



# Julien Béziat Pierre Sauvanet

## Imaginaire et rationalité cartographiques

### IMAGINATION AND REASON IN CARTOGRAPHY

#### ABSTRACT

According to Jean-Jacques Wunenburger's philosophy of images, the specific link between the imaginary and the rational applied to the field of cartography consists in seeing the apparent rationality of the map (names, symbols, legend, scale, drawing, etc.) as a really active imaginary (as shown by the first cartographers, for example). But what happens when the map, as seen by writers and artists, does not refer by itself to a real object anymore? What happens when the imaginary literally takes the form of a map? In this sense, there is no doubt that imaginary cartographies always build places, and even worlds.

#### KEYWORDS

Jean-Jacques Wunenburger; Maps; Cartography; Geography; Images; Imaginary; Jorge Luis Borges; Wim Delvoye.

#### JULIEN BÉZIAT

Université Michel de Montaigne,  
Bordeaux 3, France  
julien.beziat@club-internet.fr

#### PIERRE SAUVANET

Université Michel de Montaigne,  
Bordeaux 3, France  
pierre.sauvanet@u-bordeaux3.fr

Parmi l'impressionnante bibliographie de Jean-Jacques Wunenburger, ouvrons sa *Philosophie des images* et lisons, ou relisons-la. Au sein de ce qu'on nomme couramment aujourd'hui « civilisation de l'image », il appartient toujours à la philosophie de revendiquer la part théorique qui lui revient : celle d'hypothèses descriptives des phénomènes en jeu, dont il s'agit toujours de rendre raison en prenant le parti de leur multiplicité (image mentale ou matérielle, visuelle ou verbale, métaphorique ou symbolique, etc.), mais aussi celle de propositions normatives touchant à la vie des images dans leur valeur même. La structure de l'ouvrage suit donc ce vaste mouvement d'ensemble : à partir d'une typologie et d'une méthodologie (qui synthétisent tous les travaux majeurs, des sciences cognitives à l'imagination bachelardienne et l'anthropologie durandienne), est abordée la question de la nature des images en termes de *mimesis* et d'ontologie (notamment les deux *mimesis* grecques et chrétiennes de la *poïesis* et de la *genesis*, de l'artefact et de la filiation), avant d'ouvrir sur leurs fonctions et valeurs respectives (en deux temps : *penser en images*, selon la célèbre formule d'Aristote : « jamais l'âme ne pense sans image »<sup>1</sup>, et *vivre par l'image*, selon les deux axes éthique et politique).

Dès les premières pages, l'image est définie comme « une représentation concrète, sensible (au titre de reproduction ou

de copie) d'un objet (modèle référent), matériel (une chaise) ou idéal (un nombre abstrait), présent ou absent du point de vue perceptif, et qui entretient un lien tel avec son référent qu'elle peut être tenue pour son représentant et permet donc de reconnaître, de connaître ou de penser le premier »<sup>2</sup>. Cette définition, qui met volontairement l'accent sur le lien paradoxal de l'image à son référent, permet alors de développer de riches analyses qu'on ne saurait résumer ici, dont le point commun est de toujours garder ensemble ces deux exigences : d'un côté, l'image nous apparaît comme mode de présentation sensible qui ne se confond pas avec la chose réelle elle-même (qu'il s'agisse d'un tableau, d'un rêve, d'une métaphore ou d'un symbole), mais qui impose indiscutablement son mode de présence ; de l'autre côté, l'image se donne à nous comme insaisissable, se dérochant infiniment à tout arraisonnement conceptuel – ce qui pourrait expliquer le rôle lui-même ambigu qu'elle a toujours tenu dans l'histoire de la philosophie. En ce sens, l'image est prise entre la chose réelle et son concept, entre son versant sensible et son versant intelligible. Ontologiquement, l'image apparaît volontiers comme un « entre-deux », un *metaxu* entre présence et absence, et sa philosophie elle-même ne saurait être pratiquée autrement que par la conjonction des opposés, non par leur disjonction (où l'on retrouve un thème cher à l'auteur, depuis *La Raison contradictoire*). D'un côté, l'image renvoie à ce dont elle est image ; de l'autre, l'image renvoie à celui pour qui elle est image. L'image est donc constituée en elle-même de deux renvois à autre chose qu'elle-même : un objet et un sujet, un référent et un regard. D'où la préférence clairement donnée dans cet ouvrage à l'image de type symbolique, dont l'épaisseur et la profondeur mêmes semblent donner à voir cette complexité fondamentale – alors seulement, donner à voir, c'est aussi donner à penser.

Dans ce contexte d'ensemble trop brièvement rappelé, attachons-nous maintenant à un passage plus précis : celui sur la carte, au début du cinquième chapitre, le bien nommé « Penser en images ». Voici ce qu'on peut y lire :



La représentation de l'espace géographique illustre combien l'image visuelle oriente le psychisme qui la regarde et informe son esprit. Cette prégnance cognitive de l'espace apparaît déjà dans la technique de la cartographie. Toute carte est image d'un territoire et a comme fonction de le remplacer en donnant une représentation synthétique, supérieure à toute prise d'information partielle sur le terrain. De ce point de vue, l'image est, à bien des égards, abstraite, parce que le changement d'échelle éloigne grandement l'image de son référent et que la carte n'informe sur l'espace réel que par la médiation de signes digitaux qui exigent une codification (légende de la carte). Pourtant l'espace de la carte n'est souvent que semi-analogique, les couleurs pouvant être mimétiques (verte pour les terres agricoles, brune pour les montagnes), ce qui rend d'ailleurs possible une lecture connotative, source d'une rêverie poétique et d'un imaginaire géographique<sup>3</sup>.

Dans ces quelques lignes où chaque mot compte, on voit bien le passage d'une lecture dénotative de la carte comme information codifiée de l'espace géographique à une lecture connotative de la même carte comme source d'un espace imaginaire – d'un espace *de* l'imaginaire lui-même. Nombreux sont ceux, rêveurs jeunes ou vieux, qui ont ainsi suivi de merveilleuses « aventures de lignes », non pas sur les tableaux et les œuvres d'art, mais sur les



cartes elles-mêmes, comme autant d'ouvrages d'art – de l'art de faire des cartes, ce qu'on pourrait appeler une poétique géographique. Par contraste, il ne s'agit donc pas ici d'une quête « géopoétique » comme celle de Kenneth White, qui s'inscrit dans une sensibilité réciproque entre le paysage et la pensée, et à laquelle Jean-Jacques Wunenburger lui-même a consacré plusieurs études. Dans la mesure où il découpe un cadre spatial d'un point de vue subjectif, le paysage serait même, d'une certaine manière, à l'opposé de la carte. Il s'agit au contraire des relations entre la rationalité et l'imaginaire cartographiques, au sens où c'est bien la carte *en elle-même* qui donne à rêver.

Reste alors un dernier cas, qui doit être précisément développé ici : lorsque la carte, paradoxalement, ne renvoie pas ou plus à un référent réel, lorsqu'elle s'échappe volontairement vers un pur imaginaire, tout en conservant en elle les signes apparents de la rationalité (noms, symboles, légende, échelle, tracé, etc.). Dès lors, les liens entre imaginaire et rationalité cartographiques doivent être repensés à nouveaux frais, puisqu'il s'agit en l'occurrence de repérer le surgissement créatif de l'imaginaire *au sein même* de ce qui nous apparaît d'abord comme la rationalité de la carte. De fait, et de prime abord, quoi de plus rationnel, quoi de plus *lisible* qu'une carte ? N'est-elle pas là pour expliquer, expliciter, c'est-à-dire littéralement déplier, « mettre à plat » le territoire ? Par un système proprement rationnel de renvois symboliques, eux-mêmes coordonnés à la proportion d'un choix d'échelle et de point de vue, elle vise à une maîtrise parfaitement mesurée de l'espace géographique. Or que se passe-t-il lorsqu'un cartographe-artiste (car les premiers cartographes étaient bien des sortes d'artistes) ou un artiste-cartographe trace la carte d'un monde qui n'existe pas, si ce n'est dans son

imaginaire propre, et par extension (par projection) dans celui du lecteur-regardeur ? Que se passe-t-il lorsque les artistes (et pas seulement les plasticiens, mais également les écrivains, voire les musiciens...) s'approprient l'espace de la carte pour en faire un terrain d'aventure, celui-là même d'un imaginaire en acte – un imaginaire en carte ? Parmi mille autres références, on pense ici à l'*Atlas* de Wim Delvoye, à l'*Atlas des géographes d'Orbae* de François Place, à la *Carte de l'Océan* de Lewis Carroll, et même aux partitions des *Archipels* de Boucourechliev.

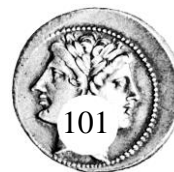
Le *graphein* de la géographie prend alors tout son sens (écrire, dessiner), à ceci près que notre *geo* n'est plus exactement la terre, mais renvoie à toutes les ressources de l'imaginaire artistique. Lorsque la carte n'a plus de référent réel, c'est le territoire qui devient imaginaire : autant dire que c'est l'imaginaire qui devient territoire. Et c'est tout l'enjeu aujourd'hui de cette recherche de Julien Béziat, qui fut d'abord une très belle thèse (*La Carte à l'œuvre. Cartographie, imaginaire, création*), et qui sera bientôt, si le *kairos* est avec nous, un bel ouvrage<sup>4</sup>.

\*

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

(Italo Calvino, *Les Villes invisibles*)

Aborder les cartes imaginaires, c'est d'abord penser aux îles merveilleuses ou



aux confins du monde : des lieux clos sur eux-mêmes, inaccessibles ou inconnus, dont les cartes attestent pourtant l'existence. Quand l'imaginaire devient carte, il investit en effet une forme qui fait autorité, qui bénéficie d'une « présomption de réalité »<sup>5</sup>, et impose la présence des terres imaginées. Ainsi la cartographie fonde des lieux, voire des mondes, comme on fonde une ville – comme on lui donne naissance, comme on la délimite, et comme on l'organise. Pour se faire carte, l'instabilité de l'imaginaire doit alors se plier à la stabilité d'un ordre, et entrer dans un cadre. Mais les fictions cartographiques ne s'attachent pas seulement à définir des formes closes. Elles peuvent aussi prétendre, avec la même rigueur, être des *mondes*, brouillant alors les frontières entre imaginaire et rationalité.

### Confiner

Quelques lignes suffisent bien souvent à faire apparaître un lieu. Ce sont par exemple les dessins impromptus décrits par Roland Barthes dans *L'Empire des signes*, « où l'on voit s'ébaucher, à même un bout de papier, une rue, un immeuble, un canal, une voie ferrée, une enseigne » et dans lesquels « reprend place une vie du corps, un art du geste graphique »<sup>6</sup>. Lorsqu'on imagine les territoires cartographiés, ce geste est débarrassé de la contrainte du référent. Mais cette liberté apparente est loin d'être une facilité. Sans indications préalables, il n'est pas toujours évident d'éviter les tracés systématiques ou le recours à des formes topographiques que l'on a en mémoire. Chaque trait est un choix, de direction, d'orientation, d'aspect – des choix qui doivent faire sens à mesure qu'ils s'opèrent. En même temps le plaisir du geste est bien là, dans ces mouvements précis, sinueux ou heurtés, répétitifs mais toujours différents. Les traits se font contours, ils désignent,

dessinent les lieux de l'imaginaire. Les lignes deviennent limites, lisières, frontières d'une surface qu'elles entourent et dont elles assurent l'unité spatiale : autrement dit, qu'elles constituent comme *lieu*. Parce qu'une carte est avant tout dessin – ou dessein, projet sur le monde – elle se prête à l'élaboration de lieux fictifs ou en devenir. Comme le formule Jean-Marc Besse, *tracer* la carte est une action « qui consiste à aller en avant, à littéralement se tirer au-devant de ce qu'on ne connaît pas encore (trait = *tractus*) »<sup>7</sup>. Avant même d'être connu, le monde a ainsi été imaginé et tracé par les gestes des cartographes. Très schématiquement, à partir de quelques exemples, il faut alors rappeler différents modes d'existence de l'inconnu dans l'histoire des cartes.

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

Ces cartes tripartites [...] appartiennent au type T-O, c'est qu'elles évoquent un T inscrit dans un O. L'hémisphère supérieur, placé généralement en haut (direction de l'est, c'est-à-dire de Jérusalem) représente l'Asie ; les deux quartiers du bas représente l'Europe (à gauche) et l'Afrique (à droite). Dans cette vision le jambage vertical du T évoque la Méditerranée et le jambage horizontal ou bras de la croix, les fleuves Tanaïs (Don) et Nil. On voit la double symbolique géographique et mystique. Ces cartes [...] donnent l'image d'un monde fini, d'un monde clos, entièrement connu<sup>8</sup>.



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

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

Quelles que soient les variations sur les morphologies de la Terre et de l'*Antichtone*, l'idée d'une séparation insurmontable est présente dans presque toutes les cartographies qui suivent, romaines et médiévales – du moins celles qui acceptent l'idée d'un continent austral. On la trouve ainsi dans les commentaires de Macrobie, compilateur romain du V<sup>e</sup> siècle dont les textes résumant les conceptions astronomiques et géographiques des néo-platoniciens, et dont les cartes sont copiées dans des manuscrits jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle. La Terre y est divisée

en cinq zones, dans une logique de symétrie : aux extrêmes nord et sud sont les zones froides et inhabitables, viennent ensuite les zones tempérées et habitées au nord (on reconnaît en général l'Europe, la Méditerranée, l'Afrique du Nord) comme au sud (*Antipodum*), et enfin deux zones torrides (*Perusta*) se faisant face et séparées par un large océan. « La raison permet de supposer que ces terres sont habitées, déclare Macrobie, mais nous ne savons et nous ne pourrions jamais savoir quelle est cette race d'hommes, parce que la zone torride est un obstacle qui nous empêche de communiquer avec eux »<sup>9</sup>.

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

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

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

Quelques-unes de ces figures se retrouvent par exemple sur une planche extraite d'une édition de la *Géographie* de Ptolémée par Sebastian Münster (*fig. 1*). La

*Tabula Asiae VIII* montre une partie de la Scythie, l'équivalent de l'Asie centrale. On y voit à gauche un sciapode (un être doté d'une jambe unique et d'un pied démesuré lui servant à se protéger du soleil), sur la carte elle-même un couple d'anthropophages préparant son repas, à droite un cynocéphale (à tête de chien) et deux créatures acéphales avec le visage situé sur le torse. L'endroit est clairement délimité par des chaînes de montagnes, clôtures de monticules systématiques formant une ligne fermée. Le commentaire (en haut à droite) confirme que la région est très montagneuse (« *regio plurimum montosa* »), et offre peu de moyens de communication (« *de sertis et infrequens* »). À la fois dans le monde et séparée de lui, cette « partie de la grande Tartarie » (« *pars Tartariae magnae* ») semble aussi vivre dans un autre temps, un temps immobile : « il est certain que cette terre est restée telle qu'elle était jadis » (« *Talis quidem erat olim huius terrae facies* »). Ce principe de confinement par la géographie des lieux, et ici par le cerne du relief, se perpétue d'ailleurs dans toute une littérature de l'imaginaire. Par exemple, sur la carte de la *Terre du Milieu* de J. R. R. Tolkien<sup>12</sup> (1955), modèle premier des cartes de l'univers de la *fantasy*, les chaînes de montagnes linéaires circonscrivent les lieux de la même manière, et la carte dans son ensemble est bordée de mers et de déserts.

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

Comment croire un voyageur qui n'aurait vu qu'un désert glacé ou qu'une steppe aride ? La fantasmagorie est seule capable de répondre à

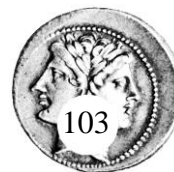
l'exceptionnel d'une exploration première ou d'un périple inédit. Et

quand les scientifiques découvrent des terres qui aujourd'hui restent inconnues – les fonds sous-marins – et rapportent y avoir vu des coquillages gigantesques et une flore exubérante, la preuve par le merveilleux accompagne naturellement la confiance faite à la science<sup>13</sup>.

Longtemps sur les cartes – jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle environ – les formules *Terra incognita* voisinent sans difficultés avec des licornes et autres animaux exotiques, avec des cours d'eau ou des reliefs hypothétiques. Et en même temps, « l'on passe progressivement et irrégulièrement du monstrueux au blanc, du périphérique au nucléaire : l'inconnu n'est plus au bord de la carte mais un noyau qui rétrécit au fur et à mesure des explorations »<sup>14</sup>. Heureusement il y a encore les îles – semblent dire bon nombre de cartes imaginaires – si petites et nombreuses qu'il en reste toujours pour rêver.

Les îles et les cartes d'îles ont fait l'objet d'études multiples et détaillées<sup>15</sup>, de même que les imaginaires insulaires, celui du Paradis<sup>16</sup>, de l'Utopie<sup>17</sup>, ou encore celui de l'île lointaine, motif de toute une littérature désormais bien connue, passant par exemple par *L'Île au Trésor* de Robert Louis Stevenson ou par *L'Île mystérieuse* de Jules Verne. Il ne s'agit pas de reprendre ces analyses, ni même de les résumer, mais de faire un constat : les cartographies imaginaires ont longtemps fait le choix d'être des cartes d'îles. L'essentiel est ici de rappeler en quelques mots pourquoi.

Une île est une totalité close, qui se trace dans un mouvement continu, et se perçoit dans un regard immédiat et synoptique. Isolée, son existence relève toujours du possible, sans que sa présence bouleverse pour autant la géographie du monde. Elle se prête





donc à abriter toutes sortes de rêveries et de pensées, auxquelles elle offre non seulement un *lieu*, à la fois clos et situé quelque part dans le monde, mais surtout une *forme*, modelable en fonction de l'imaginaire qu'elle accueille. La carte d'île permet ainsi la mise en œuvre d'un imaginaire souvent plus symbolique que topographique. On sait par exemple que le Paradis, jardin clos, prend parfois la forme d'une île circulaire dans les mappemondes médiévales<sup>18</sup>. Le cercle, image de perfection et d'harmonie, est aussi la première figure de l'Utopie. Laurent Gervereau formule ainsi le sens de la représentation de l'île accompagnant la première édition de l'*Utopie* de Thomas More (*fig. 2*) :

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

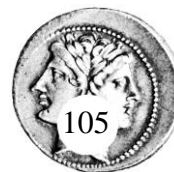
L'idée de l'île surajoute à ce sentiment. Bien sûr, dans la première gravure sur bois d'après More, on aperçoit des côtes habitées au loin. L'île d'Utopie ne se situe ainsi aucunement en dehors du monde connu. De surcroît, deux navires évoquent les échanges qu'elle entretient (« vaisseaux de toutes les nations »). Mais, ceinte de fortifications et ceinte d'eau, elle préserve son for intérieur<sup>19</sup>.

Comme un emblème, le cercle fermé de l'île confirme ainsi la place du discours utopique à l'écart du monde, l'excluant par là même de l'histoire et du temps. À travers

ces quelques exemples, on comprend que la cartographie a longtemps dessiné les lieux d'imaginaires clos. On est alors tenté de reconnaître avec Pierre Jourde que « la totalité et la clôture sont plus problématiques dans les mondes imaginaires contemporains »<sup>20</sup>. Reste à voir comment certaines fictions réussissent à brouiller et étendre les frontières de leurs mondes.

### Déborder

*Atlas*<sup>21</sup>. L'habileté de l'œuvre de l'artiste belge Wim Delvoye tient dans ce mot, ou plutôt dans cette forme singulière. Son atlas regroupe des cartes relativement simples de géographie physique et de géographie politique (*fig. 3*). On y reconnaît les indications topographiques courantes : morphologie des territoires, indices du relief par le dégradé des couleurs (teintes hypsométriques). Une toponymie claire et hiérarchisée désigne les grandes régions du globe – le globe en question est visible sur la couverture de l'atlas –, les pays, les capitales et autres villes. Sont également indiquées les voies de communication, principales et secondaires. Des différences de tonalité distinguent chacun des états et en soulignent les frontières. En tout, l'atlas compte 41 cartes, complétées par un index de 2715 noms. L'organisation des pages (du planisphère aux cartes régionales), les indications d'échelle, le quadrillage de l'espace, la rigueur du tracé, les signes conventionnels, les codes chromatiques ou numériques, etc., sont autant de caractères qui pourraient faire de cet atlas une publication parmi d'autres dans l'édition cartographique. Cependant, ces cartes ne représentent rien, ou plutôt, rien en dehors d'elles-mêmes, ou encore, rien de nos espaces et territoires – bien que tout semble nous inviter à les reconnaître. C'est un sentiment de trouble qui accompagne la consultation de cet atlas<sup>22</sup>. À



l'impression rassurante de déjà vu se mêle une expérience d'étrangeté.

Avec la succession raisonnée des cartes, l'atlas ambitionne alors de faire rentrer un savoir total dans l'espace d'un livre : « L'atlas vise une autre forme de complétude que la mappemonde. La multiplication des cartes en fait le lieu d'archivage du savoir géographique d'une époque. Tout atlas est une somme »<sup>23</sup>. Dans une logique d'accumulation, les prétentions de l'atlas peuvent être pensées en écho à celles de l'autre somme qu'est l'encyclopédie : « Une encyclopédie est, de nécessité interne, totalisante. Elle prend l'infini, elle en fait une totalité. Fondée sur la fiction qu'elle réalise : fournir un panorama. Faire le tour des connaissances. Elle n'est pas seulement un présent qui lit un passé. Sa circularité est une manière d'englober l'avenir »<sup>24</sup>.

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

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

À présent, j'avais sous la main un vaste fragment méthodique de l'histoire totale d'une planète inconnue, avec ses architectures et ses querelles, avec la frayeur de ses mythologies et la rumeur de ses langues, avec ses empereurs et

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

Les premières cartes produites par Wim Delvoye dès les années 80 donnaient sans doute l'impression d'une même « irresponsable licence de l'imagination ». Pourtant, à leur échelle, elles laissaient aussi supposer la possibilité d'autres cartes, et avec elles, l'existence d'un monde vaste et cohérent. La première série a été peinte à l'acrylique, et quelles que soient ensuite les différentes techniques utilisées (huile sur toile, encre sérigraphique sur PVC, cibachrome sur aluminium...), c'est le même langage cartographique, alliant rigueur et application, qui a toujours été utilisé. De plus, les territoires représentés séparément se rejoignent apparemment tous sur l'*Atlas* (1999), avec seulement quelques variantes sur les noms ou les repères d'orientation<sup>27</sup>. Par exemple, une sérigraphie de 1992 décrit l'*Opogliric Peninsula*, qu'on retrouve à l'identique dans les cartes de l'*Atlas*. À l'identique, ou presque : au nord, l'*Arbollea Ocean* devient l'*Arbollea Sea*, la *Sekqo Sea* change d'une lettre pour *Sekgo*, l'île *Nonenberf* disparaît, etc. Mais surtout, la rose des vents désigne une orientation différente de





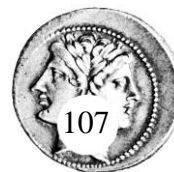
celle choisie pour l'association finale des cartes. Wim Delvoye aurait donc peint des fragments détachés les uns des autres, pour les faire se rejoindre ensuite – au prix de quelques contradictions assez vite corrigées et de quelques ajouts. C'est ainsi qu'un monde cohérent s'est peu à peu construit. Les premières cartes ont encadré les territoires originels à partir desquels s'est étendu le monde de Wim Delvoye. Un mouvement qui ne s'achève d'ailleurs pas avec l'*Atlas*, mais se poursuit avec les cartes toujours plus détaillées que Wim Delvoye continue de réaliser après 1999.

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

l'*Atlas* de Wim Delvoye, est multipolaire : elle se conçoit à travers l'image de centres distincts, se déployant à la manière d'ondes concentriques, appelés à se réunir dans un ordre commun – l'encyclopédie ou l'atlas – pour former un monde.

Evidemment, l'*Atlas* n'a pas l'ampleur de l'encyclopédie de Tlön, entreprise collective qui s'élabore sur des siècles – en même temps, tout le monde peut prendre connaissance des cartes de Wim Delvoye, alors que personne ne lira jamais l'encyclopédie imaginée par Borges. L'*Atlas* n'a pas non plus la modestie des multiples créateurs de Tlön qui œuvrent dans l'anonymat. Il ne baptise pas la planète qu'il cartographie d'un nom particulier. Il est l'atlas des cartes de Wim Delvoye, ou plutôt l'« Atlas Wim Delvoye » (écrit ainsi sur la page de titre et en haut de chaque carte), le nom de l'auteur devenant une sorte d'adjectif servant à caractériser un type d'atlas – comme la projection Mercator est un type de projection cartographique. La prétention démiurgique de créer un monde est donc partagée dans le cas de l'encyclopédie : « Buckley ne croit pas en Dieu, mais il veut démontrer au Dieu inexistant que les mortels sont capables de concevoir un monde. »<sup>31</sup> L'*Atlas*, quant à lui, semble vouloir démontrer au Dieu inexistant qu'un artiste est capable de concevoir un monde. Mais l'un comme l'autre aspirent à la même folie : déborder sur le monde « réel », le submerger, et lui substituer la fiction ordonnée et totale de l'atlas ou de l'encyclopédie. C'est d'ailleurs ce qui s'accomplit dans la fiction de Borges :

Comment ne pas se soumettre à Tlön, à la minutieuse et vaste évidence d'une planète ordonnée ? [...] Le contact et la fréquentation de Tlön ont désintégré ce monde. [...] Dans les écoles a déjà pénétré la « langue primitive » (conjecturale) de Tlön ; déjà l'enseignement de



son histoire harmonieuse (et pleine d'épisodes émouvants) a oblitéré celle qui présida à mon enfance ; déjà dans les mémoires le passé fictif occupe la place d'un autre, dont nous ne savons rien avec certitude – pas même qu'il est faux. [...] Une dynastie dispersée de solitaires a changé la face du monde. Sa tâche se poursuit. Si nos prévisions sont exactes, d'ici à cent ans quelqu'un découvrira les cent tomes de la Seconde Encyclopédie de Tlön. Alors l'Anglais, le Français et l'Espagnol lui-même disparaîtront de la planète. Le monde sera Tlön<sup>32</sup>.

Tlön s'insinue et s'étend avec l'usage de sa langue, l'apprentissage de sa culture, de ses sciences, de son histoire, de sa géographie. Le savoir dispensé à propos de Tlön construit une mémoire collective, et l'école est le lieu privilégié de cette transmission. Il faut alors remarquer l'étrange phrase ouvrant l'*Atlas* de Wim Delvoye : « Le présent Atlas est destiné aux professeurs et aux élèves de nos établissements d'enseignement secondaire pour lesquels il a été spécialement conçu »<sup>33</sup>. Car c'est là aussi un atlas scolaire. Et c'est exactement un pastiche des anciens atlas scolaires publiés par les éditions Hachette, qui ont marqué des générations d'élèves des années 30 aux années 60, en Belgique (pays d'origine de l'artiste) et en France<sup>34</sup>. L'imitation de ces anciens atlas ne concerne pas les cartes elles-mêmes mais tout ce qui les entoure : couverture, organisation formelle, maquette, textes, etc. Les couvertures d'abord, de couleurs différentes, sont composées d'éléments identiques : globes diffus servant de fond au titre, typographie semblable (anatomie, courbure, ombre portée), reliure avec un dos en tissu (fig. 4 a). Même chose pour la page de titre à l'intérieur, sur laquelle on retrouve (fig. 4 b) : la disposition des éléments sur la page, le cadre formé

d'un liseré double, et le titan Atlas métamorphosé en cochon (la marque de fabrique de Wim Delvoye ?). Page suivante, l'« avertissement » ne reproduit pas strictement le même texte, mais on en retrouve la structure, et des formules proches (le texte de l'*Atlas classique* commence ainsi par : « L'Atlas que nous présentons aux professeurs et aux élèves de nos lycées et collèges... », etc.), voire des phrases reprises mot pour mot : « Le trait des côtes et des cours d'eau y est ferme et soutenu, simple pour être clair, sans que les contours essentiels en soient sacrifiés », ou encore « Le choix des noms et caractères a été particulièrement étudié »... Enfin, la présentation des cartes (cadre, placement des titres et numéros, etc.) est là aussi analogue (fig. 4 c). Ainsi, l'*Atlas* réécrit la géographie et les conditions de son apprentissage, en se confondant avec ces atlas qui ont forgé une culture et une mémoire communes. Le monde sera Wim Delvoye ; ce qu'il a d'ailleurs toujours été, semble ajouter la fiction de ce nouvel/ ancien *Atlas*.

*In fine*, l'encyclopédie fictive de Tlön comme l'*Atlas Wim Delvoye* n'infiltreront pas les manuels scolaires, ni ne viendront se substituer à l'ordre du monde. Mais ils en formulent la troublante hypothèse. Le texte de Borges et les cartes de Wim Delvoye laissent à leur lecteur une sensation de vacillement, un effondrement possible des savoirs et des certitudes. L'un et l'autre disent la force des langages de la connaissance, avec leurs règles et leurs procédures, de faire et de défaire les mondes, imaginaires ou non. Ils partagent la même ambition, une ambition démesurée – qui, sans doute, est aussi celle de l'art – à la mesure du monde qu'ils s'appliquent, avec patience et discipline, à fonder.

*Nota bene* : Dans le cadre spécifique de ce volume d'hommage, dédié à l'œuvre et à



la pensée de Jean-Jacques Wunenburger, quelques mots personnels ne seront peut-être pas déplacés. Je vais donc parler ici en mon nom (Pierre Sauvanet), en laissant bientôt la parole à un autre nom (Julien Béziat), tout en assumant ensemble un texte relu en commun – ce qui ne se fait guère dans les articles de sciences humaines, mais c'est, je le crois du moins, pour la bonne cause. En effet, Jean-Jacques Wunenburger fut d'abord pour moi un remarquable directeur de thèse (soutenue en 1996), et c'est aussi en ce sens que je souhaite lui rendre aujourd'hui hommage ; quant à Julien Béziat, docteur et agrégé d'arts plastiques, il fut à son tour mon premier doctorant (de 2005 à 2009), que j'espère avoir suivi aussi bien que mon maître d'alors. D'une génération à l'autre, le passage de témoin n'est pas seulement symbolique, au sens faible du terme : comme tout symbole au sens fort, la continuité possède en l'espèce une dimension affective non négligeable, en même temps qu'une vraie profondeur temporelle.

Membre en tant que doctorant du Centre Gaston Bachelard à l'Université de Bourgogne (entre 1992 et 1996), aujourd'hui collègue de Gérard Peylet à l'Université de Bordeaux-3, et directeur du Centre ARTES rattaché à l'équipe CLARE qui a succédé au LAPRIL, c'est donc nécessairement autour des relations entre imaginaire et rationalité que s'est cristallisé mon propre parcours. Je ne parlerai pas ici de mes quelques recherches sur les phénomènes rythmiques, si ce n'est pour dire tout ce qu'elles doivent à la personne de Jean-Jacques Wunenburger. En 1989 en effet, il organisa un mémorable Colloque de Cerisy consacré aux rythmes dans une perspective interdisciplinaire, entre philosophie, arts et sciences. Outre l'architecte André Bruyère, ou l'ethnomusicologue Simha Arom, le modeste étudiant que j'étais y rencontra surtout son organisateur, qui m'encouragea

vivement dans mes recherches, en m'offrant généreusement la possibilité d'une publication dans les actes d'un colloque où je n'étais pourtant venu qu'en spectateur<sup>35</sup>. Il me fit ensuite confiance comme moniteur à l'Université de Bourgogne, jusqu'à me permettre de créer un premier groupe de recherches *Rythmes et Philosophie*, le *gryph*, au sein du Centre Gaston Bachelard, dont témoigne notamment le volume collectif des actes de colloques et journées d'études<sup>36</sup>. Avec le recul, il paraît difficile de pouvoir bénéficier d'une aide plus précieuse dans un parcours intellectuel et universitaire, et ce volume bienvenu me donne enfin l'occasion de l'en remercier publiquement.

#### Notes

<sup>1</sup> Aristote, *De l'âme*, III, 7, 15, Paris, Vrin, 1990.

<sup>2</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, PUF, 1997, p. 1.

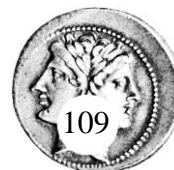
<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 204. L'auteur renvoie notamment à l'ouvrage de Christian Jacob, *L'Empire des cartes*, Paris, Albin Michel, 1992.

<sup>4</sup> Cf. Julien Béziat, *La Carte à l'œuvre. Cartographie, imaginaire, création*, thèse soutenue le 5 novembre 2009 à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux-3, devant un jury constitué de Jean-Marc Besse, Michel Guérin, Lydie Pearl, Pierre Sauvanet, Gilles A. Tiberghien (mention très honorable avec les félicitations à l'unanimité). La publication, prévue aux Presses Universitaires de Bordeaux dans la nouvelle collection ARTES, augmentée d'une préface de Gilles A. Tiberghien, est programmée pour l'année 2013.

<sup>5</sup> Christian Jacob, *op. cit.*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 351.

<sup>6</sup> Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Skira, 1970, p. 48 et 49.

<sup>7</sup> Jean-Marc Besse, « Cartographe, construire, inventer. Notes pour une épistémologie de la démarche de projet », in *Les*



*Carnets du paysage*, n° 7, automne 2001, p. 139. L'auteur parle ainsi d'une « puissance du tracement » en se référant à Hubert Damisch, *Traité du trait*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

<sup>8</sup> Numa Broc, « Hiérarchie », in *Cartes et figures de la Terre*, Paris, Centre Georges Pompidou, CCI, 1980, p. 76. On simplifie ici les choses pour plus de clarté, mais il existe bien sûr des mappemondes médiévales empruntant au type T-O qui laissent en même temps paraître à leurs marges la présence d'îles ou de terres dont l'existence est hypothétique.

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

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

<sup>11</sup> Corin Braga, *ibid.*, p. 219.

<sup>12</sup> Pour une analyse comparative du monde de Tolkien et de ses cartes, voir Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de monde au XX<sup>e</sup> siècle. Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti, 1991.

<sup>13</sup> Jean-Loup Rivière, « Terra incognita », dans *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. 135.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> On pense en particulier aux travaux essentiels de Frank Lestringant. Parmi ses ouvrages, citons au moins celui qui fait la synthèse d'années de recherche sur les îles et les insulaires : *Le Livre des îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Droz, 2002.

<sup>16</sup> Sur les enjeux d'une cartographie du Paradis, voir Alessandro Scafi, « Mapping Eden : Cartographies of the Earthly Paradise », in Denis Cosgrove (dir.), *Mappings*, Londres, Reaktion Books, 1999, p. 50-70.

Sur l'histoire du Paradis, il faut bien sûr penser aux travaux de Jean Delumeau, et, notamment pour l'iconographie, à *Le Paradis*, Paris, Fayard/ La Martinière, 2001.

<sup>17</sup> Voir par exemple Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973, ou encore le très riche catalogue d'exposition *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, Paris, BNF, Fayard, 2000.

<sup>18</sup> Voir par exemple Alessandro Scafi, « Mapping Eden : Cartographies of the Earthly Paradise », *op. cit.*, p. 61.

<sup>19</sup> Laurent Gervereau, « Une faillite symbolique. L'utopie face à ses représentations », dans *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, *op. cit.*, p. 346-352.

<sup>20</sup> Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de monde au XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>21</sup> Wim Delvoye, *Atlas*, éd. Jean-François Taddei et Lieven Van den Abeele, Carquefou/ Paris, FRAC Pays de Loire/ Michel Baverey Éditeur, 1999.

<sup>22</sup> C'est un sentiment partagé par beaucoup, qu'on retrouve d'ailleurs décrit en des termes parfois similaires dans l'intéressante analyse de l'*Atlas* par Gilles A. Tiberghien dans « Une autre manière de faire des mondes », *Fabrica*, Prato, C•ARTE PRATO, 2003, p. 125-133. En revanche, l'analyse proposée dans la suite de l'article est inédite dans sa relation à l'œuvre de Borges et dans la découverte des sources du travail de Wim Delvoye.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

<sup>33</sup> Wim Delvoye, *Atlas*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>34</sup> C'est ce modèle qui sert ici de comparaison : Franz Schrader, Louis Gallouédec, *Atlas Classique de Géographie Ancienne et*

*Moderne*, Paris, Hachette, s.d. (très vraisemblablement des années 50). Ce n'est peut-être pas exactement cette version que Wim Delvoye a utilisé, mais les similitudes sont assez frappantes pour être certain qu'un atlas de ce type a servi de modèle, et qu'il apparaît sans doute comme une source évidente pour tous ceux qui ont utilisé ces atlas dans leur jeunesse.

<sup>35</sup> Cf. Jean-Jacques Wunenburger (dir.), *Les Rythmes. Lectures et théories*, Paris, L'Harmattan, 1992.

<sup>36</sup> Cf. Pierre Sauvanet, Jean-Jacques Wunenburger (dir.), *Rythmes et Philosophie*, Paris, Kimé, 1996.

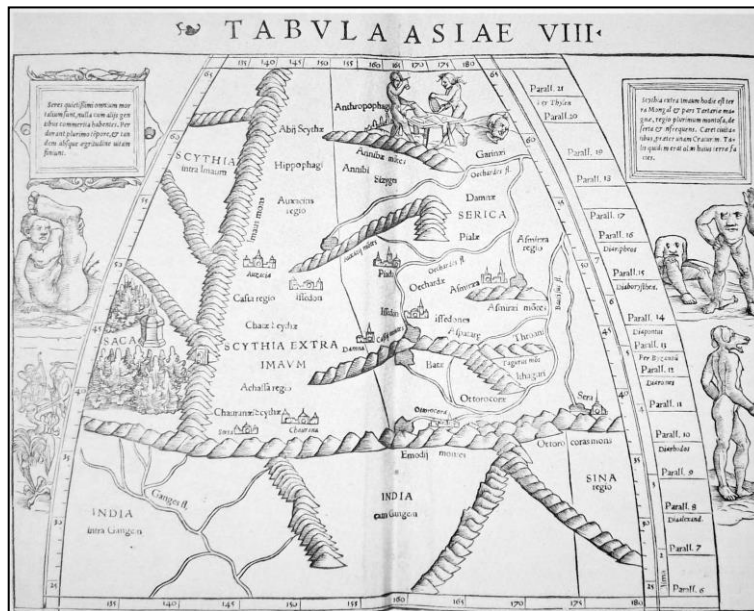
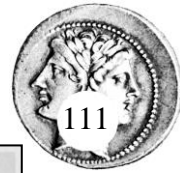


Fig. 1 : Sebastian Münster, *Tabula Asiae VII*, gravure sur bois, extrait de Claude Ptolémée, *Geographia*, Bâle, 1540.



Fig. 2 : *Utopiae Insulae Figura*, gravure sur bois, extrait de Thomas More, *Utopia*, Louvain, Thierry Martin, 1516.

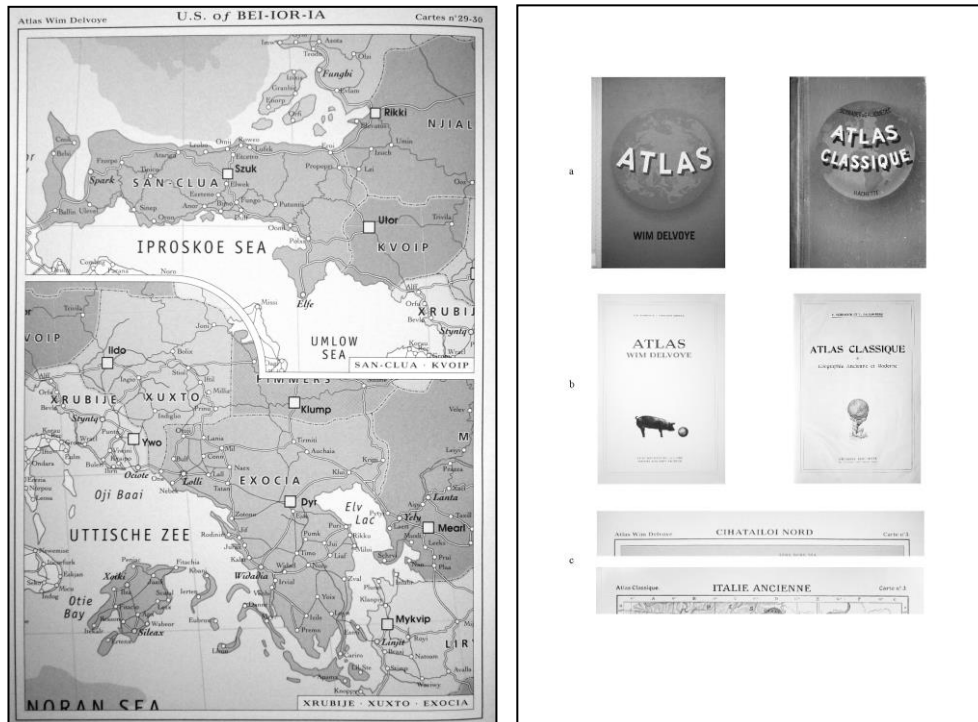


Fig. 3 (à gauche) : Wim Delvoye, *U.S. of Bei-ior-ia*, infographie, ≈ 21 x 30 cm, publié dans *Atlas*, éd. Jean-François Taddei et Lieven Van den Abeele, Carquefou / Paris, FRAC Pays de Loire / Michel Baverey Éditeur, 1999, cartes n° 29-30.

Fig. 4 (à droite) : Page comparative des couvertures (a), pages de titre (b) et manières de présenter les cartes (c), entre :

Wim Delvoye, *Atlas*, éd. Jean-François Taddei et Lieven Van den Abeele, Carquefou / Paris, FRAC Pays de Loire / Michel Baverey Éditeur, 1999,

et

Franz Schrader et Louis Gallouédec, *Atlas Classique de Géographie Ancienne et Moderne*, Paris, Hachette, s.d.