la réalité d'un hors-champ narratif gigantesque, un ensemble de lieux, de personnages et de situations non décrites, mais

⁷ SADOUL, NUMA, Entretiens avec Hergé, Casterman, 1976, p. 320. (via L. Gerbier)

⁸ Ibid. JACOB, p136

⁹ Id, p.137

¹⁰ FARINELLI, FRANCO, *Pour une théorie générale de la géographie*, Géorythmes, n°5, Recherches Géographiques, Université de Genève, 1989

¹¹ TIBERGHIEN, GILLES A., Finis terrae, Bayard, 2007

FALL, YORO K., L'Afrique à la naissance de la cartographie moderne. Les cartes majorquines : XIVè-XVè siècle, Karthala, 1982, p.15

pourtant présentes dans la diégèse. Ce que présuppose cette carte, c'est que nous acceptions l'entière existence dans la diégèse d'un ensemble de lieux que nous ne verrons et dont nous n'entendrons jamais parler dans le texte du récit. De la même manière, face à un panneau forestier, nous étions projetés face à un cadre montrant un espace que nous acceptions sans sourcilier comme étant réel, dussions-nous n'en voir qu'une petite partie durant la promenade.

Dans la suite de ce mémoire nous ne parlerons pas ou peu de ce type d'exemple et ce pour une raison assez simple: ce besoin de matérialité spatiale que Tolkien satisfait dans son roman n'existe que peu en bande dessinée, dans la mesure où celle-ci apparaît en fait à chaque case, à chaque décor où l'image fait alors le travail effectif d'un millier de mots pour décrire l'endroit et le contexte spatial des personnages. Lorsque de telles cartes apparaissent en bande dessinée, c'est à mes yeux plus une référence au genre littéraire de la fantasy, justement, plutôt qu'un réel besoin. Une carte introductive aurait alors bien moins d'intérêt pour le récit qu'elle n'en a dans le cadre du roman.

Les deux œuvres du présent corpus seront deux bandes dessinées où la carte est un objet majeur de la structure du récit, où elle accompagne les protagonistes, dans un rapport réflexif à l'endroit où ils évolueront. Dans une analyse précédente¹³, j'ai eu à travailler sur *Les Cités Obscures* pour décrire la façon dont la bande dessinée empruntait aux codes représentatifs de la coupe et du plan pour composer la façon avec laquelle le lecteur serait amené à voir l'espace diégétique. *Les Murailles de Samaris*¹⁴ en étaient l'exemple principal, le regard passant progressivement d'une vue en coupe à une vue en plan, nous révélant alors la composition trompeuse de la ville, ensemble de façades sans profondeurs cachant une machine infernale et tourbillonnante.

13 BOSMA, WIELAND, *Regarder l'espace*, École Européenne Supérieure de l'Image et Université de Poitiers, 2015

Pour ce cas-ci, l'analyse portera sur *La Frontière Invisible*¹⁵, de Peeters et Schuiten et le deuxième tome de *Perramus*, d'Alberto Breccia et Jean Sasturain : *L'âme de la cité*¹⁶.

Les deux excès possibles de la carte selon Tiberghien, soit l'excès d'application et l'excès d'abstraction¹⁷ sont les deux axes qui m'ont permis de sélectionner ces deux œuvres. Ces deux extrêmes sont des archétypes de la présence de l'image cartographique dans la fiction littéraire et en art contemporain. L'excès d'application, c'est l'exemple (qu'il est impossible de ne pas citer) de la carte au 1/1 de Borgès¹⁸. Lorsque le principe cartographique fait ainsi de la mimésis l'ensemble et l'unique but de son geste, le résultat donné est problématique, car il ne laisse plus de place à l'analyse. Si l'image obtenue correspond en tout point avec la réalité, ce qui n'arrive jamais, Umberto Eco l'a démontré¹⁹ à propos justement de la carte borgésienne, il n'y a rien de plus à y voir que nous ne pourrions constater directement dans l'espace réel.

¹⁴ SCHUITEN, FRANÇOIS et PEETERS, BENOÎT, Les Cités Obscures: Les Murailles de Samaris, CASTERMAN, 1983

¹⁵ SCHUITEN, FRANÇOIS et PEETERS, BENOÎT, *Les Cités Obscures : La Frontière Invisible*, tomes 1 et 2, Casterman, 2002-2004 16 SASTURAIN, JUAN et BRECCIA, ALBERTO, Perramus, tome 1, *Le pilote de l'oubli et l'âme de la cité*, Glénat, 1991 (l'édition originale sépare les deux histoires, nous parlerons uniquement de la

seconde)
17 TIBERGHIEN, GILLES A., *Land Art*, Atalante, 1993
18 BORGES, J.L., *L'Auteur et Autres Textes*, trad. Roger Caillois,

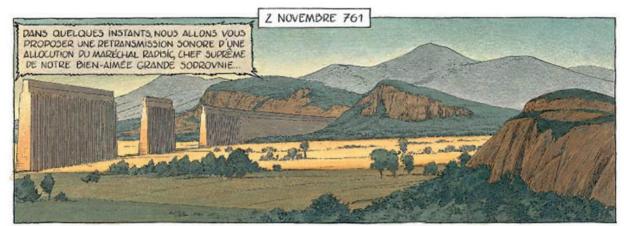
Gallimard, 1960, p.199

19 ECO, UMBERTO, Dell'impossibilità di costruire la carte dell'Impero 1 a 1, in CALABRESE, 1983, p.84-86

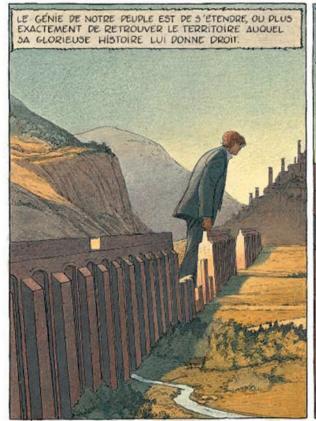
L'inadéquation de la carte doit exister pour en permettre une interprétation, et même une simple lecture²⁰.

Dans *La Frontière Invisible*, la figure de la carte est multiple, mais sa principale occurrence prend la forme d'une maquette construite à l'intérieur du centre de cartographie où évolue le personnage, maquette qui montre la miniature du pavs que le personnage sert en tant que fonctionnaire cartographe. Les questionnements, les actions du personnage principal seront tout le long des deux tomes liées à son interprétation de la carte et son sens, sémiotique comme politique. Les auteurs semblent installer une porosité entre le signifié et le signifiant, chose complexe et lourde de sens dans un monde de fiction comme présent dans Les Cités Obscures. Le pouvoir et l'autoritarisme politique sont le moteur du récit, ce qui nous amènera à en faire une lecture à partir des concepts de Jacob, tant le pouvoir et la cartographie y sont décrits comme intrinsèquement liés. Cette lecture politique de la cartographie et du rôle du cartographe nous amèneront à distinguer les différents positionnements intellectuels et philosophiques illustrés dans le récit, par rapport à des positions historiques et des écoles de pensées qui aujourd'hui encore peuvent diviser les approches du dessin de la carte.

Il m'importait également de faire une lecture cartographique de *Perramus: l'âme de la cité*, tant j'ai pu trouver des liens importants entre le processus narratif qui guide les personnages et les démarches d'artistes du Land Art tels que Richard Long²¹.









GOODMAN, NELSON, Problems and Projects, Hackett Publishing Co, 1972, p.15, voir aussi *Comment faire mentir les cartes*, de Marc Monmonnier, Flammarion, 1993 : "Non seulement le mensonge est facile avec les cartes, mais il est même essentiel." (p.23)

²¹ Et en particulier à propos de son concept de *non-site* À *droite* : extrait de *La Frontière Invisible*, tome 2, page 20

PERRAMUS

Parmi les nombreuses interprétations de l'œuvre de Breccia, celle qui part du champ théorique de la cartographie restait à faire et, à la lecture de commentaires de Tiberghien dans Land Art, nous pouvons y dresser une interprétation politique de l'usage de la carte. Perramus est une série d'Alberto Breccia et Jean Sasturain prenant place dans un pays d'Amérique du Sud de fiction, dans lequel nous reconnaîtront sans peine l'Argentine des maréchaux. Ce tome en particulier fait évoluer le récit dans la ville de Santa Maria, un avatar fictionnel de Buenos Aires. L'ensemble de la série est un témoignage fort des auteurs pour transmettre une image de la vie sous la dictature, un récit où les militaires sont tous des cadavres animés d'une malveillance qui illumine leurs orbites creuses d'un point blanc sans âme. L'âme de la cité raconte comment les protagonistes tentent de sauver la ville, victime d'une disparition de son âme, orchestrée par la dictature.

Pour ce faire, ils utiliseront un protocole complexe, à partir de cartes à jouer, d'une carte de la ville et de la figure du chiffre sept. La carte est à l'origine des actions et des personnages rencontrés. Le témoignage est la justification du mouvement entrepris, il faut que quelqu'un puisse voir et (nous) raconter ce qu'il y a à voir. C'est un jeu complexe entre le récit personnel des auteurs, eux-mêmes ayant souffert directement de la dictature, et la fiction ainsi construite, où les personnages rencontrés deviennent des toponymes d'une carte qui doit être remplie pour ancrer la ville de Santa Maria dans une réalité matérielle. Le processus est à l'inverse de celui de la création d'une carte : ici, la carte existe mais la ville disparaît. Par excès d'abstraction, la carte de départ ne montre rien de la ville sinon sa forme, il nous incombera par exemple de définir la nature de l'étoile tracée sur la carte par Perramus, est-ce une grille ? est-ce un cadre ? L'un comme l'autre impliqueront chacun une justification différente à ce processus d'itinérance.





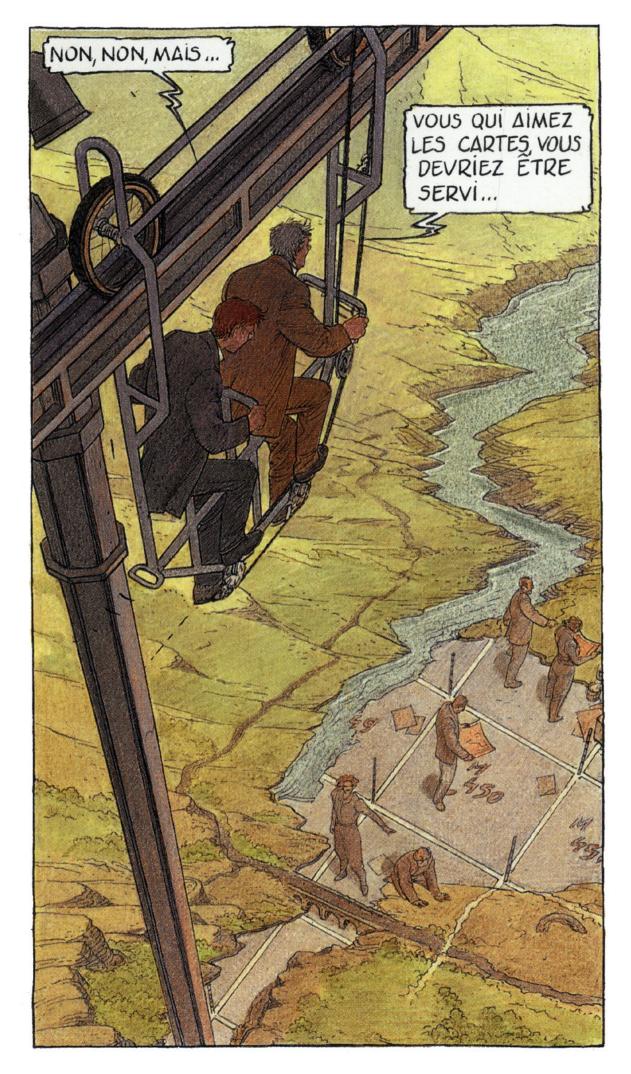








16



Première Partie:

La Frontière Invisible (ou l'excès d'application)

De la carte naît le pouvoir

A la lecture de *La Frontière Invisible*, le rapport entre le pouvoir politique et la cartographie apparaît comme le moteur essentiel de la transformation du cadre d'évolution du personnage principal, Roland de Crémer. Celui-ci est un nouvel employé du Centre de Cartographie, situé en plein désert, loin des villes et au service d'un pouvoir militaire lointain. Au long de l'histoire, Roland va être pris à parti tout à tour par son mentor, un collègue ambitieux et les militaires, tant et si bien qu'il va se perdre et ne va plus savoir comment concilier sa conscience professionnelle naissante de cartographe et les différents besoins de sa hiérarchie.

Au long des situations, nous sommes amenés à constater la nature de cette hiérarchie au sein du centre, celle-ci prend parfois des atours symboliques, via les dialogues des personnages entre eux, où apparaît clairement une classification des personnes, l'exemple le plus marquant reste sans doute celui de la quatorzième page du deuxième tome, où un employé s'adressant d'abord avec beaucoup de déférence à Roland de Crémer parle dans la même phrase avec un certain mépris des employées présentes et travaillant aux "choses très simples".

Mais l'aspect qui nous attirera le plus sera sans doute la construction spatiale des rapports de pouvoir et de domination dans l'espace, aussi bien dans l'élaboration de la planche que dans celle de la diégèse.

Prenons ainsi en premier lieu le bâtiment dans lequel l'histoire se déroule en majorité: c'est un dôme. La grande maquette qui en occupe la majeure partie est donc recouverte d'une coupole, un symbole architectural fort, puisque celle-ci est l'apanage des temples, qu'ils soient dédiés à la foi, tels que ceux du Panthéon de Rome et celui de Santa Maria del Fiore à Florence, pour ne citer qu'eux, ou qu'ils soient dévolus à la loi ou aux arts, tels la coupole du Capitole à Washington ou celle du Centre National des arts du spectacle de Pékin (dans un genre plus contemporain).

La coupole garde son attrait principal, celui de la couverture et de la domination, imitant la forme sensible du ciel, concurrence étant faite alors entre les états pour montrer lequel aurait la coupole la plus proche de celui-ci, lequel aurait la coupole la plus large et la plus imposante. La coupole suggère le ciel, elle induit un centre, supposément à la verticale de son apogée et en cela, est non seulement la forme permettant le plus grand volume uni possible mais aussi la plus mimétique du globe terrestre. Dans ce rapport globalisant à cet espace, la répartition des situations des divers protagonistes a un sens certain. Ainsi, lorsque Roland de Crémer arrive au centre, il y vient à pied, tourne autour pour en trouver l'unique porte. Lorsque le Maréchal vient visiter, il le fait depuis les toits, arrivant en dirigeable et lorsque Roland découvre "le Club", maison close réservée aux employés du centre, il le fait en descendant les marches vers un niveau souterrain. Dernier exemple et non des moindres: lorsque Paul Ciceri tombe en disgrâce, il trouve refuge au sous-sol, dans les archives du Centre, au milieu des fossiles : lui-même se range spontanément parmi les reliques passées du Centre, là où personne n'ira le chercher.

Le Centre, par son but et par sa forme, nous rappellera la monade²² de Leibniz, une "unité sans portes ni fenêtres qui tire toutes ses perceptions de son propre fond.²³". La monade est, en architecture, un terme qui peut permettre de caricaturer une intention de construire un bâtiment qui se suffirait à lui-même, la monade devenant alors un vase clos en parfaite autonomie. La monade est une unité, le terme vient du grec μόνος, mónos, soit "unique". Le projet monadique porte en lui-même sa propre destruction, car il suppose l'extraction d'une partie du monde à celui-ci, afin d'en créer un nouveau. Ce nouveau monde, artificiel, périclite généralement à cause de sa conception humaine, donc mortelle. Le terme même, en architecture, est lié au roman de Robert Silverberg, Les Monades Urbaines24, qui décrit des tours gigantesques, aseptisées, où l'humanité vit en totale autonomie vis-à-vis de l'extérieur, dans une société totalitaire. La figure de la monade, en littérature, est créateur d'une certaine angoisse chez le lecteur, au même titre que le mythe de la créature de Frankenstein, il s'agit d'un acte de création qui mime le geste "divin". Le créateur d'un monde devient de facto le maître absolu de ce monde, celui qui sait tout à son propos, de son origine jusqu'à sa fin. Et nous retrouvons là les grands buts premiers de la cartographie : offrir au souverain commanditaire la possibilité de contempler une vision intelligible du monde, le mettant alors dans une position de savoir supérieure à ceux qui en sont privés.25

Voir à ce propos : Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988

ANTONIOLO, MANOLA, « Les plis de l'architecture », Le Portique [En ligne], 25 | 2010, document 11, mis en ligne le 25 novembre 2012, consulté le 02 mai 2016. URL : http://leportique.revues.

SILVEBERG, ROBERT, *The World Inside*, Doubleday, 1971, traduction de Michel Rivelin pour l'édition française de 1974

Pour l'anecdote, citons l'exemple de l'empereur romain Domitien, qui fit exécuter un particulier, Marcus Pompusianus, pour le crime d'avoir possédé une carte du monde, coupable donc d'avoir contesté ainsi la position de l'empereur, seul à avoir le droit de dominer ce regard vertical sur le monde. (d'après ARNAUD, Pascal, *L'affaire Mettius Pompusianus ou le crime de cartographie*, Mélange de l'École Française de Rome, MEFRA, 1983, p 677-699)

Malgré cette classification sociale apparente dans la répartition spatiale, la nature architecturale rappelle les habitants du Centre vers l'image du monde qu'elle contient: lorsqu'une fenêtre apparaît dans l'image, on ne peut que rarement deviner si celle-ci montre l'extérieur ou l'intérieur du centre. Les choix de représentation sont volontairement confondants et quand ils sont révélés, ils permettent de construire les personnages. La fenêtre de Shkodrâ donne sur l'extérieur et c'est bien à la fenêtre, qu'elle regarde, lorsque Roland arrive, signe qu'elle regarde vers le monde et l'extérieur. La chambre de Roland, elle, donne sur la maquette; c'est l'image du monde qu'il regarde comme étant l'extérieur. L'intérieur du Centre devient le monde sur lequel donne la fenêtre, les points lumineux dans le ciel sombre ne sont que les lumières des chambres de l'autre côté, et pourtant elles y apparaissent comme des étoiles.

Dans un autre genre, la première moitié du deuxième chapitre du premier tome²⁶ montre une scène où Paul Cicéri et Roland de Crémer, soit l'analyste des cartes et son élève visitent la maquette depuis un point de vue vertical, depuis le dessus, via un réseau de vélocipèdes sur rails. Les autres employés, affectés à la réalisation de la maquette, soit un travail de représentation à partir du travail des analystes, sont en-dessous, au niveau du sol artificiel et parfois munis de loupes grossissantes, preuve que eux, contrairement aux analystes, n'ont pas droit à la vision du dessus que confère la position de lecteur-dessinateur de la carte. Chacun est muni de feuilles de travail, d'extraits de cartes à une échelle très basse, se rapprochant du 1/1, empêchant une lecture du territoire global. Par cette scène, les auteurs nous montrent un partage social des pouvoirs entre analystes et artisans, autour du pouvoir que confère le droit à posséder et à interpréter la carte.

22

LES OBSERVATIONS DES GÉO-DESSINATEURS, LES AH, OUI, C'EST ... ANALYSES DES DIFFÉRENTS SERVICES DU CENTRE TOUT DOIT FINIR PAR PRENDRE PLACE ICI ...

²⁶ Pages 25 à 29 du tome 1 de *La Frontière Invisible Ci-contre* : extrait de la page 28 du premier tome

S'il est bien un message sans équivoque dans ce récit, c'est l'usage de propagande auquel se porte aisément la carte. Le maréchal Radisic compte ainsi utiliser celle du Centre pour soutenir son projet politique et les désaccords théoriques des membres du Centre serviront de prétexte à réorienter le résultat final vers une cartographie au service d'un sens politique final et non plus comme champ d'étude scientifique à proprement parler. Brian Harley décrit ce constat ainsi²⁷:

"Que la carte soit produite sous la bannière de la science cartographique, comme l'ont été la plupart des cartes officielles, ou bien qu'elle soit un exercice de propagande déclarée, elle ne peut éviter d'être impliquée dans les processus de pouvoir."

Dans la longue définition de la carte par Christian Jacob, un des points majeurs est la nature *consensuelle* de la carte. Tant la forme même du monde ne peut être visuellement perçue que depuis récemment, et indirectement, par l'œil des satellites, que la carte a toujours été un consensus fait à l'échelle des personnes représentées par le commanditaire de la carte (roi, bourgmestre, propriétaire terrien, etc.) pour représenter sous un forme intelligible l'espace que le commanditaire doit pouvoir comprendre pour diriger son domaine. Si, pour emprunter la formule de Korzysky, "une carte n'est pas le territoire" est le monde. Le principe de l'idée de monde repose sur le fait que celui-ci n'existe que là où il est "dégagé des contingences du sensible pour partager d'emblée la vision de l'intelligible" soit sur la carte.

Dans un tel cas, toute action sur la carte aura une répercussion sur l'image que l'on a du monde. L'intention du pouvoir militaire et autoritaire représenté par la figure du maréchal Radisic est donc de modifier le consensus social autour de la frontière du pays afin de justifier sa politique expansionniste³⁰. L'arrivée des machines et d'un nouveau processus cartographique s'épargnant le travail d'analyse et de lecture est alors une bénédiction pour le pouvoir, car il permet, comme le remarque Paul Cicéri, de "faire dire n'importe quoi"³¹.



²⁷ HARLEY, BRIAN, *Le pouvoir des cartes*, Anthropos, 1995, p.23 28 KORZYBSKI, ALFRED, *Science and Sanity : An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, Institute of General Semantics, 1994 (5ème édition)

²⁹ JACOB, ibid, p.414

³⁰ p.60 de la *Frontière Invisible*, tome 1: "ce qui compte, ce ne sont pas les cartes mais ce qu'on veut leur faire dire. J'attends de vous que vous me fournissiez les arguments irréfutables dans mon combat pour la Grande Sodrovnie"

³¹ p.40 de la *Frontière Invisible*, tome 2 *Ci-dessus* : extrait de la page 31 du premier tome

La Frontière Invisible nous décrit un conflit entre deux écoles. La première, celle portée par Paul Cicéri, montre une méthode analytique, qui part d'un travail de relevé sur le terrain pour tomber entre les mains des cartographes, dessinateurs et interprètes de la carte, pour ensuite finir sous une forme construite, la plus précise et fidèle au monde possible, la maquette. La seconde, illustrée par la figure de Ismail Djunov, part toujours d'un travail de relevé, mais celui-ci est transmis a une machine, qui transforme aussitôt ces informations en une trace dessinée, en une carte, via un procédé informatique, algorithmique, même. Cette carte finit toujours entre les mains des maquettistes, qui appliquent ces informations à la maquette finale. Le pouvoir lié à l'interprétation de la carte passe ainsi du cartographe au technicien, responsable alors de l'algorithme et donc du résultat graphique. La machine, elle-même, n'a pas d'opinion et les cartes qu'elle fournit n'est que le fruit d'une règle fixe d'interprétation des données. En se mettant complètement aux ordres du pouvoir à la fin du second tome, Djunov abandonne finalement tout pouvoir et toute responsabilité d'interprétation de la machine. La carte perd son sens en perdant sa lecture, car sans interprétation, la carte peut en effet dire une chose et son inverse. Jacob décrit ainsi cette intention du pouvoir comme un désir d'objectivité de la carte, celle-ci ne doit plus porter les traces de l'énonciation, signe qu'elle serait le fruit d'une subjectivité qui pourrait induire l'erreur³².

La carte est une convention non empirique, mais dans le cadre de cette maquette gigantesque, cette affirmation est toute relative, car le podium de la page 56 met justement les personnages et le lecteur dans une position de surplomb audessus de ce qui ressemble au pays que montre la carte, en particulier celle de la page 21. Ce rapport d'une case à l'autre, permis par un effet de tressage³³, entraîne une confusion volontaire chez le lecteur, qui peut voir dans la maquette que surplombe Radisic, non pas une carte, ce qu'est à l'origine la maquette, mais le monde montré par la carte de la page 21. Pour les employés du centre affiliés à la réalisation de la maquette, la carte qu'ils construisent est une image de la réalité validée par leurs supérieurs, les analystes comme Paul Cicéri ou Roland de Crémer, ce sont d'ailleurs eux seuls qui portent le nom de "cartographes", mais pour ces cartographes, la carte est le fruit non pas de leur expérience sensible, mais le résultat de l'analyse des données envoyées par les inspecteurs géographes sur le terrain. Finalement, personne n'a d'expérience empirique du monde et lorsque Radisic monte à la tribune, dominant le monde, il se met dans la position divine de celui qui peut "voir" le monde et s'approprie aux yeux de tous cette expérience empirique. L'excès d'application de cette maquette sert son discours, tant celui qui prétend définir le monde (le dirigeant autoritaire) peut dans ce cas sembler légitime.

Aussi, à propos de la carte au 1/1 de Borgès, Christian Jacob nous dit en ce sens : "Le simulacre impose la rationalité cartographique au désordre topographique, et assujettit l'espace réel et ses habitants à la géométrie, reflet du dessein impérial et de la raison politique."³⁴ Dans son discours à la tribune, le projet politique révélé propose ainsi l'ouverture au public du Centre, soit l'utilisation du consensus cartographique à des fins de propagande, le public étant alors convié à contempler l'étendue du territoire national, tel qu'il sera montré. Mais l'ambition politique du pouvoir autoritaire ne s'arrête pas là,

³³ Selon l'expression de Thierry GROESTEEN dans Système de la bande dessinée, PUF, 1999

Voir pages suivantes : pages 21 et 56 du premier tome

Jacob, ibid, p.409







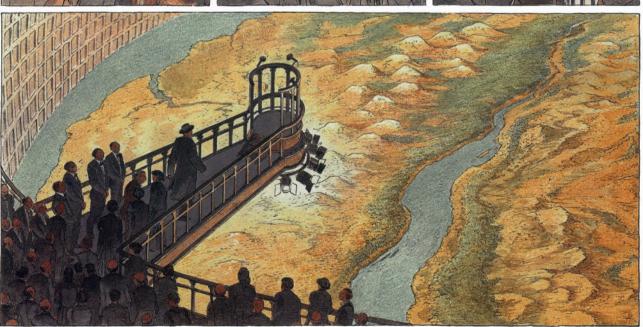












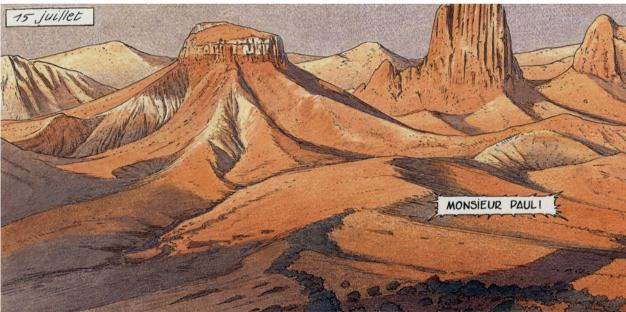


DESSERVI TOUTE CETTE RÉGION ..

L'ENDROIT REPRÉSENTÉ SUR LA GRAVURE.

et décrivant successivement la chute de chacune des Cités Obscures, racontées dans de précédents volumes, Radisic prétend à l'hégémonie de "la Grande Sodrovnie" sur le reste des Cités. Chose qui semblera se réaliser à la fin du second tome : "[...] la frontière bouge sans cesse, elle change si vite qu'elle en devient invisible³⁵." Alors, le centre doit retravailler la carte pour représenter en maquette le nouveau territoire, tant et si bien qu'il se dirigera sûrement vers une représentation complète du monde des Cités Obscures en son sein.

p.67 de la *Frontière Invisible*, tome 2





Signifiant et signifié cartographique

Ce récit partage avec la plupart des autres ouvrages des mêmes auteurs la capacité à mettre en doute notre compréhension de la diégèse et ce, en plein milieu du récit. Cela est le cas dans les *Murailles de Samaris*, par exemple. Partant du rapport entre le signifiant, la carte et son signifié³⁶, le monde, rapport si particulier tant l'existence de la carte ne peut se faire que dans le monde lui-même (à l'exception des cartes mentales, cas très extrême de dématérialisation de la carte³⁷), les auteurs jouent avec notre lecture de la page et notre interprétation des images. Le postulat de Korzybski³⁸ : "la carte n'est pas le territoire", est mis à mal dans cette histoire où la matérialité même de la carte n'est pas un élément suffisant pour différencier ce qui, dans la diégèse, relève du monde ou de sa représentation.

A plusieurs reprises, la maquette est ainsi représentée de telle façon qu'on ne saurait au premier abord dire s'il s'agit de celle-ci ou d'un paysage extérieur. A la page 48 du premier tome, la planche commence par exemple sur une nouvelle scène (voir page de gauche), montrant un paysage de mesa³⁹ en une large case, accompagnée d'un encart précisant la date,

Pour cette interprétation, nous emprunterons les concepts de signifiés et signifiants à Ferdinand de Saussure. La carte étant alors le signifiant (iconique) du monde (ou du moins de l'image mentale consensuelle que nous nous en faisons), voir DE SAUSSURE, FERDINAND, Cours de linguistique générale, Payot, 1972

La carte mentale est la carte que chacun trace spontanément sur une feuille vierge, sans autre support informatif que sa mémoire. Au-delà de la capacité à recopier de mémoire une carte déjà vue, la carte mentale s'illustre surtout lorsque l'on souhaite voir comment une personne perçoit la construction et l'organisation de l'espace autour de lui. A ce sujet, voir JACOB, op. cit, p 448-454. Voir aussi et surtout *This way Brouwn*, recueil de croquis d'anonymes indiquant à Stanley Brouwn son chemin dans les rues d'Amsterdam.

³⁸ KORZYBSKI, ALFRED, Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics, Institute of General Semantics, 1994 (5ème édition)

³⁹ Pour rappel, la *mesa*, de l'espagnol "table" est la formation géomorphologique en petit plateau typique des paysages arides, une forme de paysage rendue célèbre par l'utilisation iconique faite à partir de la Monument Valley (Colorado).

le 15 juillet et d'un phylactère, une exclamation : "Monsieur Paul !". Le dessin pourrait, avec le même cadrage, nous montrer de manière évidente qu'il s'agit de la maquette du Centre, en figurant par exemple les fenêtres sur le mur opposé, au loin, ou bien en figurant un élément permettant de donner une échelle comparative (un personnage, typiquement) mais cela n'est pas le cas. L'absence d'échelle devinable dans le dessin nous laisse dans le doute. Seules les cases suivantes, montrant les maquettistes affairés à travailler aux détails, nous permet de le comprendre. La page 20 du second tome commence sur une situation similaire, les deux premières cases, vides de toute présence humaine, ne nous laissent pas la possibilité d'interpréter avec certitude la nature de ce qui nous est donné à voir. L'exemple de ces deux pages permet aux auteurs de mettre en avant le réalisme extrême de la matière de la maquette, jusqu'à en convaincre Kalin, le chien de Roland. De la même manière, les scènes où Roland de Crémer est montré dans sa chambre, a côté de la fenêtre sur la maquette, dans les pages 15 et 24 du premier tome, nous donnent à voir la maquette et seules les éléments mécaniques apparents nous permettent d'en saisir la nature. Même les fenêtres au loin semblent se confondre avec des possibles étoiles dans le firmament.

Mais l'image la plus marquante est celle de l'aqueduc détruit, que nous voyons représenté dès les premières pages du premier tome⁴⁰. Cet aqueduc va revenir plusieurs fois, toujours à une échelle plus proche du 1/1 que la fois précédente et montré d'une façon qui rappellera la précédente. Lors de cette première occurrence, l'image est, nous dit-on, un relevé qu'il reste à analyser, classer, reporter sur une carte qui reste à dessiner. C'est une image gravée reportée à partir du regard d'un arpenteur dans le monde des Cités Obscures, une image vue du sol, qui n'a pas grand-chose à voir avec une carte (ce qui interpelle Roland).



Je n'y comprenais rien... Qu'est-ce qu'il voulait que j'en fasse de sa gravure? Bon, de la méthode, comme il dit...



Voulait - il que j'analyse le style de cette ruine? Que j'essaye de la dater?...
Que j'identifie sa provenance?...



Je dirais que c'est du roman tardif.. Mais je suis cartographe moi, pas critique d'art...



A moins qu'il ne cherche à tester mes connaissances en géologie. Mais les pierres, je le reconnais, ça n'a jamais été mon fort.



⁴⁰ *Ci-contre*: page 19 du premier tome

Ces quatre cases, montrant cette image de manière fragmentée, nous mettent à la place de Roland de Crémer, nous donnant ainsi à voir exactement ce que voient ses yeux, dans une forme de narration à *ocularisation interne*⁴¹. Ce regard que nous empruntons à Roland, lui-même l'emprunte à l'arpenteur initial, tant il est convenu que ceux-ci opèrent avec la même minutie qui régule les actes et les gestes des employés du Centre. C'est bien là ce qui le met en difficulté, lui qui est habitué à être dans la position du regard qui voit au-dessus du monde, face à un cadre qui contient une carte, il se retrouve face à une image dont le cadre se rapproche plus de celui du tableau, à un positionnement et une gestuelle qui correspondent au vécu d'une personne, ici, l'arpenteur.

Nous le retrouvons ainsi p.29 (voir ci-contre) du premier tome, lors du tour en vélocipède, le dessinateur choisissant ici de nous mettre exactement dans la même position que plus tôt, montrant la scène depuis le point de vue du graveur de l'image initiale. En nous montrant l'extrême similarité entre les deux images la carte perd à nos yeux sa nécessaire inadéquation, cette différence avec son modèle qui permet son analyse⁴². Nous sommes, comme Roland de Crémer, surpris face à cette "précision". Mais déjà, Schuiten et Peeters font naître un doute quant au sens de ces images, ne serait-ce que par ce choix de nous montrer exactement le même cadrage que celui pris par l'arpenteur : l'ocularisation de cette case est exactement celle depuis le point de vue de l'arpenteur, sur le terrain. Sur leur vélocipède, les deux personnages ne voient pas ce cadrage, la surprise de Roland de Crémer est due à la précision du travail des maquettistes, il n'a pas conscience depuis son propre point de vue dans l'espace de l'exactitude de l'agencement des parties entre elles. Ce savoir, il nous est en revanche donné, puisque nous pouvons revenir quelques pages en arrière et le constater par nous-même⁴³.





34

⁴¹ JOST, FRANÇOIS, Du Nouveau Roman au Nouveau Romancier. Questions de narratologie, Université de Paris 7, 1983

⁴² GOODMAN, NELSON, op. cit..

⁴³ Toujours dans un effet de *tressage*

Par cette similitude, l'image suggère presque la présence de l'arpenteur, celui-ci nous donnant son regard comme première case de la page 29 de la même manière que Roland nous donnait le sien pour les premières cases de la page 19. Cet aqueduc, nous le retrouvons finalement à la page 58 du second tome (voir ci-contre, image en bas de page), vers la fin du récit, à l'échelle 1/1, pour ainsi dire, car nous le voyons toujours depuis le même point de vue dans l'espace, bien que l'image soit centrée sur les deux personnages en fuite. Toujours depuis le même point de vue, celui de l'arpenteur initial "comme si tout était écrit", dit même Roland, comme pour appuyer cette relation profonde entre la carte et son modèle. En reconnaissant l'endroit, Roland ramène auprès d'eux le poids du pouvoir autoritaire, en faisant et en formulant ce lien, il fait comme retomber autour d'eux la coupole du Centre, prophétisant leur capture qui aura lieu deux pages plus tard. Notons d'ailleurs à ce même sujet que le pont traversé à la page 56 est exactement le même, montré depuis le même point de vue qu'à la page 18, lorsque Roland ouvre pour la première fois un rouleau de relevés (voir cicontre, image en haut de page).

Cette confusion manifeste et entretenue entre le signifiant et son signifié donne un sens particulier au début de la scène 6 (pages 20-23 du second tome) dans laquelle Roland intervient pour contester la construction dans la maquette du mur coupant Mylos. Dans la lecture qu'il en fait, les machines ont entraîné une erreur dans l'interprétation de l'emplacement du mur, mais plus tard, lors de son exil, confronté à ce mur, il comprend que l'expansion du pays est réelle et la construction du mur ne faisait que figurer cette nouvelle frontière. Or, en appuyant sur le rôle que tient le Centre dans les projets de Radisic, par ce discours: "Il m'appartient, avec votre soutien sans faille, de la rendre [la frontière] bientôt visible" et en construisant un rapport flou entre la carte et son modèle, il apparaît que l'impossible et pourtant réel mimétisme de la carte avec le monde des Cités Obscures permet peut-être une transformation de ce même monde par la modification de son signifiant : la maquette.











Je me retrouvais dans les lieux-mêmes sur lesquels Monsieur Paul m'avait fait travailler, le jour de mon arrivée au Centre. Comme si tout était écrit.

Le mur traversant la ville existant alors plus tard dans l'album grâce avant tout à sa figuration sur la carte elle-même.

A ce sujet, notre propre expérience de la manipulation des cartes à travers l'histoire nous montre que le monde est le seul à être transformé par de telles ingérences, pas le territoire⁴⁴. Le monde étant un consensus construit autour de et par la carte, modifier celle-ci peut tout à fait modifier ce même consensus. Or, ce qui a lieu dans cette histoire est chose permise par la fiction, une modification de la réalité par son signifiant. La chose avait déjà été tentée dans Dolorès⁴⁵, où un maquettiste de génie se voit commander la réalisation d'une miniature de la maison d'une femme célèbre par celle-ci. En construisant peu à peu son modèle réduit, il réalise que celuici a un impact direct sur la maison elle-même. La précision parfaite de la maison, à échelle réduite, ne permettant plus de la différencier de la maison originale, le maquettiste finit par s'enfermer avec sa commanditaire dans son modèle réduit, après la pose finale du toit, clôturant ainsi un espace réduit "miroir du monde et point de vue sur le monde [...] qui tire toutes ses perceptions de son propre fond46", une monade, en fin de compte.

A ce sujet, les pleines pages marquant le passage d'un chapitre à un autre sont peut-être les moments les plus flagrants de cette bascule du signifiant au signifié, de la carte au monde. Cela s'explique par la nature de ces encarts, qui s'inscrivent dans un cadre plus métaphorique en comparaison avec le rapport "réaliste" du reste des pages avec la diégèse. Ces encarts montrent souvent une image mettant en exergue le contenu des pages à venir. Parmi ces pages, nous inclurons l'ensemble des couvertures, pages de garde, etc.

La couverture du premier tome, ainsi, montre Roland de Crémer, carte en main, la coupole du centre derrière lui, marchant au-dessus de la maquette, suggérant une maquette qui, montrée ainsi en-dehors du Centre, remplace le monde extérieur qu'elle est sensée copier. Ouvrez le livre et vous tomberez face à la page de garde, répétant le titre, les auteurs et le nom de l'éditeur, et figurant un globe sur lequel on devine les fenêtres du Centre sur l'hémisphère Nord et une carte du monde des Cités Obscures au Sud. Cet objet chimérique montre la volonté des auteurs de nous donner à voir ce bâtiment comme une copie du monde fonctionnant en huis-clos, un endroit fonctionnant si indépendamment du monde extérieur qu'il devient indistinguable d'un monde à part. Cette figure, confondant la forme du bâtiment avec celle du globe, nous la retrouvons pour l'introduction au quatrième chapitre, avec ,en sus, la figure du maréchal marchant sur le monde, prévision funeste s'il en est. L'encart correspondant au septième chapitre fait peu ou prou la même chose en montrant un paysage créé à partir de la paroi extérieure du bâtiment, tordue à l'horizon pour former monts et collines vers lesquelles avance le véhicule transportant les personnages, signe qu'avancer ne sert à rien pour échapper à la carte et à sa coupole, symboles du pouvoir autoritaire, amené à prendre contrôle des lieux.

38

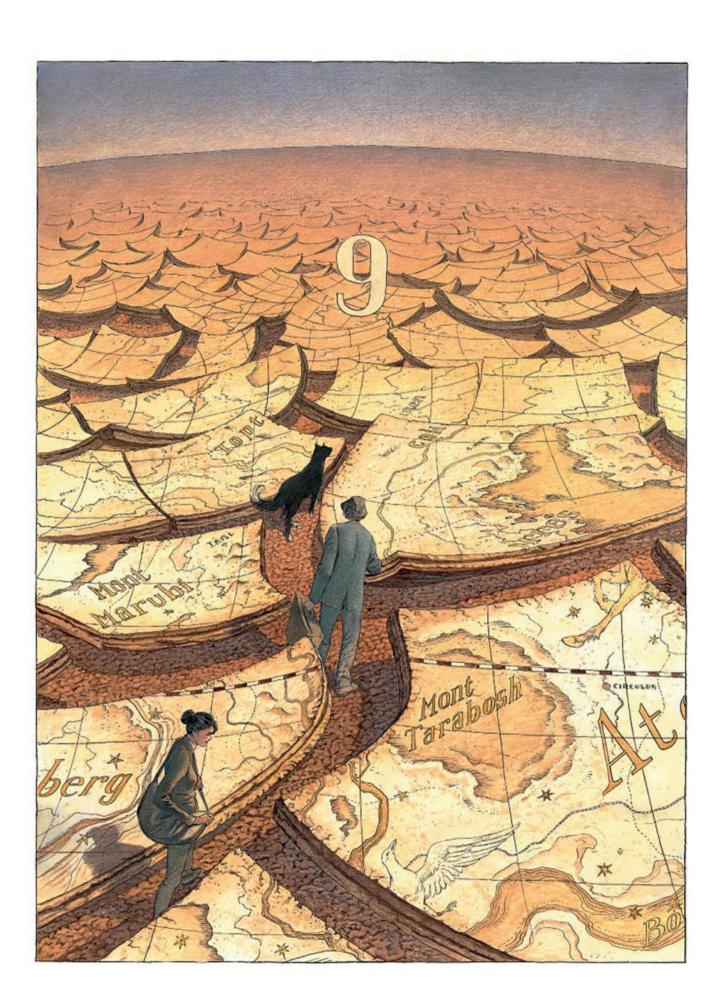
Dans Finis Terrae (p.75), Tiberghien mentionne une carte réalisée autour de 1285, la Mappemonde d'Hereford, figurant le jardin d'Éden en Orient, sur une île. Semblant aussi vraie que le reste du monde ainsi représenté, cette représentation forcée permet de montrer le monde tel qu'il doit être, si l'on en croit l'Ancien Testament et par ce geste, d'ancrer l'existence d'un espace que l'on souhaite réel dans notre monde. La réalité n'a alors qu'une moindre importance, par rapport au consensus politique porté par la carte

consensus politique porté par la carte.

45 PEETERS, BENOÎT, BALTUS, ANNE et SCHUITEN, FRANÇOIS, *Dolorès*, Casterman, 1991

⁴⁶ ANTONIOLI, MANOLA, op. cit.

La plus parlante de ces images est sans doute celle introduisant le neuvième chapitre⁴⁷, où Shkodrâ, Roland et Kalin marchent dans ce qui ressemble à un désert, parcourant les tuiles d'une croûte de battance⁴⁸ dont la texture est celle d'une ancienne carte. Impossible de ne pas se souvenir du destin funeste de la carte au 1/1 de cet empire que décrivit Borgès, dont les seules parties encore visibles après sa chute étaient situées dans le désert. Il est à noter qu'une fois la carte ainsi détruite, nous pouvons enfin voir le sol apparaître, un sol abîmé, stérile, et qui semble surtout sans limite, comme si la carte avait détruit le monde en le remplaçant complètement. La symbolique est forte, ce genre de phénomène pédologique arrivant généralement là où un sol cultivé a fait face à des conditions d'orages et de canicules rapprochés, une telle croûte sur le sol est généralement associée à des images de désolation, de famine et de guerre. En gardant cela à l'esprit, la carte en miettes apparaît comme le reliquat des anciennes techniques portées par Paul Cicéri, à l'origine des innombrables cartes produites au Centre et à ce moment de l'histoire, disparues sous la botte militaire.



Voir ci-contre, extrait du second tome de *La Frontière Invisible*Nom technique donné à la partie supérieure d'un sol asséché après de fortes pluies, le soleil "cuisant" les argiles et formant alors des tuiles, son image participe généralement à "l'atmosphère" d'un paysage désertique.

"Quand nos cartes deviennent aussi grandes et en tout point identiques au territoire cartographié - et évidemment bien avant d'en arriver là -, les objectifs d'une carte ont cessé d'être atteints. Il n'existe aucune carte complètement adéquate car l'inadéquation est intrinsèque à la cartographie"

« [...] une carte est schématique, sélective, conventionnelle, condensée et uniforme. »49

Chris Younès et Stéphane Bonzani relèvent⁵⁰ que l'usage du mot "sélective" note une volonté chez Goodman de montrer que la carte relève d'un tri, soit au final d'un projet qui va audelà du seul geste graphique. L'inadéquation de la carte est alors la raison de son usage. La carte cesse d'être une carte quand elle est parfaitement adéquate, elle n'est plus que la copie du monde.

Dans La Frontière Invisible, l'objet cartographique qu'est la maquette est justement extraordinairement mimétique, cela est possible par la fiction et par la manière usée par les auteurs pour nous le montrer. Mais à bien y regarder, rien même ne nous permet de comprendre le but de cet objet cartographique. L'analyse est faite en amont, lors du dessin de la carte et son application mimétique n'a de sens et d'utilité que si on lui prête des pouvoirs transcendant la nature de la carte pour se confondre finalement avec le monde⁵¹.

GOODMAN, Nelson, ibid. Selon Goodman, il y a toujours un

"reste" qui n'entre pas dans la représentation. 50 YOUNÈS, Chris et BONZANI, Stéphane, « Représenter,

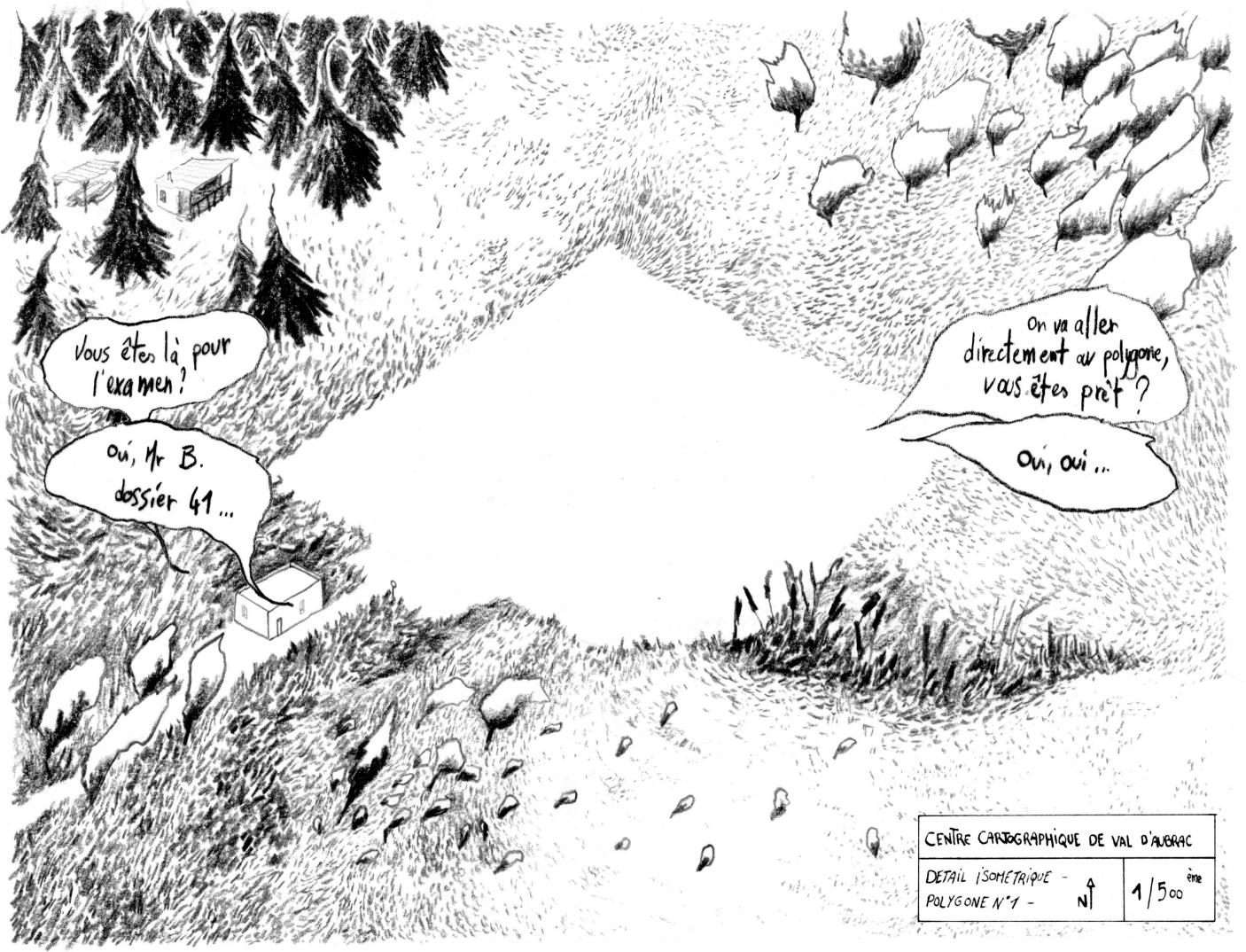
Les auteurs ne se risquent d'ailleurs pas à tenter de trouver une un rôle à l'origine de la maquette, elle apparaît dans les paroles de Paul Cicéri comme ce "à quoi sert tout ce que vous êtes en train de faire" (tome 1, p.25) mais jamais nous ne saurons jamais quel but servent-ils par ce geste avant l'appropriation du Centre par le pouvoir militaire.

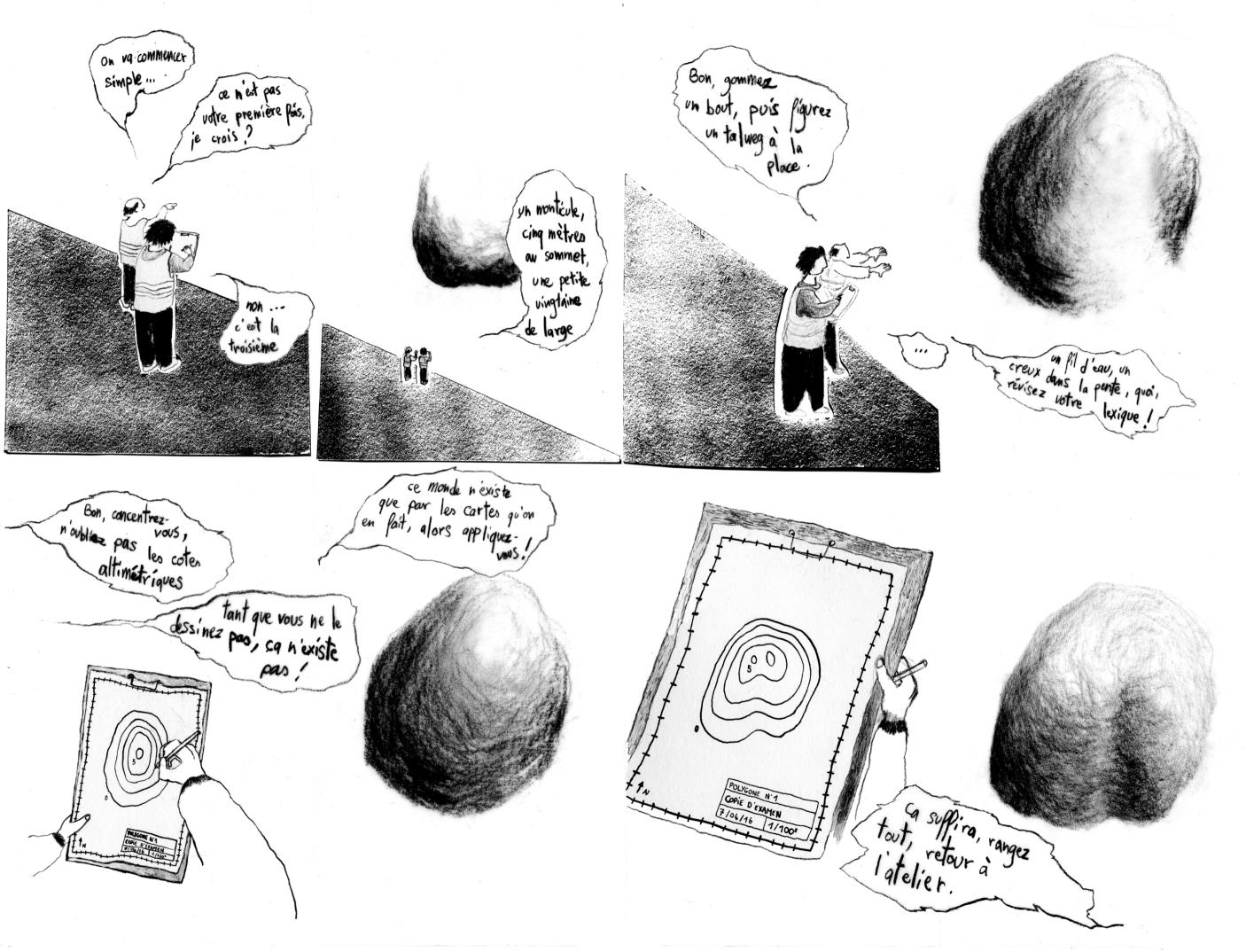
Pour nous lecteurs, parcourir les pages de ces deux volumes nous place d'office dans une situation comparable à la lecture d'une carte : l'histoire nous est présentée de manière complète, finie, une série d'images achevées qui offrent toutes des points de vue sur le monde des Cités Obscures et ses personnages, sélectionnés autour d'une histoire réunissant certains personnages dans un intervalle de temps précis et significatif. En-dehors de cette fonction temporelle du récit, dont se passe généralement la carte, la lecture d'une carte est bien comparable. Or, ce récit nous montre un personnage très souvent présenté en train de lire des cartes, autrement dit, en train de se projeter en un autre lieu. Nous nous projetons nous-mêmes en lisant l'album dans un autre espace, celui du Centre de Cartographie et parfois même nous accompagnons les personnages dans leurs propres projections, comme c'est le cas à la page 19 du premier tome. Notre rapport aux cartes montrées dans les pages a moins d'importance dans l'interprétation du récit que ce que nous comprenons du rapport des personnages aux cartes, justement. La plupart du temps, nous n'avons ainsi pas nousmême de regard direct sur les cartes, nous les voyons par l'entremise du regard des personnages uniquement. Ce n'est ainsi qu'à la page 57 du premier tome, lorsque le maréchal se place au-dessus de la carte-maquette et se place alors luimême dans la position du regardant que nous parvenons à la voir en une seule fois.

maquette du Centre a ce but, d'autant que par son analogie, elle perd immanquablement de cette inadéquation si précieuse pour Goodman. En revanche, cela nous donne à réfléchir sur cette lecture que Roland semble faire à propos des lignes sur le bas du dos de Shkodrâ, cette interprétation que lui-même finit par nommer "fantasme du cartographe" (p.70 tome 2), tant il semble voir un sens à des lignes qui n'ont pas but à en avoir.

imaginer, projeter »:, Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines, août 2010, [En ligne: https://leportique.revues.org/2481].

51 Cette "magie du simulacre", pour reprendre l'expression de Jacob, (p.388, ibid) permettant de transformer la réalité peut avoir en fait cours dans la réalité que nous connaissons, pas dans le geste de transformation de la carte, mais par sa lecture, son interprétation. Jacob raconte dans *l'Empire des Cartes* l'histoire de ce géographe amateur qui, lisant une carte des la route des Indes, en découvre une bien plus courte, qui, une fois communiquée à la Compagnie hollandaise, leur fit réaliser de grands profits. Preuve que la carte ne contient pas que ce que l'on y a mis et qu'en tant qu'outil de recherche, elle est tout à fait légitime. Rien ne nous permettrait de penser que le rôle de la







Les Cartogènes est une série née d'une recherche d'application de la pratique du dessin cartographique à la construction narrative du récit. Je suis parti sur le postulat d'un monde conditionné par l'existence de la trace écrite de la carte pour envisager l'espace réel. Confondant monde et territoire, la carte est alors nécéssaire à l'existence matérielle de l'espace diégétique.



Seconde Partie:

L'âme de la cité (ou l'excès d'abstraction)

Itinéraire et processus cartographique

Le second tome de *Perramus*⁵² raconte une quête d'une semaine au sein d'une cité de fiction, librement inspirée de la ville de Buenos Aires, qui fait face à sa proche disparition, menacée en son existence par l'action des "maréchaux", figure dictatoriale récurrente de la série, ennemis de Perramus et de ses compagnons. La mission de ces quatre hommes est fondamentale : ils doivent sauver Santa Maria.

L'ordre d'agir leur apparaît quand, au cours d'une partie de carte dont plus tard nous aurons plaisir à découvrir la symbolique, la case devient subitement noire, la ville disparaissant soudainement de l'existence pour réapparaître quelques instants après. Borgès est informé et transmet aux trois hommes présents dans la pièce : la ville va disparaître, ce n'était qu'une tentative des maréchaux et il leur reste sept jours pour y remédier. Elle ne va pas disparaître "comme à Hiroshima", pour reprendre les mots de "l'Ennemi", mais d'une autre manière, plus abstraite : par la disparition de son âme, orchestrée par la dictature comme pinacle à leur travail de censure, d'enlèvement et de mort.

La première scène se déroule ainsi : les trois principaux personnages : Perramus, Canelones et l'Ennemi débattent entre fuir la ville, rester cachés en son sein ou bien combattre les maréchaux.

⁵² L'édition utilisée pour cette analyse est celle de Glénat de 1991, traduite par Anne-Marie Meunier

Ils commencent ensuite une partie de cartes avec Borgès, lorsqu'à lieu ce que nous pouvons appeler une interruption dans la diégèse, une case noire, muette, marquant un moment à la durée courte pendant lequel le récit semble comme suspendu. La lumière électrique a disparu et regardant à la fenêtre, Perramus voit que la ville "s'efface", "s'évanouit". Suite à cet évènement, Borgès demande à ce que toutes les cartes soient ramassées et le moment où la dernière carte est montrée est aussi le moment où la lumière et la ville reviennent. En réunissant ces sept cartes ensemble dans sa main, l'incident est réparé, ce qui donne à Borgès la latitude nécessaire pour interpréter la mission qui sera la leur : réunir sept habitants de la ville dont la mémoire permet d'extrapoler l'âme de Santa Maria. Pour savoir où aller, il fait tracer par Perramus sur une feuille une étoile à six branches, puis lève la feuille face à la lampe, une carte apparaît alors en transparence. Cette carte, c'est celle de Santa Maria, une carte ne figurant ni cadre, ni quadrillage, uniquement le pourtour extérieur de la ville et le découpage administratif (ou bien les rues principales, difficile de dire). Aux points indiqués par les six branches se trouveront les six premiers "garants de l'existence de l'âme de Santa Maria". Les chapitres suivants présenteront alors sept rencontres successives, en application de ce plan d'action.

Pour citer Jean-Christophe Bailly, il y a un "lien d'amitié entre la ville et ceux qui la traversent : plus la ville est regardée, est regardée ainsi, et plus elle devient réelle et distincte".53 Dussions-nous voir tous les habitants d'une ville disparaître, nous contemplerions la mort de son esprit, ou de son âme, soit l'ensemble des affects entre ses habitants envers celle-ci, tandis que ses murs perdureraient. Mais pour Santa Maria, ville de papier inventée par Sasturain et Breccia, la mort de son âme signifie la fin de son existence "corporelle", au sens diégétique en tout cas, car dans le cadre du récit, le corps de la ville n'existe pour nous (et vraisemblablement pour les personnages aussi) que par sa représentation graphique.

BAILLY, JEAN-CHRISTOPHE: La phrase urbaine, Seuil, 2013, p.191

L'objectif est donc énoncé : il faut sauver l'âme de la cité.

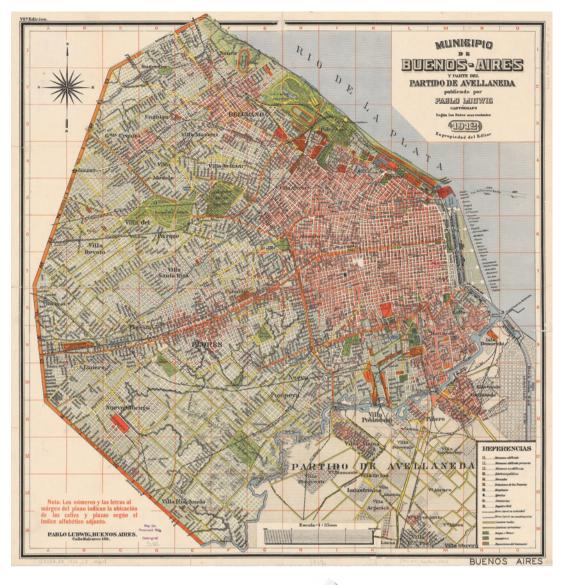
Avant d'aller plus loin, remarquons que si Perramus est une œuvre de fiction et que Santa Maria n'a pas d'existence hors de celle-ci, le cycle entier reflète la lutte politique des auteurs pour témoigner du cauchemars de la dictature de 1976-1983. Santa Maria est Buenos Aires, dans un univers qui n'existe que dans Perramus et où tout peut être considéré comme un reflet de l'Argentine souffrant ces années de plomb. La carte, objet de l'attention et focalisation de la recherche des personnages, partage son contour avec celui de la ville de Buenos Aires⁵⁴ et tout au long du parcours, les similitudes apparaissent. Dès la première rencontre "quartier de la Constitution", exactement au même endroit sur la carte de Santa Maria que sur celle de Buenos Aires. Idem pour Pompeya lors de la seconde, mais la régularité de la corrélation s'arrête là, car si la carte montrée à la fin de la page 167 montre et nomme les quartiers à leur emplacement véritable, il semble que les protagonistes visitent leurs objectifs dans le désordre, eu égard aux chiffres inscrits au bout des branches de l'étoile sur la première carte.

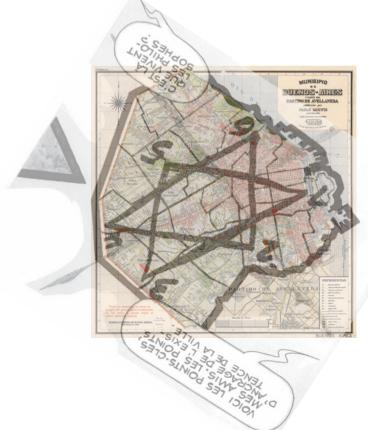
Si Santa Maria est l'avatar de Buenos Aires, alors la mission de Perramus et de ses compagnons revêt, à la lumière de l'engagement des auteurs, un caractère testimonial fort. Les sept personnes garantes de l'âme de la cité deviennent les témoins d'un esprit de Buenos Aires que veulent nous transmettre Breccia et Sasturain. Pour eux, "sauver l'âme de Santa Maria", c'est empêcher la disparition de leur mémoire personnelle et de celle de leurs proches, enlevés et assassinés par la dictature, dont Oesterheld, co-auteur de L'Éternaute avec Alberto Breccia et disparu en 1977⁵⁵.

⁵⁴ Voir double-page suivante :
- à gauche, carte de LUDWIG, PABLO, *Municipio de Buenos-Aires*, 1912, consultable librement sur http://pi.lib.uchicago.edu/1001/cat/ bib/4807501 (à jour du 1 juin 2016)

⁻ à droite, extrait de Perramus, op.cit., p. 106

[&]quot;La principale raison qui m'a poussé à commencer Perramus a été le besoin de témoigner de tout ce qui s'était passé en Argentine à l'époque de la dictature militaire. C'était mon devoir de le faire. Le dessin c'était, et c'est encore, ma seule arme. Avec cette arme, je proteste. Perramus fut un cri de contestation, un cri de révolte" BRECCIÂ, ALBERTO dans Ombres et Lumières, Vertige Graphic, 1992.







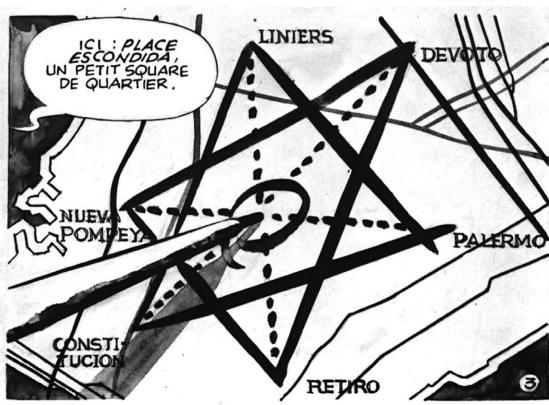
Nous l'avons vu, pour les personnages, l'âme et le corps de la cité sont indissociables, à la page 101, l'Ennemi a ces mots : "la ville ... elle a retrouvé son aspect normal ... elle a réapparu". La matérialité au sens diégétique dépend de l'existence d'un narrateur pour la conter. Pour une ville, elle dépend de l'existence de personnes ayant un regard sur elle, pratiquant la ville, capables de refuser de l'argent contre la lumière du soleil. Quand une dictature assassine, elle cherche à détruire la pensée de ceux qu'elle vise, tous les récits qu'ils pourraient transmettre, leur histoire, leur existence même. Faire disparaître ces personnes revient à détruire une part de cette construction collective qu'est l'esprit d'une ville. Lorsqu'à la centième page, Borgès prononce : "Non Perramus, je connais par cœur l'histoire de Oesterheld ... Mais ça, c'est pire ... bien pire ...", comment ne pas penser aux récit qu'Oesterheld aurait pu donner, aux idées qu'il aurait pu faire naître, à la part manquante à l'esprit, à l'âme de Santa Maria? Voilà pourquoi la nouvelle inquiète tant Borgès, voilà pourquoi leur quête est si importante, c'est bien l'ensemble de la ville qui s'apprête à disparaître, une fois que ces sept personnes ne seront plus, un crime de masse à l'échelle d'une capitale, dernière étape de la destruction culturelle.

"J'ai réalisé *Perramus* au lavis, avec plein de nuances de gris, parce que Buenos Aires, pendant la répression, s'éteignait ; les teintes nettes, le noir et le blanc, disparaissaient. La ville devenait grise, perdait son âme. Tout était gris de peur et de silence" 56

Perramus est effectivement un "cri de contestation, un cri de révolte", pour reprendre les mots de Breccia lui-même⁵⁷, et à ce titre, demandons-nous quel rôle peut bien porter cette carte dans le parallèle construit entre le récit et la volonté de témoigner de ses auteurs .

Car cette carte, nous l'avons vu, ne porte que peu d'informations dans sa première occurrence, un simple





Citation d'Albert Breccia extraite d'un dossier de dBD (p.91)

de décembre/janvier 2014 par Éric de Pol

⁵⁷ Recueillis dans le même article

contour de la ville sur un fond blanc, Buenos Aires apparaît comme une île perdue sur l'océan. Une page après, la première case montre un agrandissement d'une carte (impossible de dire s'il s'agit de la même) mais montrée assez près pour qu'apparaisse le dessin des quartiers, rues et bâtiments. L'échelle du premier tracé ne permettant pas la finesse requise pour deviner l'emplacement de ceux qu'ils cherchent, les personnages semblent avoir recours à plusieurs cartes, d'échelles et de contenus différents, selon les besoins du moment.

Aussi, page 16758 apparaît entre les mains de Canelones une carte quadrillée, portant des inscriptions toponymiques, chose absente de la toute première carte. Pourquoi une telle disparité de traitement graphique autour de ce qui est possiblement un seul objet? Pourquoi en effet montrer plusieurs objets différents là où une seule carte aurait suffit à leur mission? De toute évidence, il y a dans le traitement graphique une volonté manifeste de montrer la carte au lecteur de manière différente selon le moment de l'histoire. Partons de la dernière carte montrée⁵⁹, celle sur laquelle Borgès extrapole le septième point et le figure du bout de son crayon "Place Escondida". La ville apparaît partiellement, par son contour blanc sur fond noir, évoquant la simplicité de la première carte et du premier tracé, mais il y a sur cette carte un élément important absent de la première : une toponymie des lieux rencontrés : Constitucion, Nueva Pompeya, Liniers, etc. Ces noms ancrent cette carte dans un rapport au réel, celui du récit d'abord, car ils font appel a des lieux, des situations que les auteurs viennent de nous montrer, à la réalité de Buenos Aires, ensuite, car tous ces lieux existent également à ces emplacements géographiques.

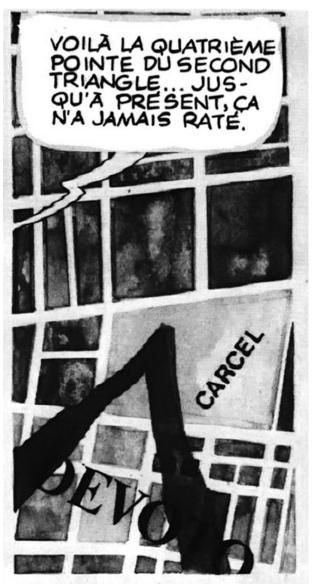
58 Voir page précédente (haut de page), extrait de *Perramus*, op.cit., p. 167

59 Idem (bas de page)

Seconde carte en partant de la fin : celle entre les mains de Canelones, toujours à la page 167, qui tient dans sa main droite une carte figurant une grille découpant la ville en cases, et de sa main gauche le papier résumant en tableau les corrélations autour du chiffre sept entre les différentes rencontres effectuées. Dans la situation où un regard, celui de Canelones, cherche à classer dans un ordre signifiant les informations obtenues lors des différentes rencontres, la carte est très légitimement marquée d'une grille orthonormée. En écho à l'ordre imposé aux noms et leur classement pour extrapoler à partir des noms des notes et des jours de la semaine celui du septième garant de l'âme de la cité, la grille permet d'imposer au chaos géographique un ordre prévisible géométriquement.

A la page 135 (voir figure ci-contre), les deux premières cases semblent prouver que c'est un choix du dessinateur que de

figurer de manière différente la même carte selon la distance que l'on prend avec elle. Dans la première case, nous voyons Perramus et l'Ennemi discuter devant la carte dépliée, carte figurant le contour de la ville et son découpage, dans une répartition sur la feuille semblable sans être similaire à celle de la première carte. Perramus dit alors : "Mais si, c'est ça, regarde le plan". Et notre regard est amené sur un détail, la pointe d'une des branches de l'étoile, sous laquelle apparaissent des détails que nous ne pouvions voir à la case précédente.



La représentation de la carte peut et doit, selon toute vraisemblance, passer d'un style à un autre pour permettre une bonne lecture, peut-être par rapport au trait de Breccia, prenant des libertés dans la continuité graphique pour nous permettre une meilleure lecture de la planche.

Mais intéressons-nous maintenant à la première carte, la plus intéressant certainement car c'est à partir de cette première occurrence que se construisent toutes les suivantes. C'est à la page 106 qu'apparaît cette carte⁶⁰, entre les mains de Borgès. Cette carte est asse unique dans sa forme : elle ne contient aucun cadre, aucune grille (ou quadrillage) et pour tout cartouche, ce qui ressemble à une miniature à échelle plus grande de l'implantation de la ville sur le trait côtier. Une flèche pointe en biais une direction qui, si on devait la comparer avec la carte de Buenos Aires, serait l'Est. L'étoile vient alors par transparence, au milieu de cette forme qui autrement, ne serait limitée que par son contour. Et là surgit une question qui structurera cette seconde partie : quel est le rôle de cette étoile ? Car si l'ensemble des actions des personnages doit découler de cette carte le sens profond de ce geste graphique sera prépondérant dans leur interprétation. Et cette étoile, posée ainsi sur une carte quasiment vierge, est un élément principal, amené a posteriori sur une carte déjà faite bien qu'avare d'informations et même de sens.

Cette carte, montrant une Santa Maria uniquement construite sur son contour et son découpage administratif, semble reposer sur un fond blanc comme une île sur l'océan (il y aurait à ce sujet sans doute beaucoup à dire, tant les cartes d'îles sont une catégorie à part de la cartographie et objet de fascination pour beaucoup d'auteurs, Stevenson le premier).

DONS A CONTRE-JOUR COMMENT AP PARAIT LA CHAÎNE ... C'ÉTAIT LE PLAN DE MARIA.

⁶⁰ Page de droite : extrait de *Perramus*, op.cit., p. 106

La grille tarotique

Vide et par conséquent attendant d'être remplie, la carte de Santa Maria se voit apposer cette étoile au terme d'un processus de tirage de cartes, par la main de Perramus aux ordres de Borgès. Or, si l'on se rappelle les structures de la carte selon Tiberghien⁶¹, deux éléments "constitutifs et invariables" parmi cinq62 sont à amener pour permettre l'élaboration d'une carte : le cadre et la grille. Le cadre d'une carte est généralement le trait englobant le contenu de la carte imprimée. Pour la métaphore, disons que dans le cas de La Frontière Invisible, les murs de la coupole du centre représentaient le cadre de la carte-maquette. Selon Tiberghien, le cadre a pour fonction "d'isoler l'image du monde qui nous est proposée comme pour concentrer et fixer notre attention sur elle"63. Si l'étoile est un cadre, elle permettrait ainsi de "cadrer" le champ d'action des personnages. La grille, elle, marque un rythme régulier, abstrait des réalités géographiques, s'inscrivant en transparence par-dessus l'image du monde. En écho à la régularité autour du chiffre sept, cette grille en étoile aurait une fonction centripète propre à amener peu à peu les personnages au cœur de ce qu'ils recherchent : l'âme de la

Grille ou cadre, l'étoile permet visiblement aux personnages d'avoir une raison particulière pour aller à tel ou tel endroit. La fonction divinatoire du tracé n'est pas tant établie que cela, et à chaque rencontre, on peut décider de voir Perramus et ses compagnons comme mis dans une situation de recherche où la personne qu'ils trouveront sera celle qu'ils devaient rechercher. A l'exception du second, José Martinez, dont le nom est connu dès l'ouverture du chapitre, chaque rencontre semble fortuite, comme si leur regard élisait sur le moment chacun des garants en question.

Pour comprendre l'étoile comme une grille de la carte de Santa Maria, regardons ce que serait cette carte sans elle : un contour épais contenant quelques traits, seule l'intervention de Perramus nous la fait rattacher à la ville. Le trait épais du bord extérieur de la cité l'isole d'un contexte masqué. La grille permettrait d'apposer un ordre et d'ancrer cette représentation dans un ensemble, dans un monde dont Sant Maria ferait partie. Si Santa Maria était une cité parmi d'autres, si Santa Maria était un extrait d'une cosmogonie des auteurs telle que celles des Cités Obscures des Peeters et Schuiten, alors sans doute la grille serait-t-elle orthonormée, comme pour signifier qu'un monde réside au-delà de cette représentation. Car voilà à quoi sert la grille dans la cartographie du monde, elle permet entres autres de replacer l'extrait figuré sur le papier dans un contexte plus global, et au-delà, elle est à l'essence même de l'objet cartographique⁶⁴. La grille est la représentante d'une volonté d'un ordre abstrait de la nature du terrain qui guiderait le dessin de celui-ci, la grille permet alors une "relation mathématique à la réalité65". Mais, une fois de plus, Santa Maria n'est pas le monde, elle n'est pas exactement Buenos Aires, sinon les auteurs lui auraient donné ce nom. Dans cette fiction, la cité n'a pas de contexte, puisqu'elle n'existe que dans le temps du récit, elle n'a pas à s'inscrire dans un monde qui lui serait extérieur puisque celui-ci n'existe pas. Aussi, dans le rapport graphique qui guide la représentation de la forme de la cité, celui-ci n'a même pas besoin de figurer une quelconque mesure régulière, tant ce qu'il doit montrer ne représente qu'une idée immatérielle. La carte a un modèle, c'est un des prérequis à la carte, mais ce modèle-ci n'a ni corps, ni forme mesurable.

Dans Finis Terrae, op.cit. p83

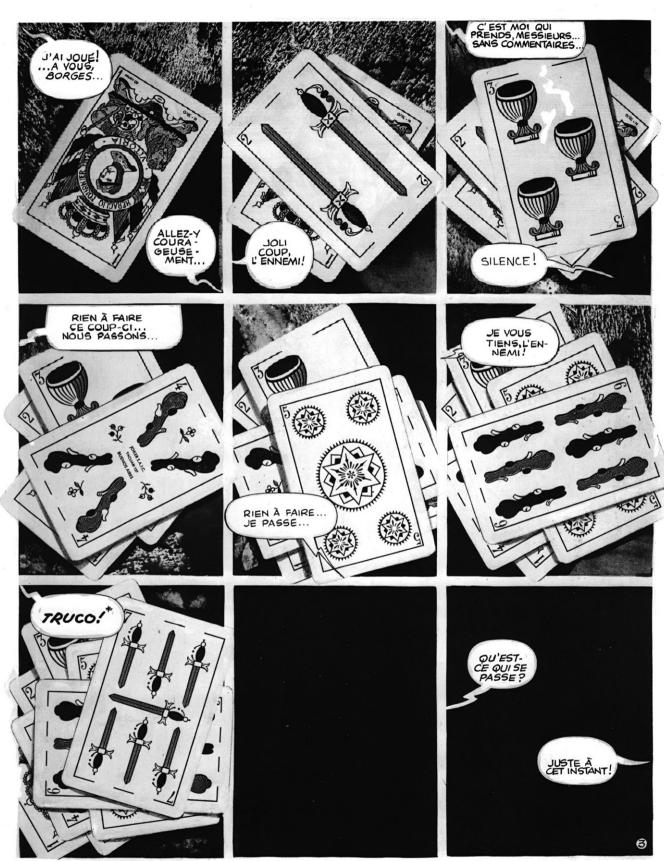
Qui sont : le cadre, l'échelle, la grille, la charte des symboles, le type de projection (ibid, p.83) 63 Ibid. p.83

Ibid, p.83

Et Jacob de citer pour le montrer l'exemple de ce chroniqueur arabe du XIVème siècle qui, pour figurer la carte de l'Iran, s'est contenté d'en disséminer les toponymes sur une grille. JACOB, op.cit., p.162 FARINELLI, op. cit., p.63

Aussi, la carte montrant Santa Maria ne saurait se tromper en figurant une grille qui n'obéit pas aux canons de notre cartographie quotidienne, mais plutôt qui permet de mesurer autre chose, une idée qui sous-tend l'existence même de la cité, la raison de l'emplacement de ses garants. La grille en étoile ainsi formée n'obéit pas à la mesure de l'espace, chose sans importance dans un récit de l'aparté, découpé en scènes qui chacune se déroule en une unité brève de temps, de lieu et de personnages. L'ordre qui sous-tend son élaboration n'est ainsi pas mathématique, mais spirituel, empruntant au hasard et au tirage des cartes la raison de sa construction.

La scène précédant le dessin de l'étoile est une partie de cartes, un truco, un jeu d'origine espagnol, nous dit l'indication du traducteur, utilisant un paquet de cartes espagnol figurant non pas piques, carreaux, cœur et trèfle, mais oros, espadas, copas et bastos. La page 99 (voir page de droite) montre le déroulé de la partie, chaque joueur jouant tour à tour, en équipes, chacun tentant de bluffer et orienter les coups des autres. Il est important de noter à ce moment que les interprétations des gestes, paroles et juxtapositions dans Perramus sont incroyablement diverses. L'usage de l'image du jeu de cartes, lié à l'expression de nombres significatifs dans la culture populaire argentine, font de Perramus un gouffre pour quiconque tenterait d'en dresser tous les sens possibles. Pour cette présente analyse, il suffira généralement d'indiquer quelques cas parmi les plus évidents pour suggérer l'étendue des lectures possibles. Les joueurs tirent donc sept cartes en tout au cours de la partie, celle-ci s'interrompant en même temps que le récit après que fut joué le sept d'épée. Suite à cela, ce chiffre sept dominera la construction du plan, avec une étoile à six branches indiquant sept points, le septième étant son centre. Sept comme les jours de la semaine, les notes de musique, les péchés capitaux, etc.



* Teu d'origine Espagnol

Nous cherchions un ordre pour comprendre la forme de cette grille et le voici, le chiffre sept et l'ensemble de sa symbolique sembleront dominer l'orientation de l'attention des personnages. Ainsi, alors que pendant le récit, l'enchaînement des cases de la page 99 nous montre chaque carte recouvrant la précédente, soit le déroulé d'une partie de cartes, nous pouvons voir autre chose, quelque chose que ne peuvent voir les personnages. Car si, dans la diégèse, chaque carte recouvrant la précédente empêchent Borgès, Canelones, l'Ennemi et Perramus de voir en une fois toutes les cartes côte à côte, nous le pouvons grâce à la mise en page de Breccia, qui dispose de façon régulière chaque coup en une case séparée et voisine de la précédente. Aussi, nous voyons dans la succession des cartes et des cases une partie de cartes ordinaire, mais dans l'image de la page, nous voyons ce qui s'apparenterait plus à un exercice de tarot divinatoire, où chaque carte, portant les chiffres de un à sept en ordre croissant prédiraient les sept rencontres à venir.

Sur les cartes maritimes, le marteloire est une composante de la grille orthonormée. Là où la grille sert toujours à reporter des distances égales et repérables d'une carte à une autre, les lignes servant principalement à la navigation partent dans des directions nombreuses et irrégulières bien que droites, ce sont les lignes de rhumb. Ces lignes sont dressées à partir d'un point central autour duquel est dessiné une étoile à trente-deux branches (à partir du XVème siècle), chaque espace projeté à partir de l'écartement de deux branches est un "rhumb". Ce dispositif graphique permet de nommer les directions du vent et de les reporter sur la carte, pour finalement dresser le parcours du navire de point en point. L'ensemble des lignes, orthonormées et de rhumb, permettent à la fois de repérer le navire et de le guider de manière efficace par rapport à l'espace projeté sur la carte, car ces nouvelles lignes permettent un meilleur report des temps et distances parcourues en fonction d'une distance.

L'emprunt de Breccia et Sasturain à la cartographie maritime semble assez légitime, car il s'agit bien là de dresser une grille sur la carte, non pas tant pour situer les personnages sur la carte, mais plutôt pour leur donner les directions à suivre. La navigation et le mouvement général du navire étant plus naturellement guidé par les vents que par des notions finalement assez abstraites de Nord et de Sud, l'ajout des lignes de rhumb fut un apport important à l'art maritime. Pour le projet de Perramus et ses compagnons, il semblait utile de trouver l'équivalent des vents pour les marins. Or, ce qui sous-tend à leur quête, ce sont les sept garants de l'âme de la cité, les sept "philosophes". Les figurer ainsi sur la carte à suivre, pas en tant que point cardinaux, mais plutôt comme origine du mouvement, est une façon assez belle de montrer une fois de plus que Santa Maria n'est pas un espace où Nord et Sud prévalent, mais qui porte en elle ses propres forces susceptibles de faire déplacer les personnes. Le Nord d'une boussole n'est pas une idée abstraite, il correspond à une réalité magnétique universelle et à Santa Maria, ville n'existant que par le souvenir de son existence, la "polarité" découle du langage et des personnes, d'où la forme si particulière de cette grille.

Le langage, voilà bien la limite du découpage de l'espace⁶⁶, et ce langage n'apparaît jamais aussi bien qu'avec ce rapport insécable entre la carte et le mot qui soude la base de ce récit. En cartographie, on parle de toponymes pour qualifier ces inscriptions sur le corps du dessin, pas dans le cadre ou le cartouche, à la manière d'un titre, mais reliés à des localisations précises bien que purement langagières. Pour Santa Maria, il y a bien sûr les noms des quartiers, qui apparaissent à la page 167, mais il y a surtout le nom des personnes, mis sur un pied d'égalité, sinon au-dessus de conceptions plus abstraites tels que ces noms de quartiers.

⁶⁶ Voir JACOB, ibid, p.265, à propos du rôle et de l'effet des toponymes sur une carte

Ces personnes apparaissent dans la liste de Canelones, mais surtout sont iconiquement déjà présent avec la première carte, chacun des six chiffres portait alors en son sens complet la présence et l'existence d'une personne à retrouver. Pour citer Debarbieux⁶⁷, le toponyme est : "l'individualisation d'un lieu que l'on extrait d'un espace globalement indifférencié par le langage". Apposer à un nom socialement établi comme celui d'un quartier de la capitale celui d'une personne autrement anonyme et inconnue, garant à l'insu de son savoir de l'âme de la cité, c'est faire acte de résistance, c'est insister sur la valeur de l'individu comme composante essentielle de la ville. Voilà pourquoi la grille en étoile prend place sur une carte anonyme et voilà pourquoi les noms des quartiers fréquentés n'y sont figurés qu'à la fin, c'est bien parce qu'il fallait d'abord trouver les personnes, il fallait transformer ces numéros anonymes en personnes véritables. Les noms des personnes, dans cette suite logique des notes de musique, participent ainsi à ancrer davantage un rapport matériel entre le corps diégétique de Santa Maria et son "âme", chose plus abstraite qui se confond tantôt avec celle de Buenos Aires⁶⁸.

Le projet toponymique de retrouver et identifier ces personnes dans le récit permet, par la figuration humaine, de donner "corps" à l'âme de la cité. Voilà ce que peuvent dire les mots de Borgès à la page 106 :

"J'ai un jour expliqué que lorsqu'un Homme meurt, ce n'est pas seulement son corps qui meurt. Mais aussi toute sa mémoire et tout ce qu'elle embrasse. Tout ce qu'il aime, tout ce qu'il sent ... Vous par exemple, Canelones ... Vous êtes maître de souvenirs et de sentiments qui n'appartiennent qu'à vous ... Chaque homme, même s'il l'ignore, est responsable de l'existence d'un morceau de réalité. C'est ce qui justifie sa vie."

Autant l'énonciation d'un souvenir permet d'en transmettre une part à l'autre, autant trouver, nommer et donner au lecteur (car c'est bien lui le destinataire de l'œuvre) une part de la preuve matérielle de l'existence immatérielle de l'âme de la cité, et par cité, nous parlons bien de Buenos Aires sous la dictature. Donner corps à la carte n'est alors plus un vain projet, c'est une entreprise de survie. En ce sens, cette grille de noms et de lieux liés à un espace graphique, bref, cette carte, atteint bien son objectif cartographique initial : figurer un concept inatteignable en-dehors de ce champ d'expression précis qu'est la carte : un monde. Mais pour ce récit, en lieu et place d'un monde, les auteurs arrivent par cette carte hors normes à figurer autre chose d'impossible à atteindre pour nos sens : l'âme d'une ville.

Revenons un instant aux pages 166 et 167, car c'est là où, selon moi, apparaît le plus manifestement la grille de la carte. Là, entre les mains de Canelones repose une liste de noms, ceux des personnes rencontrées, des notes soulignées au début des noms et des jours de la semaine. Cette liste, classée selon un plusieurs ordres logiques différents bien que synchronisés, m'évoque justement le rôle de la grille dans une carte : il s'agit d'un ordre abstrait, régulier, apposé à la réalité comme "grille de lecture". De fait, chaque nom est différent mais s'inscrit dans ce classement. L'étoile participe à ce classement, car elle repère dans l'espace le déplacement des personnages selon cet ordre déduit du chiffre sept.

⁶⁷ DEBARBIEUX, BERNARD, Représentations de la haute montagne et nomination du territoire, dans L'imaginaire spatial à l'école, Anthropos, 1989, p.95-107

En pensant ce rapport, il devient également tentant de penser l'invention des personnages par rapport aux proches, aux connaissances et aux rencontres des auteurs avec des personnes réelles portant à leurs yeux une part de ce qu'ils souhaitent sauver avec ce projet : l'âme d'une Argentine résistante

A ce sujet, il y a justement un écart pris avec cet ordre dans le récit : la succession des chapitres ne correspond pas à l'ordre montré sur la carte. A la page 167, Borgès trace le septième point à partir de l'étoile, sur une carte où figurent les noms des lieux rencontrés. Sur cette carte, en partant de Constitucion, et en reprenant les numéros inscrits sur la carte équivalente à la page 106, nous avons un ordre qui suit ainsi : Constitucion, Nueva Pompeya, Liniers, Devoto, Palermo et Retiro en sixième point. Notons que cet ordre et ces lieux correspondent sur la carte de Buenos Aires. Or, l'ordre des chapitres est différent, car ils font succéder la rencontre au Retiro à celle de Nueva Pompeya et celle de Liniers en dernier. Aussi, Liniers et Retiro semblent avoir échangé leurs places. Il m'apparaît que la volonté de l'auteur fut de masquer cet écart et qu'il était important que la succession se face dans cet ordre. La raison derrière cela tient à une autre tradition populaire argentine : l'interprétation numérologique des rêves (et leur rôle dans la loterie). Plusieurs nombres sont ainsi équivalents à certains sens prédéfinis et fixés au fil des décennies par des milliers de joueurs⁶⁹. Au-delà de la loterie, l'usage est répandu dans le langage populaire et est bien sûr connu de Breccia et Sasturain. Le chiffre 1 correspond alors à l'eau (Agua), le 2 au petit garçon (Niño), le 3 à Saint Conus (San Cono), le 4 au lit (Cama), le 5 au chat (Gato) le 6 au chien (Perro). On peut voir que pour chaque rencontre, le numéro rencontre une certaine résonance avec la personne. Le Solitaire, le chat rencontré au zoo apparaît ainsi lors de la cinquième rencontre, le quatrième chapitre avec Falcone se passe entièrement dans un lit, les dernières paroles du révérend Martinez au second sont pour sauver "le petit", etc. A ce moment, nous pouvons nous demander si cette grille ne sert pas avant tout aux auteurs pour composer leur récit : à chaque rencontre doit correspondre le nom avec les notes de musique, avec un pêché capital, un lieu précis de Buenos Aires, etc.

En ce cas, comment expliquer cet échange entre la scène du Retiro et celle de Liniers? A mes yeux, elle apparaît justement comme une réponse à ce besoin de relier la scène du Retiro au chiffre 3, correspondant à San Cono. J'ai du chercher l'histoire de San Cono, ou Conus, moine bénédictin du XIIème siècle célèbre pour avoir une tête conique (plus proche de la Sainte Trinité, donc) et avoir survécu sans blessures à un séjour dans un four à pain allumé. L'histoire à la foire du Retiro commençant alors avec un ventriloque monologuant sur le don de pain aux oiseaux, Breccia et Satustrain ont probablement décidé de faire passer ce chapitre en troisième position.

Que retenir de ce constat ? Sinon que pour correspondre à la grille qu'ils s'imposent, les auteurs tordent la réalité qu'ils créent, un peu de la même manière que, sur une carte de Mercator, le monde apparaît déformé dans ses distances sous une grille qui elle, reste orthogonale.

Le cadre de la carte

Pour continuer l'analyse du rôle de ce protocole, j'aimerai amener ici un élément de langage bien connu des conseils généraux et autres agences d'urbanisme: la "territorialisation". Ce mot vient de l'idée d'appropriation du territoire, et repose donc sur le principe de "territoire". La définition que nous donne le site Géoconfluences de l'ENS de Lyon⁷⁰ le définit ainsi: "Le territoire est un espace délimité, approprié par un individu, une communauté, sur lequel peut s'exercer l'autorité d'un État, d'une collectivité. Les territoires s'étudient donc en fonction des mailles de gestion de l'espace mais ils peuvent être emboîtés."

⁶⁹ Pour une liste exhaustive, voici le lien vers La Nacion, journal national argentin listant leur interprétation : http://servicios.lanacion.com.ar/loterias/numeros (à jour du 1er juin 2016)

⁷⁰ Définition consultable sur : http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/territoires-territorialisation-territorialite (au jour du 6 juin 2016)

Le territoire porte en lui l'idée même d'appropriation, c'est l'espace du monde sur lequel s'exerce un regard humain, voir collectif. Dans L'âme de la cité, la ville de Santa Maria est ce territoire, en danger de disparaître tant les regards qui se font sur elle tendent à disparaître également. Nous pouvons donc considérer le projet de Borgès comme un projet de "reterritorialisation" relatif à une "déterritorialisation" organisée par la dictature. Ces deux termes font bien sûr écho aux concepts développés par Felix Guattari et Gilles Deleuze dans L'Anti-Œdipe⁷¹ puis dans Milles Plateaux⁷², mais pour la présente réflexion, nous en resterons à l'utilisation qui en est faite en géographie, soit l'idée qu'il existe des processus, constatés dans l'histoire, d'une rupture entre une société et son territoire.

Dans le cas de *Perramus*, où le corps diégétique de Santa Maria est directement lié à l'existence d'un regard sur le territoire (la ville, dans ce cas), la déterritorialisation est une entreprise de destruction complète, Perramus luttera contre l'anéantissement du récit auquel il participe. Aussi, le terme de "reterritorialisation" est peut-être légèrement galvaudé pour décrire le projet de Borgès, tant il exprime chez Deleuze et Guattari l'idée d'une suite à une "déterritorialisation relative". Or, nous le voyons bien, la déterritorialisation qu'entreprennent les maréchaux n'a rien de relative. Voilà où réside le drame de cette histoire : l'entreprise que mènent nos héros n'est pas une réparation, mais une tentative de sauvetage, il s'agit alors de sauver le territoire. Aussi, plutôt que de parler de "territorialisation" ou de "reterritorialisation", parlons plutôt de "matérialisation".

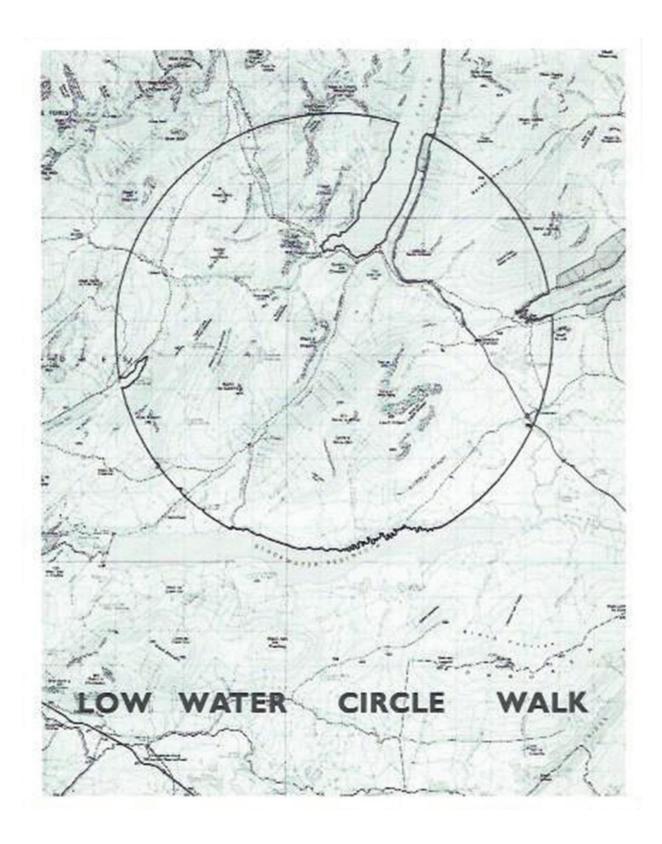
Pourquoi ce terme ? Pensons à la nature de Santa Maria : c'est d'abord un nom, prononcé au début du récit, et qui, par le travail des protagonistes, deviendra un souvenir chez le lecteur, un ensemble de personnes, de comportements, de visages et de paroles qui, dans la construction de notre mémoire, deviendra un "corps" reconnaissable : la ville de Santa Maria. Voilà pourquoi nous pouvons parler de matérialisation, car, dans le discours des auteurs, Santa Maria semble exister avant le récit et leur travail d'auteur sera de nous en transmettre leur ressenti.

En ce sens, et nous le verrons tout au long de ce chapitre, le processus établi par Borgès se révélera assez comparable avec celui de Richard Long pour certaines œuvres telles que Low Water Circle Walk A 2 days walk around and inside a circle in highland Scotland summer (voir page suivante). Richard Long a établi un protocole d'itinérance assez simple : marcher le long d'un grand cercle tracé sur une carte, puis reporter le tracé du parcours sur la carte. Essayant de suivre le plus fidèlement possible un tracé régulier, ce qui apparaît le plus évidemment, ce sont les moments d'écart, lorsque, croisant un cours d'eau, Long doit le contourner. Le résultat final est la mise en évidence d'un élément du territoire absent de la carte, un ressenti déductible de la lecture de la carte originale, mais mis en évidence par ce tracé, véritable témoignage graphique d'une façon de parcourir et vivre sur l'espace représenté, substituant ainsi au regard supérieur que confère la carte celui d'une expérience terrestre. La carte sert ainsi, nous dit Tiberghien en citant Stephen Bann: "d'ancrage de la subjectivité"⁷³.

⁷¹ DELEUZE, GILLES et GUATTARI, FELIX, *L'Anti-Œudipe*, Éditions de Minuit, 1972

⁷² DELEUZE, GILLES et GUATTARI, FELIX, *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, 1980

⁷³ Finis Terrae, op.cit. p 187, citant BANN, STEPHEN, La carte indice du réel, Les éditions de l'Imprimeur, p 447



Dans ce cas, le tracé de l'étoile à six branches peut nous apparaître non pas comme une grille de la carte, mais comme son cadre. Pour reprendre les définitions des éléments constructifs selon Tiberghien⁷⁴, le cadre de la carte est comparable à un "cadre chirurgical", il a pour fonction d' "isoler l'image du monde qui nous est proposée comme pour concentrer et fixer notre attention sur elle. Le cadre dessine l'espace du visible où "opère" le cartographe". Ainsi, L'étoile à six branches, en tant que cadre de la carte, isolerait le récit dans un espace signifié sur cette carte, où tout aurai lieu. Christian Jacob exprime deux situations où le cadre a deux effets différents75 : dans le cas où il entoure une carte du monde, lorsque tout ce qu'il y a à montrer se trouve dans le cadre, alors celui-ci a une fonction "centripète", tant "hors de quoi il n'y a rien à contempler". Dans le second cas, la carte ceint une image d'une portion du monde, une région, un pays, ou même une ville. Dans ce cas, le cadre a un effet "centripète" car il renvoie l'image à son contexte, à un monde autour de la carte et absent de l'image.

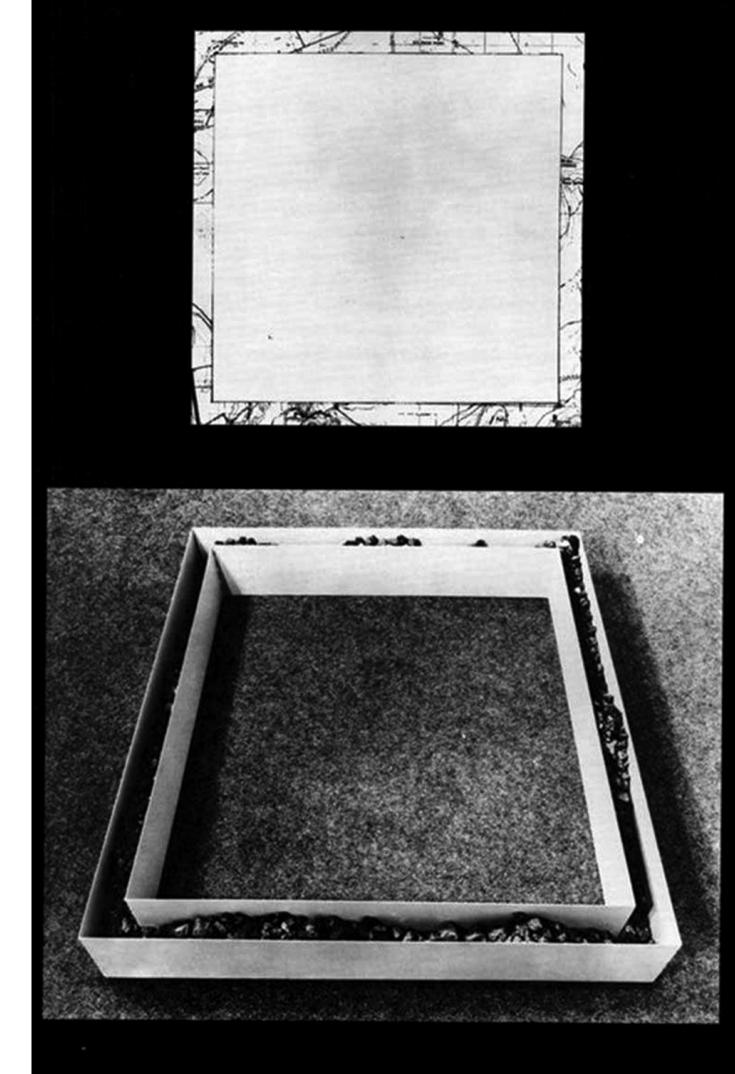
La carte que tient Borgès face à la lampe à la page 106 ne comporte pas de cadre dessiné au bord de la carte, la fin du papier marquant également la fin de la carte, le dernier trait vers l'extérieur est le contour de la ville. Si nous devions considérer l'étoile comme un cadre, il nous faudrait faire abstraction de ce qui se trouve au-delà du trait, chose non évidente tant la forme géométrique de l'étoile, ses bras se croisant et se redécoupant, exclurait en fait toute l'image à l'exception du cœur de l'étoile. Sinon, il nous faudrait penser cette étoile comme un cadre tracé a posteriori de la carte (ce qui est le cas) et abstrait de cette fonction qui lui fait limiter physiquement l'image de la carte.

Robert Smithson voyait la carte dans son travail comme un moyen d'exprimer le "non-site", cet élément qui renvoie au site, site qui est par essence périssable et limité par sa matière.

⁷⁴ Toujours dans Finis Terrae, p.83-84

⁷⁵ Dans L'Empire des Cartes, op.cit. p. 146-147

Contrairement au site, le non-site "renvoie vers les bords"⁷⁶, et Smithson pratique souvent un art utilisant l'extraction du matériau du site pour le redonner à voir dans l'espace du musée. Prenons par exemple l'usage de la roche volcanique dans Mono Lake Nonsite. En ce sens, les protocoles de Smithson et de Borgès se rapprochent, tant l'un comme l'autre visent à atteindre une "âme" du site à partir de son contour, en définissant d'abord quelque chose d'extérieur et de circulaire au site. Le non-site, pour Mono Lake Nonsite⁷⁷, passe en partie par la figuration de cette carte évidée d'un carré blanc en son centre, laissant apparaître une fine bande comme carte et à la fois cadre de la carte. L'image renvoie au vide qu'elle contient, sous-entendant l'entière réalité sensible du site, que l'artiste nous prouve réel en en extrayant puis en nous montrant ces roches noires. La carte de Santa Maria joue un rôle comparable : l'étoile entourant une zone vide d'éléments graphiques qui pourraient évoquer une réalité sensible marque sous-tend l'existence d'un site véritable. Les sept personnes évoquées en parallèle sont alors des éléments qui, rejoints, permettent d'approcher l'âme de la cité. Le site serait alors cette "âme" de Santa Maria et le non-site, l'ensemble des sept garants de celle-ci. L'étoile à six branches, figurant symboliquement ces garants, devient la manifestation graphique de ce non-site. A noter qu'un des principes du non-site selon Smithson, c'est la possibilité de déplacer le non-site sans qu'il ne perde de sa qualité, chose impossible avec le site même⁷⁸. Des personnes pourraient ainsi très bien être considérées comme le non-site d'une ville.



⁷⁶ Discussions with Oppenheim, Heizer, Smithson, article dans Fall n°1, 1970 77 V

Voir page de droite

Voir à ce sujet : A Provisional Theory of Non-Sites, sur www. <u>robertsmithson.com/essays/provisional.htm</u> (a jour du 1er juin 2016)

À propos de non-site smithsonien, toujours, nous pouvons appliquer cette lecture à la démarche des auteurs elle-même. Santa Maria est une ville fictive qui existe pour parler d'une ville et de situations réelles. Santa Maria ellemême serait alors le cadre, le non-site qui permettrait, en négatif, d'exprimer le site : Buenos Aires, la dictature, la pensée résistante argentine. La séparation entre site et non-site ne tient que si la présentation du non-site, comme pour Mono Lake Nonsite, cache effectivement le site. Le projet eu été abscons si jamais avais été figuré un élément graphique au milieu du carré blanc. Smithson cite d'ailleurs comme référence à ce sujet la fameuse carte de Lewis Carrol pour La Chasse au Snark, le cadre ceinturant une étendue vierge plaisait aux marins tant elle leur permettait de bien y projeter ce qu'ils connaissaient de la mer : une étendue vierge et sans repères. Une carte vierge étant alors la plus fidèle pour parler du site. Ainsi, à défaut de pouvoir emporter dans leur récit le site qu'est Buenos Aires, emportent-ils le non-site, Santa Maria, dont l'expression rendra compte en creux de l'existence d'une ville bien réelle. Comme il est vain de chercher à donner au lecteur la totalité de ce que les regards de deux auteurs sur toute une vie auraient pu donner à propos d'une ville comme Buenos Aires, il s'agit pour le personnage de Borgès de trouver le cadre de ce site, celui à partir duquel pourra découler dans l'imaginaire du lecteur une construction riche de l'image de la cité.

En somme, l'objectif de cette carte serait d'aider le lecteur à se construire un imaginaire de la ville, de l'aider à atteindre cette "âme "de la cité. De cette âme, nul trace n'existe sur cette carte, il va falloir la démontrer, la chercher. Finalement, nous retrouvons ce que décrivait Jacob avec l'exemple du cartographe hollandais qui trouve seul face à une carte une meilleure route vers les Indes, soit le principe que l'inadéquation inévitable d'une carte nous permet d'y projeter ce qui n'y avait pas été mis. L'étoile permet alors une chose : imposer un ordre de lecture, un cadre d'opération très

limité géographiquement qui permettra aux personnages de concentrer leurs recherches et de ne pas se perdre à projeter leurs regards en trop d'endroits. Assimilons donc cela à une contrainte de auto-imposée, d'une qualité et d'une origine telle (un tirage de jeu de cartes) qui la confine à des pratiques littéraires telles que celles de l'Oulipo.

Autrement, cette étoile serait un moyen de réveiller un imaginaire dormant, une sorte d'inconscient social, dans le sens d'une carte étant le consensus social que décrivait Jacob. La carte qu'utilise Borgès pour faire tracer l'étoile est une carte pauvre en sens, fidèle à Santa Maria au bord de la disparition. Ce tracé supplémentaire ajoute un sens, amorce le ré-remplissage de cette carte. Les rencontres, donnant lieux à des histoires personnelles, des discours engagés et des actions de résistance, dresseront un portrait du consensus social à partir de l'esprit des citadins, à l'attention des lecteurs, toujours.

En cela, l'importance de ce tracé à la main sur la carte manufacturée est un geste fondamental. Il marque l'irruption d'un geste individuel par-dessus un nonconsensus édicté par une autorité non représentative. Cette carte n'est pas une carte vierge, elle est la carte de Santa Maria telle que voulue par les maréchaux, soit une entité administrative vide d'une expression publique somme et parties d'expressions individuelles. La carte originelle st le pur produit d'une volonté d'un regard divin sur le monde, tenant dans le creux de la main et dont la simplicité et l'abstraction graphique en permettent la compréhension sans aucun doute. L'effet d'une inscription sur la carte d'éléments de langage amène généralement un effet contradictoire à cette volonté englobante et unificatrice de la carte. Jacob cite ainsi⁷⁹ l'exemple de l'Atlas Miller, une carte du monde connu en 1519, un véritable atlas où chaque page est parsemée de détails annotés à même le dessin sur la faune, les populations, etc.

⁷⁹ JACOB, ibid, p 201

Sur une carte, toute inscription non iconique, les toponymes en premier, porte en elle un témoignage d'un regard individuel ou bien de consensus collectifs faits par les individus habitant le territoire. Ces inscriptions se confondent avec l'image pour donner une impression du monde plus complète, un extrait de ce qu'est le territoire dont parle la carte. Mais à la différence d'une gradation des couleurs marquant l'altitude ou un usage des trames marquant un changement de couches géologiques, un toponyme transmet la présence d'une identité territoriale. Or, pour une dictature telle que celle décrite dans Perramus, l'expression d'une identité est justement un danger à éliminer, car changeante, peu maîtrisable et potentiellement subversive. Cette acte que fait naître Borgès est donc le premier d'une série qui, à la fin du récit, aura permis de sauver Santa Maria de l'abstraction complète voulue par les maréchaux.

Du besoin de créer sa propre carte

L'usage de la carte dans *Perramus* repose sur cette inadéquation que décrivit Nelson Goodman : l'intérêt de la pratique cartographique réside en l'inadéquation qu'elle porte pour représenter son modèle. La carte est sélective, exclusive, en sorte que celle reposant entre les mains de Borgès ne montre quasiment rien sinon un contour abstrait, n'évoquant qu'aux initiés ceux d'une certaine capitale sud-américaine. Cette carte qui ne montre presque rien peut selon ce principe presque tout montrer à qui veut la lire. L'action des personnages, repérages et sauvetages à certains points de la ville se fait avec l'aide de plusieurs cartes, en plus de celle sur laquelle est marquée l'étoile à six branches. Ces cartes sont orthonormées, précises et finalement peu abstraites, figurant les blocs de bâtiments, les rues, etc.

Riches d'information, elle ne permettraient pas une lecture sans projection, sans investissement personnel du regard. Or, pour créer leur itinéraire, Borgès demande à Perramus de tracer l'étoile à l'aveugle, sans savoir qu'il dessine au dos d'une carte, c'est donc que le hasard est un besoin, celui-ci permettant alors de prouver qu'en tous lieux, celui qui sait y voir trouvera un garant de l'âme de Santa Maria, qu'au final, si nous verrons dans ce tome sept personnages, il aurai pu s'agir d'autres, en d'autres lieux commandés là aussi par le hasard. Alors pourquoi prendre une carte vide ou presque pour tracer cette étoile ? pourquoi pas une directement une des cartes utilisées vers la fin, comme celle entre les mains de Canelones à la page ? Si la carte doit toujours être inadéquate, pensons que la carte vierge choisie par Borgès est peut-être à ce moment de l'histoire la plus adéquate pour représenter Santa Maria. A ce moment du récit, la ville vient en effet de disparaître momentanément. Et avant le premier chapitre hors du salon où cette scène a eu lieu, ce même salon est l'espace où est montré cette carte. En fait, pensons que la ville de Santa Maria n'existe que par ce que les auteurs nous en montrent et que chaque chapitre participera à la construire dans notre esprit. Aussi, lorsque Borgès fait tracer la carte, la ville n'existe pas encore et a disparu effectivement au-delà du salon où prennent place les personnages. La carte, presque vierge reste ainsi à remplir, présage du reste du récit qui s'appliquera à nous montrer le monde qu'elle suggère.

Revenons-en à la comparaison faite avec *Low Water Circle Walk A 2 days walk* de Richard Long : pour celui-ci, la carte pouvait devenir l'aboutissement de son geste en montrant à son lecteur la manifestation graphique d'une réalité absente du tracé original. Dans *Perramus*, cette réalité que cherchent les personnages en parcourant ainsi la ville ne se manifeste pas sur la carte, mais dans le cours du récit. Le processus décrit dans chaque cas semble similaire : Long marchant en suivant un itinéraire construit à partir du croisement d'une carte et de l'abstraction géométrique qu'est ce cercle,

Perramus et ses compagnons se rendant de point en point selon un ordre guidé par le croisement entre une forme géométrique abstraite et la carte, la différence se fait alors dans la façon de manifester et de communiquer ce même geste. Le report sur la carte pour l'un, le récit pour l'autre. En revanche, les deux se rejoignent à mon avis à la réception de l'œuvre : l'image finale de cette œuvre de Long est une carte figurant un trait noir sur la carte. Ce trait est une forme abstraite qui est commandée par des raisons qui, elles, ne le sont pas mais qui n'est pas, lui, différent des autres icônes de la carte originale. Notre regard, en revanche, y projette l'expérience humaine de Long. Nous lisons cette forme comme un témoignage, ce qui montre que nous investissons notre regard, que nous cherchons et trouvons sur la carte ce qui n'y a pas été mis originellement. Pour faire court, disons que lorsque le trait noir bute et contourne un plan d'eau, nous l'interprétons comme une contrainte dans le parcours d'un piéton, nous ressentons le détour qu'il a pris comme une réalité, nous sommes projetés dans une situation que nous estimons avoir eu lieu et ce, à la vue d'un simple trait noir ajouté sur une carte. Le long de ce fil noir est vécu comme autant de situations que nous imaginons et qui participent à construire dans notre esprit une image de la partie du monde que montre cette carte.

Avec *Perramus*, le récit de Breccia et Sasturain nous plonge dans plusieurs situations référencées géographiquement qui chacune, mises bout-à-bout, nous font construire en notre esprit une représentation de la ville de Santa Maria. Même si cette construction mentale ne passe pas par la figuration de la carte, mais par l'application dans la diégèse de cette carte, l'objet final qu'est le récit rejoint l'œuvre de Long en ce sens qu'il a amené son lecteur à développer une expérience sensible d'un espace.

Voilà finalement pourquoi la carte est si importante dans *Perramus*: elle permet de construire une image cohérente et matérielle du monde. Ce monde, c'est celui que souhaitent nous transmettre Breccia et Sasturain, le Buenos Aires d'une certaine époque, dans sa folie et sa cruauté. La carte rend réel un témoignage, tant les particularités structurelles de ce média sont ancrées dans notre regard et reconnaissables du premier coup d'œil. Et Jacob de conclure : "[...] la carte se présente comme une image achevée et elle lui assigne d'emblée un point de vue, un lieu d'observation qui est sans équivalent dans la réalité empirique : du regard sur la carte au regard sur le monde, il n'y a que ce basculement du signifiant eu signifié, propre à toute image, et qui est si caractéristique de l'efficacité cartographique".80



JACOB, ibid p 406

Conclusion:

Lit-on ou regarde-t-on la carte ?

Les deux excès de la carte que seraient l'abstraction et l'application peuvent donc bien trouver écho dans ces deux œuvres. La carte totale, appliquée à l'extrême à copier la matière du réel, qui ne fait l'économie dans cet effort que d'en copier la taille, cette maquette inexplicable que nous donne à voir *La Frontière Invisible* devient ce que va chercher à fuir Roland de Crémer. Ce qui, au départ, n'est qu'un objet étrange présenté comme l'aboutissement de la recherche scientifique cartographique devient, sans avoir à changer de forme, un objet de pouvoir, d'oppression et de propagande commandée par un pouvoir autoritaire. Cette maquette ne serait pas une carte selon Nelson Goodman, tant elle ne permet (et ne donne) aucune analyse, ceci a cause de la volonté d'adéquation qui anime sa création. Le plus étrange alors est la volonté manifeste des scientifiques du Centre à créer cette maquette. Pourquoi une telle œuvre, alors que leur travail même repose sur l'analyse et l'interprétation des données ? Pourquoi chercher à figer le monde dans une image définitive ? On peut voir dans cette volonté de Peeters et Schuiten une référence manifeste à la nouvelle de Borgès de la carte de l'empire à 1/1 :

DE LA RIGUEUR DE LA SCIENCE

En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Etude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elle l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abimées de la Carte. Des Animaux et des Mendiants les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques. (Suarez Miranda, Viajes de Varones Prudentes, Livre IV, Chapitre XIV, Lérida, 1658.

Dans *Perramus*, la carte que brandit un Borgès de fiction est une carte-schéma, tant elle ne figure aucun des éléments de la carte, sinon sous une autre forme que leur forme traditionnelle. Et pourtant, nous la voyons bien comme une carte, et Perramus de remarquer : "c'était le plan de Santa Maria ". La carte est abstraite au point de ne rien montrer de la ville sinon ses contours extérieurs et intérieurs. Ceci s'explique notamment parce qu'à ce moment-là du récit, la ville reste à construire. Les personnages sont dans la maison de Borgès, elle-même dans la ville, mais Santa Maria vient de disparaître pendant un instant. La carte de la ville est donc vierge, il appartiendra aux personnages de nous la montrer, de construire cette carte à partir de ce contour vide.

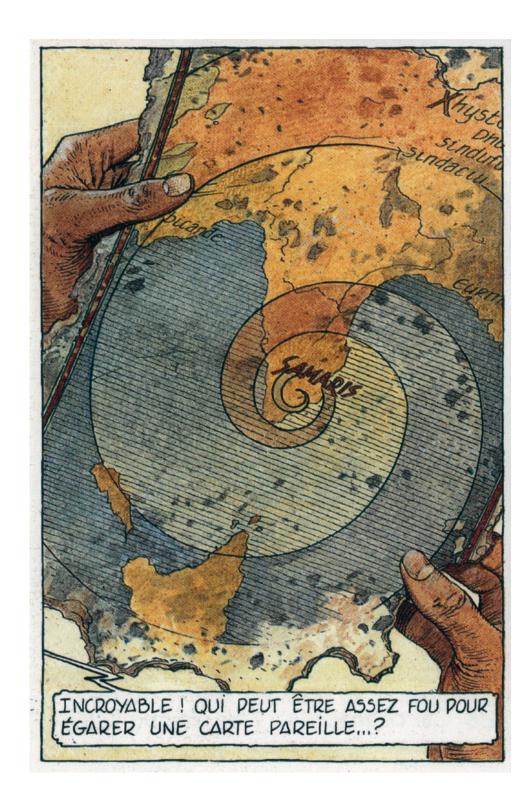
Deux points en particulier sont communs à ces deux œuvres étudiées : premièrement, le rapport intrinsèque entre la carte et le pouvoir, l'un utilisant la carte comme un instrument oppressif, manipulé par le pouvoir militaire pour justifier des guerres et propager l'idée d'une nation unie, l'autre comme un outil de reconquête sociale, d'affirmation de l'existence d'un esprit qui échappe à la dictature, au cœur même de celle-ci. Dans La Frontière Invisible, une seconde carte apparaît en cours de récit, c'est la marque dans le dos de Shkodrâ. Son statut final est ambigu, mais pendant une bonne partie du récit, elle sera l'obsession de Roland, en quête de sens et persuadé d'atteindre par elle une vérité géographique contraire à l'opinion relayée du pouvoir. Cette alternative entre carte au sens sélectif et analytique que défend Goodman et carte totale comme l'entend le maréchal Radisic se voit bien à la page 60 du premier tome : quand Paul Ciceri lui demande d'amener au maréchal les cartes des croyances, du blé, du riz, etc. Le maréchal, représentant le pouvoir autoritaire, n'a que faire des informations qu'enseignent les cartes, il préfère le pouvoir qu'elles apportent, quitte à les faire mentir. La carte, là aussi, devient un outil potentiel de contradiction avec l'ordre politique, tant elle montre une image du monde différente de celle voulue par d'autres. La carte, quand elle est dessinée par des esprits libres, devient un outil subversif puissant, nous disent les auteurs de ces œuvres.

Le second point commun est la non-antériorité des cartes par rapport au temps montré de la diégèse. D'autres œuvres de fiction utiliseront la carte comme un outil découvert par les personnages et utilisé par ceux-ci pour atteindre leur but, comme la carte de L'île au trésor, de Stevenson. Dans Perramus, comme dans La Frontière Invisible, la carte est un objet susceptible de changer au cours du récit. Dans le premier cas, la carte est dessinée par Perramus et révélée par Borgès au début du récit. Les sept chapitres suivants se liant directement et se référant régulièrement à cette carte, nous pouvons considérer que l'élaboration de la carte est alors un processus évolutif . La carte étant l'image du monde, et Santa Maria n'existant que par ce que nous en montrent les auteurs, la carte change et s'affine, se définit au fur et à mesure du récit, tant la grille se complète et que les rencontres se passent.

Dans *La Frontière Invisible*, le Centre de Cartographie existe bien avant l'arrivé de Roland de Crémer, tant sont présentes les références à son oncle, cartographe célèbre ayant travaillé au même endroit jadis. Mais l'objet contenu dans le Centre, la maquette, elle, reste un objet non fini qui évoluera tout au long du récit, se transformant pour s'adapter aux demandes du pouvoir. Là où dans un récit, la carte peut être un objet porteur d'informations, un intermédiaire entre le discours passé et le temps présent (celui du récit), ces deux exemples montrent qu'il est possible de prendre la carte comme un objet du récit. Et ce faisant, elle est traversée par les mêmes mutations qui accompagnent la définition des personnages. Elle n'est plus cet objet immobile autour duquel l'action se déroule, mais un élément changeant, qui suit en parallèle l'évolution de notre regard sur le monde du récit.

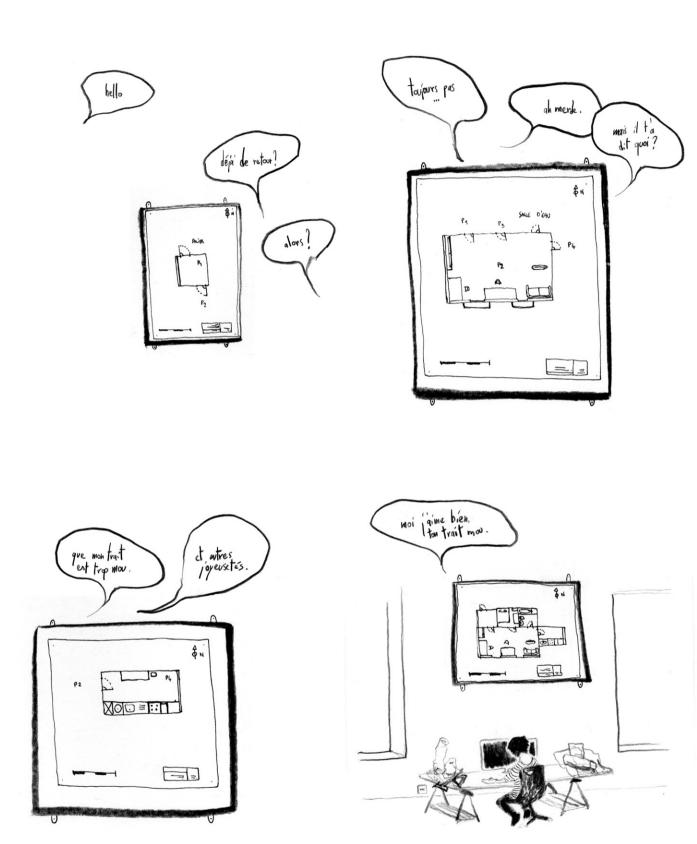
Ces deux œuvres participent enfin a un débat entre deux possibilités : lisons-nous ou regardons-nous les cartes ? La scène de l'interprétation au début de La Frontière Invisible, lorsque Roland doit retrouver la localisation d'un endroit à partir d'une gravure est typique d'une lecture de carte : chaque icône doit être transformée en signe permettant l'émergence du sens de l'image. Voilà pourquoi il peut déduire l'emplacement de l'aqueduc au bon endroit sur la carte, après une série de déductions liées à la nature du terrain montré sur la gravure. Regarder la carte, en revanche, démontre d'une capacité à voir l'objet cartographique comme un média parmi d'autre, et lie la carte que l'on voit à une série d'autres images faisant écho les unes des autres. Le sens n'est plus celui que l'on déduit des signes iconiques mais plutôt de la synthèse personnelle de l'ensemble de pensées créées à partir de la vision de la carte. C'est par exemple notre cas lorsque, à l'introduction de La Frontière Invisible, nous voyons une carte du monde des Cités Obscures, centrée à partir de Samaris (voir page ci-contre). Cette carte est directement reprise à partir de celle montrée au début de l'album Les Murailles de Samaris⁸¹, nous voyons donc là un usage réflexif de l'image de la carte, qui n'est pas utilisée pour orienter ou informer le personnage, mais pour lier dans notre esprit cette histoire avec la première de la série.

En ce sens, il est tout à fait possible que la carte, dans un récit que l'on connaît déjà, ne soit plus autant à la seconde vision l'objet d'une lecture que celle d'un regard : dans *Perramus*, celui qui lira une seconde fois l'histoire ne verra plus la carte portant l'étoile comme un ensemble de signes (assez restreint) à interpréter, mais comme un présage de sept situations riches d'informations à venir.



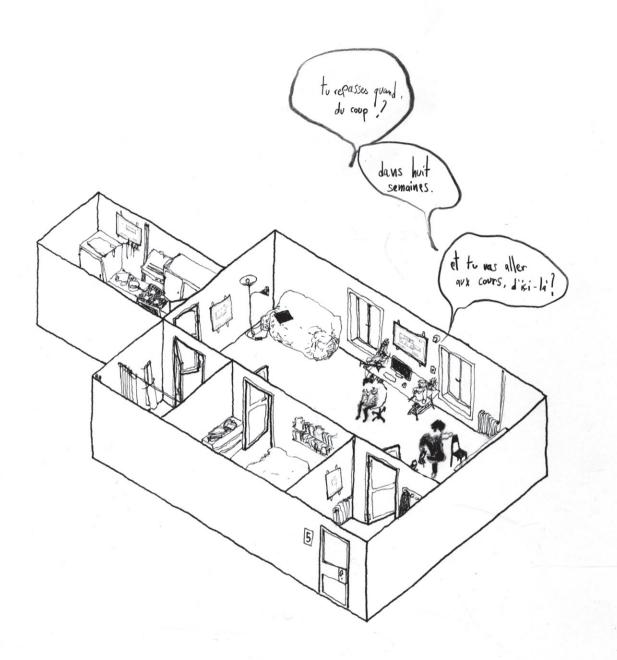
81

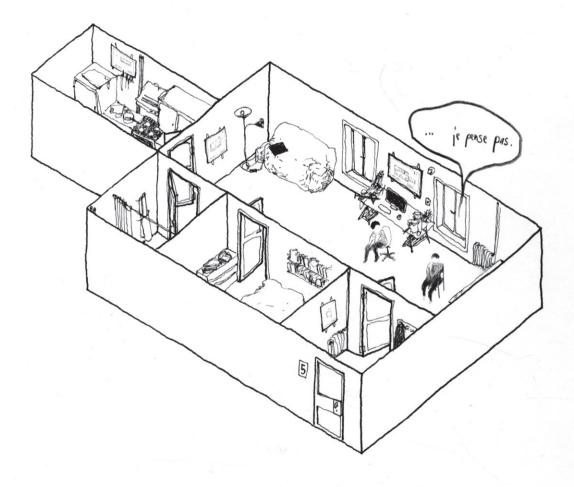
Pour conclure sur ce point, j'aimerai amener ici un terme, sinon une pratique artistique que j'ai découvert avec l'Ouvroir de Cartographie Potentielle : Cartocacoethes. Il s'agit selon les termes du collectif de la "manie de voir des cartes partout, irrésistible compulsion à découvrir ici ou là des formes cartographiques."82. Les cartocacoethes peuvent "voir" la carte d'un pays, d'un continent ou de quelque endroit au-delà de l'intention donnée initialement à la forme. De la même manière que la paréidolie, dont le terme original traduit la tendance à reconnaître dans des formes des concepts différents, mais qui est souvent associée à la tendance à voir des visages dans des objets, un cartocacoethe verra par exemple un trait de côte là où la peinture s'écaille sur un mur. Or c'est cela que décrit Roland dans son errance finale comme étant le "fantasme du cartographe", une confusion totale entre le signifié et le signifiant, la preuve finale que le monde, contrairement au territoire, n'est qu'un concept et que celui-ci n'existe que par la carte.

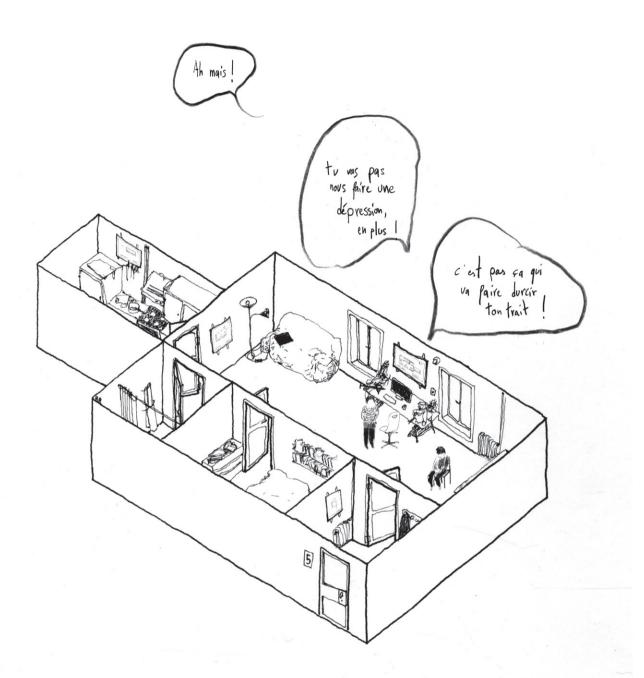


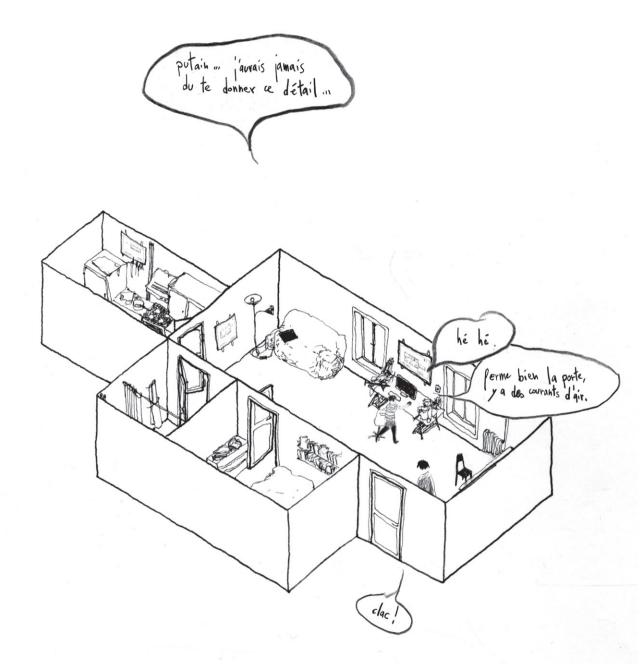
hé, c'est con cà tu me sers un verre aussi

^{82 &}lt;u>https://oucarpo.wordpress.com/les-cartes/cartocacoethes/</u> (à jour du 1er juin 2016)

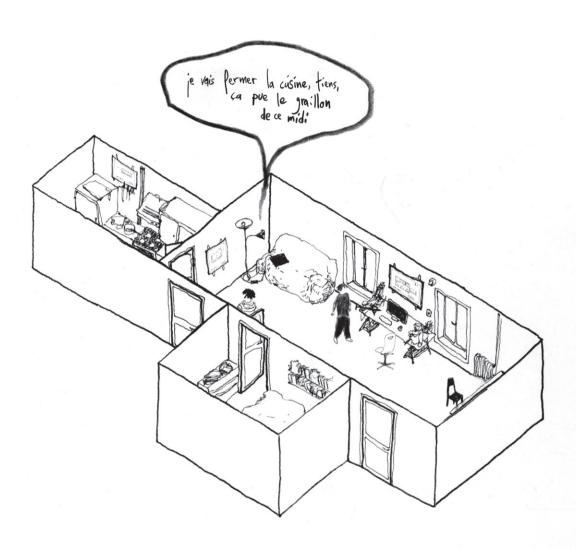


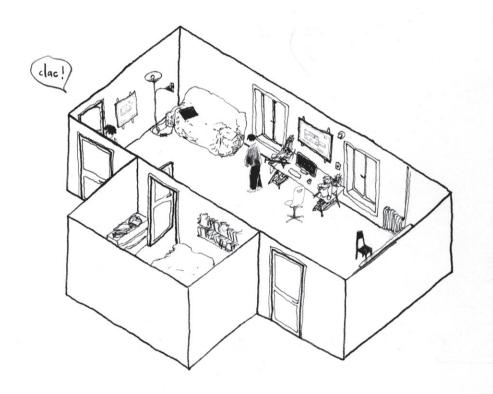


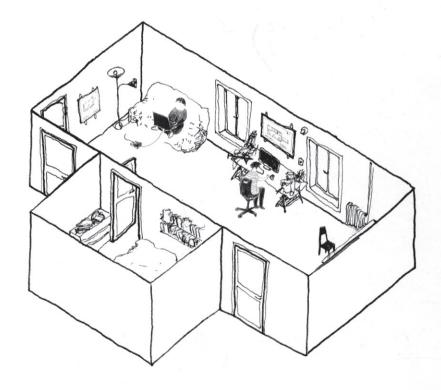


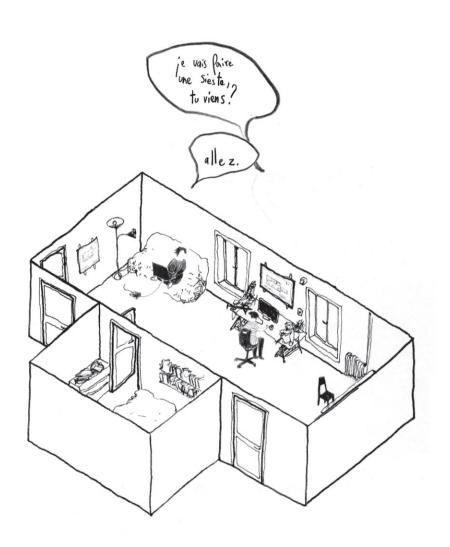


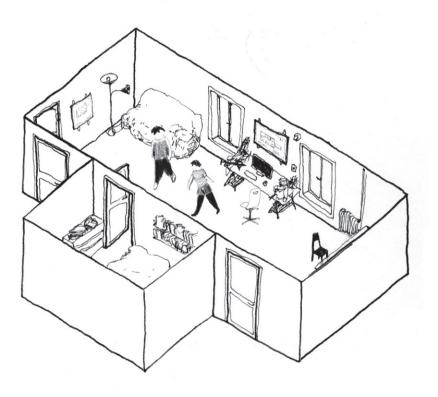


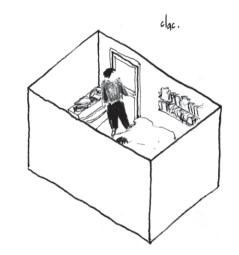


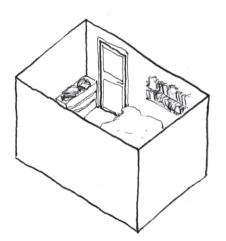












Bibliographie

Corpus principal

SCHUITEN, FRANÇOIS et PEETERS, BENOÎT, Les Cités Obscures: La Frontière Invisible, tomes 1 et 2, Casterman, 2002-2004

SASTURAIN, JUAN et BRECCIA, ALBERTO, Perramus, tome 1, Le pilote de l'oubli et l'âme de la cité, Glénat, 1991

Corpus secondaire

HURTEL BORIS, Derive Urbaine, n°5, Une Autre Image, 2013

SCHUITEN, FRANÇOIS et PEETERS, BENOÎT, Les Cités Obscures: Les Murailles de Samaris, CASTERMAN, 1983

BORGES, J.L., *L'Auteur et Autres Textes*, trad. Roger Caillois, Gallimard, 1960, p.199

ECO, UMBERTO, Dell'impossibilità di costruire la carte dell'Impero 1 a 1, in CALABRESE, 1983, p.84-86

SILVEBERG, ROBERT, *The World Inside*, Doubleday, 1971, traduction de Michel Rivelin pour l'édition française de 1974

BROUWN, STANLEY, *This way Brouwn*, Collections du MOMA, 1962

PEETERS, BENOÎT, BALTUS, ANNE et SCHUITEN, FRANÇOIS, Dolorès, Casterman, 1991

BRECCIA, ALBERTO dans Ombres et Lumières, Vertige Graphic, 1992.

BOSMA, WIELAND, *Les Cartogènes*, publié sur <u>wielandbosma.com</u> en mai 2016

Ouvrages théoriques

JACOB, CHRISTIAN, L'empire des cartes, p.41, Albin Michel, 1992

BESSE, JEAN-MARC et BRISSON, JEAN-LUC, Les Carnets de Paysage, $N^{\circ}10$: Cartographies, Actes Sud, 2010

GERBIER, LAURENT, *la conquête de l'espace (touristes, héros volants et globe-trotters)*, 2012, consultable sur : http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article438

LANDOT, AYMERIC et TRATNJEK, BÉNÉDICTE, "Représenter l'espace urbain dans la bande dessinée", compte-rendu du café géographique de Paris du 28 janvier 2014

SADOUL, NUMA, Entretiens avec Hergé, Casterman, 1976, p. 320

FARINELLI, FRANCO, *Pour une théorie générale de la géographie*, Géorythmes, n°5, Recherches Géographiques, Université de Genève, 1989

TIBERGHIEN, GILLES A., Finis terrae, Bayard, 2007

FALL, YORO K., L'Afrique à la naissance de la cartographie moderne. Les cartes majorquines : XIVè-XVè siècle, Karthala, 1982, p.15

BOSMA, WIELAND, *Regarder l'espace*, Ecole Européenne Supérieure de l'Image et Université de Poitiers, 2015

TIBERGHIEN, GILLES A., Land Art, Atalante, 1993

GOODMAN, NELSON, Problems and Projects, Hackett Publishing Co, 1972, p.15

MONMONNIER, MARC, Comment faire mentir les cartes, Flammarion, 1993

DELEUZE, GILLES, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988

ANTONIOLO, MANOLA, « Les plis de l'architecture », Le Portique [En ligne], $25 \mid 2010$, document 11, mis en ligne le 25 novembre 2012, consulté le 02 mai 2016. URL : http://leportique.revues.org/2491

HARLEY, BRIAN, Le pouvoir des cartes, Anthropos, 1995, p.23

KORZYBSKI, ALFRED, Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics, Institute of General Semantics, 1994 (5ème édition)
GROESTEEN, THIERRY, Système de la bande dessinée, PUF, 1999

DE SAUSSURE, FERDINAND, Cours de linguistique générale, Payot, 1972

KORZYBSKI, ALFRED, Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics, Institute of General Semantics, 1994 (5ème edition)

JOST, FRANÇOIS, *Du Nouveau Roman au Nouveau Romancier*. *Questions de narratologie*, Université de Paris 7, 1983

YOUNÈS, Chris et BONZANI, Stéphane, « Représenter, imaginer, projeter »:, Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines, août 2010, [En ligne: https://leportique.revues.org/2481].

BAILLY, JEAN-CHRISTOPHE: La phrase urbaine, Seuil, 2013, p.191

DEBARBIEUX, BERNARD, Représentations de la haute montagne et nomination du territoire, dans L'imaginaire spatial à l'école, Anthropos, 1989, p.95-107

DELEUZE, GILLES et GUATTARI, FELIX, L'Anti-Œudipe, Editions de Minuit, 1972

DELEUZE, GILLES et GUATTARI, FELIX, *Mille Plateaux*, Editions de Minuit, 1980

BANN, STEPHEN, La carte indice du réel, Les éditions de l'Imprimeur, p $447\,$

SICARD, MONIQUE, La Fabrique du Regard. Images de science et appareils de vision, Editions Odile Jacob, 1998.

VAN DER HOORN, MELANIE, Bricks and ballons, nai010 publishers, 2013

Discussions with Oppenheim, Heizer, Smithson, article dans Fall n°1, 1970

A Provisional Theory of Non-Sites, sur <u>www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm</u> (a jour du 1er juin 2016)

Ouvroir de Cartographie Potentielle, https://oucarpo.wordpress.com/les-cartes/cartocacoethes/ (à jour du 1er juin 2016)

Je tiens à remercier mes directeurs de mémoire Denis Mellier et Thierry Smolderen pour leur aide et leur soutien durant cette année. Mes remerciements vont également à Lambert Barthélémy qui a su m'orienter judicieusement au début de cette réfléxion. J'ai également une pensée pour Jean-Marc Besse et Gilles Tiberghien qui ont tenu en 2014 un séminaire d'une semaine pour les étudiants de quatrième année de l'école de paysage. Je pense que l'idée de ce sujet est née ce jour-là et pour ceci, je leur suis très reconnaissant.

imprimé à Angoulême en juiin 2016, tous droits réservés disponible sur : www.wielandbosma.com

