

L'incartographiable

Nathalie Roelens
Université du Luxembourg

Introduction

Nous voudrions avancer l'hypothèse selon laquelle la proximité épistémologique de la cartographie (mobilisant la pensée, la perception) avec le paysage (mobilisant l'imaginaire, la sensation), autrement dit la tendance à devenir-paysage de la carte empêche de tout temps celle-ci de se figer. Nous entendons « paysage » au sens de Martin Schwindt qui, tout en qualifiant le paysage de conteneur culturel, de création humaine, voire de « marchandise », la ramène pourtant à « la nature qui résiste encore à l'emprise civilisatrice de l'homme »¹, ce qu'on appelle désormais l'anthropisation. L'art et la littérature, hypertrophiant le « paysagement »², comme immersion dans un milieu, au détriment des espaces géométriques, permettent aux mythes de remonter à la surface de la « morphogenèse d'un lieu », nous donnent accès aux valeurs profondes de notre mémoire collective, à ce qu'Isabel Marcos, dans le sillage de Jean Petitot et de la théorie des catastrophes de René Thom, appelle le niveau des formes physico-symboliques (par exemple des monstres marins qui cristallisent des peurs liées à une mer comme lieu d'engloutissement). On peut invoquer aussi Guillaume Testu qui peuple la Terre australe de licornes, griffons, pygmées, amazones et cyclopes dans sa *Cosmographie universelle* (1556). Marcos distingue en effet un processus dynamique qui

¹ SCHWINDT (M.), *Die Ware Landschaft (La marchandise nommée paysage)*, Salzburg, Residenz-Verlag, 1977, p. 15. Le « paysage » se distingue de la « vue » (veduta), du « panorama » et du « territoire ».

² Le terme est de François Jullien in *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, 2014.

s'étage sur trois niveaux, déterminant des nappes de sens : la « strate physico-symbolique » se situant sous la strate « socio-culturelle intermédiaire » engendrant à son tour celle de « la matérialisation effective des prégnances latentes, devenues alors des saillances. »³ Les productions culturelles feraient émerger la strate symbolique par-delà les distributions sociales et leur mise en œuvre institutionnelle et par-delà les formes concrètes ou visibles du bâti, du quadrillage (espace strié) ou du cadastre dans notre cas. Nous aimerions montrer que l'art manifeste des latences symboliques, mythiques d'un lieu, opposant un démenti à toute cartographie institutionnelle, congédiant toute science, tout regard panoramique totalisant. L'art serait une façon de spatialiser, de matérialiser diversement des entités non spatiales (symboliques, imaginaires), de rendre saillantes des latences et en particulier le concept de « vacuum », défini comme « un lieu sacré et interdit de résidence où se convertissent spatialement les valeurs anthropologiques » et dès lors « centre organisateur »⁴ attractif ou répulsif, par exemple une nécropole, un forum, investi de significations symboliques. *Ce centre organisateur agit comme un opérateur face aux comportements socio-culturels qui tantôt le vénèrent par les rites, tantôt le craignent par les interdits.*

De même, les concepts récents qui densifient la frontière contiennent toujours une dimension imaginaire, et accordent une valeur d'exemplarité aux représentations (fictives, artistiques) :

- *borderscape* (ou paysage-frontière) (Chiara Brambilla dans ses travaux déconstruit la vocation de la géographie d'ériger des frontières entre états-nations⁵)
- *border poetics* (Johan Schimanski insiste sur les frontières esthétiques, symboliques, outre leur rôle de régulateur social ou politique, sans cesse renégociable⁶)

³ MARCOS (I.), MORIER (C.), « La théorie sémiophysique de René Thom permet-elle de comprendre autrement le concept de frontière ? », *MIS Working Papers*, 8, 2016, p. 5, en ligne, <http://mis.uni.lu/en/ressources/mis-working-papers/>

⁴ DESMARAIS (G.), *La morphogenèse de Paris*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 14.

⁵ Chiara Brambilla établit des passerelles culturelles entre Mazara del Vallo en Sicile et Mahdia en Tunisie issues des migrations croisées, donnant lieu au documentaire « Houdoud al bahr – The Mediterranean Frontiers: Mazara-Mahdia » (2015). Voir aussi le collectif AntiAtlas des Frontières <http://www.antiatlas.net/>

- *border thinking* (pour Walter D. Mignolo, l'Afrique est une invention de l'Europe⁷)
- *landscapes of hope* (Julie Peteet, transforme le concept *spaces of hope* de David Harvey en paysages d'espoir se penchant sur les élans créatifs de réfugiés palestiniens réduits initialement au désespoir⁸)

Ces frontières dernière génération ajoutent une épaisseur à la ligne initiale qui cernait la géographie des nations. En somme, la cartographie imaginaire artistique nous rappelle que la cartographie a de tous temps été artisanale, que la carte fut dès l'origine une non-carte, constitutivement inadéquate, en porte-à-faux de la géométrie.

Les frontières diplomatiques établies arbitrairement étaient déjà au cœur de *La Crise de l'esprit* (1919) de Paul Valéry qui constate la perte de la « précellence » de l'Europe. Selon Valéry, l'invention par la Grèce de la géométrie fut une folie car celle-ci devint « moyen de puissance, de domination », « appareil d'exploitation du capital planétaire », « chose du Commerce », qui peut faire pencher la balance dans un autre sens que celui qui accordait à la petite Europe une « précellence ». Il se rassure toutefois en se disant que les Grecs, ces « argonautes de l'Esprit », sont responsables du « génie européen »⁹ et que cet Esprit (cerveau, psyché, intelligence) ne risque pas de se diluer, car il n'est pas totalement diffusible au niveau planétaire :

— Mais l'Esprit européen — ou du moins ce qu'il contient de plus précieux — est-il totalement diffusible ? Le phénomène de la mise en exploitation du globe, le phénomène de l'égalisation des techniques et le phénomène démocratique, qui font prévoir une

⁶ SCHIMANSKI (J.), WOLFE (S.) éditeurs, *Border Poetics De-limited*, Hannover, Wehrhahn, 2007.

⁷ MIGNOLO (W.), *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*, Duke, Princeton UP, 1999.

⁸ PETEET (J.) *Landscape of Hope and Despair. Palestinian Refugee Camps*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005.

⁹ VALÉRY (P.), « La Crise de l'esprit », « Note, ou L'Européen », in VALÉRY (P.), *Essais quasi politiques, Œuvres*, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. 1, p. 1004.

deminutio capitis de l'Europe, doivent-ils être pris comme décisions absolues du destin¹⁰ ?

Jacques Derrida, dans sa relecture de Valéry qu'il entreprend dans *L'autre cap*, souligne précisément la « *deminutio capitis* », la façon dont Valéry « envisage » l'Europe, la « voit comme un visage », « la considère comme un chef, c'est-à-dire un cap »¹¹ (tourné vers l'Atlantique), mais qui s'avère en réalité « un petit cap du continent asiatique », « un appendice occidental de l'Asie »¹².

Or, l'heure actuelle comporte cette question capitale : l'Europe va-t-elle garder sa prééminence dans tous les genres ? L'Europe deviendra-t-elle *ce qu'elle est en réalité*, c'est-à-dire : un petit cap du continent asiatique ? Ou bien l'Europe restera-t-elle *ce qu'elle paraît*, c'est-à-dire : la partie précieuse de l'univers terrestre, la perle de la sphère, le cerveau d'un vaste corps¹³ ?

Derrida insiste sur l'imaginaire que Valéry véhicule dans sa lettre en développant tout le champ sémantique autour de la prosopopée de l'éperon, voire du phallus, ou du *caput*, du chef et du *capital*, de *l'antecapere*, *anticiper*, privilégiant donc le versant imagé de la perception de l'Europe plutôt que les considérations sur l'Esprit, mais pas moins menaçante pour la « célébration de soi »¹⁴ de l'Europe.

1. L'imaginaire

Le paradigme du chemin (comment appréhender la terre si ce n'est par le parcours pédestre faute de dispositifs techniques ?) infuse les premières tentatives de représenter les lieux. Le paysage derrière *La Joconde* de Léonard de Vinci a fait couler beaucoup d'encre. Représenté en semi-plongée et en perspective atmosphérique (rejoignant le ciel en *sfumato*), il fait fi de toute attribution hâtive (par exemple au territoire de Montefeltro autour

¹⁰ *Ibid.*, p. 1000.

¹¹ DERRIDA (J.), *L'autre cap*, Paris, Minuit, 1991, p. 25.

¹² VALÉRY (P.), *op. cit.*, p. 1004.

¹³ *Ibid.*, p. 995

¹⁴ DERRIDA (J.), *op. cit.*, p. 31.

d'Urbino). Il déjoue toute lecture kabbalistique, qui lirait le nombre 72 sous le pont médiéval à trois arches qui renverrait à l'année 1472, date de la destruction partielle du pont de Bobbio (Emilia Romagna). Or si ce nombre existe, il pourrait s'expliquer par la *paréidolie*, illusion d'optique qui associe un stimulus visuel informe et ambigu, ici les craquelures de la peinture, à une forme claire et identifiable. Il n'empêche que ce qui interpelle, c'est le chemin et les sinuosités que notre regard suit vers la ligne d'horizon, le « chemin des ânes » de la rue courbe et non le « chemin des Hommes » de la rue droite comme disait Le Corbusier¹⁵. Que ce chemin soit répercuté par les plis des manches et du bustier de Mona Lisa, peu importe, ce sur quoi il convient de s'arrêter est que le chemin, la découverte par cheminement, était la démarche gnoséologique privilégiée à la Renaissance et que la cartographie garde des traces de ce cheminement.

À l'aube de la cartographie, l'exploration par terre a en effet une valeur heuristique supérieure à celle épousant un trajet maritime. Le voyage sur mer (malgré les distances, les courants, les tempêtes) était plus aisé à accomplir, plus prévisible, que le voyage sur terre, en proie à l'inconnu (relief, hydrographie). Il n'empêche que les portulans, dès le XIII^e siècle, représentaient les ports et les amers (repères fixes, phares, balises), pas la réalité nautique, trop fluide, trop étendue.

Chez Montaigne le paradigme du cheminement, qui est celui de son écriture (« Mon stile et mon esprit vont vagabondant de mesmes »¹⁶), est déjà à l'œuvre entre autres dans « Des Cannibales », où il accorde plus de crédit à l'expérience de l'homme simple et à son témoignage qu'à la glose des fines gens qui ont « les yeux plus grands que le ventre », qui « embrassent tout mais n'étreignent que du vent »¹⁷. Il se fie plus aux « marchands » et aux « matelots » qu'aux « cosmographes » : « Il nous faudroit des topographes qui nous fissent narration particuliere des endroits où ils ont esté »¹⁸ à l'instar des mérites

¹⁵ LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Paris, Flammarion, collection « Champs », 2011.

¹⁶ MONTAIGNE (M.) de, « De la Vanité », *Les Essais, Livre III, 9*, [1588], 1595, édité par Villey (P.) et Saulnier (V. L.), p. 428.

¹⁷ *Id.*, « Des Cannibales », in *Essais, Livre I, 31, op. cit.*, p. 84.

¹⁸ *Ibid.*, p. 85.

qu'il accorde ailleurs au voyage en général pour peu que l'on soit d'accord de « frotter et limer [sa] cervelle contre celle d'autrui. »¹⁹

Que ce paradigme expérimental et, partant, ce devenir-paysage de la carte, soit toujours d'actualité, une scène clé du roman *Des aveugles* d'Hervé Guibert, qui se déroule dans l'Institut des jeunes aveugles, nous l'atteste. Guibert corrobore cette priorité du cheminement lorsque les facultés sont minorées, neutralisées (ici la vue ; à l'époque les instruments d'optique). Dans la classe de géographie, pourtant équipée de « globes noirs à points », de « grands planisphères » et de « cartes en relief »²⁰, les deux protagonistes, Josette et Robert, préfèrent à ces outils « illisibles » et déplaisants aux doigts, le traditionnel bac à sable, où ils s'amuse à dessiner non seulement « le contour d'un pays » mais aussi des parties de leurs corps : « des orgies abstraites comme des géométries apparaissent et disparaissent dans le sable »²¹. On découvre le monde « à l'aveuglette », à tâtons, par palpation digitale selon un paradigme haptique et non optique ou panoramique.

La double perspective dans *La vierge du rocher*, toujours de Léonard de Vinci, renvoie elle aussi à ce savoir expérimental remontant à Aristote et à Guillaume d'Occam (précurseur de l'empirisme anglais), avec sa forêt hérissée de rochers (aux allures des « décalcomanies » de Max Ernst), paysage hermétique dès lors qu'il résiste à la vision d'ensemble. Dans *Tristes Tropiques*, Claude Lévi-Strauss considère la forêt amazonienne, tropicale comme un « paysage debout »²² qui interdit toute vue panoramique, avec ses arbres gigantesques qui obstruent la vue, univers monumental et dense en promesses de sens, imposant en sensations :

Il me semblait que ce paysage debout était vivant. Au lieu de se soumettre passivement à ma contemplation, à la manière d'un tableau dont il est possible d'appréhender les détails à distance, et sans y mettre du sien, il m'invitait à une sorte de dialogue où nous devrions, lui et moi, fournir le meilleur de nous-mêmes. L'effort

¹⁹ *Id.*, « De l'institution des enfants », *Essais, Livre I*, 26, *op. cit.*, p. 57.

²⁰ GUIBERT (H.), *Des aveugles*, Paris, Gallimard, 1985, p. 56.

²¹ *Ibid.*, p. 57.

²² LÉVI-STRAUSS (C.), *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 392.

physique que je dépensais à le parcourir était quelque chose que le lui cédaï et par quoi son être me devenait présent²³.

Un paysage est dès lors d'autant plus puissant et significatif qu'il enveloppe le voyageur, qu'il est concentré, qu'il fourmille d'objets et alimente les sens dans leur pluralité, voire qu'il interdit la vision du haut. Pour Olivier Mongin, la luxuriance des signes au sein de la forêt caractérise analogiquement l'expérience urbaine (la ville comme espace forestier fermé)²⁴.

Chaque époque cultive un tropisme cartographique et chaque époque secrète de l'incartographiable, une réserve réfractaire à l'appréhension scientifique. Pour pallier à ce déficit représentationnel, pour exorciser l'inconnu, la Renaissance anthropomorphise la nature, indexant le corrélat visage-paysage, complémentarité que l'on retrouve par exemple dans le « faciès éolien »²⁵. Le visage, comme récapitulation microcosmique de l'univers, participe d'une science divinatoire, avec ses signes déposés par les influences des astres, ou de la pédagogie chrétienne, avec ses manuels de visage et ses compositions de lieux, chez Ignace de Loyola et Jean-Baptiste de la Salle. Arcimboldo réalise un paysage visage de géant avec au centre un pont et une montagne, surmonté de la devise « *Homo omnis creatura* ». Ou encore, d'origine italienne, allemande et flamande surtout, « des *Vexierbilder*, représentations de presque-îles, de promontoires, de montagnes, qui, lorsqu'on les tourne de 90 degrés, se transforment en figures à forme humaine »²⁶. À la suite de son maître, Matthäus Merian, Wenceslaus Hollar a ainsi réalisé nombre de paysages anthropomorphes, de têtes-paysages.

La métaphore du cheminement comme exploration se voit également figurativisée chez Rabelais. Dans l'Isle d'Odes, une des étapes du voyage allégorique entrepris par Pantagruel et Panurge, Rabelais fait jouer un rôle actif au chemin : sur cette île, « les

²³ *Ibid.*, p. 392.

²⁴ MONGIN (O.), « Une pensée du sensible : les paysages de Claude Lévi-Strauss », *Synergies Brésil*, 2 (2010), p. 57.

²⁵ Le « faciès éolien » est la forme d'un terrain provoqué par l'usure due au vent (< facies, facere, modeler, façonner). Cf. CARDAN (J.), *La métoscopie*, Paris, Thomas Jolly, 1658.

²⁶ HALLYN (F.), *Le sens des formes. Etudes sur la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.

chemins cheminent », se meuvent d'eux-mêmes comme des êtres vivants. On peut les enfourcher pour arriver à destination. Etant vivants, ces chemins craignent toutefois « les guetteurs de chemins » comme des brigands :

Avoir par deux jours navigé, s'offrit à nostre veuë l'Isle d'Odes, en laquelle vismes une chose memorable. Les chemins y sont animaux, si vraye est la sentence d'Aristoteles, disant argument invincible d'un animant, si se meut de soy-mesme. Car les chemins cheminent comme animaux. Et sont les uns chemins errans, à la semblance des planetes : autres chemins passans, chemins croisans, chemins traversans²⁷.

Pantagruel déduit à partir de ces « chemins mouvants » non seulement que d'anciennes rivières peuvent s'assécher et devenir des chemins, mais que c'est bien la terre et non le soleil qui tourne autour des pôles.

Qu'est-ce à dire ? L'érosion, l'ensablement ou d'autres phénomènes géologiques ou cosmologiques engendrent des prosopopées qui anticipent les découvertes scientifiques. En contrepartie, les cartes sont dédaignées au profit de l'obsession d'une idée, par exemple « celle de la navigabilité de l'océan vers l'ouest »²⁸. Jean-Marc Besse remarque ainsi la « subordination du plan de la mesure à celui du concept » à l'occasion de la carte du florentin Toscanelli (1468) (elle-même inspirée de celle de Ptolémée). Son extrême largeur – des îles Fortunées (Canaries) jusqu'à la *Sinarum regio* (Chine) – donnant une impression de continent asiatique proche de l'Europe, cette carte aurait encouragé Christophe Colomb à élaborer son projet de route des Indes Orientales par l'océan Atlantique. La passion de la découverte a fait « sous-estime[r] les distances nautiques qui séparent les Indes des rives occidentales de l'Europe. »²⁹ Autrement dit, l'imagination l'emporte sur le mesurable.

²⁷ RABELAIS (F.), *Le Cinquième Livre*, in RABELAIS (F.), *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1973, p. 855-856.

²⁸ BESSE (J.-M.), *Les grandeurs de la terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Paris, ENS, 2003, p. 97.

²⁹ *Ibid.*, p. 97.

2. Science et Pouvoir

D'une part, la carte participe des premiers balbutiements de la science moderne. Elle marque la maîtrise d'un monde mouvant, réduit à l'échelle d'un artefact, selon des conventions arbitraires. La carte devient en outre opérateur ou adjuvant de la connaissance, schéma mental, (*Urschema*) ou apriori formel de toute architectonique de la pensée pour Kant (voir les travaux de Franco Farinelli). La cartographie occupe donc une place cardinale parmi les sciences géométriques. Au XIV^e siècle, l'école de cartographie majorquine (Majorque étant une escale entre l'Europe et l'Afrique) connaît une belle renommée, mais elle se spécialise encore dans l'Océan. D'autre part, le pouvoir s'empara bien vite des prémices de la cartographie, car la gestion politique du monde fonde sa légitimité en arguant du dire-vrai des sciences. En 1553, la première carte de France est dressée par Oronce Fine. Elle témoigne de la volonté du pouvoir politique de marquer sa présence sur le territoire, de s'affirmer, de se construire des limites, des frontières. Mais cette même science a toujours été précédée par des intuitions d'artistes.

On pourrait en déduire la loi suivante qui relève non plus d'une morphogenèse du sens (cf. *supra*) mais d'une morphogenèse épistémologique car l'on passe du (1) mythe et de (2) l'exploration à la (3) vérification scientifique, dont s'empare (4) le pouvoir. Une flèche descendante accompagne ce mouvement ascendant : celle qui va de la science (3) à l'expérience (2) afin de vérifier les hypothèses scientifiques, ce qu'on appelle « la preuve par l'exploration ». Le géographe Abraham Ortelius, ayant lui-même beaucoup voyagé, remarque dans son *Thesaurus geographicus* (1596)³⁰, la ressemblance du tracé des côtes américaines et africaines. Il émet dès lors l'hypothèse que ces continents ont autrefois été réunis, et qu'ils ont été séparés à la suite de catastrophes : inondations et séismes³¹. Or, la dérive des continents

³⁰ ORTELIUS (A.), *Thesaurus geographicus*, Anvers, Officina Plantiniana, 1596.

³¹ Il faudra attendre 1858 pour qu'une vraie théorie de la dérive des continents voie le jour : Antonio Snider-Pellegrini propose une première ébauche d'explication rationnelle de la complémentarité des côtes d'Europe et d'Amérique du Nord par la ressemblance des flores fossiles du carbonifère dans ces deux continents. Cependant Snider, tenant de l'orthodoxie chrétienne, utilise encore la

(les prémices de la tectonique des plaques) et les mutations du terrain ont déjà été pressentis par Montaigne. Dans « Des Cannibales », se nourrissant des dires d'un homme de terrain – « un homme qui avoit demeuré dix ou douze ans en cet autre monde qui a esté descouvert en nostre siecle »³² – ainsi que des témoignages de Solon (à Platon) dans l'antiquité, il invoque une île engloutie par le déluge, déluge qui aurait également « retranche la Sycile d'avec l'Italie, Chipre d'avec la Surie, l'Isle de Negrepoint de la terre ferme de la Boeoce ; et joint ailleurs les terres qui estoyent divisées, comblant de limon et de sable les fosses d'entre-deux »³³. En revanche, la distance du nouveau monde d'avec l'Espagne témoigne en faveur d'une terre ferme et non d'une ancienne île « et ce seroit un effect incroyable d'inundation de l'en avoir reculée, comme elle est, de plus de douze cens lieues » :

Il semble qu'il y aye des mouvemens, naturels les uns, les autres fievreux, en ces grands corps comme aux nostres. Quand je considere l'impression que ma riviere de Dordogne fait de mon temps vers la rive droicte de sa descente, et qu'en vingt ans elle a tant gagné, et desrobé le fondement à plusieurs bastimens, je vois bien que c'est une agitation extraordinaire : car, si elle fut tousjours allée ce train, ou deut aller à l'advenir, la figure du monde seroit renversée. Mais il leur prend des changements : tantost elles s'espèdent d'un costé, tantost d'un autre ; tantost elles se contiennent. Je ne parle pas des soudaines inondations de quoy nous manions les causes. En Medoc, le long de la mer, mon frere, Sieur d'Arsac, voit une siene terre ensevelie sous les sables que la mer vomit devant elle ; le feste d'aucuns bastimens paroist encore ; ses rentes et domaines se sont eschangez en pasquages bien maigres. Les habitans disent que, depuis quelque temps, la mer se pousse si fort vers eux qu'ils ont perdu quatre lieues de terre. Ces sables sont ses fourriers : et voyons des grandes montjoies d'arène mouvante qui marchent d'une demi lieue devant elle, et gagnent païs³⁴.

théorie du catastrophisme pour attribuer le phénomène du refroidissement au Déluge. Enfin, le géologue Frank Bursley Taylor se fondera en 1910 sur le fait qu'on retrouve des chaînes de montagnes sur les marges continentales opposées aux marges atlantiques, comme par exemple les Rocheuses en Amérique du Nord et les Andes en Amérique du Sud. Ces chaînes se seraient formées par un effet de « bulldozage » causé par la dérive des continents.

³² MONTAIGNE (M.) de, « Des Cannibales », *op. cit.*, p. 84.

³³ *Ibid.*, p. 84.

³⁴ *Ibid.*, p. 84-85.

On le voit, chez Montaigne, il y a plein d'erreurs, mais les navigateurs et observateurs fournissent des intuitions qui seront vérifiées par la suite, au gré de l'avancée des sciences, à leur tour, à chaque fois suscitées par les mythes.

Bruno Lecoquierre, afin de démontrer les enjeux de cartographie pour la science et le pouvoir, prend l'exemple de l'hypothétique continent austral déjà mentionné par Pomponius Mela au I^{er} siècle, et par Claude Ptolémée au II^e siècle après J.-C. dans sa *Géographie* : « Au sud, une terre inconnue fermant la mer de l'Inde » (VII, V)³⁵. Les savants l'avaient imaginée afin d'équilibrer les masses continentales de l'hémisphère Nord. Au XVI^e siècle, ce continent légendaire était porté sur toutes les cartes sous le nom d'Antichtones ou de Terra Australis : comme sur celles d'Oronce Fine, de Guillaume Le Testu, d'Abraham Ortelius ou encore de Gérard Mercator (1595). Bien visible sur les cartes, il était représenté comme une immense masse de terre occupant le sud du Globe. Au XVIII^e siècle une césure s'est opérée entre scientifiques (savants de cabinets) et voyageurs (navigateurs), les premiers se méfiant, voire dédaignant les découvertes des seconds sous prétexte qu'ils ne sont pas philosophes, savants. Cette croyance en l'existence d'un immense continent austral était encore vivace au XVIII^e siècle. Buffon, un exemple de ces savants en chambre, avança : « Presque toutes les terres qui sont du côté du pôle antarctique nous sont inconnues ; on sait seulement qu'il y en a, et qu'elles sont séparées de tous les autres continents par l'Océan. [...] un continent terrestre aussi grand que l'Europe, l'Asie et l'Afrique, prises toutes trois ensembles. »³⁶ En 1738, la Compagnie des Indes envoya, pour des raisons commerciales, le Français Jean-Baptiste Bouvet de Lozier dans l'Atlantique sud avec deux frégates. Celui-ci aperçut une terre par 54° sud et, en référence au jour de la découverte, le 1^{er} janvier 1739, la baptisa cap de la Circoncision, l'actuelle île Bouvet. La découverte de cette

³⁵ LECOQUIERRE (B.), « Quand les géographes cherchaient leur chemin... L'exploration de la Terre, entre mythes et réalité », *Le Monde diplomatique*, (7 février 2008), en ligne, <http://blog.mondediplo.net/2008-02-07-Quand-les-geographes-cherchaient-leur-chemin>.

³⁶ LECLERC de BUFFON (G.-L.), *Histoire Naturelle t. 2, Géographie*, article VI, cité par LECOQUIERRE (B.), *op. cit.*

terre, que le navigateur n'eut pas le temps d'explorer, vint donc encore alimenter davantage le mythe du continent austral qui était défendu par nombre de savants, comme Charles de Brosses et Alexandre Dalrymple. Denis Diderot, prenant le parti de l'expérience, se montre incisif : « L'homme contemplatif est sédentaire, et le voyageur est ignorant ou menteur. Celui qui a reçu le génie en partage dédaigne les détails minutieux de l'expérience et le faiseur d'expériences est presque toujours sans génie. »³⁷

La fin du XVIII^e siècle voit redémarrer les expéditions d'exploration maritimes, sur fond de concurrence franco-anglaise. John Byron, Louis-Antoine de Bougainville, de Kerguelen et James Cook vont ainsi avoir pour mission plus ou moins officielle de rechercher ce fameux continent que Bouvier avait aperçu et dont l'existence sera vite démentie. D'où l'affirmation de Jean-François de Lapérouse : « Le capitaine Bouvet avait cru apercevoir, le 1^{er} janvier 1739, une terre par les 54° sud : il paraît aujourd'hui que ce n'était qu'un banc de glace ; et cette méprise a retardé les progrès de la géographie. »³⁸ Lecoquierre a toutefois raison de dire que cette méprise a, au contraire, suscité les progrès de la science. D'ailleurs en 1840 Jules Dumont d'Urville découvre le continent antarctique, certes bien plus exigü que ce que l'imagination avait envisagé. Les théories suscitent les explorations. Les explorateurs par leurs découvertes fortuites provoquent les savants de cabinet souvent obtus. Au début du récit de son voyage autour du monde (1766-1769), Bougainville laisse ainsi éclater son exaspération : « Je suis voyageur et marin, c'est-à-dire un menteur et un imbécile aux yeux de cette classe d'écrivains paresseux et superbes qui, dans l'ombre de leur cabinet, philosophent à perte de vue sur le monde et ses habitants, et soumettent impérieusement la nature à leurs imaginations. Procédé bien singulier, bien inconcevable, de la part des gens qui, n'ayant rien observé par eux-mêmes, n'écrivent, ne dogmatisent que d'après des observations empruntées de ces mêmes voyageurs auxquels ils refusent la facilité de voir et de penser. »³⁹ Le premier explorateur qui ait été également savant s'avère être Alexander von Humboldt qui parcourt le continent

³⁷ DIDEROT (D.), *L'Histoire philosophique et politique des Deux Indes de l'abbé Raynal*, 1781, cité par LECOQUIERRE (B.), *op. cit.*

³⁸ Cité par Bruno Lecoquierre, *op. cit.*

³⁹ *Ibid.*

sud-américain entre 1799 et 1804 en compagnie du botaniste Aimé Bonpland.

La science est en outre venue relayer la visée hégémonique de la cartographie en standardisant, en étalonnant les mesures à partir du Méridien de Greenwich (1884) (longitudes et latitudes). L'autorité de l'Etat table sur celle des scientifiques transformant le relevé topographique des lieux en une mesure de domination. Michel de Certeau a soulevé ce rapport de pouvoir : le « panorama », « simulacre "théorique" (c'est-à-dire visuel) », a pour condition de possibilité « un oubli et une méconnaissance des pratiques. Le dieu voyeur que crée cette fiction [...] doit s'excepter de l'obscur entrelacs des conduites journalières et s'en faire l'étranger. »⁴⁰ Roland Barthes ramène quant à lui à l'échelle d'une ville (en l'occurrence Tokyo) l'emprise des cartographes qui exercent leur puissance par l'abstraction : « Ici, au contraire, la domiciliation n'est soutenue par aucune abstraction ; hors le cadastre, elle n'est qu'une pure contingence : bien plus factuelle que légale, elle cesse d'affirmer la conjonction d'une identité et d'une propriété. Cette ville ne peut être connue que par une activité de type ethnographique : il faut s'y orienter, non par le livre, l'adresse, mais par la marche, la vue, l'habitude, l'expérience. »⁴¹ N'oublions pas que chez les Grecs (même chez Hippodamos) la découpe d'une ville se faisait, non pas en damier, mais selon la découpe sacrificielle de l'animale, en « quartiers » : « le corps sacrificiel sert de modèle à la cité et, plus précisément, de la cité coupée en quartiers et en lots. »⁴²

La plasticité, la malléabilité originelle de la cartographie réclame une méthodologie elle-même souple, relevant d'un « paradigme indiciaire » (ou épistémologie abductive⁴³), de la

⁴⁰ CERTAU (M.) de, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 142.

⁴¹ BARTHES (R.), *L'empire des signes*, Paris, Seuil, 1970, p. 54.

⁴² JESPER (S.), « A Megara Hyblaea : Le corps géomètre », in *Annales, Economies, Sociétés, Civilisation*, 5-6 (1982), p. 957.

⁴³ Le paradigme indiciaire et la recherche abductive, « attentive » aux indices, au marginal, aux procédures conjecturales, bref aux symptômes, exhume une sémiologie primitive, médicale (Cf. GINZBURG (C.), *Miti spie emblematiche, Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986).

« sérendipité »⁴⁴, d'une « pensée oblique » qui « louvoie » (Henri Gaudin ⁴⁵), renouant avec une strate pré-scientifique de la connaissance. Deleuze et Guattari, qui ont eux aussi assigné à la marche une fonction cognitive, montrent qu'adopter le *modo peregrino*⁴⁶ (le mode erratique) participe du cheminement de la connaissance. Les sciences itinérantes, telle la métallurgie, relevant non pas d'un dispositif royal qui consiste à *reproduire* selon un modèle légal et théorématique mais d'un dispositif itinérant qui consiste à *suivre* : les forgerons suivent le flux du filon de métal⁴⁷. L'exploration *par cheminement* des forgerons tire sa connaissance du caractère expérimental, progressif, intuitif, à même le sol, en immersion, de leur approche.

3. Ca(rte)s de figure

Les artistes requalifient par l'imaginaire et font ressurgir les mythes par-delà les luttes de pouvoir qui hantent toute cartographie dès l'origine. L'art est à même de déconstruire une discipline comme la cartographie et d'en dévoiler un état pré-scientifique, son devenir-paysage constitutif. Les textualités, mises en discours ou mises en images ayant à organiser le cadrage, les coordonnées perspectivistes : en plongée (chez Alechinsky), la tête en bas (chez Torres Garcia), frontal (chez Wightman), latéral ou en contre-plongée, (chez Micheline Lo), nous rappellent combien la cartographie fut elle-même une science hésitante à imposer des

⁴⁴ La « sérendipité » est le fait de réaliser une découverte scientifique ou une invention technique de façon inattendue à la suite d'un concours de circonstances fortuit et très souvent dans le cadre d'une recherche concernant un autre sujet (Cf. CATELLIN (S.), *Sérendipité : Du conte au concept*, Paris, Seuil, 2014).

⁴⁵ Henri Gaudin, après Lucrèce, montre la fécondité de l'intelligence pratique et de la connaissance oblique, bref d'« une pensée qui louvoie » : « Louvoyer n'est pas perdre une direction mais s'appuyer sur le vent pour s'en rapprocher. Le presque ça, l'angle qui sépare l'axe du chevet de celui de la nef n'est pas maladresse : seulement figure étrangère aux grandes déterminations. Cette infime déclinaison n'est pas déviation, perversion d'une direction de base, mais fait système. » (GAUDIN (H.), *La Cabane et le labyrinthe*, Sprimont, Mardaga, 1996, p. 17.)

⁴⁶ WHITE (K.), *L'Esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987, p. 10.

⁴⁷ DELEUZE (G.), GUATTARI (F.), *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 460.

points cardinaux. Les plans de Paris étaient dessinés en perspective à la fois frontale et aérienne (à vol d’oiseau), par exemple le plan dit de la tapisserie copié en gravure par Gagnières qui a inspiré Victor Hugo pour son chapitre « Paris à vol d’oiseau » de *Notre-Dame de Paris*. Comme les plans étaient encore orientés Nord-Sud, Hugo qui en tira un croquis dut ensuite, car on était entretemps passé à la convention Est-Ouest, renverser son dessin⁴⁸. D’autres écrivains ou artistes ont exploré l’incartographiable des coordonnées ou des dimensions : Victor Segalen dans ses *Stèles* introduit un cinquième point cardinal « le milieu », si important en Chine ; l’allégorie *Flatland* d’Edwin Abbott (1884) investit la troisième dimension d’ordinaire écrasée dans la carte – le « carré » de Surfaceland dans son monde de platitude égocentrique est victime de l’apparition d’une « sphère » qui va lui faire imaginer Spaceland. Enfin la quatrième dimension donna lieu à un réel débat épistémologique au début du XX^e siècle résumé par la formule de Marcel Duchamp « L’apparence d’un objet à n-dimensions est son apparition dans un univers à n-1 dimensions. » La formule de Jean Cocteau, dans sa préface aux *Mariés de la tour Eiffel* (1922), s’inscrit dans une même logique : « Dans un lieu féérique, les fées n’apparaissent pas. Elles s’y promènent invisibles. Elles ne peuvent apparaître aux mortels que sur le plancher des vaches »⁴⁹. Dans un sens plus philosophique, Maurice Blanchot invoque ceux qui, sortis de la caverne de Platon, ayant eu accès à la lumière, « reviennent et révèlent, dérangeant l’ordre, troublant la tranquillité de l’abri, ainsi désabritant. »⁵⁰

3.1. Plongée : Pierre Alechinsky

Toute vue surplombante, sous ses apparences de maîtrise cartésienne, est sujette à caution. Central Park (1965) du peintre CoBrA Pierre Alechinsky⁵¹ est un tableau qui serait né de la phrase

⁴⁸ ROELENS (N.), « La ville comme arrière-texte : de Hugo à Aragon » in *Approches interdisciplinaires de la lecture*, 5 (« Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire »), Reims, EPURE, 2010, p. 225-248.

⁴⁹ COCTEAU (J.), *Les Mariés de la tour Eiffel, Théâtre*, t.1, Paris, Gallimard, 1948-1976, p. 41.

⁵⁰ BLANCHOT (M.), *L’écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 60.

⁵¹ Acrylique sur papier marouflé sur toile, remarques marginales à l’encre, 162 x 193 cm. Collection particulière ; <http://espacetrevisse.e-monsite.com/pages/mes->

entendue par tout étranger débarquant à New York: « Don't cross Central Park by night » :

Marlène et Jerry m'entraînèrent vers la baie vitrée :

- Venez donc admirer notre vue sur le parc. Du cinquantième étage on domine Central Park [...]

En bas, un monstre attendait tapi dans la topographie du parc. Méandre de Cobra ? Anamorphose ? Terrible avec sa perruque en fouillis d'arbres, son profil indiqué par la découpe des chemins, ses joues glabres colorées en vrai. [...] Central Park, dragonne aux yeux de rochers plats, mère à la peau de prairie un peu chauve. Mais décidée, prometteuse⁵².

Le titre de l'œuvre annonce la représentation d'un parc. Le témoignage de l'auteur, mais surtout la morphologie du parc, nous dévoile une tête de *cobra*. Toutefois à y voir une tête de cobra, nous aurions déjà affaire à une signature figurative d'un nom « *Cobra* » qui n'est finalement qu'un homonyme du « serpent à lunettes » car il désigne, comme on sait, l'acronyme inventé par Christian Dotremont, à savoir : *Copenhague*, *Bruxelles*, *Amsterdam*. Le devenir-animal du parc et le devenir-animal du groupe se chevauchent. *Central Park* véhicule évidemment à la fois la tête de cobra, une allusion au groupe et, de surcroît, un plan aérien de Central Park. On pourrait même y ajouter une allusion à cette fameuse « tache » de Henri Michaux, sous-titrée *Un poulpe ou une ville* (1926) : une espèce de protubérance cellulaire à l'allure équivoque, qui fait hésiter entre la vue d'un plan aérien d'une ville et celle d'un poulpe aux multiples tentacules, anamorphose digne du crâne dans les *Ambassadeurs* d'Holbein. Mais qu'est-ce qui autorise en dernier ressort ces lectures alternatives à celle qu'induit le titre ? Central Park est le premier tableau d'Alechinsky qui présente des « remarques marginales » (terme typographique), un ceinturage de dessins en noir et blanc faisant office d'encadrement défensif, zone intermédiaire entre le centre, la peinture, et ce que les Japonais nommeraient « le monde flottant ». Ce qu'il y a de particulier à ces « remarques » c'est que, loin de composer un cadre ornemental, elles sont comme une lecture, une glose dessinée

travaux-personnels-notes-etudes/central-park-p-alechinsky.html, consulté le 25/10/2017.

⁵² ALECHINSKY (P.), *Hors cadre*, Bruxelles, Labor, 1996, p. 20.

de l'œuvre première, elles resémantisent l'image colorée. Dans notre cas, elles confirment la lecture monstrueuse du parc new-yorkais : les remarques satellites modulent, font serpenter la figure de cobra dissimulée dans la végétation, désavouant ironiquement ce que le titre nous enseigne. Mais il n'est pas exclu que la tête de cobra soit encore un leurre, que *Central Park* représente bel et bien « Central Park », vu du haut par la posture penchée, mais surtout peint de la main gauche – Alechinsky était ambidextre, écrivant de la main droite, peignant de la main gauche revendiquant ainsi le droit à la rébellion graphique –, tel un flot de liberté et de spontanéité, parmi le tracé rectiligne des rues et avenues de Manhattan *écrites* de la main droite. Cette hypothèse n'est cependant pas davantage à l'abri d'une ultérieure révision car les remarques, en dépit de la cartographie ordonnée qui les accueille, pullulent déjà d'une tendance au désordre (le devenir-animal des habitants de Manhattan ?).

3.2. Rotation : Torres Garcia

En faisant subir une rotation de 180° au continent américain, Joaquin Torres Garcia, dans son dessin *América invertida* (1943)⁵³, révoque en doute la projection de Mercator, fait envisager autrement les rapports de subordination entre l'Occident et le « reste » du monde, ce sur quoi se penche également Bertrand Westphal dans *La cage aux méridiens*⁵⁴. Ce dessin nous rappelle que la cartographie entraîne à chaque étape de son développement une « sémiosphère », concept forgé Youri Lotman par analogie à la « biosphère » définie par Vladimir Vernadsky : « Tous les groupes vivants sont intimement liés les uns aux autres. L'un ne peut exister sans les autres. Ce rapport invariable entre différents groupes et strates de vie est un des aspects immémoriaux du mécanisme à l'œuvre dans la croûte terrestre, qui s'est manifesté tout au long de l'ère géologique. »⁵⁵ Tout comme la biosphère est nécessaire à l'existence des différentes espèces terrestres, la

⁵³ Museo Torres Garcia, Montevideo, Uruguay ; <http://www.contramare.net/site/en/the-transnational-decolonial-institute/>, consulté le 25/10/2017.

⁵⁴ WESTPHAL (B.), *La cage aux méridiens*, Paris, Minuit, 2016.

⁵⁵ V.I Vernadsky cité par LOTMAN (Y.), *La sémiosphère*, Limoges, PULIM, 1999, p. 12.

sémiosphère précède l'existence de différentes cultures, des différents langages qui la peuplent et de systèmes de valeur. Lotman présente la notion de frontière comme marquant la limite entre l'espace « intérieur » (cosmos) et « l'extérieur » (chaos) de la sémiosphère, entre « nous » et « vous », mais aussi un centre et une périphérie, toutes des polarités qui simplifient le monde à travers des oppositions binaires.

La carte ici est inversée comme pour revendiquer une inversion de valeurs tributaires de la suprématie de l'Occident et du continent nord-américain sur le continent sud-américain. Le Levant, d'ordinaire à l'est, à droite, se retrouve désormais à gauche. L'inversion entraîne donc celle des points cardinaux, nous « désorienté », nous « dépayse »⁵⁶, dénonce les coordonnées de l'espace et de l'esprit que toute carte a mises en place. Elle révisé « le sens du monde et le monde comme forme du – des – sens. »⁵⁷ Il n'est pas étonnant que le soleil et la lune trônent dans la partie « vivante » (le Sud) du dessin. Mais l'inversion de Torres García n'est pas seulement une affaire cartographique, c'est l'expérience de l'abîme, de la chute, de la danse comme retour d'un destin, le Sud, de l'inattendu qui met à mal l'anticipation inscrite dans toute carte.

3.3. Surimpression : Phil van Duynen

En utilisant la peau d'un visage comme surface d'inscription d'une carte, le travail de Phil van Duynen⁵⁸ décline des portraits composites, critiques stratigraphiques, réalisés couche après couche, formant un glacis digital. Chaque portrait est lui-même constitué de fragments d'images provenant de différentes sources recomposées, icônes témoignant de leur contexte socio-politique, même si la substance de leur propos se voit souvent dissimulée dans un détail ou sous une texture. Raison pour laquelle cette série

⁵⁶ ROELENS (R.) (pseudonyme Hélène Rolin), *Perdre le nord*, Aix-en-Provence, Persée, à paraître.

⁵⁷ CELEDON BORQUEZ (G.) C, « La question du son et l'Amérique latine : au-delà des cartographies », *Appareil*, 14 (2014), en ligne, <http://appareil.revues.org/2102> ; DOI : 10.4000/appareil.2102.

⁵⁸ Série Bits & Species, photographie, 110 x 110 cm et livrets d'esquisses, 2016, Galerie Nardone, Ixelles, juin 2016.

n'est réalisée qu'en grand format et que chaque sujet s'accompagne d'un petit livret d'esquisses nous éclairant sur la démarche qui leur a donné naissance, les détails symboliques et les textures qui viennent se greffer dans la peau au moyen de programmes informatiques. Cette technique engendre un visage-paysage de condamné, esclave d'un territoire où des barbelés qui séparent arbitrairement les Etats s'impriment comme des stigmates sur la peau (la joue) de son ressortissant.

3.4. Prélèvement : Jennifer Wightman

Jennifer Wightman, avec *Gowanus Canal (Long Island)*⁵⁹, nous offre des « cartes sensibles » à l'état pur, prélevées sur le réel, tels des *ready made* dégoulinant de boue. Œuvres en situation s'il en est comme les bactéries sur la lame dans une leçon d'observation de chimiste, résultats de cette connaissance approchée dont Bachelard relevait l'illisible vocation chaotique⁶⁰. Le prélèvement de boue d'un lieu nous confronte également à la géométrie « fractale » dont le réel est fait. Chaque rocher, chaque galet ou grain de sable de la côte bretonne (exemple de Benoît Mandelbrot⁶¹) s'avère un modèle réduit de la ligne côtière, perçu non par un paquebot, mais par un randonneur qui marche le long du rivage, par un crabe ou une puce de mer, voire par un atome. La géométrie fractale repose sur des « fractions » car elle décrit des objets de dimension « non entière » (entre la deuxième et la troisième dimension). Cette question d'échelle se pose dans l'œuvre de Wigman. Elle y ajoute en outre l'éphémère, le bougé d'une nature qui subit des dégradations. Elle utilise par conséquent des dispositifs scientifiques, des micro-écosystèmes, pour éveiller la curiosité envers des phénomènes écologiques et à l'incongruité

⁵⁹ December 2012, Steel, glass, silicone, Gowanus Canal mud & water, eggs, newspaper, chalk, 15 x15 x 2 cm. ; <http://www.audiblewink.com/>, consulté le 25/10/17.

⁶⁰ BACHELARD (G.), *Essai sur la connaissance approchée*, Paris, Vrin, 1927.

⁶¹ « Les fractales sont des objets, qu'ils soient mathématiques, dus à la nature ou dus à l'homme, qu'on appelle irréguliers, rugueux, poreux ou fragmentés, et qui, de plus, possèdent ces propriétés au même degré à toutes les échelles. C'est dire que ces objets ont la même forme, qu'ils soient vus de près ou de loin. » (MANDELBROT (B.), *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension*, Paris, Flammarion, 2010.)

entre le paradigme de la croissance économique (conceptuellement illimitée) et la notion de développement durable (limité par des ressources finies), afin d'arriver à une rationalité écologique :

Bacteria paint. By building waterproof sculptural frames and filling them with unique mud and water samples, I choreograph microbes to create transforming colorfield paintings. As the organisms metabolize their environment to synthesize pigments they exhaust their ideal habitat and give way to successors that thrive in this changed habitat. The change in pigmentation allows the viewer to witness an evolving landscape of a particular place⁶².

Par ses villes de boue elle recrée en somme un *mundus*, lieu ce ressourcement existentiel et esthétique : « à l'origine, lors de l'établissement d'une cité, c'est-à-dire d'une installation dans la civilisation, le *mundus* était le lieu où les gens venus de l'extérieur (habitants de la Terre pas encore "citoyens") déposaient un peu de terre de leurs territoires. »⁶³

Cela nous rappelle aussi les paysages remodelés après une bataille, devenus champ d'obus, où l'érosion de terrain est fonction des cadavres réduits en bouillie qui l'ont imprégné devenus pourriture, comme celui de Verdun au sujet duquel Mathieu Kassowitz, dans son documentaire, disait en voix off : « Les cartes ne servent plus à rien »⁶⁴. Chez Rabelais, déjà, l'énorme jument que monte Gargantua chasse les taons de sa queue avec une telle puissance qu'elle détruit toute la forêt de Beauce. Waterloo est soumise à un même remodelage dans la fresque lyrique que Victor Hugo lui consacre dans « L'expiation » (*Les Châtiments*, 1853) :

Waterloo ! Waterloo ! Waterloo ! morne plaine !
Comme une onde qui bout dans une urne trop pleine, [...]
Ô Waterloo ! je pleure et je m'arrête, hélas !
Le carnage redessine la topographie des lieux

3.5. Dé-cap-itation : Jose Saramago faille

⁶² WIGHTMAN (J.), en ligne, <http://www.audiblewink.com/>

⁶³ VOLLI (U.), « Il bordo e il linguaggio », in *Roma, luoghi di consumo, consumo dei luoghi*, édité par PEZZINI (I.), Roma, Nuova Cultura, 2009, p. 20.

⁶⁴ KASSOVITZ (M.), *Apocalypse Verdun*, documentaire, 2016.

Dans *Le radeau de pierre*, Jose Saramago imagine la dérive de la péninsule Ibérique, suite à une petite faille dans le sol des Pyrénées qui devient rupture géologique. L'Espagne et le Portugal commencent à s'éloigner du continent devenant une vraie île, de sorte que la péninsule a « cessé de l'être ». ⁶⁵ Tel un « radeau de pierre » cette île est lancée en pleine mer à la dérive de tout repère et de tout attachement à un pouvoir centralisé. Saramago met ainsi la théorie de la tectonique des plaques (1960) qui abolit la théorie fixiste (expliquant la dynamique globale de la lithosphère selon « double tapis-roulant océanique ») au service d'une démonstration allégorique pour marquer l'abandon par l'Europe de son « cap » atlantique. Des caricatures se sont emparées de cette idée d'amputation des nations en crise.

3.6. Explosion : Italo Calvino

Dans le récit d'Italo Calvino, « Tout en un point » (1965) qui retrace l'univers depuis le point où tout est concentré en puissance, le préalable au Big Bang, jusqu'à l'explosion, le rayonnement, le mouvement centrifuge qui engendre l'univers. « Jusqu'à ce que le point éclabousse, éparpille dans un espace nouveau-né tous ces fragments d'existence qui forment le monde. Le monde que nous connaissons n'est que fragments de ce point initial, originel, unique, et qui n'est plus. Nous assistons dans ces pages à l'émergence de l'être. » ⁶⁶ Calvino nous convie en effet à une réécriture burlesque de la Genèse. Il nous propulse dans le moment aporétique, irreprésentable, de l'indistinction et de l'a-spatialité, pimenté d'une promiscuité savoureuse avec tout un échantillon de personnages caricaturaux dont les immigrés de la famille Z'zu qui d'après leurs voisins exagèrent en voulant tendre un fil dans le point pour faire sécher leur linge, la concierge cancanière, un univers non exempt de racisme ordinaire mais aussi teinté d'érotisme avec Madame Ph(i)Nk_o, avec qui tout le monde se retrouve uni car, si dans un point il y a un lit, tous ceux qui sont dans le point sont dans le lit :

⁶⁵ SARAMAGO (J.), *Le radeau de pierre*, Paris, Seuil, 1990 [1986], p. 61.

⁶⁶ ABBRUGIATI (P.), « Tutto in un punto, Un point c'est tout », *Italies*, 16 (2012), p. 79.

La felicità che mi veniva da lei era insieme quella di celarmi io puntiforme in lei, e quella di proteggere lei puntiforme in me, era contemplazione viziosa (data la promiscuità del convergere puntiforme di tutti in lei) e insieme casta (data l'impenetrabilità puntiforme di lei). Insomma, cosa potevo chiedere di più⁶⁷ ?

La « divine » madame Ph(i)Nk_o, au sens également démiurgique du terme, va toutefois provoquer le Big Bang par l'expression d'un souverain désir. « *Bastò che a un certo momento lei dicesse : – Ragazzi, avessi un po' di spazio, come mi piacerebbe farvi le tagliatelle ! – E in quel momento tutti pensammo...* »⁶⁸ Mais pour faire la farine, il faut du blé, pour faire du blé, il faut des champs, pour faire des champs, il faut du soleil, pour faire le soleil il faut l'univers. Au moment même où les personnages pensent l'espace, l'espace naît, et avec lui le monde, ce que Heidegger désignait par *das Geviert*, l'uniquadrité, le fait que dans chaque chose (la cruche) s'attarde la noce des quatre puissances élémentaires : le ciel, la terre, le divin et l'humain, un Monde.⁶⁹

Chez Calvino le monde éclate en mille fragments, qui brisent l'unité initiale, béate et indistincte. Pour Perle Abbrugiati, la création est un acte de séparation, et la naissance est un renoncement à l'unité fusionnelle, nostalgique. Du point de vue stylistique, cette explosion inaugurale donne lieu à une phrase interminable qui traduit syntaxiquement l'idée d'expansion radiale, le principe de parthénogénèse qui la sous-tend, par reprises successives, on pourrait dire concentriques, des termes qui s'engendrent l'un l'autre, et par effacement des verbes car une

⁶⁷ « La félicité qui me venait d'elle était à la fois celle qu'il y avait à me dissimuler, moi punctiforme, en elle, et celle qu'il y avait à la protéger, elle punctiforme, en moi-même, c'était une contemplation vicieuse (étant donné la promiscuité convergente et punctiforme de tous en elle) et à la fois chaste (étant donné son impénétrabilité punctiforme à elle). En somme, que pouvais-je demander de plus ? » CALVINO (I.), « Tutti in un punto », *Le Cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965, p. 58-59 (CALVINO (I.), *Cosmicomics. Récits anciens et nouveaux*, traduit par J.-P. Manganaro et J. Thibaudeau, Paris, Gallimard, 2013, p. 74).

⁶⁸ « Il aura suffi qu'à un certain moment elle dise : "Mes enfants, si j'avais un peu de place, comme il me serait agréable de vous faire des tagliatelles." À cet instant même, nous pensâmes tous... » *Ibid.*, p. 59.

⁶⁹ ARJAKOVSKY (P.), *Le Dictionnaire Martin Heidegger*, Paris, Cerf, 2013, p. 544.

seule action contient toutes les autres. Une phrase de presque deux pages, qu'on pourrait dire « radiale » parce qu'elle semble contenir un principe de parthénogénèse.

[...] un vero slancio d'amore generale, dando inizio nello stesso momento al concetto di spazio, e allo spazio propriamente detto, e al tempo, e alla gravitazione universale, e all'universo gravitante, rendendo possibili miliardi di miliardi di soli, e di pianeti, e di campi di grano, e di signore Ph(i)NK_o, sparse per i continenti dei pianeti che impastano con le braccia unte e generose infarinate, e lei da quel momento perduta, e noi a rimpiangerla⁷⁰.

Cette phrase contient cependant à la fois la création et la disparition. L'accession à l'être se paie donc de l'éloignement de l'origine, de la source, du *point* qui était à la fois le point zéro et le tout : « Être, c'est être un fragment, une pâle bribe d'un tout révolu, une écorchure, un éclat de ce à quoi l'on a appartenu. Être, c'est être un regret. La longue, interminable phrase qui dit le mouvement radial vers l'infini se termine par l'expression d'une infinie nostalgie. »⁷¹

3.7. Immersion : Micheline Lo

Dans ses illustrations du *Paradis* de Dante⁷², Micheline Lo s'adonne à une prolifération de recadrages, au gré des neuf sphères en révolution autour de la Terre, qui s'élèvent vers des Vertus de plus en plus pures, jusqu'à l'Empyrée, le ciel le plus élevé où Dante peut contempler la demeure de Dieu, une énorme Rose Céleste, dont les pétales abritent les âmes des fidèles. Autour du

⁷⁰ « [...] un véritable élan d'amour général, donnant au même instant naissance au concept d'espace, et à l'espace proprement dit, et au temps, et à la gravitation universelle, et à l'univers gravitant, rendant possibles des milliards et des milliard de soleils, de planètes, de champs de blé ; et des madames Ph(i)NK^o dispersées à travers les continents des planètes, et qui pétrissaient la pâte de leurs bras huilés, généreux et enfarinés, tandis qu'elle depuis ce moment-là est perdue, et que nous tous la regrettons. » (CALVINO (I.), « Tutto in un punto », *op. cit.*, (p.76).

⁷¹ ABBRUGIATI (P.), «Tutto in un punto », *op. cit.*, p. 82.

⁷² *Le Paradis de Dante*, série 2, encre de chine, Éditions Images, Bruxelles, 27 x 21 cm, 1990 ; http://www.micheline-lo.be/catalogues/Le_Paradis_De_Dante/le_paradis_de_dante_1.html, consulté le 25/10/17.

centre des anges volent comme des abeilles portant le nectar de l'amour divin. Les dessins épousent cette sublimation au sens physique du terme, changement d'état, ici vers un état éthéré, et accompagnent le regard de Dante, échoué dans ce paysage sans horizon, sans vertige. Béatrice, centre dérobé du poème, flotte, irréprésentable, imperceptible, fondue parmi les bulles, traits ou taches. La tête de Dante émerge parfois à nous rappeler que ce que nous voyons n'est que son paysage intérieur, mental. La topologie/cosmologie dantesque dépasse les limites du cosmos physique et entre dans le méta physique, au-delà de l'espace et du temps, ce qui n'est plus perceptible mais seulement intelligible. L'immersion est totale : Dante est entraîné par les cercles concentriques du firmament et succombe à l'éclat d'une vision que ses regards humains sont impuissants à contempler, éblouis par la splendeur. À en croire Marcello Verdenelli : « l'idée de perfection débordait toutes coordonnées spatio-temporelles, toute référence géométrique. »⁷³ Ici ce n'est pas le flou qui déroge à la précision cartographique mais une trop grande perfection indicible : « *E cosi, figurando il paradiso, / convien saltar lo sacro poema, / come chi trova suo cammin reciso.* »⁷⁴

Conclusion : l'incartographiable, l'inanti-cip-able

Les artistes ont révélé l'incartographiable, imposant une herméneutique « kairologique »⁷⁵, faite de découvertes progressives selon que le regard s'approche, s'éloigne, s'immerge dans le paysage. La littérature et l'art désensevelissent ce que l'Histoire a entassé, « désyncrétisent », déplient ce que la cartographie a « syncrétisé ». Cette malléabilité des lieux géographiques se voit illustrée par une remarque de Montaigne qui compare les hautes montagnes du Tyrol et ses profondes vallées

⁷³ Marcello Verdenelli, l'inauguration de l'exposition des trois premières séries du Paradis à la Chiesa San Nicolò, à Cingoli (Ancône Urbino, 1986,) en juillet 1989.

⁷⁴ « Ainsi, décrivant le paradis, / le poème sacré doit faire un saut / comme celui qui trouve la voie interrompue ». (ALIGHIERI (D.), *La Divine comédie. Le Paradis*, traduit par J. Risset, Paris, Flammarion, 1990, XXIII, p. 61-63).

⁷⁵ VERCROYSSSE (T.), *La kairologie. Pour une poétique de la circonstance*, Genève, Drosz, 2016.

cultivées et remplies d'habitants à une « robe que nous ne voyons que plissée ; mais que si elle estoit epandue, ce seroit un fort grand païs que le Tirol. »⁷⁶ *Le Manifeste du Tiers paysage* de Gilles Clément, portant sur les réserves ou lieux non exploités du territoire anthropisé, insiste à sa façon sur le relief, garant de la richesse d'un lieu, fût-il urbain : « En toute circonstances – aménagements ruraux, aménagements urbains – le relief contribue à l'étendue de la diversité, donc du Tiers paysage »⁷⁷. On peut sans doute conclure que la géographie, grâce à la fiction, recouvre sa première vocation « chorographique ». Le *choros* au sens géographique et métaphysique s'oppose au *topos*, la *khôra* (χώρα) à la *polis*. Et il faudrait remonter à Pomponius Mela, le plus ancien géographe romain, qui décrit le monde connu et inconnu dans *De chorographia* (datant de l'an 43). Cette dialectique entre le connu et l'inconnu, le familier et le monstrueux, renoue avec la *khôra* chez Platon (*Timée*) : friche (étendue vide, territoire à aménager) ou matrice porteuse de toute matière, responsable de l'aspect chaotique, indéterminé, informe, voire irrationnel, se distinguant de la forme idéale, mais encore : source du devenir, condition de possibilité de toute chose, réceptacle susceptible de recevoir toutes les formes précisément parce qu'elle n'en a aucune. Jacques Derrida, qui soumet au jeu de la déconstruction l'usage du mot fait par Platon⁷⁸, le dote d'une vertu plus active, déformante, dynamique.

Nous pourrions conclure à une « cinéplasticité de l'être-carte », empruntant le concept de « cinéplastique de l'être » à Catherine Malabou, « une puissance d'anéantissement [qui] se cache au cœur de la constitution même de l'identité »⁷⁹, plasticité à la fois créatrice et destructrice. Méthodologiquement parlant, nous sommes passés d'un dynamisme vertical, une morphogenèse, à un dynamisme horizontal, le morphing ou l'anamorphose.

Quoique certains « blancs » demeurent sur les cartes – des enclaves non répertoriées n'ont été comblés qu'au XX^e siècle par

⁷⁶ MONTAIGNE (M.) de, *Journal de Voyage en Italie (Par la Suisse & l'Allemagne) en 1580 & 1581*, Paris, Librairie Le Jay, 1774, édité par M. de Querlon, p. 88.

⁷⁷ CLÉMENT (G.), *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Sujet, 2004, p. 22.

⁷⁸ DERRIDA (J.), *Khôra*, Paris, Galilée, 1993.

⁷⁹ MALABOU (C.), *Ontologie de l'accident, la plasticité destructrice*, Paris, Léo Scheer, 2009, p. 39

Théodore Monod ou Henri Lhote –, la mer incarne sans doute le mieux l'incartographiable actuel, non par son côté fluide (« Quoi de plus complexe qu'une vague, ce phénomène que Vitruve a eu tant de mal à faire entrer dans la pensée »⁸⁰), mais par la mutation de ses usages. De Thalassa (mer féconde) elle redevient Pontos (Πόντος « le flot », divinité mâle). Dans *Il pensiero meridiano*, Franco Cassano⁸¹ reprend l'idée de la Grèce comme « pré-Europe » (Valéry) possédant cette horizontalité, cette confrontation à l'inconnu qui manque à la pensée continentale, cette ouverture d'esprit liée aux confins, à l'inexploré, la dimension qui manque à la *Geviert* heideggerienne, trop ancrée dans la verticalité ciel-terre, conservatrice, enracinée. Sandro Mezzadra⁸² et Stefano Boeri nous apprennent toutefois que la mer est elle-même striée, un espace de conflit, « *a site of struggle* ». L'image édulcorée d'une Méditerranée comme creuset de civilisations, où différentes langues et traditions se rencontrent dans un respect commun, aire mobile et douce d'hybridation et de mélange de cultures avec une mer en commun, n'est plus valide. Aujourd'hui la Méditerranée s'avère un mélange de migration clandestine, de bateaux de croisière, d'usage militaire, un conglomerat d'identités schématiques : « the fisherman, the clandestine immigrant, the soldier, the sailor, the tourist »⁸³, de plus en plus réglementé, surveillé, quadrillé.

L'incartographiable devient ainsi un impératif éthique :

L'histoire suppose aussi que le cap ne soit pas *donné*, identifiable d'avance et une fois pour toutes. L'irruption du nouveau, l'unicité de l'autre *aujourd'hui* devrait être attendue *comme telle* [...] elle devrait être anticipée *comme* l'imprévisible, *l'inanticipable*, le non-maîtrisable, le non-identifiable, bref, comme ce dont on n'a pas encore la mémoire.⁸⁴

⁸⁰ WHITE (K.), *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994, p. 355.

⁸¹ CASSANO (F.), *Il pensiero meridiano*, Bari, Laterza, 2006.

⁸² MEZZADRA (S.), NEILSON (B.), *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*, Duke University Press, 2013.

⁸³ BOERI (S.), « Border syndrom », Berlin, 2003, p. 54.

⁸⁴ DERRIDA (J.), *L'autre cap*, *op. cit.*, p. 23

Les artistes nous lancent précisément une injonction à accepter une part d'incartographiable, d'inanticipable :

ne pas fermer d'avance une frontière à l'à-venir de *l'événement*, à ce qui *vient*, à ce qui vient peut-être et peut-être vient d'une autre rive. Selon la logique capitale que nous voyons se confirmer ici, ce qui menace l'identité européenne ne menacerait pas essentiellement l'Europe mais, en Esprit, l'universalité dont elle répond, dont elle est la réserve, le capital ou la capitale.⁸⁵

Seule une cartographie qui s'intéresse à « l'autre rive » aura relevé le pari de l'incartographiable.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 68-69.

