



2012-n°1

Patricia Eichel-Lojkine. *Lire le récit bref. Problématiques*

« Un univers dans une coquille de noix :
pulsion microcosmique et topographie de l'imagination
dans l'*Atlas des géographes d'Orbae* de François Place »

Laurent Bazin (Université de Versailles-Saint-Quentin)



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International

« Je tiendrais dans une coquille de noix ; je m'y croirais au large et le roi d'un empire sans limites... »

Shakespeare, Hamlet (II, 2)

« Nous sommes partis dans le Grand Sommeil, notre coquille d'humanité suspendue entre la mer et le ciel confondus dans la même pénombre... »

François Place, Atlas des géographes d'Orbae¹

Le principe des récits brefs est, par nature, d'exercer un effet structurant sur l'imaginaire qui s'y déploie : la nécessaire concision du propos tend en effet à rejaillir souvent sur la diégèse jusqu'à la contraindre aux dimensions d'une réalité circonstanciée. C'est particulièrement vrai de la nouvelle moderne qui, depuis Maupassant, s'inscrit fréquemment dans une veine réaliste appelant une condensation de la vision sur un instantané : tranches de vie, faits divers ou encore microfictions². Exception remarquable, la nouvelle fantastique dont les présupposés permettent précisément de repousser les limites du cadre jusqu'à l'ouvrir sur des horizons inattendus : ainsi dans « La ruelle mystérieuse » de Jean Ray où quelques pages suffisent à entrouvrir les contours d'un monde d'autant plus vertigineux qu'il démultiplie les niveaux de temporalité³. Ce type de récit fait le double pari de la brièveté narrative et de l'expansion diégétique, jusqu'à parfois tenter la gageure de recréer un monde imaginaire dans l'espace restreint d'un texte des plus succincts : ainsi Borges⁴ ou encore Calvino⁵ ont-ils donné leurs lettres de noblesse à ce qu'on pourrait appeler, au sens plein du terme, des micro-cosmos (ou, selon la formule shakespearienne, des univers dans des coquilles de noix).

On s'attachera ici à une tentative guère moins intrépide conduite en littérature de jeunesse par François Place dans son *Atlas des géographes d'Orbae*, ensemble de trois volumes où de très courts récits entendent évoquer en quelques pages seulement un univers tout entier⁶. Le principe en est tout à la fois très simple et prodigieusement complexe dans le déroulement de sa construction : vingt-six pays sont successivement présentés, avec « leurs mers, leurs montagnes, leurs forêts, lacs et rivières, leurs plantes et leurs animaux ; avec les habits, les mœurs, les coutumes, les croyances et les religions de leurs habitants ; avec aussi de nombreuses histoires

¹ PLACE François, *Atlas des géographes d'Orbae*, Tome 1, Paris, Casterman, 1996, p. 90. Dans la suite des notes cette édition sera indiquée *Atlas 1*.

² JAUFFRET Régis, *Microfictions*, Paris, Gallimard, 2007.

³ RAY Jean, « La ruelle mystérieuse », in *La Croisière des ombres*, Bruxelles, Les Éditions de Belgique, 1932.

⁴ BORGES Jorge Luis, *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1952.

⁵ CALVINO Italo, *Le città invisibili*, Turin, Einaudi, 1972.

⁶ PLACE, François, *Atlas 1* ; *Atlas des géographes d'Orbae*, Tome 2, Paris, Casterman, 1998 (indiqué *Atlas 2*) ; *Atlas des géographes d'Orbae*, Tome 3, Paris, Casterman, 2000 (indiqué *Atlas 3*).

concernant les dits habitants et qui, rapportées sous forme de contes, permettront au lecteur de juger de la singularité de chacun de ces pays⁷. » L'entreprise, on le voit, est des plus ambitieuses puisqu'il s'agit, littéralement, de donner vie à un monde dans la diversité de ses pays comme dans la continuité de ses territoires. Les façons d'y parvenir sont multiples, et engagent aussi bien les contenus de la narration que le traitement des illustrations qui fonctionnent en échos réciproques selon un principe d'alternance souhaité par François Place :

Il y a une trame, un synopsis, aussitôt traduit en dessins qui fonctionnent un peu comme les tableaux successifs du théâtre de marionnettes. L'histoire vient s'accrocher à ces tableaux, elle en subit les rebondissements et les suspensions. Cela donne des textes qui avancent par ressaut, d'une page à l'autre [...]. On est entre le conte et la nouvelle⁸.

Ce jeu de rebonds permet d'installer un univers diégétique dont la réalité est doublement attestée, tant par la narration que par la figuration, et qui acquiert ainsi au fil des renvois une profondeur inattendue comme si l'espace évoqué était appelé à se déployer dans les trois dimensions. Il en résulte un effet de profondeur qui irrigue aussi bien les récits eux-mêmes que les illustrations censées en rendre raison ; on remarque ainsi de nombreuses gravures où le paysage est dilaté jusqu'à un horizon si lointain qu'il dénote par contrecoup l'étendue du territoire couvert par le champ de vision⁹ ; ou d'autres encore qui multiplient les effets de perspective, ainsi dans ces images où la composition, le jeu des lignes et des points de fuite semblent étirer l'image aux dimensions du monde (largeur, hauteur et profondeur)¹⁰.



Figure 1 « le paysage est dilaté jusqu'à un horizon si lointain qu'il dénote par contrecoup l'étendue du territoire couvert par le champ de vision »
© Editions Casterman S.A./ François place

⁷ *Atlas 1*, quatrième de couverture.

⁸ Interview de François Place, in *Guide de lecture – François Place*, Paris, Casterman, 2008, p. 4.

⁹ *Atlas 1*, p. 54 ou 131 ; *Atlas 2*, p. 36...

¹⁰ *Atlas 1*, p. 58 ; *Atlas 2*, p. 10 ou 28...



Figure 2 « la composition, le jeu des lignes et des points de fuite semblent étirer l'image aux dimensions du monde »

© Editions Casterman S.A./ François place

I. Un monde

Ce souci de donner du relief à l'aplat de la page est redoublé dans le texte qui multiplie lui aussi les effets de profondeur : d'abord parce qu'il intègre aussi des images au sein même du récit comme pour redoubler dans son déroulement même la résonance des échos iconiques¹¹ ; ensuite parce qu'aux inserts d'images s'ajoute dans de nombreux récits l'inscription de récits antérieurs qui semblent en constituer l'archéologie ; enfin parce qu'il ancre chacune de ses histoires dans une Histoire (avec un grand H) censée unifier le terreau sur lequel s'enlèvent les différents univers et qui permettra peu à peu de tisser une chronologie collective propice aux interactions dans l'espace comme dans le temps. La coexistence proclamée des lieux, l'existence de passerelles entre les îles et le retour de certains héros renforcent cette illusion de profondeur par un phénomène d'expansion caractéristique des grandes cosmogonies romanesques ; le passage d'un personnage d'un pays à l'autre, par exemple, fonctionne comme une métaphore performative de la continuité diégétique que le lecteur est amené à introduire dans le récit au fil de sa lecture. L'œuvre acquiert ainsi, dans la juxtaposition de ses récits, la cohérence globale qui en fait, stricto sensu, un univers ; d'où le motif du globe prédéterminé par le nom même d'Orbae – du latin *orbis* : la sphère, le monde¹².

Cette profondeur littéralement encyclopédique, puisque universalisante à l'échelle d'un globe, est encore renforcée par les annexes, chaque aventure étant suivie d'un complément d'illustrations chargées de figurer quelques traits marquants constitutifs de l'univers en

¹¹ *Atlas 2*, p. 101 ou 117...

¹² *Atlas 2*, p. 91.

question. La concision du propos est ici inversement proportionnelle à la valeur imaginante : trois croquis¹³ suffisent à donner l'illusion du mouvement, décomposé à la façon des images stroboscopiques ou du Nu descendant un escalier de Duchamp ; trois mots (« *danse des égarés* ») suffisent quant à eux à ancrer ce mouvement dans une histoire dont participe le référent ainsi valorisé. On voit bien ici la conflagration des niveaux de représentation : effet de réel, par l'effort mimétique de donner à voir les contours du récit ; effet de profondeur, puisqu'il s'agit ici d'une variation sur un croquis de Hokusai cité par François Place dans son livre sur *Le vieux fou de dessin*¹⁴ ; effet d'étrangeté, enfin, qui transforme la légende (au sens d'explication de l'image) en légende, c'est-à-dire une chronique fabuleuse des rites et des mythes.

Organisées sous la forme de planches inspirées des encyclopédistes¹⁵, ces pages sont d'autant plus significatives qu'elles ne se contentent pas de reprendre les motifs introduits par l'histoire qui les a précédées ; très souvent au contraire l'illustrateur y donne libre cours à son invention et, sous les couleurs d'un vérisme mimétique que légitimerait la précision du trait, fait surgir un monde débordant les contours de la seule aventure pour déployer de véritables petits microcosmes avec leur bestiaire fabuleux, leurs rites séculaires voire leur mythologie. Cet agencement subtil de motifs récurrents et de figures inattendues place l'œuvre sous les auspices du récit de voyage cher à François Place, qui a d'ailleurs consacré plusieurs ouvrages à l'hagiographie des grands découvreurs de mondes¹⁶. Mais là où les livres dédiés aux conquérants, explorateurs, navigateurs ou marchands visaient à condenser en vignettes emblématiques la relation d'exploits tirés de notre histoire, l'*Atlas* tente la gageure inverse qui consiste à partir de brefs instantanés pour en tirer la matière de terres inexplorées. L'œuvre réussit ainsi le pari, en quelques mots et guère plus d'images, de dessiner les contours d'une géographie fantastique explorant des mondes inconnus avec le sérieux et la minutie d'un documentaire ethnographique, voire d'une reconstitution anthropologique.

Cette double fonction ethnologique et philosophique de l'ouvrage, revendiquée par l'auteur dans les entretiens qu'il lui consacre, constitue d'ailleurs l'un des enjeux récurrents de l'œuvre entière de François Place, comme en témoigne par exemple le modèle antérieur des *Derniers géants*¹⁷ auquel l'*Atlas des géographes d'Orbae* emprunte son ton sinon sa forme, tout en s'en distinguant sur deux points fondamentaux : d'abord parce que *Les derniers géants* procède du point de vue d'un personnage explicitement rattaché à notre univers de référence là où l'*Atlas*

¹³ Atlas 1, p. 22.

¹⁴ Place François, *Le vieux fou de dessin*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2001.

¹⁵ Atlas 1, p. 38-39 ; Atlas 2, p. 38-39 ; Atlas 3, p. 24-25...

¹⁶ Place François, *Le livre des marchands*, Paris, Gallimard Jeunesse, 1990 ; *Le livre des explorateurs*, Paris, Gallimard Jeunesse, 1989 ; *Le livre des navigateurs*, Paris, Gallimard Jeunesse, 1988 ; *Le livre des conquérants*, Paris, Gallimard Jeunesse, 1987.

¹⁷ PLACE François, *Le livre des géants*, Paris, Casterman, 1992.

se place résolument du côté d'une géographie imaginaire ; ensuite parce que le précédent volume illustre l'emprise de la civilisation européenne sur l'univers mythologique des géants, tandis que celui-ci met en scène en de multiples occasions la victoire des sociétés dites primitives sur les tentatives impérialistes des grandes nations de la conquête coloniale. Exemplaire à cet égard telle page¹⁸ aux allures de bande dessinée ou d'histoire sans paroles, résumant en quelques vignettes lapidaires le mouvement parabolique qui organise le déclin de l'Occident : l'Occident positiviste incarné par un héros qu'on croirait sorti de chez Jules Verne comme pour mieux consacrer le triomphe de la civilisation mécaniste sur les espaces barbares du *Désert d'Ultima* se découvre ultimement ravalé au rang de totem, métamorphosé en un grand scarabée vaguement kafkaïen que les sorciers s'empressent d'intégrer à leur mythologie qui en fournit dès lors le sens second. Le phénomène semble d'ailleurs se faire de plus en plus insistant au fil de l'œuvre, le troisième tome étant presque tout entier placé sous le signe du choc des cultures et de la suprématie des grands anciens sur la modernité. On assiste en somme à un rééquilibrage des valeurs après le constat désenchanté des *Géants* : inscrit sous les auspices de l'anthropologie interculturelle, *l'Atlas* promeut une vision post-coloniale de l'humain au nom du droit à la différence et de la reconnaissance de l'altérité.



Figure 3 « la victoire des sociétés dites primitives sur les tentatives impérialistes des grandes nations »

© Editions Casterman S.A./ François place

¹⁸ *Atlas 3*, p. 65.



Figure 4 « la pensée consciente est insuffisante à rendre compte des profondeurs cachées »

© Editions Casterman S.A./ François place

Mais le message dépasse le seul champ de l'éthique, et l'on pourra d'autant plus aisément multiplier les niveaux de lecture que l'œuvre multiplie les clins d'œil en ce sens, avec une profusion si généreuse d'indices qu'on se demande s'il s'agit d'appeler au dépassement des apparences ou de brouiller les pistes. Lecture psychanalytique, par exemple, au sens jungien du terme qui engage l'effort pour rendre compte des composantes de l'imaginaire collectif : d'où les motifs emblématiques de l'iceberg¹⁹, des monstres marins²⁰ ou de la mandragore enfouie sous terre²¹, métaphores consacrées du fonctionnement de l'esprit dont la partie émergée, soit la pensée consciente, est insuffisante à rendre compte des profondeurs cachées. L'enquête ethnographique tourne subrepticement à l'exploration des profondeurs de la psychè : ainsi par exemple dans *La montagne d'Esmeralda*²², dont le retournement final n'est pas sans évoquer la chute d'une nouvelle de Cortazar pareillement construite autour du même motif : si les aztèques parviennent à se défaire des conquistadors qu'ils délogent sans coup férir de leur citadelle imprenable, c'est parce que les seconds ont été contre toute attente rêvés par les premiers.

La leçon est vertigineuse : les univers fictifs sont ici plus réels que le réel même et c'est au moment même où l'on se voyait déjà en train de maîtriser par la parole les territoires païens du rêve qu'on se découvre le rêve d'un autre, à l'instar du moine prosélyte croyant avoir convaincu

¹⁹ *Atlas 1*, p. 93.

²⁰ *Atlas 2*, p. 53.

²¹ *Atlas 2*, p. 73.

²² *Atlas 1*, p. 73.

l'auditoire du Pays de Baïlabaïkal et réalisant soudain qu'il est le double du chamane déchu dont il devra endosser le manteau magique. On ne saurait mieux dire que l'univers d'Orbae est un miroir déformant de notre propre monde, et tel est précisément le propos de l'œuvre que d'en donner une figuration à l'apparence d'autant plus « réaliste » qu'elle est chargée de magnifier les pouvoirs de l'imaginaire. Dès lors l'avantage donné aux mythes sur les codes signifie au fond la capacité de ce que Lévi-Strauss aurait appelé la pensée sauvage à imposer au rationalisme occidental sa propre grille de lecture du monde. Bref ce dont il est ici question, ce n'est pas tant de métaphysique, quand bien même les récits prônent volontiers le paradigme mythologique contre le modèle monothéiste ; il s'agit encore et surtout d'herméneutique, c'est-à-dire de la relation complexe qui articule représentation et interprétation au nom de la propension de l'esprit à partir en quête du sens caché pour remonter de la surface des apparences jusqu'à leur origine (qu'on situe cette origine dans une hypothétique transcendance ou dans un non moins aléatoire inconscient collectif).

Tel est peut-être d'ailleurs le sens qu'il conviendrait de donner à ce qu'on pourrait appeler une véritable pulsion microcosmique, à savoir cette minutieuse combinaison du cosmique et du microscopique visant à faire rentrer un univers dans une coquille de noix. Explicitement citée dans le récit consacré au *Pays des frissons*, la métaphore de la « *coquille d'humanité* » est empruntée au *Hamlet* de Shakespeare chez qui elle cristallise la propension de l'humain à rivaliser avec ce qui n'est pas lui en dilatant sa pensée aux dimensions du réel. Elle constitue en tout cas un thème obsessionnel qui traverse la quasi-totalité des intrigues, fréquemment organisées autour d'une obsession quasi-monomaniaque chargée d'exemplifier cette appétence structurante de l'humain au solipsisme. À en croire *l'Atlas*, tout homme est en fait une coquille de noix, seule diffère la lecture qui sera donnée de cette incapacité de tout sujet à se concevoir en dehors du territoire de sa propre conscience. Chez Descartes, le solipsisme débouche sur le cogito et l'âge d'or de la philosophie classique ; chez Husserl, elle engage la pluralité des points de vue et enclenche l'approche phénoménologique de l'interaction des regards.



Figure 5 « les mirages de l'encre noire »

© Editions Casterman S.A./ François place

Chez François Place, la réponse serait plutôt à chercher du côté des pensées non occidentales, dans un souci d'ouverture syncrétique qui conjuguerait le confucianisme d'un Hokusai (auquel il a consacré un livre en forme d'hommage), le grand champ des chamanismes et le baroque sud-américain d'un Borges ou d'un Cortazar. C'est sans doute de ces derniers dont il est le plus proche dans son esthétique, dans la mesure où l'invention fantastique n'y est jamais très éloignée d'une méditation sur les mécanismes mêmes qui régissent l'imaginaire. À cette aune, on pourrait interpréter alors le livre non pas seulement comme une fiction utopique de plus, mais comme une réflexion méta-cognitive sur la propension de l'esprit à re-crée des mondes – ce qui revient à y lire une parabole sur les pouvoirs de l'imagination. Le point d'entrée, c'est au fond l'appétence de l'humain pour les récits : le monde commence avec le premier « il était une fois » et c'est parce que partout, sur notre bonne vieille planète comme dans le monde merveilleux d'Orbae, chacun a besoin de se raconter des histoires pour tenter d'exister. C'est pourquoi, comme l'a fait justement remarquer François Bon dans le très joli ouvrage qu'il consacre à *François Place, illustrateur*²³, tous les scénarios de l'*Atlas* sont présentés en forme de récits enchâssés dans des récits selon le modèle consacré des *Mille et une nuits* ou du *Manuscrit trouvé à Saragosse*. On ne saurait mieux dire qu'il n'y a pas de réalité autrement que circonstanciée : le monde n'est pas ce que j'en vois mais ce que j'en perçois et, plus encore, ce que j'en raconte, conformément à l'intuition de Platon dans son mythe de la caverne.

²³ BON François, *François Place illustrateur*, Paris, Casterman, 2000.



Figure 6 « l'art de la cartographie pouvait à lui seul embrasser la totalité des sciences de la nature »

© Editions Casterman S.A./ François place

La question chez François Place est de trouver la forme qui rende compte le mieux des processus en jeu. Soit la chambre noire d'une psychè plongée dans l'obscurité de ses fantaisies ou bien de ses fantasmes²⁴, comment rendre compte du théâtre d'ombres auquel alors nous nous adonnons ? Comment montrer ses propres monstres, comment retranscrire les démons et merveilles qui constituent notre rêverie du monde ? Quel medium choisir : les mirages de l'encre noire ou le mimétisme de la plaque argentée ? Quelle grammaire retenir : celle des mots, des images ou bien des perceptions ? Faut-il parler ou écrire, faut-il lire ou écouter ? Les figures du conteur et de l'auditeur, du scribe et du dessinateur, du grammairien et du musicien ou encore de l'herméneute et du lecteur qui structurent l'imaginaire de l'*Atlas* sont toutes de transparentes incarnations des phénomènes mis en jeu dans l'interprétation (au sens musical du terme) de toute narration : que j'écrive une histoire ou bien que je l'illustre, que je la lise ou bien que je l'entende, j'interprète, c'est-à-dire que je mets des notes en son, je mets des images sur des mots – bref je me fais une représentation où j'engage tout autant mon propre univers de référence que le monde qui m'est donné à considérer. La question est alors de savoir comment interpréter les phénomènes vécus et, surtout, qui en a la légitimité : à tout prendre et en dernier ressort, à qui appartient le dernier mot sur une histoire : celui qui la raconte et/ou l'illustre, ou bien celui qui la contemple tout en la lisant ? On constate ainsi à quel point l'ouvrage de Place est en prise directe avec les théories les plus contemporaines de l'expérience littéraire, qu'on se place du côté

²⁴ *Atlas 3*, p. 49.

de la psychologie cognitive ou des théorisations critiques du sujet lecteur. Telle est d'ailleurs la réponse plutôt inattendue que l'auteur donne à un journaliste lui demandant « quel pourrait être le fil rouge de l'univers François Place » : « En définitive, ce qui me guide le plus, peut-être, c'est quelque chose autour de la lecture et de la transmission²⁵ ».



Figure 7 « Soit la chambre noire d'une psyché plongée dans l'obscurité de ses fantaisies ou bien de ses fantasmes »

© Editions Casterman S.A./ François place

II. La carte et la lettre

On mesure ce faisant combien la combinaison dans l'*Atlas* du texte et de l'illustration ne saurait se ramener à un simple parti pris esthétique ni à une seule volonté d'encyclopédisme des formes et des contenus, mais constitue une tentative exigeante pour méditer par le biais de l'interaction des codes sur le fonctionnement du langage et, plus généralement, de toute représentation. Cette réflexion s'appuie sur deux paradigmes structurants autour desquels s'organise l'ensemble du travail de figuration de l'*Atlas*, à savoir la carte et la lettre qui, l'une et l'autre, engagent une dialectique subtile entre les mots et les images.

Le motif de la carte, d'abord, permet de déplacer légèrement l'angle d'attaque puisque la spécificité de la cartographie est de conjuguer au sein d'un même support des éléments textuels et iconiques dont les valences usuelles sont redistribuées dans un agencement qui tire ses lois et ses usages de l'arbitraire de ses prescripteurs. Elle constitue donc une mise en évidence commode de toute activité de représentation et ce n'est donc pas un hasard si on en retrouve

²⁵ Interview de François Place, in *Guide de lecture – François Place, op. cit.*, p. 7.

l'exploitation à fins de spéculation critiques, de la *Grammaire* de Port-Royal jusqu'aux théories contemporaines sur le signe. S'inscrivant dans cette tradition dont il joue avec élégance, l'auteur met l'entreprise cartographique au cœur même de son projet créateur, puisque le monde représenté se donne sous l'apparence d'un atlas dès l'exergue de l'œuvre :

Les géographes de la grande île d'Orbae prétendaient que l'art de la cartographie pouvait à lui seul embrasser la totalité des sciences de la nature. Ils s'attachaient à la description des phénomènes les plus vastes comme à celle des plus infimes. L'un d'eux mit toute une vie à dresser les cinq cent huit cartes du monde souterrain des fourmis de son jardin, un autre mourut avant d'achever le grand atlas des nuages, qui comprenait aussi bien leurs formes et leurs couleurs que leurs différentes façons d'apparaître et de voyager. D'autres encore s'attachèrent à dresser la carte des contes et des histoires ; ils partirent aux quatre coins du monde pour en faire la moisson.

Aujourd'hui, Orbae a disparu ; ne reste de l'œuvre entreprise par ses géographes que cet Atlas²⁶.

On est bien dans une fiction, dans le même sens que les enfants donnent à leur jeu : on dirait que « l'art de la cartographie pouvait à lui seul embrasser la totalité des sciences de la nature » (dixit les géographes d'Orbae), on dirait que ce livre a été rédigé par des géographes (dixit François Place) et je dirais, moi lecteur, que je suis prêt à accorder créance à cette fiction. Au même moment toutefois, ce pacte romanesque, où auteur et lecteur scellent sur le dos des personnages un accord d'illusion réciproque, est miné de l'intérieur par le jeu spéculaire qui en invalide tout aussitôt le propos ; car cet extrait est une référence appuyée au texte similaire d'un géographe de 1658, cité – mais en fait inventé – par Jorge Luis Borges²⁷. Autrement dit, il serait illusoire de croire à un pseudo-mimétisme de la carte de géographie : une carte, tout autant qu'une histoire, que tout système de signes, est d'abord et avant tout un discours nourri d'autres discours.

Cette défiance ironique quant aux pouvoirs mimétiques de la cartographie est redoublée à l'intérieur du récit consacré à la figure d'Ortelius, d'autant plus décisive que son retour en plusieurs endroits stratégiques de l'œuvre en fait une des émanations plausibles de l'instance auctoriale. Le génie d'Ortelius est d'avoir renversé le continuum logique qui organise la représentation classique en modifiant la carte mère censée rendre compte des évolutions de son monde pour mieux prouver que c'est sa propre intervention qui en a modifié le degré de réalité. L'allégorie est limpide : contre un langage d'images qui prétendrait mimer le réel, Place prône ici un art dégagé de toute contrainte référentielle pour lui substituer les forces performatives de

²⁶ *Atlas 1*, p. 5.

²⁷ « En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Des Animaux et des Mendians les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques. » (SUAREZ MIRANDA, *Viajes de Varones Prudentes*, Lib. IV, Cap. XIV, Lerida, 1658 ; cité in BORGES Jorge Luis, « De la rigueur de la science », *Histoire universelle de l'infamie/Histoire de l'éternité*, Paris, Union générale d'éditions, 1994, p. 107).

l'imagination créatrice. On rejoint ici les intuitions des théoriciens de l'effet de lecture ; imaginer n'est pas produire des images, si l'on entend par là des reproductions de son monde de référence dans l'univers de sa lecture ; c'est tout au contraire projeter sur son monde les contours de notre propre imaginaire, quand bien même cela signifierait apporter sa propre coloration affective aux phénomènes rencontrés.

Le second paradigme structurant est la question de la lettre, énoncée à travers le procédé constitutif des choix de représentation : chaque pays tire son nom d'une lettre de l'alphabet qui lui donne sens et forme – le M induisant le cadre et le motif du récit tandis que le R définit les modalités même du décor (*Rivière rouge* et *roi des rois*). Emprunté aux vieilles traditions de la lettrine ou de l'enluminure, ce schème constitutif de l'ébranlement de la narration porte en germe le vieux débat sur la nature même du langage ; on y retrouve en effet, condensée de façon exemplaire, la problématique de la représentation qui divisait déjà les exégètes autour du statut à donner à l'hiéroglyphe égyptien : fonction référentielle ou fonction symbolique ? Signe motivé ou signe arbitraire ? Mimesis, ou semiosis ?

La lettre chez François Place est frappée de la même ambiguïté, qu'elle place en exergue de chaque récit comme pour mieux rappeler la question fondamentale qui parcourt le projet tout entier : le langage mime-t-il le monde dont il propose une représentation naturelle ou bien au contraire le mine-t-il, c'est-à-dire qu'il le déconstruit ? À cet égard l'analyse montre que l'œuvre, en dépit d'un maniement brillant de l'illusion référentielle, multiplie simultanément les formes de la distanciation. Ainsi Place illustrateur veille-t-il à ne pas cantonner ses images à une représentation mimétique des récits que Place auteur vient de mettre en scène ; au contraire, de nombreux décalages entre texte et illustration installent entre les deux codes une épaisseur où vient se glisser la distance critique du spectateur de théâtre. Cela passe par exemple par un décalage entre les points de vue adoptés selon le code choisi : ce que Place appelle « le rapport entre la première personne du singulier pour le texte et la troisième personne du singulier pour l'image » et qui lui permet « d'entendre le personnage comme une voix intérieure » tout en s'en tenant « à distance²⁸ ». Cela s'appuie aussi sur les changements d'échelle, selon un procédé là encore très conscientisé : « Les dessins fonctionnent un peu comme les "tableaux" successifs du théâtre de marionnettes. [...] Le souci, dans l'image, de ne pas faire de gros plan sur les personnages amène une distance que je trouve proche du théâtre²⁹. »

Ce principe de distanciation passe enfin par une surenchère de citations, références et révérences qui émaillent l'œuvre à la façon de miroirs déformants : derrière le texte se cache non pas un hypothétique réel mais bien un autre texte, comme en témoigne la figure emblématique

²⁸ Interview de François Place, in *Guide de lecture – François Place, op. cit.*, p. 5.

²⁹ *Ibid.*, p. 4.

de « *l'enfant palimpseste*³⁰ », allégorie de l'intertextualité constitutive de l'œuvre et vivante métaphore d'un imaginaire frotté d'histoires plus encore que de perceptions.

On voit ainsi que l'apparence de vérisme qui entendrait donner à l'encyclopédie les couleurs d'un monde à la fois possible et plausible ne saurait être prise au premier degré comme un effort de peintre pour rivaliser avec la réalité, quand bien même ce serait pour lui opposer le mirage chatoyant d'un merveilleux a-temporel. Au contraire : aussi brillante soit-elle, l'illusion mimétique est ici insidieusement déconstruite par une réflexion spéculaire sur l'imagination en travail. Pour le dire autrement : le décalage revendiqué entre la représentation et son hypothétique référence lézarde la belle apparence du vraisemblable pour lui substituer les jeux vertigineux du doute et de l'émerveillement ; et c'est dans cette dialectique toujours relancée entre illusion et déception que se constitue l'expérience littéraire, dans sa double activité de production (en amont de l'œuvre, en métaphore exemplifiée de la création artistique) et surtout de reconstruction (en aval, comme mise en abyme de l'activité de lecture). Lire c'est imaginer, c'est-à-dire mettre en images (visuelles ou mentales) ; ce qui demande à la fois l'art de se déprendre de soi-même pour s'oublier dans l'histoire d'un autre et la capacité à tirer de l'imaginaire d'autrui les ressorts d'une vie qui vous soit propre. L'entreprise est exaltante et hasardeuse, sans doute est-ce la raison pour laquelle tant de personnages qui sillonnent les territoires de *l'Atlas* semblent lâchés dans une aventure un peu vaine à la recherche d'un horizon lointain qui ne cesse de se dérober, à l'instar du point sur le I des *Iles Indigo* auquel on ne parvient jamais sinon peut-être à la dernière page du livre. Car en cet instant éminemment paradoxal où des êtres qui n'ont pas le même degré de réalité se confondent pour quelques instants encore, le récit se referme sur lui-même dans une pirouette vertigineuse ; l'auteur s'apprête à prendre congé du personnage où il s'est plu à s'incarner, le héros désabusé comprend soudain qu'il a réalisé son rêve tandis que le lecteur, lui, réalise qu'il est sur le point de voir s'éteindre le sien :

Ortélius eut un sourire un peu triste. Toute cette quête était bien vaine. Pourquoi ne se contentait-il pas de vivre ? Un Indien s'approcha de lui, le prit par l'épaule, et lui indiqua au loin, si loin qu'on ne le devinait qu'à peine, bleu sur le bleu du ciel, le cône d'un volcan, la montagne éteinte des Iles Indigo. Elle se tenait tout là-bas, dans le prolongement de la branche inférieure du « Z », comme un point final tout au bout d'un étrange alphabet³¹.

³⁰ *Atlas 2*, p. 102.

³¹ *Atlas 3*, p. 139.

Bibliographie

- BON François, *François Place illustrateur*, Paris, Casterman, 2000.
- BORGES Jorge Luis, *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1952.
- , *Histoire universelle de l'infamie/Histoire de l'éternité*, Paris, Union générale d'éditions, 1994
- CALVINO Italo, *Le città invisibili*, Turin, Einaudi, 1972.
- JAUFFRET Régis, *Microfictions*, Paris, Gallimard, 2007.
- JULIEN Céline, *Guide de lecture – François Place*, Paris, Casterman, 2008.
- PLACE François, *Le livre des conquérants*, Paris, Gallimard Jeunesse, 1987.
- , *Le livre des navigateurs*, Paris, Gallimard Jeunesse, 1988.
- , *Le livre des explorateurs*, Paris, Gallimard Jeunesse, 1989.
- , *Le livre des marchands*, Paris, Gallimard Jeunesse, 1990.
- , *Le livre des géants*, Paris, Casterman, 1992.
- , *Atlas des géographes d'Orbae*, Paris, Casterman, 1996-1998-2000.
- , *Le vieux fou de dessin*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2001.
- RAY Jean, « La ruelle mystérieuse », in *La Croisière des ombres*, Bruxelles, Les Éditions de Belgique, 1932.
- SHAKESPEARE, *Hamlet*, 1603.