

porte toujours, comme le reconnaît Moretti, une dimension imaginaire ?

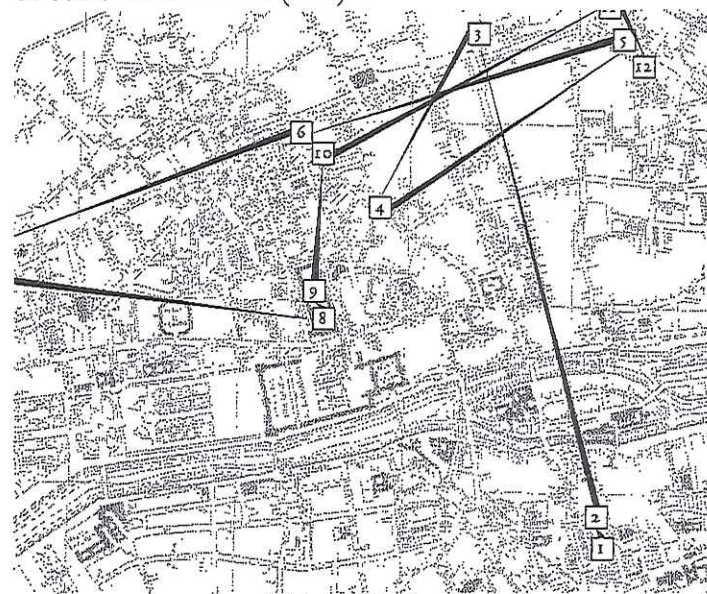
L'espace dans la littérature

Dans les deux premiers chapitres de son *Atlas du roman européen*, Moretti propose une série d'analyses et d'hypothèses sur les rapports entre les représentations littéraires de l'espace et leur contexte à la fois géographique et historique : par exemple la formation de l'État-nation en Angleterre, ou l'urbanisation en France et notamment à Paris. Son corpus, constitué majoritairement de romans réalistes et naturalistes, le conduit à prêter une attention privilégiée à l'inscription de la sociologie dans l'espace urbain.

Il s'appuie par exemple sur la répartition spatiale des groupes sociaux dans le Paris de Balzac, pour montrer comment l'écrivain s'en sert comme d'un puissant ressort romanesque. La polarisation entre la rive gauche pauvre où échouent les héros balzaciens fraîchement arrivés de province et les riches quartiers de l'Ouest et du Nord-ouest de Paris sur lesquels ils projettent leurs rêves de réussite est l'axe majeur de la tension narrative dans les romans parisiens de la *Comédie humaine*. Cette structuration à la fois spatiale et sociale de la capitale est une véritable matrice des récits balzaciens, illustrant l'influence que le cadre géographique peut exercer sur la diégèse :

Des espaces différents produisent des histoires différentes [...]. Sans un certain type d'espace, un certain type d'histoire devient tout bonnement impossible. Sans le Quartier latin et la tension qui existe entre ce quartier et la ville de Paris, nous n'aurions pas le miracle du roman de formation français, ni cette idée de la jeunesse – affamée, rêveuse, ambitieuse – qu'il a inventée pour la culture moderne (ARE 113).

Il est donc possible de rendre visible sur des plans du Paris de l'époque la circulation des personnages balzaciens entre divers lieux qui correspondent à autant de milieux sociaux et à autant d'étapes dans leur tentative d'ascension sociale²³. Moretti peut ainsi reporter sur une carte l'étonnante trajectoire qui permet à Lucien de Rubempré de passer en un seul jour d'une zone urbaine et d'une condition à une autre : il « se réveille encore au quartier latin ; mais il en sort de bon matin pour ne plus y revenir. En quelques heures, il retransverse tous les espaces sociaux qui l'avaient repoussé, en y faisant étalage de son succès récent » (III, 3)²⁴.

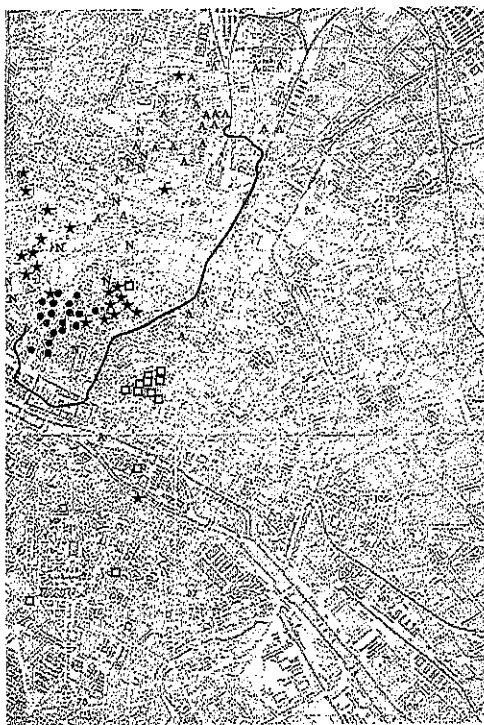


III. 3. ARE 104, fig. 43.

²³ La démarche de Moretti rejoint ici celle de Pierre Bourdieu qui reportait sur un plan du Paris de 1846 les trajectoires sociales ascendantes et/ou descendantes des personnages de *L'Éducation sentimentale* (*Les Règles de l'art*, Les éditions du Seuil, 1992, p. 68-71).

²⁴ « La journée de Lucien commence dans son appartement d'étudiant de la rue de Cluny (1), qu'il quitte pour aller chez Lousteau (2) puis chez Florine (3). De là, Lucien et Lousteau vont chez Félicien Vernou (4) puis chez Coralie (5).

Cette mobilité spatiale et sociale du héros balzacien contraste avec la fatalité qui condamne le plus souvent les personnages du roman naturaliste à rester confinés dans un quartier dont ils ne franchissent les limites que momentanément et dans des circonstances exceptionnelles. Une autre carte fait apparaître la remarquable concentration géographique de l'intrigue dans cinq romans parisiens de Zola (Ill. 4)²⁵ :



III. 4 : ARE 103, fig. 42.

C'est ici que commence la partie « publique » de la journée de Lucien qui, accompagné de Coralie, passe à la rédaction (6) puis va au Bois de Boulogne (7 : non inclus dans la carte) et enfin au restaurant Véry (8) au Palais-Royal. Après avoir quitté Coralie, Lucien rencontre des écrivains et des éditeurs aux Galeries de bois qui se trouvent elles aussi au Palais-Royal (9) et retrouve Lousteau avec qui il retourne au journal, et se rend ensuite dans plusieurs théâtres sur les boulevards (11, 12) » (ARE 104).

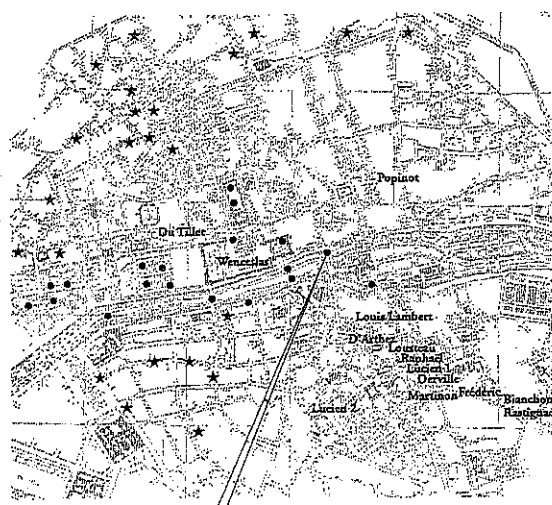
²⁵ Sur le plan reproduit ici, les étoiles noires repèrent les lieux de

sur la page =
de la monnaie
75

La valeur démonstrative et la fonction heuristique des cartes qui illustrent les analyses de Moretti est certaine, mais leur pertinence tient pour une part à la nature du corpus étudié : le roman réaliste et naturaliste, qui ancre ses fictions dans un cadre géographique très précisément référentiel. Mais elles laissent fatalement échapper certains aspects de la spatialité qui s'y déploie et qui ne peut être totalement objectivée et localisée sur un plan de Paris. On le voit lorsque Moretti accompagne ses cartes de citations extraites des romans qu'il analyse ; il lui est par exemple impossible d'y visualiser le Paris qui s'offre aux regards et à l'ambition de Rastignac du haut du Père Lachaise, car il s'agit d'un paysage urbain et non d'un plan de ville ou de carrière. La carte ne saurait faire place au point de vue d'un personnage ; si ses déplacements peuvent y être reportés, il n'en va pas de même pour sa perception de l'espace, qu'il parcourt, habite ou contemple.

Comment cartographier par exemple une description, qui, même en régime réaliste, métamorphose les lieux décrits ? Moretti remarque très judicieusement le rôle joué par la rêverie et le désir dans le rapport des personnages de son corpus à la géographie urbaine ; il repère sur un plan les lieux où elle s'exerce de préférence, par exemple le Pont-Neuf d'où Frédéric Moreau contemple Paris. À partir de ce point de repère une flèche intègre à la carte un encadré où est reproduit un extrait de *L'Éducation sentimentale* (Ill. 5) :

L'Argent, les ronds noirs ceux d'*Au Bonheur des dames*, les carrés blancs ceux du *Ventre de Paris*, les A ceux de *L'Assommoir*, les N ceux de *Nana*.



Il s'était arrêté au milieu du Pont-Neuf, et, tête nue, poitrine ouverte, il aspirait l'air. Cependant, il sentait monter du fond de lui-même quelque chose d'indicible, un afflux de tendresse qui l'énervait, comme le mouvement des ondes sous ses yeux. À l'horloge d'une église, une heure sonna, lentement, pareille à une voix qui l'eût appelé. Alors, il fut saisi par un de ces frissons de l'âme où il vous semble qu'on est transporté dans un monde supérieur. Une faculté extraordinaire, dont il ne savait pas l'objet, lui était venue. Il se demanda sérieusement s'il serait un grand peintre ou un grand poète...

GUSTAVE FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*

III. 5 : ARE 111, fig. 46 c.

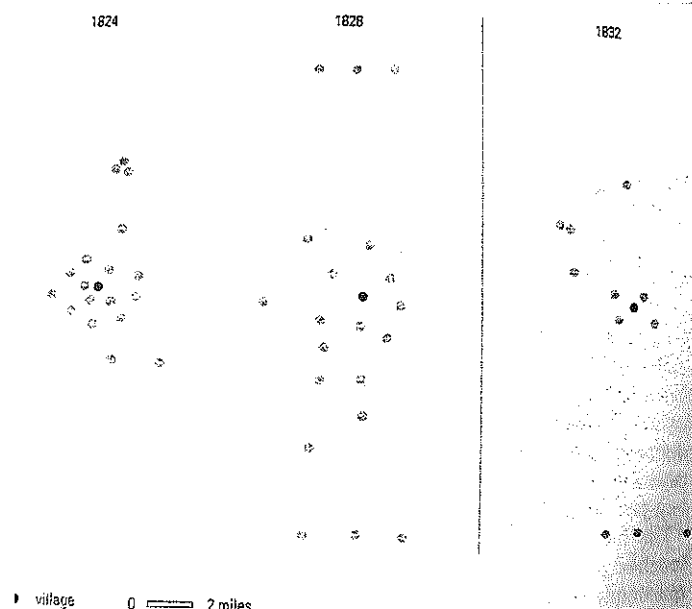
On ne peut qu'être frappé par l'écart entre l'information offerte par la carte et la richesse du texte qui s'y trouve inséré. Malgré les symboles adoptés pour localiser les « objets de désir » et les « rêveries » des personnages, aucun artifice cartographique ne peut montrer le paysage urbain qu'évoque ici Flaubert, pour la bonne raison qu'il n'est pas seulement regardé par son héros, mais respiré, écouté, ressenti. Ce n'est pas un espace objectif mais un espace subjectif, à la fois perçu, vécu et imaginé. Toute une part de la représentation littéraire des lieux les transforme en une image, c'est-à-dire en un paysage, dont l'analyse appelle d'autres instruments que ceux d'une géographie objective.

Dans le dernier ouvrage de Moretti²⁶, les cartes cohabitent avec des diagrammes plus abstraits : les « graphes » et les « arbres », qui permettent de visualiser une arborescence logique ou génétique, en l'occurrence une évolution des formes et des genres littéraires présentée comme homologues à celle des espèces vivantes. Cette démarche qui prétend révolutionner l'histoire littéraire en lui appliquant des méthodes inspirées de celles des sciences exactes et fondées sur une approche quantitative, a donné lieu à de vifs débats dans lesquels je n'entrerai pas ici.

Je me concentrerai sur la deuxième partie du livre, la seule qui concerne la géographie littéraire. Moretti y étudie l'évolution de la configuration de l'espace dans les romans villageois en Angleterre et en Allemagne dans les premières décennies du XIX^e siècle. Dans ces récits, l'espace s'organise non pas selon un schéma linéaire mais à partir d'un centre, qui est le village, en une série de cercles concentriques qui ne dépassent qu'exceptionnellement les limites de la paroisse ou de la région. C'est le cas notamment dans une série de romans de Mary Mitford, intitulée *Our Village* ; le village en question est Three Mile Cross, dans le Berkshire, que Moretti prend soin de localiser d'abord sur une carte de l'Angleterre, au sud de Reading et sur la route du Hampshire. Il recourt ensuite à un schéma géométrique qui représente la position respective des différents lieux évoqués dans les récits parus en 1824. En analysant les récits publiés en 1828 puis en 1832, Moretti constate que de plus en plus d'événements (symbolisés par des points gris) se situent de plus en plus loin du foyer que constituaient au départ le village (représenté par

²⁶ Paru simultanément en italien (*La letteratura vista da lontano*, Einaudi, 2005) et en anglais (*Graphs, Maps, Trees*, Verso, 2005) ; traduit en français en 2008 sous le titre *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Les Prairies ordinaires, 2008 (abrégé par la suite en GCA).

un point noir) et ses environs immédiats. Il met en rapport ce mouvement centrifuge avec l'évolution économique et sociologique des campagnes anglaises et il le fait apparaître sur un schéma qui résume « la désintégration du chronotope » initial (Ill. 6) :



Ill. 6 : GCA 96, fig. 26 b

À la carte, qui ancrerait la fiction dans un espace géographique réel, s'est substitué un schéma qui s'abstrait de toute localisation précise pour insister non sur les lieux mais sur leur situation les uns par rapport aux autres. On est ainsi passé d'une géographie à une géométrie, ou d'une topographie à une topologie. L'accent ne porte plus sur

« les emplacements en tant que tels » mais « sur les relations que la carte avait révélés entre eux » et qu'un schéma fait apparaître plus nettement (GCA 91). Cet effort d'abstraction permet de dégager un système des lieux, qui est « une matrice de relations, non un agglomérat d'emplacements singuliers » (GCA 90).

Cette transformation de la carte en diagramme présente à mes yeux des avantages et des inconvénients pour une géographie littéraire. Elle rend mieux compte de cette construction et de cette reconfiguration de l'espace produites par un texte littéraire, qui peut se référer à des lieux géographiques mais les transforme par la fiction : elle permet de dresser des « cartes/diagrammes de mondes fictionnels, où le réel et l'imaginaire coexistent dans des proportions variables » (GCA 99). Elle met en lumière les rapports qu'une œuvre instaure entre ses référents géographiques, pour construire un espace proprement littéraire, doué d'une forme et d'un sens spécifiques. Le risque est d'abstraire totalement ces lieux de leur ancrage référentiel, et surtout de leur aspect concret, sensible, imaginé et vécu qui les transforme en paysages, et qui ne peut se représenter ni sur une carte ni sur un schéma.

Moretti ne cache pas qu'à ses yeux une telle « géométrie 'signifie plus' que la géographie » (GCA 91). Il reconnaît qu'« il y a des formes incartographiables » : « la géographie est un outil, certes, mais elle n'explique pas tout » (GCA 88). Pourtant, son exemple n'a pas manqué d'encourager de multiples tentatives pour dresser des « atlas » de la littérature.

Vers une cartographie littéraire ?

Le progrès des techniques de la cartographie permet-il une approche plus fine et plus fidèle de la géographie littéraire dans sa spécificité ? C'est le pari qui préside à un vaste programme piloté par l'Institut de géographie de Zürich en collaboration avec les universités de Göttingen et de Prague : il vise à établir un *Atlas littéraire de l'Europe*²⁷. Le projet est sous-titré « Vers une géographie de la fiction », et se propose deux objectifs : recenser les œuvres littéraires qui ont pour cadre telle ou telle localité ou région de l'Europe ; étudier la manière dont celles-ci sont représentées dans tel ou tel ouvrage.

Le premier repose sur le traitement informatisé d'un vaste corpus international et sur une statistique dont les résultats peuvent être visualisés sur une carte. Il s'agit de répondre ainsi à des questions telles que : « où et quand émergent quels paysages et villes, par exemple sur la carte littéraire de l'Europe, et quand [...] ont-ils épuisé leur potentiel littéraire ? Existe-t-il des aires géographiques qui n'ont pas du tout été documentées par la littérature ? Quelle est la densité en œuvres de fiction d'un espace particulier ? Le traitement de tel espace est-il international ou réservé à des auteurs du pays²⁸ » ? Ainsi, une carte littéraire de la Suisse fera apparaître une forte concentration de références littéraires à la région du lac de Lucerne, évoquée chez de très nombreux écrivains européens de premier

²⁷ Voir la présentation du projet sur internet à l'adresse <http://www.literaturatlas.eu> (versions allemande et anglaise, consulté le 2-12-2013).

²⁸ Barbara Piatti, « Un Atlas littéraire de l'Europe – ou comment cartographier des géographies fictives ? », dans *Paysages européens et mondialisation 2 : éléments de géographie littéraire*, sous la direction d'Aline Bergé, Michel Collot et Jean Mottet, mis en ligne par Aline Bergé et Julien Knebusch sur le site du programme « Vers une géographie littéraire » (URL : <http://geographielitteraire.hypotheses.org/bibliotheque/etudes>), p. 115.

plan. La fréquence des mentions, très haute de 1800 à 1914, diminue très nettement de 1914 à nos jours, et mobilise moins d'écrivains étrangers. Ce résultat, auquel la visualisation cartographique apporte assez peu, reste à interpréter en termes de sociologie, d'histoire culturelle et/ou littéraire.

Une telle entreprise suppose que le cadre géographique des œuvres dépouillées soit identifiable et localisable, ce qui est loin d'être toujours le cas et pose à la cartographie littéraire des problèmes qu'elle cherche à résoudre à l'aide de nouvelles techniques de visualisation et d'animation. Ces difficultés sont plus ou moins grandes selon le type de texte que l'on cherche à cartographier. La chose est relativement aisée lorsqu'on a affaire à des œuvres de fiction qui se réfèrent au monde physique/réel, par le « recours à des toponymes identifiables » ou à « une dense description de lieux et d'espaces existants »²⁹, qui peuvent être dès lors reportés sur une carte. Il en va bien sûr autrement des œuvres qui « créent un tout autre espace, sans aucune limite – des royaumes imaginaires, des villes, des pays, des continents, des systèmes stellaires inventés de toutes pièces »³⁰ ; dans ce cas, on peut essayer, comme le font parfois les écrivains eux-mêmes, de dresser une carte de ces lieux fictifs, à condition toutefois qu'ils soient situés de façon précise et cohérente les uns par rapport aux autres³¹. Mais les contours d'une telle carte ne correspondent plus du tout à ceux du « géospace » et elle ne saurait prendre place dans un « Atlas de l'Europe », fût-il littéraire.

²⁹ *Ibid.*, p. 113.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Voir par exemple la carte de la « Terre du milieu » dressée par Tolkien dans *Le Seigneur des anneaux*.

hum. lit.
reshapes
geosp.

Celui-ci a en revanche vocation à intégrer « une variété d'environnements, d'espaces et de lieux transformés par la fiction qui sont encore liés à un secteur géospatial existant mais ont été modifiés par le recours à des moyens littéraires consistant à rebaptiser ou à remodeler la réalité »³². Mais cette ambition se heurte à de nombreux obstacles qui tiennent à des caractéristiques essentielles de la géographie littéraire. Les cadres d'une fiction ont des contours souvent vagues et incertains, qui ne se confondent pas avec les découpages physiques, politiques et administratifs habituellement retenus par les cartes du continent ; leur localisation est parfois imprécise ou ambiguë ; ils sont fragmentaires, laissant au lecteur le soin de compléter leur description par son imagination ; ils peuvent renvoyer à un état ancien des lieux, qui impose le recours à des cartes historiques. Surtout, ils résultent en général d'une transformation des référents géographiques, dont le nom, l'emplacement, la topographie peuvent être modifiés par l'écrivain selon la fonction et la signification qu'il leur accorde pour les besoins de son récit³³.

Les chercheurs engagés dans ce projet pensent pouvoir néanmoins cartographier ces espaces en recourant aux techniques de « visualisation de l'incertitude » et d'animation que leur fournit le traitement informatisé de cartes interactives. Les prototypes élaborés dans le cadre de ces recherches ne convainquent pas qu'ils y soient parvenus : même si les frontières des espaces littéraires cartographiés y apparaissent plus flous et plus mobiles, ils sont toujours

³² Ibid., p. 113.

³³ Je résume ici un passage de l'article d'Anne-Kathrin Reuschel et Lorenz Hurni, « Mapping literature : visualisation of spatial uncertainty in fiction », *The Cartographic Journal*, Vol 48 n° 4, « Cartographies of Fictional Worlds », Novembre 2011, p. 293-308, mis en ligne sur le site de l'Atlas littéraire de l'Europe, consulté le 25 mai 2013 (URL : http://www.literaturatlas.eu/files/2012/02/Reuschel2011_CAJ.pdf).

situés dans une géographie référentielle dont les repères restent intangibles. Barbara Piatti reconnaît elle-même que certains « éléments de l'espace littéraire » ne peuvent être cartographiés et « devraient être acceptés en tant que tels »³⁴. Mais n'est-ce pas l'essentiel de la littérature qui échappe à une telle entreprise, comme le suggère Robert Stockhammer³⁵ et comme l'écrivait Melville à propos de l'île de Rokovoko : « Elle n'est sur aucune carte ; les endroits vrais n'y sont jamais »³⁶ ?

La carte peut être utile pour visualiser une géographie de la littérature (ses lieux de production ou de réception) ou les référents géographiques d'un texte littéraire, mais elle ne permet pas de rendre compte de la façon dont il les représente et leur donne forme et sens. Elle objective et rationalise un espace irréductiblement subjectif, qu'elle désocialise en le vidant de ceux qui l'habitent ou le fréquentent. Elle le réduit au visible, alors qu'il est aussi perçu par d'autres sens, ressenti et imaginé. Elle en fournit une vision aérienne et panoramique, alors qu'il est construit à partir d'un point de vue nécessairement partiel. Elle reconstitue une étendue continue et homogène à partir d'indications le plus souvent fragmentaires, dispersées et lacunaires qui laissent au lecteur la liberté de les compléter et de les combiner à sa manière. En somme, elle prive l'espace littéraire de son horizon.

³⁴ Barbara Piatti, « Un Atlas littéraire de l'Europe – ou comment cartographier des géographies fictives ? », *loc. cit.*, p. 109.

³⁵ Robert Stockhammer, *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*, Munich, Wilhelm Fink, 2007. Voir aussi les objections de Jörg Döring « À propos du mapping en critique littéraire », dans Florent Gabaude, Véronique Maleval, Marion Picker (dir.), *Géographie poétique et cartographie littéraire*, Presses universitaires de Limoges, 2013, p. 149-168.

³⁶ Herman Melville, *Moby-Dick*, trad. Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono, Gallimard [1941], collection Folio, 1980, tome I, p. 105.

Il n'en est pas de même bien sûr quand elle est intégrée au travail de l'écrivain et à l'œuvre littéraire elle-même, où elle peut revêtir de multiples fonctions : elle peut à la fois attester l'ancrage de la fiction dans une géographie réelle ou vraisemblable et faire de celle-ci un tremplin pour l'imagination. La carte peut être une source d'inspiration pour l'écrivain ; elle a joué par exemple, selon Stevenson, un rôle décisif dans la genèse de son premier roman :

Je dessinaï la carte d'une île. Elle était très soigneusement et (du moins le pensais-je) très joliment coloriée. Sa forme, en particulier, accapara mon imagination au-delà de toute expression. Il y avait là des criques, des ports, qui m'encharmaient autant que des sonnets, et avec l'inconscience des prédestinés je baptisai mon œuvre « Treasure Island ». On m'assure qu'il est des gens qui ne s'intéressent pas aux cartes, mais j'ai quelque peine à le croire. [...] Tant et tant de sujets se trouvent rassemblés là, pour qui a simplement des yeux pour voir, ou une petite once d'imagination pour comprendre ! [...] Tandis que je m'absorbais dans la contemplation de mon Île au Trésor, je vis apparaître peu à peu, sortant de bois imaginaires, les futurs personnages du livre³⁷.

Il existe un imaginaire cartographique qui, au lieu de réduire l'espace littéraire à ses coordonnées géographiques, ouvre en lui des horizons indéfinis. C'est par cet appel à l'imagination que la carte peut devenir aussi pour le lecteur une voie d'accès à l'univers de la fiction³⁸. Celui-ci ne peut résider que dans les blancs de la cartographie savante : c'est ce que suggère la célèbre carte de l'Océan que Lewis Carroll a placée en frontispice de *La Chasse au snark*, dont les coordonnées géographiques encadrent une étendue vierge offerte à toutes les rêveries.

³⁷ Michel Le Bris (éd.), Robert Louis Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, traduction France-Marie Watkins, la Table ronde, 1988, p. 325-326.

³⁸ Voir à ce propos Rachel Bouvet, Hélène Guy, Eric Waddell (dir.), *La carte point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008.

Une géographie véritablement littéraire ne peut que mettre en crise toute tentative de cartographie. Celle-ci ne saurait en rendre compte, surtout si elle est générée automatiquement à partir d'une base de données textuelles. Pour y parvenir, il faut retourner au texte, et le lire de près pour découvrir son paysage, qu'on ne peut trouver ni figurer sur aucune carte. Et cela, c'est la tâche d'une approche géocritique.

gis antique -
dore romain
not au bon et