

## Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - histoire civilisation patrimoine

Parcours - cultures de l'écrit et de l'image

### **Navires, créatures et roses des vents :** Fascinations et sensibilités iconographiques autour de la cartographie maritime des Grandes découvertes (1875-2025)

**Guerillot Lucas**

Sous la direction de Fabienne HENRYOT  
Maîtresse de conférences en histoire moderne à l'ENSSIB



## Remerciements

*Je souhaite exprimer, en tout premier lieu, ma profonde gratitude à ma directrice de mémoire, Fabienne Henryot. Son accompagnement attentif, sa bienveillance constante et la patience dont elle a fait preuve tout au long de ce travail m'ont été inestimables. Ses conseils avisés et la confiance qu'elle a placée dans ce projet de recherche ont constitué un véritable soutien, sans lequel ce mémoire n'aurait pu voir le jour.*

*Je tiens également à remercier l'ensemble des enseignants du Master Cultures de l'écrit et de l'image. Leurs cours passionnants, leur exigence stimulante et la pédagogie qu'ils ont su déployer avec tant de générosité ont profondément nourri ma réflexion autour de l'histoire du livre et des bibliothèques.*

*Ma reconnaissance va aussi à mes camarades de promotion. Leur bienveillance et l'atmosphère chaleureuse qu'ils ont su instaurer au quotidien ont marqué cette année de travail d'une énergie positive et collective.*

*Je souhaite adresser mes remerciements sincères aux artistes et aux personnes interrogées, qui m'ont offert de leur temps, ainsi qu'aux bibliothèques qui m'ont ouvert les portes de leurs collections cartographiques, me permettant ainsi d'approcher un patrimoine aussi riche que fascinant.*

*Je remercie également l'équipe de la médiathèque Jean-Jacques Rousseau, dont le soutien et les conseils ont intrinsèquement enrichi ce mémoire. J'adresse en particulier toute ma reconnaissance à Émilie Dreyfus, l'équipe Patrimoine, ainsi qu'à mes amis Camille, Alexis et Abel, pour leurs précieux encouragements.*

*Mes pensées vont également à plusieurs proches rencontrés à l'Enssib, dont la présence et le soutien moral se sont révélés précieux dans les moments d'effort intense. Merci à Mallorie, Anaëlle, Corentin, Manon, Lucie, Justine, Inès, Lune, Maëva et Hylkija. Je souhaite aussi exprimer ma gratitude à Rose, Ogier, Pauline, Flo, Étienne, Nolwenn, Mathieu, Blanche, Antonin, Morgane et Bastien. Toutes et tous ont su m'apporter de véritables instants de joie et de légèreté.*

*À mes amis de toujours, Adeline, Valentin et Fanny, je veux témoigner une affection particulière. Leur présence et nos moments partagés ont constitué un refuge indispensable, une respiration bienvenue au milieu de ce travail académique.*

*Tania, Lucas, Christian, Lou, Benjamin et Victoria, je vous remercie aussi pour nos échanges toujours aussi chaleureux. Penser à vous, à nos conversations et à votre présence, m'a souvent aidé à tenir bon dans les moments les plus exigeants.*

*Enfin, je veux réserver mes mots les plus intimes à Adélaïde. Sa joie, sa bienveillance et sa générosité ont accompagné mes journées, et sa patience m'a soutenu dans les heures où je m'acharnais sur ce travail. Penser à elle m'a souvent redonné l'élan nécessaire pour avancer.*

**Résumé :** *L'atmosphère visuelle de la cartographie maritime des Grandes Découvertes semble exercer aujourd'hui une fascination durable sur l'imaginaire contemporain. Caravelles majestueuses, monstres marins fantastiques et roses des vents ornementées constituent en effet un répertoire visuel familier. C'est un capital culturel mobilisé aujourd'hui dans de nombreuses productions artistiques et culturelles. Cette présence culturelle résurgente soulève une interrogation fondamentale. Par quels mécanismes cette imagerie historique a-t-elle migré des ateliers cartographiques de la Renaissance vers notre horizon culturel contemporain ? L'hypothèse directrice de cette recherche situe au XIXe siècle un moment de basculement décisif, où un contexte culturel particulier a favorisé la résurgence et la réinterprétation de cette iconographie maritime sous un jour nouveau. Ce travail se propose de retracer les différentes modalités de cette circulation culturelle aujourd'hui remarquable. Cette opération se fera en analysant les processus de réappropriation, de transformation et de diffusion qui ont permis à ces motifs iconographiques de traverser les siècles pour irriguer l'imaginaire collectif actuel.*

**Descripteurs :** cartographie moderne, carte-portulan, Grandes découvertes, imaginaire, monstre marin, navire à voiles, rose des vents, carte imaginaire, carte au trésor, carte picturale, iconographie, anthropologie des savoirs, patrimoine écrit et graphique, histoire des bibliothèques, expositions, sémiologie, histoire des sensibilités, histoire de la cartographie.

**Abstract :** *The iconography of maritime cartography from the Age of Discovery appears to exert a lasting fascination on the contemporary imagination. Majestic caravels, fantastical sea monsters, and ornate compass roses form a familiar visual repertoire, one that continues to be drawn upon in a wide range of artistic and cultural productions today. This very ubiquity raises a fundamental question: by what mechanisms did this historical imagery migrate from the Renaissance mapmakers' workshops into our modern cultural horizon? The guiding hypothesis of this research identifies the nineteenth century as a decisive turning point, when a specific cultural context fostered the resurgence and reinterpretation of this maritime iconography in a new light. This study seeks to retrace the modalities of this remarkable cultural circulation, by analyzing the processes of appropriation, transformation, and diffusion that have enabled these visual motifs to cross centuries and nourish the contemporary collective imagination.*

**Keywords :** modern cartography, nautical chart, Age of Discovery, imagination, sea monster, sailing ship, compass rose, imaginary map, treasure map, pictorial map, iconography, anthropology of knowledge, written and graphic heritage, exhibitions, semiotics, history of sensibilities, history of cartography.

## *Parenthèse méthodologique*

Ce mémoire s'accompagne d'une annexe volumineuse, conçue comme un complément indispensable à la lecture du corpus principal. Afin d'optimiser la consultation de ces documents, l'annexe a été structurée selon un système de cotation alphabétique (allant de l'annexe A à l'annexe Q). Lorsqu'un renvoi apparaît dans le texte (par exemple « Annexe A.1 »), il suffit d'utiliser la fonction de recherche de votre lecteur PDF (Ctrl + F ou Cmd + F) et de saisir la référence exacte (« Annexe A.1 ») pour accéder directement au document concerné. Pour les lecteurs disposant de ce travail de recherche en version papier, une table des annexes est également proposée afin de faciliter la localisation des documents.

**Toutefois, des illustrations seront évidemment intégrées directement dans le corps du texte, permettant de limiter ces va-et-vient entre le développement analytique et les sources visuelles.**



Cette création est mise à disposition selon le Contrat : « **Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 4.0 France** » disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fr> ou par courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.



# Sommaire

<b>SIGLES ET ABREVIATIONS .....</b>	<b>11</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>13</b>
<b>Définir une carte : projeter sa représentation .....</b>	<b>15</b>
<b>I - Une histoire de la cartographie : des changements paradigmatiques .....</b>	<b>17</b>
<i>A – Rappel sur la théorie des paradigmes de Thomas Kuhn .....</i>	<i>17</i>
<i>B - L'exemple de trois périodes schématiques de la cartographie .....</i>	<i>18</i>
<i>C - Les champs sociaux autour de la cartographie.....</i>	<i>21</i>
<i>D - Inconscient collectif : le fruit d'un habitus socio-culturel .....</i>	<i>23</i>
<i>E - Imaginations et imaginaires culturels .....</i>	<i>25</i>
<b>II - Un contexte européen favorable à l'impulsion culturelle de cette iconographie.....</b>	<b>27</b>
<i>A - Colonisation, pouvoir et ouverture sur le monde .....</i>	<i>27</i>
<i>B – Institutionnalisation et circulation du savoir géographique .....</i>	<i>29</i>
<i>C – Une sensibilité croissante pour le lointain, le voyage et la mer.....</i>	<i>31</i>
<i>D – Un cadre d'adhésion toujours propice aujourd'hui ? .....</i>	<i>33</i>
<b>III - Méthodologie de recherche : vers un croisement historiographique.....</b>	<b>34</b>
<i>A – Aux sources de l'iconographie : une enquête historique .....</i>	<i>34</i>
<i>B – Sur le terrain de la réception : une approche anthropologique .....</i>	<i>35</i>
<i>C – Dans l'intimité des sensibilités : vers une histoire culturelle .....</i>	<i>36</i>
<i>D – Comblent des lacunes historiographiques.....</i>	<i>37</i>
<b>NOTRE DEMARCHE .....</b>	<b>38</b>
<b>AVANT-PROPOS - IDENTIFIER L'IMAGINAIRE CARTOGRAPHIQUE MODERNE.....</b>	<b>40</b>
<b>CHAPITRE 1 – Vers le contexte des cartes maritimes .....</b>	<b>40</b>
<i>I – Un contexte propice à la réalisation de cartes maritimes .....</i>	<i>40</i>
<i>II – Les cartes modernes prestigieuses : une distinction typologique... ..</i>	<i>47</i>
<b>CHAPITRE 2 – Un corpus de cartes prestigieuses .....</b>	<b>53</b>
<i>I – Des critères de sélection .....</i>	<i>53</i>
<i>II – Identifier les écoles cartographiques et cartographes.....</i>	<i>56</i>
<b>CHAPITRE 3 : Identifier les motifs iconographiques .....</b>	<b>64</b>
<i>I - Identification régulière des éléments de mesure et d'orientation ....</i>	<i>64</i>
<i>II - Identification régulière d'illustrations plus ou moins maritimes ....</i>	<i>71</i>
<i>III - Identification d'éléments relatifs au texte et à la typographie .....</i>	<i>78</i>

<b>PARTIE I - LA MISE EN LUMIERE ACADEMIQUE ET PATRIMONIALE DES CARTES MODERNES.....</b>	<b>83</b>
<b>CHAPITRE 1 – Des objets d’art et de collection vers une patrimonialisation .....</b>	<b>83</b>
<i>I – Des objets d’art et de collection au XIXe siècle : L’exemple des cartes portulans (1832-1953) .....</i>	<i>84</i>
<i>II – Fac-similé et reproductions des cartes maritimes (1961-1999) .....</i>	<i>90</i>
<i>III – Vers la considération patrimoniale (1982-2024) .....</i>	<i>95</i>
<b>CHAPITRE 2 – Exposer et mettre en lumière les cartes maritimes de la Renaissance .....</b>	<b>102</b>
<i>I – L’exposition du Congrès international de géographie de 1875 .....</i>	<i>102</i>
<i>II – Des expositions successives aux enjeux différents (1892 à 2012) .....</i>	<i>109</i>
<i>III – Les expositions du XXIe siècle : vers l’imaginaire et la rêverie .....</i>	<i>119</i>
<b>CHAPITRE 3 : Le livre illustré comme vecteur de diffusion de cette iconographie moderne.....</b>	<b>126</b>
<i>I – L’émergence des portulans dans le monde du livre (1984-2016) .....</i>	<i>126</i>
<i>II – Les beaux livres : une valorisation de la cartographie flamande .....</i>	<i>131</i>
<i>III – Les couvertures des livres : un autre médium de diffusion .....</i>	<i>136</i>
<b>PARTIE II – UNE ASSIMILATION ICONOGRAPHIQUE PAR LES ARTISTES CONTEMPORAINS.....</b>	<b>142</b>
<b>CHAPITRE 1 : Les cartes picturales Air France de Lucien Boucher</b>	<b>143</b>
<i>I – L’attrait de Boucher pour l’iconographie moderne .....</i>	<i>143</i>
<i>II – Lucien Boucher et l’univers de la cartographie .....</i>	<i>148</i>
<i>III – Les planisphères et mappemondes de l’artiste pour Air France .....</i>	<i>153</i>
<b>CHAPITRE 2 : L’univers cartographique de Daniel Derveaux .....</b>	<b>159</b>
<i>I – Une iconographie autour de la mer et de la Bretagne .....</i>	<i>159</i>
<i>II – Un intérêt esthétique pour la cartographie moderne .....</i>	<i>164</i>
<i>III – Valoriser le territoire local grâce à la cartographie moderne .....</i>	<i>170</i>
<b>CHAPITRE 3 : La réceptivité chez les artistes et les publics du XXIe siècle .....</b>	<b>175</b>
<i>I – Les sensibilités cartographiques de quatre artistes français .....</i>	<i>175</i>
<i>II – Les sensibilités cartographiques des publics étudiants .....</i>	<i>186</i>
<b>PARTIE III - UNE VISIBILITE ICONOGRAPHIQUE GRACE AUX CARTES IMAGINAIRES .....</b>	<b>196</b>
<b>CHAPITRE 1 : La complémentarité iconographique avec le récit d’aventure et de la piraterie .....</b>	<b>197</b>
<i>I – Au cœur des fictions d’aventures insulaires et de la piraterie .....</i>	<i>198</i>
<i>II – Stevenson et la popularisation culturelle des cartes au trésor .....</i>	<i>204</i>
<i>III – One Piece et la quête du trésor : une dimension narratologique .....</i>	<i>211</i>
<b>CHAPITRE 2 : L’engouement culturel autour des cartes fantasy .....</b>	<b>219</b>

<i>I – L’essor de la carte fantasy : l’influence culturelle de Tolkien .....</i>	<i>219</i>
<i>II – Une diffusion grâce à des cartes fantasy iconiques.....</i>	<i>228</i>
<i>III – Un bref aperçu des productions cartographiques françaises .....</i>	<i>235</i>
<b>CHAPITRE 3 : L’immersion ludique autour de l’imaginaire</b>	
<b>cartographique moderne.....</b>	<b>241</b>
<i>I – Les jeux de rôle associés aux cartes : l’héritage de la fantasy.....</i>	<i>241</i>
<i>II – La cartographie ancienne au cœur des jeux de réflexion .....</i>	<i>250</i>
<i>III – De l’immersion cartographique au cœur des jeux vidéo .....</i>	<i>257</i>
<b>CONCLUSION DU MEMOIRE .....</b>	<b>267</b>
<b>SOURCES.....</b>	<b>273</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>287</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>305</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS.....</b>	<b>443</b>
<b>TABLE DES MATIERES.....</b>	<b>453</b>



## *Sigles et abréviations*

**BaTyR** : Base de Typographie de la Renaissance

**BMIU** : Bibliothèque municipale interuniversitaire de Clermont Ferrand  
(aujourd'hui Bibliothèque du Patrimoine de Clermont Auvergne Métropole)

**BmL** : Bibliothèque municipale de Lyon

**BnF** : Bibliothèque nationale de France

**BNU** : Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

**CCFR** : Catalogue collectif de France

**IDREF** : Identifiants et référentiels pour l'enseignement supérieur et la recherche

**JDR** : Jeu de rôle



## INTRODUCTION

---

### *Une petite expérience de pensée*

*Il suffit parfois de contempler une carte ancienne pour sentir le temps se dérober sous nos pas. Et ce vertige n'a rien d'exceptionnel car, aujourd'hui, il revient sans cesse au détour d'événements culturels sur le territoire français. Imaginez un peu. Vous déambulez sereinement dans les allées du festival fantaisiste Yggdrasil, à Lyon. Autour de vous, l'univers médiéval et fantastique prend forme à travers décors, livres et illustrations en tout genre. Sur un stand, des cartes « vintages »<sup>1</sup> accrochent votre œil : rivages tremblés, océans peuplés de monstres fabuleux, roses des vents colorées, navires aux voiles prêtes à s'envoler. Cette imagerie cartographique semblerait presque surgir d'un passé lointain.*

*Mais ce charme vous suit bien au-delà du festival. Quelques semaines plus tard, à la Bibliothèque nationale de France, un planisphère exposé vous surprend là-encore ! Ses ornements rappellent étrangement les cartes admirées à Lyon. Comme si, des ateliers d'artistes aux galeries patrimoniales, un même fil invisible reliait cet imaginaire.*

*En librairie, un guide consacré à Zelda vous étonne par les mêmes codes graphiques. Plus loin, un beau-livre de la BnF consacré aux cartes marines anciennes attire votre regard. Et là-encore, sa couverture moderne reprend cette esthétique si particulière.*

*Le soir, vous regardez One Piece qui projette son titre sur un fond cartographique similaire. À Lyon, une exposition sur la représentation du lointain expose de nombreuses cartes composées de cette iconographie toujours familière. Et, de retour chez vous, un puzzle en forme de mappemonde, indiquée « ancienne », achève de clore la boucle. Ainsi, au fil des jours et des lieux, de mêmes motifs visuels reviennent vers vous, sans cesse.*

*Cette iconographie cartographique, aux allures anciennes, circule, se transforme, s'adapte, mais conserve son pouvoir évocateur du voyage. Ce fil, qui relie festival, bibliothèque, jeu vidéo, exposition ou puzzle, révèle bien plus qu'une simple continuité esthétique. Il témoigne de la vitalité d'une iconographie intemporelle qui n'a jamais cessé de nourrir notre imaginaire collectif.*

---

<sup>1</sup> Terme utilisé par les artistes-exposants à la convention Yggdrasil, 2024.



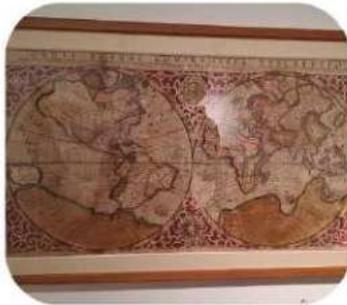
Une carte colorée et ornée en double hémisphère du XVIe siècle



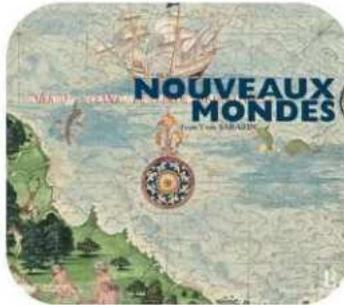
Navire, monstre et personnage d'une carte du XVIe siècle



Navire, monstre et personnage d'une carte du XVIe siècle



Une mise en valeur de la carte ci-dessus lors d'une exposition



Un ouvrage qui valorise la carte ci-dessus, au XXIe siècle



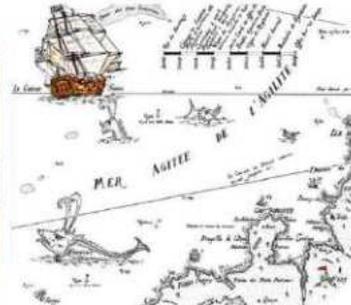
Un fac-similé de la carte ci-dessus, par un artiste au XXe siècle



Une réappropriation par un artiste au XXe siècle



Un artiste qui se réapproprie les codes des cartes ci-dessus



Un artiste qui imite l'illustration d'un monstre marin



Une carte d'un générique d'une série d'animation



Une carte de jeu vidéo, qui imite cette iconographie



Un carte fantasy, qui se réapproprie ces motifs visuels

*Les cartes de la première ligne peuvent être retrouvées en Annexe C.6, B.5, D.2,*

*Les cartes de la seconde ligne peuvent être retrouvées en Annexe H.5, I.1, L.2*

*Les cartes de la troisième ligne peuvent être retrouvées en Annexe K.4, M.5, M.3*

*Les cartes de la quatrième ligne peuvent être retrouvées en Annexe O.4, Q.4, P.3*

## DEFINIR UNE CARTE : PROJETER SA REPRESENTATION

Cette première expérience de pensée, parfaitement réalisable dans des grandes villes, révèle l'existence d'un lien esthétique entre différents objets cartographiques. Toutefois, pour saisir pleinement ce phénomène, il convient avant tout de revenir aux fondements de la conception cartographique. Cette analyse se concentrera sur les différentes manières d'appréhender les cartes, avec une attention particulière portée aux productions de la période moderne.

La carte se définit comme la représentation d'une surface terrestre ou céleste, ou de l'une de ses parties sur un support approprié constitué fait exemple de papier ou de parchemin<sup>2</sup>. Ce processus est réalisé au moyen de raccourcissements et d'échelles variables de grandeur. Il s'agit de récolter des données topographiques sur le terrain afin de pouvoir les retranscrire sur ce support servant alors de repère. En effet, les cartes relèvent particulièrement du domaine rationnel de la géographie et de l'hydrographie. Elles s'avèrent utiles pour appréhender les spécificités d'un territoire à différentes échelles. Elles permettent de nous orienter et de représenter notre monde, tout en servant également à la navigation<sup>3</sup>. Durant la période moderne, les cartographes rédigeaient fréquemment des ouvrages sur les processus techniques permettant la fabrication des documents cartographiques. Ainsi, Sébastien Münster, dans sa *Cosmographie universelle* de 1575, expliquait les différentes manières de mesurer, dessiner et construire une carte<sup>4</sup>. Certaines cartes furent donc réalisées pour perfectionner les connaissances d'un territoire. C'est par exemple le cas du très populaire *Atlas des routes de France* de Daniel-Charles Trudaine, cartographiant l'ensemble des routes gérées par l'État et leur environnement<sup>5</sup>.

Si la carte est un outil pratique de raison et de scientificité, elle est aussi l'objet d'une représentation. D'après Christian Jacob, une carte représente un « dispositif qui montre ce que nul œil ne peut voir »<sup>6</sup>. Elle est à la fois un objet de représentation d'un territoire tout en étant l'objet-même d'une représentation subjective, celle du cartographe. En ce sens, elle « délimite un nouvel espace de visibilité dans la distance, même

<sup>2</sup> DAINVILLE DE François, *Le langage des géographes : termes, signes, couleurs des cartes anciennes 1500-1800*, Paris, CTHS, 2018, p. 37

<sup>3</sup> Ibid

<sup>4</sup> MÜNSTER Sébastien, *La cosmographie universelle de tout le monde, ornée et enrichie par François de Belle-Forest*, Paris, Chez Michel Sonnius, 1575, Tome I.1. Conservé à la BmL sous la cote Rés 23576.

<sup>5</sup> BLOND Stéphane, « L'atlas de Trudaine : une production cartographique au service des ambitions routières de la monarchie française au XVIIIe siècle ». Dans *Les Usages des cartes XVIIe – XIXe siècle : Pour une approche pragmatique des productions cartographiques*, LABOULAIS Isabelle (dir.), Strasbourg, PUS, 2008. Consulté à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.4000/books.pus.13414>

<sup>6</sup> JACOB Christian, *L'empire des cartes : Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992, p.15

minimale, instaurée par la représentation »<sup>7</sup>. En tant que telle, la carte peut donc varier dans son esthétique d'un cartographe ou d'une période à l'autre. Au sens sémiotique, elle est donc simultanément signifiée et signifiante. De la même façon que le livre s'adaptait aux mœurs et connaissances d'un contexte particulier, les documents cartographiques suivent les tendances esthétiques et techniques de leur époque. C'est par ce biais qu'il devient possible d'identifier ou de classer des cartes à l'esthétique similaire. Il est ainsi envisageable de distinguer différents modes de représentation, comme l'illustre l'exemple de l'école hydrographique normande au XVI<sup>e</sup> siècle. L'école constitue au sens figuré une tendance collective rassemblant des cartographes d'un même territoire, aux techniques et aux idées esthétiques semblables<sup>8</sup>. Les cartographes normands se nourrissaient des influences portugaises et espagnoles tout en affirmant leur propre iconographie<sup>9</sup>. C'est en ce sens que l'on identifie des *artistes de la carte*. Ces derniers utilisent une iconographie qui leur est familière tout en suivant leur propre individualité. *L'iconographie* se définit ici comme un ensemble des représentations figurées produites autour d'une même carte.

La carte constitue donc un objet de raison, permettant à la fois l'évolution des connaissances d'un territoire et soutenant les disciplines géographiques et hydrographiques. Elle demeure aussi un objet d'art et de représentation subjective variable selon les différentes entités créatrices. Mais il serait vain de considérer la carte comme s'orientant exclusivement vers la mesure ou la simple volonté de représentation d'un territoire. Les cartes médiévales et modernes, tout particulièrement, font l'objet d'attentes diverses et leur portée pratique s'avère alors multidirectionnelle entre les sphères politique, artistique et scientifique. Par exemple, les cartes pouvaient faire l'objet d'une commande navale, princière ou royale. C'est le cas du célèbre *Atlas catalan* qui fut offert au roi Charles V, conservé par la suite dans les collections royales depuis 1380<sup>10</sup>. La carte se voulait décorative avant tout par la nécessité politique qu'elle incarnait. Par ailleurs, si les cartes servent à décrire le monde, elles dépeignent également les idées de représentation de créatures et d'humains d'autres pays, parfois même en les dénaturant. C'est le cas des cartes modernes comme celle de Pierre Desceliers en 1550, dépeignant une représentation assez particulière et dénaturée des populations brésiliennes<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> JACOB Christian, Op.cit, p.15

<sup>8</sup> HOFMANN Catherine (dir.), *Artistes de la carte : De la Renaissance au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ed. Autrement, 2012, p. 54

<sup>9</sup> HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène VAGNON Emmanuelle (dir.), *L'âge d'or des cartes marines : Quand l'Europe découvrait le monde*, Paris, Seuil - BNF, 2012, p. 136.

<sup>10</sup> *Ibid*, p.18

<sup>11</sup> DAVIES Surekha, *Renaissance Ethnography and invention of the Human : New Worlds, Maps and Monsters*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 109-147

## I - UNE HISTOIRE DE LA CARTOGRAPHIE : DES CHANGEMENTS PARADIGMATIQUES

### *A – Rappel sur la théorie des paradigmes de Thomas Kuhn*

Aucun élément n'est donc objectif dans une carte, et cette considération ontologique perdure encore aujourd'hui dans les fabrications actuelles. Entre subjectivité et objectivité, la carte s'oriente à la fois vers la représentation sensible de son auteur tout en subissant l'influence des schèmes de représentation propres au contexte historique du cartographe. L'histoire de la cartographie témoigne donc d'une large évolution des manières de représenter notre monde. En suivant les progrès techniques et cartographiques de leur époque, la construction d'une carte s'effectuait sous l'influence chronologique des contextes, des idéologies et des nouvelles sciences dominantes.

L'apport de Thomas Kuhn, historien des sciences, permet d'éclairer un peu plus cette dynamique. Ce dernier a formulé l'hypothèse d'une évolution des disciplines scientifiques sous la forme de paradigmes distincts. Un paradigme se définit « comme un ensemble de croyances »<sup>12</sup> dominantes qui perpétuent une influence épistémologique sur les adeptes mêmes de ces croyances scientifiques. Il se constitue ainsi d'un ensemble de théories dominantes pouvant affecter les manières de formuler et de représenter des hypothèses et schèmes scientifiques. Dans l'histoire des sciences, il devient possible d'adopter un nouveau paradigme lorsque ce dernier séduit suffisamment les intellectuels. Il s'agit de ce que Thomas Kuhn nomme la « conversion »<sup>13</sup>, un processus qui s'opère alors dans une lutte incarnée entre l'ancien et le nouveau paradigme à adopter.

Thomas Kuhn s'intéressait par ailleurs aux cas esthétiques des nouvelles théories formulées. Il affirmait notamment toute l'importance des considérations esthétiques, parfois décisives, pour adhérer à un nouvel ensemble de croyances dominantes<sup>14</sup>. C'est par ces moments de révolutions scientifiques, caractérisant le passage d'un modèle de représentation dominant à un autre, qu'une discipline scientifique peut alors évoluer. Gaston Bachelard évoquait une théorie similaire en parlant « d'une rupture épistémologique »<sup>15</sup> entre deux théories dominantes, insistant de son côté sur un aspect discontinu de l'évolution scientifique, contrairement à l'aspect continu kuhnien.

<sup>12</sup> KUHN Thomas, *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1969 (éd. 1983), p. 19

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 207

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 214

<sup>15</sup> Voir à ce sujet BACHELARD Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1938 (éd. 2000), 320 p.

Cette explication de Thomas Kuhn peut nous aider dans la compréhension des représentations autour de l'histoire de la cartographie. En effet, nous pourrions en déduire que la construction esthétique et théorique d'une carte dépendait essentiellement des logiques culturelles, théoriques et scientifiques dominantes du temps de leurs auteurs. L'analyse de planisphères et mappemondes, aujourd'hui réputés sous trois périodes chronologiques distinctes, nous permettra d'illustrer ce propos. Se voulant schématiques de l'histoire des cartes, ces exemples démontrent que son processus historique constitue le fruit d'une évolution paradigmatique et perceptive.

### ***B - L'exemple de trois périodes schématiques de la cartographie***

Les planisphères médiévaux, héritiers des traditions antiques, se concentraient principalement sur le monde méditerranéen et les terres occidentales, en raison d'un manque de données topographiques sur le reste du monde. Ces cartes prenaient souvent la forme de mappemondes hémisphériques, ne représentant que les régions habitables connues, principalement situées au nord de l'hémisphère. Les mappemondes œcuméniques se limitaient aux zones habitées par les hommes, tandis qu'existaient également des mappemondes mixtes combinant les deux constructions précédentes<sup>16</sup>. Le monde se représentait sous une projection tripartite séparant respectivement l'Afrique, l'Asie et l'Europe, par la Méditerranée figurée sous la forme d'un fleuve en T<sup>17</sup>. L'esthétique iconographique dominante s'épanouissait sous l'influence de l'égide biblique et religieuse, reflétant une cosmographie chrétienne où Jérusalem occupait fréquemment le centre du monde connu.

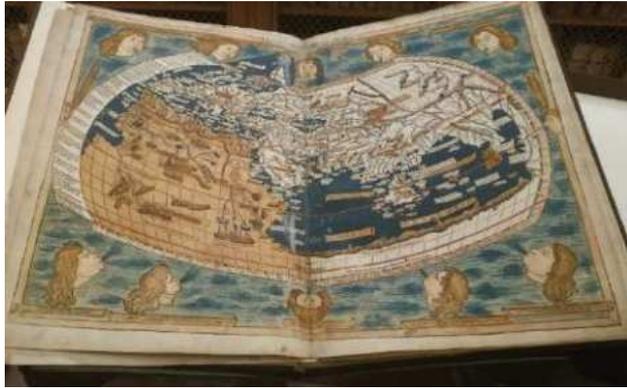
À partir de la fin du XVe siècle, la redécouverte occidentale de la *Géographie de Ptolémée* opère une révolution scientifique dans la manière de fabriquer des cartes. Ptolémée, astronome de l'Antiquité, mettait l'accent sur les mers et océans, et proposait une projection à l'échelle terrestre plutôt que méditerranéenne<sup>18</sup>. Cette nouvelle méthode de projection cartographique (Figure 1), redécouverte en Occident grâce à son manuscrit, influençait alors la représentation de la terre pour les cartographes modernes. Ce changement paradigmatique coïncide avec les explorations maritimes et coloniales qui jouaient également un rôle déterminant dans la construction théorique et esthétique des

<sup>16</sup> « Formes et couleurs du monde médiéval », *Les mappemondes*, BNF Les Essentiels. Voir l'article à l'adresse suivante : <http://classes.bnf.fr/ebstorf/repere/formes.htm>

<sup>17</sup> SMET Antoine de, « Cartes manuscrites du Moyen-Âge », *Scriptorium*, 21-2, 1967, pp. 326-335. Consultable sur Persée à l'adresse suivante : [https://www.persee.fr/doc/scrip\\_0036-9772\\_1967\\_num\\_21\\_2\\_3310](https://www.persee.fr/doc/scrip_0036-9772_1967_num_21_2_3310)

<sup>18</sup> BESSE Jean-Marc, *Les grandeurs de la Terre : Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, ENS, 2003, p. 113

cartes. Ces cartes, vecteurs de prestige scientifique, étaient destinées à une élite cultivée, comme avec l'hydrographie normande<sup>19</sup>. L'iconographie dominante de célèbres planisphères incluait ainsi des éléments relatifs à la composante maritime et technique tels que les monstres marins, les caravelles, les rhumbs ou les roses des vents. Ces ornements ne relevaient pas de la simple décoration mais témoignaient d'une conception du monde où



l'inconnu géographique appelait encore l'imaginaire. En 1569, Gérard Mercator

**Figure 1** : *Cosmographie* de Claude Ptolémée. Incunable par Lienhart Holl, Ulm, 1482. Collections de la Médiathèque protestante de Strasbourg - Photographie : Guerillot

proposait ainsi une nouvelle projection de notre planète, aujourd'hui mondiale connue<sup>20</sup>, richement ornée et esthétique, sur un modèle assez proche de Ptolémée.

Avec le XVIII<sup>e</sup> siècle, la technique cartographique évolua encore de manière significative, abandonnant l'imaginaire maritime au profit d'un modèle plus positiviste. Cette mutation procède de l'héritage des traditions épistémologiques liées aux réflexions de Descartes, Kant et des Lumières, qui prônaient la séparation entre connaissance rationnelle et croyances interprétatives. Les cartes se devaient alors d'éviter de combler inutilement les blancs par des illustrations esthétiques en tout genre, dans un contexte de renouvellement épistémologique<sup>21</sup>. Sous l'effet d'une évolution technologique considérable et de nouveaux instruments de mesure plus précis, des planisphères strictement pragmatiques virent le jour, visant le réalisme, la pédagogie et l'objectivité pratique. L'iconographie ornementale disparut progressivement des cartes standardisées au profit d'un réalisme plus adapté aux modèles dominants de scientificité. Cette évolution s'inscrivait dans un mouvement plus large qui cherchait à institutionnaliser la géographie en tant que discipline scientifique autonome. Elle devait se distinguer singulièrement de la cosmographie traditionnelle et de ses dimensions symboliques<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> **HOFMANN Catherine**, « Les hydrographes normands au XVI<sup>e</sup> siècle : navigations lointaines et cosmographie savante ». Dans : *Artistes de la carte : De la Renaissance au XXI<sup>e</sup> siècle*, Hofmann Catherine (dir.), Paris, Ed. Autrement, 2012, p. 54.

<sup>20</sup> Cf. **WATELET Marcel (dir.)**, *Gérard Mercator cosmographe : le temps et l'espace*, Anvers, Fonds Mercator, 1995, 445 p.

<sup>21</sup> **LABOULAIS Isabelle**, *Comblant les blancs de la carte : Modalités et enjeux de la construction des savoirs géographiques (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Strasbourg, PUS, 2004, pp. 8-9

<sup>22</sup> **BLAIS Hélène, LABOULAIS Isabelle**, *Géographies plurielles : les sciences géographiques au moment de l'émergence des sciences humaines (1750-1850)*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 96-127



Mappemonde d'Ebstorf, Trente feuille de parchemin, Original daté de 1239 et détruite en 1943. Reproduction ici à la BnF sous la cote GE AA 2177



La mappemonde des Etymologies par Isidore de Séville, Manuscrit du XIIe siècle, Munich, Bayerische Staatsbibliothek



Les parties de la Terre, Livre des Propriétés des choses. Par Barthélémy l'Anglais, vers 1200



Orbis terrae compendiosa descriptio (...) par Rumold Mercator, 1587. Sur le modèle de la projection de Gérard Mercator de 1569. BnF - GE DD-2987 (69).



Planisphère nautique par Pierre Desceliers, 1546. Collections de la British Library de Londres sous la cotation AD. MS 24065



Novissima ac exactissima totius descriptio (...) par Hondius Jodocus II, exemplaire de 1634 conservé à la BnF sous la cote GE-A34 (RES)



Essay d'une carte réduite contenant les parties connues du Globe terrestre, par Nicolas Bellin en 1748. BnF cote GE BB-565



Planisphères-Colonies françaises par Paul Vidal-Lablache à la fin du XIXe siècle. BnF cote GE AA-25



Mappemonde physique réalisée par Eugène Th. Rimli et Louis Visintin dans leur Nouvel Atlas mondial, 1956. BnL cote 154148

**Figure 2 :** Les modèles dominants de représentation pour chaque période (médiévale, moderne, contemporaine)

- Première ligne : Les *Mappa Mundi* réalisées à la période médiévale (méditerranée en forme de T, scindant les trois continents connus)
- Deuxième ligne : Des planisphères prestigieux et scientifiques de la période moderne : Un accent sur les ornements et les océans
- Troisième ligne : Les planisphères contemporains, aujourd'hui reconnus, allant vers une scientificité beaucoup plus pragmatique.

### *C - Les champs sociaux autour de la cartographie*

La théorie paradigmatique de Thomas Kuhn nous donne un aperçu intéressant dans la manière de considérer l'évolution de la cartographie. Nous constatons à présent qu'elle s'oriente aujourd'hui vers une retranscription plus pragmatique et réaliste. La géographie atteint désormais une forme reconnue de scientificité. La construction des cartes contemporaines vise cette authenticité du monde réel en se focalisant sur des cartes thématiques, en relief ou sous forme numérique satellitaire comme avec Google Earth<sup>23</sup>.

Le modèle scientifique de Kuhn nous aide également à identifier ce fameux mode de représentation relatif aux cartes esthétiques observées lors de notre *expérience contemporaine de pensée*. L'inspiration de ces cartes décoratives contemporaines proviendrait du schéma moderne de représentation. Ce serait tout particulièrement le modèle relatif à la période des Grandes Découvertes, qui s'orientait particulièrement autour des explorations maritimes, qui se diffuse aujourd'hui. Toutefois, la théorie de Kuhn ne nous explique pas la raison d'être d'une réutilisation abondante de cette iconographie moderne par des artistes contemporains. La réponse se trouverait d'une autre manière, sous un angle sociologique, dans la façon-même de conceptualiser une carte.

En réalité, le monde de la cartographie constitue le résultat d'une représentation voulue par ses auteurs. Elle est à la fois un objet de raison et de sensibilité, puisqu'elle fait l'objet d'une traduction réflexive du monde réel tout en étant le résultat d'une représentation subjective. Une carte est avant tout une production socio-culturelle, et elle peut donc simultanément être considérée comme une production scientifique et/ou une œuvre d'art. Il serait alors tout aussi cohérent d'associer le monde de la cartographie au champ artistique en plus du champ strictement scientifique. Cette notion de champ provient du sociologue Pierre Bourdieu. Celui-ci le définit « comme un microcosme social et autonome qui suppose des connaissances relatives à ce dernier et une lutte active entre les agents qui le composent pour imposer une vision et se faire reconnaître »<sup>24</sup>. Chaque champ social possède une histoire, des règles, des objets culturels et des rapports de force. Autrement dit, les chercheurs-géographes d'aujourd'hui ne luttent pas du tout sur le même terrain épistémologique que les artistes-cartographes. Leur manière de considérer les cartes diffère radicalement, l'une se faisant sous un angle scientifique et géographique, l'autre sous le prisme de l'art et de l'iconographie.

<sup>23</sup> Un exemple : <https://france-science.com/le-succes-de-google-earth-reconnu-par-la-communaut-scientifique/>

<sup>24</sup> BOURDIEU Pierre, *Homo academicus*, Paris, Les Editions de Minuit, 1984, p. 193-198

Prenons le cas d'Ernest Dudley Chase, illustrateur américain spécialisé dans la réalisation de cartographies picturales au XXe siècle. Celui-ci s'est inspiré de la projection de Mercator de 1569 pour réaliser un planisphère illustré par différents éléments propres



**Figure 3 :** DUDLEY CHASE Ernest, *Mercator map of the world*, 1 carte col., 1931, Houghton Mufflin Company.

au champ artistique des cartes picturales (Figure 3). Il n'a pas considéré l'œuvre de Mercator sous un aspect strictement scientifique, mais l'a reprise majoritairement pour sa représentation esthétique. Dudley Chase utilise ainsi une iconographie ancienne très proche de ce qui pouvait être utilisé à la période de Mercator

pour la combiner à un style qui se veut pictural dans l'air du temps de l'artiste<sup>25</sup>. Autrement dit, il utilise une iconographie relative à son domaine artistique par le biais de son capital technique et culturel<sup>26</sup>. Mais simultanément, il reproduit des représentations anciennes et évocatrices, montrant une forme symbolique de reproduction de l'iconographie du passé.

La notion de champ bourdieusien explique alors partiellement la réutilisation iconographique des cartes anciennes, celles-ci relevant de l'ordre scientifique mais aussi artistique. De ce fait, ces cartes anciennes suscitent également l'intérêt des acteurs du champ artistique se composant d'artistes et d'acteurs de la sphère muséale. D'ailleurs, comme nous le verrons, le champ littéraire s'est également approprié cette iconographie cartographique pour nourrir ses créations fictionnelles et ses univers imaginaires<sup>27</sup>. Il convient de noter que les historiens de la cartographie se retrouvent aujourd'hui liés aux acteurs du champ artistique mais aussi à ceux du champ scientifique. Leur discipline exige qu'ils s'intéressent tant à la forme esthétique qu'au contenu théorique de ces cartes modernes à l'allure prestigieuse. Pour résumer, l'histoire de la cartographie semble s'être scindée en plusieurs domaines distincts, entre le champ scientifique, artistique et littéraire. Chacun de ces champs obéit à ses propres logiques socioculturelles. Les artistes cartographes contemporains suivent alors des normes et règles évolutives propres au champ artistique de la cartographie, tandis que les créateurs littéraires mobilisent cette iconographie pour construire leurs mondes fictionnels.

<sup>25</sup> HORNSBY Stephen J., *Picturing America : the golden age of pictorial maps*, Chicago, University of Chicago Press, 2017, p. 2

<sup>26</sup> BOURDIEU Pierre, « Les trois états du capital culturel ». Dans : *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol.30, L'institution scolaire, 1979, pp. 3-4

<sup>27</sup> Exemple des cartes narratives, des cartes fantasy et de l'ensemble des cartes imaginaires que nous verrons en partie III

### ***D - Inconscient collectif : le fruit d'un habitus socio-culturel***

La spécificité artistique de la cartographie explique en partie l'intérêt des reproductions réalisées par les artistes contemporains. Ce processus s'effectuerait donc consciemment sous une imitation visuelle des cartes anciennes. Les cartes picturales constituent par exemple le composite unificateur des cartes modernes avec le style coloré et publicitaire des XIXe et XXe siècles. La notion de *champ bourdieusien* demeure toutefois significativement insuffisante pour expliquer une liaison culturelle entre l'ancien et le contemporain. En effet, une autre difficulté nous est apparue lors des échanges réalisés avec des artistes à la convention Yggdrasil (propos recueillis le 4 février 2024) :

**Moi** : « Encore merci de répondre à mes questions ! Je voulais vous demander si vous vous étiez inspirés de cartes anciennes et modernes (Je leur montre des cartes de Mercator, Magnus, Münster) »

**Artiste 1** : « Personnellement ça ne me dit rien ! Je trouve ça vraiment beau par contre. Ces monstres marins et tout, ça me parle beaucoup en vrai vu que je les dessine aussi. Mais je t'avoue que perso, je ne connais pas ces cartes en elles-mêmes ! »

**Artistes 2** (un peu plus tard à la même question) : « Non pas vraiment, je ne les connais pas. À vrai dire, je pense que je m'en inspire de façon *inconsciente* tu vois. Je m'inspire clairement de leurs motifs mais pour autant, je ne saurais pas identifier ces cartes ».

Il s'avère que les artistes interrogés ne connaissaient pas réellement les cartes modernes, alors qu'ils réutilisent pourtant leur iconographie dans leur production. Ils les avaient parfois déjà aperçues par le passé, mais sans parvenir à réellement les identifier. L'un des artistes m'a confié utiliser le site *Pinterest*, où se trouvent une multitude de cartes anciennes, mais il se contentait de reprendre l'iconographie utilisée. Il faudrait alors aller plus loin que cette notion de champ artistique. Cette question de l'inspiration « inconsciente », pour reprendre les termes de l'un des interlocuteurs, pourrait nous orienter vers une piste féconde. C'est le cas avec la notion d'*inconscient collectif* formulée par Carl Gustav Jung. Ce dernier le définit comme « les instincts et les archétypes qui constituent l'ensemble de l'inconscient collectif »<sup>28</sup>. L'inconscient collectif se développe alors par des contenus collectifs et partagés entre des groupes sociaux, ces contenus devenant progressivement universels et apparaissant de manière récurrente. Par exemple, le soleil est représenté de façon unanime comme une sphère jaune ou orange entourée d'une couronne de rayons plus ou moins linéaires. Cette hypothèse d'ordre psychologique pourrait aussi expliquer l'aspect conscient et inconscient d'actions sociales et culturelles.

<sup>28</sup> JUNG Carl Gustav, *L'Énergétique psychique*, Genève, Georg, 1973, p. 99

Toutefois, son concept mérite un approfondissement sociologique puisque nous parlons d'un phénomène socio-collectif sans réellement expliquer ce processus. Pour ce faire, Bourdieu peut là encore nous fournir des réponses avec son concept *d'habitus* qui soutiendrait la réalisation de cet inconscient collectif. L'*habitus*, chez Bourdieu, définit « un principe d'improvisations réglées »<sup>29</sup>. Cette disposition sociale constituerait le résultat d'une nature individuelle et d'une influence collective. C'est un processus social permanent où les pensées, les styles de vie et les actions s'insèrent à la fois par l'individu lui-même mais aussi dans les conditions spécifiques de son champ d'activité. Bourdieu parle d'incorporation de valeurs, de représentations et de comportements qui sont alors intériorisés. Cette incorporation se fera selon les modalités du champ culturel dans lequel se trouve l'individu.

*L'habitus* fonctionne pour lui comme une mémoire héritant de traditions à la fois individuelles et collectives<sup>30</sup>. Ce concept s'articule notamment avec le concept de *capital culturel*<sup>31</sup>, défini par Bourdieu comme l'ensemble des ressources culturelles, savoirs, compétences et acquis sociaux dont dispose un individu. Ce capital culturel, acquis par l'éducation familiale, scolaire, les expériences socio-culturelles, influence de très près les pratiques sociales. Les artistes d'Yggdrasil, bien qu'ignorant l'origine historique précise des motifs qu'ils emploient, puisent dans un capital culturel circulatoire qui inclut cette iconographie cartographique. Il ne fait aucun doute que leur formation artistique, leurs lectures, leurs consommations culturelles diverses ont progressivement constitué ce réservoir de références visuelles.

Cette incorporation trouve sa concrétisation dans ce qu'on nomme la *pratique*, c'est-à-dire l'ensemble des pratiques sociales où l'*habitus* se manifeste et se reproduit. La pratique ne constitue pas une simple application mécanique de l'*habitus*, mais bien une actualisation créative de ces dispositions intériorisées dans des contextes spécifiques<sup>32</sup>. Ainsi, les artistes contemporains, par leur pratique créatrice, mobilisent inconsciemment des schèmes esthétiques hérités de l'iconographie cartographique moderne, les adaptant et les transformant selon les enjeux autour de leur champ et de leur individualité.

Cette dialectique entre *habitus* et *pratique* explique par ailleurs le principe de distinction au sein d'un champ respectif. Dans celui-ci, nous allons reproduire les

<sup>29</sup> BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, p.114.

<sup>30</sup> BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique ; Précédée de trois études d'ethnologie kabyle*, Genève, Droz, 1972, p. 198 de l'édition de Poche

<sup>31</sup> BOURDIEU Pierre, 1979, « Les trois états du capital culturel ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol.30, L'institution scolaire, p. 3-6

<sup>32</sup> COSTEY Paul, « Pierre Bourdieu, penseur de la pratique », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 7 | 2004, 11-25.

configurations culturelles du champ tout en cherchant à nous en éloigner pour nous en distinguer. *L'habitus* se construit par les activités, actions et habitudes sociales et culturelles, et contribue fortement à l'essor de cet inconscient collectif. Peut-être alors que les artistes d'Yggdrasil ont respectivement intériorisé cette iconographie en eux, au point qu'elle en devient un phénomène familier et codifié. Cette iconographie cartographique serait incorporée en eux, sans pour autant qu'ils connaissent son origine véritable, se manifestant ensuite au cœur de leur pratique créatrice.

### *E - Imaginations et imaginaires culturels*

Ces deux explications précédentes donnent un aperçu de réponse qui reste toutefois insuffisant. En effet, les deux concepts ne nous expliquent pas d'où peut provenir cette incorporation subjective de cette iconographie des cartes modernes. Il faudrait alors nous intéresser à ces productions cartographiques et à leur pouvoir d'évocation imaginaire.

Le travail de cartographie « consiste à retranscrire minutieusement des mesures et autres relevés topographiques sous la forme de signes et de tracés conventionnels afin d'en décrire un territoire »<sup>33</sup>. Mais ce processus fait aussi l'objet d'une représentation intime et subjective par son auteur. La carte appartient donc au monde des images tout en faisant image du monde qui nous entoure. En tant que telle, elle fait appel à l'imaginaire pour adopter un point de vue en altitude afin de représenter le réel. La carte se veut alors « comme une construction culturelle complexe qui exprime une vision du monde »<sup>34</sup>. Cette vision constitue le résultat de l'individualité du cartographe et des influences collectives qui impactent sa manière de représenter le monde.

Pour comprendre cette influence collective, il convient de mobiliser l'approche sémiotique héritée de Ferdinand de Saussure. Selon sa théorie linguistique, tout signe se compose d'un *signifiant* et d'un *signifié*. Le signifiant désigne la forme matérielle du signe, tandis que le signifié correspond au concept qu'il véhicule<sup>35</sup>. Dans le contexte cartographique, les motifs ornementaux comme les monstres marins, les roses des vents ou les caravelles constituent autant de signifiants visuels qui ont traversé les siècles. Toutefois, il convient de s'interroger sur l'évolution réelle de leur signifié. La sphère

<sup>33</sup> BÉZIAT Julien, *La carte à l'œuvre : Cartographie, imaginaire, création*, Bordeaux, Presses Universitaires Bordeaux, 2014, p. 23

<sup>34</sup> DESBOIS Henri, *Les Mesures du territoire (...)*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2015, p. 120

<sup>35</sup> ARRIVÉ Michel, « Qu'en est-il du signe chez Ferdinand de Saussure ? ». *Journal français de psychiatrie*, 2007/2 n° 29, 2007. p.39-41.

culturelle contemporaine aurait-t-elle remodelé le sens de ces signes cartographiques ? Cette question nécessitera toute la longueur de notre analyse approfondie pour déterminer les modalités de cette éventuelle transformation sémiologique.

La cartographie appartient donc au monde des images au même titre que les tableaux, sculptures et gravures. Composées de signes, les cartes font appel à un imaginaire qui se veut à la fois rationnel tout en laissant une place aux considérations esthétiques de son auteur. L'imaginaire correspond à cet espace-temps où un individu peut exprimer ses émotions, ses désirs et ses fantasmes. Il ne prend forme matérialisée que sous le biais d'une représentation visuelle, littéraire et artistique<sup>36</sup>. Étant le fruit d'imaginaires modernes, peut-être alors que ces cartes maritimes anciennes sont entrées progressivement dans l'imaginaire contemporain, à savoir *l'imaginaire collectif*. Cette notion d'imaginaire social et collectif peut se définir comme l'ensemble des évidences implicites des normes, des codifications et des valeurs<sup>37</sup>. Ces dernières assurent le fonctionnement de l'imaginaire propre à un groupe social. De la même façon que des symboles iconiques sont immédiatement parlants et diffusés, l'iconographie cartographique moderne poursuivrait peut-être une voie similaire.

Cette diffusion s'appuie sur ce que Bourdieu nomme le *pouvoir symbolique*, que détiendrait la cartographie. Les cartes modernes, par leur prestige esthétique et leur charge culturelle, exercent une influence symbolique qui dépasse leur fonction première. Ce pouvoir symbolique opère d'autant plus efficacement qu'il demeure méconnu de ceux qui le subissent<sup>38</sup>. Les artistes contemporains reconnaissent intuitivement la force évocatrice de cette esthétique cartographique moderne, sans nécessairement identifier son origine historique ou comprendre les mécanismes de son influence. Cette méconnaissance du pouvoir symbolique permet paradoxalement sa perpétuation, car elle naturalise des choix esthétiques qui relèvent en réalité d'une construction culturelle historiquement située. Cela permettrait de répondre en grande partie aux interrogations émises quant à la reconnaissance de ces codes par les artistes. Mais pour entrer dans l'imaginaire social contemporain, encore faut-il que ces cartes puissent être reconnues par la sphère publique. Cela demande alors un contexte bénéfique permettant une meilleure circulation de leur signifiants visuels auprès des individus sociaux.

<sup>36</sup> GODELIER Maurice, *L'imaginé : L'imaginaire et le symbolique*, Paris, CNRS Editions, 2022, pp. 105-121

<sup>37</sup> GIUST-DESPRAIRIES Florence, « Imaginaire social », Dans. Dictionnaire de sociologie clinique, VANDELDE-ROUGALE (dir.), Toulouse, Érès, pp. 350-353. Consultable à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.3917/eres.vande.2019.01.0350>

<sup>38</sup> BOURDIEU Pierre, 2002, « Dévoiler les ressorts du pouvoir ». In. DISCEPOLO T., POUPEAU F. (dirs.), *Interventions, 1961-2001 : science sociale et action politique*, Marseille, Agone, , p. 173-176

## II - UN CONTEXTE EUROPEEN FAVORABLE A L'IMPULSION CULTURELLE DE CETTE ICONOGRAPHIE

Nous avons choisi de porter notre étude sur le territoire français, en pleine période contemporaine à partir de la fin du XIXe siècle. Cette période pourrait constituer l'origine motrice d'une circulation croissante de l'iconographie des cartes modernes. Elle semble créer les conditions favorables à l'émergence d'un nouveau rapport à l'imaginaire cartographique au sein de la société française. Trois contextes paraissent converger pour faciliter cette diffusion sémiologique : une politique d'ouverture sur le monde, l'institutionnalisation de la géographie et l'essor d'une culture du voyage.

### *A - Colonisation, pouvoir et ouverture sur le monde*

L'industrialisation et l'essor d'une politique d'échanges mondiaux créent un contexte socioculturel propice à la circulation de nouveaux imaginaires. Cette période d'ouverture vers l'extérieur de l'Europe génère de nouveaux enjeux symboliques autour de la représentation du monde et du lointain.

Dans un premier temps, il s'agissait pour la France de coloniser de nouveaux territoires extérieurs à la métropole. Au XIXe siècle, l'expansion coloniale française s'intensifie radicalement sous l'avènement du Second Empire, où Napoléon III amorce une nouvelle politique coloniale. Des territoires en Afrique du Nord et de l'Est sont particulièrement exploités au profit de l'économie française. Cette entreprise s'accompagne d'un renforcement idéologique après 1870, « une fois acquis le relatif effacement des conflits intereuropéens, et une fois la société industrielle largement affirmée »<sup>39</sup>. Par la sphère industrielle, il s'agissait d'exploiter des territoires pour obtenir ressources, main d'œuvre et rendements étrangers. Ce n'étaient plus « des colonies de peuplement mais des colonies d'exploitation »<sup>40</sup>. L'objectif consistait moins à dominer qu'à civiliser ces colonies pour les rendre exploitables. Cette domination coloniale s'est poursuivie au XXe siècle, particulièrement après les deux guerres mondiales<sup>41</sup>.

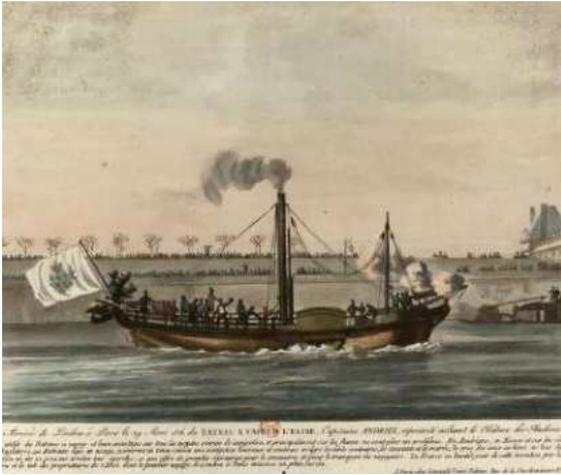
Cet enjeu politique d'exploitation territoriale nécessitait un empire naval conséquent. Sous Napoléon III, la France devenait « en quelques années à peine une des

<sup>39</sup> VIGARELLO Georges (dir.), *Une histoire des lointains : entre réel et imaginaire*, Paris, Seuil, 2022, p. 154

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> PHAN Bernard, *Colonisation et décolonisation*, Paris, PUF, 2017, pp. 251-253

principales puissances maritimes du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>42</sup>. De nombreux investissements se réalisaient dans les ports français. Le port normand agrandit l'ouverture de son bassin et



**Figure 4** : LESOUËF Auguste, Arrivée de Londres à Paris le 19 mars 1816 du Bateau à Vapeur L'Elise. Paris, Editeur Ostervald. Conservée à la BnF sous la cote ZF-20-PET FO

s'imposa comme deuxième port français.

Ces développements portuaires passent par un remodelage technique des outils navals et de transport. Des lignes de paquebot voient également le jour, comme la ligne Londres-New York avec escale à Brest durant les années 1866-67<sup>43</sup>. La France devenait ainsi une puissance maritime de grande envergure. L'essor de la machine à vapeur contribua à la production de steamers, navires en métal remplaçant

progressivement les navires à voiles<sup>44</sup>. La métallurgie connaissait aussi un essor considérable<sup>45</sup>. « La flotte de commerce conquiert, sous le Second Empire, le deuxième rang mondial avec un tonnage de hausse de près de 50% »<sup>46</sup>. Les navires à vapeur représentaient un rôle significatif avec 22% du tonnage français en 1868<sup>47</sup>.

Parallèlement à ces politiques coloniales et navales, l'ouverture informationnelle européenne évolua considérablement. Cette massification des informations internationales est permise par le télégraphe, dont « le premier câble posé en mer reliait Douvres et Calais dès 1851 »<sup>48</sup>. Le chemin de fer connaissait également une forte croissance, reliant productions et consommateurs entre territoires éloignés. Le réseau ferroviaire français passa de 3500 km en 1850 à 40 000 km en 1913<sup>49</sup>. Cette évolution réduisa considérablement les coûts de déplacement et intensifia le marché mondial dominé par les nations européennes<sup>50</sup>. Ces politiques coloniales et navales constituaient des préoccupations de premier plan européennes. Ce contexte facilita grandement la circulation des cartes maritimes modernes, certaines institutions culturelles transposant les enjeux des empires coloniaux modernes aux actions menées aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

<sup>42</sup> COUTANSAIS P. Cyrille, *L'empire des mers : Atlas historique de la France maritime*, Paris, CNRS Editions – Musée national de la Marine, 2015, p. 235

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 254

<sup>44</sup> BÉNICHÉ Régis, *Histoire de la mondialisation*, Paris, Vuibert, 2008, p. 27

<sup>45</sup> COUTANSAIS P. Cyrille, *Op.cit.*, 2015, p. 261

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 264

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.266

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 235

<sup>49</sup> BÉNICHÉ Régis, *Op.cit.*, 2008, p.27

<sup>50</sup> BÉNICHÉ Régis, *Op.cit.*, 2008, pp. 28-29

## ***B – Institutionnalisation et circulation du savoir géographique***

Par la diffusion culturelle de l'imprimé sur l'ensemble du territoire français<sup>51</sup>, le savoir scientifique se spécialisait et se diversifiait. Il devient alors possible d'observer l'émergence de nombreuses disciplines scientifiques, chacune développant sa propre codification. La géographie s'institutionnalise en tant que discipline à part entière, contribuant à faire circuler les cartes dans la vie publique occidentale.

Cette émergence géographique se réalisa d'abord sous les bannières académiques. La géographie académique se mettait considérablement en place à partir du début du XIXe siècle. À l'Institut français et plus spécifiquement à l'Académie des Sciences, la géographie se réorganisait structurellement. Entrée à l'Académie en 1730 sous l'étendard des sciences morales et politiques, elle est transférée officiellement à l'Académie des sciences dès 1803<sup>52</sup>. Cette évolution constitue une forme de reconnaissance symbolique et académique de la géographie sous toutes ses nuances. La Société de géographie se fonda ensuite en 1821 à Paris, devenant « la première institution à se réclamer explicitement de cette discipline qu'elle contribue ainsi à désigner comme telle »<sup>53</sup>. Dans cet essor du voyage maritime bénéfique à l'émergence disciplinaire, les membres académiques manifestaient cette volonté d'encadrer scientifiquement la pratique du voyage, par de nombreuses instructions géographiques données aux voyageurs<sup>54</sup>.

Cette reconnaissance académique s'accompagne d'une continuité institutionnelle dans les sources mêmes de cet apprentissage. La spécialisation géographique amène à concevoir la place nouvelle de ce type de collection en bibliothèque. Un témoignage de cette étape est la création du *Département des Cartes et Plans* de la Bibliothèque nationale en 1828<sup>55</sup>. Cette action fut menée majoritairement par les activités d'Edme-François Jomard et Eugène Cortambert. Ce premier, ingénieur-géographe, faisait partie des fondateurs de la Société de Géographie créée en 1821<sup>56</sup>. Il publia en 1831 un tableau d'activités relatif à la collection du département, pour défendre l'autonomie de ce dernier et l'affirmer en tant qu'entité à part entière<sup>57</sup>. Le second, Eugène Cortambert, succédait à Jomard en 1862, et affirmait ce souhait de reconnaissance de la discipline au même titre

<sup>51</sup> YON Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 67

<sup>52</sup> BLAIS Hélène, LABOULAIS Isabelle, *Géographies plurielles : les sciences géographiques au moment de l'émergence des sciences humaines (1750-1850)*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 96-97

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 113

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 125-127

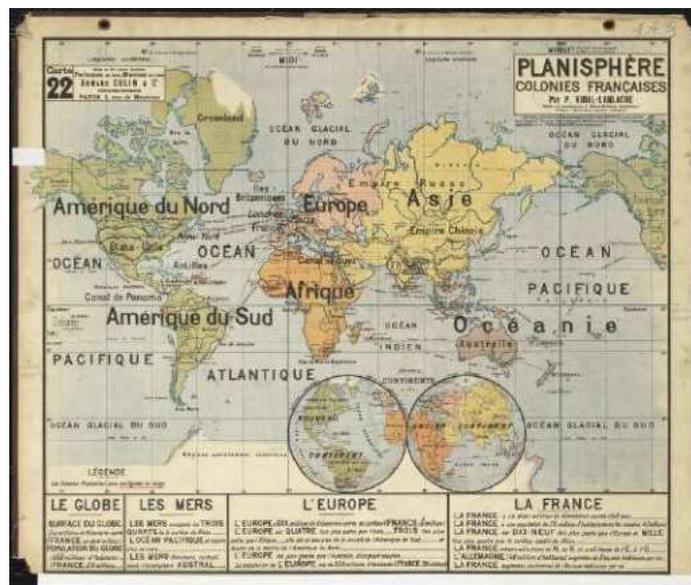
<sup>55</sup> BLASSELLE Bruno, TOSCANO Gennaro, *Histoire de la Bibliothèque nationale de France*, Paris, BnF, 2021, p. 319

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 320

que l'histoire et la géologie<sup>58</sup>. Plus ou moins considéré dans son autonomie ou son rattachement à d'autres disciplines, le *Département des Cartes et Plans* a connu une évolution majeure au XIXe siècle avant de devenir celui que l'on connaît aujourd'hui<sup>59</sup>.

La géographie s'affirme également progressivement au sein des établissements scolaires, particulièrement après la défaite de Sedan en 1870<sup>60</sup>. Si elle existait déjà lors de la création des lycées napoléoniens, elle demeurait associée à l'histoire et « consistait en une description des régions du globe et de leurs habitants »<sup>61</sup>. Elle constituait alors le théâtre de l'histoire plus qu'une discipline autonome. Lors de l'évolution scolaire promulguée par les lois Ferry de 1882, l'instruction géographique changea considérablement. Les cartes murales du géographe Paul Vidal-Lablache<sup>62</sup>, encore reconnaissables aujourd'hui, deviennent alors indissociables de l'école de la IIIe République. Elles jouaient le rôle d'outils pédagogiques pour étudier la géographie, la géopolitique et les sciences de la terre<sup>63</sup>. Avec leur aspect mural, souvent présentes sur les tableaux scolaires, la géographie entrait progressivement dans l'imaginaire de la vie scolaire. Elle deviendra ainsi une discipline autonome ayant une place de choix, rendant ainsi la géographie populaire et accessible aux contemporains occidentaux.



**Figure 5 :** VIDAL-LABLACHE Paul, *Planisphère - Colonies françaises*, 1<sup>re</sup> édition en col., 117x98 c, 18... - BnF cote GE AA-25 – Consultable sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52514112q>

<sup>58</sup> **BLASSELLE Bruno, TOSCANO Gennaro**, *Op.cit*, 2021, p. 321

<sup>59</sup> *Ibid* pp. 321-323

<sup>60</sup> **HERTZOG Anne, SIERRA Philippe**, « Chapitre 3. L'évolution de l'enseignement de la géographie en France ». Dans : SIERRA Philippe (dir.), *La géographie : concepts, savoirs et enseignements*, Armand Colin, 2017, pp. 69-81. Consultable à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.3917/arco.sierr.2017.01.0069>

<sup>61</sup> *Ibid*.

<sup>62</sup> **SCHEIBLING Jacques, LERCLERC Caroline**, *Les cartes murales de Vidal-Lablache*, Malakoff, Armand Colin, 2022, 155 p.

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 4

### *C – Une sensibilité croissante pour le lointain, le voyage et la mer*

Dans un dernier temps, le XIX<sup>e</sup> siècle favorisait également l'émergence significative des voyages et de leur atmosphère littéraire et touristique. Le voyage, le lointain et les mers deviennent des objets d'engouement culturel et de fascination onirique, particulièrement dans la littérature de voyage et l'émergence du fantastique.

Cet intérêt pour le voyage international constituait une conséquence des actions culturelles et publicitaires menées par les empires maritimes et coloniaux. Le lointain s'affirmait par une fascination pour l'altérité, un intérêt pour ce qui n'est pas à la portée géographique des contemporains. Elisée Reclus, géographe français, insistait lui-même en 1877 sur cette altérité, sur « ces contrées que nous ne connaissons pas, ces peuples dont nous ne savons absolument rien »<sup>64</sup>. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle s'affirmait également le développement de voyages touristiques comme nouvelle forme de loisirs<sup>65</sup>. Deux cents titres de guides Joanne sont publiés de 1860 à 1909, permettant d'indiquer les lieux et outils adéquats aux voyages de découverte. Lorsque le voyage paraissait trop abrupt, les *Expositions universelles* palliaient le déplacement. Thomas Cook réalisait par exemple des circuits touristiques vers ces événements internationaux, menant 20 000 voyageurs en 1867 et 75 000 en 1878<sup>66</sup>. Ces *Expositions universelles* constituaient des espaces éphémères d'exposition visant à réunir les institutions savantes et à en faire une démonstration culturelle auprès des populations curieuses<sup>67</sup>. En France, celles de 1867, 1878, 1889 et 1900 exposaient des inventions, artefacts et objets culturels internationaux, affirmant par ailleurs la puissance scientifique et politique nationale<sup>68</sup>.

Il devenait également beaucoup plus récurrent de vivre des aventures par le biais de la littérature. La fin du XIX<sup>e</sup> siècle témoignait de l'accroissement singulier d'une littérature autour des joies et mystères des aventures, sous le genre du *roman d'aventure*<sup>69</sup>. Jules Verne fascinait un lectorat de tout âge par sa littérature maritime, puisque « rare sont les romans de Jules Verne qui ne comportent pas une scène maritime »<sup>70</sup>. *Vingt mille lieues sous les mers* (1869-70) constitue un grand succès populaire, racontant un voyage fantastique dans le Nautilus permettant d'observer les créatures dangereuses des

<sup>64</sup> VIGARELLO Georges, *Op.cit.*, 2022, p. 164

<sup>65</sup> YON Jean-Claude, *Op.cit.*, 2010, p177

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> VASSEUR Édouard, « Pourquoi organiser des Expositions universelles ? Le « succès » de l'Exposition universelle de 1867 », *Histoire, économie & société*, vol. 24, no. 4, 2005, pp. 573-594.

<sup>68</sup> MANDRESSI Rafael, « Espaces, institutions, artefacts : Figures des savoirs entre architectures et pratiques ». Dans : JACOB Christian (dir.), *Lieux de savoir : espaces et communautés*, 1, 2007, p.708

<sup>69</sup> VENAYRE Sylvain, « La Belle époque de l'aventure (1890-1920) », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, 24, 2002, pp. 93-110

<sup>70</sup> CORBIN Alain, RICHARD Hélène (dir), *La mer : terreur et fascination*. Paris, BNF, Seuil, 2004, p. 160

profondeurs<sup>71</sup>. Victor Hugo publia en 1866 *Les Travailleurs de la Mer*, narrant les péripéties d'un naufrage. Le romantisme hugolien mêlait émotions sentimentales et aventures océaniques. Dans une tendance plus onirique, la littérature fantastique apparaît considérablement, amenant une fascination pour les créatures surnaturelles et les légendes folkloriques<sup>72</sup>. Cette diffusion de l'aventure et du fantastique était renforcée par une meilleure accessibilité au livre. Ce dernier se voulait moins cher et plus orienté vers un large public selon des thématiques beaucoup plus élargies qu'à la période moderne.

Cette diffusion littéraire s'accompagnait d'une multiplicité d'images évoquant le voyage et le lointain. Victor Hugo dessinait des illustrations pour *Les Travailleurs de la Mer*, évoquant ses fascinations maritimes, allant des navires à voiles à la pieuvre que Gilliatt doit affronter (Figure 6). Les illustrations des dangers maritimes devenaient récurrentes. La gravure de Yan' Dargent, tirée d'un article de Jules Verne en 1863, illustre par exemple un maelström gigantesque<sup>73</sup>. Le naufrage se hisse alors « sans pudeur au statut de spectacle »<sup>74</sup> tant les dangers maritimes se trouvent à la fois fascinantes et effrayantes. Dans le milieu cartographique, apparaissent des cartes à l'esthétique pittoresque évoquant villes, pays et cultures nationales. Ces cartes picturales connaissent un véritable engouement publicitaire et touristique à partir des années 1870 dans les sphères américaine et européenne<sup>75</sup>. Les cartes imaginaires connaissent un enthousiasme similaire, accompagnant les récits d'aventure et de *fantasy*. Une carte imaginaire constitue la réalisation cartographique d'un lieu inventé, projection des fantaisies de son auteur. Si elles existaient déjà à la période moderne avec l'*Utopie* de Thomas More<sup>76</sup>, c'est avec l'émergence du *roman d'aventure* qu'elles connaissent une nouvelle diffusion culturelle. Jules Verne dessina par exemple une carte de l'île Lincoln pour son œuvre *L'Île mystérieuse*<sup>77</sup>. Tous ces éléments relatifs à la mer et aux voyages pourraient ainsi favoriser l'adhésion socio-culturelle des cartes maritimes modernes dans l'espace contemporain.



**Figure 6** : Dessin d'une pieuvre pour les *Travailleurs de la Mer*. Dessins de Victor Hugo, gravures par F. Méaulle en 1882, Paris. BmL cote Rés. 29203

<sup>71</sup> CORBIN Alain, RICHARD Hélène (dir), *La mer : terre et fascination*. Paris, BNF, Seuil, 2004, p. 160

<sup>72</sup> PRINCE Nathalie (dir.), « Diachronies », *La littérature fantastique*, 2015, Paris, Armand Colin, pp. 39-60

<sup>73</sup> CORBIN Alain, RICHARD Hélène (dir), *Op.cit.*, p. 160

<sup>74</sup> CORBIN Alain, *Le territoire du vide : L'Occident et le désir du rivage*, Paris, Flammarion, 1990, p. 277

<sup>75</sup> HORNSBY Stephen J., *Picturing America : the golden age of pictorial maps*, University of Chicago Press, 2017, p. 2-10

<sup>76</sup> CHARTIER Roger, *Cartes et fictions (XVIe-XVIIIe siècle)*, Paris, Collège de France, 2022, pp. 55-66

<sup>77</sup> LESTRINGANT Frank, *Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Vernes*, Genève, Droz, 2022, pp. 372-378

## *D – Un cadre d’adhésion toujours propice aujourd’hui ?*

De ces trois schémas contextuels émerge un cadre particulièrement favorable à la réception idéologique et culturelle de l’imaginaire cartographique du premier âge moderne. L’ouverture sur le monde, l’institutionnalisation géographique, la diffusion de l’écrit et de l’image, ainsi que les sensibilités fantastiques et maritimes, contribueront non seulement à mettre en lumière l’iconographie issue de la cartographie des Grandes Découvertes, mais créent également les conditions d’une véritable adhésion socio-culturelle à ces représentations visuelles. Cette configuration historique particulière suggère que les cartes maritimes modernes ont pu ainsi trouver un terreau fertile pour faciliter leur circulation et leur appropriation par les contemporains.

Ces sensibilités contemporaines pour le voyage, le lointain et l’aventure semblent d’ailleurs se perpétuer et s’intensifier au XXe et XXIe siècle. L’essor contemporain de la littérature imaginaire, la démocratisation du voyage devenu plus accessible que jamais, ainsi que la multiplication exponentielle d’œuvres culturelles liées à l’aventure et à l’imaginaire témoignent de la persistance de ces sensibilités<sup>78</sup>. Les univers d’aventure et de fantasy prolifèrent aujourd’hui dans la bande dessinée, le cinéma, les jeux vidéo et les plateformes numériques, créant un environnement culturel encore plus propice à la circulation de cette iconographie cartographique. Ces nouveaux médiums visuels semblent par ailleurs offrir des espaces privilégiés pour la multiplication et la diffusion des signes cartographiques hérités de la période moderne, comme nous le verrons. Cette continuité suggère que les mécanismes d’adhésion identifiés au XIXe siècle ont non seulement perduré, mais se sont amplifiés dans notre société contemporaine

Cependant, toute cette analyse contextuelle ne nous renseigne toujours pas sur les modalités concrètes de circulation de cette iconographie dans la sphère culturelle contemporaine. Notre recherche visera donc à identifier les médiums spécifiques ayant assuré cette circulation depuis 1875 (l’Exposition universelle de Paris) jusqu’à aujourd’hui, en analysant comment cette adhésion socio-culturelle s’est traduite par des pratiques affectives de réappropriation. Ce travail, ancré à la fois dans le présent et dans l’histoire contemporaine, combine plusieurs approches méthodologiques pour saisir la complexité de ce processus de transmission culturelle.

---

<sup>78</sup> Cf. RÉGUANT Frédéric, *La puissance des genres fictionnels de l’imaginaire : sociologie d’une mouvance sociétale. Sociologie*. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2017, 518 p.

### III - METHODOLOGIE DE RECHERCHE : VERS UN CROISEMENT HISTORIOGRAPHIQUE

Notre démarche de recherche s'est réalisée par un travail sur des sources diverses dans les fonds de quelques bibliothèques françaises. Mais pour expliquer ce processus, il nous fallait également mettre en place une méthodologie au cœur d'un croisement disciplinaire.

#### *A – Aux sources de l'iconographie : une enquête historique*

Notre investigation historique procède d'une nécessité épistémologique fondamentale, à savoir comprendre les conditions de production originelles de la cartographie moderne pour saisir les modalités de réappropriation contemporaine. L'examen de plus d'une centaine de documents cartographiques a permis d'identifier la « cartographie des Grandes découvertes »<sup>79</sup> comme la matrice de l'iconographie qui nous préoccupe. Cette périodisation n'est pas fortuite puisqu'elle correspond à un moment historique où s'articulent la transformation des savoirs géographiques et l'émergence d'une esthétique prestigieuse de la représentation du monde.

L'analyse de cette imagerie complexe s'appuiera donc sur les méthodes éprouvées de l'histoire de la cartographie. Les travaux de François de Dainville nous fourniront les outils de décodage linguistique nécessaires<sup>80</sup>, tandis que l'approche théorique de Christian Jacob éclairera les processus de représentation graphique dans leur dimension sociale et culturelle<sup>81</sup>. Nous avons également utilisé des glossaires présents dans des ouvrages se portant sur l'histoire des cartes maritimes, comme le glossaire effectué par Monique De La Roncière et Michel Mollat du Jourdin<sup>82</sup>, ainsi qu'un catalogue d'exposition de 2012 sur les cartes marines sur vélin<sup>83</sup>.

Il nous faudra dépasser une lecture purement descriptive pour accéder aux logiques symboliques qui sous-tendent la production de ces documents. L'enrichissement de ce corpus par les recherches de Numa Broc<sup>84</sup>, et Jean-Marc Besse révèle les enjeux culturels

<sup>79</sup> **BROC Numa**, *La géographie de la Renaissance 1420-1620*, Paris, Les éditions du C.T.H.S, 1986, p. 43

<sup>80</sup> **DAINVILLE DE François**, *Le langage des géographes : termes, signes, couleurs des cartes anciennes 1500-1800*, Paris, CTHS, 2018, 301 p.

<sup>81</sup> **JACOB Christian**, *L'empire des cartes : Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992, 537 p.

<sup>82</sup> **LA RONCIERE Monique, MOLLAT DU JOURDIN Michel**, *Les portulans : cartes marines du XIIIe au XVIIe siècle*, Paris, Nathan ; Fribourg, Office du livre, 1984, 295 p.

<sup>83</sup> **HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène VAGNON Emmanuelle (dir.)**, *L'âge d'or des cartes marines : Quand l'Europe découvrait le monde*, Paris, Seuil - BNF, 2012, 256 p.

<sup>84</sup> **BROC Numa**, *Op.cit.*, 258 p.

et politiques qui informent la création cartographique moderne<sup>85</sup>. Cette contextualisation historique s'avère indispensable car elle permet de comprendre pourquoi certains motifs iconographiques se cristallisent tout particulièrement à cette époque moderne, créant les premières conditions de leur persistance ultérieure dans l'imaginaire collectif.

### ***B – Sur le terrain de la réception : une approche anthropologique***

La compréhension des mécanismes de circulation contemporaine nécessitait un déplacement méthodologique vers l'anthropologie des savoirs. Cette approche, reprise de celle de Christian Jacob<sup>86</sup> ou encore Françoise Waquet<sup>87</sup>, nous permettra d'analyser les processus culturels qui président à la transmission de ces cartes auprès de lieux de savoirs. Leur conception du savoir, comme construction collective et émotionnellement investie, pourrait éclairer les modalités par lesquelles l'iconographie cartographique moderne trouve de nouveaux espaces de savoir, et donc des espaces de réception. L'enquête ethnographique menée dans diverses institutions culturelles s'inscrit dans cette perspective théorique. Elle vise à identifier les médiations concrètes qui permettent la rencontre entre le patrimoine cartographique moderne et le public contemporain. Les entretiens menés auprès des publics des artistes souligneront les mécanismes d'appropriation subjective, nous informant sur ces modalités culturelles de réception.

L'analyse sémiotique constitue le complément théorique indispensable de cette approche anthropologique. La théorie saussurienne du signe<sup>88</sup> fournit le cadre conceptuel pour comprendre comment les signifiants visuels de la cartographie moderne se chargent de nouveaux signifiés dans leur circulation contemporaine. Les analyses barthésiennes de la mythologie moderne éclairent les processus par lesquels ces signes acquièrent une dimension symbolique qui dépasse leur fonction originelle<sup>89</sup>. Enfin, la théorie de la réception d'Umberto Eco, notamment son concept de lecteur modèle<sup>90</sup>, permettra de comprendre comment des œuvres culturelles programment leur propre interprétation tout en laissant place à la créativité herméneutique du récepteur.

<sup>85</sup> BESSE Jean-Marc, *Les grandeurs de la Terre : Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, ENS Ed. 2003, 420 p.

<sup>86</sup> JACOB Christian (dir.), *Lieux de savoir : Espaces et communautés*, Paris, Albin Michel, 2007, 1277 p.

<sup>87</sup> WAQUET Françoise, *Une histoire émotionnelle du savoir : XVIII – XXIe siècle*, Paris, CNRS Editions, 2019, 348 p.

<sup>88</sup> ARRIVÉ Michel, « Qu'en est-il du signe chez Ferdinand de Saussure ? ». *Journal français de psychiatrie*, 2007/2 n° 29, 2007. p.39-41.

<sup>89</sup> BARTHES Roland, « Éléments de sémiologie ». Dans : *Communications*, 4, Recherches sémiologiques, 1964, pp. 91-135

<sup>90</sup> ECO Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale française, 1989, 314 p.

Cette perspective sémiotique trouvera son prolongement dans l'étude critique du monde patrimonial contemporain. Les cartes modernes prestigieuses des *Grandes Découvertes* subissent aujourd'hui des processus de valorisation différenciés selon les orientations institutionnelles. Les institutions culturelles, comme les bibliothèques et les musées, transforment aujourd'hui ces documents historiques en véritables objets patrimoniaux contemporains<sup>91</sup>. Les enquêtes de terrain dans les bibliothèques françaises nous permettront d'observer les stratégies muséographiques qui orientent la réception publique. L'analyse éditoriale s'avère aussi essentielle puisque de nombreuses publications pourraient avoir un rôle à jouer dans la diffusion cartographique moderne.

### *C – Dans l'intimité des sensibilités : vers une histoire culturelle*

L'articulation de ces approches historiques et anthropologiques appelle un enrichissement théorique par les questions de représentations et de sensibilités. Selon nous, cette dimension méthodologique constitue aujourd'hui la clé de compréhension des logiques reproductives qui animent les artistes et littéraires contemporains dans leur réappropriation iconographique. L'histoire culturelle, englobant l'histoire des sensibilités, pourrait donc nous offrir un cadre disciplinaire approprié pour cette investigation.

L'histoire culturelle se définit épistémologiquement comme l'étude historique des représentations<sup>92</sup>. Elle vise à déconstruire les représentations culturelles et sensibles qui se cristallisent autour d'événements, d'objets, de lieux ou de groupes sociaux, tout en retraçant la généalogie de concepts strictement culturels. Les travaux de Thomas Dodman sur l'histoire de la nostalgie exemplifient cette démarche, en révélant les rouages culturels d'une émotion qui est pour lui historiquement construite<sup>93</sup>. De même, les recherches de Sylvain Venayre sur les conceptions et pratiques de l'aventure aux XIXe et XXe siècles démontrent comment ces sensibilités collectives se sont structurées historiquement<sup>94</sup>.

Notre approche trouvera son prolongement dans l'histoire des sensibilités, discipline qui examine les affects et sensorialités pour comprendre les perceptions historiques qui en résultent. Alain Corbin et Hervé Mazurel la définissent comme « l'étude

<sup>91</sup> HENRYOT Fabienne (dir.), *La Fabrique du patrimoine écrit : Objets, acteurs, usages sociaux*, Villeurbanne, Les Presses de l'ENSSIB, 20019, 307 p.

<sup>92</sup> ORY Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2015, pp. 9-11

<sup>93</sup> DODMAN Thomas, *Nostalgie : Histoire d'une émotion mortelle*, Paris, Seuil, 2022, 313 p.

<sup>94</sup> VENAYRE Sylvain, *La gloire de l'aventure : genèse d'une mystique moderne (1850-1940)*, Paris, Aubier, 2002, 350 p.

historique des sens, perceptions et émotions jusqu'à celle des sentiments et passions »<sup>95</sup>. Cette perspective théorique s'avère particulièrement heuristique pour analyser la réception et la perception contemporaines des cartes maritimes modernes. Elle nous permettra d'accéder aux dimensions affectives qui sous-tendent aujourd'hui la valorisation iconographique des cartes modernes.

### *D – Comblent des lacunes historiographiques*

Toute cette articulation méthodologique nous permet de souligner une lacune historiographique significative. Si l'histoire de la cartographie, l'anthropologie des savoirs et l'histoire culturelle offrent chacune des outils d'analyse pertinents, la question de la réception contemporaine de l'iconographie cartographique moderne demeure toutefois largement inexplorée. Cette lacune se manifeste particulièrement dans l'étude de deux corpus contemporains, les cartes picturales et les cartes imaginaires.

Les cartes picturales du XXe siècle, qui reproduisent les imaginaires iconographiques de la cartographie des Grandes Découvertes, n'ont fait l'objet que très peu d'analyses. Les ouvrages existants affirment, certes, que leur iconographie « s'inspire des cartes médiévales et modernes »<sup>96</sup> sans approfondir la réflexion comparative ou analyser les mécanismes émotionnels de cette transmission. En France, cette lacune académique s'avère particulièrement flagrante. Des illustrateurs comme Daniel Derveaux ou Lucien Boucher, auteurs de cartes picturales, demeurent aujourd'hui très peu documentés sur le terrain de la recherche.

Les cartes imaginaires littéraires, bien qu'ayant bénéficié de davantage d'attention académique<sup>97</sup>, souffrent toutefois d'une approche théorique limitée. Les recherches existantes privilégient avant tout l'étude de leur contenu narratif et de la relation aux récits littéraires. L'iconographie même de ces cartes reste rarement étudiée, et lorsqu'elle l'est, c'est généralement sous l'angle symbolique d'une relation avec le récit associé. Aucune étude diachronique n'a véritablement interrogé les filiations visuelles entre ces créations contemporaines et la *cartographie des Grandes Découvertes*.

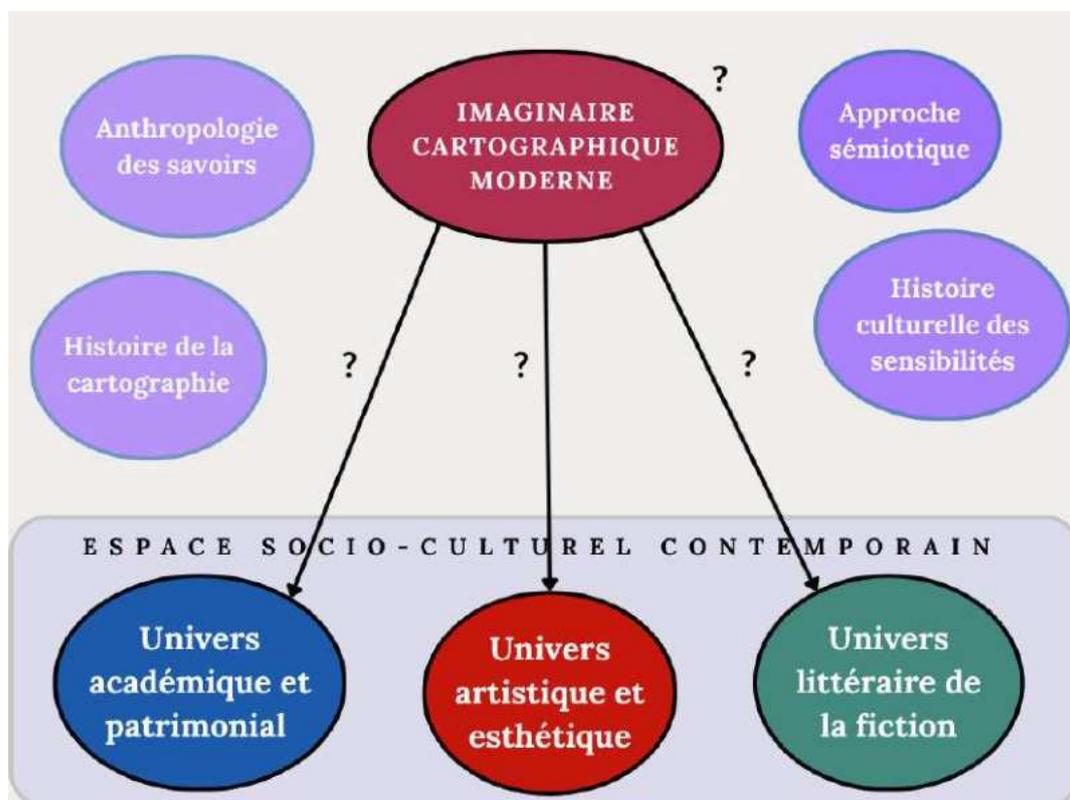
<sup>95</sup> MAZUREL Hervé, CORBIN Alain, *Histoire des sensibilités*, Paris, PUF, 2022, p. 10-11

<sup>96</sup> HORNSBY Stephen J., *Picturing America : the golden age of pictorial maps*, Chicago, University of Chicago Press, 2017, p. 2

<sup>97</sup> JOURDE Pierre, *Géographies imaginaires : de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle*, Paris, José Corti, 1991.

## NOTRE DEMARCHE

Si nous disposons désormais des clés méthodologiques et des outils conceptuels nécessaires, les réponses à nos interrogations demeurent complexes et nécessitent une investigation empirique approfondie. Qu'il s'agisse des théories paradigmatiques de Kuhn, de l'approche bourdieusienne des champs sociaux et de l'habitus, ou encore de l'analyse sémiotique saussurienne, tout cela ne répondait clairement pas à nos questions implicites sur les modalités culturelles de cette réception iconographique. Notre démarche vise à combler cette lacune par une étude diachronique qui articule cartes picturales et imaginaires contemporaines avec un corpus de cartes modernes sélectionnées. Cette approche comparative permettra de démêler les mécanismes de transmission visuelle et de comprendre comment s'opère la métamorphose sémiotique des signes cartographiques à travers les siècles. L'analyse corrélera ces filiations iconographiques avec l'ensemble des processus académiques de mise en image, qui ont favorisé l'intégration de cet imaginaire dans la sphère culturelle contemporaine.



**Figure 7** : Schéma méthodologique de notre analyse qui sera réalisé pour ce travail de recherche - Réalisation : Guerillot Lucas

La complexité de cette méthodologie nous conduit toutefois à circonscrire notre investigation au cas français, tout en gardant à l'esprit que ce phénomène trouve sans doute des échos sur les territoires européens. Cette circulation transhistorique de l'imaginaire cartographique maritime suppose une transposition remarquable entre deux périodes pourtant distinctes. Un processus que seules peuvent expliquer des permanences esthétiques et émotionnelles profondes autour de ces documents culturels. Pour saisir cette transmission, il convient d'analyser les processus par lesquels cette iconographie s'est détachée de son contexte historique originel pour devenir aujourd'hui un capital culturel autonome et reconnaissable.

Cette investigation conduit à interroger les modalités spécifiques de cette mouvance temporelle. *En quoi les imaginaires cartographiques modernes se prêtent-ils particulièrement à des transpositions iconographiques entre le premier âge moderne et l'époque contemporaine ? Que révèlent ces imaginaires des sensibilités contemporaines à l'égard de l'espace cartographié ? Finalement, cette manière de cartographier l'espace, comme lors des Grandes Découvertes, devient-il un fait culturel aujourd'hui ?*

Pour élucider ces questions, il s'agira d'abord de redéfinir *l'iconographie maritime* de l'âge moderne des *Grandes Découvertes* dans sa spécificité historique ? Nous y analyserons les intentions originelles et les contextes qui ont présidé à la création de cartes maritimes prestigieuses. Puis notre recherche s'articulera autour de trois axes complémentaires qui reconstituent le parcours de cette iconographie dans l'espace culturel contemporain. En premier lieu, nous examinerons comment cet imaginaire a été réinvesti dans la sphère contemporaine par les institutions patrimoniales et culturelles. Puis nous analyserons les processus de réutilisation par les artistes contemporains du XXe et XXIe siècle. Enfin, nous verrons qu'une circulation très diffuse de cette iconographie moderne s'est effectuée principalement par les voies de la fiction imaginaire. Il se pourrait alors que cette dernière modalité de diffusion soit responsable de l'intégration de l'iconographie dans l'imaginaire collectif, en assurant une permanence culturelle dans l'esprit contemporain.

## AVANT-PROPOS - IDENTIFIER L'IMAGINAIRE CARTOGRAPHIQUE MODERNE

---

Pour comprendre le processus de diffusion de cet imaginaire cartographique opéré à la période contemporaine, il faut remonter à l'âge d'or de cette iconographie, particulièrement présente durant les Grandes Découvertes (1450-1650). Cette investigation soulève des enjeux sémiotiques cruciaux pour notre analyse. Nous souhaitons identifier les signifiants et signifiés de ces motifs iconographiques. Chaque élément - rose des vents, monstre marin, caravelle - fonctionne comme un signe saussurien, associant signifiant visuel et signifiés culturellement déterminés. Cette iconographie constitue également un capital culturel collectif, dont il convient d'analyser les modalités d'émergence. Comment ce capital culturel va-t-il s'incorporer dans les pratiques cartographiques, s'objectiver dans des productions prestigieuses, et s'institutionnaliser au cœur du premier âge moderne ? En délimitant un corpus de cartes reconnues et populaires de cette période, nous pourrions identifier l'ensemble de leurs codes visuels, créant les bases d'une analyse comparative avec les usages contemporains.

### CHAPITRE 1 – VERS LE CONTEXTE DES CARTES MARITIMES

Pour comprendre ces cartes ornementées, il faut les replacer dans leur contexte historique particulier. Cette période se caractérise par l'essor des explorations maritimes, les progrès techniques en cartographie, et l'émergence d'un nouveau langage visuel qui puisait néanmoins dans les traditions médiévales et antiques. Cette analyse contextuelle nous éclairera ainsi sur les structures sociales et collectives qui ont façonné les pratiques et les modes d'expression des cartographes de l'époque moderne.

#### I – Un contexte propice à la réalisation de cartes maritimes

Les cartes géographiques des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles sont effectivement populaires pour leurs illustrations et ornements. « Évoquer la géographie de la Renaissance, c'est faire surgir tout un monde d'images colorées »<sup>98</sup>. Sur ces deux siècles de mouvements symboliques associés à la littérature, à la science, aux voyages et aux arts, il semble que

---

<sup>98</sup> BROU Numa, *La géographie de la Renaissance, 1420-1620*, Paris, Les éditions du C.T.H.S, 1986, p. 7

les cartes aux composantes maritimes atteignaient une forme d'âge d'or. Cette efflorescence se produisait au cœur des évolutions techniques et de l'effervescence imaginative autour des explorations maritimes et coloniales.

### *A – La diffusion des cartes par l'invention de l'imprimerie à caractères mobiles*

Diffuser les cartes devenait plus significatif grâce à certaines évolutions liées au monde de l'imprimé à partir du XV<sup>e</sup> siècle. L'invention de l'imprimerie à caractères mobiles métalliques de Johannes Gutenberg en 1450 constituait une innovation majeure. Cette invention reposait à la fois sur la combinaison de caractères mobiles au sein d'une même machine et sur leur mise en forme par le biais d'un système de presse. Cette combinaison s'adaptait aux principes de la presse et à la réalisation d'une encre moins fluide et donc plus efficace pour le moulage des caractères<sup>99</sup>. Par cette invention du XV<sup>e</sup> siècle, l'imprimé connaissait ensuite un développement conséquent dans le monde du livre<sup>100</sup>. De nombreux libraires et éditeurs ouvraient leur imprimerie de façon à considérablement augmenter leurs ventes et productions écrites et graphiques

Par cette révolution technique mais aussi éditoriale, la cartographie connaissait également un certain engouement, plus considérable qu'à la période médiévale<sup>101</sup>. Si la cartographie moderne se diffusait par ce médium qu'était l'imprimerie, l'ancienne géographie médiévale circulait elle aussi par ce même procédé technique. Avec la montée de l'imprimé, les modernes bénéficiaient d'une plus grande possibilité de vendre, de reproduire et d'éditer des cartes, expliquant alors l'apparition considérable de librairies spécialisées en cartographie. L'évolution de la gravure sur bois à la gravure sur cuivre fut une évolution majeure à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, permettant aux graveurs et cartographes flamands de prendre l'ascendant dans le marché imprimé<sup>102</sup>. L'attractivité des documents cartographiques se produisait donc par une évolution drastique du monde imprimé mais aussi par une diffusion plus ouverte du livre<sup>103</sup>. De plus, un certain nombre d'atlas étaient publiés en langue vernaculaire permettant donc une meilleure accessibilité, dans l'héritage des actions culturelles menées à la Renaissance. Le livre, par l'imprimé, devenait moins

---

<sup>99</sup> **BLASSELLE Bruno**, *Histoire du livre – Volume 1*, Paris, Gallimard, pp. 44-45

<sup>100</sup> **BARBIER Frédéric**, « Chapitre 2 - Gutenberg et l'invention de l'imprimerie ». Dans : , F. Barbier, *Histoire du livre en Occident*, Paris: Armand Colin, 2012, pp. 83-102.

<sup>101</sup> **BROC Numa**, *Op.cit.*, p. 19

<sup>102</sup> **PELLETIER Monique**, *Cartographie de la France et du monde de la Renaissance au Siècle des lumières*. Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2002. En ligne à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.4000/books.editionsbnf.1059>

<sup>103</sup> **WALSBY Malcolm**, *L'imprimé en Europe occidentale 1470-1680*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 223-225

cher et moins rare que dans les traditions médiévales, permettant à plus d'individus de pouvoir s'initier aux représentations cartographiques.

## ***B – La diffusion moderne de la Géographie de Ptolémée***

Le monde de la cartographie médiévale se renouvelait aussi au XVe siècle par une sorte de redécouverte ou plus précisément d'une nouvelle diffusion de la *Géographie de Ptolémée*, dans l'intérêt montant et humaniste pour les savoirs antiques<sup>104</sup>. Considérée comme la « véritable bible géographique de la Renaissance »<sup>105</sup>, la redécouverte de ce manuscrit de l'astronome antique fut un véritable changement de paradigme dans la représentation moderne de notre monde. Ce document restait grandement ignoré sur le territoire occidental jusqu'au début du XVe siècle, bien qu'elle eût été traduite en arabe dès le IXe siècle<sup>106</sup>. L'une des premières traductions latines fut réalisée par Jacobus Angelus aux alentours de 1409, dédiée au pape Alexandre V. La première édition imprimée en version latine parut à Vicence en 1475, et celle accompagnée des cartes paraissait en 1477 à Bologne. Entre l'édition de 1475 et l'édition de 1578 de Mercator, nous pouvions compter treize éditions italiennes, dix éditions allemandes et deux éditions françaises<sup>107</sup>. Ces rééditions successives témoignaient alors de toute l'effervescence culturelle et scientifique qui se jouait autour de la *Géographie de Ptolémée*.

Ce document, composé de multiples planches, apportait un certain nombre de nouveautés dans la manière de concevoir la représentation terrestre mais aussi de concevoir la cartographie. Dans ce manuscrit se trouvaient « un catalogue du nom des lieux, un langage conceptuel permettant de hiérarchiser les objets géographiques, une méthode de projection cartographique et un système de détermination des lieux à la surface de la Terre »<sup>108</sup>. Pour ce qui concernait les deux dernières nouveautés, les cosmographes du XVIe siècle apprenaient ces nouvelles techniques liées à la représentation terrestre. Par cette projection sous forme ovale apposée sur une surface plane, la *Géographie de Ptolémée* amenait cette nécessité de représenter le monde selon une étude des dimensions de la Terre et d'y ajouter les variations liées à notre sphère terrestre. Autre élément, la géographie ptoléméenne insistait sur la nécessité de la

---

<sup>104</sup> BROU Numa, *Op.cit.*, p. 15

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>106</sup> BROU Numa, *Op.cit.*, p. 15

<sup>107</sup> BESSE Jean-Marc, *Les grandeurs de la Terre : Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, ENS Editions, 2003, p.

113

<sup>108</sup> *Ibid.*

méthode des coordonnées par un système de grille pour la définition d'un lieu, représentant à la fois la position et la forme des lieux (rivières, forêts etc.) et insistant sur la détermination générale de tous les lieux du monde<sup>109</sup>. Cette dernière considération amenait à revoir la conception des planisphères et mappemondes dans le niveau de description terrestre mais aussi maritime. Que ce soit par son attrait visuel, technique ou théorique, la *Géographie de Ptolémée* eut l'effet d'une révolution paradigmatique au sein des disciplines géographiques et hydrographiques à partir de la fin du XVe siècle.

### *C – La période des Grandes Découvertes : Vers les explorations maritimes*

Toujours à la même période, à partir de la deuxième moitié du XVe siècle, le développement du voyage maritime se produisait sous les impulsions coloniales et navales des nations occidentales. Nous y retrouvons le voyage vers le Nouveau monde et la découverte de l'Amérique, par Christophe Colomb en 1492<sup>110</sup>, impulsant d'une certaine manière l'imaginaire du lointain et la conquête coloniale par les sociétés européennes. Vasco de Gama entreprenait ensuite un voyage aux Indes entre 1497 et 1499<sup>111</sup>. Nous étions alors à l'aube de ce qu'on appelle les *Grandes Découvertes*, désignant cette période moderne allant de la fin du XVe au début du XVIIe siècle où s'affirmaient des actions et réflexions liées à la découverte et conquête de territoires non-européens<sup>112</sup>. Dans une démarche politique de colonisation et de pouvoir national, de nombreux voyages maritimes étaient réalisés pour exploiter ces territoires découverts. Nous comptons les explorations maritimes vers les Indes, avec Vasco de Gama mais aussi Antonio de Pigafetta, Ludovico di Varthema ou encore Jan Huygen van Linschoten<sup>113</sup>. De nombreux voyages étaient aussi réalisés vers le Nouveau Monde comme celui d'Amerigo Vespucci entre 1497 et 1504<sup>114</sup>. Nous notons aussi des explorations près du Canada comme avec Jacques Cartier entre 1534 et 1536<sup>115</sup>. Enfin, nous pouvons citer des personnalités du voyage comme Fernand de Magellan, ayant le projet d'atteindre les Indes orientales et traversant l'océan Pacifique à qui il donna d'ailleurs ce nom<sup>116</sup>.

---

<sup>109</sup> BESSE Jean-Marc, *Op.cit.*, p. 129

<sup>110</sup> BERTRAND Romain (dir.), *L'exploration du monde : une autre histoire des Grandes découvertes*, Paris, Seuil, 2019, p. 142

<sup>111</sup> BERTRAND Romain (dir.), *Op.cit.*, pp. 151-155

<sup>112</sup> Voir BERTRAND Romain (dir.), *Op.cit.*, 2019.

<sup>113</sup> LABORIE Jean-Claude, LESTRINGANT Frank, *Voyageurs de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2019, pp 105-187

<sup>114</sup> *Ibid.*, pp. 216-221

<sup>115</sup> *Ibid.*, pp. 276-283

<sup>116</sup> BERTRAND Romain (dir.), *Op.cit.*, pp. 149-173

Ces explorations maritimes exerçaient une influence directe sur le monde de la cartographie, particulièrement dans la récupération de données topographiques et hydrographiques. Dans une certaine mesure, les voyages contribuaient aussi à l'imaginaire des cartographes modernes. Cette exploration de *Terra Incognita* influençait les manières de composer et d'illustrer les cartes, jouant entre la sphère émotive de l'inconnu et celle de la représentation du voyage maritime. De façon réciproque, le monde de la cartographie influençait et encourageait les explorations maritimes par son évolution technique. À ce titre, Numa Broc proposait l'hypothèse que les grands voyages maritimes étaient des conséquences du renouvellement de la géographie, plutôt que des causes<sup>117</sup>. Il semble donc qu'il y ait eu une inter-influence qui se jouait entre le monde cartographique et le monde de l'exploration navale. Peut-être alors que les cartographes avaient un rôle à jouer dans la manière de guider et de faire rêver les explorateurs, expliquant alors les nouvelles démarches dans la représentation<sup>118</sup>.

#### ***D – L'émergence progressive du géographe de cabinet***

Le monde des cartographes connaissait une effervescence par les trois évocations précédentes, à savoir la diffusion possible des cartes par l'imprimerie, la redécouverte de la Géographie de Ptolémée bien que ce terme de *redécouverte*<sup>119</sup> soit à nuancer, et l'émulsion autour des explorations maritimes. Les cartographes connaissaient alors une nouvelle forme de paradigme dans leur manière de dessiner la Terre, c'est-à-dire que leur représentation évoluait et changeait par les découvertes qui se réalisaient au XVe et XVIe siècle. Si ce changement ne s'appliquait pas à tous les cartographes, la diffusion s'opérait considérablement par les éditions successives qui se réalisaient durant tout le XVIe siècle. « La configuration de la Terre – une sphère entourée d'eau placée au centre du cosmos et divisée en trois continents faisait désormais consensus »<sup>120</sup>, permettant ainsi une plus grande place au territoire marin. Témoignant des exigences culturelles de l'époque, la cartographie de la Renaissance se voulait alors simultanément descriptive et illustrative.

Ce travail de description illustrative se réalisait considérablement par ce que l'on appelait les géographes de cabinet. Le travail de ces derniers se faisait dans la complétude

---

<sup>117</sup> BROC Numa, *Op.cit.*, p. 8

<sup>118</sup> *Ibid*

<sup>119</sup> BESSE Jean-Marc, *Op.cit.*, p. 111

<sup>120</sup> MARECHAUX Laurent, *Les défricheurs du monde : Ces géographes qui ont dessiné la Terre*, Paris, Cherche midi, 2020, p. 83

de l'expérience fragmentaire du voyageur<sup>121</sup>. Il y avait cette idée d'une restitution du voyage et de l'itinéraire des parcours réalisés. Ce travail cartographique de mise en forme se réalisait au sein d'un bureau, loin des explorations navales. Le géographe était un compilateur minutieux, réunissant l'ensemble de documents nécessaires pour la réalisation d'une carte. Sur sa table de travail pouvaient se trouver des récits bibliques, des comptes rendus de voyage, des textes antiques, comme les données de la *Géographie de Ptolémée*, ou bien encore des cartes rares<sup>122</sup>. Non-isolée aux échanges extérieurs, la communication du géographe de cabinet se réalisait de vive voix, par échanges épistolaires, bénéficiant parfois de l'aide d'un secrétaire<sup>123</sup>. Ces géographes de cabinet se permettaient souvent quelques représentations décoratives, selon leurs intentions et les enjeux artistiques de leur travail. Il n'était donc pas rare de retrouver des navires et des créatures marines sur les cartes de ces géographes, les premiers évoquant les expéditions et les seconds étant la représentation expériences vécues par les explorateurs.

### *E – Des cartes majestueuses : Des objets de prestige et d'éditorialisation*

Le travail de représentation du monde, et des voyages, se réalisait aussi dans un but éditorial ou royal. Les cartographes flamands du XVIIe siècle vendaient et diffusaient des cartes et atlas pour leur propre compte, dans un objectif monétaire et de reconnaissance scientifique. Vivre du travail de cartographie était en réalité très coûteux et des moyens financiers étaient largement requis pour continuer des activités de cette envergure. C'était donc « la vente de carte au XVIe comme au XVIIIe siècle qui constituait un revenu important »<sup>124</sup>. Abraham Ortelius, cartographe flamand, faisait justement fortune dans la vente commerciale de cartes, particulièrement par ses atlas composés de belles cartes descriptives et illustratives<sup>125</sup>. La diffusion, latine et vernaculaire, de ces atlas pouvait alors amener des revenus importants pour l'auteur lui permettant à la fois une reconnaissance prestigieuse et une continuité de son activité professionnelle.

Il convient de noter aussi qu'un certain nombre de géographes réalisaient des cartes esthétiquement sublimes dans l'objectif de répondre à des commandes de prestige. Des personnalités de la haute noblesse, amiraux, princes ou rois, pouvaient exiger des cartes

---

<sup>121</sup> HAGUET Lucile, « Les géographes de Cabinet : XVIe – XVIIIe siècle », Dans. *Artistes de la carte : De la Renaissance au XXIe siècle*, HOFMANN Catherine (dir.), Paris, Éditions Autrement, 2012, p. 15

<sup>122</sup> *Ibid*

<sup>123</sup> *Ibid*, p. 18

<sup>124</sup> *Ibid*, p. 28

<sup>125</sup> HAGUET Lucile, *Op.cit*, 2012, p. 28-30

somptueuses puisque celles-ci jouaient généralement ce rôle décoratif de représentation du monde. Avoir une représentation du monde en sa demeure, aux allures ornées et décoratives, c'était posséder une forme de pouvoir sur l'entièreté des attraits du monde. Les cartographes répondaient à ce type de commande en travaillant parfois sous le compte d'une puissance royale, leur permettant d'avoir à la fois des revenus et une reconnaissance sociale.



**Figure 8 :** DESCELIERS Pierre, Planisphère nautique, ms col. sur vélin, Arques, Normandie, 1546. 135x215cm. Collections de la British Library de Londres sous la cotation AD. MS 24065.

Plusieurs cartes normandes étaient par exemple dédiées à de hautes personnalités comme celle de Desceliers pour le compte du Roi Henri II (Figure 8) ou Le Testu qui dédia son atlas (Annexe B.5) de 1555 à l'amiral de Coligny<sup>126</sup>. Certains commanditaires, souvent des imprimeurs ou savants fortunés, passaient des contrats dans l'objectif d'illustrer un ouvrage par des gravures cartographiques<sup>127</sup>.

Ces objets de prestige et de ventes éditoriales expliquaient alors tout le travail réalisé sur l'esthétique, l'ornementation et les illustrations de ces cartes. Elles se voulaient sublimes pour répondre aux attentes des modernes qui avaient les moyens de se les acquérir. L'imaginaire du cartographe permettait alors de composer une esthétique, inspirée à la fois des représentations médiévales et antiques tout en s'adaptant aux témoignages des explorateurs modernes. Cette production cartographique moderne témoignait d'une double appartenance remarquable aux champs artistique et scientifique. Ces cartes fonctionnaient simultanément comme des œuvres d'art destinées à l'ornementation et à la représentation du pouvoir, et comme des instruments scientifiques visant à la connaissance et à la navigation. Cette ambivalence constitutive explique leur reconnaissance qui se faisait à différentes échelles, auprès d'acteurs de différents champs sociaux. Entre volonté scientifique, politique et artistique, les cartes aux composantes maritimes connurent alors une certaine forme de diffusion et de reconnaissance moderne qui perdure encore aujourd'hui.

<sup>126</sup> TOULOUSE Sarah, « Les hydrographes normands XVIe et XVIIe », Dans : HOFMANN (dir.), *Op.cit.*, 2012, p. 136-137

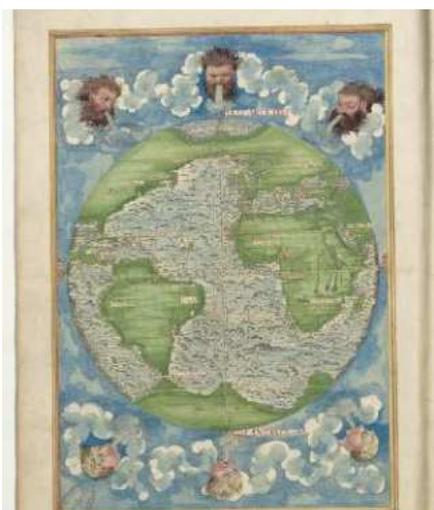
<sup>127</sup> HAGUET Lucile, *Op.cit.*, 2012, p.30

## II – Les cartes modernes prestigieuses : une distinction typologique

Parmi ces cartes ornées et illustrées de la Renaissance, une grande partie d'entre elles se composaient de la présence plus ou moins forte d'un territoire marin. Ces documents cartographiques accordaient une place prépondérante à l'importance de la mer et des océans. Cette caractéristique découlait des nouvelles découvertes autour de la représentation du monde, mais aussi de cette interdépendance avec les explorations navales et de la fascination des modernes pour les nouveaux mondes souvent situés au large des côtes océaniques et méditerranéennes. Nous essaierons d'identifier, sous plusieurs échelles, la typologie de ces cartes ornées et reconnues de la période moderne.

### A – Les cartes cosmographiques : décrire l'univers dans son entièreté

Dans une échelle la plus large, nous retrouvons les cartes *cosmographiques*. Cette notion de cosmographie se définissait au XVI<sup>e</sup> siècle comme « la description courante de



**Figure 9** : LE TESTU Guillaume, *Cosmographie universelle*, selon les navigateurs tant anciens que modernes, plan 16v, ms col. sur vélin, Le Havre, 1555, 55x40 cm. Conservée au Service historique de la Défense sous la cotation D.1.Z.

la Terre »<sup>128</sup>. Toutefois, le jésuite Pierre Bourdin enseignait en 1638 la cosmographie comme forme de « description ou représentation de tout le Monde, c'est-à-dire du ciel et de la terre et autres principales parties de l'Univers »<sup>129</sup>. Une cosmographie se voulait donc comme une étude descriptive de l'Univers en allant au-delà de la surface terrestre<sup>130</sup>. Nous retrouvons par exemple la *Cosmographie universelle* de Guillaume Le Testu en 1555 (Figure

9), où des planches décrivaient d'autres territoires que ceux du monde connu. L'auteur veillait parmi ses planches à dessiner des territoires qui allaient au-delà de notre perception terrestre. De son imaginaire culturel, il y représentait les Terres de feu, la Terre australe et des territoires célestes parsemés de personnages imaginaires et mythologiques<sup>131</sup>. Une cosmographie se voulait donc être une représentation universelle au sens strict, mais sous l'influence régulière des perceptions médiévales et antiques.

<sup>128</sup> DAINVILLE DE François, *Op.cit.*, p. 21

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 21

<sup>130</sup> LE CARRER Olivier, *Océans de papier*, Grenoble, Glénat, 2006, p. 128

<sup>131</sup> Cf. LESTRINGANT Frank, *Cosmographie universelle : selon les navigateurs tant anciens que modernes par Guillaume Le Testu*, Paris, Arthaud, 2012, 239 p

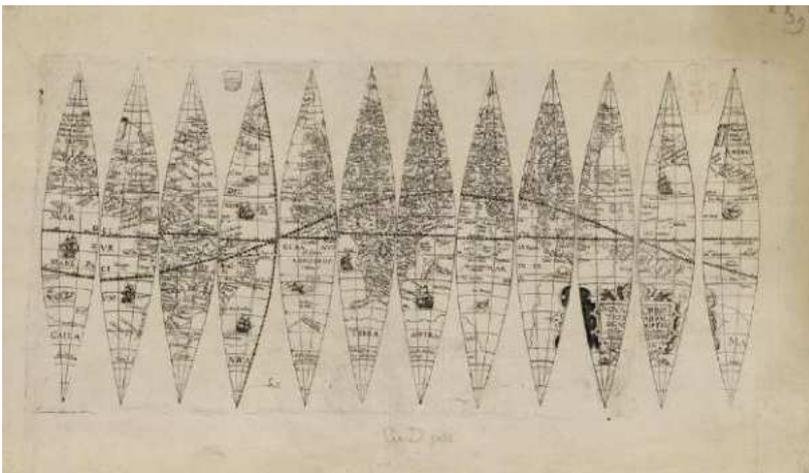
**B – Les globes terrestres (et célestes) : représenter le monde sous forme sphérique**

Plus étonnant par sa forme, nous retrouvons la fabrication des globes terrestres et célestes qui s'opérait à partir de la fin du XVe siècle. Le premier globe terrestre avait été réalisé par Martin Behaim en 1492<sup>132</sup>. La réalisation de ce type d'objet intervenait dans cette exigence d'avoir une rigueur théorique dans la production cartographique, Il fallait veiller à tracer les méridiens, l'équateur et autres mesures de façon concordante à la forme de notre planète. Il s'agissait alors d'apposer des fuseaux sur une sphère en cuivre, les fuseaux étant des parties distinctes de la représentation terrestre ou céleste<sup>133</sup>. Ces fuseaux étaient prédécoupés de manière à pouvoir les assembler entre eux. Souvent réalisés par deux, sous une représentation à la fois terrestre et céleste, le globe était déployé à la Renaissance



**Figure 10** : BEHAIM Martin, Globe terrestre, 1 globe ms. et col., Nuremberg, 1492 (reproduction de l'original de 1492). 0,505 de diamètre. Conservé à la BnF sous la cote GE A-276. – Annexe F.2

comme un objet figuratif et décoratif lié à la connaissance et à l'appropriation du monde<sup>134</sup>. À ce titre, le globe s'ornait généralement d'une iconographie décorative y compris d'illustrations en lien avec le monde maritime. Nous pouvons par exemple citer le globe terrestre de Willem Blaeu en 1602 (Annexe C.1) où l'on retrouvait des navires, monstres marins et roses des vents.



**Figure 11** : BLAEU Willem, Nova orbis terrarum descriptio (...), fuseaux du globe terrestre, Paris, J.Boisseau, 1636. Conservée à la BnF sous la cote GE D-5031 - Consultable sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8444040x>

<sup>132</sup> MARECHAUX Laurent, *Les défricheurs du monde : Ces géographes qui ont dessiné la Terre*, Paris, Cherche midi, 2020, pp. 102-104

<sup>133</sup> SUMIRA Sylvia, « La fabrication des globes imprimés », Dans : *Le monde en sphères*, HOFMANN Catherine, NAWROCKI François (dir.), 2019, Paris, BNF Editions, p. 140-143

<sup>134</sup> HOFMANN Catherine (et al.), *Le globe et son image*, Catalogue d'exposition, Paris, BNF Editions, 1995, 75 p.

## C – Les planisphères et mappemondes : projeter le monde sur une surface plane

Dans une configuration plus restreinte en termes de support, nous retrouvons les planisphères et parmi ces derniers, les mappemondes. Dans les deux cas, il s'agissait de représenter l'entièreté du globe sur une surface plane, feuille de papier ou de parchemin, d'où le terme de planisphère<sup>135</sup>.

Cette représentation a pu se réaliser grâce à Gérard Mercator, qui proposait en 1569 une nouvelle projection de notre planète<sup>136</sup>, sur le modèle géographique de Ptolémée. Cela se réalisait au moyen d'une projection élaborée par des techniques



**Figure 12** : ORTELIUS Abraham, *Typus orbis terrarum*, pagination 1, 1574 (réédition de l'original de 1570). BnF Cotation GE-DD-2005 (RES). Annexe C.7.1

géométriques de mesure et de représentation. Les planisphères représentés pouvaient être courbés dans leur représentation, comme pour le *Typus Orbis Terrarum* d'Ortelius en 1570 (Figure 12). Ou alors sous une forme rectangulaire comme ce fut le cas pour les planisphères de Domingos Teixeira en 1573 ou Nicolas Desliens en 1566<sup>137</sup>.

La mappemonde se différençait du reste des planisphères dans le sens où elle représentait le monde sous forme de deux hémisphères circulaires représentant les deux faces visibles de notre planète. Cette distinction s'était réalisée



**Figure 13** : MERCATOR Rumold, *Orbis terrae compendiosa descriptio* (...), Carte sans couleurs, Duisbourg, 1587 (original en 1569), 29x52 cm. BnF cote GE DD-2987 (69). Annexe C.6

particulièrement par le mathématicien Sylvestre-François Lacroix au XIXe siècle bien qu'il existât déjà des disparités au XVIIe<sup>138</sup>. L'exemple le plus connu de mappemonde demeurait *l'Orbis terrae* (Figure 13) de Rumold Mercator en 1587.

Ce terme est de *mappemonde* est à nuancer significativement de l'utilisation médiévale *Mappa Mundi*. Ce dernier correspond à une représentation médiévale figurée ou détaillée de la totalité du monde habité inscrite dans une forme circulaire ou en ellipse<sup>139</sup>.

<sup>135</sup> DAINVILLE DE François, *Op.cit.*, p. 43

<sup>136</sup> Cf. WATELET Marcel (dir.), *Gérard Mercator cosmographe : le temps et l'espace*, Anvers, Fonds Mercator, 1995, 445 p.

<sup>137</sup> Cf. *Le Planisphère* de Domingos Teixeira et de Nicolas Desliens en annexe A.6 et B.3

<sup>138</sup> DAINVILLE DE François, *Op.cit.*, p. 45

<sup>139</sup> HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène VAGNON Emmanuelle (dir.), *Op.cit.*, p. 249

## D – L'atlas, un recueil dédié à la représentation entière du monde

Dans une autre manière de représenter le monde dans son entièreté mais cette fois-ci sous la forme d'un corpus linéaire, nous avons les atlas qui se diffusaient rigoureusement à partir de la seconde moitié du XVIe siècle. L'atlas se voulait comme un recueil de différentes planches cosmographiques et cartographiques au sein d'un même recueil<sup>140</sup>. Il pouvait alors être défini comme un livre de géographie universelle qui contenait toutes les cartes du monde<sup>141</sup>. Ce fut en effet Gérard Mercator qui réalisa une *Cosmographie*, compilant des textes et des cartes, et qui désigna ce corpus sous le nom « d'Atlas », en comparaison de son effort au personnage éponyme<sup>142</sup>.

Pour autant, d'autres titres furent utilisés dans la réalisation de ce type de document cartographique. Nous avons le terme de *théâtre du monde*, particulièrement utilisé par

Abraham Ortelius pour son *Theatrum orbis terrarum* en 1570<sup>143</sup>. En plein âge baroque, ce terme associé à l'illusion permettait de mettre en valeur la perception de quelque chose qui n'était normalement pas visible<sup>144</sup>. Il convient par ailleurs de notifier que le *Theatrum* d'Ortelius est considéré comme le premier



**Figure 14** : ORTELIUS Abraham, *Theatrum orbis terrarum*, 9 ff. de pièces liminaires, dont 4 de tables. 70 cartes en couleur., 1574 (réédition de l'original de 1570). Conservé au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE-DD-2005 (RES).

« véritable atlas au sens moderne du terme »<sup>145</sup>. Il s'agit en effet d'un recueil de textes et de cartes uniformes lithographiées, reliés pour former le contenu d'un livre.

<sup>140</sup> DAINVILLE DE François, *Op.cit*, p. 67 68

<sup>141</sup> *Ibid*, p. 68

<sup>142</sup> *Ibid*, p. 67

<sup>143</sup> *Ibid*

<sup>144</sup> DAINVILLE DE François, *Op.cit*, p. 67

<sup>145</sup> KOKS Frans, « Atlas d'Ortelius », *Collections cartes générales*, Library of Congress. Consultable en ligne : [https://www.loc.gov/collections/general-maps/articles-and-essays/general-atlases/ortelius-atlas/#:~:text=Ortelius's%20Theatrum%20Orbis%20Terrarum%20\(Theatre.printing%20plates%20were%20specifically%20engraved.](https://www.loc.gov/collections/general-maps/articles-and-essays/general-atlases/ortelius-atlas/#:~:text=Ortelius's%20Theatrum%20Orbis%20Terrarum%20(Theatre.printing%20plates%20were%20specifically%20engraved.)

Nous pouvions noter aussi l'utilisation du terme miroir par Cornelis et Gérard de Jode pour leur atlas, le *Speculum Orbis Terrae* de 1593<sup>146</sup>. Dans tous les cas, nous retrouvons systématiquement cette idée d'un recueil de cartes se voulant être une représentation du monde sous une forme linéaire, polyvalente et perceptive des différents territoires. Les atlas ont eu un grand impact dans la sphère moderne et éditoriale de la cartographie flamande et connaissaient une forme d'âge d'or à partir de 1550<sup>147</sup>. Il est aujourd'hui possible de voir toute la diffusion culturelle de ces atlas sur les territoires européens. En France, nous retrouver un grand nombre d'édition du *Theatrum Orbis Terrarum* d'Ortelius<sup>148</sup> au cœur d'un grand nombre des bibliothèques françaises.

### *E – Les cartes portulans : des cartes nautiques sur vélin*

Dans un dernier temps, nous pouvions évoquer les cartes maritimes manuscrites, plus spécifiquement nommées les *cartes portulans*. Le document qu'était le portulan correspondait à « un texte décrivant les côtes, les ports et les conditions de la navigation dans un espace maritime donné »<sup>149</sup>. Le terme de *portulan* était utilisé à partir du XIXe siècle pour désigner ces recueils de plans et de ports maritimes, désignant parfois la carte maritime elle-même<sup>150</sup>. Nous utiliserons de notre côté le terme de *carte portulan*, afin d'appuyer la nuance entre le recueil et celle de la représentation cartographique.

Les cartes portulans représentaient en grande majorité la mer Méditerranée et l'océan Atlantique, des territoires maritimes faisant l'objet de traversées et d'échanges commerciaux. La production de ces documents s'étalait du XIIIe au XVIIIe siècle et se reconnaissait généralement par leur aspect manuscrit et leur support sur vélin. Ces cartes étaient faites tout particulièrement sur du parchemin, et par conséquent de la peau d'animal dont il était parfois possible d'y voir la forme<sup>151</sup>. À ce titre, ces cartes demeurent aujourd'hui extrêmement précieuses par leur valeur unique mais aussi leur fragilité. Les feuilles de vélin étaient parfois découpées les unes aux autres, et devaient être assemblées afin de former une seule entité cartographique<sup>152</sup>.

---

<sup>146</sup> DAINVILLE DE François, *Op.cit.*, p. 67

<sup>147</sup> PARKER Philippe, *L'Atlas des atlas*, Chamalières, Losange (édition française), 2023, pp. 104-132

<sup>148</sup> Voir sur le Catalogue Collectif de France et l'IDREF, où il est possible de le retrouver en de nombreux exemplaires.

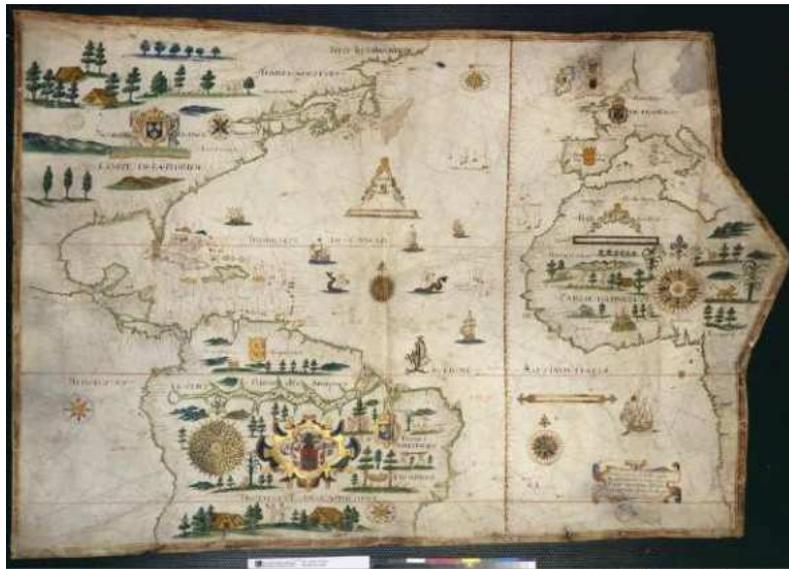
<sup>149</sup> HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène VAGNON Emmanuelle (dir.), *Op.cit.*, p. 249

<sup>150</sup> *Ibid*

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> *Ibid*

Ces cartes étaient aussi souvent reconnaissables par les ornements et les lignes de rhumb qui parsemaient l'entièreté de la carte. Les cartes portulans pouvaient varier d'échelles, allant de l'échelle territoriale à une échelle planétaire comme celle d'Andreas Homem en 1559<sup>153</sup>. Il existait toutefois des *cartes portulans* qui étaient à pur usage pratique et naval, étant généralement peu coûteuses à cet effet. Mais la majorité des cartes qui nous sont parvenues aujourd'hui sont celles qui étaient onéreuses, illustratives et décoratives, celles ayant fait l'objet d'une commande par des commanditaires puissants<sup>154</sup>. Ces cartes portulans prestigieuses, nous le verrons, font l'objet d'une valorisation toute particulière par des institutions culturelles comme la Bibliothèque nationale de France.



**Figure 15** : VAULX Pierre de, Carte de l'Océan Atlantique, manuscrit enluminé sur vélin, Le Havre, 1613, 68,5x95 cm. Département des Cartes et plans de la BnF sous la cotation GE SH ARCH-6. Annexe B.6

**Conclusion du chapitre 1** : Cette analyse contextuelle et typologique éclaire les enjeux multiples derrière la réalisation de ces cartes, allant des explorations coloniales aux commandes politiques et prestigieuses. Ces typologies partageaient la représentation d'un territoire marin central, témoignant de la place maritime dans la conception géographique moderne. L'incorporation de ce contexte collectif soutenait par ailleurs des schèmes partagés créant une culture visuelle transcendant les particularités individuelles. C'est ce que nous allons voir avec notre corpus de cartes prestigieuses issues de différents écoles cartographiques et hydrographiques.

<sup>153</sup> Voir la carte portulan *Universa ac navigabilis (...)* d'Andreas Homem de 1559, voir annexe A.2

<sup>154</sup> HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène VAGNON Emmanuelle (dir.), *Op.cit.*, p.18-30

## CHAPITRE 2 – UN CORPUS DE CARTES PRESTIGIEUSES

L'observation de plus d'une centaine de cartes décoratives de la période des Grandes Découvertes nous a conduits à sélectionner vingt-cinq documents présentant une esthétique de grande envergure, populaires tant pour la période moderne qu'aujourd'hui. Plusieurs écoles cartographiques et hydrographiques identifiées semblaient s'influencer mutuellement dans leur conception iconographique, créant un processus d'incorporation collective des motifs iconographiques maritimes.

### I – Des critères de sélection

De cette centaine de cartes modernes, nous avons donc restreint notre étude à vingt-cinq cartes différentes de toutes typologies confondues. D'autres cartes notables composées de cet imaginaire cartographique identifié dans notre introduction ont toutefois été ajoutées dans l'annexe (annexe E.1 à E.8 pour les cartes modernes et annexe F.1 à F.4 pour les prémodernes et médiévales). L'établissement de critères de sélection rigoureux s'imposait comme une nécessité méthodologique fondamentale. Cette démarche permettait de garantir la représentativité d'un corpus constitué de cartes reconnues et diverses. L'enjeu consistait à identifier les cartes les plus significatives pour comprendre la formation et la diffusion de l'iconographie maritime moderne, en équilibrant diversité géographique des écoles cartographiques et cohérence thématique des cartes maritimes.

#### *A – Les quelques critères de notre sélection*

- Sélection d'un document par cartographe (ou deux maximums pour une famille de cartographes). Cela permettait de diversifier l'ensemble des acteurs qui avaient joué un rôle dans l'entreprise cartographique de la période moderne tout en montrant l'uniformisation artistique des imaginaires cartographiques modernes.
- Il faut impérativement varier les écoles hydrographiques et les provenances géographiques de leurs auteurs. Cette diversification géographique permettait d'analyser les spécificités régionales tout en identifiant les influences croisées entre les différents centres de production cartographique européens (écoles flamande, normande, ibérique).

- Ces cartes doivent avoir une composante maritime dans leur représentation. Que ce soit par la présence d'océans ou des mers, les zones marines doivent avoir une certaine place dans le fond de la carte. Ce critère nous permettait d'exclure toutes les cartes ayant une iconographie très proche, mais représentant des espaces fondamentalement terrestres urbains, comme le *Civitates Orbis Terrarum* de Braun et Hogenberg.
- Ces cartes doivent être illustrées et décoratives. Elles faisaient l'objet d'ornementations, d'illustrations diverses et même d'enluminures. Elles contenaient des illustrations de toutes sortes. Nous enlevions avec ce critère toutes les cartes portulans qui se voulaient à portée pratique, représentant seulement les mesures, territoires et lignes de rhumb (comme la célèbre *Carte Pisane*<sup>155</sup>).
- Ces cartes doivent être populaires même pour leur époque. Autrement dit, elles avaient fait l'objet d'une attention particulière que ce soit pour leur attrait artistique, leur renommée scientifique ou leurs rééditions multiples (y compris en langue vernaculaire). Ou encore le fait qu'elles avaient fait l'objet d'une commande prestigieuse, comme pour les cartes-portulans.
- Dans la même mesure, les cartographes qui sont derrière ces cartes sont généralement populaires par la diffusion éditoriale de leurs œuvres. Ou alors, ces cartographes ont été reconnus sur le plan royal et princier par l'objet de commandes prestigieuses.
- Ces cartes font l'objet aujourd'hui d'une diffusion culturelle et académique. Elles sont largement valorisées par des chercheurs et conservateurs en France dans des ouvrages. Elles sont alors très étudiées et la bibliographie ne manque pas sur leur sujet (exemple des cartes flamandes).
- Ces documents cartographiques doivent être consultables en France de façon à pouvoir les étudier directement (ou alors par un fac-similé en reproduction artisanale pour les exceptions que constituaient Pierre Desceliers et Diego Ribero).
- Si possible, nous essaierions de nous focaliser sur la période moderne allant du XVIe siècle à la première moitié du XVIIe siècle (1500 à 1660 maximum).

---

<sup>155</sup> Carte Pisane de 1270, consultable sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503226n/fl.item>

## *B – Un objectif comparatif et diachronique*

Cette sélection s'était réalisée au moyen de critères élaborés permettant d'identifier précisément les cartes populaires, reconnues et présentant une esthétique iconographique maritime remarquable. Ces critères, aux premiers abords arbitraires, constituaient pour nous des outils méthodologiques essentiels pour repérer les documents les plus influents de plusieurs mouvements cartographiques, et ce au sein d'une période assez restreinte. C'est justement grâce à ces critères rigoureux que nous avons pu sélectionner des documents populaires et canoniques de l'histoire de la cartographie, ceux-là mêmes qui ont marqué leur époque par leur renommée et leur diffusion. L'objectif visait précisément cette sélection volontaire de cartes influentes. Cela car nous souhaitons réaliser ultérieurement une étude comparative de l'iconographie des cartes contemporaines, avec les cartes modernes les plus significatives de la période moderne. Celles qui sont retenues dans notre corpus ont exercé une influence artistique et cartographique déterminante autant sur la sphère socio-culturelle moderne que sur la sphère des contemporains.

Nous avons repéré quelques mouvements et écoles cartographiques parmi ce corpus de vingt-cinq cartes disponibles en annexe (de l'annexe A à D). La comparaison de ce corpus permettait d'observer immédiatement une caractéristique frappante révélatrice des mécanismes de transmission culturelle à l'œuvre. Bien que les cartographes vinssent d'horizons et d'écoles cartographiques différentes, l'iconographie qui se dégageait de ce corpus restait considérablement uniformisée, témoignant de l'influence des tendances collectives sur les individualités créatrices. Cette uniformisation apparente illustre parfaitement le processus de capital culturel incorporé tel que l'analyse Bourdieu. Les cartographes, malgré leurs singularités personnelles et leurs appartenances géographiques distinctes, pourraient intérioriser un ensemble de dispositions esthétiques communes qui orientaient leurs choix représentationnels. C'est notre hypothèse actuellement, mais avant d'aller plus loin dans notre analyse, quelles sont donc ces écoles cartographiques et quelles sont leurs spécificités socio-culturelles ?

## II – Identifier les écoles cartographiques et cartographes

Dans l'ensemble de ce corpus, nous avons pu identifier trois écoles cartographiques majeures de l'ère moderne mais aussi des cartographes de renom ayant une forme de prestige social. Chacun de ces mouvements territoriaux sont populaires pour leurs productions cartographiques. Si chaque école comporte des spécificités de représentation, les cartographes ont aussi leur propre individualité au sein de leur champ respectif.

### *A – Cartes maritimes de la cartographie portugaise (1519-1640)*

#### 6 cartes manuscrites et 1 carte imprimée (Ensemble de l'Annexe A)

**ALBERNAZ, João Teixeira**, *Atlas nautique du monde*, 20 cartes, ms. col. sur vélin, avant 1640, 28x21,2. Conservé à la BnF sous la cote GE FF-14409 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b59011180>

**DOMINGOS Sanches**, *Carte nautique de l'Océan Atlantique, de la Méditerranée et d'une partie de l'Océan Pacifique*, ms. col. sur vélin, Lisbonne, 1618, 84x95 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE AA-568 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007072w>

**HOMEM Andreas**, *Universa ac navigabilis to (...)*, 10 cartes assemblées, ms col. sur vélin, Antverpia, 1559. Conservé à la BnF sous la cote GE CC-2719 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53074822h?rk=21459;2>

**HOMEM Lopo**, « *Atlas Miller* » : *cartes de l'Océan Atlantique et de la Méditerranée*, ms. col. sur vélin, 1519, 118x61 cm. Conservé à la BnF sous la cote GE-AA-640 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525032239>

**RIBERO Diego**, *Carta universal en que se contierne todo lo que del mundo (...)*, 1529. Reproduction de 140x59 cm de l'original par William Griggs, Londres, 1886. Conservé à de la BnF sous la cote GE C-818. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53023022k>

**TEIXEIRA Domingos**, *Planisphère*, ms col. sur vélin, 1573, 49x100 cm. Conservé à la BnF sous la cote GE SH ARCH-3. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525032167>

**TEIXEIRA Luis**, *Açores Insulae : Has insulas perulstravit summaque diligentia accuratissime (...)*, carte imp. en col., 1584, 46,5 x 32,5 cm. Conservée à la Bnf sous la cote GE D-14313. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8492434b>

La cartographie ibérique, plus spécifiquement portugaise, s'était affirmée considérablement à la fin du XVe siècle autour des enjeux des explorations maritimes. Étant donné que « l'entreprise des découvertes fut lancée par les Portugais »<sup>156</sup>, la cartographie portulan devint une illustration représentative appuyant les puissances politiques et navales de la nation. Les Portugais avaient en effet perfectionné les caravelles qui par leur structure, étaient mieux adaptées aux formes d'explorations plus lointaines<sup>157</sup>. Ainsi, ces caravelles ornaient l'ensemble des cartes portugaises de notre corpus, avec particulièrement la présence de voiles à l'effigie de la nation portugaise.

Dans un objectif également de lutte symbolique face à la nation espagnole, c'était une manière pour les cartographes d'asseoir le pouvoir symbolique des explorations portugaises. La carte de Domingos Teixeira faisait partie intégrante de cette guerre cartographique servant d'étendard esthétique<sup>158</sup>. L'ensemble des cartes portugaises sélectionnées dans notre corpus se voulaient donc être des objets de prestige politique et maritime. Cela explique en grande partie la présence de nombreuses enluminures et de blasons, ainsi que la présence omniprésente des caravelles portugaises, transformant ces documents techniques en véritables œuvres d'art au service de la propagande royale.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**Figure 16 :** TEIXEIRA Domingos, Planisphère, ms col. sur vélin, 1573, 49x100 cm. Conservée au Département des Cartes et plans de la Bnf sous la cotation GE SH ARCH-3. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525032167>

<sup>156</sup> MARTIN Luisa, VERDEJO Merás, « Exploration et enjeux géopolitiques de la cartographie ibérique XV et XVI », Dans : HOFMANN Catherine (et al.), *Op.cit.*, 2012, Paris, BnF Editions, p. 64

<sup>157</sup> *Ibid*

<sup>158</sup> TACHOT Bénat Louise, « Les voix/voies de la carte », *Écriture de l'espace, écriture de l'histoire : mondes ibériques XVIe – XIXe siècle, e-Spanian*, 2012. En ligne: <http://journals.openedition.org/e-spania/21829>

## ***B – Cartes maritimes de l'École hydrographique normande (1550-1627)***

*6 cartes manuscrites (Ensemble de l'annexe B)*

**COSSIN Jean**, *Carte cosmographique et universelle description du monde avec le traict des vents*, ms. col sur vélin, Dieppe, 1570, 25x43 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE-D-7896 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b5901087w>

**DESCELIERS Pierre**, *Planisphère nautique*, ms col. sur vélin, Arques, Normandie, 1550. 135x215cm. Collections de la British Library de Londres sous la cote AD. MS 24065. Consultable sur British Library Archives à l'adresse suivante : <https://imagesonline.bl.uk/asset/1684>

**DESLIENS Nicolas**, *Planisphère*, ms. col. sur vélin, Dieppe, 1566, 27x45 cm. Conservé à la BnF sous la cote GE-D-7895 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55002609p>

**GUÉRARD JEAN**, *Description hydrographique de la France*, ms. couleurs. sur vélin, Dieppe, 1627, 810x1205 mm. Conservée au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE SH ARCH-12. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53064880s>

**LE TESTU Guillaume**, *Cosmographie universelle, selon les navigateurs tant anciens que modernes*, 57 planches (atlas) ms col. sur vélin, Le Havre, 1555, 55x40 cm. Conservée au Service historique de la Défense sous la cotation D.I.Z. 14 . Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447838j>

**VAULX Pierre de**, *Carte de l'Océan Atlantique*, manuscrit enluminé sur vélin, Le Havre, 1613, 68,5x95 cm. Département des Cartes et plans de la BnF sous la cotation GE SH ARCH-6. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b5906245s>

L'hydrographie normande s'était renforcée sous l'impulsion de l'activité maritime de la Normandie dans la sphère française entre 1480 et 1650<sup>159</sup>. L'école hydrographique s'était développée « à partir des années 1530, pour laquelle nous connaissons une vingtaine de noms et une cinquantaine d'œuvres »<sup>160</sup>. Les cartographes de cette école pouvaient être tant des pilotes maritimes que des géographes de cabinet, illustrant la diversité des profils qui contribuaient à cette production cartographique régionale.

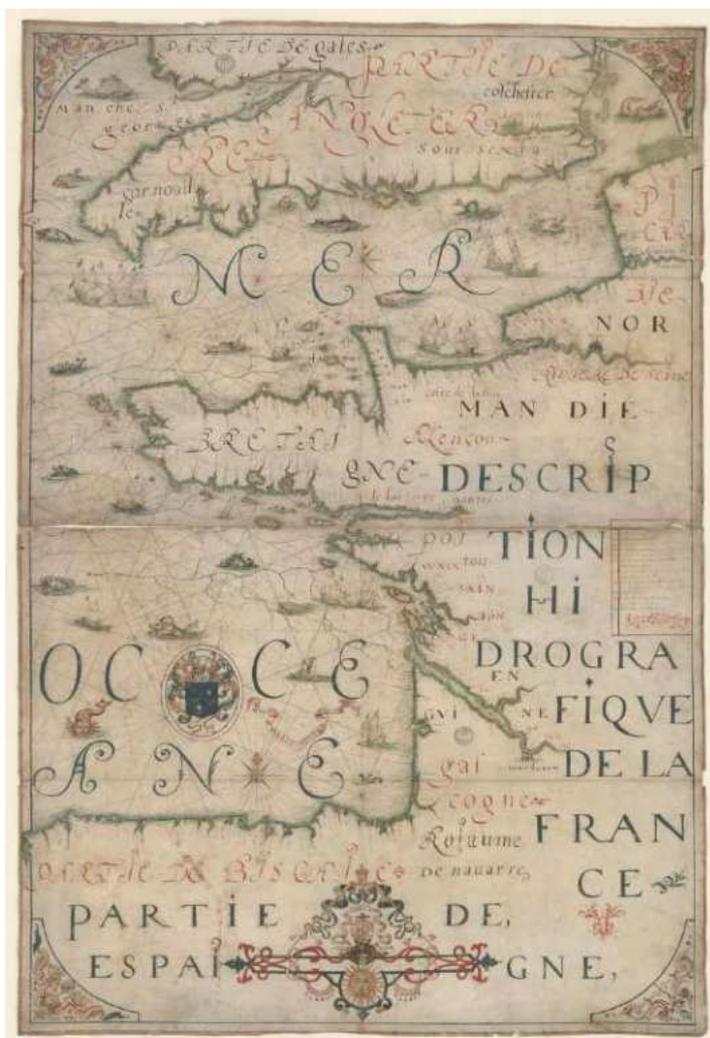
Cette école normande témoignait d'un remarquable syncrétisme culturel et technique. Suivant les avancées techniques et mathématiques de leur époque, il était observable parmi ces cartes une nette influence portugaise que ce soit pour la

<sup>159</sup> TOULOUSE Sarah, « Les hydrographes normands XVIe et XVIIe », Dans : HOFMANN Catherine (et al.), *Op.cit.*, 2012, p. 136

<sup>160</sup> *Ibid*

nomenclature parfois lusitanienne présente sur ces documents ou le tracé des côtes aux allures similaires. Toutefois, les cartographes normands s'inspiraient également vers la fin du XVIe et au XVIIe siècle des nombreuses productions flamandes, particulièrement dans la représentation calligraphique des symboles hydrographiques. Nous y retrouvons un grand nombre de cartes présentant des créatures marines et/ou imaginaires dans les eaux, que ce soit chez Desceliers, Le Testu, Jean Guérard ou encore Pierre de Vaulx.

Ces cartes, si elles reflétaient les modèles d'enseignements et d'avancées techniques de leur temps, demeuraient également l'apanage de l'objet de prestige pour une partie d'entre elles. Nombreuses étaient celles qui faisaient l'objet de représentations élaborées, de patronages et de dédicaces auprès d'amiraux et de rois de France<sup>161</sup>, s'inscrivant ainsi dans les réseaux de pouvoir de l'époque. Ces six cartes portulans françaises avaient toutes été reconnues pour leur qualité, et le demeurent encore davantage aujourd'hui pour leur valeur esthétique et scientifique exceptionnelle



**Figure 17** : GUÉRARD JEAN, Description hydrographique de la France, ms. couleurs. sur vélin, Dieppe, 1627, 810x1205 mm. Conservée à la BnF sous la cotation GE SH ARCH-12. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b5306488>

La carte maritime de Jean Guérard, centrée sur les côtes françaises, révèle une iconographie d'une grande richesse visuelle.

Elle témoigne d'un mélange stylistique remarquable, empruntant à la fois aux somptueux décors ornementaux des maîtres cartographes portugais et à l'art calligraphique sophistiqué propre à l'école flamande.

Cette composition s'enrichit aussi d'une faune marine fantastique foisonnante, de roses des vents finement ouvragées et d'un dense réseau de lignes de rhumb. Ces motifs structurent l'ensemble de l'espace maritime.

<sup>161</sup> TOULOUSE Sarah, « Les hydrographes normands XVIe et XVIIe », Dans : HOFMANN Catherine (et al.), *Op.cit.*, 2012, p. 136

## C – Cartes de l'École cartographique flamande (1569-1622)

*Sept cartes imprimées et une carte manuscrite (Ensemble de l'annexe C)*

**BLAEU Willem**, *Globe terrestre*, Amsterdam, 1602, globe imp. 21 centimètres de diamètre. Conservé à la BnF sous la cote GE A 407. Consultable sur Gallica à <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55008746f/f2.item>

**GERRITZ Hessel**, *Mar del sur. Mar Pacifico*, ms col. sur vélin, 1622, 107x141 cm. Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE SH ARCH-30 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007076p>

### Famille des cartographes HONDIUS

- **HONDIUS Jodocus I**, *Globus terrestris de integro revisus et emendatus*, globe imp. col. Amsterdam, 1600, diamètre de 35,6 cm. Conservé à la BnF sous la cote A-1550 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55008744j>
- **HONDIUS Jodocus II**, *Novissima ac exactissima totius descriptio (...)*, 1 rouleau imp., éd. Amsterdam, imp. Paris 1634 (réédition de l'original. 1611), 247x186 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE-A34 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10060149k>

### Famille des cartographes MERCATOR

- **MERCATOR Gérard**, *Nova et aucta orbis terrae descriptio ad usum navigantium (...)*, 1 rouleau imp. de 18 feuilles assemblées, Duysburgin, 1569, 200x133 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE-A-1064 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200344k>
- **MERCATOR Rumold**, *Orbis terrae compendiosa descriptio (...)*, carte imp., Duisbourg, 1587, 29x52 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE DD-2987 (69). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/O12148/btv1b8593182x>

**ORTELIUS Abraham**, *Theatrum orbis terrarum*, Anvers, 1570 (édition originale) – Deux sources :

- **ORTELIUS Abraham**, *Theatrum orbis terrarum*, 9 ff. de pièces liminaires, dont 4 de tables. 70 cartes imp. col., 1574 (réédition de l'original de 1570). Conservée à la BnF sous la cote GE-DD-2005 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550096739>
- **ORTELIUS Abraham**, *Theatrum orbis terrarum*, noir et blanc sur parchemin, 160 cartes imp. en 240 feuillets, 1603 (réédition de l'original de 1570), Conservée à la BmL sous la cote Rés 24617 (01).

**VAN LANGREN Arnold Florent**, *Globe terrestre*, globe imp. col., Amsterdam, 1630, diamètre de 52,5 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE A-275 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40752947b>

La cartographie flamande demeure sans doute la plus populaire aujourd'hui tant sa diffusion fut incarnée par l'imprimé et les rééditions successives. Cette école s'était enrichie des traditions portugaises et normandes antérieures, développant néanmoins ses propres innovations esthétiques et techniques. C'est particulièrement le cas avec les cartes portulans impulsées en 1602 par la création de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales<sup>162</sup>. L'exemple d'Hessel Gerritsz illustre parfaitement cette filiation, reprenant

<sup>162</sup> **KOK Hans**, « La cartographie des routes de l'Extrême-Orient de la compagnie néerlandaise des Indes orientales », Dans : HOFMANN Catherine (et al.), Op.cit, 2012, p. 228-230

dans sa carte de la *Mer du Pacifique* (Annexe C.2) une esthétique similaire aux cartes portugaises tout en y apportant les raffinements propres à l'école flamande.

Des figures populaires humanistes, notamment d'Amsterdam<sup>163</sup>, avaient porté cette diffusion par leurs travaux cartographiques et littéraires, notamment Abraham Ortelius et Gérard Mercator. Ce dernier marqua un tournant théorique tant par la proposition d'une nouvelle projection sphérique en 1567 que par l'invention du tout premier atlas moderne publié après sa mort en 1584<sup>164</sup>. De son côté, Abraham Ortelius constituait également un exemple remarquable de la diffusion humaniste de la cartographie flamande. Son œuvre *Theatrum orbis terrarum* publiée en 1570, fruit de plusieurs années d'assemblage de cartes, fut rééditée près d'une trentaine de fois, assurant la prospérité intellectuelle et visuelle de l'œuvre comme du cartographe<sup>165</sup>.

D'une façon générale, l'école flamande se distinguait particulièrement par une finesse exceptionnelle dans la représentation du monde, par l'intermédiaire d'atlas et de mappemondes d'une grande diversité. Les cartes témoignaient d'une richesse de détails remarquable, notamment dans la représentation des territoires, mais aussi des monstres marins et de personnages, accompagnés très régulièrement de textes calligraphiques d'une grande élégance. Cette minutie décorative élevait ces documents au rang de véritables œuvres d'art, recherchées aujourd'hui par les institutions et les collectionneurs<sup>166</sup>. La cartographie flamande est considérée comme l'une des dernières grandes écoles à avoir conservé cet aspect artistiquement décoré, l'esthétique ornementale devenant très rare par la suite au XVIIe siècle au profit de cartes austères tournées vers la navigation pratique.

**Figure 18** : HONDIUS Jodocus II, *Novissima ac exactissima totius orbis terrarum descriptio magna* (...), 1 rouleau imprimé, éd. Amsterdam, imp. Paris 1634 (réédition de l'original. 1611), 247x186 cm. Conservée au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE-A34 (RES). Annexe C.4



<sup>163</sup> BOWERS Bridget, « Innovation et rivalité : le marché cartographique du siècle d'or néerlandais ». *Interfaces. Livres anciens de l'Université de Lyon*. Consultable à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.58079/m06u>

<sup>164</sup> MARECHAUX Laurent, *Les défricheurs du monde : Ces géographes qui ont dessiné la Terre*, Paris, Ch.midi, 2020, p. 108-113

<sup>165</sup> BESSE Jean-Marc, Op.cit, p. 265

<sup>166</sup> Il suffit de voir les prix terrifiants sur les sites de collections (Abebooks etc.) des atlas d'Ortelius, de la famille Mercator, Blaeu et Hondius.

## ***D – Cartes modernes provenant de cartographes de renom (1539-1662)***

*Trois cartes imprimées et une carte manuscrite (Ensemble de l'Annexe D)*

**FORLANI Paolo**, *Universale descrizione di tutta la terra fin qui*, carte imp. col., Venise, 1566. 43x76,6 cm, Conservée à la BnF sous la cote GR FOL-146 (2). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52511363z>

**MAGNUS Olaus**, *Carta Marina et descriptio septem trionalium terrarum*, 1 carte imp., Rome, 1572 (reproduite de l'édition de 1539), 680x530 mm. Conservée à la BnF sous la cote D-21807. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53058435h>

**MÛNSTER Sébastien**, *La Cosmographie universelle contentant la situation de toutes les parties du monde (...)*, 1 vol. et 14 pl. imp., Bâle, 1556. Conservée à la BnF sous la cote GE FF-3058 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53247488t>

**OLLIVE François**, *Carte particulière de la mer méditerranée*, ms. col sur vélin, Marseille, 1662, 117x195 cm. Conservée à la BnF, cote GE A-850 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b5906266z/fl.item.r=fran%C3%A7ois%20ollive>

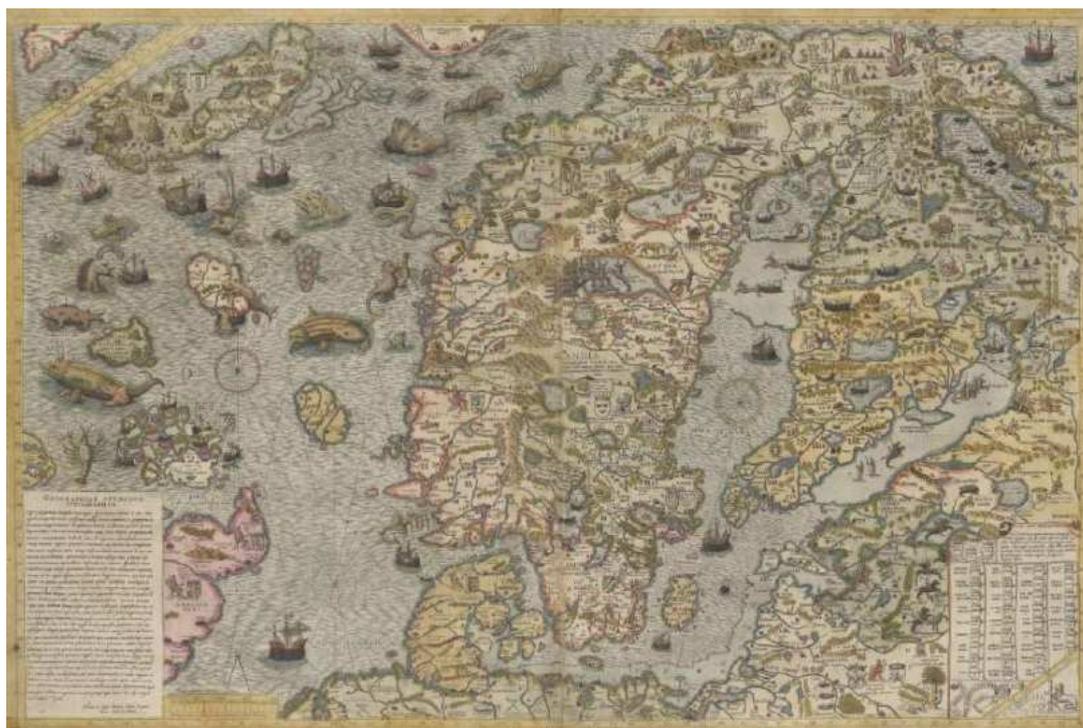
Dans un dernier temps, notre corpus intégrait quelques cartographes qui n'appartenaient pas aux écoles cartographiques précédemment identifiées. Ces figures singulières avaient néanmoins acquis une reconnaissance sociale notable, que ce soit par les rééditions de leurs œuvres ou par leur influence directe sur d'autres praticiens du champ cartographique. C'est par exemple le cas du cartographe suédois Olaus Magnus qui s'était distingué particulièrement par sa *Carta Marina* qui, bien qu'ayant connu un faible tirage pour l'époque, inspira des figures majeures de la cartographie comme Mercator, Ortelius ou encore Münster<sup>167</sup>. Ce dernier, cartographe allemand, avait également acquis une popularité durable grâce à sa *Cosmographie*, reconnue sur les plans historique et géographique durant la période moderne<sup>168</sup>. Certaines de ses planches devinrent célèbres, à l'instar de celles de Magnus, précisément par l'engouement du public pour leurs esthétiques de représentation<sup>169</sup>. Münster et Magnus partageaient cette caractéristique commune de décrire minutieusement dans leurs œuvres les créatures, animaux et monstres marins qui peuplaient les territoires cartographiés. Cette approche générait une fascination particulière et un engouement scientifique autour de leurs productions, situant leurs créations à l'intersection du savoir géographique et de l'imaginaire populaire.

<sup>167</sup> **BROC Numa**, *La géographie de la Renaissance 1420-1620*, Paris, Les éditions du C.T.H.S, 1986, p. 114

<sup>168</sup> **BOHN Annick, CITERIN Gwénaél**, *Hors du monde : la carte et l'imaginaire*, Catalogue d'exposition, Strasbourg, BNU Editions, 2019, p. 36

<sup>169</sup> **BROC Numa**, *Op.cit.*, p. 114

Notre sélection incluait également Paulo Forlani, figure imposante de la cartographie italienne du XVI<sup>e</sup> siècle. Bien que publiée un an avant que Venise ne devienne le centre de gravure cartographique, son œuvre fut reconnue pour son aspect majestueux et imaginaire<sup>170</sup>, bénéficiant d'une certaine diffusion contemporaine. Enfin, François Ollive, hydrographe marseillais prolifique, était particulièrement reconnu pour sa palette chromatique raffinée. Monstres marins, créatures religieuses et oniriques, roses des vents polychromes et navires composaient son fonds de carte. Sa production de prestige témoignait également de la valorisation de la mer Méditerranée, au profit politique considérable de Louis XIV dans la ville de Marseille à partir de 1660<sup>171</sup>. Ces quatre cartographes avaient donc acquis une popularité notable dans la réception contemporaine, notamment grâce à leurs œuvres phares respectives qui continuent d'alimenter les études historiques sur la cartographie moderne. Leur intégration dans notre corpus s'avérait indispensable pour saisir d'autant plus la diversité géographique et culturelle de la production cartographique ornementale de cette période.



**Figure 19** : MAGNUS Olaus, Carta Marina, 1539, carte col, seconde édition de 1572 rehaussée en couleurs par Antoine Lafréry. En ligne à la Library of Congress - Domaine public – Lien : [https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl\\_03037/](https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl_03037/)

Exemplaire disponible en nb. sur Gallica (Voir l'annexe D.2)

<sup>170</sup> ARKAWAY Inc. B. Richard, *Catalog 54 – World in maps, 1200-1700*, New York, 2014, p. 20

<sup>171</sup> SARAZIN Jean-Yves, « Cités antiques, médiévales et du nouveau monde sur les cartes portulans ». Dans : HOFMANN Catherine (et al.), *Op.cit.*, 2012 p 84-87

**Conclusion du chapitre 2 :** D'autres cartographes auraient mérité notre attention, Gastaldi, Ambrosin ou Janssonius, mais nous mettrons leurs œuvres aux mêmes ressemblances iconographiques dans l'ensemble de *l'annexe E*. Cependant, ce corpus de vingt-cinq cartes suffit déjà à révéler un phénomène assez remarquable. Malgré la diversité des provenances géographiques, toutes partagent une iconographie imaginative similaire. Navires, cartouches, roses des vents, phylactères et monstres marins constituent un répertoire visuel récurrent qui transcende les particularismes individuels. Cette uniformité témoigne d'un habitus professionnel partagé au sein du milieu cartographique moderne, garantissant la reproduction et la diffusion d'un langage visuel commun.

## CHAPITRE 3 : IDENTIFIER LES MOTIFS ICONOGRAPHIQUES

Ce répertoire visuel commun soulève une question sémiologique essentielle. Quels sont donc les signifiants de ces motifs iconographiques récurrents, et quels signifiés leur sont associés ? Malgré la diversité de leurs origines, ces cartes révèlent une remarquable homogénéité dans leur langage visuel maritime, témoignant d'un imaginaire cartographique partagé entre les auteurs. Pour décrypter cette forme de paradigme esthétique de l'époque des Grandes Découvertes, nous analyserons cette iconographie selon trois dimensions : la mesure (éléments techniques), les illustrations (représentations figuratives) et les textes (éléments d'inscription et de légendes).

### I - Identification régulière des éléments de mesure et d'orientation

Une carte se définit avant tout comme un document destiné à faciliter le repérage et l'orientation au sein d'un territoire délimité. Elle repose sur l'usage de codes visuels qui rendent possible cette opération de localisation. Ces conventions graphiques, présentes y compris dans les cartes prestigieuses de notre corpus, contribuent à transformer une simple représentation en un objet cartographique singulier.

#### *A – Représenter une échelle : la représentation rationnelle de la carte*

L'échelle se définit comme « une ligne divisée en parties égales qui représentent chacune un certain nombre de toises, perches, lieux, placées au bas d'une carte ou d'un

plan »<sup>172</sup>. Elle permet de clarifier la distance réelle obtenue à une variable plus petite renvoyée sur la carte. Plusieurs échelles peuvent coexister sur les cartes anciennes, chacune ayant ses spécificités. L'échelle des distances demeure la plus utilisée car elle vise à indiquer « le rapport de réduction qui existe entre les distances réelles et leur représentation sur la carte »<sup>173</sup>. Cette échelle se matérialise souvent sous forme graphique, parfois ornementée d'un cartouche, et les intervalles sont régulièrement données en miles ou en lieues. Les échelles des latitudes et des longitudes complètent ce dispositif. La première traverse la carte du nord au sud de façon bicolore comme sur un certain nombre de cartes maritimes portugaises, tandis que la seconde traverse la carte sous la forme similaire d'un équateur gradué en degrés. Certaines échelles entouraient l'intégralité de la carte, leur conférant un aspect à la fois pratique et ornemental, particulièrement pour les planisphères

La représentation figurative d'une échelle confère à la carte toute sa consistance pratique, la désignant comme un véritable appareil de mesure et d'orientation pour toute personne qui vient la consulter. Toutefois, dans les cartes de prestige, l'échelle revêt également une valeur symbolique.

Elle fonctionne comme un gage de fiabilité et d'autorité scientifique, affirmant la rigueur du cartographe même lorsqu'elle n'est pas nécessairement utilisée pour un calcul effectif. Sa présence relève donc à la fois d'une dimension technique et d'une rhétorique visuelle. L'aspect ornemental des échelles accentue cette ambivalence. Souvent intégrées



**Figure 20 :** Quelques échelles issues des cartes de notre corpus – De gauche à droite, ces échelles sont extraites des annexes B.5, A.7, B.6, D.1 et C.4 (Le Testu, Teixeira, De Vaux, Forlani et Hondius).

dans des cartouches richement décorés, elles peuvent être accompagnées de figures allégoriques, mythologiques ou naturalistes qui inscrivent la carte dans l'imaginaire visuel et culturel de l'époque. Ces choix décoratifs renforcent la cohérence de l'univers représenté, en intégrant la mesure dans une vision cosmographique où la précision scientifique se conjugue à l'esthétique et au symbolique.

<sup>172</sup> DAINVILLE DE François, *Op.cit.*, p. 52

<sup>173</sup> LA RONCIERE Monique, MOLLAT DU JOURDIN Michel, *Les portulans : cartes marines du XIIIe au XVIIe siècle*, Paris, Nathan ; Fribourg, Office du livre, 1984, p. 275

## B – Représentation figurative des éléments environnementaux

Aujourd'hui comme au XIXe siècle, avec les cartes de Vidal-Lablache<sup>174</sup>, représenter des lieux se réalise communément par une forte schématisation colorimétrique qui accentue vers le vert pour la forêt ou le brun pour les montagnes. La toponymie indique de façon simple et pragmatique les lieux que représentent les villes, communes et monuments. Les courbes de niveau d'altitude sont également apparues dès le XVIIIe siècle dont la représentation se fait habituellement par des hachures. Grâce aux progrès photographiques, ces courbes permettent désormais une représentation fine des territoires<sup>175</sup>, se faisant tout particulièrement aujourd'hui en relief.

À la Renaissance toutefois, la représentation se voulait avant tout figurative pour les espaces urbains, forestiers et montagneux dans l'héritage des traditions médiévales et



**Figure 21 :** Quelques représentations figuratives d'éléments environnementaux. Ces mêmes éléments sont aujourd'hui représentés sous une forme toponymique ou en relief – De gauche à droite, ces motifs environnementaux sont extraits des cartes de Pierre de Vault (Annexe B.6), Diego Ribero (Annexe A.4), Guillaume Le Testu (Annexe B.5), Olaus Magnus (Annexe D.2) et Abraham Ortelius (Annexe C.7)

ptoléméennes. Représenter ces différents lieux constituait un enjeu à la fois économique et pratique tant pour les ressources que pour les échanges commerciaux, mais aussi pour représenter les endroits inaccessibles comme les montagnes qui se dessinaient en chaîne. En effet, leur mode d'expression privilégié consistait à mettre en place « des profils symboliques en dents de scie ou en crête de coq »<sup>176</sup>. Ces

représentations montraient généralement des montagnes et collines toutes identiques alignées les unes à côté des autres, parfois pour distinguer une frontière entre deux nations. François de Dainville utilise le terme « de taupinières ou de rangées de pain de sucre »<sup>177</sup> pour évoquer la représentation de ces hauteurs.

<sup>174</sup> SCHEIBLING Jacques, LECLERC Caroline, *Les cartes murales de Vidal-Lablache : éditées et présentées*, Malakoff, Armand Colin, 2022, 155 p.

<sup>175</sup> Voir pour les courbes à niveau : <https://www.decouverte-cevennes.fr/carte-courbe-de-niveau-pompidou/#:~:text=D%C3%A8s%201840%2C%20des%20cartes%20dont,il%20sera%20abandonn%C3%A9%20en%201883.>

<sup>176</sup> DAINVILLE DE François, *Op.cit.*, p. 116

<sup>177</sup> *Ibid*

Il en va de même pour les forêts qui adoptent souvent une représentation illustrative, sans aucun relief, simplement figurées avec soin comme un amas en pointillé de végétaux<sup>178</sup>. Du côté urbain, la ville était représentée de façon figurative, comme au Moyen Âge, par l'intermédiaire de fortifications et châteaux se voulant très illustratifs et simplistes. Ces villes s'ornaient régulièrement d'un blason permettant d'indiquer l'appartenance politique de la ville. Il convient de noter que ces motifs iconographiques concernaient l'ensemble régulier des cartes modernes, y compris les cartes terrestres. Indiquer une forêt, une ville, une montagne, c'était donc l'illustrer de façon figurative. C'était dessiner le lieu géographique sur le territoire, sous formes de petites icônes. Tout cela permettait d'identifier les ressources, les obstacles et les lieux importants, tout en donnant une verticalité à la production cartographique. Des motifs qui ont laissé place aujourd'hui à la précision toponymique, à la topographie et aux marquages de relief.

### *C – Les roses des vents : entre objet pratique et objet d'ornement*

Toujours dans la logique de l'orientation, les cartes prestigieuses modernes sont pratiquement toutes ponctuées de roses des vents. Issues du monde maritime et popularisées notamment par les cartes portulans<sup>179</sup>, ces figures fonctionnent à l'origine comme de véritables boussoles dessinées sur le plan. Souvent placée dans un angle de la carte, de préférence en mer, la rose des vents indiquait au lecteur les points cardinaux et collatéraux nécessaires à la navigation<sup>180</sup>. Dans les cartes modernes à composante maritime, elle se présentaient fréquemment sous la forme d'une étoile pouvant être subdivisée en 8 à 32 divisions, relatives aux vents<sup>181</sup>. Les quatre cardinaux y apparaissaient renforcés par un tracé à l'encre plus soutenue. La présence de la rose des vents sur les cadrans de boussoles comme sur les cartes nautiques est attestée depuis l'Atlas catalan de 1375, et elle demeure par la suite un motif récurrent dans l'iconographie cartographique<sup>182</sup>. Elle est donc un élément iconographique qui a la toute fin du Moyen-Âge, et s'est réellement popularisée avec les explorations maritimes modernes.

Cependant, la rose des vents dépasse rapidement sa seule fonction technique pour devenir un élément ornemental. Le terme en vient même à désigner avant tout ce dispositif décoratif, tant sa diffusion dans les cartes modernes est liée au goût pour l'enluminure et

---

<sup>178</sup> DAINVILLE DE François, *Op.cit.*, p. 129

<sup>179</sup> *Ibid*

<sup>180</sup> *Ibid*

<sup>181</sup> LA RONCIERE Monique, MOLLAT DU JOURDIN Michel, *Op.cit.*, 1984, p. 276

<sup>182</sup> LA RONCIERE Monique, MOLLAT DU JOURDIN Michel, *Op.cit.*, 1984, p. 276

la dorure<sup>183</sup>. Souvent colorée, en particulier en rouge et en vert en écho aux lignes de rhumb qui l'entourent, elle se charge progressivement d'une valeur symbolique. Elle sacralise l'idée du voyage, de l'exploration et des découvertes maritimes. À partir du XVIIIe siècle toutefois, les roses des vents disparaissent progressivement des cartes courantes. Leur fonction technique est rendue superflue par d'autres dispositifs d'orientation, et leur valeur devient



**Figure 22** : Des exemples de roses des vents ornées et enluminées, souvent dorées, ou rouges et vertes – De gauche à droite, ces roses des vents sont extraites des cartes d'Ollive François (Annexe D.4), Domingos Sanches (Annexe A.5), Pierre de Vaulx (Annexe B.6), Rumold Mercator (Annexe C.6) et Domingos Teixeira (Annexe A.6).

essentiellement esthétique. Elles sont ainsi largement écartées des cartes institutionnelles et scolaires du XIXe siècle. Elle survit toutefois encore aujourd'hui, particulièrement comme motif de démonstration cartographique. Elle sert en effet de signature visuelle qui associe immédiatement une image à l'univers cartographique, mais sa fonction n'est plus véritablement pratique.

### ***D – Les lignes de rhumb : des tendances maritimes et navales***

La présence régulière des lignes de rhumb, qui entourent généralement les roses des vents en partant de leurs différentes divisions, mérite également notre attention. Un rhumb se définit comme « une quantité angulaire correspondant à l'une des trente aires de vents du compas »<sup>184</sup>, dont le centre est souvent occupé par une rose des vents. Ces lignes de rhumb constituent précisément les tracés qui délimitent et séparent ces différentes aires les unes des autres, formant un réseau directionnel complexe. Ce système permet d'indiquer la direction réelle ou supposée des vents tout en fournissant aux navigateurs une configuration maritime adaptée à la navigation. Les cartes portulans ont

<sup>183</sup> LA RONCIERE Monique, MOLLAT DU JOURDIN Michel, *Op.cit.*, 1984, p. 276

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 276

particulièrement contribué à diffuser l'utilisation de ces lignes directrices<sup>185</sup>, servant d'aide à l'orientation pour les marins qui exploraient les mers lointaines.

La multiplication de ces lignes de rhumb sur une carte offrait aux navigateurs la possibilité de s'orienter en fonction des vents indiqués, en suivant scrupuleusement ces tracés directionnels. Les cartes prestigieuses des grands cartographes, bien qu'assumant une dimension décorative, continuent d'intégrer ces différentes lignes rayonnant autour de leurs roses des vents. Ces lignes de rhumb comblent efficacement les espaces vides des océans et des mers<sup>186</sup>, conférant au document un rendu à la fois technique et esthétique. Elles participent activement à la représentation maritime de la période moderne, leur densité variable témoignant de la complexité des routes commerciales et exploratoires. Mais l'évolution de la représentation cartographique nous montre que les lignes de rhumb ont progressivement cédé leur place aux quadrillages rectangulaires, puis à une absence régulière de tracés sur les cartes standardisées d'aujourd'hui. Ces tracés demeurent néanmoins un marqueur emblématique de la cartographie moderne, et notamment des explorations maritimes qui lui étaient liées.

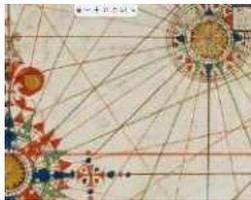


**Figure 23** : Les lignes de rhumb, souvent rouges et vertes, qui parsèment des cartes prestigieuses modernes – Ces lignes sont extraites des cartes de Domingos Teixeira (Annexe A.6), Lopo Homem (Annexe (A.3), Jean Cossin (Annexe B.1), Rumold Mercator (Annexe C.5) et François Ollive (Annexe D.4).

<sup>185</sup> **HOFMANN Catherine**. « Comment on fabrique un portulan et comment on s'en sert ? : (XIIIe-XVIIIe siècles) ». *La Géographie*, 2012/4 N° 1547, 2012. pp.11-19.

<sup>186</sup> **GANNIER Odile**. « Traits, lignes, figures : la conjuration du vide sur les cartes marines ». *Colloque Le Trait : langage, visage, paysage*, Béatrice Bonhomme, Sylvie Puech, Micéala Symington; Université Nice Sophia Antipolis, CTEL, Mar 2005, Nice, France. pp.47-66.

*Tableau récapitulatif des éléments graphiques relatifs à la mesure*

Echelle	Représentation des montagnes / villes / forêts	Rose des vents	Lignes de rhumb
<ul style="list-style-type: none"> <li>« Une ligne divisée en parties égales qui représentent chacune un certain nombre de toises, perches, lieux, placées au bas d'un carte ou d'un plan »</li> <li>Certaines échelles à l'époque entouraient la carte, particulièrement pour les planisphères.</li> <li>L'échelle pouvait aussi traverser la carte, particulièrement pour les cartes maritimes</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Expression de Dainville : montagnes comme « taupinières ou rangées de pain de sucre » alignées les unes aux autres</li> <li>Les forêts se représentant par quelques arbres, souvent très similaires et pouvant cacher des ressources</li> <li>Villes sous forme de dessins fortifiés, par une multitude de mêmes bâtiments.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sortes de boussoles placées sur une carte, de préférence en mer ou en bordure.</li> <li>Elles font souvent l'objet d'une ornementation particulière</li> <li>Parfois des enluminures présentes sur les roses des vents</li> <li>Parfois au cœur de deux hémisphères (comme avec R. Mercator en 1587)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Lignes multidirectionnelles partant généralement de roses des vents</li> <li>Lignes qui se croisent les unes aux autres permettant un repérage plus aisé par la réalisation d'espaces entre elles appelés « rhumb »</li> </ul>
 <p>Echelle entourant les deux hémisphères de la <i>mappemonde</i> de Rumold Mercator, 1587. Voir l'annexe C.6</p>	 <p>Chaîne de montagnes de la carte <i>Islandia</i>, Abraham Ortelius, 1603, BmL. Voir l'annexe C.7bis</p>	 <p>Rose des vents de la feuille 5 de l'Atlas Miller, 1519. Voir l'annexe n°A.3</p>	 <p>Lignes de rhumb du planisphère de Domingos Texeira, 1573. Voir l'annexe n°A.6</p>
 <p>Echelle sur le côté gauche de la carte portulan de Hessel Gerritsz, 1622, Voir l'annexe C.2</p>	 <p>Chaîne de montagnes de la <i>Carta Marina</i> d'Olaus Magnus, 1539 (édition de 1572). Voir annexe D.2</p>	 <p>Rose des vents de la 4<sup>e</sup> feuille de l'<i>Universa ac navigabilis</i> d'Andreas Homem, 1559. Voir l'annexe n°A.2</p>	 <p>Lignes de rhumb de la <i>Carte de l'Océan Atlantique</i> de Pierre de Vaulx, 1613. Voir l'annexe B.6</p>
 <p>Echelle des latitudes traversant la <i>carte de l'Océan Atlantique</i> de Pierre de Vaulx, 1613 Voir annexe B.6</p>	 <p>Chaîne de montagnes du <i>planisphère</i> de Gérard Mercator, 1569. Voir l'annexe C.5</p>	 <p>Rose des vents entre les deux hémisphères de la <i>mappemonde</i> de Rumold Mercator, 1587. Voir l'annexe C.6</p>	 <p>Lignes de rhumb de la <i>Mar pacifico</i> de Hessel Gerritsz, 1622. Voir l'annexe C.2</p>

## II - Identification régulière d'illustrations plus ou moins maritimes

Ces cartes prestigieuses modernes s'ornent également de très nombreuses illustrations. Celles-ci résultent des imaginaires et des inspirations de chaque cartographe. Mais il est possible d'y retrouver des figures récurrentes, héritées des traditions cartographiques, culturelles et médiévales. Nous avons identifié quatre éléments illustratifs récurrents dans le cadre de notre corpus, chacun possédant une imprégnation symbolique assez forte.

### *A – Les navires à voiles : entre signature du voyage et signature politique*

La présence omniprésente des navires à voile, parsemant l'ensemble des océans et mers représentés, constitue l'un des éléments les plus caractéristiques de ces cartes. Particulièrement abondants dans les cartes modernes portugaises, ces navires à voiles connaissent un essor représentationnel à la suite de la publication de l'*Atlas Miller* de 1519 (Annexe A.3). Dans celui-ci, les voiles arborent les couleurs des blasons portugais, permettant de représenter leur puissance navale. Ces navires symbolisent donc cette puissance maritime des empires coloniales, mais aussi l'exploration maritime menée par les territoires occidentaux. Il était toutefois possible de trouver des drakkars représentés sur la carte portulan médiévale de Mecia de Viladestes (Annexe F.3). Nous pouvons également noter la présence de deux navires à voiles sur le célèbre document médiéval *Atlas catalan* (Annexe F.1). Mais ce phénomène de représentation du navire à voiles demeurait très rare à l'ère médiévale, avant que le XVI<sup>e</sup> siècle ne rende cette illustration quasi-omniprésente.

Le navire à voiles se structurait aussi généralement autour du symbolisme du commerce maritime et des grands chemins empruntés par les marins et les explorateurs. En effet, nous retrouvons ces navires particulièrement sur des routes commerciales dans les eaux traversées régulièrement comme l'océan Atlantique. Les navires représentés sont très généralement des caravelles, des galères ou encore des galions à une plus grande échelle. La caravelle représentait clairement le symbole des Grandes Découvertes, faisant son apparition au Portugal à partir des années 1430<sup>187</sup>. Nous observons toutefois une disparition progressive des navires à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, s'expliquant par une tendance moins exploratoire des zones marines au profit d'une focalisation sur les espaces

---

<sup>187</sup> MARTIN Luisa, VERDEJO Merás, *Op.cit.*, 2012, p. 64

terrestres. Cette représentation navale reviendra néanmoins en force avec les cartes picturales et imaginaires du XXe siècle, comme nous le verrons ultérieurement.



**Figure 24** : Des exemples de représentations de navires à voiles - De gauche à droite, en partant d'en haut, les cartes de Lopo Homem (Annexe A.3), Pierre de Vaulx (Annexe B.6), Sébastien Münster (Annexe D.3), Jodocus II Hondius (Annexe C.4) et de Gerritsz (Annexe C.2)

## ***B – Les créatures marines : fascinations et observations naturalistes***

La présence très régulière de créatures marines et de monstres aquatiques constitue un autre élément caractéristique de ces cartes. En réalité, l'animal « fait partie intégrante du discours géographique »<sup>188</sup>, tout particulièrement à la période moderne, où il occupe la spatialisation cartographique. Mais à la fin du XVIIIe siècle, s'il ne disparaît jamais complètement de la carte, il s'efface « progressivement des représentations géographiques au profit d'autres types d'informations cartographiques »<sup>189</sup>. C'est tout particulièrement le cas des créatures marines qui se retrouvent considérablement dans les cartes modernes.

Ces représentations résultent d'abord du souci de dessiner les créatures décrites et rencontrées durant les grands voyages, sur la base d'observations directes ou de témoignages rapportés. Les cartographes ayant voyagé, comme Olaus Magnus, utilisaient cette notion de monstre marin pour évoquer des créatures des profondeurs à la taille

<sup>188</sup> DREYFUS Emilie, Les animaux sur les cartes géographiques anciennes (1500-1800) : espaces, savoirs et représentations. Géographie. Université Panthéon Sorbonne – Paris I, 2023, p. 168

<sup>189</sup> *Ibid.*

imposante et dangereuse pour les navires<sup>190</sup>. Dans une ère où la cétologie n'existait pas encore, les baleines se révélaient à la fois fascinantes et terrifiantes pour les marins et explorateurs<sup>191</sup>. Elles étaient maintes fois représentées, et s'avéraient être d'un intérêt naturaliste assez considérable<sup>192</sup>. Ces dernières étaient représentées de façon menaçante, entrant parfois en collision avec les navires et crachant régulièrement de l'eau sous deux jets projetés par leur front<sup>193</sup>. Ces témoignages alimentaient alors les légendes, les mythes et leur figuration cartographique qui se voulait avant symbolique. Il convient par ailleurs de noter qu'une majorité de ces créatures sont représentées avec une queue de poisson en spirale (exemple en Figure 25). Toutefois, nous y retrouvons également des créatures marines imaginaires et/ou idéalisées, comme le cheval de Neptune (Figure 25), une créature ressemblant à un cheval dotée d'une queue en spirale de poisson.

Ces affects de fascination et de terreur se retrouvent sur les cartes prestigieuses par la taille considérable accordée à ces créatures que sont les baleines ou encore les orques<sup>194</sup>. Trois œuvres cartographiques ont particulièrement contribué à faire connaître l'existence des monstres marins sous une approche plus explicative et descriptive. La *Cosmographie universelle* de Münster de 1544 (Annexe D.3.4) consacre une double page à la représentation de ces créatures marines, veillant également à les décrire précisément. Il en va de même pour la *Carta Marina* d'Olaus Magnus (Annexe D.2) et son œuvre rattachée sur les peuples du nord, où ce dernier prend soin de décrire les poissons mais aussi ces créatures marines. Il y identifie les dangers et les légendes comme avec le serpent de mer des eaux septentrionales<sup>195</sup>. Enfin, nous pouvons citer la planche célèbre du *Theatrum orbis terrarum*, la planche *Islandia*, gravée par Andréas Velleius et ajoutée à une édition ultérieure de l'atlas (Annexe C.7bis). Par le prisme de grandes légendes lettrées<sup>196</sup>, Abraham Ortelius décrit avec une certaine minutie les phoques, les orques et baleines qui peuplent les eaux autour de l'Islande. Ces trois documents ont largement contribué à diffuser la représentation du monstre marin sur le plan cartographique, et de nombreux cartographes s'en inspirent encore aujourd'hui pour leurs propres créations.

<sup>190</sup> MAGNUS Olaus, *Description des peuples du Nord – Réédition du livre de 1555, édité et traduit par Jean-Baptiste Brunet-Jailly*, Tome 2, Livre XXI, Genève, Droz, 2023, p. 1657.

<sup>191</sup> PASTOUREAU Michel, *Une histoire culturelle de la Baleine*, Paris, Seuil, 2023, pp. 88-106

<sup>192</sup> DREYFUS Emilie, Les animaux sur les cartes géographiques anciennes (1500-1800) : espaces, savoirs et représentations. Géographie. Université Panthéon Sorbonne – Paris I, 2023, p. 72

<sup>193</sup> Voir ORTELIUS Abraham, « *Indiae Orientalis isularumque adiacenti um typus* », *Theatrum orbis terrarum*, noir et blanc sur parchemin, 160 cartes en 240 feuillets, 1603 (réédition de l'original de 1570), Conservée à la Bibliothèque municipale de Lyon sous la cote Rés 24617 (01). Voir l'annexe C.7.4

<sup>194</sup> CORBIN Alain, RICHARD Hélène (dir), *La mer : terreur et fascination (...)*, Paris, Seuil, 2004, p. 122-125

<sup>195</sup> MAGNUS Olaus, *Op.cit.*, tome 2, 2023, p. 1694.

<sup>196</sup> Cf. ORTELIUS Abraham, « *Islandia* », *Theatrum orbis terrarum*, noir et blanc sur parchemin, 160 cartes en 240 feuillets, 1603 (réédition de l'original de 1570), Conservée à la Bibliothèque municipale de Lyon sous la cote Rés 24617 (01). Voir l'annexe C.7bis.



**Figure 25** : Les exemples de monstres marins représentés dans notre corpus. Baleines, cheval de Neptune, serpents de mer et créatures à queue spiralée peuvent être visibles – De gauche à droite les cartes de Münster (Annexe D.3.4), Ortelius (Annexe C.7bis), Magnus (Annexe D.2). Pour les petites images, les cartes de Forlani (D.1), Mercator (Annexe C.6) et Guérard (Annexe B.4).

### *C – Créatures imaginaires et personnifications terrestres*

Sur les cartes maritimes ou à projection universelle, la terre n'est clairement pas épargnée de représentations symboliques. Il est possible d'y retrouver régulièrement une figuration de personnages idéalisés et imaginaires, humains comme non-humains. Ces cartes aux représentations humaines pouvaient tant faire référence à la culture mythologique occidentale, ou au contraire à l'altérité liée aux territoires inconnus et aux pays orientaux. Dans le premier cas, il est possible d'y retrouver une iconographie religieuse rattachée aux saints et figures bibliques. C'est par exemple le cas de la carte de l'océan Atlantique de Domingos Sanches de 1618, où l'on retrouve les protecteurs de la route Atlantique Sud sous la figure de saints et de représentations bibliques (Annexe A.5). À l'inverse, de nombreux cartographes appréciaient également représenter les cultures lointaines. Jodocus II Hondius représentait des personnages au Brésil, sous une forme presque nue, adoptant une tendance combative et cannibale (Annexe C.4). Il s'agissait pour les cartographes de représenter l'altérité, d'appuyer la différence symbolique des peuples orientaux aux allures très distinctes de la dominance du peuple occidental<sup>197</sup>.

Cette représentation se veut parfois plus magique et onirique comme pour la figuration des vents qui se matérialisent par le biais de têtes ailées, souvent représentées

<sup>197</sup> DAVIES Surekha, *Renaissance Ethnography and invention of the Human : New Worlds, Maps and Monsters*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 109-147

sur des planisphères. Münster, Le Testu ou encore Ribero utilisent ces personnifications du vent dans leurs cartes respectives. Parfois, la représentation humaine adopte également une dimension plus monstrueuse. Guillaume Le Testu a réalisé une *Cosmographie universelle* et y représentait des Blemmyes (Annexe B.5), héritées des représentations médiévales<sup>198</sup>. Les Blemmyes sont « des créatures sans tête, ni cou, dont les yeux et la bouche sont au milieu de leur poitrine »<sup>199</sup>. Nous pouvons également citer les sirènes, héritées des traditions antiques liées à Ulysse, se représentant sous la forme de femmes à la queue de poisson<sup>200</sup>. Pierre de Vaulx les représentait au milieu de l'océan Atlantique (Annexe B.6), accompagnées de leur miroir pour admirer leur propre beauté. Toutes ces créatures sont tous issues du folklore médiéval et biblique, ou des traditions antiques, montrant toute l'influence culturelle des légendes sur les imaginaires cartographiques

Enfin, nous pouvons retrouver des figures monstrueuses terrestres comme avec la représentation classique du dragon. Monstre héritée des traditions médiévales, il est par exemple possible de retrouver un dragon dans *l'Atlas Miller* survolant une ville. Ce dragon ailé est situé à l'extrémité orientale de l'Asie, dans un espace encore inexploré. Il pourrait alors s'agir d'un écho « aux traditions chinoises dans lesquelles le dragon est vénéré »<sup>201</sup>. Pour autant, le dragon demeure également une figure médiévale qui fait l'objet de représentations multiples et dont le symbolisme peut lui aussi s'avérer pluriel<sup>202</sup>. Il est également possible de retrouver dans l'Atlas Miller un griffon, créature légendaire provenant de la mythologie antique et médiévale, généralement utilisée dans les armoiries<sup>203</sup>. Cette créature était alors largement diffusée auprès des intellectuels de l'époque, par le prisme d'une relecture des œuvres antiques opérée à la Renaissance.



**Figure 26** : Des exemples de créatures imaginaires et/ou idéalisées, ayant une fonction symbolique particulière - De gauche à droite, en partant de la ligne du haut, les cartes de Sanches (Annexe A.5), Hondius (Annexe C.4), Forlani (Annexe D.1), Le Testu (Annexe B.5.2), De Vaulx (Annexe B.6), Homem Lopo pour les deux dernières (Annexe A.3)

<sup>198</sup> KEMPF Damien & Maria, *Monstres médiévaux*, Paris, Editions Intervalles, p. 16

<sup>199</sup> Ibid

<sup>200</sup> CORBIN Alain, RICHARD Hélène (dir), *La mer : terreur et fascination (...)*, Paris, BNF, Seuil, 2004, p. 127-133

<sup>201</sup> Exposition virtuelle de la BnF, 2012 : [http://expositions.bnf.fr/marine/grand/ge-dd-683\\_04\\_01.htm](http://expositions.bnf.fr/marine/grand/ge-dd-683_04_01.htm)

<sup>202</sup> KEMPF Damien & Maria, *Op.cit.*, p. 46-55

<sup>203</sup> SALAUN Gildas, « Animaux fantastiques en numismatique : le griffon », *Monnaie magazine*, novembre 2018, p. 48-53

## D – Les blasons : emprise et symbolique politique d'une nation

Enfin, des blasons s'avéraient très présents sur l'ensemble des cartes maritimes de notre corpus. L'iconographie héraldique était déjà très ancrée dans l'histoire du livre et de l'art, puisqu'il servait d'emblèmes selon de nombreux objectifs divers<sup>204</sup>. Ces blasons cartographiques servaient sensiblement d'étendard politique pour mettre en valeur un territoire, marquant la présence et l'autorité d'un royaume ou d'une ville. Nous les retrouvons de façon particulièrement dense sur les cartes maritimes. C'est le cas des portulans, avec l'exemple de Domingos Teixeira (Figure 27), où l'héraldique servait à marquer l'appartenance politique des ports et villes côtières. Ces blasons semblent aussi figurer près du cartouche ou se disperser sur le fond de la carte, venant l'orner tout en affirmant une souveraineté territoriale.

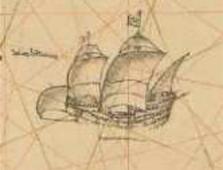
Cette profusion héraldique révélait une véritable stratégie de marquage géopolitique. Les blasons étaient plus ou moins décorés en fonction de la grandeur de l'échelle des cartes réalisées, pouvant s'orner d'une certaine précision quand il s'agissait de décrire un pays et ses côtes. Nous les retrouvons parfois enluminés, marquant la valeur et le prestige du territoire symbolisé, comme l'a fait Jean Guérard pour la France (Figure 27). Ils pouvaient donc apparaître selon différentes tailles, en fonction de l'importance accordée par le cartographe à un territoire donné. De la même manière, le blason était plus ou moins orné de détails apparents selon son importance politique, sa valeur stratégique et la richesse du territoire décrit.

**Figure 27** : Des exemples de blasons héraldiques utilisés dans notre corpus de cartes modernes – De gauche à droite, en partant de la ligne du haut, les cartes de Teixeira (Annexe A.6), Ollive François (Annexe D.4), Jean Guérard (Annexe B.4) et Abraham Ortelius (Annexe C.7.4).



<sup>204</sup> MEURGEY DU TUPIGNY Jacques, « Héraldique, », Dans : SAMARAN Charles (dir.), *L'histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 740-760. Consultable à l'adresse suivante : <https://www.cairn.info/1-histoire-et-ses-methodes--9782070104093-page-740.htm>

*Tableau récapitulatif des éléments relatifs aux illustrations de notre corpus*

Navires à voiles	Créatures marines / monstrueuses	Une diversité de personnages imaginaires	Blasons
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Navires à voiles à la taille diverse en fonction de l'échelle de la carte</li> <li>• Caravelles, galères ou galions, mais navires typiques de l'ère des grandes explorations</li> <li>• Présence éventuelle des drapeaux des nations représentées</li> <li>• Naufrage de navires, ou combat naval parfois représenté</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Présence de créatures marines : baleines, cachalots, orques (cétacés)</li> <li>• Allures monstrueuses et dangereuses</li> <li>• Créatures idéalisées : kraken, serpent de mer, cheval de Neptune</li> <li>• Créatures qui ont souvent une queue de poisson en spirale</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Personnages monstrueux terrestres (géants, anthropomorphes, sirènes)</li> <li>• Personnages fantasmés autour d'un folklore ou d'une nation</li> <li>• Personnages à l'iconographie mythologique ou religieuse (allégories du vent, dragons etc.)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Blasons de différentes couleurs</li> <li>• Souvent sur les parties terrestres</li> <li>• Symboles de nations et de pays, ou d'appartenance à une principauté / royaume</li> <li>• Décorées parfois d'ornements dorés ou argentés</li> </ul>
 <p>Navire à voiles portugaises de l'Atlas Miller de Lopo Homem (et al.), 1519. Voir l'annexe A.3</p>	 <p>Baleine présente sur la partie gauche de l'<i>Universa ac navigabilis</i> d'Andreas Homem, 1559. Voir l'annexe A.2</p>	 <p>Présence de sirènes sur la planche <i>Indiae Orientalis insularumque</i> tirée du <i>Theatrum orbis terrarum</i> d'Abraham Ortelius, Edition de 1574. Voir l'annexe C.7.4</p>	 <p>Présence de blasons en Islande sur la <i>Carta Marina</i> d'Olaus Magnus, Edition de 1572. Voir l'annexe D.2</p>
 <p>Deux navires à voiles tirés de la <i>Mar pacifico</i> de Gerritsz Hessel, 1622. Voir l'annexe C.2</p>	 <p>Serpent de mer attaquant un navire, sur la <i>Carta Marina</i> d'Olaus Magnus, 1539 (édition ici de 1572). Voir l'annexe D.2</p>	 <p>Présence de personnages folkloriques et symboliques en bas de la <i>Nova orbis terrarum</i> de Jansz et Marten Hamen, 1610. Voir l'annexe E.6</p>	 <p>Blasons dans le coin gauche de la <i>Carte nautique de l'Océan Atlantique (...)</i> de Domingos Sanches, 1618. Voir l'annexe A.5</p>
 <p>Navire à voiles de la <i>Carta Universal</i> de Diego Ribero, 1529. Voir l'annexe A.4</p>	 <p>Créature marine avec queue de poisson en spirale, venant de la <i>Description hydrographique de la France</i> par Jean Guérard, 1627. Voir l'annexe B.4</p>	 <p>Présence des allégories du vent soufflant sur le monde en bas à droite de la <i>Figure du monde universel</i> dans la <i>Cosmographie universelle</i> de Sébastian Münster, Edition de 1556. Voir l'annexe D.3</p>	 <p>Blasons présents en Europe sur la <i>Carte de l'Océan Atlantique</i> de Pierre de Vaulx, 1613. Voir annexe B.6</p>

### III - Identification d'éléments relatifs au texte et à la typographie

Enfin, nous avons repéré plusieurs éléments représentatifs liés au contenu textuel de l'ensemble de ces cartes. En effet, les cartes usaient de textes pour décrire le contenu du document ainsi que pour faire passer des messages aux personnes qui venaient les consulter. Éléments descriptifs du titre, du contenu ou de lieux représentés, ces éléments textuels prenaient souvent une dimension esthétique par une ornementation particulière.

#### A - Les cartouches : une manière d'orner les titres et les lieux

Dans notre corpus, nous retrouvons l'utilisation très régulières de cartouches ornées. Le cartouche se veut comme « le dessin qu'on met en marge des cartes, en haut



**Figure 28** : Des exemples de cartouches à encadrement métallique, ou entourés de personnages - De gauche à droite, en partant de la ligne du haut, des cartes de Luis Teixeira (Annexe A.7), Jodocus II Hondius (Annexe C.4), Ollive François (Annexe D.4) et Hessel Gerritsz (Annexe C.2)

ou en bas, et qui sert à enfermer le titre »<sup>205</sup>. Il s'agissait généralement d'un écu dont le cœur était entouré d'une bordure ou d'un cadre. Le cartouche était originaire d'Italie, gagnant par la suite les Pays-Bas au XVI<sup>e</sup> siècle et assurant sa diffusion dans toute l'Europe, particulièrement par les productions cartographiques d'Ortelius, des Blaeu et de Janson<sup>206</sup>.

Les cartouches servaient tout particulièrement de décoration prestigieuse à une description ou à un titre de la carte, lui assurant un contenu symboliquement prestigieux.

Les cartographes et éditeurs faisaient généralement appel à des graveurs dans cet objectif d'ornementation<sup>207</sup>. De nombreux ornements, similaires aux modulations de surface utilisées dans l'architecture moderne<sup>208</sup>, étaient employés. Ces ornements adoptaient régulièrement une imitation métallique faite de motifs réguliers et esthétiques. Par ailleurs, le cartouche se voulait comme un élément propice à l'imaginaire. En effet, « la fantaisie parfois s'y donnait libre cours et faisait des cartouches le dernier refuge des

<sup>205</sup> DAINVILLE DE François, *Op.cit.*, p. 57

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 58

<sup>207</sup> *Ibid.*

<sup>208</sup> TITEUX Catherine, « Enrichissements, ornements extraordinaires, difformes et symboliques : de quelques catégories de la tradition classique, *Nouvelle revue d'esthétique*, n°23, 2019, pp. 79-86

imaginations »<sup>209</sup>. Il n'était donc pas rare de retrouver sur les cartouches une disposition de créatures imaginaires, de personnages illustres, bibliques ou mythologiques ou encore des symboles esthétiques. Ces cartouches ont aussi disparu de nos cartes contemporaines standardisées, pour viser une sobriété pragmatique dans les titrages.

## B - Les phylactères : une tradition médiévale et artistique

Un autre type d'ornement textuel qui a disparu de nos cartes standardisées, ce sont les phylactères. Défini comme « une bande de parchemin »<sup>210</sup> où l'on retrouvait du texte couramment religieux, ces phylactères étaient repris par les cartographes pour marquer le nom de lieux et des titres importants. Cette bande de parchemin, enroulée sur elle-même, venait rappeler à la fois une iconographie médiévale tout en valorisant le contenu du texte qui en était enveloppé. Il se constituait généralement en forme de banderole « aux extrémités enroulées, portant à la fois des paroles prononcées par un personnage ou la légende du sujet représenté »<sup>211</sup>. Il s'agissait en effet d'un outil particulièrement utilisé dans la représentation artistique médiévale et prémoderne<sup>212</sup>.

Néanmoins, il faisait son apparition régulière dans le milieu de la cartographie pour orner le titre d'un lieu voire de la carte elle-même. Cette persistance révélait la permanence des codes visuels médiévaux dans l'esthétique cartographique renaissante. Au-delà de sa fonction décorative, le phylactère conférait une dimension sacrée et solennelle aux toponymes. Il établissait une continuité symbolique entre la tradition manuscrite religieuse et la cartographie moderne. Cette appropriation témoignait de la volonté des cartographes d'inscrire leur production dans une filiation culturelle prestigieuse, en sacralisant l'acte-même de nommer les territoires.



**Figure 29** : Quelques phylactères venant de notre corpus - De gauche à droite, les phylactères de Guérard (Annexe B.4), Lopo Homem (Annexe A.3), Luis Teixeira (Annexe A.7) et Jean Cossin (Annexe B.1)

<sup>209</sup> TITEUX Catherine, « Enrichissements, ornements extraordinaires, difformes et symboliques : de quelques catégories de la tradition classique, *Nouvelle revue d'esthétique*, n°23, 2019, pp. 79-86

<sup>210</sup> GAUTIER DALCHÉ Patrick, « Un problème d'histoire culturelle : Perception et représentation de l'espace au Moyen-Âge », *Médiévales*, no. 18, p. 10, 1990. Consulté à l'adresse suivante : <http://www.jstor.org/stable/43026680>

<sup>211</sup> Centre national de ressources textuelles et lexicales. Consultable à l'adresse suivante : <https://www.cnrtl.fr/definition/phylact%C3%A8re>

<sup>212</sup> MINAIRE Laurence, « Le Phylactère-banderole dans l'art médiéval : origines, utilisations et emploi moderne ». *Article du musée de l'Imprimerie et de la communication graphique*. Consultable à l'adresse suivante : <https://www.imprimerie.lyon.fr/fr/phylactere>

### C- De l'écriture calligraphique dans les mers et océans

Enfin, il semblait exister des tendances culturelles autour des manières d'inscrire le texte lui-même à travers sa typographie. Celle-ci prenait plusieurs formes en fonction de l'importance relative du texte en question. La typographie se voulait généralement plus arrondie à partir de la fin du XVIe siècle, le lettrage faisant « la transition entre une cartographie ancienne et moderne »<sup>213</sup>. La majuscule faisait généralement son apparition pour les espaces aux territoires vastes avec un espacement plus large, rendu possible grâce à de nouveaux dispositifs de gravure<sup>214</sup>. Ce phénomène de majusculation se retrouvait dans toutes les écoles cartographiques, témoignant d'une évolution technique commune.

Par l'apparition de la gravure sur cuivre, l'écriture sous forme plus italique devenait un standard pour l'Italie et les Pays-Bas<sup>215</sup>. Il n'était pas rare de retrouver également une dimension calligraphique pour les noms de lieux importants en mer, particulièrement



Figure 30 : Des exemples de cette écriture étirée et calligraphique - De gauche à droite, les représentations de Andreas Homem (Annexe A.2), Jean Guérard (Annexe B.4), Abraham Ortelius (Annexe C.7.4) et Jodocus II Hondius (Annexe C.4)

développée chez les cartographes flamands et normands. Les gouttes des lettres s'étiraient régulièrement pour former des mouvements très circulaires. Ces mouvements circulaires pouvaient parfois former des tourbillons et prendre une certaine place sur le fond de carte<sup>216</sup>. Cet étirement s'avérait bien plus présent dans les mers et océans en raison d'un fond de carte avec beaucoup plus de blanc. Cette

spécificité laissait le champ libre aux graveurs pour y faire de la calligraphie.

Les cartes décoratives se voulant avant tout esthétiques, cette manière d'inscrire les lieux et le texte permettait alors d'ajouter un autre élément d'ornementation à la carte. Par la place donnée aux océans, les écritures s'incurvaient également en s'enroulant sur elles-mêmes pour suivre le tracé d'un territoire. Cette pratique calligraphique transformait ainsi la simple fonction informative du texte en véritable art décoratif, où la beauté de l'écriture rivalisait avec celle des illustrations pour créer une harmonie visuelle d'ensemble.

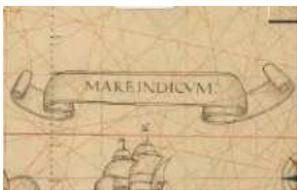
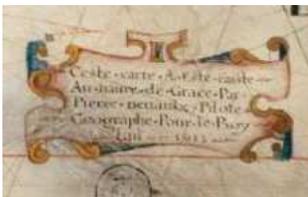
<sup>213</sup> JACOB Christian, *L'empire des cartes : Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 293-294.

<sup>214</sup> *Ibid*, p. 292

<sup>215</sup> *Ibid*, p. 293

<sup>216</sup> Voir pour exemple les cartes flamandes de notre corpus comme avec Mercator, annexe C.6

*Tableau récapitulatif des éléments relatifs aux textes de notre corpus*

Cartouche	Phylactère	Ecritures majuscules et calligraphiques
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ornementation qu'on met en marge des cartes servant à encadrer le titre ou la légende.</li> <li>• Ecu dont le cœur est orné d'une bordure</li> <li>• Décoré généralement selon les volontés esthétiques et les fantaisies du graveur</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• « Une bande de parchemin » sur laquelle on trouve du texte</li> <li>• Extrémités qui sont enroulées sur elles-mêmes.</li> <li>• Motif qui englobe généralement le titre de la carte ou d'un lieu spécifique, mais peut orner aussi les contours de la carte.</li> <li>• Héritée des représentations médiévales</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Titres de lieux vastes en majuscule, comme pour les noms des mers et océans.</li> <li>• Ecriture italique et plus arrondie</li> <li>• Présence d'un étirement des gouttes des lettres sous une tendance calligraphique</li> <li>• Les gouttes étirées se dispersent généralement lorsqu'elles sont sur les fonds marins et océaniques</li> </ul>
 <p>Cartouche présent en bas à gauche de l'<i>Açores Insulae</i> de Teixeira Luis, 1584. Voir l'annexe A.7</p>	 <p>Phylactère provenant de la <i>Carta universal</i> de Digeo Ribero, 1529. Voir l'annexe A.4</p>	 <p>Présence de gouttes calligraphiées sur la 8<sup>ème</sup> feuille de l'<i>Universa ac navigabilis</i> d'Andreas Homem, 1559. Voir l'annexe A.3</p>
 <p>Cartouche métallique présent sur la <i>Carte de l'Océan Atlantique</i> par Pierre de Vaulx, 1613 - Annexe B.6</p>	 <p>Phylactère dans le coin sud-ouest du <i>Planisphère</i> de Nicolas Desliens, 1566. Voir l'annexe n°B.3</p>	 <p>Présence de gouttes calligraphiées provenant de l'<i>Orbis terrae compendiosa (...)</i> de Rumold Mercator, 1587. Voir l'annexe C.6</p>
 <p>Cartouche présent sur l'hémisphère gauche de la <i>Novissa ac exactissima (...)</i> de Hondius Jodocus II, 1634 - voir l'annexe C.4</p>	 <p>Phylactère de la planche <i>Indiae Orientalis insularumque</i> tirée du <i>Theatrum orbis terrarum</i> d'Abraham Ortelius, Edition de 1574. Voir l'annexe C.7Bis</p>	 <p>Présence de lettres calligraphiées tirées de la <i>Description hydrographique de la France</i> par Guérard – 1627, voir l'annexe B.4</p>

**Conclusion du chapitre 3** : En réponse à de nombreuses fantaisies, ces cartes s'ornaient selon différentes méthodes tout en préservant une forme d'uniformité iconographique remarquable. Cette récurrence des motifs révélait une incorporation collective de ces signes visuels, témoignant d'un capital culturel partagé au sein de la communauté cartographique. Si les cartes présentées se diversifiaient par la forme, elles possédaient toutefois le même contenu iconographique, constituant un véritable langage commun qui transcendait les particularismes nationaux. Cette homogénéité démontrait l'existence d'une culture visuelle européenne unifiée autour de la représentation du monde maritime.

## **CONCLUSION DE L'AVANT-PROPOS :**

Nous possédons à présent les signifiants et signifiés des cartographies des Grandes Découvertes. Symbolique de prestige, illustration de l'altérité, traditionalisme médiéval et antique, métaphore des sensibilités pour l'exploration maritime et coloniale, ou encore volontés fantaisistes de leurs auteurs, nous constatons à quel point ces signes se sont uniformisés au sein d'un même capital culturel commun. Ce capital culturel constitue le fruit d'un habitus artistique collectif qui s'est objectivé par la production de ces cartes sur la scène culturelle occidentale. Bien évidemment, c'est aussi grâce à un contexte tout particulier. Par une meilleure diffusion de l'écrit et de l'image permise par les techniques de gravure et d'imprimerie et par l'engouement des explorations navales et coloniales, les cartographes pouvaient se laisser aller à leur imagination dans leurs réalisations à portée majestueuse. S'il existe évidemment des individualités esthétiques, ces motifs iconographiques se sont cristallisés tout particulièrement aux débuts de la période moderne. Bien que nous ayons identifié des exceptions antérieures comme avec les cartes de *Mecia de Viladestes* (Annexe F.3) ou ultérieures comme le globe de Bonaventure & Grégoire de Lyon en 1701 (Annexe E.3), notre corpus a clairement révélé une forme d'âge d'or de cet imaginaire cartographique. Longtemps conservées, souvent à l'abri des regards dans les collections privées et les cabinets de curiosités, ces cartes ont trouvé toutefois une effervescence majeure en France à la fin du XIXe siècle. Il s'agira à présent de comprendre les rouages culturels et visuels qui ont permis la circulation de cet imaginaire particulier de la cartographie moderne vers la scène socio-culturelle contemporaine.

## PARTIE I - LA MISE EN LUMIÈRE ACADEMIQUE ET PATRIMONIALE DES CARTES MODERNES

---

L'ensemble du corpus que nous avons sélectionné comportait un attrait visuel et représentatif de la mer, témoignant des fascinations du premier âge moderne. Cet imaginaire cartographique, cristallisé à l'ère moderne, possédait de nombreux signifiants qui vont continuer à se visibiliser dans l'espace contemporain. C'est particulièrement dans le champ scientifique et la sphère culturelle patrimoniale qui lui est souvent liée. Bibliothèques, musées et chercheurs mettent en valeur ces cartes modernes sur la scène culturelle, par le prisme de recherches effectuées sur ces collections. Cette dynamique s'inscrit dans ce que Pierre Bourdieu définit comme le champ scientifique, un espace de lutte pour la reconnaissance symbolique entre différents acteurs culturels<sup>217</sup>. Les cartes prestigieuses modernes participent-elles de cette logique de distinction ? Si les signifiants visuels de ces cartes sont particulièrement mis en valeur, qu'en est-il de leur signifié ? Le XIXe siècle s'incarnait au cœur de contextes liés à l'exploration maritime, l'exploitation coloniale, le renouvellement de la géographie ainsi qu'à une ouverture de la littérature vers un large public. Par des enjeux semblables, tout en étant très différents, il nous faut réfléchir aux médiums qui ont permis la circulation visuelle de cette iconographie imaginaire. Comment ce capital culturel objectivé à l'ère moderne va-t-il donc se diffuser par les acteurs du champ scientifique et de la sphère historique et patrimoniale ?

### CHAPITRE 1 – DES OBJETS D'ART ET DE COLLECTION VERS UNE PATRIMONIALISATION

Les cartes de notre corpus comportaient chacune une matérialité visuelle et sensorielle propre à l'âge moderne, à l'esthétique plaisante comme le montraient les rééditions de certains atlas, et les commandes royales et princières. Ces documents sont passés toutefois progressivement durant l'ère industrielle du XIXe siècle de la sphère privée à la sphère publique. S'intéresser à la considération de ces cartes sous l'angle à la fois privé et institutionnel pourrait nous permettre de comprendre comment ces cartes prestigieuses modernes se sont progressivement institutionnalisées.

---

<sup>217</sup> BOURDIEU Pierre. « Le champ scientifique », Dans: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 2, n°2-3, juin 1976. La production de l'idéologie dominante. pp. 88-104.

## I – Des objets d’art et de collection au XIXe siècle : L’exemple des cartes portulans (1832-1953)

Le XIXe siècle s'avère essentiel dans la considération publique des biens cartographiques modernes des Grandes Découvertes en France. C'est particulièrement le cas pour les cartes portulans qui sont précieuses pour leur aspect manuscrit, leur support en parchemin vélin et leur rareté. Nous étudierons dans les lignes suivantes comment elles ont été traitées à la fois par la sphère privée puis par la sphère publique au XIXe siècle.

### A – Des collections qui faisaient partie de la scène privée

Grâce à la réalisation en 1963 d'un catalogue des cartes nautiques sur vélin<sup>218</sup>, il est possible de retracer les provenances de plus d'une centaine de cartes portulans conservées aujourd'hui au Département des cartes et plans de la BnF. Ce travail réalisé par Myriem Foncin, Marcel Destombes et Monique De la Roncière nous permet également d'identifier les cartes autrefois conservées à la Société de géographie de Paris, ainsi que dans les Archives du Service hydrographique de la Marine. C'est en s'appuyant sur ce catalogue de 1963 qu'il nous est possible d'en apprendre davantage sur le rôle important des collectionneurs et libraires privés dans la mise en lumière de ces cartes.



**Figure 31** : Le dos du Catalogue des Cartes Nautiques sur vélin de 1963 – Voir note de bas de page – Photographie : Guerillot

Nous comptons 132 cartes portulans pour le Département des cartes et plans de la BnF avant les années 1940. Parmi celles-ci, ce sont au total 111 cartes portulans qui ont fait l'objet d'achat ou de dons auprès de tiers privés au XIXe siècle et au XXe siècle. Ces différentes acquisitions s'échelonnent de 1832 à 1953, se réalisant par l'intermédiaire de ventes privées et d'achats auprès de collectionneurs. Nous retrouvons par exemple la librairie Gaston-Saffroy dont sept cartes portulans ont été achetées entre 1888 et 1911, elles-mêmes acquises auprès de collectionneurs privés<sup>219</sup>. Nous pouvons encore citer les ventes de la librairie Chadenat dont trois cartes portulans furent acquises à partir du XXe siècle<sup>220</sup>. Ce catalogue mentionne aussi de multiples ventes aux enchères Techener, avec

<sup>218</sup> FONCIN Myriem, DESTOMBES Marcel, LA RONCIÈRE de Monique, *Catalogue des cartes nautiques sur vélin conservées au Département des cartes et plans*, Paris, Bibliothèque nationale, 1963, 315 p. Conservé au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation 001 Cart en libre-accès.

<sup>219</sup> Voir les cartes n°88, 89, 90, 107, 122, 124, 127 de l'ouvrage suivant : FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, 1963.

<sup>220</sup> Voir les cartes n° 41, 48 et 91 de l'ouvrage suivant : FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, 1963.

l'achat de cinq portulans, effectué en mai 1849<sup>221</sup>. Les ventes Techener s'organisaient sous l'égide de Joseph Techener, bibliophile et marchand-libraire de documents anciens. Posséder des cartes portulans semblait donc constituer une pratique assez courante parmi les libraires, intellectuels et collectionneurs dont plus d'une vingtaine de noms apparaissent de façon régulière dans ce catalogue.

Ces 111 cartes portulans aux mains de personnalités privées révèlent spécifiquement un intérêt matériel, esthétique et économique pour ces dernières. Elles sont acquises pour leur valeur historique, leur contenu informatif mais aussi parce qu'elles correspondent aux goûts raffinés des collectionneurs. Elles sont donc acquises et préservées par des libraires-marchands, et font par la suite l'objet de ventes générales ou de ventes aux enchères auprès d'instances privées et publiques. Les cartes portulans étant anciennes, manuscrites et richement décorées, elles préservent toujours aujourd'hui leur attrait de prestige, d'apparat et de richesse symbolique. À ce titre, avec la démocratisation des connaissances géographiques et des explorations maritimes, elles étaient activement recherchées par les contemporains du XIXe siècle et du XXe siècle. Les collectionneurs les ont soigneusement conservées jusque-là, et les institutions ont pu les acquérir. C'est ce qu'illustre par exemple le cas particulier de l'Atlas Miller de 1519 (Annexe A.3).

### ***B – Le cas exemplaire de l'Atlas Miller de 1519***

Cette carte majestueuse se retrouvait autrefois dans la collection *Santarém*, elle-même acquise par le bibliothécaire et collectionneur Emmanuel Miller. *Manuel Francisco de Barros e Sousa Santarém* était une personnalité portugaise de renom au XIXe siècle, nommé directeur des Archives nationales au Portugal, puis en 1827 ministre de l'Intérieur, de la Marine et d'Outre-Mer avant de devenir en 1828 ministre des Affaires étrangères<sup>222</sup>. Santarém entretenait une grande relation diplomatique et savante avec la communauté française. Cette personnalité politique menait une activité faite de réseaux à Paris dans un objectif à la fois savant et colonial pour le Portugal<sup>223</sup>.

Membre de nombreuses institutions savantes et européennes, particulièrement dans la sphère française, Santarém a aussi joué un rôle essentiel dans l'histoire de la cartographie, mentionné comme étant « l'un des fondateurs de ce domaine du savoir »<sup>224</sup>.

---

<sup>221</sup> Voir les cartes n° 112, 123, 125 131, 132 de l'ouvrage suivant : FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, 1963.

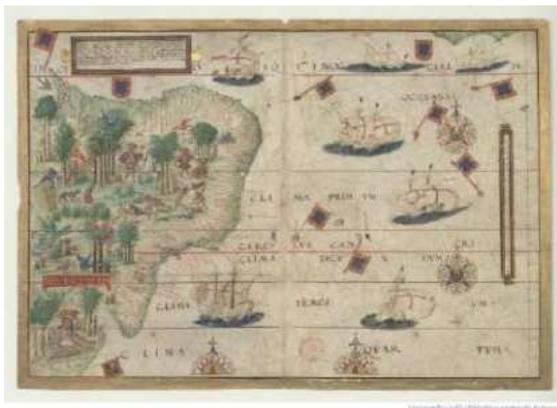
<sup>222</sup> GARCIA João Carlos. « Santarém le navigateur à Paris », Dans : BESSE Jean-Marc (et al.), *Naissances de la géographie moderne (1760-1860)*, ENS Éditions, 2010. Consulté à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.36803>

<sup>223</sup> *Ibid*

<sup>224</sup> *Ibid*

Par ses nombreuses études entreprises dans le monde diplomatique et cartographique, le ministre portugais a pu acquérir un certain nombre de cartes portulans comme l'attestent les différentes mentions de son nom dans le Catalogue des cartes nautiques de 1963. Nous avons noté dans cet ouvrage quatre cartes portulans qui lui appartenaient, mais toutes furent acquises par Emmanuel Miller dans les années 1850<sup>225</sup>.

La famille Miller a joué un grand rôle dans l'acquisition ultérieure de ces cartes portulans par la BnF. Parmi les dons et achats importants, nous notons particulièrement



**Figure 32 :** Planche n°5 de l'Atlas Miller de Lopo Homem, Cartes de l'océan Atlantique et de la Méditerranée, BnF - Voir annexe n°A.3

le célèbre *Atlas Miller* de 1519 considéré comme « l'un des trésors »<sup>226</sup> du département. Largement valorisé aujourd'hui par la bibliothèque, cet atlas relié était composé de six cartes marines portugaises, portant la signature du cartographe Lopo Homem. Il s'agissait d'une carte prestigieuse destinée au roi du Portugal Manuel 1er comme en atteste la mention d'une commande<sup>227</sup>. Considéré comme un chef-d'œuvre de la cartographie portugaise, il fut le résultat d'un travail intellectuel et artistique. *L'Atlas Miller* tient sa noblesse dans sa représentation occidentale du monde avant le voyage entrepris par Magellan. En plus d'être enluminé et ornementé, il semble également que *l'Atlas Miller* fut l'un des précurseurs dans la représentation de navires à voile et de personnages en tout genre sur son fond de carte<sup>228</sup>. Cet atlas possède « une iconographie abondante et très variée »<sup>229</sup>, ce qui va accélérer d'autant plus sa sacralisation aux XXe et XXIe siècles.

Cette richesse iconographique explique en grande partie l'intérêt esthétique de Santarém, puis d'Emmanuel Miller et enfin de la BnF qui en faisait l'achat en 1897 auprès de la veuve de ce dernier<sup>230</sup>. Sa mise en lumière ultérieure sur la scène publique culturelle n'est rendue possible que par cette acquisition onéreuse émise par une institution publique. Dans le cas contraire, l'atlas serait resté l'objet d'une collection privée, loin des regards de la scène académique et culturelle. Ce qui favorise alors la mise en visibilité des cartes modernes comme *l'Atlas Miller*, et par extension de leur imaginaire

<sup>225</sup> Voir les cartes n° 21, 23, 54 et 96 de l'ouvrage suivant : FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, 1963.

<sup>226</sup> HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène VAGNON Emmanuelle, *L'âge d'or des cartes marines : Quand l'Europe découvrait le monde*, Paris, Seuil - BNF, 2012, p. 180.

<sup>227</sup> *Ibid*

<sup>228</sup> FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, pagination XI

<sup>229</sup> HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène VAGNON Emmanuelle, *Op.cit.*, 2012, p. 180

<sup>230</sup> FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, 1963, p. 43

cartographique, c'est donc un renforcement d'une politique d'acquisition institutionnelle. Cette opération s'inscrit par ailleurs dans un contexte disciplinaire et colonial spécifique. À la fin du XIXe siècle, un tel document pouvait être investi d'une valeur politique de modèle géographique et apparaître comme un référent cartographique susceptible d'alimenter à la fois la recherche académique et les imaginaires coloniales de l'époque.

### *C – De la sphère privée aux collections patrimoniales des bibliothèques*

Après avoir dévoilé l'appartenance antérieure des cartes portulans aux sphères privées, il convient d'observer plus en détail leur politique active d'acquisition tout au long du XIXe et XXe siècle. L'évolution de l'autonomie du département des cartes et plans de la BnF avait indéniablement joué un rôle déterminant dans ce processus<sup>231</sup>.

Cette évolution s'inscrit notamment dans la curiosité croissante suscitée par ces cartes marines<sup>232</sup>. Cette fascination participait d'un contexte général lié aux explorations maritimes françaises, aux politiques colonialistes ainsi qu'à une place plus importante accordée aux documents cartographiques à la BnF. Le premier conservateur du département, Edme-François Jomard, parvint à réunir entre 1828 et 1862 un ensemble remarquable de 52 cartes portulans<sup>233</sup>. Jomard comprit parfaitement « l'intérêt que présentaient ces vélins alors appelés portulans (...), il n'en acheta pas moins de quarante-huit, parmi lesquels figurent les œuvres maîtresses qu'envient toutes les cartothèques »<sup>234</sup>. Cette acquisition active impulsée par Jomard fut néanmoins poursuivie par ses successeurs. *L'Atlas Miller* fut acquis grâce au travail mené par le conservateur Gabriel Marcel auprès du bibliothécaire Emmanuel Miller en 1897<sup>235</sup>. Le coût d'acquisition de l'atlas s'élevait à 2050 francs. Les prix des cartes portulans dépassaient souvent 500, voire 1000 francs, ce qui représentait des sommes particulièrement onéreuses pour l'époque. Myriem Foncin, bibliothécaire du département des cartes et plans, soulignait cette grandeur monétaire autour de ces documents. Elle disait alors : « les enchères atteignent des prix qui semblent vouloir défier les crédits des bibliothèques du vieux Monde »<sup>236</sup>.

Si la BnF a entrepris une politique d'acquisition en y consacrant d'importants moyens financiers, il convient également de noter la mise en place d'une reconnaissance

<sup>231</sup> BLASSELLE Bruno, *Histoire de la Bibliothèque nationale de France*, Paris, BNF Editions, 2022, p. 319-323

<sup>232</sup> PASTOUREAU Mireille, « Histoire d'une collection : l'histoire des portulans de la Bibliothèque nationale », *Communications et mémoires*, n°3, Paris, Académie de Marine, 1991 p. 61-71.

<sup>233</sup> HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène VAGNON Emmanuelle, *Op.cit.*, 2012, p. 18

<sup>234</sup> FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, pagination XII

<sup>235</sup> Voir les cartes nautiques n°23 et 24 de l'ouvrage suivant : FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, 1963.

<sup>236</sup> FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, pagination XII

symbolique par les autres institutions publiques, qui la perçoivent progressivement comme le dépôt légitime des cartes portulans. Un nombre considérable de cartes portulans ont ainsi fait l'objet d'échanges ou de dons par des institutions publiques vers la Bibliothèque nationale. La carte portulan prestigieuse d'Ollive François (Annexe D.4) provenait d'un échange réalisé avec les Archives nationales le 10 juillet 1874<sup>237</sup>. Si cet échange traduit la volonté du personnel de la BnF dans la collecte des cartes portulans, il révèle également la confiance accordée par les Archives nationales à la BnF et à son image cristallisatrice de ces cartes spécifiques. De même, le ministère des Affaires étrangères donna le *Planisphère* d'Andreas Homem de 1559 (Annexe A.2) le 9 octobre 1924<sup>238</sup>. Ce sont près de 21 échanges ou dons qui furent effectués avec d'autres institutions publiques.

Cette centralisation patrimoniale s'accéléra de manière significative grâce à deux dépôts conséquents. La Société de géographie, située entre sphère privée et publique, confia un ensemble de 18 cartes nautiques sur vélin au département des cartes et plans en 1942<sup>239</sup>. Un don majeur fut effectué cinq années plus tard, en 1947, cette fois par les Archives du service hydrographique de la Marine<sup>240</sup>. Cette collection remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle où, en 1682, il était stipulé qu'un ingénieur chargé des cartes et plans avait la garde de la collection conservée à Paris<sup>241</sup>. Des pièces remarquables furent ainsi transmises à la BnF lors de ces versements successifs. Les Archives du service hydrographique possédaient notamment six cartes de Jean Guerard<sup>242</sup>, dont la *Description hydrographique de la France* de 1627 (Annexe B.4). Le Planisphère de Domingos Teixeira de 1573 (Annexe A.6) put également rejoindre les réserves de la BnF, apprécié et admiré pour son aspect ornemental composé de navires portugais<sup>243</sup>. Ce dernier dépôt amorcé dès 1947 permit l'acquisition d'un total de 269 cartes nautiques sur vélin<sup>244</sup>. Ces exemples illustrent parfaitement l'opération d'enrichissement qui se réalise à la BnF sous couvert d'une croissance d'une légitimité institutionnelle de regroupement de ces cartes. Ces dépôts ont considérablement complété les différents achats effectués par la Bibliothèque nationale, entraînant un mouvement de processus d'unification de ces cartes maritimes. Par cette concentration historique en un même lieu reconnu, ces cartes portulans bénéficient aujourd'hui d'une grande visibilité scientifique et culturelles sur l'ensemble du territoire.

<sup>237</sup> Voir la carte nautique sur vélin n°95 de l'ouvrage suivant : FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, 1963.

<sup>238</sup> Voir la carte nautique sur vélin n°39 de l'ouvrage suivant : FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, 1963.

<sup>239</sup> FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, p. 205

<sup>240</sup> FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, pagination XIII

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 167

<sup>242</sup> Voir les cartes n°144 à 149 de l'ouvrage suivant : FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, 1963, pp. 184-189

<sup>243</sup> SARAZIN Jean-Yves, *Nouveaux Mondes*, Paris, BnF Editions, Bibliothèque de l'image, 2012, pp.78-79

<sup>244</sup> HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène VAGNON Emmanuelle (dir.), *Op.cit.*, 2012, p. 24



**Figure 33 :** Exemples de cartes portulans prestigieuses récupérées par la BnF au XIXe et XXe siècle. Des cartes qui présentent des motifs iconographiques composés de navires, de monstres marins et de roses des vents.

De haut en bas, les cartes d'Ollive François (Annexe D.4), Andreas Homem (Annexe A.2), Jean Guérard (Annexe B.4) et Domingos Teixeira (Annexe A.6) -  
Source photographique : Gallica

## II – Fac-similé et reproductions des cartes maritimes (1961-1999)

Si la visibilité des cartes portulans a pu, comme nous le verrons, se renforcer grâce à ce regroupement patrimonial, il convient de ne pas ignorer les cartes maritimes lithographiées modernes, possédant également cet imaginaire cartographique des Grandes découvertes. Bien que n'étant pas uniques, ces cartes se diffusèrent largement grâce à de nombreuses rééditions modernes et contemporaines. Ces dernières témoignèrent de la postérité scientifique, historique et esthétique de ces cartes. Elles connurent également une certaine mise en image auprès de la sphère culturelle au XXe siècle, notamment avec la réalisation de fac-similés aux objectifs variés.

### A – Des définitions multiples du fac-similé

Le fac-similé n'est guère aisé à définir tant ses formes et ses supports pouvaient se diversifier sur le plan structurel. Il fut d'abord nécessaire d'appréhender ce processus et les enjeux qui en découlaient pour comprendre son impact sur le monde de la cartographie. En réalité, plusieurs chercheurs se sont essayés à sa conceptualisation.

Le fac-similé se définit généralement comme une copie semblable et fidèle à un document original, souvent historique et ancien. Il s'agit en outre de reproduire un document ancien, rare ou précieux sous une forme matérielle proche, voire identique à l'original. Par exemple, un manuscrit médiéval pouvait être reproduit en imitant sa typographie, son support, sa reliure ou encore sa forme éditoriale. Mais en réalité, il existe toutes formes de fac-similé amenant à des définitions très distinctes. Pascal Griener définit le fac-similé comme un objet dont « la fidélité à l'original est garantie par une instance externe, objective d'autorité »<sup>245</sup>. Si la copie se voulait fidèle, elle devait donc être reconnue par des institutions de recherche pour authentifier sa nature-même de copie. En ce sens, le fac-similé devait être explicite dans son intention. Nadeije Laneyrrie-Dagen parle à ce sujet de *copies légitimes* qui ne dissimulent pas ce qu'elles sont<sup>246</sup>.

Si le fac-similé demande un haut niveau de compétences et de qualité dans sa reproduction artisanale, sa définition s'élargit en réalité aux procédés mécaniques permis par l'évolution des technologies d'impression et de reproduction. Gérard Régimbeau

<sup>245</sup> GRIENER Pascal, « IX. La culture du fac-similé », Dans : GRIENER Pascal (dir.), *La République de l'œil. L'Expérience de l'art au siècle des Lumières*, Odile Jacob, 2010, pp. 225-246.

<sup>246</sup> LANEYRIE-DAGEN Nadeije, « Copie, faux et original : réflexions sur une construction précaire ». *Raison présente*, 207, 2018, pp. 9-23. Consulté à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.3917/rpre.207.0009>

définit le fac-similé comme une reproduction particulièrement mécanique, en pensant à la photographie qui devint omniprésente à partir du début du XXe siècle<sup>247</sup>. Mais il convient de noter que le fac-similé fait toujours débat dans la communauté scientifique pour sa nature documentaire particulière. Certaines personnes comme Beat Matthias von Scarpatetti reprochaient au fac-similé tant son aspect faussement authentique que son aspect pratique. Pour lui, le fac-similé est « un objet bâtard », sa forme extérieure étant faussement précieuse et son contenu étant simplement photographique et reproductible<sup>248</sup>.

À l'inverse, Claude Schaeffer répondit à cette critique en 1993 en montrant toute l'utilité du fac-similé dans la diffusion patrimoniale. Ce dernier « ouvre l'accès à un patrimoine artistique, relativement négligé, stimulant l'intérêt et facilitant l'approche de ceux qui, un jour, seront des chercheurs »<sup>249</sup>. Le fac-similé constituait pour lui un objet d'ouverture du patrimoine vers le public. Il permet donc la mise en visibilité d'un patrimoine souvent restreint aux conditions de conservation et à l'expertise académique, tout en étant une forme de sauvegarde alternative en cas de sinistre sur ces documents.

## ***B – Fac-similé et cartographie au XIXe et XXe siècle***

Par ces quelques définitions, le fac-similé révélait deux enjeux importants. Dans un premier temps, il montrait une nécessité de renforcement des diffusions autour des documents historiques et d'ouverture à de plus larges études scientifiques. Toutefois, son processus de reproduction révélait également une forme d'intérêt sensoriel que l'on pouvait avoir pour un document écrit ou graphique. Si l'on souhaitait reproduire un objet historique, c'était tant par l'intérêt éprouvé pour son contenu que pour sa forme matérielle.

Dans cette optique, le fac-similé a justement accompagné la diffusion de la cartographie ancienne. Cornelis Koeman s'intéressa à ce sujet du lien entre cartographie historique et fac-similé dans son article de 1964. Le cartographe remarqua notamment que la reproduction de cartes anciennes était systématique depuis 1842, lorsque Santarém publia la première version de son *Atlas composé de mappemondes*, fac-similé toujours tenu en haute estime dans les années 1960<sup>250</sup>. Cette systématisme s'expliquait par les

---

<sup>247</sup> RÉGIMBEAU Gérard, « Un moment de l'œuvre et du document, la reproduction photographique », *BBF*, n°4, 2011. Consulté à l'adresse suivante : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-04-0006-001>

<sup>248</sup> VON SCARPATETTI Beat Matthias, « Le fac-similé : dix questions et réponses (avec commentaire) ». *Gazette du livre médiéval*, n°16. Printemps 1990. pp. 20-24

<sup>249</sup> SCHAEFER Claude, « De l'utilité du fac-similé (à propos de deux publications récentes) », *Gazette du livre médiéval*, n°22. Printemps 1993. pp. 38-39

<sup>250</sup> KOEMAN Cornelis, « An Increase in Facsimile Reprints », *Imago Mundi*, n°18, 1964, pp. 87-88. Consultable sur JSTOR à l'adresse suivante : <https://www.jstor.org/stable/1150386?seq=1>

possibilités offertes grâce aux nouvelles techniques de reproduction mécanique. L'application active de la photographie à partir de 1880 permit notamment d'accélérer encore davantage ce processus<sup>251</sup>. Auparavant, la copie se voulait toutefois plus manuelle comme avec la séparation des couleurs pour la lithographie. Prenons pour exemple un fac-similé lithographique du Planisphère de Pierre Desceliers de 1546<sup>252</sup>. Cette reproduction réalisée par Eugène Rimbiéliniski en 1852 (Annexe G.1) cherchait à imiter l'original tant par les couleurs que par l'effort visuel donné sur l'ornementation.

Par la suite, la lithographie offset permettait une accélération encore plus grande de ces reproductions, autorisant également un coût plus bas et de ce fait une meilleure diffusion. Koeman identifia dans son article quatre objectifs dans ces processus de reproduction cartographique<sup>253</sup>. Il s'agissait d'abord d'imiter l'original en le notifiant comme un faux faisant écho aux définitions précédentes. À l'inverse, l'objectif est parfois d'imiter l'original, en conservant toutes les qualités requises, pour le présenter comme une œuvre. Nous avons ensuite la reproduction monochrome en conservant sa qualité graphique dans des objectifs de recherche et d'étude. Enfin, il s'agissait de reproduire l'original uniquement à des fins de référence parfois ajoutées au sein d'ouvrages. Pour ce dernier cas, nous avons un exemple dans l'ouvrage *Voies Océanes* publié en 1990<sup>254</sup> qui s'accompagnait d'un fac-similé de la *Carte de l'océan Atlantique* de Pierre de Vaulx.



Figure 34 : L'ouvrage *Voies Océanes* de 1990, et de son fac-similé de la *Carte de l'océan Atlantique* de Pierre de Vaulx (1613) - Photographie : Guerillot

Koeman nota toutefois une grande croissance de fac-similés autour des cartes imprimées anciennes entre 1945 et 1964. Ce furent notamment les atlas, particulièrement ceux des cartographes flamands, qui firent l'objet de fac-similés et qui furent étudiés à des fins académiques et culturelles<sup>255</sup>. Les bibliothèques et les éditeurs privés faisaient alors également appel à des techniques de reproduction pour avoir une forme symbolique de ces exemplaires dans leur structure. La cartographie flamande s'était donc tout particulièrement visibilisée par l'intermédiaire du fac-similé.

<sup>251</sup> KOEMAN Cornelis, « An Increase in Facsimile Reprints », *Imago Mundi*, n°18, 1964, pp. 87-88. Consultable sur JSTOR à l'adresse suivante : <https://www.jstor.org/stable/1150386?seq=1>

<sup>252</sup> RIMBIÉLINISKI Eugène, *Mappemonde de Desceliers de 1546*, Paris, Imp. De Kaepelin, 1 fle en coul., 1852, 250 x 129 cm, BnF Cote GE A-691. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52520478z> (annexe G.1)

<sup>253</sup> KOEMAN Cornelis, *Art. cit.*, 1964, pp. 87-88.

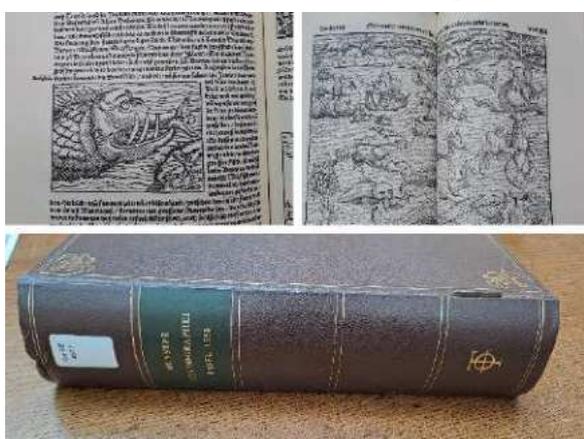
<sup>254</sup> LE ROY LADURIE Emmanuel, *Voies océanes*, Paris, Hervas, 1990, 185 p. + 1 carte dépl. en coul.

<sup>255</sup> KOEMAN Cornelis, *Art. Cit.*, 1964, pp. 87-88

## C – Deux cas de fac-similé du XXe : entre portée académique et culturelle

Les fac-similés présentaient différents objectifs et avaient donc une valeur intrinsèque qui pouvait varier d'un document à l'autre. Nous avons décidé de nous focaliser sur deux cas de fac-similé, montrant l'impact scientifique et culturel de ces derniers. Ces deux exemples incarnaient les différentes mises en visibilité permises par ce procédé, touchant particulièrement les cartographes célèbres.

Observons tout d'abord un fac-similé (Annexe G.3) conservé à la BnF de la *Cosmographie universelle* de Sébastien Münster dont l'original fut imprimé à Bâle en 1550. Dans ce fac-similé de 1968 publié à Amsterdam<sup>256</sup>, cette matérialité précieuse du

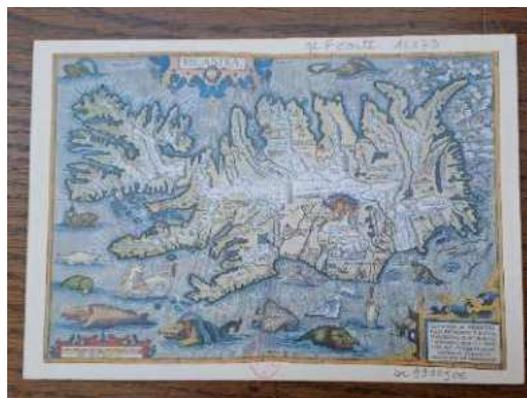


**Figure 35** : Une forme qui met en valeur le contenu, un contenu qui met en valeur la forme - fac-similé de 1968 de la *Cosmographie* de Münster de 1550. BnF cote GE EE-4577 – Photographie Guerillot

document est fortement retranscrite. En effet, l'ouvrage possède une belle reliure en cuir avec des dorures estampillées à froid. La couleur brune ainsi que le dos à imitation des nerfs par des dorures permettent un rendu très prestigieux du document. Cela lui attribue symboliquement une forme de rareté et de valeur au contenu lui-même. Au sein de cet ouvrage, outre les introductions en langue vernaculaire, la typographie et la disposition éditoriale sont similaires au document original. Le latin est présent aux côtés des illustrations diverses, des lettrines, des blasons et des écritures calligraphiées de l'original. Cet effort esthétique, rendu possible par une reproduction photographique, permettait une étude strictement académique de l'œuvre de Sébastien Münster tout en lui donnant une forme de prestige patrimonial. Il était en effet possible avec ce document de réaliser des recherches à la fois sur le contenu de l'œuvre mais aussi sur la forme intérieure qui tendait à respecter l'original. En outre, ce fac-similé est réalisé à des fins de recherche mais aussi de prestige esthétique, le rendant à la fois accessible et visuellement attrayant. C'est ainsi que des spécialistes et non-spécialistes peuvent consulter cet ouvrage et découvrir l'imaginaire cartographique de Münster (Annexe D.3).

<sup>256</sup> MÜNSTER Sébastien, *Cosmographie*, Illustrations et cartes, Amsterdam, Fac-similé de 1968 provenant de l'original de 1550, 1233 p., BnF sous la cotation GE EE-4577 : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb44495683z>

Dans le cadre d'œuvres cartographiques populaires, il existe aussi le *Theatrum orbis terrarum* d'Abraham Ortelius de 1570 (Annexe C7 et C.7bis). Largement diffusé à l'époque de la Renaissance comme en témoignaient les rééditions y compris en langue vernaculaire, l'œuvre d'Abraham Ortelius continue à se diffuser considérablement à la période contemporaine, par l'intermédiaire aussi des fac-similés. L'œuvre d'Ortelius a pu par exemple se mettre en scène vers la sphère muséale selon des dispositions originales. C'est ce que nous montre l'exemple d'un fac-similé de 1999 réalisé dans le cadre d'une exposition de la Bibliothèque municipale et interuniversitaire de Clermont-Ferrand<sup>257</sup>. La



**Figure 36** : La carte Islandia, fac-similé photographique de 1999, tiré d'une édition du *Theatrum orbis terrarum* de 1603 de la BMIU. Fac-similé conservé à la BnF sous la cote GE F CARTE-16073 - Photographie : Guerillot

carte *Islandia* du *Theatrum* d'Ortelius était présentée dans le cadre de l'exposition « Trésors et merveilles de la BMIU » qui eut lieu d'octobre 1998 à janvier 1999. Ce fac-similé de la carte *Islandia*, dessinée par Andréas Velleius en 1585, était très populaire pour ses monstres marins et sa représentation d'une terre de glace et de feu<sup>258</sup>. Celle-ci fut reproduite d'une édition en couleurs de 1603 conservée dans la même bibliothèque<sup>259</sup>. Mais la forme de ce fac-similé laisse supposer sa circulation commerciale, par la vente en tant qu'objet souvenir. En effet, le fac-similé pouvait se plier en deux laissant supposer une écriture possible au sein du feuillet comme pour une carte postale / souvenir. Une présentation historique de la carte *Islandia* est réalisée au dos, décrivant à la fois sa richesse et son intérêt culturel d'aujourd'hui. Le public du musée pouvait alors se procurer cette carte, amenant chez eux l'imaginaire cartographique d'Ortelius. C'est une manière de renforcer au passage la circulation de l'imagerie cartographique moderne, au plus près des individus contemporains.

Ces deux cas d'étude démontrent la présence du rôle du fac-similé dans la diffusion d'œuvres cartographiques modernes, souvent reconnues tant pour leur valeur historique que pour leur dimension esthétique. Force est de constater que les fac-similés privilégiaient systématiquement la reproduction d'œuvres marquantes et populaires, dans

<sup>257</sup> ORTELIUS Abraham, *Islandia*, 30x21 cm, 1 carte dans un dépliant. Fac-similé de 1999 tiré de l'édition de 1603 du *Theatrum orbis terrarum*. BnF sous la cote GE F CARTE-16073 : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb406692772>

<sup>258</sup> Indiqué sur le document en lui-même, voir la référence ci-dessus. Voir l'annexe n°

<sup>259</sup> ORTELIUS Abraham, *Theatrum orbis terrarum*, cartes col., Anvers, Latin, 1603. Conservée à la BMIU de Clermont-Ferrand sous la cotation BMIU 2995. Voir l'adresse suivante : [https://www.bibliotheques-clermontmetropole.eu/iguana/www.main.cls?url=search&p=\\*#recordId=1.142580](https://www.bibliotheques-clermontmetropole.eu/iguana/www.main.cls?url=search&p=*#recordId=1.142580)

une logique d'accessibilité élargie. Cette stratégie éditoriale engendrait naturellement un phénomène de concentration culturelle autour de certaines cartes emblématiques. Ainsi, la Carta Marina de Magnus, tout comme les productions de Mercator, d'Ortelius ou encore de Münster, bénéficiaient d'une attention particulière de la part des éditeurs de fac-similés<sup>260</sup>. Y-aurait-il donc une considération particulière pour ces œuvres modernes ?

### **III – Vers la considération patrimoniale (1982-2024)**

À travers l'exemple de cette considération institutionnelle française autour des cartes maritimes de la Renaissance, la France n'étant pas le seul pays à développer cette dynamique institutionnelle, il apparaît que ces documents cartographiques sont passés d'objets de collections privées à une forme de patrimonialisation effective. Il convient dès lors de réexaminer la conception même de patrimoine écrit et graphique pour comprendre en quoi une grande partie des cartes maritimes modernes font l'objet d'une attention particulière et patrimoniale.

#### ***A – Le patrimoine écrit et graphique : une tentative d'appréhension***

Le patrimoine écrit et graphique constitue une notion utilisée en bibliothéconomie, demeurant encore relativement abstraite par sa nouveauté conceptuelle. Ce concept participe aujourd'hui à l'étendard culturel des bibliothèques et à leur pouvoir de prestige historique et scientifique. Singularité française ne trouvant que peu d'équivalents à l'étranger, la notion de patrimoine écrit fut intégrée depuis 2001 comme vedette du vocabulaire Rameau<sup>261</sup>. À ce titre, elle était utilisée de façon professionnelle dans l'indexation méthodologique des documents depuis cette date. Pour autant, il est possible de remonter jusqu'au Rapport Desgraves de 1982 qui visait à mettre en avant la nécessité de valoriser et de conserver efficacement les fonds anciens des bibliothèques territoriales<sup>262</sup>. Quelques années plus tard, en 2004, le Plan d'action pour le patrimoine

---

<sup>260</sup> Il suffit de voir que Mercator, Ortelius, Magnus ou encore Münster bénéficient de beaucoup plus de fac-similés que d'autres cartographes. Cela s'explique tant par leur popularité, leur rôle dans l'histoire de la cartographie mais aussi par l'appréciation esthétique de leurs productions cartographiques. Voir l'ensemble des fac-similés sur l'IDREF, le CCFR et le Catalogue de la Bibliothèque nationale de France.

<sup>261</sup> HENRYOT Fabienne (dir.), *La Fabrique du patrimoine écrit : Objets, acteurs, usages sociaux*, Villeurbanne, Les Presses de l'ENSIB, 2019, p. 12

<sup>262</sup> Ibid, p. 13

écrit (PAPE) allait également dans ce sens en proposant un cadre de subvention aux bibliothèques régionales dans leurs projets de valorisation et de conservation<sup>263</sup>.

Le concept de *patrimoine écrit* demeure toutefois abstrait, particulièrement dans sa considération définitionnelle. Cette notion englobe généralement l'ensemble des collections écrites et graphiques conservées dans les musées, les archives et les bibliothèques. Trois spécificités ressortent généralement autour de ces documents particuliers, toutes changeantes et différentes en fonction des institutions. Ces critères concernent le degré de rareté, de préciosité et d'ancienneté<sup>264</sup>. Un document désigné comme patrimonial doit donc correspondre à au moins l'un de ces trois critères, bien que ces mêmes critères se différencient en fonction des institutions. Il fut en effet décidé lors de rencontres professionnelles que le patrimoine écrit pouvait se concevoir en mouvement relevant avant tout « d'une politique ou d'un projet d'établissement »<sup>265</sup>. Comment considérer dès lors les cartes maritimes modernes de notre corpus ?

De façon générale, il était admis que les documents devenaient patrimoniaux lorsqu'ils étaient antérieurs à 1920. Nos cartes maritimes datant majoritairement de la Renaissance entrent donc dans ce critère d'ancienneté, cette dernière constituant une marque de valeur d'un document par son historicité. Le critère de rareté demeure également très subjectif et correspond aux difficultés d'acquisition du document, par exemple s'il n'existait qu'un seul ou très peu d'exemplaires. Les cartes portulans, par leur nature manuscrite, possèdent intrinsèquement cette valeur prestigieuse et unique. Le dernier critère, lié à la valeur précieuse, correspond aux coûts du document mais aussi à son ornementation, ses décorations et ses enluminures. Là encore, les cartes de notre corpus se révèlent toutes très onéreuses et fascinantes pour leur composition ornementale. Il ne fait alors aucun doute que les cartes étudiées de notre corpus peuvent être considérées aujourd'hui comme du patrimoine écrit et graphique. Toutefois, cela s'est réalisé à l'épreuve d'un récit patrimonial constitué autour de leur sacralisation culturelle. C'est ce même récit qui participa à la canonisation d'œuvres patrimoniales aujourd'hui reconnues par les collectionneurs et les institutions. C'est notamment le cas, nous le verrons, de la carte *Nova et Aucta orbis terrae* de Mercator, le *Theatrum orbis Terrarum* d'Abraham Ortelius, ou encore la *Cosmographie Universelle* de Münster.

<sup>263</sup> PLAZANNET Fabien, « Le plan d'action pour le patrimoine écrit : coordonner, accompagner, évaluer », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n° 6, 2008, p. 14-19. En ligne : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2008-06-0014-002>

<sup>264</sup> BERTRAND Anne-Marie, « Quels publics pour le patrimoine écrit ? », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n°5, 1997, p.66-67. En ligne : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1997-05-0066-003>

<sup>265</sup> *Ibid.*

***B – Des affects sémantiques et patrimoniaux autour des cartes portulans***

Pour qu'un objet culturel soit véritablement patrimonialisé, il ne suffit pas qu'il soit acquis puis conservé méticuleusement. Une phase de mise en récit patrimonial, faisant circuler ce dernier dans la sphère savante et culturelle, était généralement orchestrée par les commanditaires qui le possédaient. À cet effet, il est ainsi possible d'observer des efforts de mise en lumière par des autorités d'expertise, qu'il s'agisse de chercheurs ou de conservateurs. Ce fut particulièrement le cas avec la Bibliothèque nationale de France, pour l'ensemble de ses cartes portulans acquises aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

Plusieurs notions sémantiques liées à la prestigiosité furent particulièrement employées par quelques conservateurs de la BnF furent identifiées. Dans sa perspective de recherche, Anne Réach-Ngô étudia justement la notion de trésor couramment utilisée pour désigner le patrimoine de nos bibliothèques. D'après la chercheuse, « le mot trésor émerveille. Il évoque la valeur, la rareté, la préciosité et la sauvegarde vigilante »<sup>266</sup>. Utiliser le terme de trésor constitue donc une forme stratégique de valorisation d'un document historique. Il en va de même pour d'autres termes sémantiques identifiés autour des cartes, évoquant les merveilles, l'imaginaire et par extension des émotions sensorielles. Myriem Foncin, bibliothécaire au département des cartes et plans, parlait par exemple en 1963 d'un « magnifique ensemble, sans doute unique au monde »<sup>267</sup>. La notion de prestige revient également régulièrement comme le fit Mireille Pastoureau, conservatrice de la BnF évoquant des « pièces prestigieuses » pour parler des cartes portulans dans sa communication de 1991<sup>268</sup>. Catherine Hofmann, conservatrice au département des cartes et plans, parlait de « trésor inestimable » dans le catalogue de 2012 de l'exposition *L'âge d'or des cartes marines*<sup>269</sup>. Un point d'honneur était donc symboliquement réalisé tant sur leur rareté que sur leur esthétique monumentale, sublimant le caractère spectaculaire de ces cartes maritimes manuscrites.

Si l'on retrouvait une stratégie implicite, voire inconsciente de valorisation sémantique, ces notions révèlent également une forme d'affirmation émotionnelle contemporaine. Elles traduisent des sensibilités, des admirations et des affects autour de

<sup>266</sup> RÉACH-NGÔ Anne, « Transmettre les trésors : De la valorisation des écrits du passé à la naissance du bien patrimonial », Dans : HENRYOT Fabienne (dir.), *La Fabrique du patrimoine écrit : Objets, acteurs, usages sociaux*, Villeurbanne, Les Presses de l'ENSSIB, 2019, p. 199

<sup>267</sup> FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, pagination XII

<sup>268</sup> PASTOUREAU Mireille, « Histoire d'une collection : l'histoire des portulans de la Bibliothèque nationale », *Communications et mémoires*, n°3, Paris, Académie de Marine, 1991 p. 63

<sup>269</sup> HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène VAGNON Emmanuelle, *Op.cit.*, 2012, p. 24

ces documents, et de leur aura monumentale. Par leur dimension manuscrite, il se peut alors que les cartes portulans possèdent des propriétés émotives semblables aux archives. Yvon Lemay et Anne Klein identifiaient trois propriétés documentaires qui créent de l'émotion dans les archives. D'une part, le caractère authentique du document permet d'offrir « une vision authentique, neuve, différente »<sup>270</sup>. C'est justement parce que ces documents étaient vrais et authentiques qu'ils parviennent à impressionner. C'est le cas des cartes portulans, et de leur caractère manuscrit, ce qui renforce cette émotion d'admiration de leur authenticité. La deuxième propriété énumérée concerne la matérialité même des documents que l'on pouvait transposer aux cartes maritimes<sup>271</sup>. C'étaient en effet les illustrations, les ornements et les enluminures qui provoquaient ce torrent émotionnel. Par leur caractère visuellement précieux, il devient alors possible de comprendre toute l'effervescence des fac-similés visant à reproduire tant bien que mal leur attrait prestigieux. Cela expliquait aussi les nombreuses exclamations descriptives des conservatrices. Ces documents historiques sont *merveilleux, prestigieux, incroyables* et sont assimilés à des *trésors* uniques. Dans une dernière échelle, Lemay et Klein évoquaient le critère du passage du temps, l'émotion venant alors de la longévité de ces documents<sup>272</sup>. Cette vie du document se matérialise tout particulièrement par une esthétique vieillie des documents, aux teintes brunes ou par des lacunes qui se retrouvent sur le support en parchemin. En les contemplant, nous prenons alors conscience de leur fragilité mais aussi de leur durée de vie, provoquant une forme de vertige émotionnel.

Les attributs affectifs des cartes portulans, en tant que documents manuscrits, participaient donc étroitement à l'affect suscité par les institutions et les chercheurs. Ces documents authentiques, rares et prestigieux pouvaient être légitimement considérés comme des trésors pour leurs institutions. Que ce soit pour leur contenu historique ou leur forme atypique, le récit patrimonial développe aujourd'hui une fonction sémantique spécifique autour de ces collections particulières. Mais ce récit est surtout pris en charge par les possesseurs de ce patrimoine, à savoir la Bibliothèque nationale de France. De nombreux chercheurs réutilisent toutefois cette logique sémantique au cours de leurs recherches. Finalement, s'exprimer autour de ces documents, c'est aussi permettre une forme de reconnaissance socio-culturelle au cœur même du champ scientifique. Mais ces cartes sont loin d'être les seules à faire partie d'un processus de patrimonialisation.

---

<sup>270</sup> LEMAY Yvon, KLEIN Anne, « Archives et émotions », *Documentation et bibliothèques*, 58 (1), 2012, p. 9

<sup>271</sup> *Ibid.*, pp. 9-10

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 10

*C – Récit patrimonial et canonisation historique de cartes imprimées modernes*

Pour amplifier le caractère patrimonial de ces cartes, il convient avant tout de les institutionnaliser auprès de la sphère académique et culturelle. Une première solution est la fabrication d'un récit patrimonial autour de la redécouverte de ces cartes. L'autre solution réside dans la réappropriation d'œuvres déjà reconnues sur le plan historique

Pour la première solution, l'exemple du Planisphère de Martin Waldseemüller de 1507 illustre parfaitement cette dynamique mémorielle. Cette carte a fait l'objet d'une valorisation patrimoniale conséquente à Saint-Dié des Vosges durant les années 1990<sup>273</sup>. Le récit de sa redécouverte, sa valeur prestigieuse ainsi que le fait qu'elle mentionne pour la première fois l'Amérique créèrent une stimulation intellectuelle et cartographique autour de la ville de Saint-Dié. C'est d'ailleurs à cette occasion qu'une exposition était réalisée autour de cette entité patrimoniale<sup>274</sup>. La trajectoire de la *Carta Marina* d'Olaus Magnus illustre une dynamique tout à fait similaire. C'est l'histoire d'un objet longtemps relégué dans les marges de la mémoire savante, avant d'être redécouvert en 1886, lorsqu'un exemplaire fut découvert dans la bibliothèque de Munich en Allemagne<sup>275</sup>. Sa patrimonialisation repose donc également sur un récit de résurgence, élaboré par les institutions contemporaines, tous très soucieux de restituer à ce document une place dans la généalogie cartographique européenne. Ce processus de redécouverte s'inscrit donc dans une temporalité différée. L'objet est arraché à l'oubli pour être réinscrit dans une trame patrimoniale qui construit alors sa valeur a posteriori. Ce fameux « heureux hasard »<sup>276</sup> de sa redécouverte par Oscar Brenner facilitera ainsi l'accroissement d'intérêts occidentaux et institutionnels autour de cet objet culturel. Ce phénomène se voit également en France, où la *Carta Marina* fait encore aujourd'hui l'objet d'expositions<sup>277</sup>, de fac-similés<sup>278</sup> et d'ouvrages sur son sujet<sup>279</sup>.

<sup>273</sup> **DESPREZ Julien**, « Martin Waldseemüller et la mémoire du « baptême de l'Amérique » (1875-2020) », *Revue d'histoire culturelle* [En ligne], 4 | 2022. En ligne : <http://journals.openedition.org/rhc/1924> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rhc.1924>

<sup>274</sup> Voir « AMERICA : L'Amérique est née à Saint-Dié des-Vosges en 1507 », catalogue de l'exposition réalisée par la Ville de Saint-Dié-des-Vosges et la Société Philomatique Vosgienne du 9 mai au 30 août 1992 au Musée de Saint-Dié-des-Vosges.

<sup>275</sup> **BALZAMO Elena**, « Le « hasard heureux » : sur la redécouverte de la Carta marina », *Journal of Northern Studies*, 2(1), 2008, p. 53

<sup>276</sup> *Ibid*, p. 57

<sup>277</sup> Elle a par exemple été exposée au Musée du Louvre-Lens, dans le cadre d'une exposition autour des Animaux Fantastiques en novembre 2023 (Annexe M.2.2).

<sup>278</sup> Cf. un fac-similé réalisé par un artiste français : **MAGNUS Olaus**, *Scandinavia*, 1 carte col ; reproduction de l'édition de 1572 de Rome par DERVEAUX Daniel, Paramé, Derveaux, 1977, 33 x 49 cm. Conservé à la BnF sous la cote GE D-26335 (Annexe L.2.2)

<sup>279</sup> **BALZAMO Elena (éd.)**, *Olaus Magnus – Carta Marina*, Paris, José Corti, 2005, 187 p.

Mais la patrimonialisation des cartes imprimées modernes ne s'effectue pas uniquement par le biais d'une redécouverte ponctuelle, mais également par la consolidation de figures cartographiques déjà historiquement reconnues. Gérard Mercator, Abraham Ortelius et Sebastian Münster incarnent trois jalons fondateurs d'une reconnaissance savante et culturelle qui s'est opérée de leur vivant ou peu après. Cette reconnaissance de leurs travaux a contribué à produire de nombreuses éditions cartographiques, ancrant ainsi leurs œuvres dans les circuits de diffusion et de conservation des grandes institutions européennes. Mercator était particulièrement apprécié pour son élaboration d'une nouvelle projection cartographique du monde<sup>280</sup>. Ortelius a constitué le premier atlas moderne, ce dernier s'étant largement diffusé sur le territoire européen<sup>281</sup>. Et Münster a produit un véritable best-seller par l'intermédiaire de sa *Cosmographie universelle*, étant une des premières tentatives de description des territoires du monde<sup>282</sup>. Leur succès ne fut pas donc seulement ponctuel puisqu'il se manifesta dans la multiplication des éditions, des traductions et des rééditions de leurs œuvres respectives. Cette popularité se doit aussi à leur représentation linéaire et territoriale, susceptible d'intéresser alors des libraires et institutions du monde entier<sup>283</sup>. Cette reproductibilité favorisa leur insertion précoce dans de nombreuses collections publiques et privées, et explique aujourd'hui que leurs atlas et cartes soient accessibles dans une grande partie des bibliothèques patrimoniales françaises et européennes<sup>284</sup>.

Leur reconnaissance s'enracine donc dans une logique de canonisation contemporaine, sur le même modèle que la canonisation littéraire<sup>285</sup>, qui les a inscrits très tôt dans une mémoire institutionnelle assez durable. Entre phénomène du récit de redécouverte et phénomène de canonisation d'œuvres reconnues déjà sur le plan historique, les cartes modernes possèdent de nombreuses clés patrimoniales pour exister au cœur de la scène scientifique, historique et culturelle. La patrimonialisation ne constitue donc pas un processus détaché des traditions culturelles.

<sup>280</sup> Cf. WATELET Marcel (dir.), *Gérard Mercator cosmographe : le temps et l'espace*, Anvers, Fonds Mercator Paribas, 1995, 445 p.

<sup>281</sup> BESSE Jean-Marc, « Chapitre huit. La conception du *Theatrum orbis terrarum* ». Dans : *Les grandeurs de la Terre*. Lyon : ENS Éditions, 2003.

<sup>282</sup> POTT Sandra, « La *Cosmographie* (1544) de Sebastian Münster, une approche protestante de la cosmographie au tournant du Moyen Âge et des Temps Modernes ? ». Dans : *Anglophonia/Caliban*, n°17, 2005. Protestantisme(s) et autorité / Protestantism and authority. pp. 75-85.

<sup>283</sup> PASTOUREAU Mireille, « Les premiers atlas imprimés », Article BNF Les Essentiels, 2012. Consultable à l'adresse suivante : <https://essentiels.bnf.fr/fr/sciences/la-terre-et-la-mer/bc82d580-4952-4fe5-80c0-014492daaead-representer-terre-depuis-16e-siecle/article/c72e04a1-e90d-44c6-86fe-bdb0a5644945-premiers-atlas-imprimes-1>

<sup>284</sup> Lorsqu'on consulte le Catalogue collectif de France, ou même l'IDREF, il semblerait que les éditions des œuvres d'Ortelius, Mercator ou Münster se retrouvent très dispersées dans les bibliothèques municipales et universitaires françaises. Il est aussi possible de retrouver de nombreuses rééditions différentes au sein du catalogue de la Bibliothèque nationale de France. Ce sont donc des œuvres diffusées, et quantitativement reconnues par les institutions.

<sup>285</sup> CHAPPEY Jean-Luc, « Canonisation littéraire et remise en ordre politique et sociale entre Révolution et Empire ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2014/1 Vol. 114, 2014. p.13-29.



**Figure 37** : Les quatre œuvres cartographiques aujourd'hui reconnues et valorisées, comme nous le verrons – Source photographique : Gallica

- Carta Marina d'Olaus Magnus (Annexe D.2)
- Orbis Terrarum du fils Mercator sur le modèle de projection de son père (Annexe C.6)
- Islandia dans le Theatrum Orbis Terrarum d'Ortelius (Annexe C.7bis)
- Les marins monstres et terrestres de la Cosmographie Universelle de Münster (Annexe D.3)

**Conclusion du chapitre 1** : En définitive, la patrimonialisation des cartes modernes semble reposer sur deux régimes différenciés de mise en mémoire. D'un côté, une canonisation opérée dès la période moderne par la diffusion et la reconnaissance immédiate de certaines œuvres. De l'autre, un récit de redécouverte qui réinscrit a posteriori des objets oubliés dans l'histoire savante. Si la cartographie des Grandes Découvertes disposait déjà, par sa valeur esthétique, contextuelle et intellectuelle, des conditions nécessaires à sa reconnaissance institutionnelle, ce socle ne suffit toujours pas à expliquer sa visibilité actuelle. Celle-ci dépend intrinsèquement de la mise en lumière des cartes modernes, assurée par la scène scientifique et culturelle. Deux vecteurs de valorisation dominent cette scène culturelle. D'une part, les expositions muséales, qui offrent un cadre de réception sensible et intellectuel. Et d'autre part, l'éditorialisation continue, par l'intermédiaire de catalogues et ouvrages, qui inscrivent ces cartes dans le champ scientifique et le patrimoine imprimé. Par ce double processus, c'est ainsi que l'imaginaire cartographique moderne pourra dépasser l'espace des collections patrimoniales, pour s'incorporer au plus près de l'imaginaire des acteurs du champ scientifique.

## CHAPITRE 2 – EXPOSER ET METTRE EN LUMIÈRE LES CARTES MARITIMES DE LA RENAISSANCE

L'exposition apparaît aujourd'hui comme un médium à la fois singulier et quotidien dans la valorisation des fonds d'institutions patrimoniales. Prépondérante depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, particulièrement avec l'arrivée progressive des expositions universelles<sup>286</sup>, ces médiums de valorisation désignent des espaces où l'on met en lumière des œuvres sous forme scénographique auprès d'un public. Il convient de noter que l'exposition naît souvent de projets scientifiques préalables, s'appuyant sur des recherches académiques pour construire son discours. Faire une exposition demande ainsi de réaliser une mise en récit par des décorations adéquates et des structures permettant d'orienter le public vers un point de vue particulier<sup>287</sup>. Ce capital culturel moderne, reconnu sur le plan scientifique et patrimonial, semble être valorisé tout particulièrement depuis 1875 sur la scène culturelle française. Dans le cadre des cartes maritimes de notre corpus, celles-ci se sont valorisées différemment selon les expositions et les contextes. Nous remonterons en arrière pour comprendre l'évolution des enjeux autour de ces expositions, et l'utilisation subjective de son imaginaire iconographique. Ce parcours nous permettra d'identifier les logiques de sélection et de mise en valeur des signifiants et des signifiés propres à la cartographie maritime moderne. Cela nous permettra ainsi de déterminer si certains cartographes, qu'il s'agisse d'auteurs de portulans ou de cartes imprimées, reviennent de manière récurrente au cœur de ces dispositifs.

### I – L'exposition du Congrès international de géographie de 1875

Des traces d'une valorisation considérable des cartes maritimes modernes peuvent être retracées notamment à partir de 1875 avec le Congrès international des sciences géographiques qui s'accompagnait de diverses expositions aux horizons internationaux. Il est possible de retracer l'ensemble des documents exposés à l'aide du *Catalogue général des produits exposés* établi par Félix Fournier l'année même de l'exposition<sup>288</sup>.

<sup>286</sup> SCHLESSER Thomas. « Les Expositions universelles », *Sociétés & Représentations*, vol. 28, no. 2, 2009, pp. 221-226.

<sup>287</sup> DODI Valentina, « Scénographe et mettre en récit », Dans : PAYEN Emmanuel (dir.), *Exposer en bibliothèque : Enjeux, méthodes et diffusions*, Villeurbanne, Presses de l'ENSIB, 2022, p. 143-147

<sup>288</sup> FOURNIER Félix, *Expositions. Catalogue général des produits exposés*, Congrès international des sciences géographiques. 2<sup>ème</sup> session, Paris, 1875. Conservé au Département des cartes et plans sous la cote 8-SG-11264 et consultable à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k375485j>

*A – Une structure monumentale : des enjeux de pouvoir et de diffusion*

Le *Congrès international des sciences géographiques* fut conçu comme un espace de partage et d'affirmation d'un savoir entre les sociétés européennes de géographie<sup>289</sup>. Il visait également à mettre en valeur le patrimoine de chaque nation auprès d'un public de spécialistes, d'amateurs et de passionnés. Le second *Congrès*, organisé à Paris en 1875, quatre ans après le premier tenu à Anvers<sup>290</sup>, s'inscrit dans le contexte d'une discipline en pleine transformation, devenue au XIX<sup>e</sup> siècle de plus en plus scientifique et spécialisée<sup>291</sup>. Derrière l'affichage académique, l'événement constituait aussi une tribune pour affirmer la puissance technique, maritime et coloniale des nations occidentales. La France sut y déployer ses ambitions en mettant en avant l'ampleur de ses collections cartographiques. Le catalogue de 1875 mentionne près de 1 565 objets<sup>292</sup>, répartis sur plus de 130 pages, là où la Belgique n'exposait qu'environ 95 objets et les Pays-Bas 335, un nombre pourtant déjà remarquable<sup>293</sup>.

Ce déploiement répondait à une double logique. Il s'agissait d'impressionner les délégués scientifiques et amateurs venus de l'étranger, tout en suscitant une curiosité forte du public parisien et français pour les collections géographiques internationales. Cet événement devenait ainsi un espace de rivalités symboliques, chaque nation cherchant à se distinguer par la densité, la rareté ou la qualité esthétique et scientifique de ses productions. L'exposition se veut « scientifique » et rassemblait ainsi des objets historiques et contemporains liés au monde géographique. Elle prit place au Palais des Tuileries, dans le pavillon de Flore et la galerie Sud<sup>294</sup>, transformant ces espaces en lieux de savoir éphémères et monumentaux. Près de quarante salles, réparties sur quatre étages auxquels s'ajoutait le rez-de-chaussée, étaient aménagées pour accueillir les collections internationales<sup>295</sup>. Chaque pays disposait de ses propres espaces (Annexe H.1), où institutions publiques et entreprises privées pouvaient mettre en valeur leurs œuvres.

L'accessibilité des expositions constituait un autre élément fondamental. Elles furent ouvertes du 15 juillet au 15 août 1875<sup>296</sup>, une durée conséquente bien que

<sup>289</sup> « Congrès international de Géographie à Paris en 1875 ». Dans : *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 13, 1874. pp. 105-124.

<sup>290</sup> *Ibid.*

<sup>291</sup> BLAIS Hélène, LABOULAIS Isabelle (dir.), *Géographies plurielles : Les sciences géographiques au moment de l'émergence des sciences humaines (1750-1850)*, Paris, L'Harmattan, 2006, P. 96-124

<sup>292</sup> FOURNIER Félix, *Op.cit.*, 1875, p. 400

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 197 et 124

<sup>294</sup> *Ibid.*, pagination V

<sup>295</sup> *Ibid.*, pagination III et IV

<sup>296</sup> FOURNIER Félix, *Op.cit.*, 1875, pagination VII.

relativement brève au regard de l'ampleur de l'événement. Les horaires étaient relativement larges puisque l'ouverture se faisait de onze heures à dix-sept heures en semaine, avec une ouverture avancée à neuf heures le dimanche<sup>297</sup>. La politique tarifaire était aussi clairement pensée pour attirer différents publics. Le prix des entrées était fixé à deux francs le lundi, un franc du mardi au samedi, et seulement vingt-cinq centimes le dimanche, ce qui rendait ce jour particulièrement attractif pour une fréquentation populaire<sup>298</sup>. Entre le 1er et le 11 août, période correspondant aux moments forts du Congrès, ces prix étaient doublés, mais restaient dans une gamme abordable. L'entrée donnait droit à un accès pour la journée entière, favorisant une fréquentation prolongée des espaces d'exposition. Des formules d'abonnement complétaient ce dispositif : quinze francs pour une personne et vingt francs pour deux, garantissant un accès illimité tout au long des expositions du Congrès<sup>299</sup>.

Une attention particulière fut également portée à la dimension éducative et culturelle. Le règlement prévoyait que « les élèves des établissements d'instruction des départements de la Seine et de Seine-et-Oise étaient admis à l'Exposition les mercredi et jeudi de chaque semaine, au prix de dix centimes par tête (...) sous la conduite d'un professeur »<sup>300</sup>. De telles dispositions impliquaient l'organisation de visites

scolaires, inscrivant le Congrès dans une logique de démocratisation du savoir géographique et de transmission pédagogique. Cette ouverture au public scolaire témoignait de la volonté de faire de l'exposition non seulement un événement scientifique, mais aussi un vecteur d'éducation nationale et populaire

L'ensemble de ces éléments illustre la densité, l'attractivité et la monumentalité qui entouraient les expositions du Congrès international de 1875. À travers elles, les objets géographiques n'étaient pas seulement mis en valeur comme témoins scientifiques, mais également mobilisés comme instruments de rayonnement politique et culturel. Parmi les milliers d'objets présentés, une place significative fut accordée à la géographie historique, et notamment à la cartographie maritime de l'époque des Grandes Découvertes.



**Figure 38** : Plan du rez-de-chaussée de l'Exposition du Congrès international des sciences géographiques de 1875 - Image extraite du catalogue des produits exposés réalisés par Félix Fournier en 1875 - Gallica. Les autres plans de l'exposition sont en annexe H.1

<sup>297</sup> FOURNIER Félix, *Op.cit*, 1875, pagination VIII.

<sup>298</sup> *Ibid*

<sup>299</sup> *Ibid*, pagination IX.

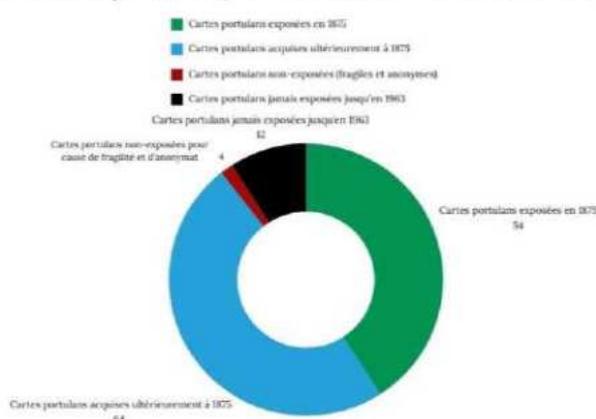
<sup>300</sup> *Ibid*.

**B – Mettre en lumière les cartes portulans : le cas de la Bibliothèque nationale**

La Bibliothèque nationale participa également à la valorisation de ses collections lors du Congrès de 1875, mais sans déplacer ses pièces dans l'enceinte du Palais des Tuileries. Comme l'indique le *Catalogue* de Félix Fournier, « les règlements particuliers de la Bibliothèque nationale ne permettant pas de déplacer les documents, une Exposition a été établie dans la galerie Mazarin »<sup>301</sup>. L'événement se déroulait ainsi sur le site de Richelieu, où les visiteurs pouvaient accéder quotidiennement aux salles d'exposition de dix heures à seize heures. L'ampleur quantitative des objets présentés par la Bibliothèque nationale fut telle qu'une annexe spécifique à ses collections fut conçue dans le catalogue de 1875<sup>302</sup>. C'est une marque d'enjeu culturel pour la bibliothèque, qui profitait de l'événement pour sortir ses plus prestigieuses collections cartographiques.

C'est notamment grâce au catalogue<sup>303</sup> établi en 1963 par Myriem Foncin (et al.) que l'on saisit l'importance accordée notamment aux cartes portulans lors de ce Congrès.

Proportions des cartes nautiques sur vélin exposées en 1875 parmi les 132 cartes de la Bibliothèque nationale (avant l'unification administrative du XXe siècle)



**Figure 39** : La Bibliothèque nationale possédait donc 70 cartes portulans lors de l'exposition du Congrès international. Elle en exposa 54, les 16 autres étant soit trop récentes, soit non sourcées, soit d'une trop grande fragilité – Schéma : Guerillot (source : Catalogue de Myriem Foncin (et al.)

Sur les 70 cartes nautiques que possédaient le Département des Cartes et Plans en 1875, nous comptabilisons près de 54 cartes qui furent exposées lors du Congrès. Les 14 cartes restantes, bien que déjà présentes dans les collections en 1875, ne furent pas retenues pour l'exposition. Notre

analyse du catalogue permet d'en déduire notamment les raisons. Quatre d'entre elles étaient anonymes, fragmentaires et difficiles à identifier. Les douze autres ne furent jamais exposées entre leur acquisition au XIX<sup>e</sup> siècle et le catalogue de 1963. Cette absence d'exposition suggère chez eux une appréciation patrimoniale moindre, que ce soit en raison de leur caractère trop récent, de leur pauvreté ornementale ou encore de leur

<sup>301</sup> FOURNIER Félix, *Op.cit*, 1875, pagination V

<sup>302</sup> Catalogue Bibliothèque Nationale : Annexe A, Congrès international des sciences géographiques, 2<sup>e</sup> session, Paris, 1875, XXIX. Conservé au Département des cartes et plans de la BnF sous la cote GE F PIECE-4015 : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41607277g>

<sup>303</sup> FONCIN Myriem, DESTOMBES Marcel, LA RONCIERE de Monique, *Catalogue des cartes nautiques sur vélin conservées au Département des cartes et plans*, Paris, Bibliothèque nationale, 1963, 315 p. Conservé au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation 001 Cart en libre-accès.

fragilité matérielle. De façon plus générale, la majorité des cartes portulans du XVIII<sup>e</sup> siècle ne sont que très peu exposées, par rapport à celles du XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle

Lors de ce Congrès international, la Bibliothèque nationale mit donc en valeur les trois quarts (54 sur 68) de son fonds de cartes portulans, témoignant de l'importance symbolique et du prestige attaché à ce corpus. Parmi ces 54 cartes, plusieurs pièces remarquables furent placées sous les projecteurs culturels, en raison de leur richesse iconographique : roses des vents colorées, navires illustrés, monstres marins. Nous pouvons citer, par exemple, la *Carte particulière de la mer Méditerranée* réalisée par Ollive François en 1662<sup>304</sup> (annexe D.4), reconnaissable à la palette chromatique propre au cartographe marseillais<sup>305</sup>. Elle se distingue par la présence de batailles navales, de



**Figure 40** : OLLIVE François, *Carte particulière de la mer Méditerranée*, ms. col sur vélin, Marseille, 1662, 117x195 cm. BnF, Cotation GE A-850 (RES) – Photographie : Gallica

représentations de sanctuaires chrétiens et musulmans, et par une iconographie maritime foisonnante, où monstres marins et cartouches richement colorés encadrent la Méditerranée<sup>306</sup>. Dans un autre registre, nous retrouvons la *Carte nautique de l'Océan Atlantique, de la Méditerranée*

*et d'une partie de l'Océan Pacifique* de 1618<sup>307</sup> par Domingos Sanches (annexe A.5). Cette carte illustre « toute l'étendue de la puissance maritime et coloniale de l'Espagne et du Portugal, réunis au début du XVII<sup>e</sup> siècle sous le sceptre de Philippe II »<sup>308</sup>. L'œuvre se pare d'enluminures et de dorures somptueuses au niveau des roses des vents, et figure à la fois des saints au sud de l'Atlantique et des navires escortés de monstres marins au large de l'Afrique. Plus largement, l'objectif principal, à travers la mise en valeur de ces portulans, était d'affirmer sans doute le prestige des collections de la Bibliothèque nationale. Cette opération s'inscrivait donc dans une logique bourdieusienne de reconnaissance socio-culturelle, au cœur du champ scientifique. Ainsi, l'exposition de ces œuvres s'apparentait à une manière symbolique pour la bibliothèque de se distinguer.

<sup>304</sup> Voir la carte nautique sur vélin n° 95 de l'ouvrage suivant : FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, 1963, p. 133

<sup>305</sup> HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène VAGNON Emmanuelle, *Op.cit.*, 2012, p. 85

<sup>306</sup> *Ibid*

<sup>307</sup> Voir la carte nautique sur vélin n° 69 de l'ouvrage suivant : FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, 1963, pp. 106-107

<sup>308</sup> HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène VAGNON Emmanuelle, *Op.cit.*, 2012, p. 125

**C - De la valorisation des cartes imprimées modernes : Quelques exemples**

Cette logique de distinction ne concernait pas uniquement la Bibliothèque nationale. Elle s'étendait à l'ensemble des acteurs présents lors du Congrès, en particulier ceux issus de la sphère patrimoniale et historique. Dans ce cadre, la cartographie imprimée moderne occupait une place centrale, portée par des institutions et entreprises étrangères désireuses de mettre en avant leur patrimoine.

Un premier exemple marquant est celui de Frédéric Muller, libraire installé à Amsterdam. Cette société encore active de nos jours<sup>309</sup> incarnait déjà au XIXe siècle un relais de diffusion de ce patrimoine cartographique. Lors du Congrès de Paris, Muller proposait au public des œuvres emblématiques de la cartographie flamande des XVIe et XVIIe siècles. À son espace d'exposition, il était possible d'admirer la célèbre *Nova Totius terrarum Orbis Tabula* de Joan Blaeu<sup>310</sup>, datée de 1648, dont les cartouches décoratifs, les navires et les monstres marins composaient une véritable iconographie maritime (Annexe C.1bis). Le libraire présentait également un exemplaire du *Theatrum orbis terrarum* d'Ortelius de 1570 (annexe C.7), soulignant dans le catalogue sa rareté exceptionnelle puisqu'il s'agissait d'une première édition<sup>311</sup>. Aux côtés de ces pièces phares, se trouvaient des références incontournables de la cartographie flamande comme Mercator, Janssonius, Waghenauer ou Hondius<sup>312</sup>. Le libraire exposait aussi un ensemble de globes de Willem Blaeu datés de 1603 (annexe C.1), l'un terrestre et l'autre sidéral, qui renforçaient l'idée d'un savoir universel matérialisé dans ces sphères<sup>313</sup>. Toutes ces pièces partagent une esthétique maritime commune, se composant de roses des vents, de navires, de cartouches ornements et de monstres marins. Cela participait alors à inscrire la cartographie moderne flamande dans un imaginaire visuel immédiatement reconnaissable.



**Figure 41** : BLAEU Willem, *Nova totius terrarum orbis geographica ac hydrographica tabula*, Amsterdam, 1635, 1 carte nb., 54x41 cm. BnF cote GE D-12264.

<sup>309</sup> Comme l'atteste le site de la Librairie *Frederik Muller Rare books*, permettant de vendre des livres et cartes rares de la période du XVI et XVIIe siècle : <https://frederikmuller-rarebooks.com/>

<sup>310</sup> Voir l'objet n° 139 de la rubrique Pays-Bas dans l'ouvrage Fournier Félix, *Op.cit.*, 1875, p. 107

<sup>311</sup> Voir l'objet n° 176 de la rubrique Pays-Bas dans l'ouvrage Fournier Félix, *Op.cit.*, 1875, p. 110

<sup>312</sup> Voir les objets n° 178, 179, 180, 181 et 183 de la rubrique Pays-Bas de l'ouvrage Fournier Félix, *Op.cit.*, pp. 110-111

<sup>313</sup> Voir l'objet n° 205 de la rubrique Pays-Bas dans l'ouvrage Fournier Félix, *Op.cit.*, 1875, p. 114

L'influence flamande se manifestait également dans une autre salle, spécialement consacrée à la Belgique. Là encore, la mise en valeur des collections prit la forme d'une thématique forte autour des globes. La Bibliothèque Royale de Belgique y présenta deux sphères de Mercator, l'une terrestre (1541) et l'autre céleste (1551), symboles de la maîtrise scientifique et artisanale des ateliers flamands<sup>314</sup>. Cette valorisation fut rendue possible par l'appui direct du Ministère belge des finances, représenté par M. Malou<sup>315</sup>, signe que l'enjeu dépassait la seule érudition pour s'inscrire dans une politique culturelle nationale. La Bibliothèque publique d'Anvers exposa pour sa part les globes de Willem Blaeu réalisés en 1640, tandis qu'un globe terrestre<sup>316</sup> d'Arnold Florent Van Langren (annexe C.8) complétait l'ensemble. La salle belge offrait ainsi une véritable constellation de globes de la Renaissance, qui, par leur monumentalité et leur iconographie riche, sacralisaient la cartographie moderne dans sa dimension symbolique et scientifique.



**Figure 42** : VAN LANGREN Arnold Florent, Globe terrestre, en coul., Amsterdam, 1630, diamètre de 52,5 cm. BnF cote GE A-275 (RES).

Ainsi, au-delà des seules collections françaises, l'exposition de 1875 permit de faire dialoguer différents foyers européens de production cartographique et d'exposer la diversité des traditions savantes modernes. Belges et Néerlandais surent notamment mobiliser leur patrimoine pour affirmer, sur une scène internationale, le rôle majeur de l'école flamande dans la constitution cartographique moderne. Aux côtés des grandes figures attendues, Mercator et Ortelius, il était aussi possible d'admirer des cartes comme celle de Sébastien Münster<sup>317</sup>. Son *Planisphère* de 1532 (annexe D.3), avec ses caravelles et ses créatures marines, elle perpétuait aussi cette esthétique maritime moderne. Cette circulation des œuvres et cette confrontation des styles contribuèrent à donner aux cartes et aux globes une visibilité inédite auprès d'un public varié, tout en inscrivant durablement ces objets dans le champ scientifique et patrimonial. L'exposition de 1875 apparaît dès lors comme une date charnière dans la mise en lumière des cartes maritimes modernes sur le territoire français. Les acteurs mettaient en lumière des cartes prestigieuses à des fins démonstratives, mais aussi implicitement de distinction sociale.

<sup>314</sup> Voir l'objet n° 28 et 29 de la rubrique Belgique dans l'ouvrage **FOURNIER Félix**, *Op.cit*, 1875, p. 192

<sup>315</sup> **FOURNIER Félix**, *Op.cit*, 1875, pp. 196

<sup>316</sup> Voir l'objet n° 26 de la rubrique Belgique dans l'ouvrage **FOURNIER Félix**, *Op.cit*, 1875, p. 191

<sup>317</sup> Voir l'objet n° 137 de la rubrique Pays-Bas dans l'ouvrage **FOURNIER Félix**, *Op.cit*, 1875, p. 106

## II – Des expositions successives aux enjeux différents (1892 à 2012)

Nous avons pu identifier un certain nombre d'expositions s'étant déroulées en France depuis celle du Congrès international de 1875. En comptant ce dernier, le catalogue de Myriem Foncin énumère pas moins de 23 expositions ayant valorisé des cartes portulans entre 1875 et 1963<sup>318</sup>. Il semblerait que des enjeux contextuels, liés notamment aux Grandes Découvertes, aient joué un rôle déterminant derrière ces manifestations, les cartes modernes étant mobilisées pour véhiculer des sensibilités culturelles et politiques.

### A – Valoriser la colonisation portugaise et française au XIXe et XXe siècle

Le XIXe et le XXe siècles sont traversés par les politiques coloniales françaises, dans lesquelles la culture participe aussi pleinement à la mise en scène de l'expansion outre-mer. Les cartes portulans, par leur esthétique et leur symbolique, se trouvent régulièrement convoquées pour donner une profondeur historique à ces entreprises coloniales. Trois expositions, en particulier, montrent comment la cartographie maritime a pu servir de support à une forme de sensibilité coloniale.

La première se tient en 1892, à l'occasion du quatrième centenaire de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb. La section des cartes et plans de la Bibliothèque nationale organise alors une exposition, dont le catalogue<sup>319</sup> témoigne de la place centrale accordée aux cartes nautiques sur vélin, notamment celles représentant le continent américain. Le *Planisphère* de Domingos Teixeira<sup>320</sup> (1573, annexe A.6), orné de dorures, de navires à voiles portugaises et d'enluminures précieuses, ainsi que la *Carte de l'Océan Atlantique* de Domingos Sanches<sup>321</sup> (1618, annexe A.5), y figuraient tout particulièrement. À côté des Portugais, les cartographes normands ne sont pas oubliés puisque Jean Cossin ou Pierre de Vaulx y sont également représentés (Annexe B.1 et Annexe B.6). Implicitement, cet événement établissait un parallèle entre la conquête coloniale des Grandes Découvertes et l'expansion contemporaine des puissances européennes en Afrique, peu de temps après la conférence de Berlin de 1884-85<sup>322</sup>.

<sup>318</sup> FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, 1963, pp. 259-262

<sup>319</sup> MARCEL Gabriel (préface), Quatrième centenaire de la découverte de l'Amérique. Catalogue des documents géographiques exposés à la Section des cartes et plans de la Bibliothèque nationale. 1892, Paris, Maisonneuve. Conservé au Département des cartes et plans de la BnF sous la cote GE-FF-2968 : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30876902t>

<sup>320</sup> Voir l'objet exposé n°44 de l'ouvrage suivant : MARCEL Gabriel (préface), *Op.cit.*, 1892

<sup>321</sup> Voir l'objet exposé n°13 de l'ouvrage suivant : MARCEL Gabriel (préface), *Op.cit.*, 1892

<sup>322</sup> ALCANDRE Jean-Jacques, « La Conférence de Berlin 15 novembre 1884 - 26 février 1885 ». *Allemagne d'aujourd'hui*, 217, 2016, 90-97. En ligne : <https://doi.org/10.3917/all.217.0090>

Quelques décennies plus tard, en 1931, le discours colonial se déploie de manière encore plus manifeste. L'exposition « Quatre siècles de colonisation française » était organisée à la Bibliothèque nationale en prélude à l'Exposition internationale des



**Figure 43** : VAULX Pierre de, *Carte de l'Océan Atlantique* (représentation du Brésil surmonté des armoiries françaises, manuscrit enluminé sur vélin, Le Havre, 1613, 68,5x95 cm. BnF Cote GE SH ARCH-6. – Source photographique : Gallica

colonies<sup>323</sup>. Cet événement entendait faire revivre, selon les dires du catalogue, « un aspect de notre histoire et de notre civilisation »<sup>324</sup>. Le catalogue va même jusqu'à parler de la sublimation du « magnifique empire colonial »<sup>325</sup> français. Pour nourrir cette rhétorique, pas moins de 454 documents sont présentés, parmi lesquels la *Carte de l'Océan Atlantique* de De Vaulx (1613, Annexe B.6)<sup>326</sup>, qui illustre les ambitions françaises en Amérique<sup>327</sup>. Le Brésil est représenté selon les souvenirs de l'expédition de Villegagnon en 1555<sup>328</sup>. Les cartes devenaient ici des preuves visuelles de la continuité nostalgique d'une puissance navale et coloniale française. Leur iconographie se transmutait du XVI<sup>e</sup> siècle pour aller vers les logiques coloniales du XX<sup>e</sup> siècle.

Les expositions françaises intégraient aussi les grandes figures portugaises des découvertes. En 1931, une exposition intitulée « L'Art portugais de l'époque des grandes découvertes au XX<sup>e</sup> siècle » mettait en valeur cette contribution<sup>329</sup>. Mais trente ans plus tard, en 1961, le Musée de la Marine consacrait aussi une exposition à « Henri le Navigateur et les découvreurs portugais »<sup>330</sup>. Dans le catalogue, Jacques de Lacretelle établit explicitement le lien entre les conquêtes modernes et l'expansion coloniale contemporaine. Il affirmait alors : « le symbole qu'elle nous propose est actuel. Elle nous montre l'Europe partant, comme aujourd'hui, à la découverte des mondes inconnus »<sup>331</sup>. Nous retrouvons alors une même logique de transposition des explorations maritimes coloniales, par l'intermédiaire de ces expositions. Dans cet esprit, nous retrouvons des

<sup>323</sup> LA RONCIERE Charles De, *Quatre siècles de colonisation française : exposition d'œuvres du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, Mars-avril 1931, p. 1. Conservé au Département des cartes et plans de la BnF sous la cote GE FF-14764 et consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64584680>

<sup>324</sup> Ibid

<sup>325</sup> Ibid, p. 18

<sup>326</sup> Voir l'objet exposé n° 357 de l'ouvrage suivant : LA RONCIERE Charles De, Op.cit, 1931, p.124

<sup>327</sup> HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène VAGNON Emmanuelle, Op.cit, 2012, p. 140

<sup>328</sup> Ibid.

<sup>329</sup> FIGUEIREDO José de, *L'art portugais de l'époque des Grandes découvertes au XX<sup>e</sup> siècle. Catalogue de l'Exposition au Musée du Jeu de Paume*. Paris, Gauthier-Villars, 1931, 2<sup>e</sup> édition. Conservé à la BnF sous la cote 4-V-14225.

<sup>330</sup> LACRETELLE Jacques de, *Henri le Navigateur et les découvreurs portugais*, Catalogue d'exposition, musée de la Marine, Paris, Lisboa : Tipografia, 1960-61. Conservé au Département des cartes et plans sous la cote GE F PIECE-10418

<sup>331</sup> Ibid, p. 4

cartes nautiques portugaises, tel l'*Atlas Miller* de Lopo Homem (1519, annexe A.3), où les navires aux couleurs du Portugal sillonnaient les mers.

Les cartes maritimes modernes opèrent en particulier comme des médiateurs symboliques, tissant un lien diachronique entre les explorations de l'époque des Grandes Découvertes et les entreprises coloniales des XIXe et XXe siècles. Cette transposition permet une réactualisation des significations originelles, où les signifiés de conquête, de domination maritime et d'expansion territoriale de l'ère moderne se trouvent réinvestis pour légitimer et sublimer les ambitions coloniales contemporaines. En tant qu'objet de prestige, la carte sert alors de pouvoir de reconnaissance politique et coloniale à la France. C'était aussi une manière sensible d'éprouver une sorte de fantasme pour le passé européen, et glorifier de façon presque nostalgique l'histoire de ses conquêtes.

### ***B – Valoriser son identité territoriale : l'exemple des expositions normandes***

La reconnaissance technique et historique de l'école hydrographique de Dieppe<sup>332</sup> amenait tout particulièrement l'émergence d'une politique territoriale active de valorisation menée par le territoire normand durant le XXe siècle. Cette démarche valorisatrice s'inscrivait dans la continuité des nombreuses actions identitaires régionales développées dès le XIXe siècle<sup>333</sup>.

L'exposition organisée en 1932 par la Société normande de géographie au Musée de Peinture de Rouen illustre parfaitement cette stratégie. Intitulée « La Normandie Exploratrice et Colonisatrice du XVe au XVIIIe Siècle », cette manifestation rétrospective rassemblait cartes, monographies et illustrations normandes célébrant l'héritage exploratoire et colonial de la région normande<sup>334</sup>. L'événement souhaitait faire suite à l'*Exposition Coloniale de Paris de 1931* qui aurait connu un immense succès selon l'auteur du catalogue d'exposition<sup>335</sup>. L'idée consistait alors à poursuivre cette exposition de 1931 par « une sorte de prolongement provincial »<sup>336</sup> mettant en valeur l'exploration normande qui fut considérable à la période moderne. Plusieurs cartes portulans normandes emblématiques y furent présentées. *La Carte de l'océan Atlantique* réalisée

---

<sup>332</sup> HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène VAGNON Emmanuelle, *Op.cit.*, 2012, p. 136-148

<sup>333</sup> GUILLET François, « L'image de la Normandie : la construction d'une identité régionale au XIXe siècle ». Dans: DEMARTINI Anne-Emmanuelle, KALIFA Dominique (dir.), *Imaginaires et sensibilités au XIXe siècle : études pour Alain Corbin*, Paris, Créaphis, 2005, p. 37-50

<sup>334</sup> Voir pour cela : Catalogue d'exposition, « La Normandie Exploratrice et Colonisatrice du XVe au XVIIIe Siècle, Exposition rétrospective maritime et coloniale », Musée de peinture, Rouen, Juin-juillet 1932. Conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote GE FF-188858 et consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3341503p>

<sup>335</sup> Ibid, p. 12

<sup>336</sup> Ibid, p. 12

par Jean Guérard en 1631 était exposée<sup>337</sup>. Il en allait de même pour le *Planisphère* réalisé par Nicolas Desliens à Dieppe en 1566<sup>338</sup> (Annexe B.3) orné de ses nombreux navires. Nous pouvons noter également la présence de la carte de 1570 de Cossin<sup>339</sup> (annexe B.1).

Une exposition organisée en 1960 à Dieppe valorisait également la figure navale et normande qu'est Abraham Duquesne. Cette exposition dieppoise se voulait être une forme de valorisation de cette figure moderne qui dirigea les armées navales françaises au XVIIe siècle<sup>340</sup>. Comme le nom de l'exposition l'indiquait<sup>341</sup>, il s'agissait de valoriser également l'ensemble des objets maritimes contemporains de la vie du personnage, entre 1610 et 1688. Là encore, des cartes nautiques

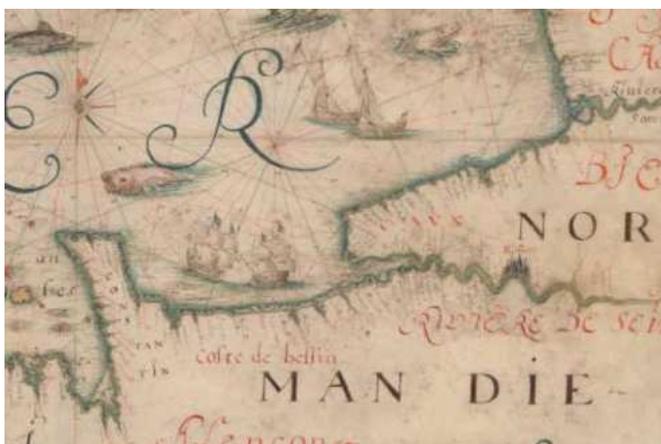


Figure 44 : GUÉRARD JEAN, *Description hydrographique de la France* (vue sur la Normandie), ms. couleurs. sur vélin, Dieppe, 1627., BnF Cote GE SH ARCH-12 - Gallica

provenant de l'école hydrographique normande furent exposées. Nous retrouvons par exemple la *Description hydrographique de la France* réalisée par Jean Guérard en 1627 et publiée à Dieppe<sup>342</sup>. Cette carte était ornée de navires, de roses des vents et de monstres marins peuplant les zones maritimes françaises

Bien d'autres expositions ont été réalisées comme en 1952 pour célébrer la figure de Jehan Ango et son épopée maritime du XVIe siècle. Mais nous voulions surtout montrer que le territoire normand semblait lui-même prendre en main la valorisation de son école hydrographique, en réalisant des expositions extérieures à celles déjà réalisées par la Bibliothèque nationale. Les cartes portulans normandes servent ici de piliers monumentaux, par l'intermédiaire de leur imaginaire cartographique, pour sacraliser l'histoire de la Normandie. Cette instrumentalisation révèle comment l'imaginaire cartographique des Grandes Découvertes devenait un outil de légitimation culturelle. L'école hydrographique normande de la période moderne soutenait ainsi de façon esthétique et symbolique cette démarche de revendication historique et régionale.

<sup>337</sup> Catalogue d'exposition, *Op.cit.*, 1932. Conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote GE FF-188858 et consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3341503p> Voir l'objet exposé n°10

<sup>338</sup> Voir la carte nautique sur vélin n°42 dans l'ouvrage FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, 1963, pp. 76-77

<sup>339</sup> Voir la carte nautique sur vélin n°44 dans l'ouvrage FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, 1963, p. 79

<sup>340</sup> VERGÉ-FRANCESCHI Michel, « Un tricentenaire : 1688 -1988 ; Abraham Duquesne (1610-1688) et la marine de son temps ». Dans: *Histoire, économie et société*, 1988, 7<sup>e</sup> année, n°3. pp. 325-345.

<sup>341</sup> Exposition « Abraham Dusquesne (1610-1688) et la marine de son temps »

<sup>342</sup> Voir la carte nautique sur vélin n°146 dans l'ouvrage FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, 1963, p. 185

*C – Des sensibilités maritimes autour des cartes portulans*

L'organisation d'expositions dédiées aux thématiques de la mer, des navires et des affects maritimes constitue enfin un troisième axe de valorisation au XXe siècle. Ces manifestations culturelles plaçaient au premier plan l'imaginaire cartographique des Grandes Découvertes, avec ses fascinations autour des objets maritimes.

C'est le cas par exemple de l'exposition « À la gloire de la marine à voiles » organisée en 1935 au Musée de l'Orangerie. Le catalogue évoquait cette nostalgie pour les navires à voiles du passé occidental, s'arrêtant au moment où « le voile commence à tolérer la machine »<sup>343</sup>. Cette célébration nostalgique exprimait un véritable culte esthétique pour cette composante navale du passé. Les cartes modernes participaient ainsi pleinement à leur sublimation rétroactive. L'exposition mettait à l'honneur des cartes maritimes modernes connues pour leur iconographie navale, comme *l'Atlas Miller* de 1519 (Annexe A.3)<sup>344</sup>. Mais nous retrouvions aussi le *Planisphère* de 1573 de Domingos Teixeira et la *Carte universelle et hydrographique* de 1634 par Jean Guérard (Annexe A.6 et B.4)<sup>345</sup>. Cette circulation mutuelle d'influences démontre comment l'imaginaire des cartographes modernes alimentait ainsi l'imagerie navale contemporaine.

L'exposition « Océan des hommes », organisée cinquante ans plus tard en 1987 au Palais de Chaillot par le Musée de la Marine, explore de son côté les sensibilités liées aux relations entre l'homme et la mer. Les cartes sélectionnées présentaient donc un caractère visuel composite alliant les créatures marines et mythologiques aux représentations figuratives de personnages humains. *La Carte de l'océan Atlantique* de Pierre de Vaulx<sup>346</sup> (Annexe B.6) illustre par exemple cette dualité, mêlant sirènes et créatures marines aux caravelles, personnages religieux et aux figures terrestres. Les contemporains se réapproprièrent ainsi les cartes maritimes modernes pour exprimer des messages affectifs et intellectuels autour de leur sensibilité à la mer. La carte sert d'objet culturel pour représenter l'histoire des sensibilités autour de la mer.

C'est d'autant plus le cas avec l'exposition « La Mer : terreur et fascination », organisée entre Paris et Brest de 2004 à 2005. Cette exposition s'inscrivait totalement dans ce souhait de retranscrire cette sensibilité maritime, amorcée notamment par la

<sup>343</sup> GIRODIE André, *À la gloire de la marine à voiles du XVIe au XIXe siècle*. Catalogue de l'exposition à l'Orangerie, Paris, Musées Nationaux, 1935, pagination XI. Conservé au Département des cartes et plans de la BnF sous la cote YD2-1529-8

<sup>344</sup> FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, 1963, pagination XII

<sup>345</sup> Voir les objets exposés n°6 et 54 dans l'ouvrage suivant : GIRODIE André, *Op.cit.*, 1935, p. 6 et 36

<sup>346</sup> Document catalogué n° 139 dans l'ouvrage de FONCIN Myriem (et al.), *Op.cit.*, pp. 178-179

figure de l'historien Alain Corbin<sup>347</sup>. Cet événement proposait en effet « un panorama de l'évolution des représentations que l'homme s'est faites de la mer, représentations qui oscillent, comme le souligne Michelet, entre terreur et fascination »<sup>348</sup>. Bien que photographies, estampes et œuvres d'art y soient particulièrement valorisées, la cartographie portulan occupait aussi une place prépondérante pour retranscrire les sensibilités maritimes des occidentaux modernes. L'exposition présenta la *Description hydrographique de la France* de Jean Guérard, mais aussi la *Mar del Sur* d'Hessel Gerritsz<sup>349</sup> (Annexe B.4 et C.2), toutes deux caractérisées par une iconographie maritime particulièrement dense. Cette sélection cartographique illustre parfaitement une transposition des fascinations maritimes modernes vers les sensibilités contemporaines. Les affects d'émerveillement et de crainte que suscitaient autrefois les océans inconnus chez les explorateurs et cartographes de la Renaissance trouvent leur écho dans l'attraction persistante qu'exercent aujourd'hui ces représentations sur les publics contemporains.

Cette continuité révèle comment l'imaginaire maritime, cristallisé dans l'iconographie cartographique du XVI<sup>e</sup> siècle, continue d'alimenter les fascinations contemporaines pour l'océan. Les monstres marins, navires à voiles et créatures mythologiques qui peuplaient jadis les cartes des Grandes Découvertes nourrissent encore les rêveries et les fascinations actuelles face à l'immensité maritime.



**Figure 45 :** GERRITSZ Hessel, *Mar del sur. Mar Pacifico*, ms col. sur vélin, 1622, 107x141 cm. Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE SH ARCH-30 - Gallica

<sup>347</sup> CORBIN Alain, *Le territoire du vide : L'Occident et le désir du rivage*, Paris, Aubier, 1988, 411 p.

<sup>348</sup> CORBIN Alain, RICHARD Hélène (dir), *La mer : terreur et fascination*. Exposition à la Bibliothèque nationale de France, Paris du 13 octobre 2004 à 16 janvier 2005, Brest du 3 mai au 3 juillet 2005, Paris, BNF, Seuil, 2004, p. 11

<sup>349</sup> CORBIN Alain, RICHARD Hélène (dir), *Op.cit.*, 2004, p. 43 et 57

## PARTIE I - La mise en lumière académique et patrimoniale des cartes modernes

Ces trois types d'exposition témoignent de la capacité des cartes portulans à enrichir et compléter des problématiques contemporaines. Fonctionnant comme de véritables fenêtres sur l'imaginaire moderne, ces documents continuent d'exercer une fascination grâce à leurs motifs *signifiants*. La récurrence culturelle de ces cartes maritimes modernes met en lumière un processus complexe de transposition des signifiés, où les institutions contemporaines réinvestissent les symboliques originelles pour les valoriser sur la scène culturelle actuelle. Cette récupération sémiotique s'articule autour de plusieurs dynamiques complémentaires, oscillant entre nostalgie colonialiste, affirmation territoriale et sensibilité maritime. Par ailleurs, l'analyse quantitative de valorisation des 128 cartes portulans (hors cartes médiévales) de la Bibliothèque nationale confirme une préférence pour les cartes à l'iconographie ornementale. Les cartes du XVI<sup>e</sup> siècle et XVII<sup>e</sup> siècle, ornées de motifs iconographiques maritimes, bénéficient d'une appréciation toute particulière. C'est le cas des cartes portulans de notre corpus qui s'ornent de monstres marins, de roses des vents colorées et de navires à voiles. Cette sélection révèle comment les institutions contemporaines privilégient les documents les plus visuellement spectaculaires, pour jouer sur leur dimension esthétique et affective.

### Moyenne du nombre d'expositions parmi les 128 cartes portulans de la BnF entre 1875 et 1963 (hors cartes médiévales)



**Figure 46 :** Moyenne du nombre d'expositions entre 1875 et 1963 des 128 cartes portulans de la Bibliothèque nationale (sans compter les quatre cartes portulans médiévales) - Réalisation du graphique : Guerillot - Source : Catalogue des cartes nautiques sur vélin, FONCIN Myriem (et al.), 1963

**D – « L'âge d'or des cartes marines » comme dénouement patrimonial**

Présentée entre 2012 et 2013 à la Bibliothèque nationale de France, l'exposition *L'âge d'or des cartes marines*, constituait l'aboutissement de deux programmes de recherche complémentaires. Le premier, conduit entre 2010 et 2012, avait pour objectif de recenser, décrire et numériser les portulans conservés dans l'ensemble des collections françaises<sup>350</sup>. Le second, le projet MeDIan, portait plus spécifiquement sur les sources autour des sociétés méditerranéennes et de l'océan Indien. L'exposition matérialisait ainsi la convergence d'un travail scientifique collectif et d'un patient effort de signalement, engagé par la BnF depuis le XIXe siècle. Il trouvait là une forme d'achèvement en réunissant en un seul lieu les grandes pièces de cet « âge d'or des cartes marines »<sup>351</sup>.

Installée dans la Galerie monumentale du site François-Mitterrand, la scénographie faisait appel à des moyens matériels et financiers considérables. Les impératifs de conservation dictaient des choix esthétiques précis, comme l'éclairage tamisé, qui associait protection et atmosphère contemplative. Certaines pièces fragiles, tel le portulan de Domingos Sanches (annexe A.5), firent l'objet de restaurations spécifiques<sup>352</sup>. Les atlas les plus prestigieux, comme *l'Atlas Miller* et *l'Atlas Catalan* (annexes A.3 et F.1), furent présentés dans des montages en étoile permettant d'en observer le recto et le verso<sup>353</sup>. Des dispositifs numériques venaient compléter l'exposition, offrant aux visiteurs des approfondissements thématiques spécifiques sur ces cartes portulans. Selon le catalogue, un grand ensemble des cartes portulans prestigieuses fut montré à cette occasion. L'Atlas Miller, mais aussi les cartes de Guillaume Le Testu, Pierre de Vaulx, Ollive François ou Hessel Gerritsz, furent placées ainsi dans un dialogue culturel au plus près du regard des contemporains. L'ambition scientifique de l'exposition était manifeste puisqu'il s'agissait de restituer le contexte de production des portulans et d'interroger les représentations maritimes du monde médiéval et moderne.

Mais l'exposition ne se réduisait pas à une approche érudite et historique. Un vaste dispositif d'animations parallèles permit d'élargir la compréhension de ces objets complexes à un public beaucoup plus large. Outre les traditionnelles conférences, des

<sup>350</sup> Une information affirmée sur le site de la BnF. Consultable à l'adresse suivante : <https://www.bnf.fr/fr/publications-et-recherche-du-departement-des-cartes-et-plans>

<sup>351</sup> HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène VAGON Emmanuelle (dir.), *L'âge d'or des cartes marines : Quand l'Europe découvrait le monde*, Catalogue de l'exposition ayant eu lieu du 23 octobre 2012 au 27 janvier 2013 à la BnF, Paris, Seuil, BnF Editions, 2012, 256 p.

<sup>352</sup> SARAZIN Jean-Yves, « Restaurations et accrochages des cartes marines de la Bibliothèque nationale de France ». *Cartes et figures du monde*, publié le 14/02/2013. Consultable à l'adresse suivante : <https://cartogallica.hypotheses.org/911>

<sup>353</sup> Atelier de restauration des Cartes et plans de la BnF, « La restauration des cartes portulans », *Exposition virtuelle L'âge d'or des cartes marines*, BnF, 2012. Consultable à l'adresse suivante : <http://expositions.bnf.fr/marine/arret/12-3.htm>

ateliers furent proposés aux établissements scolaires. Il s'agissait d'ateliers littéraires et mathématiques destinés aux collégiens et lycéens, chacun explorant une facette spécifique de ces documents<sup>354</sup>. Loin de se limiter à la transmission savante, l'exposition cherchait aussi à susciter l'imaginaire des visiteurs. De nombreuses activités ludiques ont alors enrichi le parcours. Le 18 novembre 2012, un jeu de rôle grandeur nature, conçu par la *Fédération française du Jeu de Rôle*, invitait le public à « vivre les aventures d'un explorateur du XVe siècle et d'affronter ensuite pirates, tempêtes et monstres marins »<sup>355</sup>. Quatre tables étaient proposées, avec trois scénarios distincts (*Solomon Kane*, *Ars Magica*, *Terra Incognita*), permettant aux participants d'expérimenter sensiblement la dimension aventureuse sous l'aura des cartes marines. Dans le même esprit, les enfants furent conviés à concevoir leur propre carte imaginaire en s'appuyant sur les modèles iconographiques de l'exposition, sous la conduite d'un animateur. Ces pratiques créatives engageaient une forme de réappropriation esthétique des portulans, où la reproduction et la transformation de leurs codes visuels devenaient des moyens de diffusion culturelle.

Avec plus de deux cents pièces exposées, dont quatre-vingts portulans issus d'institutions françaises<sup>356</sup>, l'événement consacrait ces cartes comme objets centraux d'un évènement, et non plus comme de simples annexes documentaires à des expositions plus larges. Leur puissance visuelle et symbolique était aussi mise en avant comme vecteur d'émotion et d'imaginaire. En intégrant ateliers, jeux et dispositifs participatifs, l'exposition démontrait que la complexité technique et historique des portulans pouvait se prêter à une valorisation inventive notamment autour de leurs motifs iconographiques. L'exposition pouvait alors aussi bien intéresser les chercheurs que les scolaires, les amateurs d'histoire ou les familles. Contrairement aux usages politiques et coloniales qui avaient marqué la valorisation des cartes aux XIXe et XXe siècles, leur motifs signifiants était ici réinscrite dans une logique de reconnaissance scientifique des institutions, des chercheurs et de leurs travaux. L'exposition s'impose ainsi comme un dénouement final à cette valorisation successive menée depuis le début du XXe siècle. Les cartes portulans, autrefois des documents complexes et éparpillés, ont été uniformisés dans un même lieu, grâce à un intérêt croissant qui leur était progressivement porté. Aujourd'hui, quelques cartes portulans sont toujours présentées dans la Galerie Mazarin (annexe H.3).

---

<sup>354</sup> *Exposition virtuelle L'âge d'or des cartes marines*, BnF, 2012. Consultable à l'adresse suivante : <http://expositions.bnf.fr/marine/pedago/02.htm>

<sup>355</sup> *Exposition virtuelle L'âge d'or des cartes marines*, BnF, 2012. Consultable à l'adresse suivante : <http://expositions.bnf.fr/marine/pedago/03.htm>

<sup>356</sup> **HOFMANN Catherine**, « Exposition L'âge d'or des cartes marines », *Cartes et figures du monde*, Carnet Hypothèses du département des cartes et plans, 20/11/2012. Consulté à l'adresse suivante : <https://cartogallica.hypotheses.org/854>

PARTIE I - La mise en lumière académique et patrimoniale des cartes modernes



**Figure 47** : Les salles de l'exposition de 2012-2013, conçues par l'atelier de conception graphique JBL – La Cosmographie de *Guillaume Le Testu* et *l'Atlas Miller* semblaient être mis en valeur dans la partie 4 « Iconographie des nouveaux mondes » - Photographie par l'Atelier JBL - Consultable sur leur site : <https://atelierjbl.com/index.php?/2012/cartes-marines/>

### III – Les expositions du XXI<sup>e</sup> siècle : vers l’imaginaire et la rêverie

Quittons à présent la BnF pour aller observer d’autres expositions du territoire français qui valorisent tout particulièrement la cartographie maritime moderne. D’après nos observations, il semblerait que cette mise en lumière se fasse autour d’une problématisation liée aux sensibilités du voyage, de l’imaginaire et du lointain. Une chose encore plus intéressante, c’est que ces expositions contemporaines présentent une certaine régularité dans le choix des cartes exposées, privilégiant systématiquement les mêmes figures canoniques de la cartographie moderne. Mais comment expliquer alors ce choix ?

#### *A – L’exposition « Agrandir le monde » à Chambéry en 2016-2017*

Dans les années 2010, la Médiathèque Jean-Jacques Rousseau de Chambéry a entrepris un travail d’ampleur autour de ses collections cartographiques. Longtemps restées dans l’ombre, ces dernières ont fait l’objet d’une véritable politique de patrimonialisation. Grâce au soutien de la Direction régionale des affaires culturelles, de la Bibliothèque nationale de France et du ministère de la Culture<sup>357</sup>, elles furent inventoriées, décrites et mises en valeur dans un processus qui permit d’en révéler la richesse. L’exposition « *Agrandir le monde. Cartes géographiques & livres de voyages (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)* », présentée entre septembre 2016 et janvier 2017, constitua l’aboutissement de ce processus scientifique. L’événement connut un tel succès qu’il fut prolongé, confirmant l’importance du fonds pour la médiathèque comme pour son public.

Cette exposition interrogeait la manière dont l’Europe construisait une représentation du monde entre la fin du Moyen Âge et le XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle proposait d’explorer l’histoire des représentations géographiques en relation avec les découvertes, les explorations et les progrès techniques<sup>358</sup>. Le projet fut mené conjointement entre l’équipe de la médiathèque et des chercheurs, dans une perspective à la fois didactique et scientifique. Toutefois, au-delà de son ambition explicative, l’exposition laissait affleurer une certaine dimension autour des sensibilités du voyage. Outre son titre explicite, l’exposition mettait au premier plan la question de l’imaginaire cartographique et la

<sup>357</sup> DREYFUS Emilie (dir.), *Agrandir le monde : cartes géographiques et livres de voyage (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Catalogue de l’exposition du même nom présentée à Chambéry de septembre 2016 à janvier 2017, Milan, Silvana Editoriale, Ville de Chambéry, 2016, pp. 7-11

<sup>358</sup> GATALOUP Christian « Le Monde et son image : des histoires décalées ». Dans : *Op.cit.*, Dreyfus Emilie (dir.), 2016, pp. 12-13

représentation subjective des voyages. Les cartes anciennes de la médiathèque étaient mises en lumière non seulement pour leur valeur documentaire, mais aussi pour leur capacité à susciter des émotions. Elles suscitaient le sentiment de voyage grâce aux différentes représentations menées dans l'histoire de la cartographie.

Le catalogue de l'exposition atteste de cette richesse. Nombreuses furent les cartes valorisées, couvrant aussi bien l'intégralité du globe que certaines régions particulières. La dimension locale n'était pas absente, comme le montre la présence de la carte *Sabaudia* de Joan Blaeu<sup>359</sup>. Il s'agissait d'une représentation moderne de la Savoie historique, dont sa valorisation inscrivait le territoire dans la grande histoire moderne de la cartographie européenne. Toutefois, l'exposition s'accroissait autour de figures majeures de l'époque moderne. Gérard Mercator s'imposait naturellement au premier plan, tant pour sa projection que pour sa contribution décisive à l'histoire de la cartographie<sup>360</sup>. Abraham Ortelius était lui aussi célébré, son *Theatrum Orbis Terrarum* étant exposé en plusieurs exemplaires<sup>361</sup>, cela permettant d'appréhender différentes planches de son ouvrage reconnu. La *Cosmographie universelle* de Münster offrait aussi différentes représentations du monde lors de cette exposition. Son œuvre était une entrée privilégiée sur les représentations des espaces septentrionaux et arctiques<sup>362</sup>, longtemps terres d'incertitude et d'imaginaire peuplées de créatures fantastiques.

L'exposition mettait donc en avant des œuvres considérées aujourd'hui comme canoniques, témoignant de la construction d'une sorte de panthéon cartographique dans la représentation du monde. Mais la question de l'imaginaire se complémentarisait avec ces œuvres, ainsi que leurs motifs iconographiques qui font voyager. En effet, l'exposition associait également des conférences<sup>363</sup>, menées par des chercheurs tels que Christian Grataloup, Jean-Louis Tissier et Christophe Tufféry. Ces derniers ont élargi le propos de l'exposition vers l'imaginaire littéraire et cartographique. La valorisation des cartes dépassait ainsi la simple étude scientifique pour mettre en lumière leur charge poétique et leur pouvoir d'évocation. L'exposition se doublait donc d'une réflexion émotive sur le voyage, l'imaginaire et le lointain.

<sup>359</sup> DREYFUS Emilie (dir.), *Op.cit.*, 2016, p. 43. Consultable sur Camberi@ : <https://bibliotheque-numerique.chambery.fr/idurl/1/23412>

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 12, 40, 81.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 20-21, 36, 67.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 34-35, 80.

<sup>363</sup> HOFMANN Catherine, « Exposition "Agrandir le monde. Cartes géographiques & livres de voyage (XVe-XVIIIe siècle), Chambéry, prolongée jusqu'au 11 février », *Cartes et figures du monde*, Hypothèses, mis en ligne le 12 janvier 2017. Consultable à l'adresse suivante : <https://cartogallica.hypotheses.org/1550>

**B – L'exposition « Hors du monde : la carte et l'imaginaire » de 2019 à la BNU**

En 2018-2019, la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg (BNU) a choisi de mettre à l'honneur la dimension imaginative de la cartographie, à travers l'exposition « *Hors du monde : la carte et l'imaginaire* ». Présentée d'octobre 2018 à mai 2019 dans la salle d'exposition de la BNU, elle proposait une articulation originale entre la cartographie ancienne et les univers fictifs, littéraires et artistiques<sup>364</sup>. L'objectif était de montrer comment les cartes, loin de se limiter à un rôle descriptif, nourrissent la fabrique des récits, des mondes fantastiques et des représentations de l'ailleurs. Elle est le fruit d'un réseau de partenaires et d'un appel à contributions<sup>365</sup> lancé par les commissaires Annick Bohn et Gwénaél Citérin. Le rapport d'activité de la BNU indique que près de 140 œuvres étaient exposées, et réunissant pas moins de 26 prêteurs (musées, bibliothèques et collectionneurs particuliers)<sup>366</sup>. Sa réussite fut aussi soulignée dans ce rapport d'activité. Il y stipule près de 30 000 visiteurs, 28 interventions hors les murs, plus de 140 visites commentées<sup>367</sup> et 95 événements organisés à l'auditorium<sup>368</sup>. La BNU elle-même souligna le caractère exceptionnel de cette fréquentation, ce qui révèle l'attrait du public pour l'imaginaire cartographique.

L'exposition se structurait en deux volets. La première partie, consacrée à la cartographie ancienne, mettait en lumière un corpus majoritairement moderne de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle. Nous y retrouvons des figures désormais incontournables de l'époque moderne. Abraham Ortelius est de retour, avec son *Theatrum Orbis Terrarum*, qui s'exposait sous plusieurs planches<sup>369</sup>. Mercator, Hondius, Janssonius, Van Langren et Blaeu occupaient également une certaine place culturelle<sup>370</sup>. Münster figurait lui aussi dans cette scénographie, représenté par plusieurs planches emblématiques de sa *Cosmographie*<sup>371</sup>. Leur présence s'expliquait par les choix des commissaires, qui se portaient notamment sur les cartes à l'iconographie fantastique ou monstrueuse, aux motifs et territoires imaginaires. L'objectif principal était surtout de susciter les rêveries cartographiques des visiteurs. Mais ces choix venaient confirmer la canonisation déjà implicite de ces cartographes modernes. Leur omniprésence dans les

<sup>364</sup> BOHN Annick, CITERIN Gwénaél (dir.), *Hors du monde : la carte et l'imaginaire*, Catalogue d'exposition, Strasbourg, BNU Editions, 2019, p. 6 et 7

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 32

<sup>366</sup> *Ibid.*

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 30

<sup>368</sup> *Ibid.*

<sup>369</sup> BOHN Annick, CITERIN Gwénaél, *Op.cit.*, 2019, p. 14, 21, 30-31, 38, 53, 120,

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 10, 33, 37, 40, 50, 52, 54, 55, 88-89,

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 36, 48, 49, 124, 161

expositions révèle qu'ils incarnent, à la fois pour les institutions et pour le public, l'âge d'or de la cartographie imaginative. Les motifs iconographiques rappelaient combien ces cartes furent pensées autant comme instruments de savoir que comme supports de rêverie.

La seconde partie ouvrait le champ à la création contemporaine et à la littérature, en établissant un parallèle avec la cartographie fictionnelle. Stevenson, Tolkien et Jules Verne y étaient mis en avant, témoignant de la continuité entre l'imaginaire cartographique des modernes et celui de la culture littéraire actuelle. La BNU développa même des prolongements culturels et ludiques. Des actions hors-les-murs se faisaient en complémentarité de l'exposition comme une projection cinématographique du Seigneur des Anneaux<sup>372</sup>. Un partenariat s'était réalisé avec des associations de jeux de rôle ou de jeux de société, pour réaliser des ateliers destinés au jeune public<sup>373</sup>. Une vidéo promotionnelle, diffusée sur YouTube, jouait tout particulièrement sur les codes iconographiques de la cartographie moderne (Figure 48 et Annexe H.5). Elle valorisait, sous un teint brunâtre, les serpents de mer, créatures marines, roses des vents, navires, pour créer des transitions animées entre les différents objets exposés. Cette mise en scène confirmait explicitement l'ambition de l'exposition, qui était de faire dialoguer le patrimoine avec la fiction, l'érudition avec l'atmosphère imaginaire.



**Figure 48** : Quelques images extraites de la vidéo promotionnelle de l'exposition. Une carte imaginaire aux teintes brunâtres, réalisée pour l'occasion, réutilisait cette iconographie maritime moderne. Les planches de l'atlas d'Ortelius sont particulièrement mis à l'honneur - Lien de la vidéo Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=JZoyFm5Y2ZY>

<sup>372</sup> COLAS Alain (dir.), *Rapport d'activité 2019*, BNU, 2019, pp. 32

<sup>373</sup> *Ibid*, p. 33

**C – L'exposition « Représenter le lointain » à Lyon en 2024**

En 2024, à l'occasion du colloque international d'histoire de la cartographie (ICHC)<sup>374</sup>, la Bibliothèque municipale de Lyon proposa de son côté l'exposition « *Représenter le lointain. Un regard européen* ». L'événement s'inscrivait dans une réflexion de grande ampleur sur la manière dont les Européens représentaient le lointain entre 1450 et 1950. Loin d'une simple rétrospective, l'exposition ambitionnait de questionner les sensibilités liées à la distance et à l'ailleurs, rejoignant ainsi certaines problématiques développées par Georges Vigarello autour de l'expérience du lointain<sup>375</sup>. L'histoire des sensibilités était donc encore mise à l'honneur avec cette exposition.

Le parcours se déployait en trois temps. La première partie présentait l'élargissement progressif des horizons européens à partir du XVe siècle, par le biais de portulans et de cartes imprimées modernes. La deuxième s'intéressait aux formes d'appropriation du lointain à travers la question conquêtes et les explorations. La troisième quittait la surface terrestre pour explorer des dimensions verticales, en intégrant la *montagne*, le *monde sous-marin* et *l'espace*. Cette structuration permettait de souligner que le lointain se décline selon des modalités diverses, tant horizontales que verticales, mais aussi que les cartes participent à cette projection mentale de l'ailleurs.

Une attention particulière fut portée aux portulans de la BmL, restaurés et étudiés dans le cadre d'un programme de recherche mené une décennie plus tôt sous l'impulsion du programme de recherche mené entre 2010 et 2012. Quatre portulans, dont un atlas du XVIe siècle, étaient exposées, donnant à la bibliothèque l'occasion de valoriser un patrimoine souvent resté en réserve. Cependant, comme à Chambéry et Strasbourg, la scénographie consacrait dans cette partie cartographique une place particulière aux cartographes modernes devenus canoniques. Un fac-similé de la mappemonde de Rumold Mercator (1587) était donc exposé aux côtés de plusieurs exemplaires du *Theatrum Orbis Terrarum* d'Ortelius et deux planches de la *Cosmographie* de Münster. L'une des planches de Münster, consacrée aux créatures marines, illustre parfaitement la thématique du lointain sous-marin, où le naturalisme et l'imaginaire se rencontrent. Ces choix traduisaient une fois encore la récurrence des mêmes noms qui ont marqué l'histoire de la cartographie, et par là-même l'histoire des représentations populaires du lointain.

<sup>374</sup> Voir pour cela le site d'Office de tourisme de Lyon : <https://www.visiterlyon.com/sortir/l-agenda/expositions/repre-senter-le-lointain-un-regard-europeen-1450-1950>

<sup>375</sup> VIGARELLO Georges, *Une histoire des lointains : entre réel et imaginaire*, Paris, Seuil, 2022, 214 p.

## PARTIE I - La mise en lumière académique et patrimoniale des cartes modernes

L'exposition lyonnaise renforça également sa médiation par des dispositifs ludiques destinés à favoriser l'appropriation des collections (Figure 49). Lors de l'inauguration, un puzzle participatif, reproduisant la mappemonde de Mercator, était proposée en complémentarité de l'exposition. Un jeu de Memory, conçu à partir de motifs iconographiques des cartes exposées (navires, sphère armillaire, rose des vents), permettait aussi de prolonger la découverte par le jeu. Enfin, à l'aide des bibliothécaires, le public pouvait confectionner des pin's à partir d'illustrations extraites des documents présentés, comme le navire de la carte de Giacomo Gastaldi (Annexe E.4). Ces activités participatives montraient combien la cartographie ancienne pouvait être mobilisée pour susciter la créativité et l'enthousiasme autour des jeux.

À Lyon comme ailleurs, la mise en valeur des cartes anciennes révèle donc la permanence d'un imaginaire cartographique forgé notamment à l'époque moderne. Les mêmes œuvres cartographiques modernes reviennent de manière insistante, sans doute pour leur influence majeure dans l'histoire de la discipline. À travers elles, l'exposition proposait une réflexion sur le lointain, envisagé à la fois comme espace géographique et comme horizon imaginaire, rappelant que les cartes constituent toujours des médiations entre savoirs scientifiques et représentations subjectives.



**Figure 49** : Quelques prises de vue issues de notre observation photographique. À gauche, les œuvres canoniques de Rumold Mercator, Abraham Ortelius et Sébastien Münster sont mises en valeur. A droite, des jeux sont constitués autour des motifs iconographiques modernes – Photographie : Guerillot

***D – Trois expositions invitant au voyage, à la contemplation et à l’imaginaire***

Mercator, Ortelius, Münster s’imposent comme des figures récurrentes, systématiquement remises en avant dans les expositions consacrées à la cartographie ancienne. Leurs œuvres ne se réduisent pas à des jalons techniques : elles fonctionnent comme de véritables matrices visuelles, dont l’influence continue de nourrir l’imaginaire collectif contemporain. Les motifs iconographiques qui les traversent – monstres marins, navires à voiles, terres inconnues – sont mis en valeur comme autant de témoignages de la manière dont les modernes représentaient le monde, ses marges et ses zones d’inconnu.

Au-delà de cette réactivation canonique, les expositions étudiées partagent une ambition culturelle commune. Elles conjuguent l’exigence scientifique avec des actions de médiation culturelle. Jeux, ateliers, dispositifs numériques ou créations artistiques traduisent l’imaginaire cartographique en expériences sensibles, favorisant de nouvelles formes d’appropriation. Les cartes maritimes cessent d’être perçues uniquement comme des objets patrimoniaux à conserver. Elles deviennent surtout des vecteurs d’émotion et de fiction, mais aussi des supports de mémoire partagée, capables de prolonger aujourd’hui encore la fascination qu’elles inspiraient déjà à l’époque moderne.

Ce paradigme esthétique forgé à la Renaissance, et sans cesse réactualisé sous l’angle de ces cartographes canoniques, constitue en lui-même un capital culturel. Sa mise en valeur participe à alimenter les fascinations contemporaines autour du voyage, des mondes fictifs et du lointain, montrant combien les imaginaires modernes demeurent opérants pour penser et rêver l’ailleurs

**Conclusion du chapitre 2 :** La cartographie maritime moderne apparaît aujourd’hui comme un objet réinvesti selon des logiques à la fois politiques, culturelles et mémorielles. Les motifs iconographiques qui la traversent sont régulièrement convoqués pour transmettre des messages ou susciter des émotions. C’est un prolongement de leur pouvoir sémiotique originel, sans effacer totalement leur contexte d’origine. Au XXI<sup>e</sup> siècle, les expositions mettent particulièrement en valeur la dimension esthétique et sensible de ces cartes, nourrissant les imaginaires contemporains du voyage, du lointain et de la fiction. Ce paradigme hérité de la Renaissance est notamment centré sur des cartographes devenus canoniques. Il constitue ainsi un véritable capital culturel mobilisé aujourd’hui au service de la reconnaissance politique, scientifique et culturelle.

## CHAPITRE 3 : LE LIVRE ILLUSTRÉ COMME VECTEUR DE DIFFUSION DE CETTE ICONOGRAPHIE MODERNE

L'imagerie cartographique des Grandes Découvertes ne s'est pas seulement affirmée par le biais des expositions. Elle a également trouvé dans le livre un vecteur essentiel de valorisation et de circulation. Objet du quotidien et support de diffusion des idées intellectuelles, le livre a contribué à transporter l'imaginaire cartographique vers un public plus large, scientifique comme amateur. À partir de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, l'édition connaît une véritable métamorphose dans ses formats et ses choix esthétiques. Pour séduire en librairie, les éditeurs accordent une place grandissante à l'image et aux couvertures visuellement attractives. La cartographie ancienne s'inscrit dans ce mouvement. Elle est rendue plus monumentale et accessible par le biais de beaux livres richement illustrés, elle attire de nouveaux publics et suscite la curiosité au-delà du cercle des spécialistes. L'objectif ne sera pas d'analyser les ouvrages académiques, souvent plus sobres, mais de comprendre à travers quels types d'ouvrages visuels l'imaginaire cartographique moderne circule dans nos librairies et bibliothèques françaises.

### I – L'émergence des portulans dans le monde du livre (1984-2016)

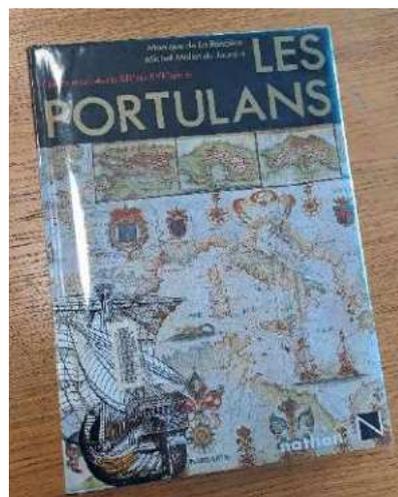
Si les expositions de la BnF valorisaient régulièrement les cartes portulans, l'institution a également cherché à s'inscrire dans le champ éditorial afin de prolonger cette mise en valeur. Le livre a constitué ainsi un médium privilégié pour la Bibliothèque nationale, lui permettant de conjuguer les réflexions historiques et la circulation des images de ses cartes portulans. Sous cet angle éditorial, écrire sur les portulans revient aussi à diffuser leur imaginaire grâce à une place croissante accordée à l'illustration.

#### *A – Du simple catalogue aux ouvrages théoriques de grande envergure*

Les premiers efforts de la BnF se sont traduits par des catalogues documentaires destinés à signaler les acquisitions et à servir d'outils de travail pour le personnel comme pour les institutions extérieures. En 1935, Georges Deulin, bibliothécaire du département, entreprenait ainsi un catalogue de grande envergure publié en tirage limité et conçu

comme base de notices détaillées pour chaque carte<sup>376</sup>. Ce catalogue sera complété avec une nouvelle édition parue en 1963<sup>377</sup>, réalisée par es conservatrice Myriem Foncin, Monique De la Roncière et l'historien Marcel Destombes. Leur catalogue des cartes portulans se voudra plus précis, en intégrant aussi les collections venant de d'autres institutions. Cet ouvrage reste encore aujourd'hui une référence pour leur étude historique. Toutefois, rappelons que ces catalogues n'avaient pas vocation à être illustrés, mais à simplement être des référentiels de provenance et de description de ces cartes.

Mais à la fin du XXe siècle, la Bibliothèque nationale franchit une étape supplémentaire en publiant de véritables ouvrages de recherche et de diffusion patrimoniale. C'est en 1984 que paraît un volume dirigé par Monique de la Roncière, conservatrice à la BnF, et Michel Mollat du Jourdin, membre de l'Institut et de l'Académie de Marine. Le terme « portulan », encore rarement mis en avant à l'époque, est explicitement valorisé sur la page-même de couverture. L'ouvrage comporte une structure hybride dans son contenu, présentant une centaine de cartes portulans sous un angle historique et illustratif<sup>378</sup>. En effet, il comporte un solide appareil historique comme l'attestent ses 36 pages d'introduction analytique. Mais il vient ensuite dans l'ouvrage une riche iconographie, composée de 161 planches de grand format, permettant aux cartes portulans de se visibiliser. C'est l'une des premières traces d'apparition illustrative des cartes portulans dans le monde du livre.



**Figure 50** : Les Portulans (...) écrit par De la Roncière et Mollat du Jourdin en 1984. – Couverture ornée du Planisphère d'Ollive François  
Photographie : Guerillot

Quelques années plus tard, en 1990, l'ouvrage *Voies océanes*<sup>379</sup>, dirigé par Mireille Pastoureau, conservatrice en chef du département des Cartes et plans, illustre une orientation encore plus réflexive. Dans sa préface, Emmanuel Le Roy Ladurie insistait en préface sur la nécessité de « faire connaître les prodigieux trésors dont le site Richelieu a la garde et qui constituent la mémoire de l'avenir »<sup>380</sup>. La structure de l'ouvrage témoigne de cette ambition théorique. En effet, les cartes nautiques y sont abordées selon des

<sup>376</sup> **DEULIN Georges**, *Répertoire des portulans sur vélin et des cartes de même style dont les originaux sont conservés à la section des Cartes et Plans de la Bibliothèque nationale (...)*, Paris, Bibliothèque nationale, 1935, 117 feuilles. Bnf sous la cote GE-FF-15190 (A et B)

<sup>377</sup> **FONCIN Myriem, DESTOMBES Marcel, LA RONCIERE de Monique**, *Catalogue des cartes nautiques sur vélin conservées au Département des cartes et plans*, Paris, Bibliothèque nationale, 1963, 315 p. BnF, cote 001 Cart en libre-accès.

<sup>378</sup> **LA RONCIERE Monique, MOLLAT DU JOURDIN Michel**, *Les portulans : cartes marines du XIIIe au XVIIe siècle*, Paris, Nathan ; Fribourg, Office du livre, 1984, 295 p.

<sup>379</sup> **PASTOUREAU Mireille**, *Voies océanes*, Paris, Hervas, 1990, 185 p. + 1 carte dépl. en coul

<sup>380</sup> **PASTOUREAU Mireille**, *Voies océanes*, Paris, Hervas, 1990, *préface*. + 1 carte dépl. en coul

thématiques variées, de la mer à la route des Deux Indes, en passant par la conquête hollandaise. Mais la matérialité visuelle des cartes portulans a aussi son rôle à jouer. La présence d'un fac-similé de la *Carte de l'Océan Atlantique* de Pierre de Vaulx (1613) renforce notamment l'appréhension visuelle de ces cartes marines spécifiques. Enfin, il semblerait qu'une attention soit portée à l'objet-livre lui-même. Papier marbré, reliure verte compacte, format folio, dorures estampées et pages au grain épais traduisent un soin accordé à la mise en valeur éditoriale de ce contenu cartographique analogique à des trésors. Ces deux dernières publications marquent un tournant éditorial. De simples catalogues documentaires, la BnF les fait évoluer vers des ouvrages de prestige, combinant rigueur scientifique et attrait visuel. Ce format éditorial, monumental et orné, favorise une diffusion sensible, visuelle et qualitative des cartes portulans.

### ***B – Une métamorphose visuelle des catalogues d'exposition***

Comme démontré au-dessus, les catalogues consacrés à la cartographie ne sont pas en eux-mêmes un phénomène nouveau. Dès le XIXe siècle, de nombreuses institutions patrimoniales françaises en avaient produit afin d'accompagner leurs manifestations. Mais ces ouvrages, longtemps conçus comme de simples inventaires bibliographiques, connaissent depuis quelques décennies une transformation profonde. Comme l'a montré Marine Mayon en 2016, le catalogue n'est plus seulement « une énumération » mais tend à devenir un véritable « livre de l'exposition »<sup>381</sup>, doté d'une identité visuelle forte et d'une ambition esthétique affirmée. Reliés, richement illustrés, parfois publiés dans des formats proches du folio, ces catalogues dépassent la seule fonction de signalement pour proposer une expérience de lecture plus accessible. À la caractéristique séduisante, ils demeurent aujourd'hui des objets éditoriaux souvent coûteux mais prestigieux. Ils nous proposent par leur attrait de prolonger l'exposition, offrant à la fois un approfondissement scientifique et un support qui préserve la mise en image effectuée par l'évènement.

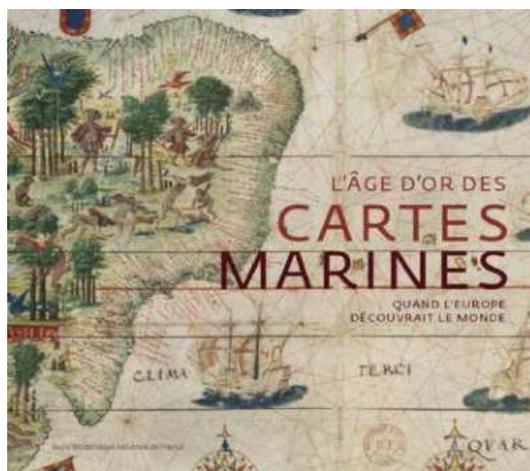
La BnF a aujourd'hui largement investi ce nouveau format éditorial. De nombreux ouvrages publiés mettent l'accent sur la visualisation de leurs documents patrimoniaux. L'ouvrage *À la découverte de la Terre*, publié en 1979<sup>382</sup> à l'occasion de l'exposition du même nom, illustre déjà cette évolution. Sa reliure reprenait l'iconographie fastueuse de

---

<sup>381</sup> MAYON Marine, « Le catalogue d'exposition est-il en pleine mutation ? », *Monde du livre*, 5 juillet 2016. Consultable à l'adresse suivante : <https://mondedulivre.hypotheses.org/5314>

<sup>382</sup> LE RIDER Georges (preface), *À la découverte de la terre : dix siècles de cartographie (...) : trésors du Département des cartes et plans*, exposition Paris de mi-juillet 1979, Paris, BNF, 1979, 122 p.

l'*Atlas Miller*, tandis que son contenu associait notices descriptives et reproductions photographiques des documents valorisés. Plus récemment, en 2012, le catalogue *L'âge d'or des cartes marines*<sup>383</sup> a marqué une étape supplémentaire dans sa diffusion iconographique. Organisé comme une série d'articles analytiques, il prolongeait le discours muséal par une approche scientifique tout en valorisant l'attrait visuel des portulans grâce à des reproductions valorisées en double-page. Sa couverture s'ornait là-encore d'une numérisation de l'*Atlas Miller* de 1519, et ses nombreux motifs ornementaux. Ces exemples témoignent d'un basculement significativement visuel. Le catalogue d'exposition n'est plus seulement un outil documentaire, mais devient un objet éditorial hybride, à la fois prestigieux et scientifique. Les catalogues de la BnF contribuent ainsi à la circulation et à la valorisation des cartes portulans dans les librairies comme dans les bibliothèques.



**Figure 51** : Couverture du catalogue d'exposition "L'âge d'or des cartes marines" réalisée en 2012 pour l'exposition du même nom – Voir la référence en note de bas de page

### *C – Editer des petits livres très accessibles*

À côté de ses grandes publications scientifiques ou de ses catalogues d'exposition, la Bibliothèque nationale de France a également développé une production éditoriale plus modeste, accessible et résolument tournée vers la médiation visuelle des cartes portulans. Trois ouvrages, tous rédigés par Jean-Yves Sarazin, alors directeur du département des Cartes et Plans, en donnent une illustration significative

Le premier est *Nouveaux mondes*, publié en 2012 dans la collection *Bibliothèque de l'image*, en partenariat avec l'ANR et MeDIan<sup>384</sup>. De format intermédiaire, pour 25 sur 29 cm, souple et maniable, le volume se compose de 84 pages où l'iconographie prime très largement sur le texte. Les cartes portulans y sont mises en valeur par de grandes reproductions, accompagnées de brèves notices descriptives. Le prix de 10€ et la clarté

<sup>383</sup> HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène VAGNON Emmanuelle (dir.) *L'âge d'or des cartes marines : Quand l'Europe découvrait le monde*, Paris, Seuil - BnF, 2012, 256 p.

<sup>384</sup> SARAZIN Jean-Yves, *Nouveaux Mondes*, Paris, BnF : Bibliothèque de l'image, 2012, 84 p.

de sa présentation en font une porte d'entrée visuelle, plus tournée vers la découverte que vers l'analyse des cartes portulans. C'est une manière pour la bibliothèque de faire découvrir ses collections sous l'angle de la communication visuelle.

Dans cette même logique, un second exemple est fourni par *Cartes et images des Nouveaux Mondes*, paru aux éditions Gallimard dans la collection Découvertes<sup>385</sup>. Conçu dans le format de poche caractéristique de la série, l'ouvrage est richement illustré et comprend quatorze planches dépliantes donnant à voir des cartes emblématiques, comme la *Carte de l'Océan Atlantique* de Pierre de Vaulx ou le *Planisphère* de Domingos Teixeira (Annexe B.6 et A.7). Le texte, à la fois descriptif et didactique, vise explicitement un lectorat très élargi, notamment scolaire et familial. En effet, Le fait qu'il figure dans le rayon Jeunesse de la bibliothèque municipale de Lyon confirme sa vocation de médiation culturelle, y compris auprès des adolescents

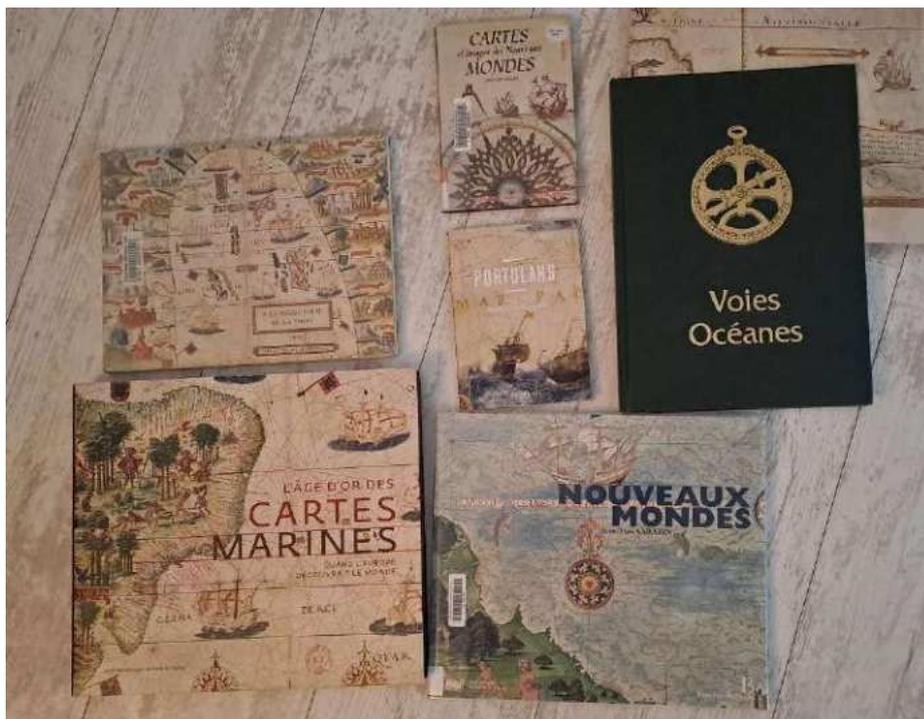
Enfin, le petit volume *Portulans : grandes découvertes*<sup>386</sup>, publié en 2016 dans la collection *L'Œil curieux* de la BnF, s'inscrit dans une logique de valorisation grand public. D'un format très réduit, 12 pour 16 cm, c'est un ouvrage vendu à 6,90 € à la librairie de la BnF. Il propose une sélection des plus beaux portulans conservés par l'institution, avec un accompagnement textuel qui se veut minimal. Ici encore, l'image prime avant tout, l'objectif étant d'offrir au visiteur un objet léger, peu onéreux et facile à emporter, qui prolonge visuellement l'expérience muséale. C'est un objet-souvenir qui se complémentarise tout particulièrement avec son lieu de vente, au cœur de Richelieu.

Tous ces exemples montrent combien la BnF prend au sérieux sa politique de valorisation éditoriale. Elle accompagne, soutient ou initie la plupart des publications consacrées aux cartes portulans, en diversifiant ses formats selon les publics visés. Il est alors aujourd'hui possible de découvrir les cartes portulans par l'intermédiaire de ces quelques productions éditoriales. Du grand livre d'exposition aux beaux volumes reliés, ou alors par une petite édition de poche, le lecteur curieux pourra découvrir les plus belles cartes portulans et leur iconographie décorative. Il semblerait d'ailleurs que la BnF valorise régulièrement les mêmes cartographes, allant de Pierre de Vaulx en passant par Guillaume Le Testu. Ces cartes sont très prestigieuses et spectaculaires sur le plan visuel, et se prêtent donc bien à la valorisation éditoriale.

---

<sup>385</sup> SARAZIN Jean-Yves, *Cartes et images des nouveaux mondes*, Paris, Gallimard, 2012, Non paginé

<sup>386</sup> SARAZIN Jean-Yves, *Portulans : Grandes découvertes*, Paris, BnF Editions, 2016, 46 p.



**Figure 52** : Ouvrages écrits et édités en grande partie par des auteurs liés à la BnF autour des cartes portulans. 5 sur 6 des livres ont des éléments issus de l’imaginaire iconographique des cartes portulans sur leur couverture (Atlas Miller, Cosmographie de Le Testu, Mar del Sul de Hessel Gerritsz) – Photographie : Guerillot

## II – Les beaux livres : une valorisation de la cartographie flamande

L’émergence de ce que l’on appelle aujourd’hui le « beau-livre » remonte aux années 1980. Terme forgé dans le monde éditorial, il désigne un ouvrage pensé comme un objet esthétique à part entière. En outre, ce sont ces ouvrages de grand format, à la reliure soignée, un papier de grande qualité et une reproduction soignée des images<sup>387</sup>. Souvent mis en valeur dans les librairies, le beau-livre se distingue par sa vocation autant décorative que culturelle. Sa diffusion a largement bénéficié à l’iconographie artistique, qu’il s’agisse de photographie, de peinture ou, dans notre cas, de cartographie. En donnant à voir en grand format des œuvres anciennes, le beau-livre contribuerait aussi indéniablement à la circulation contemporaine de l’imaginaire maritime. Plus encore, il participe à la canonisation de certains cartographes, souvent mis sur le devant de la scène.

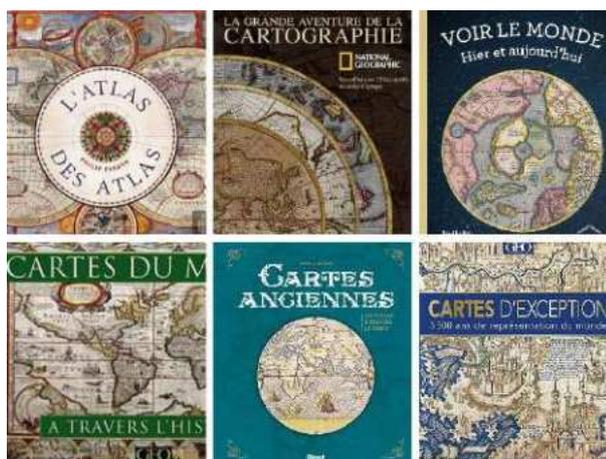
<sup>387</sup> Site d’expo DIF : Livres neufs à prix réduit. Consultable à l’adresse suivante : <https://expodif.fr/secteur-du-livre/le-beau-livre/>

*A – Les beaux livres de cartographie : un format encyclopédique et introductif*

Une première catégorie identifiée de beaux-livres cartographiques, ce sont ceux à vocation encyclopédique. Leur objectif est de couvrir l’histoire de la géographie et de la cartographie dans son ensemble, en privilégiant une approche classificatoire et visuelle. Les cartes maritimes de la Renaissance y occupent une place de choix, souvent mises en valeur dans des chapitres dédiés. Parmi eux, citons *La grande aventure de la cartographie* de Beau Riffenburgh<sup>388</sup>, qui consacre tout un chapitre aux cartes des Grandes découvertes. Nous y retrouvons notamment le *Typus orbis terrarum* d’Ortelius (Annexe C.7), accompagnée de ses navires et de ses créatures marines. Il est aussi possible d’y découvrir ainsi des fac-similés insérés à l’intérieur, comme une carte de la Chine tirée d’une édition du *Theatrum* de 1603. Les cartes de Blaeu, Mercator et Ortelius y sont présentées dans une mise en page qui privilégie particulièrement la place de l’image et de l’ornementation.

Sur le même modèle, mais plus récent, l’*Atlas des atlas*<sup>389</sup> de Peter Parker (traduit en 2023) offre une place très large à la cartographie flamande. D’après nos analyses, Ortelius y occupe huit pages et Mercator vingt-sept. Cela est évidemment lié à leur rôle fondamental dans la création moderne des atlas cartographiques. Mais les familles Blaeu, Hondius, Janssonius et Waghenauer ne sont pas en reste, et viennent compléter ce panorama de l’âge d’or cartographique néerlandais.

Là encore, le grand format, le papier de qualité et les doubles pages illustrées inscrivent l’ouvrage dans la logique du beau-livre, conçu avant tout comme un objet de prestige. Cette tendance n’est pas isolée puisque de nombreux autres ouvrages, francophones ou traduits en français depuis une vingtaine d’années, reprennent ce modèle encyclopédique<sup>390</sup>. Tous témoignent d’un même engouement éditorial pour une valorisation esthétique et classificatoire des grandes figures flamandes de la cartographie imprimée.



**Figure 53** : Des beaux-livres très illustrés, sur l'histoire générale de la cartographie - Leurs références se retrouvent dans l'annexe I.2

<sup>388</sup> RIFFENBURGH Beau, *La grande aventure de la cartographie*, Genevilliers, National Geographic, 2011, 96 p. + 15 fac-similés sous enveloppe

<sup>389</sup> PARKER PETER, *L'Atlas des atlas*, Chamalières, Bonneton, 2023, 272 p.

<sup>390</sup> Une petite observation photographique retrievable dans notre annexe I.2

**B – Des beaux-livres autour de l’histoire des cartographes**

Une autre tendance éditoriale consiste à mettre en avant la figure du cartographe lui-même, en interrogeant son savoir-faire, ses méthodes et son rôle dans la production



**Figure 54 :** Des exemples d'ouvrages qui traitent de l'histoire des cartographes. Sources en notes de bas de page

d’images du monde. Ces ouvrages, tout en conservant le format prestigieux du beau-livre, déplacent l’attention de l’objet-cartes vers l’homme qui les conçoit. L’exemple le plus emblématique à ce jour est sans doute *Artistes de la carte* dirigé par Catherine Hofmann<sup>391</sup>. Conçu explicitement « comme un beau-livre »<sup>392</sup>, il explore l’univers de travail du cartographe, ses techniques de gravure,

ses réseaux, tout en valorisant des figures célèbres comme Mercator et Ortelius. C’est notamment dans cet ouvrage que nous apprenons que ces deux figures sont étudiées sous l’angle d’étude des géographes de cabinet<sup>393</sup>. Une réflexion historique, technique et bibliographique nous est alors partagée autour de ces deux grandes figures marquantes.

Dans une perspective plus large, Laurent Maréchaux publie en 2020 *Les défricheurs du monde*<sup>394</sup>. Ce volume de 204 pages, accessible et volontairement synthétique, s’intéresse aux grandes personnalités qui ont façonné la vision du globe. Une section est entièrement consacrée à la Renaissance, où Gérard Mercator contient son propre chapitre. Nous y retrouvons la populaire *Orbis terrae compendiosa descriptio* gravée par son fils Rumold, présentée sur une double page<sup>395</sup>. Ce beau-livre fonctionne comme un outil de vulgarisation par l’image, qui sacralise la figure du cartographe en même temps qu’il la rend accessible. C’est ainsi que des lecteurs curieux pourront tomber sur cette carte célèbre de Rumold Mercator en double-page central. C’est ainsi qu’ils plongeront aussi simultanément dans son iconographie composée de navires, de monstres marins, de roses des vents et d’écritures calligraphiques. Là-encore, le beau-livre appuie la dimension sensorielle et visuelle de l’imaginaire cartographique moderne. Il tend à la rendre visuellement existante auprès des acteurs curieux de cette cartographie historique.

<sup>391</sup> HOFMANN Catherine (dir.), *Artistes de la carte : De la Renaissance au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Autrement, 2012, 223 p.

<sup>392</sup> LEBRUN Nicolas, « Catherine Hofmann : Artistes de la carte. De la Renaissance au XXI<sup>e</sup> siècle », *Territoire en mouvement Revue de géographie et aménagement*, 22, 2014, mis en ligne le 05 mai 2017. EN ligne : <http://journals.openedition.org/tem/2501>

<sup>393</sup> HAGUET Lucile, « Les géographes de Cabinet : XVI<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècle », Dans *Artistes de la carte : De la Renaissance au XXI<sup>e</sup> siècle*, HOFMANN Catherine (dir.), Paris, Editions Autrement, 2012, p. 15

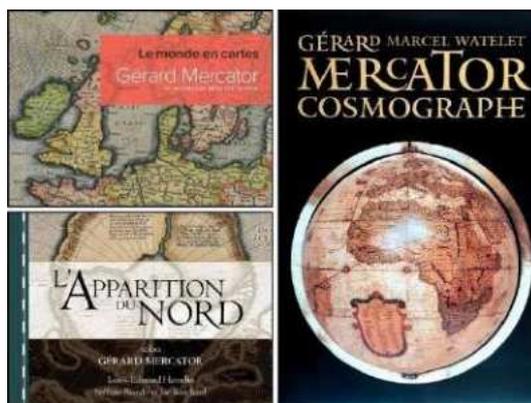
<sup>394</sup> MARECHAUX Laurent, *Les défricheurs du monde : Ces géographes qui ont dessiné la Terre*, Paris, Ch. midi, 2020, 204 p.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 110-111

C – *Ecrire sur des cartographes de renom : L'exemple de Mercator*

Certains beaux-livres choisissent de se concentrer sur des figures considérées comme emblématiques de la cartographie moderne. Gérard Mercator, en particulier, a fait récemment l'objet de plusieurs publications très visuelles. Un exemple notable est l'ouvrage dirigé par l'historien Marcel Watelet, « Gérard Mercator, cosmographe »<sup>396</sup>. Ce volume collectif de grand format, richement illustré, s'attache à explorer la pensée scientifique du cartographe, son influence et l'héritage laissé à ses successeurs. Plus de cinq cents figures y sont reproduites, réparties en vignettes, en pleines pages et en doubles-pages<sup>397</sup>. Les cartes les plus célèbres de Mercator y trouvent naturellement leur place, mises en regard d'une riche iconographie de sa production flamande.

À l'occasion du 500e anniversaire de sa mort, Mercator a encore été célébré à travers une monographie de Horst Thomas, traduite en 2011<sup>398</sup>. Cette œuvre rend hommage à l'Atlas de l'Europe, réalisée en 1595. La couverture met d'ailleurs en avant que « Mercator est aujourd'hui perçu comme une référence culturelle et historique, étant l'inventeur de la notion d'atlas et de la projection qui porte son nom »<sup>399</sup>. En insistant sur le fait qu'il fut le premier géographe à concevoir une représentation globale du monde, l'auteur y proposait une véritable fresque biographique et scientifique.



**Figure 55** : Trois beaux-livres, richement illustrés, qui valorisent la figure canonique de Gérard Mercator - Leurs références sont en notes de bas de page.

Richement documenté, l'ouvrage contient « 200 illustrations de cartes »<sup>400</sup>, permettant aux lecteurs de se plonger dans une immersion visuelle dans son univers cartographique.

Mercator a également été valorisé dans une autre publication, portée par Louis-Edmond Hamelin, Stéfano Biondo et Joé Bouchard<sup>401</sup>. Dans cet ouvrage, les auteurs s'intéressent notamment au pôle Nord, perçu à l'époque moderne comme un territoire à la fois hostile, fascinant et mythique. Leur analyse se concentre en particulier sur une

<sup>396</sup> WATELET Marcel (dir.), *Gérard Mercator cosmographe : le temps et l'espace*, Anvers, Fonds Mercator Paribas, 1995, 445 p.

<sup>397</sup> D'après les informations données par des libraires sur l'ouvrage (sur le site Rarebook)

<sup>398</sup> HORST Thomas, *Le monde en cartes : Gérard Mercator, 1512-1594 et le premier atlas du monde*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2011.

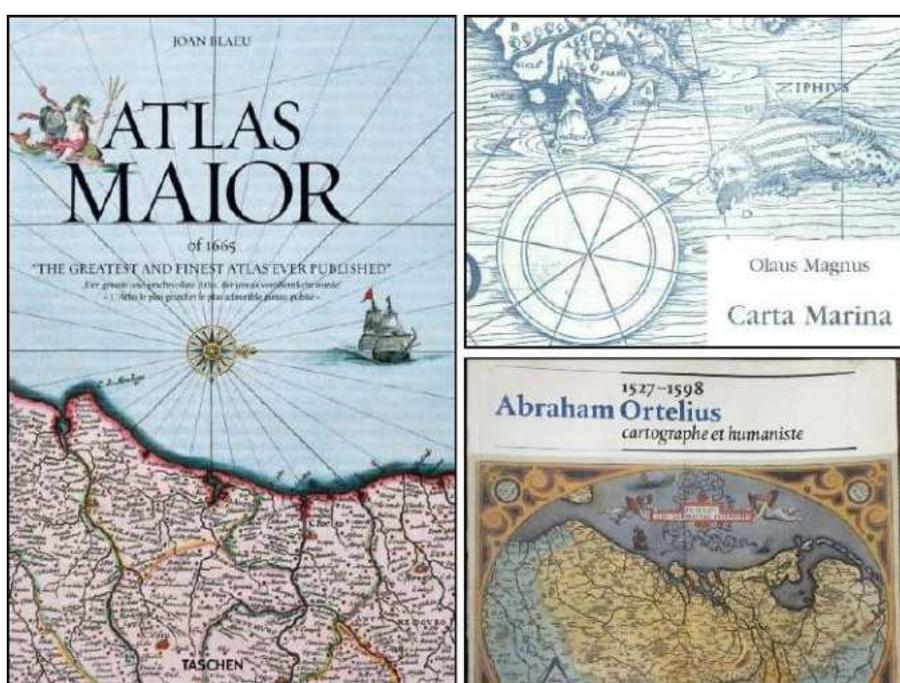
<sup>399</sup> *Ibid.* D'après le résumé de l'ouvrage.

<sup>400</sup> *Ibid.* D'après le résumé de l'ouvrage.

<sup>401</sup> HAMELIN Louis-Edmond (et al.), *L'apparition du Nord selon Gérard Mercator*, Sillery, Septentrion, 2013, 190 p.

carte de Mercator, la *Septentrionalium Terrarum descriptio*. Pour eux, ce document exceptionnel mérite une attention singulière. La mise en valeur de la carte se retrouve dès la couverture de l'ouvrage, mais aussi à travers un fac-similé glissé à l'intérieur, offrant au lecteur la possibilité de l'apprécier dans toute sa finesse. La démarche de ce livre montre à quel point l'influence de Mercator reste forte. En effet, l'entièreté de cet ouvrage est consacrée à cette seule créations cartographique. Il semblerait donc que le cartographe flamand soit reconnu tant pour sa révolution cartographique que ses œuvres marquantes.

En somme, les beaux-livres participent aujourd'hui à la diffusion et à la sacralisation des cartes anciennes. Par le jeu des fac-similés, des reproductions de qualité et des textes explicatifs, ils offrent une porte d'entrée accessible dans l'univers iconographique des cartes du passé. Des auteurs ressurgissent très régulièrement pour leur influence historique, dont Mercator en constitue l'exemple le plus emblématique. Mais il n'est pas le seul puisqu'Ortelius, Blaeu ou encore Magnus bénéficient eux aussi de rééditions et de monographies qui renforcent leur statut canonique (Figure 56). Ainsi, ces ouvrages ne se limitent pas à transmettre des savoirs. Ils contribuent à faire vivre, sous une forme visuelle et académique, l'imaginaire cartographique forgé à la Renaissance.



**Figure 56** : Joan Blaeu, Abraham Ortelius et Olaus Magnus qui bénéficient aussi d'ouvrages qui leur sont entièrement dédiés - Les références de ces ouvrages se trouvent dans l'annexe I.3bis

### III – Les couvertures des livres : un autre médium de diffusion

L'iconographie maritime se valorise non seulement par les images intérieures, mais aussi par la forme extérieure de l'ouvrage. Les exemples précédents ont montré combien les cartes pouvaient structurer l'imaginaire du beau-livre. Or ces mêmes cartes se retrouvent également sur les couvertures, véritables vitrines de diffusion éditoriale. En librairie, il existe en effet la pratique du *facing*<sup>402</sup> qui consiste à mettre en valeur un ouvrage en orientant sa couverture face aux lecteurs. Dès lors, la première de couverture devient un support stratégique, pensé en concertation entre l'auteur, l'éditeur et l'imprimeur. Elle est à la fois une porte d'entrée vers la lecture et un objet symbolique, puisqu'elle se charge d'une dimension esthétique qui participe grandement à l'attractivité de l'ouvrage.

#### *A – Couvertures et beaux livres : le choix des cartes anciennes*

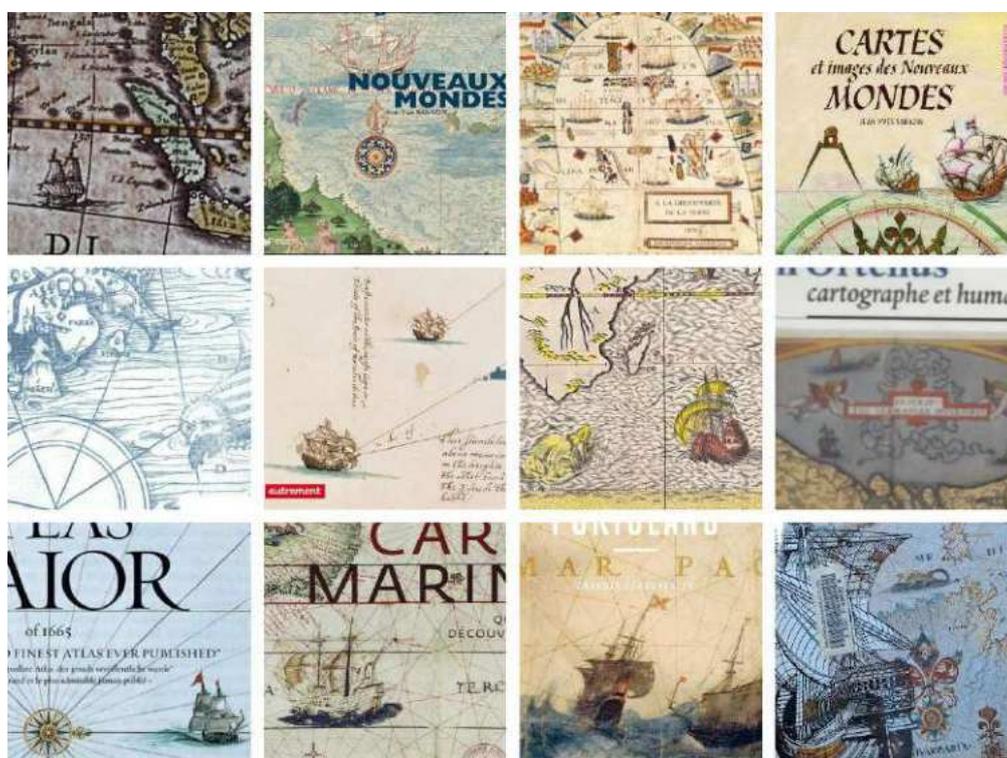
Dans nos exemples de livres montrés ci-dessus (Figure 52 à 56), nous avons constaté un usage récurrent de cartes pour orner leur couverture. Rien de plus normal jusque-là puisqu'il s'agit du sujet principal de ces monographies. Mais parmi ces vingt livres illustrés, dix-neuf de ces ouvrages ont opté pour une couverture représentant une carte ancienne. Deux éléments ressortent ainsi de cette observation. D'une part, la valeur esthétique et sémiologique de ces cartes semble être reconnue puisqu'on les utilise pour habiller l'ouvrage de manière décorative et évocatrice. D'autre part, la dimension affective de l'éditeur et de l'auteur, se manifestent à travers ce choix par une sorte d'attachement. En outre, auteurs et éditeurs optent pour un imaginaire cartographique ancien pour habiller leur contenu textuel. Il semblerait donc que les livres illustrés de cartographie se veulent aussi attractifs par leur forme extérieure. Utiliser des cartes anciennes devient donc un moyen publicitaire pour éveiller la curiosité des lecteurs.

Nous pouvons constater aussi que ce sont les productions cartographiques qui sont mises en avant, plus que les figures des cartographes elles-mêmes. Même les ouvrages consacrés à Mercator ou Ortelius privilégient leurs cartes, car ce sont celles-ci qui ont marqué l'imaginaire scientifique et culturel. De plus, nous avons remarqué qu'une nette priorité était donnée à la cartographie moderne. Sur les huit ouvrages généraux consacrés à l'histoire de la cartographie, de l'Antiquité au XXe siècle, six utilisent pourtant une

<sup>402</sup> THOREL Christian, « Libraires et bibliothèques : échanges d'espaces », *BBF*, 2008, n° 4, p.6-10.

carte moderne en couverture (Figure 53 et 54). Les deux restantes ont privilégié une iconographie médiévale, notamment *l'Atlas Catalan* aujourd'hui largement valorisé par la BnF. Ce choix pourrait nous en dire plus sur la place prépondérante accordée aux représentations modernes, réputées plus colorées, détaillées et ornementales.

Dans ce corpus des vingt livres illustrés vus précédemment, certains codes visuels maritimes dominent clairement. C'est tout particulièrement le cas du navire à voiles, omniprésent sur les cartes de la Renaissance, qui figure sur treize des vingt couvertures recensées au-dessus. Symbole de l'aventure et des Grandes découvertes, il contraste avec la rigueur des cartes scientifiques institutionnelles. Sa présence constante confirme la fascination qu'il exerce sur les éditeurs comme sur les lecteurs. Il pourrait être utilisé notamment pour convoquer l'image du voyage, des explorations et des découvertes qui ont accompagné l'évolution cartographique. Caravelles et galions deviennent ainsi les emblèmes d'un imaginaire maritime largement diffusé. D'autres figures, comme les monstres marins, font aussi parfois leur apparition sur ces couvertures. Comme pour les expositions, la couverture transforme ainsi la cartographie moderne en icône esthétique, apte à séduire un large public au-delà du cercle des spécialistes.

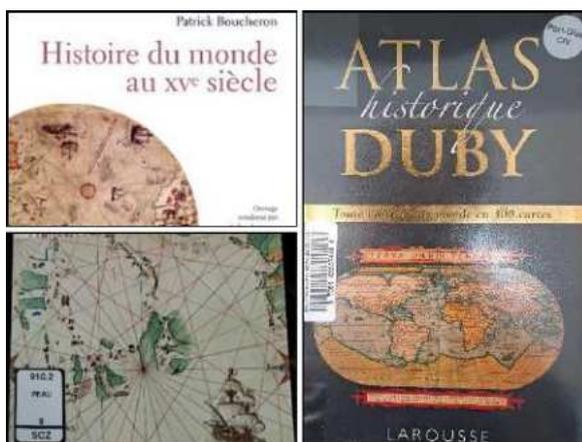


**Figure 57** : Des beaux-livres généraux ou spécialisés, qui réutilisent l'iconographie maritime (navires, monstres et roses des vents) sur leur couverture - Voir l'ensemble de l'annexe I pour les sources de chacun.

**B – Des exemples de couvertures d’ouvrages académiques**

Nos observations photographiques menées dans plusieurs bibliothèques ont également mis en évidence des ouvrages plus sobres, de petit format, qui reprennent eux aussi cette iconographie maritime. Le phénomène est d’autant plus intéressant lorsque le sujet s’éloigne fortement de la cartographie moderne, mais que son imagerie reste convoquée.

Dans une échelle assez proche de l’imagerie moderne, nous avons l’ouvrage *Histoire du monde au XV<sup>e</sup> siècle*<sup>403</sup> dirigé par Patrick Boucheron qui reprend en couverture la célèbre carte de Piri Reis de 1513. Ornée de roses des vents, de cartouches, de navires et de monstres marins, elle mobilise ce vocabulaire visuel caractéristique. C’est une manière symbolique pour ses auteurs de représenter les tendances géographiques et historiques qui traversaient le XV<sup>e</sup> siècle notamment les explorations coloniales.



**Figure 58** : La couverture des trois ouvrages en question - Leurs références se retrouvent en note de bas de page et dans l’annexe I.2bis

À une échelle plus large, l’ouvrage *La géographie, émergence d’un champ scientifique : France, Prusse et Grande-Bretagne*<sup>404</sup> (2016), traite de la constitution de la discipline géographique à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pourtant, il arbore en couverture une carte portulan représentant un navire à voiles, issue de l’*Atlas portulan du monde* du XVI<sup>e</sup> siècle. Bien que le contenu du livre n’ait aucun lien direct avec l’époque des Grandes découvertes, l’image du portulan semble avoir été choisie sans doute pour sa portée esthétique et technique. Ainsi, sur cet ouvrage académique, il est possible de retrouver sur sa couverture des lignes de rhumb, une rose des vents et un navire à voiles.

Le même procédé s’observe dans certains atlas historiques contemporains, leur vocation étant d’expliquer des événements historiques à l’aide de cartes schématiques. Plusieurs publications, dirigées par Georges Duby, réutilisent des cartes modernes. Dans

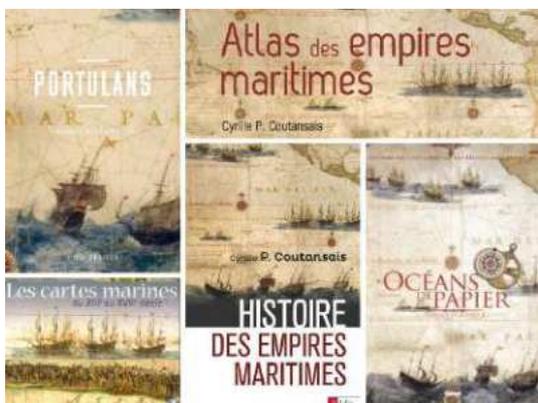
<sup>403</sup> BOUCHERON Patrick (dir.), *Histoire du monde au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2009, 892 p.

<sup>404</sup> PÉAUD Laura, *La géographie, émergence d’un champ scientifique : France, Prusse et Grande-Bretagne*, Lyon, ENS Editions, 2016, 274 p.

l'édition Larousse de 2013<sup>405</sup>, la couverture reprenait par exemple le *Typus Orbis Terrarum* de l'atlas d'Ortelius (annexe C.7) avec son planisphère peuplé de créatures marines et de navires. Cette iconographie est réutilisée alors même qu'aucune carte ancienne n'est reproduite à l'intérieur de l'ouvrage. Le choix est purement esthétique, répété d'ailleurs dans d'autres éditions similaires. Mais tout cela contribue clairement à faire circuler l'imagerie de ces cartes auprès des lecteurs qui consulteront ces livres.

### C – Des cartes portulans canonisées : Hessel Gerritsz et Guillaume Le Testu

La *Mar del Sur* réalisée par Hessel Gerritsz en 1622 (annexe C.2) constitue un exemple révélateur de la réappropriation éditoriale des cartes marines modernes. Carte



**Figure 59** : La carte Mar del Sur. Mar Pacifico par Hessel Gerritsz sur les couvertures de divers ouvrages - Références en notes de bas de page

portulan richement enluminée<sup>406</sup>, elle se distingue notamment par la présence de navires voguant sur des vagues bleutées au premier plan, un détail illustré inattendu pour ce type de document. Aujourd'hui, nous pouvons la retrouver aussi bien dans des ouvrages de vulgarisation sur les cartes marines (2004<sup>407</sup> et 2016<sup>408</sup>) que dans des publications grand public comme *Orages de papier* en 2017<sup>409</sup>. Dans ce dernier ouvrage, de très grand format, son aspect spectaculaire attire immédiatement l'œil. Ce choix n'est pas anodin puisqu'Oliver Le Carrer est un passionné de voiles et de navigation<sup>410</sup>, ce qui explique ce choix pour la carte de Gerritsz. L'exemple le plus marquant reste toutefois son emploi répété par l'historien Cyrille P. Coutansais dans ses travaux consacrés aux empires maritimes en 2013<sup>411</sup> puis en 2016<sup>412</sup>. Ces ouvrages centrent notamment leur point de vue sur les navires en pleine bataille, permettant une concordance avec le contenu de l'ouvrage. Sa carte est alors utilisée comme emblème visuel des rivalités océaniques.

<sup>405</sup> DUBY Georges (dir.), *Atlas historique Duby*, Paris, Larousse, 2013, 352 p.

<sup>406</sup> HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène VAGNON Emmanuelle (dir.) *Op.cit.*, p. 240

<sup>407</sup> MOLLAT DU JOURDIN Michel, *Les cartes marines du XIIIe au XVIIe siècle*, Paris, Editions Nathan 2004, 95 p.

<sup>408</sup> SARAZIN Jean-Yves, *Portulans : Grandes découvertes*, Paris, BnF Editions, 2016, 46 p.

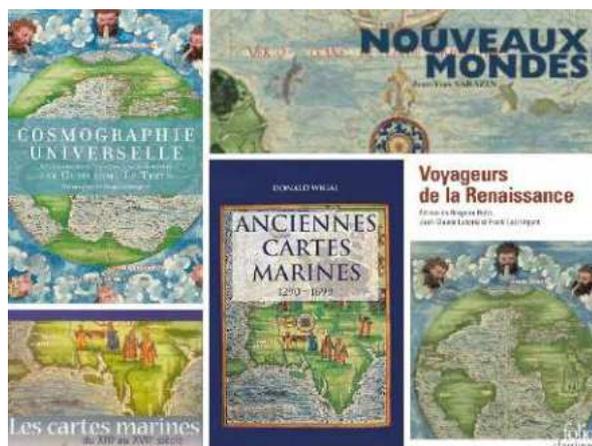
<sup>409</sup> LE CARRER Olivier, *Océans de papier*, Grenoble, Glénat, 2006, 128 p.

<sup>410</sup> *Ibid.* Information donnée dans le résumé du livre.

<sup>411</sup> COUTANSAIS Cyrille P., *Atlas des empires maritimes*, Paris, CNRS Editions, 2013, 289 p.

<sup>412</sup> COUTANSAIS Cyrille P., *Une histoire des empires maritimes*, Paris, CNRS éditions, 2016, 188 p.

De son côté, Guillaume Le Testu et sa *Cosmographie universelle* ont connu une popularité éditoriale assez comparable. Les planches spectaculaires du cartographe, richement enluminées, s'expliquent du fait qu'il s'agissait d'une commande prestigieuse attribuée à l'amiral de France Gaspard de Coligny<sup>413</sup>. Cette imagerie a été régulièrement mobilisée par la BnF, aussi bien dans ses expositions que dans ses ouvrages de valorisation consacrée aux portulans. Nous le retrouvons en page de couverture pour son catalogue d'exposition « Nouveaux Mondes » de



**Figure 60** : La *Cosmographie Universelle* de Guillaume Le Testu (1556) mise en valeur sur les couvertures de divers ouvrages - Références en notes de bas de page

2012<sup>414</sup>. C'est aussi un visuel emblématique d'ouvrages traitant des cartes marines médiévales et modernes (2000<sup>415</sup> et 2004<sup>416</sup>). Nous la retrouvons aussi dans la réédition de la *Cosmographie universelle*, réalisée par Frank Lestringant en 2012<sup>417</sup>. Ce dernier le réutilisera plus tard, pour son ouvrage écrit avec Jean-Claude Laborie, autour des *Voyageurs de la Renaissance* en 2019<sup>418</sup>. Cette réutilisation iconographique témoigne notamment d'un attachement sémiotique de l'auteur pour cette œuvre sur lequel il a travaillé. Les planches de Le Testu sont ainsi convoquées non seulement pour rappeler la période moderne et ses explorations maritimes, mais aussi pour susciter l'imaginaire de la découverte et du merveilleux.

Ces deux documents apparaissent ainsi comme de véritables icônes éditoriales des cartes portulans. Ces ouvrages nous montrent aussi que leur diffusion s'est accentuée depuis leur mise en ligne sur Gallica à partir de 2012. Cela a donc favorisé leur réutilisation massive dans l'édition comme dans la médiation patrimoniale. Elles illustrent ainsi le processus de circulation de l'imagerie cartographique moderne dans l'édition. Ces deux documents acquièrent progressivement le statut de références visuelles incontournables, lorsqu'il s'agit de parler de la cartographie maritime moderne.

<sup>413</sup> HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène VAGNON Emmanuelle (dir.), *Op.cit.*, p. 148

<sup>414</sup> SARAZIN Jean-Yves, *Nouveaux Mondes*, Paris, Bibliothèque nationale de France : Bibliothèque de l'image, 2012, 84 p.

<sup>415</sup> WIGAL Donald, *Anciennes cartes marines 1290-1699*, New-York, Parkstone Press, 2000, 264 p.

<sup>416</sup> MOLLAT DU JOURDIN Michel, *Les cartes marines du XIIIe au XVIIe siècle*, Paris, Editions Nathan 2004, 95 p.

<sup>417</sup> LESTRINGANT Frank, *Cosmographie universelle : selon les navigateurs tant anciens que modernes par Guillaume Le Testu*, Paris, Arthaud, 2012, 239 p

<sup>418</sup> SARAZIN Jean-Yves, *Nouveaux Mondes*, Paris, Bibliothèque nationale de France : Bibliothèque de l'image, 2012, 84 p.

**Conclusion du chapitre 3 :** Tous ces exemples montrent à quel point le livre illustré constitue un vecteur privilégié dans la circulation de l'imagerie cartographique moderne. Ces ouvrages permettent à la cartographie moderne d'avoir une véritable existence éditoriale. Ces cartes maritimes sont mobilisées et valorisées tant pour leur contenu scientifique et historique que pour leur valeur esthétique, suscitant l'intérêt aussi bien des chercheurs que des amateurs et des curieux. Le beau-livre, par son format, contribue d'ailleurs à installer ces images dans les rayonnages des librairies, au plus près des lecteurs. Loin de dénaturer leurs signifiants et leurs signifiés originels, ces publications tendent au contraire à sublimer le contexte de production ainsi que leur cadre esthétique.

## **CONCLUSION DE LA PARTIE I :**

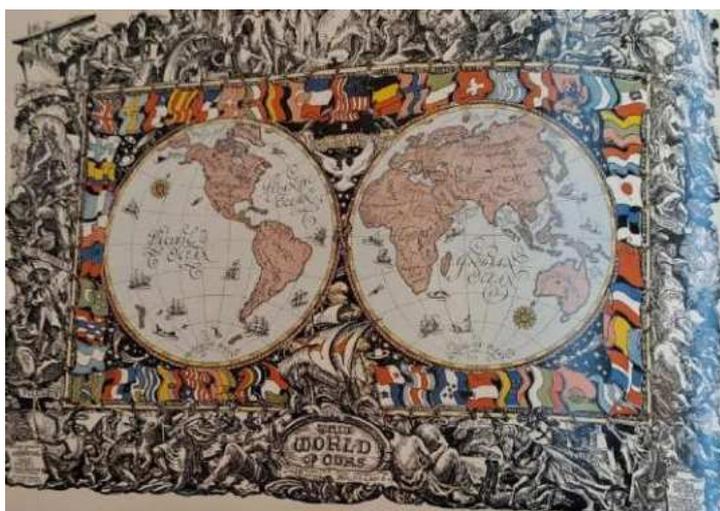
Au cours des deux derniers siècles, la cartographie maritime moderne a sans conteste acquis une reconnaissance scientifique et patrimoniale. D'abord étudiées par les savants puis mises en valeur par les grandes institutions, les cartes maritimes imprimées et manuscrites ont connu un long processus de patrimonialisation. Celui-ci s'est concrétisé par les expositions, les fac-similés et les beaux-livres, qui ont contribué à leur conférer une place légitime dans le champ scientifique et à les ériger en capital culturel institutionnalisé. Cette valorisation s'est toutefois fortement concentrée sur des œuvres prestigieuses et particulières. C'est le cas de la BnF qui a particulièrement mis en image certaines cartes portulans prestigieuses. Mais d'autres bibliothèques ont conforté la canonisation de certains cartographes reconnus tels que Mercator, Ortelius ou Münster.

Cette reconnaissance du patrimoine cartographique moderne a progressivement dépassé le cercle académique. Par la médiation des bibliothèques, des maisons d'édition et des travaux de chercheurs européens, les images de la cartographie moderne sont désormais aujourd'hui accessibles à un public élargi. Leurs signifiés originels ont été sublimés selon des logiques différentes. Aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, elles furent mises au service de logiques coloniales et impériales. Tandis qu'à l'époque contemporaine, elles alimentent plutôt des sensibilités liées à l'imaginaire du voyage, à la fascination pour le lointain et au goût du fantastique. La cartographie maritime moderne se trouve ainsi à la croisée de deux dynamiques. C'est un patrimoine reconnu dans le champ scientifique mais aussi une ressource iconographique rendue exploitable par les bibliothèques, musées et chercheurs. Comment sa récupération s'est-elle donc réalisée par les contemporains, notamment par les acteurs du champ artistique, puis du champ littéraire ?

## PARTIE II – UNE ASSIMILATION ICONOGRAPHIQUE PAR LES ARTISTES CONTEMPORAINS

---

Il existe aujourd’hui de nombreux exemples d’artistes qui partagent également cet intérêt et se saisissent de ces motifs iconographiques pour nourrir leur création. Il devient alors pertinent d’examiner leurs travaux afin de comprendre comment l’iconographie maritime moderne s’incorpore dans leurs œuvres, et quelles nouvelles significations elle y acquiert. Des exemples significatifs se trouvent déjà dans les cartes picturales des XIXe et XXe siècles. Très détaillées et ornementées, elles reprennent des éléments caractéristiques des cartes prestigieuses modernes (monstres marins, navires à voiles, cartouches, calligraphies décoratives) qui témoignent d’une assimilation visuelle forte au capital culturel moderne (figure 61 et annexe J). Ces cartes ont bénéficié d’une large diffusion, notamment aux États-Unis, où elles ont rencontré un public sensible à la mer, au voyage et à la cartographie. En France, deux cas d’étude au XXe siècle permettront de mesurer l’influence affective de ces motifs avant d’aborder l’adoption contemporaine par les artistes du XXIe siècle. L’analyse se prolongera ensuite par une enquête auprès d’un public étudiant afin de mieux cerner les modalités actuelles de réception artistique. Cette approche permettra de nous poser une question centrale. Comment ce capital culturel moderne s’incorpore-t-il au cœur des pratiques artistiques contemporaines ? Et quelles nouvelles significations sont attribuées à la réutilisation de ces motifs iconographiques ?



**Figure 61** : DOUGHERTY James, CLIFTON Mercedes, FELICE Joseph De, HARRIS G.J, ROSNER Charles, *The World of Ours : Showing the New National Boundaries*, 1 carte imp. col., 1930s, 56,7 x 83,8 cm. Ethel M. Fair Collection (634). Geography and Map Division, Library of Congress

## CHAPITRE 1 : LES CARTES PICTURALES AIR FRANCE DE LUCIEN BOUCHER

Le premier cas d'étude concerne l'artiste Lucien Boucher. Né en 1889 et décédé en 1971, Lucien Boucher était un illustrateur et affichiste français<sup>419</sup>. Il est particulièrement reconnu pour ses affiches publicitaires réalisées pour Air France, fortement inspirées par l'iconographie cartographique moderne. Si son travail est reconnu sur le plan économique et artistique, nous avons assez peu d'informations à son sujet. Nous interrogerons notamment ainsi les sources d'inspiration autour de ses œuvres cartographiques.

### I – L'attrait de Boucher pour l'iconographie moderne

En plus de concevoir les affiches cartographiques d'Air France entre 1934 et 1962, Lucien Boucher illustrait aussi des œuvres littéraires contemporaines. Dans ces travaux, il accordait une attention particulière à une iconographie caractéristique de la période moderne. Cela démontre un certain type de capital culturel au sujet de l'artiste. Et surtout, une forme de sensibilité artistique pour l'iconographie ancienne et traditionnelle.

#### A – Vers une imitation du livre moderne

Avant d'aborder les travaux artistiques de Lucien Boucher, il convient de revenir sur la caractérisation typographique des livres modernes, source d'inspiration probable pour l'artiste. Les livres modernes se distinguent souvent par des ornements spécifiques qui ont disparu progressivement avec la révolution industrielle. À l'époque, un effort esthétique du contenu s'imposait pour favoriser la vente de livres, car ceux-ci pouvaient être vendus aussi sans reliure. C'est d'ailleurs pour cela que les imprimeurs-libraires soignaient particulièrement la page de titre. Dans celle-ci comme dans l'ensemble des cahiers, il était possible d'y observer des vignettes, des encadrements, des bandeaux et des lettrines. La base BaTyR, ou *Base typographique de la Renaissance*<sup>420</sup>, illustre bien cette tendance. Elle rassemble des informations sur l'histoire des matériels d'imprimerie, qu'il s'agisse de caractères ou de planches gravées. Elle réunit ainsi des éléments visuels et ornementaux caractéristiques des livres modernes entre 1470 et 1640.

---

<sup>419</sup> CALVET, Jean-Louis, THIBAUT Philippe-Michel, *Affiches Air France : rêver le monde*, Paris, Le Cherche Midi, 2006, p. 91

<sup>420</sup> Lien du site BaTyR : <https://batyr.univ-tours.fr/fr/>

La lettrine, ou lettre ornée, constitue un élément typographique d'ornementation largement utilisé dans les ouvrages modernes. Elle se situe le plus souvent au début d'un chapitre, de paragraphe ou d'une section intellectuelle importante<sup>421</sup>. Elle marque l'ouverture d'un nouveau chapitrage tout en apportant un enrichissement décoratif. Les lettrines présentent fréquemment des illustrations fantastiques, des créatures ou encore des personnalités en lien avec l'œuvre. Elles sont souvent fleuries et végétalisées, et ont souvent tendance à être encadrées de manière cubique (Figure 62).



Figure 62 : Lettrine présente dans l'ouvrage de Lasseré, Louis. La Vie de monseigneur saint Hierosme. –1529. – In-4°. Paris, BnF, Réserve des livres rares, VELINS-2735 – BaTyR

Les bandeaux ornements occupent également une place importante dans les livres modernes. Typographiquement, le bandeau se définit comme un élément décoratif semblable à une frise de vignettes. Il se place généralement « en tête d'un chapitre et



Figure 63 : Bandeau placé en tête de titre de la Bibliothèque Historique de France (...) par Jacques Le Long, 1719 - Paris, BnF, Cote Art Q-62

forme une bande horizontale dont les extrémités sont souvent alignées sur la justification du texte»<sup>422</sup>. Ces bandeaux sont souvent richement décorés par une petite histoire mettant en scène différents personnages (exemple de la figure 63). Ils peuvent aussi être végétalisés, voire ornés de motifs métalliques. Les bandeaux se montrent parfois plus minimalistes afin de laisser davantage d'espace au texte.

Les culs-de-lampe ainsi que la typographie du texte jouent aussi un rôle important dans les livres modernes. Le cul-de-lampe correspond à « une composition typographique formant un triangle, la pointe en bas, obtenue en diminuant successivement chaque ligne de largeur »<sup>423</sup>. Parfois, un petit ornement illustré en forme de fleuron peut également être inséré. Le cul-de-lampe se place généralement en fin de chapitre, après la dernière ligne du texte. Il comble alors les espaces vides tout en marquant la fin d'une section textuelle. La typographie du texte revêt également une importance particulière, car elle varie selon le contexte géographique et temporel de l'édition. Par exemple, en France et dans le sud de la France, l'écriture italique est beaucoup plus fréquente que sur d'autres territoires.

<sup>421</sup> FOUCHÉ Pascal (et al.), *Dictionnaire encyclopédique du livre, T2 E-M*, Paris, Cercle de la librairie, 2005, p. 787

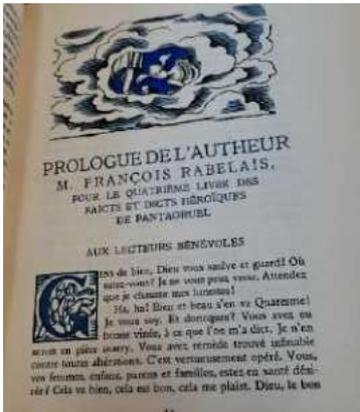
<sup>422</sup> FOUCHÉ Pascal (et al.), *Dictionnaire encyclopédique du livre, T1 A-D*, Paris, Cercle de la librairie, 2002, p. 210

<sup>423</sup> *Ibid*, p. 706

**B – Un artiste qui reproduit la codification moderne**

Nos quelques exemples précédents montrent que le livre moderne respectait des règles d'organisation et d'ornementation assez strictes. Rappelons toutefois que le livre contemporain possède également sa propre codification. Cependant, Lucien Boucher semble privilégier tout particulièrement la structuration formelle des livres modernes.

Cette reproduction artistique se manifeste dans une édition scientifique des *Œuvres* de Rabelais, éditée par Jacques Boulenger en 1930 (Figure 64). Les lecteurs y sont invités



**Figure 64** : Lettrines et bandeaux dans l'ouvrage des *Œuvres* de Rabelais, édition scientifique par Jacques Boulenger, 1930. BmL Rés 145644 – Photographie : Guerillot

à redécouvrir l'œuvre de François Rabelais, écrivain humaniste de renommée à la Renaissance. Lucien Boucher accompagne cette édition d'une ornementation structurée selon les modèles des livres modernes. Ce choix n'est pas anodin, car il renforce le contenu humaniste de l'ouvrage, réédité et traduit pour en diffuser la pensée. L'artiste illustre l'ouvrage avec plusieurs lettrines ornées, présentant des personnages souvent en costume traditionnel de l'époque. Les bandeaux suivent le même procédé et accompagnent chaque début de chapitre, accompagnés de leurs personnages et d'une thématique en rapport avec le chapitrage.

Il serait tentant de penser que cette tendance esthétique s'explique par le caractère scientifique de cette édition des *Œuvres* de Rabelais. Toutefois, d'autres exemples existent, comme *Pensées sur l'amour* de Gustave Thibon (Figure 65). Lucien Boucher réemploie à nouveau cette ornementation typique de la période moderne. Ce petit ouvrage philosophique possède une vocation spirituelle, abordant l'amour religieux et platonique. Lucien Boucher a été mandaté ici pour orner le livre avec plusieurs motifs décoratifs. Nous retrouvons des lettres ornées aux motifs végétaux, ou des bandeaux au début de chaque chapitre racontant



**Figure 65** : Des lettrines et gravures ornementales dans *Pensées sur l'amour* par Gustave Thibon, 1944. BmL cote 461937 – Photographie : Guerillot

une histoire singulière. Des culs-de-lampe sont aussi présents, et s'illustrent par des personnages mythologiques comme Méduse. Cela démontre que Lucien Boucher parvient à réemployer cette ornementation à loisir, même pour un ouvrage sans lien direct avec la période moderne. Dans la quête contemporaine du beau-livre, il reproduit les codes de la

Renaissance. Ce procédé permet de conférer aux ouvrages produits au XXe siècle une aura de prestige qui veut s'assimiler à celle des livres modernes.

Il est possible que cette ornementation particulière ait été commanditée par les auteurs des deux ouvrages. Cependant, il convient de souligner la capacité de Lucien Boucher à reproduire l'ornementation de la période moderne. Cela suppose une connaissance approfondie du sujet, tant sur le plan historique que sémiotique. L'artiste semble porter une attention particulière aux créatures mythologiques et à leur histoire. Cette dimension apparaît clairement dans *La Muse au cabaret* de Raoul Ponchon (Annexe K.2.3). Pour illustrer ce recueil de cent vingt poésies pittoresques, Lucien Boucher utilise une iconographie à la fois historique, religieuse et mythologique. Il représente notamment Adam et Ève en page 9 ou Poséidon et une sirène en page 48. Plus remarquable encore, il figure le poète français François de Malherbe, né au XVIe siècle, vêtu de sa tenue traditionnelle. Ces éléments témoignent de la capacité de l'artiste à explorer des univers sociaux variés. Ils révèlent également sa grande familiarité avec l'histoire et la mythologie, deux champs qui jouent un rôle important dans ses œuvres cartographiques.

### *C – Un artiste de culture tourné vers la commande*

La partie précédente visait à montrer la capacité de Lucien Boucher à s'adapter à ses commanditaires. Plus encore, elle souligne sa volonté et sa faculté à reproduire des motifs iconographiques du passé. Cette aptitude révèle plusieurs aspects chez l'artiste, notamment sa connaissance culturelle, son imaginaire et sa polyvalence éditoriale.

Lucien Boucher semble posséder un certain niveau de capital culturel. Au sens *bourdieusien*, il dispose ainsi d'un ensemble de ressources culturelles héritées de son apprentissage, de son milieu artistique et de ses collaborations<sup>424</sup>. Ce capital culturel peut être qualifié d'« incorporé ». En outre, il résulte d'un travail d'intégration socio-culturelle et d'assimilation de connaissances cognitives et intellectuelles<sup>425</sup>. Ce capital est essentiel dans le champ social de l'art, puisqu'il permet aux artistes de connaître l'histoire de leurs disciplines afin de pouvoir y reproduire les techniques, voire de les améliorer, ou de les transformer. Posséder un capital culturel élevé offre ainsi le pouvoir de se distinguer des autres acteurs du même champ car sa croissance ouvre à de nouvelles possibilités.

---

<sup>424</sup> BOURDIEU Pierre, 1979, « Les trois états du capital culturel ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol.30, L'institution scolaire, p. 3-6

<sup>425</sup> *Ibid*, p.3

Lucien Boucher semble confirmer cette règle, ce qui lui a permis de s'adapter aux exigences variées de ses commanditaires. Au-delà de son érudition artistique, il a répondu à des commandes de nature diverse. Il a principalement travaillé dans la création d'affiches publicitaires et politiques. Cette polyvalence explique pourquoi il est aujourd'hui qualifié d'illustrateur, mais aussi d'« affichiste » comme sur Wikipedia<sup>426</sup>. Par exemple, en 1940, il réalisait une affiche pour la Loterie Nationale intitulée *L'heureuse nouvelle*<sup>427</sup>. Cette œuvre fleurie et colorée dépeint une scène résidentielle où une dame âgée semble avoir gagné à la loterie. Dans une autre thématique, il a également participé à la propagande de guerre durant la Seconde



**Figure 66** : BOUCHER Lucien, « Le général Weygant dans Le Journal » Recueil : Œuvres de Lucien Boucher - 2, 1940, gravure sur bois en coul. Conservé à la BnF sous la cote AA-3 – Photographie : Guerillot

Guerre mondiale. En 1940, il produisait des affiches représentant les généraux Weygand et Gamelin, destinées au journal *Le Journal*. L'affiche du général Weygand (Figure 66) le montre en milieu tropical, à cheval, dirigeant les troupes du Levant, composées de soldats de Libye et de Syrie. Avec ces quelques œuvres, Lucien Boucher a donc participé à l'effort de guerre, mobilisant son capital culturel au profit de la propagande française et coloniale.

Ces deux exemples révèlent plusieurs aspects importants. Premièrement, Lucien Boucher s'avère capable de s'adapter à ses commanditaires en répondant à une grande diversité de demandes. Deuxièmement, son travail artistique bénéficie de la reconnaissance d'auteurs mais aussi d'instances institutionnelles, qu'il s'agisse du gouvernement ou de la presse. Enfin, son art possède des dimensions profondément liées à la vie quotidienne. Par le biais de la loterie, de l'appel à la guerre ou du colonialisme, il participe activement aux événements de son époque. Cela nous rappelle surtout qu'en dépit de son attrait pour l'iconographie moderne, c'est un individu tout aussi apte à concevoir des œuvres aux dimensions contemporaines. Lucien Boucher se révèle être un spécialiste de l'art publicitaire participant à la vie économique et politique de son époque. Si son capital culturel s'ancre entre la sphère moderne et contemporaine, qu'en est-il de son lien artistique avec l'univers de la cartographie ?

<sup>426</sup> Lien de sa page Wikipedia : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Lucien\\_Boucher](https://fr.wikipedia.org/wiki/Lucien_Boucher)

<sup>427</sup> BOUCHER Lucien, « L'heureuse nouvelle par Lucien Boucher – Loterie nationale » Recueil : Œuvres de Lucien Boucher - 2, 1940, gravure sur bois en coul. Conservé à la BnF sous la cote AA-3

## II – Lucien Boucher et l'univers de la cartographie

Comme nous l'avons évoqué, le travail artistique de Lucien Boucher est aujourd'hui particulièrement reconnu pour ses affiches cartographiques réalisées pour Air France. Pourtant, ces œuvres ne constituent pas les seules traces de son activité dans ce domaine. L'artiste semblait produire ailleurs des représentations cartographiques associant, de manière subtile, l'univers visuel de la période moderne aux sensibilités contemporaines.

### *A – Vers la mise en valeur de l'exploration moderne*

Comme nous l'avons déjà mentionné, Lucien Boucher s'inspire largement dans bien de ses œuvres de l'iconographie de la période moderne. Cette sensibilité se retrouve également dans son approche cartographique. Un exemple éclairant se trouve à nouveau dans la réédition scientifique de 1930 des *Œuvres* de Rabelais.

Dans cet ouvrage, Lucien Boucher réalisait un ensemble soigné de lettrines, bandeaux et culs-de-lampe, reprenant les codes esthétiques des livres modernes. La typographie elle-même du texte s'inscrit dans cette logique. La *Garalde*, très présente dans les livres modernes, est utilisée pour le corps du texte, et des capitales romaines sont réutilisées pour magnifier les titres. La page de titre reproduit intrinsèquement la structure caractéristique des éditions modernes. Dans celle-ci, nous y retrouvons le contenu intellectuel dans la partie supérieure, les informations éditoriales dans la partie inférieure, et une vignette illustrée au centre.

Mais l'intérêt réside surtout dans la présence, au cœur du volume, d'une illustration cartographique. Cette œuvre, que nous allons comparer aux motifs typiques des cartes de la période moderne, place au centre une caravelle, semblable à celles figurant fréquemment sur les cartes anciennes. Sur le pont d'un navire, des personnages vêtus de blanc, probablement religieux, scrutent la mer, tandis qu'un marin, perché en haut du mât, observe l'horizon à la longue-vue. Le personnage le plus important, en rouge, possède une tenue vestimentaire typique des représentations des explorateurs modernes. Le navire semble se diriger vers le sud de l'Afrique, probablement dans un but colonial et/ou d'évangélisation.

L'élément qui confère à cette image sa dimension cartographique est sans conteste la présence de la rose des vents. Associée à une vue en plongée et à une représentation de contours territoriaux, elle inscrit pleinement l'illustration dans l'univers cartographique. L'espace maritime est animé par de nombreuses créatures marines, dont une imposante baleine au premier plan et un serpent de mer au nord de la composition. Il s'agit-là de deux figures résurgentes de la cartographie moderne. Enfin, les terres, les personnages et les animaux sont représentés de manière figurative, conformément aux conventions graphiques de l'époque.



Figure 67 : Figure cartographique de l'explorateur en mer dans l'ouvrage des Œuvres de Rabelais, édition scientifique par Jacques Boulenger, 1930. BmL cote Rés 145644 – Photographie : Guerillot

Ces multiples coïncidences iconographiques rendent difficile de croire que Lucien Boucher ne se soit pas inspiré, directement ou indirectement, de cartes modernes telles que celles d'Ortelius, de Münster ou de Magnus. Il reprend certains motifs récurrents de cette tradition graphique, les intégrant dans son œuvre. Cependant, ici, leur usage répond à un objectif littéraire. Il s'agit d'évoquer l'univers de la Renaissance, et notamment ses explorations maritimes et coloniales. Par cette illustration, Boucher convoque l'imaginaire cartographique autour du lointain. Il fait appel à des émotions autour du voyage, de l'aventure et de la découverte de nouveaux horizons pour enrichir la lecture des Œuvres de Rabelais.

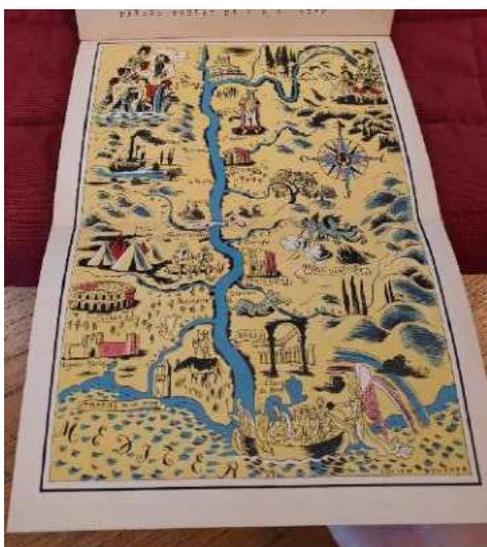


Figure 68bis : Vision comparative des motifs iconographiques entre l'illustration de Lucien Boucher à gauche, et les motifs de cartes modernes célèbres à droite (Annexe D.2, A.5, C.2, A.3)

**B – Vers une autre valorisation du territoire**

Si Boucher illustre volontiers l’aventure et la découverte au-delà des frontières françaises, il sait aussi mobiliser l’outil cartographique pour représenter le territoire national. C’est le cas dans d’un ouvrage de 1944, *Rhône, mon fleuve* d’Alexandre Arnoux. Cette monographique se veut être une véritable ode au Rhône, où l’auteur célèbre sa grandeur, ses merveilles et sa traversée au gré de différents paysages.

Pour accompagner cette glorification, Lucien Boucher réalise une carte



**Figure 69** : Page dépliant représentant une carte du Rhône dans l’ouvrage *Rhône, mon fleuve* par Arnoux Alexandre, 1944 – BmL cote SJB 750/37 – Photographie : Guerillot

picturale du fleuve. À l’observer, on perçoit combien elle s’ancre dans la cartographie picturale. Mais si elle s’ancre dans les traditions contemporaines, elle puise aussi dans l’iconographie des cartes anciennes. Les villes traversées par le Rhône sont figurées de manière figurative, à travers des monuments ou des bâtiments emblématiques. Au premier plan, une barque transporte des personnages vêtus à l’antique. Tandis qu’un homme et un enfant, eux aussi inspirés de l’imagerie antique, déversent de l’eau depuis de grands vases. Ces quelques références visuelles à l’Antiquité confèrent à la carte une certaine dimension symboliquement historique.

La scène s’enrichit également d’éléments fantastiques. Au sud, dans la mer, un ange pousse la barque des voyageurs. La tarasque, créature draconique du folklore de Tarascon, rôde près des berges du Rhône. Des démons ailés, juchés sur le Mont Ventoux, soufflent un vent violent pour signifier la tempête. Le Rhône se voit ainsi paré d’un imaginaire où s’entrelacent mythologie fantastique et héritage antique. Mais Boucher n’oublie pas pour autant les codes visuels de la cartographie moderne. Une rose des vents occupe bien évidemment le coin nord-est. Forêts, collines et montagnes sont représentées de façon figurative, ces dernières se déployant en rangées de petites taupinières. Les noms de villes sont inscrits dans des phylactères, rappelant les parchemins déroulés des cartes anciennes prestigieuses. Quant à la

mention *Mer Méditerranée*, inscrite sur les flots, elle adopte une calligraphie soignée. Sa forme typographique est typique des cartes modernes où le lettrage comblait avec élégance les vides marins.

Tout concourt visuellement à rapprocher cette carte de l'iconographie des cartes modernes. Par cette composition, Lucien Boucher met en valeur les merveilles et richesses bordant le Rhône, en lui conférant une double dimension. C'est une carte à l'aura historique, grâce aux figures issues de différentes époques. Mais elle possède aussi une aura fantastique, par la présence de ses créatures imaginaires. Plus encore, il inscrit le fleuve dans un flot d'aventure et de découverte, donnant à la représentation une puissance évocatrice du lointain imaginaire. Cette image dépasse donc la simple illustration littéraire, pour toucher également à une forme de valorisation culturelle du territoire.



Figure 70 : Quelques éléments iconographiques de la carte du Rhône dans l'ouvrage *Rhône, mon fleuve* par Arnoux A. – 1944 – Référence en haut

### *C – Vers une économie touristique*

Plus qu'une simple mise en valeur, Lucien Boucher contribue aussi à participer au tourisme et à l'économie du territoire. C'est particulièrement visible dans son affiche cartographique de la France, réalisée vers 1950 pour le Crédit Lyonnais.

Fondée en 1863, cette banque confie à Lucien Boucher la mission de représenter les villes françaises abritant ses agences bancaires. L'artiste s'inscrit dans la tradition picturale des cartes illustrées et proposait alors une composition dense, organisée dans une harmonie colorée et touristique (Figure 71). Les espaces sont comblés par de nombreux motifs en lien avec le territoire national. Les moyens de transport vont de l'avion aux bateaux à voiles, aux steamers, en passant par les pirogues. Les scènes de travaux agricoles côtoient des représentations de la faune domestique et sauvage. Les villes sont identifiables par un monument emblématique, qu'il s'agisse de cathédrales ou de châteaux.

L'ensemble constitue une véritable carte touristique de la France, qui exige un temps de contemplation prolongé en raison de la richesse de ses détails. Le grand format de l'affiche, 104 × 75 cm, accentue cet effet d'observation minutieuse sur chaque détail. Mais rappelons que cela a un objectif pour les commanditaires. Parallèlement à sa dimension touristique, cette carte possède un objectif économique

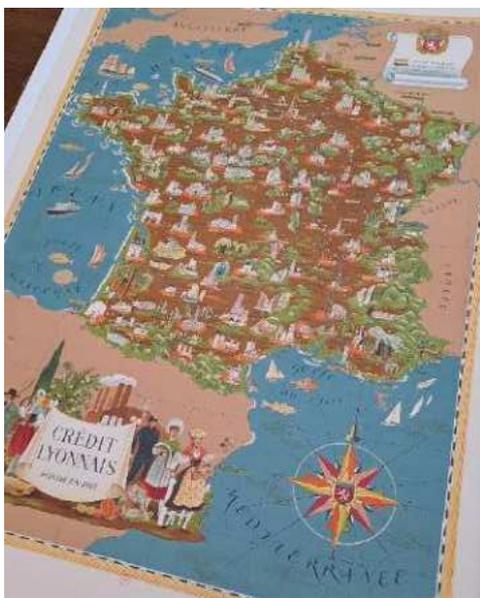


Figure 71 : BOUCHER Lucien, Crédit lyonnais fondé en 1863, 1 affiche imp. en coul., vers 1950. Conservée à la BnF sous la cote GE B-13973 – Photographie : Guerillot

puisqu'elle localise les agences du Crédit Lyonnais. L'atmosphère générale associe voyage, aventure et vacances pour attirer l'œil et l'attention d'un lectorat qui serait susceptible de la contempler spontanément.

Pour renforcer cet effet de minutie, Boucher puise dans l'héritage des cartes modernes. Il réutilise quelques motifs, en les couplant à une atmosphère picturale et touristique. Il emploie ainsi un cartouche orné pour le titre, des phylactères pour les noms de lieux ou encore une rose des vents colorée avec des lignes de rhumb au sud-est. Il fait aussi usage de navires à voiles et de créatures marines qui entourent le territoire français. Ces éléments invitent à prolonger l'observation et à découvrir la France sous un regard plus figuratif. Les motifs modernes rappellent ainsi les explorations, l'ailleurs, le prestige et les voyages, chacun étant associé à cette banque française.

Attention toutefois, pour cette affiche, Lucien Boucher ne cherche pas à imiter les cartes modernes, et sa carte n'adopte pas une allure qui irait dans ce sens. Elle réemploie toutefois des motifs issus des traditions cartographiques modernes, dans un contexte où les cartes scientifiques ont relégué ces ornements au second plan. Cet exemple illustre la capacité de Lucien Boucher à mobiliser l'imaginaire du voyage et du tourisme pour toucher la sensibilité de son public. Il révèle également son savoir-faire publicitaire et son aptitude à capter l'attention visuelle. Il semblerait qu'il sache exploiter la cartographie traditionnelle pour valoriser des œuvres littéraires ou promouvoir des entreprises. Nous comprenons à présent les raisons pour lesquelles *Air France* a sollicité ses services artistiques, puisque les caractéristiques de son art tournent autour du voyage, du lointain et de l'altérité.

### III – Les planisphères et mappemondes de l’artiste pour Air France

Comme nous l’avons établi précédemment, la période comprise entre 1934 et 1962 correspond à celle durant laquelle Lucien Boucher élaborait ses créations publicitaires pour Air France<sup>428</sup>. Nous nous focaliserons sur l’analyse de deux cas d’étude sélectionnés pour comprendre leur visuel, mais aussi leurs enjeux. Ces affiches, désormais reconnues comme des références du genre, semblent véhiculer des sensibilités de l’altérité analogues à celles que déploient les cartes maritimes modernes.

#### A – Vers la création des affiches cartographiques

L’histoire de l’affichage publicitaire d’Air France s’étend bien au-delà de l’œuvre de Lucien Boucher. Les créations artistiques antérieures privilégiaient souvent la représentation d’une destination spécifique, qu’elle soit urbaine, régionale ou nationale. Ces affiches exploitaient les stéréotypes culturels des territoires desservis par le réseau *Air France*. Au cours de cette évolution publicitaire, la compagnie aérienne développa quatre éléments emblématiques destinés à figurer sur l’ensemble de ses affiches. Ces composantes étaient le ciel, un avion, les neuf lettres d’Air France et la crevette symbolique de la compagnie<sup>429</sup>. Durant des années, l’imagination des affichistes dut composer autour de ces quatre éléments spécifiques. Cette crevette correspondait en réalité à une représentation stylisée d’un cheval de Neptune et constituait l’emblème de l’entreprise.



**Figure 72** : MAURUS Edmond, Affiche Air France. Afrique occidentale Française. Afrique Equatoriale Française. 1946. Conservée au Musée Air France sous la cote 2011.1.61

Lucien Boucher révolutionna cette approche par sa représentation cartographique, ouvrant ainsi la voie à une vision globale du monde. Il devint le « Monsieur Planisphère » et ses cartes acquirent le statut de « véritables objets d’art »<sup>430</sup>. Ces créations témoignaient de l’étendue mondiale du réseau aérien français. Par ailleurs, il intégra

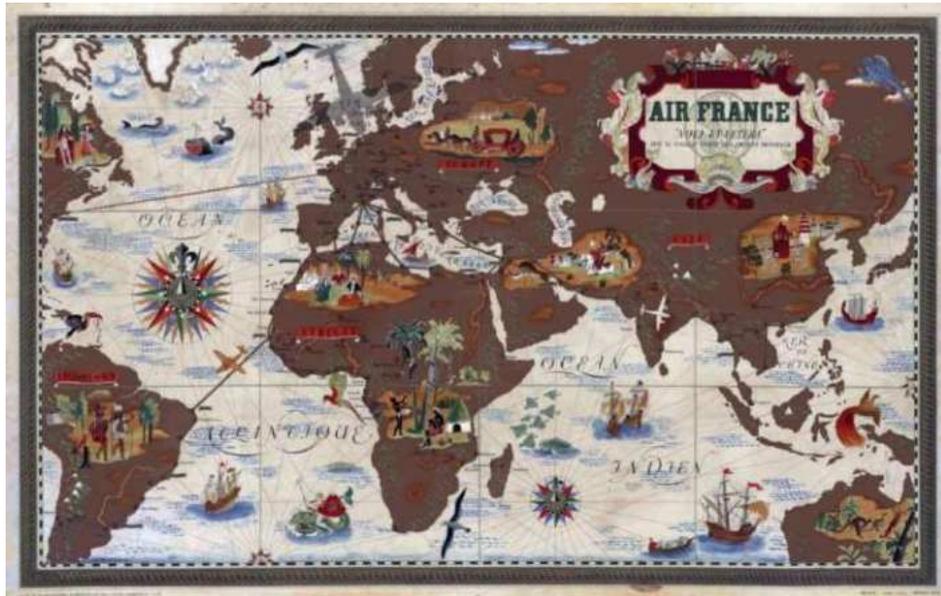
<sup>428</sup> CALVET, Jean-Louis, THIBAUT Philippe-Michel, *Affiches Air France : rêver le monde*, Paris, Le Cherche Midi, 2006, p. 91

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 86

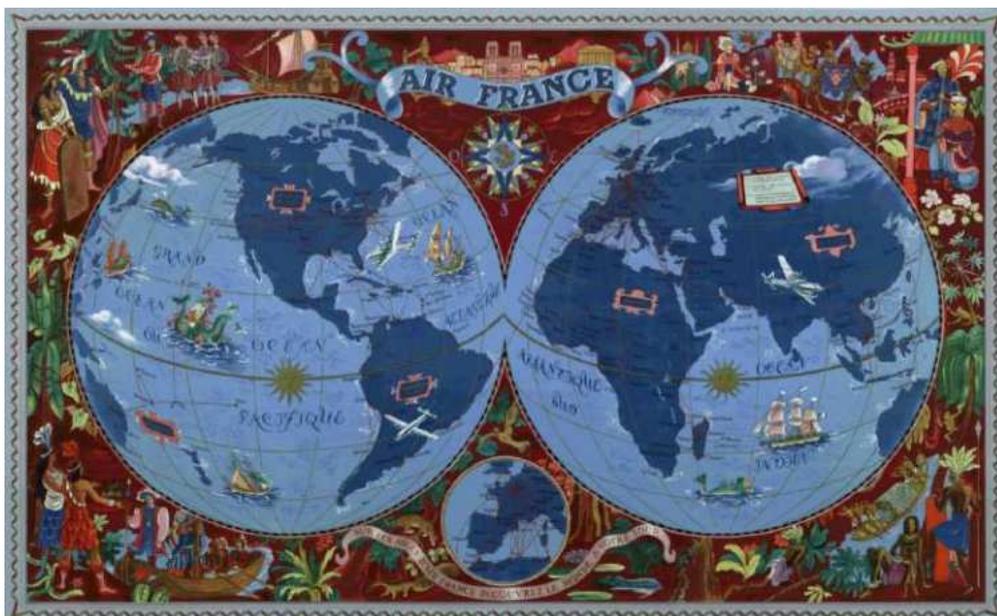
<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 91

**PARTIE II – Une assimilation iconographique par les artistes contemporains**

soigneusement les quatre éléments emblématiques au cœur de ses compositions. Enfin, à l'exception peut-être du ciel, en raison de la perspective plongeante qu'il adoptait sur le monde. L'artiste orna considérablement ses cartes de motifs iconographiques variés, illustrant ainsi la richesse des territoires représentés. Il semblerait qu'il se soit inspiré des cartes modernes pour condenser et intensifier l'effet de voyage. Cette analyse portera sur trois planisphères spécifiques, dont nous examinerons leurs motifs iconographiques.



**Figure 73 :** BOUCHER Lucien, Air France. Nova et Vetera – Sur la vieille Terre des chemins nouveaux, , 1 affiche imp. en coul., 1939, 62,5 x 99 cm. Exemplaire du Musée Air France de Paris sous la cote A0569.



**Figure 74 :** BOUCHER Lucien, Air France. Sur les ailes d'Air France : découvrez le monde à votre tour. 1 affiche imp. en coul., 1950, 74 x 109 cm. Exemplaire du Musée Air France de Paris, sous la cote A0242.

*B – Nova et Vetera, affiche Air France (1939)*

L’affiche de 1939 intitulée « Nova et Vetera » (Figure 73) constitue un cas d’étude particulièrement révélateur. L’usage du latin témoigne déjà d’une certaine référence au monde moderne. Cette expression, qui se traduit par « Le vieux et le neuf », suggère une association implicite entre deux univers temporels distincts.

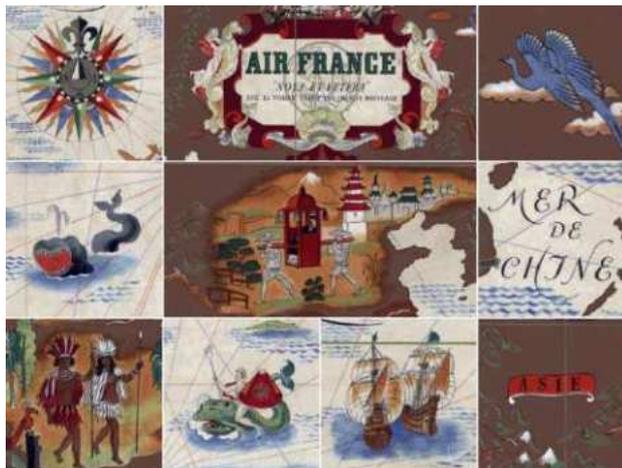
Lucien Boucher représente dans cette œuvre une vaste portion du globe terrestre. Il convient toutefois de noter que l’ouest américain et l’est asiatique demeurent exclus de cette représentation. Cette délimitation s’explique par l’observation des lignes aériennes tracées par Boucher. L’artiste a figuré plusieurs trajets d’aviation correspondant précisément au réseau d’Air France. Il souhaitait ainsi concentrer la représentation sur les territoires qui sont desservis par la compagnie d’aviation française.

Conformément aux affiches antérieures, cette création présente les neuf lettres de la compagnie aérienne ainsi que le symbole de la crevette au centre du cartouche. Les avions apparaissent sur l’ensemble des territoires, qu’il s’agisse de l’Europe, de l’Asie ou des liaisons entre l’Afrique et l’Amérique du Sud. Lucien Boucher emploie des stéréotypes culturels pour caractériser les continents. Il dépeint des illustrations de paysages, de personnages et de monuments empreints de nombreux clichés. Son objectif consiste à stimuler l’altérité et donc l’envie occidentale d’explorer de nouvelles contrées.

Pour servir ce propos, il mobilise des motifs iconographiques propres à la cartographie moderne. Le cartouche se voit surmonté de chevaux de Neptune, fréquemment représentés dans les cartes maritimes, et présente un encadrement métallique. Les roses des vents parsèment les océans du monde, accompagnées de leurs lignes de rhumb. Cette disposition évoque alors particulièrement les cartes-portulans. L’artiste a également représenté un certain nombre de navires à voiles, bien que ces embarcations soient devenues rares au XXe siècle, ayant cédé la place aux bateaux à vapeur. Des phylactères servent de supports aux noms des continents, tandis que personnages et monuments sont représentés de façon figurative et illustrative. Enfin, une multitude de créatures marines viennent peupler les océans. Certaines présentent des queues ondulaires de poisson, très caractéristiques des représentations modernes.

Cette carte constitue indéniablement un témoignage direct de l’influence de la cartographie moderne. Elle évoque particulièrement les créations de Jean Guérard ou de Pierre Desceliers (Annexes B.4 et B.2). Il semblerait alors que les motifs iconographiques

modernes viennent servir les propos contemporains et économiques d’Air France. Par ces motifs, l’artiste semble réinviter à l’exploration comme dans le passé. L’affiche exprime explicitement qu’avec *Air France*, il nous sera possible de partir en exploration du monde. Lucien Boucher transpose ainsi de cette manière les enjeux de voyage des *Grandes Découvertes* vers ceux de l’ouverture économique, coloniale et touristique du territoire français sur l’ailleurs géographique.



**Figure 75 :** Quelques motifs iconographiques typiques de ce que l'on peut retrouver dans la cartographie moderne – Rose des vents, cartouche métallique, créatures imaginaires, monstre marin, illustrations urbaines, écritures métalliques, personnages à grande échelle, cheval de Neptune, caravelles, phylactères – Boucher, 1936. Référence en haut

### C – *Sur les ailes d’Air France (1950)*

Dans la même logique d’assimilation entre cartographie moderne et contemporaine, l’affiche « *Sur les ailes d’Air France* » réalisée en 1950 par l’artiste mérite également une attention particulière (Figure 74). Cette création présente des modalités intéressantes, représentant cette fois le monde dans sa globalité. Elle intègre les éléments emblématiques habituels d’Air France : avions, neuf lettres d’Air France et crevette symbolique positionnée au cœur de la rose des vents centrale. Cette carte contemporaine, ancrée dans son époque, dépeint avant tout la diversité du réseau aérien d’Air France, dont leurs avions traversent l’ensemble du monde. Lucien Boucher structure sa composition selon deux hémisphères distincts, auxquels il ajoute une représentation centrale des lignes aériennes européennes et de proximité de la compagnie Air France.

L’artiste recourt à nouveau aux stéréotypes pour figurer personnages, cultures et récits autour de ces hémisphères. Au nord-ouest apparaissent les colons sortant de leur navire pour rencontrer les populations amérindiennes. Au sud-ouest, les colons européens rencontrent aussi les populations sud-américaines. Au nord-est, les populations asiatiques côtoient des édifices architecturaux traditionnels. Au sud-est, la population océanienne navigue sur des pirogues accompagnées de soldats en tenue occidentale. Au-dessus du titre principal, des bâtiments emblématiques de Paris sont représentés pour renforcer la dimension nationale de ce réseau. Cette représentation est profondément ancrée dans une

dimension coloniale, et elle invite à découvrir les populations des différentes contrées. L'artiste dépeint une vision contemporaine du lointain et de l'altérité, reflétant les sensibilités contemporaines dans la volonté de voyage et de rencontres de l'altérité<sup>431</sup>.

Pour renforcer cette dimension du voyage et de l'exploration adaptée au XXe siècle, Boucher imite à nouveau les cartes modernes. La banderole-titre l'exprime explicitement : « Sur les ailes d'Air France, découvrez le monde à votre tour ». En combinant la représentation des colons européens et cette banderole, une évidence nous apparaît explicitement. Boucher évoquait là-encore la possibilité d'explorer le monde grâce à *Air France*, comme l'ont fait les explorateurs modernes durant les Grandes Découvertes. Cette référence historique se matérialise par la représentation du monde en deux hémisphères ornés de diverses illustrations. Cette composition évoque intrinsèquement la carte célèbre de Rumold Mercator de 1587, en double hémisphère ornée elle-aussi d'une rose des vents au centre de ces derniers (Annexe C.6).

Les motifs iconographiques des cartes modernes sont réutilisés : navires à voiles, cartouches métalliques, chevaux de Neptune, créatures marines, écriture calligraphique des océans, phylactères et rose des vents entre les deux hémisphères. Cette carte revêt ainsi une tonalité beaucoup plus politique que la précédente. Elle répond aux aspirations voyageuses des populations occidentales et stimule l'imaginaire qui se compose autour du colonialisme et de l'altérité. Lucien Boucher réutilise alors l'iconographie des cartes modernes pour transposer les enjeux historiques modernes auprès des contemporains, suscitant ainsi des émotions d'exploration et de conquête auprès des spectateurs.



**Figure 76** : Quelques motifs iconographiques typiques de ce que l'on peut retrouver dans la cartographie moderne – Rose des vents, cartouche ornemental, créatures imaginaires, monstre marin, illustrations urbaines, écritures métalliques, personnages à grande échelle, cheval de Neptune, caravelles, phylactères. Boucher dessine aussi des représentations clichées de peuples éloignés de l'Europ, entourant les hémisphères – Boucher, 1936 – Référence en haut

<sup>431</sup> VIGARELLO Georges, *Une histoire des lointains : entre réel et imaginaire*, Paris, Seuil, 2022, pp. 152-159

**D – Petite parenthèse sur Boucher et ses inspirations**

Ces deux cas d'étude ne constituent pas des phénomènes isolés. Lucien Boucher était le *Monsieur Planisphère* d'Air France qui apportait régulièrement un regard très exotique parfois jusqu'à la caricature<sup>432</sup>. La compagnie aérienne continua d'éditer des planisphères après cette période, mais le style devint beaucoup plus sobre à l'image des cartes murales de Vidal-Lablache. Ces nouvelles créations adoptèrent une allure plus simple, présentant le nom de la compagnie et quelques représentations d'avions. Aucun doute, « l'ère Boucher était révolue »<sup>433</sup>.

Pendant toute la période de travail de Lucien Boucher pour Air France, l'artiste diffusa considérablement une iconographie proche des cartes modernes. Boucher possédait un capital culturel conséquent et des connaissances historiques certaines. Réalisant près d'une dizaine de cartes picturales et colorées, il réemployait très régulièrement les codes spécifiques de la cartographie moderne. Un exemple significatif réside dans le serpent de mer présent par exemple sur les cartes de Münster, d'Ortelius ou de Magnus. Lucien Boucher le réutilisa dans une carte de 1959<sup>434</sup>. Toujours représenté sous forme ondulatoire, ce serpent de mer témoigne de la circulation des cartes modernes auprès des artistes contemporains. Lucien Boucher se l'est réapproprié, au même titre que les autres motifs cartographiques, pour nourrir ses ambitions artistiques autour du lointain.



**Figure 77** : Serpent de mer dans l'océan Indien provenant d'une affiche publicitaire de Lucien Boucher pour Air France - Voir annexe 59

**Conclusion du chapitre 1** : Notre artiste français a ainsi réutilisé cette iconographie, découverte grâce à son capital culturel, pour l'adapter et l'intégrer dans ses productions publicitaires. Le cas de Lucien Boucher illustre combien l'ère contemporaine constituait un terrain propice à la circulation de telles images. Enjeux coloniaux, ouverture sur le monde, désir de découverte et d'exploration se conjuguent dans ses créations. Les signifiés de la cartographie moderne se trouvent transposés aux logiques du lointain et du voyage, et c'est en puisant dans cette esthétique que Boucher a façonné, pour Air France, une vision exotique du monde.

<sup>432</sup> CALVET, Jean-Louis, THIBAUT Philippe-Michel, *Op.cit.*, p. 91

<sup>433</sup> *Ibid.*

<sup>434</sup> BOUCHER Lucien, *Air France. Le plus grand réseau du monde*, 1 affiche imp. en coul., 1939, 75 x 109,5 cm. Exemplaire du Musée Air France de Paris sous la cote A0312

## CHAPITRE 2 : L'UNIVERS CARTOGRAPHIQUE DE DANIEL DERVEAUX

Cette assimilation picturale caractérisa également l'œuvre de Daniel Derveaux (1914-2010), artiste et éditeur d'art dont la carrière débuta dans les années 1930<sup>435</sup>. Il fonda alors sa propre maison d'édition, les Éditions Daniel Derveaux, structure éditoriale qui perdure encore aujourd'hui<sup>436</sup>. L'artiste appartient à cette génération de créateurs s'étant réapproprié l'iconographie cartographique moderne. Bien que la documentation disponible reste parcellaire, l'examen de ses productions témoigne de sensibilités artistiques qui se distinguent singulièrement de celles de l'affichiste d'Air France.

### I – Une iconographie autour de la mer et de la Bretagne

Daniel Derveaux, parisien d'origine, vécut principalement à Saint-Malo<sup>437</sup>. Ses productions et écrits témoignent de l'impact profond exercé par l'univers local et marin sur sa création artistique. L'analyse suivante examinera les sensibilités que développe Derveaux envers le monde maritime et son territoire d'adoption.

#### *A – Derveaux et l'amour du rivage*

Daniel Derveaux manifestait une affection particulière pour la mer, une sensibilité en réalité très caractéristique de son époque. Cette attraction s'inscrivait dans un phénomène plus large que révèle Alain Corbin dans ses travaux sur l'émergence occidentale du désir du rivage<sup>438</sup>. Tandis que la mer demeure un espace de répulsion et d'aventure, le rivage évoque des paysages sublimes, la sérénité des vagues et la rêverie marine<sup>439</sup>. Cette nouvelle perception contemporaine a transformé rapidement de nombreuses villes côtières. Au-delà du développement industriel portuaire et de l'expansion commerciale vers l'extérieur, ces localités acquièrent une aura onirique qui séduisait des touristes et nouveaux venus.

---

<sup>435</sup> Fiche biographique de Derveaux : <https://www.whoswho.fr/biographie/daniel-derveaux-24002>

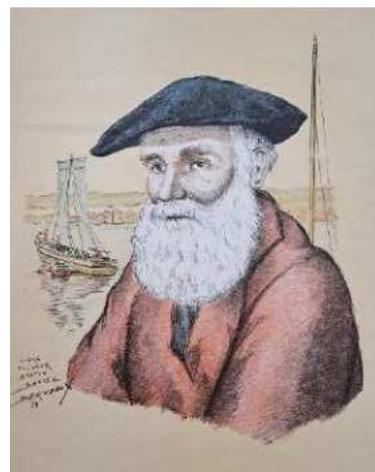
<sup>436</sup> Éditions d'art Daniel Derveaux, basée à Tourcoing. Lien du site : <https://www.editionsdanielderveaux.fr/>

<sup>437</sup> Informations biographiques sur Derveaux : <https://www.editionsdanielderveaux.fr/i/qui-sommes-nous>

<sup>438</sup> Cf. CORBIN Alain, *Le territoire du vide : L'Occident et le désir du rivage*, Paris, Flammarion, 2018, 407 p.

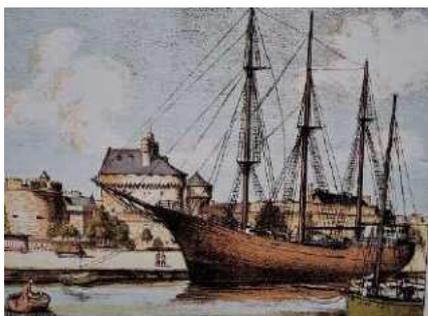
<sup>439</sup> *Ibid*, p. 277

Dans cet environnement singulier du rivage, Daniel Derveaux élaborera plusieurs œuvres conservées aujourd’hui dans un recueil de la Bibliothèque nationale de France. Il représenta notamment de nombreux portraits de pêcheurs, comme cette création de 1954 intitulée « Vieux pêcheur breton » (Figure 78). L’artiste y figure un pêcheur barbu, apparemment situé sur le rivage. La mer se retrouve en arrière-plan, accompagnée d’un bateau de pêche surmonté de plusieurs personnages. Derveaux souhaitait retranscrire une imagerie portuaire de son quotidien. Ce portrait révèle aussi sa prédilection pour la représentation locale, aspect que nous développerons ultérieurement.



**Figure 78 :** DERVEAUX Daniel, « Vieux pêcheur breton », Recueil : Œuvre de Daniel Derveaux, Corpus de doc. Iconographiques., 1954. BnF, Cote AA-3 – Photographie - Guerillot

La représentation du rivage chez Derveaux comprend également de nombreux navires à voiles et caravelles. Dans l’affiche de 1954 nommée « Saint-Malo » (Figure 80),



**Figure 80 :** DERVEAUX Daniel, « Saint Malo », Recueil : Œuvre de Daniel Derveaux, Corpus de doc. Iconographiques., 1954. BnF, Cote AA-3 – Photographie : Guerillot

l’artiste adopte une perspective embrassant les fortifications urbaines ainsi que le rivage. Il représente au premier plan un authentique trois-mâts amarré au port. Représenter un navire pour définir une ville lui permet sans doute de lui conférer sa dimension portuaire. Mais le choix de cette embarcation spécifique donne un attrait poétique à sa ville de cœur. Cela révèle surtout une nostalgie manifeste pour les navires à voiles. En effet, ces bâtiments se raréfient

déjà considérablement au XXe siècle face aux bateaux à vapeur. Mais dans leur imagerie, ils conservent néanmoins une dimension du voyage et de la mer d’une intensité supérieure aux navires contemporains. Sa représentation d’un navire à voiles sur les rivages de « Brest en 1788 » (Figure 79) illustre justement cette sensibilité nostalgique. Il adopte une représentation ancrée dans le passé pour figurer les rivages portuaires de l’époque. Ce dernier exemple nous permet ainsi d’observer l’attrait de Daniel Derveaux pour l’histoire maritime, ce qui aura son importance pour plus tard.



**Figure 79 :** DERVEAUX Daniel, « Brest en 1788 », Recueil : Œuvre de Daniel Derveaux, Corpus de doc. Iconographiques., 1954. BnF, Cote AA-3 – Photographie : Guerillot

**B – Derveaux et l’amour du territoire local**

Si la mer et le désir du rivage caractérisent les œuvres de Derveaux, la spécificité locale demeure tout aussi présente. L’artiste manifeste une certaine admiration pour la



**Figure 81** : DERVEAUX Daniel, « Chambord », Recueil : *Œuvre de Daniel Derveaux*, 1933, BnF, Cote AA-3 – Photographie : Guerillot

proximité culturelle. Ses productions artistiques révèlent ces sensibilités locales selon trois échelles géographiques allant du national au régional puis à l’urbain. Daniel Derveaux représentait par exemple de nombreux monuments français. Les Châteaux de la Loire constituent un sujet récurrent dans sa production artistique (Exemple de la Figure 81). Un recueil témoigne par exemple de ses illustrations du Château de Chambord, de Chenonceau, d’Amboise et de Blois<sup>440</sup>. Ces productions indépendantes soulignent sa fascination iconographique pour l’architecture castrale. Le site des Éditions d’Art Derveaux présente également les Châteaux de Fougères, de Combourg, de Langeais, de Vaux-le-Vicomte et de Versailles<sup>441</sup>.

L’artiste éprouvait néanmoins un intérêt très spécifique pour le territoire breton. Sa production artistique de portraits bretons en témoigne clairement. Au-delà du pêcheur précédemment évoqué, Derveaux représentait en 1954 un certain nombre de personnages locaux, comme des femmes en costume traditionnels. Ses illustrations comportent notamment des coiffes bigoudènes, un aspect iconique de la culture bretonne<sup>442</sup>. Le plus intéressant reste encore que dans ce même recueil, il diversifie géographiquement ses portraits, allant de Quimper à Saint-Malo en passant par Plougastel (Figure 82 et Annexe L.1). Nous remarquerons que la Basse-Bretagne, tout comme la Haute-Bretagne, se voit être très mise en valeur dans ces quelques représentations artistiques. Cette approche révélait sa volonté de dépeindre une imagerie de la culture bretonne. Derveaux lui portait une affection particulière pour son histoire et ses traditions.



**Figure 82** : DERVEAUX Daniel, « Bourdelen Quimper », Recueil : *Œuvre de Daniel Derveaux*, 1933, BnF, Cote AA-3 – Photographie : Guerillot

<sup>440</sup> DERVEAUX Daniel, Recueil. *Œuvre de Daniel Derveaux*, Corpus de doc. Iconographiques, 1954. BnF, Cote AA-3

<sup>441</sup> Voir les gravures sur le site Editions d’Art Derveaux : <https://www.editionsdanielderveaux.fr/c/gravures>

<sup>442</sup> LETHUILLIER Jean-Pierre, « Introduction. Costumes régionaux, objets d’histoire ». *Les costumes régionaux*, Presses universitaires de Rennes, 2009, pp. 7-26

À moindre échelle locale, sa production artistique révélait aussi un attachement privilégié pour la ville de Saint-Malo. Interrogé en 2001 par le généalogiste Yves-Dubois Fresney sur le nombre de ses dessins et gravures consacrés à cette ville, l'artiste répondait alors : « Sans en faire une liste précise, nous pouvons compter environ 500 dessins illustrant tant les livres que des cartes géographiques et plans »<sup>443</sup>. Derveaux menait ainsi un travail considérable autour de cette cité qui lui tenait à cœur. Cette ville entretient des liens étroits avec son histoire personnelle dès son plus jeune âge. L'artiste y séjournait en vacances familiales dans les années 1930<sup>444</sup>. Sa mère, bretonne de Brocéliande, en faisait un lieu de villégiature idéal près de la mer. L'artiste traversa la Seconde Guerre mondiale après son service militaire de 1936 à 1939. Fait prisonnier par l'armée allemande puis libéré en 1941, il choisissait alors Rennes car il « craignait également une fusion de nos Flandres avec un pays tampon créé par l'France »<sup>445</sup>. Sa démobilisation le conduisit finalement à résider à Saint-Malo, ville qui accueillait sa famille lors des vacances. Cette relation traduit clairement un attachement émotionnel profond de l'artiste pour cette cité bretonne, incarnant simultanément un cocon familial et un lieu de libération artistique.

### C – Vers la création d'un ouvrage illustré autour de Saint-Malo

Dès son installation à Saint-Malo en 1941, Daniel Derveaux souhaitait poursuivre son activité d'éditeur-auteur. Grâce à quelques négociations avec une papeterie locale et



**Figure 83** : Les rues de Saint-Malo, DERVEAUX Daniel, Saint-Malo de Bretagne, Saint-Malo, Editions Derveaux, 1966. BnF, Cote SJ AD 203/29

l'autorisation de la Kommandatur pour dessiner dans les rues<sup>446</sup>, il entreprenait son futur livre « Saint-Malo de Bretagne » paru en 1943. La réimpression de 1966, que nous avons consultée, contient quatre-vingt-cinq gravures sur bois et lithographies<sup>447</sup>. Cet ouvrage revêt une importance exceptionnelle pour le territoire malouin, les

illustrations de Derveaux constituant l'une des dernières représentations de la vieille ville avant le bombardement de 1944. L'artiste a d'ailleurs conscience de cette valeur documentaire, ses dessins ayant aidé la ville à identifier les dommages de guerre.

<sup>443</sup> DUBOIS FRESNEY Yves, Interview de Daniel Derveaux : Sur Saint-Malo pendant la guerre 39-45, 2001. Lien à l'adresse suivante : <https://www.duboisfresney.fr/index.php?page=docu1009>

<sup>444</sup> *Ibid.*

<sup>445</sup> *Ibid.*

<sup>446</sup> *Ibid.*

<sup>447</sup> DERVEAUX Daniel, *Saint-Malo de Bretagne*, Saint-Malo, Editions Derveaux, 1966. Conservé à la BmL sous la cote SJ AD 203/29

Daniel Derveaux a dessiné de nombreuses rues, bâtiments et monuments urbains de la ville côtière. Mêlant gravures sur bois sans couleurs et lithographies colorées, son ouvrage vise à dépeindre l'architecture et la vie locale, enrichi d'écrits poétiques de l'artiste. En tant qu'auteur, cette publication témoigne remarquablement de son attachement à Saint-Malo et au territoire breton. Évoquant Saint-Malo, il déclarait alors : « L'on m'avait auguré que l'aimable cité qui m'accueillerait à ma libération, aurait été pour moi matière à livre et que j'eusse, après tant d'autres, chanté avec enthousiasme son pittoresque unique en France, peut-être au monde »<sup>448</sup>. Sur cette même page, il y revendiquait simultanément son identité territoriale : « Cet identisme n'est d'ailleurs pas seulement matériel, mon hérédité bretonne maternelle m'en donne la prescience ». Ces quelques propos, en plus de ses nombreuses connaissances sur la ville, témoignent de l'attachement culturel et social de l'artiste envers son territoire.

L'ouvrage révèle également l'affection de Daniel Derveaux pour le monde maritime breton. Cela se voit dès sa page de titre et la gravure sur bois d'un navire à voiles. De nombreux ports apparaissent en gravure sur bois, et valorisent considérablement la figure des caravelles (Figure 84). Sur plusieurs pages, Derveaux célèbre la mer avec beaucoup de poésie : « La mer, cette mer qui est tout pour les Malouins qui en vivent encore par des importations et les exportations avec l'Angleterre, cette mer qui est leur fierté, et l'attire chaque année d'un flot d'estivants, cette mer vers qui s'élancerait St-Malo »<sup>449</sup>. Il exaltait un peu plus loin l'attrait des caravelles, démontrant encore son attachement pour ces navires et l'univers marin : « Silence.. L'Infini est là.. Et prête déjà la Caravelle de l'Inconnu vers les merveilleux ailleurs... »<sup>450</sup>. L'artiste privilégiait ainsi la représentation poétique et iconographique des merveilles du territoire local. Son attrait pour la culture environnante et ses sensibilités pour la mer caractérisent artistiquement ses productions. L'artiste s'intéressait explicitement à son territoire, composé de ses monuments, ses traditions, ses habitants et ses coutumes. Tout cela nous démontre que son capital culturel est considérablement orienté vers la valorisation de son lieu de vie.



Figure 84 : Caravelle qui part en mer, DERVEAUX Daniel, Saint-Malo de Bretagne, Saint-Malo, Editions Derveaux, 1966. BnF, Cote SJ AD 203/29

<sup>448</sup> DERVEAUX Daniel, *Op.cit.*, pp.18-19

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 113

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 113

## II – Un intérêt esthétique pour la cartographie moderne

Daniel Derveaux est aussi connu aujourd’hui par l’intermédiaire de ses nombreuses illustrations cartographiques. L’ensemble des cartes qu’il a réalisé s’avèrent colorées, mais ont une très grande similarité avec la cartographie moderne. Il semblerait notamment que l’artiste éprouvait une fascination particulière pour la cartographie moderne. La réalisation de ses nombreux fac-similés en témoignait tout particulièrement.

### A – Reproduire les œuvres cartographiques modernes

Un premier mouvement de cette incorporation socioculturelle de la cartographie moderne réside dans cette réalisation de fac-similés. Ces documents, véritables imitations contemporaines des originaux, contribuaient à faire circuler les images de la cartographie moderne. Comme nous le disions, ils servaient à des fins de conservation tout en rendant ces œuvres plus accessibles. Le fac-similé se distingue de la simple copie par la rigueur artisanale et esthétique nécessaire pour reproduire fidèlement une œuvre ancienne<sup>451</sup>.

La Bibliothèque nationale de France conserve treize reproductions, identifiées comme telles, effectuées par l’artiste. Ces reproductions furent réalisées principalement durant les années 1970, bien après ses productions artistiques consacrées au territoire local et à Saint-Malo. Neuf reproductions furent éditées dans sa Maison d’Edition à Parthenay datent de 1970, tandis quatre autres de 1977 sont éditées à Paramé, toujours publiées par sa Maison d’Edition. Cela nous montre que Daniel Derveaux semble s’être consacré spontanément à la reproduction d’œuvres cartographiques, sans qu’elles ne fassent l’objet d’une commande extérieure.

Plus intéressant encore apparaît le choix de Daniel Derveaux pour les cartographes qu’il cherchait à imiter. Comme le montre le graphique ci-dessous (Figure 85) à partir des informations des treize fac-similés, Derveaux ne s’est inspiré que de cartographes modernes. Il a particulièrement reproduit des cartes datant de 1600 à 1650, période constituant l’âge d’or de la cartographie moderne, particulièrement sur le territoire néerlandais<sup>452</sup>. Par ailleurs, ces fac-similés nous montrent aussi que Derveaux a reproduit

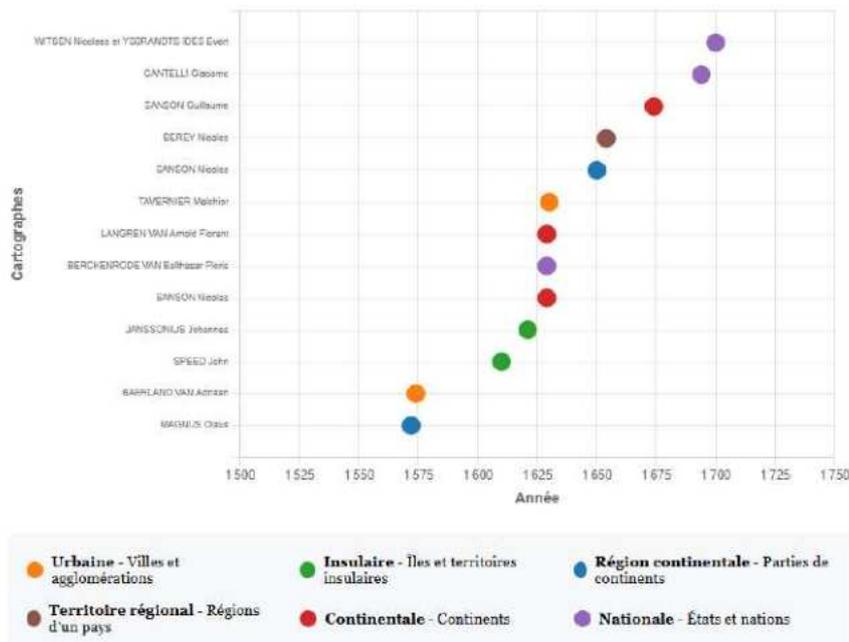
<sup>451</sup> SCHAEFER Claude, « De l'utilité du fac-similé (à propos de deux publications récentes) », *Gazette du livre médiéval*, n°22. Printemps 1993. pp. 38-39

<sup>452</sup> HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène VAGNON Emmanuelle (dir.), *Op.cit*, p. 249

**PARTIE II – Une assimilation iconographique par les artistes contemporains**

des cartes à échelles très variables. Sa production comprend des cartes continentales comme l’Afrique représentée par Guillaume Sanson en 1674 ou l’Asie de Nicolas Sanson en 1629. Elle inclut également un certain nombre de cartes de pays et contrées avoisinantes, comme avec la Carta Marina de Magnus en 1539. Mais l’artiste visait aussi des échelles plus petites encore, avec les cartes régionales comme la Bourgogne cartographiée par Nicolas Berey en 1651. Enfin, l’artiste s’est attaché à reproduire des cartes de ville comme le montre son fac-similé de Paris, reproduite d’après la carte de 1630 par Melchior Tavernier.

Ces exemples révèlent plusieurs éléments culturels concernant l’artiste malouin. D’une part, il possède des capacités d’adaptation artistique remarquables pour reproduire des cartes à différentes échelles, ce qui demande un certain temps d’analyse de ces oeuvres. D’autre part, il manifeste un intérêt particulier pour l’iconographie des cartes modernes, qu’il s’agisse de représentations urbaines, terrestres ou maritimes. Enfin, il dispose d’un capital culturel considérable autour de la cartographie moderne qu’il convient de ne pas négliger dans sa production. Ces fac-similés montrent aussi que Daniel Derveaux est également un artiste de son temps, qui s’intéresse donc aux espaces lointains et à ce qui existe au-delà du territoire français<sup>453</sup>. Si sa curiosité pour les cartes modernes n’est plus à prouver, que peut nous révéler son processus de reproduction artistique ?



**Figure 85 :** Schéma des cartographes recopiés par Derveaux. Répartition selon leur date de production des œuvres originales, et distinguées en couleur par échelle de représentation du territoire - Réalisation : Guerillot

<sup>453</sup> VIGARELLO Georges, *Une histoire des lointains : entre réel et imaginaire*, Paris, Seuil, 2022, p. 74

**B – Une étude de cas : La Carta Marina d’Olaus Magnus**

Parmi ses onze fac-similés figure sa reproduction de 1977 de la réédition de 1572 de la *Carta Marina* – ou *Scandinavia* – d’Olaus Magnus. Cette carte avait pour ambition de représenter les mers, les rivages et l’intérieur des terres bordant la mer Baltique. Elle demeure célèbre tant pour le récit de sa redécouverte que ses nombreux monstres marins. C’est un élément constitutif de l’histoire des créatures dans l’histoire cartographique<sup>454</sup>. Et Derveaux s’inscrit parmi les artistes qui l’ont minutieusement observé et reproduit.

Rappelons par ailleurs que cette reproduction ne constitue nullement un phénomène instantané comparable aux photocopies. Derveaux s’est attaché à reproduire intégralement cette carte, dans les moindres détails, au cœur d’un fac-similé à taille réduite. La comparaison entre l’original conservé à l’Université de Minnesota<sup>455</sup> et le fac-similé de 1977 révèle d’importantes informations. Dans un premier temps, la colorisation diffère considérablement de l’originale de Magnus. Contrairement à la réédition et sa palette chromatique remarquable, Derveaux a opté pour le jaune dans la représentation des monstres marins et le rouge pour les voiles des navires. Il a entouré l’ensemble des zones terrestres d’une ligne ondulatoire orange, pour marquer la distinction avec l’espace maritime. Par ailleurs, l’artiste a privilégié davantage d’espaces blancs que la réédition, cette dernière saturait chaque espace vide de motifs en tout genre. En plus de cela, les tracés territoriaux de Derveaux s’avèrent plus arrondis et moins nets que sur la production originale. Malgré tout, la forme de ses tracés reste rigoureusement semblable.



**Figure 87 :** MAGNUS Olaus, *Carta Marina*, 1539, Seconde édition de 1572 par Antoine Lafréry. En ligne à la Library of Congress - Domaine public



**Figure 86 :** MAGNUS Olaus, *Scandinavia*. Fac-similé par *Daniel Derveaux* en 1977 de l’édition de 1572, Paramé, Éditions d’Art Daniel Derveaux.

<sup>454</sup> **BERSON Alban**, *Monstres et merveilles du monde : huit siècles de cartes ornées*, Québec, Septentrion, 2025, 192 p., pp. 74-75

<sup>455</sup> **MAGNUS Olaus**, *Carta Marina*, 1539. Conservée à la James Ford Bell Library, Université de Minnesota – Domaine public

L'examen des motifs iconographiques révèle justement cette réduction du côté de Derveaux. En privilégiant des espaces blancs, les animaux, montagnes et personnages se retrouvent diminués, voire absents lorsque l'espace s'avère trop restreint. Cette simplification s'explique par les dimensions réduites du fac-similé, mesurant 33 sur 49 centimètres contre 52 cm de hauteur pour 79 cm de largeur pour l'original. La réussite de Derveaux à rendre compte de cette richesse iconographique, malgré la contrainte de taille, constituait un exploit assez remarquable. Mais au cœur de la mer Baltique, bénéficiant d'un espace bien plus considérable, Derveaux semblait pouvoir s'amuser tout particulièrement avec l'iconographie maritime. En effet, il reproduisait fidèlement dans un plus grand souci du détail les navires à voiles ainsi que les monstres marins (Figure 88). Par exemple, hormis sa couleur, le serpent de mer attaquant un navire présente une forme quasiment identique à l'original. Les mêmes scènes narratives se retrouvent sur sa reproduction, comme la baleine attaquée par des orques à l'ouest, ou les marins au nord jetant des tonneaux près des baleines qui semblent les intimider.



**Figure 88 :** Comparatif des motifs iconographiques terrestres et maritimes entre l'édition de 1572 de la *Carta Marina* d'Olaus Magnus (en bas) et de la reproduction de 1977 de Daniel Derveaux (en haut)

Ce fac-similé témoigne de l'attention portée à chaque détail de la *Carta Marina*. Derveaux a rendu cette production moins raffinée, mais sans perdre d'informations essentielles, tout en préservant son atmosphère initiale. L'ensemble demeure très proche des modalités cartographiques de Magnus, remplissant l'enjeu du fac-similé qui vise l'accessibilité et la valorisation du contenu original. Cette démarche révèle surtout une incorporation du capital culturel moderne du côté de l'artiste. En s'appropriant l'œuvre de Magnus par l'imitation, Derveaux a plongé au cœur de la cartographie moderne et de son univers iconographique. Cette appropriation artistique lui a permis d'assimiler les codes visuels et les modalités de représentation propres à cette période, enrichissant son vocabulaire artistique et son rapprochement intime avec la cartographie moderne.

*C – Vers l’attrait et la création de cartes aux allures anciennes*

Daniel Derveaux s’est donc doté d’un capital culturel incorporé d’une grande envergure grâce à la reproduction artisanale de cartes modernes. Cela amène l’artiste à concevoir ses propres cartes aux allures de la période moderne. Plus encore, il est possible de voir transparaître dans sa production une forme de nostalgie au pouvoir performateur<sup>456</sup>. Daniel Derveaux, avec son fils notamment, ont en effet produit un corpus de cartes faussement anciennes.

Un exemple de cette production tournée vers la période moderne est sa « Carte des Chemins de Saint-Jacques de Compostelle 1648 » (Figure 89). Adopter un point de vue de la période moderne, ici 1648, témoigne déjà des sensibilités nostalgiques de Derveaux.

L’artiste a imaginé les routes empruntées par les pèlerins avec leurs étapes et leurs sanctuaires, de Paris, puis Vézelay, Le Puy et Arles jusqu’à Santiago en Galice<sup>457</sup>.

Pour orner sa carte, Derveaux réutilisait évidemment les motifs iconographiques de l’époque. Cartouche orné métallique, blasons ornementaux, rose des vents colorée, caravelles dans les mers et océans, illustrations et personnages au



**Figure 89 :** DERVEAUX Daniel, Carte des chemins de S. Jacques de Compostelle 1648 », 1 carte col., Saint Malo, Ed. Derveaux, 1975, 48 x 34 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE D-26253

premier plan, tout cela authentifie son œuvre d’une certaine valeur d’ancienneté. L’aboutissement de cette volonté nostalgique réside particulièrement dans la mention de la date « 1648 » en bas de la carte pour lui donner un caractère faussement authentique.

Il existe bien d’autres productions cartographiques de Daniel Derveaux qui font écho au passé lointain de l’ère moderne. Mais qu’en est-il de ses sensibilités cartographiques autour des explorations maritimes ? Derveaux lui exprimait déjà une forte sensibilité par l’intermédiaire de d’autres ouvrages. Sa monographie, *Fastes marins de la cité corsaire*, atteste par exemple de cette affection pour l’univers marin, notamment l’univers visuel des caravelles<sup>458</sup>. Cet univers maritime se retrouve dans une très grande

<sup>456</sup> Cf. **DODMAN Thomas**, *Nostalgie : Histoire d’une émotion mortelle*, Paris, Seuil, 2022

<sup>457</sup> Description de la carte sur le site des Derveaux : <https://www.editionsdanielderveaux.fr/p/carte-illustree-st-jacques-de-compostelle>

<sup>458</sup> **DERVEAUX Daniel**, *Fastes marins de la cité corsaire : au pays des derniers grands voiliers (...)*, Saint Malo, Ed. Derveaux, 1954, 1 vol. 75 p.

majorité de ses cartes, y compris dans ses propres créations. Il a par ailleurs conçu une carte à échelle européenne autour de l'expansion des territoires de la France napoléonienne. Il a orné cette carte de nombreuses caravelles et de personnages militaires, symbolisant alors la suprématie de Napoléon et sa force d'expansion politique et coloniale au XIXe siècle<sup>459</sup>.

En réalité, son engouement pour l'ancienneté mais aussi l'exploration maritime a été transmis à son fils. Pierre Derveaux, né en 1945, a réalisé une carte en 1984 autour des explorations maritimes de la période des *Grandes Découvertes*. Nommée « À la découverte du nouveau monde 1480-1620 »<sup>460</sup>, cette carte illustre la tendance maritime des pays européens à explorer les territoires extérieurs, notamment vers les territoires américains. Pierre Derveaux s'attachait également à adopter une allure ancienne dans l'ensemble de ses productions cartographiques. Cela témoigne d'une continuité émotionnelle entre le père et le fils, dans l'admiration des cartes anciennes. Il ne fait aucun doute que leur famille a contribué à faire circuler l'iconographie des cartes modernes auprès de la sphère locale. Une preuve de cela, c'est toutes les cartes de la famille Derveaux sont retrouvables parfois sur *Le Bon Coin*, parfois sur des sites spécialisés.



**Figure 90 :** DERVEAUX Pierre, *À la découverte du Nouveau Monde*, 1 carte col., Saint Malo, Ed. Derveaux, 1984, 46 x 49 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE D-27752

<sup>459</sup> DERVEAUX Daniel, *Carte politique et itinéraire de l'Europe et de l'Empire français en 1807*, 1 carte col., Saint Malo, Ed. Derveaux, 1975, 46,5 x 35cm. Conservée à la BnF sous la cote GE D-26284

<sup>460</sup> DERVEAUX Pierre, *À la découverte du Nouveau Monde*, 1 carte col., Saint Malo, Ed. Derveaux, 1984, 46 x 49 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE D-27752

### III – Valoriser le territoire local grâce à la cartographie moderne

Les deux sections précédentes ont mis en évidence la valorisation provinciale de Derveaux ainsi que son attrait toujours grandissant pour l'esthétique de la cartographie moderne. Cette synthèse d'un capital culturel tourné vers ces deux phénomènes artistiques génère de nouvelles créations cartographiques très particulières. Que révèlent alors ces œuvres des sensibilités profondes de l'artiste breton ?

#### A – Première étude de cas : Une carte picturale de Bretagne

Sa carte de Bretagne illustre parfaitement cette assimilation d'un capital culturel local aux côtés d'un imaginaire cartographique moderne. Cette carte de 1975, *Duché de Bretagne* (Figure 91) est richement illustrée et mesure 57,5 cm sur 43 centimètres. Elle fut donc réalisée lors des productions de fac-similés entrepris par l'artiste. Dans sa forme iconographique s'identifient effectivement les deux tendances esthétiques de l'auteur, oscillant entre traditions provinciales et esthétique de la cartographie moderne.

D'une part, l'esthétisme local se traduit par de nombreux composites iconographiques. En effet, Derveaux représente les villes historiques de la région



Figure 91 : DERVEAUX Daniel, *Duché de Bretagne (...)*, 1 carte col., Paramé, Ed. Derveaux, 1979. 57,5 x 43 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE D-26261. - Photographie : Guerillot

bretonne en privilégiant un encadrement orné de blasons distincts, démarche qui nécessite par conséquent des recherches héraldiques pour chacune des communes représentées. Simultanément, la carte imite une dimension historique, comme l'atteste d'ailleurs son titre : « Duché de Bretagne. Carte dédiée à la Gente Royale Anne de Bretagne 1513 ».

Cet élément contextuel, relevant de ce qu'Eric Hobsbawm nomme « l'invention de la tradition »<sup>461</sup>, permet ainsi d'insérer faussement la carte dans l'histoire traditionnelle de

<sup>461</sup> HOBBSAWM Eric, « Inventer des traditions », *Enquête*, 2, 1995, pp. 171-189.

la région. Afin de renforcer cette configuration, Derveaux a également pris soin d'écrire l'ensemble des lieux en breton, lui conférant alors une certaine valeur traditionnelle.

D'autre part, pour lui donner une aura prestigieuse, Daniel Derveaux l'orna de motifs iconographiques d'époque. Grâce à son travail d'assimilation de véritables cartes modernes, il parvient à reproduire très convenablement leur esthétisme. Ainsi, les cartouches présentent des ornements métalliques entourés de phylactères. De même, un monstre marin occupe la baie sud du territoire breton, tandis qu'une sirène se repose dans les eaux à l'ouest. Les lignes ondulaires colorées qui entourent les différentes contrées sont typiques de la cartographie néerlandaise comme chez Ortelius ou Blaeu. Parallèlement, les forêts sont représentées par des arbustes disposés de façon pointilliste, tandis que les noms des océans laissent place à leur divagation calligraphique. Enfin, les caravelles sont dessinées de façon figurative, comme à l'époque moderne. Un grand navire est d'ailleurs illustré en détail au premier plan, aux côtés d'un port, marquant ainsi la richesse maritime du territoire breton.

Cette réalisation montre par conséquent comment Derveaux parvient harmonieusement à associer cartographie moderne et valorisation du territoire breton. Cette carte participait alors à une forme de patrimonialisation de l'espace<sup>462</sup>, édifiant le territoire en objet de contemplation nostalgique. Derveaux a ainsi su réutiliser ce capital culturel moderne pour créer une nouvelle forme de capital culturel objectivé, mais tourné cette fois-ci vers ses intentions provinciales.

### ***B – Toujours vers la spécificité locale : La carte marine du Morbihan***

Cependant, d'autres cartes appuient cette considération, comme la *Carte Marine du Morbihan* (Figure 92), réalisée en 1978. Son esthétique particulière représente d'ailleurs un excellent point de conclusion aux productions artistiques de Derveaux.

En premier lieu, cette carte révèle toute la capacité technique de Derveaux à varier les styles et les illustrations. Il met ainsi en valeur trois villes, Auray, Vannes et Guérande, par l'intermédiaire de trois blasons. Il combine ensuite à la représentation cartographique de nombreuses illustrations. Au sud, la mer prend place avec ses voiliers, accompagnée de créatures portant fièrement le nom de la carte. Simultanément, les côtes bretonnes sont

---

<sup>462</sup> Faisant écho aux travaux de Françoise Choay sur le patrimoine bâti. Voir l'article suivant : **CHOAY Françoise**, « La compétence d'édifier ». *L'allégorie du patrimoine*, Le Seuil, 2019, p.180-199

représentées dans une couleur douce verte, tandis que le ciel se confond avec la mer représentée. Au nord-est, un homme en tenue traditionnelle d'époque semble jouer d'un instrument traditionnel près de menhirs, des formations lithographiques très populaires.

Un élément remarquable avec cette carte, c'est la connaissance approfondie du patrimoine culturel morbihannais de la part de l'artiste. Le choix du Morbihan n'est pas

anodin puisque cette région concentre l'un des patrimoines mégalithiques les plus riches d'Europe. En représentant les menhirs, l'artiste fait référence aux célèbres alignements de Carnac<sup>463</sup>, symboles d'une civilisation ancienne qui fascine le public. De même, le personnage en costume traditionnel jouant d'un



Figure 92 : DERVEAUX Daniel, *Carte marine du Morbihan*, 1 carte col., Paramé, Ed. Derveaux, 1978, 33 x 47 cm. Conservée à la Bnf sous la cote GE-D-26625 – Photographie : Guerillot

instrument témoigne de sa connaissance des traditions musicales bretonnes, notamment autour des cornemuses qui ont leur importance à l'ère moderne<sup>464</sup>. L'accent mis sur la dimension maritime, avec ses voiliers et ses créatures marines, révèle également sa compréhension des enjeux historiques et commerciaux de la mer dans l'identité morbihannaise<sup>465</sup>. Derveaux démontre ainsi sa maîtrise des codes patrimoniaux locaux, associant habilement préhistoire, traditions populaires et culture maritime.

Cette carte respecte là-encore les traditions cartographiques modernes. Une rose des vents rappelle ainsi les intentions cartographiques de son auteur. De plus, les territoires sont entourés par des coloris ondulaires distincts pour bien indiquer leurs modalités frontalières. Quelques forêts sont également représentées en rangées de points verts, et des caravelles à trois mâts rappellent l'histoire maritime du territoire. Cette carte prend donc une allure moderne tout en s'accompagnant d'une dimension picturale propre à l'ère contemporaine. Cette synthèse illustre précisément le phénomène de « topophilie »<sup>466</sup>. Il

<sup>463</sup> GASTON-SLOAN Delphine, « Les alignements de Carnac, pierres précieuses ». *L'histoire de France à travers ses monuments Grande histoire et petits secrets*, Armand Colin, 2023, p.18-23.

<sup>464</sup> NICLI Cécilia, *La cornemuse : son histoire, son usage et ses représentations (de la fin du XIIIe siècle au début du XVIe siècle)*, Sciences de l'Homme et Société. 2021.

<sup>465</sup> Ouvrage consulté à ce sujet : CERTAINES Jacques (De), *Histoire maritime du golfe du Morbihan*, Editions Apogée, 2019, 420 p.

<sup>466</sup> GARCIA FONTAN Cristina. « 96. Topophilie ». *Psychologie environnementale : 100 notions clés*, Dunod, 2022, pp. 252-253.

s'agit d'un phénomène émotionnel d'amour du lieu qui transforme ainsi l'espace géographique en territoire affectif et identitaire. Derveaux mélange par conséquent ces deux mondes, cartographie moderne et univers local, pour créer un imaginaire historique et moderne autour de territoires qui lui plaisent et qui peuvent plaire à un public potentiel.

### ***C – La synthèse créatrice : vers l'amour cartographique et territorial***

De la fusion entre engouement local et attrait cartographique naît finalement un ensemble de productions artistiques à fort succès populaire. Ces œuvres cartographiques du territoire français et breton participent ainsi à la circulation de l'iconographie moderne.

Cette dynamique révèle un autre phénomène culturel significatif. Nous le disions déjà, mais la cartographie moderne possède justement cette capacité singulière de susciter des émotions de voyage et de découverte, tant chez les artistes que chez le public. Les cartes des *Grandes Découvertes* nourrissent notre imaginaire autour des aventures maritimes et de l'exploration du monde. Christian Jacob, dans *L'Empire des cartes*, analyse justement cette dimension fantasmatique de la cartographie. En plus d'être un objet d'emprise du territoire, la carte permet une projection de l'invisible mais aussi du familier<sup>467</sup>. Dessiner une carte du territoire local n'est donc pas un phénomène isolé des intérêts socio-culturels d'un artiste cartographe. La carte peut se rapprocher sensiblement d'une affirmation objectivée des désirs et passions de son auteur.

Daniel Derveaux a donc su réinvestir ce capital culturel objectivé que constituent les cartes modernes en s'appropriant leur iconographie. Il a ainsi acquis un capital culturel incorporé de cet ensemble cartographique pour le réutiliser selon ses convictions propres. Ces cartes font d'autant plus l'objet de désir qu'elles révèlent une affection pour l'histoire locale et le patrimoine territorial. Derveaux se situe par conséquent à l'opposé de l'affichiste Lucien Boucher. Plutôt que de revendiquer l'altérité, il cultivait harmonieusement un amour rêveur autour du chez-soi. Cette approche s'inscrit d'ailleurs dans ce que Michel de Certeau nomme les « arts de faire »<sup>468</sup>, où la réappropriation créative d'éléments culturels existants génère parfois de nouvelles significations. Nombreuses sont les cartes d'aujourd'hui qui font l'objet d'une valorisation territoriale,

---

<sup>467</sup> JACOB Christian, *L'empire des cartes : Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 352.

<sup>468</sup> PROULX Serge, « Une lecture de l'œuvre de Michel de Certeau : L'invention du quotidien, paradigme de l'activité des usagers ». Dans : *Communication. Information Médias Théories*, volume 15 n°2, 1994, pp. 175.

mais empreinte d'une iconographie moderne stimulant l'imaginaire. C'est particulièrement le cas aux Etats-Unis avec toute la panoplie des cartes picturales qui valorisent les villes et territoires américains<sup>469</sup>. Derveaux cherchait, lui aussi, à sublimer le territoire français, ses communes, ses paysages et son patrimoine.

Cette stratégie, associant imaginaire lointain et traditions locales, répond à ce que Pierre Nora identifiait comme la quête contemporaine des « lieux de mémoire »<sup>470</sup>. Chez Derveaux, nous ressentons une sorte de volonté à vouloir cristalliser une identité collective par l'intermédiaire d'une nostalgie patrimoniale. L'efficacité de cette formule réside donc dans sa capacité à transformer le proche en exotique, conférant au territoire familier les attraits de la découverte cartographique moderne. Cette approche rejoint d'ailleurs les analyses de Gaston Bachelard sur la « poétique de l'espace »<sup>471</sup>, où l'attachement au lieu familier génère une forme de spatialité intime et affective<sup>472</sup>.

**Conclusion du chapitre 2 :** Daniel Derveaux incarnait un artiste qui s'est plongé entièrement dans l'univers de la cartographie moderne. Les bibliothèques et monographiques ont sans doute joué un rôle déterminant dans cette rencontre avec la cartographie moderne, qu'il a pu consulter et reproduire. Cette démarche d'accessibilité, grâce à leur mise en valeur sur la scène culturelle, semble avoir transformé définitivement sa pratique artistique. Son parcours illustre comment l'affection pour un objet culturel peut conduire à sa reproduction, participant ainsi à sa reconnaissance et à sa diffusion. Au fond, Daniel Derveaux et Lucien Boucher partagent une fascination commune pour la cartographie moderne. Néanmoins, leurs approches diffèrent fondamentalement. Tandis que Lucien Boucher privilégiait l'exotisme, le lointain et l'altérité, Derveaux mise sur le familier, le quotidien et les traditions locales. Cette opposition révèle deux modes opératoires artistiques distincts, qui participent simultanément à la diffusion de cette iconographie moderne auprès des populations françaises. Ces démarches nous démontrent aussi comment un même héritage visuel peut être réinvesti selon des logiques territoriales différentes. Mais qu'en est-il de nos artistes actuels ? Comment les publics d'aujourd'hui s'approprient-ils cet héritage cartographique ?

---

<sup>469</sup> HORNSBY Stephen J., *Picturing America : the golden age of pictorial maps*, Chicago, University of Chicago Press, 2017, 289 p.

<sup>470</sup> LIPOVETSKY Gilles, « Chapitre X. La vague patrimoniale ». *Le sacre de l'authenticité*, Gallimard, 2021. p.323-355.

<sup>471</sup> BACHEARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Editions Quadrige, 2020, 416 p.

<sup>472</sup> WUNENBURGER Jean-Jacques, « Bachelard, une phénoménologie de la spatialité : La poétique de l'espace de Bachelard et ses effets scénographiques ». *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 20, 2017. p. 99-111.

## CHAPITRE 3 : LA RECEPTIVITE CHEZ LES ARTISTES ET LES PUBLICS DU XXI<sup>E</sup> SIECLE

Lucien Boucher et Daniel Derveaux illustraient deux moyens culturels d'éprouver de l'engouement artistique pour la cartographie moderne. Cependant, les approches se sont considérablement renouvelées au XXI<sup>e</sup> siècle, et de nouveaux artistes s'orientent toujours vers cette même assimilation iconographique. Mais quelles sont cette fois-ci réellement les modalités de ce processus contemporain ? Pour répondre à cette question, nous avons élaboré deux questionnaires distincts. Le premier s'adresse à des artistes contemporains que nous avons interrogé, tandis que le second vise un public évoluant à l'intersection de différents champs culturels, à savoir les étudiants.

### I – Les sensibilités cartographiques de quatre artistes français

Nous avons soumis un questionnaire à quatre artistes français, chacun ayant réalisé une ou plusieurs cartes s'inspirant, de manière volontaire ou non, de l'iconographie des cartes maritimes modernes. L'analyse portera, pour chaque artiste, sur la manière dont cette iconographie est mobilisée dans leurs œuvres, sur leurs connaissances des cartes modernes, ainsi que sur leurs autres sources d'inspiration. Une brève conclusion viendra synthétiser ces éléments.

Le questionnaire en lui-même comportait une série de questions ouvertes, permettant des réponses développées et réflexives. Ce dispositif visait à recueillir des retours qualitatifs de la part des artistes, en complément d'une approche plus quantitative réservée aux publics, qui sera examinée ultérieurement. L'intégralité des réponses des artistes a été retranscrite dans l'ensemble de l'annexe M.

#### LISTE DES QUESTIONS POSÉES :

1. Pouvez-vous vous présenter brièvement, vous et votre univers artistique ? (et éventuellement votre parcours professionnel)
2. Que souhaitez-vous transmettre à travers vos œuvres ? Avez-vous une thématique de prédilection ? Quelles émotions cherchez-vous à faire ressentir à votre public ?
3. Avez-vous une sensibilité particulière pour la cartographie, son univers et son histoire ?
4. Quelles ont été vos principales sources d'inspiration pour votre œuvre cartographique ?
5. Qu'avez-vous ressenti lors de la création de cette œuvre cartographique ? Et que ressentez-vous aujourd'hui en l'observant ?

## PARTIE II – Une assimilation iconographique par les artistes contemporains

6. Quels étaient vos objectifs ou intentions à l'origine de cette œuvre cartographique ? Dans quel contexte a-t-elle été réalisée ? Est-ce une œuvre unique ou partie d'un ensemble ?
7. En quelques mots, comment décririez-vous l'esthétique de votre carte ?
8. Pour réaliser votre œuvre, avez-vous observé de vraies cartes anciennes ou des sites d'images ? Si oui, lesquels ?
9. Connaissez-vous certains cartographes de la période moderne ? (Choix parmi une grille)
  - a. Gérald et Rumold MERCATOR
  - b. Abraham ORTELIUS
  - c. Olaus MAGNUS
  - d. Sébastien MÜNSTER
  - e. Pierre DE VAULX
  - f. Willem et Joan BLAEU
  - g. Pierre DESCÉLIERS
  - h. Guillaume LE TESTU
  - i. Pedro et Jorge REINEL
  - j. Lopo HOMEM
  - k. Jodocus HONDIUS
  - l. Je n'en connais aucun..!
10. Reconnaissiez-vous certaines cartes anciennes de la période moderne ? (Choix parmi une grille)
  - a. MERCATOR Rumold, *Orbis terrae compendiosa descriptio* (...), 1587.
  - b. ORTELIUS Abraham, *Theatrum Orbis Terrarum*, "Islandia", 1590.
  - c. MAGNUS Olaus, *Carta Marina*, 1539
  - d. MUNSTER Sébastien, *Typus orbis universalis*, 1550.
  - e. BLAEU Willem, *Nova totius terrarum orbis geographica* (...), 1630.
  - f. Pierre de VAULX, *Carte de l'océan Atlantique*, 1613.
  - g. REINEL Pedro et Jorge, HOMEM Lopo, "Atlas Miller", feuille 5, 1519.
  - h. DESCÉLIERS Pierre, *Planisphère*, 1550.
  - i. Je n'en connais aucune
11. Que ressentez-vous en observant ces cartes anciennes ? Qu'est-ce qu'elles vous inspirent pour votre travail ?
12. Avez-vous déjà assisté à des expositions patrimoniales mettant en valeur des cartes maritimes modernes ? Qu'en avez-vous retenu ?
13. Avez-vous déjà consulté des cartes anciennes similaires en bibliothèque ou en ligne ? En avez-vous déjà reproduit une ?
14. Qu'est-ce qui vous plaît le plus dans ces cartes anciennes ? (Choix parmi une grille)
  - a. Les couleurs utilisées
  - b. Les créatures marines et / ou imaginaires
  - c. Les navires à voiles qui sont représentés
  - d. Les cartouches (titres ornements des cartes)
  - e. Les phylactères (ornement en parchemin derrière les titres)
  - f. La manière de représenter à échelle variable les forêts, les montagnes, les personnages etc.
  - g. La typographie utilisée pour les noms de lieux
  - h. Les blasons
  - i. L'imaginaire visuel des cartographes de l'époque
  - j. Rien du tout
15. Quels motifs iconographiques aimez-vous particulièrement intégrer dans vos œuvres cartographiques, et pourquoi ?
16. Adoptez-vous des techniques de vieillissement du papier pour donner un aspect ancien à vos cartes ?
17. Connaissez-vous d'autres artistes qui utilisent une iconographie proche des anciennes cartes maritimes ou imaginaires ?
18. Connaissez-vous des cartes imaginaires issues d'œuvres littéraires, narratives ou vidéoludiques ?
19. Quelles œuvres littéraires, fantaisistes ou vidéoludiques utilisant des cartes imaginaires vous plaisent particulièrement ou ont marqué votre imaginaire ?
20. Avez-vous des commentaires à partager concernant ce questionnaire, votre univers artistique ou la carte que vous avez réalisée ?

*A - Claire Fanjul et sa Grande Terra Incognita*

L'artiste Claire Fanjul se présente comme plasticienne, dessinatrice et graveur, dotée d'une formation doctorale en Arts Plastiques. Elle privilégie tout particulièrement la représentation d'univers figuratifs, imaginaires et narratifs. Son objectif artistique consiste à « tourner en dérision les dérives de la société actuelle »<sup>473</sup> comme le consumérisme ou les réseaux sociaux. Par son art, elle questionne l'exploration des planètes potentiellement habitables, développant une « quête d'un nouvel Eldorado »<sup>474</sup>, notamment par ses sphères dessinées nommées *Utopia*.

L'œuvre qui retient notre attention est sa *Grande Terra Incognita*, création « dessinée à l'encre et à la plume » lors du confinement de 2020. Cette œuvre unique s'inscrit dans un ensemble artistique de différents formats. Ses œuvres cartographiques ont fait l'objet d'expositions, notamment à l'exposition *Animaux fantastiques* au musée du Louvre-Lens et l'exposition *Créatures, bestiaires fantastiques de la bande dessinée* au Musée des Beaux-Arts de Calais. Sa *Grande Terra Incognita* développe notamment une esthétique valorisant les monstres au cœur d'une planète fantasmée par l'artiste, un territoire qui lui reste à explorer. Sa narration artistique s'apparente à ce qu'elle nomme des *saynètes*, autrement dit une multitude de petites pièces comiques. Elle mobilise particulièrement hachures, traits et pointillés pour représenter ces territoires rêvés, en évitant volontairement l'effet de perspective. Pour elle, il s'agissait avant tout « d'un travail d'accumulations de références à la culture pop et aux vestiges du passé »<sup>475</sup>.

Ces vestiges du passé transparaissent fortement dans l'œuvre cartographique de Claire Fanjul, comme le confirment ses modalités d'inspiration. Cette création puise dans la « cartographie des conquistadors, du quinzième, seizième siècle » selon ses propres déclarations dans une présentation vidéo<sup>476</sup>. Elle confirme par ailleurs s'être inspirée de véritables cartes anciennes, que ce soit par l'intermédiaire d'expositions ou sur Instagram via les hashtags *antiquemaps* et *cartography*. Elle a également effectué des recherches « dans les livres d'art et sur le site de la BnF »<sup>477</sup>. Cette démarche lui a permis de découvrir les cartes portulans, et leur iconographie merveilleuse. Néanmoins, Claire Fanjul précise

---

<sup>473</sup> Réponse de Claire Fanjul à la question 2

<sup>474</sup> Réponse de Claire Fanjul à la question 2

<sup>475</sup> Réponse de Claire Fanjul à la question 6

<sup>476</sup> Interview de Claire Fanjul au Musée des Beaux-Arts de Calais : <https://www.facebook.com/watch/?v=428121122202277>

<sup>477</sup> Réponse de Claire Fanjul à la question 8.

qu'elle ne reproduit pas directement ces cartes anciennes. Elle préfère inventer un monde à explorer tout en reconnaissant leur rôle comme « source d'inspiration inépuisable »<sup>478</sup>.

D'après ses réponses, elle semble connaître Ortelius, Magnus, De Vaulx et Desceliers, ainsi que leurs cartes respectives. Nous retrouvons ici deux cartographes canonisés par la recherche et deux cartographes français ayant réalisé des cartes portulans mises en valeur aujourd'hui. Son œuvre *Grande Terra Incognita* a d'ailleurs été exposée à proximité d'une réplique de la *Carta Marina* de Magnus, révélant un rapprochement iconographique et esthétique entre ces deux créations. Elle se déclare particulièrement « sensible au travail du graveur au burin qui a exécuté ces planches et à l'univers créatif du concepteur, du cartographe »<sup>479</sup>. Ce qui la séduit le plus dans l'iconographie des cartes anciennes concerne surtout les créatures imaginaires, les représentations figuratives ainsi que l'imaginaire visuel de l'époque, qui raconte une forme d'histoire pour elle.

Claire Fanjul développe ainsi une pratique créative consistant à inventer des planètes à explorer. Le fait que son œuvre ait été exposée aux côtés de gravures cartographiques originales l'a également marquée, constituant un « lien émouvant entre le passé et le présent »<sup>480</sup>. Si l'artiste se réapproprie cette iconographie ancienne, elle souhaite proposer des univers cartographiques ayant des références contemporaines. Elle privilégie le mélange entre l'attrait des cartes portulans modernes, avec la culture populaire actuelle. Cette approche constitue pour elle une manière de « plonger le spectateur dans un monde étonnant, troublant, introspectif »<sup>481</sup>. Nous invitant à réfléchir sur notre consumérisme et nos habitats, les œuvres de l'artiste constituent une forme d'actualisation esthétique et signifiante de la cartographie moderne.

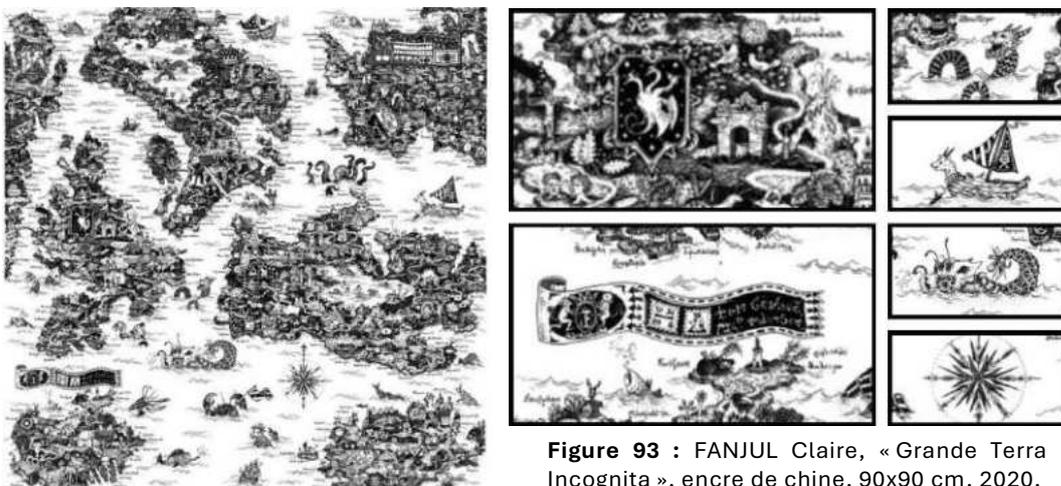


Figure 93 : FANJUL Claire, « Grande Terra Incognita », encre de chine, 90x90 cm, 2020.

<sup>478</sup> Réponse de Claire Fanjul à la question 13.

<sup>479</sup> Réponse de Claire Fanjul à la question 11.

<sup>480</sup> Réponse de Claire Fanjul à la question 12.

<sup>481</sup> Réponse de Claire Fanjul à la question 2.

*B – Le Cartographe Noir et les Portulans de la Mémoire*

*Le Cartographe Noir* se distingue comme un cartographe-illustrateur spécialisé dans la création de cartes marines contemporaines. Il mélange l'esthétique cartographique ancienne à une sensibilité profondément intime. Son travail se caractérise par une approche originale qui consiste à illustrer les souvenirs individuels et collectifs, en les insérant allégoriquement dans des représentations cartographiques. Sa notoriété s'est établie sur Instagram<sup>482</sup> grâce à ses *Portulans de la Mémoire*.

Les *Portulans de la Mémoire* représentent des œuvres cartographiques singulières qui retracent « un tout ou une partie de la vie d'une personne afin que celle-ci ait plaisir à se perdre et se retrouver allégoriquement sur une carte marine »<sup>483</sup>. Chaque élément cartographié constitue une référence personnelle significative pour l'individu ou le groupe social représenté. Ces œuvres, empreintes d'une sensibilité émotionnelle particulière, sont réalisées sur commande « par des gens qui connaissent son travail ou qui veulent offrir une carte sur mesure à quelqu'un »<sup>484</sup>. L'artiste insiste sur l'uniformité visuelle caractérisant sa production, affirmant que « tout dans ses portulans, aussi divers d'inspirations qu'ils soient, forment un ensemble cartographique cohérent »<sup>485</sup>.

Cette uniformisation visuelle puise intrinsèquement ses sources dans les cartes anciennes. En effet, *Le Cartographe Noir* dispose d'une documentation substantielle comprenant livres, recueils cartographiques et des captures d'écran réalisées depuis son compte Instagram<sup>486</sup>. Ses thématiques s'inspirent de la cartographie des XVIIe et XVIIIe siècles, mais aussi de gravures anciennes, d'ornements et de l'imagerie publicitaire des XIXe et début XXe siècles. À l'instar de Claire Fanjul, il ne reproduit jamais fidèlement une carte existante. Ses créations résultent toujours « d'un assemblage de plusieurs inspirations »<sup>487</sup>, selon un processus iconographique de bricolage symbolique<sup>488</sup>. Il puise dans des cartes disparates, permettant alors de retrouver sur un même *portulan* un bateau du XVIIIe siècle, un ornement du XIXe siècle ainsi qu'un cartouche du XVIe siècle.

Cet illustrateur manifeste donc une orientation résolument tournée vers le passé, et son imaginaire visuel. Mais il manifeste également une forte attirance pour la

<sup>482</sup> Lien de sa page Instagram : <https://www.instagram.com/lecartographenoir/>

<sup>483</sup> Réponse du Cartographe Noir à la question 2.

<sup>484</sup> Réponse du Cartographe Noir à la question 6.

<sup>485</sup> Réponse du Cartographe Noir à la question 6.

<sup>486</sup> Réponse du Cartographe Noir à la question 8.

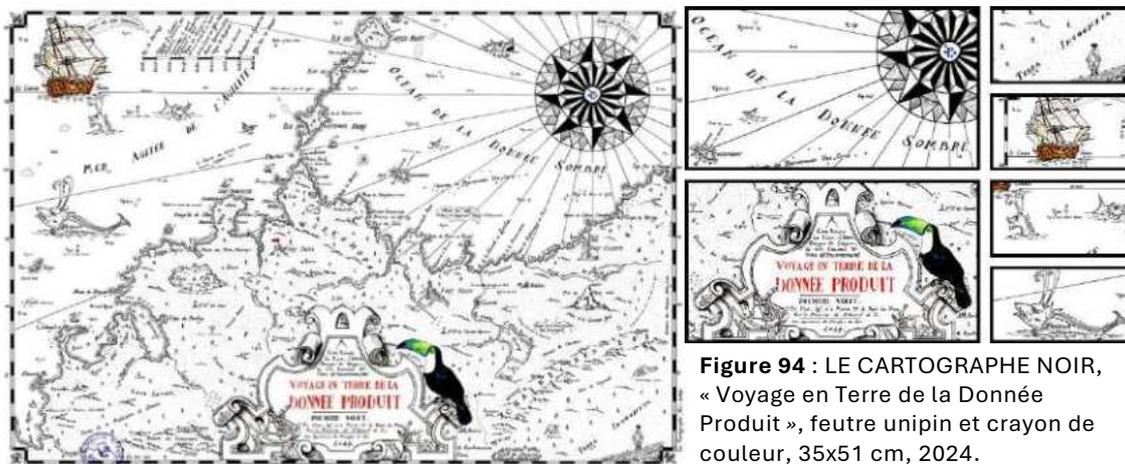
<sup>487</sup> Réponse du Cartographe Noir à la question 13.

<sup>488</sup> ZINK Michel, « Bricoler à bonne distance », *La lettre du Collège de France*, Hors-série 2, 2008, pp. 26-28.

cartographie imaginaire, notamment les cartes de Tolkien et de Stevenson. En effet, la *Terre du Milieu* ou *L'Île au Trésor* semblent exercer une influence dans son imaginaire, aux côtés de d'autres représentations fictionnelles issues de bandes dessinées<sup>489</sup>, d'œuvres de fantasy et de récits d'aventure. Ces cartes imaginaires constituent sans doute une force motrice dans la représentation narrative et typographique des *Portulans de la Mémoire*.

Concernant spécifiquement la cartographie moderne, il s'inspire de cartes qu'il a pu observer directement lors de visites muséales, « qu'il prend souvent en photo pour les ajouter à son album d'inspiration »<sup>490</sup>. Il avoue d'ailleurs acquérir parfois des reproductions de ces cartes. À nos quelques cartes présentées, l'artiste a reconnu les cartes d'Ortelius, de Magnus, de De Vault et de Desceliers. Là-encore, il s'agit de deux cartes qui sont canonisées, et deux cartes portulans prestigieuses valorisées par la BnF. La carte *Islandia* d'Ortelius constitue pour lui un modèle d'inspiration pour la représentation de monstres marins<sup>491</sup>. C'est aussi le cas de Magnus, dont la représentation de la baleine ci-dessous s'inspire explicitement de celle figurant à l'ouest de sa célèbre *Carta Marina*.

Le Cartographe Noir révèle ainsi une attirance marquée pour la cartographie ancienne et imaginaire, éléments centraux de sa production artistique. En outre, l'artiste fusionne harmonieusement la narrativité et la création des cartes imaginaires, avec l'esthétique iconographique des cartes anciennes. Le Cartographe Noir reconnaît, certes, que de nombreuses cartes modernes l'inspirent, mais précise que ce sont « parfois juste des images ou des morceaux de cartouches, et il ne s'intéresse guère aux titres et aux auteurs »<sup>492</sup>. C'est donc, là-encore, l'attrait visuel de la cartographie moderne qui prime sur son contenu historique, un attrait qu'il se réapproprie au service du récit émotionnel.



**Figure 94** : LE CARTOGRAPHE NOIR, « Voyage en Terre de la Donnée Produit », feutre unipin et crayon de couleur, 35x51 cm, 2024.

<sup>489</sup> Réponse du Cartographe Noir à la question 18 et 19.

<sup>490</sup> Réponse du Cartographe Noir à la question 12.

<sup>491</sup> Réponse du Cartographe Noir à la question 11.

<sup>492</sup> Réponse du Cartographe Noir à la question 20.

## C – Eor Glas et les fascinations pour le voyage maritime

Étienne Péran, qui signe sous le pseudonyme d'Eor Glas, a développé une pratique artistique autodidacte enrichie par ses échanges avec des artistes contemporains. Son univers créatif s'articule autour des récits de voyage maritimes, puisant abondamment dans l'œuvre de Jules Verne qu'il évoque comme une grande source d'inspiration<sup>493</sup>. Ses illustrations intègrent les influences de ses pérégrinations asiatiques ainsi que l'empreinte de son territoire breton natal. Tout cela se matérialise par la représentation récurrente d'objets marins et de ports de pêche<sup>494</sup>.

La démarche artistique d'Eor Glas vise à « mettre en valeur une scène du quotidien, ou un objet, en ajoutant une singularité, un petit écart fantastique à la scène »<sup>495</sup>. Son approche est d'ouvrir l'interprétation artistique des spectateurs tout en leur proposant un moment contemplatif suspendu. C'est dans le cadre de *l'Inktober*, défi artistique consistant à réaliser une illustration journalière durant tout le mois d'octobre, qu'est née son illustration intitulée *Vieille Carte*<sup>496</sup>. Cette création singulière, réalisée dans l'élan d'une journée continue, témoigne d'un processus d'immersion où il se laissait « porté par les flots »<sup>497</sup>. Son approche ne relève pas ici d'une démarche cartographique technique mais s'inscrit dans une logique esthétique et contemplative. D'après lui, l'œuvre constitue une invitation au voyage et à la rêverie. Dans la représentation des continents, l'artiste a par exemple intégré des éléments spontanés et imaginaires, en outre tout ce qui lui passait par la tête<sup>498</sup>.

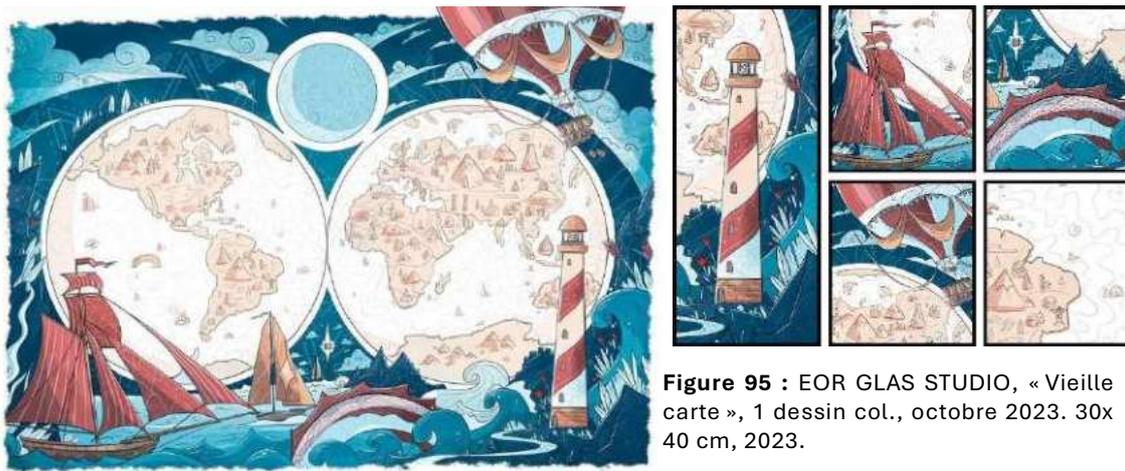


Figure 95 : EOR GLAS STUDIO, « Vieille carte », 1 dessin col., octobre 2023. 30x 40 cm, 2023.

<sup>493</sup> Réponse d'Eor Glas à la question 1.

<sup>494</sup> Réponse d'Eor Glas à la question 1.

<sup>495</sup> Réponse d'Eor Glas à la question 1.

<sup>496</sup> Réponse d'Eor Glas à la question 6.

<sup>497</sup> Réponse d'Eor Glas à la question 5.

<sup>498</sup> Réponse d'Eor Glas à la question 4.

Ses modalités d'inspiration révèlent une approche particulière, puisque l'artiste ne se positionne pas comme spécialiste de l'univers cartographique. Animé par l'intention de susciter l'émotion du voyage, il puise particulièrement dans l'univers vernien, matérialisant « divers moyens transports qui l'inspirent, à la manière de Verne dans son tour du monde en 80 jours »<sup>499</sup>. Son imaginaire cartographique s'inspire aussi d'œuvres comme *Vingt mille lieues sous les mers*<sup>500</sup>. Pour cette carte, il dit s'être inspiré des cartes à double hémisphère, reprenant à peu près les proportions de modèles en ligne, sans connaître les auteurs ni leur contexte<sup>501</sup>.

Concernant son rapport à la cartographie moderne, Eor Glas affirme en avoir consulté de façon superficielle<sup>502</sup>. Toutefois, l'artiste « adore les cartes de représentation erronées, dessinées en des temps où il n'y avait aucune certitude sur la précision des mesures »<sup>503</sup>, tout en se déclarant captivé par les cartes modernes. Ce qui lui plaît particulièrement, c'est leur représentation de créatures marines, de navires à voiles et leur imaginaire visuel d'époque<sup>504</sup>. Paradoxalement, il ne cherche pas l'effet vintage, privilégiant toujours la modernité voire même l'intemporalité.

L'artiste apprécie surtout les cartes marines contemporaines du Service hydrographique et océanographique de la Marine. Il manifeste une sympathie pour les cartes imaginaires, notamment celles dessinées par Jules Verne pour accompagner ses récits. Il aime aussi « les cartes que dessinent à la main les joueurs de Donjons et Dragons, les cartes de mondes fantastiques, les cartes de donjons souterrains »<sup>505</sup>. Dans sa réponse, il valorise particulièrement le fait que « ces joueurs créent des cartes, des environnements pour servir leurs enjeux scénaristiques », révélant son attrait pour la narrativité cartographique.

Étienne Péran développe ainsi une affinité pour les cartes fantasmées issues de l'imagination littéraire, conjuguées à un univers marin et océanique. Ces modalités ont convergé au cœur de sa *Vieille Carte*. Cette approche suggère que l'imaginaire littéraire contemporain joue aussi un rôle déterminant dans l'engouement cartographique. Se pourrait-il alors que ces cartes imaginaires littéraires et ludiques présentent des similarités esthétiques et affectives avec la cartographie moderne ?

---

<sup>499</sup> Réponse d'Eor Glas à la question 4.

<sup>500</sup> Réponse d'Eor Glas à la question 19.

<sup>501</sup> Réponse d'Eor Glas à la question 8.

<sup>502</sup> Réponse d'Eor Glas à la question 13.

<sup>503</sup> Réponse d'Eor Glas à la question 3.

<sup>504</sup> Réponse d'Eor Glas à la question 14.

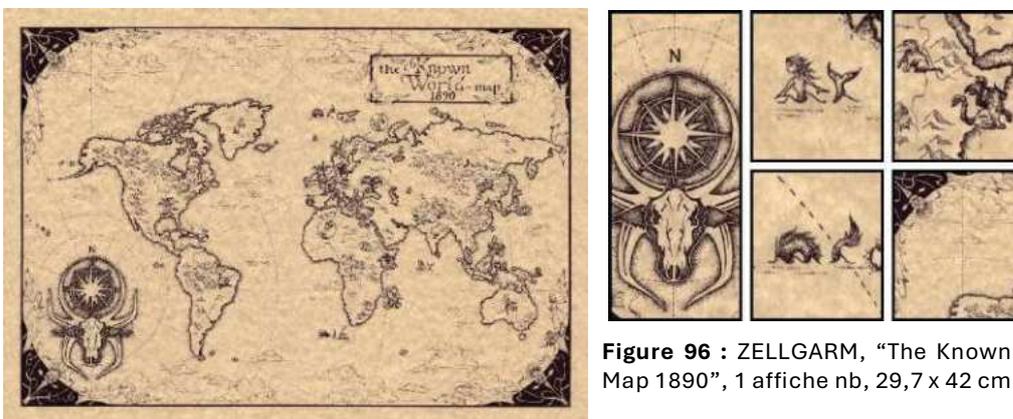
<sup>505</sup> Réponse d'Eor Glas à la question 3.

**D – Zellgarm et l’appréciation d’un bestiaire fantastique**

Zellgarm, également connue sous le nom de Calypso, est une artiste-illustratrice spécialisée dans les « planches anatomiques de créatures fantastiques »<sup>506</sup>. Sa démarche consiste à représenter ces êtres imaginaires de manière encyclopédique, comme s’ils existaient réellement. Avec son conjoint, elle a publié un ouvrage rassemblant ces études sous la forme d’un carnet de voyage<sup>507</sup>, dans lequel figure la carte qui nous intéresse.

Intitulée *The Known World Map 1890*, cette carte représente un planisphère sur lequel l’artiste a réparti les créatures en fonction de leur localisation géographique supposée, telle qu’elle est transmise par leurs légendes. Elle a été conçue comme un outil narratif pour indiquer les territoires explorés par le personnage principal de leur livre. En ce sens, elle n’est pas une œuvre autonome mais s’inscrit dans un ensemble plus vaste, apportant une dimension géographique à une démarche qui se veut à la fois allégorique, scientifique et anatomique. Dans l’ensemble de ses illustrations, Calypso cherche avant tout à susciter une émotion chez le spectateur. Elle ne vise pas une réaction particulière, puisqu’elle laisse l’image agir par elle-même et produire l’effet qui s’impose<sup>508</sup>.

Son rapport à la cartographie est donc assez spécifique. L’artiste évoque le fait d’avoir une collection de quelques cartes, appréciées surtout pour leur valeur visuelle. La réalisation de *The Known World Map 1890* fut complexe, tant par son contenu que par sa forme, mais elle en est fière et affirme vouloir en réaliser d’autres<sup>509</sup>. Elle décrit sa carte comme « ancienne, fine et pointilleuse »<sup>510</sup>, son aspect ancien tenant surtout au choix d’un papier parcheminé. Contrairement à d’autres œuvres où elle emploie des taches d’encre pour accentuer l’effet de carnet de voyage, elle a cherché à privilégier ici la lisibilité.



**Figure 96** : ZELLGARM, “The Known World Map 1890”, 1 affiche nb, 29,7 x 42 cm, 2020.

<sup>506</sup> Réponse de Zellgarm à la question 1.

<sup>507</sup> Réponse de Zellgarm à la question 1.

<sup>508</sup> Réponse de Zellgarm à la question 2.

<sup>509</sup> Réponse de Zellgarm à la question 5.

<sup>510</sup> Réponse de Zellgarm à la question 7.

Mais l'inspiration de Calypso s'enracine surtout dans les cartes imaginaires. Pour créer sa carte, elle affirme s'être particulièrement nourrie des univers de fantasy, citant en notamment *Donjons & Dragons*, *Game of Thrones* et *Le Seigneur des Anneaux*<sup>511</sup>. Son imaginaire visuel est également marqué par les jeux vidéo (*Skyrim*, *The Witcher III*) ainsi que par le cinéma et la littérature (*Le Seigneur des Anneaux*, *Game of Thrones*, *Narnia*)<sup>512</sup>. Ces œuvres disposent de cartes imaginaires, autrement dit de représentations cartographiques qui miment l'objectivité de la cartographie traditionnelle en représentant des territoires fictionnels<sup>513</sup>. Pour la réalisation de sa carte, elle s'est ainsi tournée vers des recherches en ligne, entrant des mots-clés comme *fantasy maps*. Ce goût pour l'illustration de créatures fantastiques rejoint aussi une appréciation esthétique de la cartographie moderne. Parmi les cartes montrées, elle semble avoir apprécié les représentations visuelles de créatures, de navires, de blasons ou encore de phylactères<sup>514</sup>.

Mais sa proximité affective avec la cartographie moderne reste beaucoup plus distendue. Elle reconnaît visuellement certaines cartes, comme celle de Münster, Mercator, Magnus ou Desceliers, sans toutefois en connaître les auteurs. Les sources qu'elle mobilise proviennent essentiellement de recherches en ligne associées à des mots-clés tels que *ancient maps*, *1890 map* ou *fantasy map*<sup>515</sup>. De ces références, elle ne retient pas tant une rigueur documentaire que la recherche d'une atmosphère iconographique, porteuse d'inspiration. Elle explique toutefois que la contemplation de ces cartes anciennes éveille chez elle une envie de voyage et relance sa motivation à dessiner<sup>516</sup>.

Ainsi, l'univers iconographique de Zellgarm semble puiser davantage dans la cartographie de fantasy que dans la cartographie moderne. Les cartes imaginaires contemporaines, très présentes dans la culture populaire, nourrissent son travail de manière plus marquante que les modèles savants de la cartographie historique. Son rapport se distingue ainsi nettement de celui des autres artistes interrogés. La proximité formelle entre sa production et certaines modalités iconographiques héritées de la cartographie moderne paraît relever d'une continuité indirecte. Ce sont sans doute les cartes de fantasy qui ont intégré et popularisé ces motifs, avant que des artistes contemporains, tels que Calypso, ne s'en emparent à leur tour pour leurs œuvres.

<sup>511</sup> Réponse de Zellgarm à la question 4.

<sup>512</sup> Réponse de Zellgarm à la question 18.

<sup>513</sup> GAREL-GRISLIN Julie, « Les coordonnées de la fiction : ce que la carte fait au récit ». Revue de la BNF, 2019/2 n° 59, 2019. pp. 22-30.

<sup>514</sup> Réponse de Zellgarm à la question 14.

<sup>515</sup> Réponse de Zellgarm à la question 8.

<sup>516</sup> Réponse de Zellgarm à la question 11.

*E – Une conclusion aux sensibilités cartographiques des artistes*

L'analyse des pratiques artistiques contemporaines révèle un processus fascinant de circulation et de réappropriation de l'iconographie cartographique moderne. Ce phénomène témoigne de la vitalité d'un répertoire visuel séculaire qui continue d'irriguer aujourd'hui la création contemporaine. Qu'ils manifestent une inspiration explicite comme Lucien Boucher, Daniel Derveaux, Claire Fanjul ou le Cartographe Noir, ou qu'ils intègrent plus subtilement ces codes comme Eor Glas et Zellgarm, tous puisent dans ce fonds iconographique commun fait de navires, de roses des vents et de créatures marines. Cette permanence révèle la force symbolique de ces éléments qui transcendent leur fonction première pour devenir de véritables archétypes visuels de l'attrait du voyage.

Cette réappropriation procède en réalité d'un processus sémiotique complexe, où chaque artiste attribue de nouveaux signifiés au signifiant matériel des cartes modernes. L'esthétique cartographique des *Grandes Découvertes* devient alors le véhicule de nouvelles expressions contemporaines : quête d'exotisme, valorisation du territoire local, critique du consumérisme, support des émotions individuelles, exploration maritime ou encore sublimation du bestiaire fantastique. Cette plasticité révèle la richesse de ce répertoire cartographique qui fonctionne comme un langage universel de l'imaginaire géographique. La distinction entre artistes à inspiration explicite et ceux immergés dans l'univers de la cartographie imaginaire suggère toutefois une double filiation. Nous y retrouvons l'héritage direct de la cartographie moderne d'une part, et la tradition des cartes imaginaires d'autre part.

Cette seconde filiation révèle que les cartes imaginaires ont acquis une autonomie dans leur reconnaissance esthétique, ce qui en font potentiellement des modèles. Ces cartes constituent désormais un corpus de référence autonome, suggérant l'émergence d'un nouveau paradigme où se mêlent références historiques et créations fictionnelles. Tout ce processus observé nous aura surtout dévoilé la capacité de l'iconographie cartographique à fonctionner comme vecteur de voyage et d'altérité, permettant « d'être un peu à la fois ici et ailleurs en même temps »<sup>517</sup>. Mais cette observation ouvre une interrogation concernant la réception de ces cartes modernes, et de leur parallèle avec les cartes imaginaires diffusées aujourd'hui.

---

<sup>517</sup> ROBERT Pascal, *Polyptique : Pour une anthropologie communicationnelle des images*, Paris, Hermann, 2015, p. 20

## II – Les sensibilités cartographiques des publics étudiants

Si connaître la réceptivité de cette iconographie chez les artistes constitue un premier niveau d'analyse, élargir notre perspective vers les publics permet également d'identifier le niveau d'engouement culturel pour ces cartes. Au cœur de la ville de Lyon, et par l'intermédiaire des réseaux sociaux, nous avons interrogé des publics majoritairement étudiants afin de cerner leurs sensibilités face à l'iconographie cartographique moderne.

### *A – Un questionnaire vers les étudiants : enjeux et processus*

Le choix d'élaboration d'un questionnaire destiné aux étudiants peut introduire un biais méthodologique puisqu'il ne s'agit pas de données récupérées auprès de l'ensemble de la population, mais bien d'un public spécifiquement ciblé. Cette orientation s'explique toutefois par la caractérisation sociale des étudiants qui, selon Pierre Bourdieu, constituent un groupe doté d'un capital culturel spécifique et s'inscrivent dans un ensemble culturel tout particulier<sup>518</sup>. Nous avons démontré au cours des parties précédentes que la cartographie relève de l'essor des champs scientifique et littéraire. Différents acteurs participent donc à son évolution, des cartographes aux chercheurs en passant par les artistes. Par ailleurs, la cartographie s'incarne aujourd'hui largement au cœur du champ littéraire comme nous le verrons ultérieurement. Mais elle s'incarne aussi au cœur du champ universitaire, et de ses objets socio-culturels très proches des champs précédemment cités. Les étudiants aussi sont alors susceptibles de nous apporter des réponses intéressantes grâce à leur potentiel attrait culturel pour ces cartes anciennes.

Cela permettait aussi d'éviter de biaiser les résultats d'un questionnaire tourné vers toute la population puisque nos réseaux de transmission du questionnaire étaient avant tout appropriés par les étudiants. C'est aussi pourquoi nous avons privilégié seulement l'approche étudiante. À ce sujet, nous avons pu utiliser les réseaux sociaux, comme Etudiants de Lyon ou Etudiants de Strasbourg, pour diffuser le questionnaire au plus grand nombre. Et nous avons utilisé différentes bibliothèques, accompagnées d'un puzzle cartographique et d'une affiche avec un QR Code, pour inviter la population étudiante à répondre aux quelques questions données. Plus intéressant encore, c'est que la

---

<sup>518</sup> MACHÉREY Pierre, « L'Université sans les étudiants : l'"Homo academicus" de Bourdieu », *La philosophie au sens large*, 2010. Consultable à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.58079/su6d>

dénomination « étudiant » est très large, et concerne une diversité de spécialités et de domaines académiques, mais aussi de classes sociales. À cause d'un oubli de ma part, je n'ai pu récolter qu'assez peu d'information sur leur filière d'étude, ajoutée à posteriori. Mais avec la vingtaine de réponse reçue sur les 66 sondés, nous pouvons voir que des étudiants en droit, en médecine, en audiovisuel, en musique, en langues étrangères ou encore en histoire ont répondu à notre questionnaire. Des étudiants de l'Enssib ont aussi été sondés, ces derniers venant de filières académiques très distinctes.

Les étudiants ont répondu à pas moins de vingt questions<sup>519</sup>, demandant à la fois de cocher des cases, mais aussi d'apporter leur propre réflexion sur les éléments cartographiques présentés. Le questionnaire s'accompagnait d'un PDF consultable, permettant de visualiser dans un premier temps les cartes modernes pour les premières questions, et les quelques cartes imaginaires pour la fin du questionnaire. Nous avons reçu soixante-six réponses, visant majoritairement des publics de Lyon et de Strasbourg. Il convient de rappeler alors que ce sont des étudiants proches des structures culturelles que sont les bibliothèques et les musées. Ce questionnaire n'est donc pas valable pour tout le territoire français, que ce soit pour sa population active ou encore ses zones rurales. L'ensemble des réponses seront disponibles dans l'annexe N, mais nous avons effectué notre analyse en veillant à structurer les réponses apportées pour chaque question posée.

Nous ne manquerons pas de rappeler ces fameuses questions, à chaque continuité de notre analyse quantitative et qualitative. La première question, servant d'introduction,



**Figure 97 :** Graphique montrant les réponses cochées de la question 1 : « Avez-vous un intérêt particulier pour les cartes anciennes ? » – Réalisation : Guerillot

était la suivante : « Avez-vous un intérêt particulier pour les cartes anciennes ? ». Parmi quatre propositions de réponses, voici ce qui est ressorti de cette première interrogation avec la Figure 97. Il semblerait qu'à grande majorité avec 62,1%, les publics sondés n'éprouvent pas d'intérêt pour les cartes anciennes, mais trouvent le sujet tout de même intéressant. Le plus surprenant est sans doute ces 30,3% des publics sondés, qui se disent être intéressés pour les cartes anciennes « surtout pour leur forme visuelle ». Et seulement 6% se disent avoir un intérêt pour le contenu historique de la cartographie ancienne.

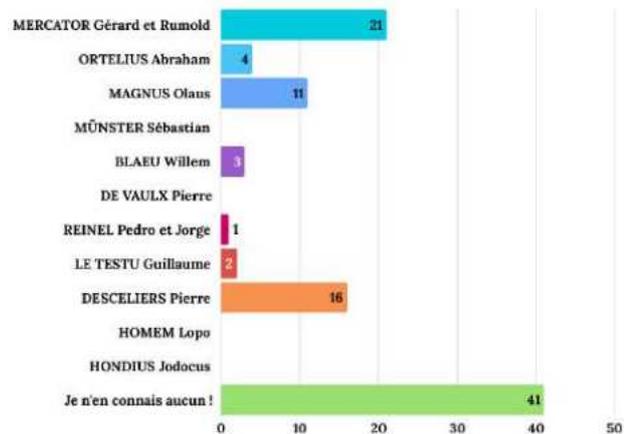
<sup>519</sup> Liste des questions en Annexe X. Et lien du questionnaire : [https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfjc7NSKU4VCn8C3XRYs2k8BQKByF\\_CWy8hutMLKnU7JvaGYA/viewform?usp=header](https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfjc7NSKU4VCn8C3XRYs2k8BQKByF_CWy8hutMLKnU7JvaGYA/viewform?usp=header)

**B – Une connaissance du contenu cartographique moderne ?**

Il semblerait donc que les personnes sondées puissent éprouver un intérêt pour l’histoire des cartes, mais davantage pour leur forme visuelle que pour leur contenu. Cette tendance se confirme d’autant plus dans les questions portant sur la cartographie moderne. La question 2 était la suivante : « Peut-être connaissez-vous l’un de ces cartographes ? ». Nous avons proposé onze cartographes largement valorisés par les bibliothèques et les ouvrages académiques, incluant des producteurs de portulans aujourd’hui mis en valeur par la BnF. Les résultats se révèlent assez surprenants puisque sur les soixante-six personnes sondées, 41 disent n’en connaître aucun, soit 62% des personnes interrogées. Néanmoins,

certain cartographes parviennent à sortir du lot. Sans surprise, il s’agit des trois cartographes régulièrement canonisés dans les institutions culturelles et académiques<sup>520</sup>. Nous retrouvons Gérard et Rumold Mercator, avec 21 personnes qui disent les connaître au moins de nom. Puis le cartographe suédois Olaus Magnus avec 11 personnes, soit 16,7% des sondés. Enfin, Abraham Ortelius obtient quatre reconnaissances soit 6,1%. Certains cartographes de portulans comme Guillaume Le Testu ou Pierre de Vault ont également été reconnus, liés sans doute au travail de valorisation effectué à la BnF<sup>521</sup>.

Ces 62% de méconnaissance révèlent toutefois que ces cartographes demeurent populaires avant tout dans leur discipline respective. Contrairement aux explorateurs qui font l’objet d’une plus grande valorisation culturelle<sup>522</sup>, les cartographes modernes restent isolés sur le plan de la connaissance générale. Mais cette méconnaissance des créateurs contraste paradoxalement avec une meilleure reconnaissance de leurs œuvres respectives. À notre troisième question : « Avez-vous déjà perçu ces quelques cartes anciennes de la



**Figure 98** : Graphique montrant les réponses cochées de la question 2 du questionnaire : « Connaissez-vous l’un de ces cartographes ? » – Réalisation : Guerillot

Ces 62% de méconnaissance révèlent toutefois que ces cartographes demeurent populaires avant tout dans leur discipline respective. Contrairement aux explorateurs qui font l’objet d’une plus grande valorisation culturelle<sup>522</sup>, les cartographes modernes restent isolés sur le plan de la connaissance générale. Mais cette méconnaissance des créateurs contraste paradoxalement avec une meilleure reconnaissance de leurs œuvres respectives. À notre troisième question : « Avez-vous déjà perçu ces quelques cartes anciennes de la

<sup>520</sup> Comme démontré dans notre seconde partie sur la *Mise en lumière des cartes maritimes modernes*

<sup>521</sup> HOFMANN Catherine, « Fascination des portulans : historiographie et collections », *L’âge d’or des cartes marines : quand l’Europe découvrait le monde*, BnF, Paris, Le Seuil, 2012, pp.18-29.

<sup>522</sup> Il suffit de voir les ouvrages qui sont édités, pour mettre en valeur les figures de Christophe Colomb, Magellan, Bougainville, Marco Polo ou encore Vasco de Gama.

période moderne ? », seulement 24% cette fois-ci des personnes sondées dit ne connaître aucune de ces cartes. Sans surprise, la carte de Rumold Mercator (Annexe C.6) arrive en



**Figure 99** : Graphique montrant les réponses cochées de la question 3 du questionnaire : « Reconnaissez-vous ces cartes anciennes de la période moderne ? » – Réalisation : Guerillot

phénomène illustre une forme de circulation autonome des images, détachées clairement de leur contexte de production original<sup>523</sup>. Ortelius et sa carte *Islandia* ainsi que Magnus et sa *Carta Marina*, se retrouvent en troisième et quatrième position.

Cette dynamique souligne une forme de canonisation culturelle de ces cartographes, mais surtout de leurs productions cartographiques. Pour vérifier cette tendance esthétique particulière, nous avons aussi demandé : « Parmi les 8 cartes précédentes, d'un point de vue esthétique et visuel, laquelle préféreriez-vous ? ». La carte *Islandia* d'Ortelius (Annexe C.7Bis) l'emporte avec 25,8% des suffrages, les réponses insistant particulièrement sur son iconographie monstrueuse et fantastique. Elle est suivie par la *Carta Marina* d'Olaus Magnus (Annexe D.2) avec 21,2% des voix, appréciée pour la richesse de ses détails et son visuel coloré. En troisième place, la carte *Nova Totius Terrarum* de Willem Blaeu (Annexe C.1-Bis) obtient 19,7% des suffrages, appréciée pour son encadrement décoratif et son travail de précision. Tous ces résultats démontrent que plusieurs cartographes modernes sont reconnus spécifiquement pour leur esthétisme cartographique. Mais plus que leur nom, ce sont leurs œuvres très marquantes, sur le plan visuel, qui circulent en réalité auprès des publics étudiants aujourd'hui. À la manière des images qui circulent de façon exponentielle dans notre société contemporaine<sup>524</sup>, les cartes modernes s'insèrent dans l'imaginaire de chacun en se détachant de leur contexte d'origine. Mais comment ces étudiants ont-ils pu connaître ces cartes anciennes ? Auprès des artistes actuels ? Des institutions culturelles ? Ou encore peut-être grâce aux ouvrages et conférences ?

<sup>523</sup> SHEN Shiming, *De l'image au symbole : Comment une image survit-elle à l'ère du numérique ?*, Thèse doctorale, SIC. Lab Méditerranée. Soutenue le 31 janvier 2025, p. 109

<sup>524</sup> BRUNET François, « Théorie et politique des images : W. J. T. Mitchell et les études de visual culture ». *Études anglaises*, 2005/1, Tome 58, 2005. pp. 82-93.

## C – Les modalités de circulation contemporaine des cartes modernes

L'enjeu des sciences de l'information, notamment en sémiotique, consiste aujourd'hui à comprendre les configurations des régimes de diffusion et de circulation du visuel<sup>525</sup>. Dans cette perspective, nous avons consolidé plusieurs questions au cœur de notre questionnaire pour appréhender leur circulation dans la sphère du XXI<sup>e</sup> siècle.

La question 4 nous permettait justement de comprendre la réceptivité visuelle de ces cartes : « Si vous avez reconnu certaines de ces cartes, même juste visuellement, dans quel cadre les avez-vous vues ? ». Les cinquante réponses données révèlent une diversité assez surprenante. Parmi ces réponses, trente-six affirment les avoir vues durant leurs cours scolaires et académiques. Le monde académique mais aussi scolaire jouait donc bien un rôle déterminant dans la circulation visuelle des cartes modernes.



**Figure 100** : Graphique montrant les réponses cochées de la question 4 du questionnaire : « Si vous avez reconnu certaines de ces cartes, même juste visuellement, dans quel cadre les avez-vous vues ? » – Réalisation : Guerillot

Plus intéressant encore, les livres eux-mêmes participent grandement à ce mouvement iconographique, que ce soit par leur contenu (9 personnes) mais surtout par leur couverture (16 personnes) qui sollicite grandement la mémoire visuelle. Cette observation nous montre comment la couverture devient un objet culturel, puisqu'elle constitue elle-même un seuil déterminant dans la réception d'un contenu spécifique<sup>526</sup>

Les expositions (22 personnes) jouent également un rôle de vitrine au cœur de lieux publics et culturels. Face à la question 8, « Avez-vous souvenir d'avoir assisté à une exposition présentant ces cartes anciennes ? », une dizaine de personnes répondent positivement. Concernant les institutions valorisant ces cartes, ce sont particulièrement les bibliothèques qui ressortent parmi les réponses comme avec la Bibliothèque Municipale de Lyon et son exposition de 2024, *Représenter le lointain* (Annexe 47). Nous retrouvons aussi la Bibliothèque nationale de France avec ses expositions successives, ou encore la Bibliothèque nationale et Universitaire et son exposition de 2019, *Hors du monde : la carte et l'imaginaire* (Annexe 46)

<sup>525</sup> BONACCORSI Julia, « Pratiquer les images en Sciences de l'information et de la communication : semiose, *eikones*, montage », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 3, 2013.

<sup>526</sup> PLU Christine, *Couvertures, la porte vers la lecture ?*, 2021, HAL

Cependant, la question 7, « Ces cartes anciennes vous rappellent-elles d'autres cartes que vous connaissez personnellement ? », révèle une dynamique inattendue. Les



**Figure 101** : Graphique montrant les réponses cochées de la question 7 du questionnaire : « Ces cartes anciennes vous rappellent-elles d'autres cartes que vous connaissez personnellement ? » – Réalisation : Guerillot

personnes interrogées les rapprochent massivement des cartes imaginaires contemporaines. Il s'agit de cartes représentant un territoire fictif et rendant tangible un univers imaginaire dédié grâce à la logique géographique<sup>527</sup>. Parmi les cinquante réponses données, quatorze

affirment que les cartes modernes leur font penser aux cartes de fantasy, et huit établissent une similarité avec les cartes de jeux vidéo. Les cartes imaginaires, en rouge sur le graphique, représentent alors près de la moitié des réponses données. Cette tendance illustre une forme de déplacement des modèles iconographiques de la culture savante des cartographes vers la culture populaire des œuvres fantaisistes et ludiques. Ces réponses présupposent aussi l'importance du pouvoir de la fiction, qui semble jouer un rôle déterminant dans cette diffusion iconographique.

#### ***D– Un engouement culturel autour des cartes imaginaires ?***

Nous savions que les cartes imaginaires pouvaient être associées aux cartes modernes par une iconographie semblable, mais pas au point d'obtenir des résultats si probants. Nous avons aussi préparé des questions autour des cartes imaginaires contemporaines pour connaître les sensibilités des étudiants à ce sujet. Il s'agissait d'abord d'évaluer l'intimité globale que pouvaient entretenir nos personnes sondées avec les cartes imaginaires contemporaines. À la question « Appréciez-vous les cartes imaginaires de façon générale ? » (Annexe N.12), les résultats démontrent une affection particulière pour cette typologie cartographique. Si 18% se disent neutres à leur sujet, 37% affirment les apprécier et les trouver intéressantes. Et plus de 40% disent les apprécier beaucoup, aimant particulièrement les contempler.

<sup>527</sup> JOURDE Pierre, *Géographies imaginaires : de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle*, Paris, José Corti, 1991, p. 104

Nous avons alors poursuivi notre enquête quantitative avec une liste prédéfinie de cartes imaginaires connues : « Voici des cartes contemporaines aux allures semblables.

Connaissez-vous quelques-unes de ces cartes ?

». Les réponses révèlent une diversité bien plus considérable que dans la connaissance des cartes modernes (Figure 99).

La carte fantaisiste de la *Terre du Milieu* de Tolkien arrive en tête, suivie de la carte du générique de l’anime *One Piece*,

puis de la carte de Never Never Land de *Peter Pan*. Le graphique nous montre surtout que seules huit personnes affirment ne connaître aucune des

cartes imaginaires présentées. Cette observation révèle comment les univers fictionnels semblent générer leurs propres communautés, et leurs objets culturels sont aussi sensiblement reconnaissables. En plus d’une affection particulière, ces cartes semblent alors jouir d’une grande force de visibilité culturelle auprès des publics contemporains.

Cette affection pour les cartes fictives se manifeste également dans leur reproduction manuelle par un certain nombre de personnes interrogées. À la question 15 « Avez-vous déjà dessiné une carte imaginaire ? (À la main ou via des logiciels) », sur les 66 réponses, 38 disent ne jamais l’avoir fait, mais dix d’entre eux affirment connaître des personnes qui en dessinent dans leur entourage. Plus significatif encore, 13 personnes affirment avoir dessiné une carte dans le cadre d’un lien avec une œuvre culturelle et littéraire, révélant une relation entre imitation narrative et cartographie imaginaire. Neuf personnes déclarent aussi en avoir dessiné dans le cadre de jeux divers, que ce soit pour des jeux de rôle ou des jeux de pistes. Cette pratique culturelle montre comment l’appropriation créative transforme ici la réception culturelle en production culturelle.<sup>528</sup>

La carte imaginaire apparaît donc comme un outil associé aux objets culturels de fiction. Ce constat se confirme lorsque nous demandons aux participants s’ils connaissent des artistes fabriquant des cartes imaginaires : les réponses s’avèrent largement négatives ou vagues, comme l’affirmation suivante : « Sur Insta, déjà vu mais je ne me souviens pas » (Annexe N.18). C’est donc l’œuvre en elle-même et son contenu narratif qui confèrent une force motrice d’attachement émotionnel à une œuvre cartographique.



Figure 102 : Graphique montrant les réponses cochées de la question 10 du questionnaire : « Connaissez-vous ces quelques cartes ? » – Réalisation : Guerillot

<sup>528</sup> PROULX Serge, « Une lecture de l’œuvre de Michel de Certeau : L’invention du quotidien, paradigme de l’activité des usagers ». Dans : *Communication. Information Médias Théories*, volume 15 n°2, 1994. p. 175.

*E – Quelles émotions devant ces cartes ?*

Nous avons questionné plus en détail les sensibilités affectives des publics étudiants autour de ces cartes modernes et contemporaines aux allures iconographiques semblables. L'objectif était de saisir le type de rapport intime qu'ils entretenaient avec le paradigme esthétique des cartes modernes, tout comme celui des cartes imaginaires.

Pour les cartes modernes, nous avons demandé en question 6 : « Qu'est-ce qui vous plaît le plus dans ces cartes anciennes ? » (Annexe N.6). Il semblerait que l'imaginaire visuel des cartographes constitue le grand gagnant, avec 55 personnes qui ont coché cette réponse sur les 66. Leur manière de représenter le monde, sous des attraits imaginaires globaux, plaît à notre public interrogé. À ce sujet, la présence de créatures marines et imaginaires arrive justement en deuxième position avec 52 voix, suivies des couleurs utilisées puis de l'aspect vieilli et parchemin de ces cartes. Au contraire, les motifs héraldiques comme les blasons ou les éléments de mesure semblent avoir beaucoup moins séduit. Ce graphique révèle l'attrait pour l'imaginaire coloré qui semble particulièrement plaire aux publics contemporains. Cela explique pourquoi *Islandia* était arrivée première dans les cartes les plus appréciées, puisqu'elle laisse toute place à l'iconographie imaginaire et monstrueuse.

Du côté des cartes imaginaires, nous avons posé la même question. Les réponses s'avèrent à la fois distinctes et similaires à celles des cartes modernes. L'imaginaire iconographique de l'artiste arrive en première position avec 46 voix sur 66, démontrant là encore un attachement global pour l'attrait représentatif. Les créatures marines demeurent appréciées avec 34 personnes sondées. Cependant, le plus intéressant réside dans l'attachement au contenu de ces cartes. 42 personnes affirment apprécier également l'univers dépeint, en outre l'univers fictif qui est représenté. Il semblerait que la narration fictive, issue du champ littéraire, joue un rôle primordial dans l'appréciation et la diffusion de ces cartes auprès de nos publics étudiants. Cela révèle aussi un attachement au territoire fictif représenté, beaucoup plus qu'aux représentations de notre monde réel.

Enfin, pour comprendre la diversité des émotions ressenties, nous avons posé en dernière question : « Parmi les 16 cartes montrées au cours de ce questionnaire, qu'avez-vous ressenti en les contemplant ? ». Nous avons laissé des réponses libres, sans d'éléments à cocher, ce qui nous ont valu de nombreuses exclamations émotionnelles. La nostalgie semble très récurrente, comme pouvait l'être chez Boucher ou Derveaux : « Je

dirai de la nostalgie, il y a un côté mystérieux, aventureux qu'on ne retrouve pas dans les cartes du quotidien ». D'autres parlent « d'émerveillement enfantin » ou de « retour en enfance » en admirant ces cartes. C'est une manière de retrouver leur imaginaire d'enfance, loin des représentations positivistes des cartes standards. Les termes de « rêverie », « d'émerveillement », de « contemplation » laissent supposer un regard très profond sur ces cartes, faisant appel à l'imagination et à la création symbolique d'idées. Plus encore, les termes « d'aventure », de « voyage » et de « découverte » ressortent régulièrement, suggérant que leur représentation



Figure 103 : Nuage de mots après analyse quantitative des réponses, en rapport avec la question 20 du questionnaire : « Parmi les seize cartes vues, qu'avez-vous ressenti en les observant ? » – Réalisation : Guerillot

iconographique invite l'état mental des observateurs à se déplacer et à déambuler. Cette réception s'inscrit dans une forme de spatialité intime et affective<sup>529</sup>, déjà ressentie chez Derveaux et ses œuvres. Nous avons compilé le vocabulaire utilisé par les étudiants, pour décrire aux mieux leurs sentiments face à ces motifs iconographiques modernes. Ce graphique nous montre à quel point l'imaginaire tient une place de choix dans ces cartes.

**Conclusion du chapitre 3 :** Les artistes comme les publics nous auront montré une appréciation esthétique pour le paradigme iconographique des cartes modernes. Toutefois, les interroger nous aura permis de repenser notre logique de compréhension de cette diffusion iconographique. Les contemporains du XXI<sup>e</sup> siècle semblent reconnaître cette iconographie faite de roses des vents, de monstres marins et de navires à voiles. Néanmoins, ils semblent méconnaître grandement leur contexte d'origine et les cartographes qui ont initialement diffusé cet ensemble de codes visuels. Le paradigme esthétique des cartes modernes exerce donc une forme de pouvoir symbolique. Elles sont reconnues de façon implicite, mais tout en se faisant méconnaître de leur pouvoir d'influence<sup>530</sup>. Il semblerait que cela est dû en particulier à la popularité des cartes imaginaires, qui réutilisent ces mêmes codes visuels pour valoriser leurs univers. Y-aurait-il alors une réutilisation particulière de cette iconographie au service de l'imaginaire ?

<sup>529</sup> WUNENBURGER Jean-Jacques, « Bachelard, une phénoménologie de la spatialité : La poétique de l'espace de Bachelard et ses effets scénographiques ». Nouvelle revue d'esthétique, n° 20, 2017. p. 99-111.

<sup>530</sup> BOURDIEU Pierre, « Dévoiler les ressorts du pouvoir ». Dans : *Interventions, 1961-2001 : science sociale et action politique* DISCEPOLO T., POUPEAU F. (dir.), Marseille, Agone, 2002, p. 173-176

## CONCLUSION DE LA PARTIE 2

Cette analyse des acteurs du champ artistique nous aura surtout révélé les modalités socioculturelles qui se retrouvent dans la reproduction, consciente ou non, de l'iconographie cartographique moderne. En effet, les cartes modernes ont été diffusées auprès des artistes et publics contemporains. Il s'agit surtout d'œuvres canonisées par la sphère scientifique et culturelle comme celles de Mercator, d'Ortelius ou de Magnus. Les artistes, au cœur du champ artistique de la cartographie, ont reproduit leurs codes visuels pour les adapter à leurs productions. Ils se sont incorporé une forme de capital culturel symbolique, pour ensuite diffuser à leur tour une autre forme de capital culturel objectivé.

Ils ont assimilé les codes socioculturels de la cartographie moderne et en ont fait des cartes qui laissent transparaître leur imaginaire artistique. Lucien Boucher pouvait exercer son imaginaire lié au lointain et à l'altérité dans la production des œuvres commanditées par *Air France*. Daniel Derveaux a pu valoriser son territoire local en réutilisant cette même appréciation iconographique. Les artistes contemporains du XXI<sup>e</sup> siècle réutilisent cette iconographie, toujours dans un objectif intime lié à leurs volontés artistiques. Le capital culturel objectivé que représentent les cartes modernes est donc *transformé* par le champ artistique pour être adapté à de nouveaux enjeux, certes proches des cartographes modernes, mais se distinguant sur l'attrait de la nostalgie.

Comme les cartographes modernes, les artistes invitent au voyage, subliment des territoires spécifiques et associent la représentation géographique à une forme de prestige esthétique. Cependant, cet examen du champ artistique nous aura également montré que les artistes ne constituent pas forcément la source de diffusion principale de cette iconographie. Peut-être que cela fonctionne au niveau local, comme pour Derveaux sur le territoire breton, mais il ne s'agit pas d'une diffusion à caractère massif. Mais interroger les artistes et publics étudiants nous a d'autant plus ouvert une nouvelle voie de compréhension. Il semblerait que le champ littéraire, accompagné de ses cartes imaginaires, est un autre médium de visualisation de cette iconographie moderne. Serait-ce alors la fiction qui a été le canal de diffusion ayant le plus contribué à populariser l'allure iconographique des cartes modernes ?

## PARTIE III - UNE VISIBILITE ICONOGRAPHIQUE GRACE AUX CARTES IMAGINAIRES

---

La cartographie tient une place toute particulière au cœur du champ littéraire en étant bénéfique à un certain nombre d'œuvres de fictions. Elle est un objet qui vient servir l'organisation narrative, et par conséquent les auteurs. Les configurations sociales du champ littéraire sont en réalité similaires au champ artistique. Cette notion de champ nous permet « d'appréhender le monde des lettres comme un univers social doté d'une autonomie relative »<sup>531</sup>. Le concept bourdieusien du *champ littéraire* vise à montrer que les producteurs de ce champ (les auteurs) n'échappent pas aux contraintes et influences du monde social<sup>532</sup>. Les œuvres littéraires possèdent donc une relative autonomie mais s'incarnent au cœur d'univers culturels et de leurs propriétés. Avec la fin du XIXe siècle, la cartographie s'est popularisée en parallèle d'une effervescence autour du lointain et de l'imaginaire. Les œuvres littéraires de cette époque ont donc été largement influencées par des contextes socio-culturels voués à l'imaginaire. Mais il semblerait que ce champ se soit aussi complémentarisé à la sphère cartographique dans le cas de certaines œuvres.

En réalité, les cartes liées aux fictions sont nées depuis longtemps dans le champ littéraire, comme l'atteste par exemple la carte *Utopia* de Thomas More, la carte servant de valeur d'authenticité du pays des Utopiens<sup>533</sup>. Mais la période contemporaine a accéléré ce processus de réappropriation, au point d'en voir apparaître des centaines aujourd'hui. Elles se font à présent appelées « cartes imaginaires », en outre des cartes représentant un territoire fictif, et rendant tangible sur le plan géographique un univers imaginaire<sup>534</sup>. Elles peuvent par exemple être utilisées à des fins de représentation narrative comme l'a fait Jules Verne et sa carte de l'île Lincoln<sup>535</sup>. Mais elles sont aussi utilisées à bien d'autres égards, selon les médiums culturels qui l'utilisent. Parmi ces cartes imaginaires, nombreuses sont celles qui reproduisent tout particulièrement l'attrait iconographique des cartes modernes. Comment expliquer alors cette réutilisation iconographique dans ces œuvres de fiction ? Et pour quelles sensibilités retranscrites ?

---

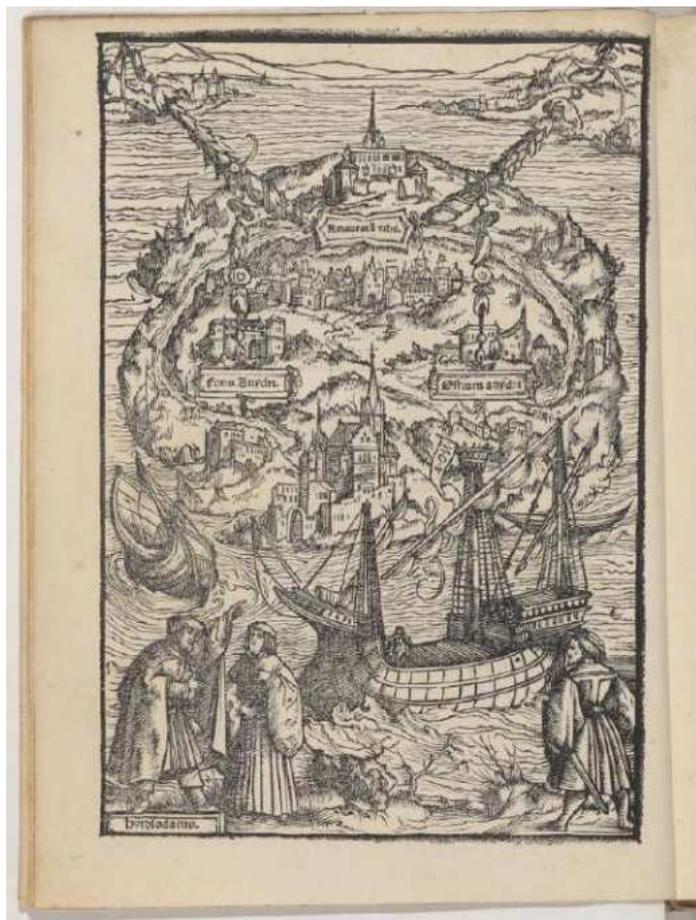
<sup>531</sup> SAPIRO Gisèle, « Le champ littéraire. Penser le fait littéraire comme fait social », *Histoire de la recherche contemporaine*, Tome X - n°1, 2021, pp. 45-46.

<sup>532</sup> BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire ». Dans : *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 89, septembre 1991.

<sup>533</sup> CHARTIER Roger. « La carte de nulle part : L'Utopie, 1516 ». *Cartes et fictions (XVIe-XVIIIe siècle)*, Collège de France, 2022, p. 55

<sup>534</sup> JOURDE Pierre, *Géographies imaginaires : de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle*, Paris, José Corti, 1991, p. 104

<sup>535</sup> VERNE Jules, *L'île Mystérieuse*, 1 vol. imp., 19?? (1875), p. 201. BnF sous la cote 2013-418065.



**Figure 104** : MORE Thomas, *De optimo reip, statu, deque nova insula Utopia (...)*, 1 vol. imp., 1518, p. 12. Conservé à la BnF sous la cote 4-J-110. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1507934f/f16.item#>

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

## CHAPITRE 1 : LA COMPLEMENTARITE ICONOGRAPHIQUE AVEC LE RECIT D'AVENTURE ET DE LA PIRATERIE

Au cœur d'un champ littéraire qui adopte une orientation nouvelle au XIXe siècle par la multiplication des genres et l'accroissement des lecteurs, émergent des œuvres invitant particulièrement au voyage. Cette effervescence concerne le *roman d'aventure*, un genre littéraire qui atteignait dans la seconde moitié du XIXe siècle, « son point de perfection et de classicisme »<sup>536</sup>. Plus largement encore, les récits de voyage acquièrent une popularité considérable depuis le XIXe siècle jusqu'à nos jours. Ces fictions invitent aux voyages et à la découverte, se prêtant ainsi particulièrement à la réalisation de cartes imaginaires. Selon plusieurs configurations littéraires, le paradigme esthétique des cartographes modernes parvient aussi à investir cette scène littéraire.

<sup>536</sup> CAMELIN Colette, « Le roman d'aventure : évolution ou révolution ? ». *Évolutions/Révolutions des valeurs critiques (1860-1940)*, Presses universitaires de la Méditerranée, 2015, p. 253

## I – Au cœur des fictions d’aventures insulaires et de la piraterie

Il convient d'abord de comprendre le cadre culturel et littéraire dans lequel s'est incorporé le paradigme esthétique moderne. Plusieurs facteurs structurels lui ont permis de s'installer au cœur des récits contemporains de voyages et d'aventures. Ces facteurs suscitent simultanément un goût pour l'exploration et l'imaginaire, en offrant aussi un cadre spatial narratif et une forme de nostalgie de l'inconnu.

### A – Les caractéristiques générales du roman d'aventure

Cette notion de roman d'aventure marque un tournant au XIXe siècle dans la popularisation des récits de voyage et de découverte. Il s'agit bien de popularisation plutôt que de création, puisque les récits de voyage existaient déjà à la période moderne, comme l'œuvre *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe en 1719<sup>537</sup>. La seconde moitié du XIXe siècle voit néanmoins le roman d'aventure se définir en tant que genre, et se populariser. L'observation de ce terme révèle toutefois un élément paradoxal. En effet, « l'aventure étant au sens premier ce qui advient à quelqu'un, tout roman est par définition un récit d'aventure »<sup>538</sup>. Pour autant, en France, c'est cette expression qui fut adoptée, connue et familière de tous. Son usage sémantique se répandait déjà couramment au début du XXe siècle<sup>539</sup>. Le roman d'aventure désigne, au sens large, les productions littéraires orientées autour des voyages, explorations et découvertes. Cette catégorie englobe les romans de cape et d'épée, les récits sur la conquête de l'Ouest américain, ou encore les histoires de pirates<sup>540</sup>. Cette typologie littéraire valorisait ainsi intrinsèquement le rêve d'aventures, en opposition aux matérialités, au confort et aux habitudes bourgeoises.

Chacune de ces œuvres d'aventure a pour point commun de faire « de la Terre entière son personnage principal »<sup>541</sup>. L'objectif était en effet de faire mouvoir des personnages de lieux en lieux, dans une forme de quête de l'inconnu. Cette thématique aventureuse s'incarne néanmoins dans des dimensions politiques. Faisant écho à la

<sup>537</sup> CHAPRON Emmanuelle, « Comment Robinson Crusoé est entré au collège : carrières littéraires et fabrique d'un classique au xviii<sup>e</sup> siècle ». *Revue historique*, 2016/4, n° 680, 2016. p.763-784.

<sup>538</sup> GUISE René, « Conclusion. Roman et aventure ». Dans : *L'Aventure dans la littérature populaire au xix<sup>e</sup> siècle*, Roger Bellet (dir.), Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1985. <https://doi.org/10.4000/books.pul.1244>

<sup>539</sup> *Ibid.*

<sup>540</sup> CAMELIN Colette, *Art.cit.*, 2015, pp. 253-254

<sup>541</sup> VENAYRE Sylvain, *La gloire de l'aventure : genèse d'une mystique moderne (1850-1940)*, Paris, Editions Aubier, 2002, p. 45

politique de colonisation et de libéralisme, cette littérature d'aventure s'est fait l'étendard volontaire ou involontaire de ces idées politiques<sup>542</sup>. Cette tendance s'observe particulièrement avec la figure de l'aventurier, dominant la scène littéraire des années 1850-1940<sup>543</sup>. Ce personnage se caractérisait notamment par son voyage vers la découverte d'un univers géographique particulier, « impliquant alors le surgissement des espaces lointains »<sup>544</sup>. Cette figure résonnait avec les rêveries de la jeunesse autour de l'altérité géographique, et leur volonté de liberté et d'apprentissage. En effet, le *roman d'aventure* s'accompagnait d'une pédagogie scientifique dans la période 1850-1940<sup>545</sup>.

Sur le territoire français, des œuvres orientées vers l'exploration du monde acquièrent une grande popularité qui perdure aujourd'hui. Jules Verne illustre

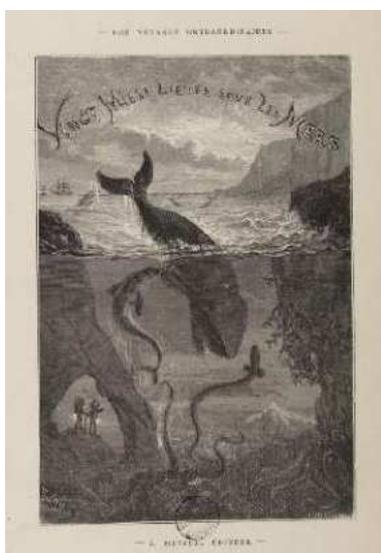


Figure 105 : VERNE Jules, Vingt mille lieues sous les mers, Hetzel, Paris, 1871 – BnF cote 8-RF-48851.

particulièrement cette tendance en associant harmonieusement exploration, lointain et pédagogie scientifique au cœur de ses œuvres d'aventure. Son œuvre célèbre de 1872, *Tour du Monde en quatre-vingts jours*, permet aux personnages comme aux lecteurs de s'appropriier le monde<sup>546</sup>. Chez Jules Verne subsistent particulièrement quatre dimensions du voyage : le déplacement, l'aventure, l'exploration et la quête<sup>547</sup>. Dans sa logique pédagogique, il semblait vouloir « inventorier le monde comme un encyclopédiste du XVIIIe siècle »<sup>548</sup>.

Cette logique du voyage et du déplacement s'observe davantage dans son œuvre, *Vingt mille lieues sous les mers*, qui dépeint très harmonieusement « sa passion pour la mer, ses mystères et ses promesses »<sup>549</sup>. Ce récit constitue sans doute « le livre d'aventures le plus lu de la littérature française »<sup>550</sup>. Avec toutes ses œuvres populaires, Jules Verne a donc largement contribué à la popularisation du roman d'aventure auprès des publics contemporains français. Tout comme il a participé à l'élaboration d'un imaginaire fictif autour de la mer.

<sup>542</sup> VENAYRE Sylvain, *Op.cit.*, p. 85

<sup>543</sup> VENAYRE Sylvain, « Une histoire des représentations : l'aventure lointaine dans la France des années 1850-1940 », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 84, 2001, pp. 93-112.

<sup>544</sup> VENAYRE Sylvain, *Op.cit.*, 2002, p. 45

<sup>545</sup> *Ibid.*, pp. 45-46

<sup>546</sup> FABRE Michel. « Jules Verne, un mécontemporain ? ». *Le Télémaque*, 2022/2 N° 62, 2022. p. 49

<sup>547</sup> FABRE Michel. *Art.cit.*, 2022. p. 49

<sup>548</sup> *Ibid.* p. 50

<sup>549</sup> HEIMERMANN, Benoît. « 18. Vingt mille lieues sous les mers de Jules Verne (1870) ». *La Fabrique du chef d'œuvre Comment naissent les classiques*, Perrin, 2022. pp. 320-321

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 320

**B – Le récit insulaire, un récepteur privilégié de la cartographie ?**

Au cœur des romans d’aventure, c’est tout particulièrement le récit insulaire qui s’affirme sur la scène littéraire. Mais comment expliquer sa popularité culturelle ? Au tournant du XIXe siècle s’observe la « naissance du monde fini »<sup>551</sup>, où les cartographes contemporains désormais représenté l’ensemble des territoires terrestres planétaires. Cette évolution signifie la fin de l’inconnu géographique, ce que Palsky nomme « l’inconnu nucléaire »<sup>552</sup>, soit un inconnu à échelle globale. Certes, les cartographes modernes et les explorations hors Europe des Grandes Découvertes ont fait progressivement disparaître « l’inconnu périphérique »<sup>553</sup> chez les occidentaux. Mais de nombreux territoires représentés demeuraient néanmoins sauvages ou sources d’inconnu jusqu’au XIXe siècle, comme l’attestaient les mentions *Terra Incognita* ou les espaces blancs dans les territoires septentrionaux. Le XIXe siècle marque toutefois la fin symbolique de l’inconnu géographique et des derniers espaces vierges continentaux. L’ensemble des espaces est à présent dominé symboliquement par la cartographie occidentale<sup>554</sup>. Certains intellectuels de l’époque contemporaine exprimaient à ce sujet une forme de regret nostalgique face à la disparition symbolique de ces mondes mystérieux<sup>555</sup>.

Grâce aux romans d’aventure et ouvrages de fiction, la géographie de l’inconnu se trouve néanmoins suscitée à nouveau, notamment dans le cadre des voyages insulaires. Cette tendance s’explique par les attraits autour de la mer, liée simultanément aux craintes de ses profondeurs et à sa figure infranchissable<sup>556</sup>. La mer, par ses caractéristiques, constitue « un chemin de prédilection des voyages lointains »<sup>557</sup>. Les îles fascinent autant que la mer, justement parce qu’elles demeurent lointaines, entourées par ces eaux primitives. Leur contenu permet de raconter de nombreuses histoires puisqu’elles se composent d’espèces uniques, de traditions et coutumes culturelles, s’entourant régulièrement de mythes et légendes<sup>558</sup>. L’apparition de récits insulaires dès la période moderne, s’intensifiant particulièrement à la fin du XIXe siècle, ne surprend guère. Plus

<sup>551</sup> VENAYRE Sylvain, *Art.cit.*, 2001, pp. 93-96

<sup>552</sup> PALSKY Gilles, « Un monde fini, un monde ouvert ». Dans : *Le xixe siècle, Science, politique et tradition*, Isabelle Poutrin (dir.), Paris, Berger-Levrault, 1995, pp. 131-145

<sup>553</sup> *Ibid.*

<sup>554</sup> *Ibid.* p. 136

<sup>555</sup> VENAYRE Sylvain, *Art.cit.*, 2001, pp. 96-99

<sup>556</sup> LECOQ Danielle, « Des eaux primitives à l’océan infranchissable ». Dans : *La mer. Terreur et fascination*, Corbin Alain (dir.), 2005, Paris, BNF, Seuil, 2004, p. 17-28

<sup>557</sup> JOURDE Pierre, *Géographies imaginaires : de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle*, Paris, José Corti, 1991, p. 25

<sup>558</sup> Voir à ce sujet : PELLETIER Monique (dir.), *Les îles, du mythe à la réalité*, 123<sup>e</sup> Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, Paris, CTHS, 2002, 2444 p.

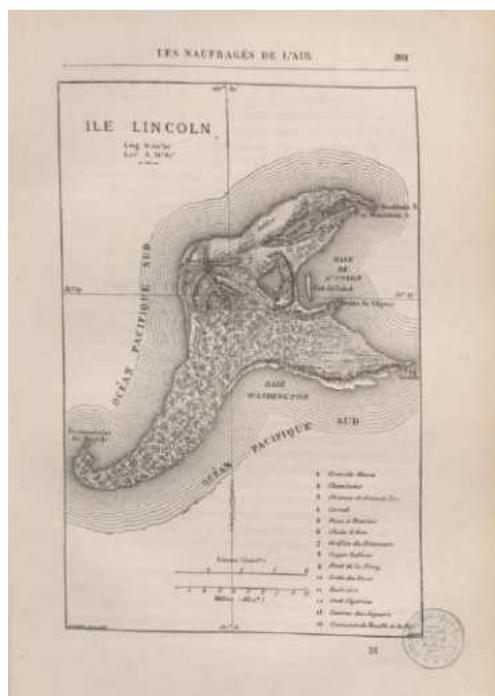
encore, les îles constituent « des moyens d'accès privilégié au monde imaginaire »<sup>559</sup>. Leur séparation, leurs modalités sensibles et leur difficulté d'accès permettent de constituer facilement une carte à vocation narrative, et refermée sur elle-même.

Ces cartes informent l'écriture littéraire et « conditionnent le surgissement, l'organisation et la lecture »<sup>560</sup> des personnages sur un territoire contrôlé par son auteur. Dans *L'Île Mystérieuse* de 1870, Jules Verne réalise une carte imaginaire pour son île fictive de *l'Île Lincoln*. Légendes, représentation toponymique et tracés des territoires, Jules Verne s'est improvisé cartographe en donnant un cadre géographique à son aventure. Véritable lieu de voyage pour les personnages du roman, cette île constitue un paradigme de ce que Frank Lestringant appelle « l'île-monde »<sup>561</sup>. Il s'agit d'une forme de continent à moindre échelle, constitué d'imaginaire, permettant à son auteur un contrôle précis sur son organisation et les caractéristiques géographiques du voyage de ses personnages. Par ailleurs, elle redonne à un espace cartographié les vecteurs émotionnels de l'inconnu et de l'ailleurs. L'île constitue effectivement le lieu où s'échouent les cinq protagonistes. Cette île inconnue qu'ils baptisent île Lincoln sera découverte tout au long du récit de Verne. La cartographie imaginaire privilégie donc l'insulaire pour ses caractéristiques d'isolement et de facilité d'organisation structurelle des récits d'aventure. Si l'insulaire offre un cadre spatial aux récits, la carte imaginaire en constitue alors la représentation narrative.

**Figure 106** : VERNE Jules, *L'île Mystérieuse*, 1 vol. imp., 19?? (1875), p. 201. BnF sous la cote 2013-418065.

Consultable sur Gallica à l'adresse suivante :  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65773209/f209>

Cette carte imaginaire se veut très simpliste et descriptive de l'île Lincoln. Il n'y a pas d'éléments ornementaux ou décoratifs particuliers. Verne visait avant tout la compréhension géographique du lieu principal de son aventure. La carte imaginaire permet alors un contrôle plus structuré de la part de son auteur, et d'offrir un cadre spatio-narratif aux lecteurs comme aux personnages.



<sup>559</sup> JOURDE Pierre, *Op.cit.*, 1991, p. 25.

<sup>560</sup> LESTRINGANT Frank, *Le livre des îles : Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne* ; Genève, Librairie Droz, 2002, p. 34

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 372

*C – La mode de la piraterie : un retour aux aventures modernes*

Les thématiques abordées dans le roman d'aventure du XIXe siècle présentent des similitudes avec les thèmes contextuels de la période moderne. Ouverture occidentale sur le monde, logiques d'explorations coloniales et nouveaux enjeux de connaissance scientifique tournés vers l'extérieur caractérisent l'univers des Grandes Découvertes. Mais ces deux périodes partagent également un lien thématique avec le monde de la piraterie. La période moderne se caractérise effectivement par un âge d'or de la piraterie. Cette tendance s'observait déjà en France au XVIe siècle<sup>562</sup>, mais cet apogée caractérisa également le monde britannique particulièrement au XVIIIe siècle dans les Caraïbes<sup>563</sup>. L'ouverture du commerce naval et l'évolution technique des navires occasionnent une recrudescence de marins voguant dans les eaux méditerranéennes et atlantiques. Des pillages maritimes apparaissent alors de façon drastique, sous l'égide de nations avec les corsaires, ou de nobles souhaitant faire fortune en mer.

Mais dans la période contemporaine, les pirates suscitent aussi un imaginaire sans précédent. Cette suscitation littéraire existait déjà à l'ère moderne. Au cœur de cette période tournée vers la littérature de voyage, des chroniqueurs abordaient déjà la question de ces quelques brigands marins. Les lecteurs européens se montraient réceptifs à ces lectures autour de ces figures, leurs combats et leurs atrocités<sup>564</sup>. Le livre sur les pirates d'Alexandre-Olivier Exquemelin alimentait par exemple cet intérêt européen, comme l'attestent les nombreuses rééditions et traductions de son ouvrage<sup>565</sup>. Au XIXe siècle s'observe surtout une représentation littéraire et imagée du pirate. Cette tendance se manifeste particulièrement avec les livres jeunesse, le théâtre et les affiches qui dépeignent visuellement cette figure<sup>566</sup>. Si à l'ère moderne, les pirates apparaissaient représentés en gravure, la circulation de leur iconographie s'intensifie largement et se trouve réappropriée par des auteurs et illustrateurs.

Le pirate s'assimile particulièrement à la figure de l'aventurier. Ses caractéristiques physiques lui sont progressivement attribuées au cours du XIXe siècle, avec sa balafre,

<sup>562</sup> AUGERON Mickaël, HRODEJ Philippe, « Entre course, contrebande et piraterie, la conquête des mers lointaines au XVIe siècle ». Dans : *Histoire des pirates et des corsaires : De l'Antiquité à nos jours*, Butin Gilbert, HRODEJ Philippe (dir.), Paris, CNRS Editions, 2016 p. 151

<sup>563</sup> DI RÉ André, « La guerre de course britannique 1777-1815 », Dans : *Histoire des pirates et des corsaires : De l'Antiquité à nos jours*, BUTIN Gilbert, HRODEJ Philippe (dir.), Paris, CNRS Editions, 2016, pp.269-270

<sup>564</sup> CARD Lucie, « Le pirate de l'âge d'or : élaboration d'un mythe (XVI-XIXe siècle) », Dans : *Histoire des pirates et des corsaires : De l'Antiquité à nos jours*, BUTIN Gilbert, HRODEJ Philippe (dir.), Paris, CNRS Editions, 2016 p. 474

<sup>565</sup> *Ibid*, p. 475

<sup>566</sup> *Ibid*, p. 480

son costume et sa recherche avide de trésor. Le roman d'aventure qui cristallise cette image demeure l'œuvre très populaire de Robert Louis Stevenson, *L'Île au trésor*<sup>567</sup>. La popularité et les nombreuses rééditions de cette œuvre ancrent la figure de pirate dans la popularité et l'imaginaire contemporain<sup>568</sup>. Le récit suit les aventures d'un fils d'aubergiste Jim Hawkins, au milieu du XVIIIe siècle. Ce dernier trouve dans le coffre d'un pirate une étrange carte au trésor. Avec l'aide d'un pirate nommé Long John Silver, il rassemble un équipage et prend la mer en direction des Caraïbes. Le pirate représente donc une figure de la période moderne, aujourd'hui populaire pour son iconographie et son lot d'aventures.

La diffusion de la figure du pirate sur le territoire français s'avère très impactante depuis la fin du XIXe siècle. Cette diffusion se manifeste par la présence de nombreuses rééditions françaises de *L'Île au Trésor* de Stevenson<sup>569</sup>. Plus largement, une diversité d'œuvres autour de la figure du pirate se trouve aujourd'hui disponible. Dans le monde de la bande dessinée, *L'Île au Trésor* bénéficie aujourd'hui d'adaptations majoritairement en bande dessinée<sup>570</sup> (Annexe O.2.2). La figure du pirate s'insère également au cœur de productions françaises populaires comme Tintin avec *Le Trésor de Rackham Le Rouge* (1945) ou encore Astérix et la figure de Barbe-Rouge<sup>571</sup>. Cette figure constitue souvent le personnage principal d'œuvres culturelles et médiatisées. Cette tendance s'observe dans la saga cinématographique des *Pirates des Caraïbes* avec Jack Sparrow, ou le manga japonais *One Piece* avec Monkey D. Luffy<sup>572</sup>. Nous retrouvons aussi cette figure dans le monde vidéoludique avec 250 jeux de piraterie référencés aujourd'hui<sup>573</sup>, dont Assassin's Creed IV Black Flag où vous êtes dans la peau d'un pirate dirigeant son propre navire

Un élément récurrent des œuvres de piraterie demeure aujourd'hui la recherche récurrente d'un trésor, s'accompagnant généralement d'une carte. Cette carte au trésor, très populaire aujourd'hui, présente justement des modalités visuelles très proches des motifs iconographiques de notre corpus cartographique moderne. Nous verrons deux cas d'étude d'histoire de pirate, qui réutilise explicitement cette iconographie.

---

<sup>567</sup> STEVENSON Robert Louis, *L'île au trésor : roman d'aventures*, Traduit par Théo Varlet. Paris, Ed. De la Sirène, 1920 (éd. Original de 1883), 337 p. Conservé à la BmL sous la cote B 486294 et consultable à l'adresse suivante : [https://numelyo.bm-lyon.fr/f\\_view/BML:BML\\_00GOO0100137001104628883](https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001104628883)

<sup>568</sup> CARD Lucie, *Art.cit.*, 2016, p. 480

<sup>569</sup> Près de 191 rééditions et adaptations françaises, répertoriées jusqu'à aujourd'hui sur le catalogue général de la Bibliothèque nationale de France.

<sup>570</sup> ENRIQUEZ Marie, *Nouvelles îles au trésor : postérité du roman de Louis Robert Stevenson dans l'univers de la bande dessinée*, Thèse, Angers, EDALL (Bretagne). Soutenue le 11 décembre 2020

<sup>571</sup> SOULAT Jean, *La grande histoire POP des pirates : De l'île au Trésor à One Piece, 25 mythes pirates décryptés*, Eyrolles, 2024, 208 p.

<sup>572</sup> *Ibid.*

<sup>573</sup> BUTI Gilbert. « Piraterie et course, d'hier et d'aujourd'hui », *L'Actualité Nouvelle-Aquitaine : Science et culture, innovation*, 2022, 133, p. 37

## II – Stevenson et la popularisation culturelle des cartes au trésor

*L'Île au Trésor*, roman d'aventure jeunesse, bénéficie aujourd'hui d'une grande popularité et s'adapte en de nombreuses rééditions. L'originalité de cette œuvre découle également de la carte imaginaire conçue par Stevenson. L'auteur la dessine initialement en 1881, lors de vacances en Écosse, afin de divertir son beau-fils de douze ans<sup>574</sup>. La carte de Stevenson « était destinée à faire rêver un enfant »<sup>575</sup>, mais cette même création lui a inspiré, à son insu, la réalisation d'un roman d'aventure autour de la piraterie.

### A – À l'aube des cartes au trésor : la carte de l'île au Trésor de 1883

À l'occasion de la première parution de *L'Île au Trésor* en 1883, une nouvelle version de la carte au trésor réalisée par Stevenson figure en tête du volume. Elle constitue

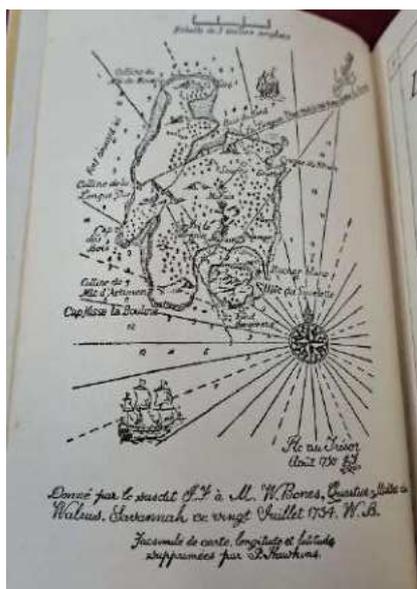


Figure 107 : STEVENSON Robert Louis, *L'île au trésor*, Traduit par Déodat Serval, Paris, Nelson, 1937. Conservé à la BmL, cote SJ BE 925/31

effectivement le moteur principal du récit puisque sa découverte par Jim Hawkins le poussera à partir à l'aventure dans les Caraïbes. Stevenson ne soupçonne pas que cette carte au trésor impactera l'imaginaire collectif des enfants. Cette carte jouit aujourd'hui d'une très grande popularité et « symbolise toutes les chasses au trésor en pays imaginaires »<sup>576</sup>. Tout d'abord, il a représenté de façon schématique les environnements cartographiques. Forêts, sommets, marais et cirques s'inscrivent sur la carte de façon assez ordonnée. Les forêts apparaissent sous forme de petits points, tandis que les reliefs sont représentés en taupinières. Tous ces espaces suggèrent une diversité de lieux au sein d'un même univers géographique. La toponymie s'effectue simultanément, en reprenant tout particulièrement la symbolique de l'aventure et du voyage maritime. *La Colline de la Longue Vue*, *la Crique du Rhum* ou *l'Île du Squelette* illustrent cette simplicité allégorique liée à l'aventure et à la piraterie.

<sup>574</sup> LEWIS-JONES Huw (dir.), *Atlas des mondes imaginaires : De l'île au trésor à la Terre du Milieu*, Vanves, E/P/A, 2020, p. 95.

<sup>575</sup> Ibid.

<sup>576</sup> BOHN Annick, CITERIN Gwénaél, *Hors du monde : la carte et l'imaginaire*, Catalogue de l'exposition ayant eu lieu du 18 mai 20 octobre 2019 à la BNU, Strasbourg, BNU Editions, 2019, p. 144

Stevenson parvient néanmoins à l'objectiver dans la vraisemblance du récit en lui conférant une caractéristique narrative. Le contenu textuel, en bas de la carte, révèle que la carte au trésor a été donnée par *Jim Hawkins* à *M.W. Bones*, à *Savannah* le 20 juillet 1754. La description cartographique de l'île est datée de 1750, ce qui renforce son caractère authentique. Le trésor apparaît aussi indiqué par l'intermédiaire d'une petite marque et d'un contenu textuel : « le trésor est ici ». Toutes ces informations témoignent d'une insertion dans une forme de réalisme fictif, ou du moins d'une certaine logique narrative. En réalité, cette carte au trésor semble constituer un médium se situant entre nous, lecteurs, et les personnages du livre. D'un point de vue sémiologique, cette carte fonctionne comme un signe complexe puisqu'elle articule trois niveaux de signification visuelle<sup>577</sup>. Au niveau dénotatif, cette carte présente simplement les éléments géographiques basiques de l'île. Au niveau connotatif, ses symboles visuels véhiculent les valeurs d'aventure, de mystère et de découverte propres au genre de l'aventure. Enfin, au niveau mythologique, elle active l'archétype d'une quête au trésor et d'un voyage initiatique pour le récupérer. De ce fait, son cadre visuel a une importance primordiale pour plusieurs acteurs. Elle sert de cadre spatial de représentation pour le lecteur, de lieu d'exploration pour les personnages, et d'espace de contrôle narratif pour Stevenson.

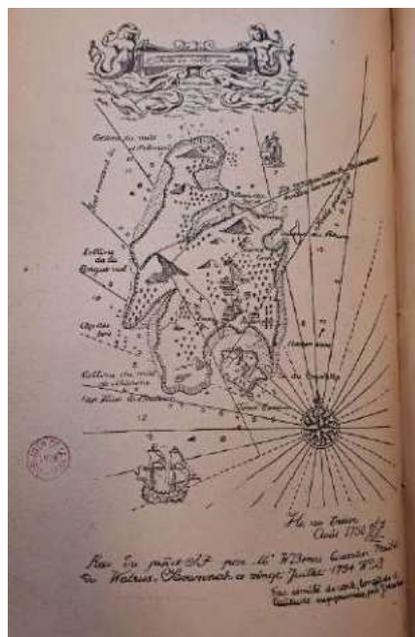
Pour appuyer le caractère vraisemblable de la carte, Stevenson utilise les codes anciens de la cartographie. La rose des vents, positionnée à l'est de l'île, sert de symbole géographique, rappelant à chacun qu'il s'agit d'une carte avec sa logique de cohérence. Les lignes de rhumb entourent cette même rose des vents, à la façon des portulans modernes. Entre ces lignes se situent de nombreux chiffres qui « signalent les profondeurs en brasses de la mer environnante ». Il demeure possible de lire sur la carte des avertissements. Cette dimension pragmatique s'observe à l'ouest avec la mention : « Attention, fort courant ici ». Les navires représentés apportent la thématique historique de la piraterie et de la chasse au trésor. Le galion au sud-ouest rappelle symboliquement la représentation des caravelles dans la cartographie moderne. Leur visuel procure une aura de voyage aux lecteurs tout en apportant un contenu narratif, celui du voyage sur un navire pirate par Hawkins et John Silver. Ces éléments iconographiques fonctionnent comme des indices visuels qui orientent la lecture et créent un horizon d'attente chez le récepteur. Qu'il y ait volonté ou non de reproduire les cartes modernes chez Stevenson demeure toutefois incertain, mais ce n'est pas le cas de ses nombreuses améliorations.

---

<sup>577</sup> BARTHES Roland, « Éléments de sémiologie ». Dans : *Communications*, 4, 1964. Recherches sémiologiques. pp. 133

**B – Une carte au trésor améliorée et reproduite**

La carte au trésor de Stevenson fait l'objet de nombreuses améliorations et reproductions tout au long des XXe et XXIe siècles. L'amélioration graphique s'observe dans un grand nombre d'éditions du XXe siècle. La Figure 108, issue d'une réédition française de 1920<sup>578</sup>, présente une carte demeurée sensiblement identique. Les mêmes illustrations de navire sont utilisées, de même pour la rose des vents. La différence réside toutefois dans l'ajout d'un encadrement métallique au nord de la carte. Son contenu indique l'échelle de mesure utilisée, soit les *milles anglais*. L'iconographie entourant cette échelle s'avère particulièrement intéressante. Elle s'orne de deux sirènes s'accrochant aux côtés de l'encadrement, comme pour la valoriser avec leurs bras levés. Des vagues ondulent également au premier plan aux côtés de poissons et oiseaux.



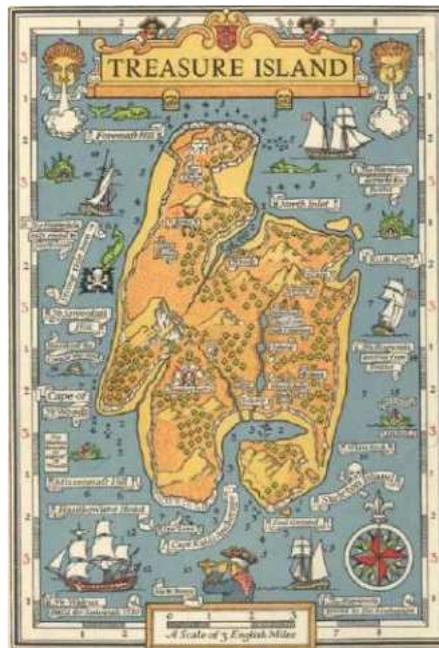
**Figure 108** : STEVENSON Robert Louis, *L'île au trésor* : roman d'aventures, Traduit par Théo Varlet. Paris, Ed. De la Sirène, 1920, 337 p. Conservé à la BmL sous la cote B 486294 et consultable à l'adresse suivante : [https://numelyo.bm-lyon.fr/f\\_view/BML:BML\\_00G001](https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00G001)

Cet ajout iconographique global confère une dimension d'imaginaire supplémentaire à l'ensemble cartographique. Cet enrichissement semble faire directement écho aux logiques iconographiques des cartes modernes. Dans son ensemble, se retrouvent finalement tous les signes évocateurs de la cartographie moderne : navires représentés, montagnes en taupinières, cartouche à ornementation métallique, créatures imaginaires et marines, rose des vents, lignes de rhumb apparentes et présence d'une échelle de mesure. Au niveau sémiologique, cette accumulation de signes fonctionne comme un système de connotations convergentes qui active l'univers référentiel de l'exploration maritime moderne. Cette carte joue ainsi davantage sur l'imaginaire des jeunes publics, ainsi que sur les rêveries merveilleuses autour du trésor.

Si la carte de Stevenson s'améliore dans sa forme originale, elle bénéficie également de reproductions intégrales par de nombreux artistes. Cette logique quantitative de reproduction s'explique par de nombre d'illustrateurs qui travaillaient sur la partie visuelle

<sup>578</sup> STEVENSON Robert Louis, *L'île au trésor* : roman d'aventures, Traduit par Théo Varlet. Paris, Ed. De la Sirène, 1920, 337 p. Conservé à la BmL sous la cote B 486294 et consultable à l'adresse suivante : [https://numelyo.bm-lyon.fr/f\\_view/BML:BML\\_00G001](https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00G001)

des rééditions de l'œuvre. Par conséquent, située en tête du livre, la carte au trésor fait également l'objet de reproductions. L'artiste Monro S. Orr, illustrateur britannique, reproduit cette carte au trésor pour une édition de 1934<sup>579</sup>. L'artiste réutilise toute une iconographie retrouvable chez les cartographes modernes. Son cartouche à encadrement métallique se trouve entouré de deux personnifications du vent à tête ailée. Cette figuration était très utilisée chez Münster, Le Testu ou encore Ribero. Il prend également soin de représenter un certain nombre de créatures marines, parfois monstrueuses. Cinq navires à voiles entourent cette fois la légendaire île au trésor, qu'il s'agisse de galions ou de brigantins. Les montagnes sont plus marquées dans leur relief et s'assimilent davantage aux taupinières retrouvables dans les cartes modernes. La rose des vents se colore de vert et de rouge, s'entourant aussi d'une fleur de lys. L'artiste ajoute également de multiples phylactères banderolés pour tous les noms de lieu ainsi que les messages figurant au sud de la carte.



**Figure 109 :** MONRO S. ORR, « Treasure Island ». 1 carte col. Tirée d'une édition de 1934 de l'Île au Trésor de Robert Louis Stevenson. Collins, 1934.

Cette représentation révèle une prétention visuelle évidente à reproduire les cartes modernes, en insistant sur le côté historique de *l'Île au Trésor* et de sa trame se déroulant vers l'âge d'or de la piraterie. Cette carte constitue une marque de coopération interprétative<sup>580</sup> de la part de Monro. En tant que lecteur empirique de Stevenson, il mobilise ses propres références iconographiques pour les appliquer à l'histoire de l'auteur. Mais Stevenson lui-même proposait dans sa carte de faibles références à la cartographie moderne, créant ainsi les conditions optimales de cette coopération interprétative. Toutefois, cette logique culturelle de coopération ne se limite pas aux artistes mais s'étend à l'ensemble des lecteurs, leur donnant une conception visuelle particulière de la carte au trésor. Se pourrait-il donc que la carte au trésor soit un capital culturel qui s'est incorporé auprès des jeunes publics d'hier et d'aujourd'hui ? Est-elle progressivement entrée dans ce que l'on appelle l'imaginaire collectif ?

<sup>579</sup> MONRO S. ORR, « Treasure Island ». 1 carte col. Tirée d'une édition de 1934 de l'Île au Trésor de Robert Louis Stevenson. Collins, 1934. Consultable à l'adresse suivante : <https://www.fulltable.com/vts/t/tisland/b/d.htm>

<sup>580</sup> ECO Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale française, 1989, 314 p.

*C – La popularité actuelle des cartes au trésor et leur iconographie*

Robert Louis Stevenson a popularisé incontestablement ce capital culturel objectivé que représente la carte au trésor. Des trésors somptueux enterrés et cachés ont effectivement existé<sup>581</sup>. De même, de véritables documents indiquaient la position de trésors, bien qu'il puisse parfois s'agir de fausses pistes<sup>582</sup>. Mais l'auteur de *L'île au trésor*, par l'intermédiaire de sa carte imaginaire, a popularisé néanmoins la diffusion et la réalisation de cartes au trésor au cœur du champ littéraire, et de la sphère pédagogique.

La définition de la carte au trésor nous révèle justement les modalités de son utilisation. Il s'agit d'un document contradictoire, puisqu'il a « pour vocation d'indiquer un lieu que son auteur souhaite, pour des raisons diverses, tenir secret »<sup>583</sup>. Marie-Eve Sténuit relève justement l'incohérence de dessiner une carte au trésor : « Pourquoi se donnerait-on du mal pour cacher un trésor pour révéler ensuite de façon claire comment y accéder ? »<sup>584</sup>. Il convient alors de distinguer deux types de véritables cartes au trésor. Tout d'abord, les cartes menant à un potentiel trésor involontairement enseveli. Les vraies cartes au trésor, bien que rares<sup>585</sup>, appartiennent justement à cette catégorie et peuvent mener à des épaves ou des ruines. La seconde caractéristique de la carte au trésor consiste à indiquer un trésor volontairement caché. Si cette modalité se révèle très rare pour de véritables trésors, elle demeure tout de même énormément réutilisée aujourd'hui.

En effet, les cartes au trésor fournissent le support scénographique à de nombreuses réalisations socioculturelles telles que les jeux de piste ou les Escape Games<sup>586</sup>. Mieux encore, leur fabrication stimule l'imaginaire du jeune public. Stevenson joue justement un rôle dans ce facteur de divertissement. Rappelons qu'il réalise une carte au trésor pour amuser son fils de douze ans, avant de la transformer en véritable support géographique pour son roman<sup>587</sup>. Il n'est donc pas rare de créer sa propre carte au trésor, dans le cadre d'un événement scolaire ou ludique. Une enquête menée auprès de notre public étudiant confirme justement cette popularité contemporaine. À la question « Avez-vous déjà

<sup>581</sup> CHARROUX Robert, *Trésors du monde. Enterrés, emmurés, engloutis*, Paris, Editions du Trésor, 2019 (réédition), 331 p.

<sup>582</sup> STÉNUIT Marie-Eve, *Fabuleuses cartes au trésor*, Paris, Editions du Trésor, 2024, pp. 8-9

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 8

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 8

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>586</sup> Il existe énormément d'exemples sur Internet quand nous tapons « Carte au trésor jeux » ou « Cartes au trésor scolaire ». Un exemple d'utilisation de carte au trésor dans le cadre d'un Escape Game est donné dans le chapitre III de la partie 4.

<sup>587</sup> LEWIS-JONES Huw (dir.), *Atlas des mondes imaginaires : De l'île au trésor à la Terre du Milieu*, Vanves, E/P/A, 2020, p. 95.

dessiné une carte imaginaire / carte au trésor ? » (Annexe N.16), 43 répondaient positivement à l'occasion d'un jeu de piste ou d'un Escape Game. 15 affirment en avoir utilisé dans le cadre scolaire, et 16 déclarent en avoir dessiné personnellement. Seules 16 personnes sur les 66 ne s'en sont pas servies. Cette enquête nous démontre ainsi que la carte au trésor demeure très présente aujourd'hui, tant dans la sphère ludique qu'éducative.

Au-delà de ce sondage, Stevenson semble avoir popularisé la carte au trésor à un tel point qu'elles font l'objet systématique de créations nouvelles. De nombreuses cartes au trésor contemporaines reprennent justement les modalités iconographiques de la carte imaginaire de Stevenson, sans pour autant reprendre son tracé territorial. D'une part, elles représentent un territoire insulaire souvent entouré d'eau. D'autre part, elles réutilisent une iconographie spécifique à l'histoire cartographique, comme les roses des vents, les navires et personnages, ou encore les monstres marins. Enfin, une tendance à vouloir les vieillir artificiellement s'observe aussi en amont. Un effet jauni et parcheminé leur confère une valeur d'usage, d'authenticité et d'ancienneté. Pour trouver ces cartes au trésor, c'est aujourd'hui très simple. Une recherche rapide avec les termes « carte au trésor » dans Google révèle de nombreuses cartes aux allures anciennes. Ces cartes au trésor dépeignant un univers souvent lié à l'aventure et à la piraterie. Dans une logique proche de Stevenson et de Monro, en s'appuyant sur leurs œuvres, ces cartes au trésor adoptent inconsciemment une iconographie moderne. Elles jouent sur leur fausse ancienneté, tout en jouant sur l'imaginaire d'aventure et la valeur prestigieuse du trésor convoité.

La carte au trésor constitue finalement aujourd'hui un phénomène culturel de grande ampleur. Elle participe activement aux logiques de créativité et d'apprentissage des sphères socioculturelles des jeux et de l'éducation. Pour autant, la carte au trésor est très peu documentée en tant qu'objet esthétique. Fruit d'un *habitus social* de reproduction culturelle, la carte au trésor devient ainsi un objet culturel qui s'assimilerait à l'imaginaire social et collectif<sup>588</sup>. La personne ayant propulsé la carte au trésor dans cet imaginaire collectif demeure Robert Louis Stevenson auprès des contemporains. C'est d'ailleurs l'auteur écossais qui a également figé la figure du pirate dans notre mémoire visuelle. Cet imaginaire collectif, autour de la recherche du trésor et de la piraterie, continue à se diffuser grâce aux multiples rééditions qui jouent sur la mémoire visuelle des enfants. Mais d'autres médiums continuent à perpétuer cette logique d'aventure et de trésors.

---

<sup>588</sup> GIUST-DESPRAIRIES Florence, « Imaginaire social », Dans. Dictionnaire de sociologie clinique, VANDELDE-ROUGALE (dir.), Toulouse, Érès, pp. 350-353

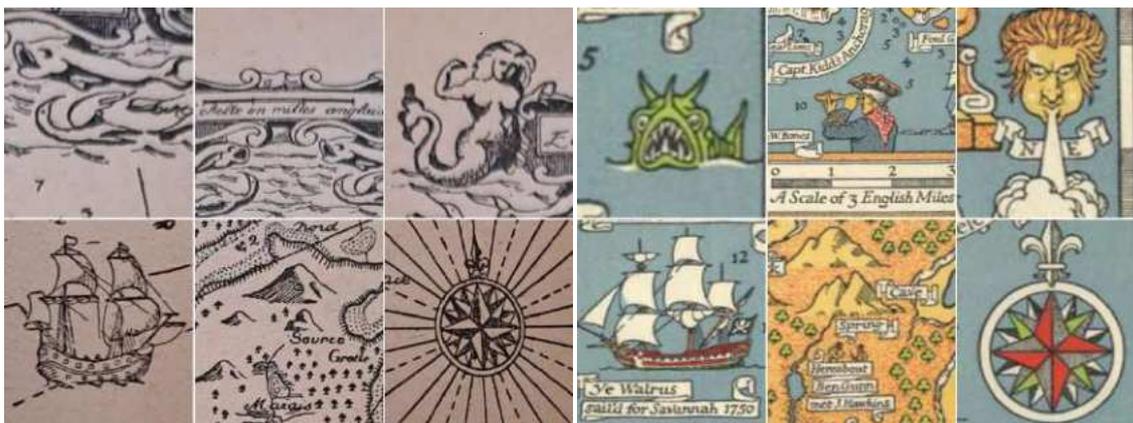


Figure 110 : Motifs iconographiques de la carte imaginaire de *l'Île au Trésor*. À gauche, une version améliorée de la carte de Stevenson provenant de très nombreuses éditions (ici 1920) – À droite, la version dessinée par Monro S. Orr (édition de 1934).

Ces motifs iconographiques font écho, de façon explicite, à la cartographie moderne et à son imaginaire visuel. L'objectif était de donner une dimension liée aux voyages et à l'aventure, comme pour l'âge d'or des pirates modernes et la période des explorations maritimes modernes.



Figure 111 : De nombreuses images de carte au trésor en tapant "Carte au trésor" sur Google. Elles viennent de stock d'images libres de droit. Certaines ont été conçues par IA, d'autres encore sont en vente sur des sites spécialisés sur le thème des cartes au trésors ou des pirates (exemples : <https://jolly-roger.fr/carte-au-tresor-pirate/>)

De façon unanime, elles utilisent un papier faussement vieilli ainsi qu'une iconographie relative très proche cartes modernes : monstres marins (serpent de mer, kraken), créatures imaginaires, navires à voiles, phylactères, rose des vents, rhumb etc. Cette reproduction ne se fait pas directement à partir des cartes modernes, mais du modèle de Stevenson et de d'autres artistes. C'est donc une imitation indirecte, mais qui préserve cette iconographie.

### III – One Piece et la quête du trésor : une dimension narratologique

Des œuvres contribuent en effet aujourd'hui à la pérennité de l'œuvre de Robert Louis Stevenson, voire à sa patrimonialisation au cœur du champ littéraire. Le manga *One Piece* écrit par Eiichiro Oda depuis 1997<sup>589</sup> constitue un exemple mondialement reconnu. Cette œuvre japonaise, entre récit d'aventure et fantasy, favorise la circulation de l'imagerie de la chasse au trésor, tout en générant ses propres productions cartographiques. Une grande partie de ces cartes s'assimilent rigoureusement à l'iconographie des cartes modernes.

#### A – *One Piece* : quelle aventure, quelle diffusion et quel héritage ?

Le manga *One Piece* constitue une véritable odyssée, bien qu'en apparence, son synopsis demeure accessible<sup>590</sup> et fasse écho aux romans d'aventure des XIXe et XXe



Figure 112 : EIICHIRO Oda, Couverture du Tome 1 du manga *One Piece*, Version traduite en français, Paris, Glénat, 2000.

siècles. Le manga d'Eiichiro Oda raconte l'histoire de Monkey D. Luffy, un jeune homme de dix-sept ans souhaitant devenir pirate et partir à l'aventure. L'ancien Roi des pirates, Gold Roger, aurait laissé un trésor nommé le *One Piece* au fin fond des mers déchaînées de Grand Line. Lors de son exécution, Gold Rocher l'a annoncé à l'entière du monde, ce qui a lancé l'âge d'or de la piraterie. L'objectif de Luffy demeure simple. Il souhaite se constituer un équipage pour explorer les mers du monde, et retrouver le *One Piece* pour devenir le Roi des pirates. Un synopsis d'apparence simple<sup>591</sup>, mais qui

laisse place à une aventure grandiloquente à la façon d'une odyssée maritime. *One Piece* acquiert rapidement une grande popularité au point d'être aujourd'hui le manga le plus vendu au monde<sup>592</sup>. Sur le territoire français, *One Piece* est un best-seller récurrent en France, en étant très régulièrement le manga le plus vendu chez les libraires<sup>593</sup>. Ce manga exerce

<sup>589</sup> ORSINI Alexis, *One Piece : la volonté d'Oda*, Paris, Pix'n Love, 250 p.

<sup>590</sup> CUEILLE Julien. « Synopsis des principales œuvres de fiction citées ». Dans : *Mangas, sagas, séries, les nouveaux mythes adolescents. Devenir soi-même par la fiction*, Eres, 2022. pp.277-283.

<sup>591</sup> EIICHIRO Oda, *One Piece : Tome 1*, Version traduite en français, Paris, Glénat, 2000, 208 p.

<sup>592</sup> MONASTIER Pierre, « Introduction à l'art du manga ». *Études*, 2017/7 Juillet-Août, 2017. pp.77-88.

<sup>593</sup> OLLENDORF Michel, « 5. Qui vend quoi ? les chiffres clés ». *Le métier de libraire*, Dunod, 2024. pp.77-102

indubitablement aujourd'hui une influence visuelle de grande intensité, tant auprès des jeunes lecteurs que des adultes.

Rappelons-le, au cœur du champ littéraire se jouent des influences socioculturelles. Les créateurs n'échappent pas aux contraintes et variations du monde socioculturel, tout en apportant leur propre structuration interne<sup>594</sup>. En ce sens, le champ littéraire demeure « relativement autonome »<sup>595</sup>. Eiichiro Oda illustre parfaitement le producteur littéraire ayant su apporter sa propre autonomie littéraire, tout en s'imprégnant des capitaux culturels propres au champ littéraire. Le cas le plus explicite demeure sans doute son inspiration de *L'Île au Trésor* de Stevenson, dont il reprend une certaine atmosphère et des thématiques singulièrement proches. Nous suivons, comme pour l'Île au trésor, un jeune garçon partant en quête d'un trésor, sous l'influence d'un autre pirate, et traversant la mer pour récupérer ce dit-trésor. À ce sujet, le Mangaka multiplie les références explicites à l'œuvre de Stevenson comme avec le capitaine John, un ancien capitaine recherchant son précieux trésor<sup>596</sup>. Eiichiro Oda s'inspire également du fantastique, dans l'attrait surhumain donné à ses personnages. Cette tendance s'observe notamment avec les fruits du démon, des fruits conférant des pouvoirs au-delà de l'imagination en échange d'une incapacité à nager. Le personnage principal, Monkey D. Luffy, a justement consommé le fruit du *Gum-Gum* ce qui fait de lui un homme au corps élastique mais surpuissant. Dans la logique des combats, *One Piece* s'inspire également explicitement d'œuvres japonaises populaires comme *Dragon Ball*, où les personnages se dépassent sur le plan physique et émotionnel pour triompher des difficultés.

Ce mélange entre combat, fantastique et aventure forme une combinaison susceptible de plaire au plus grand nombre. Mais ce qui fait surtout la beauté de ce manga, d'après un ouvrage qui raconte sa portée narrative<sup>597</sup>, demeure sans doute sa mythologie et sa logique de vraisemblance. Eiichiro Oda s'inspire d'univers mythologiques, religieux, historiques et de véritables personnages pour la réalisation de son œuvre fantastique. Il est possible de retrouver dans *One Piece* l'arbre d'Yggdrasil sur l'île viking des géants. Nous pouvons aussi notifier l'allégorie de la destruction de la Bibliothèque d'Alexandrie, au nom de bibliothèque d'Ohara dans l'œuvre. *One Piece* use avant tout des

---

<sup>594</sup> **SAPIRO Gisèle**, « Le champ littéraire. Penser le fait littéraire comme fait social », *Histoire de la recherche contemporaine*, Tome X - n°1, 2021, 45-51.

<sup>595</sup> **BOURDIEU Pierre**, *Art. Cit.*, 1991, pp. 3-46.

<sup>596</sup> **EIICHIRO Oda**, *One Piece : Tome 47 : chapitre 450*, Version traduite en français, Paris, Glénat, 2007, 208 p.

<sup>597</sup> **KALISZ Romain**, *Sur les mers de One Piece : les trésors de l'aventure*, Toulouse, Third Editions, 2024, 312 p.

caractéristiques des œuvres insulaires<sup>598</sup> pour mettre en valeur des univers très différents.

Chaque île dans l'œuvre est décrite avec précision, possédant leurs propres dogmes culturels, leurs traditions et leurs architectures. La cité d'Alabasta s'inspire par exemple de l'Égypte, le pays de Wa tient sa culture du Japon, et Water Seven constitue une référence architecturale directe à Venise. Il en va de même pour les personnages inspirés de personnalités réelles. C'est le cas de célèbres pirates dans l'œuvre comme Marshall D. Teach, tenant son titre de véritable pirate du nom d'Edward Teach,

alias Barbe Noire<sup>599</sup>. Cette vraisemblance de l'œuvre transparait d'autant plus dans sa géographie, et les cartes de l'univers constituées par Eiichiro Oda lui-même (Figure 113).



Figure 113 : EIICHIRO Oda, Croquis de la carte du monde de One Piece retraçant le voyage de Luffy et de son équipage, Grand CounterDown Shonen Jump 40, 2010

### B – Un univers cohérent et cartographié par le mangaka

*One Piece* se distingue surtout par son univers bien ficelé, avec sa mythologie, sa frise chronologique, ses différents royaumes, ses différentes espèces mais aussi et surtout sa géographie. De la même façon que Stevenson a créé une carte imaginaire pour *L'Île au Trésor*, Eiichiro Oda a conçu lui-même différentes cartes de l'univers de *One Piece*.

En voici un exemple réalisé en 2010 (Figure 113) qui représente les quatre zones maritimes principales : East Blue, South Blue, West Blue et North Blue. Au cœur de ce monde se trouve le continent de Red Line, appelé aussi Serpent Rouge par quelques personnages. Au milieu de ces océans se situe la route



Figure 114 : Les Rois des Mers qui surgissent de Calm Belt, Episode 55, One Piece, Eiichiro Oda, Série d'animation, Toei Animation, Japon, Diffusion en France en 2009

<sup>598</sup> JOURDE Pierre, *Op.cit*, 1991, p. 25

<sup>599</sup> DAGORN René-Éric, « Histoire de pirates ». *Sciences Humaines*, 2010/5 N°215, 2010. p. 35

maritime de Grand Line, où se trouvent les îles principales traversées par les protagonistes. Ces mers déchaînées demeurent toutefois inaccessibles par les océans puisque la route de GrandLine est entourée par les deux mers du nom de *Calm Belt*. Il s'agit de mers dangereuses, où le vent ne souffle pas, empêchant tout bateau à voiles d'entrer ou de sortir de Grand Line. Ces mers sont également connues pour être le lieu de terrifiants *Rois des mers* à la taille gigantesque. Ces derniers sont clairement inspirés de l'iconographie autour des monstres marins dans la représentation moderne<sup>600</sup> (Fig. 114).

Avec cette représentation géographique, Oda réutilise les logiques sensibles autour de la mer. Elle constitue tout d'abord un espace de voyage, menant vers des horizons



lointains<sup>601</sup>. Mais Oda dépeint également une mer dangereuse, hostile et particulièrement infranchissable, témoignant de sa sensibilité envers celle-ci<sup>602</sup>. Par le biais de sa géographie, le Mangala crée une logique narrative

d'organisation de son univers. Sa carte d'organisation de son univers. Sa carte imagine lui permet de contrôler son univers, tout en nous transmettent sa logique de cohérence narrative<sup>603</sup>. Le manga *One Piece* se constitue alors comme une odyssee, avec ses règles, son folklore son univers bien défini. La carte se trouve par ailleurs utilisée dans le manga, c'est donc un capital culturel qui fait partie intégrante de l'œuvre. Sa présence diégétique aide notamment les personnages à se représenter leur monde, ce qui crée un sentiment de résonance entre les acquis connus par les lecteurs et ceux des personnages. Dans son utilisation au chapitre 22 du tome 3 (Figure 115), Oda réalisa un dessin du continent Red Line entouré d'une rose des vents, d'un navire à voiles et de deux monstres marins. L'ajout de ces motifs iconographiques avait sans doute pour objectif d'apporter une atmosphère d'aventure et de fantastique au cœur de sa consistance géographique.

Les cartes précédentes s'avèrent toutefois très minimalistes dans leur iconographie. La première constitue un croquis réalisé par Oda, lui permettant de partager la logique géographique de son œuvre. La seconde figure en arrière-plan d'un personnage du manga et sert avant tout de modèle d'explication aux personnages comme aux lecteurs. Toutefois,

<sup>600</sup> BERSON Alban, *Monstres et merveilles du monde : huit siècles de cartes ornées*, Québec, Septentrion, 2025, 192 p., 192 p.

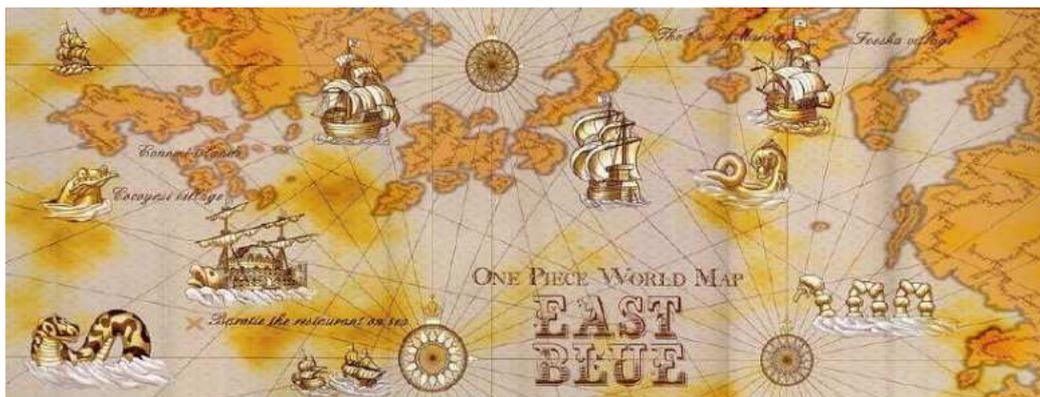
<sup>601</sup> JOURDE Pierre, *Op.cit*, 1991, p. 25

<sup>602</sup> LECOQ Danielle, « Des eaux primitives à l'océan infranchissable ». Dans : *La mer. Terreur et fascination*, Corbin Alain (dir.), 2005, Paris, BNF, Seuil, 2004, p. 17-28

<sup>603</sup> JACOB Christian, *Op.cit* 1992, pp. 368-370

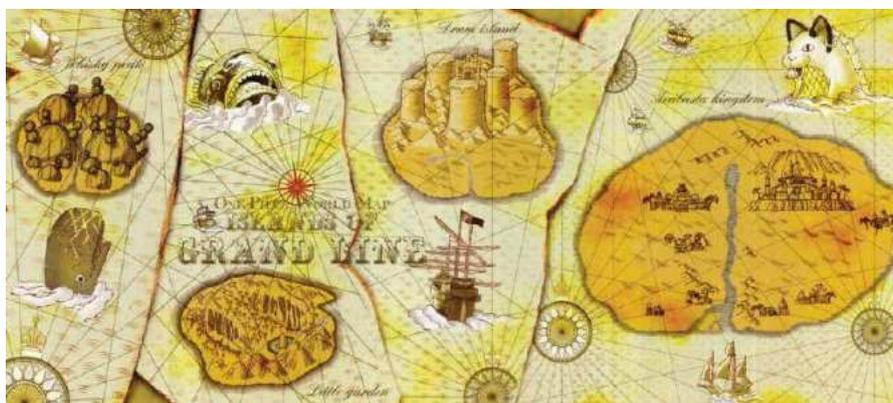
### PARTIE III - Une visibilité iconographique grâce aux cartes imaginaires

dans d'autres circonstances, le Mangaka a réalisé des cartes bien plus colorées et décorées. Cette tendance s'observe particulièrement dans les *ColorWalk*, en outre *Art-books* regroupant les travaux en couleurs d'Eiichiro Oda. En plus d'y exprimer pleinement son travail artistique, il y représentait justement de belles cartes décorées de motifs iconographiques très semblables à la cartographie maritime moderne. Ce mimétisme iconographique s'illustre par la représentation d'East Blue dans le Color Walk N° 1 (Figure 116). Le Mangaka n'a pas simplement représenté cette zone maritime de façon schématique. Il y a ajouté de nombreux motifs iconographiques, comme les roses des vents, accompagnées de multiples lignes de rhumb. Il représentait également des navires à voiles de différentes tailles, ainsi que des monstres marins comme la figure terrifiante des serpents de mer. Les couleurs sont également jaunies, à la façon des cartes au trésor, pour vieillir au maximum la carte, lui donnant un aspect d'ancienneté et d'imaginaire propre aux cartes anciennes. Tout cela donne à sa cartographie une forme d'assimilation aux cartes modernes.



**Figure 116 :** EIICHIRO Oda, *One Piece World Map - East Blue*, *One Piece Color Walk 1*, Grenoble, Glénat, publication française en 2006

**Par leurs couleurs jaunies et par leurs motifs iconographiques, ces cartes peuvent nous rappeler inconsciemment des cartes notre corpus, comme celle de Andreas Homem (Annexe A.2), de Jean Guérard (Annexe B.4) ou de Gérard Mercator (annexe C.5).**



**Figure 117 :** EIICHIRO Oda, *One Piece World Map - Islands of Grand Line*, *One Piece Color Walk 2*, Grenoble, Glénat, publication française en 2006

C – Narratologie et sublimation cartographique du monde de *One Piece*

L'univers cartographique de *One Piece* ne se limite pas au manga et aux créations d'Eiichiro Oda. L'œuvre, par sa richesse et sa popularité, bénéficie d'adaptations sous diverses formes. La cartographie de *One Piece* se trouve reproduite et sublimée dans ces nouveaux médiums visuels. Conformément à la tendance observée, ces signes visuels se rapprochent intimement des cartes de notre corpus. Mais l'univers cartographique de *One Piece* ne s'arrête pas au monde du manga et aux créations d'Eiichiro Oda.

Cette reproduction de la cartographie du Mangaka suggère une forme d'immersion au sein de l'œuvre. Deux concepts théoriques éclairent ce phénomène. D'une part, Marie-Laure Ryan développe l'idée de narratologie, soit l'investissement émotionnel des lecteurs dans un univers fictionnel qui les conduit à produire des œuvres dérivées<sup>604</sup>. D'autre part, le concept de coopération interprétative d'Umberto Eco révèle comment l'auteur laisse des éléments en suspens que les lecteurs peuvent s'approprier et réinterpréter<sup>605</sup>. Ces deux mécanismes convergent vraisemblablement dans *One Piece*. L'univers riche d'Oda suscite un investissement émotionnel chez les récepteurs, qui réinterprètent ensuite ses éléments cartographiques selon leurs propres références culturelles. Cette réappropriation culturelle s'observe dans *One Piece* par diverses modalités de reproduction, qu'elles émanent de fans ou d'œuvres intermédiaires. Bien que de nombreux fans reproduisent aujourd'hui la carte originale d'Oda en l'ornant d'iconographies singulières, deux cas d'étude révèlent une très forte préservation de cette iconographie moderne.



**Figure 118** : TSUNEMASA Takahashi, One Piece Chart. Dans : *One Piece: Loguetown Arc*, Hamazaki Tatsuya, 2015 (FR), Grenoble, Glénat

Un premier exemple se retrouve dans un roman constitué autour d'un arc narratif du manga. Il s'agit d'un *light novel*, production japonaise semblable à un roman, composée d'illustrations et destinée notamment aux amateurs de manga<sup>606</sup>. Ce *light novel* n'est pas

<sup>604</sup> RYAN Marie-Laure, « L'expérience de l'espace dans les jeux vidéo et les récits numériques », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 27, 2014. En ligne à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/narratologie/6997>

<sup>605</sup> ECO Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale française, 1989, 314 p.

<sup>606</sup> PRADIER, « Le Phénomène du light novel en France ». *Monde du Livre*, 6 avril 2020. Consultable à l'adresse <https://doi.org/10.58079/rlyt>

écrit par Eiichiro Oda, mais par Hamazaki Tatsuya, impliquant une réinterprétation de l'œuvre originale. Dans cette œuvre, publiée en 2015 en France, figure une carte d'East Blue, de Red Line et de Grand Line (Figure 118), produite selon les configurations géographiques données par Eiichiro Oda. Cette carte réalisée par le peintre Takahashi Tsunemasa présente les classiques monstres marins peuplant les mers sans vent de Calm Belt. Elle comporte également des navires au cœur des zones maritimes d'East Blue. Sur un papier vieillissant aux quelques déchirures, une échelle encadre l'ensemble de la représentation cartographique. Cette œuvre contribue alors indubitablement à la diffusion de cette iconographie moderne auprès de tout lecteur se procurant le roman.

Cette diffusion s'accélère davantage avec la production de la série d'animation, démarrée dans les années 2000. Les mangas japonais bénéficient très souvent



**Figure 119** : ONE PIECE, Générique 1 de la série d'animation « We are », TOEI Animation, Japon, 1999. Time code : 0 :43 min de la vidéo Youtube suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=gcjdXM>

d'adaptations en anime selon leur popularité, et *One Piece* ne fait pas exception. L'aspect le plus intéressant réside dans la façon dont les animateurs s'approprient la magie cartographique de l'œuvre originale pour la projeter au cœur des génériques d'introduction. Les génériques, dans les séries d'animation japonaises, jouissent souvent d'une grande reconnaissance et marquent l'imaginaire des spectateurs par leur musique et leur chorégraphie. La Toei Animation privilégie le générique pour y instaurer des cartes maritimes en fond de titrage. Le premier générique, *We Are*, diffusé du premier épisode au quarante-septième, illustre cette tendance esthétique. Le titrage s'entoure d'un fond cartographique représentant une rose des vents, des écritures calligraphiques dans la mer, une caravelle au sud et un serpent de mer bleu au nord. Il en va de même pour le générique 3 et le générique 6, réutilisant là-encore cette iconographie maritime (Annexe O.4). Son intégration au cœur du générique et derrière les titrages les rend d'autant plus impactantes sur le plan mémoriel. En effet, ces représentations cartographiques peuvent marquer considérablement la mémoire visuelle des spectateurs qui regardent la série. Elles sont une forme d'investissement émotionnel, puisqu'elles renforcent l'œuvre autour du voyage fantastique, des thématiques de la piraterie et des mystères de l'inconnu.

Tous ces exemples démontrent que l'iconographie cartographique de *One Piece* a marqué potentiellement de très nombreuses personnes étant donné sa popularité

mondiale. Son iconographie s'assimile étroitement aux cartes modernes de notre corpus. Il existe donc potentiellement une sensibilité maritime d'Oda pour ces œuvres cartographiques. À ce sujet, un internaute a effectué des recherches sur l'image de fond de la couverture du volume 94 de *One Piece*<sup>607</sup>. Il a découvert que le Mangaka avait utilisé comme fond une partie du *Typus Orbis Terrarum* d'Abraham Ortelius. Cette découverte suggère une forme de connaissance culturelle du Mangaka autour des cartes modernes occidentales. Néanmoins, par la multiplication des médiums visuels et des cartes décorées autour de *One Piece*, les spectateurs associeront indubitablement cette iconographie bien plus à l'univers de *One Piece* plutôt qu'à la cartographie moderne.

**Conclusion du chapitre 1 :** Les cartes des fictions d'aventure jouent sensiblement un rôle dans la diffusion du paradigme esthétique de la cartographie des Grandes Découvertes. Grâce à leur popularité, leurs rééditions et leur diversité de formats, tant au XIXe qu'au XXIe siècle, les cartes au trésor acquièrent notamment une grande popularité. Les cartes utilisées dans les récits d'aventure semblent néanmoins créer un effet d'évidence dans l'imaginaire social contemporain. Étant donné leur forte diffusion culturelle ainsi qu'un attachement émotionnel de la part des lecteurs pour ces œuvres, l'iconographie cartographique diffusée se trouvera davantage rattachée à l'œuvre de fiction qu'aux modalités d'inspiration de leurs auteurs. Cette diffusion révèle un phénomène de décontextualisation culturelle, comme nous avons pu le voir dans notre questionnaire (Annexe N). Les signes visuels de la cartographie moderne perdent leur référent historique originel pour s'ancrer dans de nouveaux univers fictionnels. Le processus de coopération interprétative, identifié précédemment, transforme ces éléments iconographiques en codes culturels autonomes, détachés de leur contexte de production initial. Mais le récit d'aventure est loin d'être le seul à produire cette décontextualisation, comme nous allons le voir avec le phénomène de la fantasy.

---

<sup>607</sup> **Givcon 14**, « I found the Maps used on One Piece Volume Covers ! », Reddit r/OnePiece, 2019. Lien à l'adresse suivante : [https://www.reddit.com/r/OnePiece/comments/dbjxgx/i\\_found\\_the\\_maps\\_used\\_on\\_one\\_piece\\_volume\\_covers/?tl=fr](https://www.reddit.com/r/OnePiece/comments/dbjxgx/i_found_the_maps_used_on_one_piece_volume_covers/?tl=fr)

## CHAPITRE 2 : L'ENGOUEMENT CULTUREL AUTOUR DES CARTES FANTASY

Un autre phénomène d'ampleur est l'émergence d'un nombre considérables de cartes imaginaires autour de la « fantasy ». Ces cartes dépeignent donc des univers alternatifs de fiction, en corrélation directe avec des récits de fantasy. Leur nombre s'est particulièrement croit ces dernières années, notamment par l'influence sans équivoque de quelques œuvres comme *Le Seigneur des Anneaux* ou encore *Narnia*. Là-encore, comme pour les cartes au trésor, les *cartes fantasy* reprennent de façon plus ou moins explicite les éléments iconographiques de la cartographie moderne.

### I – L'essor de la *carte fantasy* : l'influence culturelle de Tolkien

Si ce genre littéraire n'est pas un phénomène foncièrement nouveau, il s'est tout de même considérablement popularisé du XIXe au XXIe siècle. Appelé régulièrement « fantasy » en raison de sa diffusion considérablement anglophone<sup>608</sup>, ce genre littéraire s'est convenablement installé de nos jours au cœur de nos librairies et bibliothèques. Ce genre est aujourd'hui reconnu pour son importance culturelle au cœur du champ littéraire. La fantasy a amené avec elle de nombreux outils, dont la cartographie imaginaire, particulièrement popularisée par l'auteur britannique J. R.R. Tolkien.

#### A – *Fantasy et tentative d'appréhension : un lointain spatial et temporel ?*

Le phénomène littéraire de fantasy présente aujourd'hui une telle ampleur, avec sa diversité de sous-genres et ses logiques narratives multiples, qu'il demeure complexe d'établir une définition claire<sup>609</sup>. Nous tenterons d'appréhender au mieux ce genre littéraire afin de comprendre ultérieurement les modalités d'utilisation cartographique.

Loin de constituer une création spontanée, la *fantasy* puise ses sources dans un héritage culturel millénaire. Elle s'enracine d'abord dans le roman médiéval de chevalerie

---

<sup>608</sup> BESSON Anne, *La Fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2007, pp. 16-19

<sup>609</sup> KEKUS Filip et PIANTONI Antoine, « Fantaisie et histoire littéraire », *Fabula / Les colloques*, Générations fantaisistes (1820-1939). Consultable à l'adresse suivante : <http://www.fabula.org/colloques/document2579.php>

dont elle emprunte la caractéristique héroïque et merveilleuse de l'aventure, illustrée notamment par la légende arthurienne<sup>610</sup>. Les contes de fées de la période moderne, notamment au XVIIIe siècle, nourrissent également le genre de la fantasy par leurs substances narratives fantastiques et la diversité des créatures que l'on peut y découvrir<sup>611</sup>. Néanmoins, le genre de la fantasy ne s'est affirmé véritablement qu'au XIXe siècle, par l'avènement simultané du romantisme et de son fort « médiévalisme »<sup>612</sup>. C'est donc tout particulièrement dans la sphère contemporaine, y compris aujourd'hui, que la fantasy a trouvé sa place au sein du champ littéraire. Son importance s'est intensifiée aujourd'hui grâce à une mouvance culturelle bien plus sensible au fantastique et à l'imaginaire<sup>613</sup>.

Par ailleurs, il est essentiel de bien distinguer le fantastique de la fantasy. D'après Anne Besson, spécialiste de l'étude de la fantasy, le fantastique se définit comme un genre merveilleux où le surnaturel intervient de façon surprenante dans un cadre réaliste<sup>614</sup>. La fantasy, en revanche, propose un univers entier composé de ce surnaturel, rationalisé par le lecteur comme par les personnages. À ce sujet, il existe également différents sous-genres de fantasy. La *Low Fantasy* définit une forme de communication entre un monde normal, et un monde totalement imaginaire, les personnages passant de l'un à l'autre<sup>615</sup>. C'est par exemple le cas de *Peter Pan* et de *Narnia*, les deux univers commençant par des enfants issus d'un cadre réel, mais partant à l'aventure d'un monde imaginaire.

Cependant, le genre le plus représenté, et le plus populaire, constitue aujourd'hui la *High Fantasy*, dans laquelle l'intégralité de l'intrigue se déroule dans un monde imaginaire, dans lequel les personnages ont toujours évolué. Ce sous-genre s'est notamment popularisé par l'œuvre de J. R. R. Tolkien, à savoir *Le Seigneur des Anneaux*, qui a eu un effet considérable sur l'évolution de la fantasy<sup>616</sup>. Aujourd'hui encore, de façon assez large, la fantasy se définit très souvent selon ce modèle dominant. Le Robert la définit par exemple comme un « genre littéraire dans lequel l'action se déroule dans un monde imaginaire, peuplé d'êtres surnaturels, mythiques ou légendaires »<sup>617</sup>. Appartenant aux fictions de l'imaginaire, la fantasy a justement pour singularité principale cette

<sup>610</sup> BRETON Justine, « La légende arthurienne, une histoire en mouvement ». Dans : BnF FANTASY, 2020. Consultable à l'adresse suivante : <https://fantasy.bnf.fr/fr/comprendre/la-legende-arthurienne-une-histoire-en-mouvement/>

<sup>611</sup> BESSON Anne, « Du conte à la fantasy : anatomie d'une filiation ». Dans : BnF FANTASY, 2020. Consultable à l'adresse suivante : <https://fantasy.bnf.fr/fr/comprendre/du-conte-la-fantasy-anatomie-dune-filiation/>

<sup>612</sup> BLANC William, « Le romantisme anglais, un Moyen-Âge fantasmé ». Dans : BnF FANTASY, 2020. Consultable à l'adresse suivante : <https://fantasy.bnf.fr/fr/comprendre/le-romantisme-anglais-un-moyen-age-fantasmé/>

<sup>613</sup> RÉGUANT Frédérique, *La puissance des genres fictionnels de l'imaginaire : sociologie d'une mouvance sociétale. Sociologie*. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2017, pp. 255-276

<sup>614</sup> BESSON Anne, *La Fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2007, pp. 16-19

<sup>615</sup> TESTOT Laurent. « Fantasy. Le territoire du merveilleux ». *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, 2012/3 N° 26, 2012. p. 7

<sup>616</sup> BESSON Anne, *Op.cit.*, 2007, pp. 85-86

<sup>617</sup> Définition donnée en ligne sur le Site Le Robert : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/fantasy>

capacité littéraire à créer des « mondes merveilleux différents du nôtre »<sup>618</sup>. Elle propulse le lecteur dans l'ailleurs spatial absolu, dans des univers alternatifs entièrement autonomes possédant leur propre histoire, folklore et coutumes culturelles. Cette création de mondes imaginaires constitue la spécificité première du genre, invitant à une immersion bien supérieure au roman d'aventure ou au genre du fantastique.

Une modalité culturelle très récurrente de la fantasy réside dans ce qui est appelé la « réminiscence médiévale »<sup>619</sup>. En effet, les productions d'œuvres de fantasy se situent très régulièrement dans une forme de Moyen-Âge. C'est en un sens une manière pour l'auteur d'habiller son récit en cherchant cette « médiévalisation »<sup>620</sup>. Les auteurs usent en réalité de nombreux stéréotypes et de clichés médiévaux, pour lui apporter une dimension merveilleuse<sup>621</sup>. Les architectures de fantasy, les modes de vie décrits, les costumes traditionnels et les enjeux de pouvoir se situent donc dans une forme de passé lointain. Le médiéval devient aussi un cadre narratif facilitant l'apparition du fantastique dans la narration. Par l'atmosphère lointaine et raccrochée au merveilleux, le médiéval devient un cadre privilégié de réception symbolique pour l'usage de la magie, la présence de créatures fantastiques ou encore la structuration irréaliste de certains environnements. En réutilisant ce cadre historique, très clairement fantasmé<sup>622</sup>, les auteurs peuvent se permettre d'y figurer plus aisément des créatures propres à l'histoire mythologique, folklorique et religieuse de notre passé. Voilà pourquoi nous retrouvons régulièrement dans la fantasy des griffons, des dragons, des sirènes, des lycanthropes et bien d'autres créatures qui ont constitué le bestiaire médiéval<sup>623</sup>.

Autrement dit, la fantasy crée une émotion du lointain par la spatialité du monde imaginaire. Mais cette émotion se trouve d'autant plus renforcée par un habillage d'un lointain temporel. Le cadre médiéval sert donc la narration en renforçant l'exploration de nos personnages, dans un monde où les outils technologiques n'existent pas, où les lieux hostiles demeurent très présents, où l'inconnu laisse place aux craintes et fascinations. Par l'univers imaginaire, la fantasy constitue un cadre idéal de représentation cartographique. C'est justement l'auteur britannique Tolkien qui a popularisé cet attrait au XXe siècle.

---

<sup>618</sup> **FEASSON Vivien**, « La fantasy ou comment le genre de mondes alternatifs affecte les stratégies de traduction », *Recherches & Travaux* [En ligne], 103, 2023, mis en ligne le 01 décembre 2023, Consultable à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/6828>

<sup>619</sup> **ROCHEBOUET Anne et SALAMON Anne**, « Les réminiscences médiévales dans la *fantasy* », *Cahiers de recherches médiévales*, 16, 2008, 319-346.

<sup>620</sup> **BESSON Anne (dir.)**, *Dictionnaire de la Fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018, pp. 220-223

<sup>621</sup> **ROCHEBOUET Anne et SALAMON Anne**, *Art.cit.*, 2008, pp. 319-323

<sup>622</sup> **BLANC William**, « Le romantisme anglais, un Moyen-Âge fantasmé ». Dans : BnF FANTASY, 2020. Consultable à l'adresse suivante : <https://fantasy.bnf.fr/fr/comprendre/le-romantisme-anglais-un-moyen-age-fantasme/>

<sup>623</sup> **PASTOUREAU Michel**, *Bestiaires du Moyen-Âge*, Paris, Seuil, 2020, 326 p.

**B – Tolkien et l'avènement du Seigneur des Anneaux**

C'est en 1954-1955 que John Ronald Reuel Tolkien publiait son œuvre de fantasy, *Le Seigneur des Anneaux*<sup>624</sup>. Aujourd'hui considérée comme majeure dans l'histoire de la fantasy et de la littérature, cette œuvre redéfinit les bases du genre de la fantasy. Quelle singularité caractérise donc cette production fantasy ? Comment analyser sa réception ? En quoi constitue-t-elle une influence majeure pour le genre ?

*Le Seigneur des Anneaux*<sup>625</sup> raconte l'histoire de Frodon, un hobbit vivant dans la paisible Comté. Celui-ci hérite d'un anneau que le magicien Gandalf lui révèle être l'Anneau Unique du maléfique Sauron. Acceptant la mission de détruire ce talisman au cœur de la Montagne du Destin, Frodon rejoint huit compagnons pour effectuer un voyage périlleux à travers la *Terre du Milieu*. Comme pour *One Piece*, le synopsis se révèle d'apparence très accessible, invitant à l'exploration de ce monde et à une quête initiatique du personnage principal. Nous découvrons la *Terre du Milieu* par le prisme des hobbits qui ne sont jamais sortis de leur Comté. L'astuce de Tolkien réside dans la création de personnages connaissant les territoires au sein de la *Communauté de l'Anneau*, pour informer ceux qui les ignorent, et parallèlement, nous les lecteurs. Cette fonction s'illustre particulièrement avec Gandalf Le Gris, qui sert d'impulsion à l'intrigue, de savant et de guide aux autres personnages.

Cette histoire, proposant aventure épique et fantastique au cœur d'un monde entièrement imaginé, marque considérablement les XXe et XXIe siècles. La réceptivité du lectorat demeure sans appel après sa publication. *Le Seigneur des Anneaux* devient une œuvre d'une très grande popularité au cœur du champ littéraire, dans l'univers académique et artistique mais aussi aujourd'hui dans la sphère culturelle du cinéma et des jeux. À sa sortie aux États-Unis, l'œuvre se diffuse particulièrement auprès des amateurs de science-fiction, mais sa popularité explose grâce à sa version de poche en 1965<sup>626</sup>. Le lectorat britannique se crée une communauté de fans, et admirent l'auteur, l'associant à une forme de fierté nationale<sup>627</sup>. Concernant la France, la publication demeure tardive puisque *Le Seigneur des Anneaux* n'est traduit qu'en 1972-1973<sup>628</sup>. L'auteur semblait au

<sup>624</sup> FERRÉ Vincent, *Tolkien : sur les rivages de la terre du milieu*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 9

<sup>625</sup> TOLKIEN J.R.R., *Le Seigneur des anneaux*, Paris, Christian Bourgois, 1972 (première édition française)

<sup>626</sup> MARTIN-GOMEZ Laura, *La réception de l'œuvre de Tolkien par ses fans aux Etats-Unis*, au Royaume-Uni et en France (1955-1992). Soutenue le 6 novembre 2020. Université d'Artois, Laboratoire Textes et Cultures, p. 29

<sup>627</sup> *Ibid*, p. 87-88

<sup>628</sup> *Ibid*, p. 15

départ surtout admiré par des lecteurs amateurs de fantasy, de science-fiction ou de récit épique<sup>629</sup>. Néanmoins, la reconnaissance française *du Seigneur des Anneaux* s'est accélérée dans les années 2000, en écho avec la sortie d'une trilogie cinématographique réalisée par Peter Jackson<sup>630</sup>. Sites et forums dédiés à l'œuvre croissent exponentiellement à la sortie des films, et *Le Seigneur des Anneaux* devient une référence populaire<sup>631</sup>. C'est par ses nombreuses réadaptations et rééditions que la diffusion de l'œuvre de Tolkien se réalisait à travers de nombreux pays et continents.

La popularité de l'œuvre réside tout particulièrement dans l'imaginaire de Tolkien et de sa création d'un univers structuré selon un degré de précision remarquable. *Le Seigneur des Anneaux* détient une diégèse considérable, constituant « un monde imaginaire et un système méthodologique parmi les plus complexes et détaillés de la littérature »<sup>632</sup>. Tolkien créa un folklore d'une grande diversité, autour de la trame principale, révélant les peuples de la Terre du Milieu, leurs coutumes, leurs histoires, leurs relations inter-espèces, leur économie, leur diplomatie ou encore leurs langues. L'auteur exerce une double influence, portant à la fois sur le « répertoire de personnages et de situations, mais aussi et plus durablement encore sur la structure »<sup>633</sup>. Cette influence narrative est si grande qu'il devient une sorte de référentiel pour auteurs et lecteurs de fantasy, un modèle poussant certains créateurs à s'en distancer volontairement<sup>634</sup>. Bien que souvent considéré comme le « Père de la Fantasy »<sup>635</sup>, cette désignation oublie l'histoire plus large du genre et l'influence d'auteurs fantaisistes comme William Morris sur Tolkien<sup>636</sup>. Néanmoins, Tolkien réinvente la fantasy à sa manière en y apportant une dimension folklorique et des structures narratives, qui sont souvent reproduites et imitées dans d'autres œuvres.

*Le Seigneur des Anneaux* continue à circuler considérablement dans le monde, que ce soit par l'intermédiaire de son lectorat mais aussi la diversité des médias qui ont réadapté son œuvre littéraire. Tolkien a réalisé un certain nombre de documents avant et après la conception du *Seigneur des Anneaux*, dont une carte de la Terre du Milieu. Cette carte imaginaire (Figure 120) renforce à elle-seule l'univers folklorique de son œuvre.

---

<sup>629</sup> MARTIN-GOMEZ Laura, *Op.cit* p. 258

<sup>630</sup> FERRÉ Vincent, *La réception de J.R.R. Tolkien en France, 1973-2003. Tolkien, trente ans après (1973- 2003)*, Christian Bourgois Editeur, pp.17-35, 2004.

<sup>631</sup> MARTIN-GOMEZ Laura, *Op.cit* p. 9

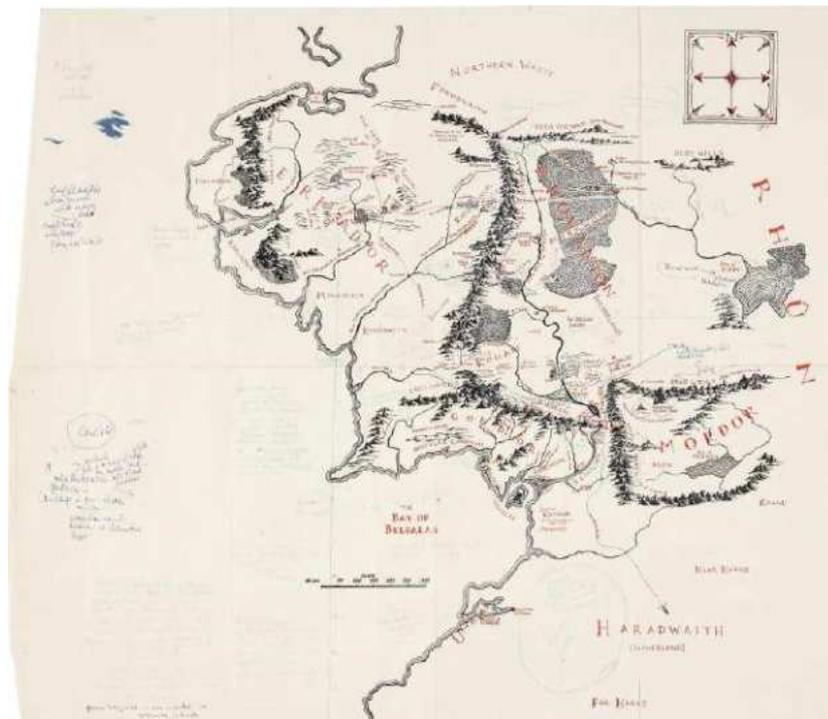
<sup>632</sup> DAY David, *L'encyclopédie illustrée de Tolkien*, Traduction par Pascal Aubin, Paris, Hachette, 2023, p. 6

<sup>633</sup> BESSON Anne, *La Fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2007, p. 89

<sup>634</sup> *Ibid*, p. 88

<sup>635</sup> BESSON Anne, « L'arbre et la forêt : postérité de Tolkien en fantasy ». *Revue de la BNF*, 2019/2 n° 59, 2019. p.12-21.

<sup>636</sup> BESSON Anne, *Op.cit*, 2007, p. 61-63



**Figure 120** : TOLKIEN J.R.R., Carte imprimée de la Terre du Milieu, annotée par Tolkien et Pauline Baynes, 1969, 42x49 cm, Bodleian Library, MS. Tolkien Drawings 132

### C – Les spécificités de la carte de la Terre du Milieu, dessinée par Tolkien

Dès la première publication du *Seigneur des Anneaux*, Tolkien reçoit de nombreuses lettres « réclamant d'en savoir davantage sur la Terre du Milieu »<sup>637</sup>. Parmi celles-ci, beaucoup réclament des grammaires elfiques, des données géologiques mais aussi et surtout des cartes de la *Terre du Milieu*. En réalité, ce travail de création d'un monde secondaire a été réfléchi en amont, dès 1916 par Tolkien<sup>638</sup>. Dans l'acte de « subcréation »<sup>639</sup>, Tolkien projetait alors son imaginaire sur une carte pour le rendre réel et tangible<sup>640</sup>.

C'est en 1969<sup>641</sup>, avec la publication officielle d'une certaine carte de la *Terre du Milieu* (Figure 120), que l'on obtient un véritable aperçu géographique de cet univers. Ce document est assez schématique en allant à l'essentiel de la représentation territoriale, mais révèle en réalité une grande complexité par ses structures urbaines, folkloriques et géographiques détaillées. Dessinée par Christopher J.R. Tolkien, fils de l'écrivain et

<sup>637</sup> FERRÉ Vincent, MANFRIN Frédéric (dir.), *Tolkien : Voyage en Terre du Milieu*. Catalogue de l'exposition du 22 octobre 2019 au 16 février 2020, Paris, BNF Editions, 2019, p. 33

<sup>638</sup> *Ibid*, p. 34

<sup>639</sup> *Ibid*, p. 33

<sup>640</sup> GODELIER Maurice, *L'imaginé : L'imaginaire et le symbolique*, Paris, CNRS Editions, 2022, pp. 9-13

<sup>641</sup> FERRÉ Vincent, MANFRIN Frédéric (dir.), *Op.cit*, 2019, p. 72-73

ancien pilote de la Royal Air Force possédant des connaissances cartographiques<sup>642</sup>, elle comporte des annotations de l'auteur stipulant par exemple que « Hobbitville serait à la latitude d'Oxford »<sup>643</sup>. En effet, la Terre du Milieu « ressemble à l'Europe transposée dans un passé imaginaire »<sup>644</sup>.

Les cartes imaginaires de fantasy remplissent aujourd'hui bien des rôles, dont celle de la Terre du Milieu représente aujourd'hui un cas d'étude. Cette carte revêt premièrement un rôle essentiellement toponymique. Cette importance découle notamment du fait que « les toponymes ont vocation à structurer l'espace fictionnel mais aussi le récit lui-même »<sup>645</sup>. Elle apporte également une consistance de l'inconnu, en représentant du blanc et en laissant des bordures inexplorées<sup>646</sup>. Pierre Jourde apporte de nombreux éléments d'analyse sur la géographie de Tolkien. Les montagnes délimitent des espaces très distincts, comme le *Mordor*, et constituent chez Tolkien un espace de défi, de combat et d'hostilité<sup>647</sup>. Les traverser implique un effort considérable, poussant les personnages à se surpasser voire à se sacrifier comme dans les grottes de la Moria.

Les forêts ne constituent pas un relief, mais plutôt une forme de milieu nostalgique. Leur omniprésence provient de « son étroite relation avec les fondements de l'imagination géographique de l'écrivain »<sup>648</sup>. Ces vastes étendues forestières demeurent « un refuge des forces anciennes »<sup>649</sup>, qui s'affaiblissent du fait de leur exploitation par les armées de Sauron. Les éléments aquatiques revêtent également leur importance. La mer constitue « l'aboutissement et le surgissement, le début ou la fin »<sup>650</sup>, en outre une forme de lointain qui amène ou finit l'exploration des terres. Tandis que les fleuves apportent une dynamique vitale que ce soit aux territoires et leur eau potable mais aussi aux personnages qui s'en abreuvent. Ainsi, « c'est la vie même qui circule le long des cours d'eau »<sup>651</sup>.

Chaque élément géographique possède un sens, et Tolkien semble l'avoir compris en réutilisant chaque paysage selon sa logique narrative. Si cette carte s'avère simpliste par son apparence schématique, elle révèle donc une grande complexité tant elle dépeint les paysages traversés, les cultures toponymiques et les symbolismes de l'œuvre. Sur cette

---

<sup>642</sup> FERRÉ Vincent, MANFRIN Frédéric (dir.), *Op.cit*, 2019, p. 72-73

<sup>643</sup> *Ibid*, p. 72

<sup>644</sup> *Ibid*, p. 72

<sup>645</sup> PLET-NICOLAS Florence, « Quêtes encartées. De la toponymie fantaisiste médiévale à la cartofantasy en BD. Dans : *Fantasy : Le merveilleux médiéval aujourd'hui, Actes du colloque du Creliid*, BESSON Anne, WHITE-LE-GOFF Myriam (dir.), Paris, Editions Bragelonne, 2007, p. 209

<sup>646</sup> *Ibid*, p. 214

<sup>647</sup> JOURDE Pierre, *Op.cit* 1991, pp. 57-78

<sup>648</sup> *Ibid*, p. 41

<sup>649</sup> *Ibid*, p. 42

<sup>650</sup> *Ibid*, p. 38

<sup>651</sup> *Ibid*, p. 38

carte de 1969 figurent aussi des annotations de Pauline Baynes, illustratrice britannique en qui Tolkien accordait toute sa confiance<sup>652</sup>. Baynes réalise près d'un an plus tard une carte beaucoup plus décorative, bénéficiant des spécifications précises de Tolkien concernant la couleur des navires et les types de voiles : « Les navires elfiques sont petits, blancs ou gris. Les navires núménoréens sont noirs ou argentés »<sup>653</sup>. L'illustratrice réalise cette carte sublime, entourée des personnages comme ceux de la Communauté de l'Anneau en haut et les ennemis récurrents de l'œuvre en bas. Mais nous retrouvons surtout une assimilation iconographique avec la cartographie moderne : cartouches, navires à voiles, rose des vents colorée, créatures dessinées à grande échelle, montagnes en taupinières. L'ensemble de ces motifs iconographiques lui donne une dimension analogue aux cartes modernes de notre corpus. Par ailleurs, cette carte iconique s'est largement diffusée du fait que Tolkien l'a approuvé. Elle se vendait notamment par l'intermédiaire d'affiches auprès des publics amateurs de l'univers tolkienien<sup>654</sup>.

Cette carte regroupe une uniformisation de signes visuels qui constitueront plus tard l'identité visuelle de la cartographie de fantasy. Anne Besson nous affirme par ailleurs cette influence cartographique de Tolkien : « En faisant précéder son *Seigneur des Anneaux* d'une carte de la Terre du Milieu, Tolkien ne se doutait probablement pas qu'il posait là l'un des éléments fondateurs du genre de la fantasy »<sup>655</sup>. Aujourd'hui, la majorité des romans de fantasy s'ouvrent régulièrement par une carte du monde, apparente dans les premières pages<sup>656</sup>. Pauline Baynes joue également un rôle dans cette diffusion en enjolivant tout particulièrement la carte de Tolkien. Les modalités d'inspiration sont toutefois assez floues. Tolkien éprouvait une fascination particulière pour les mythes et le Moyen-Âge, dont il a par exemple consulté une *Mappa Mundi* du Xe siècle<sup>657</sup>. Sa carte alliant représentation ancienne et contemporaine, peut rappeler cette vision spécifique des cartes médiévales, par sa topographie montagneuse et son aspect cosmogonique, avec l'espace civilisé au centre<sup>658</sup>. Pour autant, l'iconographie apportée par Baynes tient moins du médiéval que de la cartographie moderne, notamment par la présence de motifs singuliers comme les roses des vents et les navires, deux motifs popularisés à la Renaissance. Cette confusion se retrouve régulièrement chez d'autres auteurs et lecteurs, parlant souvent de *cartes médiévales* pour parler de l'iconographie des cartes fantasy.

---

<sup>652</sup> LEWIS-JONES Huw (dir.), *Atlas des mondes imaginaires : De l'île au trésor à la Terre du Milieu*, Vanves, E/P/A, 2020, p. 159

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 157

<sup>654</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>655</sup> BESSON Anne (dir.), *Dictionnaire de la Fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018, p. 41

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 41

<sup>657</sup> FERRÉ Vincent, MANFRIN Frédéric (dir.), *Op.cit.*, 2019, pp. 46-47

<sup>658</sup> *Ibid.*, pp. 46-47

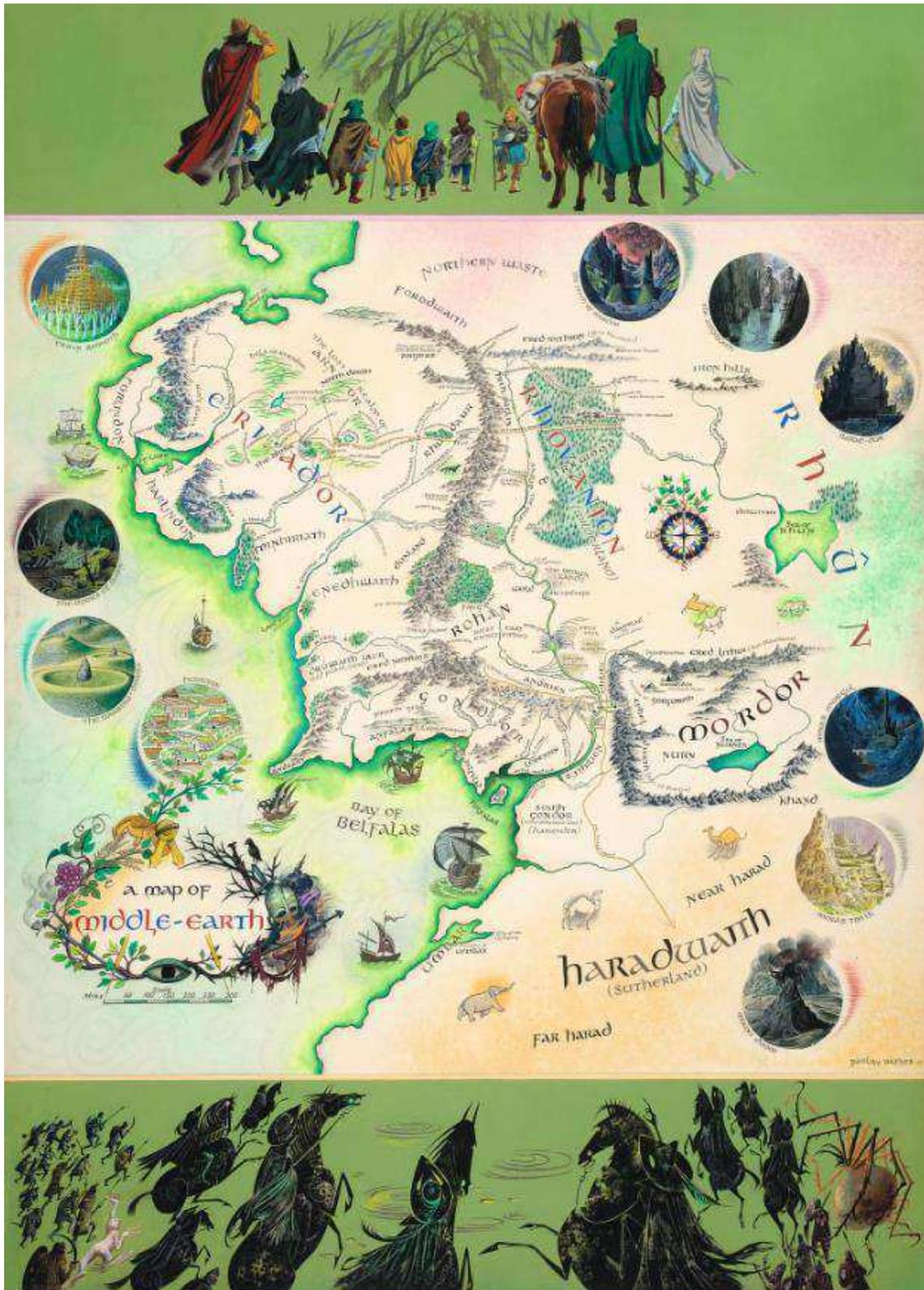


Figure 121 : BAYNES Pauline, TOLKIEN J.R.R, A map of the Middle Earth, 1 carte col., 1970. HarperCollins Publishers Ltd

## II – Une diffusion grâce à des cartes fantasy iconiques

En réalité, Tolkien ne constitue pas le seul artiste ayant participé à la diffusion de ces motifs iconographiques (navires, roses des vents, créatures) dans la cartographie imaginaire. D'autres œuvres de fantasy utilisent des cartes fictives comme gage d'authenticité de leur univers<sup>659</sup>. La carte imaginaire vient apporter une forme de réalisme créé par l'auteur, instaurant simultanément une dimension temporelle particulière. Étant donné qu'elle figure régulièrement en début d'ouvrage, « elle évoque une épaisseur temporelle en dotant immédiatement le monde qu'elle représente d'une histoire »<sup>660</sup>.

La carte remplit ainsi une double fonction. Elle sert de cadre spatial mais également de cadre temporel en inscrivant l'univers dans une période définie. Compte tenu de la médiévalisation caractéristique des œuvres de fantasy, il n'est guère étonnant que ces cartes puisent leur iconographie et leur atmosphère visuelle dans des cartes anciennes<sup>661</sup>. Néanmoins, ces représentations cartographiques ne sont pas nécessairement héritées des traditions médiévales, mais davantage de cartes plus récentes, notamment celles de la période moderne. Cette filiation iconographique s'observe à travers trois cas d'étude aujourd'hui très populaires dans les œuvres de fantasy contemporaines.

### A – La carte de Narnia par C.S Lewis et Pauline Baynes

Un premier cas d'étude constitue l'œuvre populaire *Les Chroniques de Narnia*. Création de Low Fantasy de Clive Staples Lewis, *Les Chroniques de Narnia* ont été publiées en sept volumes de 1950 à 1956. Aujourd'hui encore, la popularité de *Narnia* demeure incontestable. Véritable best-seller de la littérature de jeunesse<sup>662</sup>, l'œuvre bénéficie régulièrement d'adaptations cinématographiques à grand succès populaire, faisant rêver les enfants autour de l'aventure épique et imaginaire.

Le Monde de Narnia constitue effectivement une œuvre de Low Fantasy. Nous y suivons des personnages qui appartiennent à un monde réaliste, mais se projetant ensuite dans un monde totalement imaginaire. Dans le tome 1, *Le Lion, la Sorcière*

<sup>659</sup> BESSON Anne (dir.), *Dictionnaire de la Fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018, p. 42

<sup>660</sup> *Ibid*, p. 43

<sup>661</sup> *Ibid*, p. 43

<sup>662</sup> SPICA Anne-Élisabeth, « Roger Chartier, Cartes et fictions (xvie-xviii<sup>e</sup> siècle) : Paris, Éd. du Collège de France, coll. Faire savoir, 2022, 111 pages ». *Questions de communication*, 2023/2 n° 44, 2023. pp. 337-341.

*blanche et l'Armoire magique*<sup>663</sup>, quatre frères et sœurs londoniens explorent une mystérieuse armoire qui les conduit dans un royaume enchanté du nom de Narnia, gouverné par une sorcière maléfique, et habité par des créatures mythologiques. Guidés par le sage lion Aslan, ils doivent affronter les forces du mal pour restaurer la paix dans ce monde alternatif à leur réalité. Cette quête initiatique se réalise par des enfants qui découvrent littéralement un monde sans y avoir grandi. Ce vecteur narratif facilite tout particulièrement la projection et l'identification des jeunes lecteurs aux protagonistes. Ce monde imaginaire contient surtout le royaume de Narnia, qui possède lui aussi ses propres créatures et enjeux politiques.

C. S. Lewis fait justement réaliser une carte imaginaire pour accompagner le caractère de vraisemblance géographique de son œuvre littéraire. L'auteur a évolué avec Tolkien, subissant aussi son influence dans le cadre de sa composition imaginaire. Entre 1950 et 1954, les tomes publiés furent illustrés dans leur version originale par Pauline Baynes. Son travail était donc déjà reconnu dans la sphère culturelle de la fantasy, avant même ses réalisations cartographiques pour l'univers tolkienien. Cette carte réalisée en 1972<sup>664</sup> (Figure 122) fut encore un travail collectif, réalisé conjointement entre l'illustratrice et l'auteur de fantasy. Ce dernier a fourni un croquis toponymique à Baynes, ainsi que des exigences sur la forme visuelle de la carte. Il déclara notamment la chose suivante : « Mon idée était que cela devait ressembler davantage à une carte médiévale qu'à une carte d'état-major, avec des montagnes et des châteaux, peut-être des vents soufflants dans chaque coin, et dans un style héraldique, quelques vaisseaux, baleines et dauphins dans la mer »<sup>665</sup>.

La demande faite par Lewis témoigne d'une sensibilité particulière pour les cartes anciennes, puisqu'il souhaite ancrer *Narnia* dans une atmosphère médiévale. La carte sera concordance avec son désir, si elle dégage une aura de prestige, d'ancienneté et d'imaginaire en adéquation avec un monde de fantasy. Néanmoins, cette carte dispose en réalité d'éléments iconographiques propres à la cartographie moderne. Le nord se situe en haut, conformément à la vision ptoléméenne qui fit évoluer le paradigme cartographique moderne. Nous y retrouvons les illustrations classiques et populaires des cartes modernes. De nombreuses caravelles voguent aux

---

<sup>663</sup> LEWIS C.S., *Le monde de Narnia*, Illustrations de Pauline Baynes, Paris, Gallimard, 2017.

<sup>664</sup> BAYNES Pauline, *A Map of Narnia and the surrounding countries*, New York, Macmillan Publishing, Londres, Penguin Books, 76x51 cm. 1972

<sup>665</sup> LEWIS-JONES Huw (dir.), *Atlas des mondes imaginaires : De l'île au trésor à la Terre du Milieu*, Vanves, E/P/A, 2020, p. 144

côtés de monstres marins. Les noms des océans sont calligraphiés, à la façon des hydrographes français et néerlandais de la période des Grandes Découvertes.

Cette carte constitue donc manifestement un vecteur de circulation de l'iconographie des cartes modernes, tout en ayant une forme de prétention médiévale. Elle raconte des histoires par ses nombreuses illustrations autour du cartouche et apporte une structuration tournée vers l'imaginaire de Lewis. Sa dimension fantastique s'accorde parfaitement aux attentes de l'auteur et aux enjeux du *Monde de Narnia* qui visent à susciter l'imaginaire enfantin autour de traditions médiévales. Toutefois, il s'avère intéressant d'observer que les prétentions médiévales de l'auteur le poussent à vouloir une carte ancienne, alors que la réalisation effective est en réalité une carte à l'allure moderne. Cette divergence, déjà vue chez Tolkien dans son travail avec Baynes, révèle possiblement une confusion terminologique. En effet, lorsque l'on recherche « medieval maps » sur Internet, il apparaît un nombre de considérable de cartes de la Renaissance et de la période des Grandes Découvertes. Les cartes médiévales prestigieuses demeurent très souvent tripartites, représentant la Méditerranée entre trois continents, laissant peu de place à l'univers maritime. Les roses des vents et les caravelles se popularisent au XVI<sup>e</sup> siècle, et sont tirés consciemment ou non, en grande partie de la cartographie moderne.

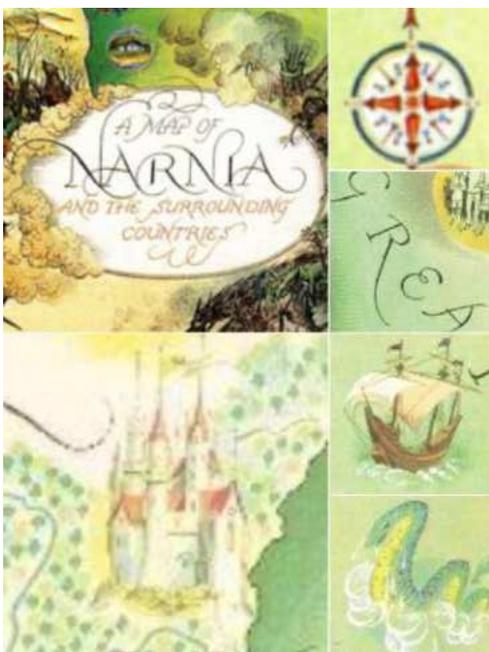
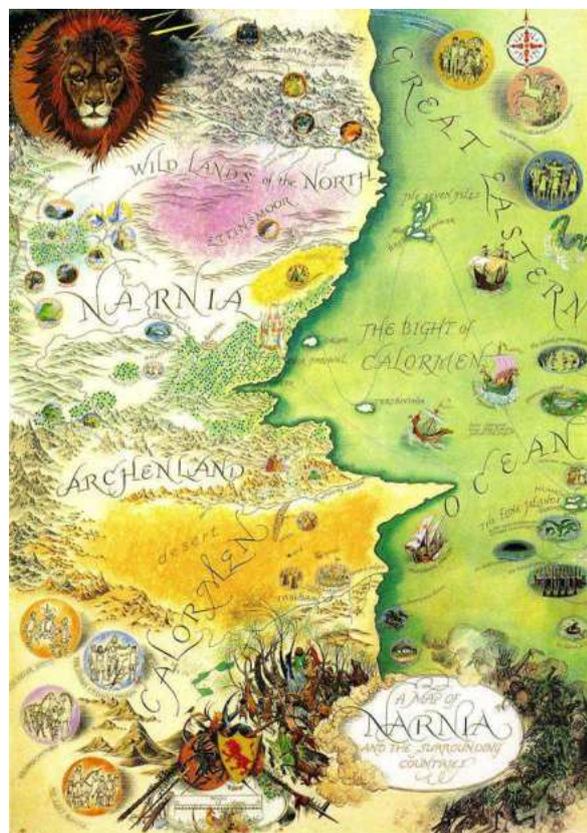


Figure 122 : BAYNES Pauline, A Map of Narnia and the surrounding countries, Londres, Penguin Books, 76x51 cm. 1972



*B – Peter Pan et la carte Disney de Never Never Land*

Un second exemple provient de l'univers de Low Fantasy qu'illustre *Peter Pan*, initialement écrit en 1902 par l'écrivain britannique James Matthew Barrie. Le roman fut publié en 1911, adapté au théâtre mais aussi au cinéma, notamment en film d'animation par Disney en 1953<sup>666</sup>. C'est dans ce film populaire au succès considérable en Europe<sup>667</sup> que l'on peut voir une représentation cartographique du Pays Imaginaire, aussi appelé Never Never Land. Quel est donc l'univers dépeint et quelle en est sa codification ?

*Peter Pan* constitue une œuvre de Low Fantasy, impliquant donc un dialogue entre un monde considéré comme réaliste et un monde parfaitement imaginaire. Chaque soir, Wendy émerveille ses jeunes frères avec ses fantastiques récits autour des aventures de Peter Pan dans le pays imaginaire. Le film de 1953 raconte l'histoire de Wendy Darling et ses frères qui sont emmenés au Pays Imaginaire par Peter Pan, un garçon qui refuse de grandir. Dans ce monde magique peuplé des Garçons Perdus et d'une tribu indienne, ils affrontent le redoutable Capitaine Crochet et son équipage de pirates. Crochet, ennemi juré de Peter, cherche à se venger du garçon qui lui a causé la perte de sa main. Cette adaptation Disney de l'œuvre de Barrie explore donc tout particulièrement les thèmes de l'enfance mais aussi ceux de l'imagination et du passage à l'âge adulte. *Peter Pan* oscille entre différents genres de fiction, allant de la fantasy pour la magie et l'imaginaire, au roman d'aventure proche des histoires de piraterie et de découverte d'un territoire insulaire.

À l'occasion de la sortie du film, une carte a été imaginée et réalisée par les studios de production Disney, insérée dans le film, dans la salle du Capitaine Crochet. Cette carte dépeint le Pays imaginaire, en y montrant son caractère insulaire et visuel, ce qui permet surtout une meilleure appréhension de l'histoire par les spectateurs et les animateurs<sup>668</sup>. Nous y découvrons des personnages, les lieux toponymiques que traverseront les protagonistes ou encore des créatures fantastiques comme les sirènes. À bien y regarder, cette carte fait clairement penser à la carte de *L'Île au Trésor*. Cet attribut est renforcé du fait que l'on se trouve à ce

<sup>666</sup> **DISNEY Walt (Producteur)**, *Peter Pan*, Long-métrage d'animation, Walt Disney Productions, 1953, 76 minutes.

<sup>667</sup> **ALLAN Robin**, *Walt Disney and Europe : European Influence on the animated feature films of Walt Disney*, Londres, John Libbey, 1999, p. 22

<sup>668</sup> **PLET-NICOLAS Florence**, *Op.cit*, 2007, p. 209

moment-là sur un navire pirate. Pour autant, cette carte constitue le produit d'une œuvre féérique, d'un film reprenant les codes du récit d'aventure et de la fantasy.



Figure 123 : GERONIMI Clyde, JACKSON Wilfred, LUSKE Hamilton, *Peter Pan*, 1953 – Une carte stylisée à l'iconographie ancienne à la 15ème minute du film dans la cabine du Capitaine Crochet – Walt Disney productions

Cette carte est aussi particulièrement marquante pour son style visuel très orienté vers l'ancien. Elle est jaunie, presque déchirée, et possède une atmosphère particulière de carte au trésor. Elle s'accompagne d'autant plus de motifs iconographiques propres aux cartes modernes tels des créatures marines, des créatures imaginaires comme des sirènes, des reliefs en taupinières ou encore une rose des vents de grande envergure accompagnée de ses lignes de rhumb. Nous retrouvons aussi la figuration métaphorique du vent au nord, au travers de nuages personnifiés qui soufflent sur le Pays Imaginaire. Au sud-ouest de la représentation, un énorme phylactère en parchemin ornemente le titre de la carte.

Tous ces signes visuels mélangés permettent en réalité de mettre en valeur le caractère personnifié et lointain de la carte. Aucune carte du Pays imaginaire n'a été réalisée par J. M. Barrie pour le roman initial. Mais la production s'est attachée à cette représentation qui permet à la fois une insertion géographique du déroulé narratif, et une forme de symbolique pour appuyer le caractère lointain du Pays Imaginaire, ayant ses propres codes de représentation. Des codes visuels qui sont en réalité très proches de ceux des cartes de la période des Grandes Découvertes. C'est donc encore un exemple de réutilisation iconographique, mais décontextualisée au profit de l'imaginaire d'une île qui fait avant tout rêver pour sa féerie. Le film *Peter Pan* de Walt Disney a participé à cette projection iconographique des cartes modernes au cœur de la mémoire de millions de spectateurs contemporains.

## C – Terry Pratchett et la fantasy médiévale parodique

L'écrivain britannique Terry Pratchett se fait particulièrement connaître pour sa série humoristique autour de l'univers du Disque-Monde, démarrée en 1983. S'il a existé des œuvres parodiques par le passé, c'était la première fois qu'un auteur « crée un univers complet construit comme une gigantesque parodie de la littérature merveilleuse contemporaine »<sup>669</sup>. À cette occasion, des cartes imaginaires ont également vu le jour.

Le Disque-Monde de Terry Pratchett s'apparente à une planète, portée par quatre éléphants juchés sur la carapace d'une grande tortue oscillant dans l'univers. Ce monde révèle une grande complexité étant donné le nombre de romans composés par son écrivain sur cet univers. Nous comptons aujourd'hui quarante et un tomes, dont six romans orientés vers les jeunes lecteurs<sup>670</sup>. En France, les romans paraissent en français à partir des années 1990<sup>671</sup>. Les traductions de ces trente-cinq volumes demandent une consistance parodique particulière et constituent un défi de taille. Ces romans n'ont pas d'ordre précis de lecture et se lisent selon des thématiques spécifiques. Il existe donc une forme d'indépendance narrative dans la lecture des romans de Pratchett, qui peuvent se lire dans le désordre, par sa nature parodique. Cette parodie se réalise notamment dans le référentiel, donnant des références que seuls des amateurs de fantasy peuvent comprendre<sup>672</sup>. Cette forme de narration contextualisée laisse les clés d'interprétation aux lecteurs. Les ouvrages regorgent de stéréotypes et de codes spécifiques à la fantasy. Nous retrouvons par exemple Cohen le barbare en version âgée et blasée, créant un décalage avec la narration épique et aventurière traditionnelle.

Ce qui fait le charme de la série de Pratchett réside toutefois dans la complexité de son univers, préservant la consistance des œuvres célèbres d'auteurs comme Tolkien ou Lewis. La géographie occupe en effet une place particulière dans la série fantaisiste de Pratchett. Il connaît par exemple le cliché de la fantasy qui consiste à utiliser une carte en début ou fin d'ouvrage et répond parfois en fin d'ouvrage : « Il est impossible de cartographier le sens de l'humour »<sup>673</sup>. Pratchett aime se moquer de leur nécessité apparente, mais semble tout de même reconnaître la valeur des cartes. Dans *La Chasse*

<sup>669</sup> BLANC William, « Terry Pratchett, roi de la fantasy parodique ». Dans : BnF FANTASY, 2020. Consultable à l'adresse suivante : <https://fantasy.bnf.fr/fr/comprendre/terry-pratchett-roi-de-la-fantasy-parodique/>

<sup>670</sup> CHARLOTTE Emma, *Mortimer de Terry Pratchett : Les néologismes de l'auteur et du traducteur*, Mémoire, LLASIC, Université Grenoble-Alpes, 2021, p. 9

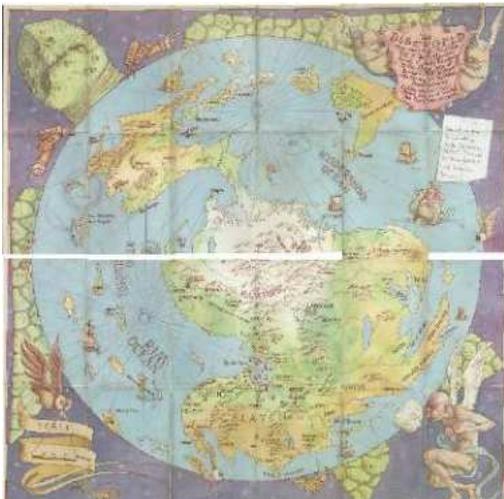
<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>672</sup> BLANC William, *Art.cit.* Consultable à l'adresse suivante : <https://fantasy.bnf.fr/fr/comprendre/terry-pratchett-roi-de-la-fantasy-parodique/>

<sup>673</sup> LEWIS-JONES Huw (dir.), *Op.cit.*, 2020, p. 75

au *Snark*, les personnages d'un équipage se moquent des cartographes, comme Mercator, qui trouvaient intérêt à tout cartographe. Ces mêmes personnages furent ravis de voir que le capitaine avait acheté une carte vierge, qu'ils allaient pouvoir compléter et déchiffrer par eux-mêmes<sup>674</sup>. La cartographie, chez Pratchett, doit donc constituer un acte d'exploration et de découverte, plutôt que d'orientation et de connaissance de l'univers.

Pour représenter le Disque-monde, d'une grande complexité due à l'énorme contenu narratif, il fait appel aux services de Stephen Briggs et du dessinateur Stephen Player<sup>675</sup>.



**Figure 124** : BRIGGS Stephen, PLAYER Stephen, Carte du Disque-Monde. Contenue dans le Discworld Mapp atlas, Corgi Books, UK. 1995. Oeuvre originale par Terry Pratchett

Cette carte représente l'entièreté des territoires de la série et s'avère être l'une des plus détaillées qui soit aujourd'hui<sup>676</sup>. Elle préserve une dimension parodique, comme l'atteste le personnage ailé au sud-est jouant le rôle d'une allégorie du vent, comme sur les cartes de Ptolémée ou de Münster. Comme toujours, cette carte réutilise les codes visuels typiques de la cartographie moderne. Nous retrouvons une forte présence maritime composée de créatures marines et monstrueuses, ainsi que des

caravelles qui voguent sur les océans. Les phylactères en banderoles sont très présents, tout comme les multiples lignes de rhumb. Sa conception sphérique peut d'ailleurs rappeler certaines représentations cosmographiques comme celle de Guillaume Le Testu (Annexe B.5.1). Cette carte hérite donc des traditions décoratives de la cartographie ancienne, mais cette iconographie est décontextualisée puis réappropriée selon les enjeux littéraires, en l'occurrence ici la parodie et le fantastique.

Tous les exemples précédents mettent en évidence deux éléments dans la cartographie fantasy. D'une part, les auteurs font preuve d'une forme de nostalgie affective, particulièrement pour le médiéval. D'autre part, ils se réapproprient les codes visuels de la cartographie ancienne pour appliquer une certaine prestance nostalgique à leur univers. Ils subliment ainsi leur monde d'un imaginaire emprunté au passé, réapproprié selon les besoins de chaque auteur.

<sup>674</sup> LEWIS-JONES Huw (dir.), *Op.cit.*, 2020, p. 75

<sup>675</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>676</sup> *Ibid.*, p. 74.

### III – Un bref aperçu des productions cartographiques françaises

La fantasy demeure présente depuis quelques décennies seulement en France, marquée par une forte influence anglophone. Il n'est pas rare de rencontrer des lecteurs français de fantasy ne lire que très peu de fantasy française<sup>677</sup>. À ce titre, la fantasy française souffre d'un complexe d'infériorité face à la production anglophone dominante, qu'elle considère comme un modèle. Toutefois, la fantasy aux spécificités françaises s'est affirmée au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>678</sup>. Ces auteurs constituent très souvent une génération ayant bénéficié de ces influences anglophones dans les années 1980, avant d'illustrer eux-mêmes leur genre de prédilection<sup>679</sup>. Cette filiation générationnelle explique que la cartographie de fantasy circule également sur le territoire français, mettant toujours à l'honneur de façon inconsciente l'iconographie des cartes maritimes modernes.

#### A – La standardisation iconographique des cartes fantasy

*Le Livre des étoiles*, trilogie de fantasy jeunesse écrite par Erik L'Homme entre 2001 et 2003<sup>680</sup>, témoigne de cette réappropriation visuelle. Cette œuvre de Low Fantasy reprend des codes littéraires du genre, de la création typographique d'une langue à l'invention d'une culture folklorique propre à l'univers imaginaire de son auteur.

L'univers se déroule dans un monde imaginaire nommé Pays d'Ys, qui communique par deux portes avec le Monde Incertain et le monde réel, appelé Monde Certain. Le Pays d'Ys s'apparente au Moyen Âge avec une modernité technologique. Le héros, Guillemot de Troïl, apprend la magie grâce à un sorcier. L'entièreté de la magie se fonde sur les graphèmes, un alphabet de vingt-quatre lettres magiques provenant des étoiles. Au cours du tome 1, nous apprenons que le Pays d'Ys faisait partie intégrante de la France avant qu'un cataclysme ne le renvoie dans des limbes entre les deux mondes. De cette spécificité, les habitants récupèrent donc les bienfaits des deux civilisations.

Cette construction spatiale permet d'orienter l'univers en parallèle du nôtre. Il possède sa magie spécifique, ses dogmes, sa civilisation et sa culture. Erik L'Homme

<sup>677</sup> BESSON Anne (dir.), *Dictionnaire de la Fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018, pp. 150-152

<sup>678</sup> BESSON Anne, « La fantasy française, un long chemin », Dans : BnF FANTASY, 2020. Consultable à l'adresse suivante : <https://fantasy.bnf.fr/fr/comprendre/la-fantasy-en-france-un-long-chemin/>

<sup>679</sup> BESSON Anne, *La Fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2007, p. 54

<sup>680</sup> L'HOMME Erik, *Le livre des étoiles : Qadehar le sorcier*, Tome 1, Paris, Gallimard Jeunesse, 2001.

conçoit également la géographie de ces mondes, dont des cartes furent publiées. Le Monde Incertain apparaît particulièrement dans plusieurs pages de la série. Les lieux toponymiques révèlent des noms orientés vers la compréhension : Collines grises, Mer des grands vents, Collines mouvantes. Les lieux sont dessinés de manière à donner une représentation adéquate selon les écrits de l'auteur, facilitant la compréhension de ce monde imaginaire pour les publics adolescents.

Par un souhait du rapprochement avec le fantastique et le médiéval, cette carte reproduit l'iconographie de cartes ancienne, mais toujours en reproduisant inconsciemment les codes

modernes : créatures marines dont un serpent de mer voguant dans l'Océan Immense au nord-ouest, navire à voiles dans la Mer des Grands Vents, rose des vents indiquant le nord selon la tendance historique entreprise par les cartes modernes. Nous retrouvons également des



Figure 125 : L'HOMME Erick, Carte du Monde Incertain, Le Livre des étoiles, 2001.

créatures imaginaires comme un sphinx à deux têtes au sud. Cette iconographie possède son importance dans *Le Livre des étoiles* et cette carte stimule l'imagination de jeunes lecteurs français s'initiant à la fantasy. Un participant à notre enquête déclare : « Ces cartes anciennes me rappellent *Le Livre des étoiles*. Il y avait une carte détaillée dedans, et il y avait plein de détails semblables ! ». C'est donc la carte moderne qui rappelle la carte fantasy, et non la carte fantasy qui s'apparente aux cartes modernes. C'est dire toute l'influence majeure et iconographique de ces cartes fantasy, qui semblent avoir standardisé cette iconographie spécifique.

L'écriture du *Livre des Étoiles* révèle particulièrement les influences des œuvres majeures de fantasy, notamment *Le Seigneur des Anneaux* et surtout *Narnia*. La réutilisation d'une carte pour dépeindre son univers, à la façon de ces œuvres influentes, ne surprend donc pas. Cette iconographie, qui souhaite faire médiévale, pourrait être calquée sur les modalités cartographiques des grandes œuvres de fantasy, révélant un processus de circulation et de réappropriation des codes visuels au sein d'une communauté. Il y a donc une logique de réappropriation successive entre ces cartes, créant une norme de cartographie standardisée au cœur de la sphère littéraire de fantasy.

**B – Une normalisation visuelle présente dans des œuvres illustrées**

Pour étayer notre hypothèse d'une constitution iconographique de la carte fantasy en France, nous avons examiné des romans illustrés, mais aussi des bandes-dessinées françaises, à la fois anciennes et récentes dans l'histoire française de ce genre littéraire<sup>681</sup>. Dans les réponses à notre enquête, la bande-dessinée était également citée comme support où il était possible de retrouver des cartes à l'allure iconographique ancienne. Ce médium présente l'avantage du grand format, accentuant ainsi la mise en valeur de grandes cartes fantasy. Cette dimension matérielle constitue un facteur déterminant dans la réception et la mémorisation des codes visuels.

L'ouvrage *Elic Le Nécromancien*, bande-dessinée française de fantasy sortie en 1969<sup>682</sup>, illustre une forme de circulation transnationale des références. Cette adaptation française, illustrée par Philippe Druillet et écrite par Michel Demuth, est tirée du *Cycle d'Elic*, une série de fantasy écrite par l'écrivain britannique Michael Moorcock. Cette modalité d'adaptation révèle un processus complexe de circulation et de réappropriation culturelle dans l'édition fantaisiste française. Philippe Druillet, illustrateur de BD, a aussi dessiné une carte pour représenter la consistance géographique de l'univers des auteurs.

Cette représentation géographique, encadrée par des motifs métalliques, s'avère très illustrée et détaillée. La présence maritime demeure mise à l'honneur, avec navires et



Figure 126 : DRUILLET Philippe, *Carte des continents imaginaires*. 1969. Dans l'ouvrage *Elic Le Nécromancien*, Moorcock. 1969, Editions Opta.

monstres marins valorisant le serpent de mer. La rose des vents de grande taille indique rigoureusement les points cardinaux. La toponymie géographique reste accessible et allégorique, du Désert des Larmes à l'Ère des jeunes royaumes. Elle inclut aussi de nombreuses toponymies maritimes, que ce soit la Mer Pâle, la Mer Bouillante ou la Mer des Dragons. En réalité, cette carte fantasy reproduit les codes toponymiques et visuels standardisés de la sphère culturelle fantaisiste. Elle fonctionne comme déclencheur d'imaginaire pour les lecteurs, mais le texte est aussi un élément de compréhension de l'image, selon une logique que Roland Barthes qualifierait d'ancrage sémiotique<sup>683</sup>.

<sup>681</sup> BESSON Anne, *La Fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2007, p. 54

<sup>682</sup> MOORCOCK Michael, *Elic le Nécromancien*, Illustrations tirées de la bande dessinée de Philippe-Druillet, Paris, Opta, 1969, 464 p.

<sup>683</sup> BENHAMMA Lyes, « Les langages chargés », *Multilinguales*, 16, 2021, mis en ligne le 31 décembre 2021, Consultable à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/multilinguales/6740>

Un exemple plus contemporain témoigne également de cette reproduction iconographique. Il s'agit la bande-dessinée *Géante* publiée en 2020 par Jean-Christophe Deveney et illustrée par Nuira Tamarit<sup>684</sup>. Elle raconte l'histoire de Céleste, une géante adoptée par des paysans qui part découvrir le monde. Au cœur d'un univers fantastique, cette œuvre aborde les questions sociales des différences, de la guerre et de l'amour. Les illustrations de Tamarit mettent à l'honneur de leur côté cette atmosphère de poésie, de fantasy et de voyage.

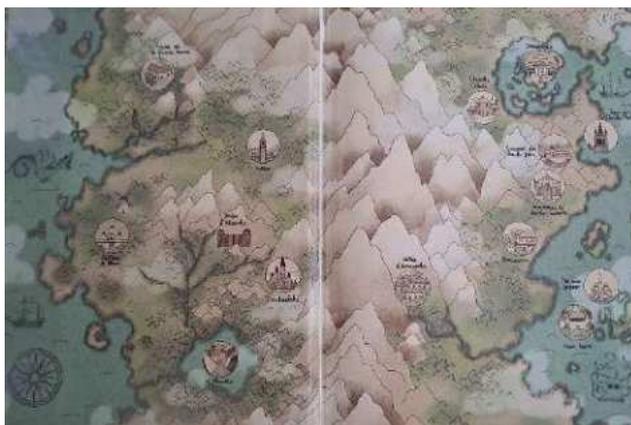


Figure 127 : TAMARIT Nunia, *Carte imaginaire au contreplat de la BD Géante*, Scénario par Jean-Christophe Deveney, 2020.

La grande carte imaginaire au contreplat, dispersée sur double page, illustre les lieux traversés par Céleste ainsi que les espaces cités dans le récit. Cette carte reproduit les motifs iconographiques habituels : rose des vents, navires à voiles, créatures imaginaires comme un dragon, monstre marin comme un kraken, montagnes en taupinières, lieux urbains illustrés. L'enjeu consiste à dépeindre les lieux du déroulé narratif tout en apportant cette atmosphère historique ancrée dans un médiéval fantastique. La présence du dragon et du kraken est là pour rappeler cette temporalité fantastique. De son côté, le territoire marin entoure presque entièrement l'espace terrestre, révélant une fois de plus toute l'importance structurelle de l'élément aquatique dans l'imaginaire cartographique fantasy<sup>685</sup>. Cette configuration spatiale facilite inconsciemment la représentation de motifs propres à la sphère cartographique maritime.

Ces deux exemples démontrent que la reproduction de la carte fantasy s'étend aux médias visuels comme la bande-dessinée française. Cette standardisation iconographique demeure constante, participant à la circulation des motifs modernes sur le territoire selon un processus que l'on pourrait qualifier, en sciences de l'information, de « sédimentation culturelle »<sup>686</sup>. Autrement, la culture fantasy circule de façon plus considérable grâce à l'effervescence de nouveaux médias visuels. Les codes visuels modernes se stratifient et se naturalisent, créant une grammaire visuelle commune autour des cartes fantasy.

<sup>684</sup> DEVENEY Jean-Christophe, TAMARIT Nuira, *Géante : Histoire de celle qui parcourt le monde à la recherche de la liberté*, France, Paris, Delcourt, 2020, 208 p.

<sup>685</sup> JOURDE Pierre, *Op.cit* 1991, pp. 25-30

<sup>686</sup> ROUET Gilles, « Wang Jingsheng, *La Mobilité culturelle à l'ère de la mondialisation* », *Questions de communication*, 35, 2019, 376-378.

**C – La cartographie fantasy, un phénomène culturel en France ?**

La cartographie fantasy constitue donc un phénomène largement représenté aujourd'hui. Cet objet culturel a été popularisé par des auteurs désormais considérés d'exception comme Tolkien ou Lewis. Ces références produisent une forme de paradigme iconographique qui cristallise les codes visuels autour de la carte de fantasy, révélant une sorte de processus d'institutionnalisation esthétique.

Plusieurs témoignages attestent justement de cette cristallisation culturelle autour de ce phénomène cartographique. D'une part, la cartographie fantasy dispose de sa propre page Wikipedia, sous-référencée à la page générale dédiée à la cartographie, la constituant comme sous-thème cartographique à part entière<sup>687</sup>. La page Wikipedia valorise d'ailleurs significativement la figure de Tolkien. D'autre part, notre enquête auprès du public étudiant révèle que 57,8% des 66 personnes interrogées connaissent le terme de « cartes fantasy ». Cette reconnaissance lexicale témoigne d'une légitimation culturelle du phénomène en France, qui continue à s'expander et se diffuser sur le territoire.

En réalité, la cartographie de fantasy évolue parallèlement à son genre littéraire sur le territoire français. Le terme fantasy s'installe au cœur des contrées francophones à la fin des années 1990 et au début des années 2000<sup>688</sup>. Avec l'émergence de traductions d'œuvres anglophones et de nouvelles publications françaises, des communautés de fans émergent et font vivre la fantasy géographiquement<sup>689</sup>. De nombreux festivals naissent grâce à Internet et à un réseau de cohésion entre amateurs du genre. Ces communautés se créent autour d'œuvres emblématiques ou s'attachent à produire leurs propres créations fantaisistes. De nombreux illustrateurs et artistes réinterprètent aujourd'hui leurs récits préférés, notamment via les réseaux sociaux, constituant ce que Henry Jenkins nommait une sorte de « culture participative »<sup>690</sup>.

Un phénomène d'éditorialisation de la fantasy s'observe également, avec des maisons d'éditions indépendantes focalisées sur l'écriture de fictions fantasy. « La maison d'édition Mnémos fait émerger une nouvelle génération d'écrivains de fantasy, influencés par les univers du jeu de rôle et de la fantasy épique »<sup>691</sup>. Dans les festivals et conventions

<sup>687</sup> Lien de la page Wikipedia sur la Cartographie Fantasy : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Cartographie\\_fantasy](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cartographie_fantasy)

<sup>688</sup> BESSON Anne, *Art.Cit.*, 2020. Lien : <https://fantasy.bnf.fr/fr/comprendre/la-fantasy-en-france-un-long-chemin/>

<sup>689</sup> *Ibid.*

<sup>690</sup> JENKINS Henry. « Chapitre I. Définir la culture participative », *Culture participative Une conversation sur la jeunesse, l'éducation et l'action dans un monde connecté*. C&F Éditions, 2017. pp. 29-73.

<sup>691</sup> Lien du site de la Maison d'édition lyonnaise, Le Léopard des Mots : <https://leoparddesmots.fr/>

valorisant la fantasy, des maisons d'édition françaises présentent leurs productions, parmi lesquelles figurent régulièrement des cartes imaginaires. Le Lézard des Mots, maison d'édition lyonnaise rencontrée à la convention Yggdrasil, illustre d'autant plus cette tendance. Pour exprimer leur affection pour le processus d'écriture de fantasy, une carte imaginaire fut réalisée autour des modalités du genre. Les mêmes codes visuels réapparaissent : navires, rose des vents, créatures imaginaires, représentation à vol d'oiseau de montagnes, villes et forêts.



**Figure 128** : La carte "La Vallée des mots" par la maison d'édition lyonnaise, Le Lézard des Mots. Photographie prise en 2024

Cette institutionnalisation de la fantasy engendre une forme d'institutionnalisation de la cartographie fantasy. Si des auteurs iconiques s'inspiraient volontairement des traditions médiévales et modernes dans leurs réalisations cartographiques, ces traditions cartographiques se normalisent au point que leur contexte d'origine soit invisibilisé. Un cartographe de fantasy imite désormais moins les cartes de Mercator ou d'Ortelius que les créations cartographiques de ses pairs et des illustres auteurs du champ littéraire de fantasy. Cette évolution révèle un processus d'autonomisation du champ, où les références internes supplantent progressivement les sources externes originelles.

**Conclusion du chapitre 2** : Cette circulation cartographique, autour de la fantasy, révèle la constitution d'un *habitus visuel collectif*. La représentation de motifs iconographiques, comme les monstres et navires, devient en effet une évidence implicite. Autrement dit, le référentiel iconographique des cartographes modernes devient une forme d'évidence culturelle partagée par les créateurs et récepteurs du genre fantasy. C'est une forme de réappropriation socio-culturelle des codes modernes, produite par la coopération interprétative de ces mêmes producteurs et récepteurs<sup>692</sup>. Néanmoins, la fantasy contribue indéniablement à la circulation de l'iconographie des cartes modernes. Certes, les contenus historiques des objets cartographiques modernes ne sont pas connus en tant que tels. Mais leurs signifiants visuels semblent trouver un écho au cœur de l'imaginaire fantaisiste, à des fins de vraisemblance et de création folklorique d'univers.

<sup>692</sup> **ECO Umberto**, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale française, 1989, 314 p.

## CHAPITRE 3 : L'IMMERSION LUDIQUE AUTOUR DE L'IMAGINAIRE CARTOGRAPHIQUE MODERNE

Au sein de la sphère culturelle fictionnelle, les jeux occupent une position particulière dans la stimulation de l'imaginaire contemporain. Nous assistons même aujourd'hui à une « gamification culturelle »<sup>693</sup>, autrement dit d'une généralisation du jeu dans nos actes quotidiens. Le jeu est devenu par là une activité essentielle de loisir, qui participe à développer l'esprit des joueurs selon des configurations socio-culturelles distinctes. Bien que n'appartenant pas strictement au champ littéraire, leurs modalités narratives dérivent fréquemment d'ouvrages de fictions. De nombreux jeux actuels puisent en effet dans la fantasy, la science-fiction ou le récit d'aventure, révélant un processus de transmédiabilité caractéristique des industries culturelles contemporaines. Une grande partie des cartes employées sont imaginaires et fruit de la création des joueurs et développeurs, en écho à l'univers proposé dans les jeux. Mais au travers de ces différents médiums ludiques, le détournement iconographique des cartes anciennes s'avère récurrente. L'iconographie cartographique moderne est donc là encore réappropriée selon un objectif résurgent que nous découvrirons. Mais dans quels jeux cette iconographie est-elle perceptible ? Et quels effets sont recherchés sur les joueurs ?

### I – Les jeux de rôle associés aux cartes : l'héritage de la fantasy

Création effective sous l'influence de la fantasy, les jeux de rôle (ou JDR) sont régulièrement utilisés par les acteurs du champ littéraire aujourd'hui. De la même façon que ces jeux ont influencé des écrivains français de fantasy, il est lui-même le produit d'une forte influence de ce genre littéraire<sup>694</sup>. En tant que jeu immersif au cœur d'un univers souvent imaginé, il demande une préparation singulière tant pour la création de personnages que d'univers dans lesquels les joueurs seront amenés à voyager. Ce jeu, aujourd'hui très populaire auprès des amateurs du champ littéraire, utilise très régulièrement des cartes imaginaires pour renforcer l'immersion des joueurs.

<sup>693</sup> LEJEUNE Françoise, « Jane McGonigal, *Reality is Broken. Why Games make us Better and How They can change the World* [La réalité est cassée. Pourquoi les jeux nous rendent meilleurs et comment ils peuvent changer le monde] », *Questions de communication*, 24, 2013, 320-322.

<sup>694</sup> BESSON Anne (dir.), *Dictionnaire de la Fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018, pp. 150-152

*A – Le jeu de rôle : immersion et cartographie*

Le jeu de rôle constitue une forme de jeu de société collaboratif mettant en scène un groupe de joueurs au sein d'une histoire narrative, imaginée ou racontée par un Maître du Jeu<sup>695</sup>. Celui-ci garantit le respect des règles et orchestre le déroulement du jeu. L'imagination représente le cœur des jeux de rôle puisque les joueurs incarnent symboliquement des personnages imaginés. Le Maître du Jeu les accompagne dans cette activité de projection selon différents niveaux d'immersion, comme nous le verrons.

Les jeux à dimension narrative apparaissent au début du XXe siècle<sup>696</sup>, parallèlement à la popularisation de récits imaginaires comme la fantasy, le roman d'aventure, le polar ou la science-fiction. Cependant, le jeu de rôle contemporain sur table tient sa structure narrative des influences de *Donjons et Dragons*, JDR popularisé dans les années 1970<sup>697</sup>. Il existe aujourd'hui une diversité thématique considérable, chaque jeu possédant son univers fictionnel allant de l'enquête urbaine à l'aventure épique. Toutefois, la fantasy semble préserver une place toute particulière. Cette prédominance s'explique par la popularité de nombreuses œuvres fantaisistes détournées en jeux de rôle<sup>698</sup>, mais aussi par l'attrait imaginaire du JDR, qui s'accorde très aisément avec la présence de mondes imaginaires.

Le jeu de rôle demande une certaine maîtrise de compétences sociales et culturelles spécifiques : connaissance des différents types de dés, règles d'attaque, de déplacement et de défense, communication avec les collègues et les personnages interprétés par le Maître du jeu. Longtemps considéré comme étroit et inaccessible, ce jeu voit néanmoins ses offres se diversifier pour une meilleure accessibilité. Trois niveaux d'accès coexistent au jeu de rôle<sup>699</sup>. D'abord, les joueurs peuvent utiliser rigoureusement le manuel de jeu, et l'ensemble des ressources encyclopédiques qui lui sont liées. Ensuite, en s'appuyant sur l'univers du manuel, le Maître du Jeu peut inventer un environnement local, et les joueurs s'appuient uniquement sur les règles du jeu. Enfin, pour les joueurs aguerris, l'improvisation totale opère en permanence à la création imaginaire d'un monde fictionnel

<sup>695</sup> **PIROU Julien**, *La grande aventure du jeu de rôle : Toute l'histoire, des origines à nos jours*, Paris, Ynnis Editions, 2020, p. 12

<sup>696</sup> *Ibid*, p. 13

<sup>697</sup> *Ibid*, pp. 26-27

<sup>698</sup> **BRAVO Anne**, *La réception de la fantasy dans le jeu de rôles et le jeu vidéo (...)*, Mémoire, Littérature comparée, Université de Lorraine, 2020

<sup>699</sup> **CAÏRA Olivier**. « Jeux de rôle sur table : une création de monde à trois niveaux ». Revue de la BNF, 2019/2 n° 59, 2019. pp. 89-95.

adaptable aux idées des participants. Peu importe les modalités, il semblerait que le jeu de rôle demeure un processus requérant une forte dose d'imagination et d'immersion.

Pour faciliter les avancées des joueurs et renforcer cette immersion, les jeux de rôles s'accompagnent fréquemment d'illustrations, de matériaux spécifiques, de fiches-personnages, mais aussi et surtout de cartes géographiques. Cet ensemble matériel constitue ce que Roger Caillois, spécialiste du jeu, nommerait un « cercle magique »<sup>700</sup>. Le chercheur entend par là une forme de bulle imaginaire qui se crée autour des joueurs, lorsqu'ils sont en immersion avec le déroulement d'un jeu. Pour faciliter l'entrée dans cette bulle, « les cartes tiennent une place fondamentale en tant que plateau de jeu »<sup>701</sup>. Elles fournissent détails topographiques, toponymies, environnements, routes de voyage et échelles de grandeur, aidant particulièrement les joueurs dans leur quête. Ces cartes sont souvent précises et détaillées, à tel point que « certains manuels prennent même des allures d'atlas, tel que le Guide dans la Terre du Milieu »<sup>702</sup>. La carte participe de près à la vraisemblance des univers, tant elle est un support de vraisemblance de ces mondes imaginaires. Sa popularité au cœur du JDR est aujourd'hui largement reconnue. À la sortie du film *Donjons et Dragons : L'honneur des voleurs*, qui met à l'honneur le JDR, une carte promotionnelle de l'univers était proposée en vente parallèlement au film.

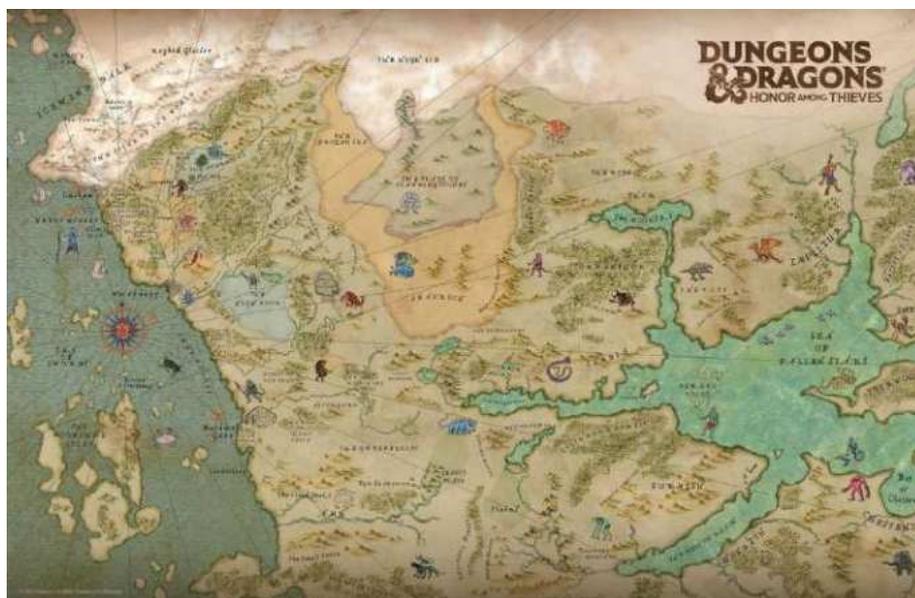


Figure 129 : DONJONS ET DRAGONS, Carte promotionnelle pour la sortie du film *Donjons et dragons : Honor among thieves*, 1 carte col. 2023.

<sup>700</sup> FILIPPO Laurent, « Contextualiser les théories du jeu de Johan Huizinga et Roger Caillois », *Questions de communication*, 25, 2014, 2016. Consultable à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9044>

<sup>701</sup> PLET-NICOLAS Florence, « Quêtes encartées. De la toponymie fantaisiste médiévale à la cartofantasy en BD. Dans : *Fantasy : Le merveilleux médiéval aujourd'hui, Actes du colloque du Creliid*, BESSON Anne, WHITE-LE-GOFF Myriam (dir.), Paris, Editions Bragelonne, 2007, p. 209

<sup>702</sup> *Ibid*, p. 217

*B – Des cartes qui circulent dans les conventions françaises*

L'imaginaire occupe aujourd'hui une place centrale dans les mouvances sociétales, en lien de proximité avec la stimulation culturelle fournie par les œuvres de fiction<sup>703</sup>. À ce titre, sur le territoire français, apparaissent régulièrement des festivals entièrement dédiés aux œuvres imaginaires. Le *festival Yggdrasil* à Lyon illustre cette tendance en mettant en lumière les artistes et productions culturelles gravitant autour de la fantasy, de la science-fiction, du steampunk, des contes de fées en passant par les mangas. Des observations menées lors de ce festival révèlent la forte présence de cartes géographiques dans l'univers ludique. En effet, les stands de JDR proposent régulièrement en vente des cartes imaginaires pour accompagner les joueurs dans leur immersion. Un processus, observable dans les conventions JDR, qui témoigne particulièrement de l'ancrage de l'objet cartographique dans la culture rôliste.

L'observation attentive de ces cartes révèle qu'elles adoptent fréquemment une esthétique faussement vieillie, aux allures iconographiques anciennes. La technique du jaunissement manuel ou artistique du papier est souvent réutilisée sur ces cartes. Cet habillage de l'ancienneté fait évidemment écho une nouvelle fois à la fantasy et à sa réminiscence médiévale<sup>704</sup>. Pour qu'une carte constitue un support d'immersion dans un JDR de fantasy, elle doit donc nécessairement s'inscrire dans une forme d'ancienneté esthétique pour qu'elle soit en contexte avec la partie des joueurs. C'est une logique qui semble ancrée dans la conscience collective des joueurs, tant il demeure possible d'en retrouver des tas sur ces stands. Cette préférence constitue une forme de poésie de l'espace, au sens bachelardien<sup>705</sup>, où certaines temporalités deviennent plus propices à l'imaginaire pour les joueurs.

Néanmoins, ces cartes présentent très souvent aussi une large représentation maritime d'envergure. Les motifs iconographiques utilisés demeurent ceux popularisés par la cartographie moderne. En témoignent les roses des vents signalant le caractère cartographique du document, les navires apportant une touche de voyage en écho aux explorateurs du passé, ou encore les monstres marins peuplant les eaux pour leur conférer un caractère hostile et menaçant. Cette iconographie révèle, comme pour les cartes

<sup>703</sup> RÉGUANT Frédérique, *La puissance des genres fictionnels de l'imaginaire : sociologie d'une mouvance sociétale*. Sociologie, Thèse, Université Paul Valéry - Montpellier III, 2017, pp. 38-58

<sup>704</sup> ROCHEBOUET Anne et SALAMON Anne, *Art.cit.*, pp. 319-346.

<sup>705</sup> WUNENBURGER Jean-Jacques, « Bachelard, une phénoménologie de la spatialité : La poésie de l'espace de Bachelard et ses effets scénographiques ». *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 20, 2017. p. 99-111.

fantasy, un processus de « bricolage symbolique »<sup>706</sup> selon les termes de Claude Lévi-Strauss, où les créateurs assemblent des éléments disparates pour construire du sens. L'interrogation effectuée auprès des vendeurs de stands JDR, sur les sources de récupération de ces cartes, éclaire particulièrement leurs mécanismes de circulation :

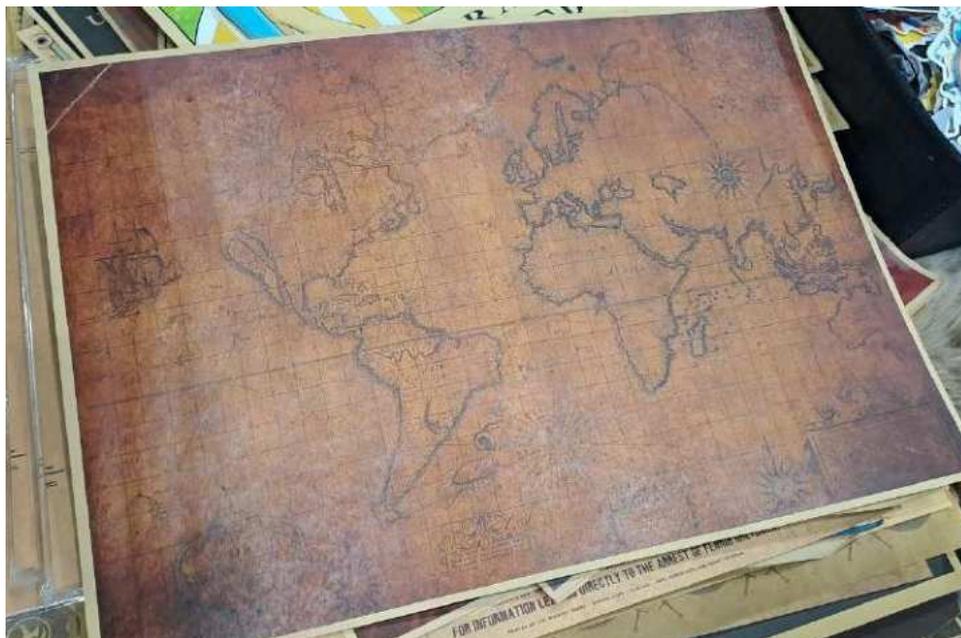
- **Vendeur 1** : « Oh oui c'est de belles cartes anciennes pour du JDR ! Je t'avoue que je ne connais pas leur concepteur. Je les ai trouvées sur Internet ! »
- **Vendeur 2** : « Bah, qu'est-ce que je peux te dire... Oui ce sont des cartes faites pour du JDR. C'est un peu des cartes à la Tolkien, pour mettre une ambiance fantastique, tu vois ! »

Ces témoignages révèlent plusieurs opérations significatives. D'une part, la méconnaissance des sources originelles témoigne d'un processus de décontextualisation des références visuelles. L'iconographie est réappropriée dans l'objectif de susciter une ambiance fantastique chez les joueurs. Ces cartes sont trouvées en libre accès sur Internet, puis imprimées et revendues. Il suffit d'ailleurs de rechercher « Carte JDR » pour découvrir de nombreuses cartes qui imitent cette ancienneté. D'autre part, la référence à Tolkien comme étalon esthétique confirme son statut de paradigme iconographique de référence. Les cartes de JDR s'appuient donc davantage sur les cartes fantasy populaires que sur les véritables cartes modernes dont elles tirent leur iconographie. Nous avons d'ailleurs trouvé un certain nombre de cartes de la Terre du Milieu dans ces stands JDR, témoignant de la popularité de la fantasy au cœur des jeux narratifs.

Ces observations nous révèlent surtout que les cartes JDR sont conçues avant tout comme des artefacts immersifs, à vocation d'une vraisemblance narrative pour les joueurs. La circulation numérique facilite leur diffusion massive, permettant aux vendeurs de se procurer facilement ces supports sans pour autant connaître l'origine de leur iconographie. Cette grande accessibilité numérique transforme les codes visuels historiques en ressources ludiques banalisées, empruntant également les référentiels iconographiques des cartes fantasy. Les cartes de JDR constituent ainsi des vecteurs de diffusion de l'iconographie moderne, opérant selon une double logique. Elles participent à l'immersion ludique par leur matérialité ancienne, qui plait aux joueurs pour leur caractéristique d'immersion et d'imaginaire. Sans le savoir, ces joueurs incorporent des logiques visuelles initiés et popularisés par des cartographes des XVIe-XVIIe siècles. Le phénomène s'apparente là-encore à une sorte de mémoire collective décontextualisée, déjà identifiable dans les cartes au trésor et les cartes fantasy.

---

<sup>706</sup> ZINK Michel, « Bricoler à bonne distance », *La lettre du Collège de France*, Hors-série 2, 2008, pp. 26-28.



**Figure 130** : Convention Yggdrasil - Stand de JDR, Planisphère du monde à l'apparence ancienne. 1 carte col., papier artificiellement vieilli. Monstres, navires et roses des vents. L'original est une carte photostock libre de droit retrouvable sur des sites d'images mais aussi des sites de vente.

Photographie prise à la convention Yggdrasil 2024 – Guerillot



**Figure 131** : Exemple de Stand vendant des cartes pour du JDR. De nombreuses cartes adoptent un effet « parchemin » parmi celles-ci. Nous retrouvons aussi de nombreuses cartes iconiques de fantasy comme la Terre du Milieu. Photographie prise à la convention Yggdrasil 2024 : Guerillot

*C – Pouvoir créer ses propres cartes imaginaires aujourd’hui*

Si le numérique facilite la circulation des cartes JDR auprès des amateurs, il constitue également un vecteur de création cartographique. Les « générateurs de cartes » ont souvent émergé dans les échanges avec les publics, les collègues et artistes, révélant un phénomène de démocratisation de ces logiciels spécifiques.

Ces générateurs proposent aux amateurs de jeux et d’imaginaire, notamment ceux souhaitant créer leur propre univers, des outils de conception de cartes. Leur grande accessibilité constitue un moyen de démocratiser le capital technique nécessaire à la réalisation cartographique. En effet, la cartographie traditionnelle exige de nombreuses compétences techniques et artistiques, n’étant pas à la portée de tout le monde. Mais ces outils numériques opèrent à une forme de « désacralisation par la reproduction »<sup>707</sup> de motifs cartographiques. Ces logiciels constituent ainsi de véritables créateurs de mondes, particulièrement séduisants pour l’immersion souhaitée par les joueurs de JDR et leur imaginaire ludique. Cette personnalisation, rendue possible par les générateurs de cartes, révèle donc une forme d’appropriation créative de l’espace narratif<sup>708</sup>.

Le logiciel *Inkarnate*, très populaire pour sa créativité, illustre parfaitement cette tendance. Le terme « générateur de cartes » s’avère quelque peu trompeur puisqu’il suggère implicitement une génération automatique à la façon de l’intelligence artificielle. En réalité, ces logiciels proposent des interfaces numériques facilitant la création cartographique personnalisée. *Inkarnate* fonctionne comme une mallette d’outils numériques, similaire à Photoshop, mais spécialisée dans les créations cartographiques. Il propose outils de délimitation territoriale, d’ajout textuel et typographique, ainsi que des fonctions de dessin et de tracé. L’élément le plus significatif réside dans la possibilité d’ajouter des « tampons », autrement dit des composantes iconographiques prédéfinies. Le logiciel offre particulièrement un catalogue considérable de ces motifs selon différents styles cartographiques que le joueur peut adopter.

Toutefois, notre observation de ce logiciel révèle la forte présence de motifs semblables à l’iconographie maritime moderne. De nombreuses roses des vents sont proposées selon différents styles, accompagnées de cartouches et phylactères conférant

<sup>707</sup> HEINICH Nathalie, « L’aura de Walter Benjamin ». Dans : *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 49, septembre 1983. La peinture et son public, pp. 107-109.

<sup>708</sup> GRAVEREAU Sophie, VARLET Caroline, « Chapitre 15. Récits spatiaux : se raconter socialement en racontant les espaces ». *Sociologie des espaces*, Armand Colin, 2019. p.184-195.

une dimension ancienne. Plusieurs atmosphères sont disponibles, notamment la rubrique décorative du « Parchment World » faisant explicitement référence aux cartes anciennes sur parchemin. Cette section thématique propose illustrations animales, éléments héraldiques, roses des vents, nuages, ainsi que des icônes s'apparentant aux cartes au trésor. L'ensemble du catalogue comprend aussi une diversité maritime de navires à voiles, du bateau viking aux galions, ainsi que des créatures marines et monstres marins comme le serpent de mer, un motif très récurrent parmi les propositions du logiciel.

Cette standardisation iconographique révèle là-encore ce processus de canonisation esthétique, où certains codes visuels deviennent normatifs dans la création amateur. L'expérimentation menée avec la création de notre *Nova Runeria* (Figure 133) démontre la facilité de reproduction des codes cartographiques anciens. Notre carte avait pour vocation de regrouper les composantes de la carte au trésor à celle de la fantasy, les opérant sous une convergence des référentiels visuels. La représentation d'une île légendaire entourée de navires à voiles, accompagnée de créatures imaginaires (hydre, dragon, kraken, serpents de mer), s'inscrit dans notre logique de bricolage iconographique. L'adoption d'une teinte brune, l'ajout de nuages et bordures métalliques, la multiplication des roses des vents avec lignes de rhumb, ainsi que l'utilisation de phylactères et cartouches révèlent la possibilité de reproduire l'ensemble des codes visuels historiques.

Cette expérience démontre la facilité de constitution d'imitations iconographiques de cartes anciennes par des créateurs non spécialisés. Internet regorge de centaines de cartes réalisées par des joueurs reproduisant cette allure d'ancienneté médiévale et moderne, témoignant d'un phénomène de « production culturelle participative »<sup>709</sup>. Les cartes JDR circulent donc selon une double modalité sur le territoire. Elles circulent de façon matérielle dans les sessions ludiques, conventions et boutiques spécialisées. Mais leur diffusion est aussi numérique grâce aux générateurs de cartes démocratisant la création de cartes imaginaires. Cette démocratisation renforce ce processus de désintermédiation culturelle, où les outils de production deviennent accessibles aux communautés d'amateurs, transformant les consommateurs en « prosommateurs »<sup>710</sup>. La carte JDR décontextualise donc l'iconographie moderne, pour la mettre au profit des joueurs et de leurs créations ludiques, sous la tutelle culturelle de l'imaginaire.

---

<sup>709</sup> **JENKINS Henry**. « Chapitre I. Définir la culture participative », *Culture participative Une conversation sur la jeunesse, l'éducation et l'action dans un monde connecté*. C&F Éditions, 2017. pp. 29-73.

<sup>710</sup> Un terme par Alvin Toffler, dont sa définition plus précise est dans : **CONILL Joana**. « Une autre vie est possible : à propos du possible et de l'impossible ». *EcoRev'* 2013/2 N° 41, 2013. p.45-55.

### PARTIE III - Une visibilité iconographique grâce aux cartes imaginaires

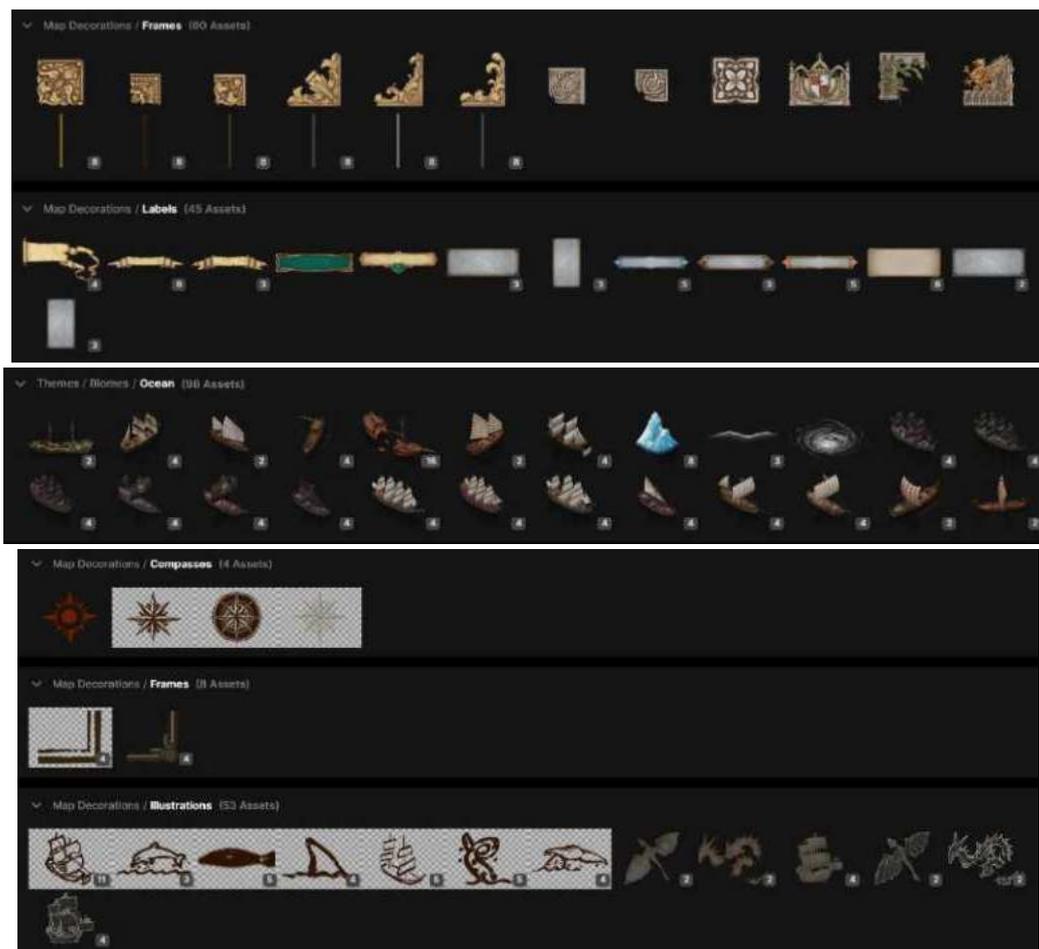


Figure 132 : Catalogue des tampons iconographiques du logiciel Inkarnate. De nombreux motifs iconographiques sont semblables à ce que l'on peut retrouver dans la cartographie des Grandes Découvertes - Capture d'écran : Guerillot



Figure 133 : Notre carte « Nova Runeria », réalisée avec l'aide du logiciel Inkarnate – Création : Guerillot Lucas

## II – La cartographie ancienne au cœur des jeux de réflexion

Les jeux réflexifs connaissent une popularité considérable auprès des contemporains. Les puzzles bénéficient d'une certaine diffusion tandis que les Escape Games se popularisent récemment par leur dimension immersive. Ces deux médiums ludiques mobilisent l'iconographie des cartes anciennes selon des logiques décoratives, esthétiques et immersives, révélant des mécanismes intéressants de circulation culturelle.

### *A – Diffuser l'esthétique cartographique moderne grâce aux puzzles*

Les puzzles constituent aujourd'hui un phénomène populaire significatif. Ce médium ludique familial et collaboratif invite à reconstituer une image par assemblage de pièces désordonnées. Sa diffusion s'est intensifiée avec la multiplication des images numériques, offrant alors une liberté de choix sans précédent aux consommateurs. Grâce à cette reproductibilité technique, l'image est devenue un bien de consommation accessible. Le développement numérique permet par exemple la fabrication personnalisée de puzzles selon des images choisies par les consommateurs<sup>711</sup>. Les institutions culturelles exploitent régulièrement cette possibilité dans leurs stratégies de médiation patrimoniale, comme nous l'avons vu avec la Bibliothèque Municipale de Lyon (Annexe H.5.3), qui avait reproduit une mappemonde de Mercator pour accompagner son exposition patrimoniale autour de cartes anciennes. Cette utilisation révèle le potentiel premier du puzzle, à savoir qu'il est dispositif de contemplation active, impliquant concentration, compréhension et contemplation prolongée de l'image. Cette temporalité spécifique du puzzle en fait aujourd'hui un outil privilégié de valorisation patrimoniale<sup>712</sup>.

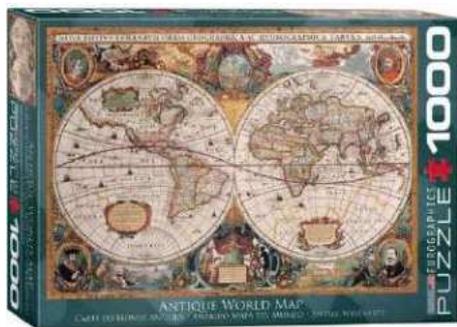
Cette logique contemplative dépasse en réalité le cadre institutionnel. En effet, les producteurs de puzzles sélectionnent spécifiquement des images susceptibles de séduire massivement. Cette sélection obéit à des impératifs visuels allant de la richesse des détails à l'évitement des zones uniformes pour un assemblage plus fluide. Mais elle obéit aussi à des critères esthétiques pour que le plaisir de la constitution du puzzle soit bien effectif. Le puzzle est devenu aujourd'hui un objet culturel d'esthétisme en plus d'être un objet de

<sup>711</sup> Exemple du site français My Puzzle : <https://www.mypuzzle.fr/?lang=fr>

<sup>712</sup> Il suffit de voir comment les Bibliothèques numériques patrimoniales utilisent aujourd'hui les puzzles pour valoriser le patrimoine numérisé. C'est le cas à la BnF, mais aussi à Lyon, Chambéry, Roanne et bien d'autres bibliothèques.

jeu. La popularité croissante de l'encadrement des puzzles témoigne justement de cette muséification domestique<sup>713</sup>, où l'objet ludique à la maison devient aussi un artefact décoratif. Dans cette configuration de l'image, la carte ancienne occupe une position privilégiée puisqu'elle répond aux impératifs esthétiques et pratiques des producteurs.

Notre observation des puzzles cartographiques révèle différentes stratégies d'appropriation culturelle. D'abord, les producteurs européens semblent reproduire



directement de véritables cartes modernes comme nous pouvons le voir chez Educa, Ravensburger ou Clementoni. Il faut savoir que ces trois producteurs sont très présents au sein des commerces français et des grandes surfaces (Cultura, Fnac, King's Jouet etc.). Prenons le cas d'un puzzle produit par

Figure 134 : Puzzle 1000 pièces par Eurographics Puzzle - Mappemonde effectuée par Henricus Hondius en 1630

l'entreprise Eurographics. Celle-ci reproduit la mappemonde de 1630 d'Henricus Hondius, une

mappemonde à l'iconographie particulièrement ornée. Il semble donc y avoir une appréciation culturelle pour ce type de cartes, une reconnaissance de leur vecteur esthétique particulière. Cela illustre aujourd'hui une sorte de patrimonialisation ludique transformant l'objet cartographique en bien culturel de consommation. Mais les producteurs de puzzle ne s'arrêtent pas à des reproductions de cartes anciennes.

Certains puzzles cartographiques ont beaucoup plus l'attrait des cartes picturales, puisqu'ils imitent l'iconographie des cartes

modernes, tout en préservant leur représentation contemporaine du territoire. La carte « The Retro World Map » du producteur ludique Heye exemplifie ce processus, en reproduisant les monstres marins traits pour traits de la carte



*Islandia* de l'atlas d'Abraham Ortelius. Mais cette imitation se fait au cœur d'une dimension contemporaine puisqu'il s'agit d'une carte

Figure 135 : Comparatif des monstres marins entre les originaux à gauche venant de la carte *Islandia* (1590), et à droite du puzzle effectué par Ravensburger Puzzle

volontairement rétro, encadrée par de nombreux drapeaux contemporains. Cette hybridation révèle une forme de décontextualisation culturelle, où les références historiques deviennent des signifiants flottants détachés de leur contexte originel. Le but

<sup>713</sup> BONNOT Thierry. « Faire un musée de son "chez-soi" ». *L'Attachement aux choses*, CNRS Éditions, 2014. p.93-109.

premier de cette carte est avant tout de donner une dimension nostalgique à la représentation, l'authentifiant d'un certain esthétisme du passé et renforçant le processus de contemplation des joueurs. Les producteurs ne sont pas les seuls à utiliser des cartes pour leur puzzle, puisque des artistes mobilisent aussi ce médium ludique pour leur création. L'artiste Etienne Péran propose à ce sujet un puzzle de sa *Vieille carte*. Cette proposition s'incarne dans une tendance générale du champ artistique, puisque l'on y retrouve aujourd'hui une forme de marchandisation de l'art<sup>714</sup>. Les artistes aiment utiliser leur art sur des produits dérivés pour diversifier les modalités d'appréhension de leurs œuvres, renouvelant leur appropriation en faisant de leurs œuvres des objets du quotidien.

L'histoire cartographique et le champ artistique ne sont pas les seuls à être touchés par ce phénomène de représentation par le puzzle. Il est possible d'y retrouver des représentations cartographiques en adéquation avec des univers fictionnels complexes. Les cartes de fantasy, par exemple, ne font pas exception et sont régulièrement utilisés en tant qu'objets dérivés d'une œuvre littéraire. Il existe par exemple un puzzle de la Terre du Milieu de l'univers de Tolkien, vendu spécifiquement en tant qu'objet dérivé. Chose intéressante, c'est que la représentation qui a été adoptée, possède une teinte brune semblable aux parchemins. Elle use par ailleurs de codes cartographiques anciens comme la présence d'un cartouche orné qui entoure le titre. Cet effet se retrouve dans la saga vidéoludique *Zelda* avec sa carte d'Hyrule, qui peut être retrouvée dans des commerces spécifiques. La représentation d'Hyrule adopte là-encore une teinte brunâtre et met en valeur l'imaginaire de l'œuvre vidéoludique. Les monstres marins, navires, roses des vents et créatures imaginaires ornent l'ensemble du monde d'Hyrule. Ces productions issues de l'imaginaire adoptent donc systématiquement une esthétique ancienne pour renforcer la contemplation. L'iconographie ancienne devient là-encore un marqueur d'authenticité fictionnelle au cœur de ces puzzles imaginaires.

Navires, roses des vents et monstres marins sont donc utilisés pour susciter l'imaginaire des joueurs dans leur complétion du puzzle, ce qui plaira simultanément aux petits et grands. Cet effet d'ancienneté suggère là-encore la constitution d'un imaginaire cartographique standardisé. Les puzzles fonctionnent ainsi comme vecteurs involontaire de diffusion de l'iconographie des cartes modernes, mais cette circulation se fait au profit d'un plaisir ludique des joueurs et d'une contemplation émotionnelle nostalgique.

---

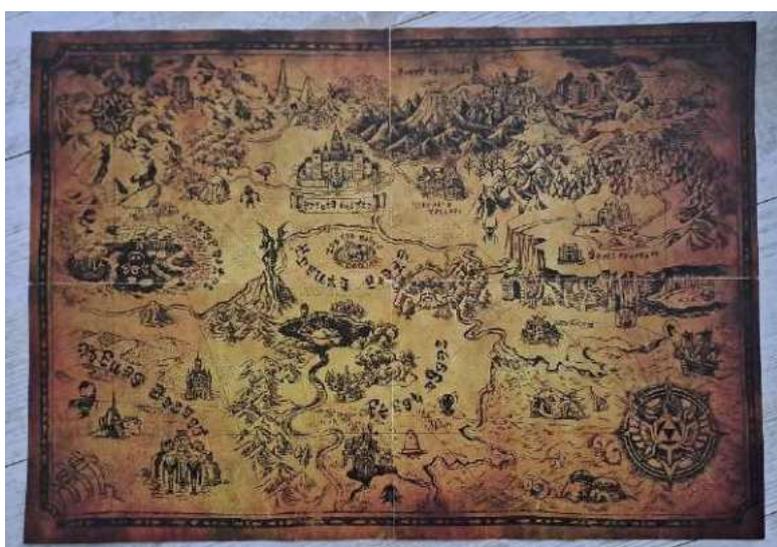
<sup>714</sup> GUYOT Laurent, « Chapitre 2. Art et marchandise : Peut-on assimiler l'œuvre d'art à une marchandise ? ». Philosophie de la création artistique, Presses universitaires de Vincennes, 2022. p.49-86.



**Figure 136 :** HEYE Puzzle, "The Retro World Map", 1 puzzle col. de 1000 pièces, Art N° 29871 - Photographie : Guerillot



**Figure 137 :** PERAN Etienne, « Vieille carte », 1 puzzle col. De 1000 pièces, 68,5x 48 cm.. Edition Trevell, 2023.



**Figure 138 :** THE LEGEND OF ZELDA, Carte d'Hyrule. 1 puzzle col. de 500 pièces. 48x34 cm, 2017, Nintendo + 1 poster glissé à l'intérieur. Collections privées. Photographie : Guerillot

**B – Les Escape Games et l'utilisation cartographique moderne**

Dans une logique d'immersion plus poussée, l'Escape Game constitue aujourd'hui un médium ludique privilégié pour stimuler l'imagination contemporaine. Cette forme de jeu émerge au tout début des années 2000, son origine étant souvent attribuée au jeu vidéo *Crimson Room* sorti en 2004<sup>715</sup>. Fonctionnant selon des modalités similaires au jeu de rôle, l'Escape Game constitue un jeu réflexif d'évasion où un groupe de joueurs doit résoudre des énigmes pour s'échapper d'un espace clos<sup>716</sup>. Cette pratique s'apparente à un jeu de rôle grandeur nature, puisqu'elle se réalise au cœur d'espaces décoratifs entourés d'atmosphères immersives. La contrainte temporelle, généralement comprise entre trente minutes et deux heures, intensifie le ressenti émotionnel, la pression psychologique et les logiques de communication. C'est donc une expérience intrinsèquement sensible.

Pour optimiser l'immersion et la sensibilité des joueurs, la majorité des Escape Games développent des trames narratives spécifiques, comme l'évasion de vaisseaux spatiaux, la réalisation d'investigations criminelles ou des chasses au trésor. Ces structures privilégient particulièrement les récits ancrés dans des contextes historiques ou fantastiques. Ces cadres contextuels permettent une meilleure immersion, par leur distinction singulière au monde réel contemporain. Cette stratégie rappelle ce que Johan Huizinga nomme le « cercle magique »<sup>717</sup> du jeu, où l'enjeu était de créer une véritable bulle imaginaire pour les joueurs. L'enjeu pour les joueurs est de ressentir le lointain et l'ailleurs au travers de ces réalités vraisemblables isolées du monde extérieur. Les moyens matériels investis dans la création d'ambiances s'avèrent ainsi considérables, visant à susciter émerveillement, angoisse, peur ou curiosité chez les participants. Ces vecteurs émotionnels, comme l'angoisse ou l'émerveillement, trouvent aujourd'hui des applications spécifiques dans la médiation des savoirs<sup>718</sup>, et plus particulièrement dans la médiation patrimoniale<sup>719</sup>. Il existe en effet de nombreuses bibliothèques, universités et institutions muséales qui réutilisent le jeu d'évasion pour faire découvrir des collections.

<sup>715</sup> FREUDENTHAL Michaël. « Escape Game [Jeu d'évasion] ». *Dictionnaire des sciences du jeu*, érès, 2024. p.124-128.

<sup>716</sup> TALY Antoine, NUGUE Annelise Nugue et FREUDENTHAL Michael, « Modèle exploratoire de la dissonance et de l'harmonie ludo-narrative dans les jeux d'évasion », *Sciences du jeu*, 16 | 2021, mis en ligne le 08 novembre 2021. Consultable à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/sdj/3718>

<sup>717</sup> FILIPPO Laurent, « Contextualiser les théories du jeu de Johan Huizinga et Roger Caillois », *Questions de communication*, 25, 2014, 2016. Consultable à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9044>

<sup>718</sup> CANIZARES Aurélie, GARDIES Cécile, « Jeu d'évasion sérieux en information-documentation : un dispositif de médiation des savoirs ? », *Sciences du jeu* [En ligne], 16, mis en ligne le 07 novembre 2021. Consultable à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/sdj/3602>

<sup>719</sup> ITOIZ Marie, DROT Romuald, « Escape game patrimonial : outil ludique de médiation ? », *La Lettre de l'OCIM*, 188, 2020, 14-21.

Mais l'Escape Game se développe particulièrement en adéquation avec la réalisation de trames issues du champ littéraire pour créer une cohérence décorative, mais

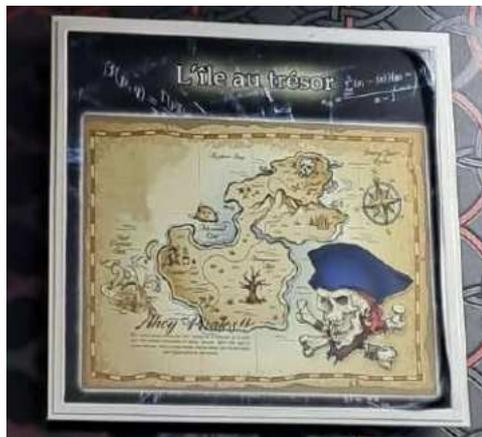


**Figure 139 :** Carte aux allures anciennes – libre de droit. 1 carte col. Artificiellement vieillie avec de fausses taches de sang pour évoquer la piraterie. Escape Game d'A Way out à Lyon – Jeu de l'Île au Trésor

aussi une curiosité narrative. Notre étude de cas menée à l'Escape Game Way Out de Lyon, illustre cette tendance narrative, puisqu'ils ont adapté en Escape Game l'œuvre de Stevenson, *L'Île au trésor*<sup>720</sup>. Le scénario immersif de l'Escape Game transporte les joueurs à bord de l'Hispaniola, naviguant vers l'île au trésor, mais les joueurs y ont été enfermés. L'objectif consiste à s'évader d'une cellule navale tout en récupérant des trésors

éparpillés dans les différentes pièces du navire pirate. Cette adaptation ludique met en valeur de nombreuses décorations pour orner ce fameux navire, dont la cartographie ancienne tient une place de choix. L'établissement m'a confirmé utiliser « une carte un peu ancienne récupérée sur Google », une carte au trésor qui est disponible en libre accès. Cette carte présente l'iconographie canonique des cartes anciennes avec sa rose des vents, sa créature marine à queue spiralée, son navire à voiles et ses phylactères.

Mais pour les besoins de notre enquête anthropologique, nous avons réalisé une observation participante en allant directement dans le jeu. En explorant les différentes pièces, il semblerait que l'usage décoratif de la cartographie ancienne se fait dans l'objectif de créer une ambiance navale de piraterie et de voyage. Dans un premier temps, la salle d'Escape Game dédiée à *L'Île au trésor* se trouve surmontée d'une carte au trésor (Figure 140). Cela souligne d'autant plus l'importance de cette typologie dans l'imaginaire collectif contemporain autour de l'œuvre de Stevenson. À l'intérieur de la *cabine du capitaine* se concentre particulièrement des éléments cartographiques servant notamment d'objets décoratifs. Nous y découvrons un mini-globe (Figure 141), servant de serre-livre, orné d'iconographies maritimes et de lignes de rhumb. Mais plus que tout, au cœur de cette



**Figure 140 :** A WAY OUT, Carte au trésor utilisé au-dessus de la porte d'entrée des salles d'évasion - Photographie : Guerillot

<sup>720</sup> Lien du site A Way Out, Lyon : <https://wayout.fr/lile-au-tresor/>

salle se trouve un grand globe sur pied esthétiquement ancien (Figure 141). Cet objet, dissimulant au passage certains codes pour une énigme, génère à sa vue une forme de prestance moderne en complément des décorations de la salle. Par son ornementation iconographique faite de navires, monstres marins et roses des vents, il attribue à la salle une dimension historique mais aussi fantastique.

Nous pouvons donc en déduire que la cartographie ancienne participe activement à la construction immersive d'espaces de jeux contemporains. Ce capital culturel est détourné pour être utilisé comme vecteur de projection esthétique, transportant l'esprit des joueurs vers un lointain passé. La cartographie maritime s'accorde donc à l'imaginaire des joueurs d'aujourd'hui, pour compléter cette translation temporelle. Cette utilisation démontre comment l'iconographie historique devient aujourd'hui un outil d'immersion, aidant à la création d'espaces où le présent se trouve suspendu au profit d'une temporalité autre. L'Escape Game révèle ainsi les mêmes mécanismes que pour les puzzles, puisqu'il effectue une sorte de patrimonialisation ludique, transformant des références historiques en instruments esthétiques. Comme les puzzles, l'effet recherché chez les joueurs est un état psychologique intense qui leur permet de s'immerger pleinement dans l'objet culturel auquel ils font face. Et l'imaginaire des cartes maritimes modernes est un excellent moyen de transmutation de l'esprit du joueur vers le passé.



**Figure 141 :** A WAY OUT, Salle de l'Île au Trésor, Les deux globes aux allures anciennes qui se trouvent dans la salle du capitaine - Photographie : Guerillot

### III – De l’immersion cartographique au cœur des jeux vidéo

L'immersion constituait un effet recherché dans les jeux précédemment analysés, selon différentes échelles. Il s'agissait plutôt d'un phénomène d'incorporation, autrement dit d'un état psychologique intense où la conscience du joueur et le jeu ne font plus qu'un<sup>721</sup>. Cet état se manifeste à petite échelle lors de la concentration du joueur sur un puzzle, durant une partie de JDR ou même au cœur d'un Escape Game. Néanmoins, le jeu vidéo produit un effet considérablement supérieur. Il se constitue comme une forme ludique où le joueur se projette dans un monde virtuel, par l'intermédiaire d'un écran, dans lequel il possède une agentivité certaine. Par cet accès immédiat à un monde alternatif, le joueur entre dans un état mental biplanaire, se laissant volontairement tromper par les illusions fictionnelles qui lui sont présentées<sup>722</sup>. C'est ce qui est appelé l'immersion fictionnelle par plusieurs chercheurs en jeux vidéo. Au cœur de ces médiums culturels, extrêmement populaires aujourd'hui sur le territoire français<sup>723</sup>, il devient possible de retrouver des outils qui sont bénéfiques à l'immersion des joueurs. La cartographie participe de cette logique puisqu'elle donne une certaine tactilité au monde virtuel<sup>724</sup>. La tangibilité du monde numérique se retrouve donc renforcée par des cartes, mais une partie d'entre elles reprennent spécifiquement les codifications anciennes de la cartographie. Nous examinerons trois échelles différentes d'utilisation de cette cartographie, ainsi que leurs effets sur la perception et les émotions des joueurs.

#### *A – Renforcer l’immersion par l’imitation d’une carte moderne*

Les cartes sont régulièrement utilisées à fins spatio-narratives dans les univers vidéoludiques d'aujourd'hui<sup>725</sup>. Autrement dit, elles permettent de guider les joueurs, d'indiquer la direction de leurs quêtes et de les orienter selon le parcours narratif. Elles signalent notamment des points d'intérêt pour ces joueurs, autrement

<sup>721</sup> CALLEJA Gordon, *In-Game. From Immersion to Incorporation*, Cambridge, The MIT Press, 2011, pp.15-20

<sup>722</sup> TREPANIER-JOBIN Gabrielle et COUTURIER Alexane, « L'immersion fictionnelle au-delà de la narrativité », *Sciences du jeu*, 9 | 2018, mis en ligne le 01 juin 2018. Consultable à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/sdj/950> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/sdj.950>

<sup>723</sup> LUSSO Bruno, « Industrie du jeu vidéo et construction de clusters innovants », *Sciences du jeu*, 8 | 2017, mis en ligne le 26 décembre 2017. Consultable à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/sdj/848> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/sdj.848>

<sup>724</sup> BEYAERT-GESLIN Anne, « Tactilité du visuel et mondes numériques », *VISIBLE*, n°13, 2024, p. 2-3

<sup>725</sup> TREPANIER-JOBIN Gabrielle et COUTURIER Alexane, *Art.cit.*, 2018.

dit des lieux susceptibles de proposer objets et quêtes attractives. Les jeux en monde ouvert confèrent d'autant plus une dimension particulière à la cartographie vidéoludique. Ces productions spécifiques invitent à explorer un univers totalement ouvert et accessible, où l'exploration demeure beaucoup plus libre. La dimension exploratoire du joueur s'avère diamétralement plus importante, impliquant un univers cohérent et dense, peuplé de ces fameux points d'intérêt.

L'immersion vidéoludique consiste en « un jeu calculé de dissolution de la distance »<sup>726</sup>. À ce titre, les jeux vidéo mobilisent différentes méthodologies pour la renforcer. L'immersion spatiale, théorisée par Marie-Laure Ryan<sup>727</sup>, renvoie notamment à l'impression du joueur d'être présent dans l'univers fictionnel qu'il explore. Pour susciter ce sentiment, l'attention portée aux détails par les développeurs s'avère primordiale. Cette exigence s'intensifie dans les mondes ouverts, qui nécessitent une cohérence thématique et narrative dans l'écriture de leurs codifications. Le jeu vidéo bénéficie heureusement d'un capital culturel hérité des œuvres littéraires. La fantasy trouve ainsi particulièrement sa place au sein des mondes vidéoludiques, ce qui permet d'avoir un bagage culturel pour l'uniformisation thématique des détails représentés. Si l'attention aux détails demeure essentielle pour immerger le joueur, il en va de même pour les interfaces de navigation comme les paramètres, l'inventaire et les outils de navigation<sup>728</sup>.

Ainsi dans cet objectif immersif, les cartes vidéoludiques reflètent très souvent les thématiques dans lesquelles elles s'incarnent. Un jeu d'aventure fantasy mobilisera donc des cartes adoptant une codification proche de ce genre littéraire. Si certaines cartes vidéoludiques demeurent très schématiques, malgré une interface accordée au thème, des exemples préservent toutefois cette réminiscence du détail iconographique au cœur même du gameplay du joueur. Le jeu d'aventure fantasy *Elden Ring*, sorti en 2022, illustre cette tendance immersive. D'une difficulté considérable, ce jeu propose de découvrir l'univers du monde d'Elden, nécessitant de vaincre différents ennemis pour devenir le Seigneur de ce monde. Acclamé par la critique, il s'adresse en réalité à des joueurs possédant déjà de solides compétences

---

<sup>726</sup> DREYSSE Miriam., et al., « Situation Rooms de Rimini Protokoll, entre immersion et distance ». *Études théâtrales*, 2021/2, N° 69-70, 2021. pp.167-175.

<sup>727</sup> VOYOU Ioanna, « Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality 2. Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* », *Questions de communication*, 33 | 2018, 439-441.

<sup>728</sup> SAGOT Matthieu, « Le design d'interface comme complément d'expérience aux jeux vidéo, quelle perception auprès des joueurs ? », *Sciences de l'information et de la communication*. 2023, p. 23

vidéoludiques. La cartographie d'*Elden Ring* se distingue aussi conceptuellement des autres productions. Tandis que d'autres jeux guident leurs joueurs via des interfaces de guidage et les dialogues de personnages, *Elden Ring* accorde aux joueurs un haut degré d'immersion. Pour cela, la découverte de ce monde se fait dans un haut degré d'autonomie chez le joueur, bercé par une atmosphère silencieuse et contemplative.

La carte d'*Elden Ring* a aussi été conçue en accord avec les modalités émotionnelles et contemplatives de l'univers. Cette cartographie très visuelle et contemplative laisse seulement apparaître les *points de grâce*, en outre les zones où le joueur peut se reposer et améliorer son personnage. Le reste demeure purement visuel, en reprenant particulièrement les codes de la cartographie moderne avec des caravelles, des phylactères désignant les régions et une représentation aux allures fantastiques et poétiques. Cette esthétique participe à l'immersion du joueur qui doit observer la carte avec minutie pour certains points d'intérêt. La cartographie d'*Elden Ring* a toutefois évolué puisque des versions bêta révèlent une présence iconographique maritime initialement plus développée, autour du monde d'Elden.

Notre observation de ces motifs iconographiques révèle que les développeurs se sont directement inspirés de cartes modernes. C'est par exemple le cas avec la mappemonde de 1566 de Paulo Forlani (Annexe D.1). Un poisson à tête humaine et queue spiralée fut directement reproduit de sa carte prestigieuse. Il en va de même pour la *Carta Marina* de 1539 d'Olaus Magnus (Annexe D.2), dont la version bêta d'*Elden*



Figure 142 : Comparatif des monstres marins d'*Elden Ring* en haut, et des cartes de Magnus et de Forlani en bas

*Ring* reprenait la représentation de la baleine attaquée par des orques ainsi que le serpent de mer assaillant un navire. Ces éléments iconographiques maritimes furent ultérieurement supprimés via une mise à jour, mais l'atmosphère ancienne de la carte s'est tout de même préservée.

Cette reproduction directe de Magnus et Forlani démontre que les développeurs se sont appuyés sur la cartographie moderne pour créer l'atmosphère esthétique de la carte d'*Elden Ring*. Cette appropriation révèle la dimension contemplative des cartes modernes, qui se prêtent remarquablement à la dimension fantasmagorique et poétique de ce jeu d'aventure fantasy. La découverte de ces

références par des joueurs<sup>729</sup> témoigne d'une implication émotionnelle significative. Cette dynamique illustre le premier niveau d'immersion vidéoludique susceptible d'émerger lorsqu'une carte ancienne est intégrée au cœur d'un univers vidéoludique. Elle souligne comment l'iconographie historique devient une sorte de technologie affective au service de l'expérience ludique.



**Figure 143 :** FROM SOFTWARE, Carte interactive du Monde d'Elden. Dans le menu du jeu Elden Ring. Une esthétique qui tire vers l'atmosphère ancienne et fantastique – Capture d'écran : Guerillot

### ***B – Promouvoir un univers virtuel et le rendre tangible***

Les jeux vidéo, en tant qu'entités virtuelles, s'accompagnent aussi très régulièrement de produits culturels matériels pour objectiver et réifier leur univers numérique. Figurines, posters, mugs et produits dérivés accompagnent fréquemment la sortie de jeux, à l'instar des *éditions collector* proposant un ensemble d'objets physiques avec le jeu lui-même<sup>730</sup>. Le jeu vidéo, en tant que 10<sup>ème</sup> art, rejoint ainsi la conception de la « marchandisation de l'art »<sup>731</sup> au sens bourdieusien, où l'offre artistique devient également objet de consommation culturelle.

<sup>729</sup> Exemple de la vidéo Youtube du joueur VaatiVidya, *15 Fantastic Secrets in Elden Ring !*, mise en ligne le 16 Décembre 2022 à l'adresse suivante : [https://www.youtube.com/watch?v=vtD\\_fU\\_XN3g&t=53s](https://www.youtube.com/watch?v=vtD_fU_XN3g&t=53s)

<sup>730</sup> GRUNEWALD Charlotte, « Les éditions collecteur de jeux vidéo : Quel avenir pour le support physique et les objets de collection dans un médium qui se dématérialise ? », Mémoire de M2, CELSA, 2020, pp. 3-8

<sup>731</sup> BOURDIEU Pierre, « La marchandisation de la culture ». *Inter*, (80), 2001, pp. 5-9

De nombreux jeux en monde ouvert proposent des cartes matérielles stylisées issues de l'univers virtuel dans lequel les joueurs déambulent et découvrent le monde. De ce fait, les joueurs manifestent un attrait particulier pour ces biens cartographiques, reflets de leur voyage virtuel, notamment dans les univers de fantasy. Ces cartes imaginaires présentent souvent une codification esthétique qui plaît tant pour l'imaginaire suscité que l'émotion du lointain qu'elles procurent. Il



Figure 144 : Un joueur qui expose chez-lui une carte de Tamriel, une carte de la saga vidéoludique The Elder Scrolls - Anonyme

n'est donc pas rare de voir des joueurs exposer ces cartes vidéoludiques (Figure 144). En tant que représentation de ces univers, elles symbolisent toute l'émotion ressentie par le joueur durant son voyage. Mais la carte, en tant qu'objet de pouvoir, représente aussi une manière pour ces joueurs de posséder ces mondes chez eux. Elles impliquent des modalités structurelles d'interprétabilité que seul un joueur ayant exploré l'univers pourra comprendre : « Les trois textes dans l'eau, c'est Daggerfall Covenant, Aldmeri Dominion et Ebonheart Pact. C'est les trois factions que tu peux choisir ! ». Cette phrase de la part d'un joueur est un témoignage de son savoir culturel autour du jeu. Avoir une carte en sa possession n'est donc pas étonnant, s'il éprouve une affectivité pour l'univers représenté.

Cette attraction, envers la carte matérielle, révèle surtout ce que l'on pourrait nommer l'effet de *tactilité du visuel*, autrement dit « cette capacité de l'image à susciter le toucher, voire à dédoubler la modalisation sensible par la production d'effets affectant le corps de l'observateur-acteur »<sup>732</sup>. Cette dimension se manifeste à différentes échelles dans les jeux vidéo, que ce soit dans l'univers virtuel mais aussi à l'extérieur de celui-ci. La carte participe de cette logique, particulièrement dans le genre fantasy, puisqu'elle suggère une épaisseur iconographique et esthétique considérable. Cette épaisseur fait très souvent l'objet d'une transposition de l'univers virtuel dans l'espace réel du joueur. Le jeu *The Witcher III*, jeu d'aventure fantasy

<sup>732</sup> BEYAERT-GESLIN Anne, « Tactilité du visuel et mondes numériques », *VISIBLE*, n°13, 2024, p. 2

sorti en 2015<sup>733</sup>, illustre parfaitement cette tendance. Une carte promotionnelle fut commercialisée selon les éditions vidéoludiques acquises par les joueurs. Cette carte stylisée (Fig. 145), reprenant la structure cartographique de l'univers du jeu, sublime son atmosphère en développant une iconographie beaucoup plus riche que dans le jeu. Elle parsème la représentation de personnages rencontrés, de lieux reconnaissables et d'ennemis du jeu. Néanmoins, cette carte stylisée accorde une place prépondérante à l'iconographie maritime, pourtant non-présente dans la carte de l'univers vidéoludique. Monstres marins, navires à voiles, tourbillons et roses des vents accompagnent cette carte stylisée de l'univers des Royaumes du Nord. Les joueurs peuvent ainsi l'observer minutieusement, la manipuler et bénéficier d'un accès sensoriel et esthétique à l'univers qu'ils ont découvert lors de leur partie.

Cette tangibilisation souligne un processus de réification de l'imaginaire, où le virtuel acquiert une forme d'existence matérielle. Ce processus permet une appropriation physique et émotionnelle de l'expérience vidéoludique vécue par les joueurs, en contemplant la carte des voyages qu'ils ont réalisé. L'iconographie maritime moderne est donc utilisée à des fins de sublimation de cartes issues de mondes virtuels. En tant qu'objet promotionnel, ces cartes jouent dans le processus esthétique d'affectivité des joueurs, leur permettant de posséder leur monde préféré.



**Figure 145** : CDK Project, *Carte des Royaumes du nord*, 1 affiche col.. Document qui accompagnait la sortie promotionnelle du jeu *The Witcher 3*, 2015 – Photographie : Guerillot

Une carte aux composantes iconographiques modernes : monstres marins, serpents de mer, navires à voiles, rose des vents, phylactères etc.

<sup>733</sup> MORAN Patrick, « Mise en scène du choix et narrativité expérientielle dans les jeux vidéo et les livres dont vous êtes le héros », *Sciences du jeu*, 9 | 2018, 2018, Consultable à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/sdj/1010>

*C – Ajouter du folklore immersif à un univers vidéoludique*

Ce vecteur matériel du jeu vidéo est aujourd’hui renforcé par de nombreux ouvrages traitant du contenu artistique des univers vidéoludiques. Le jeu vidéo, en quête permanente de reconnaissance artistique, mobilise aujourd’hui le livre comme médium de légitimation<sup>734</sup>. Les livres d’art, appelés également *Artbooks*, constituent les récepteurs privilégiés des réflexions et réalisations artistiques des développeurs. Pour comprendre entièrement un jeu vidéo, il ne suffit donc plus d’y jouer mais de porter aussi attention à ce phénomène « paraludique »<sup>735</sup>. Les *Artbooks*, conçus avec l’aide des studios de développement, révèlent en effet des processus créatifs et mettent en valeur particulièrement le design et l’aspect visuel de leurs productions<sup>736</sup>. Ils s’adressent généralement à des publics passionnés par ces univers, désireux de comprendre les modalités artistiques de leur création.

En consultant des ouvrages voués à l’art vidéoludique, nous sommes susceptibles de tomber sur des concepts, des illustrations, des personnages, des objets, ou bien encore sur l’histoire-même de l’univers qui est dépeint. C’est notamment ce qu’a fait le producteur *Nintendo* avec sa saga très populaire du nom de *The Legend Of Zelda*. Sorti initialement en 1986, cette saga d’aventure fantasy tient une place considérable dans l’évolution historique des jeux vidéo<sup>737</sup>. L’univers de *Zelda* est considéré comme riche et complexe, tant les jeux et personnages sont nombreux. Un terme souvent utilisé est celui de « lore » pour parler de l’arrière-plan fictionnel qui tient une place importante dans les processus de construction du monde<sup>738</sup>. Le *lore* de *The Legend of Zelda* est incroyablement fourni en personnages, en histoires, en dialogues, en objets, en créatures ainsi qu’en lieux emblématiques. Cette richesse justifie la production de trois *Artbooks* pour fêter les 25 ans de la saga. Le premier, *Hyrule Historia*<sup>739</sup> porte sur l’histoire de la licence et la chronologie des jeux. Le second, *Hyrule Encyclopédia*<sup>740</sup>, répertorie dates, lieux, personnages, créatures et cultures de la saga à la façon d’un dictionnaire. Le troisième, *Art et*

<sup>734</sup> BARNABÉ Fanny, DOZO Björn-Olav, Livre et jeu vidéo, Mméoires du livre, Volume 5, n°2, 2014. Consultable à l’adresse suivante : <https://id.erudit.org/iderudit/1024772ar>

<sup>735</sup> *Ibid.*

<sup>736</sup> *Ibid.*

<sup>737</sup> CARLO Erwan, *Start : La grande histoire des jeux vidéo*, Paris, Editions de la Martinière, 2016, pp. 42-43

<sup>738</sup> GENVO Sébastien, PHILIPPETTE Thibault, *Introduction aux théories des jeux vidéo*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2023, p. 92

<sup>739</sup> AONUMA Eiji (dir.), *The Legend of Zelda : Hyrule Historia*, traduction par Florent Gorges, Toulon, Editions Soleil, 2013, 273 p.

<sup>740</sup> YAMAMORI Takahashi (dir.), *The Legend of Zelda : Hyrule Encyclopedia*, traduction par Julie Gerriet et Studio Charon, Paris, Editions Soleil, 2019, 327 p.

*Artefacts*<sup>741</sup>, présente les designs et leurs ébauches développementales, ainsi que les nombreux objets du jeu.

Ce travail sur le *lore* implique nécessairement d'aborder les modalités cartographiques de *Zelda*. En effet, la représentation des différents mondes s'articule harmonieusement avec la description structurelle de son univers. Des cartes sont également représentées, mais elles présentent une esthétique différente de celle des jeux. Elles sont sublimées dans un cadre narratif et immersif, pour tout joueur voulant en découvrir plus sur leur licence préférée. Cette sublimation fait un usage tout particulier de l'iconographie maritime cartographique. *Zelda : The Wind Waker* illustre notamment cette tendance, où le héros Link traverse les océans pour sauver le monde d'Hyrule. À la page 260 de l'Artbook *Encyclopédia*, une description des mers d'Hyrule accompagne une carte stylisée sublimée par rapport aux jeux. Si la pieuvre représentée constitue bien un élément diégétique du jeu *The Wind Waker*, ce n'est pas le cas du serpent de mer ni des roses des vents aux multiples lignes de rhumb. La même logique s'applique au jeu *Phantom Hourglass*, bénéficiant à la page 284 d'une carte à l'allure brunâtre rappelant les cartes anciennes. De nombreux éléments extra-diégétiques furent ajoutés à cette carte pour l'accorder à une esthétique maritime orientée vers la fantasy. Ces deux cartes maritimes de *Zelda* adoptent des logiques d'imitation d'anciennes cartes. Elles ressemblent même aux portulans par leurs couleurs et nombreuses lignes de rhumb. Elles suscitent donc davantage l'imaginaire et l'appréciation des lecteurs, puisque cette sublimation a une portée folklorique tout en offrant aux différents lecteurs une forme de plaisir visuel.

Le *paraludique*, autrement dit les capitaux culturels qui entourent une œuvre ludique, constitue donc un moyen alternatif de représenter les cartographies des univers vidéoludiques. Souvent contenues dans des *ArtBooks*, ces cartes adoptent leur meilleur habillage visuel pour se mettre en scène aux côtés de textes et d'illustrations dépeignant le folklore d'un univers. C'est une manière de donner une valeur patrimoniale, historique et artistique à ces cartes contenues dans les jeux vidéo. Les joueurs découvrent ainsi ces cartes sous une forme esthétique sublimée qui, à leur insu, puise en réalité dans les modalités esthétiques des cartes prestigieuses modernes.

---

<sup>741</sup> YAMAMORI Takahashi (dir.), *The Legend of Zelda : Arts et artefacts*, traduction par Julie Gerriet et Studio Charon, Paris, Editions Soleil, 2019, 430 p.



**Figure 146 :** Les pages 260 et 284, de l'ouvrage Hyrule Encyclopedia, qui montrent des cartes stylisées en haut des jeux The Legend Of Zelda: Wind Waker, et en bas de The Legend of Zelda : Phantom Hourglass. 2019 - Photographie : Guerillot

**Conclusion du chapitre 3 :** Notre analyse révèle l'ampleur du phénomène de gamification culturelle<sup>742</sup>, tant la diversité ludique s'immisce dans notre quotidien sous de multiples formes immersives. Le jeu s'avère aujourd'hui omniprésent et se diversifie dans ses modalités visuelles. La cartographie ancienne trouve aussi sa place dans ces productions, notamment par l'expansion d'œuvres littéraires qui mettent en valeur l'histoire et le passé humain. Le jeu constitue ainsi un moyen de divertissement permettant de prendre une certaine distance avec le monde réel. Pour renforcer cette immersion, les cartes peuvent être utilisées afin de renvoyer à un imaginaire d'autrefois. Cette appropriation des cartes modernes par les jeux se rapproche d'une ludification patrimoniale, où leur iconographie devient une ressource culturelle pour les jeux contemporains. Néanmoins, cette ludification procède d'un processus largement involontaire, puisqu'elle s'inspire principalement des cartes imaginaires contemporaines (cartes au trésor, cartes fantasy etc.). La sphère ludique devient ainsi un espace de transfiguration inconsciente d'une iconographie historique, qui se trouve réactivée au service d'une expérience esthétique et immersive, au cœur de ces univers vidéoludiques.

<sup>742</sup> LEJEUNE Françoise, « Jane McGonigal, *Reality is Broken. Why Games make us Better and How They can change the World* [La réalité est cassée. Pourquoi les jeux nous rendent meilleurs et comment ils peuvent changer le monde] », *Questions de communication*, 24, 2013, 320-322.

## CONCLUSION DE LA PARTIE III

Les cartes imaginaires connaissent donc, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un essor tout à fait considérable. Il convient toutefois de rappeler que les cartes dites « réelles » sont elles aussi des constructions subjectives. En effet, elles sélectionnent, classifient et symbolisent l'information<sup>743</sup>, opérant nécessairement une déformation de la réalité par leur mise en représentation. La carte imaginaire se distingue cependant en assumant pleinement la dimension fictionnelle et artistique de la cartographie, s'inscrivant ainsi dans une « activité mentale et sémiotique irréductible à toute autre forme d'usage de nos capacités représentationnelles »<sup>744</sup>.

L'attrait pour ce type de cartographie s'est renforcé parallèlement à la diffusion littéraire d'univers fictifs, transformant profondément la manière de représenter un territoire dans les champs artistique et littéraire. Pour soutenir cette dynamique, auteurs et artistes puisent dans des esthétiques déjà présentes dans l'histoire de la cartographie, en mobilisant notamment des formes graphiques qui sollicitent l'imaginaire et accentuent cette déformation du réel.

Ainsi, les cartes au trésor reprennent des codes esthétiques modernes pour exalter la narrativité de l'aventure, tandis que les cartes de fantasy visent à rendre crédibles et merveilleux des univers fictionnels. De leur côté, les cartes vidéoludiques privilégient l'immersion et la distanciation vis-à-vis du monde réel. Bien que les références médiévales et antiques demeurent, c'est surtout l'esthétique cartographique moderne qui s'impose par sa typologie graphique, évoquant simultanément la découverte, le lointain, l'exploration et l'hostilité de l'inconnu.

Cette réutilisation des codes cartographiques modernes demeure toutefois inconsciente. Du fait que la carte imaginaire s'impose aujourd'hui comme un modèle de référence, nous assistons à un *processus de patrimonialisation indirecte*. Les références historiques ne sont pas transmises par une connaissance savante ou érudite, mais par leur réactivation au sein de l'imaginaire contemporain. Les industries littéraires et créatives deviennent ainsi de véritables conservatoires involontaires des codes visuels, réutilisés par les artistes et publics d'aujourd'hui.

<sup>743</sup> GAREL-GRISLIN Julie, « Les coordonnées de la fiction : ce que la carte fait au récit ». Revue de la BNF, 2019/2 n° 59, 2019. pp. 22-30.

<sup>744</sup> SCHAEFFER Jean-Marie, « Quelles vérités pour quelles fictions? », L'Homme [En ligne], 175-176 | juilletseptembre 2005, mis en ligne le 01 janvier 2007. Consultable à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/lhomme/29493>

## CONCLUSION DU MEMOIRE

---

Tout le travail de recherche effectué m'aura personnellement montré une chose essentielle : la carte possède une complexité qui ne se réduit pas à sa simple apparence d'objet pratique. Elle est à la fois une représentation rationnelle du territoire, mais aussi une projection subjective de son auteur. Elle incarne un outil de mesure et de connaissance, mais accueille toutefois les fantasmes et imaginaires qui y sont déposés. C'est un objet mobile, malléable, se transformant au gré des contextes et des regards. En même temps, elle porte en elle une part d'abstraction qui explique sans doute pourquoi sa signification échappe toujours à l'univocité. En effet, c'est un objet culturel multiple, changeant et continuellement réinterprété. C'est ce que nous avons pu voir avec notre étude sémiologique des cartes modernes. Pour comprendre ces glissements de sens, il faut revenir au concept de signe, hérité des théories linguistiques de Ferdinand de Saussure<sup>745</sup>.

Le signe, en tant qu'entité culturelle, se compose d'un signifiant et d'un signifié. Le premier désigne la représentation de la forme et l'aspect matériel du signe. Le second définit l'idée, autrement dit le concept, la représentation mentale qu'il véhicule. Dans la cartographie maritime moderne, les signes picturaux ont été réemployés au fil du temps, particulièrement à notre époque contemporaine. Si le signifiant de ces représentations modernes demeure identique, reproduit et imité par des champs sociaux spécifiques, leur signifié, lui, a évolué au gré de nouveaux usages et de nouveaux contextes. Ainsi, roses des vents, navires à voiles, monstres marins et cartouches continuent aujourd'hui d'occuper le contenu des espaces d'expositions, des créations artistiques et des nouvelles cartes imaginaires. Mais le sens qui leur est attribué se réinvente subtilement. Mais cette opération s'effectue sans se couper totalement de la matrice contextuelle de la cartographie moderne.

Les cartographes modernes employaient ces signes avec une intention précise. Ils répondaient à des logiques de prestige, de distinction et de diffusion. Comme Thomas Kuhn l'a montré, la circulation d'un paradigme scientifique dépend souvent

---

<sup>745</sup> ARRIVÉ Michel, « Qu'en est-il du signe chez Ferdinand de Saussure ? ». Journal français de psychiatrie, 2007/2 n° 29, 2007. p.39-41.

de son esthétique et de sa capacité à séduire<sup>746</sup>. Les cartographes ont su doter leurs cartes de cette force visuelle. Les roses des vents, colorées et parfois dorées, exprimaient un capital symbolique autant qu'une science des directions. Les cartouches magnifiaient les territoires et mettaient en valeur les commanditaires. Les navires à voiles glorifiaient l'élan des explorations et la puissance maritime des nations européennes. Quant aux monstres marins, ils peuplaient les marges inconnues, transformant l'absence de savoir en théâtre de l'imaginaire. Ces motifs largement partagés entre écoles hydrographiques ont contribué à uniformiser une culture visuelle symbolique propre au contexte des Grandes Découvertes.

Avec le triomphe progressif de la scientificité et de la géographie académique, cette iconographie a perdu de son usage dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Mais elle n'a pas disparu pour autant puisque ses significations ont été déplacées et réinvesties ailleurs. Avec l'expansion coloniale des XIXe et XXe siècles, l'ailleurs et le lointain ont acquis une valeur culturelle toute singulière en Europe tandis que l'imaginaire prenait une place centrale, nourri par le romantisme, les récits d'aventures ou les contes merveilleux. Dès lors, les motifs issus de la cartographie moderne se sont mis à alimenter une nouvelle fois le rêve occidental en faisant voyager les esprits au-delà du monde européen. C'est ainsi que plusieurs champs culturels se sont emparés de cette iconographie, chacun la transformant selon ses propres logiques de réappropriation.

Le champ scientifique, d'abord, a érigé la cartographie moderne en objet d'étude académique. La cartographie moderne s'est institutionnalisée, accompagnée d'un essor de la géographie en tant que discipline. Des chercheurs ont multiplié les travaux sur les cartes modernes, aussi bien dans leur contenu que dans leurs formes. Bibliothèques et musées, en les exposant, les ont patrimonialisées, soulignant leur beauté autant que leur valeur scientifique. Les éditeurs, de leur côté, se sont approprié cette iconographie pour orner des ouvrages contemporains consacrés aux explorations, aux voyages, ou aux mondes maritimes. Ces cartes sont désormais l'objet d'une mise en récit culturelle et institutionnelle, consolidant leur statut d'objets patrimoniaux. C'est d'ailleurs au cœur de ce même récit patrimonial qu'un véritable canon de cartographes s'est constitué, de Gérard et Rumold Mercator à Abraham Ortelius, en passant par Olaus Magnus ou Sébastien Münster.

---

<sup>746</sup> KUHN Thomas, *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1969 (éd. 1983), p. 214

Le champ artistique a lui aussi puisé dans ce réservoir cartographique moderne. Sur le territoire français, Lucien Boucher s'en est servi pour célébrer l'exotisme et le lointain, sous les attraits touristiques et économiques d'Air France. Daniel Derveaux, quant à lui, les a détournés pour magnifier le patrimoine local, son territoire et ses curiosités. Certains artistes aujourd'hui les réutilisent encore pour magnifier les sensibilités esthétiques de la mer, d'autres les réutilisent pour mettre en valeur des créatures fantastiques sur un plan cartographique. Mais tous semblent se réapproprier cette iconographie pour célébrer le vecteur du voyage et de l'inconnu. Ce capital culturel réemployé, réinterprété et réinventé assure à l'imagerie moderne une nouvelle vitalité, et même une nouvelle forme de visibilité.

Le champ littéraire et fictionnel a poussé ce processus encore plus loin en créant de véritables cartes imaginaires. Celles-ci ne se contentent pas de reproduire les motifs anciens puisqu'elles les transforment en outils d'immersion narrative vers des mondes fictionnels. À force de se diffuser, ces cartes imaginaires ont acquis une telle influence socio-culturelle que leurs représentations picturales sont désormais plus souvent associées à l'imaginaire littéraire qu'à la cartographie moderne. Un monstre marin évoque aujourd'hui davantage une carte de fantasy, ou une carte au trésor, qu'une mappemonde du XVI<sup>e</sup> siècle. Ce détournement massif explique pourquoi l'esthétique cartographique moderne survit aujourd'hui moins par la mémoire de ses cartographes que par les relais de la fiction. La mouvance sociétale vers la fiction amène aujourd'hui les contemporains à s'immerger bien plus au cœur de l'imaginaire, l'iconographie moderne étant seulement un outil de projection<sup>747</sup>.

Cette iconographie fait désormais partie intégrante de différents champs sociaux propres à la sphère culturelle. Elle se retrouve ainsi dans la conscience collective des contemporains, ceux ayant toutefois bénéficié des outils sociaux du champ culturel. Il s'agit alors de visiteurs de musées, de lecteurs d'ouvrages illustrés, d'amateurs d'art, ou encore de passionnés de littérature d'aventure. Paradoxalement, si ces signes visuels leur sont immédiatement reconnaissables, les cartes modernes originales et leurs auteurs restent largement méconnus du grand public. Ce ne sont pas les noms de Mercator, d'Ortelius ou de Magnus qui circulent, mais bien leurs créations visuelles souvent décontextualisées. Ce sont les images elles-mêmes, détachées de leur origine historique, qui ont conquis l'imaginaire collectif

---

<sup>747</sup> RÉGUANT Frédéric, *La puissance des genres fictionnels de l'imaginaire : sociologie d'une mouvance sociétale. Sociologie*. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2017, 518 p.

contemporain. La mémoire des cartographes modernes subsiste seulement sur la scène culturelle des textes académiques, des bibliothèques et des expositions.

Ce processus littéraire est le facteur de diffusion le plus influent sur la réappropriation de l'imaginaire cartographique moderne. Étant donné aujourd'hui la mouvance culturelle tournée vers l'imaginaire, il a assuré la plus large diffusion de cette iconographie. Les cartes imaginaires ont favorisé une circulation si vaste de cette iconographie qu'elles en ont presque effacé la mémoire de son origine historique. Propulsée au cœur de ce que l'on appelle l'imaginaire collectif »<sup>748</sup>, l'imaginaire cartographique moderne s'impose désormais comme une évidence implicite, reconnue bien au-delà des cercles savants par les acteurs des différents champs culturels. Autrement dit, les *signifiants* visuels de la cartographie des Grandes Découvertes sont immédiatement identifiables, mais ils le sont moins pour leur sens historique que pour leur attrait visuel. Le *signifié* originel s'est perdu au profit de nouveaux usages, tournés vers l'ailleurs, le rêve et le fantastique. Il s'agit donc d'une décontextualisation culturelle de ces cartes, une décontextualisation qui trouve toutefois des ressemblances contextuelles avec la période moderne. Il s'agirait donc plutôt d'un phénomène de transposition d'une iconographie culturelle d'un contexte à un autre. Si cette dynamique s'observe avec une certaine force en France, elle n'y est sans doute pas exclusive. Les influences flamandes ou la tradition des cartes imaginaires anglophones nous inviteraient sans doute à penser ce phénomène dans une perspective beaucoup plus large.

Car ce qui a évidemment été bénéfique dans la projection collective de cette iconographie, c'est la puissance symbolique de la carte qui réside justement dans cette capacité à générer sans cesse de nouvelles significations. Cette modularité se voit d'autant plus par la porosité des différents champs sociaux dans lesquels elle est un objet convoité. L'objet cartographique moderne se situe à l'intersection de l'académique, de l'artistique et du littéraire. En réalité dans cette affaire, aucun de ces champs n'est autonome et tous s'influencent mutuellement. Ils se croisent, se nourrissent mutuellement. Les bibliothèques exposent aujourd'hui des cartes imaginaires aux côtés de belles cartes modernes. Les artistes produisent des fac-similés que les chercheurs et universitaires peuvent exploiter. Pour fabriquer esthétiquement leur univers, les écrivains s'appuient sur des illustrateurs capables

---

<sup>748</sup> GIUST-DESPRAIRIES Florence, *L'imaginaire collectif*, Toulouse, Érès, 2012 p. 20

d’assimiler l’esthétique ancienne. Certaines œuvres imaginaires s’inspirent même directement de cartes canonisées, comme la *Carta Marina* d’Olaus Magnus. Ces champs sociaux sont relativement autonomes et s’influencent donc mutuellement.



**Figure 147** : Nuage de mots autour des émotions ressenties par les publics interrogés, devant les cartes modernes et imaginaires.

Mais tous ces champs culturels se rejoignent dans une sorte de même fascination inconsciente pour le paradigme esthétique des cartes maritimes modernes. Cette explication trouve son origine dans la finitude géographique du monde : tout a été mesuré, quadrillé, inscrit sur le papier<sup>749</sup>. Pourtant ce constat de finitude géographique n’a rien ôté à la puissance du rêve, bien au contraire. C’est dans la nostalgie de l’inconnu et dans la soif du mystère que s’enracine aujourd’hui le désir de nouvelles représentations cartographiques. Les bibliothèques, les chercheurs et les musées s’emploient à transmettre doublement l’émotion du voyage et du lointain, en convoquant sans cesse l’imagerie des cartes modernes. Les artistes, à leur tour, tracent des cartes aux allures anciennes pour y déposer leur propre imaginaire, jouant dans leurs traits la mémoire des explorations et la promesse de territoires inconnus. Les écrivains et créateurs inventent de nouveaux mondes, des contrées que seule la fiction peut explorer, mais qu’il faut malgré tout cartographier pour leur donner chair. Et l’iconographie maritime moderne est réappropriée pour chacune de ces fins. Ainsi, chacun à sa manière répète le geste ancestral de l’exploration du monde. Car l’être humain demeure irrémédiablement attiré par l’ailleurs, par ce qui échappe à ses yeux, par ce qui lui est inaccessible. Et c’est cette fascination toute particulière qui fait surgir systématiquement les mêmes motifs comme autant de portes entrouvertes vers l’imaginaire.

<sup>749</sup> PALSKY Gilles, « Un monde fini, un monde ouvert ». Dans : *Le XIXe siècle, Science, politique et tradition*, Isabelle Poutrin (dir.), Paris, Berger-Levrault, 1995, pp. 131-145

La sensibilité du voyage et de l'inconnu constitue ainsi le véritable moteur culturel de la réappropriation iconographique des cartes maritimes modernes. Ces cartes spécifiques ont cessé d'être des outils pratiques et leurs signes visuels sont désormais perçus comme des échos à notre imaginaire. Ces signes continuent de vivre parce qu'ils parlent à cette part profonde de l'homme qui refuse catégoriquement la clôture géographique du monde. L'iconographie cartographique moderne n'appartient plus seulement à l'histoire, ni même aux cartographes qui l'ont inventée. Elle s'est progressivement disséminée, métamorphosée, réinvestie. Et si elle se projette encore dans ce que l'on nomme *l'imaginaire collectif*, il faut reconnaître qu'il s'agit avant tout de l'imaginaire façonné par les champs culturels qui se l'approprient aujourd'hui. C'est en outre le savant, l'artiste et l'écrivain d'aujourd'hui qui poursuivent cette volonté émotionnelle de pouvoir redécouvrir encore et encore la *Terra Incognita*. Ce sont eux, de manière métaphorique, qui ont donné à ces images une nouvelle vitalité et qui, en retour, ont assuré leur permanence dans notre horizon mental. Car tant que l'homme désirera explorer, tant que le mystère suscitera le voyage, ces signes visuels continueront de renaître et de se réinventer. Ils sont aujourd'hui les gardiens d'un monde idéalisé qui n'a jamais cessé d'appeler au-delà de ses propres limites.

***Navires, créatures et roses des vents voguent aujourd'hui dans notre imaginaire cartographique, non plus pour dire le monde, mais pour réveiller en chacun de nous le désir du voyage et la fascination de l'inconnu.***



## SOURCES

---

### **Corpus des vingt-cinq cartes maritimes prestigieuses selon nos critères**

**ALBERNAZ, João Teixeira**, *Atlas nautique du monde, 20 cartes*, ms. col. sur vélin, avant 1640, 28x21,2. Conservé à la BnF sous la cote GE FF-14409 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b59011180>

**BLAEU Willem**, *Globe terrestre*, Amsterdam, 1602, globe imp. 21 centimètres de diamètre. Conservé à la BnF sous la cote GE A 407. Consultable sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55008746f/f2.item>

**COSSIN Jean**, *Carte cosmographique et universelle description du monde avec le traict des vents*, ms. col sur vélin, Dieppe, 1570, 25x43 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE-D-7896 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b5901087w>

**DESCELIERS Pierre**, *Planisphère nautique*, ms col. sur vélin, Arques, Normandie, 1550. 135x215cm. Collections de la British Library de Londres sous la cote AD. MS 24065. Consultable sur British Library Archives à l'adresse suivante : <https://imagesonline.bl.uk/asset/1684>

**DESLIENS Nicolas**, *Planisphère*, ms. col. sur vélin, Dieppe, 1566, 27x45 cm. Conservé à la BnF sous la cote GE-D-7895 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55002609p>

**DOMINGOS Sanches**, *Carte nautique de l'Océan Atlantique, de la Méditerranée et d'une partie de l'Océan Pacifique*, ms. col. sur vélin, Lisbonne, 1618, 84x95 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE AA-568 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007072w>

**GERRITSZ Hessel**, *Mar del sur: Mar Pacifico*, ms col. sur vélin, 1622, 107x141 cm. Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE SH ARCH-30 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007076p>

**GUÉRARD JEAN**, *Description hydrographique de la France*, ms. couleurs. sur vélin, Dieppe, 1627, 810x1205 mm. Conservée au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE SH ARCH-12. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53064880s>

**HOMEM Andreas**, *Universa ac navigabilis to (...)*, 10 cartes assemblées, ms col. sur vélin, Antverpia, 1559. Conservé à la BnF sous la cote GE CC-2719 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53074822h?rk=21459;2>

**HOMEM Lopo**, « *Atlas Miller* » : *cartes de l'Océan Atlantique et de la Méditerranée*, ms. col. sur vélin, 1519, 118x61 cm. Conservé à la BnF sous la cote GE-AA-640 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante :

- <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525032239.r=atlas%20miller?rk=128756;0>
- <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55002606b.r=atlas%20miller?rk=64378;0>
- <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55002607s.r=atlas%20miller?rk=85837;2>
- <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55002620g.r=atlas%20miller?rk=107296;4>

**HONDIUS Jodocus I**, *Globus terrestris de integro revisus et emendatus*, globe imp. col. Amsterdam, 1600, diamètre de 35,6 cm. Conservé à la BnF sous la cote A-1550 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55008744j>

**HONDIUS Jodocus II**, *Novissima ac exactissima totius descriptio (...)*, 1 rouleau imp., Amsterdam, imp. Paris 1634 (réédition de l'original de 1611), 247x186 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE-A34 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10060149k>

**LE TESTU Guillaume**, *Cosmographie universelle, selon les navigateurs tant anciens que modernes*, 57 planches, ms. col. sur vélin, Le Havre, 1555, 55x40 cm. Conservée au Service historique de la Défense sous la cotation D.1.Z. 14 . Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447838j>

**MERCATOR Gérard**, *Nova et aucta orbis terrae descriptio ad usum navigantium (...)*, 1 rouleau imp. de 18 feuilles assemblées, Duysburgin, 1569, 200x133 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE-A-1064 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200344k>

**MERCATOR Rumold**, *Orbis terrae compendiosa descriptio (...)*, carte imp., Duisbourg, 1587, 29x52 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE DD-2987 (69). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/O12148/btv1b8593182x>

**ORTELIUS Abraham**, *Theatrum orbis terrarum*, 9 ff. de pièces liminaires, dont 4 de tables. 70 cartes imp. col., 1574 (réédition de l'original de 1570). Conservée à la BnF sous la cote GE-DD-2005 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550096739>

**ORTELIUS Abraham**, *Theatrum orbis terrarum*, noir et blanc sur parchemin, 160 cartes imp. en 240 feuillets, 1603 (réédition de l'original de 1570), Conservée à la BmL sous la cote Rés 24617 (01).

**RIBERO Diego**, *Carta universal en que se contierne todo lo que del mundo (...)*, 1529. Reproduction de 140x59 cm de l'original par William Griggs, Londres, 1886. Conservé à de la BnF sous la cote GE C-818. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53023022k>

**TEIXEIRA Domingos**, *Planisphère*, ms col. sur vélin, 1573, 49x100 cm. Conservé à la BnF sous la cote GE SH ARCH-3. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525032167>

**TEIXEIRA Luis**, *Açores Insulae : Has insulas perulstravit summaque diligentia accuratissime (...)*, carte imp. en col., 1584, 46,5 x 32,5 cm. Conservée à la Bnf sous la

cote GE D-14313. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8492434b>

**VAN LANGREN Arnold Florent**, *Globe terrestre, globe imp. col.*, Amsterdam, 1630, diamètre de 52,5 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE A-275 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40752947b>

**VAULX Pierre de**, *Carte de l'Océan Atlantique*, manuscrit enluminé sur vélin, Le Havre, 1613, 68,5x95 cm. Département des Cartes et plans de la BnF sous la cotation GE SH ARCH-6.

Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b5906245s>

**FORLANI Paolo**, *Universale descrizione di tutta la terra fin qui*, carte imp. col., Venise, 1566. 43x76,6 cm, Conservée à la BnF sous la cote GR FOL-146 (2). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52511363z>

**MAGNUS Olaus**, *Carta Marina et descriptio septem trionalium terrarum*, 1 carte imp., Rome, 1572 (reproduite de l'édition de 1539), 680x530 mm. Conservée à la BnF sous la cote D-21807. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53058435h>

**MÛNSTER Sébastien**, *La Cosmographie universelle contentant la situation de toutes les parties du monde (...)*, 1 vol. et 14 pl. imp., Bâle, 1556. Conservée à la BnF sous la cote GE FF-3058 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53247488t>

**OLLIVE François**, *Carte particulière de la mer méditerranée*, ms. col sur vélin, Marseille, 1662, 117x195 cm. Conservée à la BnF, cote GE A-850 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b5906266z/fl.item.r=fran%C3%A7ois%20ollive>

### **Autres sources cartographiques modernes et médiévales consultées :**

**AMBROSIN Charlat**, *Atlas nautique de la mer Méditerranée, de l'Océan Atlantique nord-est et d'une partie de la Mer Noire*, ms. col. sur vélin, 5 cartes, Marseille, 1620, 47x67 cm. Conservé au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE DD-2018 (RES). Consultable à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b59010941>

**ANONYME**, *Atlas portulan du monde*. ms. col. sur parchemin, 16<sup>e</sup> siècle, 38x28, 5 cm. F. 23v-24. Conservé à la BmL sous la cote ms 176. Consultable sur Numelyo à l'adresse suivante : [https://numelyo.bm-lyon.fr/BML:BML\\_02ENL01001Ms1763328](https://numelyo.bm-lyon.fr/BML:BML_02ENL01001Ms1763328)

**BONAVENTURE de Lyon, MARCHAND Henri**, *Globe terrestre*, globe col. 1701, diamètre de 1,70 m. Conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon – valorisée dans le cadre de l'exposition « Représenter le lointain : un regard européen ».

**CRESQUES Abraham**, *Atlas de cartes marines nommé « Atlas catalan »*, ms. col sur vélin, vers 1375. 645x 250 mm. Conservé à la BnF sous la cote Espagnol 30.

Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52509636n>

**JANSSONIUS Johannes**, *Angliae, Scotiae et Hiberniae, sive Britannicar. Insularum descriptio*. 1 carte imp., Amsterdam, 1621, 49,5 x 65 cm. Conservé à la BnF sous la cote MFICHE GE DD-2987 (1897). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530563340>

**JANSZ Harmen & Marten**, *Nova orbis terrarum geografica ac / hydrographica (...)*, 1 feuille, ms. col. sur vélin, Edam, 1610, 133x141 cm. Conservée au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE A-1048 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007078k>

**LÉON L'AFRICAIN**, *Historiale description de l'Afrique, tierce partie du monde : contenant ses royaumes, regions, villes, cités, châteaux et forteresses, îles, fleuves, animaux*, 1556. Conservé à la BML sous la cote Rés 157692. Consultable sur Numelyo à l'adresse suivante : [https://numelyo.bm-lyon.fr/f\\_view/BML:BML\\_00GOO0100137001100751317](https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001100751317)

**MAGNUS Olaus**, *Description des peuples du Nord – Réédition du livre de 1555*, édité et traduit par Jean-Baptiste Brunet-Jailly, Tome 1-2-3, Livre XXI, Genève, Droz, 2023.

**MECIA DE VILADESTES**, *Carte marine de l'océan Atlantique Nord-Est, de la mer Méditerranée, de la mer Noire, de la mer Rouge, d'une partie de la mer Caspienne, du golfe Persique et de la mer Baltique*, ms. col. sur vélin, enluminé. 1413, 84,5 x 118 cm. Conservé au Département des cartes et plans de la BnF sous la cote GE AA-566 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007074s>

**MORE Thomas**, *De optimo reip, statu, deque nova insula Utopia (...)*, 1 vol. imp., 1518. Conservé à la BnF sous la cote 4-J-110. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1507934f/f16.item#>

**MÜNSTER Sébastien**, *La cosmographie universelle de tout le monde, ornée et enrichie par François de Belle-Forest*, Paris, Chez Michel Sonnius, 1575, Tome 1.1, BmL, COT Rés 23576.

**PTOLÉMÉE Claude**, *Cosmographie*. 1 vol. en coul, Ulm, Lienhart Holl, 1482. Collections de la Médiathèque protestant de Strasbourg.

**SAXTON Christopher**, *Atlas of England*, 1 vol. imp. en col., 1579. Conservé à la BnF sous la cotation GE DD-1440 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007148q>

## Catalogues de bibliothèques et catalogues d'exposition :

**BOHN Annick, CITERIN Gwénaél**, *Hors du monde : la carte et l'imaginaire*, Catalogue de l'exposition ayant eu lieu du 18 mai 20 octobre 2019 à la BNU, Strasbourg, BNU Editions, 2019, 186 p.

**CORBIN Alain, RICHARD Hélène** (dir), *La mer : terreur et fascination*. Exposition à la Bibliothèque nationale de France, Paris du 13 octobre 2004 à 16 janvier 2005, Brest du 3 mai au 3 juillet 2005, Paris, BNF, Seuil, 2004, 199 p.

**DREYFUS Emilie** (dir.), *Agrandir le monde : cartes géographies et livres de voyage (XVe-XVIIIe siècle)*, Catalogue de l'exposition du même nom présentée à Chambéry de septembre 2016 à janvier 2017, Milan, Silvana Editoriale, Ville de Chambéry, 2016.

**FIGUEIREDO José de**, *L'art portugais de l'époque des Grandes découvertes au XXe siècle*. Catalogue de l'Exposition au Musée du Jeu de Paume. Paris, Gauthier-Villars, 1931, 2<sup>e</sup> édition. Conservé à la BnF sous la cote 4-V-14225.

**FONCIN Myriem, DESTOMBES Marcel, LA RONCIERE Monique de**, *Catalogue des cartes nautiques sur vélin conservées au Département des cartes et plans*, Paris, Bibliothèque nationale, 1963, 315 p. Conservé au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation 001 Cart en libre-accès

**FOURNIER Félix**, *Expositions. Catalogue général des produits exposés*, Congrès international des sciences géographiques. 2<sup>ème</sup> session, Paris, 1875. Conservé au Département des cartes et plans sous la cote 8-SG-11264 et consultable à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k375485j>

**GIRODIE André**, *À la gloire de la marine à voiles du XVIe au XIXe siècle*. Catalogue de l'exposition à l'Orangerie, Paris, Musées Nationaux, 1935. Conservé au Département des cartes et plans de la BnF sous la cote YD2-1529-8

**HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène VAGNON Emmanuelle** (dir.), *L'âge d'or des cartes marines : Quand l'Europe découvrait le monde*, Catalogue de l'exposition ayant eu lieu du 23 octobre 2012 au 27 janvier 2013, Paris, Seuil - BNF, 2012, 256 p.

**LA RONCIERE Charles De**, *Quatre siècles de colonisation française : exposition d'œuvres du XVème au XVIIIème siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, Mars-avril 1931, p. 1. Conservé au Département des cartes et plans de la BnF sous la cote GE FF-14764 et consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64584680>

**LACRETELLE Jacques de**, *Henri le Navigateur et les découvreurs portugais*, Catalogue d'exposition, Musée de la marine, Paris, Lisboa : Tipografia, 1960-61. Conservé au Département des cartes et plans sous la cote GE F PIECE-10418

**MARCEL Gabriel** (préface), Quatrième centenaire de la découverte de l'Amérique. Catalogue des documents géographiques exposés à la Section des cartes et plans de la Bibliothèque nationale. 1892, Paris, Maisonneuve. Conservé au Département des cartes et plans de la BnF sous la cote GE-FF-2968 : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30876902t>

## Fac-similés de cartes modernes et anciennes (hors Derveaux)

**BEHAIM Martin**, *Globe terrestre*, 1 globe ms. et col., Nuremberg, 1847 (reproduction de l'original de 1492). 0,505 de diamètre. Conservé à la BnF sous la cote GE A-276. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55008737g>

**RIMBIÉLINSKI E.**, *Mappemonde de Décéliers*. Mappemonde de peinture sur parchemin par ordre de Henri II, roi de France, 1 flle en coul., Paris, Kaepelin, 1852. Fac-similé conservé à la BnF sous la cote GE A-691. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52520478z>

**MERCATOR Gérard**, *Nova et aucta orbis terrae descriptio (...)*, 13 feuilles, Rotterdam, Musée maritime, fac-similé de l'original de 1569 fait en 1961, BnF sous la cotation GE CC-1496 : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40611732h>

**MÜNSTER Sébastien**, *Cosmographie*, Illustrations et cartes, Amsterdam, Fac-similé tiré de l'original de 1559 fait en 1968, 1233 p., BnF sous la cote GE EE-4577 : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb44495683z>

**ORTELIUS Abraham**, *Islandia*, reproduction photographique en coul, dépliant. fac-similé photographique. Fac-similé de 1999 tiré de l'original de 1603 conservée à la BMIU (cotation BMIU 2995). Conservé à la BnF sous la cote GE F CARTE-16073.

## Ouvrages et beaux-livres étudiés pour leur structure et couverture

**BOUCHERON Patrick (dir.)**, *Histoire du monde au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2009, 892 p.

**BROTTON JERRY**, *Cartes d'exception : 3.500 ans de représentation du monde*, Paris, Géo, 2023, 256 p.

**BROWN Kevin J.**, *Cartes anciennes : un voyage à travers le temps*, Grenoble, Glénat, 2017, 207 p.

**COUTANSAIS Cyrille P.**, *Atlas des empires maritimes*, Paris, CNRS Editions, 2013, 289 p.

**COUTANSAIS P. Cyrille**, *Une histoire des empires maritimes*, Paris, CNRS éditions, 2016, 188 p.

**DUBY Georges (dir.)**, *Atlas historique Duby*, Paris, Larousse, 352 p.

**KARROW R.W Jr Robert**, *Abraham Ortelius : cartographe et humaniste 1527-1598*, Turnhout, Brepol Publishers, 1998, 208 p.

**LA RONCIERE Monique**, **MOLLAT DU JOURDIN Michel**, *Les portulans : cartes marines du XIII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nathan ; Fribourg, Office du livre, 1984, 295 p.

**LE CARRER Olivier**, *Océans de papier*, Grenoble, Glénat, 2006, 128 p.

**LE ROY LADURIE Emmanuel**, *Voies océanes*, Paris, Hervas, 1990, 185 p. + 1 carte dépl. en coul.

**MOLLAT DU JOURDIN Michel**, *Les cartes marines du XIIIe au XVIIe siècle*, Paris, Editions Nathan 2004, 95 p.

**PARKER PETER**, *L'Atlas des atlas*, Chamalières, Bonneton, 2023, 272 p.

**PÉAUD Laura**, *La géographie, émergence d'un champ scientifique : France, Prusse et Grande-Bretagne*, Lyon, ENS Editions, 2016, 274 p.

**RIFFENBURGH Beau**, *La grande aventure de la cartographie*, Genevilliers, National Geographic, 2011, 96 p. + 15 fac-similés sous enveloppe

**SARAZIN Jean-Yves**, *Cartes et images des nouveaux mondes*, Paris, Gallimard, 2012, Non paginé

**SARAZIN Jean-Yves**, *Nouveaux Mondes*, Paris, Bibliothèque nationale de France : Bibliothèque de l'image, 2012, 84 p.

**SARAZIN Jean-Yves**, *Portulans : Grandes découvertes*, Paris, BnF Editions, 2016, 46 p.

**SWIFT Michael**, *Cartes du monde à travers l'histoire*, Paris, Géo, 2008, 256 p.

**WATELET Marcel (dir.)**, *Gérard Mercator cosmographe : le temps et l'espace*, Anvers, Fonds Mercator Parisbas, 1995, 445 p.

### **Cartes picturales américaines des années 20-30**

**ANONYME**, *Southern Pacific Company, Southern Pacific Lines...*, 1 carte imp. col., 1928, 58,5 x 81,4 cm. Ethel M. Fair Collection (603), Geography and Map Division, Library of Congress .

**DUDLEY CHASE Ernest**, *Mercator map of the world*, 1 carte col., 1931, Houghton Mufflin Company. Collection privée.

**DOUGHERTY James, CLIFTON Mercedes, FELICE Joseph De, HARRIS G.J, ROSNER Charles**, *The World of Ours : Showing the New National Boundaries*, 1 carte imp. col., 1930s, 56,7 x 83,8 cm. Ethel M. Fair Collection (634). Geography and Map Division, Library of Congress.

**HENRY Edward Everett**, *The New Map of the World*, 1 carte imp. col., 1928, 80x91,6 c. Ethel M. Fair Collection (635), Geography and Map Division, Library of Congress

**TUNIS Edwin**, *A Historical and Literary Map of the Old Line State of Maryland*, 1 carte imp. col., 1931, 65 x 97,5 cm. Ethel M. Fair Collection (604). Geography and Map Division, Library of Congress.

**WAUGH Coulton**, *Cape Ann and the North Shore : A Map Displaying the Hardy Maritime Development of These Historic Past*, 1 carte imp. col., 1927, 58,5 x 48,6 cm. Ethel M. Fair Collection (619). Geography and Map Division, Library of Congress.

## Sources autour de Lucien BOUCHER

**ARNOUX Alexandre**, *Rhône, mon fleuve* ; édité avec une carte dessinée par Lucien Boucher, Paris, B. Grasset, 1944, 432 p. Conservé à la BmL sous la cote SJB 750/37

**BOUCHER Lucien**, *À la Loterie Nationale il aurait gagné ! Nostradamus, le roi des Astrologues*, Estampe. Paris, Le Bellier, 1953, 60 x 40 cm. Conservé à la BmL sous la cote Chomarat Est 17088.

**BOUCHER Lucien**, *Air France. Le plus grand réseau du monde*, 1 affiche imp. en coul., 1939, 75 x 109,5 cm. Exemplaire du Musée Air-France de Paris sous la cote A0312. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10104726g>

**BOUCHER Lucien**, *Air France. Nova et Vetera – Sur la vieille Terre des chemins nouveaux*, 1 affiche imp. en coul., 1939, 62,5 x 99 cm. Exemplaire du Musée-Air France de Paris sous la cote A0569. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b101048205>

**BOUCHER Lucien**, *Air France. Réseau aérien mondial*, 1 affiche imp. en coul., 1934, 62x 100 cm. Exemplaire du Musée Air France de Paris sous la cote A 0183. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10104661h>

**BOUCHER Lucien**, *Air France. Sur les ailes d'Air France : découvrez le monde à votre tour*. 1 affiche imp. en coul., 1950, 74 x 109 cm. Exemplaire du Musée Air France de Paris, sous la cote A0242. Consultable sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10104677m>

**BOUCHER Lucien**, *Crédit lyonnais fondé en 1863*, 1 affiche imp. en coul., Paris, Crédit Lyonnais, vers 1950, 95, 69 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE B-13973

**BOUCHER Lucien**, *Recueil : Œuvre de Lucien Boucher - 2*, 1940, gravure sur bois en coul. Conservé à la BnF sous la cote AA-3

**BOUCHER Lucien**. *Air France. Réseau aérien mondial*, 1 affiche imp. en coul. 1937, 63 x 100 cm. Exemplaire du Musée Air France de Paris sous la cote A0142. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10104636h>

**GEIGER Raymond**, *Lucien Boucher imagier*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1933, 6 p. Conservé au musée de l'Imprimerie sous la cote PER 000013

**PONCHON Raoul**, *La muse au Cabaret* ; illustré par Lucien Boucher, Paris, Ed. Rieder, Paris, 1938, 318 p. Conservé à la BmL sous la cote Rés. 46241.

**RABELAIS François**, *Œuvres* ; illustré par Lucien Boucher ; éditeur sci. Jacques Boulenger, Paris, Hazan, 1930, 3 vol. Conservé à la BmL sous la cote Rés. 145644

**THIBON Gustave**, *Pensées sur l'amour, Lyon* ; illustré par Lucien Boucher, Les tables Claudiennes, 1944, 115 p. Conservé à la BmL sous la cote 461937

## Sources autour de Daniel DERVEAUX

Site Editions d'art Daniel Derveaux à l'adresse suivante :  
<https://www.editionsdanielderveaux.fr/>

**BAERLAND VAN Adriaan**, *Bruxella, urbs aulicorum frequentia, fontium copia, magnificentia principalis aulae (...)*, 1 carte col., 40x54 cm. Fac-similé par Daniel Derveaux en 1970 de l'édition de 1574, Parthenay, Editions d'Art Daniel Derveaux. Conservée à la BnF sous la cote GE D-26682

**BERCKENRODE VAN Balthasar Floris**, *Comitatus Hollandiae*, 1 carte col., 40x54 cm. Fac-similé par Daniel Derveaux en 1970 de l'édition de 1629, Parthenay, Éditions d'Art Daniel Derveaux. Conservée à la BnF sous la cote GE D-26678

**BEREY Nicolas**, *Gouvernement général du duché de Bourgogne, Comté de Bresse, Pays de Bugey, Valromey et Gex*. 1 carte col., 34x47 cm. Fac-similé par Daniel Derveaux en 1977 de l'édition de 1654, Paramé, Éditions d'Art Daniel Derveaux. Conservée à la BnF sous la cote GE D-26337

**CANTELLI Giacomo**, *L'Italia dedicate All'Illmo (...)*, 1 carte col., 40x54 cm. Fac-similé par Daniel Derveaux en 1970 de l'édition de 1694, Parthenay, Éditions d'Art Daniel Derveaux. Conservée à la BnF sous la cote GE D-26676

**DERVEAUX Daniel**, *Bretagne*, 1 carte col., Paramé, Ed. Derveaux, 1979. 40 x 54 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE D-26538.

**DERVEAUX Daniel**, *Carte des chemins de S. Jacques de Compostelle 1648*, 1 carte col., Saint Malo, Editions d'Art Daniel Derveaux, 1975, 1 carte col., 48 x 34 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE D-26253

**DERVEAUX Daniel**, *Carte marine du Morbihan*, 1 carte col., Paramé, Ed. Derveaux, 1980, 33 x 46 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE-D-26609

**DERVEAUX Daniel**, *Fastes marins de la cité corsaire : au pays des derniers grands voiliers, rivalités navales d'escadres voilières, les voyages à la découverte, la course...*, Saint Malo, Ed. Derveaux, 1954, 1 vol. 75 p. Conservée à la BnF sous la cote 4-LK7-56607. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante :  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3365379x>

**DERVEAUX Daniel**, *Fromages et vignobles mous cogneust des finegueules d'iceluy païs de Coca*, 1 carte col., Paramé, Ed. Derveaux, 1963, 40 x 54 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE D-26664

**DERVEAUX Daniel**, *Recueil : Œuvre de Daniel Derveaux*, Corpus de doc. Iconographiques., 1934. Conservée à la BnF sous la cote AA-3

**DERVEAUX Daniel**, *Saint-Malo de Bretagne*, Saint-Malo, Editions Derveaux, 1966. Conservée à la BnF sous la cote SJ AD 203/29

**DERVEAUX Pierre**, *À la découverte du Nouveau Monde*, 1 carte col., Saint Malo, Ed. Derveaux, 1984. 46 x 49 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE D-27752

**DERVEAUX Pierre**, *Europae descriptio anno 1500*, 1 carte col., Saint Malo, Ed. Derveaux, 1984, 40 x 54 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE D-27754

**JANSSONIUS Johannes**, *Angliae Scotiae et Hiberniae, sive Britannicarum insularum descriptio*, 1 carte col., 40x54 cm. Fac-similé par Daniel Derveaux en 1970 de l'édition de 1621, Parthenay, Éditions d'Art Daniel Derveaux. Conservée à la BnF sous la cote GE D-28461.

**LANGREN VAN Arnold Florent**, *America Meridionalis : Delineatio ommium orarum totius Australis partis Americae...*, 1 carte col., 40x54 cm. Fac-similé par Daniel Derveaux en 1970 de l'édition de 1629, Parthenay, Éditions d'Art Daniel Derveaux. Conservée à la BnF sous la cote GE D-26680

**MAGNUS Olaus**, *Scandinavia*. 1 carte col., 33x49 cm. Fac-similé par Daniel Derveaux en 1977 de l'édition de 1572, Paramé, Éditions d'Art Daniel Derveaux. Conservé à la BnF sous la cote GE D-26335

**SANSON Guillaume**, *L'Afrique divisée suivant l'estendue de ses principales parties*, 1 carte col., 40x54 cm. Fac-similé par Daniel Derveaux en 1970 de l'édition de 1674, Parthenay, Éditions d'Art Daniel Derveaux. Conservée à la BnF sous la cote GE D-28598.

**SANSON Nicolas**, *Gouvernement général de Guienne et Gascogne et pays circonvoisins*, 1 carte col., 35x46 cm. Fac-similé par Daniel Derveaux en 1977 de l'édition de 1650, Paramé, Éditions d'Art Daniel Derveaux. Conservée à la BnF sous la cote GE D-26332.

**SANSON Nicolas**, *L'Asie divisée en ses principales régions et où se peuvent voir l'estendue des Empires, monarchies, Royaumes et Estats qui partagent présentement l'Asie*, 1 carte col., 40x54 cm. Fac-similé par Daniel Derveaux en 1970 de l'édition de 1629, Parthenay, Éditions d'Art Daniel Derveaux. Conservée à la BnF sous la cote GE D-26679

**SPEED John**, *Grande Bretagne, dépendances insulaires*, 1 carte col., 40x54 cm. Fac-similé par Daniel Derveaux en 1970 de l'édition de 1610, Parthenay, Éditions d'Art Daniel Derveaux. Conservée à la BnF sous la cote GE D-26095.

**TAVERNIER Melchior** *Le plan de la ville, cité, université et faubourgs de Paris, avec la description de son antiquité*, 1 carte col., 42x56 cm. Fac-similé, par Daniel Derveaux en 1977 de l'édition de 1630, Paramé, Éditions d'Art Daniel Derveaux. Conservée à la BnF sous la cote GE D-26331.

**WITSEN Nicolaes**, et **YSBRANDTS IDES Evert**, *Nova tabula Imperii Russici, ex omnium accuratissimis*. 1 carte col., 40x54 cm. Fac-similé par Daniel Derveaux en 1970 d'une édition du XVIII<sup>e</sup> siècle, Parthenay, Éditions d'Art Daniel Derveaux. Conservée à la BnF sous la cote GE D-26681.

### **Artistes et publics contemporains**

**FANJUL Claire**, *Grande Terra Incognita*, Plume et encre de Chine sur papier, 1 carte n.b, 90x90 cm, 2020. Exposée à l'exposition « Animaux fantastiques » de Louvre-lens, 2023-2024. Consultable à l'adresse suivante : <https://www.artprice.com/marketplace/2689568/claire-fanjul/drawing-watercolor/terra-incognita-ii>

**LE CARTOGRAPHE NOIR**, *Voyage en Terre de la Donnée Produit*, feutre unipin et crayon de couleur, 35x51 cm, 2024. Consultable sur la page Instagram : <https://www.instagram.com/lecartographenoir/>

**EOR GLAS STUDIO**, *Mappemonde ancienne*, 1 dessin col., octobre 2023. 30x 40 cm. Affiche réalisée dans le cadre de l'inktobreizh sur le thème de la vieille carte. Consultable sur le site de l'artiste : <https://www.eorglas.fr/product-page/la-mappemonde>

**ZELGARM**, *The Known World Map 1890*, 1 affiche nb. Sur papier artificiellement vieilli. 2020, 29,7 x 42 cm. Carte reliée aux créatures de monstres par l'artiste à la convention Yggdrasil. Consultable sur le site de l'artiste : <https://www.zellgarm.com/boutique-en-ligne>

**Questionnaire pour les artistes**, « Vos sensibilités artistiques face à l'iconographie des cartes anciennes et imaginaires », 2024. Réalisation : Lucas Guerillot. Lien : [https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSf16Yu-quntpEIaXW5dzsIbQ\\_w1BQT8dArGgYIDRQLe2Vhddg/viewform?usp=header](https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSf16Yu-quntpEIaXW5dzsIbQ_w1BQT8dArGgYIDRQLe2Vhddg/viewform?usp=header)

**Questionnaire pour les publics**, « Vos sensibilités face aux cartes anciennes et/ou imaginaires », 2024. Réalisation : Lucas Guerillot. Lien : [https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfjc7NSKU4VCn8C3XRYs2k8BQKB\\_yF\\_CWy8hutMLKnU7JvaGYA/viewform?usp=header](https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfjc7NSKU4VCn8C3XRYs2k8BQKB_yF_CWy8hutMLKnU7JvaGYA/viewform?usp=header)

### **Cartes imaginaires autour des récits d'aventure**

**MONRO S. ORR**, « *Treasure Island* ». 1 carte col. Tirée d'une édition de 1934 de l'Île au Trésor de Robert Louis Stevenson. Collins, 1934. Consultable à l'adresse suivante : <https://www.fulltable.com/vts/t/tisland/b/d.htm>

**STEVENSON Robert Louis**, *L'île au trésor : roman d'aventures*, Traduit par Théo Varlet. Paris, Ed. De la Sirène, 1920, 337 p. Conservé à la BmL sous la cote B 486294 et consultable à l'adresse suivante : [https://numelyo.bm-lyon.fr/f\\_view/BML:BML\\_00GOO0100137001104628883](https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001104628883)

**STEVENSON Robert Louis**, *L'île au trésor*, Traduit par Déodat Serval, Paris, Nelson, 1937. Conservé à la BmL sous la cote SJ BE 925/31.

**VERNE Jules**, *L'île Mystérieuse*, 1 vol. imp., 19?? (1875), p. 201. BnF sous la cote 2013-418065.

**EIICHIRO Oda**, *One Piece World Map - East Blue*, *One Piece Color Walk 1*, Grenoble, Glénat, publication française en 2006.

**EIICHIRO Oda**, *One Piece World Map – Islands of Grand Line*, *One Piece Color Walk 2*, Grenoble, Glénat, publication française en 2006.

**EIICHIRO Oda**, *One Piece : Tome 1*, Version traduite en français, Paris, Glénat, 2000, 208 p.

**EIICHIRO Oda**, *One Piece : Tome 3 : chapitre22*, Version traduite en français, Paris, Glénat, 2007, 208 p.

**EIICHIRO Oda**, *One Piece : Tome 47 : chapitre 450*, Version traduite en français, Paris, Glénat, 2007, 208 p.

**ONE PIECE**, *Générique 1 de la série d'animation « We are »*, TOEI Animation, Japon, 1999. Time code : 0 :43 min de la vidéo Youtube suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=gcjdXMfYIe4>

**ONE PIECE**, *Générique 1 de la série d'animation « We are »*, TOEI Animation, Japon, 1999. Time code : 1 :06 min la vidéo Youtube suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=gcjdXMfYIe4>

**ONE PIECE**, *Générique 3 de la série d'animation « Hikari E »*, TOEI Animation, Japon, 1999. Time code : 0 :52 min la vidéo Youtube suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=VOJrTsEfIko>

**ONE PIECE**, *Générique 6 de la série d'animation « Brand New World »*, TOEI Animation, Japon, 1999. Time code : 1 :12 min la vidéo YouTube suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=B4ZQvniSX4M>

**TSUNEMASA Takahashi**, *One Piece Chart*. Dans : *One Piece: Loguetown Arc*, Hamazaki Tatsuya, 2015 (FR), Grenoble, Glénat.

### **Cartes imaginaires autour de la fantasy**

**BAYNES Pauline**, *A map of the Middle Earth*, 1 carte col., 1970. HarperCollins Publishers Ltd

**BAYNES Pauline**, *A Map of Narnia and the surrounding countries*, New York, Macmillan Publishing, Londres, Penguin Books, 76x51 cm. 1972

**LEZARD DES MOTS**, *Carte autour de la Vallée des mots*. 1 carte imp col, impression de 2024. 30 x 40 cm. Collection privée

**MOORCOCK Michael**, *Elric le nécromancien ; illustré de dessins originaux par Philippe Druillet*, Paris, Opta, 1969, 464 p. Conservé à la BNU sous la cote CARTE 912. 94

**REEVE Daniel**, *Carte de la Terre du Milieu*, 1 carte nb. Réalisation de cartes à usage promotionnel et cinématographique pour la trilogie de Peter Jackson. Vers les années 2000

**SCHUITEN François, PEETERS Benoît**, *Les cités obscures : Livre I*, Tournai : Caterman, 2017, 324 p.. Conservé à la BNU sous la cote 2-006504

**TOLKEIN J.R.R.**, *Carte imprimée de la Terre du Milieu, annotée par J.R.R Tolkien et Pauline Baynes*, 1 carte imp. col., 1969. 42 x 49 cm. Conservée à la Bodleian Library, MS. Tolkien Drawings 132

**L'HOMME Erik**, *Le livre des étoiles : Qadehar le sorcier, Tome 1*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2001

**DEVENEY Jean-Christophe, TAMARIT Nuira**, *Géante : Histoire de celle qui parcourt le monde à la recherche de la liberté*, Paris, Delcourt, 2020, 208 p.

**TOLKIEN J.R.R.**, *Le Seigneur des anneaux*, Paris, Christian Bourgois, 1972 (première édition française)

**DISNEY Walt (Producteur)**, *Peter Pan*, Long-métrage d'animation, Walt Disney Productions, 1953, 76 minutes.

### Cartes imaginaires issues de jeux

**AONUMA Eiji (dir.)**, *The Legend of Zelda : Hyrule Historia*, traduction par Florent Gorges, Toulon, Editions Soleil, 2013, 273 p.

**Convention Yggdrasil - Stand de JDR**, *Planisphère du monde sous une apparence ancienne et moderne*. 1 carte col., papier artificiellement vieilli. L'original est une carte photostock libre de droit retrouvable sur des sites dédiés mais aussi des sites de vente

**DONJONS ET DRAGONS**, *Carte promotionnelle pour la sortie du film Donjons et dragons : Honor among thieves*, 1 carte col. 2023. Le film est tiré de l'univers du JDR du même nom

**ELDEN RING**, *Carte version bêta du monde d'Elden*. Capture d'écran tiré de la vidéo de VaatiVidya, 15 Fantastic Secrets in Elden Ring !, mise en ligne le 16 Décembre 2022 à l'adresse suivante : [https://www.youtube.com/watch?v=vtD\\_fU\\_XN3g&t=53s](https://www.youtube.com/watch?v=vtD_fU_XN3g&t=53s)

**GUERILLOT Lucas**, *Nova Rumeria*, 2025, Logiciel Inkarnate. Consultable à l'adresse suivante : <https://inkarnate.com/p/4JblEK/maps/zkOLe0/>

**INKARNATE**, *Interface de création numérique d'une carte de JDR*. Il est possible de sélectionner les composantes que l'on veut y ajouter (serpent de mer, navires à voiles, roses des vents, montagnes en dent de scie, cartouches et phylactères etc. Lien du site : <https://inkarnate.com/>

**Puzzle vendu en partenariat avec EOR GLAS STUDIO par l'éditeur Trevell Puzzle**, *Mappemonde*, 1 puzzle col., 68,5x 48 cm.. Consultable sur le site de l'artiste : <https://trevell.fr/produit/puzzle-mappemonde-les-editions-heol-1000-pieces/>

**THE LEGEND OF ZELDA**, *Carte d'Hyrule*. 1 puzzle col. de 500 pièces. 48x34 cm, 2017, Nintendo + 1 poster glissé à l'intérieur. Collection privée

**THE WITCHER**, *Carte de The Witcher 3*, 1 affiche col.. Document qui accompagnait la sortie promotionnelle du jeu The Witcher 3, 2015. Collection privée

**YAMAMORI Takahashi (dir.)**, *The Legend of Zelda : Arts et artefacts*, traduction par Julie Gerriet et Studio Charon, Paris, Editions Soleil, 2019, 430 p.

**YAMAMORI Takahashi (dir.)**, *The Legend of Zelda : Hyrule Encyclopedia*, traduction par Julie Gerriet et Studio Charon, Paris, Editions Soleil, 2019, 327 p.



## BIBLIOGRAPHIE

---

**ALCANDRE Jean-Jacques**, « La Conférence de Berlin 15 novembre 1884 - 26 février 1885 ». *Allemagne d'aujourd'hui*, 217, 2016, 90-97. Consultable à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.3917/all.217.0090>

**ALLAN Robin**, *Walt Disney and Europe : European Influence on the animated feature films of Walt Disney*, Londres, John Libbey, 1999, 304 p.

**ARRIVÉ Michel**, « Qu'en est-il du signe chez Ferdinand de Saussure ? ». *Journal français de psychiatrie*, 2007/2 n° 29, 2007. pp. 39-41.

**Atelier de restauration des Cartes et plans de la BNF**, « La restauration des cartes portulans », *Exposition virtuelle L'âge d'or des cartes marines*, BnF, 2012. Consultable à l'adresse suivante : <http://expositions.bnf.fr/marine/arret/12-3.htm>

**BACHEARD Gaston**, *La poétique de l'espace*, Paris, Editions Quadrige, 2020, 416 p.

**BACHELARD Gaston**, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1938 (éd. 2000), 320 p.

**BALZAMO Elena (éd.)**, *Olaus Magnus – Carta Marina*, Paris, José Corti, 2005, 187 p.

**BARBIER Frédéric**, *Histoire du livre en Occident*, Paris: Armand Colin, 2012, 351 p.

**BARNABÉ Fanny, DOZO Björn-Olav**, « Livre et jeu vidéo », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, Volume 5, n°2, 2014. Consultable à l'adresse suivante : <https://id.erudit.org/iderudit/1024772ar>

**BARTHES Roland**, « Éléments de sémiologie ». Dans : *Communications*, 4, Recherches sémiologiques, 1964, pp. 91-135

**BÉNAT-TACHOT Louise**, «Les voix/voies de la carte», *Ecriture de l'espace, écriture de l'histoire : mondes ibériques XVIe – XIXe siècle, e-Spanian*, 2012. En ligne : <http://journals.openedition.org/e-spania/21829>

**BENHAMMA Lyes**, « Les langages chargés », *Multilinguales*, 16, 2021, mis en ligne le 31 décembre 2021, Consultable à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/multilinguales/6740>

**BÉNICHI Régis**, *Histoire de la mondialisation*, Paris, Vuibert, 2008, 375 p.

**BERSON Alban**, *Monstres et merveilles du monde : huit siècles de cartes ornées*, Québec, Septentrion, 2025, 192 p.

**BERSON Alban**, *Monstres et merveilles du monde : huit siècles de cartes ornées*, Québec, Septentrion, 2025, 192 p.

**BERTRAND Anne-Marie**, « Quels publics pour le patrimoine écrit ? », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n°5, 1997, p.66-67. En ligne : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1997-05-0066-003>

**BERTRAND Romain (dir.)**, *L'exploration du monde : une autre histoire des Grandes découvertes*, Paris, Seuil, 2019, 515 p.

**BESSE Jean-Marc (et al.)**, *Naissances de la géographie moderne (1760-1860)*, ENS Éditions, 2010, 286 p.

**BESSE Jean-Marc**, *Les grandeurs de la Terre : Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, ENS Editions, 2003, 420 p.

**BESSE Jean-Marc, TIBERGHIE A. Gilles**, *Opérations cartographiques*, Versailles, Actes Sud, 2017, 345 p.

**BESSON Anne (dir.)**, *Dictionnaire de la Fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018, 441 p.

**BESSON Anne**, « Du conte à la fantasy : anatomie d'une filiation ». Dans : *BnF FANTASY*, 2020. Consultable à l'adresse suivante : <https://fantasy.bnf.fr/fr/comprendre/du-conte-la-fantasy-anatomie-dune-filiation/>

**BESSON Anne**, « Fantasy médiévale et médiévistique ». Dans : *Les médiévistes face aux médiévalismes*, AURELL Martin, BESSON Florian, BRETON Justine et MALBOS Lucie (dir.). Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023. Consultable à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.4000/books.pur.191710>.

**BESSON Anne**, « La fantasy française, un long chemin », Dans : *BnF FANTASY*, 2020. Consultable à l'adresse suivante : <https://fantasy.bnf.fr/fr/comprendre/la-fantasy-en-france-un-long-chemin/>

**BESSON Anne**, « L'arbre et la forêt : postérité de Tolkien en fantasy ». *Revue de la BNF*, 2019/2 n° 59, 2019. pp.12-21.

**BESSON Anne, WHITE-LE-GOFF Myriam (dir.)**, *Fantasy : Le merveilleux médiéval aujourd'hui*, Actes du colloque du Crelid, Paris, Editions Bragelonne, 2007, 264 p.

**BESSON Anne**, *La Fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. 50 questions, 2007, 205 p.

**BEYAERT-GESLIN Anne**, « Tactilité du visuel et mondes numériques », *VISIBLE*, n°13, 2024, pp. 1-7

**BÉZIAT Julien**, *La carte à l'œuvre : Cartographie, imaginaire, création*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2014, 162 p.

**BLAIS Hélène, LABOULAIS Isabelle (dir.),** *Géographies plurielles : Les sciences géographiques au moment de l'émergence des sciences humaines (1750-1850)*, Paris, L'Harmattan, 2006, 349 p.

**BLANC William,** « Le romantisme anglais, un Moyen-Âge fantasmé ». Dans : *BnF FANTASY*, 2020. Consultable à l'adresse suivante : <https://fantasy.bnf.fr/fr/comprendre/le-romantisme-anglais-un-moyen-age-fantasma/>

**BLANC William,** « Terry Pratchett, roi de la fantasy parodique ». Dans : *BnF FANTASY*, 2020. Consultable à l'adresse suivante : <https://fantasy.bnf.fr/fr/comprendre/terry-pratchett-roi-de-la-fantasy-parodique/>

**BLASSELLE Bruno,** *Histoire du livre – Volume 1*, Paris, Gallimard, 1997, 160 p.

**BLASSELLE Bruno, TOSCANO Gennaro (dir.),** *Histoire de la Bibliothèque nationale de France*, Paris, BnF, 2021, 563 p.

**BLOND Stéphane,** « L'atlas de Trudaine : une production cartographique au service des ambitions routières de la monarchie française au XVIIIe siècle ». Dans : *Les Usages des cartes XVIe – XIXe siècle : Pour une approche pragmatique des productions cartographiques*, LABOULAIS Isabelle (dir.), Strasbourg, PUS, 2008. Consulté à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.4000/books.pus.13414>

**BOHN Annick, CITERIN Gwénaél (dir.),** *Hors du monde : la carte et l'imaginaire*, Catalogue de l'exposition ayant eu lieu du 18 mai 20 octobre 2019 à la BNU, Strasbourg, BNU Editions, 2019, 186 p.

**BONACCORSI Julia,** « Pratiquer les images en Sciences de l'information et de la communication : semiose, *eikones*, montage », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 3, 2013. Consultable à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/rfsic/530>

**BONNOT Thierry.** « Faire un musée de son “chez-soi” ». *L'Attachement aux choses*, CNRS Éditions, 2014. pp. 93-109.

**BOUCHERON Patrick, FOLIN Marco, GENET Jean-Philippe (dir.),** *Entre idéal et matériel : Espace, territoire et légitimation du pouvoir (v. 1200-1600)*, Paris, Editions de la Sorbonne, 417 p.

**BOURDIEU Pierre,** « La marchandisation de la culture ». *Inter*, (80), 2001, pp. 5–9

**BOURDIEU Pierre,** « Le champ littéraire ». Dans : *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 89, septembre 1991, pp. 3-46

**BOURDIEU Pierre,** « Les trois états du capital culturel ». Dans : *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol.30, L'institution scolaire, 1979, pp. 3-4

**BOURDIEU Pierre**, *Esquisse d'une théorie de la pratique ; Précédée de trois études d'ethnologie kabyle*, Genève, Droz, 1972, 269 p.

**BOURDIEU Pierre**, *Homo academicus*, Paris, Les Editions de Minuit, 1984, 302 p.

**BOURDIEU Pierre**, *Interventions, 1961-2001. Science sociale et action politique*. Marseille, Éd. Agone, coll. Mémoires sociales, 2022, 640 p.

**BOURDIEU Pierre**, *Questions de sociologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, 268 p.

**BRETON Justine**, « La légende arthurienne, une histoire en mouvement ». Dans : BnF FANTASY, 2020. Consultable à l'adresse suivante : <https://fantasy.bnf.fr/fr/comprendre/la-legende-arthurienne-une-histoire-en-mouvement/>

**BROC Numa**, *La géographie de la Renaissance 1420-1620*, Paris, Les éditions du C.T.H.S, 1986, 258 p.

**BROTTON JERRY**, *Cartes d'exception : 3.500 ans de représentation du monde*, Paris, Géo, 2023, 256 p.

**BROWN Kevin J.**, *Cartes anciennes : un voyage à travers le temps*, Grenoble, Glénat, 2017, 207 p.

**BRUNET François**, « Théorie et politique des images : W. J. T. Mitchell et les études de visual culture ». *Études anglaises*, 2005/1, Tome 58, 2005. pp. 82-93.

**BUTI Gilbert, HRODEJ Philippe (dir.)**, *Histoire des pirates et des corsaires : De l'Antiquité à nos jours*, Paris, CNRS Editions, 2016, 608 p.

**BUTI Gilbert**. « Piraterie et course, d'hier et d'aujourd'hui », *L'Actualité Nouvelle-Aquitaine : Science et culture, innovation*, 2022, 133, pp. 32-37

**CAÏRA Olivier**. « Jeux de rôle sur table : une création de monde à trois niveaux », *Revue de la BnF*, 2019/2 n° 59, 2019. pp. 89-95.

**CALLEJA Gordon**, *In-Game. From Immersion to Incorporation*, Cambridge, The MIT Press, 2011 240 p.

**CALVET, Jean-Louis, THIBAUT Philippe-Michel**, *Affiches Air France : rêver le monde*, Paris, Le Cherche Midi, 2006, 187 p.

**CAMELIN Colette**, « Le roman d'aventure : évolution ou révolution ? », *Évolutions/Révolutions des valeurs critiques (1860-1940)*, Presses universitaires de la Méditerranée, 2015, pp. 253-267

**CANIZARES Aurélie, GARDIES Cécile**, « Jeu d'évasion sérieux en information-documentation : un dispositif de médiation des savoirs ? », *Sciences du jeu*, 16, mis en ligne le 07 novembre 2021. Consultable à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/sdj/3602>

**CARLO Erwan**, *Start : La grande histoire des jeux vidéo*, Paris, Editions de la Martinière, 2016, 247 p.

**CERTAINES Jacques (De)**, *Histoire maritime du golfe du Morbihan*, Paris, Editions Apogée, 2019, 420 p.

**CHAPRON Emmanuelle**, « Comment Robinson Crusoé est entré au collège : carrières littéraires et fabrique d'un classique au xviii<sup>e</sup> siècle ». *Revue historique*, 2016/4, n° 680, 2016. pp. 763-784.

**CHARLOTTE Emma**, *Mortimer de Terry Pratchett : Les néologismes de l'auteur et du traducteur*, Mémoire, LLASIC, Université Grenoble-Alpes, 2021, 103 p.

**CHARROUX Robert**, *Trésors du monde. Enterrés, emmurés, engloutis*, Paris, Editions du Tresor, 2019 (réédition), 331 p.

**CHARTIER Roger**, *Cartes et fictions (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Collège de France, 2022, 109 p.

**CHOAY Françoise**, « La compétence d'édifier ». *L'allégorie du patrimoine*, Le Seuil, 2019, pp.180-199

**CORBIN Alain**, *Le territoire du vide : L'Occident et le désir du rivage*, Paris, Flammarion, 2018, 407 p.

**CORBIN Alain, MAZUREL Hervé**, *Histoire des sensibilités*, Paris, PUF, 2022, 118 p.

**CORBIN Alain, RICHARD Hélène** (dir), *La mer : terreur et fascination*. Exposition à la Bibliothèque nationale de France, Paris du 13 octobre 2004 à 16 janvier 2005, Brest du 3 mai au 3 juillet 2005, Paris, BNF, Seuil, 2004, 199 p.

**COUTANSAIS P. Cyrille**, *L'empire des mers : Atlas historique de la France maritime*, Paris, CNRS Editions – Musée national de la Marine, 2015, 333 p.

**COUTANSAIS P. Cyrille**, *Une histoire des empires maritimes*, Paris, CNRS éditions, 2016, 188 p.

**CUEILLE Julien**. « Synopsis des principales œuvres de fiction citées ». Dans : *Mangas, sagas, séries, les nouveaux mythes adolescents. Devenir soi-même par la fiction*, Eres, 2022. pp. 277-283.

**DAGORN René-Éric**, « Histoire de pirates ». *Sciences Humaines*, 2010/5 N°215, 2010. p. 35

**DAVIES Surekha**, *Renaissance Ethnography and invention of the Human: New Worlds, Maps and Monsters*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, 355 p.

**DAY David**, *L'encyclopédie illustrée de Tolkien*, Traduction par Pascal Aubin, Paris, Hachette, 2023, 282 p.

**DE DAINVILLE François**, *Le langage des géographes : termes, signes, couleurs des cartes anciennes 1500-1800*, Paris, CTHS, 2018, 301 p.

**DEMARTINI Anne-Emmanuelle, KALIFA Dominique (dir.)**, *Imaginaire et sensibilités au XIXe siècle : études pour Alain Corbin*, Paris, Créaphis, 2005, 273 p.

**DESBOIS Henri**, *Les mesures du territoire : Aspects techniques, politiques et culturels des mutations de la carte topographique*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2015, 240 p.

**DODMAN Thomas**, *Nostalgie : Histoire d'une émotion mortelle*, Paris, Seuil, 2022, 313 p.

**DREYFUS Emilie (dir.)**, *Agrandir le monde : cartes géographiques et livres de voyage (XVe-XVIIIe siècle)*, Catalogue de l'exposition du même nom présentée à Chambéry de septembre 2016 à janvier 2017, Milan, Silvana Editoriale, Ville de Chambéry, 2016.

**DREYFUS Emilie**, *Les animaux sur les cartes géographiques anciennes (1500-1800) : espaces, savoirs et représentations*, Géographie. Université Panthéon Sorbonne – Paris I, 2023, 488 p.

**DREYSSE Miriam (et al.)**, « Situation Rooms de Rimini Protokoll, entre immersion et distance ». *Études théâtrales*, 2021/2, N° 69-70, 2021. pp. 167-175.

**ECO Umberto**, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale française, 1989, 314 p.

**ENRIQUEZ Marie**, *Nouvelles îles au trésor : postérité du roman de Louis Robert Stevenson dans l'univers de la bande dessinée*, Thèse, Angers, EDALL (Bretagne). Soutenue le 11 décembre 2020, 684 p.

**FABRE Michel**. « Jules Verne, un mécontemporain ? ». *Le Télémaque*, 2022/2 N° 62, 2022. pp. 41-53

**FEASSON Vivien**, « La fantasy ou comment le genre de mondes alternatifs affecte les stratégies de traduction », *Recherches & Travaux*, 103, 2023, en ligne le 01 décembre 2023, Consultable à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/6828>

**FERRÉ Vincent**, *La réception de J.R.R. Tolkien en France, 1973-2003. Tolkien, trente ans après (1973- 2003)*, Christian Bourgois Editeur, 2004, pp. 17-35.

**FERRÉ Vincent, MANFRIN Frédéric (dir.)**, *Tolkien : Voyage en Terre du Milieu*. Catalogue de l'exposition du 22 octobre 2019 au 16 février 2020, Paris, BNF Editions, 2019, 304 p.

**FERRÉ Vincent**, *Tolkien : sur les rivages de la terre du milieu*, Paris, Christian Bourgois, 2001, 360 p.

**FILIPPO Laurent**, « Contextualiser les théories du jeu de Johan Huizinga et Roger Caillois », *Questions de communication*, 25, 2014, 2016. Consultable à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9044>

**FOUCHÉ Pascal (et al.)**, *Dictionnaire encyclopédique du livre, T1 A-D*, Paris, Cercle de la librairie, 2002, 900 p.

**FOUCHÉ Pascal (et al.)**, *Dictionnaire encyclopédique du livre, T2 E-M*, Paris, Cercle de la librairie, 2005, 1074 p.

**FOUCHÉ Pascal (et al.)**, *Dictionnaire encyclopédique du livre, T3 N-Z*, Paris, Cercle de la librairie, 2002, 1085 p.

**FREUDENTHAL Michaël**. « Escape Game [Jeu d'évasion] ». *Dictionnaire des sciences du jeu*, Érès, 2024. pp.124-128.

**GARCIA FONTAN Cristina**. « 96. Topophilie ». *Psychologie environnementale : 100 notions clés*, Dunod, 2022, pp. 252-253.

**GAREL-GRISLIN Julie**, « Les coordonnées de la fiction : ce que la carte fait au récit ». *Revue de la BNF*, 2019/2 n° 59, 2019. pp. 22-30.

**GASTON-SLOAN Delphine**, « Les alignements de Carnac, pierres précieuses ». *L'histoire de France à travers ses monuments Grande histoire et petits secrets*, Armand Colin, 2023, pp. 18-23.

**GAUTIER DALCHÉ Patrick**, « Un problème d'histoire culturelle : Perception et représentation de l'espace au Moyen-Âge », *Médiévales*, no. 18, pp. 5-15, 1990. Consulté à l'adresse suivante : <http://www.jstor.org/stable/43026680>

**GENVO Sébastien, PHILIPPETTE Thibault**, *Introduction aux théories des jeux vidéo*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2023, 462 p.

**GIUST-DESPRAIRIES Florence**, « Imaginaire social », Dans. *Dictionnaire de sociologie clinique*, VANDEVELDE-ROUGALE (dir.), Toulouse, Érès, pp. 350-353. Adresse suivante : <https://doi.org/10.3917/eres.vande.2019.01.0350>

**GIUST-DESPRAIRIES Florence**, *L'imaginaire collectif*, Toulouse, Érès, 2012, 256 p.

**GODELIER Maurice**, *L'imaginé : L'imaginaire et le symbolique*, Paris, CNRS Editions, 2022, 288 p.

**GRAVEREAU Sophie, VARLET Caroline**, « Chapitre 15. Récits spatiaux : se raconter socialement en racontant les espaces », *Sociologie des espaces*, Armand Colin, 2019. pp. 184-195.

**GRUNEWALD Charlotte**, *Les éditions collecteur de jeux vidéo : Quel avenir pour le support physique et les objets de collection dans un médium qui se dématérialise ?*, Mémoire de M2, CELSA, 2020, 99 p.

**GUÉDRON Martial (dir.)**, *Comment regarder les monstres et créatures fantastiques*, Paris, Hazan, 2018, 335 p.

**GUISE René**, « Conclusion. Roman et aventure ». Dans : *L'Aventure dans la littérature populaire au xixe siècle*, Roger Bellet (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985, pp. 209-215

**GUYOT Laurent**, « Chapitre 2. Art et marchandise : Peut-on assimiler l'œuvre d'art à une marchandise ? ». *Philosophie de la création artistique*, Presses universitaires de Vincennes, 2022. pp. 49-86.

**HEIMERMANN**, Benoît. « 18. Vingt mille lieues sous les mers de Jules Verne (1870) ». *La Fabrique du chef d'œuvre Comment naissent les classiques*, LE FOL Sébastien (dir.), Paris, Perrin, 2022. pp. 320-333

**HEINICH Nathalie**, « L'aura de Walter Benjamin ». Dans : *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 49, septembre 1983. La peinture et son public. pp. 107-109.

**HENRYOT Fabienne (dir.)**, *La Fabrique du patrimoine écrit : Objets, acteurs, usages sociaux*, Villeurbanne, Les Presses de l'ENSSIB, 2019, 307 p.

**HOBSBAWM Eric**, « Inventer des traditions », *Enquête*, 2, 1995, pp. 171-189.

**HOFMANN Catherine (dir.)**, *Artistes de la carte : De la Renaissance au XXIe siècle*, Paris, Editions Autrement, 2012, 223 p.

**HOFMANN Catherine**, « Exposition L'âge d'or des cartes marines », *Cartes et figures du monde*, Carnet Hypothèses du département des cartes et plans, 20/11/2012. Consultable à l'adresse suivante : <https://cartogallica.hypotheses.org/854>

**HOFMANN Catherine, LECOQ Danielle, NETCHINE Eve (et al.)**, *Le globe et son image*, Catalogue d'exposition ayant eu lieu à la BnF du 13 avril au 27 mai 1995, Paris, BnF Editions, 1995, 75 p.

**HOFMANN Catherine, NAWROCKI François (dir.)**, *Le monde en sphères*, Catalogue d'exposition ayant eu lieu à la BnF du 16 avril au 21 juillet 2019, Paris, BnF Editions, 2019, 271 p.

**HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène VAGNON Emmanuelle (dir.)**, *L'âge d'or des cartes marines : Quand l'Europe découvrait le monde*, Catalogue de l'exposition ayant eu lieu du 23 octobre 2012 au 27 janvier 2013 à la BnF, Paris, Seuil, BnF Editions, 2012, 256 p.

**HORNSBY Stephen J.**, *Picturing America: the golden age of pictorial maps*, Chicago, University of Chicago Press, 2017, 289 p.

**Interfaces/fonds anciens BU Lyon**, « Innovation et rivalité : le marché cartographique du siècle d'or néerlandais ». *Interfaces*, Hypothèses, 2018. Consultable à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.58079/m06u>

**ITOIZ Marie, DROT Romuald**, « *Escape game patrimonial : outil ludique de médiation ?* », *La Lettre de l'OCIM*, 188, 2020, pp. 14-21.

**JACOB Christian (dir.)**, *Lieux de savoir : Espaces et communautés*, Paris, Albin Michel, 2007, 1277 p.

**JACOB Christian**, *L'empire des cartes : Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992, 537 p.

**JENKINS Henry**. « Chapitre I. Définir la culture participative », *Culture participative Une conversation sur la jeunesse, l'éducation et l'action dans un monde connecté*. C&F Éditions, 2017. pp. 29-73.

**JOURDE Pierre**, *Géographies imaginaires : de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle*, Paris, José Corti, 1991, 378 p.

**JUNG Carl Gustav**, *L'Énergétique psychique*, Genève, Georg, 1973, 294 p.

**KALISZ Romain**, *Sur les mers de One Piece : les trésors de l'aventure*, Toulouse, Third Editions, 2024, 312 p.

**KARROW R.W Jr Robert**, *Abraham Ortelius : cartographe et humaniste 1527-1598*, Turnhout, Brepols Publishers, 1998, 208 p.

**KEKUS Filip et PIANTONI Antoine**, « Fantaisie et histoire littéraire », *Fabula / Les colloques*, Générations fantaisistes (1820-1939), 2015. Consultable à l'adresse suivante : <http://www.fabula.org/colloques/document2579.php>

**KEMPF Damien & Maria**, *Monstres médiévaux*, Editions Intervalles, 2017, 95 p.

**KOEMAN Cornelis**, « An Increase in Facsimile Reprints », *Imago Mundi*, n°18, 1964, pp. 87-88. Consultable sur JSTOR à l'adresse suivante : <https://www.jstor.org/stable/1150386?seq=1>

**KRYWICKI Victor**, « Les couvertures de livres. Une histoire graphique. Clémence Imbert, Arles, Actes Sud, 2022, 280 p. », *Communication & langages*, vol. 218, no. 4, 2023, pp. 157-160.

**KUHN Thomas**, *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1969 (éd. 1983), 284 p.

**LA RONCIERE Monique, MOLLAT DU JOURDIN Michel**, *Les portulans : cartes marines du XIIIe au XVIIe siècle*, Paris, Nathan ; Fribourg, Office du livre, 1984, 295 p.

**LABORIE Jean-Claude, LESTRINGANT Frank**, *Voyageurs de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2019, 576 p.

**LABOULAIS Isabelle (dir.)**, *Comblent les blancs de la carte : Modalités et enjeux de la construction des savoirs géographiques (XVIIe – XXe siècle)*, Strasbourg, PUS, 2004, 314 p.

**LABOULAIS Isabelle (dir.)**, *Les Usages des cartes XVIe – XIXe siècle : Pour une approche pragmatique des productions cartographiques*, Strasbourg, PUS, 2008, 285 p.

**LANEYRIE-DAGEN Nadeije**, « Copie, faux et original : réflexions sur une construction précaire ». *Raison présente*, 207, 2018, pp. 9-23. Consulté à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.3917/rpre.207.0009>

**LATOUR Bruno**, *La vie de laboratoire : la production de faits scientifiques*, Paris, La Découverte, 1996, 299 p.

**LE CARRER Olivier**, *Océans de papier*, Grenoble, Glénat, 2006, 128 p.

**LE RIDER Georges (préface)**, *À la découverte de la terre : dix siècles de cartographie (...) : trésors du Département des cartes et plans*, exposition Paris de mi-juillet 1979, Paris, BNF, 1979, 122 p.

**LE ROY LADURIE Emmanuel**, *Voies océanes*, Paris, Hervas, 1990, 185 p. + 1 carte dépl. en coul.

**LEJEUNE Françoise**, « Jane McGonigal, Reality is Broken. Why Games make us Better and How They can change the World [La réalité est cassée. Pourquoi les jeux nous rendent meilleurs et comment ils peuvent changer le monde] », *Questions de communication*, 24, 2013, pp. 320-322.

**LEMAY Yvon, KLEIN Anne**, « Archives et émotions », *Documentation et bibliothèques*, 58 (1), 2012, pp. 5-16

**LESTRINGANT Frank**, *Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Droz, 2022, 430 p.

**LESTRINGANT Frank**, *Cosmographie universelle : selon les navigateurs tant anciens que modernes par Guillaume Le Testu*, Paris, Arthaud, 2012, 239 p

**LESTRINGANT Frank**, *Le livre des îles : atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Librairie Droz, 2002, 430 p.

**LETHUILLIER Jean-Pierre**, « Introduction. Costumes régionaux, objets d'histoire ». *Les costumes régionaux*, Presses universitaires de Rennes, 2009, pp. 7-26

**LEWIS-JONES Huw (dir.)**, *Atlas des mondes imaginaires : De l'île au trésor à la Terre du Milieu*, Vanves, E/P/A, 2020, 255 p.

**LIPOVETSKY Gilles**, « Chapitre X. La vague patrimoniale ». *Le sacre de l'authenticité*, Gallimard, 2021. pp. 323-355.

**LUSSO Bruno**, « Industrie du jeu vidéo et construction de clusters innovants », *Sciences du jeu*, 8 | 2017, mis en ligne le 26 décembre 2017. Consultable à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/sdj/848>

**MACHEREY Pierre**, « L'Université sans les étudiants : l'"Homo academicus" de Bourdieu », *La philosophie au sens large*, Blog Hypothèses, mis en ligne le 4 mars 2010. Consultable à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.58079/su6d>

**MAGNUS Olaus**, *Description des peuples du Nord – Réédition du livre de 1555, édité et traduit par Jean-Baptiste Brunet-Jailly*, 3 volumes, Genève, Droz, 2023, 2109 p.

**MARECHAUX Laurent**, *Les défricheurs du monde : Ces géographes qui ont dessiné la Terre*, Paris, Cherche midi, 2020, 204 p.

**MARTIN-GOMEZ Laura**, *La réception de l'œuvre de Tolkien par ses fans aux Etats-Unis, au Royaume-Uni et en France (1955-1992)*. Université d'Artois, Laboratoire Textes et Cultures. Soutenue le 6 novembre 2020.

**MAYON Marine**, « Le catalogue d'exposition est-il en pleine mutation ? », *Monde du livre*, 5 juillet 2016. Consultable à l'adresse suivante : <https://mondedulivre.hypotheses.org/5314>

**MOLLAT DU JOURDIN Michel**, *Les cartes marines du XIIIe au XVIIe siècle*, Paris, Editions Nathan 2004, 95 p.

**MONASTIER Pierre**, « Introduction à l'art du manga ». *Études*, Revue de culture contemporaine, 2017/7 Juillet-Août, 2017. pp. 77-88.

**MORAN Patrick**, « Mise en scène du choix et narrativité expérientielle dans les jeux vidéo et les livres dont vous êtes le héros », *Sciences du jeu*, 9, 2018, Consultable à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/sdj/1010>

**NETCHINE Eve**, *Monstres marins : Plongée dans les abysses*, L'œil curieux, Paris, BNF Editions, 2023, 45 p.

**NICLI Cécilia**, *La cornemuse : son histoire, son usage et ses représentations (de la fin du XIIIe siècle au début du XVIe siècle)*, Sciences de l'Homme et Société. 2021, 189 p.

**OLLENDORF Michel**, « 5. Qui vend quoi ? les chiffres clés ». *Le métier de libraire*, Dunod, 2024. pp. 77-102

**ORSINI Alexis**, *One Piece : la volonté d'Oda*, Paris, Pix'n Love, 250 p.

**ORY Pascal**, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2015, 122 p.

**PALSKY Gilles**, « Un monde fini, un monde ouvert ». Dans : *Le XIXe siècle, Science, politique et tradition*, POUTRIN Isabelle (dir.), Paris, Berger-Levrault, 1995, pp. 131-145

**PARKER Katherine, RUDERMAN Barry**, *Cartes des mers : Du Moyen Âge au XIXe siècle*, Milan, Heredium, 2020, 208 p.

**PARKER PETER**, *L'Atlas des atlas*, Chamalières, Bonneton, 2023, 272 p.

**PASTOUREAU Michel**, *Bestiaires du Moyen-Age*, Paris, Seuil, 2020, 326 p.

- PASTOUREAU Michel**, *Une histoire culturelle de la Baleine*, Paris, Seuil, 2023, 154 p.
- PASTOUREAU Mireille**, « Histoire d'une collection : l'histoire des portulans de la Bibliothèque nationale », *Communications et mémoires*, n°3, Paris, Académie de Marine, 1991 p. 61-71.
- PAYEN Emmanuel (dir.)**, *Exposer en bibliothèque : Enjeux, méthodes et diffusions*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2022, 216 p.
- PÉAUD Laura**, *La géographie, émergence d'un champ scientifique : France, Prusse et Grande-Bretagne*, Lyon, ENS Editions, 2016, 274 p.
- PELLEGRINO Francesca**, *Mondes lointains et imaginaires : Repères iconographiques*, Paris, Editions Hazan, 2007, 383 p.
- PELLETIER Monique (dir.)**, *Les îles, du mythe à la réalité*, 123<sup>e</sup> Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, Paris, CTHS, 2002, 244 p.
- PELLETIER Monique**, *Cartographie de la France et du monde de la Renaissance au Siècle des lumières*, Paris, BnF Editions, 2001, 107 p.
- PHAN Bernard**, *Colonisation et décolonisation : XVI<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup>*, Paris, PUF, 2017, 278 p.
- PIROU Julien**, *La grande aventure du jeu de rôle : Toute l'histoire, des origines à nos jours*, Paris, Ynnis Editions, 2020, 205 p.
- PLAZANNET Fabien**, « Le plan d'action pour le patrimoine écrit : coordonner, accompagner, évaluer », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n° 6, 2008, pp. 14-19. Consulté à l'adresse suivante : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2008-06-0014-002>
- PLU Christine**. *Couvertures, la porte vers la lecture ?*. HAL, 2021. Consultable à l'adresse suivante : <https://hal.science/hal-03872509>
- PRADIER**, « Le Phénomène du light novel en France ». *Monde du Livre*, 6 avril 2020. Consultable à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.58079/rlvt>
- PROULX Serge**, « Une lecture de l'œuvre de Michel de Certeau : L'invention du quotidien, paradigme de l'activité des usagers ». Dans : *Communication. Information Médias Théories*, volume 15 n°2, 1994, pp. 170-197
- RÉGIMBEAU Gérard**, « Un moment de l'œuvre et du document, la reproduction photographique », *BBF*, n°4, 2011. Consulté à l'adresse suivante : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-04-0006-001>
- RÉGUANT Frédérique**, *La puissance des genres fictionnels de l'imaginaire : sociologie d'une mouvance sociétale. Sociologie*. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2017, 518 p.
- RIFFENBURGH Beau**, *La grande aventure de la cartographie*, Gennevilliers, National Geographic, 2011, 96 p. + 15 fac-similés sous enveloppe

**ROBERT Pascal**, *Polyptique : Pour une anthropologie communicationnelle des images*, Paris, Hermann, 2015, 227 p.

**ROCHEBOUET Anne et SALAMON Anne**, « Les réminiscences médiévales dans la *fantasy* », *Cahiers de recherches médiévales*, 16, 2008, pp. 319-346.

**ROUET Gilles**, « Wang Jingsheng, *La Mobilité culturelle à l'ère de la mondialisation* », *Questions de communication*, 35, 2019, pp. 376-378.

**RYAN Marie-Laure**, « L'expérience de l'espace dans les jeux vidéo et les récits numériques », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 27, 2014. Consultable à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/narratologie/6997>

**SAGOT Matthieu**, « Le design d'interface comme complément d'expérience aux jeux vidéo, quelle perception auprès des joueurs ? », *Sciences de l'information et de la communication*. 2023, 161 p.

**SALAUN Gildas**, « Animaux fantastiques en numismatique : le griffon », *Monnaie magazine*, novembre 2018, p. 48-53

**SAMARAN Charles (dir.)**, *L'histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, 1771 p.

**SAPIRO Gisèle**, « Le champ littéraire. Penser le fait littéraire comme fait social », *Histoire de la recherche contemporaine*, Tome X - n°1, 2021, pp. 45-51.

**SARAZIN Jean-Yves**, « Restaurations et accrochages des cartes marines de la Bibliothèque nationale de France ». *Cartes et figures du monde*, publié le 14/02/2013. Consultable le 3 juin 2024 à l'adresse suivante : <https://cartogallica.hypotheses.org/911>

**SARAZIN Jean-Yves**, *Cartes et images des nouveaux mondes*, Paris, Gallimard, 2012, 48 p.

**SARAZIN Jean-Yves**, *Nouveaux Mondes*, Paris, Bibliothèque nationale de France : Bibliothèque de l'image, 2012, 84 p.

**SCHAEFER Claude**, « De l'utilité du fac-similé (à propos de deux publications récentes) », *Gazette du livre médiéval*, n°22. Printemps 1993. pp. 38-39

**SCHAEFFER Jean-Marie**, « Quelles vérités pour quelles fictions ? », *L'Homme*, 175-176, 2005, mis en ligne le 01 janvier 2007. Consultable à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/lhomme/29493>

**SCHEIBLING Jacques, LERCLERC Caroline**, *Les cartes murales de Vidal-Lablache*, Malakoff, Armand Colin, 2022, 155 p.

**SCHLESSER Thomas**. « Les Expositions universelles », *Sociétés & Représentations*, vol. 28, no. 2, 2009, pp. 221-226.

**SHEN Shiming**, *De l'image au symbole : Comment une image survit-elle à l'ère du numérique ?*, Thèse doctorale, SIC. Lab Méditerranée. Soutenue le 31 janvier 2025, 368 p.

**SIERRA Philippe (dir.)**, *La géographie : concepts, savoirs et enseignements*, Malakoff, Armand Colin, 2017. 365 p.

**SMET Antoine de**, « Cartes manuscrites du Moyen-Âge, *Scriptorium*, 21-2, 1967, pp. 326-335. Consultable sur Persée à l'adresse suivante : [https://www.persee.fr/doc/scrip\\_0036-9772\\_1967\\_num\\_21\\_2\\_3310](https://www.persee.fr/doc/scrip_0036-9772_1967_num_21_2_3310)

**SOULAT Jean**, *La grande histoire POP des pirates : De l'île au Trésor à One Piece, 25 mythes pirates décryptés*, Eyrolles, 2024, 208 p.

**SPICA Anne-Élisabeth**, « Roger Chartier, Cartes et fictions (XVIe-XVIIIe siècle) : Paris, Éd. du Collège de France, coll. Faire savoir, 2022, 111 pages ». *Questions de communication*, 2023/2 n° 44, 2023. pp. 337-341.

**STÉNUIT Marie-Eve**, *Fabuleuses cartes au trésor*, Paris, Editions du Trésor, 2024, 224 p.

**SWIFT Michael**, *Cartes du monde à travers l'histoire*, Paris, Géo, 2008, 256 p.

**TALY Antoine, NUGUE Annelise Nugue et FREUDENTHAL Michael**, « Modèle exploratoire de la dissonance et de l'harmonie ludo-narrative dans les jeux d'évasion », *Sciences du jeu*, 16 | 2021, mis en ligne le 08 novembre 2021. Consultable à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/sdj/3718>

**TESTOT Laurent**. « Fantasy. Le territoire du merveilleux ». *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, 2012/3 N° 26, 2012. p. 7

**TIBERGHEN Gilles A.**, *Finis Terrae : Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Fayard, 2020, 187 p.

**TITEUX Catherine**, « Enrichissements, ornements extraordinaires, difformes et symboliques : de quelques catégories de la tradition classique, *Nouvelle revue d'esthétique*, n°23, 2019, pp. 79-86

**TREPANIER-JOBIN Gabrielle et COUTURIER Alexane**, « L'immersion fictionnelle au-delà de la narrativité », *Sciences du jeu*, 9 | 2018, mis en ligne le 01 juin 2018. Consultable à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/sdj/950>

**VASSEUR Édouard**, « Pourquoi organiser des Expositions universelles ? Le « succès » de l'Exposition universelle de 1867 », *Histoire, économie & société*, vol. 24, no. 4, 2005, pp. 573-594.

**VENAYRE Sylvain**, « La Belle époque de l'aventure (1890-1920) », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 24, 2002, pp. 93-110

**VENAYRE Sylvain**, *La gloire de l'aventure : genèse d'une mystique moderne (1850-1940)*, Paris, Aubier, 2002, 350 p.

- VENAYRE Sylvain**, « Une histoire des représentations : l'aventure lointaine dans la France des années 1850-1940 », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 84, 2001, pp. 93-112.
- VERGÉ-FRANCESCHI Michel**, « Un tricentenaire : 1688 -1988 ; Abraham Duquesne (1610-1688) et la marine de son temps ». Dans : *Histoire, économie et société*, 1988, 7<sup>e</sup> année, n°3. pp. 325-345.
- VIGARELLO Georges (dir.)**, *Une histoire des lointains : entre réel et imaginaire*, Paris, Seuil, 2022, 214 p.
- VON SCARPATTETI Beat Matthia**, « Le fac-similé : dix questions et réponses (avec commentaire) ». *Gazette du livre médiéval*, n°16. Printemps 1990. pp. 20-24
- VOYOU Ioanna**, “Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality 2. Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*”, *Questions de communication*, 33 | 2018, 439-441.
- WALSBY Malcolm**, *L'imprimé en Europe occidentale 1470-1680*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, 278 p.
- WAQUET Françoise**, *Une histoire émotionnelle du savoir : XVIII – XXIe siècle*, Paris, CNRS Editions, 2019, 348 p.
- WATELET Marcel (dir.)**, *Gérard Mercator cosmographe : le temps et l'espace*, Anvers, Fonds Mercator Parisbas, 1995, 445 p.
- WIGAL Donald**, *Anciennes cartes marines 1290-1699*, New-York, Parkstone Press, 2000, 264 p.
- WOODWARD David (Ed.)**, *Art and Cartography: Six historical essays*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, 249 p.
- WUNENBURGER Jean-Jacques**, « Bachelard, une phénoménologie de la spatialité : La poétique de l'espace de Bachelard et ses effets scénographiques ». *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 20, 2017. pp. 99-111.
- YON Jean-Claude**, *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2010, 318 p.
- ZINK Michel**, « Bricoler à bonne distance », *La lettre du Collège de France*, Hors-série 2, 2008, pp. 26-28.

## Ressources en ligne

- IDREF. Base de données. <https://www.idref.fr/>
- Université de Tours. Base typographique de la Renaissance de Tours (BaTyR). <https://batyr.univ-tours.fr/fr/>
- Bibliothèque municipale de Lyon. Catalogue en ligne. <https://catalogue.bm-lyon.fr/>
- Bibliothèque nationale de France. Catalogue général. <https://catalogue.bnf.fr/index.do>
- Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg. Catalogue en ligne. <https://biblio.bnu.fr/opac/.do>
- Fanjul, Claire. Site de l'artiste Claire Fanjul. <https://www.clairefanjul.fr/>
- Eor Glas Studio. Site officiel. <https://www.eorglas.fr/>
- Le Cartographe Noir. Site officiel. <https://lecartographe noir.fr/>
- Zellgarm. Site officiel. <https://www.zellgarm.com/>
- Expodif. Livres neufs à prix réduit : le beau-livre. <https://expodif.fr/secteur-du-livre/le-beau-livre/>
- Éditions d'art Daniel Derveaux. Site officiel. <https://www.editionsdanielderveaux.fr/>
- Office de tourisme de Lyon. « Représenter le lointain. Un regard européen ». <https://www.visiterlyon.com/sortir/l-agenda/expositions/representer-le-lointain.-un-regard-europeen-1450-1950>
- Bibliothèque municipale de Lyon. Exposition en ligne « Représenter le lointain. Un regard européen ». <https://www.bm-lyon.fr/expositions-en-ligne/representer-le-lointain-un-regard-europeen-1450-1950/>
- Bibliothèque municipale de Marseille. Exposition « Mémoire des rives : cartes et portulans de Méditerranée ». <https://www.bmvr.marseille.fr/patrimoine/galerie/exposition-memoires-des-rives>
- Bibliothèque nationale de France. Exposition virtuelle « L'âge d'or des cartes marines », 2012. <http://expositions.bnf.fr/marine/arret/008.htm>

- Frederik Muller Rare Books. Site officiel. <https://frederikmuller-rarebooks.com/>
- Catalogue collectif de France. <https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/public/index.jsp>
- Bibliothèque numérique de la BnF, Gallica.  
<https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/accueil-fr>
- Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRS). Définition de « phylactère ». <https://www.cnrtl.fr/definition/phylact%C3%A8re>
- BnF Fantasy. Articles et ressources. <https://fantasy.bnf.fr/fr/accueil/>



## ANNEXES

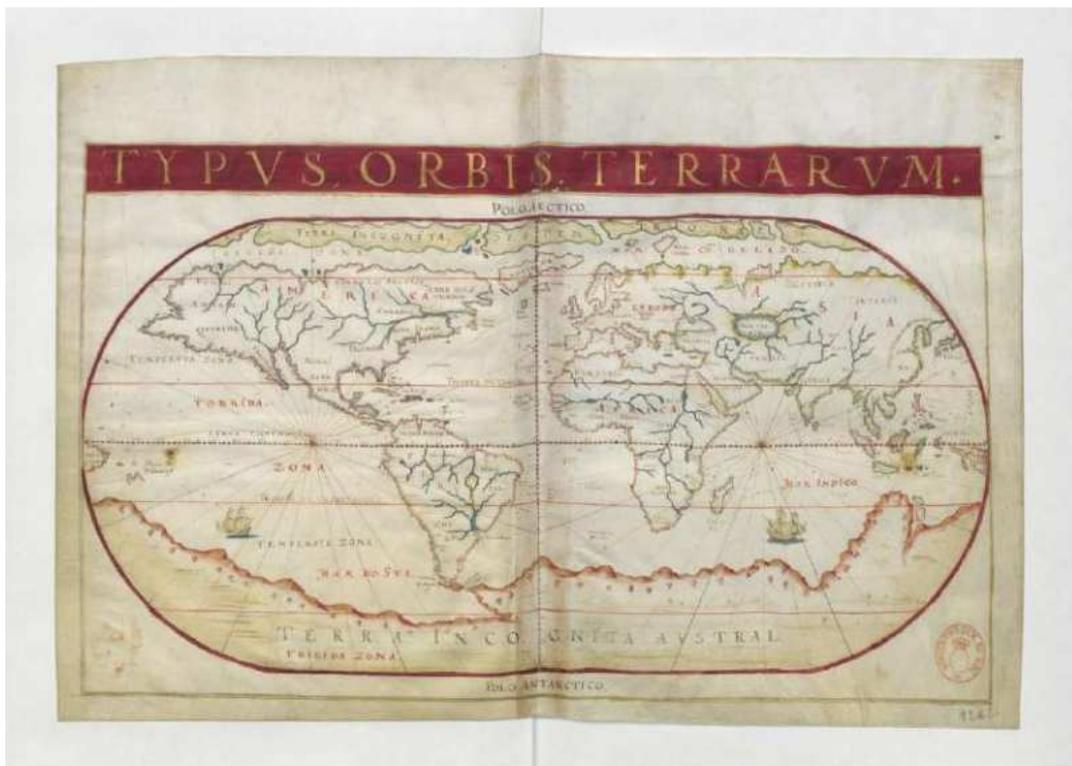
---

### *Table des annexes*

<b>A – CARTES MARITIMES DES ECOLES HYDROGRAPHIQUES PORTUGAISES.....</b>	<b>306</b>
<b>B - CARTES MARITIMES DE L'ECOLE HYDROGRAPHIQUE NORMANDE .....</b>	<b>314</b>
<b>C - CARTES MARITIMES DE L'ECOLE CARTOGRAPHIQUE FLAMANDE.....</b>	<b>321</b>
<b>D - CARTES MARITIMES MODERNES ET RECONNUES AUX PROVENANCES DIVERSES .....</b>	<b>331</b>
<b>E - AUTRES CARTES MARITIMES MODERNES NOTABLES.....</b>	<b>336</b>
<b>F – LES CARTES MARITIMES MEDIEVALES ET PREMODERNES .....</b>	<b>344</b>
<b>G – LES FAC-SIMILES TIRES DE NOTRE CORPUS CARTOGRAPHIQUE .....</b>	<b>348</b>
<b>H – LES ELEMENTS RELATIFS AUX EXPOSITIONS .....</b>	<b>353</b>
<b>I – VALORISER LA CARTOGRAPHIE MODERNE PAR LE LIVRE.....</b>	<b>362</b>
<b>J – EXEMPLE DE CARTES PICTURALES A L'ATTRAIT ANCIEN .....</b>	<b>368</b>
<b>K – LES ŒUVRES DE LUCIEN BOUCHER .....</b>	<b>371</b>
<b>L – LES ŒUVRES DE DANIEL DERVEAUX .....</b>	<b>376</b>
<b>M – QUESTIONNER LES ARTISTES D'AUJOURD'HUI .....</b>	<b>380</b>
<b>N – QUESTIONNER LES PUBLICS D'AUJOURD'HUI.....</b>	<b>401</b>
<b>O – LES CARTES IMAGINAIRES DES RECITS D'AVENTURE.....</b>	<b>416</b>
<b>P – UNE ETUDE VISUELLE DES CARTES FANTASY .....</b>	<b>424</b>
<b>Q – LES CARTES IMAGINAIRES ISSUES DES JEUX.....</b>	<b>430</b>

## A – CARTES MARITIMES DES ECOLES HYDROGRAPHIQUES PORTUGAISES

Annexe A.1 – Albernaz João Teixeira, *Typus orbis terrarum*, vers 1640



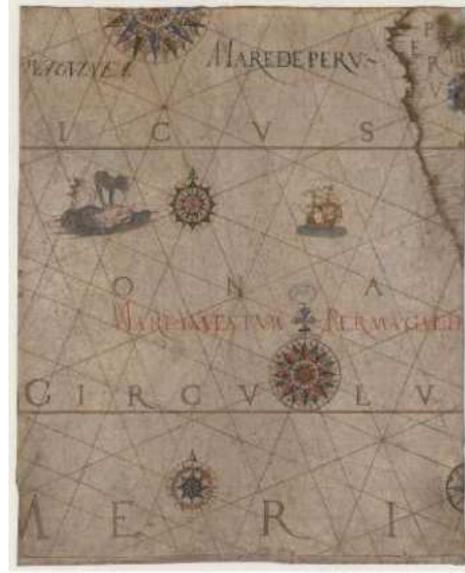
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**ALBERNAZ, João Teixeira**, *Atlas nautique du monde, 20 cartes, ms. col. sur vélin*, avant 1640, 28x21,2. Conservée au Département des cartes et plans de la BnF sous la cote GE FF-14409 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b59011180>

**Annexe A.2 – HOMEM Andreas, *Universa ac navigabilis totius terrarum orbis description*, 1559**



**Annexe A.2.1 :** 3<sup>ème</sup> feuille - Océan Atlantique Nord



**Annexe A.2.2 :** 7<sup>ème</sup> feuille - Océan Pacifique Sud-Est



**Annexe A.2.3 :** 8<sup>ème</sup> feuille - Océan Atlantique Sud-Ouest



**Annexe A.2.4 :** 9<sup>ème</sup> feuille - Océan Atlantique Sud-Est et Océan Indien Sud-Ouest

**HOMEM Andreas, *Universa ac navigabilis to (...)*, 10 cartes assemblées, ms col. sur vélin, Antverpia, 1559. Conservée au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE CC-2719 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53074822h?rk=21459;2>**

Annexe A.3 – HOMEM Lopo, *Atlas nautique du monde dit « Miller »*, 1519



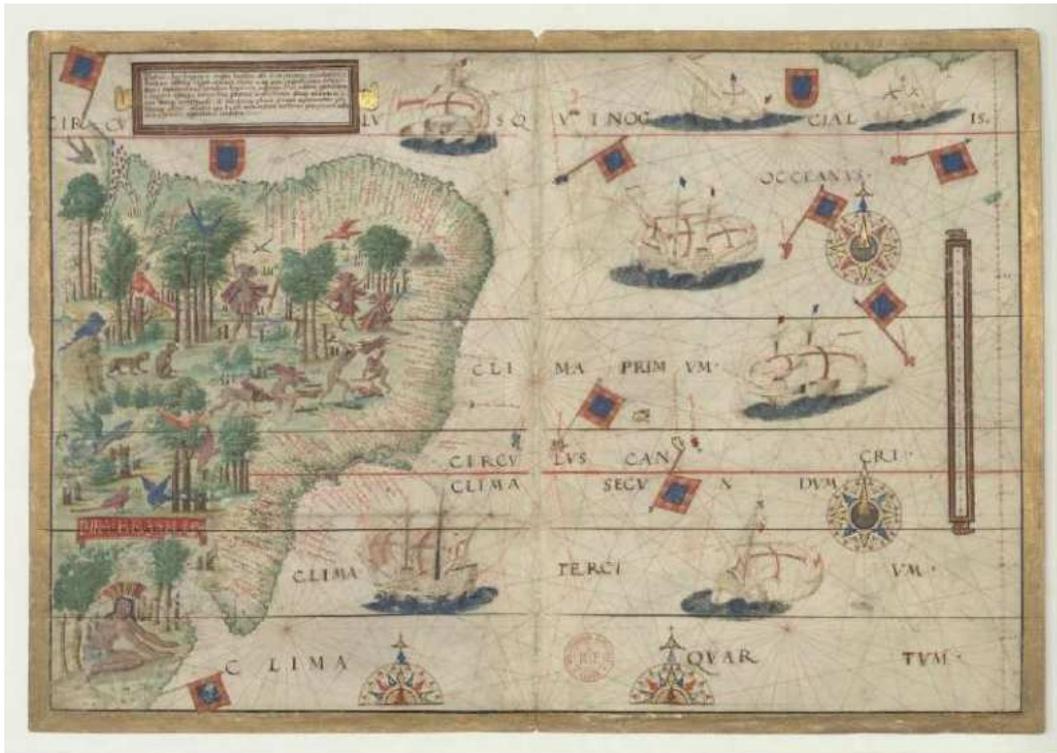
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Annexe A.3.1 : Feuille n°1 - Hémisphère portugais – Source photographique : Gallica

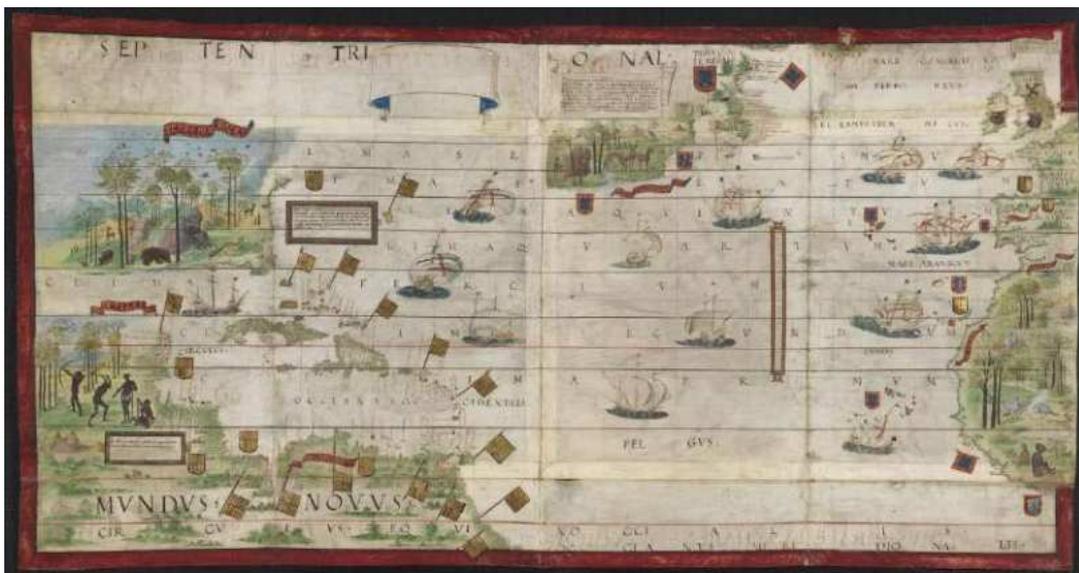


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Annexe A.3.2 : Feuille n° 4 – Magnus Sinus – Source photographique : Gallica



Annexe A.3.3 : Feuille n°5 - Océan Atlantique Sud-Ouest avec le Brésil – Source photographique : Gallica



Annexe A.3.4 : Feuille 6 - Océan Atlantique Nord - Source photographique : Gallica

**HOMEM Lopo**, « *Atlas Miller* » : cartes de l'Océan Atlantique et de la Méditerranée, manuscrits enluminés sur vélin, 1519, 118x61 cm. Conservée au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE-AA-640 (RES).

Consultable sur Gallica à l'adresse suivante :

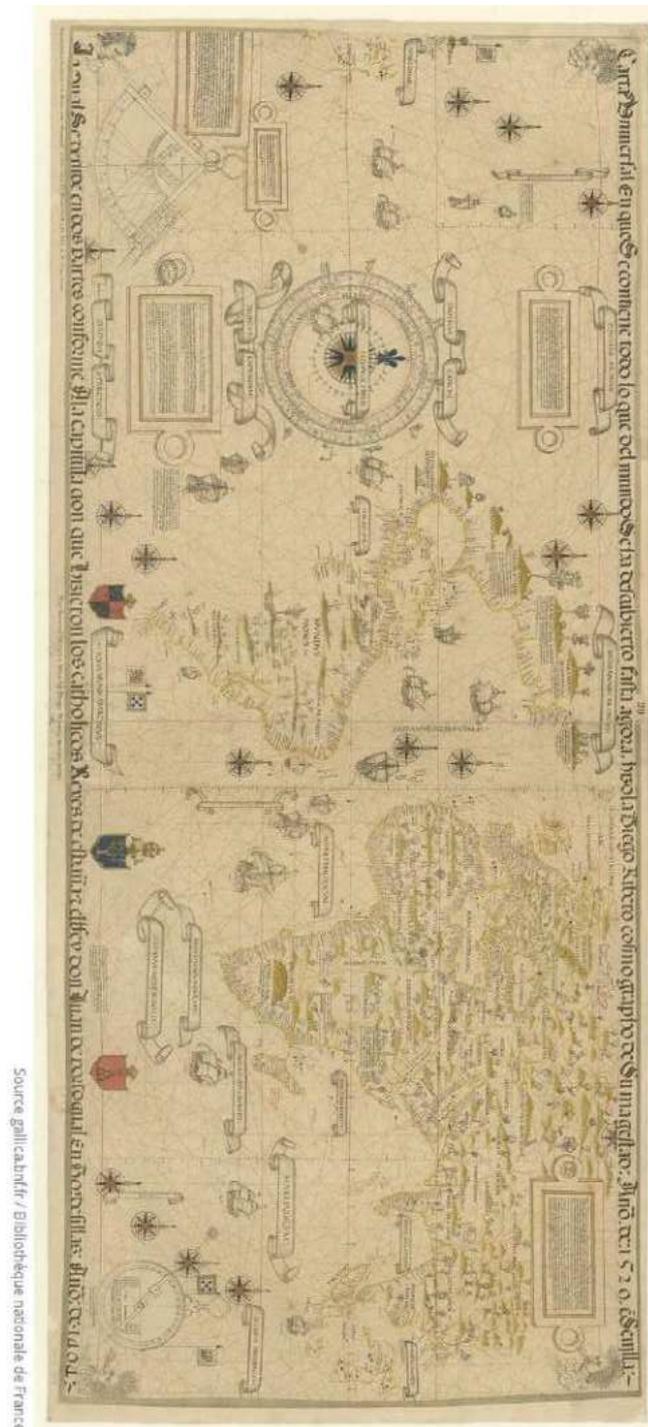
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55002620g.r=atlas%20miller?rk=107296;4>

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55002606b.r=atlas%20miller?rk=64378;0>

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55002607s.r=atlas%20miller?rk=85837;2>

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525032239.r=atlas%20miller?rk=128756;0>

**Annexe A.4 – RIBERO Diego, *Carta universal en que se contiene todo que del mundo*, 1529 (reproduction en fac-similé de 1886)**



**RIBERO Diego, *Carta universal en que se contiene todo lo que del mundo (...)*, 1529. Reproduction de 140x59 cm de l'original par William Griggs, Londres, 1886. Conservée au département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE C-818. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante :**  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53023022k>

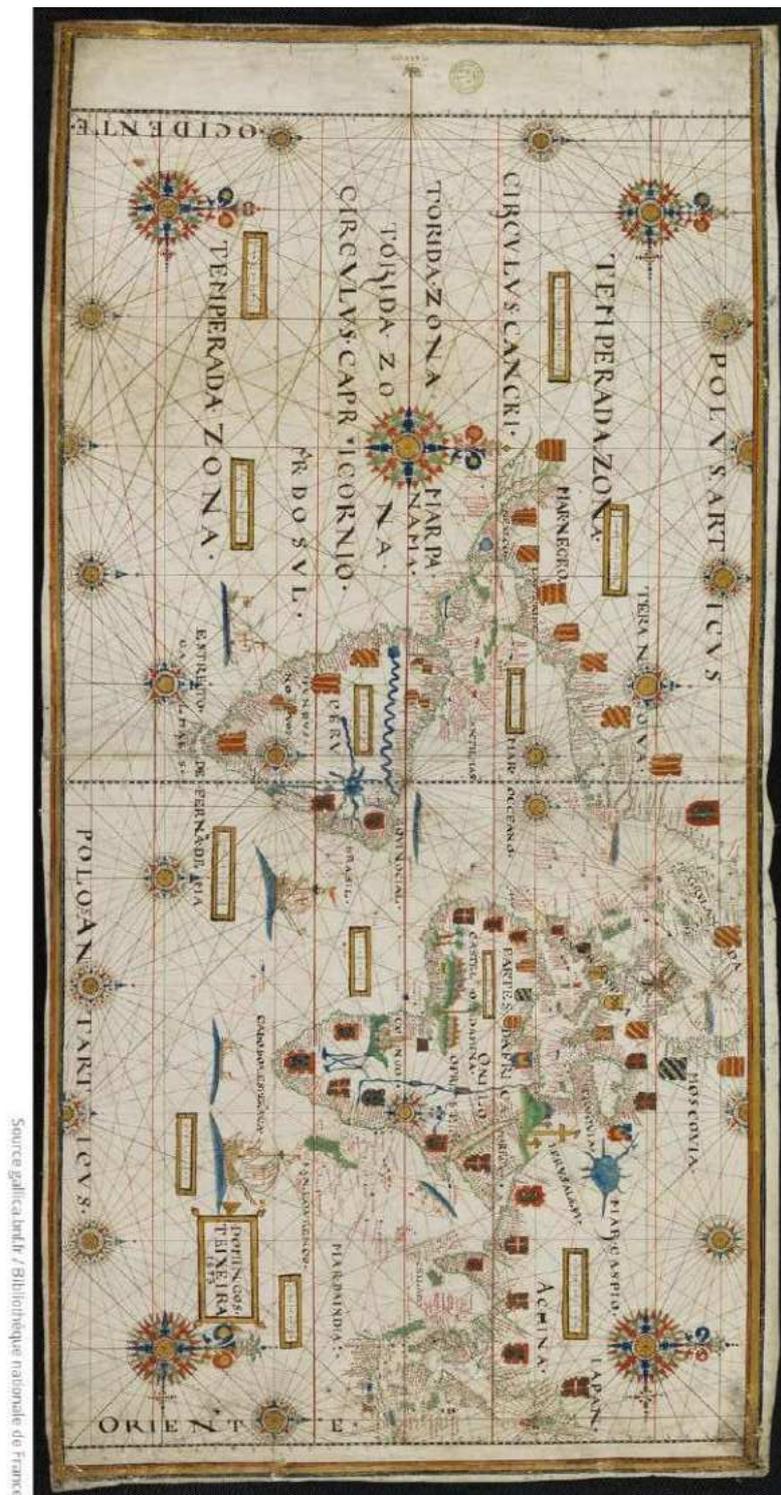
**Annexe A.5 – SANCHES Domingos, *Carte nautique de l’Océan Atlantique, de la Méditerranée et d’une partie de l’Océan Pacifique*, 1618**



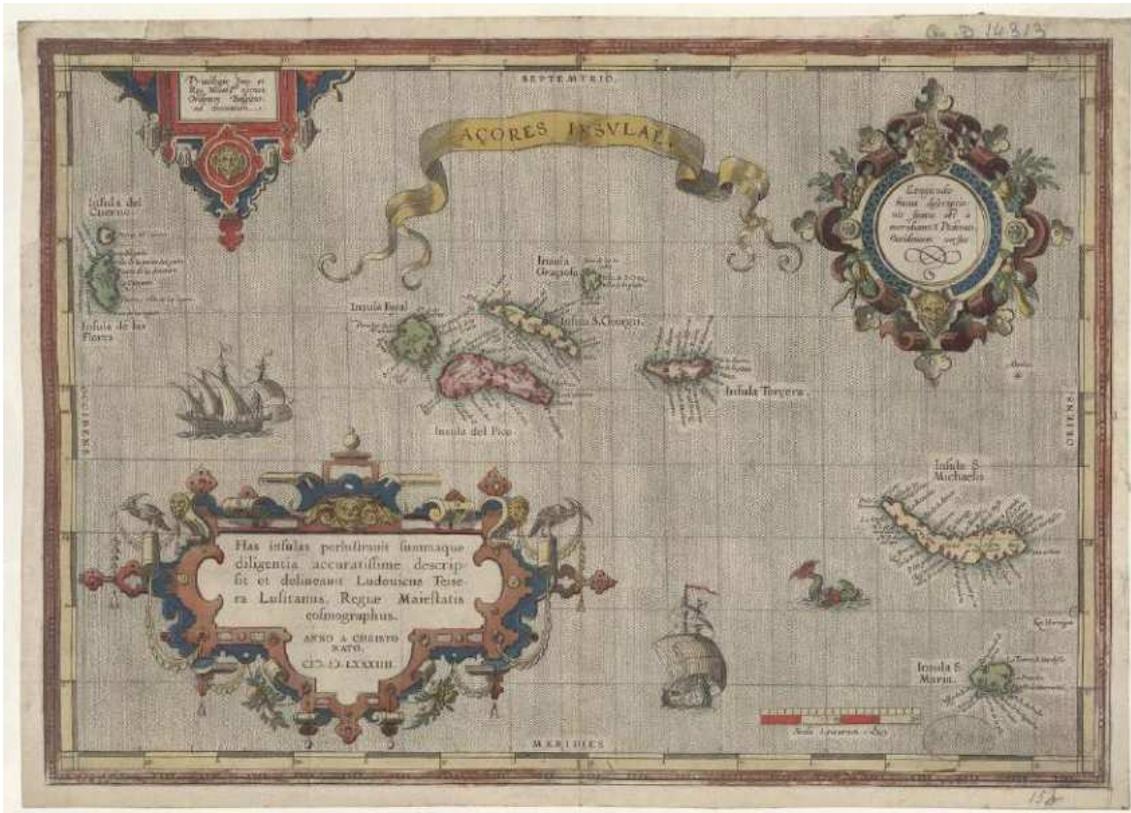
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**DOMINGOS Sanches, *Carte nautique de l’Océan Atlantique, de la Méditerranée et d’une partie de l’Océan Pacifique*, ms. col. sur vélin, Lisbonne, 1618, 84x95 cm. Conservée au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE AA-568 (RES). Consultable sur Gallica à l’adresse suivante :**

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007072w>

Annexe A.6 – TEIXEIRA Domingos, *Planisphère*, 1573

**TEIXEIRA Domingos**, *Planisphère*, ms col. sur vélin, 1573, 49x100 cm.  
 Conservée au Département des Cartes et plans de la Bnf sous la cotation GE SH  
 ARCH-3. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante :  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525032167>

Annexe A.7 – TEIXEIRA Luis, *Açores Insulae* (...), 1584

Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**TEIXEIRA Luis**, *Açores Insulae* : *Haec insulas perulstravit summaque diligentia accuratissime* (...), carte imp. en col., 1584, 46,5 x 32,5 cm. Conservée à la Bnf sous la cote GE D-14313. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8492434b>

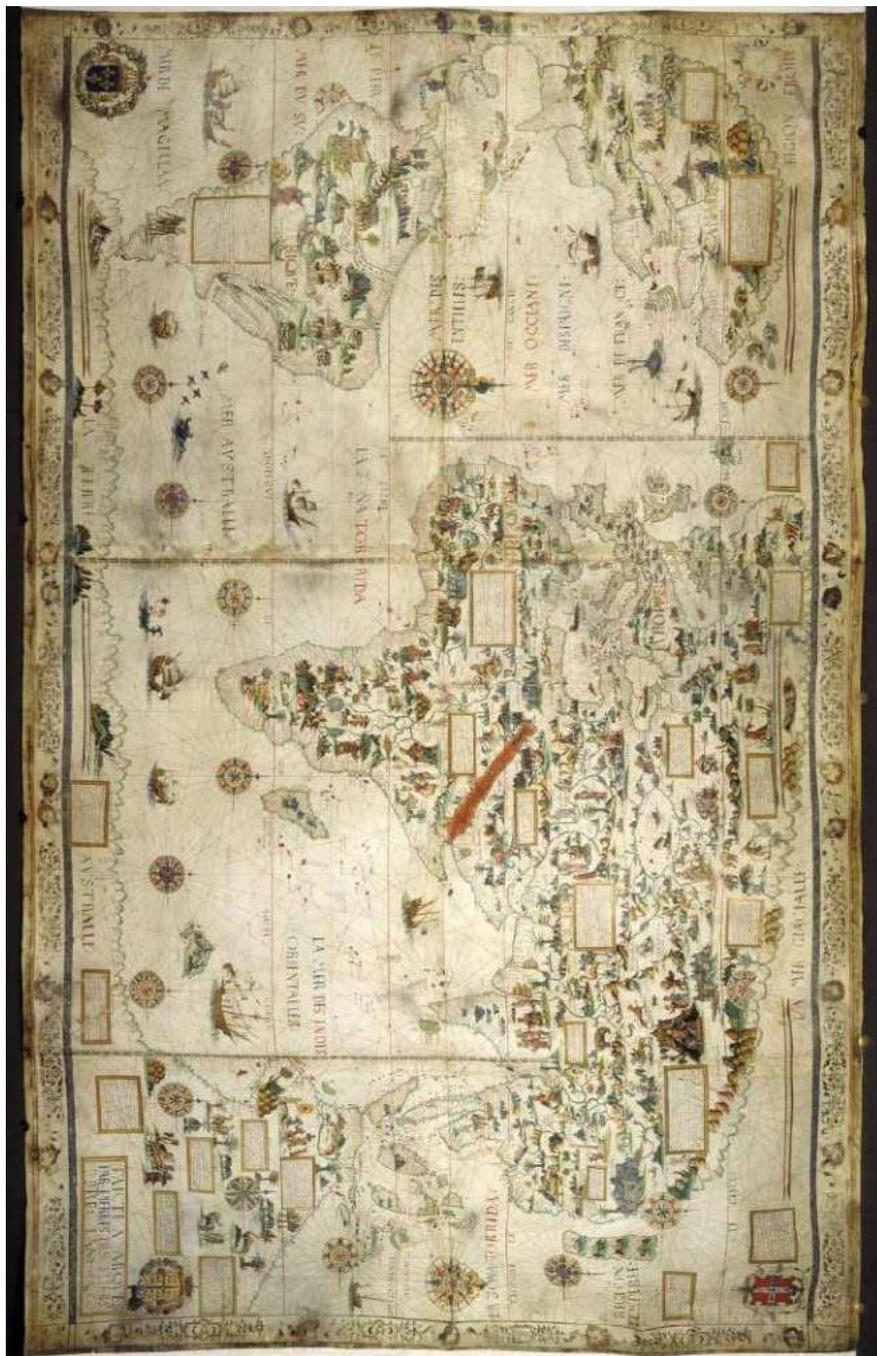
## B - CARTES MARITIMES DE L'ECOLE HYDROGRAPHIQUE

### NORMANDE

**Annexe B.1** – COSSIN Jean, *Carte cosmographique et universelle (...)*, 1570



**COSSIN Jean**, *Carte cosmographique et universelle description du monde avec le traict des vents*, ms. col sur vélin, Dieppe, 1570, 25x43 cm. Conservée au département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GEèD-7896 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40611733v>

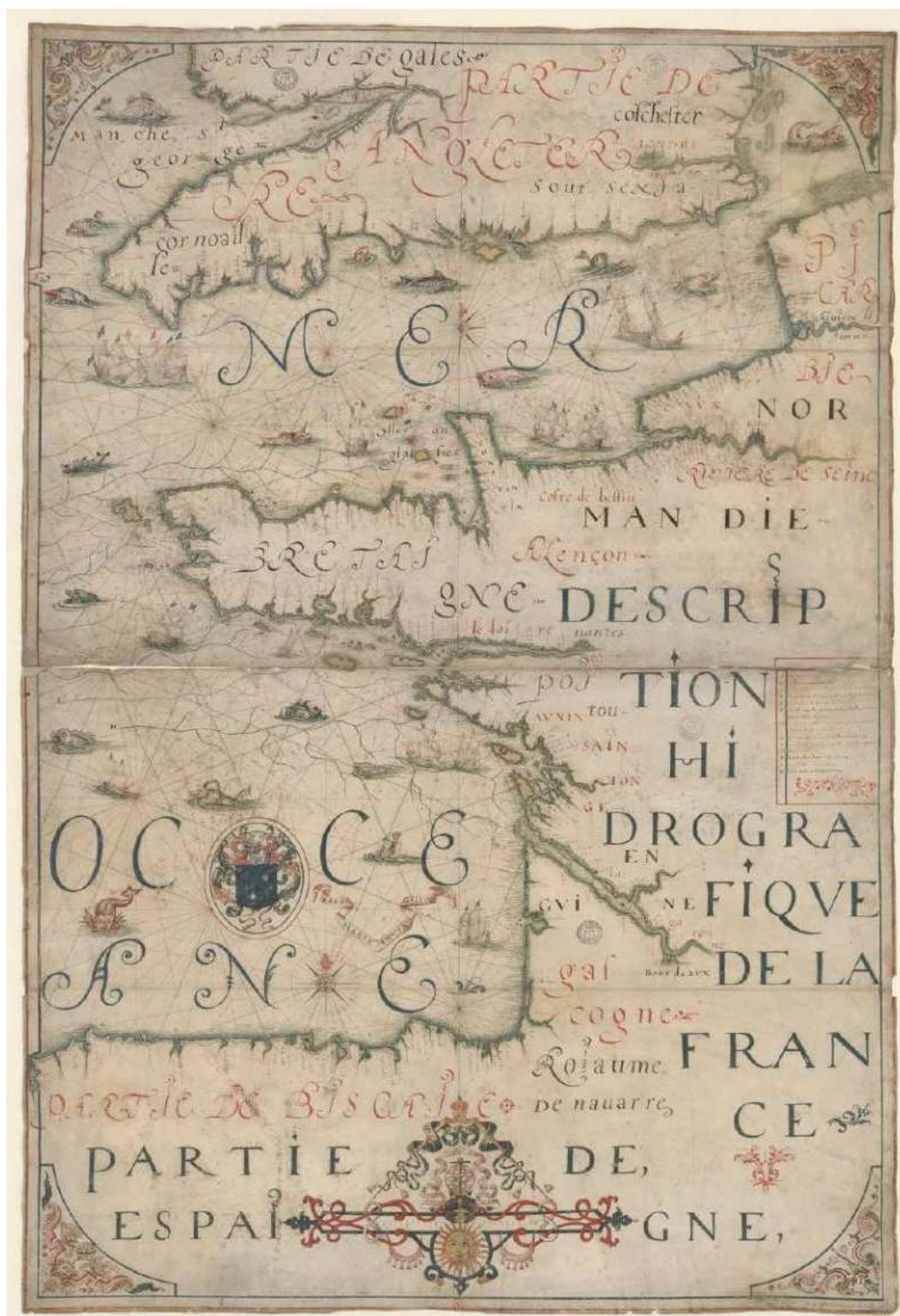
Annexe B.2 – DESCELIERS Pierre, *Planisphère nautique*, 1546

DESCELIERS Pierre, *Planisphère nautique*, ms col. sur vélin, Arques, Normandie, 1546. 135x215cm. Collections de la British Library de Londres sous la cotation AD. MS 24065.

Consultable en Open Source sur Wikimedia Commons :  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Map\\_of\\_the\\_world\\_-\\_Pierre\\_Desceliers,\\_1550\\_-\\_BL\\_Add\\_MS\\_24065.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Map_of_the_world_-_Pierre_Desceliers,_1550_-_BL_Add_MS_24065.jpg)

Annexe B.3 – DESLIENS Nicolas, *Planisphère*, 1566

**DESLIENS Nicolas**, *Planisphère*, ms. couleurs. sur vélin, Dieppe, 1566, 27x45 cm. Conservé à la BnF sous la cote GE-D-7895 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55002609p>

Annexe B.4 – GUÉRARD Jean, *Description hydrographique de la France*, 1627

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**GUÉRARD JEAN**, *Description hydrographique de la France*, ms. couleurs. sur vélin, Dieppe, 1627, 810x1205 mm. Conservée à la BnF sous la cotation GE SH ARCH-12. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53064880s>

Annexe B.5 – LE TESTU Guillaume, *Cosmographie universelle*, 1555

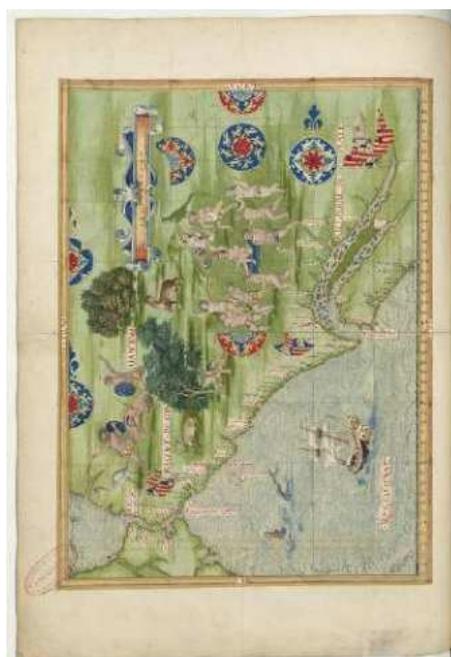
**Annexe B.5.1** - Troisième projection (page 16v) - Source photographique : Gallica



**Annexe B.5.2** - Mer de l'Inde orientale (page 28v) - Source photographique : Gallica



**Annexe B.5.3** - Terre australe (page 36v) – Source photographique : Gallica



**Annexe B.5.4** - Royaume de Ginganton (page 43v) - Source photographique : Gallica

**LE TESTU Guillaume**, *Cosmographie universelle, selon les navigateurs tant anciens que modernes*, 57 planches (atlas) ms col. sur vélin, Le Havre, 1555, 55x40 cm. Conservée au Service historique de la Défense sous la cotation D.1.Z.

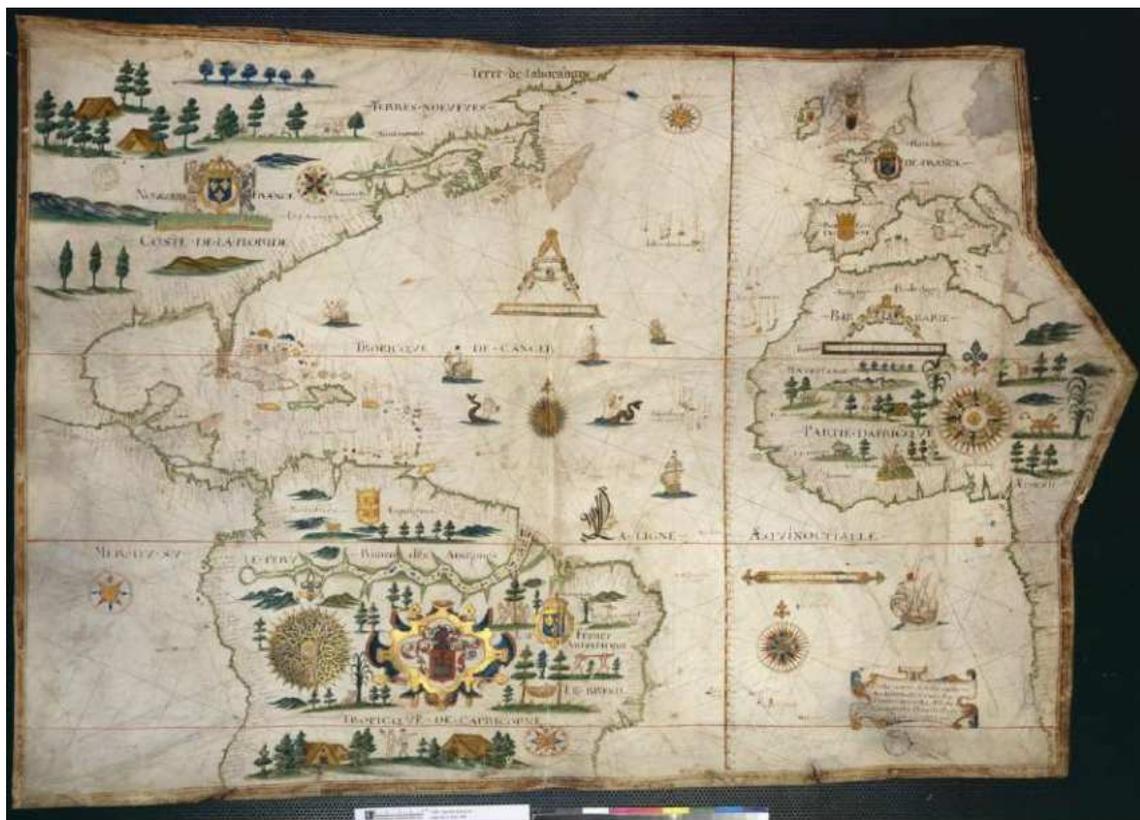
14 . Consultable sur Gallica à l'adresse suivante :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447838j>

**Annexe B5bis** – LE TESTU Guillaume, *Mappemonde en deux hémisphères (...)*,  
1566



LE TESTU Guillaume, *Mappemonde en deux hémisphères*, ms. sur vélin, 1566, 79 x 118 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE AA-625 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b5906267c>

Annexe B.6 – VAUX Pierre de, *Carte de l'Océan Atlantique*, 1613

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**VAUX Pierre de**, *Carte de l'Océan Atlantique*, manuscrit enluminé sur vélin, Le Havre, 1613, 68,5x95 cm. Département des Cartes et plans de la BnF sous la cotation GE SH ARCH-6.

Consultable sur Gallica à l'adresse suivante :  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b5906245s>

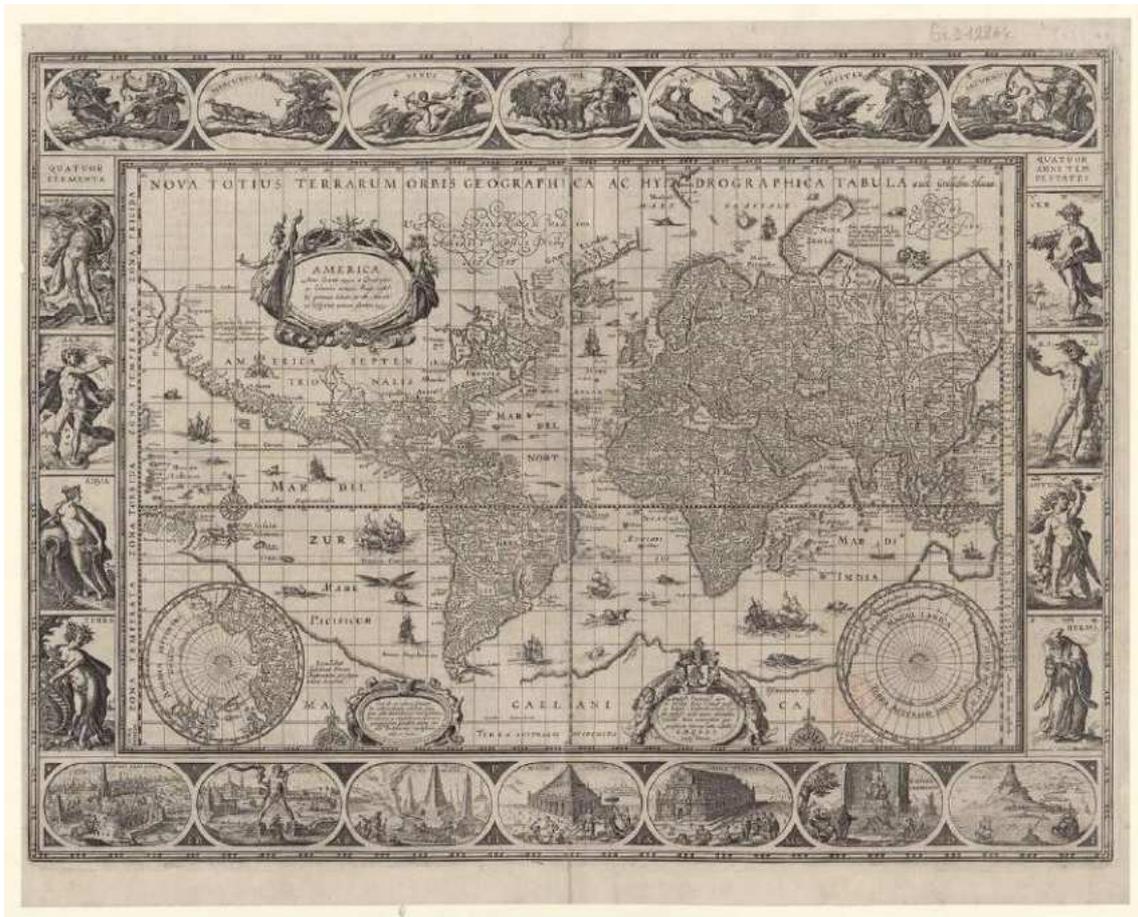
## C - CARTES MARITIMES DE L'ECOLE CARTOGRAPHIQUE FLAMANDE

### Annexe C.1 – BLAEU Willem, *Globe terrestre*, 1602



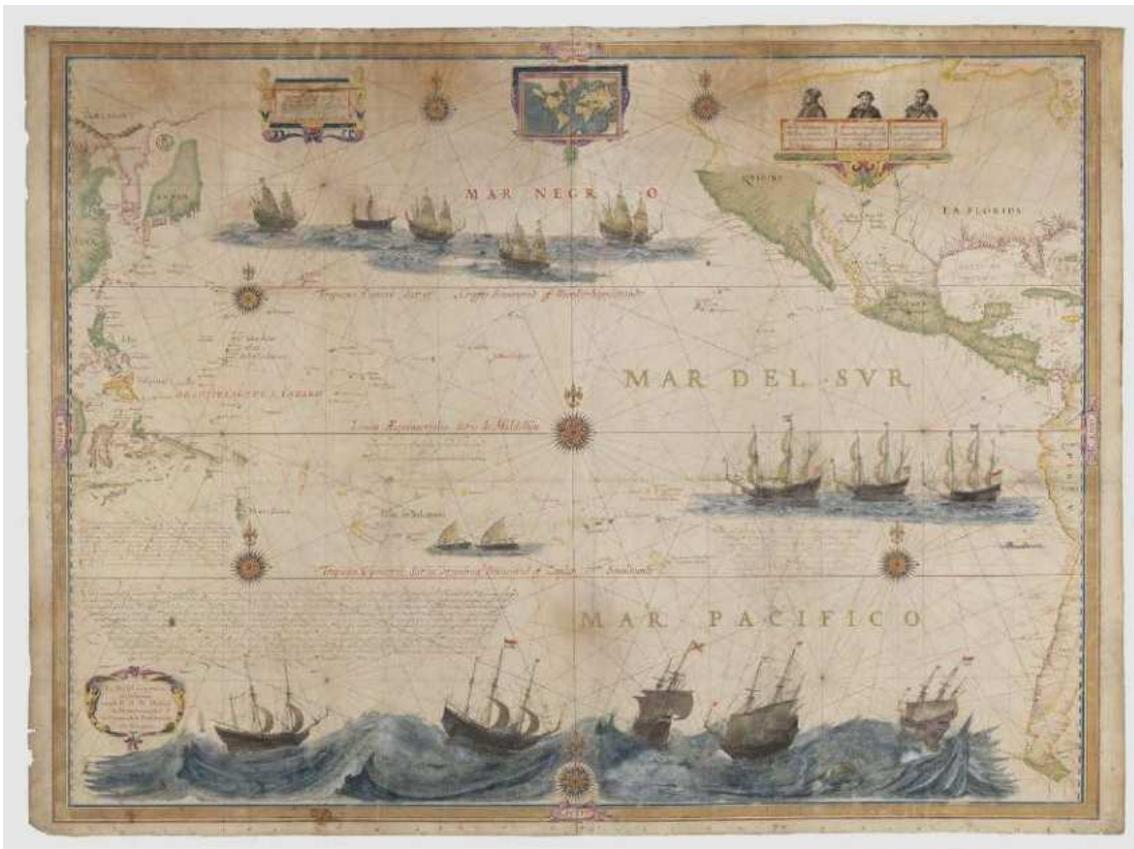
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**BLAEU Willem**, *Globe terrestre*, Amsterdam, 1602, 21 centimètres de diamètre. Conservé au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE A 407. Consultable sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55008746f/f2.item>

Annexe C.1bis – BLAEU Willem, *Nova totius terrarum (...)*, 1635

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

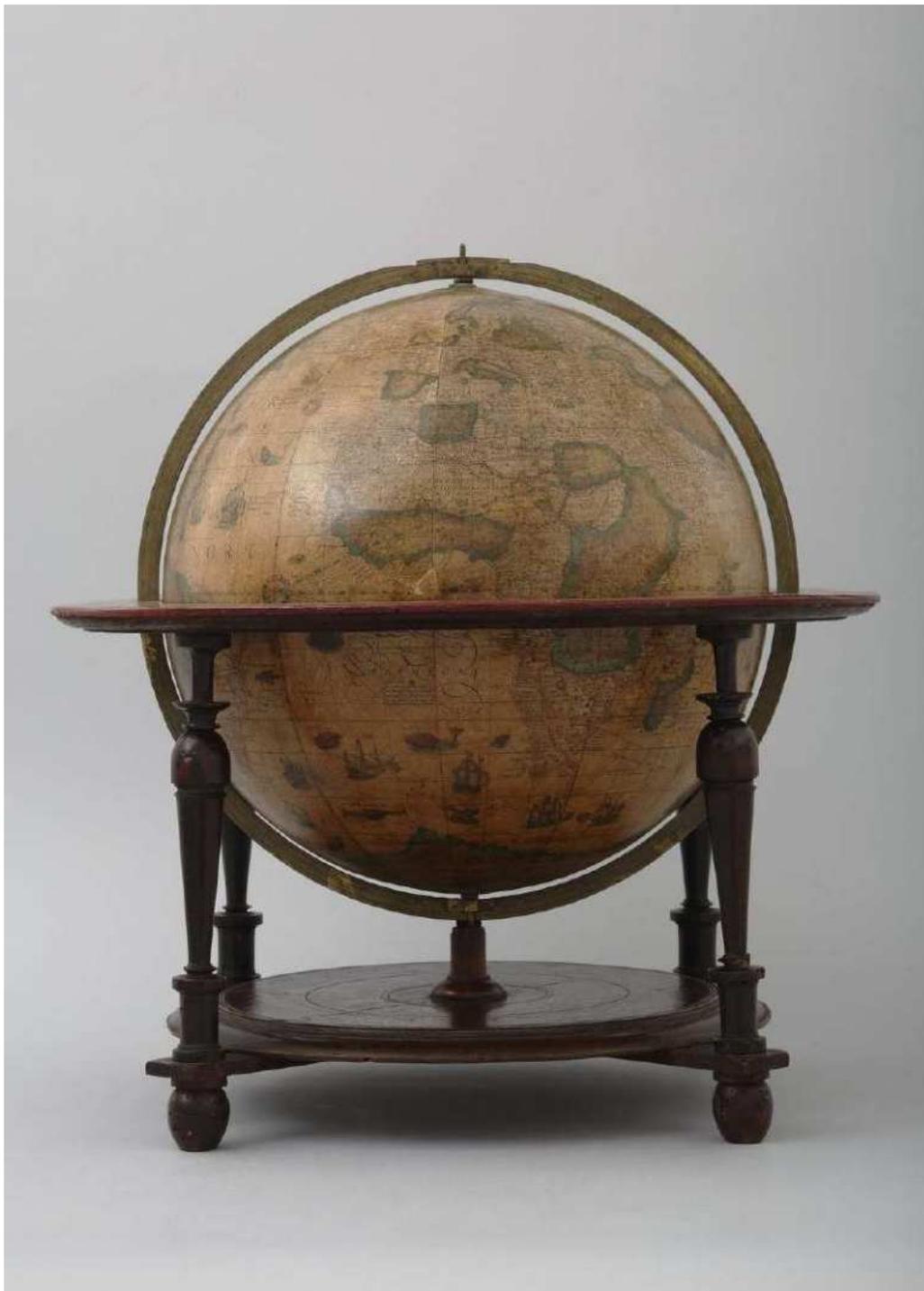
**BLAEU Willem**, *Nova totius terrarum orbis geographica ac hydrographica tabula*, Amsterdam, 1635, 1 carte nb., 54x41 cm. Conservée au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE D-12264. Consultable sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84907993/f1.item>

Annexe C.2 – GERRITZ Hessel, *Mar del sur. Mar pacifico*, 1622

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**GERRITZ Hessel**, *Mar del sur. Mar Pacifico*, ms col. sur vélin, 1622, 107x141 cm. Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE SH ARCH-30 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante :  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007076p>

**Annexe C.3** – HONDIUS Jodocus I, *Globus terrestris de integro revisus et emendatus*, 1600



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**HONDIUS Jodocus I**, *Globus terrestris de integro revisus et emendatus*. En coul. Amsterdam, 1600, diamètre de 35,6 cm. Conservé au Département des cartes et plans de la BnF sous la cote GE A-1550 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55008744j>

**Annexe C.4 – HONDIUS Jodocus II, *Novissima ac exactissima totius orbis terrarum descriptio (...)*, 1634**

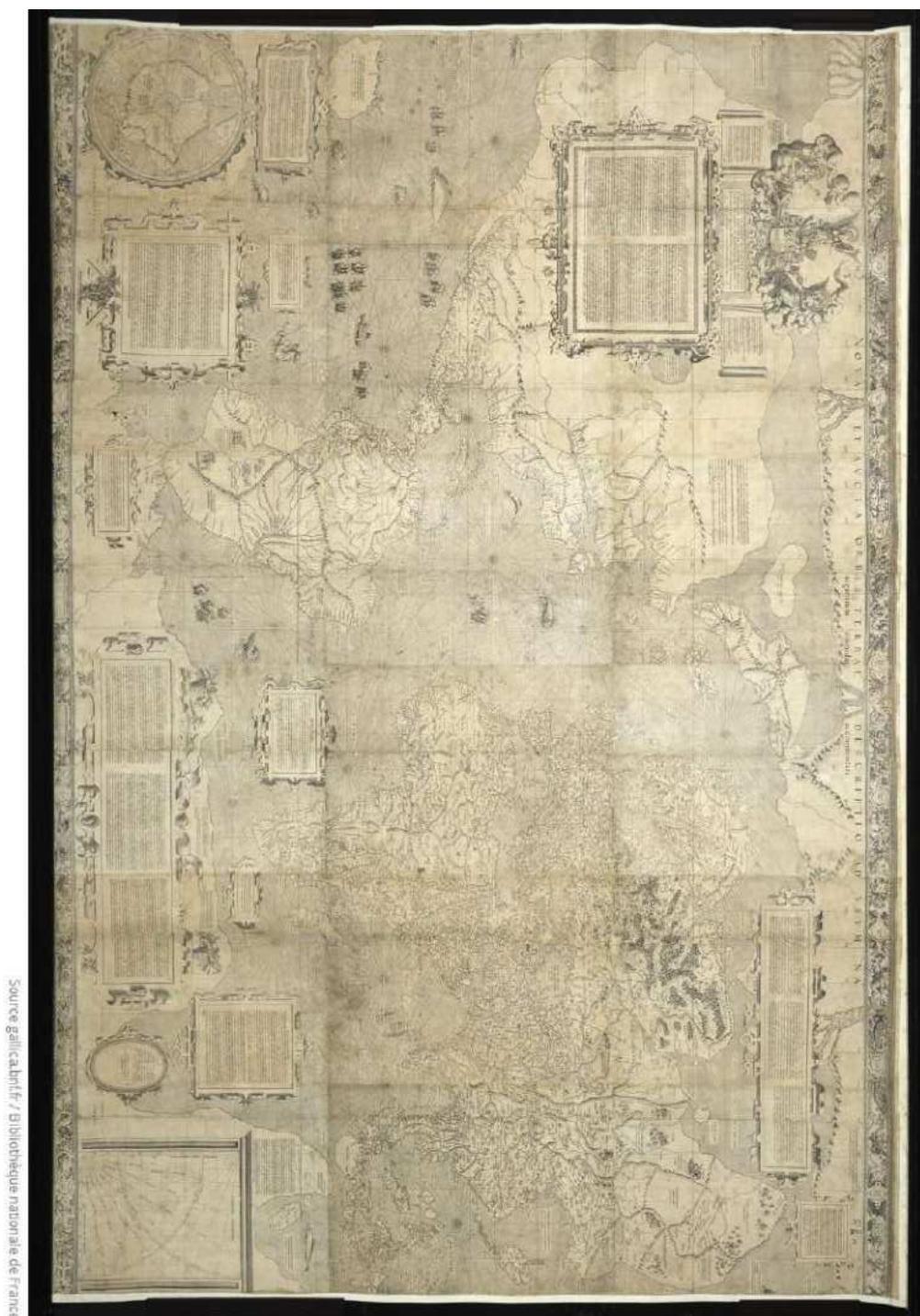


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**HONDIUS Jodocus II, *Novissima ac exactissima totius descriptio (...)*, 1 rouleau imprimé, éd. Amsterdam, imp. Paris 1634 (réédition de l'original. 1611), 247x186 cm. Conservée au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE-A34 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante :**

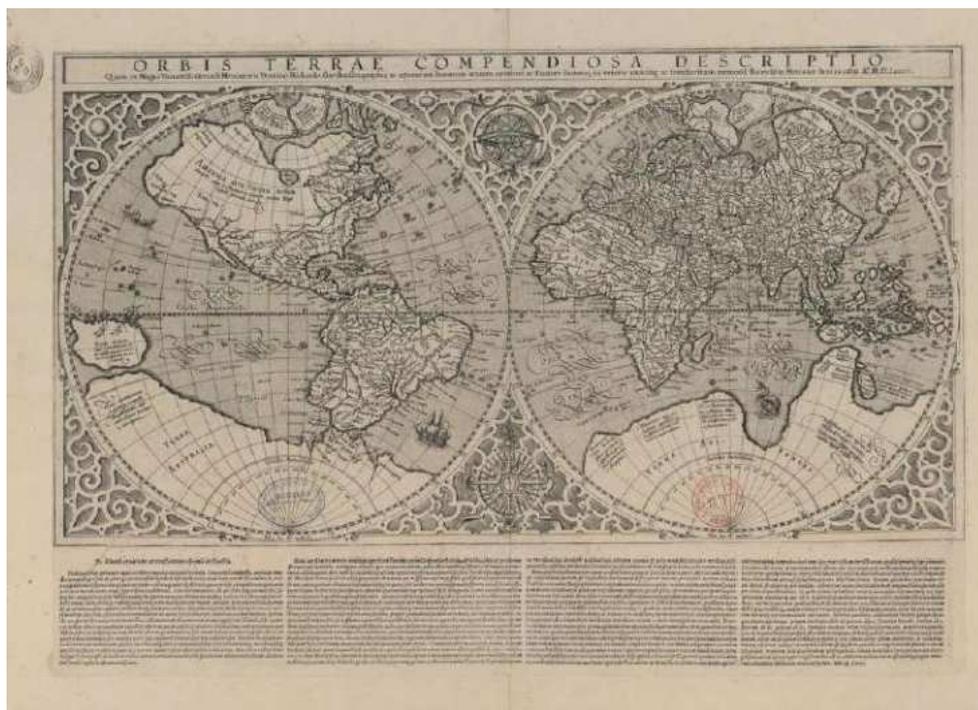
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10060149k>

**Annexe C.5 – MERCATOR Gérard, *Nova et aucta orbis terrae descriptio ad usum navigantium*, 1569**

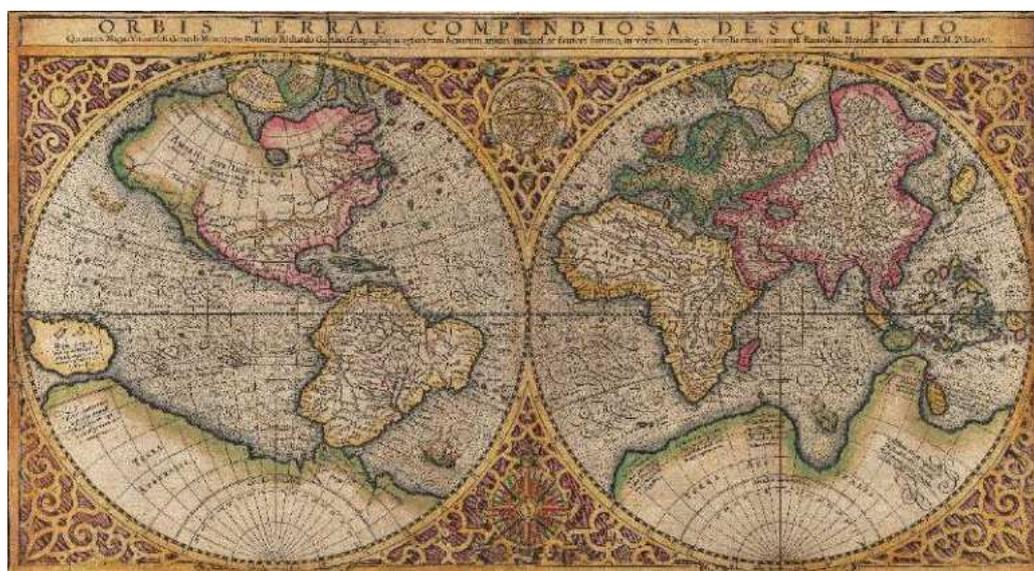


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**MERCATOR Gérard, *Nova et aucta orbis terrae descriptio ad usum navigantium* (...), 1 rouleau de 18 feuilles assemblées, Duysburgin, 1569, 200x133 cm. Conservée au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE-A-1064 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200344k>**

Annexe C.6 – MERCATOR Rumold, *Orbis terrae compendiosa descriptio*, 1587

**MERCATOR Rumold**, *Orbis terrae compendiosa descriptio* (...), Carte sans couleurs, Duisbourg, 1587 (original en 1569), 29x52 cm. Conservée au Département des cartes et plans à la BnF sous la cotation GE DD-2987 (69). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/O12148/btv1b8593182x>



**MERCATOR Rumold**, *Orbis terrae compendiosa descriptio* (...), Carte col, Duisbourg, 1587 (original en 1569), 29x52 cm. Chester Beatty Library Wep 4180.

Accessible via Wikipedia Commons :

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:World\\_map\\_\(Orbis\\_terrae\\_compendiosa\\_descriptio\)\\_CBL\\_Wep\\_4180.jpg?uselang=fr](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:World_map_(Orbis_terrae_compendiosa_descriptio)_CBL_Wep_4180.jpg?uselang=fr)

Annexe C.7 – ORTELIUS Abraham, *Theatrum orbis terrarum*, édition de 1574

Annexe C.7.1 - *Typus Orbis Terrarum* en pagination 1 - Source photographique : Gallica



Annexe C.7.2 - *Africa Tabula Nova* en pagination 4r - Source photographique : Gallica



Annexe C.7.3 : *Zelandia carum insularum exactissima et nova descriptio* en pagination 22 - Source photographique : Gallica

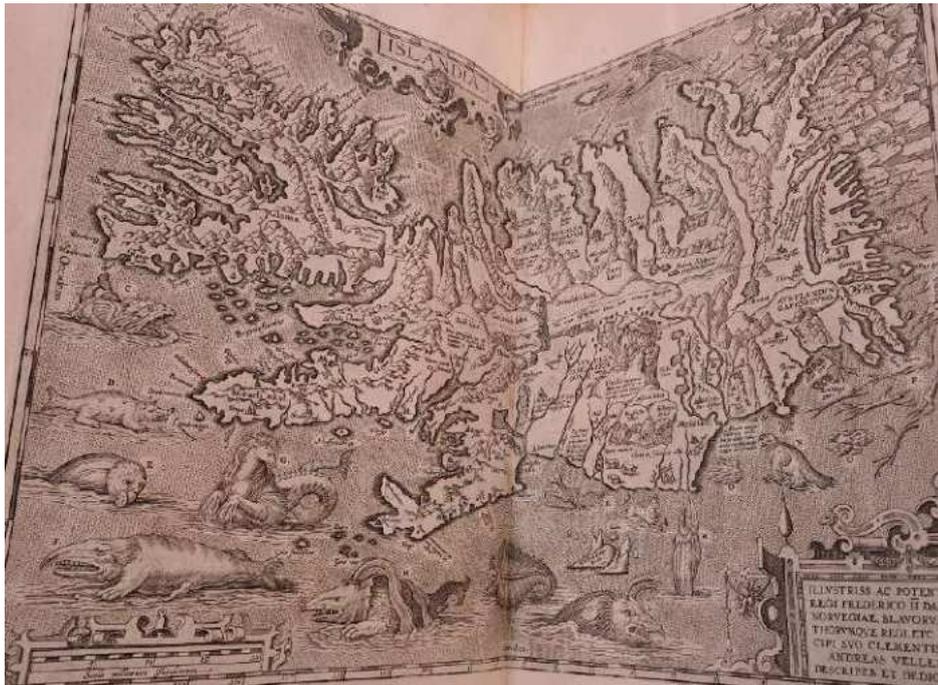


Annexe C.7.4 - *Indiae Orientalis isularumque adiacenti um typus* en pagination 63 - Source photographique : Gallica

**ORTELIUS Abraham**, *Theatrum orbis terrarum*, 9 ff. de pièces liminaires, dont 4 de tables. 70 cartes en couleur., 1574 (réédition de l'original de 1570). Conservée au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE-DD-2005 (RES).

Consultable sur Gallica à l'adresse suivante :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550096739>

Annexe C.7bis – ORTELIUS Abraham, *Islandia*, Theatrum (...), Edition 1603.

**ORTELIUS Abraham**, « Islandia », p. 106, *Theatrum orbis terrarum*, noir et blanc sur parchemin, 160 cartes en 240 feuillets, 1603 (réédition de l'original de 1570), Conservée à la Bibliothèque municipale de Lyon sous la cote Rés 24617 (01).

*Islandia* éditée en 1590, en couleur– domaine public – Lien Wikipedia Commons : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abraham\\_Ortelius-Islandia-ca\\_1590.jpg?uselang=fr](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abraham_Ortelius-Islandia-ca_1590.jpg?uselang=fr)



**Annexe C.8 – VAN LANGREN Arnold Florent, *Globe Terrestre*, 1630**

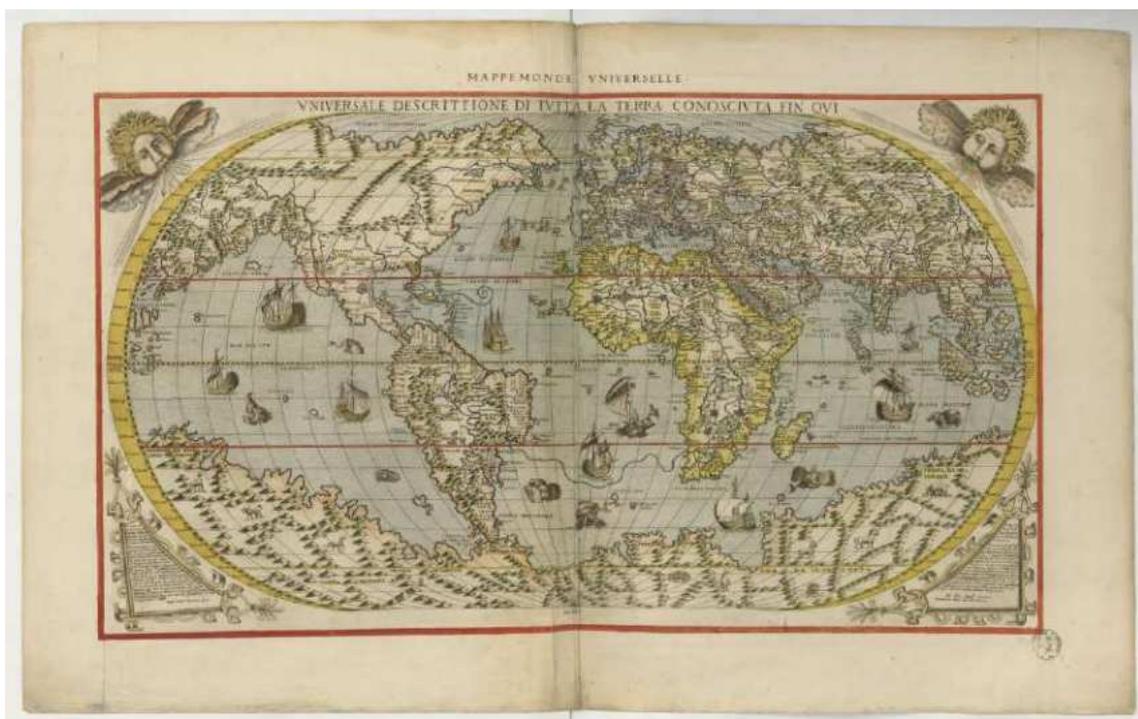
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**VAN LANGREN Arnold Florent, *Globe terrestre*, en coul., Amsterdam, 1630, diamètre de 52,5 cm. Conservée au Département des cartes et plans de la BnF sous la cote GE A-275 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante :**

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40752947b>

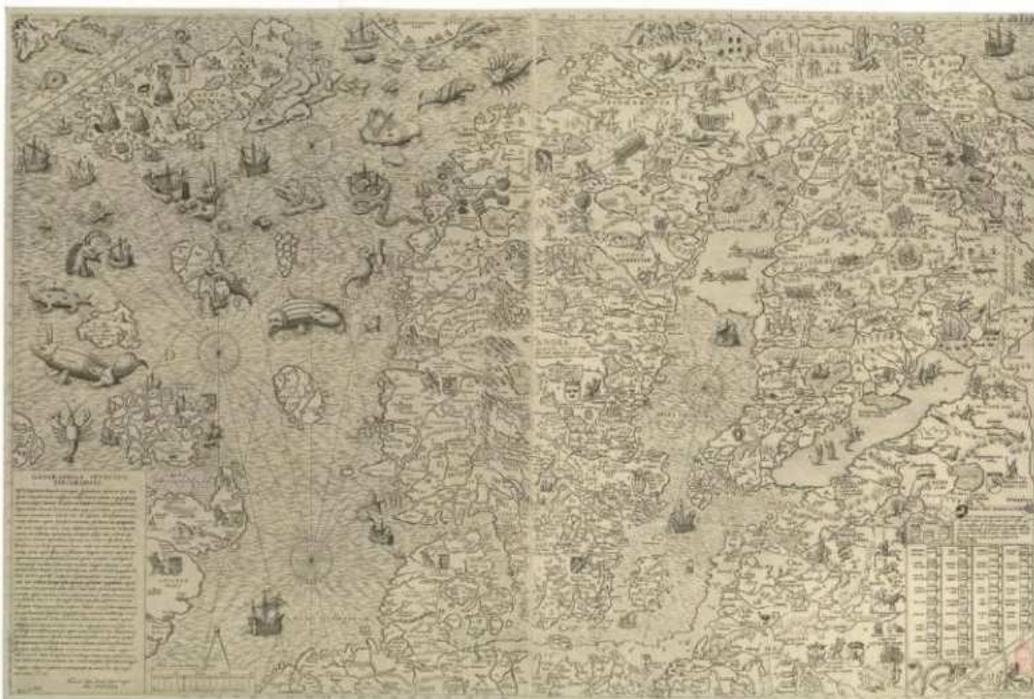
## D - CARTES MARITIMES MODERNES ET RECONNUES AUX PROVENANCES DIVERSES

**Annexe D.1** – FORLANI Paolo, *Universale descrizione di tutta la terra  
conosciuta fin qui*, 1566



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**FORLANI Paolo**, *Universale descrizione di tutta la terra fin qui*, gravure en couleurs, Venise, 1566. 43x76,6 cm, Conservée au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GR FOL-146 (2). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52511363z>

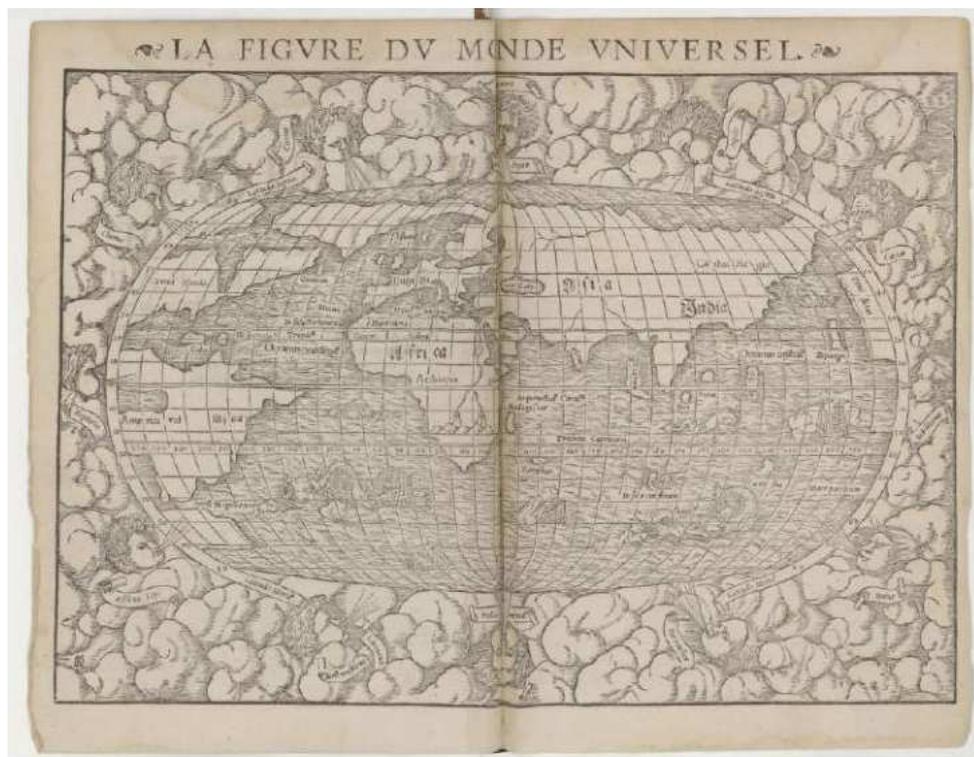
Annexe D.2 – MAGNUS Olaus, *Carta marina* (...), édition de 1572

**MAGNUS Olaus**, *Carta Marina et descriptio septem trionalium terrarum*, 1 feuille imprimée, Rome, 1572 (reproduite de l'édition de 1539), 680x530 mm. Conservée au Département des cartes et plans sous la cotation GE D-21807. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53058435h>



**MAGNUS Olaus**, *Carta Marina*, 1539, carte col, seconde édition de 1572 rehaussée en couleurs par Antoine Lafréry. En ligne à la Library of Congress - Domaine public – Lien : [https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl\\_03037/](https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl_03037/)

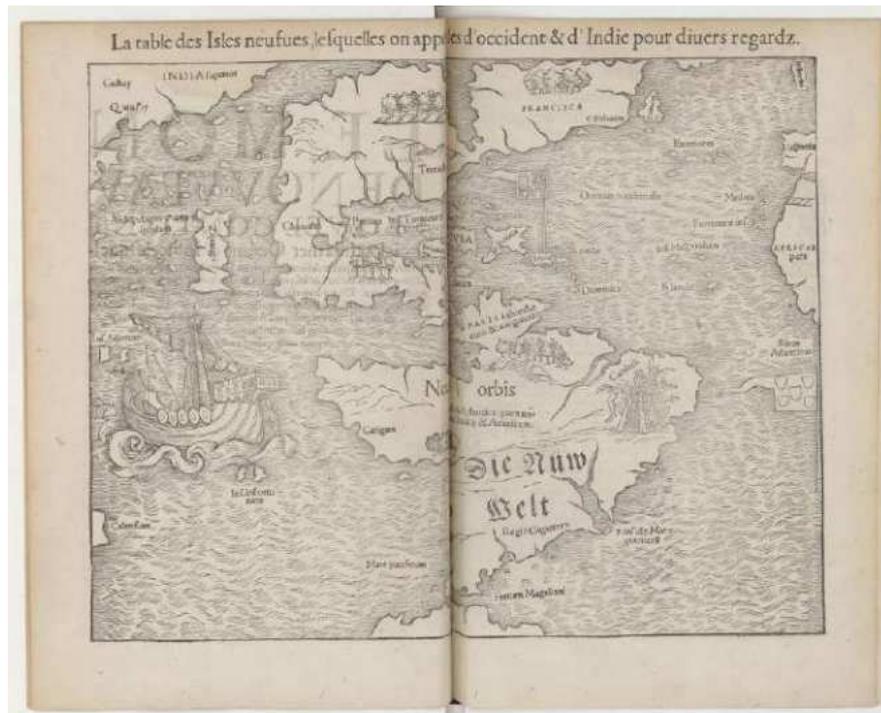
**Annexe D.3** – MÜNSTER Sébastien, *La Cosmographie universelle contenant la situation de toutes les parties du monde (...)*, 1556



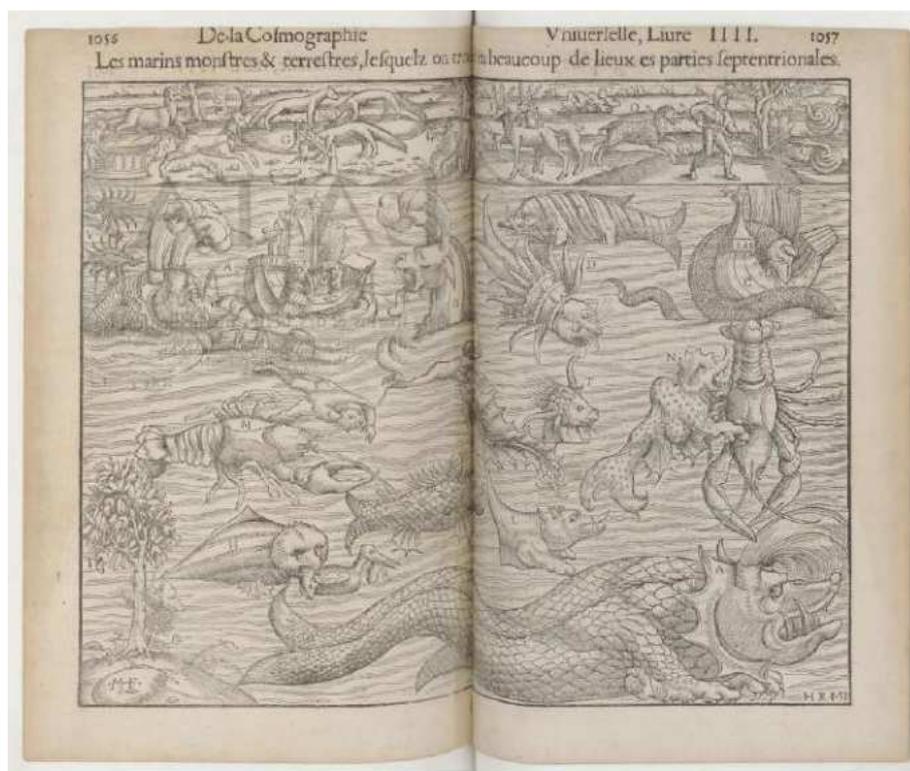
**Annexe D.3.1** : *La figure du monde universel* - en pagination I, vue 27 -  
Source photographique : Gallica



**Annexe D.3.2** : *La seconde table générale selon Ptolémée* - en pagination 2  
- Source photographique : Gallica



**Annexe D.3.3** - *La table des isles neuves (...)* en pagination 14bis, vue 71  
- Source photographique : Gallica



**Annexe D.3.4** - *Les marins monstres et terrestres, lesquels on trouve en beaucoup de lieux des parties septentrionales* - en pagination 1056-57 - Source photographique : Gallica

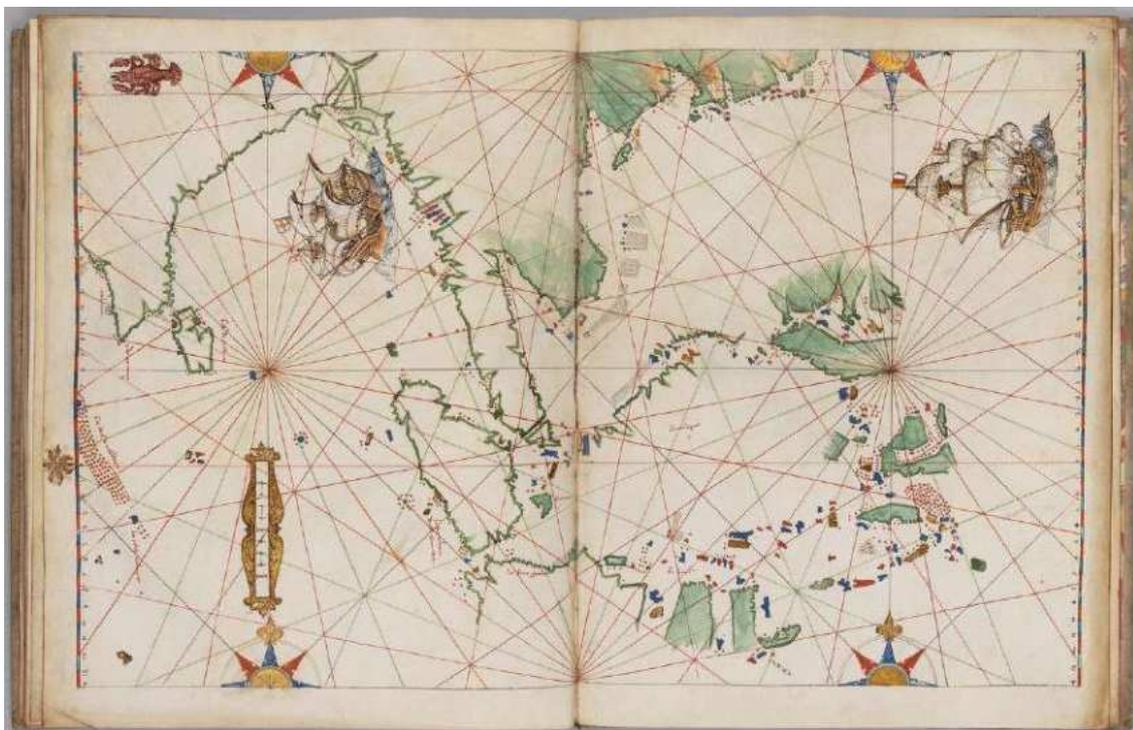
**MÜNSTER Sébastian**, *La Cosmographie universelle contentant la situation de toutes les parties du monde (...)*, 1 vol. et 14 pl., Bâle, 1556. Conservée au Département des cartes et plans sous la cotation GE FF-3058 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53247488t>

Annexe D.4 – OLLIVE François, *Carte particulière de la mer Méditerranée*, 1662

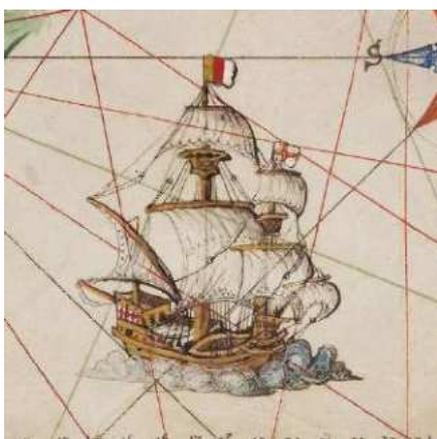
**OLLIVE François**, *Carte particulière de la mer Méditerranée*, ms. col sur vélin, Marseille, 1662, 117x195 cm. Conservée au Département des cartes et plans sous la cotation GE A-850 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b5906266z>

## E - AUTRES CARTES MARITIMES MODERNES NOTABLES

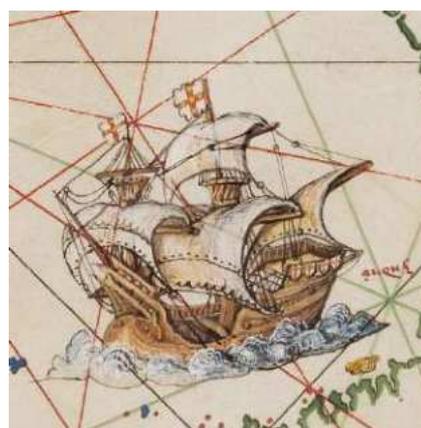
### Annexe E.1 – ANONYME, Carte de l'Asie du Sud-Est, 16<sup>e</sup> siècle



Annexe E.1.1 : Carte de l'Asie du Sud-Est, f. 23v-24 – Source photographique : Numelyo (Domaine public)



Annexe E.1.2 et E.1.3 :  
Zoom sur les différents  
navires de la carte -  
Source photographique :  
Numelyo (Domaine  
public)

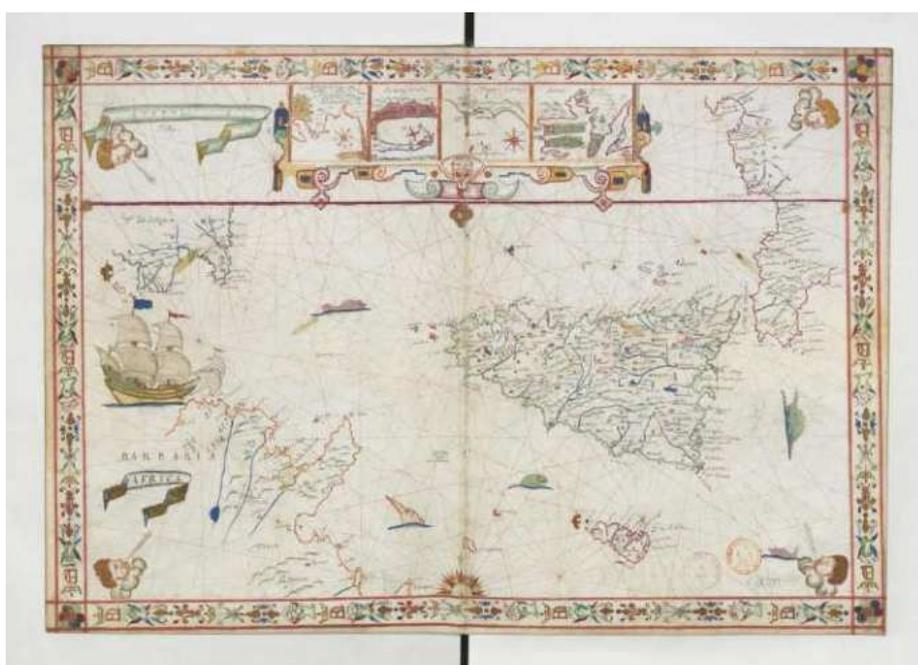


ANONYME, *Atlas portulan du monde*. ms. col. sur parchemin, 16<sup>e</sup> siècle, 38x28, 5 cm. F. 23v-24. Conservé à la BmL sous la cote ms 176. Consultable sur Numelyo à l'adresse suivante : [https://numelyo.bm-lyon.fr/BML:BML\\_02ENL01001Ms1763328](https://numelyo.bm-lyon.fr/BML:BML_02ENL01001Ms1763328)

## Annexe E.2 – AMBROSIN Charlat, Atlas nautique de la Mer Méditerranée (...), 1620



Annexe E.2.1 : Feuille n° 3 représentant la mer Méditerranée orientale –  
Source photographique : Gallica



Annexe E.2.2 : Feuille n° 4 qui représente la Mer Tyrrhénienne - Source  
photographique : Gallica

**AMBROSIN Charlat**, *Atlas nautique de la mer Méditerranée, de l'Océan Atlantique nord-est et d'une partie de la mer Noire*, ms. col. Sur vélin, 5 cartes, 47x67 cm, Marseille, 1620. Conservé au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE DD-2018 (RES). Consultable à l'adresse suivante :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b59010941>

**Annexe E.3 – BONAVENTURE & GRÉGOIRE De Lyon, *Globe terrestre*, 1701**



**Annexe E.3.1 :** Globe terrestre exposé à la BmL - Photographie : Guerillot



**Annexe E.3.2 :** Monstres et navires peuplent l'Océan Pacifique - Photographie : Guerillot

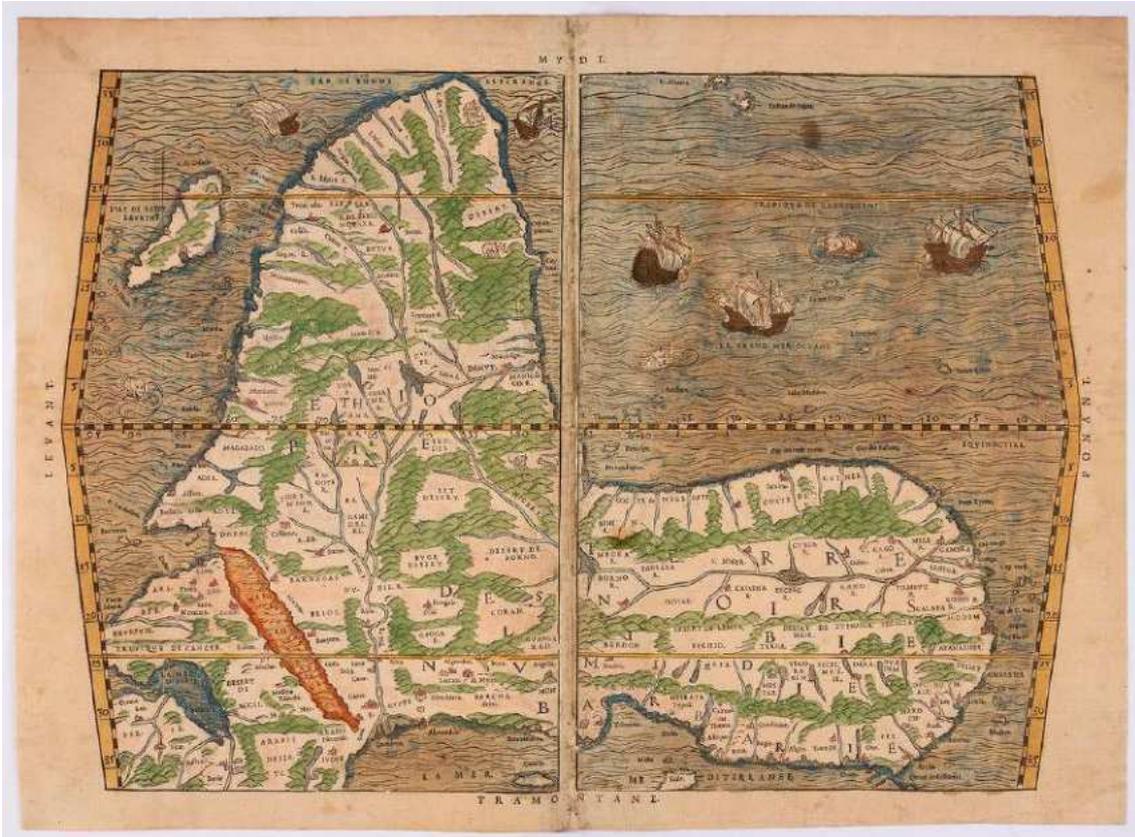


**Annexe E.3.3 :** Neptune, dieu des mers, se trouvant ici dans l'Océan Atlantique – Reproduction partielle du globe mise sous cadre - Photographie : Guerillot



**Annexe E.3.4 :** Cartouche ornée et décorative présente sur le globe - Reproduction partielle du globe mise sous

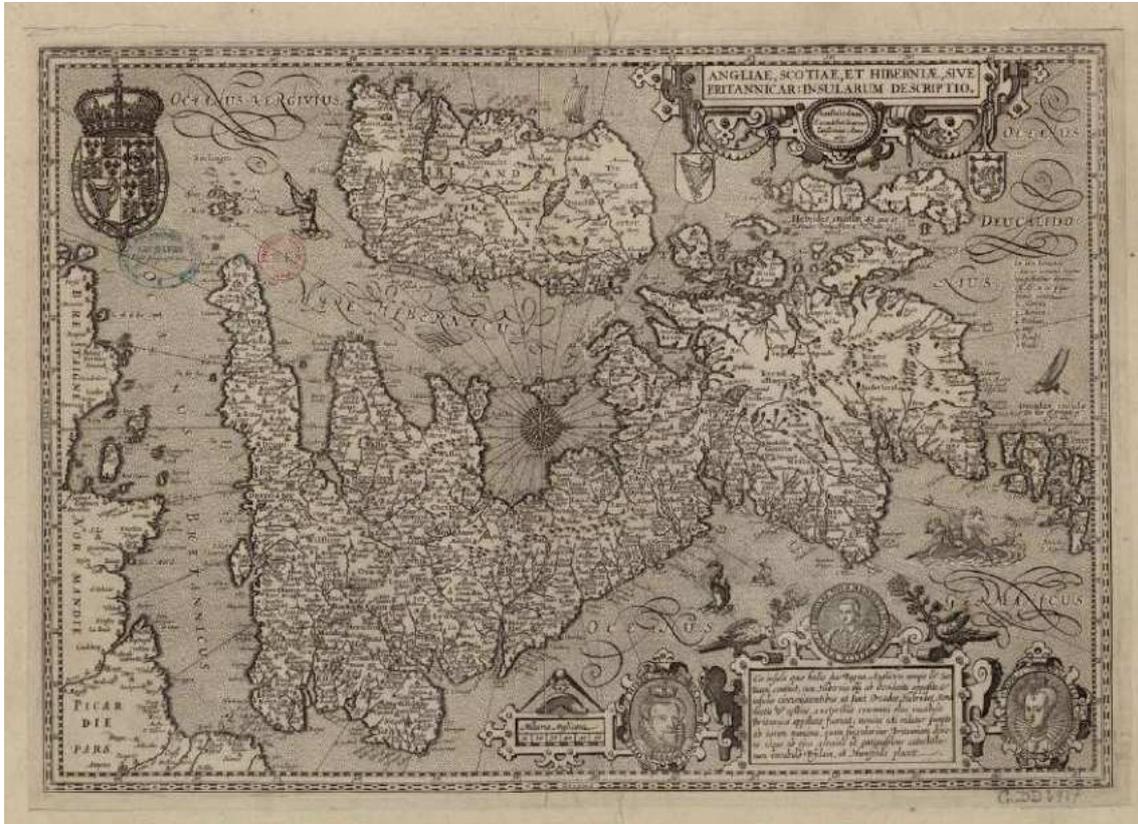
**BONAVENTURE de Lyon, MARCHAND Henri, *Globe terrestre*, globe col. 1701, diamètre de 1,70 m. Conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon – valorisé dans le cadre de l'exposition « Représenter le lointain : un regard européen » de 2024.**

Annexe E.4 – GASTALDI Giacomo, *Carte de l'Afrique*, 1556Annexe E.4 : GIACOMO Gastaldi, *Carte de l'Afrique* – Source photographique : Numelyo

**LÉON L'AFRICAIN**, *Historiale description de l'Afrique, tierce partie du monde : contenant ses royaumes, regions, villes, cités, châteaux et forteresses, îles, fleuves, animaux*, 1556. Conservé à la BML sous la cote Rés 157692.

Consultable sur Numelyo à l'adresse suivante : [https://numelyo.bm-lyon.fr/f\\_view/BML:BML\\_00GOO0100137001100751317](https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001100751317)

**Annexe E.5 – JANSSONIUS Johannes, *Angliae, Scotiae et Hiberniae, sive Britannicar. Insularum descriptio*, 1621**



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**JANSSONIUS Johannes, *Angliae, Scotiae et Hiberniae, sive Britannicar. Insularum descriptio*.** 1 carte imp., Amsterdam, 1621, 49,5 x 65 cm. Conservée à la BnF sous la cote MFICHE GE DD-2987 (1897). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530563340>

**Annexe E.6 – JANSZ Harmen & Marten, *Nova orbis terrarum geografica ac hydrographica (...)*, 1610**

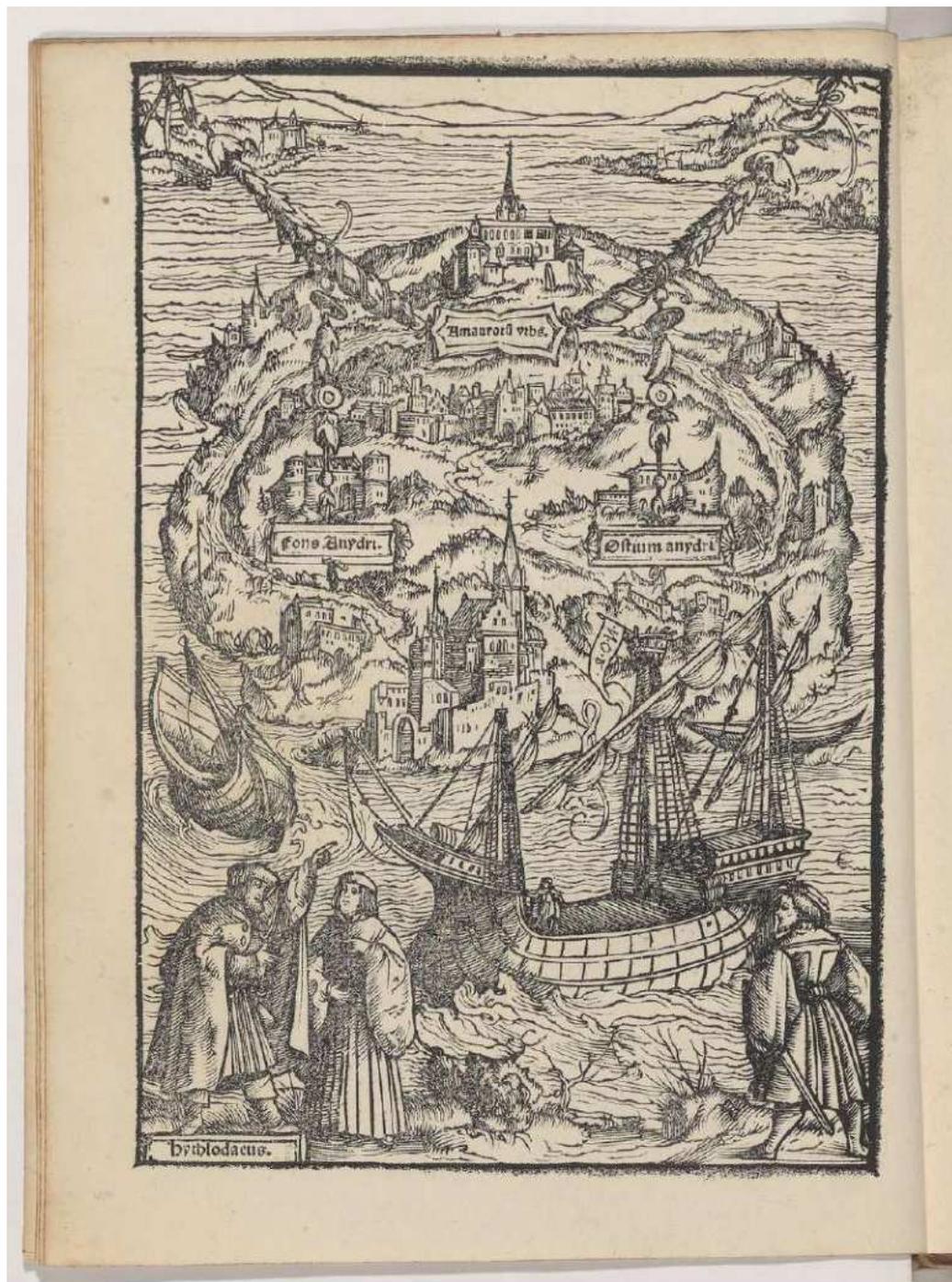


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**JANSZ Harmen & Marten, *Nova orbis terrarum geografica ac / hydrographica (...)*, 1 feuille, ms. col. sur vélin, Edam, 1610, 133x141 cm. Conservée au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE A-1048 (RES).**

Consultable sur Gallica à l'adresse suivante :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007078k>

Annexe E.7 – MORE Thomas, *Utopia* (...), 1518

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**MORE Thomas**, *De optimo reip, statu, deque nova insula Utopia* (...), 1 vol. imp., 1518, p. 12. Conservé à la BnF sous la cote 4-J-110. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1507934f/fl6.item#>

Annexe E.8 - SAXTON Christopher, *Atlas of England*, 1579

Annexe E.8.1 : Carte de Lancastriae anno dinni 1577 - en pagination 26 - Source photographique : Gallica



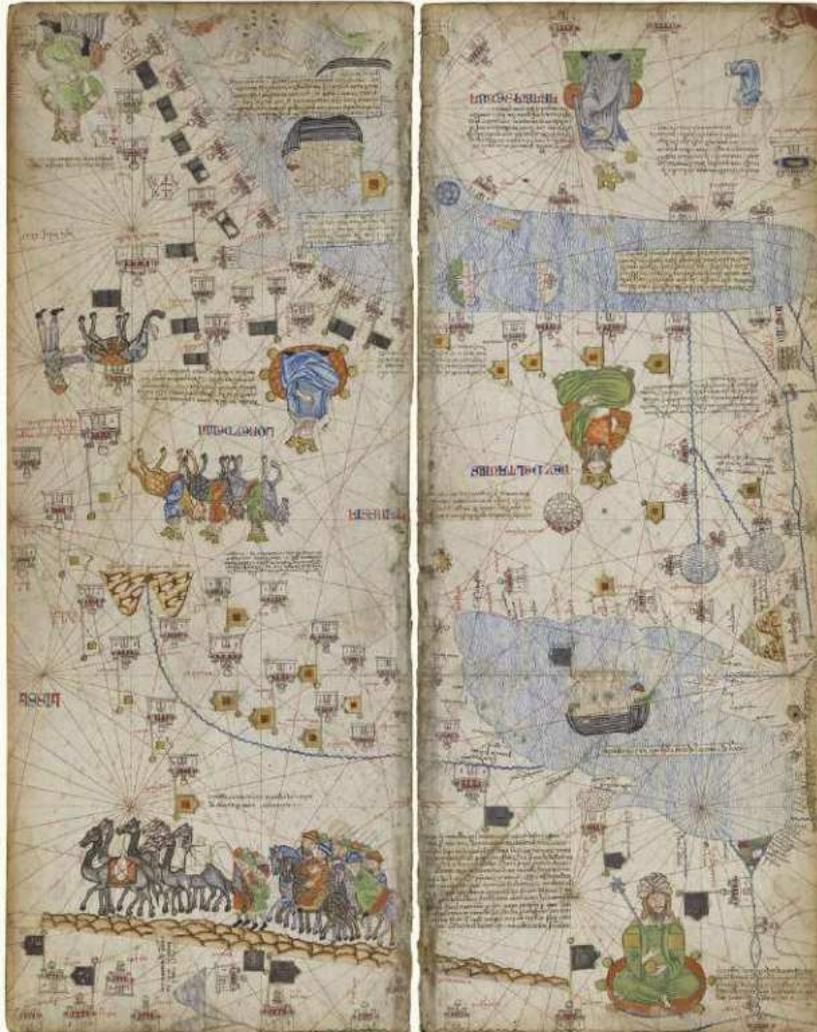
Annexe E.8.2 : Carte du nord-ouest de Pays de Galles et de l'île d'Anglesey - En pagination 35 - Source photographique : Gallica

**SAXTON Christopher**, *Atlas of England*, 1 vol. imp. en col., 1579. Conservé à la BnF sous la cote GE DD-1440 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007148q>

## F – LES CARTES MARITIMES MEDIEVALES ET PREMODERNES

**Annexe F.1** - CRESQUES Abraham, *Atlas de cartes marines dit « Atlas catalan »*, 1375



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Espagnol 30

**Annexe F.1** : Page 3 et 4 de l'Atlas de cartes marines d'Abraham Cresques – Des navires et personnages ornent déjà quelques cartes maritimes malgré la rareté de ce type de représentation à cette période - Source photographique : Gallica

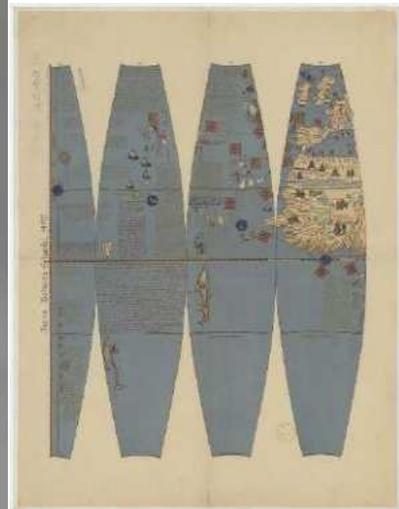
**CRESQUES Abraham**, *Atlas de cartes marines (Atlas catalan)*, ms. col sur vélin, vers 1375. 645x 250 mm. Conservé à la Bnf sous la cote Espagnol 30. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52509636n>

Annexe F.2 : BEHAIM Martin, *Globe terrestre*, 1492

Annexe F.2.1 : Globe terrestre reproduit en 1847 – Source photographique : Gallica



Annexe F.2.1 : Zoom sur le navire du globe terrestre - Source : Gallica



Annexe F.2.3 : Fuseaux d'une reproduction réalisée en 1908 par E. Ravenstein, Londres. Des navires, sirènes et créatures marines peuplaient déjà les eaux de ce document - Source Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53197140q>

**BEHAIM Martin**, *Globe terrestre*, 1 globe ms. et col., Nuremberg, 1847 (reproduction de l'original de 1492). 0,505 de diamètre. Conservé à la BnF sous la cote GE A-276. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55008737g>

**Annexe F.3 – MECIA DE VILADESTES, *Carte marine de l'Océan Atlantique Nord-Est, de la mer Méditerranée (...), 1413***



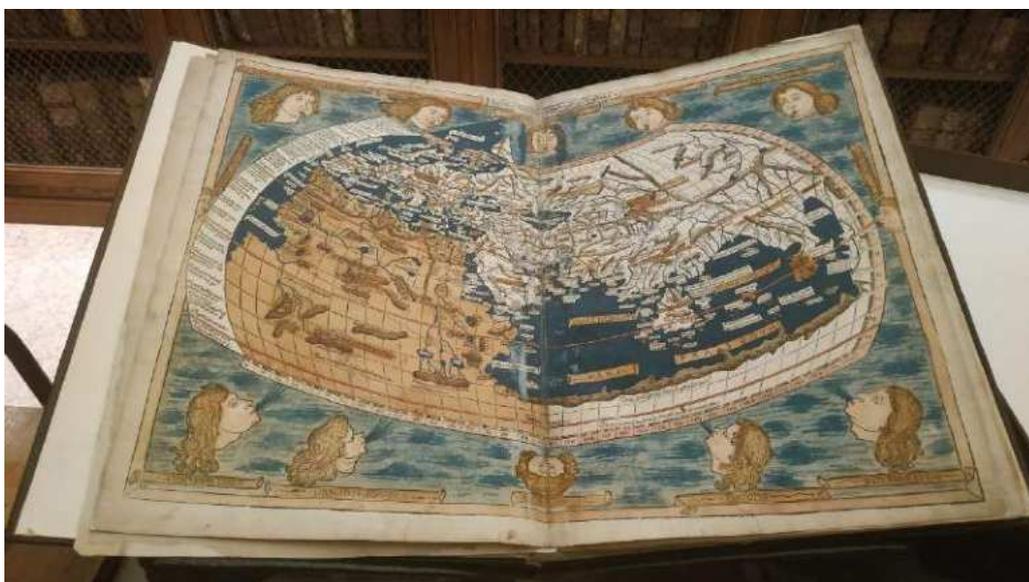
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

*Carte marine de l'océan Atlantique Nord-Est, de la mer Méditerranée, de la mer Noire, de la mer Rouge, d'une partie de la mer Caspienne, du golfe Persique et de la Mer Baltique en 1413 - Nous pouvons y apercevoir des lignes de rhumb mais aussi des navires et une baleine, fait encore très rare pour l'époque – Source : Gallica*

**MECIA DE VILADESTES, *Carte marine de l'océan Atlantique Nord-Est, de la mer Méditerranée, de la mer Noire, de la mer Rouge, d'une partie de la mer Caspienne, du golfe Persique et de la mer Baltique*, ms. col. sur vélin, enluminé. 1413, 84,5 x 118 cm. Conservé au Département des cartes et plans de la BnF sous la cote GE AA-566 (RES). Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007074s>**

Annexe F.4 - PTOLÉMÉE Claude, *Cosmographie*, Edition de 1482

Annexe F.4.1 - *Cosmographie* de Ptolémée de l'édition présente à la Médiathèque protestante - Photographie par Jean-Pierre Rosenkranz de la BNU



Annexe F.4.2 - Exemple de la *Cosmographie* de Ptolémée consulté à la Médiathèque protestante de Strasbourg - Photographie : Guerillot

**PTOLÉMÉE Claude**, *Cosmographie*. 1 vol. en coul, Ulm, Lienhart Holl, 1482.  
Collections de la Médiathèque protestant de Strasbourg – Sources  
photographiques : Rosenkranz / Guerillot

## G – LES FAC-SIMILES TIRES DE NOTRE CORPUS

### CARTOGRAPHIQUE

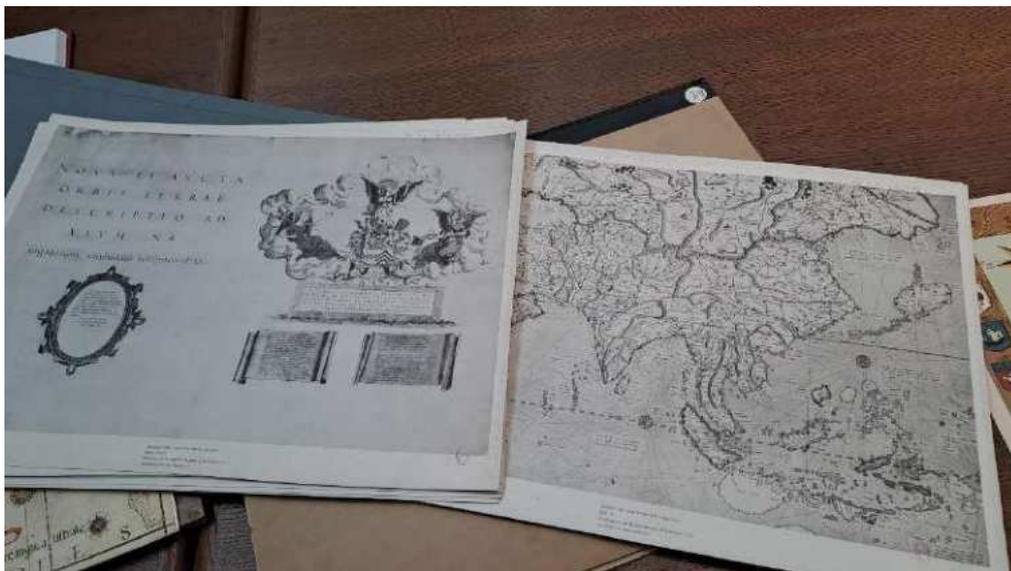
*Voir aussi l'annexe A.4 et F.2 pour d'autres fac-similés déjà ajoutés en annexe*

**Annexe G.1** – Fac-similé de 1852 tiré du *Planisphere* de Desceliers de 1550 (voir annexe B.2)

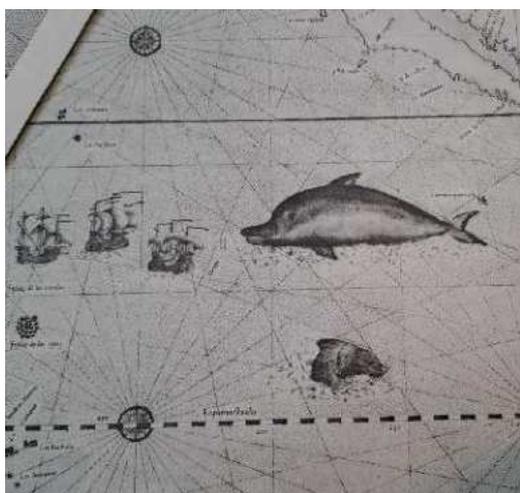


**RIMBIÉLINSKI E.**, *Mappemonde de Déceliers*. Mappemonde de peinture sur parchemin par ordre de Henri II, roi de France, 1 fle en coul., Paris, Kaepelin, 1852. Fac-similé conservé à la BnF sous la cote GE A-691. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52520478z>

**Annexe G.2** – Fac-similé de 1961 tiré de la *Nova et aucta orbis terrae descriptio* de Mercator (voir annexe C.5)



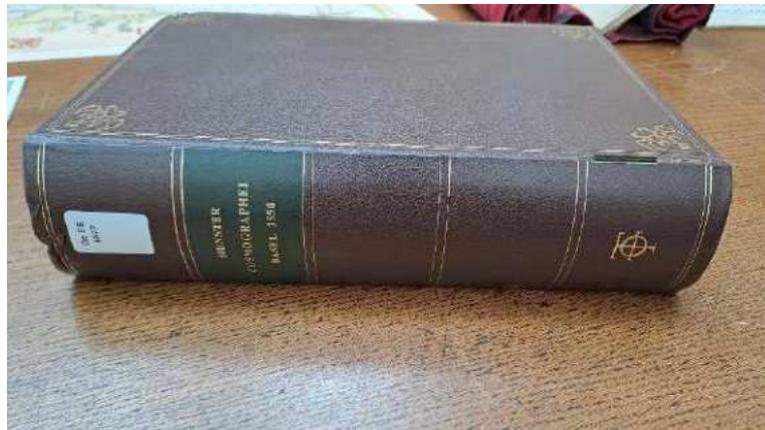
**Annexe G.2.1** : Reproduction de l'original sous différentes feuilles en très grand format facilitant la consultation - Source photographique : Guerillot



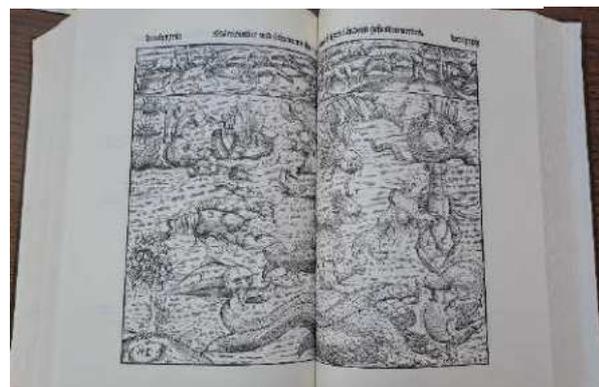
**Annexe G.2.2 et G.2.3** : Cela permet un rendu net plus détaillé pour consulter chaque détail de l'iconographie de Mercator – Source photographique : Guerillot

**MERCATOR Gérard**, *Nova et aucta orbis terrae descriptio (...)*, 13 feuilles, Rotterdam, Musée maritime, fac-similé de l'original de 1569 fait en 1961, BnF sous la cotation GE CC-1496 : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40611732h>

**Annexe G.3** – Fac-similé de 1968 extrait de la *Cosmographie universelle* de Münster (voir annexe D.3)



**Annexe G.3.1 et G.3.2** : Reliure qui se veut esthétiquement attrayante et faisant honneur à l'œuvre original – Source photographique : Guerillot



**Annexe G.3.3 et G.3.4** : Les cartes respectent le format original tant par la typographie textuelle descriptive que l'utilisation de la double page – Source photographique : Guerillot

**Annexe G.3.5** : L'écriture latine est retranscrite par voie photographique tout en respectant la mise en page de l'original entre les textes, les lettrines et les gravures – Source photographique : Guerillot



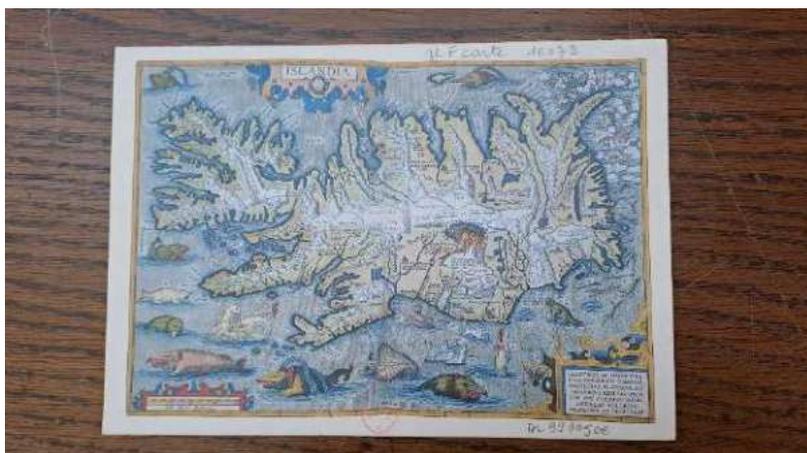
**MÜNSTER Sébastien**, *Cosmographie*, Illustrations et cartes, Amsterdam, Fac-similé tiré de l'original de 1559 fait en 1968, 1233 p., BnF sous la cote GE EE-4577 : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb44495683z>

**Annexe G.4** – Fac-similé de 1990 tiré de la *Carte de l’Océan Atlantique (...)* de Pierre de Vault (voir annexe B.6)



Ce fac-similé, plié en huit, est d’une grandeur considérable. Sa couleur tend à respecter l’attrait du support original de la carte de Pierre de Vault. Accompagnant un beau-livre aux dorures estampillées à froid, ce fac-similé pourrait être à usage décoratif – Source photographique : Guerillot

**PASTOUREAU Mireille**, *Voies océanes*, Paris, Hervas, 1990, 185 p. + 1 carte dépl. en coul.

Annexe G.5 – Fac-similé de 1999 de la carte *Islandia* d’Ortelius (annexe C.7Bis)

**Annexe G.5.1** – Le format de la reproduction est semblable à celui d’une carte postale. Les couleurs permettent de sublimer la diversité des créatures représentées – Source photographique : Guerillot



**Annexe G.5.2** – Le dos de la carte atteste l’utilisation de l’objet pour l’exposition « Trésors et merveilles » de la Bibliothèque Municipale de Clermont-Ferrand. Nous y apprenons aussi qu’elle est tirée de l’original conservé dans la même institution – Source :

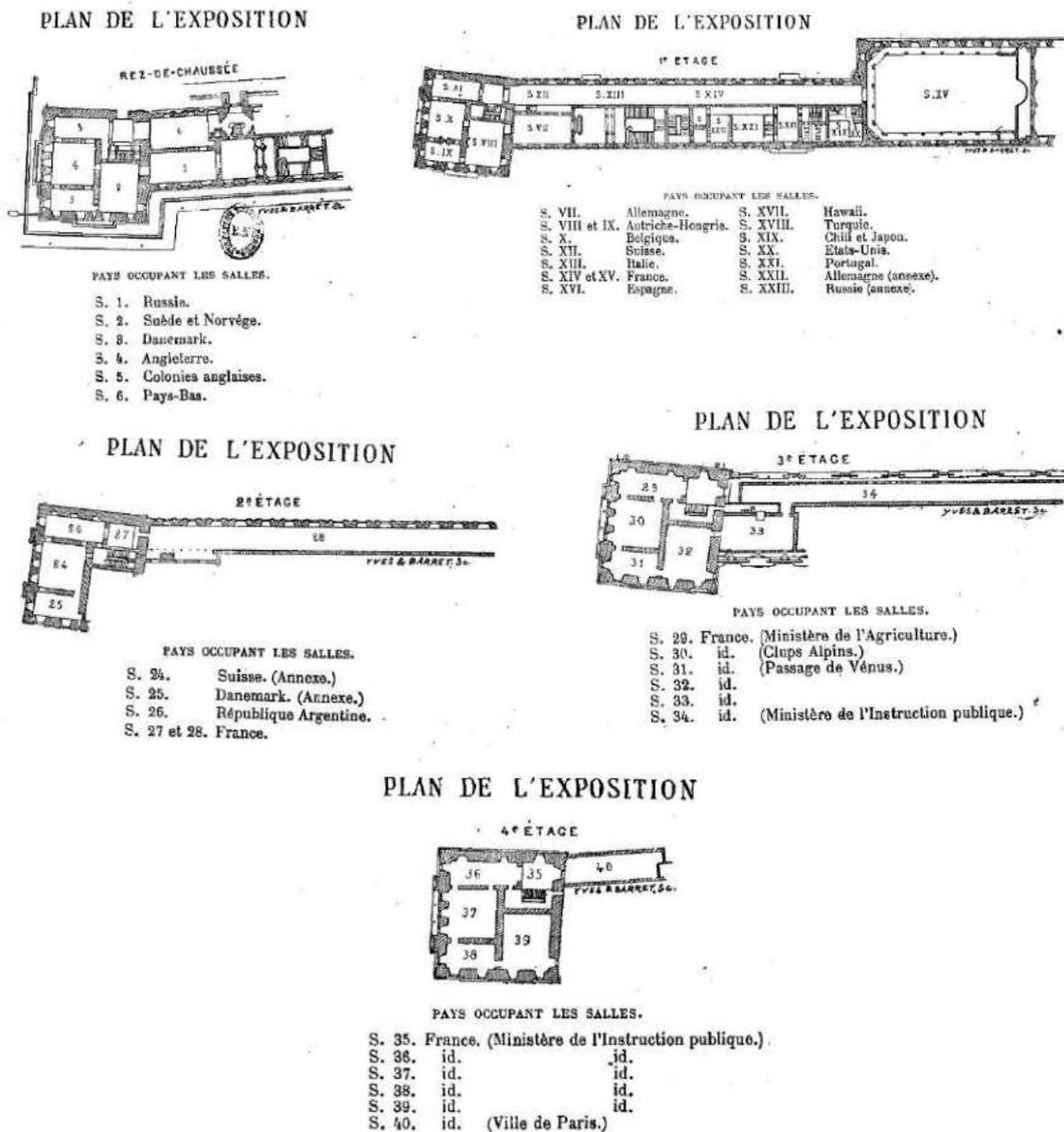


**Annexe G.5.3** – La carte se veut pliante à la même manière qu’une carte postale. C’était sans doute un objet vendu comme souvenir de l’exposition, faisant alors circuler l’image de cette carte auprès des acheteurs - Source photographique : Guerillot

**ORTELIUS Abraham, *Islandia***, reproduction photographique en coul, dépliant. fac-similé photographique. Fac-similé de 1999 tiré de l’original de 1603 conservée à la BMIU (cotation BMIU 2995). Conservé à la BnF sous la cote GE F CARTE-16073

## H – LES ELEMENTS RELATIFS AUX EXPOSITIONS

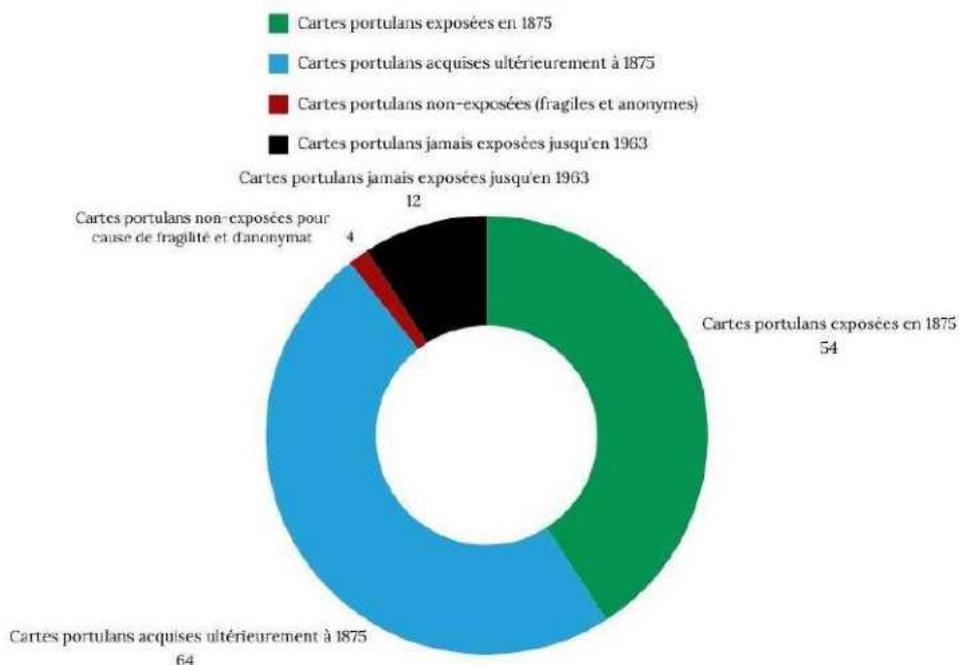
### Annexe H.1 - L'exposition du Congrès international de 1875 : Disposition architecturale



**FOURNIER Félix**, *Expositions. Catalogue général des produits exposés*, Congrès international des sciences géographiques. 2<sup>ème</sup> session, Paris, 1875. Conservé au Département des cartes et plans sous la cote 8-SG-11264 et consultable à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k375485j>

## Annexe H.2 – Une valorisation massive des portulans de la Bibliothèque nationale en 1875

Proportions des cartes nautiques sur vélin exposées en 1875 parmi les 132 cartes de la Bibliothèque nationale (avant l'unification administrative du XXe siècle)



La Bibliothèque nationale possédait 70 cartes portulans lors de l'exposition du Congrès international. Elle en exposa 54, les 16 autres étant soit trop récentes soit d'une trop grande fragilité (ou un manque de sources sur ces dernières). Cela montre toute la valorisation significative opérée autour des cartes maritimes à la fin du XIXe siècle.

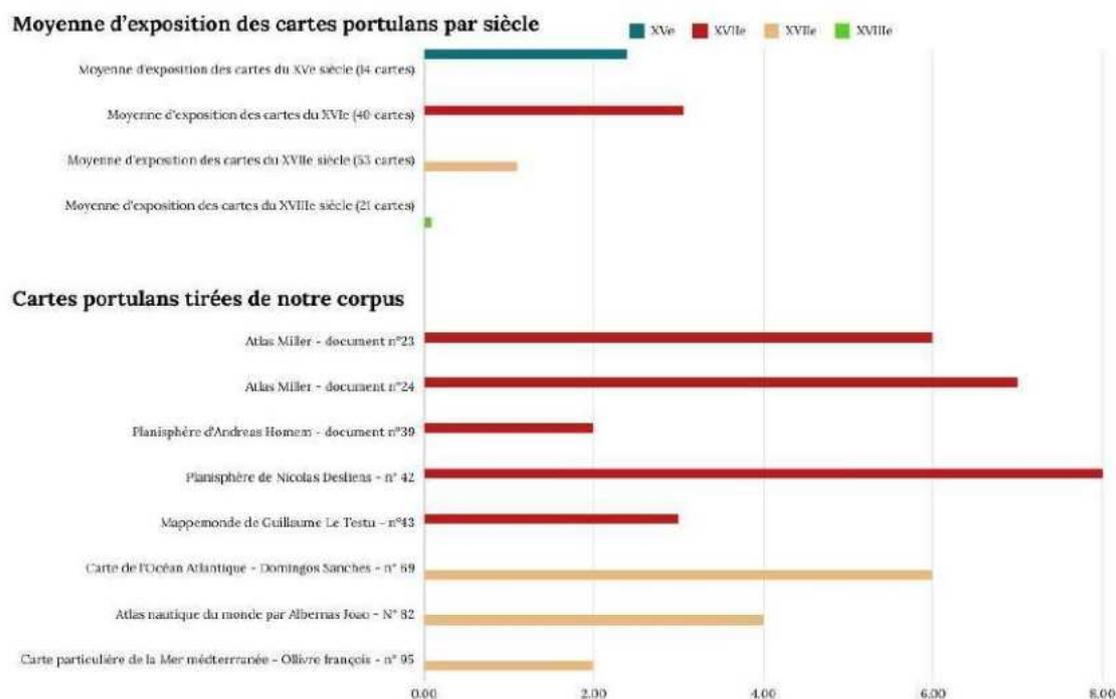
Réalisation du schéma : Guerillot

### Source utilisée

**FONCIN Myriem, DESTOMBES Marcel, LA RONCIERE de Monique,** *Catalogue des cartes nautiques sur vélin conservées au Département des cartes et plans*, Paris, Bibliothèque nationale, 1963, 315 p. Conservé au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation *001 Cart* en libre-accès.

## Annexe H.2bis – Schéma sur la valorisation iconographique des portulans

## Moyenne du nombre d'expositions parmi les 128 cartes portulans de la BnF entre 1875 et 1963 (hors cartes médiévales)



Nombre d'expositions moyenne des 128 cartes portulans de la BnF entre 1875 et 1963 – Réalisation du graphique : Guerillot

Il est ressorti de notre étude que les cartes ayant une fonction prestigieuse, ornées des motifs iconographiques (navires, monstres marins etc.) étaient exposées 2 à 3 fois plus que le reste des cartes portulans (qui sont pourtant déjà précieuses par leur matérialité). Est-ce un témoignage de cette sensibilité pour leur valeur prestigieuse mais aussi leur iconographie ?

**FONCIN Myriem, DESTOMBES Marcel, LA RONCIERE de Monique,**  
*Catalogue des cartes nautiques sur vélin conservées au Département des cartes et plans*, Paris, Bibliothèque nationale, 1963, 315 p. Conservé au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation *001 Cart* en libre-accès.

**Annexe H.3** – Exposer les cartes portulans à la BnF : Le cas de la Galerie Mazarin

La Galerie Mazarin constitue un espace d'exposition des beaux plus objets et documents de la Bibliothèque nationale de France. L'espace étant majestueux, il vient appuyer le caractère emblématique des objets qui y sont exposés. De la même façon que ces documents viennent renforcer l'aspect prestigieux de la grande galerie. Ouverte constamment au grand public sous achat d'un billet, les cartes portulans y sont particulièrement valorisées. Cela témoigne d'abord d'une valorisation toujours active de ces pièces cartographiques mais aussi une forme de reconnaissance patrimoniale par l'institution.



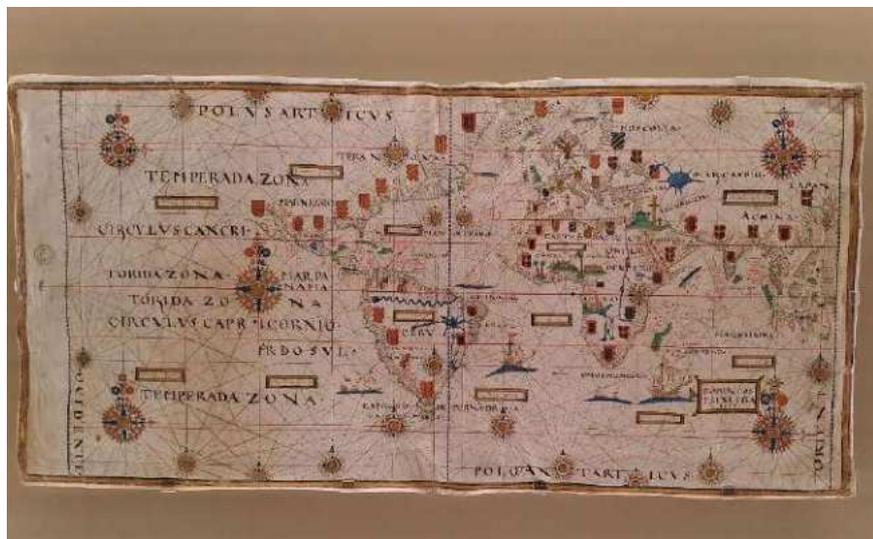
**Annexe H.3.1** : L'architecture impressionnante de la Galerie Mazarin - Photographie : Guerillot



**Annexe H.3.2** : Ecran interactif qui valorise l'Atlas Catalan de 1375 (annexe F.1) - Photographie : Guerillot



**Annexe H.3.3** : L'Atlas Miller de 1519 (annexe n°A.3) était exposé à la Galerie Mazarin en 2024 - Photographie : Guerillot



**Annexe H.3.4** : Le Planisphère de Domingos Teixeira de 1573 (annexe n°A.6) exposé en mars 2024 - Photographie : Guerillot



**Annexe H.3.5** : La carte cosmographique de Jean Cossin (annexe n°B.1), exposée en mars 2024 - Photographie : Guerillot

## Annexe H.4 – Promouvoir une exposition par l’imaginaire cartographique moderne : le cas de la BNU de Strasbourg en 2019

L'exposition « Hors du monde – la carte et l’imaginaire » de la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg a été valorisée par une vidéo promotionnelle réalisée avec iMovie. Cette production met en scène des cartes à l'esthétique de parchemins anciens pour présenter les axes thématiques de l'exposition, suggérant que l'exploration de l'imaginaire cartographique passe par l'examen des cartes de la période des grandes découvertes. L'institution privilégie particulièrement l'iconographie maritime et fantastique, mêlant cartes fictives et documents cartographiques contemporains, comme l'illustre la mise en valeur du *Theatrum orbis terrarum* d'Abraham Ortelius et fantastique.



H.4.1 : Carte artistique pour la vidéo – Bateau et monstre marin - Chaîne Youtube de la BNU – iMovie, Time code 0:14 (voir source ci-dessous)



H.4.2 : Carte artistique pour la vidéo – Serpent de mer, navire et vent soufflant - Chaîne Youtube de la BNU – iMovie, Time code 0:09 (voir source ci-dessous)



H.4.3 : Carte artistique créée pour la vidéo – Navire et créature marine - Chaîne Youtube de la BNU – iMovie, Time code 0:25 (voir source ci-dessous)



H.4.4 : Carte artistique créée pour la vidéo – Navire, rose des vents et sirène - Chaîne Youtube de la BNU – iMovie, Time code 0:58 (voir source ci-dessous)



H.4.5 : Naufrage d'une galère face à une baleine - Vidéo BNU – iMovie - Time code : 0:17 – Planche de l'Indiae Orientalis du *Theatrum orbis terrarum* d'Ortelius (annexe C.7)



H.4.6 : La Carte *Islandia* valorisée dans la vidéo - Vidéo BNU – iMovie - Time code : 0:17 – Planche *Islandia* du *Theatrum orbis terrarum* d'Ortelius (annexe C.7bis)

Lien de la vidéo Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=JZoyFm5Y2ZY>

12 juin 2019

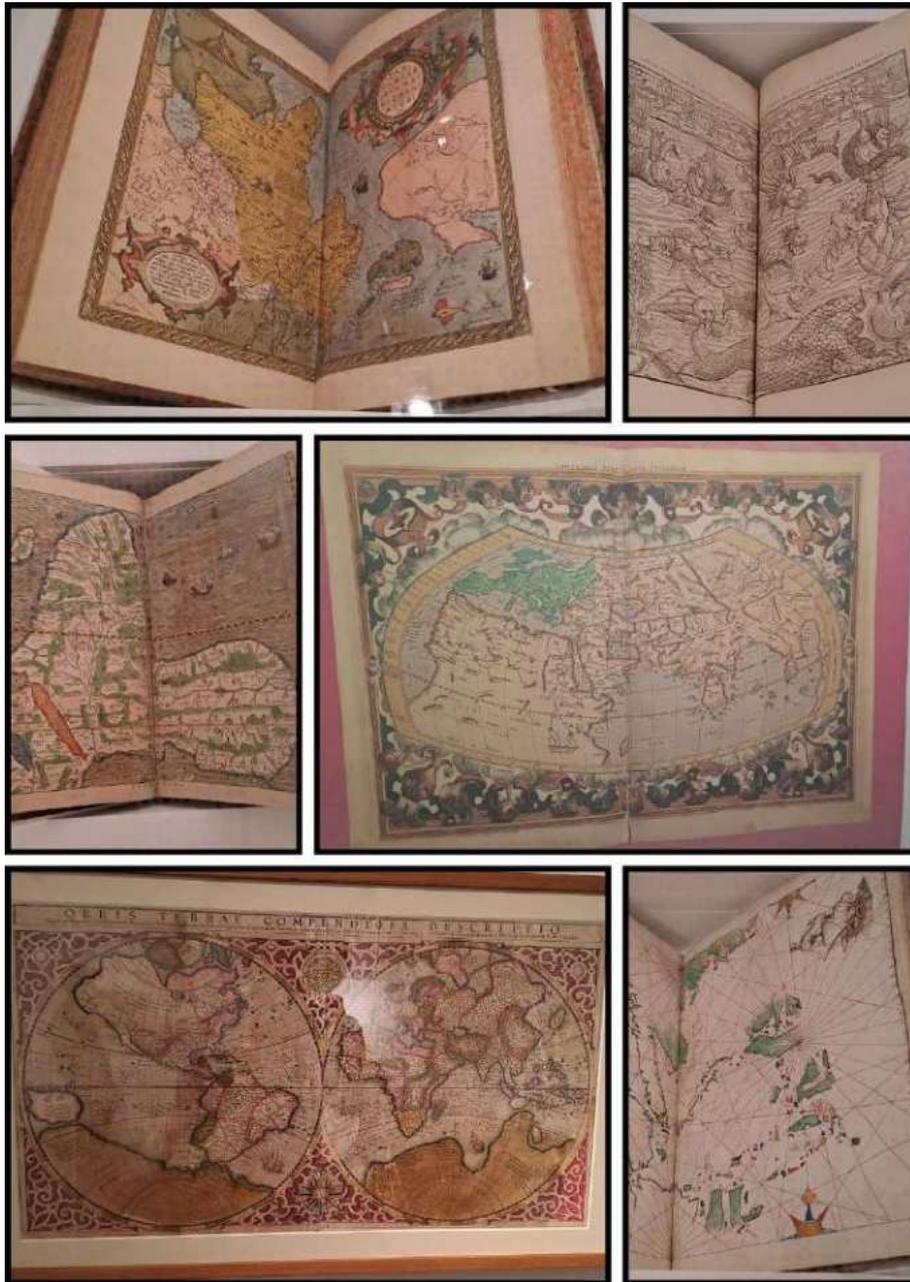
## Annexe H.5 – L'exposition « Représenter le lointain. Un regard européen » réalisée à la BmL en 2024

Cette exposition de la Bibliothèque municipale de Lyon s'inscrivait dans le cadre prestigieux de la 30e Conférence internationale sur l'histoire de la cartographie (ICHC), qui s'est tenue dans la capitale des Gaules du premier au cinq juillet 2024. Saisissant cette opportunité scientifique majeure, l'institution lyonnaise a choisi de mettre en lumière une sélection de ses collections consacrées à la thématique du lointain. L'exposition s'articulait autour de trois volets explorant différentes approches de l'appréhension de la distance géographique et culturelle. Le corpus présenté privilégiait largement la cartographie moderne, notamment maritime, dont une part significative arborait cette riche iconographie ornementale caractéristique de l'époque. Ces représentations de monstres marins, d'embarcations et de roses des vents contribuent aujourd'hui encore à nourrir l'imaginaire collectif contemporain, processus de transmission culturelle que l'institution a renforcé par la conception de dispositifs ludiques et d'activités interactives proposés lors de l'inauguration.

### Annexe H.5.1 : Le cadre de l'exposition, durant une visite guidée – Photographie : Guerillot



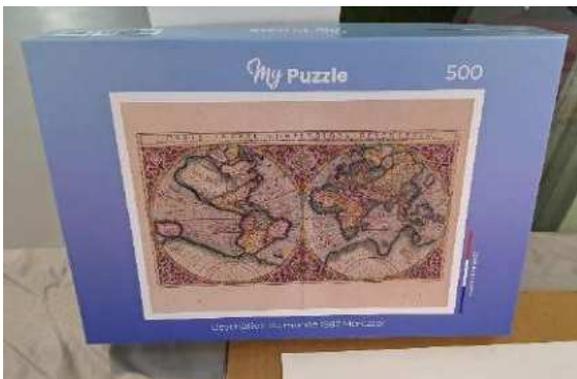
**Annexe H.5.2 : Quelques objets reconnaissables de notre corpus –  
Photographie : Guerillot**



De haut en bas, et de gauche à droite :

- **ORTELIUS Abraham**, « Planche Tartaria sive magni Chami regni (...) » tirée de *Theatrum orbis terrarum* – Conservée à la BmL Rés 23567 - voir l'annexe C.7
- **MUNSTER Sébastien**, « Planches exposées sur Les Monstres marins et terrestres (...) » de la *Cosmographie universelle* – BmL Rés 23576 - voir l'annexe D.3.4
- **GASTALDI Giacomo**, « Carte de l'Afrique », Dans : *Historiale description de l'Afrique* par Léon l'Africain en 1556 – Conservée à la BmL Rés 157692- voir l'annexe E.4
- **PTOLEMEE Claude**, *Cosmographie*, édition par Mercator en 1578 – BmL Rés 23561 - voir l'annexe F.4 pour une autre édition
- **MERCATOR Rumold**, *Orbis terrae compendiosa descriptio* (...) en 1587 (édition de 1609) – BmL Rés 5216 - voir l'annexe C.6
- **ANONYME**, « Carte de l'Asie du Sud-Est ». Dans *l'Atlas nautique du monde* du 16e – BmL ms 176 - voir l'annexe E.1

## Annexe H.5.3 - Des jeux pour l'inauguration de l'exposition – Photographie : Guerillot



Un puzzle sur le modèle de l'Orbis Terrae Compendiosa descriptio de Rumold Mercator de 1587. Le personnel s'est aidé des services de My Puzzle pour fabriquer celui-ci. - voir l'annexe C.6



Deux adolescent·e·s en train de finaliser le puzzle durant l'inauguration. Chacun participait à plusieurs périodes de l'ouverture – Photographie : Guerillot



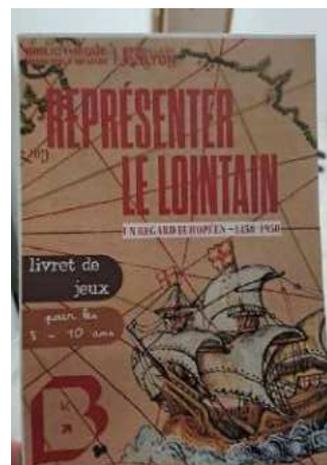
Les modèles utilisés pour fabriquer les magnets et les pin's. Il est alors possible de ramener chez soi les navires dessinés sur les planches d'Ortelius, de Gastaldi ou de l'Atlas nautique du monde - voir l'annexe C.7, E.1, E.4



La réalisation de pin's, aidée par le personnel de la BmL. Le jeune garçon est en train de voir la mise en forme de son magnet



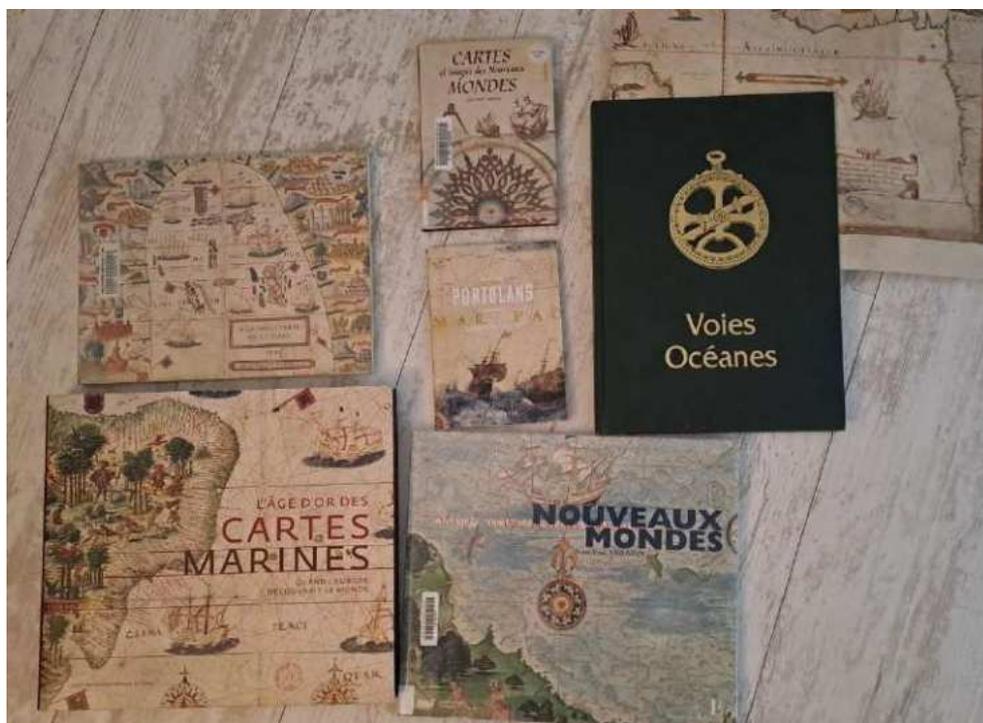
Le jeu des sept différences ou Memory. Il est possible d'y retrouver la sphère armillaire de Rumold Mercator (annexe C.6, ou encore ce navire tiré de la Carte de l'Asie du Sud-Est (voir l'annexe E.1)



Petit livret de jeu distribué auprès des enfants durant l'inauguration. Il est aussi retrouvable dans l'exposition par la suite. Dessus, nous pouvons y observer un navire à voiles portugaises de la Carte de l'Asie du Sud-Est (voir l'annexe E.1)

## I – VALORISER LA CARTOGRAPHIE MODERNE PAR LE LIVRE

### Annexe I.1 – Les ouvrages de la BnF sur les portulans



Plusieurs ouvrages consacrés à la valorisation des cartes-portulans, tous publiés sous la plume de membres de la Bibliothèque nationale de France, témoignent de l'intérêt institutionnel pour ce patrimoine cartographique. L'analyse des couvertures révèle aussi une stratégie éditoriale singulière. Ces publications s'approprient visuellement les cartes-portulans elles-mêmes, puisant dans un corpus qui s'étend des créations de Guillaume Le Testu aux œuvres d'Herritz, en passant par le célèbre Atlas Miller. Cette démarche constitue un vecteur efficace de diffusion des motifs iconographiques caractéristiques des cartes-portulans, participant ainsi à leur circulation dans l'espace éditorial contemporain et à leur ancrage dans l'imaginaire collectif.

**HOFMANN Catherine, RICHARD Hélène VAGNON Emmanuelle (dir.)**, *L'âge d'or des cartes marines : Quand l'Europe découvrait le monde*, Catalogue de l'exposition ayant eu lieu du 23 octobre 2012 au 27 janvier 2013 à la BnF, Paris, Seuil, BnF Editions, 2012, 256 p.

**LA RONCIERE Monique, MOLLAT DU JOURDIN Michel**, *Les portulans : cartes marines du XIIIe au XVIIe siècle*, Paris, Nathan ; Fribourg, Office du livre, 1984, 295 p.

**LE RIDER Georges (préface)**, *À la découverte de la terre : dix siècles de cartographie (...) : trésors du Département des cartes et plans*, exposition Paris de mi-juillet 1979, Paris, BNF, 1979, 122 p.

**LE ROY LADURIE Emmanuel**, *Voies océanes*, Paris, Hervas, 1990, 185 p. + 1 carte dépl. en coul.

**SARAZIN Jean-Yves**, *Cartes et images des nouveaux mondes*, Paris, Gallimard, 2012, Non paginé

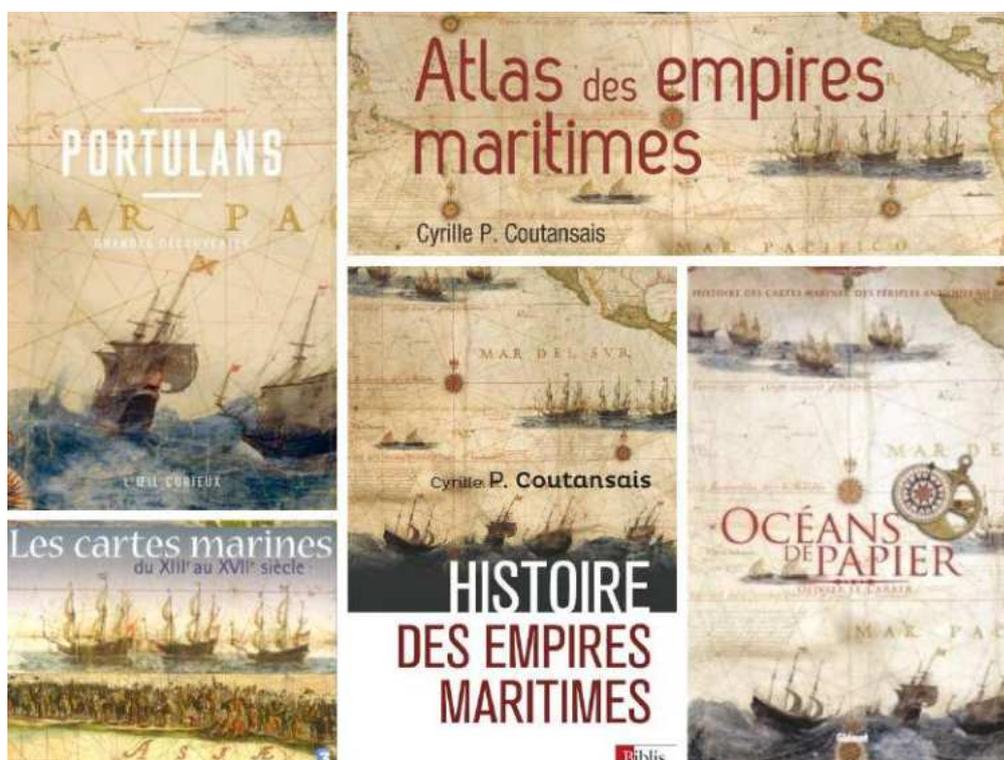
**SARAZIN Jean-Yves**, *Nouveaux Mondes*, Paris, Bibliothèque nationale de France : Bibliothèque de l'image, 2012, 84 p.

**SARAZIN Jean-Yves**, *Portulans : Grandes découvertes*, Paris, BnF Editions, 2016, 46 p.

## Annexe I.1bis – Des documents qui font l’objet de plusieurs couvertures

Le programme de recherche et de numérisation des cartes-portulans mené entre 2010 et 2012 a considérablement facilité l'accès à ces documents cartographiques, processus amplifié par l'intégration de ces ressources dans la bibliothèque numérique patrimoniale Gallica. Cette démocratisation de l'accès aux images cartographiques a favorisé l'émergence de formes subtiles de valorisation, notamment par leur réappropriation sur les couvertures d'ouvrages contemporains. Pour illustrer ce phénomène de circulation iconographique, deux cas d'étude ont été retenus : la carte du Pacifique d'Hessel Gerritsz et la *Cosmographie universelle* de Guillaume Le Testu, qui exemplifient cette translation du patrimoine cartographique numérisé vers l'espace éditorial actuel.

### Mar del Sur. Mar del pacifico par Hessel Gerritsz (1522) – voir l’annexe C.2



**COUTANSAIS Cyrille P.**, *Atlas des empires maritimes*, Paris, CNRS Editions, 2013, 289 p.

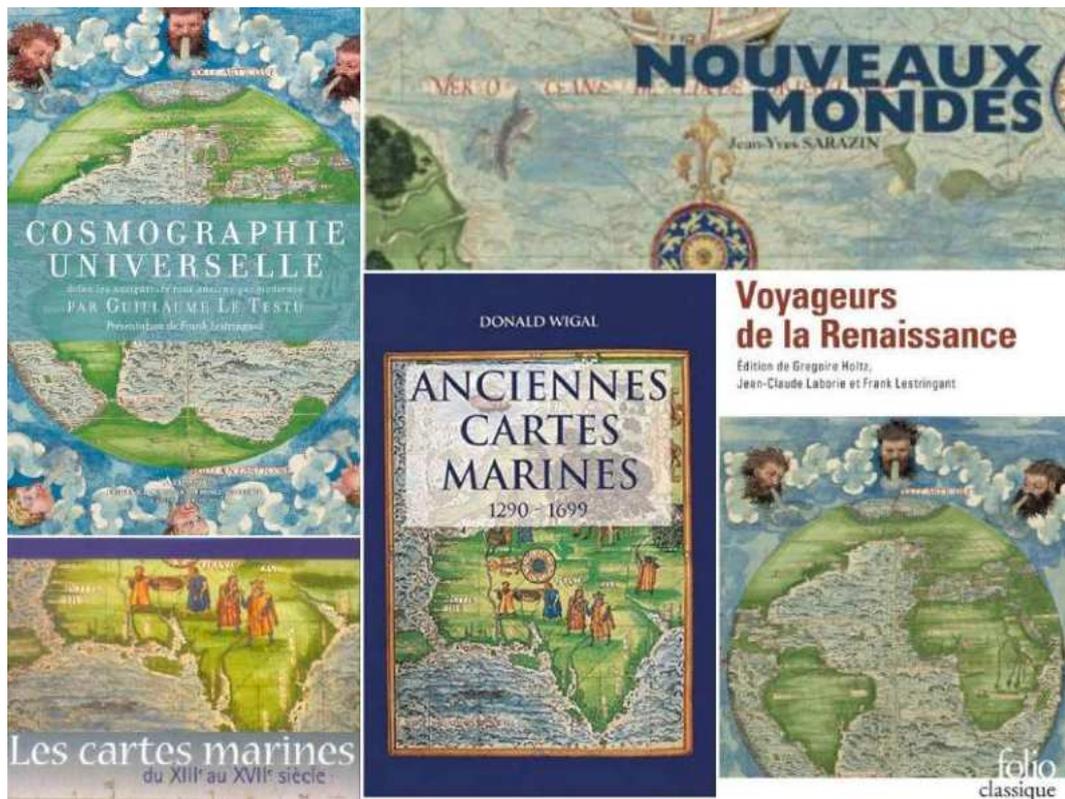
**COUTANSAIS P. Cyrille**, *Une histoire des empires maritimes*, Paris, CNRS éditions, 2016, 188 p.

**LE CARRER Olivier**, *Océans de papier*, Grenoble, Glénat, 2006, 128 p.

**MOLLAT DU JOURDIN Michel**, *Les cartes marines du XIIIe au XVIIe siècle*, Paris, Editions Nathan 2004, 95 p.

**SARAZIN Jean-Yves**, *Portulans : Grandes découvertes*, Paris, BnF Editions, 2016, 46 p.

Cosmographie universelle par Guillaume Le Testu (1555)



**MOLLAT DU JOURDIN Michel**, *Les cartes marines du XIIIe au XVIIe siècle*, Paris, Editions Nathan 2004, 95 p.

**WIGAL Donald**, *Anciennes cartes marines 1290-1699*, New-York, Parkstone Press, 2000, 264 p.

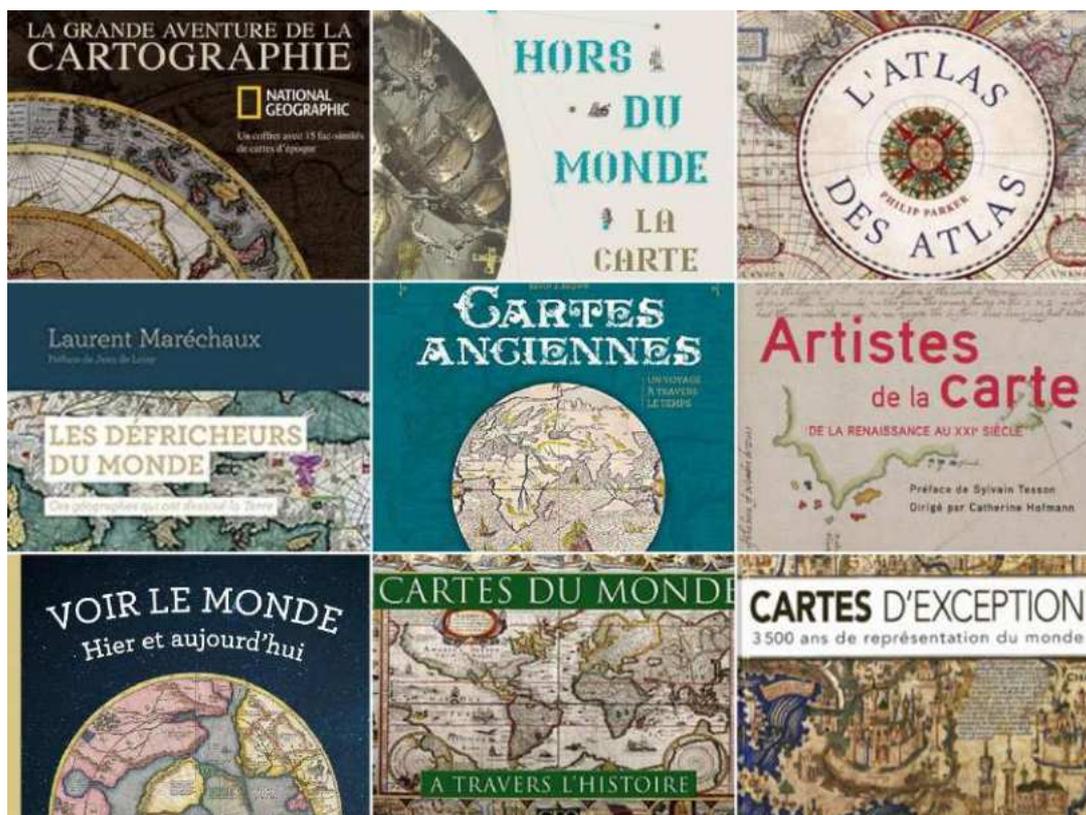
**LABORIE Jean-Claude, LESTRINGANT Frank**, *Voyageurs de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2019, 576 p.

**LESTRINGANT Frank**, *Cosmographie universelle : selon les navigateurs tant anciens que modernes par Guillaume Le Testu*, Paris, Arthaud, 2012, 239 p

**SARAZIN Jean-Yves**, *Nouveaux Mondes*, Paris, Bibliothèque nationale de France : Bibliothèque de l'image, 2012, 84 p.

Il convient néanmoins de souligner que ces ouvrages maintiennent une cohérence thématique étroite avec leur iconographie de couverture, traitant invariablement de sujets directement liés aux cartes-portulans. Qu'il s'agisse d'études consacrées à la cartographie marine modernes, d'empires maritimes ou d'explorations de la Renaissance, cette réappropriation visuelle s'inscrit dans une démarche de contextualisation rigoureuse. Cette observation soulève cependant une interrogation plus large.

## Annexe I.2 – La question des beaux-livres et leur couverture



Les beaux-livres consacrés à la cartographie adoptent généralement une approche historique panoramique, tout en accordant néanmoins une place privilégiée à la cartographie maritime de l'époque moderne. Cette production éditoriale révèle l'existence d'un processus de canonisation qui consacre certaines figures tutélaires de la discipline, à l'instar de Mercator, Ortelius ou encore Blaeu, dont les œuvres font l'objet d'une mise en valeur récurrente.

L'ensemble de ces neuf ouvrages, caractérisés par leur format imposant, adopte une stratégie visuelle convergente en s'appropriant l'esthétique des cartes anciennes pour leurs couvertures, privilégiant notamment les productions de l'époque moderne. Cette uniformité dans les choix iconographiques témoigne d'une conception partagée de ce que doit incarner visuellement le patrimoine cartographique dans l'espace éditorial contemporain.

**BOHN Annick, CITERIN Gwénaél (dir.),** *Hors du monde : la carte et l'imaginaire*, Catalogue de l'exposition ayant eu lieu du 18 mai 20 octobre 2019 à la BNU, Strasbourg, BNU Editions, 2019, 186 p.

**BROTTON JERRY,** *Cartes d'exception : 3.500 ans de représentation du monde*, Paris, Géo, 2023, 256 p.

**BROWN Kevin J.,** *Cartes anciennes : un voyage à travers le temps*, Grenoble, Glénat, 2017, 207 p.

**DESBOIS Henri,** *Voir le monde : hier et aujourd'hui*, Paris, Circonflexe, 2019, 112 p.

**HOFMANN Catherine (dir.),** *Artistes de la carte : De la Renaissance au XXIe siècle*, Paris, Editions Autrement, 2012, 223 p.

**MARECHAUX Laurent**, *Les défricheurs du monde : Ces géographes qui ont dessiné la Terre*, Paris, Cherche midi, 2020, 204 p.

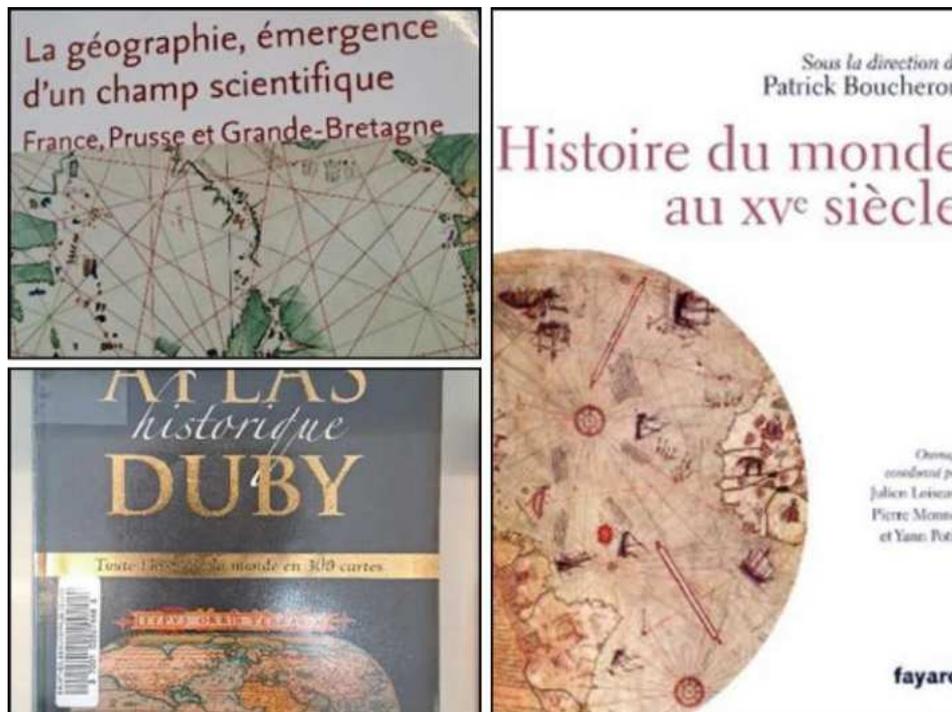
**PARKER PETER**, *L'Atlas des atlas*, Chamalières, Bonneton, 2023, 272 p.

**RIFFENBURGH Beau**, *La grande aventure de la cartographie*, Genevilliers, National Geographic, 2011, 96 p. + 15 fac-similés sous enveloppe

**SCHÜLER Chris**, *La mer et les étoiles : la cartographie maritime et céleste de l'Antiquité à nos jours.*, Paris, Ed. Place des Victoires, 2012, 280 p.

**SWIFT Michael**, *Cartes du monde à travers l'histoire*, Paris, Géo, 2008, 256 p.

### Annexe I.2bis – L'iconographie moderne sur les couvertures d'autres livres



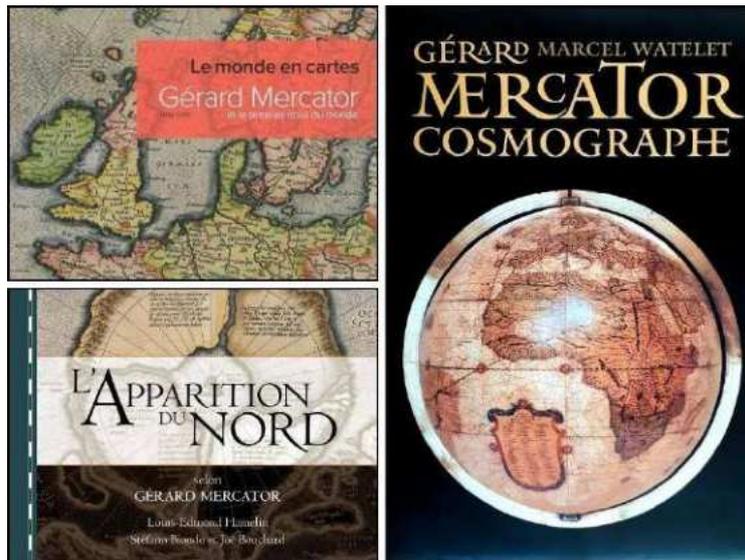
**BOUCHERON Patrick (dir.)**, *Histoire du monde au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2009, 892 p.

**DUBY Georges (dir.)**, *Atlas historique Duby*, Paris, Larousse, 2013, 352 p.

**PÉAUD Laura**, *La géographie, émergence d'un champ scientifique : France, Prusse et Grande-Bretagne*, Lyon, ENS Editions, 2016, 274 p.

(Exemple du *Typus Orbis Terrarum* d'Abraham Ortelius sur l'atlas historique Duby)

## Annexe I.3 – Une mise en valeur occidentale de la figure de Mercator

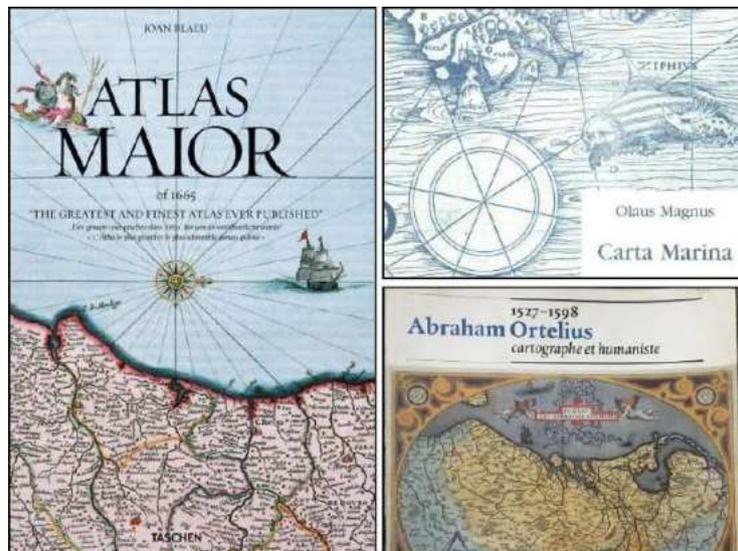


**WATELET Marcel (dir.),** *Gérard Mercator cosmographe : le temps et l'espace*, Anvers, Fonds Mercator Parisbas, 1995, 445 p.

**HAMELIN Louis-Edmond (et al.),** *L'apparition du Nord selon Gérard Mercator*, Sillery, Septentrion, 2013, 190 p.

**HORST Thomas,** *Le monde en cartes : Gérard Mercator, 1512-1594 et le premier atlas du monde*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2011.

## Annexe I.3bis - Des auteurs canonisés et réédités pour leur apport historique



**BALZAMO Elena (éd.),** *Olaus Magnus – Carta Marina*, Paris, José Corti, 2005, 187 p.

**KARROW RW. JR (et al.),** *Abraham Ortelius: 1527-1598: cartographe et humaniste*, Turnhout, Brepols, Brussels, Royal Library of Belgium, 1998, 207 p.

**VAN DER KROGT Peter,** *Atlas Major of 1665 by Joan Blaeu*, Köln, Taschen, 2005, 512 p.

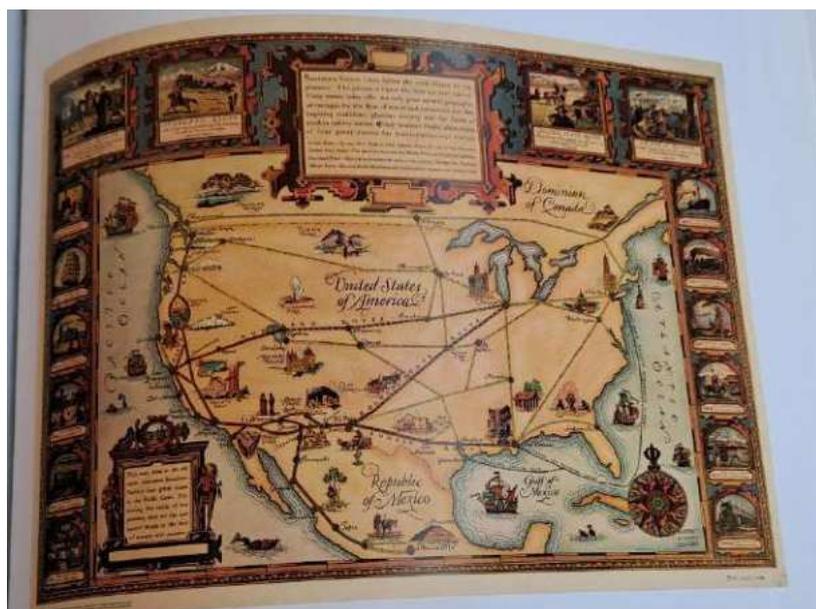
## J – EXEMPLE DE CARTES PICTURALES A L'ATTRAIT ANCIEN

### Annexe J.1 – DUDLEY CHASE, Mercator map of the world, 1931



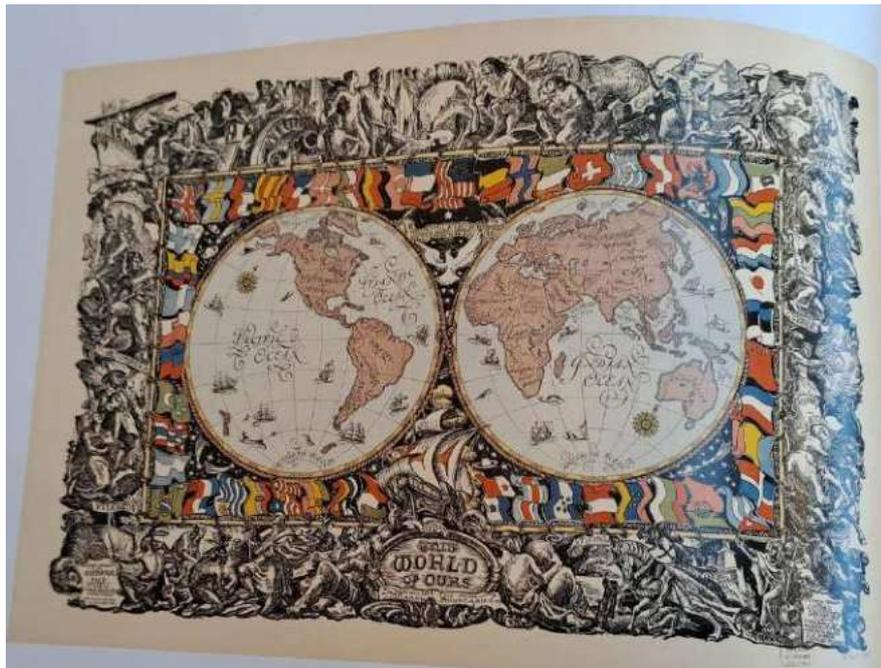
DUDLEY CHASE Ernest, *Mercator map of the world*, 1 carte col., 1931, Houghton Mufflin Company. Collection privée

### Annexe J.2 – ANONYME, Southern Pacific Company (...), 1928



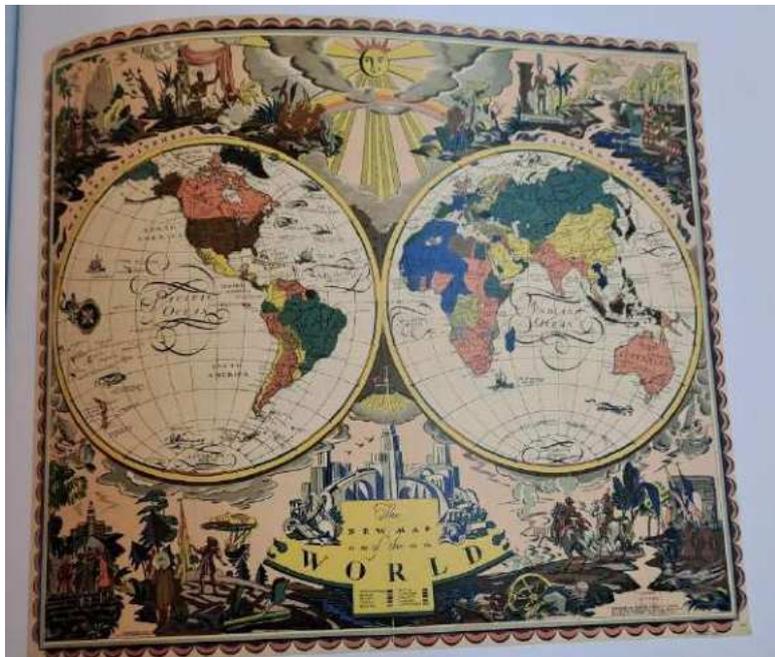
ANONYME, *Southern Pacific Company, Southern Pacific Lines...*, 1 carte imp. col., 1928, 58,5 x 81,4 cm. Ethel M. Fair Collection (603), Geography and Map Division, Library of Congress

## Annexe J.3 – DOUGHERTY James (et al.), The World of ours, 1930s



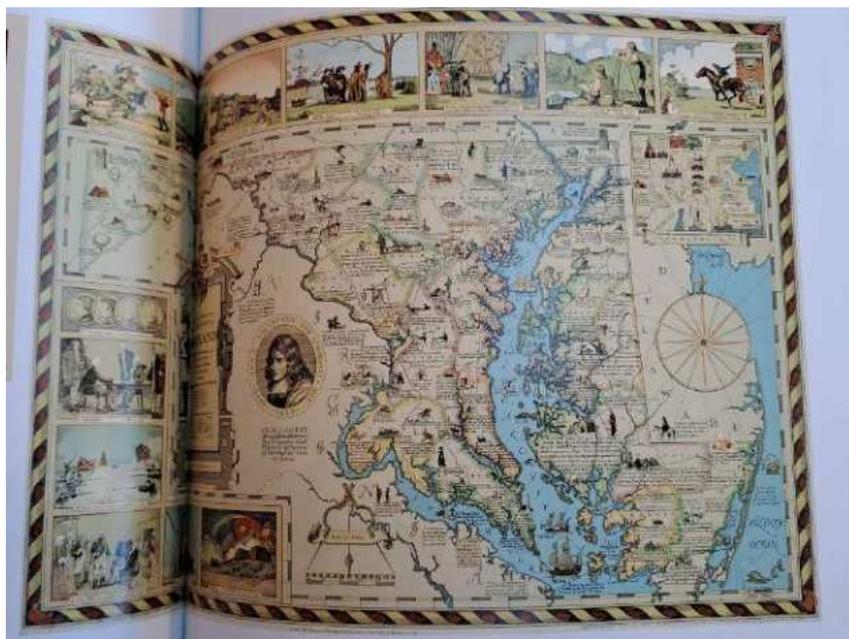
**DOUGHERTY James, CLIFTON Mercedes, FELICE Joseph De, HARRIS G.J, ROSNER Charles**, *The World of Ours : Showing the New National Boundaries*, 1 carte imp. col., 1930s, 56,7 x 83,8 cm. Ethel M. Fair Collection (634). Geography and Map Division, Library of Congress.

## Annexe J.4 – HENRY Edward Everett, The New Map of the World, 1928

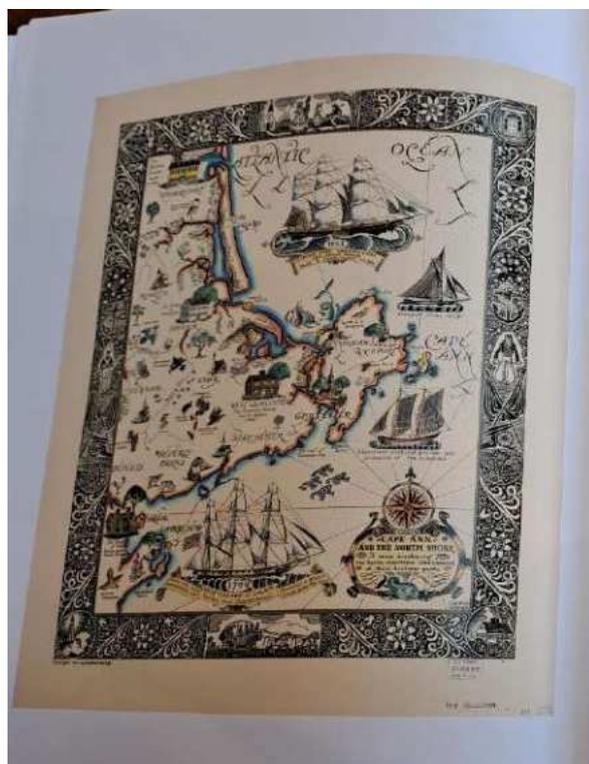


**HENRY Edward Everett**, *The New Map of the World*, 1 carte imp. col., 1928, 80x91,6 c. Ethel M. Fair Collection (635), Geography and Map Division, Library of Congress

## Annexe J.5 – TUNIS Edwin, A Historical and Literary Map (...) en 1931



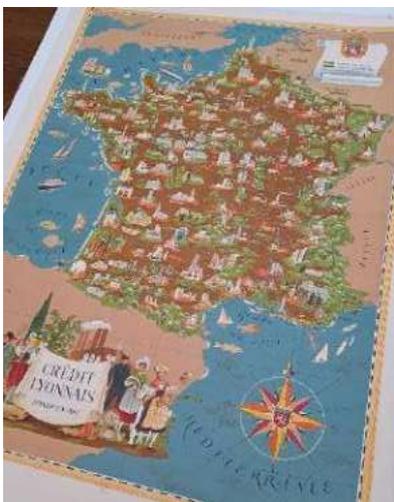
**TUNIS Edwin**, *A Historical and Literary Map of the Old Line State of Maryland*, 1 carte imp. col., 1931, 65 x 97,5 cm. Ethel M. Fair Collection (604). Geography and Map Division, Library of Congress.

Annexe J.6 – WAUGH Coulton, *Cape Ann and the North Shore (...)*, 1927

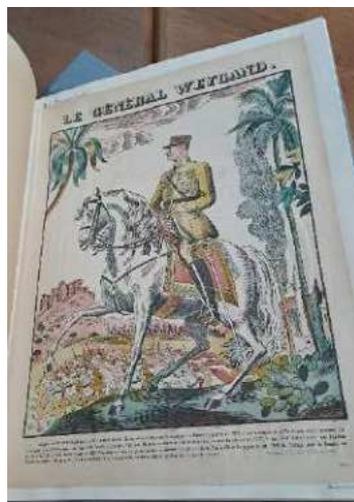
**WAUGH Coulton**, *Cape Ann and the North Shore : A Map Displaying the Hardy Maritime Development of These Historic Pasts*, 1 carte imp. col., 1927, 58,5 x 48,6 cm. Ethel M. Fair Collection (619). Geography and Map Division, Library of Congress.

## K – LES ŒUVRES DE LUCIEN BOUCHER

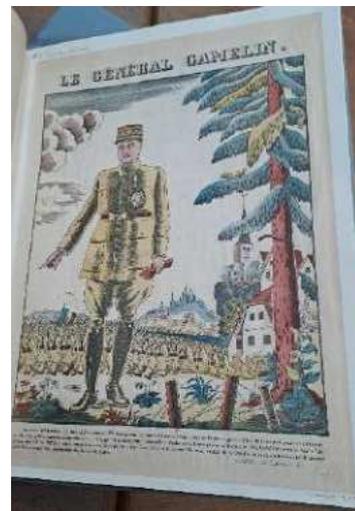
### Annexe K.1 – Un homme de publicité et de commandes



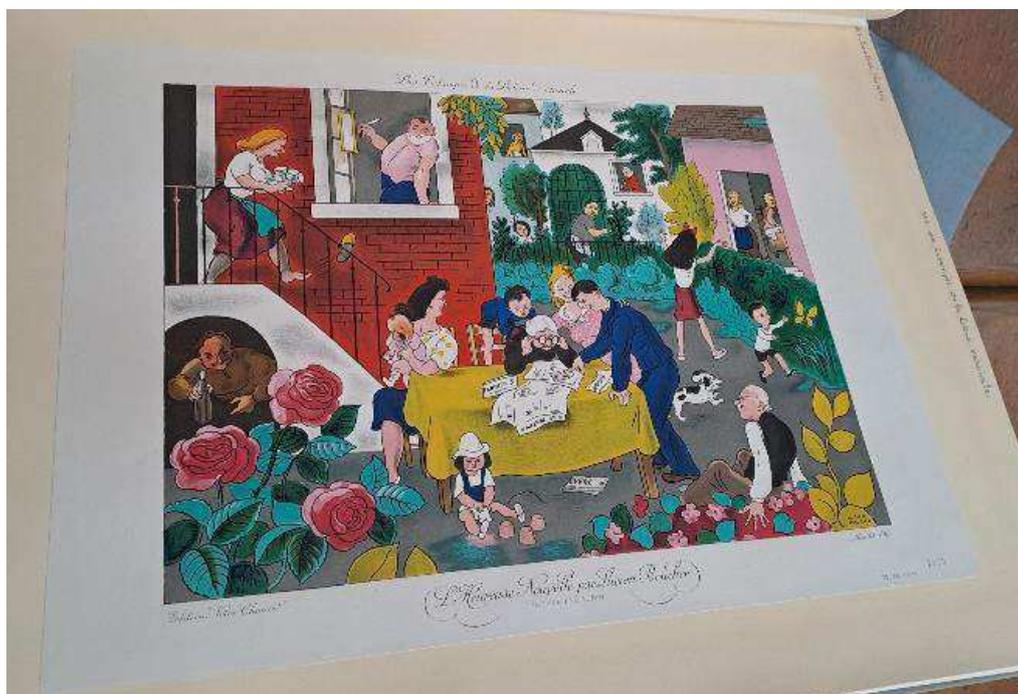
**Annexe K.1.1 :** BOUCHER Lucien, Crédit lyonnais fondé en 1863, 1 affiche imp. en coul., vers 1950. Conservée à la BnF sous la cote GE B-13973 – Photographie : Guerillot



**Annexe K.1.2 :** BOUCHER Lucien, « Le général Weygant dans Le Journal » *Recueil : Œuvres de Lucien Boucher - 2*, 1940, gravure sur bois en coul. Conservé à la BnF sous la cote AA-3 – Photographie : Guerillot

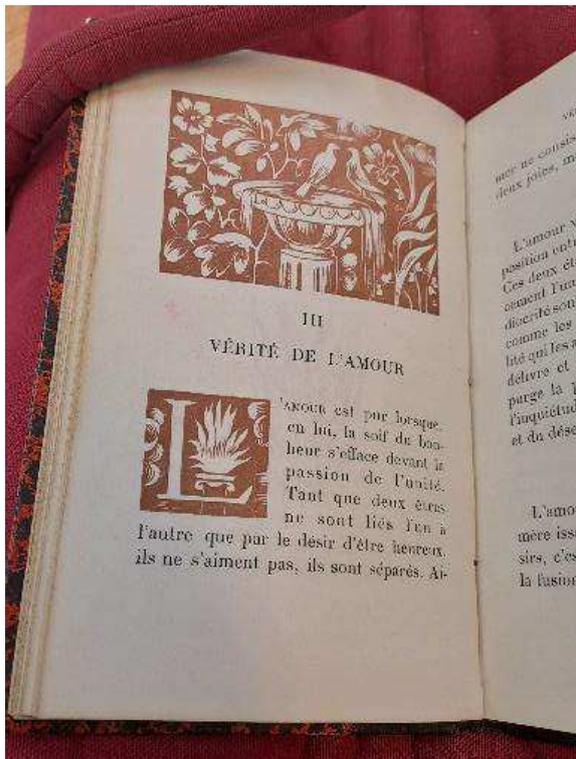


**Annexe K.1.3 :** BOUCHER Lucien, « Le général Gamelin dans Le Journal » *Recueil : Œuvres de Lucien Boucher - 2*, 1940, gravure sur bois en coul. Conservé à la BnF sous la cote AA-3 – Photographie : Guerillot

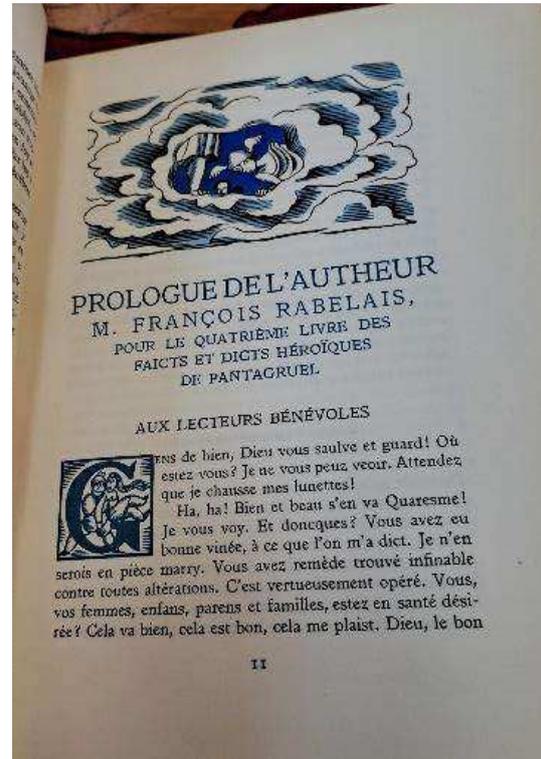


**Annexe K.1.4 :** BOUCHER Lucien, « L'heureuse nouvelle par Lucien Boucher – Loterie nationale » *Recueil : Œuvres de Lucien Boucher - 2*, 1940, gravure sur bois en coul. Conservé à la BnF sous la cote AA-3 – Photographie : Guerillot

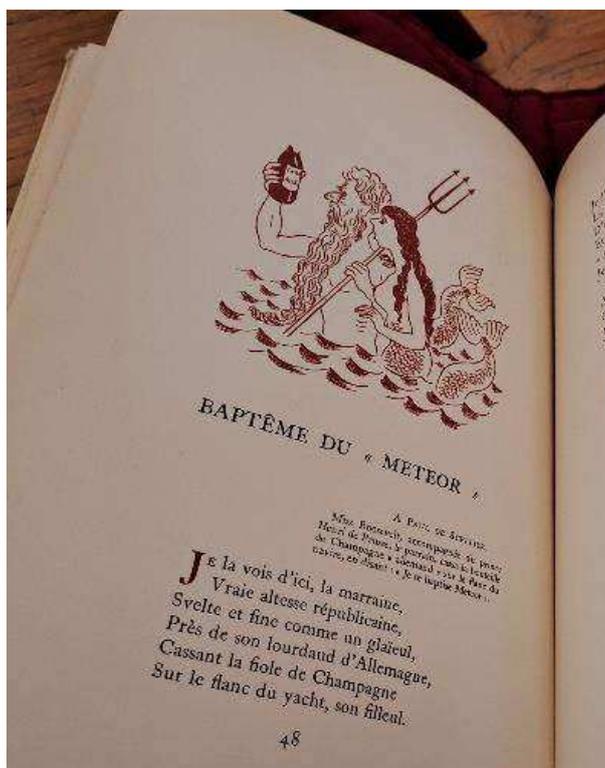
## Annexe K.2 – Des inspirations ornementales modernes



Annexe K.2.1 : Des lettrines et gravures ornementales dans l'ouvrage « Pensées sur l'amour » par Gustave Thibon, 1944. BmL cote 461937 – Photographie : Guerillot

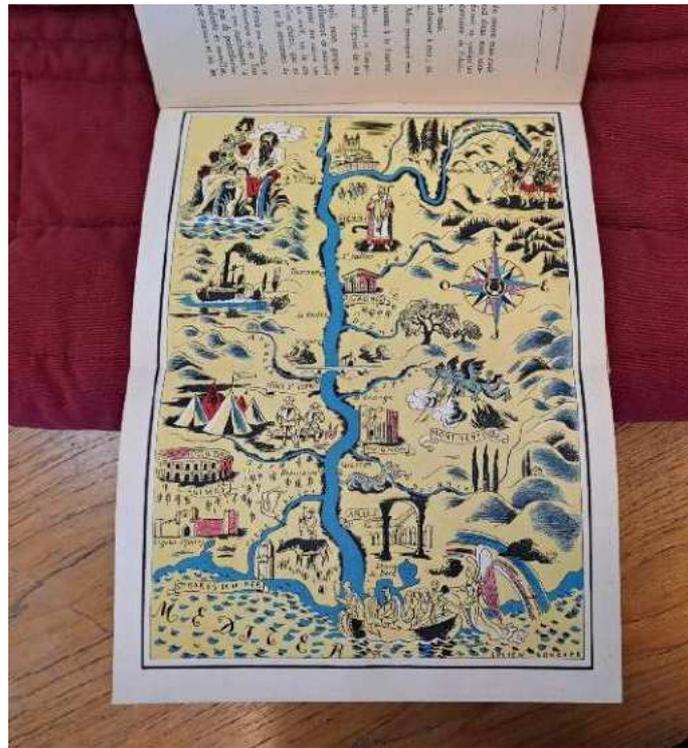


Annexe K.2.2 : Lettrines et gravures de Lucien Boucher dans l'ouvrage des « Œuvres de Rabelais », édition scientifique par Jacques Boulenger, 1930. BmL cote Rés 145644 – Photographie : Guerillot



Annexe K.2.3 : Sirène et figure de Neptune sous forme de gravure dans l'ouvrage « La muse au cabaret » par Raoul Ponchon, 1938 – BmL cote Rés 46241 – Photographie : Guerillot

## Annexe K.3 – Une sensibilité pour la représentation cartographique



**Annexe K.3.1** : Page dépliant représentant une carte ornée du Rhône par Lucien Boucher dans l'ouvrage *Rhône, mon fleuve* par Arnoux Alexandre – BmL cote SJB 750/37 – Photographie : Guerillot



**Annexe K.3.2** : Figure cartographique de l'explorateur en mer par Lucien Boucher dans l'ouvrage des *Œuvres de Rabelais*, édition scientifique par Jacques Boulenger, 1930. BmL cote Rés 145644 – Photographie : Guerillot

## Annexe K.4 – Les nombreux planisphères réalisés pour Air France



**Annexe K.4.1 :** BOUCHER Lucien, *Air France. Réseau aérien mondial*, 1 affiche imp. en coul., 1934, 62x 100 cm. Exemplaire du Musée Air France de Paris sous la cote A 0183. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10104661h>



**Annexe K.4.2 :** BOUCHER Lucien, *Air France. Nova et Vetera – Sur la vieille Terre des chemins nouveaux*. 1 affiche imp. en coul., 1939, 62,5 x 99 cm. Exemplaire du Musée Air France de Paris sous la cote A0569. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b101048205>



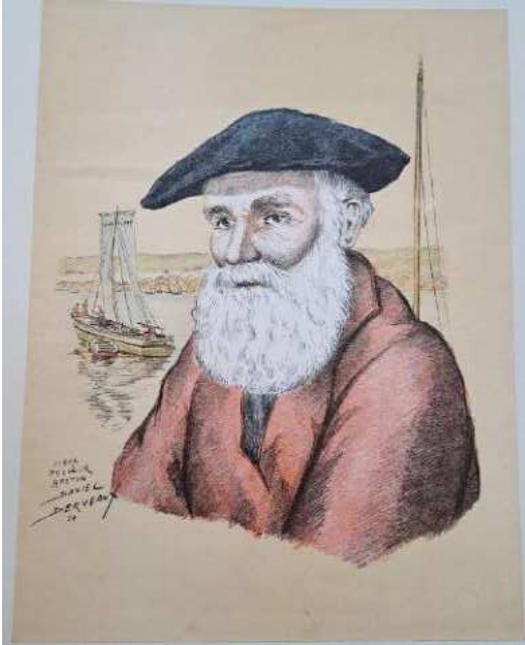
**Annexe K.4.3** : BOUCHER Lucien, *Air France. Le plus grand réseau du monde*, 1 affiche imp. en coul., 1939, 75 x 109,5 cm. Exemplaire du Musée Air France de Paris sous la cote A0312. Consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10104726g>



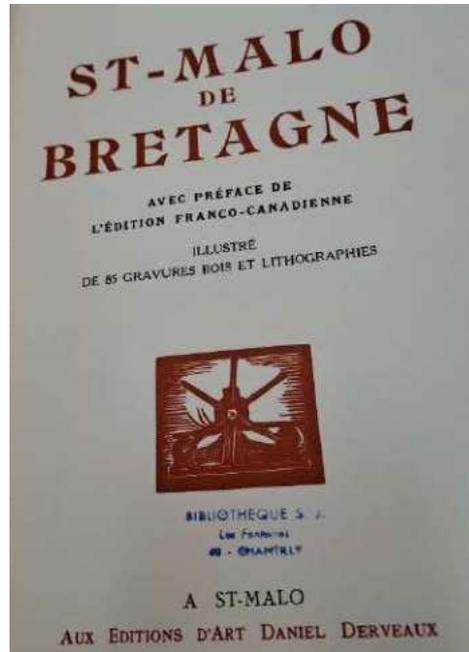
**Annexe K.4.4** : BOUCHER Lucien, *Air France. Sur les ailes d'Air France : découvrez le monde à votre tour*. 1 affiche imp. en coul., 1950, 74 x 109 cm. Exemplaire du Musée Air France de Paris, sous la cote A0242. Consultable sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10104677m>

## L – LES ŒUVRES DE DANIEL DERVEAUX

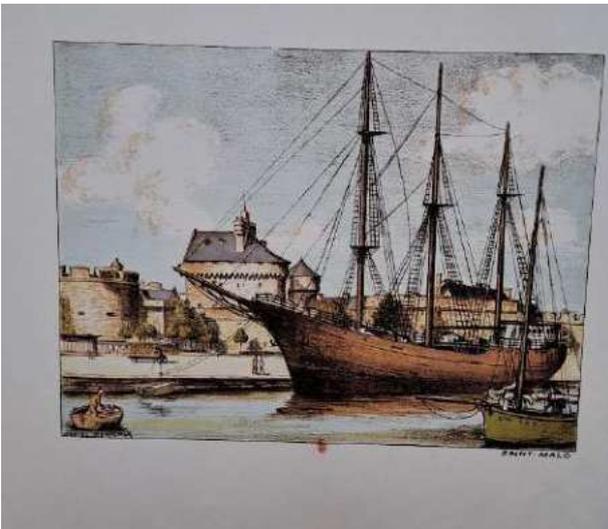
### Annexe L.1 – Derveaux et l'amour marin de la Bretagne



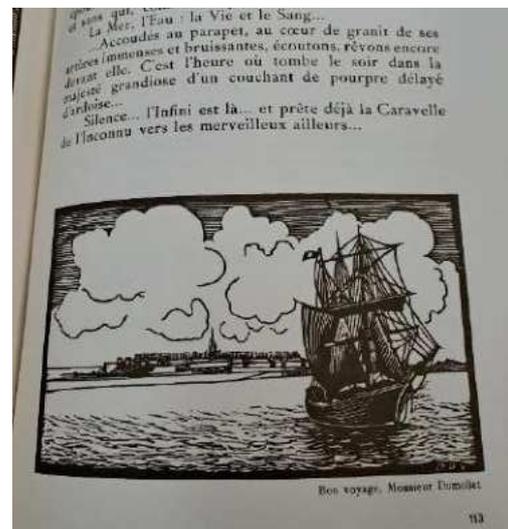
**Annexe L.1.1 :** DERVEAUX Daniel, « Vieux pêcheur breton », *Recueil : Œuvre de Daniel Derveaux*, Corpus de doc. Iconographiques., 1954. Conservé à la BnF sous la cote AA-3



**Annexe L.1.2 :** DERVEAUX Daniel, *Saint-Malo de Bretagne*, Saint-Malo, Editions Derveaux, 1966. Conservé à la BmL sous la cote SJ AD 203/29

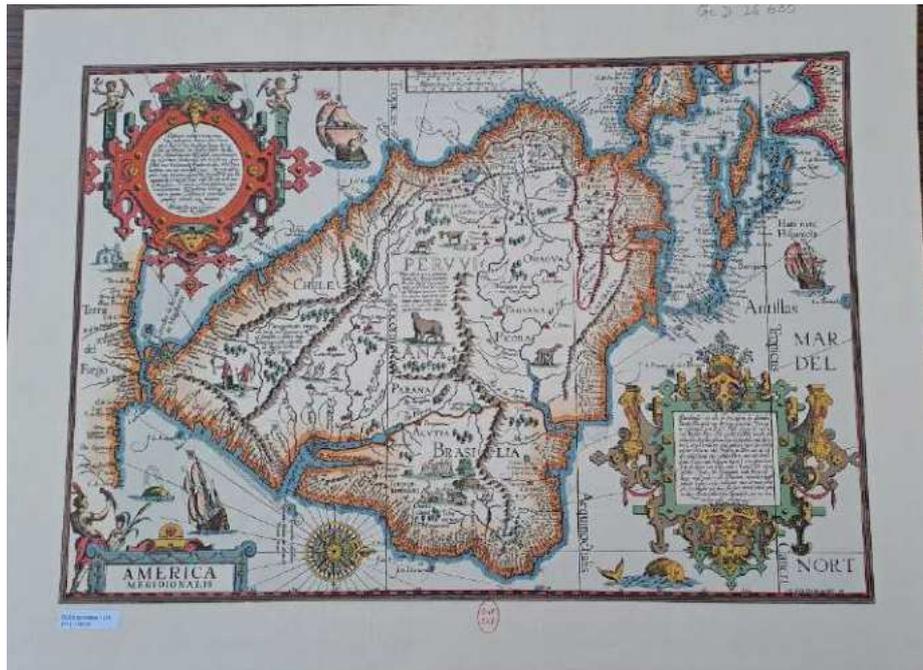


**Annexe L.1.3 :** DERVEAUX Daniel, « Saint Malo », *Recueil : Œuvre de Daniel Derveaux*, Corpus de doc. Iconographiques., 1954. Conservé à la BnF sous la cote AA-3 – Photographie : Guerillot

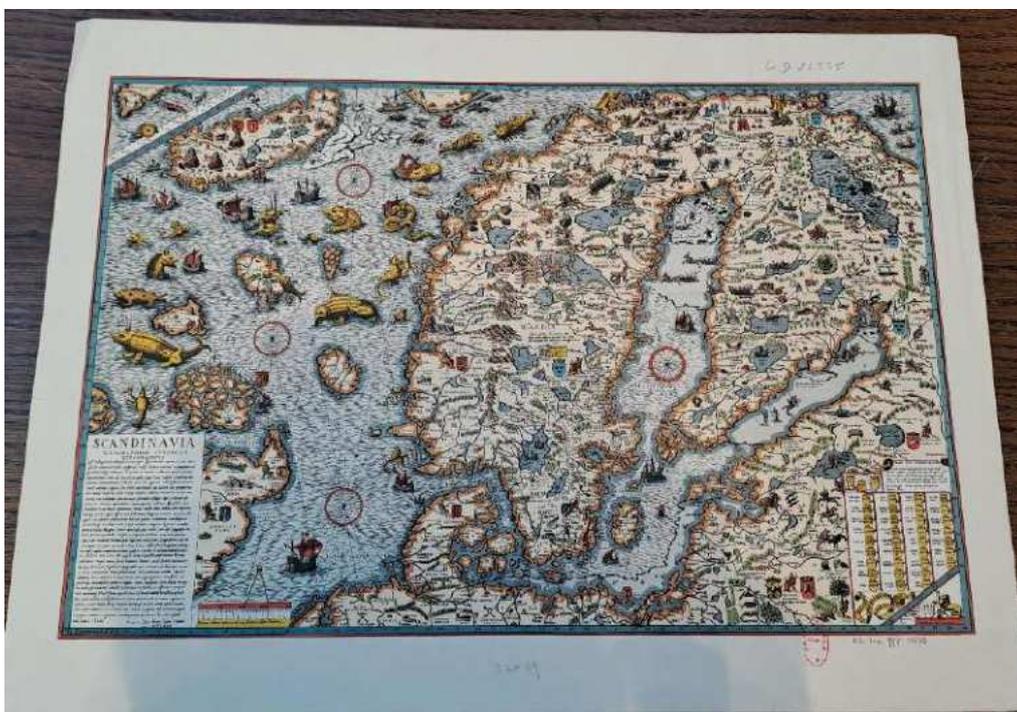


**Annexe L.1.4 :** DERVEAUX Daniel, « Bon voyage Monsieur Dumollet », *Saint-Malo de Bretagne*, 1966. Conservé à la BmL sous la cote SJ AD 203/29 – Photographie : Guerillot

## Annexe L.2 – Deux exemples de fac-similés réalisés par Daniel Derveaux



**Annexe L.2.1 :** VAN LANGREN Arnold Florent, *America Meridionalis : Delineatio ommium orarum totius Australis partis Americae...*, 1 carte col ; reproduction en fac-similé par DERVEAUX Daniel, Parthenay : Derveaux, 1970, 40 x 54 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE D-26680 – Photographie : Guerillot



**Annexe L.2.2 :** MAGNUS Olaus, *Scandinavia*, 1 carte col ; reproduction de l'édition de 1572 de Rome par DERVEAUX Daniel, Paramé, Derveaux, 1977, 33 x 49 cm. Conservé à la BnF sous la cote GE D-26335 - Photographie : Guerillot

## Annexe L.3 – Un engouement familial pour l'ère moderne

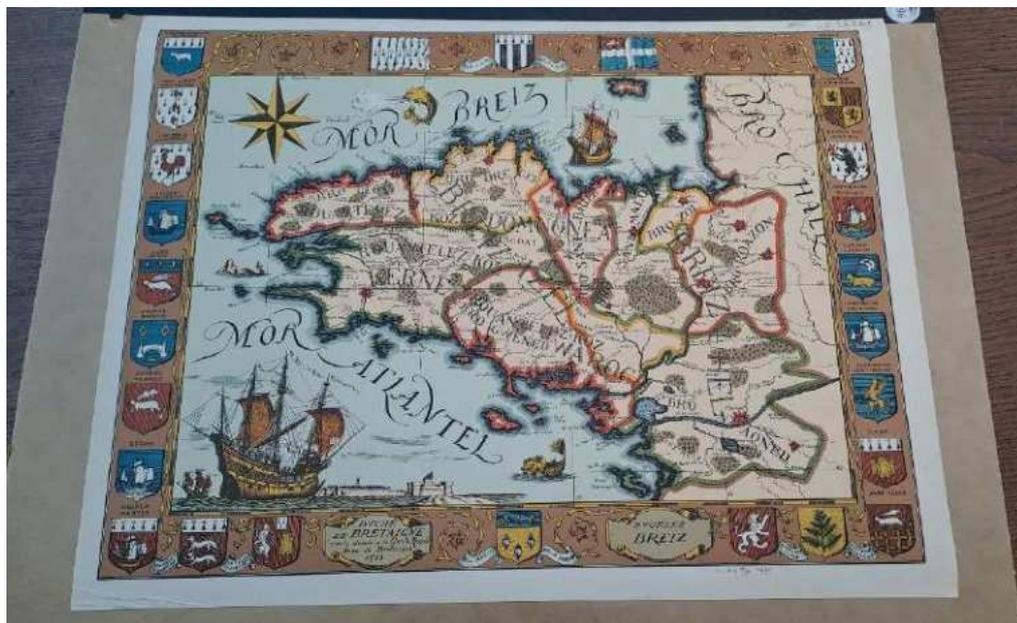


Annexe L.3.1 : DERVEAUX Pierre, *À la découverte du Nouveau Monde*, 1 carte col., Saint Malo, Ed. Derveaux, 1984. 46 x 49 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE D-27752 – Photographie : Guerillot



Annexe L.3.2 : DERVEAUX Pierre, *Europae descriptio anno 1500*, 1 carte col., Saint Malo, Ed. Derveaux, 1984, 40 x 54 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE D-27754 - Photographie : Guerillot

## Annexe L.4 – Valoriser la Bretagne grâce à l’imaginaire cartographique moderne



**Annexe L.4.1** : DERVEAUX Daniel, *Bretagne*, 1 carte col., Paramé, Ed. Derveaux, 1979. 40 x 54 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE D-26538. - Photographie : Guerillot



**Annexe L.4.2** : DERVEAUX Daniel, *Carte marine du Morbihan*, 1 carte col., Paramé, Ed. Derveaux, 1980, 33 x 46 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE-D-26609 – Photographie : Guerillot

## M – QUESTIONNER LES ARTISTES D’AUJOURD’HUI

### Annexe M.1 – Les questions posées auprès des artistes

1. Pouvez-vous vous présenter brièvement, vous et votre univers artistique ? (et éventuellement votre parcours professionnel)
2. Que souhaitez-vous transmettre à travers vos œuvres ? Avez-vous une thématique de prédilection ? Quelles émotions cherchez-vous à faire ressentir à votre public ?
3. Avez-vous une sensibilité particulière pour la cartographie, son univers et son histoire ?
4. Quelles ont été vos principales sources d’inspiration pour votre œuvre cartographique ?
5. Qu’avez-vous ressenti lors de la création de cette œuvre cartographique ? Et que ressentez-vous aujourd’hui en l’observant ?
6. Quels étaient vos objectifs ou intentions à l’origine de cette œuvre cartographique ? Dans quel contexte a-t-elle été réalisée ? Est-ce une œuvre unique ou partie d’un ensemble ?
7. En quelques mots, comment décririez-vous l’esthétique de votre carte ?
8. Pour réaliser votre œuvre, avez-vous observé de vraies cartes anciennes ou des sites d’images ? Si oui, lesquels ?
9. Connaissez-vous certains cartographes de la période moderne ? (plusieurs choix possibles)
  - a. Gérald et Rumold MERCATOR
  - b. Abraham ORTELIUS
  - c. Olaus MAGNUS
  - d. Sébastien MÜNSTER
  - e. Pierre DE VAULX
  - f. Willem et Joan BLAEU
  - g. Pierre DESCÉLIERS
  - h. Guillaume LE TESTU
  - i. Pedro et Jorge REINEL
  - j. Lopo HOMEM
  - k. Jodocus HONDIUS
  - l. Je n'en connais aucun..!
10. Reconnaissez-vous certaines cartes anciennes de la période moderne ? (plusieurs choix possibles parmi des cartes montrées aux artistes)
  - a. MERCATOR Rumold, Orbis terrae compendiosa descriptio (...), 1587.
  - b. ORTELIUS Abraham, Theatrum Orbis Terrarum, "Islandia", 1590.
  - c. MAGNUS Olaus, Carta Marina, 1539

- d. MUNSTER Sébastien, Typus orbis universalis, 1550.
  - e. BLAEU Willem, Nova totius terrarum orbis geographica (...), 1630.
  - f. Pierre de VAULX, Carte de l'océan Atlantique, 1613.
  - g. REINEL Pedro et Jorge, HOMEM Lopo , "Atlas Miller", feuille 5, 1519.
  - h. DESCELIERS Pierre, Planisphère, 1550.
  - i. Je n'en connais aucune
11. Que ressentez-vous en observant ces cartes anciennes ? Qu'est-ce qu'elles vous inspirent pour votre travail ?
12. Avez-vous déjà assisté à des expositions patrimoniales mettant en valeur des cartes maritimes modernes ? Qu'en avez-vous retenu ?
13. Avez-vous déjà consulté des cartes anciennes similaires en bibliothèque ou en ligne ? En avez-vous déjà reproduit une ?
14. Qu'est-ce qui vous plaît le plus dans ces cartes anciennes ? (plusieurs choix possibles)
- a. Les couleurs utilisées
  - b. Les créatures marines et / ou imaginaires
  - c. Les navires à voiles qui sont représentés
  - d. Les cartouches (titres ornementés des cartes)
  - e. Les phylactères (ornement en parchemin derrière les titres)
  - f. La manière de représenter à échelle variable les forêts, les montagnes, les personnages etc.
  - g. La typographie utilisée pour les noms de lieux
  - h. Les blasons
  - i. L'imaginaire visuel des cartographes de l'époque
  - j. Rien du tout
15. Quels motifs iconographiques aimez-vous particulièrement intégrer dans vos œuvres cartographiques, et pourquoi ?
16. Adoptez-vous des techniques de vieillissement du papier pour donner un aspect ancien à vos cartes ?
17. Connaissez-vous d'autres artistes qui utilisent une iconographie proche des anciennes cartes maritimes ou imaginaires ?
18. Connaissez-vous des cartes imaginaires issues d'œuvres littéraires, narratives ou vidéoludiques ?
19. Quelles œuvres littéraires, fantaisistes ou vidéoludiques utilisant des cartes imaginaires vous plaisent particulièrement ou ont marqué votre imaginaire ?
20. Avez-vous des commentaires à partager concernant ce questionnaire, votre univers artistique ou la carte que vous avez réalisée ?

## Annexe M.2 – L'artiste Claire Fanjul

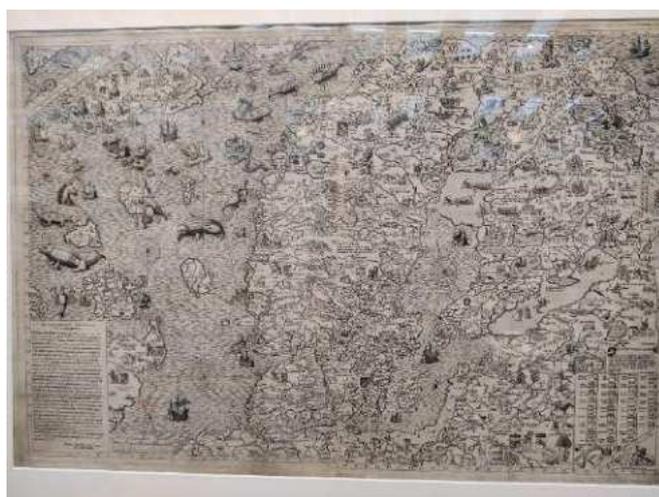


**Annexe M.2.1** - FANJUL Claire, « Grande Terra Incognita », encre de chine, 90x90 cm, 2020. Consultable sur le site de l'artiste : <https://fr.artprice.com/place-de-marche/2689568/claire-fanjul/dessin-aquarelle/terra-incognita-ii>

### Annexe M.2.2 – Une œuvre exposée et contextualisée



**FANJUL Claire**, *Grande Terra Incognita*, Plume et encre de Chine sur papier, 1 carte n.b, 2020. Exposée à l'exposition « Animaux fantastiques » du Musée des Beaux-Arts de Louvre-Lens, 2023-2024 – Photographie : Jules Rumeau avec son autorisation



A côté de l'œuvre de Claire Fanjul est exposée comparativement la Carta Marina d'Olaus Magnus. Exposition Animaux fantastique de Louvre-Lens, 2023-2024 – Photographie par Jules Rumeau

## Annexe M.2.3 – Les réponses de Claire Fanjul au questionnaire

**1 - Pourriez-vous vous présenter brièvement, vous mais aussi votre univers artistique ? Vous pouvez également inclure un résumé succinct de votre parcours professionnel, si vous le souhaitez.**

Artiste plasticienne, dessinatrice, graveur, de formation universitaire (doctorat). Univers figuratif, imaginaire et narratif.

**2 - Que souhaitez-vous transmettre de façon générale, à travers vos œuvres artistiques ? Avez-vous une thématique de prédilection pour l'ensemble de vos œuvres ? Quelles émotions cherchez-vous, en général, à faire ressentir à votre public ?**

Je cherche à tourner en dérision les dérives de la société actuelle (consumérisme, réseaux sociaux...). Je questionne l'exploration de planètes potentiellement habitables et la quête d'un nouvel Eldorado à travers ma série de sphères dessinées nommées *Utopia*. Mon but est de plonger le spectateur dans un monde étonnant, troublant, introspectif.

**3 - Avez-vous une sensibilité particulière pour la cartographie, son univers et son histoire ?**

Oui, à travers les gravures anciennes datant des Conquistadors.

**4 - Concernant votre œuvre cartographique (cf. mail et la photo qui est ci-jointe), quelles ont été vos principales sources d'inspiration pour sa réalisation ?**

Les gravures anciennes dès le XV<sup>e</sup>, les cartes Portulan, la culture populaire (logos, produits de la société de consommation...).

**5 - Qu'avez-vous ressenti lors de la création de cette œuvre cartographique ? Quelles émotions ou sentiments vous ont traversé alors — et que ressentez-vous aujourd'hui en l'observant à nouveau ?**

Le plaisir de détourner des éléments du quotidien et de les intégrer à des territoires fantasmés, inspirés du passé.

**6 - Quels étaient les objectifs ou intentions à l'origine de votre œuvre cartographique ? Dans quel contexte cette œuvre a-t-elle été réalisée ? S'agit-il d'une création unique ou fait-elle partie d'un ensemble plus large d'œuvres ?**

*Grande Terra Incognita* ; je l'ai dessinée pendant le confinement de 2020. Elle est unique, dessinée à l'encre et à la plume. Elle s'inscrit dans un ensemble de dessins de cartographies de différents formats. C'est un travail d'accumulation de références à la culture pop et aux vestiges du passé (architecture, blasons...).

**7 - En quelques mots seulement, comment décririez-vous l'esthétique de la carte que vous avez réalisée ?**

C'est une narration, une succession de saynètes, formant un ensemble. Hachures, traits, pointillés tracés à la plume me permettent de représenter ces territoires rêvés.

**8 - Pour réaliser votre œuvre cartographique, avez-vous observé de vraies cartes anciennes, ou des sites d'images autour de cartes à l'attrait ancien ou imaginaire ? (par exemple Pinterest, Tumblr). Si oui, quels mots-clés avez-vous utilisés dans vos recherches ?**

Oui, dans des expos de cartes anciennes et sur Instagram (#antiquemaps, #cartography). D'autres dans les livres d'art et sur le site de la BNF.

**9 - Connaissez-vous l'un de ces cartographes de la période moderne ?**

- Abraham ORTELIUS
- Olaus MAGNUS
- Pierre DE VAULX
- Pierre DESCELIERS

**10 - Reconnaissez-vous quelques-unes de ces cartes anciennes de la période moderne ?**

- ORTELIUS Abraham, Theatrum Orbis Terrarum, "Islandia", 1590.
- MAGNUS Olaus, Carta Marina, 1539
- Pierre de VAULX, Carte de l'océan Atlantique, 1613.
- DESCELIERS Pierre, Planisphère, 1550.

**11 - Que ressentez-vous à ces cartes anciennes ci-dessus ? (voir PDF ci-joint). Quelles émotions vous traversent en les observant ? Qu'est-ce que cela vous inspire pour votre travail ou votre imagination ?**

Je suis sensible au travail du graveur au burin qui a exécuté ces planches et à l'univers créatif du concepteur, du cartographe. Cela me donne envie d'en créer de nouvelles, d'en proposer une relecture avec des références contemporaines.

**12 - Avez-vous déjà assisté à des expositions patrimoniales mettant en valeur des cartes maritimes modernes, similaires à celles présentées ci-dessus ? Qu'en avez-vous retenu ou pensé ?**

Oui, exposition *Animaux fantastiques* au Louvre-Lens et au Musée de Calais (expo *Créatures*).

Mon œuvre était présentée à côté des gravures originales. Un lien émouvant entre le passé et le présent.

**13 - Avez-vous déjà consulté des cartes anciennes similaires à celles-ci, en bibliothèque ou en ligne ? Si oui, lesquelles ? Avez-vous essayé de reproduire une carte ancienne en particulier dans votre travail ?**

Oui, sur le site de la BNF.

Non, pas de reproduction, je préfère inventer. Mais une source d'inspiration inépuisable.

**14 - Qu'est-ce qui vous plaît le plus dans ces cartes anciennes précédemment vues ? (voir PDF ci-joint au questionnaire)**

- Les créatures marines et / ou imaginaires
  - La manière de représenter à échelle variable les forêts, les montagnes, les personnages etc.
  - Les blasons
  - L'imaginaire visuel des cartographes de l'époque
- 

**15 - Parmi les motifs iconographiques mentionnés ci-dessus, lesquels aimez-vous particulièrement intégrer dans vos œuvre(s) cartographique(s), et pourquoi ?**

Les créatures étranges et les saynètes naïves non adaptées à l'échelle réelle des territoires.

---

**16 - De nombreux artistes choisissent de donner un aspect ancien ou "vintage" à leurs cartes, par exemple en vieillissant artificiellement le papier. Adoptez-vous vous aussi cette approche ? Dans quel but ? Connaissez-vous des techniques particulières liées à ce vieillissement volontaire ?**

Non, je préfère le blanc du papier, plus contemporain.

---

**17 - Connaissez-vous d'autres artistes qui s'amuse à utiliser une iconographie proche de celle des anciennes cartes maritimes / cartes imaginaires ?**

Daniel Hosego.

---

**18 - Connaissez-vous des cartes imaginaires, issues d'œuvres littéraires, narratives ou vidéoludiques, qui utilisent ce type d'iconographie ? Si oui, pouvez-vous me citer celles que vous connaissez, même de nom ?**

Non.

---

**19 - Pourriez-vous me citer quelques œuvres littéraires, fantaisistes ou vidéoludiques qui utilisent une carte imaginaire, qui vous plaisent particulièrement ? En outre, des œuvres qui ont profondément marqué votre imaginaire ?**

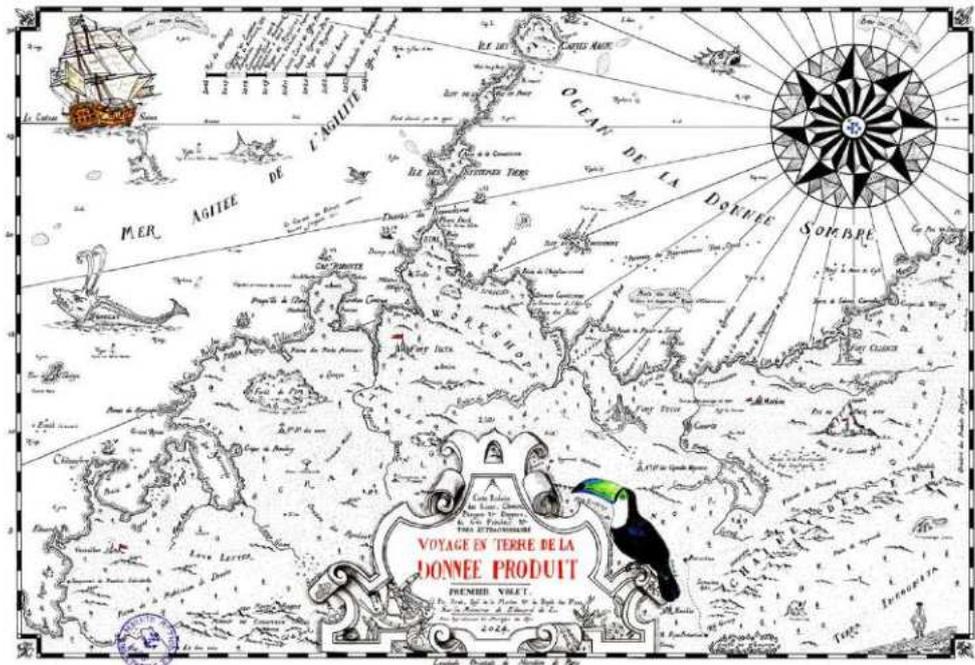
Non.

---

**20 - Avez-vous des commentaires à partager concernant ce questionnaire, mon travail de recherche, votre univers artistique, ou encore la carte que vous avez réalisée ?**

Non.

### Annexe M.3 – Le Cartographe Noir

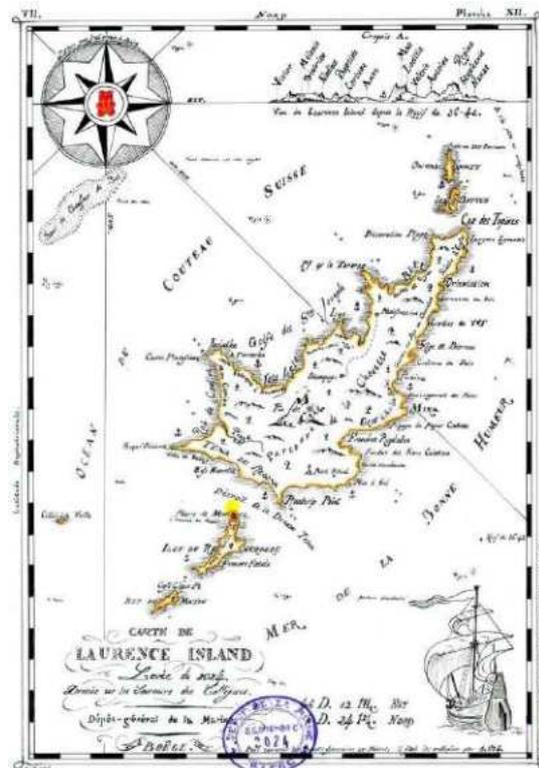


**Annexe M.3.1 - LE CARTOGAPHE NOIR, « Voyage en Terre de la Donnée Produit », *Portulan de la Mémoire*, feutre unipin et crayon de couleur, 35x51 cm, 2024. Consultable sur Instagram : <https://www.instagram.com/lecartographe noir/>**

### *Annexe M.3.2 – Des exemples de Portulans de la Mémoire*



**LE CARTOGAPHE NOIR, « Carte particulière de l'Archipel de CyberCité », *Portulan de la mémoire*, feutre unipin et crayon de couleur, 35x51 cm, 2024. Consultable sur Instagram : <https://www.instagram.com/lecartographe noir/>**



**LE CARTOGAPHE NOIR, « Carte de Laurence Island », *Portulan de la mémoire*, feutre unipin et crayon de couleur, 18x25 cm, 2024. Consultable sur Instagram : <https://www.instagram.com/lecartographe noir/>**

**Annexe M.3.3 – Les réponses du Cartographe Noir au questionnaire****1 - Pourriez-vous vous présenter brièvement, vous mais aussi votre univers artistique ?**

Vous pouvez également inclure un résumé succinct de votre parcours professionnel, si vous le souhaitez.

Je suis Le Cartographe Noir. Je dessine des cartes marines inspirées de cartes anciennes qui illustrent les souvenirs d'individus, retracent l'histoire d'entreprises ou incarnent allégoriquement des œuvres (film, univers d'auteurs littéraires, etc.).

---

**2 - Que souhaitez-vous transmettre de façon générale, à travers vos œuvres artistiques ? Avez-vous une thématique de prédilection pour l'ensemble de vos œuvres ?**

Quelles émotions cherchez-vous, en général, à faire ressentir à votre public ?

Lorsque je crée un Portulan de la Mémoire, je m'efforce de retracer tout ou partie de la vie d'une personne afin que celle-ci ait plaisir à se perdre et se retrouver sur une carte marine dont tous les éléments, du plus grand au plus insignifiant, constituent une référence personnelle.

Mes thématiques de prédilection sont la cartographie de la période 17e-19e siècle, ainsi que les gravures anciennes, les ornements et les imageries publicitaires du 19e et du début du 20e siècle.

À travers ces thématiques et mes portulans, j'essaie de provoquer un sentiment fort d'appartenance auprès du public visé.

---

**3 - Avez-vous une sensibilité particulière pour la cartographie, son univers et son histoire ?**

Sans en être connaisseur a priori, j'ai une forte attirance pour la cartographie ancienne mais également pour la cartographie imaginaire (Tolkien, R.L. Stevenson et Mercator somme toute).

---

**4 - Concernant votre œuvre cartographique (cf. mail et la photo qui est ci-jointe), quelles ont été vos principales sources d'inspiration pour sa réalisation ?**

Ma principale inspiration pour la réalisation de la carte a été *Sabaudia Ducatus La Savoie* par Hondius Jodocus.

Mais j'y ai également mis mon style qui est inspiré de mon imaginaire et d'immenses sources d'inspiration que je collecte sans cesse et que je garde dans ma bibliothèque et (beaucoup) dans un album sur Google Photos.

---

**5 - Qu'avez-vous ressenti lors de la création de cette œuvre cartographique ?**

Quelles émotions ou sentiments vous ont traversé alors — et que ressentez-vous aujourd'hui en l'observant à nouveau ?

Chaque œuvre créée est une source de plaisir, d'autant plus grand quand il est partagé par le récipiendaire de la carte.

---

Je suis la plupart du temps fier de mon travail lorsque je le termine mais je ne peux m'empêcher de lui trouver à chaque fois des points à améliorer.

---

## 6 - Quels étaient les objectifs ou intentions à l'origine de votre œuvre cartographique ?

Dans quel contexte cette œuvre a-t-elle été réalisée ?

S'agit-il d'une création unique ou fait-elle partie d'un ensemble plus large d'œuvres ?

Les Portulans de la Mémoire sont réalisés sur commande, par des gens qui connaissent mon travail et qui veulent offrir une carte sur mesure à quelqu'un.

Il s'agit d'œuvres uniques et originales qui s'inscrivent cependant dans un tout : tous mes portulans, aussi divers d'inspirations qu'ils soient, forment un ensemble cartographique cohérent.

---

## 7 - En quelques mots seulement, comment décririez-vous l'esthétique de la carte que vous avez réalisée ?

C'est un pastiche de carte d'inspiration 17e siècle avec une typographie particulière que j'ai testée pour l'occasion.

J'y ai mis peu de couleur pour rester cohérent avec les inspirations utilisées.

---

## 8 - Pour réaliser votre œuvre cartographique, avez-vous observé de vraies cartes anciennes, ou des sites d'images autour de cartes à l'attrait ancien ou imaginaire ? (par exemple Pinterest, Tumblr).

Si oui, quels mots-clés avez-vous utilisés dans vos recherches ?

J'avais trois cartes anciennes qui m'ont été fournies pour inspiration.

Mais j'ai également beaucoup de documentation toujours à disposition : des livres et recueils de cartes (liste à dispo si besoin), beaucoup de captures d'écran que je fais depuis mon compte Instagram où je suis des collectionneurs et des cartographes contemporains, et des photos que je fais souvent quand je fais des visites de musées.

---

## 9 - Connaissez-vous l'un de ces cartographes de la période moderne ?

- Gérald et Rumold MERCATOR
- Willem et Joan BLAEU
- Jodocus HONDIUS

---

## 10 - Reconnaissez-vous quelques-unes de ces cartes anciennes de la période moderne ?

- ORTELIUS Abraham, *Theatrum Orbis Terrarum*, "Islandia", 1590.
- MAGNUS Olaus, *Carta Marina*, 1539.
- Pierre de VAULX, *Carte de l'océan Atlantique*, 1613.
- DESCELIERS Pierre, *Planisphère*, 1550.

### 11 - Que ressentez-vous à ces cartes anciennes ci-dessus ? (voir PDF ci-joint).

Quelles émotions vous traversent en les observant ? Qu'est-ce que cela vous inspire pour votre travail ou votre imagination ?

La carte de l'Islande est une référence dès qu'on veut dessiner un monstre marin. Les plus anciennes m'inspirent moins car je peux difficilement les adapter à mon imaginaire et à ce que j'ai besoin de faire. Je les aime beaucoup cependant.

### 12 - Avez-vous déjà assisté à des expositions patrimoniales mettant en valeur des cartes maritimes modernes, similaires à celles présentées ci-dessus ?

Qu'en avez-vous retenu ou pensé ?

Pas d'exposition sur la cartographie moderne mais plutôt des cartes exposées individuellement dans des musées et galeries.

J'adore voir de nouvelles cartes et je les prends souvent en photo pour les ajouter à mon album d'inspiration. J'achète parfois des reproductions mais sans pouvoir les afficher faute de place.

### 13 - Avez-vous déjà consulté des cartes anciennes similaires à celles-ci, en bibliothèque ou en ligne ?

Si oui, lesquelles ?

Avez-vous essayé de reproduire une carte ancienne en particulier dans votre travail ?

Je n'essaie jamais de reproduire une carte. Mes créations sont toujours un assemblage de plusieurs inspirations : un bateau du 18e, un ornement du 19e, un cartouche du 16e, etc.

### 14 - Qu'est-ce qui vous plaît le plus dans ces cartes anciennes précédemment vues ? (voir PDF ci-joint au questionnaire)

- Les créatures marines et / ou imaginaires
- Les navires à voiles qui sont représentés
- Les cartouches (titres ornements des cartes)
- La manière de représenter à échelle variable les forêts, les montagnes, les personnages etc.
- La typographie utilisée pour les noms de lieux

### 15 - Parmi les motifs iconographiques mentionnés ci-dessus, lesquels aimez-vous particulièrement intégrer dans votre/vos œuvre(s) cartographique(s), et pourquoi ?

Je suis particulièrement féru de typographie.

### 16 - De nombreux artistes choisissent de donner un aspect ancien ou "vintage" à leurs cartes, par exemple en vieillissant artificiellement le papier.

Adoptez-vous vous aussi cette approche ? Dans quel but ? Connaissez-vous des techniques particulières liées à ce vieillissement volontaire ?

Je ne vieillis plus le papier car c'est un processus qui dégrade trop les cartes en aval et en amont, qui rend le papier "buvard".  
Mais je recrée des marques de provenance et parfois des taches au crayon de couleur.

---

**17 - Connaissez-vous d'autres artistes qui s'amuse à utiliser une iconographie proche de celle des anciennes cartes maritimes / cartes imaginaires ?**

Oui, un certain nombre. Comme Kevin Sheehan par exemple.

---

**18 - Connaissez-vous des cartes imaginaires, issues d'œuvres littéraires, narratives ou vidéoludiques, qui utilisent ce type d'iconographie ?**

Si oui, pouvez-vous me citer celles que vous connaissez, même de nom ?

La carte de l'île au trésor de R.L. Stevenson, celle du Disque Monde de Terry Pratchett, les différentes cartes de la Terre du Milieu, même si on bascule vers un autre référentiel (fantasy).

---

**19 - Pourriez-vous me citer quelques œuvres littéraires, fantaisistes ou vidéoludiques qui utilisent une carte imaginaire, qui vous plaisent particulièrement ?**

En outre, des œuvres qui ont profondément marqué votre imaginaire ?

*L'île au trésor* (livre et le téléfilm de 1990), les cartes des pages de garde des albums *De Cape et de Crocs* (Ayroles et Masbou, Delcourt), la carte du Maraudeur, les cartes dans *Tintin*.

Il y aura de quoi faire toute une interview.

J'aime toutes les cartes manuscrites faites avec des typographies manuelles.

---

**20 - Avez-vous des commentaires à partager concernant ce questionnaire, mon travail de recherche, votre univers artistique, ou encore la carte que vous avez réalisée ?**

Pas qui me viennent non, mais je serais ravi d'en parler plus avant ou de vous montrer un peu plus mon univers à l'occasion.

Je suis un mauvais élève : j'ai beaucoup de cartes qui m'inspirent mais c'est parfois juste des images ou des morceaux de cartouches et je ne m'intéresse guère aux titres et aux auteurs.

### Annexe M.4 – L'artiste Eor Glas Studio



**Annexe M.4.1** - EOR GLAS STUDIO, « *Vieille carte* », 1 dessin col., octobre 2023. 30x 40 cm. Affiche réalisée dans le cadre de l'Inktobreizh sur le thème de la vieille carte. Consultable sur le site de l'artiste : <https://www.eorglas.fr/product-page/la-mappemonde>

### **Annexe M.4.2 – L'univers marin d'Eor Glas Studio**



EOR GLAS STUDIO, *Quelques illustrations réalisées par Etienne Péran durant l'Inktobreizh, 2023 et 2024. Consultable sur sa page Instagram : <https://www.instagram.com/eor.glas.studio/>*

### Annexe M.4.3 – Les réponses d'Eor Glas Studio au questionnaire

#### 1 - Pourriez-vous vous présenter brièvement, vous mais aussi votre univers artistique ? Vous pouvez également inclure un résumé succinct de votre parcours professionnel, si vous le souhaitez.

Hello Lucas ! Tout d'abord je suis touché que vous ayez sélectionné mon illustration *Vieille Carte* pour votre beau sujet d'étude. Étant en congés, je réponds à votre questionnaire avec un peu de retard et de manière plus concise que je l'aurais fait en temps normal, j'espère de tout mon cœur que mes réponses pourront alimenter vos recherches.

En guise de présentation, je m'appelle Étienne PERAN, et signe aussi sous le nom d'Eor Glas. Mes illustrations sont inspirées par les récits de voyages (souvent maritimes), réels ou fictifs (comme les univers de Jules Verne notamment). Inspirées aussi par mes propres voyages, souvent en terres d'Asie. Inspirées enfin par mon territoire breton, les marins, l'océan, les ports de pêche... J'aime mettre en valeur une scène du quotidien ou un objet, en ajoutant une singularité, un petit écart fantastique à la scène. Je vise l'obtention d'un moment suspendu, de contemplation, où on se demande ce qui se passe, ou bien ce qu'il s'apprête à se passer, ou ce qu'il s'est passé juste avant ; je tâche d'ouvrir à l'interprétation.

Je suis autodidacte. Diplômé en commerce, j'ai exercé le métier de responsable marketing pendant 5 ans avant de me lancer dans l'illustration en 2019. J'ai depuis pris des cours auprès d'artistes contemporains qui m'entourent ; Samuel Smith, Mauro Martins, Eric Toubal...

J'illustre pour les particuliers (reproductions de mes dessins en print, vendus ensuite sur mon shop et via mes distributeurs). J'illustre pour les entreprises, asso et services publics. J'illustre enfin pour l'édition (BD, livres jeunesse illustrés, couvertures de livres).

---

#### 2 - Que souhaitez-vous transmettre de façon générale, à travers vos œuvres artistiques ? Avez-vous une thématique de prédilection pour l'ensemble de vos œuvres ? Quelles émotions cherchez-vous, en général, à faire ressentir à votre public ?

Répondu plus haut.

---

#### 3 - Avez-vous une sensibilité particulière pour la cartographie, son univers et son histoire ?

Oui ! J'ai relativement peu traité le sujet de la cartographie, car ce n'est résolument pas mon domaine d'expertise premier. Mais il n'empêche que la carte m'intrigue, me donne l'inspiration. De manière générale, car : je suis autant happé par les cartes anciennes (j'adore les cartes de représentation erronées, dessinées en des temps où il n'y avait aucune certitude sur la précision des mesures) que par les cartes modernes (je passe de longues heures à parcourir les apps Google Maps et Google Earth, à tâcher de trouver des endroits étonnants, insolites, inspirants).

J'aime aussi les cartes imaginaires, celles que dessinent à la main les joueurs de Donjons et Dragons par exemple ; cartes de mondes fantastiques, cartes de donjons souterrains, etc. J'aime le fait que ces joueurs créent des cartes, des environnements, pour servir leurs enjeux scénaristiques (comme le font les développeurs de jeux vidéo lorsqu'ils créent des environnements 3D).

J'aime enfin, naturellement, les cartes marines. J'ai travaillé pour le compte d'un client qui génère chaque année un annuaire des marées en Bretagne. Pour mettre en page leur annuaire, je me suis familiarisé avec la plateforme du SHOM, auprès de qui j'achetais les droits d'exploitation de leurs données. On trouve sur le site du SHOM des cartes maritimes en tous genres, que je pourrais contempler pendant des heures.

---

**4 - Concernant votre œuvre cartographique (cf. mail et la photo qui est ci-jointe), quelles ont été vos principales sources d'inspiration pour sa réalisation ?**

J'ai attaché peu d'importance à l'exactitude de la carte en tant que telle. Je voulais avant tout qu'elle serve un rôle esthétique ; qu'elle invite au voyage, à la contemplation, à chercher les petits détails qui la ponctuent. J'apprécie la forme des cartes à double hémisphère, je me suis donc inspiré grossièrement d'un design trouvé en ligne, dont je n'ai pas retenu le nom de l'auteur. J'en ai repris les dimensions et proportions approximatives. Pour le reste, j'ai laissé mon imaginaire parler : autour de la carte, j'ai matérialisé divers moyens de transport qui m'inspirent, à la manière de Verne dans son *Tour du monde en 80 jours*. Dans les silhouettes des continents, j'ai dessiné tout ce qui me passait par la tête, sans jamais tenter d'y insérer des éléments de patrimoine bâtis cohérents.

---

**5 - Qu'avez-vous ressenti lors de la création de cette œuvre cartographique ? Quelles émotions ou sentiments vous ont traversé alors — et que ressentez-vous aujourd'hui en l'observant à nouveau ?**

Je concède que je ne l'ai pas regardée depuis très longtemps. Je regarde rarement mes illustrations après les avoir terminées. Car j'ai toujours le sentiment de ne pas les avoir terminées (*je ne sais plus qui a dit : "un artiste ne termine pas une œuvre, il l'abandonne". Je trouve que c'est plutôt exact*). Je me souviens en revanche m'être laissé porter par le flot pendant sa conception. J'ai passé une journée complète dessus, sans interruption, tout en écoutant de la musique.

---

**6 - Quels étaient les objectifs ou intentions à l'origine de votre œuvre cartographique ? Dans quel contexte cette œuvre a-t-elle été réalisée ? S'agit-il d'une création unique ou fait-elle partie d'un ensemble plus large d'œuvres ?**

J'ai réalisé cette illustration pendant un défi nommé *Inktober*, que j'ai rebaptisé *Inktobreizh* ayant créé ma propre liste (je vous invite à consulter des présentations du concept *Inktober* si nécessaire). Le concept est que j'avais un jour pour créer cette illustration (et 30 autres, soit une par jour pendant un mois).

---

**7 - En quelques mots seulement, comment décririez-vous l'esthétique de la carte que vous avez réalisée ?**

Je l'ai conçue pour être esthétique, afin qu'elle suscite l'envie d'être affichée aux murs des personnes dont elle aurait touché la sensibilité (car cette illustration, comme les autres issues de mon *Inktobreizh*, est ensuite vendue sur mon shop en affiche). À titre personnel je n'en suis pas tout à fait satisfait ; j'ai notamment dû conserver mes tracés de contours apparents, faute de temps. Alors qu'habituellement, mes tracés de contours ne sont jamais apparents, je préfère les faire disparaître pour ne garder que des aplats de couleurs, sans traits.

---

**8 - Pour réaliser votre œuvre cartographique, avez-vous observé de vraies cartes anciennes, ou des sites d'images autour de cartes à l'attrait ancien ou imaginaire ? (par exemple Pinterest, Tumblr). Si oui, quels mots-clés avez-vous utilisés dans vos recherches ?**

Je me souviens avoir consulté des sites dont j'ai perdu le nom. Je crois me souvenir que j'avais créé une slide PowerPoint avec plusieurs cartes glanées sur le web ; mon intention était de conserver des proportions communes aux cartes à double hémisphère, sans n'en sélectionner qu'une seule comme référence.

---

**9 - Connaissez-vous l'un de ces cartographes de la période moderne ?**

Je n'en connais aucun..!

---

**10 - Reconnaissez-vous quelques unes de ces cartes anciennes de la période moderne ?**

- MERCATOR Rumold, Orbis terrae compendiosa descriptio (...), 1587.
  - MUNSTER Sébastien, Typus orbis universalis, 1550.
- 

**11 - Que ressentez-vous à ces cartes anciennes ci-dessus ? (voir PDF ci-joint). Quelles émotions vous traversent en les observant ? Qu'est-ce que cela vous inspire pour votre travail ou votre imagination ?**

J'aime essayer de me mettre à la place des artistes et cartographes qui ont travaillé sur ces projets ; les recherches, les potentiels doutes qu'ils ont eus, faute de certitudes, au moment de poser certains traits.

---

**12 - Avez-vous déjà assisté à des expositions patrimoniales mettant en valeur des cartes maritimes modernes, similaires à celles présentées ci-dessus ? Qu'en avez-vous retenu ou pensé ?**

Je n'ai pas assisté à des expos à proprement parler. Comme évoqué plus haut en revanche, j'aime naviguer sur les cartes interactives de notre temps. Je m'y perds, je positionne parfois quelques "points" pour y revenir plus tard.

---

**13 - Avez-vous déjà consulté des cartes anciennes similaires à celles-ci, en bibliothèque ou en ligne ? Si oui, lesquelles ? Avez-vous essayé de reproduire une carte ancienne en particulier dans votre travail ?**

Oui mais très superficiellement, comme évoqué plus haut.

---

**14 - Qu'est-ce qui vous plaît le plus dans ces cartes anciennes précédemment vues ? (voir PDF ci-joint au questionnaire)**

- Les créatures marines et / ou imaginaires
- Les navires à voiles qui sont représentés

- La manière de représenter à échelle variable les forêts, les montagnes, les personnages etc.
- L'imaginaire visuel des cartographes de l'époque

---

**15 - Parmi les motifs iconographiques mentionnés ci-dessus, lesquels aimez-vous particulièrement intégrer dans votre/vos œuvre(s) cartographique(s), et pourquoi ?**

Éléments de réponse dans les précédentes réponses.

---

**16 - De nombreux artistes choisissent de donner un aspect ancien ou “vintage” à leurs cartes, par exemple en vieillissant artificiellement le papier. Adoptez-vous vous aussi cette approche ? Dans quel but ? Connaissez-vous des techniques particulières liées à ce vieillissement volontaire ?**

Il a pu m'arriver de me prêter à ce type de rendus, mais j'ai plutôt tendance à ne pas chercher l'effet vintage dans les travaux. Au contraire. J'aime apporter une note de modernité, ou encore mieux, d'intemporalité si possible.

---

**17 - Connaissez-vous d'autres artistes qui s'amuse à utiliser une iconographie proche de celle des anciennes cartes maritimes / cartes imaginaires ?**  
Pas vraiment.

---

**18 - Connaissez-vous des cartes imaginaires, issues d'œuvres littéraires, narratives ou vidéoludiques, qui utilisent ce type d'iconographie ? Si oui, pouvez-vous me citer celles que vous connaissez, même de nom ?**  
Les cartes dessinées par Jules Verne pour accompagner ses récits. Je les adore.

---

**19 - Pourriez-vous me citer quelques œuvres littéraires, fantaisistes ou vidéoludiques qui utilisent une carte imaginaire, qui vous plaisent particulièrement ? En outre, des œuvres qui ont profondément marqué votre imaginaire ?**  
*20000 lieues sous les mers*, résolument. Les cartes fantastiques de Tolkien me fascinent aussi.

---

**20 - Avez-vous des commentaires à partager concernant ce questionnaire, mon travail de recherche, votre univers artistique, ou encore la carte que vous avez réalisée ?**

---

## Annexe M.5 – L'artiste Zellgarm



**Annexe M.5.1** - ZELLGARM, *The Known World Map 1890*, 1 affiche nb, 29,7 x 42 cm, 2020.

### **Annexe M.5.2 – Une œuvre cartographique contextualisée**



**ZELLGARM**, *Photographie du stand de l'artiste à Yggdrasil*. Calypso a relié la localisation des créatures fantastiques dessinées sur la carte en question, 2024.

Par ailleurs, cette carte fait partie d'un livre écrit avec son conjoint : **DESCAMPS Axel, ZELLGARM**, *Les Pérégrinations Fantastiques de Sir Pebbleton*, 2024, 104 p.

Site en ligne : <https://www.zellgarm.com/>

**Annexe M.5.3 – Les réponses de Zellgarm au questionnaire**

**1 - Pourriez-vous vous présenter brièvement, vous mais aussi votre univers artistique ? Vous pouvez également inclure un résumé succinct de votre parcours professionnel, si vous le souhaitez.**

Bonjour,

Je suis Calypso, artiste-illustratrice.

Je me spécialise dans la réalisation de planches anatomiques de créatures fantastiques avec comme approche "Et s'ils existaient vraiment, à quoi ressembleraient-elles ?".

Avec mon conjoint, Axel, nous avons réalisé un livre "Les Pérégrinations Fantastiques de Sir Pebbleton", mettant en scène sous la forme d'un carnet de voyage, toutes les études de créature que j'ai pu réaliser. L'illustration de la carte du monde en fait également partie.

---

**2 - Que souhaitez-vous transmettre de façon générale, à travers vos œuvres artistiques ? Avez-vous une thématique de prédilection pour l'ensemble de vos œuvres ? Quelles émotions cherchez-vous, en général, à faire ressentir à votre public ?**

J'ai deux thématiques principales dans mes illustrations. D'un côté celles concernant les créatures fantastiques, et de l'autre celles ayant rapport aux Métamorphoses d'Ovide. Je prévois de sortir un livre reprenant certaines histoires de cet auteur. Il y a donc plus de symbolique que dans mes planches anatomiques.

Je ne cherche pas à faire éprouver une émotion particulière. Juste faire éprouver une émotion, quelle qu'elle soit me convient déjà. Cela veut dire que j'ai réussi à faire parler mon illustration et c'est une réussite en soi pour moi !

---

**3 - Avez-vous une sensibilité particulière pour la cartographie, son univers et son histoire ?**

J'aime beaucoup les cartes. Nous en avons une belle collection avec mon conjoint ; mais pas de là à les étudier, juste les admirer :)

---

**4 - Concernant votre œuvre cartographique (cf. mail et la photo qui est ci-jointe), quelles ont été vos principales sources d'inspiration pour sa réalisation ?**

Je me suis surtout inspirée des cartes de fantasy, type Donjons & Dragons, Game of Thrones, Seigneur des Anneaux. Ainsi que de certaines cartes anciennes de notre monde à nous via Internet.

---

**5 - Qu'avez-vous ressenti lors de la création de cette œuvre cartographique ? Quelles émotions ou sentiments vous ont traversé alors — et que ressentez-vous aujourd'hui en l'observant à nouveau ?**

Le premier mot qui me vient c'est de l'énerverment -haha-. C'était complexe de recréer notre Monde en essayant de faire le moins d'erreur possible pour que la carte soit la plus plausible possible.

J'ai néanmoins adoré ajouter les zones de montagnes et faire toutes les fioritures autour. Je suis fière de l'avoir réalisée et ce n'est pas la seule que je ferai !)

---

**6 - Quels étaient les objectifs ou intentions à l'origine de votre œuvre cartographique ? Dans quel contexte cette œuvre a-t-elle été réalisée ? S'agit-il d'une création unique ou fait-elle partie d'un ensemble plus large d'œuvres ?**

Comme dit précédemment, elle a été réalisée pour montrer où sont localisées les créatures fantastiques recherchées par le personnage du livre (Sir Thomas Pebbleton). Elle fait donc partie d'un ensemble plus large d'œuvres.

---

**7 - En quelques mots seulement, comment décririez-vous l'esthétique de la carte que vous avez réalisée ?**

Ancienne, fine et pointilleuse.

---

**8 - Pour réaliser votre œuvre cartographique, avez-vous observé de vraies cartes anciennes, ou des sites d'images autour de cartes à l'attrait ancien ou imaginaire ? (par exemple Pinterest, Tumblr). Si oui, quels mots-clés avez-vous utilisés dans vos recherches ?**

Oui de nombreuses !

"ancient map"

"1890 map"

"fantasy map"

et certainement d'autres mots-clefs mais j'avoue j'ai réalisé mon dessin il y a quelques années déjà, ma mémoire me fait défaut !

---

**9 - Connaissez-vous l'un de ces cartographes de la période moderne ?**

Je n'en connais aucun..!

---

**10 - Reconnaissez-vous quelques unes de ces cartes anciennes de la période moderne ?**

- MERCATOR Rumold, Orbis terrae compendiosa descriptio (...), 1587.
- MAGNUS Olaus, Carta Marina, 1539
- MUNSTER Sébastien, Typus orbis universalis, 1550.
- DESCELIERS Pierre, Planisphère, 1550.

---

**11 - Que ressentez-vous à ces cartes anciennes ci-dessus ? (voir PDF ci-joint). Quelles émotions vous traversent en les observant ? Qu'est-ce que cela vous inspire pour votre travail ou votre imagination ?**

Ça donne surtout envie de voyager !  
Et je me dis qu'il faudrait que je termine la carte que je suis justement en train de dessiner  
haha

---

**12 - Avez-vous déjà assisté à des expositions patrimoniales mettant en valeur des cartes maritimes modernes, similaires à celles présentées ci-dessus ? Qu'en avez-vous retenu ou pensé ?**

Non pas du tout.

---

**13 - Avez-vous déjà consulté des cartes anciennes similaires à celles-ci, en bibliothèque ou en ligne ? Si oui, lesquelles ? Avez-vous essayé de reproduire une carte ancienne en particulier dans votre travail ?**

En ligne oui. Je m'en suis inspirée pour réaliser la mienne.

---

**14 - Qu'est-ce qui vous plaît le plus dans ces cartes anciennes précédemment vues ? (Voir PDF ci-joint au questionnaire)**

- Les créatures marines et / ou imaginaires
  - Les navires à voiles qui sont représentés
  - Les cartouches (titres ornements des cartes)
  - Les phylactères (ornement en parchemin derrière les titres)
  - La manière de représenter à échelle variable les forêts, les montagnes, les personnages etc.
  - Les blasons
- 

**15 - Parmi les motifs iconographiques mentionnés ci-dessus, lesquels aimez-vous particulièrement intégrer dans votre/vos œuvre(s) cartographique(s), et pourquoi ?**

Évidemment, j'adore y inclure des créatures !

---

**16 - De nombreux artistes choisissent de donner un aspect ancien ou "vintage" à leurs cartes, par exemple en vieillissant artificiellement le papier. Adoptez-vous vous aussi cette approche ? Dans quel but ? Connaissez-vous des techniques particulières liées à ce vieillissement volontaire ?**

J'ai utilisé un papier qui a déjà un aspect parcheminé. Habituellement j'ajoute des tâches d'encre.

Mais pour la carte, j'ai décidé de ne pas le faire pour qu'elle soit tout de même lisible.

---

**17 - Connaissez-vous d'autres artistes qui s'amuse à utiliser une iconographie proche de celle des anciennes cartes maritimes / cartes imaginaires ?**

J'en connais certainement, mais il me faudra une recherche plus poussée !

---

**18 - Connaissez-vous des cartes imaginaires, issues d'œuvres littéraires, narratives ou vidéoludiques, qui utilisent ce type d'iconographie ? Si oui, pouvez-vous me citer celles que vous connaissez, même de nom ?**

Jeux vidéo : Skyrim, The Witcher III

Cinéma : Le Seigneur des Anneaux, Game of Thrones, Narnia

Ce ne sont pas les seuls mais c'est ce qui me vient en premier en tête :)

---

**19 - Pourriez-vous me citer quelques œuvres littéraires, fantaisistes ou vidéoludiques qui utilisent une carte imaginaire, qui vous plaisent particulièrement ? En outre, des œuvres qui ont profondément marqué votre imaginaire ?**

Même réponse que précédemment :)

---

**20 - Avez-vous des commentaires à partager concernant ce questionnaire, mon travail de recherche, votre univers artistique, ou encore la carte que vous avez réalisée ?**

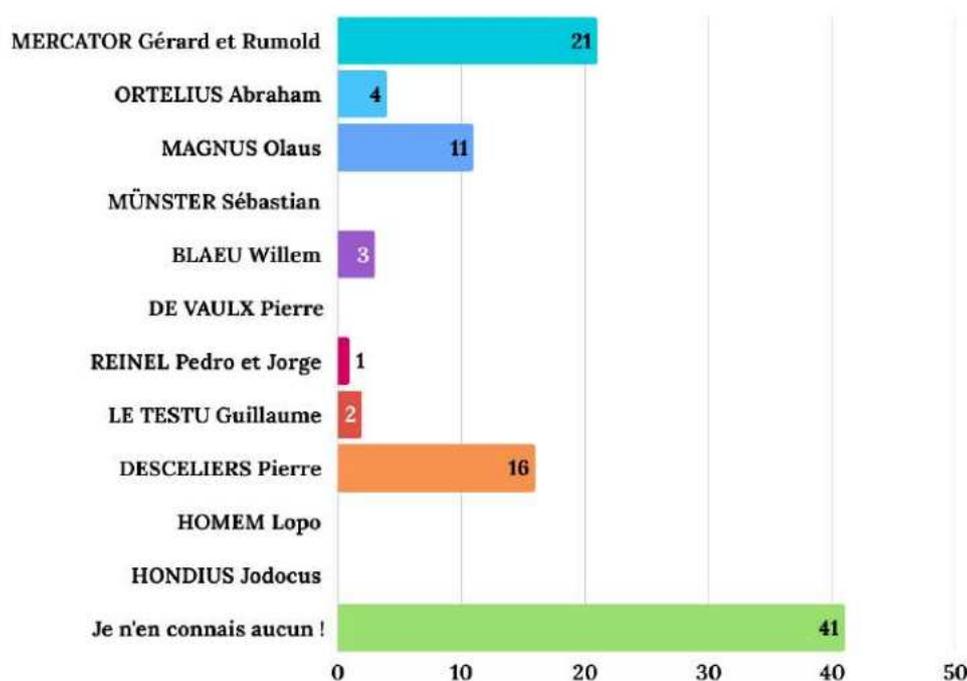
C'était beaucoup de questions d'un coup, j'ai mis un peu de temps, mais contente d'y avoir répondu ! J'espère que cela pourra vous aider :)

## N – QUESTIONNER LES PUBLICS D’AUJOURD’HUI

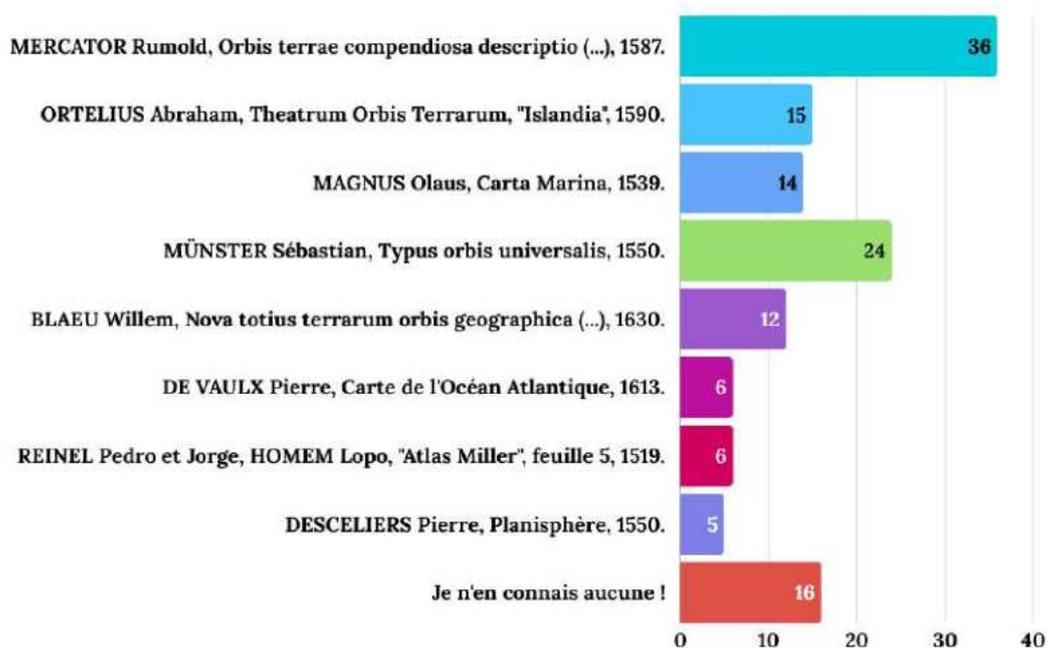
**Annexe N.1 - Avez-vous un intérêt particulier pour les cartes anciennes ? - 66 réponses**



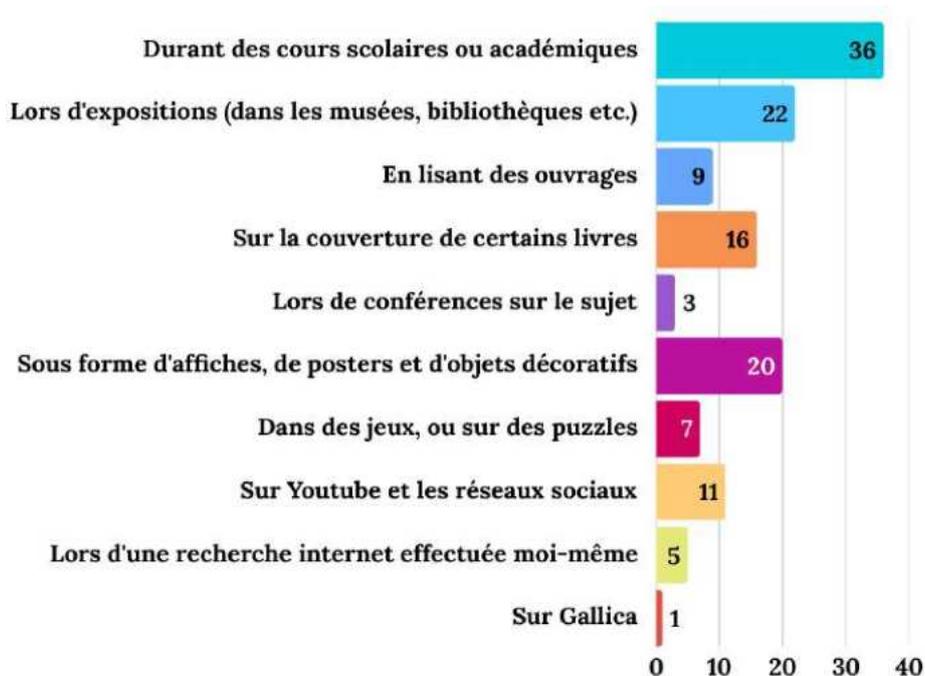
**Annexe N.2 - Peut-être connaissez-vous l'un de ces cartographes ? - 66 réponses**



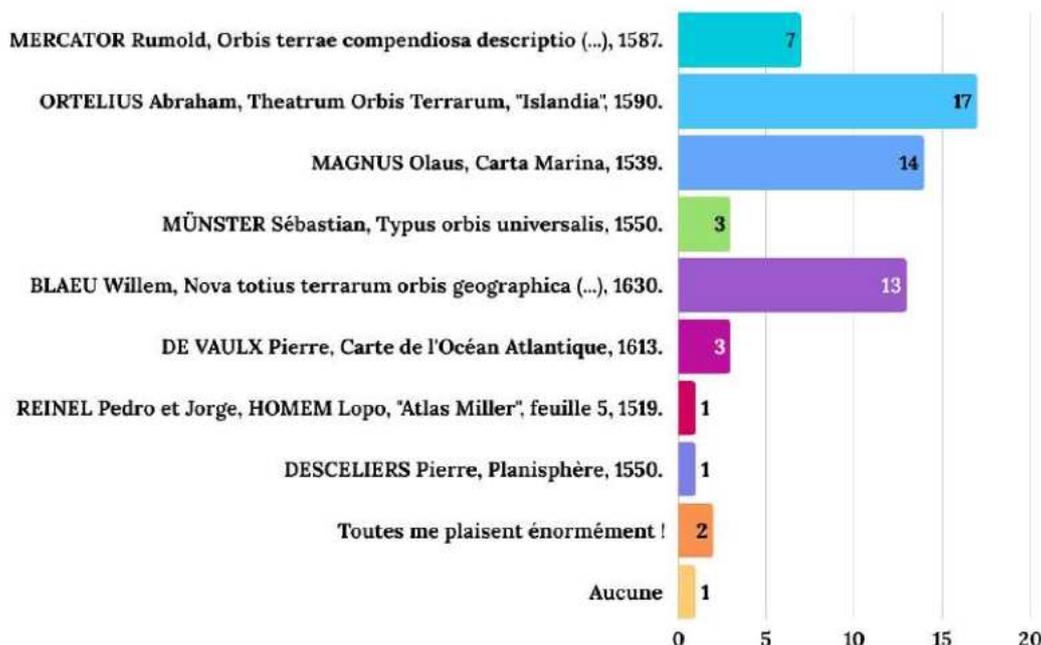
**Annexe N.3** - Avez-vous déjà aperçu ces quelques cartes anciennes de la période moderne ? - 66 réponses



**Annexe N.4** - Si vous avez reconnu certaines de ces cartes (même juste visuellement), dans quel cadre les avez-vous vu ? – 66 réponses



**Annexe N.5** - Parmi les 8 cartes précédentes, d'un point de vue esthétique et visuel, laquelle préféreriez-vous ? Et pourquoi ? - 66 réponses



#### Préférence n°1 du public interrogé : *Islandia* d'Ortelius

- *"Islandia" de Ortelius, je la préfère car elle est colorée, il a des détails mais pas au point que ce soit illisible comme certaines autres cartes. J'aime bien les animaux et le style, ça fait un peu carte de roman fantastique.*
- *ORTELIUS Abraham, Theatrum Orbis Terrarum, "Islandia", 1590 : les couleurs et les formes des terres donnent à la carte un aspect de monde irréel*
- *Islandia d'Ortelius. Lorsque j'ai dû choisir je suis toujours revenue sur celles-ci, attirée par les couleurs (surtout le jaune) et les monstres marins en bas*

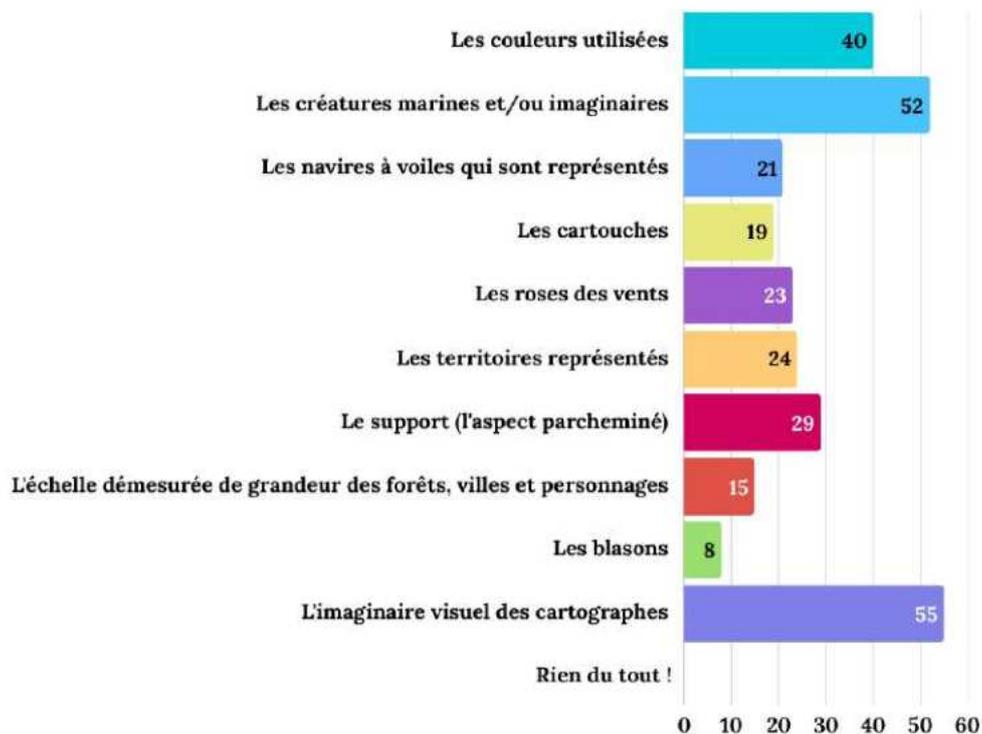
#### Préférence n°2 : *Carta Marina*, ou *Scandinavia*, d'Olaus Magnus

- *MAGNUS Olaus, Carta Marina, 1539. J'aime bien les couleurs et les petits éléments dessinés. Ça fait très visuel et agréable à regarder.*
- *Carta Marina de Magnus car il y a beaucoup de détails, d'information dessus. Elle me semble complète.*
- *Carta Marina, d'Olaus Magnus, car elle fourmille de petits détails et de créatures oniriques !*

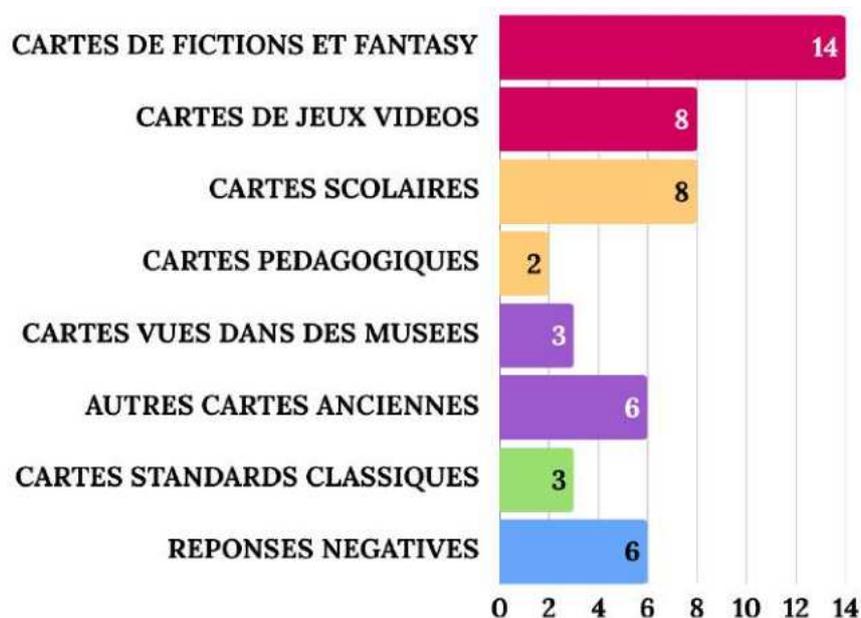
#### Préférence n°3 : *Nova Totius Terrarum*, de Willem Blaeu

- *Celle de Blaeu, j'aime la frise tout autour, en plus de la précision et sobriété de la carte, sans pour autant être dénuée d'intérêt esthétique.*
- *BLAEU Willem : Belles illustrations et couleurs, beaucoup de détails.*
- *La carte de Blaeu : pour le foisonnement des détails sur la carte elle-même et l'enrobage de l'encadrement, lui-même riche en symbolique*

**Annexe N.6** - Qu'est-ce qui vous plaît le plus dans ces cartes anciennes ? (Même si vous les découvrez pour la première fois !) – 66 réponses



**Annexe N.7** - Avant de lire la suite, ces cartes anciennes vous rappellent-elles d'autres cartes que vous connaissez personnellement ? - 66 réponses

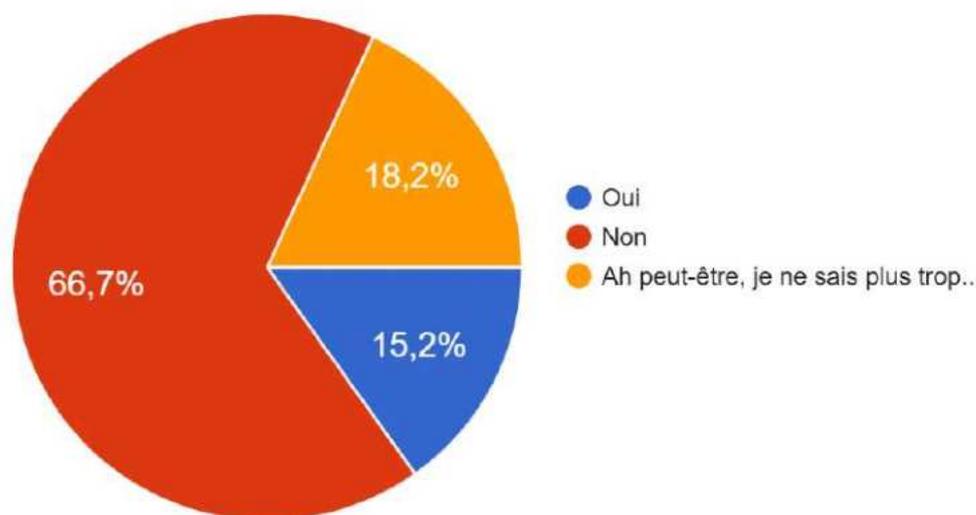


**En rouge :** Des cartes imaginaires (fantasy + jeu vidéo)

**En jaune / orange :** Des cartes scolaires et pédagogiques

**En violet :** D'autres cartes anciennes et historiques

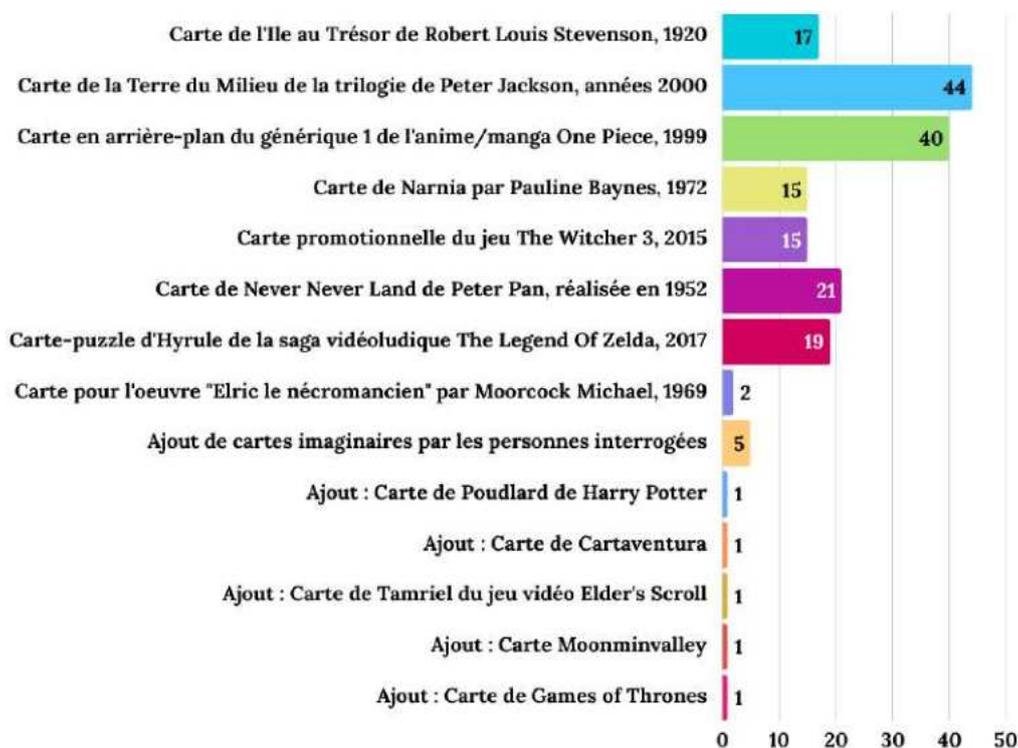
**Annexe N.8** – Avez-vous le souvenir d’avoir assisté à une exposition présentant ces quelques cartes anciennes ci-dessus ? (Renvoi à la question N.5) – 66 réponses



**Annexe N.9** - Si la réponse pour la question 8 est oui, est-il possible de donner le nom de l'exposition ou de l'institution qui organisait celle-ci ? **(13 réponses seulement)**

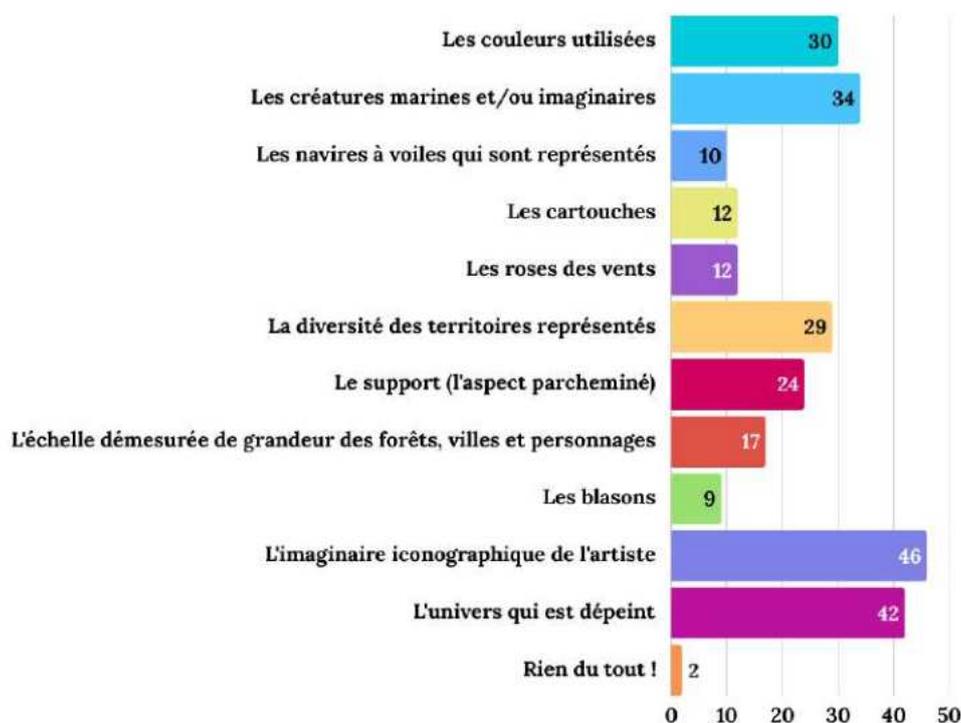
- Expo une autre histoire du monde au Mucem (2024)  
<https://www.mucem.org/programme/exposition-et-temps-forts/une-autre-histoire-du-monde>
- Musée de la BnF, galerie Colbert
- Peut-être exposition permanente à la BnF en annexe des deux grands globes céleste/terrestre de Coronelli
- Ce n'est pas spécifiquement une exposition concernant les cartes mais il y a des cartes anciennes de la ville de Bordeaux et de la région au Musée d'Aquitaine de Bordeaux.
- ...
- BML 2024 (expo)
- Je ne me souviens plus
- Dans le cadre du Festival international de géographie à Saint-Dié-des-Vosges
- Exposition "Hors du monde : la carte et l'imaginaire", à la BNU de Strasbourg
- L'exposition explorateurs à la BnF il y a quelques années, au musée de la BnF (site Richelieu) expose des quelques cartes, ces maisons-musées d'explorateurs (comme celui de Christophe Colomb à Gênes), où le musées des globes-terrestres à Vienne
- La Bibliothèque municipale de Lyon (expo)
- Archives Nationales - Quand les artistes dessinaient les cartes
- Celle organisée l'année dernière par la bibliothèque de la Part Dieu !

**Annexe N.10** - Voici à présent d'autres cartes qui sont contemporaines mais qui ont une allure semblable. Connaissez-vous quelques-unes de ces cartes ? – 66 réponses



*Des ajouts de cartes imaginaires ont été fait par les participant·e·s !*

**Annexe N.11** - Là-encore, qu'est-ce qui vous plaît d'un point de vue iconographique parmi les 8 cartes imaginaires montrées ci-dessus – 66 réponses



**Annexe N.12** - Appéciez-vous les cartes imaginaires de façon générale ? (cartes représentant un territoire fictif) – 66 réponses



**Annexe N.13** - Connaissez-vous peut-être le terme de "fantasy maps" ou "cartes fantasy" ? – 66 réponses



**Annexe N.14** - Avez-vous d'autres exemples de cartes imaginaires de ce type à nous partager ? (49 réponses)

**Réponse 01** – La carte des Maraudeurs dans *Harry Potter*.

**Réponse 02** – Le dessin de l'île Utopia de Thomas More.

**Réponse 03** – Les cartes de jeux vidéo de manière générale, spécifiquement des RPG (*The Witcher*, *Skyrim*, *Final Fantasy*...).

**Réponse 04** – La carte de *Game of Thrones*, très présente dans la série (je ne sais pas si elle est en annexe dans le livre).

**Réponse 05** – Celles de *GOT*.

**Réponse 06** – Celle de *Game of Thrones* est immense.

**Réponse 07** – Cartes de l'univers *Donjons et Dragons*, *Magic the Gathering*.

**Réponse 08** – *Game of Thrones*.

**Réponse 09** – La carte du continent de Gwendalavir de la saga de romans *Les Mondes d'Ewilan* et *Le Pacte des Marchombres* de Pierre Bottero, ou encore la carte d'Alagaësia de la saga *Eragon* de Christopher Paolini.

**Réponse 10** – On peut penser aux cartes interactives des jeux de type open world : *Assassin's Creed*, *Far Cry*, et bien d'autres.

**Réponse 11** – La carte d'*Elden Ring* (simple mais avec des territoires divers et reconnaissables).

**Réponse 12** – Les cartes de la mythologie grecque (?).

**Réponse 13** – Il me semble que dans *La Horde du Contrevent* de Damasio ou dans *Les Furtifs*, un des deux livres contient une carte.

**Réponse 14** – Non mais peut-être que cela me reviendra plus tard.

**Réponse 15** – Non.

**Réponse 16** – Plan de transport mais redessiné.

**Réponse 17** – Peut-être ? : *The Elder Scrolls*, Alagaësia (*L'Héritage*, C. Paolini), *Sea of Thieves*.

**Réponse 18** – Dans les livres fantasy généralement (pas d'exemples particuliers).

**Réponse 19** – Le générique de *Game of Thrones* ?

**Réponse 20** – La carte du château de Poudlard.

**Réponse 21** – Non.

**Réponse 22** – La plupart des romans fantasy pour adultes ou ados : *GoT*, *L'Assassin Royal*, *Tara Duncan*, *Eragon*, *Sharakhai*, *La Guerre des Clans*, *Mage de Bataille*... Beaucoup de mangas également : tu as cité *One Piece*, que je rajouterai à *Naruto* et *Fairy Tail*.

**Réponse 23** – Toutes celles des jeux vidéo d'heroic fantasy.

**Réponse 24** – Je me souviens m'être beaucoup référée à la carte au début du livre en lisant la saga *Le Prioré de l'Oranger* de Samantha Shannon.

**Réponse 25** – Cartes dans les ouvrages de Guy Gavriel Kay.

**Réponse 26** – Voir ci-dessus, je regarderai chez moi et reviendrai vers toi !!

**Réponse 27** – La carte de *Game of Thrones* ?

**Réponse 28** – *Terre du Milieu* de Tolkien.

**Réponse 29** – Pas qui me viennent ici !

**Réponse 30** – Je pense à celle de *Game of Thrones* surtout.

**Réponse 31** – Je me rappelle qu'il y avait souvent des cartes comme celle du *Seigneur des Anneaux* dans quelques livres de fantasy que j'ai lus quand j'étais plus jeune.

**Réponse 32** – La carte de Thedas dans *Dragon Age*, Orsterra dans *Octopath Traveler*, Eorzéa dans *Final Fantasy XIV*, Valisthea dans *Final Fantasy XVI*, *The Lands Between* dans *Elden Ring*.

**Réponse 33** – Celles de la saga *La Cité des Anciens* !

**Réponse 34** – *Atlas des mondes imaginaires*.

**Réponse 35** – Les cartes dans les films *La Route d'Eldorado* et *Kuzco*, même si elles ne reprennent pas la forme d'un pays mais servent plutôt de repères visuels pour le spectateur et d'outils de narration ou de blague.

**Réponse 36** – La map dans le jeu *Sea of Thieves*, je crois.

**Réponse 37** – Les cartes des parcs d'attraction en général (notamment Disneyland).

**Réponse 38** – Je ne sais plus le nom mais un mec faisait des cartes avec des grains de riz sur Instagram.

**Réponse 39** – La map de *Skyrim*, évidemment.

**Réponse 40** – Toutes les cartes des jeux vidéo, ex. franchise *Assassin's Creed* ou *Horizon*.

**Réponse 41** – Celle de Poudlard.

**Réponse 42** – Les îles de Domelfes au début du livre *Le Prince Cruel* et la carte au trésor dans *Les Goonies*.

**Réponse 43** – Pas que je sache.

**Réponse 44** – Les cartes des jeux de rôle.

**Réponse 45** – Celles de *Genshin Impact*, *Pokémon* ?

**Réponse 46** – Non :(

**Réponse 47** – *Elden Ring*, *Zelda*, *Hunt: Showdown* (JV), *Watership Down* (livre).

**Réponse 48** – À l'occasion de son UE de management, qui a donné lieu à la création d'un fanzine, une carte imaginaire inspirée à la fois des références communes de la promo et d'une carte imaginaire de la *Moominvalley* a été réalisée par un membre de la DCB33.

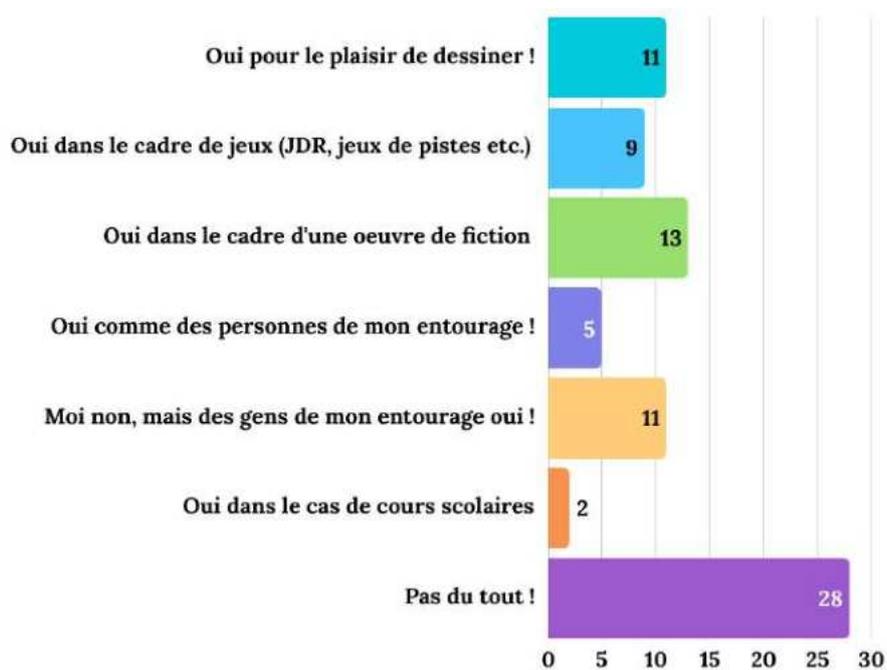
**Réponse 49** – Cela me rappelle une carte d'un roman jeunesse : la carte du pays d'Ys du roman *Le Livre des Étoiles* ! (Très spécifique)

### Des réponses d'une grande diversité ! MAIS :

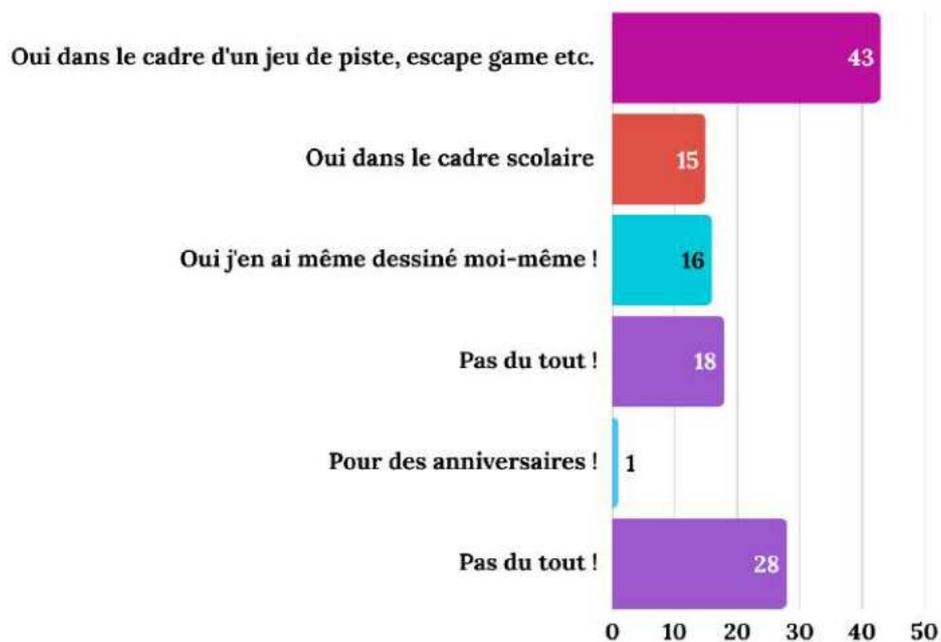
- Les cartes de jeux vidéo sont citées 15 fois
- Les cartes de fantasy / littérature sont citées 12 fois
- Les cartes venant de séries, films ou d'animations sont citées 9 fois
- Les cartes de Jeux de rôle sont citées 2 fois.
- Autres cartes qui sont citées 5 fois

➔ **Une tendance, autour des cartes imaginaires, semble se dessiner particulièrement dans la fantasy et les jeux-vidéo !**

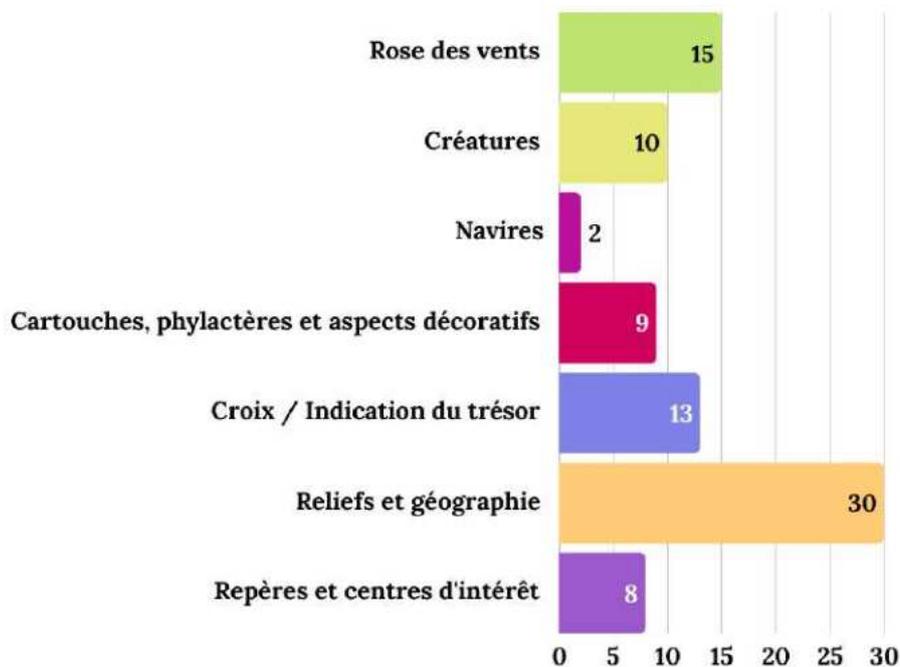
**Annexe N.15** - Avez-vous déjà dessiné une carte imaginaire ? (à la main ou via des logiciels) – 66 réponses



**Annexe N.16** - Avez-vous déjà dessiné une carte imaginaire ? (À la main ou via des logiciels) – 66 réponses



**Annexe N.17** - Si vous avez utilisé/réalisé des cartes aux trésors et/ou des cartes imaginaires, quels éléments iconographiques étaient présents sur les cartes en question ? Vous pouvez vous référer aux éléments iconographiques cités ci-dessus (navires, roses des vents, créatures, cartouches etc.) – 41 réponses

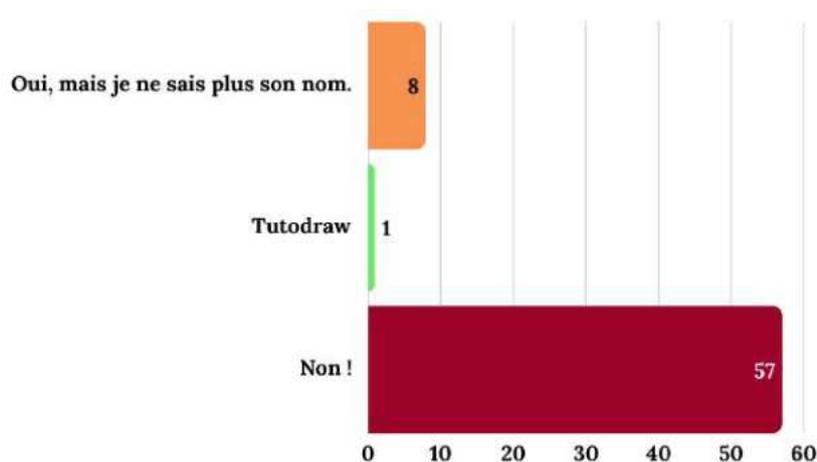


### Reliefs et géographie

- Montagnes, collines, îles (x6 mentions)
- Forêts, arbres, plantes, végétation (x9 mentions)
- Cours d'eau, rivières, lacs, mers (x6 mentions)
- Habitations, villes, châteaux, ponts (x6 mentions)
- Délimitation de territoires / espaces (x3 mentions)

- ➔ La représentation du territoire semble être l'élément priorisé par les publics interrogés. Sans doute parce qu'elle aide à la constitution de la narrativité de l'aventure et de la recherche du trésor ! La carte au trésor est donc beaucoup plus un support de narration qu'un support de vraisemblance.
- ➔ Les 13 mentions d'indications du trésor vont aussi dans ce sens.
- ➔ Nous noterons tout de même 10 mentions d'ajout de créatures, sans doute pour ajouter une dimension fantastique et surprenante à la carte au trésor.
- ➔ Les 15 mentions de la rose des vents témoignent de son utilité comme marqueur visuel d'un outil cartographique.

**Annexe N.18** - Connaissez-vous peut-être des artistes (via Tumblr, Pinterest ou Instagram) qui fabriquent des cartes imaginaires semblables à celles ci-dessus ? – 66 réponses



→ Il semble que les artistes créant des cartes imaginaires n'aient pas particulièrement retenu l'attention de notre public interrogé.

**Annexe N.19** - Connaissez-vous personnellement des œuvres littéraires, artistiques, cinématographiques ou vidéoludiques qui utilisent des cartes aux "allures anciennes" ? (Donc semblables à toutes celles montrées ci-dessus) – 66 réponses

#### 1. Non / pas de référence précise / indécis :

- 23 réponses négatives

#### 2. Fantasy / romans et livres :

- Game of Thrones (x4) / Le Prieuré de l'Oranger / L'Assassin Royal / Le pacte des Marchombres / Eragon / Tara Duncan / One Piece / Tolkien / Rings of Power / Le monde de Tolkien / Beaucoup d'auteurs de fantasy (Dabos, Kay) / La Clélie et les précieuses / Harry Potter (carte du château, carte des maraudeurs) / Les marins ne savent pas nager / Percy Jackson

→ 21 réponses

#### 3. Jeux vidéo :

- Zelda / Hyrule (Zelda) / Fallout 76 / Skyrim / The Witcher 3 / Final Fantasy / Octopath Traveler / Donjon et Dragons / Fire Emblem / Pirates des Caraïbes / Sea of Thieves / Crusader King / Assassin's Creed / Elden Ring / Hunt Showdown / Naruto (carte des villages) / Dark Souls / Side Meier's Pirate

→ 17 réponses

#### 4. Film / animation / séries :

- Atlantide, l'empire perdu / Indiana Jones (1 et 3) / Pirates des Caraïbes / La route d'Eldorado / Percy Jackson (film)

→ 5 réponses

**Annexe N.20** - Pour finir, en voyant les 16 cartes précédentes (anciennes et contemporaines), qu'avez-vous ressenti en les contemplant ? Quelles émotions, quels sentiments ou quels souvenirs vous ont traversé l'esprit ? – 66 réponses



**Nuage de mots réalisé par l'intermédiaire d'une analyse quantitative et sémantique à partir des 66 réponses recueillies – Réalisation : Guerillot**

### Quelques réponses (25 réponses sélectionnées sur 66)

#### **Réponse 01**

Ça me rappelle façon confuse des dizaines d'œuvres (littéraires ou cinématographiques) qui laissent une grande part à l'imaginaire et à la représentation. Mon cerveau vagabonde immédiatement, à la fois en imaginant les auteurs des cartes les dessiner, et leur cadre et leurs enjeux lorsqu'elles sont historiques. Pour le côté ludique ou légendaire, j'imagine que cela doit être absolument fascinant à imaginer, puis à reproduire.

#### **Réponse 02**

Je dirais de la nostalgie, il y a un côté mystérieux, aventureux (dû au graphisme j'imagine) qu'on ne retrouve pas dans les cartes au quotidien que l'on utilise (Google Maps ou les plans du métro). Tout est très épuré alors qu'au contraire celles de ce questionnaire donnent envie de s'y plonger, on voyage presque juste en les regardant. C'est marrant, je me souviens que les seules cartes que j'ai un peu manipulées étaient celles pour la course d'orientation au collège ou les chasses au trésor lors des goûters d'anniversaire.

#### **Réponse 03**

Ce sentiment quand on se plonge dans un bon bouquin et qu'on est happé par l'univers, perdant toute notion du temps. Les cartes me procurent ce sentiment de me perdre dans un monde parallèle.

#### **Réponse 04**

Ça fait penser à l'aventure et ça donne envie d'y partir.

#### **Réponse 05**

Ayant fait beaucoup de cartographie dans mes études, cela me rappelle essentiellement des souvenirs liés aux cours (et des émotions pas forcément très positives). Je pense notamment

aux cartes d'État-Major et à la carte de Cassini. Je suis aussi un peu frappée par les différences entre les cartes anciennes et les cartes actuellement utilisées/enseignées en géographie physique (usage très différent de la cartographie).

**Réponse 06**

Ça donne envie d'aller se perdre dans une carte réelle ou fictive. Pour l'anecdote : j'ai un atlas Millennium Éditions Le Monde, un énorme livre de 50 cm de haut, très lourd, avec des centaines de pages. Il m'est arrivé de juste l'ouvrir au hasard et de suivre des routes de pages en pages. Je ne dirais pas que c'est une manière de voyager, mais c'est sûrement un moyen de s'évader temporairement.

**Réponse 07**

Une envie d'aventure immédiate ! En lien avec des pirates de préférence.

**Réponse 08**

Ça m'a beaucoup fait penser aux jeux DS d'aventure et d'exploration, un petit moment d'escapade.

**Réponse 09**

Ça m'a donné envie de voyager, de découvrir des territoires inconnus dans la vraie vie ou à travers des œuvres littéraires, cinématographiques ou vidéoludiques.

**Réponse 10**

J'ai eu envie de relire des livres de fantasy (pour l'effet "voyage" + immersion dans un monde favorisé par les cartes).

**Réponse 11**

Cela fait voyager, même lorsqu'il s'agit de lieux qui n'existent pas réellement. Et à mon sens, c'est une forme d'art qu'il est intéressant de contempler (détails, couleurs, graphisme, calligraphie).

**Réponse 12**

Envie d'aventures et de voyages ; découvrir ou redécouvrir les univers des fantasy maps.

**Réponse 13**

Evasion, imaginaire, voyage, mystère, merveilleux, renvoi aux œuvres littéraires d'aventure style Rider Haggard, Jules Verne, etc., mais aussi aux géographes antiques (Strabon, Ératosthène), etc. Sans être particulièrement intéressée par la cartographie ancienne, mon premier métier étant l'archéologie, je m'intéresse au passé sous toutes ses formes.

**Réponse 14**

Je n'ai rien d'autre à partager que mon amour pour ces cartes qui, quand on les trouve au début d'un roman, laissent souvent pressentir de sacrées aventures pour le(s) héros de l'œuvre.

**Réponse 15**

De l'émerveillement ? Ça donne envie d'en voir plus, j'aime le fait qu'il y ait des détails et qu'on puisse vraiment parcourir le lieu, réel ou non, on en fait l'expérience, alors c'est un peu un voyage, comme découvrir un nouvel endroit.

**Réponse 16**

Impression d'être portée dans un autre monde par la carte qui représente un monde imaginaire ou non.

**Réponse 17**

Ça m'a rappelé tous les bouquins de fantasy que je lisais avant, dans lesquels il y avait très souvent des cartes au début, pour repérer le voyage des personnages, et je passais souvent du temps à regarder les lieux, comment ils étaient agencés et représentés... Du coup nostalgie de l'enfance et émerveillement.

**Réponse 18**

Retour en enfance, rêverie, esprit d'aventure !

**Réponse 19**

Quand je me plonge dans ce type de carte, j'aime vraiment le sentiment de découverte notamment quand j'en découvre une nouvelle. Je m'en servais également pour me plonger davantage dans l'univers d'un jeu, comprendre sa géopolitique par exemple. J'essaie de collectionner les cartes des RPG que j'ai adorés, je les place au-dessus de mon bureau, je les regarde un peu avec nostalgie et c'est ma manière de conserver mes "voyages" dans ces univers.

**Réponse 20**

Ces cartes me font voyager rien qu'en les regardant, elles ont une dimension apaisante de par leur aspect "fait main". Je peux avoir du mal à me dire que certaines ont vraiment été utilisées à une époque, tant elles (les cartes historiques) sont proches esthétiquement des cartes imaginaires qui les ont précédées dans mon imaginaire.

**Réponse 21**

Ça me replonge dans l'univers de l'aventure que l'on voit dans les films et les livres pour enfants (et pour adultes...).

**Réponse 22**

De la fascination parce que ça donne envie de plonger dans la carte.

**Réponse 23**

Ça me donne envie d'arpenter les royaumes qu'elles représentent et de partir à la chasse aux monstres, et d'aller par moi-même vérifier les points mystérieux présentés sur la carte.

**Réponse 24**

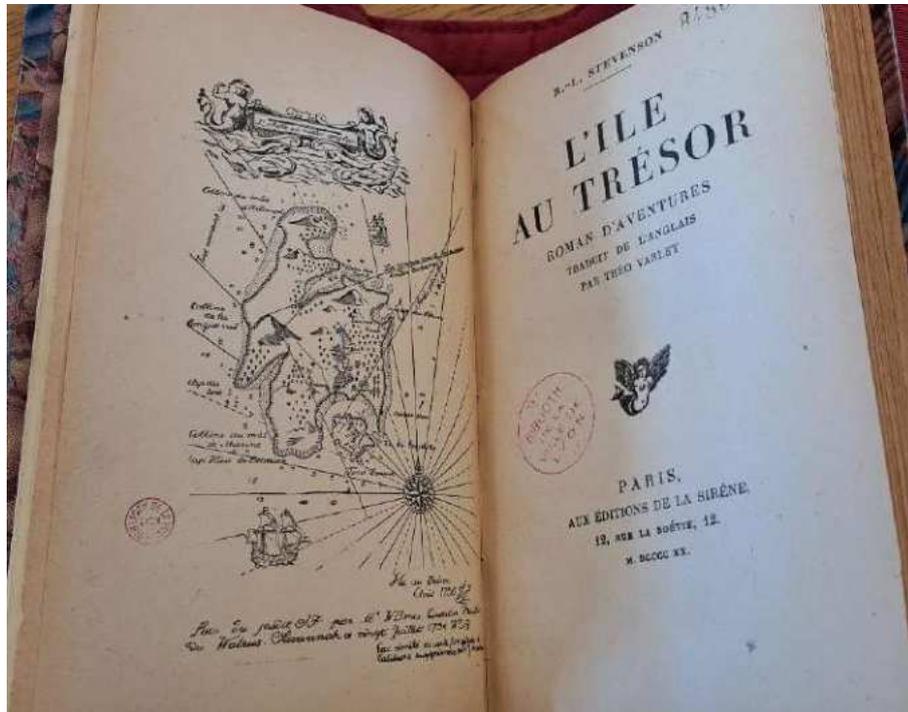
Envie d'aventure et de découverte, l'aspect « pas fini » ou « hasardeux » (en opposition avec la précision des cartes de notre monde actuel) des cartes peut laisser penser qu'il reste des choses à découvrir dans le monde qu'elles représentent.

**Réponse 25**

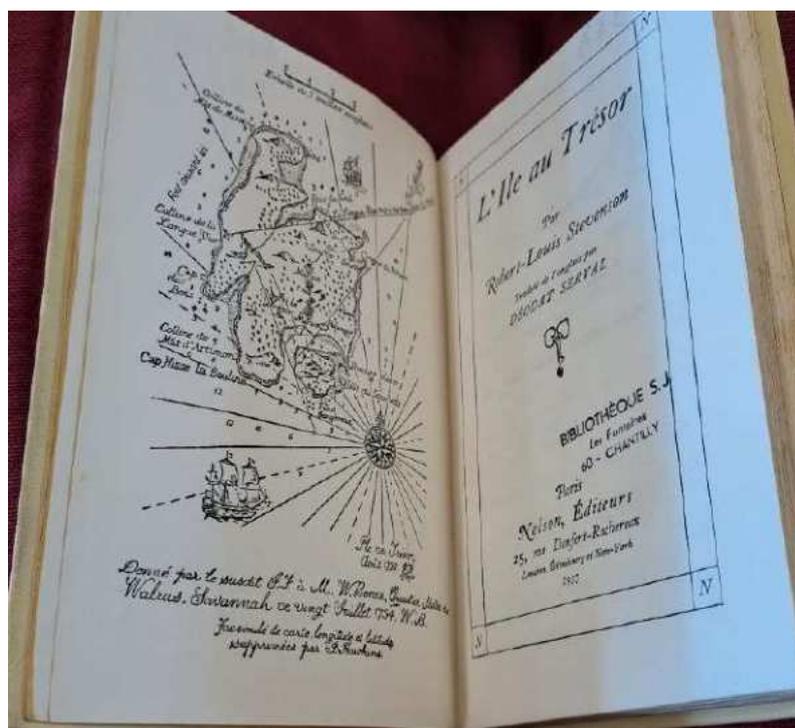
Elles m'ont fait voyager ! J'adore me plonger dans un univers, et une carte permet de s'immerger ; ça montre tout le travail et l'imagination de l'artiste pour un univers. J'ai ressenti de la curiosité, un sentiment d'aventure !

## O – LES CARTES IMAGINAIRES DES RECITS D’AVENTURE

### Annexe O.1 – Les cartes de l’Ile au Trésor de Stevenson

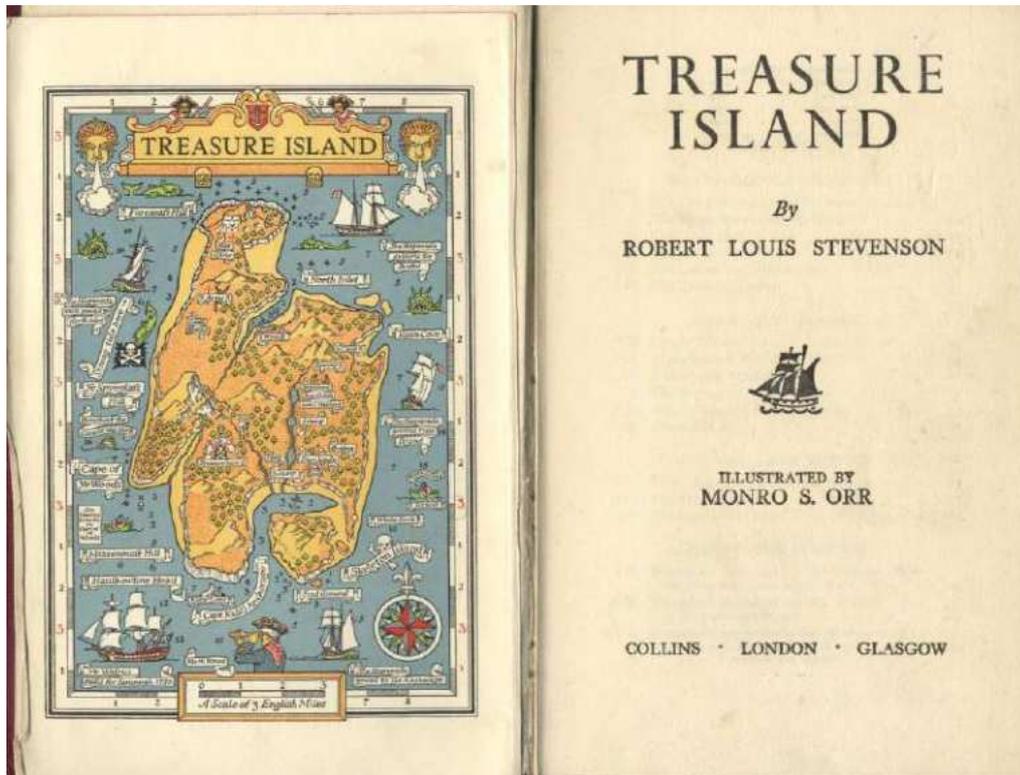


Annexe O.1.1 - STEVENSON Robert Louis, *L'île au trésor : roman d'aventures*, Traduit par Théo Varlet. Paris, Ed. De la Sirène, 1920, 337 p. Conservé à la BmL sous la cote B 486294 et consultable à l'adresse suivante : [https://numelyo.bm-lyon.fr/view/BML:BML\\_00GOO0100137001104628883](https://numelyo.bm-lyon.fr/view/BML:BML_00GOO0100137001104628883)

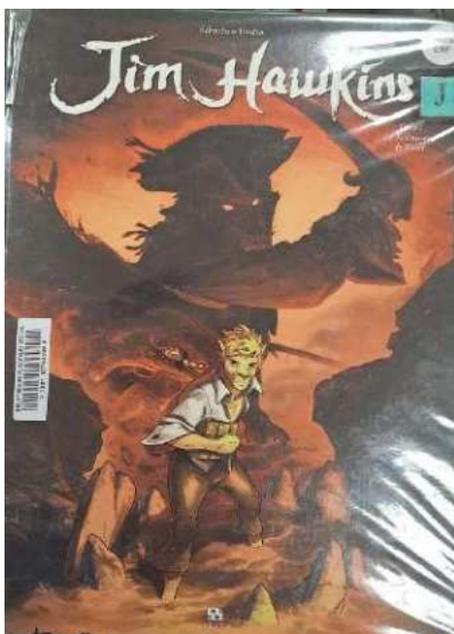


Annexe O.1.2 - STEVENSON Robert Louis, *L'île au trésor*, Traduit par Déodat Serval, Paris, Nelson, 1937. Conservé à la BmL sous la cote SJ BE 925/31

## Annexe O.2 – Des reproductions de la carte au trésor de Stevenson



**Annexe O.2.1** - MONRO S. ORR, « Treasure island ». *1 carte col.* tirée d'une édition de 1934 de l'Ile au Trésor de Robert Louis Stevenson. Collins, 1934. Consultable à l'adresse suivante : <https://www.fulltable.com/vts/t/tisland/b/d.htm>



**Annexe O.2.2** – VASTRA Sébastien, « Jim Hawkins : Le testament de Flint », Tome 01, bande-dessinée librement inspiré de l'Ile au Trésor de R. L. Stevenson, Roubaix, Ankama, 2015. Conservée à la BmL sous la cote BD VAS J

## Annexe O.3 – Des cartes au trésor standardisées



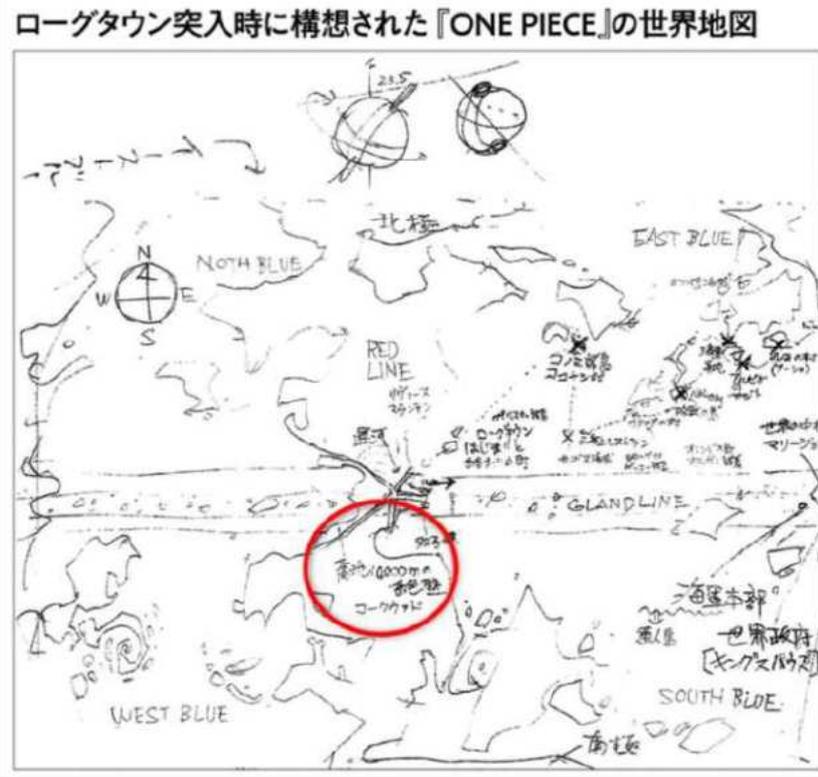
De nombreuses images de carte au trésor en tapant "Carte au trésor" sur Google.

Beaucoup viennent de stock d'images libres de droit. Certaines ont été conçues par IA, d'autres encore sont en vente sur des sites spécialisés sur le thème des cartes au trésors ou des pirates (exemples : <https://jolly-roger.fr/carte-au-tresor-pirate/>)

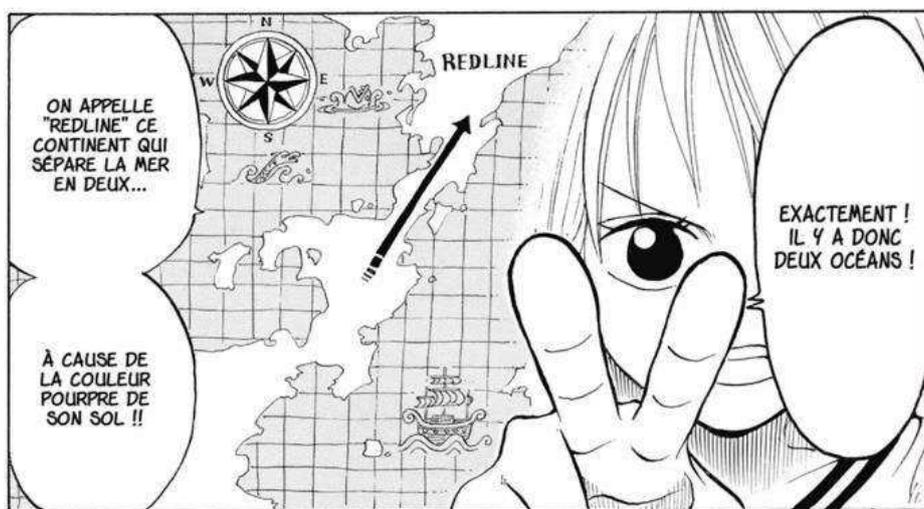


**Un effet parcheminé et délabré est systématiquement utilisé ! La valeur de la carte est renforcée, parallèlement à la valeur du trésor à retrouver**

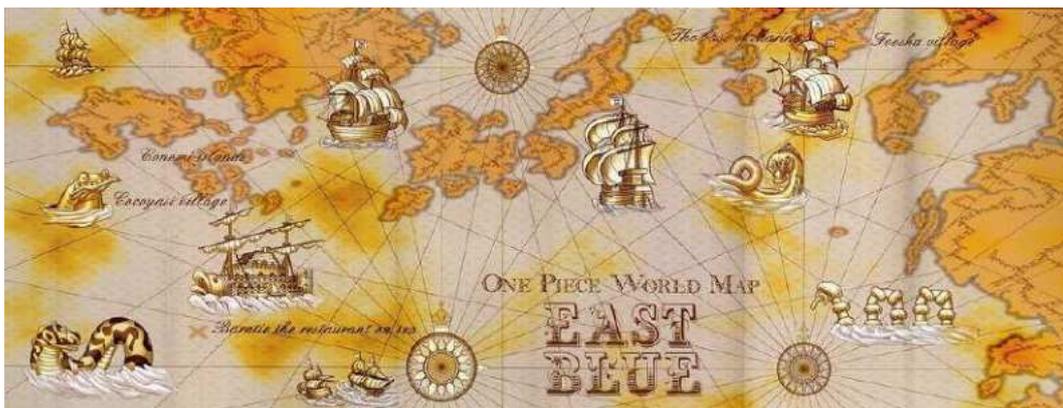
Annexe O.4 – L’univers de One Piece : chasse au trésor et cartographie



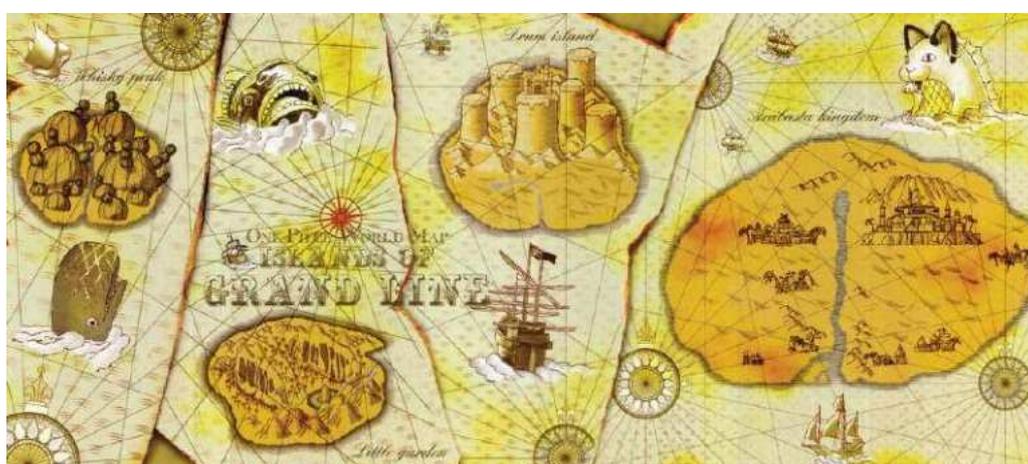
Annexe O.4.1 - EIICHIRO Oda, Croquis de la carte du monde de One Piece retraçant le voyage de Luffy et de son équipage, Grand CounterDown Shonen Jump 40, 2010



Annexe O.4.2 - EIICHIRO Oda, La carte comme moyen d’explication du monde, One Piece, Eiichiro Oda, Tome 3 : Chapitre 22, 2001, Glénat



**Annexe O.4.3** - EIICHIRO Oda, *One Piece World Map - East Blue*, One Piece Color Walk 1, Grenoble, Glénat, publication française en 2006



**Annexe O.4.4** - EIICHIRO Oda, *One Piece World Map – Islands of Grand Line*, One Piece Color Walk 2, Grenoble, Glénat, publication française en 2006



**Annexe O.4.5** - EIICHIRO Oda, *One Piece World Map – Islands of Grand Line*, One Piece Color Walk 5, Grenoble, Glénat, publication française en 2016.

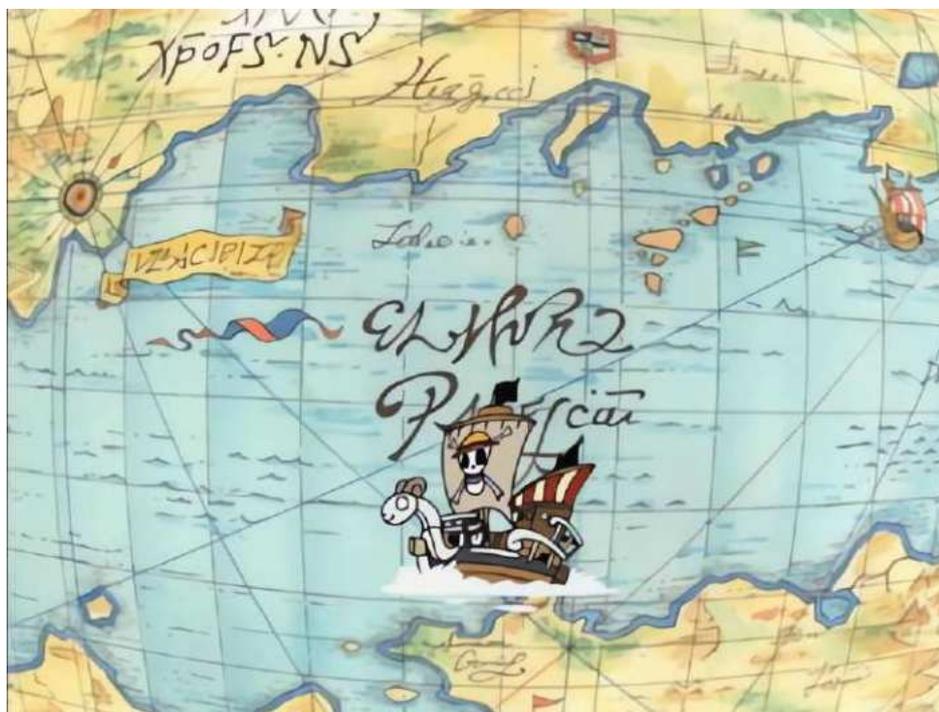


Annexe O.4.6 - TSUNEMASA Takahashi, "One Piece Chart". Dans : *One Piece: Loguetown Arc*, Hamazaki Tatsuya, 2015 (FR), Grenoble, Glénat.

## Annexe O.4.7 – Les génériques de la série d’animation



ONE PIECE, Générique 1 de la série d’animation « We are », TOEI Animation, Japon, 1999. Time code : 0 :43 min de la vidéo Youtube suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=gcjdXMfYIe4>



ONE PIECE, Générique 1 de la série d’animation « We are », TOEI Animation, Japon, 1999. Time code : 1 :06 min la vidéo Youtube suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=gcjdXMfYIe4>



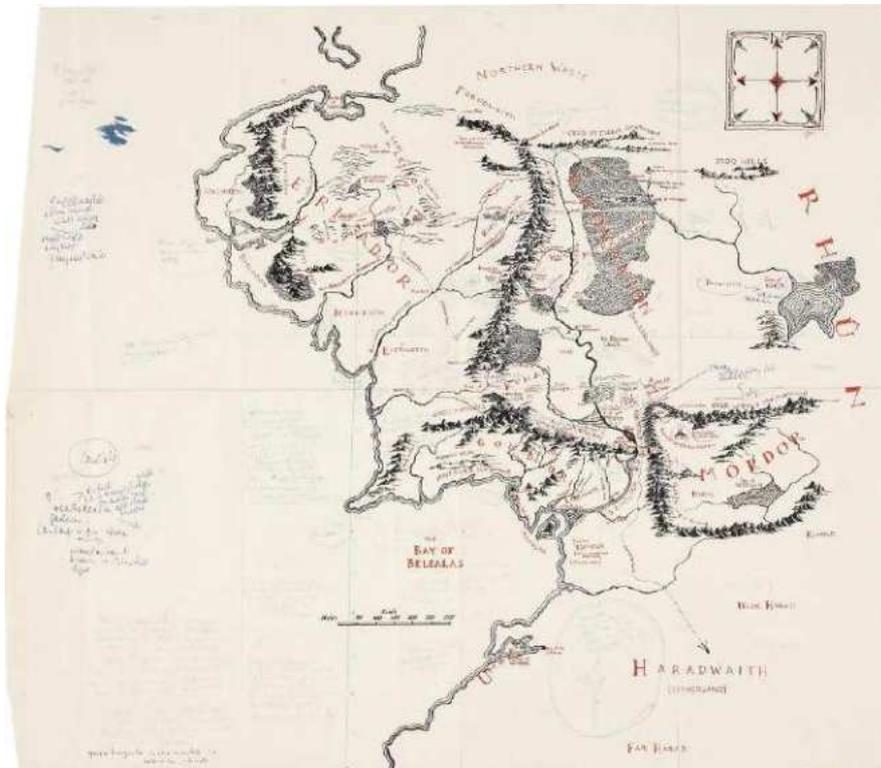
**ONE PIECE**, Générique 3 de la série d'animation « Hikari E », TOEI Animation, Japon, 2002. Time code : 0 :52 min la vidéo Youtube suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=VOJrTsEf1ko>



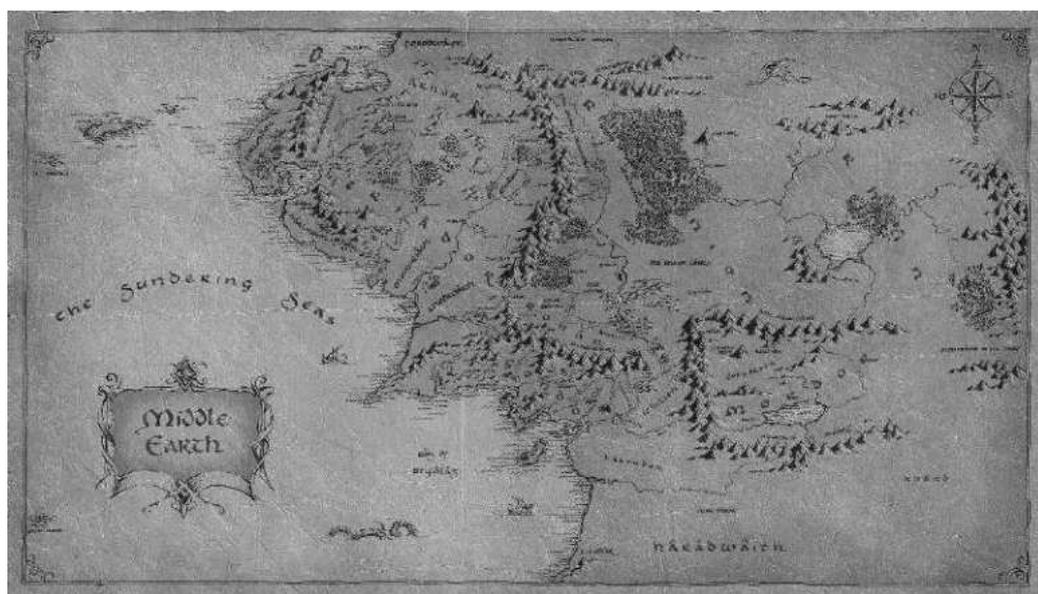
**ONE PIECE**, Générique 6 de la série d'animation « Brand New World », TOEI Animation, Japon, 2006. Time code : 1 :12 min la vidéo Youtube suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=B4ZQvniSX4M>

## P – UNE ETUDE VISUELLE DES CARTES FANTASY

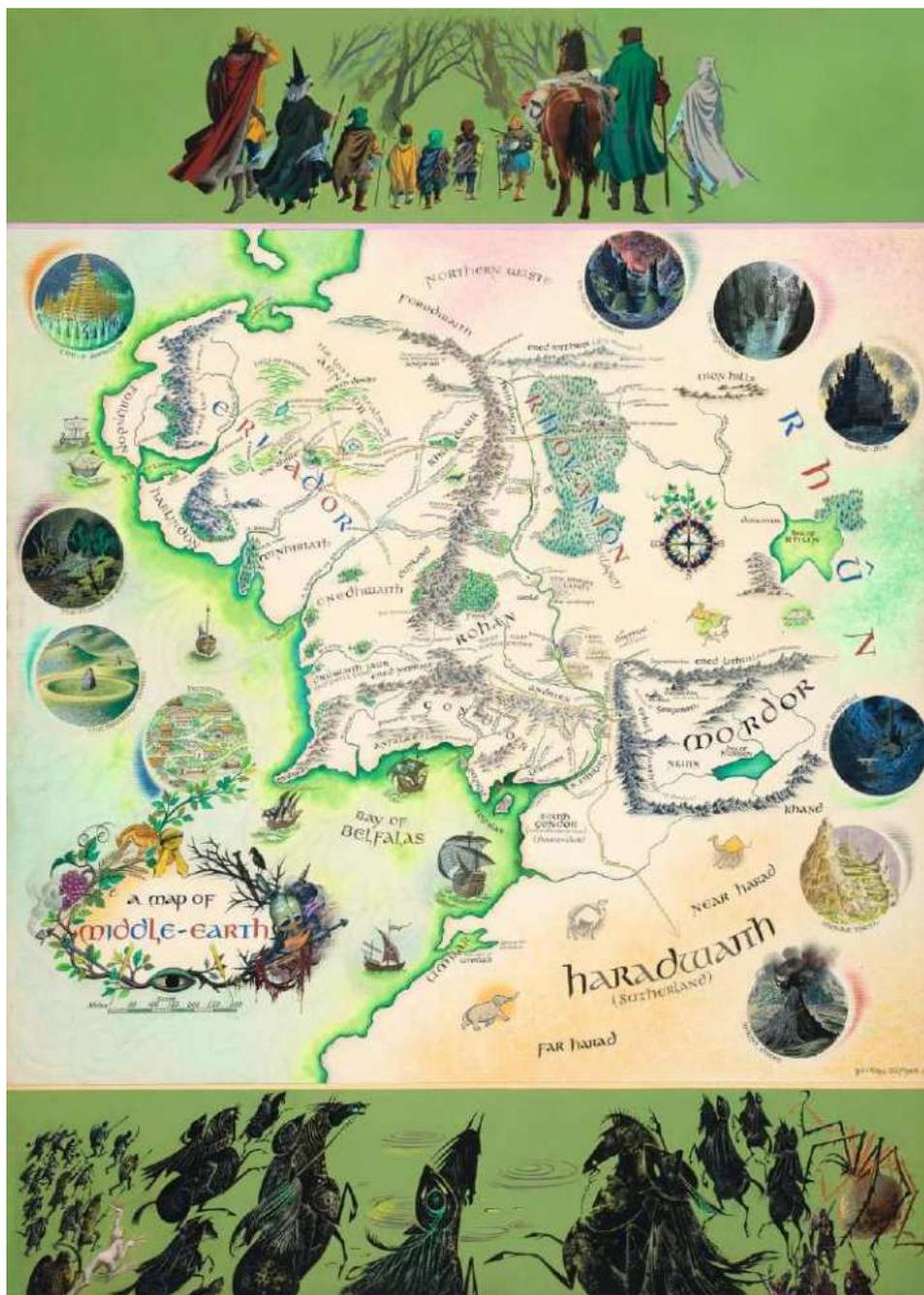
### Annexe P.1 – Tolkien et les cartes de la *Terre du Milieu*



**Annexe P.1.1** - TOLKEIN J.R. Christopher, *Carte imprimée de la Terre du Milieu, annotée par J.R.R Tolkien et Pauline Baynes*, 1 carte imp. col., 1969. 42 x 49 cm. Conservée à la Bodleian Library, MS. Tolkien Drawings 132

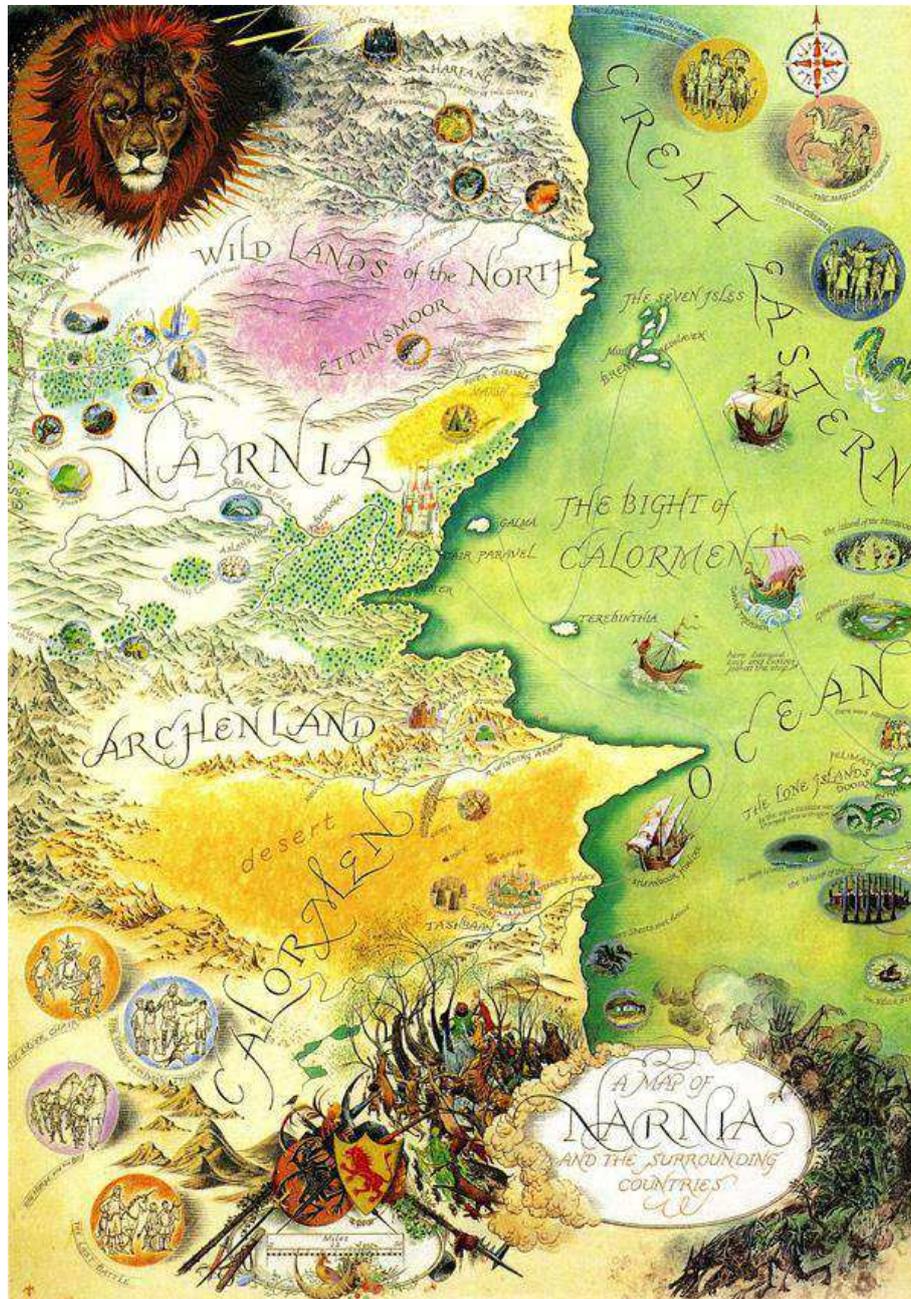


**Annexe P.1.2** - REEVE Daniel, *Carte de la Terre du Milieu*, 1 carte nb. Réalisation de cartes à usage promotionnel et cinématographique pour la trilogie de Peter Jackson. Vers les années 2000.



Annexe P.1.3 - BAYNES Pauline, *A map of the Middle Earth*, 1 carte col., 1970. HarperCollins Publishers Ltd

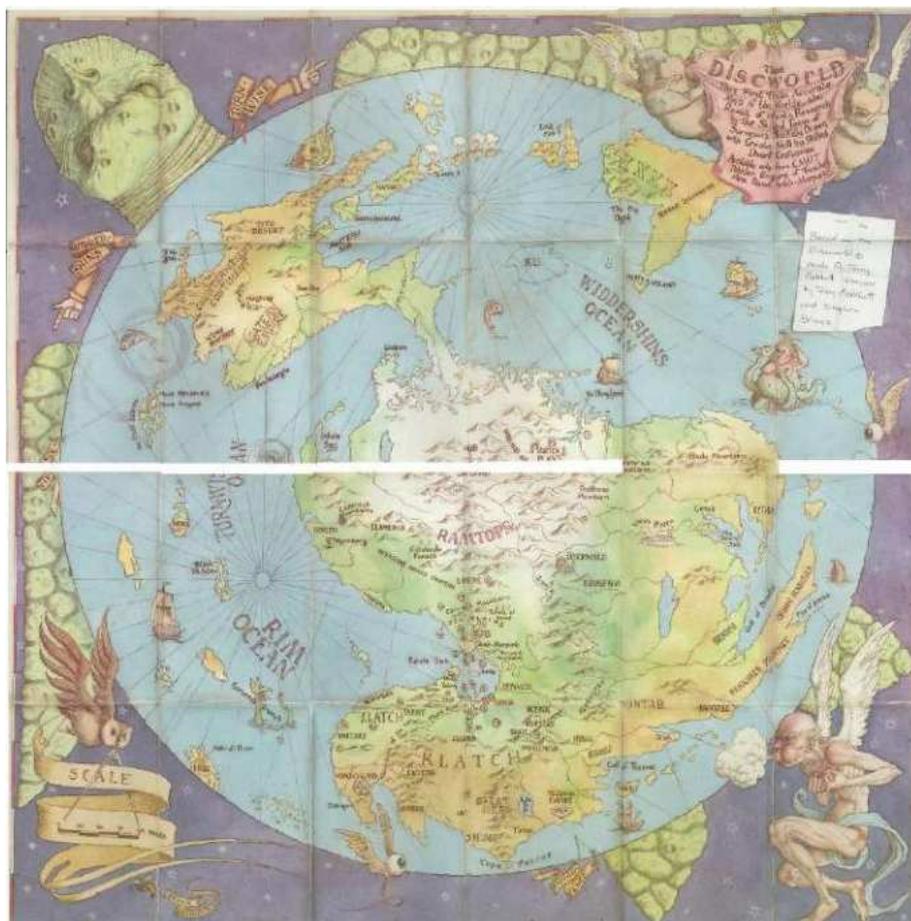
## Annexe P.2 – Cartes fantasy populaires



**Annexe P.2.1** - BAYNES Pauline, *A map of the Narnia*, 1 carte col., 1972 for Puffin Books, UK. Collection of Ceccatelli-Gasch

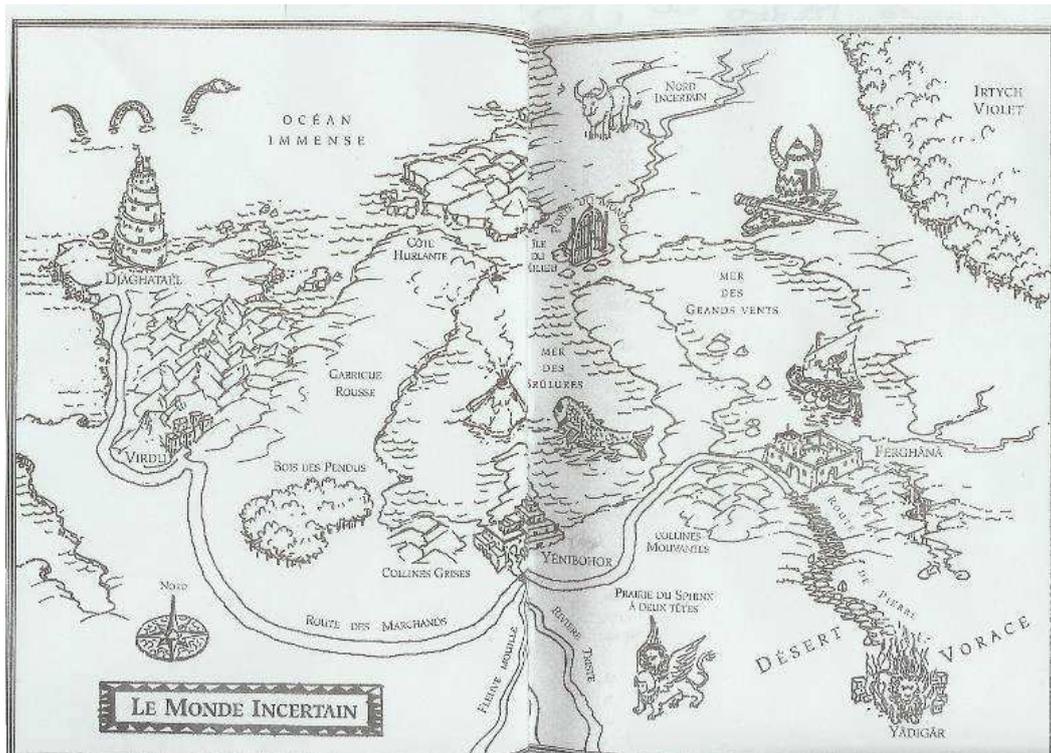


**Annexe P.2.2** - WALT DISNEY, *Peter Pan*, 1953 – Une carte stylisée à l’iconographie ancienne à la 15ème minute du film de 1953, dans la cabine du Capitaine Crochet – Walt Disney productions

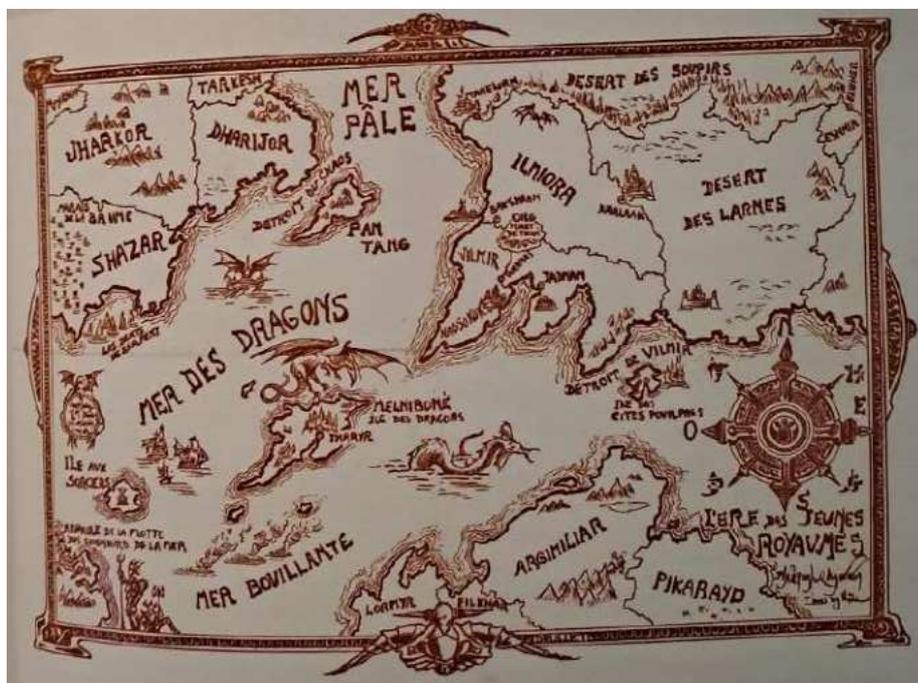


**Annexe P.2.3** - BRIGGS Stephen, PLAYER Stephen, *Carte du Disque-Monde*. Contenu dans le Discworld Mapp atlas, Corgi Books, UK. 1995. Oeuvre originale par Terry Pratchett

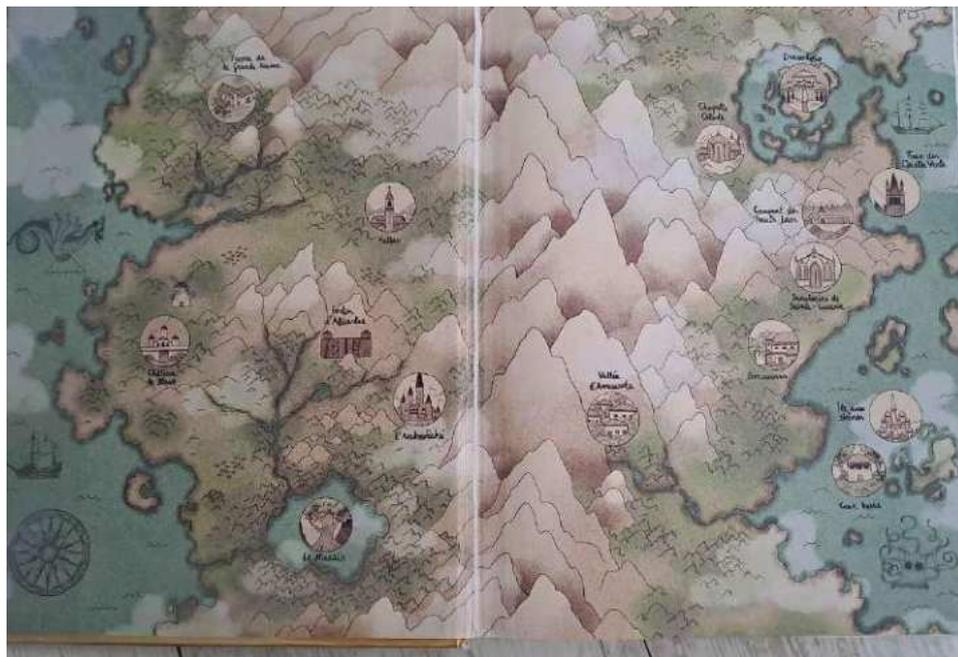
## Annexe P.3 – Les Cartes fantasy françaises



**Annexe P.3.1** - L'HOMME Erick, *Carte du Monde Incertain*, Dans :  
Le Livre des étoiles, Gallimard Jeunesse, 2001 à 2003.



**Annexe P.3.2** – DRUILLET Philippe, Carte imaginaire de  
l'ouvrage *Elric le nécromancien*, MOORCOCK Michael, illustré  
de dessins originaux par Philippe Druillet, Paris, Opta, 1969,  
464 p. Conservé à la BNU sous la cote CARTE 912. 94



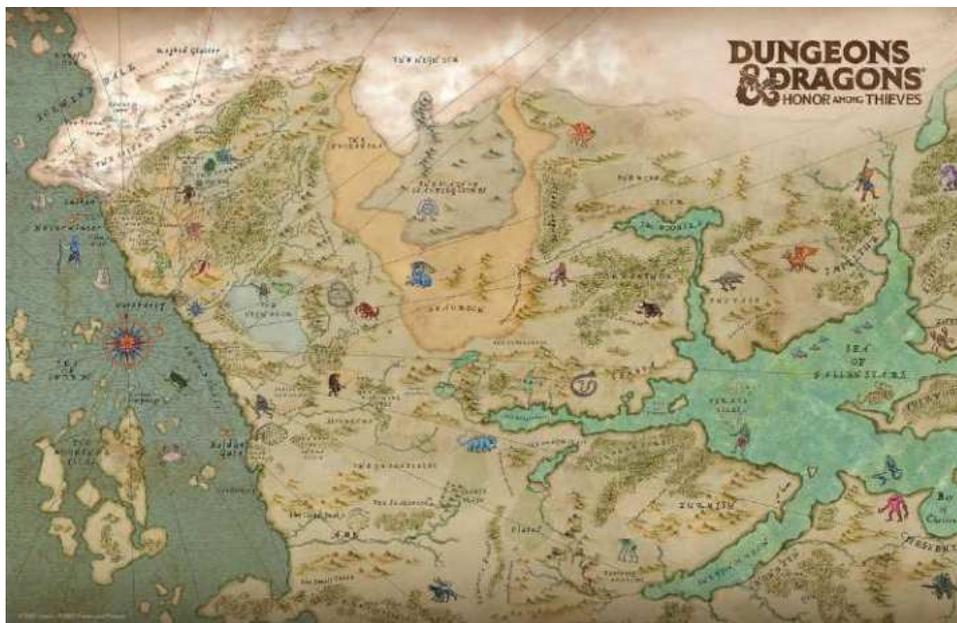
**Annexe P.3.3** – TAMARIT Nunia, *Carte imaginaire aux contreplats de la BD Géante*, Scénario par Jean-Christophe Deveney, Delcourt, 2020.



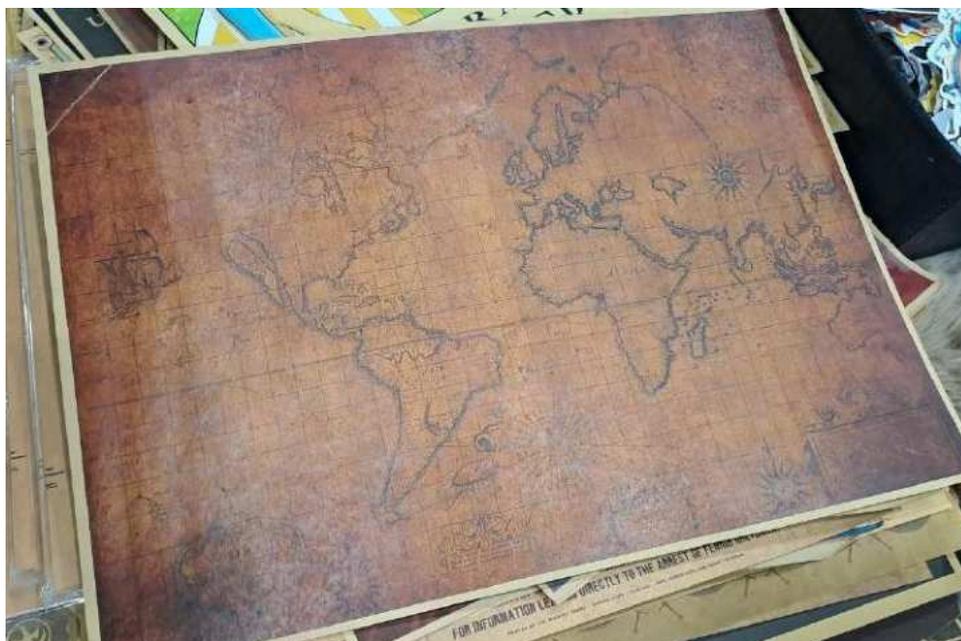
**Annexe P.3.4** - LEZARD DES MOTS, *Carte autour de la Vallée des mots*. 1 carte imp col, impression de 2024. 30 x 40 cm.

## Q – LES CARTES IMAGINAIRES ISSUES DES JEUX

### Annexe Q.1 – Les JDR

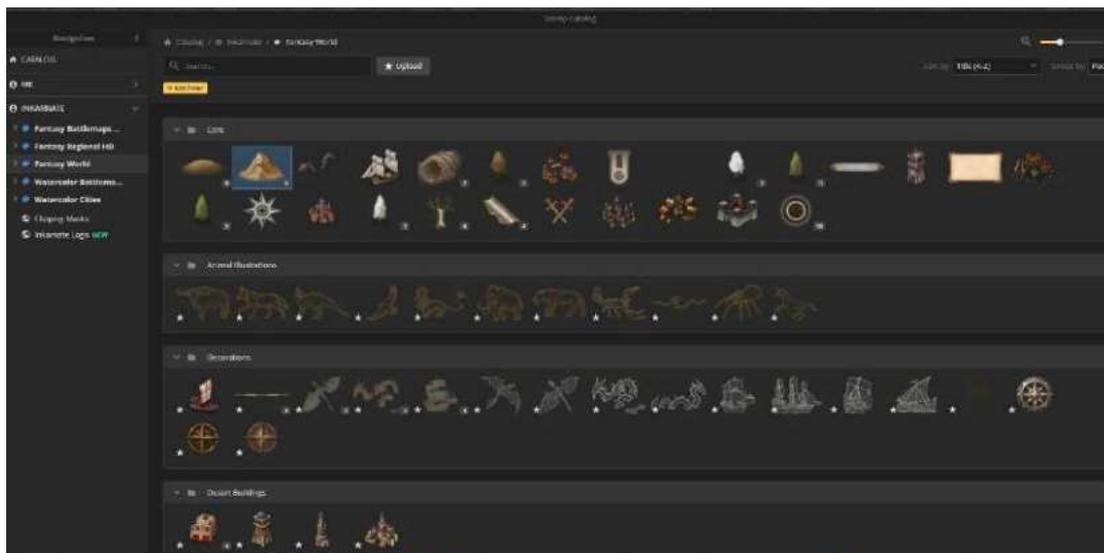


**Annexe Q.1.1 - DONJONS ET DRAGONS**, *Carte promotionnelle pour la sortie du film Donjons et dragons : Honor among thieves*, 1 carte col. 2023. Le film est tiré de l'univers du JDR du même nom



**Annexe Q.1.2 - Convention Yggdrasil - Stand de JDR**, *Planisphère du monde sous une apparence ancienne et moderne*. 1 carte col., papier artificiellement vieilli. Photographie prise sur un stand JDR à la convention Yggdrasil.

L'original est une carte photostock libre de droit retrouvable sur des sites dédiés mais aussi des sites de vente ;



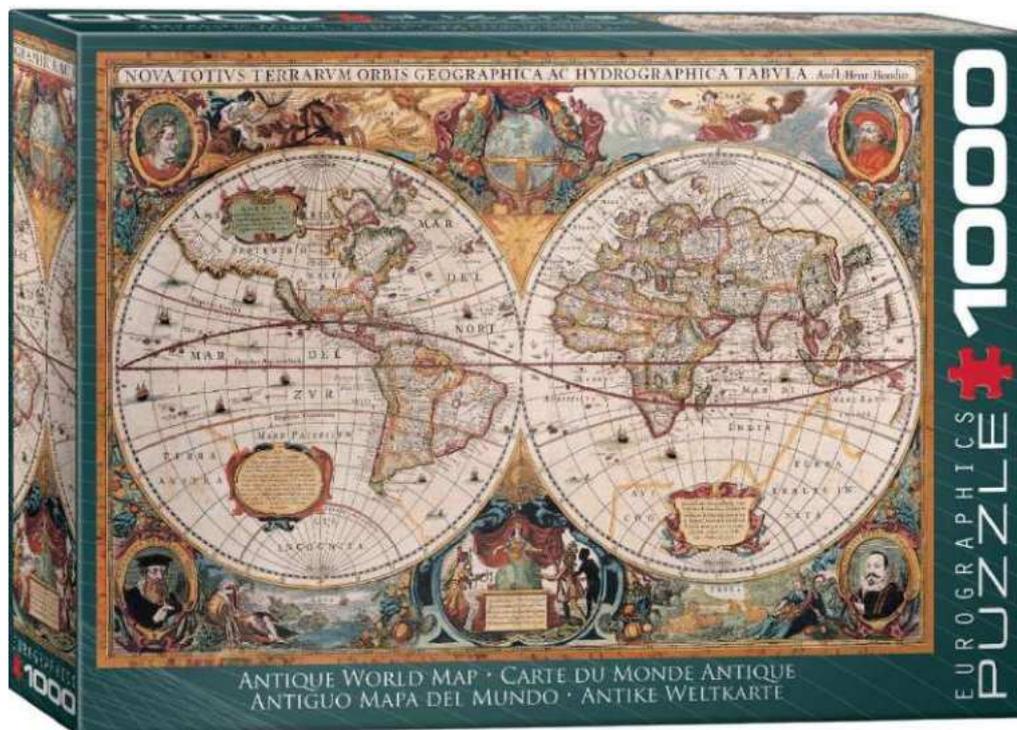
**Annexe Q.1.3** - INKARNATE, *Interface de création numérique d'une carte de JDR*. Il est possible de sélectionner les composantes que l'on veut y ajouter (serpent de mer, navires à voiles, roses des vents, montagnes en dent de scie, cartouches et phylactères etc. Capture d'écran Juin 2024 : Guerillot. Lien du site : <https://inkarnate.com/>



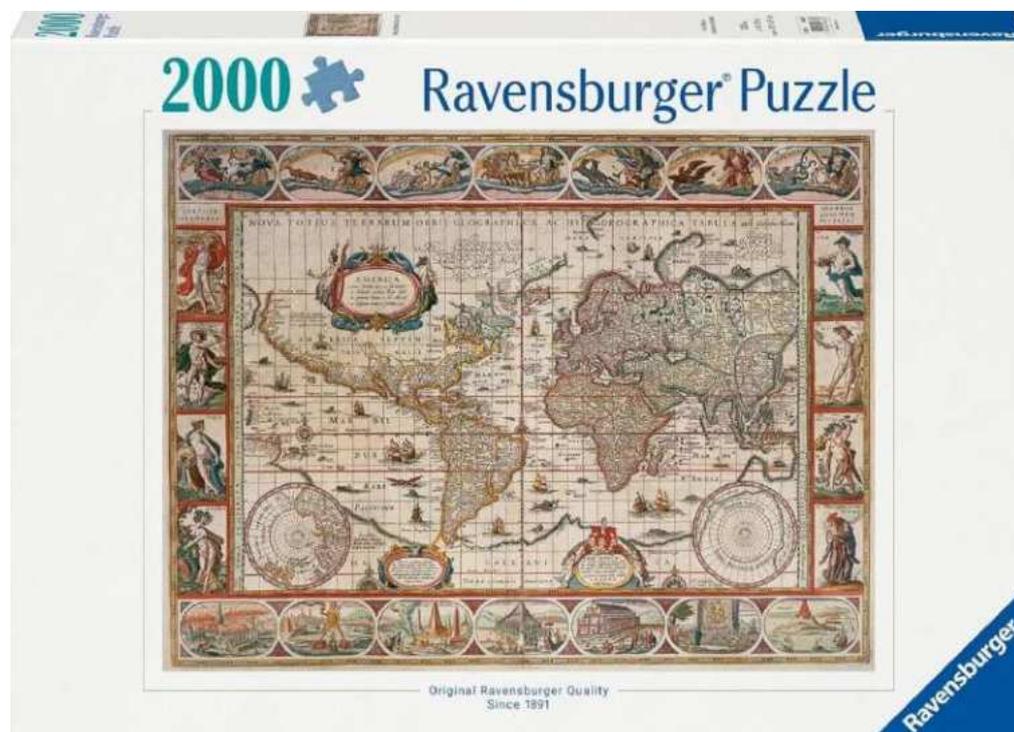
**Annexe Q.1.4** - GUERILLOT Lucas, *Carte de Nova Runeria*, 1 carte col, numérique. Réalisation faite avec INKARNATE

Le but était de voir ce qu'il était possible de faire avec l'iconographie proposée par le logiciel. Ici, nous avons cherché à mélanger la narrativité de la carte au trésor à la vraisemblance géographique des cartes fantasy.

## Annexe Q.2 – Quelques puzzles à l'esthétique cartographique moderne



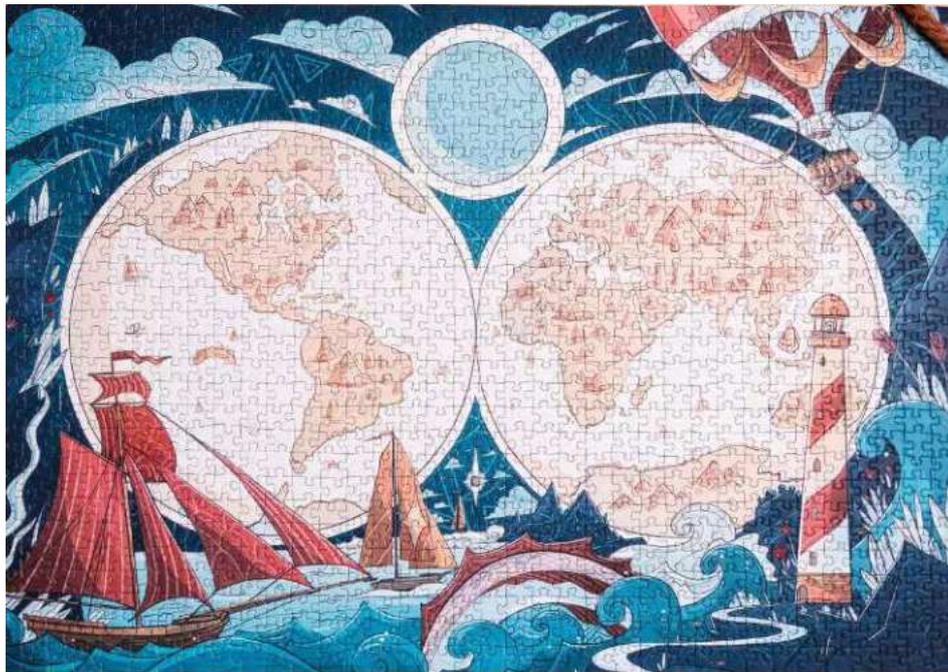
**Annexe Q.2.1** – HENRICUS Hondius, *Nova totius terrarum (...)*, 1630, « Carte du Monde antique ». Puzzle colorée de 1000 pièces par *Eurographics Puzzle*



**Annexe Q.2.2** – BLAEU Willem, *Nova totius terrarum (...)*, 1635. Puzzle colorée de 2000 pièces par *Ravensburger Puzzle*. Trouvable dans les magasins de jeux et sites en ligne.



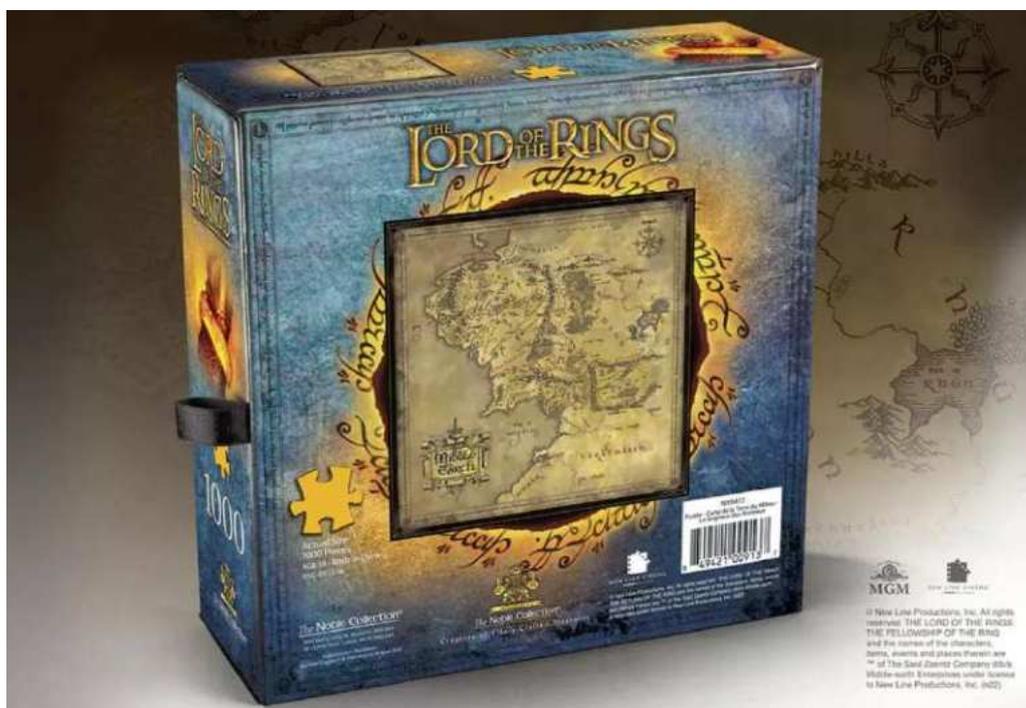
**Annexe Q.2.3** – ANONYME, *The Retro World Map*, Carte picturale à l'esthétique ancienne XXe-XXIe siècle, auteur anonyme, 1 carte col., puzzle de 1000 pièces. Edité par HEYE Puzzle



**Annexe Q.2.4** - EOR GLAS STUDIO, *Puzzle de la Vieille Carte*, vendu en partenariat avec l'éditeur Trevell Puzzle, 1 puzzle col. de 1000 pièces, 68,5x 48 cm.. Consultable sur le site de l'artiste : <https://trevell.fr/produit/puzzle-mappemonde-les-editions-heol-1000-pieces/>



**Annexe Q.2.5** - NINTENDO, *Carte d'Hyrule* de *The Legend Of Zelda*, 1 puzzle col. de 500 pièces + 1 poster glissé à l'intérieur. 48x34 cm, 2017. Edité par Winning Moves Puzzle

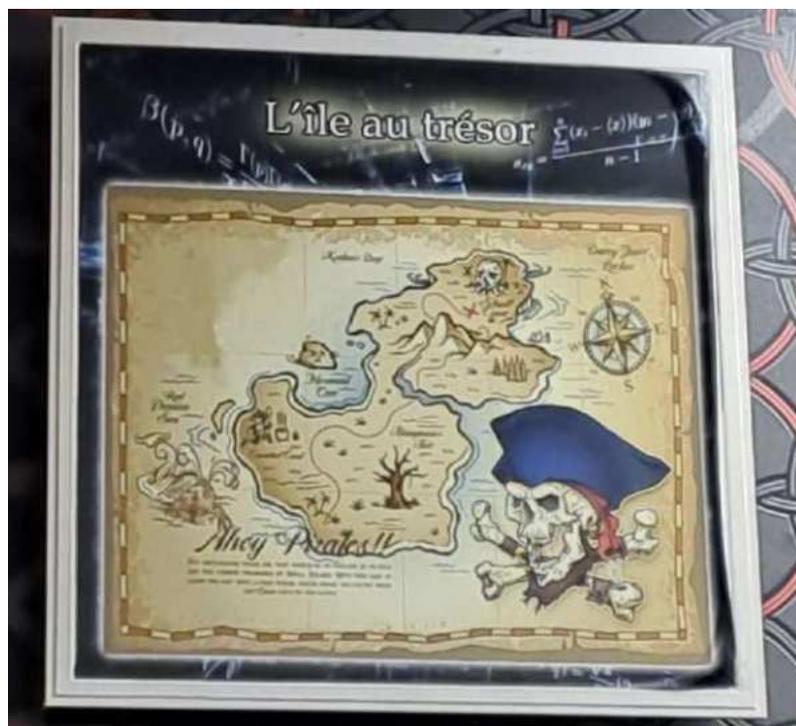


**Annexe Q.2.6** - TOLKIEN, *Carte de la Terre du Milieu* de l'œuvre *Le Seigneur des Anneaux*, 1 puzzle col. de 1000 pièces + 1 poster glissé à l'intérieur. 58x58 cm. Edité par Noble Partners Distribution

## Annexe Q.3 – Un Escape Game autour de l’Ile au Trésor



**Annexe Q.3.1** – A WAY OUT, Carte à l’imitation ancienne – libre de droit. 1 carte col. Artificiellement vieillie avec de fausses taches de sang pour évoquer la piraterie. Carte utilisée pour l’Escape Game d’A Way out à Lyon autour de l’œuvre l’Ile au trésor de Stevenson



**Annexe Q.3.2** – A WAY OUT, Carte au trésor utilisé au-dessus de la porte d'entrée des salles d'évasion – A WAY OUT (Lyon).



**Annexe Q.3.3** – A WAY OUT, Mini-globe à l'esthétique ancienne, Serre-livre. Posé dans la cabine du capitaine de l'Escape Game – A WAY OUT (Lyon)



**Annexe Q.3.4** – A WAY OUT, Grand globe terrestre à l'esthétique ancienne. Posé au centre de la cabine capitaine de l'Escape Game – A WAY OUT (Lyon)

## Annexe Q.4 – L’essor de la cartographie ancienne dans les jeux-vidéos



**Annexe Q.4.1** - FROM SOFTWARE, *Carte version bêta du monde d'Elden Ring*. Capture d'écran tirée de la vidéo de VaatiVidya, 15 Fantastic Secrets in Elden Ring !, mise en ligne le 16 Décembre 2022 à l'adresse suivante :

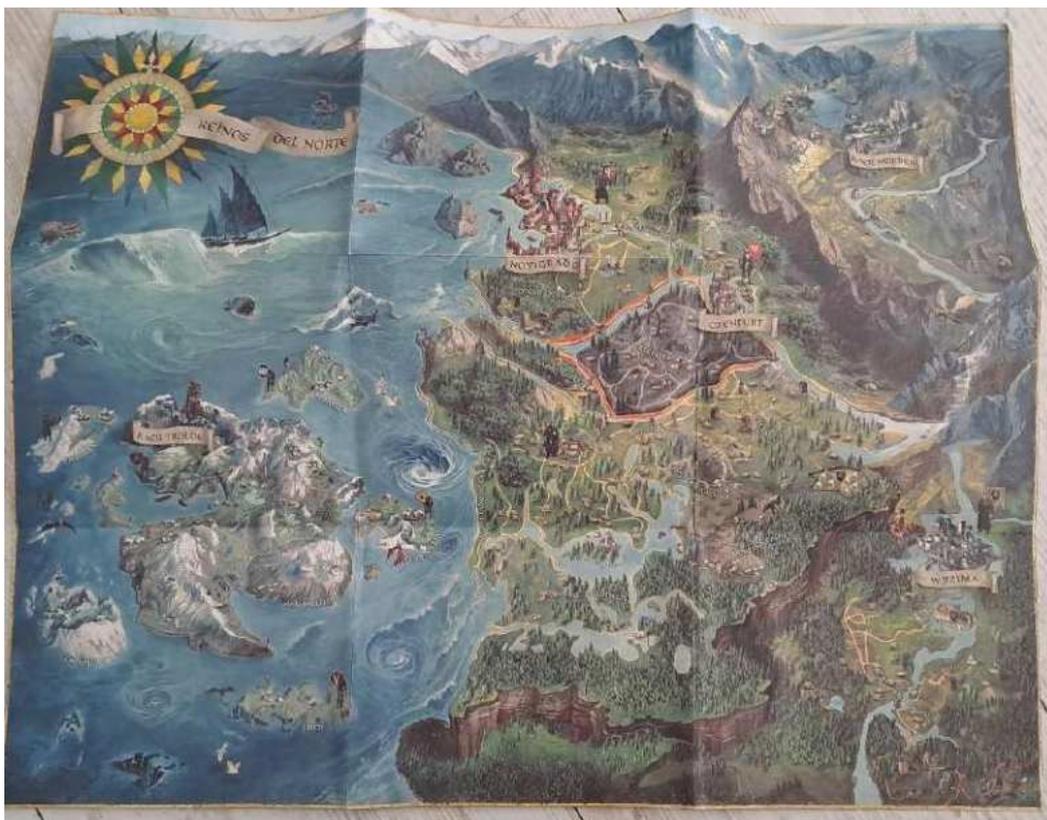
[https://www.youtube.com/watch?v=vtD\\_fU\\_XN3g&t=53s](https://www.youtube.com/watch?v=vtD_fU_XN3g&t=53s)

Cette carte reprend trait pour trait des éléments de cartes anciennes.

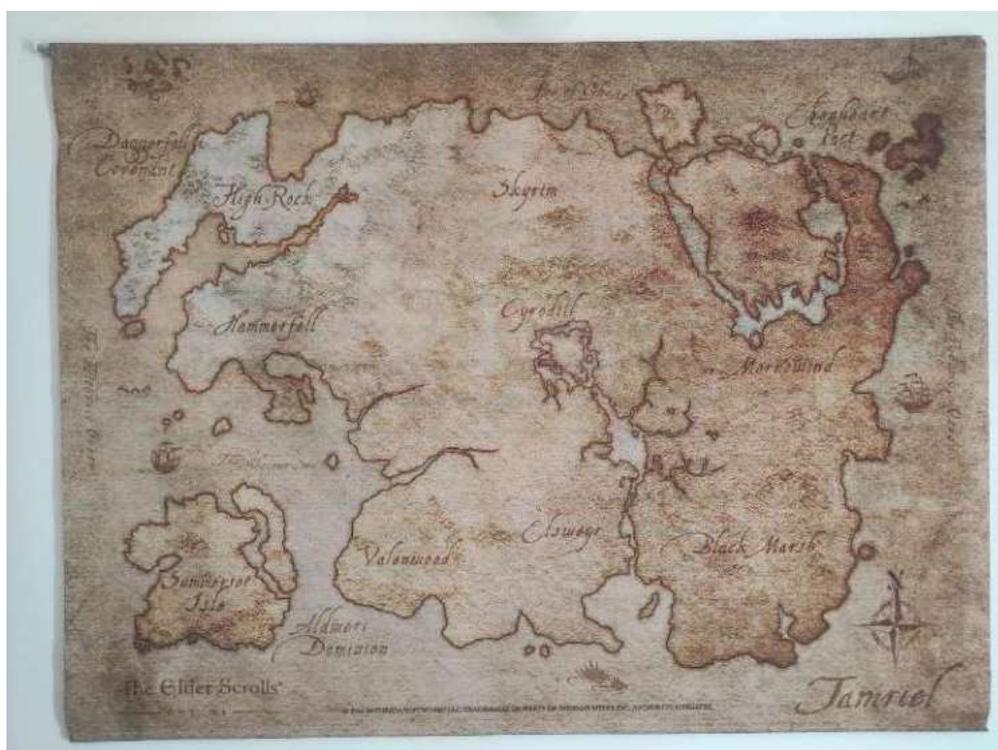
C'est le cas du monstre marin à queue de poisson de la carte de Paolo Forlani (annexe D.1), ou encore du serpent de mer ainsi que de la baleine de la Carta Marina de Magnus (annexe D.2)



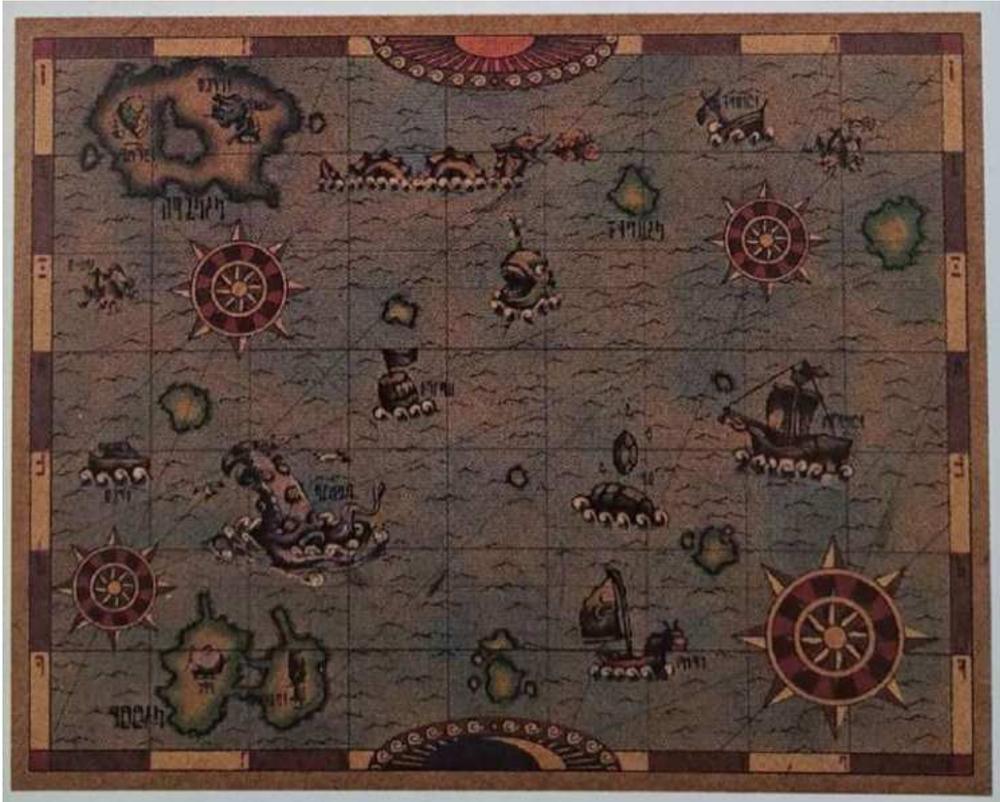
Comparatif des monstres marins d'Elden Ring en haut, et des cartes de Magnus et de Forlani en bas



**Annexe Q.4.2** - CDK Project, *Carte des Royaumes du nord*, 1 affiche col.. Document qui accompagnait la sortie promotionnelle du jeu *The Witcher 3 en Edition Collector*, 2015.



**Annexe Q.4.3** – BETHESDA Game Studios, *Carte de Tamriel de l'univers de The Elder Scroll*, 1 affiche col.. Document exposé sur le mur d'un joueur très fan de l'œuvre. Photographie prise en 2024.



**Annexe Q.4.4** – NINTENDO, Carte stylisée ancienne de l'univers The Legend Of Zelda The Wind Waker, présente dans l'ouvrage HYRULE ENCYCLOPEDIA, 2019, Paris, Editions Soleil, p. 260



**Annexe Q.4.5** – NINTENDO, Carte stylisée ancienne de l'univers The Legend Of Zelda Phantom Hourglass, présente dans l'ouvrage HYRULE ENCYCLOPEDIA, Paris, Editions Soleil, 2019, p. 284

Annexe Q.4.6 – YAMAMORI Takahashi (dir.), *Contexte d'insertion de ces cartes dans l'ouvrage HYRULE ENCycLOPEDIA*, Paris, Editions Soleil 2019, p. 260 et 284

Ces cartes sont incluses au cœur d'éléments contextuels sur les jeux, tels que les îles, les navires ou la question du climat.







## TABLE DES ILLUSTRATIONS

---

Figure 1 : <i>Cosmographie</i> de Claude Ptolémée. Incunable par Lienhart Holl, Ulm, 1482. Collections de la Médiathèque protestante de Strasbourg - Photographie : Guerillot .....	19
Figure 2 : Les modèles dominants de représentation pour chaque période (médiévale, moderne, contemporaine).....	20
Figure 3 : DUDLEY CHASE Ernest, <i>Mercator map of the world</i> , 1 carte col., 1931, Houghton Mufflin Company. ....	22
Figure 4 : LESOUËF Auguste, Arrivée de Londres à Paris le 19 mars 1816 du Bateau à Vapeur L'Elise. Paris, Editeur Ostervald. Conservée à la BnF sous la cote ZF-20-PET FO ..	28
Figure 5 : VIDAL-LABLACHE Paul, <i>Planisphère - Colonies françaises</i> , 1 fle en col., 117x98 c, 18... - BnF cote GE AA-25 – Consultable sur Gallica : <a href="https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52514112q">https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52514112q</a> .....	30
Figure 6 : Dessin d'une pieuvre pour les Travailleurs de la Mer. Dessins de Victor Hugo, gravures par F. Méaulle en 1882, Paris. BmL cote Rés. 29203.....	32
Figure 7 : Schéma méthodologique de notre analyse qui sera réalisé pour ce travail de recherche - Réalisation : Guerillot Lucas .....	38
Figure 8 : DESCELIERS Pierre, Planisphère nautique, ms col. sur vélin, Arques, Normandie, 1546. 135x215cm. Collections de la British Library de Londres sous la cotation AD. MS 24065.....	46
Figure 9 : LE TESTU Guillaume, <i>Cosmographie universelle, selon les navigateurs tant anciens que modernes</i> , plan 16v, ms col. sur vélin, Le Havre, 1555, 55x40 cm. Conservée au Service historique de la Défense sous la cotation D.1.Z. ....	47
Figure 10 : BEHAIM Martin, Globe terrestre, 1 globe ms. et col., Nuremberg, 1847 (reproduction de l'original de 1492). 0,505 de diamètre. Conservé à la BnF sous la cote GE A-276. – Annexe F.2.....	48
Figure 11 : BLAEU Willem, <i>Nova orbis terrarum descriptio (...)</i> , fuseaux du globe terrestre, Paris, J.Boisseau, 1636. Conservée à la BnF sous la cote GE D-5031 - Consultable sur Gallica : <a href="https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8444040x">https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8444040x</a> .....	48
Figure 12 : ORTELIUS Abraham, <i>Typus orbis terrarum</i> , pagination 1, 1574 (réédition de l'original de 1570). BnF Cotation GE-DD-2005 (RES). Annexe C.7.1 .....	49
Figure 13 : MERCATOR Rumold, <i>Orbis terrae compendiosa descriptio (...)</i> , Carte sans couleurs, Duisbourg, 1587 (original en 1569), 29x52 cm. BnF cote GE DD-2987 (69). Annexe C.6 .....	49
Figure 14 : ORTELIUS Abraham, <i>Theatrum orbis terrarum</i> , 9 ff. de pièces liminaires, dont 4 de tables. 70 cartes en couleur., 1574 (réédition de l'original de 1570). Conservé au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE-DD-2005 (RES). ....	50

Figure 15 : VAULX Pierre de, Carte de l’Océan Atlantique, manuscrit enluminé sur vélin, Le Havre, 1613, 68,5x95 cm. Département des Cartes et plans de la BnF sous la cotation GE SH ARCH-6. Annexe B.6 ..... 52

Figure 16 : TEIXEIRA Domingos, Planisphère, ms col. sur vélin, 1573, 49x100 cm. Conservée au Département des Cartes et plans de la BnF sous la cotation GE SH ARCH-3. Consultable sur Gallica à l’adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525032167>..... 57

Figure 17 : GUÉRARD JEAN, Description hydrographique de la France, ms. couleurs. sur vélin, Dieppe, 1627, 810x1205 mm. Conservée à la BnF sous la cotation GE SH ARCH-12. Consultable sur Gallica à l’adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b5306488> ..... 59

Figure 18 : HONDIUS Jodocus II, Novissima ac exactissima totius descriptio (...), 1 rouleau imprimé, éd. Amsterdam, imp. Paris 1634 (réédition de l’original. 1611), 247x186 cm. Conservée au Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE-A34 (RES). Annexe C.4 ..... 61

Figure 19 : MAGNUS Olaus, Carta Marina, 1539, carte col, seconde édition de 1572 rehaussée en couleurs par Antoine Lafréry. En ligne à la Library of Congress - Domaine public – Lien : [https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl\\_03037/](https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl_03037/) ..... 63

Figure 20 : Quelques échelles issues des cartes de notre corpus – De gauche à droite, ces échelles sont extraites des annexes B.5, A.7, B.6, D.1 et C.4 (Le Testu, Teixeira, De Vault, Forlani et Hondius)..... 65

Figure 21 : Quelques représentations figuratives d’éléments environnementaux. Ces mêmes éléments sont aujourd’hui représentés sous une forme toponymique ou en relief – De gauche à droite, ces motifs environnements sont extraits des cartes de Pierre de Vault (Annexe B.6), Diego Ribero (Annexe A.4), Guillaume Le Testu (Annexe B.5), Olaus Magnus (Annexe D.2) et Abraham Ortelius (Annexe C.7) ..... 66

Figure 22 : Des exemples de roses des vents ornées et enluminées, souvent dorées, ou rouges et vertes – De gauche à droite, ces roses des vents sont extraites des cartes d’Ollive François (Annexe D.4), Domingos Sanches (Annexe A.5), Pierre de Vault (Annexe B.6), Rumold Mercator (Annexe C.6) et Domingos Teixeira (Annexe A.6). ..... 68

Figure 23 : Les lignes de rhumb, souvent rouges et vertes, qui parsèment des cartes prestigieuses modernes – Ces lignes sont extraites des cartes de Domingos Teixeira (Annexe A.6), Lopo Homem (Annexe (A.3), Jean Cossin (Annexe B.1), Rumold Mercator (Annexe C.5) et François Ollive (Annexe D.4). ..... 69

Figure 24 : Des exemples de représentations de navires à voiles - De gauche à droite, en partant d’en haut, les cartes de Lopo Homem (Annexe A.3), Pierre de Vault (Annexe B.6), Sébastien Münster (Annexe D.3), Jodocus II Hondius (Annexe C.4) et de Gerritsz (Annexe C.2)..... 72

Figure 25 : Les exemples de monstres marins représentés dans notre corpus. Baleines, cheval de Neptune, serpents de mer et créatures à queue spiralée peuvent être visibles – De gauche à droite les cartes de Münster (Annexe D.3.4), Ortelius (Annexe C.7bis), Magnus (Annexe D.2). Pour les petites images, les cartes de Forlani (D.1), Mercator (Annexe C.6) et Guérard (Annexe B.4)..... 74

Figure 26 : Des exemples de créatures imaginaires et/ou idéalisées, ayant une fonction symbolique particulière - De gauche à droite, en partant de la ligne du haut, les cartes de Sanches (Annexe A.5), Hondius (Annexe C.4), Forlani (Annexe D.1), Le Testu (Annexe B.5.2), De Vaulx (Annexe B.6), Homem Lopo pour les deux dernières (Annexe A.3) ..... 75

Figure 27 : Des exemples de blasons héraldiques utilisés dans notre corpus de cartes modernes – De gauche à droite, en partant de la ligne du haut, les cartes de Teixeira (Annexe A.6), Ollive François (Annexe D.4), Jean Guérard (Annexe B.4) et Abraham Ortelius (Annexe C.7.4)..... 76

Figure 28 : Des exemples de cartouches à encadrement métallique, ou entourés de personnages - De gauche à droite, en partant de la ligne du haut, des cartes de Luis Teixeira (Annexe A.7), Jodocus II Hondius (Annexe C.4), Ollive François (Annexe D.4) et Hessel Gerritsz (Annexe C.2) ..... 78

Figure 29 : Quelques phylactères venant de notre corpus - De gauche à droite, les phylactères de Guérard (Annexe B.4), Lopo Homem (Annexe A.3), Luis Teixeira (Annexe A.7) et Jean Cossin (Annexe B.1) ..... 79

Figure 30 : Des exemples de cette écriture étirée et calligraphique - De gauche à droite, les représentations de Andreas Homem (Annexe A.2), Jean Guérard (Annexe B.4), Abraham Ortelius (Annexe C.7.4) et Jodocus II Hondius (Annexe C.4) ..... 80

Figure 31 : Le dos du Catalogue des Cartes Nautiques sur vélin de 1963 – Voir note de bas de page – Photographie : Guerillot ..... 84

Figure 32 : Planche n°5 de l'Atlas Miller de Lopo Homem, Cartes de l'océan Atlantique et de la Méditerranée, BnF - Voir annexe n°A.3 ..... 86

Figure 33 : Exemples de cartes portulans prestigieuses récupérées par la BnF au XIXe et XXe siècle. Des cartes qui présentent des motifs iconographiques composés de navires, de monstres marins et de roses des vents..... 89

Figure 34 : L'ouvrage *Voies Océanes* de 1990, et de son fac-similé de la Carte de l'océan Atlantique de Pierre de Vaulx (1613) - Photographie : Guerillot ..... 92

Figure 35 : Une forme qui met en valeur le contenu, un contenu qui met en valeur la forme - fac-similé de 1968 de la *Cosmographie* de Munster de 1550. BnF cote GE EE-4577 – Photographie Guerillot ..... 93

Figure 36 : La carte Islandia, fac-similé photographique de 1999, tiré d'une édition du *Theatrum orbis terrarum* de 1603 de la BMIU. Fac-similé conservé à la BnF sous la cote GE F CARTE-16073 - Photographie : Guerillot ..... 94

Figure 37 : Les quatre œuvres cartographiques aujourd'hui reconnues et valorisées, comme nous le verrons – Source photographique : Gallica ..... 101

Figure 38 : Plan du rez-de-chaussée de l'Exposition du Congrès international des sciences géographiques de 1875 - Image extraite du catalogue des produits exposés réalisés par Félix Fournier en 1875 – Gallica. Les autres plans de l'exposition sont en annexe H.1..... 104

Figure 39 : La Bibliothèque nationale possédait donc 70 cartes portulans lors de l'exposition du Congrès international. Elle en exposa 54, les 16 autres étant soit trop récentes, soit non sourcées, soit d'une trop grande fragilité – Schéma : Guerillot (source : Catalogue de Myriem Foncien (et al.) ..... 105

Figure 40 : OLLIVE François, Carte particulière de la mer Méditerranée, ms. col sur vélin, Marseille, 1662, 117x195 cm. BnF, Cotation GE A-850 (RES) – Photographie : Gallica.....	106
Figure 41 : BLAEU Willem, Nova totius terrarum orbis geographica ac hydrographica tabula, Amsterdam, 1635, 1 carte nb., 54x41 cm. BnF cote GE D-12264. ....	107
Figure 42 : VAN LANGREN Arnold Florent, Globe terrestre, en coul., Amsterdam, 1630, diamètre de 52,5 cm. BnF cote GE A-275 (RES). ....	108
Figure 43 : VAULX Pierre de, <i>Carte de l’Océan Atlantique</i> (représentation du Brésil surmonté des armoiries françaises, manuscrit enluminé sur vélin, Le Havre, 1613, 68,5x95 cm. BnF Cote GE SH ARCH-6. – Source photographique : Gallica .....	110
Figure 44 : GUÉRARD JEAN, <i>Description hydrographique de la France</i> (vue sur la Normandie), ms. couleurs. sur vélin, Dieppe, 1627,. BnF Cote GE SH ARCH-12 - Gallica	112
Figure 45 : GERRITSZ Hessel, <i>Mar del sur. Mar Pacifico</i> , ms col. sur vélin, 1622, 107x141 cm. Département des cartes et plans de la BnF sous la cotation GE SH ARCH-30 - Gallica .....	114
Figure 46 : Moyenne du nombre d'expositions entre 1875 et 1963 des 128 cartes portulans de la Bibliothèque nationale (sans compter les quatre cartes portulans médiévales) - Réalisation du graphique : Guerillot - Source : Catalogue des cartes nautiques sur vélin, FONCIN Myriem (et al.), 1963.....	115
Figure 47 : Les salles de l'exposition de 2012-2013, conçues par l'atelier de conception graphique JBL – La Cosmographie de <i>Guillaume Le Testu</i> et <i>l’Atlas Miller</i> semblaient être mis en valeur dans la partie 4 « Iconographie des nouveaux mondes » - Photographie par l’Atelier JBL - Consultable sur leur site : <a href="https://atelierjbl.com/index.php?/2012/cartes-marines/">https://atelierjbl.com/index.php?/2012/cartes-marines/</a> .....	118
Figure 48 : Quelques images extraites de la vidéo promotionnelle de l'exposition. Une carte imaginaire aux teintes brunâtres, réalisée pour l’occasion, réutilisait cette iconographie maritime moderne. Les planches de l’atlas d’Ortelius sont particulièrement mis à l'honneur - Lien de la vidéo Youtube : <a href="https://www.youtube.com/watch?v=JZoyFm5Y2ZY">https://www.youtube.com/watch?v=JZoyFm5Y2ZY</a> .....	122
Figure 49 : Quelques prises de vue issues de notre observation photographique. À gauche, les œuvres canoniques de Rumold Mercator, Abraham Ortelius et Sébastien Münster sont mises en valeur. A droite, des jeux sont constitués autour des motifs iconographiques modernes – Photographie : Guerillot .....	124
Figure 50 : Les Portulans (...) écrit par De la Roncière et Mollat du Jourdin en 1984. – Couverture ornée du Planisphère d’Ollive François Photographie : Guerillot.....	127
Figure 51 : Couverture du catalogue d'exposition "L'âge d'or des cartes marines" réalisée en 2012 pour l'exposition du même nom – Voir la référence en note de bas de page.....	129
Figure 52 : Ouvrages écrits et édités en grande partie par des auteurs liés à la BnF autour des cartes portulans. 5 sur 6 des livres ont des éléments issus de l’imaginaire iconographique des cartes portulans sur leur couverture (Atlas Miller, Cosmographie de Le Testu, Mar del Sul de Hessel Gerritsz) – Photographie : Guerillot .....	131
Figure 53 : Des beaux-livres très illustrés, sur l'histoire générale de la cartographie - Leurs références se retrouvent dans l'annexe I.2.....	132

Figure 54 : Des exemples d'ouvrages qui traitent de l'histoire des cartographes. Sources en notes de bas de page.....	133
Figure 55 : Trois beaux-livres, richement illustrés, qui valorisent la figure canonique de Gérald Mercator - Leurs références sont en notes de bas de page.....	134
Figure 56 : Joan Blaeu, Abraham Ortelius et Olaus Magnus qui bénéficient aussi d'ouvrages qui leur sont entièrement dédiés - Les références de ces ouvrages se trouvent dans l'annexe I.3bis.....	135
Figure 57 : Des beaux-livres généraux ou spécialisés, qui réutilisent l'iconographie maritime (navires, monstres et roses des vents) sur leur couverture - Voir l'ensemble de l'annexe I pour les sources de chacun. ....	137
Figure 58 : La couverture des trois ouvrages en question - Leurs références se retrouvent en note de bas de page et dans l'annexe I.2bis.....	138
Figure 59 : La carte Mar del Sur. Mar Pacifico par Hessel Gerritsz sur les couvertures de divers ouvrages - Références en notes de bas de page.....	139
Figure 60 : La Cosmographie Universelle de Guillaume Le Testu (1556) mise en valeur sur les couvertures de divers ouvrages - Références en notes de bas de page .....	140
Figure 61 : DOUGHERTY James, CLIFTON Mercedes, FELICE Joseph De, HARRIS G.J, ROSNER Charles, The World of Ours : Showing the New National Boundaries, 1 carte imp. col., 1930s, 56,7 x 83,8 cm. Ethel M. Fair Collection (634). Geography and Map Division, Library of Congress.....	142
Figure 62 : Lettrine présente dans l'ouvrage de Lasseré, Louis. La Vie de monseigneur saint Hierosme. –1529. – In-4°. Paris, BnF, Réserve des livres rares, VELINS-2735 – BaTyR .....	144
Figure 63 : Bandeau placé en tête de titre de la Bibliothèque Historique de France (...) par Jacques Le Long, 1719 - Paris, BnF, Cote Art Q-62 .....	144
Figure 64 : Lettrines et bandeaux dans l'ouvrage des Œuvres de Rabelais, édition scientifique par Jacques Boulenger, 1930. BmL Rés 145644 – Photographie : Guerillot ..	145
Figure 65 : Des lettrines et gravures ornementales dans Pensées sur l'amour par Gustave Thibon, 1944. BmL cote 461937– Photographie : Guerillot.....	145
Figure 66 : BOUCHER Lucien, « Le général Weygant dans Le Journal » Recueil : Œuvres de Lucien Boucher - 2, 1940, gravure sur bois en coul. Conservé à la BnF sous la cote AA-3 – Photographie : Guerillot .....	147
Figure 67 : Figure cartographique de l'explorateur en mer dans l'ouvrage des Œuvres de Rabelais, édition scientifique par Jacques Boulenger, 1930. BmL cote Rés 145644 – Photographie : Guerillot .....	149
Figure 68bis : Vision comparative des motifs iconographiques entre l'illustration de Lucien Boucher à gauche, et les motifs de cartes modernes célèbres à droite (Annexe D.2, A.5, C.2, A.3) .....	149
Figure 69 : Page dépliant représentant une carte du Rhône dans l'ouvrage Rhône, mon fleuve par Arnoux Alexandre, 1944 – BmL cote SJB 750/37 – Photographie : Guerillot .....	150

Figure 70 : Quelques éléments iconographiques de la carte du Rhône dans l'ouvrage Rhône, mon fleuve par Arnoux A. – 1944 – Référence en haut .....	151
Figure 71 : BOUCHER Lucien, Crédit lyonnais fondé en 1863, 1 affiche imp. en coul., vers 1950. Conservée à la BnF sous la cote GE B-13973 – Photographie : Guerillot.....	152
Figure 72 : MAURUS Edmond, Affiche Air France. Afrique occidentale Française. Afrique Equatoriale Française. 1946. Conservée au Musée Air France sous la cote 2011.1.61....	153
Figure 73 : BOUCHER Lucien, Air France. Nova et Vetera – Sur la vieille Terre des chemins nouveaux, , 1 affiche imp. en coul., 1939, 62,5 x 99 cm. Exemplaire du Musée Air France de Paris sous la cote A0569.....	154
Figure 74 : BOUCHER Lucien, Air France. Sur les ailes d’Air France : découvrez le monde à votre tour. 1 affiche imp. en coul., 1950, 74 x 109 cm. Exemplaire du Musée Air France de Paris, sous la cote A0242.....	154
Figure 75 : Quelques motifs iconographiques typiques de ce que l'on peut retrouver dans la cartographie moderne – Rose des vents, cartouche métallique, créatures imaginaires, monstre marin, illustrations urbaines, écritures métalliques, personnages à grande échelle, cheval de Neptune, caravelles, phylactères – Boucher, 1936. Référence en haut .....	156
Figure 76 : Quelques motifs iconographiques typiques de ce que l'on peut retrouver dans la cartographie moderne – Rose des vents, cartouche ornemental, créatures imaginaires, monstre marin, illustrations urbaines, écritures métalliques, personnages à grande échelle, cheval de Neptune, caravelles, phylactères. Boucher dessine aussi des représentations clichées de peuples éloignés de l’Europ, entourant les hémisphères – Boucher, 1936 – Référence en haut .....	157
Figure 77 : Serpent de mer dans l’océan Indien provenant d'une affiche publicitaire de Lucien Boucher pour Air France - Voir annexe 59 .....	158
Figure 78 : DERVEAUX Daniel, « Vieux pêcheur breton », Recueil : Œuvre de Daniel Derveaux, Corpus de doc. Iconographiques., 1954. BnF, Cote AA-3 – Photographie - Guerillot.....	160
Figure 79 : DERVEAUX Daniel, « Brest en 1788 », Recueil : Œuvre de Daniel Derveaux, Corpus de doc. Iconographiques., 1954. BnF, Cote AA-3 – Photographie : Guerillot.....	160
Figure 80 : DERVEAUX Daniel, « Saint Malo », Recueil : Œuvre de Daniel Derveaux, Corpus de doc. Iconographiques., 1954. BnF, Cote AA-3 – Photographie : Guerillot .....	160
Figure 81 : DERVEAUX Daniel, « Chambord », Recueil : Œuvre de Daniel Derveaux, 1933, BnF, Cote AA-3 – Photographie : Guerillot .....	161
Figure 82 : DERVEAUX Daniel, « Bourdalen Quimper », Recueil : Œuvre de Daniel Derveaux, 1933, BnF, Cote AA-3 – Photographie : Guerillot.....	161
Figure 83 : Les rues de Saint-Malo, DERVEAUX Daniel, Saint-Malo de Bretagne, Saint-Malo, Editions Derveaux, 1966. BnF, Cote SJ AD 203/29.....	162
Figure 84 : Caravelle qui part en mer, DERVEAUX Daniel, Saint-Malo de Bretagne, Saint-Malo, Editions Derveaux, 1966. BnF, Cote SJ AD 203/29 .....	163

Figure 85 : Schéma des cartographes recopiés par Derveaux. Répartition selon leur date de production des œuvres originales, et distinguées en couleur par échelle de représentation du territoire - Réalisation : Guerillot.....	165
Figure 86 : MAGNUS Olaus, Scandinavia. Fac-similé par <i>Daniel Derveaux</i> en 1977 de l'édition de 1572, Paramé, Éditions d'Art Daniel Derveaux.....	166
Figure 87 : MAGNUS Olaus, Carta Marina, 1539, Seconde édition de 1572 par Antoine Lafréry. En ligne à la Library of Congress - Domaine public.....	166
Figure 88 : Comparatif des motifs iconographiques terrestres et maritimes entre l'édition de 1572 de la <i>Carta Marina</i> d'Olaus Magnus (en bas) et de la reproduction de 1977 de Daniel Derveaux (en haut) .....	167
Figure 89 : DERVEAUX Daniel, Carte des chemins de S. Jacques de Compostelle 1648 », 1 carte col., Saint Malo, Ed. Derveaux, 1975, 48 x 34 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE D-26253 .....	168
Figure 90 : DERVEAUX Pierre, À la découverte du Nouveau Monde, 1 carte col., Saint Malo, Ed. Derveaux, 1984, 46 x 49 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE D-27752.....	169
Figure 91 : DERVEAUX Daniel, <i>Duché de Bretagne (...)</i> , 1 carte col., Paramé, Ed. Derveaux, 1979. 57,5 x 43 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE D-26261. - Photographie : Guerillot.....	170
Figure 92 : DERVEAUX Daniel, <i>Carte marine du Morbihan</i> , 1 carte col., Paramé, Ed. Derveaux, 1978, 33 x 47 cm. Conservée à la BnF sous la cote GE-D-26625 – Photographie : Guerillot.....	172
Figure 93 : FANJUL Claire, « Grande Terra Incognita », encre de chine, 90x90 cm, 2020...	178
Figure 94 : LE CARTOGAPHE NOIR, « Voyage en Terre de la Donnée Produit », feutre unipin et crayon de couleur, 35x51 cm, 2024. ....	180
Figure 95 : EOR GLAS STUDIO, « Vieille carte », 1 dessin col., octobre 2023. 30x 40 cm, 2023. ....	181
Figure 96 : ZELLGARM, “The Known World Map 1890”, 1 affiche nb, 29,7 x 42 cm, 2020.	183
Figure 97 : Graphique montrant les réponses cochées de la question 1 : « Avez-vous un intérêt particulier pour les cartes anciennes ? » – Réalisation : Guerillot .....	187
Figure 98 : Graphique montrant les réponses cochées de la question 2 du questionnaire : « Connaissez-vous l'un de ces cartographes ? » – Réalisation : Guerillot .....	188
Figure 99 : Graphique montrant les réponses cochées de la question 3 du questionnaire : « Reconnaissez-vous ces cartes anciennes de la période moderne ? » – Réalisation : Guerillot.....	189
Figure 100 : Graphique montrant les réponses cochées de la question 4 du questionnaire : « Si vous avez reconnu certaines de ces cartes, même juste visuellement, dans quel cadre les avez-vous vues ? » – Réalisation : Guerillot .....	190
Figure 101 : Graphique montrant les réponses cochées de la question 7 du questionnaire : « Ces cartes anciennes vous rappellent-elles d'autres cartes que vous connaissez personnellement ? » – Réalisation : Guerillot.....	191

Figure 102 : Graphique montrant les réponses cochées de la question 10 du questionnaire : « Connaissez-vous ces quelques cartes ? » – Réalisation : Guerillot.....	192
Figure 103 : Nuage de mots après analyse quantitative des réponses, en rapport avec la question 20 du questionnaire : « Parmi les seize cartes vues, qu’avez-vous ressenti en les observant ? » – Réalisation : Guerillot.....	194
Figure 104 : MORE Thomas, <i>De optimo reip, statu, deque nova insula Utopia (...)</i> , 1 vol. imp., 1518, p. 12. Conservé à la BnF sous la cote 4-J-110. Consultable sur Gallica à l’adresse suivante : <a href="https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1507934f/f16.item#">https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1507934f/f16.item#</a> .....	197
Figure 105 : VERNE Jules, <i>Vingt mille lieues sous les mers</i> , Hetzel, Paris, 1871 – BnF cote 8-RF-48851.....	199
Figure 106 : VERNE Jules, <i>L’île Mystérieuse</i> , 1 vol. imp., 19?? (1875), p. 201. BnF sous la cote 2013-418065. ....	201
Figure 107 : STEVENSON Robert Louis, <i>L’île au trésor</i> , Traduit par Déodat Serval, Paris, Nelson, 1937. Conservé à la BmL, cote SJ BE 925/31 .....	204
Figure 108 : STEVENSON Robert Louis, <i>L’île au trésor : roman d’aventures</i> , Traduit par Théo Varlet. Paris, Ed. De la Sirène, 1920, 337 p. Conservé à la BmL sous la cote B 486294 et consultable à l’adresse suivante : <a href="https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO01">https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO01</a> .....	206
Figure 109 : MONRO S. ORR, « Treasure Island ». 1 carte col. Tirée d’une édition de 1934 de l’ <i>Île au Trésor</i> de Robert Louis Stevenson. Collins, 1934. ....	207
Figure 110 : Motifs iconographiques de la carte imaginaire de <i>l’Île au Trésor</i> . À gauche, une version améliorée de la carte de Stevenson provenant de très nombreuses éditions (ici 1920) – À droite, la version dessinée par Monro S. Orr (édition de 1934). ....	210
Figure 111 : De nombreuses images de carte au trésor en tapant "Carte au trésor" sur Google. Elles viennent de stock d’images libres de droit. Certaines ont été conçues par IA, d’autres encore sont en vente sur des sites spécialisés sur le thème des cartes au trésors ou des pirates (exemples : <a href="https://jolly-roger.fr/carte-au-tresor-pirate/">https://jolly-roger.fr/carte-au-tresor-pirate/</a> ).....	210
Figure 112 : EIICHIRO Oda, Couverture du Tome 1 du manga <i>One Piece</i> , Version traduite en français, Paris, Glénat, 2000. ....	211
Figure 113 : EIICHIRO Oda, Croquis de la carte du monde de <i>One Piece</i> retraçant le voyage de Luffy et de son équipage, <i>Grand CounterDown Shonen Jump</i> 40, 2010 .....	213
Figure 114 : <i>Les Rois des Mers qui surgissent de Calm Belt</i> , Episode 55, <i>One Piece</i> , Eiichiro Oda, Série d’animation, Toei Animation, Japon, Diffusion en France en 2009 .....	213
Figure 115 : La carte comme explication du monde, <i>One Piece</i> , Eiichiro Oda, Tome 3 : Chapitre 22, 2001, Glénat.....	214
Figure 116 : EIICHIRO Oda, <i>One Piece World Map - East Blue</i> , <i>One Piece Color Walk</i> 1, Grenoble, Glénat, publication française en 2006.....	215
Figure 117 : EIICHIRO Oda, <i>One Piece World Map – Islands of Grand Line</i> , <i>One Piece Color Walk</i> 2, Grenoble, Glénat, publication française en 2006 .....	215
Figure 118 : TSUNEMASA Takahashi, <i>One Piece Chart</i> . Dans : <i>One Piece: Loguetown Arc</i> , Hamazaki Tatsuya, 2015 (FR), Grenoble, Glénat .....	216

Figure 119 : ONE PIECE, <i>Générique 1 de la série d'animation « We are »</i> , TOEI Animation, Japon, 1999. Time code : 0 :43 min de la vidéo Youtube suivante : <a href="https://www.youtube.com/watch?v=gcjdXMfYle4">https://www.youtube.com/watch?v=gcjdXMfYle4</a> .....	217
Figure 120 : TOLKIEN J.R.R, Carte imprimée de la Terre du Milieu, annotée par Tolkien et Pauline Baynes, 1969, 42x49 cm, Bodleian Library, MS. Tolkien Drawings 132 .....	224
Figure 121 : BAYNES Pauline, TOLKIEN J.R.R, A map of the Middle Earth, 1 carte col., 1970. HarperCollins Publishers Ltd .....	227
Figure 122 : BAYNES Pauline, A Map of Narnia and the surrounding countries, Londres, Penguin Books, 76x51 cm. 1972.....	230
Figure 123 : GERONIMI Clyde, JACKSON Wilfred, LUSKE Hamilton, <i>Peter Pan</i> , 1953 – Une carte stylisée à l'iconographie ancienne à la 15ème minute du film dans la cabine du Capitaine Crochet – Walt Disney productions.....	232
Figure 124 : BRIGGS Stephen, PLAYER Stephen, Carte du Disque-Monde. Contenue dans le Discworld Mapp atlas, Corgi Books, UK. 1995. Oeuvre originale par Terry Pratchett ....	234
Figure 125 : L'HOMME Erick, Carte du Monde Incertain, Le Livre des étoiles, 2001. ....	236
Figure 126 : DRUILLET Philippe, <i>Carte des continents imaginaires</i> . 1969. Dans l'ouvrage Elric Le Nécromancien, Moorcock. 1969, Editions Opta.....	237
Figure 127 : TAMARIT Nunia, <i>Carte imaginaire au contreplat de la BD Géante</i> , Scénario par Jean-Christophe Deveney, 2020.....	238
Figure 128 : La carte "La Vallée des mots" par la maison d'édition lyonnaise, Le Léopard des Mots. Photographie prise en 2024.....	240
Figure 129 : DONJONS ET DRAGONS, Carte promotionnelle pour la sortie du film Donjons et dragons : Honor among thieves, 1 carte col. 2023. ....	243
Figure 130 : Convention Yggdrasil - Stand de JDR, Planisphère du monde à l'apparence ancienne. 1 carte col., papier artificiellement vieilli. Monstres, navires et roses des vents. L'original est une carte photostock libre de droit retrouvable sur des sites d'images mais aussi des sites de vente. ....	246
Figure 131 : Exemple de Stand vendant des cartes pour du JDR. De nombreuses cartes adoptent un effet « parchemin » parmi celles-ci. Nous retrouvons aussi de nombreuses cartes iconiques de fantasy comme la Terre du Milieu. Photographie prise à la convention Yggdrasil 2024 : Guerillot .....	246
Figure 132 : Catalogue des tampons iconographiques du logiciel Inkarnate. De nombreux motifs iconographiques sont semblables à ce que l'on peut retrouver dans la cartographie des Grandes Découvertes - Capture d'écran : Guerillot .....	249
Figure 133 : Notre carte « Nova Runeria », réalisée avec l'aide du logiciel Inkarnate – Création : Guerillot Lucas.....	249
Figure 134 : Puzzle 1000 pièces par Eurographics Puzzle - Mappemonde effectuée par Henricus Hondius en 1630 .....	251
Figure 135 : Comparatif des monstres marins entre les originaux à gauche venant de la carte Islandia (1590), et à droite du puzzle effectué par Ravensburger Puzzle.....	251

Figure 136 : HEYE Puzzle, "The Retro World Map", 1 puzzle col. de 1000 pieces, Art N° 29871 - Photographie : Guerillot .....	253
Figure 137 : PERAN Etienne, « Vieille carte », 1 puzzle col. De 1000 pièces, 68,5x 48 cm.. Edition Trevell, 2023. ....	253
Figure 138 : THE LEGEND OF ZELDA, Carte d’Hyrule. 1 puzzle col. de 500 pièces. 48x34 cm, 2017, Nintendo + 1 poster glissé à l’intérieur. Collections privées. Photographie : Guerillot.....	253
Figure 139 : <i>Carte aux allures anciennes – libre de droit</i> . 1 carte col. Artificiellement vieillie avec de fausses taches de sang pour évoquer la piraterie. Escape Game d’A Way out à Lyon – Jeu de l’Ile au Trésor .....	255
Figure 140 : A WAY OUT, Carte au trésor utilisé au-dessus de la porte d’entrée des salles d’évasion - Photographie : Guerillot.....	255
Figure 141 : A WAY OUT, Salle de l’Ile au Trésor, <i>Les deux globes aux allures anciennes qui se trouvent dans la salle du capitaine</i> - Photographie : Guerillot.....	256
Figure 142 : Comparatif des monstres marins d’Elden Ring en haut, et des cartes de Magnus et de Forlani en bas .....	259
Figure 143 : FROM SOFTWARE, Carte interactive du Monde d’Elden. Dans le menu du jeu Elden Ring. Une esthétique qui tire vers l’atmosphère ancienne et fantastique – Capture d’écran : Guerillot .....	260
Figure 144 : Un joueur qui expose chez-lui une carte de Tamriel, une carte de la saga vidéoludique The Elder Scrolls - Anonyme.....	261
Figure 145 : CDK Project, <i>Carte des Royaumes du nord</i> , 1 affiche col.. Document qui accompagnait la sortie promotionnelle du jeu The Witcher 3, 2015 – Photographie : Guerillot.....	262
Figure 146 : Les pages 260 et 284, de l’ouvrage Hyrule Encyclopedia, qui montrent des cartes stylisées en haut des jeux The Legend Of Zelda: Wind Waker, et en bas de The Legend of Zelda : Phantom Hourglass. 2019 - Photographie : Guerillot .....	265
Figure 147 : Nuage de mots autour des émotions ressenties par les publics interrogés, devant les cartes modernes et imaginaires. ....	271

# TABLE DES MATIERES

---

<b>SIGLES ET ABBREVIATIONS.....</b>	<b>11</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>13</b>
<b>Définir une carte : projeter sa représentation .....</b>	<b>15</b>
<b>I - Une histoire de la cartographie : des changements paradigmatiques .....</b>	<b>17</b>
<i>A – Rappel sur la théorie des paradigmes de Thomas Kuhn.....</i>	<i>17</i>
<i>B - L'exemple de trois périodes schématiques de la cartographie .....</i>	<i>18</i>
<i>C - Les champs sociaux autour de la cartographie .....</i>	<i>21</i>
<i>D - Inconscient collectif : le fruit d'un habitus socio-culturel.....</i>	<i>23</i>
<i>E - Imaginations et imaginaires culturels .....</i>	<i>25</i>
<b>II - Un contexte européen favorable à l'impulsion culturelle de cette     iconographie.....</b>	<b>27</b>
<i>A - Colonisation, pouvoir et ouverture sur le monde .....</i>	<i>27</i>
<i>B – Institutionnalisation et circulation du savoir géographique .....</i>	<i>29</i>
<i>C – Une sensibilité croissante pour le lointain, le voyage et la mer .....</i>	<i>31</i>
<i>D – Un cadre d'adhésion toujours propice aujourd'hui ?.....</i>	<i>33</i>
<b>III - Méthodologie de recherche : vers un croisement historiographique.....</b>	<b>34</b>
<i>A – Aux sources de l'iconographie : une enquête historique .....</i>	<i>34</i>
<i>B – Sur le terrain de la réception : une approche anthropologique .....</i>	<i>35</i>
<i>C – Dans l'intimité des sensibilités : vers une histoire culturelle .....</i>	<i>36</i>
<i>D – Comblant des lacunes historiographiques .....</i>	<i>37</i>
<b>NOTRE DEMARCHE.....</b>	<b>38</b>
<b>AVANT-PROPOS - IDENTIFIER L'IMAGINAIRE CARTOGRAPHIQUE MODERNE .....</b>	<b>40</b>
<b>CHAPITRE 1 – Vers le contexte des cartes maritimes .....</b>	<b>40</b>
<i>I – Un contexte propice à la réalisation de cartes maritimes .....</i>	<i>40</i>
A – La diffusion des cartes par l'invention de l'imprimerie à caractères mobiles.....	41
B – La diffusion moderne de la Géographie de Ptolémée.....	42
C – La période des Grandes Découvertes : Vers les explorations maritimes .....	43
D – L'émergence progressive du géographe de cabinet.....	44
E – Des cartes majestueuses : Des objets de prestige et d'éditorialisation..	45
<i>II – Les cartes modernes prestigieuses : une distinction typologique .....</i>	<i>47</i>
A – Les cartes cosmographiques : décrire l'univers dans son entièreté .....	47
B – Les globes terrestres (et célestes) : représenter le monde sous forme sphérique .....	48
C – Les planisphères et mappemondes : projeter le monde sur une surface plane.....	49

D – L’atlas, un recueil dédié à la représentation entière du monde .....	50
E – Les cartes portulans : des cartes nautiques sur vélin .....	51
<b>CHAPITRE 2 – Un corpus de cartes prestigieuses .....</b>	<b>53</b>
<i>I – Des critères de sélection .....</i>	<i>53</i>
A – Les quelques critères de notre sélection .....	53
B – Un objectif comparatif et diachronique .....	55
<i>II – Identifier les écoles cartographiques et cartographes .....</i>	<i>56</i>
A – Cartes maritimes de la cartographie portugaise (1519-1640) .....	56
B – Cartes maritimes de l’Ecole hydrographique normande (1550-1627) ..	58
C – Cartes de l’Ecole cartographique flamande (1569-1622) .....	60
D – Cartes modernes provenant de cartographes de renom (1539-1662)....	62
<b>CHAPITRE 3 : Identifier les motifs iconographiques .....</b>	<b>64</b>
<i>I - Identification régulière des éléments de mesure et d’orientation .....</i>	<i>64</i>
A – Représenter une échelle : la représentation rationnelle de la carte.....	64
B – Représentation figurative des éléments environnementaux .....	66
C – Les roses des vents : entre objet pratique et objet d’ornement.....	67
D – Les lignes de rhumb : des tendances maritimes et navales .....	68
Tableau récapitulatif des éléments graphiques relatifs à la mesure .....	70
<i>II - Identification régulière d’illustrations plus ou moins maritimes .....</i>	<i>71</i>
A – Les navires à voiles : entre signature du voyage et signature politique 71	
B – Les créatures marines : fascinations et observations naturalistes.....	72
C – Créatures imaginaires et personnifications terrestres .....	74
D – Les blasons : emprise et symbolique politique d’une nation .....	76
Tableau récapitulatif des éléments relatifs aux illustrations de notre corpus .....	77
<i>III - Identification d’éléments relatifs au texte et à la typographie .....</i>	<i>78</i>
A - Les cartouches : une manière d’orner les titres et les lieux .....	78
B - Les phylactères : une tradition médiévale et artistique .....	79
C- De l’écriture calligraphique dans les mers et océans .....	80
Tableau récapitulatif des éléments relatifs aux textes de notre corpus .....	81

**PARTIE I - LA MISE EN LUMIERE ACADEMIQUE ET PATRIMONIALE DES CARTES MODERNES .....** 83

<b>CHAPITRE 1 – Des objets d’art et de collection vers une patrimonialisation .....</b>	<b>83</b>
<i>I – Des objets d’art et de collection au XIXe siècle : L’exemple des cartes portulans (1832-1953).....</i>	<i>84</i>
A – Des collections qui faisaient partie de la scène privée .....	84
B – Le cas exemplaire de l’Atlas Miller de 1519 .....	85
C – De la sphère privée aux collections patrimoniales des bibliothèques ...	87

<i>II – Fac-similé et reproductions des cartes maritimes (1961-1999)</i> .....	90
A – Des définitions multiples du fac-similé.....	90
B – Fac-similé et cartographie au XIXe et XXe siècle .....	91
C – Deux cas de fac-similé du XXe : entre portée académique et culturelle	93
<i>III – Vers la considération patrimoniale (1982-2024)</i> .....	95
A – Le patrimoine écrit et graphique : une tentative d’appréhension .....	95
B – Des affects sémantiques et patrimoniaux autour des cartes portulans ..	97
C – Récit patrimonial et canonisation historique de cartes imprimées modernes .....	99

## **CHAPITRE 2 – Exposer et mettre en lumière les cartes maritimes de la Renaissance**..... 102

<i>I – L’exposition du Congrès international de géographie de 1875</i> .....	102
A – Une structure monumentale : des enjeux de pouvoir et de diffusion..	103
B – Mettre en lumière les cartes portulans : le cas de la Bibliothèque nationale.....	105
C - De la valorisation des cartes imprimées modernes : Quelques exemples .....	107
<i>II – Des expositions successives aux enjeux différents (1892 à 2012)</i> .....	109
A – Valoriser la colonisation portugaise et française au XIXe et XXe siècle .....	109
B – Valoriser son identité territoriale : l’exemple des expositions normandes .....	111
C – Des sensibilités maritimes autour des cartes portulans.....	113
D – « L’âge d’or des cartes marines » comme dénouement patrimonial...	116
<i>III – Les expositions du XXIe siècle : vers l’imaginaire et la rêverie</i> .....	119
A – L’exposition « Agrandir le monde » à Chambéry en 2016-2017 .....	119
B – L’exposition « Hors du monde : la carte et l’imaginaire » de 2019 à la BNU.....	121
C – L’exposition « Représenter le lointain » à Lyon en 2024 .....	123
D – Trois expositions invitant au voyage, à la contemplation et à l’imaginaire .....	125

## **CHAPITRE 3 : Le livre illustré comme vecteur de diffusion de cette iconographie moderne**..... 126

<i>I – L’émergence des portulans dans le monde du livre (1984-2016)</i> .....	126
A – Du simple catalogue aux ouvrages théoriques de grande envergure ..	126
B – Une métamorphose visuelle des catalogues d’exposition .....	128
C – Editer des petits livres très accessibles .....	129
<i>II – Les beaux livres : une valorisation de la cartographie flamande</i> .....	131
A – Les beaux livres de cartographie : un format encyclopédique et introductif.....	132
B – Des beaux-livres autour de l’histoire des cartographes .....	133
C – Ecrire sur des cartographes de renom : L’exemple de Mercator .....	134

<i>III – Les couvertures des livres : un autre médium de diffusion</i> .....	136
A – Couvertures et beaux livres : le choix des cartes anciennes .....	136
B – Des exemples de couvertures d’ouvrages académiques .....	138
C – Des cartes portulans canonisées : Hessel Gerritsz et Guillaume Le Testu .....	139
<b>PARTIE II – UNE ASSIMILATION ICONOGRAPHIQUE PAR LES ARTISTES CONTEMPORAINS</b> .....	<b>142</b>
<b>CHAPITRE 1 : Les cartes picturales Air France de Lucien Boucher</b> .....	<b>143</b>
<i>I – L’attrait de Boucher pour l’iconographie moderne</i> .....	143
A – Vers une imitation du livre moderne .....	143
B – Un artiste qui reproduit la codification moderne .....	145
C – Un artiste de culture tourné vers la commande .....	146
<i>II – Lucien Boucher et l’univers de la cartographie</i> .....	148
A – Vers la mise en valeur de l’exploration moderne .....	148
B – Vers une autre valorisation du territoire .....	150
C – Vers une économie touristique .....	151
<i>III – Les planisphères et mappemondes de l’artiste pour Air France</i> .....	153
A – Vers la création des affiches cartographiques .....	153
B – Nova et Vetera, affiche Air France (1939) .....	155
C – Sur les ailes d’Air France (1950) .....	156
D – Petite parenthèse sur Boucher et ses inspirations .....	158
<b>CHAPITRE 2 : L’univers cartographique de Daniel Derveaux</b> .....	<b>159</b>
<i>I – Une iconographie autour de la mer et de la Bretagne</i> .....	159
A – Derveaux et l’amour du rivage .....	159
B – Derveaux et l’amour du territoire local .....	161
C – Vers la création d’un ouvrage illustré autour de Saint-Malo .....	162
<i>II – Un intérêt esthétique pour la cartographie moderne</i> .....	164
A – Reproduire les œuvres cartographiques modernes .....	164
B – Une étude de cas : La Carta Marina d’Olaus Magnus .....	166
C – Vers l’attrait et la création de cartes aux allures anciennes .....	168
<i>III – Valoriser le territoire local grâce à la cartographie moderne</i> .....	170
A – Première étude de cas : Une carte picturale de Bretagne .....	170
B – Toujours vers la spécificité locale : La carte marine du Morbihan ....	171
C – La synthèse créatrice : vers l’amour cartographique et territorial .....	173
<b>CHAPITRE 3 : La réceptivité chez les artistes et les publics du XXI<sup>e</sup> siècle</b> .....	<b>175</b>
<i>I – Les sensibilités cartographiques de quatre artistes français</i> .....	175
A - Claire Fanjul et sa Grande Terra Incognita .....	177
B – Le Cartographe Noir et les Portulans de la Mémoire .....	179

C – Eor Glas et les fascinations pour le voyage maritime.....	181
D – Zellgarm et l’appréciation d’un bestiaire fantastique.....	183
E – Une conclusion aux sensibilités cartographiques des artistes .....	185
<i>II – Les sensibilités cartographiques des publics étudiants.....</i>	<i>186</i>
A – Un questionnaire vers les étudiants : enjeux et processus .....	186
B – Une connaissance du contenu cartographique moderne ?.....	188
C – Les modalités de circulation contemporaine des cartes modernes .....	190
D– Un engouement culturel autour des cartes imaginaires ?.....	191
E – Quelles émotions devant ces cartes ? .....	193

### **PARTIE III - UNE VISIBILITE ICONOGRAPHIQUE GRACE AUX CARTES IMAGINAIRES..... 196**

#### **CHAPITRE 1 : La complémentarité iconographique avec le récit d’aventure et de la piraterie..... 197**

<i>I – Au cœur des fictions d’aventures insulaires et de la piraterie .....</i>	<i>198</i>
A – Les caractéristiques générales du roman d’aventure .....	198
B – Le récit insulaire, un récepteur privilégié de la cartographie ? .....	200
C – La mode de la piraterie : un retour aux aventures modernes.....	202
<i>II – Stevenson et la popularisation culturelle des cartes au trésor .....</i>	<i>204</i>
A – À l’aube des cartes au trésor : la carte de l’île au Trésor de 1883 .....	204
B – Une carte au trésor améliorée et reproduite .....	206
C – La popularité actuelle des cartes au trésor et leur iconographie.....	208
<i>III – One Piece et la quête du trésor : une dimension narratologique .....</i>	<i>211</i>
A – One Piece : quelle aventure, quelle diffusion et quel héritage ? .....	211
B – Un univers cohérent et cartographié par le mangaka.....	213
C – Narratologie et sublimation cartographique du monde de One Piece .	216

#### **CHAPITRE 2 : L’engouement culturel autour des cartes fantasy ..... 219**

<i>I – L’essor de la carte fantasy : l’influence culturelle de Tolkien.....</i>	<i>219</i>
A – Fantasy et tentative d’appréhension : un lointain spatial et temporel ? .....	219
B – Tolkien et l’avènement du Seigneur des Anneaux .....	222
C – Les spécificités de la carte de la Terre du Milieu, dessinée par Tolkien .....	224
<i>II – Une diffusion grâce à des cartes fantasy iconiques .....</i>	<i>228</i>
A – La carte de Narnia par C.S Lewis et Pauline Baynes .....	228
B – Peter Pan et la carte Disney de Never Never Land.....	231
C – Terry Pratchett et la fantasy médiévale parodique .....	233
<i>III – Un bref aperçu des productions cartographiques françaises .....</i>	<i>235</i>
A – La standardisation iconographique des cartes fantasy.....	235
B – Une normalisation visuelle présente dans des œuvres illustrées .....	237
C – La cartographie fantasy, un phénomène culturel en France ? .....	239

<b>CHAPITRE 3 : L’immersion ludique autour de l’imaginaire cartographique moderne .....</b>	<b>241</b>
<i>I – Les jeux de rôle associés aux cartes : l’héritage de la fantasy .....</i>	<i>241</i>
A – Le jeu de rôle : immersion et cartographie .....	242
B – Des cartes qui circulent dans les conventions françaises .....	244
C – Pouvoir créer ses propres cartes imaginaires aujourd’hui .....	247
<i>II – La cartographie ancienne au cœur des jeux de réflexion .....</i>	<i>250</i>
A – Diffuser l’esthétique cartographique moderne grâce aux puzzles .....	250
B – Les Escape Games et l’utilisation cartographique moderne.....	254
<i>III – De l’immersion cartographique au cœur des jeux vidéo .....</i>	<i>257</i>
A – Renforcer l’immersion par l’imitation d’une carte moderne .....	257
B – Promouvoir un univers virtuel et le rendre tangible .....	260
C – Ajouter du folklore immersif à un univers vidéoludique .....	263
 <b>CONCLUSION DU MEMOIRE .....</b>	 <b>267</b>
<b>SOURCES.....</b>	<b>273</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>287</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>305</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS .....</b>	<b>443</b>
<b>TABLE DES MATIERES .....</b>	<b>453</b>