



## N°2 Cartes et plans

- Teresa Castro

### Les cartes vues à travers le cinéma

À l'origine de cette enquête se trouve un simple constat, partagé par Tom Conley<sup>1</sup> : la présence régulière de cartes dans les films. Qu'elles soient dissimulées discrètement dans le décor ou qu'elles occupent la totalité lumineuse de l'écran, servant de fond de toile à des errances solitaires ou s'apposant comme une caresse sur le corps des hommes (et surtout des femmes<sup>2</sup>), les cartes habitent depuis longtemps le texte filmique. Si cette observation motiva Conley à mener une analyse minutieuse des enjeux communs à la cartographie et à l'univers filmique, elle sera pour nous l'occasion de nous concentrer sur quelques exemples qui démontrent à quel point l'histoire de cette rencontre reste à écrire et à penser. En effet, et voici une des propositions que nous aimerions avancer, les rapports entre les images cartographiques et les images cinématographiques ne seraient pas limités à leurs retrouvailles dans l'espace du film. Ce dernier constituerait, néanmoins, le terrain phénoménal par excellence de ce que nous croyons constituer une véritable *raison cartographique* des images qui traverserait, entre autres, le cinéma. Par ailleurs, la présence des cartes dans les films est souvent accompagnée d'une autre rencontre : celle de l'image avec les mots.

---

<sup>1</sup> T. Conley, *Cartographic cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

<sup>2</sup> Nous pensons, par exemple, à *Napoléon vu par Abel Gance* (1927), où le visage de Joséphine surgit en surimpression sur une carte de l'Italie, que Bonaparte désire conquérir.

Voyons comment, en analysant, tout d'abord, un texte non-filmique. Il s'agit d'une affiche publicitaire, datée de 1903, concernant une toute nouvelle invention, celle du « *bioscope* », c'est-à-dire le cinéma, « *Urban bioscope* » étant le nom du projecteur inventé par le pionnier du cinéma américain émigré en Angleterre, Charles Urban (1867-1942). La popularité du « *bioscope* » fut telle, que le mot est devenu, dans la langue anglaise, un synonyme de « cinéma »<sup>3</sup>. L'affiche se réfère explicitement à une autre image : celle du [frontispice](#) du premier atlas imprimé, le *Theatrum Orbis Terrarum* du marchand, collectionneur et humaniste Abraham Ortelius (1527-1598), paru à Anvers en 1570.

On nous objectera qu'il ne s'agit ici que d'une de ces coïncidences chanceuses qui caractérisent l'univers vibrant des images, question, au plus, d'artifice rhétorique au sein d'une culture visuelle particulièrement riche, celle du monde occidental au tournant du XXe siècle. Il s'agit, certes, dans l'affiche d'Urban, d'une convention iconographique liée à la représentation des « quatre parties du monde » : à gauche, nous trouvons les personnifications féminines de l'Europe (en haut) et de l'Asie (en bas) et, à droite, les allégories masculines de l'Afrique (en haut) et l'Amérique (en bas). Mais si le « *bioscope* » se réclame ici, de façon si éloquente et littérale, l'héritier des dispositifs visuels qui depuis la Renaissance mettent « le monde à la portée de la main », pour reprendre la célèbre devise de la Star Film de Georges Méliès, pourquoi ne pas considérer plus sérieusement la question d'une filiation cartographique du cinéma? Le cinéma ne serait-il pas, en quelque sorte, le dépositaire de cette volonté éminemment cartographique de *saisir le monde par l'image*<sup>4</sup>? Telle est la pensée d'Ella Shohat et de Robert Stam, pour lesquels celui-ci « se représente lui-même comme le successeur contemporain d'un média visuel plus ancien : la cartographie »<sup>5</sup>. À notre avis, rien n'illustre mieux cette idée que l'affiche de Charles Urban, dont les nombreux *travelogues* donnent à voir et à connaître l'apparence du monde : « *we put the world before you* ». Il s'agit d'offrir le monde à ceux qui, bien que désireux de le connaître, ne peuvent pas se permettre, pour une raison quelconque, de vivre l'expérience du voyage ; il s'agit aussi de dévoiler à un public toujours plus avide d'images les contrées qu'une

---

<sup>3</sup> À ce propos, consulter *Charles Urban. Motion Picture Pioneer*. Disponible sur : <http://www.charlesurban.com/bioscope.html> [consulté le mercredi 15 août 2007].

<sup>4</sup> F. Farinelli, *Geografia, un'introduzione ai modelli dal mondo*, Turin, Einaudi, 2003.

<sup>5</sup> E. Shohat, R. Stam, *Unthinking Eurocentrism : Multiculturalism and the Media*, London, Routledge, 1994, p. 147.

seule vie humaine ne suffirait pas à explorer, malgré les développements considérables et prodigieux des moyens de communication.

Mais revenons aux cartes présentes dans les films. Parsemées ici et là, seraient-elles vraiment disposées dans le texte filmique au gré du hasard ? Se résumeraient-elles à un simple motif iconographique, dont les vicissitudes pourraient être tracées à travers le temps ? Ou relèveraient-elles, au contraire, de quelque chose de plus profond comme, par exemple, une raison cartographique des images ? Nous entendons par cette dernière un mode de pensée de l'espace lié au rapport cognitif particulier de la cartographie au monde et à sa traduction graphique des problèmes d'espace. Expliquer en termes de raison la cartographie, c'est ainsi faire appel à une conception de celle-ci qui dépasse sa définition traditionnelle : l'établissement du dessin et de l'édition des cartes et plans. Objet complexe et irréductible à un modèle transhistorique unique, la carte constitue un dispositif visuel à part entière, relevant de plusieurs domaines et enjeux et traversant aujourd'hui les discours scientifiques, littéraires et artistiques. Par ailleurs, la création d'un espace analytique capable de penser deux modalités apparemment si différentes du visuel – cinéma et cartographie – peut difficilement esquiver l'examen de leur rencontre dans l'espace du film. Ce que nous nous proposons de faire ici est d'avancer quelques pistes autour d'une série d'exemples qui nous semblent particulièrement pertinents.

#### La carte, icône du réel : le cinéma des premiers temps.

Commençons par les débuts du cinéma, en prenant pour exemple le genre des *travelogues*, aussi connus, en France, sous la désignation de « panoramas » ou de « vues de plein air ». Selon Charles Musser, le genre était l'un des plus développés au début du XXe siècle<sup>6</sup> [6]. Il n'est pas inhabituel de trouver dans ces films des images de cartes géographiques : c'est le cas d'une série de vues tournées à Rapallo en 1912 où, au carton initial désignant le lieu illustré par le film, succède une carte de l'Italie, où l'on indique, par le biais d'une baguette, sa localisation précise. Le plan suivant – le troisième du film – donne à voir une vue d'ensemble du fameux port de plaisance de la

---

<sup>6</sup> Ch. Musser, « The Travel Genre in 1903-1904 : Moving Towards Fictional Narrative » dans *Early Cinema : Space, Frame and Narrative*, sous la direction de Th. Elsaesser, London, British Film Institute, 1990, p. 123.

ville ligure : l'opérateur prend soin de le panoramiquer, par un lent mouvement de droite à gauche. Ces trois images, illustrant trois régimes de signes différents – écriture, carte et image indexicale, font partie d'une même unité discursive dont le but consiste, non seulement à montrer, mais aussi à *décrire* un endroit géographique particulier. Comme le signale Tom Gunning, « *portraying* », c'est-à-dire dresser le portrait – une des formes de la description –, est un terme souvent utilisé dans les catalogues des films des premiers temps<sup>7</sup>. C'est sous cette lumière que doit être interprétée l'articulation, au tout début du film, des trois régimes sémiologiques. L'intertitre et l'image cartographique assument dans le « texte filmique » un effet d'annonce : la carte y fait figure d'icône du réel, à mi-chemin entre le régime symbolique de l'écriture et les traces indexicales de l'image cinématographique. En effet, selon le système sémiologique de Peirce, l'image cartographique est un signe iconique : à la différence de l'index, elle ne présente pas un objet, mais le représente ; et contrairement au symbole, elle ne procède pas de façon purement conventionnelle, mais par une analogie. En tant qu'icône, la carte « renvoie à l'objet qu'elle dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non »<sup>8</sup>.

Si cette succession de trois images est particulièrement intéressante, chacune d'entre-elles figurant la ville de Rapallo selon un mode graphique propre, l'image cartographique nous semble être le symptôme d'un phénomène plus vaste et important. En effet, le caractère à la fois descriptif, topographique et sériel de ces *travelogues* les rapprocherait d'une raison cartographique. S'ils s'identifient à ce que Tom Gunning désigne par l'« esthétique de la vue »<sup>9</sup>, caractérisée par la ressemblance avec l'acte de regarder et un mode descriptif fondé principalement sur la succession de prises individuelles, il nous semble qu'ils relèvent aussi d'une véritable obsession du lieu et du paysage – d'où leur caractère topographique. Leurs images souvent stéréotypées, frôlant la banalité, installent une conscience de réalité et participent activement à la

---

<sup>7</sup> « "The Whole World Within Reach" : Travel Images Without Borders », dans *Cinémas sans frontières / Images Across Borders*, sous la direction de R. Cosandey et F. Albera, Lausanne, Payot, 1995, p. 21.

<sup>8</sup> Ch. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1978, p. 140.

<sup>9</sup> T. Gunning, « Before documentary : early nonfiction films and the 'view aesthetic' », dans *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Films*, sous la direction de D. Hertogs et N. de Klerk, Amsterdam, Nederlands Filmmuseum, 1997, p. 22.

construction de ce que Jean-Marc Besse appelle les « espaces de l'imagination géographique »<sup>10</sup> :

L'imagination est ici cette faculté qui consiste non pas tant à mettre le réel en image qu'à faire passer de l'image au réel, qu'à installer, à partir de l'image une conscience de réalité<sup>11</sup>.

Le caractère descriptif de ces films de voyage – c'est-à-dire leur énumération plus ou moins détaillée des différents aspects de la réalité – contribue à la constitution de cette imagination géographique. Il s'agit, en outre, de créer un effet de réel, soit par la succession de prises de vue individuelles, soit par la répétition ou la variation minimale des gestes de l'opérateur, parmi lesquels on distingue, notamment, le mouvement panoramique qui donne parfois son nom à l'ensemble des vues tournées. Les opérateurs n'hésitent pas non plus à retourner de façon systématique à quelques-uns de ces lieux, sans cesse cinématographiés par leurs appareils : leurs films s'inscrivent dans le cadre d'une production collective espacée dans le temps. Ces images doivent donc être comprises dans le contexte d'une série, voire d'une culture visuelle plus étendue, incluant dans son univers des photographies, cartes postales, illustrations, cartes, mais aussi des spectacles géographiques situant l'expérience cinématographique dans le cadre plus vaste des mises en scène du monde (comme les expositions universelles) et autres « spectacles de la vie moderne »<sup>12</sup>.

Topographie, sérialité et description seraient ainsi les trois éléments nous permettant d'impliquer le cinéma de non-fiction des premiers temps dans le déploiement général d'une rationalité cartographique, stimulée en ce début de siècle par un mouvement inédit de mondialisation, évocateur (avec les précautions qui s'imposent dans ce genre de comparaisons), du mouvement de découverte et de prise de possession du monde par l'Occident qui caractérise l'âge d'Ortelius. Toujours à propos de ces films, Tom Gunning a remarqué qu'ils se produisent « dans le contexte fervent de production de vues du monde, d'un labeur obsessionnel de traitement du monde en tant que

---

<sup>10</sup> J.-M. Besse, *Face au monde. Atlas, jardins, géoramas*, Paris, Desclée de Brouwer, « Arts & esthétique », 2003, p. 11.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> L. Charney, V. Schwartz (dir.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1995.

séries d'images »<sup>13</sup>. L'auteur n'hésite pas à rapprocher ce phénomène du mouvement d'expansion industrielle et coloniale de l'époque, ainsi que de la théorie de Martin Heidegger sur « le Monde en tant qu'image conçue »<sup>14</sup>. Tout comme le géographe italien Franco Farinelli l'a bien signalé, la métaphysique de la représentation – dont « le Monde en tant qu'image conçue » relève – serait le symptôme visible du déploiement d'une raison cartographique<sup>15</sup> ; la période dont s'occupe Gunning est, en effet, marquée par une sorte de pulsion visuelle au sein de laquelle la discipline géographique et la pratique cartographique jouent un rôle fondamental. Dans la tradition lointaine et spectaculaire des espaces de l'imagination géographique, le cinématographe s'affirmerait, lui aussi, comme un autre « système de captation du monde »<sup>16</sup>. Lorsque Gunning conclut que « au lieu de substituts, les images deviennent notre façon de posséder le monde »<sup>17</sup>, nous ne pouvons que penser aux cartes, dont les *travelogues* constitueraient une surprenante actualisation cinématographique.

### Le globe, symbole de la possession du monde

Souvenons-nous du [ballet](#) d'Adenoid Hynkel avec un globe terrestre gonflable : la scène, devenue classique, est l'une des plus connues du film *Le Dictateur*, réalisé par Charlie Chaplin en 1940. C'est le premier film parlant de Chaplin. Tourné en 1938, peu avant le début de la Deuxième Guerre Mondiale, le comédien pastiche Hitler et le régime nazi avec une lucidité saisissante. À la sortie du film – qui connut un grand succès - quelques-uns lui reprochent pourtant de ridiculiser des chefs d'état étrangers (Hitler, Mussolini) : l'émouvant discours de clôture du film ne vient que confirmer la portée de la vision de Chaplin. Dans la séquence qui nous intéresse, le dictateur de la Tomanie, excité par les paroles de son ministre Garbitsch, rêve de devenir empereur du Monde. Emporté par son délire (il venait de confesser à Garbitsch qu'il avait peur de

---

<sup>13</sup> «... within a context of feverish production of views of the world, an obsessive labor to process the world as a series of images » (T. Gunning, « "The Whole World Within Reach" », art. cit., p. 27).

<sup>14</sup> M. Heidegger, « L'Époque des "conceptions du monde" », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 99-146.

<sup>15</sup> F. Farinelli, « Certezza del Rappresentare », dans *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Florence, La Nuova Italia, 1992, pp. 55-70.

<sup>16</sup> J.-M. Besse, *Face au monde*, *Op. cit.*, p. 12.

<sup>17</sup> P. Alferi, « De l'écrit à l'écran », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 94, hiver 2005/2006, pp. 26-35.

lui-même), il se dirige vers l'énorme globe qui décore son bureau : comme par un coup de magie, il le soulève sans peine et le fait tourner sur un doigt. C'est par un rire diabolique qu'il initie ensuite le ballet, qui a rendu la séquence fameuse, faisant rebondir le Monde sur ses poignets et sa tête. La chorégraphie, qui dure encore deux minutes, se terminera par l'éclatement du ballon au moment où Hynkel se prépare pour l'embrasser. Ébahi, le dictateur éclate lui aussi, mais en sanglots.

Mieux qu'aucune autre image cartographique, le globe se prête bien à cette mise en scène d'un désir de pouvoir démesuré. Sa forme sphérique, analogue à celle de la terre, s'adapte aux fantasmes de possession et de contrôle qui hantent (fatalement ?) toutes les formes de pouvoir. En outre, et en fonction de ses dimensions, un globe s'avère facile à manipuler, assumant parfois une version miniaturisée qui nous permet, littéralement, de glisser le monde dans une poche. Dans les mains de Hynkel, l'insigne universel qui constitue depuis longtemps un élément majeur de la symbolique politique occidentale se voit transformé en un amusement d'enfants. Le despote est devenu jongleur : toute la finesse de l'art de Chaplin se trouve condensée dans cette séquence qui traduit, de façon à la fois légère et poignante, la véritable démente qui semble mener la situation politique de l'époque.

Si cette séquence du *Dictateur* nous permet d'évoquer les enjeux iconographiques de la figure du globe, celui-ci semble plutôt lié, pour le cas du cinéma, à un autre aspect du discours filmique. En effet, outre le rôle diégétique ou symbolique que les globes peuvent assumer dans le déroulement d'un film, ils constituent le plus souvent une sorte d'« inscription épigraphique ». Nous pensons évidemment aux logotypes célèbres des sociétés de production cinématographique, tels que ceux de la [RKO](#) (Radio Keith Orpheum) ou de l'[Universal Studios](#). Le premier (1929-1956) nous présente un émetteur radioélectrique sur un globe terrestre, entouré de quelques nuages. Le poste est en train d'envoyer des signes, illustrés par des éclairs et des ondes acoustiques, ainsi que par le son caractéristique du code morse qui accompagne l'image. Du gris profond du ciel émergent les mots « An RKO Radio Picture ». Le deuxième consiste, tout simplement, en un globe terrestre, entièrement visible sur l'écran. Entre les années 1920 et 1930, un avion vole autour de lui, dévoilant les mots « A Universal Picture » ; à la fin des années trente, un globe en cristal, légèrement incliné, se voit entouré par la monumentale et très stylisée police Art Déco qui désigne le studio.

Traitée comme un signe plastique, l'écriture forme avec l'image un ensemble pictographique. Finalement, à partir de 1946, les différentes versions du logotype placent une sphère tournante contre le fond noir d'un ciel stellaire. Il est évident que l'inscription du mot « Universal » sur l'image tournante du globe a une valeur emblématique. En effet, l'insigne du studio repose sur la fusion de ces deux régimes de signes : l'icône de la terre et les caractères symboliques de l'écriture. En ce sens, le mot « Universal » fait image : citant Pierre Alferi, « en termes deleuziens on pourrait dire qu'ils [les attelages de mots et d'images] trahissent un devenir-image du mot et un devenir langagier de l'image »<sup>18</sup>.

D'autres exemples pourraient être cités comme le logotype, beaucoup moins connu, de l'ABC Pictures Corporation (1968-1982). Soulignons, d'ailleurs, que l'étrange [image](#) choisie par Charles Urban pour identifier son entreprise semblait déjà annoncer cette formule visuelle. Elle combine, de façon significative, plusieurs symboles de la modernité industrielle – parmi lesquels les moyens de communication qui font rétrécir le monde, comme le train, ainsi que l'autre grand progrès de ce début de siècle, l'électricité – avec la figure sphérique de la terre. Nous y trouvons donc un train à vapeur emportant sur ses épaules de fer, tel un Atlas moderne, le globe terrestre. Celui-ci projette le détail d'une de ses contrées à travers une lentille optique, tenue par une monumentale figure ailée, transportée elle-même par une roue de train (ou une bobine de film ?). Si le rôle du voyage et du défilement ferroviaires dans la crise perceptuelle qui anticipe et prépare l'avènement du cinéma<sup>19</sup>, ainsi que les liens généraux qui unissent le train au cinéma des premiers temps<sup>20</sup>, sont aujourd'hui bien connus, il nous faudrait explorer cet autre lien irréfutable qui associe le cinéma aux dispositifs de représentation géographique.

Cette prédilection des sociétés de production cinématographique pour l'image du globe terrestre est frappante. Elle s'inscrit dans une longue tradition, dont les enjeux historiques, analysés notamment par Denis Cosgrove, seraient liés aux différentes étapes de mondialisation de la planète<sup>21</sup>. Universalisme philosophique et rhétorique

---

<sup>18</sup> « ... rather than an ersatz, images become our way of possessing the world » (T. Gunning, « "The Whole World Within Reach" », p. 28).

<sup>19</sup> W. Schivelbusch, *Histoire des voyages en train*, Paris, Le Promeneur/Quai Voltaire, 1990.

<sup>20</sup> L. Kirby, *Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema*, Duke University Press, 1997.

<sup>21</sup> D. Cosgrove, *Appolo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, Baltimore et London, The Johns Hopkins University Press, 2003.



impériales semblent particulièrement sensibles à cette forme cartographique, même si le globe terrestre, contrairement à la mappemonde, « ne se prête pas à un regard totalisant et pleinement synoptique »<sup>22</sup>. Comme le signale Christian Jacob, il « introduit le mouvement, la progressivité du regard, la conjonction du geste et de la vision, de la découverte progressive et de l'occultation »<sup>23</sup>. L'attraction des studios pour le globe s'expliquerait ainsi, et en partie, par la visibilité éminemment cinématique qui lui est associée. Selon Ella Shohat, en effet,

le penchant du cinéma pour le globe terrestre tournant célèbre à la fois les capacités cinématiques du médium et son ubiquité mondiale, permettant aux spectateurs de réaliser un voyage à bas pris, sans sortir des centres métropolitains<sup>24</sup>.

On notera, et ceci est intéressant, que ces images surgissent en début du film, avant même le générique, comme si elles annonçaient, symboliquement, la nature du spectacle prêt à se dérouler. On pourrait dire, en effet, que le cinéma met toujours le monde devant nos yeux, pour évoquer encore la devise de Charles Urbain. Si ces logotypes illustrent bien la façon dont la sphère terrestre est devenue une icône culturelle – parfaitement adaptée aux ambitions universalistes, sinon impérialistes, de tout un pan du cinéma (dont le poste émetteur de la RKO reste une des images les plus puissantes), ils symbolisent aussi, peut-être mieux qu'aucun autre signe, la parenté avec la cartographie du médium cinématographique. Aujourd'hui encore, de nombreuses chaînes d'information, telles que la CNN ou la BBC International, requièrent à l'image du globe (et du planisphère) : celle-ci constitue une véritable figure rhétorique, dont les enjeux idéologiques sont loin d'être aussi universalistes qu'il ne semble<sup>25</sup>.

#### Un atlas filmé : sur quelques images du cinéma colonial.

Poursuivons notre analyse avec un exemple qui signale l'adaptation du régime visuel descriptif, déjà discuté à propos du cinéma de non-fiction des premiers temps,

---

<sup>22</sup> Ch. Jacob, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 79.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> E. Shohat, « Imaging Terra Incognita : the Disciplinary Gaze of Empire », dans *Public Culture*, vol. 3, n°2, Printemps 1991, p. 47.

<sup>25</sup> S. Cubbit, « TV News Title. Picturing the planet », *Jump Cut*, n°48, Winter 2006. Disponible sur : <http://ejumpcut.org/archive/jc48.2006/CubittGlobe/> [consulté le mercredi 15 août 2007].

aux enjeux du discours colonialiste français. Un reportage Pathé-Journal intitulé *Afrique occidentale française*, daté des années trente, nous en fournit une belle illustration<sup>26</sup>. Les séquences, concernant les possessions françaises dans cette région – à savoir, le Sénégal, la Guinée Française, la Côte d’Ivoire, le Dahomey, la Haute-Volta, le Soudan Français et la Mauritanie - sont invariablement introduites par une carte du territoire en question. Ces cartes ont une valeur à la fois symbolique et discursive : semi-occultées par les cartons qui désignent le nom de ces possessions, elles ne nous permettent pas de localiser avec précision la région concernée. Elles fonctionnent, plutôt et tout d’abord, comme un emblème de l’appropriation de l’espace qui accompagne l’entreprise coloniale.

Dans un article daté de 1931 consacré à la cartographie dans l’exposition coloniale de Vincennes, le géographe Emmanuel de Martonne remarque à propos de la région, que son immensité et sa diversité seraient ainsi le mieux évoquées par une carte<sup>27</sup>. Il y déplore ensuite la qualité des « représentations sommaires » exhibées à Vincennes : on comprend vite qu’une rigoureuse carte d’ensemble de la région viendrait à ses yeux encore plus légitimer la « mission civilisatrice » française. Mais les cartes de ce reportage fonctionnent aussi comme un signal du régime descriptif qui le gouverne, une marque des énoncés visuels qui suivent invariablement l’image filmée de la carte : la succession de vues paysagères, des portraits des gens et des activités qui distinguent et caractérisent les territoires désignés.

Dans une analyse de *Voyage au Congo* (1927), film tourné par Marc Allégret le long du voyage d’André Gide, André Gardies relève, à propos du régime descriptif du film, l’existence d’un double principe structurel, lié au listage énumératif et à la temporalité du voyage<sup>28</sup>. Selon ce principe, que nous reconnaissons aussi dans le reportage de Pathé-Journal, la causalité externe du voyage fonde et justifie l’agencement discursif du film. Autrement dit, la succession de territoires correspond au déroulement du voyage. Gardies ajoute que les éléments permettant d’agencer le réel – les rubriques ou les thèmes qui classent les images – fonctionnent comme des « descriptèmes », des traces descriptives de l’expérience vécue. À ce schéma de Gardies, nous aimerions

---

<sup>26</sup> Référence CM 78 Pathé-Archives. Film sonore, N&B, 41 min.

<sup>27</sup> E. de Martonne, « La Cartographie à l’exposition coloniale de Vincennes », dans *Annales de Géographie*, n° 227, XL année, 15 septembre 1931, p. 458.

<sup>28</sup> A. Gardies, *Décrire à l’écran*, Québec, Paris, Nota Bene, Méridiens Klincksieck, 1999, pp. 90-97.

ajouter que le régime descriptif dominant sort renforcé – sinon justifié – par la rationalité cartographique à l'œuvre dans les images.

En effet, si chaque vue procède par sélection et cadrage du réel, comme toute vue cinématographique, elles sont ici conçues *comme les planches d'un atlas*. Un atlas, rappelons-le, constitue un ensemble de cartes, c'est-à-dire d'images, réunies selon un plan préconçu, visant la complétude et réduites au format d'un livre maniable et consultable. Si les atlas se veulent exhaustifs et intégraux, ils se distinguent des mappemondes, où la Terre nous est offerte d'un seul coup d'œil. En tant que dispositif visuel, l'atlas permet le passage d'une contemplation du particulier à une méditation sur l'universel et vice-versa. Selon Christian Jacob, l'atlas constitue « un dispositif qui permet de concilier le tout et le détail » ; « régi par une logique cumulative et analytique, qui conduit de la vision globale aux images partielles » ; et qui se prête « à une forme différente de maîtrise du monde, plus intellectuelle et encyclopédique »<sup>29</sup>. Suivant l'auteur, toute composition d'un atlas passe, en outre, par une pensée du découpage et de la progression. Découpage dans la mesure où les atlas prélèvent un espace déterminé – des continents, des pays, des régions – du continuum spatio-temporel. Ce découpage délimite, circonscrit, impose un cadre et un point de vue ; il institue et induit également une progression, « dans l'espace comme dans le livre »<sup>30</sup>. Cette progression obéit à une logique particulière, dans la mesure où la succession de planches n'est jamais laissée au hasard. En effet, et toujours selon Ch. Jacob, « le voyage de l'esprit et du regard doit obéir à une logique, suivre une continuité minimale, être régie par des rythmes propres, de ralentissement ou d'accélération »<sup>31</sup>.

Chaque plan du film *Afrique occidentale* offre la vue détaillée d'un aspect de la réalité ; il est interprété et placé par le spectateur dans le cadre de l'économie globale du film, comme le portrait filmique de l'Afrique occidentale française. Nous avons donc affaire à un *atlas filmé* de ce territoire, un atlas qui est traversé par un double problème d'échelle : dictée, tout d'abord, par le cadrage et l'échelle des plans, symbolisée ensuite par le fait que la totalité de l'espace physique se trouve réduite (ou miniaturisée) dans un bloc d'espace-temps communément désigné par « film ». Le fait que ce monde miniaturisé nous soit restitué par le biais de la projection cinématographique – et non

---

<sup>29</sup> Ch. Jacob, *L'Empire des cartes*, *Op. cit.*, p. 97.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 107.

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

pas cartographique – et que les images qui le constituent soient d'une nature référentielle distincte de celle des cartes conventionnelles, ne remet pas en cause la nature cartographique de ce reportage.

En effet, l'image cartographique pénètre, de façon discrète mais certaine, au sein des portraits (et des récits) cinématographiques de l'entreprise d'exploration et de conquête du monde. Nous la retrouvons aussi dans cet autre classique du cinéma documentaire, le film *Turksib* (1929) du cinéaste russe Victor Tourine, dans lequel une séquence, durant plus d'une minute, nous montre une carte animée par la traversée progressive d'une ligne illustrant le chemin de fer qui lie le Turkestan à la Sibérie. Cette voie ferrée fut construite entre 1929 et 1931 dans le cadre du Premier Plan Quinquennal : le film est à la fois le récit propagandiste du triomphe de l'URSS sur les forces naturelles et le reflet d'un autre mouvement colonial, celui qui « soviétise » alors l'Asie centrale. Les cartes constituent, on le sait bien, l'un des instruments idéologiques capitaux de tout impérialisme et le discours filmique ne leur échappe pas.

#### Quadriller la ville.

Au-delà des fonctions rhétoriques qu'elle a assumé au sein du projet de domination coloniale, la carte est souvent interprétée comme l'instrument « disciplinarisant » de l'espace par excellence. Ceci est particulièrement vrai dans le cas des films qui font de l'enquête, de la surveillance et de l'arpentage de l'espace un motif principal. Se déroulant presque toujours dans un décor urbain, ces travaux sont souvent associés au genre noir : le générique du film *Il marchait la nuit* (*He walked by night*), d'Alfred Werker constitue à cet égard un cas intéressant. Inspiré par des faits réels, le film raconte l'histoire d'un cambrioleur qui se retrouve traqué par la police après avoir commis le meurtre d'un policier. Il est annoncé par une carte de Los Angeles, sur laquelle des punaises pointent les lieux des crimes commis par ce voleur habile. Les noms des auteurs, des interprètes et des collaborateurs de l'oeuvre défilent sur cette image jusqu'à ce que le film débute par une séquence descriptive qui fait alterner plans d'ensemble de la ville avec quelques vues de ses lieux emblématiques. Sur la carte, seul son titre est *lisible* : « City of Los Angeles, Metropolitan Area ». Forme brève et fragmentaire, comme toute légende cartographique, ce texte signale à l'œil du spectateur la présence à l'écran d'une manifestation graphique particulière : celle de la

carte. Devenue pure surface picturale, ponctuée par les punaises et leurs ombres, l'image cartographique qui inaugure *Il marchait la nuit* demande, non pas à être lue, mais à être *vue*. Le défilement des crédits sur l'image ne vient qu'accentuer cette transformation de la carte en arrière-plan symbolique, scandé visuellement par les noms des participants. Avec cette articulation texte-image, la carte conserve sa valeur déictique, constatant « *ici se déroule un film* ». Si l'« intrusion » du texte dans l'image filmique se situe le plus souvent dans les marges du film (nous pensons, évidemment, au cinéma narratif), l'association de l'image cartographique et de l'écriture dans ce générique de début vient renforcer sa fonction énonciatrice.

Par ailleurs, cette carte incarne à plusieurs égards l'espace du film, qu'elle *miniaturise* et *schématise*, dévoilant en même temps toute la valeur paratextuelle du générique. *Il marchait la nuit* est à la fois l'histoire d'une enquête fondée sur des techniques policières précises et celle d'une poursuite dans l'espace : l'espace de la ville, de la carte et du film. Ce dernier témoigne d'une préoccupation évidente de la division spatiale et du quadrillage, y compris en ce qui concerne les méthodes d'investigation des forces de l'ordre. « Allons arpenter la ville avec notre tas de questions » (« *Here we go, legging it all over town, asking a million questions* »), dit un policier à son collègue, à un certain moment. Ou encore, en voix-off, « Il semble parfois qu'on ne trouvera jamais de chemin dans le labyrinthe de la criminalité » (« *[There are days] When it seems that no one can think his way through the maze of baffling trails a criminal leaves* »). Il s'agit, en effet, de tracer dans ce film un *itinéraire* qui mène jusqu'au tueur, « un meurtrier qui se cache dans la ville ». Nous pensons, évidemment, à *M le Maudit* de Fritz Lang (1931), source magistrale de nombreux films à enquête, pour lequel la carte constituait déjà un élément important. Cherchant à capturer le meurtrier d'enfants qui sème la terreur à Berlin, la police et la pègre se tournent vers les cartes. La caméra de Lang se détient ainsi sur les cercles concentriques que les forces policières dessinent autour d'un plan-maquette de l'endroit où a été trouvée l'une des seules pistes de l'affaire, un petit sac en papier ayant contenu des confiseries. Schränker, le chef de la pègre, décide, pour sa part, de mobiliser une véritable armée d'espions. Regardant une carte de Berlin, il proclame : « Chaque mètre carré doit être contrôlé en permanence » (« *Jedes Quadratmeter muss ständig kontrolliert werden* »). Afin de surveiller les enfants de la ville, il place méticuleusement ses mouchards (les mendiants) en fonction

d'un système de coordonnées cartographiques. Comme le signale Anton Kaes, *M le maudit* met en scène la surveillance : dans ce but, Lang n'hésita pas à se servir des cartes<sup>32</sup>.

Concentrons-nous sur cette séquence apparemment si différente où il s'agit de dresser le portrait-robot du suspect. Après avoir compris que l'assassin de leur collègue est aussi l'homme qui a commis plusieurs braquages, la police de Los Angeles décide de convoquer toutes les victimes des différents hold-up, afin de rassembler leurs descriptions fragmentaires et de reconstituer le visage du cambrioleur. Comme l'explique le commissaire chargé de l'enquête : « Nous essayerons d'assembler les morceaux pour dessiner le visage de celui qu'on recherche ». Il s'agit ici d'un problème de *vision globale*, articulé cette fois autour du visage de l'individu, exploré dans les moindres détails, comme on peut explorer le corps de la ville, en vue d'en obtenir une image fidèle. Nous n'insisterons pas ici sur la coïncidence temporelle entre l'émergence de la littérature de détection au XIX siècle et le développement des techniques de surveillance policières, dont l'anthropométrie représente un parfait exemple, accentué par sa confluence avec le développement de la photographie et autres technologies visuelles. Nous insisterons, pourtant, sur le lien que tous ces éléments peuvent entretenir avec des procédures contemporaines de cadastre et surveillance des territoires urbains en particulier. Encore une fois, l'idée d'une raison cartographique qui s'intéresse, notamment, à rendre le réel mesurable et descriptible, contrôlable et *cartographiable* serait peut-être pertinente. Il s'agit dès lors d'une raison cartographique qui transforme et re-transforme incessamment les lieux de la ville en des espaces figurables : nous avons affaire à un monde devenu surface, où la volumétrie du réel donne lieu à une platitude cartographique.

Dans l'espace de cette gigantesque métropole qui est parfois décrite comme une « banlieue sans ville », c'est la police qui détient, littéralement, les cartes. Les cartes nous renvoient ici à cette vision synoptique, valet d'atout de la surveillance qui permet, entre autres, de préparer l'arrestation de Ray, l'assassin, et de le retrouver à la fin dans le vaste et labyrinthique système d'égouts. La mémorable séquence finale filmée dans le système souterrain d'évacuation des eaux de Los Angeles, conçu pour faire face aux inondations et comprenant « de véritables autoroutes qui se déroulent sur 1200

---

<sup>32</sup> A. Kaes, *M*, London, BFI Publishing, 1999.

kilomètres », vient rendre les choses encore plus évidentes. Si cette véritable ville souterraine constitue « l'idéal pour les déplacements rapides et clandestins », la police trouvera son chemin dans ce dédale de la criminalité parce qu'elle possède des cartes. La carte du générique fonctionne ainsi comme une espèce de mécanisme figuratif qui annonce et détermine ce qui va suivre. Dans cette image, le « pouvoir », c'est-à-dire les forces de l'ordre, détient la maîtrise visuelle de l'image miniaturisée de cette ville, s'offrant à son regard totalisant. Si la ville de Los Angeles est, par excellence, la ville centrifuge qui échappe à une formulation spatiale précise (« banlieue sans ville »), cette carte vient « assouvir les fantasmes du pouvoir absolu »<sup>33</sup> : elle correspond à un rêve panoptique de contrôle et de maîtrise du territoire à travers sa représentation symbolique dont ce film fait partie. La carte vient y opposer sa rationalité propre, là où règne le désordre, qu'il soit d'ordre topographique ou moral ; elle vient assujettir, d'une part, l'espace réel et ses habitants aux lois de la géométrie, intégrer, d'autre part, l'individu dans l'ordre général et effacer les marginalités et les déviances dans l'universalité de la grille<sup>34</sup>.

Une dernière image d'un film noir culte, *Détour*, réalisé par Edgar G. Ulmer en 1945 vient ajouter encore des éléments à ce rapport entre le genre noir et l'image cartographique. Une carte de géographie y défile en surimpression sous les pas d'un homme : il s'agit d'Al Roberts, le malheureux personnage principal qui voit sa vie changer irrémédiablement tout au long du voyage funeste qui le mène de New York à Los Angeles. On ne voit presque pas d'images de ces deux villes, pourtant si présentes dans le film. Curieux paradoxe que celui de la ville dans le genre noir : en effet, bien qu'elle y soit presque toujours évoquée, comme simple décor visuel et sonore urbain, ou comme véritable théâtre du vice et de la corruption, sa présence à l'écran relève d'une économie figurative incontestable. Dans *Détour*, la ville de New York se résume au bar où Al joue au piano et celle de Los Angeles à l'appartement sordide qu'il loue avec Vera, son maître chanteur. La figure de la carte revient encore : sur elle même s'inscrivent les noms des villes absentes ; il s'y dessine également l'errance d'Al

---

<sup>33</sup> Ch. Jacob, *L'Empire des cartes*, *Op. cit.*, p. 409.

<sup>34</sup> *Ibid.*

Roberts et il s'y profile, finalement, un « nomadisme » qui serait, selon certains auteurs, inhérent au genre noir<sup>35</sup>.

Nonobstant la singularité de la carte dans les films – « à chaque film, sa carte », écrit Tom Conley<sup>36</sup>, certains genres cinématographiques, tels que le genre noir, semblent démontrer une tendance à explorer certaines capacités ou dimensions de l'image cartographique. Nous pensons de même aux westerns et aux *road movies*, aux films d'aventures et épiques comme ceux de pirates, où une carte indique toujours l'endroit où se trouve le trésor<sup>37</sup>. Malgré cela, la question générique serait de moindre importance : elle ne viendrait que réaffirmer la polyvalence de l'image cartographique et de ses significations dans les films. Essentiellement liées à une expérience de l'espace, les cartes illustrent parfois des tendances contradictoires, soient-elles une volonté de maîtrise et de contrôle de la réalité extérieure ou un désir de la dérive et de l'errance qui reconnaît dans l'image cartographique un espace de projection imaginaire. Comme nous l'avons suggéré auparavant, le rapprochement analytique entre la cartographie et le cinéma ne se résume pourtant pas à un problème d'iconographie. Ces deux modalités de l'image partagent, en effet, deux caractéristiques essentielles : la transformation d'une spatialité réelle en spatialité fictive à travers le passage des trois dimensions à la bidimensionalité ; et, à en suivre Tom Conley, la « bilocation du spectateur »<sup>38</sup>. Celle-ci est, selon Christian Jacob, une des « puissances les plus étranges de la carte » car le spectateur :

(...) est à la fois à l'extérieur de la carte, dans un lieu du monde réel, dans un environnement spatial familier, mais aussi à l'intérieur de l'image, soit qu'il s'y projette en esprit, héros désincarné, réduit à un regard et à une intelligence, soit que, de manière plus courante, mais symboliquement plus frappante, la carte lui montre le lieu où il est<sup>39</sup>.

---

<sup>35</sup> A.-F. Lesuisse, *Du Film noir au noir. Traces figurales dans le cinéma classique hollywoodien*, Bruxelles, De Boeck, 2001.

<sup>36</sup> « (...) to each film its map » (T. Conley, *Cartographic Cinema*, Op. cit., p. 5).

<sup>37</sup> Parmi les multiples exemples possibles, citons ceux de *L'Île au trésor* de Byron Haskin (*Treasure Island*, 1950) ou de *Le voyage fantastique de Sinbad* de Gordon Hessler (1974).

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 3-4.

<sup>39</sup> Ch. Jacob, *L'Empire des cartes*, Op. cit., pp. 427-428.



La carte *dans le film* rendrait elle aussi compte de cette puissance singulière, partagée par les dispositifs cartographique et filmique. À notre avis, la question de leurs relations ne peut être posée que dans le cadre d'une histoire élargie des représentations : territoire aux frontières perméables, elle serait la seule entreprise capable de rendre compte de tout un nombre d'interactions jusqu'ici méconnues. Dans une perspective théorique, penser l'image de ce point de vue serait donc l'ouvrir à de nouvelles dimensions et la rendre connectable avec des territoires encore inexplorés, comme la possibilité, ici esquissée, d'une *raison cartographique des images*.