L'imaginaire géographique. Essai de géographie littéraire.

Lionel Dupuy

▶ **To cite this version:**

Lionel Dupuy. L'imaginaire géographique. Essai de géographie littéraire.. Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2018, Spatialités, 2-35311-097-5. halshs-02048860

HAL Id: halshs-02048860
https://shs.hal.science/halshs-02048860

Submitted on 17 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'imaginaire géographique
Essai de géographie littéraire

Cet essai apporte une contribution à la compréhension du fonctionnement de l'imaginaire géographique. La conception et la représentation de l'espace sont analysées à partir de l'étude de deux romans (*Los pasos perdidos* d'Alejo Carpentier et *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq) et d'un cycle romanesque (*À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust). L'hypothèse retenue est qu'au sein de ces « romans-géographes » les lieux ne doivent pas être réduits uniquement à leur *topos* (leur dimension physique) mais doivent être envisagés aussi et surtout sous l'angle de leur *chôra* (leur dimension sensible, existentielle). Un modèle théorique et conceptuel est proposé pour rendre compte des différentes relations établies entre le sujet, le récit et le lieu : le chronochore. L'ambition de cet essai est ainsi d'enrichir la géographie littéraire d'une réflexion approfondie sur le rôle de l'imaginaire géographique.

Lionel Dupuy est professeur d'histoire-géographie et de lettres modernes dans un collège qui pratique l'immersion linguistique en occitan. Il est parallèlement chercheur permanent au laboratoire PASSAGES (UMR 5319 / CNRS-UPPA) et co-anime le Certificat International d'Écologie Humaine (CIEH-UPPA). Ses recherches principales portent sur les liens entre géographie et littérature, les manifestations et le fonctionnement de l'imaginaire géographique dans la littérature (notamment dans les œuvres de Verne, Mistral, Proust, Gracq et Carpentier).

presses de l'université de pau
et des pays de l'adour

ISBN : 2-35311-097-5
ISSN : 2426-3028
18 €

UMR 5319 Passages

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

9 782353 110971

L'imaginaire géographique — *Essai de géographie littéraire* 2018

PUPPA

L'IMAGINAIRE GÉOGRAPHIQUE
ESSAI DE GÉOGRAPHIE LITTÉRAIRE

Lionel Dupuy

puppa
Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

Collection Spatialités 5

Aplat : 332 mm × 240 mm | Largeur (format fermé) : 160 mm | Dos : 12 mm

Produit par HurryCover 2.026 (05/11/2018)

Illustration de couverture composée par Sandrine Craveiro et modifiée par Brigitte Cupertino.

Collection *Spatialités* – 5

L'imaginaire géographique

Essai de géographie littéraire

Lionel Dupuy

PUPPA

Collection dirigée par
Vincent Berdoulay & Jean-Baptiste Maudet
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Comité scientifique
ARNAULD de SARTRE Xavier (CNRS-Pau)
BROSSEAU Marc (U. Ottawa)
ENTRIKIN J. Nicholas (U. Notre Dame, Indiana)
Da COSTA GOMES Paulo C. (UFRJ, Rio de Janeiro)
GOMEZ MENDOZA Josefina (UAM, Madrid)
JAURÉGUIBERRY Francis (UPPA, Pau)
NGO Thi Thu Trang (USSH, Ho Chi Minh Ville)
NIANG DIÈNE Aminata (UCAD, Dakar)
NOZAWA Hideki (UKS, Fukuoka)
SCHMIDT di FRIEDBERG Marcella (U. Milan-Bicocca)

Commandes
http://www.presses-univ-pau.fr
Tél. 05 40 17 52 07

Paiements à l'ordre de
M. l'Agent comptable de l'université de Pau

Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour
Directeur : Patrice Cassagnard
Responsable : Brigitte Cupertino
Conception graphique : Caroline de Charette
Commandes : Caroline de Charette

Impression
Ipadour, 64 000 Pau

© Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour
UPPA / Institut Claude Laugénie
Avenue du doyen Poplawski / 64 000 Pau
ISBN 2-35311-097-5

Dépôt légal : janvier 2019

La collection *Spatialités*

Cette collection accueille des ouvrages qui s'intéressent aux spatialités individuelles et collectives liées aux transformations de la modernité saisie sous ses aspects réflexifs, inattendus et pluriels.

Déjà publiés dans cette collection :

N° 1 - *L'imaginaire géographique - Entre géographie, langue et littérature*

N° 2 - *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire - Écritures de l'espace*

N° 3 - *Aménager pour s'adapter au changement climatique - Un rapport à la nature à reconstruire ?*

N° 4 - *De la spatialité des acteurs politiques locaux - Territorialités et réticularités*

Ce volume est la version remaniée et enrichie d'un essai inédit d'une Habilitation à Diriger des Recherches en géographie soutenue le 4 juin 2018 à l'UPPA devant un jury composé de Vincent Berdoulay, Augustin Berque, Marc Brosseau, Joan Tort-Donada, Jean-Louis Tissier et Marcella Schmidt di Friedberg. L'auteur tient à remercier particulièrement les membres de ce jury ainsi que les directeurs de la collection, Vincent Berdoulay et Jean-Baptiste Maudet, pour leurs relectures attentives et approfondies de cet ouvrage.

Sommaire

Préface de Marc Brosseau 15

Introduction générale
L'homme, le récit et l'imaginaire géographique

Imaginaire et sujet géographiques : une géographie du sujet 22

Fiction et réalité : des mondes possibles à l'espace des possibles 23

Logiques du sujet et du prédicat : des récits, des hommes et des lieux 26

De Verne à Proust, en passant par Gracq et Carpentier :
trajection et chorésie dans les romans-géographes 28

Du rôle de la métaphore pour dire et écrire l'imaginaire géographique 32

Un essai de géographie littéraire sur l'imaginaire géographique
dans les romans-géographes 34

Première partie
L'imaginaire géographique au cœur des romans-géographes

Introduction de la première partie 39

Stratégies de brouillage référentiel et imaginaire géographique :
quand les fictions romanesques recomposent l'espace géographique 41

Le Rivage des Syrtes *: imaginaire géographique et structure d'horizon*
au cœur d'un roman-géographe 52

De Jules Verne à Alejo Carpentier,
du merveilleux géographique au réel merveilleux 77

Conclusion de la première partie 87

Deuxième partie
À la recherche du temps perdu *:*
récit et analyse d'un maillon d'une chaîne trajective

Introduction de la deuxième partie 91

Retour sur le concept de trajection 92

L'imaginaire géographique proustien des deux « côtés »
ou le prédicat initial de la relation S-I-P 94

D'un prédicat à l'autre, ou l'espace finalement relié 97

La (ré)solution des antinomies ou la chorésie de P vers P' 100

Synecdoques paysagères et métaphores métonymiques :
l'espace au service de la rhétorique, la rhétorique pour dire l'espace 102

De l'hypallage à fondement métonymique à l'hypallage à fondement oxymorique :
du rôle de la microstructure syntaxique pour comprendre
la macrostructure géographique de la Recherche 107

Métaphores géographiques et paysagères à fondement oxymorique :
espaces et paysages reliés 112

De l'atelier d'Elstir au port de Carquethuit :
l'expérience d'un autre prédicat paysager et géographique 120

Autonomie du sujet dans la géographie imaginaire proustienne :
Charlus, ou le prédicat qui se déplace 130

Le syncrétisme géographique au cœur de la Recherche 132

Conclusion de la deuxième partie 142

Troisième partie
Du chronotope au chronochore :
chorésie et trajection dans les romans-géographes

Introduction de la troisième partie 147

Ressources et limites du chronotope : le temps au détriment de l'espace 150

Le chronotope et la question des genres :
l'exemple du roman géographique 152

Du chronotope au chronochore, logique du prédicat
et trajection dans les romans-géographes 155

Conclusion de la troisième partie 171

Conclusion générale

Le chronochore : un modèle heuristique à visée herméneutique 175

Adaptation du chronochore à d'autres types de romans 177

Imaginaire géographique et chronochore : une géographie littéraire 179

Bibliographie 183

Liste des documents

Sauf mention contraire, tous les schémas présentés dans cet essai ont été réalisés par l'auteur

Document 1 : Articulation des deux triangles heuristiques au fondement du « chronochore »	p. 31
Document 2 : Synthèse et classification des différentes stratégies de brouillage référentiel en lien avec les processus géographiques correspondant	p. 52
Document 3 : Analyse de la description du Tängri	p. 62
Document 4 : Analyse de la description de l'île de Vezzano	p. 62
Document 5 : Structure et limite d'horizon dans le *RS*	p. 67
Document 6 : Correspondances entre les processus paysager et géographique et leur traduction dans le *RS*	p. 71
Document 7 : Correspondances entre les relations S-L-R et S-I-P	p. 94
Document 8 : Application de la relation S-I-P à la *Recherche*	p. 96
Document 9 : Analyse d'une hypallage à fondement métonymique	p. 108
Document 10 : Présentation et analyse d'hypallages à fondement oxymorique	p. 110
Document 11 : Analyse détaillée de « cimes *bleues de la mer* »	p. 111
Document 12 : Analyse de la métaphore générale	p. 113
Document 13 : Fondements et liens des oxymores dans la métaphore générale	p. 115
Document 14 : Synthèse des métaphores à fondement oxymorique portant sur le terme « mer »	p. 117
Document 15 : Répartition de ces métaphores au sein de la *Recherche*	p. 117
Document 16 : Situation de Combray au début et à la fin de la *Recherche*. Itinéraire d'une chorésie	p. 139
Document 17 : Le roman géographique vernien ou l'inversion chronotopique	p. 153
Document 18 : Chronotopes et ancrage du récit dans le roman géographique vernien	p. 154
Document 19 : Schématisation de l'articulation réel/imaginaire dans le récit vernien	p. 154
Document 20 : Organisation des chronotopes en fonction des catégories Sujet, Récit, Lieu	p. 156
Document 21 : Schématisation des relations entre les trois pôles Sujet, Récit, Lieu	p. 157
Document 22 : Positionnement des chronotopes par rapport au schéma Sujet, Récit, Lieu	p. 158

Document 23 : Schématisation des dynamiques internes au sein du schéma Sujet, Récit, Lieu	p. 159
Document 24 : Schéma théorique du chronochore d'un roman-géographe	p. 161
Document 25 : Articulation de la relation ternaire Sujet, Interprète, Prédicat avec le schéma Sujet, Récit, Lieu	p. 163
Document 26 : Chronochore de la *Recherche*	p. 165
Document 27 : Chronochore du *RS*	p. 167
Document 28 : Chronochore de *LPP*	p. 168
Document 29 : Chronochore du *SO*	p. 170
Document 30 : Adaptation du chronochore à des romans de type polyphonique	p. 178

Préface

Préface

La géographie littéraire connaît des développements fascinants. Les thématiques se multiplient, tout comme les approches pour les aborder. Depuis son émergence véritable dans la géographie humaine sous l'impulsion de la géographie humaniste au courant des années 1970, ses « progrès » se font à la faveur de la mobilisation de cadres théoriques ou d'outils méthodologiques jusque-là peu ou pas sollicités. S'inspirant d'approches phénoménologiques longtemps boudées par la géographie universitaire par exemple, les géographes humanistes ont cessé de considérer la littérature dans une perspective strictement documentaire comme le faisaient les géographes de la tradition régionaliste et, du coup, su mettre en lumière les dimensions subjectives du rapport à l'espace et aux lieux. Préconisant une restauration du sujet, la reconnaissance de son libre arbitre et de sa créativité, les géographes humanistes voyaient la littérature comme l'expression privilégiée d'une forme *conquérante* d'imagination géographique, et les auteurs comme des êtres d'exception capables de saisir mieux que d'autres l'esprit des lieux. Au courant des années 1980, les géographes critiques renouvelleront à leur façon le rapport à la littérature en recourant cette fois à l'esthétique matérialiste. Pour eux, injustices sociales et spatiales sont exprimées dans une superstructure idéologique dont une bonne ou mauvaise littérature – prolétarienne ou bourgeoise – serait le reflet. Cette géographie littéraire critique procède plutôt d'une forme *conquise* de l'imaginaire, tout pétri qu'il est par les conditions sociales de sa production. Ces lectures plus sociologiques iront en s'accélérant au tournant des années 1990 à la faveur d'un rapprochement important de la géographie anglo-saxonne avec les *cultural studies* britanniques d'une part, et les études postcoloniales de l'autre. Bien que toujours préoccupées par les rapports de pouvoir et de domination, ces approches reconnaîtront aussi au discours littéraire une

dimension performative. La littérature est alors envisagée comme une pratique signifiante qui contribue à la diffusion d'images particulières du monde de même qu'à la constitution des identités et de la différence culturelle. Ainsi, l'imaginaire peut-il à la fois être conquis (parce que toujours interprété en fonction des rapports de pouvoir inégaux dont il procède) et conquérant, car il peut servir à naturaliser, légitimer ou encore contester certaines représentations récurrentes.

La géographie littéraire a aussi connu des développements décisifs en installant la rencontre avec la littérature sur le plan du discours et de la textualité. En mobilisant cette fois théories et approches de la critique littéraire, il a été possible de montrer en quoi la spécificité de la géographie romanesque était liée à la forme (structure narrative, composition, rhétorique, poétique, style, conventions génériques etc.). C'est fort de cette consultation plus assidue avec la critique que j'ai proposé l'idée de « romans-géographes » qui, pris un à un, génèrent des géographies alternatives, dont la nouveauté réside en bonne partie dans l'utilisation particulière que ces romans faisaient du langage, dans sa chair et dans ses formes. Tout en permettant de poursuivre les analyses sur la représentation de l'espace et d'en exposer les mécanismes textuels, l'attention sur la discursivité littéraire permet aussi, plus généralement, d'établir les modalités d'un dialogue entre savoir géographique et connaissance littéraire. En montrant que le langage est plus que l'habit de mots de la pensée, mais bien son matériau et son mode d'élaboration et d'expression, ce type d'approche rappelle aux géographes tout l'intérêt qu'il y a de prendre la forme au sérieux. Or le caractère alternatif de la géographie qui s'écrit en littérature ne tient pas seulement de son usage particulier des ressources du langage mais aussi du caractère fictif des mondes qu'elle construit. Prendre le fictionnel au sérieux, et non le disqualifier comme un simple contraire du vrai ou du factuel, c'est aussi réfléchir à ce que peuvent nous apprendre les mondes possibles construits par les textes littéraires, réflexion qui a tout avantage à être menée sur le terrain de l'imaginaire géographique.

Cet essai de Lionel Dupuy innove en matière de mobilisation de cadres théoriques nouveaux. Il prolonge la recherche ouverte par les travaux des géographes qui ont accordé à la textualité une attention plus assurée, en intégrant pour sa part des perspectives théoriques rarement sollicitées par les géographes dans leur analyse littéraire, en affinant le degré de résolution de l'analyse de certains procédés rhétoriques ou

encore en élaborant un nouveau concept. Lionel Dupuy s'est imposé depuis plus d'une dizaine d'années comme le spécialiste de l'œuvre de Jules Verne chez les géographes. Pour quiconque cherchant à envisager cette œuvre dans la perspective de la géographie, de son histoire ou de l'imaginaire, ses travaux sont pour ainsi dire devenus incontournables. L'essai qu'il nous propose ici poursuit sa fascination pour l'imaginaire géographique sur de nouveaux horizons littéraires. Il met ces perspectives au banc d'essai d'œuvres ambitieuses : Gracq, Carpentier et Proust. Celle de Verne, souvent en arrière-plan, lui sert de pivot d'ancrage à partir duquel l'examen des autres œuvres décrit une trajectoire en forme de spirale. Il ouvre des avenues de réflexion tout à fait novatrices du point de vue de la géographie littéraire en explorant les potentialités de trois ensembles théoriques distincts : la fiction des mondes possibles ; les travaux d'Augustin Berque sur la médiance et, enfin, le concept de chronotope initialement développé par Bakhtine. La problématique de l'imaginaire demeure au centre de ses préoccupations. Les propositions théoriques de Vincent Berdoulay sur la convergence méthodologique et épistémologique du sujet, du récit et du lieu informent également ses analyses. La conception de l'imaginaire dont il se réclame met résolument de côté les vieux clivages théoriques entre humanistes et radicaux (entre volontarisme et détermination) pour l'inscrire sous le signe de la médiation.

Du point de vue de la géographie littéraire contemporaine, ces ouvertures sont épistémologiquement ambitieuses. La problématique des mondes possibles combinée à la géocritique fournit des perspectives fascinantes à l'étude de l'imaginaire géographique. Dans ce cadre, Lionel Dupuy procède à des analyses à la fois macro (qui montrent les rouages de la création d'un imaginaire géographique) et à l'échelle micro (qui démontent les procédés narratifs et rhétoriques grâce auxquels cette géographie prend concrètement forme dans le texte). Il illustre tout l'intérêt qu'il y a à conjuguer le type de regard éloigné qui embrasse l'ensemble de l'univers géographique d'un roman avec une lecture rapprochée qui examine, à l'échelle de la phrase ou du paragraphe, les procédés narratifs ou encore rhétoriques à l'œuvre dans le texte. Cela prend la forme, à l'échelle macro, d'une analyse des stratégies de brouillage référentiel qui président à la création de l'espace fictif dans *Le Rivage des Syrtes*, lequel relève, selon Lionel Dupuy, d'une forme particulièrement achevée de *syncrétisme* géographique. À l'échelle micro, c'est

plutôt par l'entremise du repérage et de la reconstitution des types de métaphores que les transformations de la relation du narrateur de *À la recherche du temps perdu* avec les lieux seront examinées.

La mobilisation des travaux d'Augustin Berque, et l'ensemble des concepts qu'il développe (*chôra*, trajection, chaîne trajective etc.), fournissent à la convergence sujet-lieu-récit, dont Vincent Berdoulay a montré toute la fertilité, un degré de résolution conceptuel renouvelé. Cela donne lieu à une meilleure caractérisation des relations entre sujet, lieu et récit et à une compréhension plus étoffée des processus qui les dynamisent. Ce travail d'exploration et d'intégration théorique, mis en acte dans le cadre d'une analyse de l'œuvre de Marcel Proust, constitue un important développement épistémologique en opérationnalisant la notion de chaîne trajective par l'analyse rhétorique. Ainsi, ce que peut nous apprendre la littérature en termes de connaissance passe-t-il par une analyse fine des ressources du langage qu'elle déploie. Il prolonge ensuite ce type de réflexion pour ainsi dire « géographiser » davantage la notion bakhtinienne de chronotope en lui insufflant une conceptualisation plus sophistiquée de l'espace et du lieu. En découle la création d'un concept inédit, le « chronochore », qui sera ensuite appliqué aux romans de Proust, Gracq, Carpentier puis Verne. Il incarne en quelque sorte la synthèse de toutes les perspectives théoriques et analytiques mises à contribution pour mieux comprendre les géographies particulières de ces œuvres importantes.

Avec cet essai, troisième ouvrage de la collection *Spatialités* aux Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour consacré à la question de l'imaginaire géographique dans la littérature, Lionel Dupuy pose des jalons de recherche très prometteurs dont on anticipe les raffinements à venir.

Marc Brosseau
Université d'Ottawa

Introduction

Introduction générale

L'homme, le récit et l'imaginaire géographique

We are storytelling creatures
and should have been named Homo narrator *[…]*
rather than the often inappropriate Homo sapiens.
The narrative mode comes naturally to us
as a style for organizing thoughts and ideas.[1]

Des fresques de Lascaux aux productions romanesques et picturales les plus contemporaines, en passant par toutes les formes d'art possibles et imaginées depuis la nuit des temps, l'histoire de l'humanité est marquée par la création, l'invention, l'imaginaire. Cette faculté, qui semble n'appartenir qu'à l'homme, a fait l'objet de publications scientifiques en tout genre. Loin d'être épuisé, le sujet alimente toujours les débats et les interrogations : qu'est-ce que l'imaginaire ? Comment est-il produit ? Quelle est sa fonction ? Que dit-il sur l'homme ? L'ambition de cet essai n'est pas de répondre directement à ces questions ; nous renvoyons ici à l'ouvrage de Gilbert Durand qui constituera un de nos appuis théoriques : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*[2]. Nous questionnerons l'imaginaire géographique, et plus particulièrement celui qui se manifeste dans la littérature. Pour Marc Brosseau, les romans sont « géographes », ils

1 - Gould Stephen Jay, « So Near and Yet So Far », *New York Review of Books*, vol. 41, n° 17, 1994, p. 26. « Nous sommes des créatures qui racontent des histoires et aurions dû être appelés *Homo narrator* […] plutôt que *Homo sapiens* qui souvent ne convient pas. Le mode narratif vient naturellement à nous comme style permettant d'organiser nos pensées et nos idées ». Notre traduction.

2 - Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1990, 536 p.

peuvent être appréhendés comme des « "sujets" géographes », des sujets métaphoriques qui produisent leur propre géographie, une géographie autre[3]. Mais, bien évidemment, tous les romans ne font pas preuve du même degré de géographicité : certains romans sont plus géographes que d'autres. Si nous envisageons les romans comme des « "sujets" géographes », il est alors possible de dialoguer avec eux, de voir comment ils dialoguent avec d'autres romans, avec d'autres œuvres, et, enfin, de comprendre comment ils dialoguent avec eux-mêmes[4]. Or la première hypothèse que nous souhaiterions émettre est que cette géographie autre et ces dialogues procèdent d'un imaginaire géographique qui se manifeste sous différentes formes que nous nous proposons d'explorer et d'analyser.

Imaginaire et sujet géographiques : une géographie du sujet

Nous reprendrons ici la définition que donne Vincent Berdoulay de l'imaginaire géographique :

> […] on peut avancer que l'imaginaire constitue un matériau à partir duquel s'élaborent les récits qui servent à fonder réciproquement les sujets et les lieux. En d'autres termes, la co-construction du sujet et du lieu passe par la médiation d'imaginaires géographiques. […] [L'imaginaire géographique] doit plutôt être vu comme une médiation entre le sujet et son lieu, par laquelle le sujet recombine, de façon créative dans de nouveaux récits, des formes, des symboles, des signes et autres structures ou éléments chargés de sens.[5]

L'imaginaire se distingue du processus d'imagination (géographique) qui est la faculté de former, de créer des images qui n'ont pas de lien direct ou explicite avec l'espace « réel », avec la géographie du réel. Convenons cependant que la limite est parfois complexe à préciser entre ce qui relève de la pure imagination et/ou de l'imaginaire.[6]

---

3 - Brosseau Marc, *Des romans-géographes. Essai*, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 8 et suivantes.

4 - Nous étudierons ce dialogue notamment au travers des processus d'intra et d'intertextualité ainsi qu'à partir des relations que les œuvres retenues entretiennent avec leur éventuelle géographie référentielle.

5 - Berdoulay Vincent, « El sujeto, el lugar y la mediación del imaginario », *Geografías de lo imaginario*, Lindón Alicia & Hiernaux Daniel (dirs), Barcelone, Anthropos Editorial ; México, Universidad Autonóma Metropolitana-Iztapalapa, p. 50-51.

6 - Sur la distinction entre imaginaire et imagination, nous reprenons ici les quelques lignes que nous avions écrites dans l'Introduction générale de l'ouvrage que nous avons co-dirigé avec Jean-Yves Puyo : Dupuy Lionel, « Introduction générale », *De l'imaginaire géographique*

Sujets et lieux se fondent réciproquement, nous dit Vincent Berdoulay, à partir de récits dont l'un des matériaux est l'imaginaire, lequel réalise une médiation. De fait, travailler sur l'imaginaire géographique nécessite de réfléchir à la question du sujet géographique, envisagé comme un individu, ou un groupe d'individus, qui agit sur et avec l'espace, son environnement, qui se construit dans son rapport au monde, est ancré dans son monde[7]. Le sujet géographique fait preuve de réflexivité et d'autonomie qui peuvent se manifester au travers de récits, romanesques en l'occurrence. Or, comme le fait remarquer Augustin Berque, « [...] "sujet", est polysémique, et parfois même en apparence totalement contradictoire. Par exemple, ce que le logicien appelle "le sujet" [ce dont il s'agit dans le texte], c'est ce que le physicien appelle "l'objet", c'est-à-dire ce dont il s'agit [dans l'observation] »[8]. Dans notre essai, le « sujet » renverra dans un premier temps essentiellement au romancier. Lorsque, dans la troisième partie, nous développerons plus spécifiquement le « chronochore », le « sujet » renverra alors essentiellement au héros principal du roman. Évidemment, dans le cadre de récits écrits à la première personne du singulier et ayant l'apparence d'une autobiographie, il se produit inévitablement une (con)fusion entre ces deux « sujets » que nous aborderons, cependant, comme toujours et fondamentalement géographiques.

Aborder le sujet géographique dans la littérature en général, et les romans en particulier, consiste par conséquent à comprendre quelle est la géographie particulière du sujet que met en scène le récit fictionnel, en définissant au préalable les liens que ce dernier entretient avec la réalité.

Fiction et réalité : des mondes possibles à l'espace des possibles

Le *Dictionnaire historique de la langue française* rappelle que *fiction* est un « emprunt (1223) au latin impérial *fictio* "action de façonner, création"

aux géographies de l'imaginaire. Écritures de l'espace, Dupuy Lionel & Puyo Jean-Yves Pau (dirs), Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2015, p. 14-15.

7 - Berdoulay Vincent & Entrikin J. Nicholas, « Lieu et sujet. Perspectives théoriques », *L'Espace géographique*, tome 27, n° 2, 1998, p. 111-121 ; Berdoulay Vincent, Arnauld de Sartre Xavier & Laplace-Treyture Danièle, « Les figures géographiques du sujet », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 54, n° 153, 2010, p. 389-394 ; Berdoulay Vincent, Laplace-Treyture Danièle & Arnauld de Sartre Xavier, « La question du sujet et la géographie », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 54, n° 153, 2010, p. 397-418.

8 - Berque Augustin, « Sujet, *fûdo*, mésologie », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 54, n° 153, 2010, p. 460.

et par figure "action de feindre et son résultat" [...] Il désigne parallèlement (XIII^e siècle) un fait imaginé, opposé à la *réalité* – par extension le domaine de l'imaginaire (XVIII^e siècle) [...] »[9]. La fiction serait donc une création, mais éloignée de la réalité : « Produit de l'imagination qui n'a pas de modèle complet dans la réalité »[10]. Pour Françoise Lavocat, « La différence entre fait et fiction se fonde toujours, de façon plus ou moins explicite, sur une théorie qui concerne la séparation entre réalité et imaginaire et touche, par conséquent, à la question du sujet »[11]. En somme, ce qui fonde la fiction serait la frontière qui l'oppose au réel, le sujet fonctionnant sur le paradigme de la séparation et de l'opposition (objectif *vs* subjectif, nature *vs* culture, etc.). Cependant, cette séparation subit actuellement « les assauts de la déconstruction et du postmodernisme contre les binarismes [de sorte que] l'idée selon laquelle les frontières de la fiction auraient disparu ou seraient définitivement brouillées est largement répandue »[12]. Or, qu'il y ait séparation ou, au contraire, abolition des frontières, cela revient soit à séparer la fiction de la réalité, soit à considérer que le réel étant inatteignable, le monde ne serait que fiction[13]. N'acceptant pas cette position inconfortable, Françoise Lavocat opte finalement pour un « différentialisme modéré [permettant de montrer] l'existence et la nécessité cognitive, conceptuelle et idéologique des frontières de la fiction »[14]. Un modèle est alors proposé, issu d'une théorie, celle des « mondes possibles », et dans laquelle « la réalité et la fiction [sont] comprises en termes de variantes et d'alternatives et non plus seulement dans le cadre plurimillénaire de l'opposition entre la vérité et le simulacre »[15]. Mais la théorie des mondes possibles est critiquée par « les spécialistes de la littérature [qui] la trouvent aride, inutilement coûteuse en termes d'élaboration conceptuelle ou trop éloignée de la lettre du texte. Les mathématiciens et les philosophes répètent à l'envi que leurs mondes possibles n'ont rien à voir avec des mondes imaginaires à finalité esthétique »[16]. Bref,

9 - Rey Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2007, p. 1422.
10 - « Fiction », *CNRTL* (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales). En ligne : http://www.cnrtl.fr/definition/fiction.
11 - Lavocat Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 26.
12 - *Ibid.*, p. 11.
13 - *Ibid.*, p. 117-118.
14 - *Ibid.*, p. 12.
15 - *Ibid.*, p. 17.
16 - Lavocat Françoise (coord.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, Seuil, 2016,

si le modèle et la théorie semblent à certains insatisfaisants, un constat émerge néanmoins : la fiction joue un rôle important au niveau cognitif[17].

Il est en outre singulier de constater à quel point cette théorie des mondes possibles convoque un vocabulaire éminemment géographique : « monde », « espace », « accessibilité », « limite », « frontière », « seuil », « distance », « territoire », « échelle », etc. La question de l'espace y est toujours centrale. Françoise Lavocat remarque d'ailleurs que « La théorie des mondes possibles a en effet une propension à générer des métaphores propres au registre des voyages (M.-L. Ryan compare plaisamment la relation d'accessibilité à un trajet en avion !) en dépit des logiciens et des mathématiciens qui l'ont inventée »[18]. Voilà un élément supplémentaire qui contribue à rapprocher les littéraires et les géographes. Car il semble en effet que les littéraires, à la recherche d'un cadre qui semble leur faire défaut, procèdent à un rapprochement avant tout analogique, et qui possède par conséquent des limites. La question est donc d'ordre épistémologique. Or la convocation de ce vocabulaire géographique ne cache-t-elle pas une question plus profonde : n'est-ce pas du côté de la géographie que le rapprochement (théorique et déjà amorcé) devrait être surtout réalisé, permettant ainsi de composer une véritable géographie littéraire ?

Comme le souligne Nancy Murzilli, mieux vaut « [...] envisager la fiction comme une expérimentation des possibles, non pas dans le sens d'une expérimentation d'un monde possible, mais de la possibilisation de notre expérience réelle. Nous ne comprenons pas toujours les choses par comparaison, mais parfois aussi, par contraste »[19]. Et elle ajoute : « C'est pourquoi une théorie de la fiction devrait s'éloigner du modèle des mondes fictionnels comme mondes possibles et les envisager plutôt comme des "constructions imaginaires" étroitement liées aux formes linguistiques qui les caractérisent. [...] C'est l'activité textuelle qui fait exister les mondes et détermine leur structure. Par rapport au monde réel leurs énoncés ne sont ni vrais ni faux. Selon lui [Lubomir Doležel], les mondes fictionnels sont accessibles par des voies sémiotiques »[20].

---

p. 26.

17 - Lavocat Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, *op. cit.*, p. 525.

18 - *Ibid.*, p. 18.

19 - Murzilli Nancy, « De l'usage des mondes possibles en théorie de la fiction », *Klesis, Revue philosophique*, n° 24, 2012, p. 343.

20 - *Ibid.*, p. 344.

Il ne s'agit pas pour nous de discuter ici en profondeur la pertinence des différentes théories de la fiction, mais de montrer que si cette dernière est considérée comme une « construction imaginaire », « une mise en œuvre de l'imaginaire », c'est « paradoxalement en nous ouvrant *l'espace des possibles*, [qu'elle] nous permet de mieux maîtriser le réel »[21]. En somme, la fiction permet de figurer l'imaginaire, de l'accueillir, de lui donner forme. Elle crée un espace des possibles qui peut entretenir différentes relations avec la réalité :

> Pour lui garder une certaine fermeté [à la théorie littéraire des mondes possibles], on pourrait même considérer qu'il faut la réserver prioritairement aux genres, ou aux textes, qui posent de véritables questions d'hétérocosmie ou de fondation ontologique [...] ; rien d'étonnant [...] à ce qu'elle ait souvent peu séduit ceux qui étudient la fiction réaliste – dans laquelle il s'agit sans doute moins du « monde » que du « réel », qui n'est pas quelque chose que l'on habite mais quelque chose que l'on connaît, et qui justifie que l'on garde sous la main le modèle mimétique : si un monde est ici créé, ce n'est pas au sens d'une ontologie alternative.[22]

Tout dépend donc du type de récit auquel nous avons affaire. Or les « romans-géographes » que nous allons étudier développent tous cette « pensée spatiale »[23] qui enrichit notre connaissance du monde, qui l'augmente : l'expérience de la fiction ne se constitue donc pas par opposition à la réalité mais en lien avec elle.

Logiques du sujet et du prédicat : des récits, des hommes et des lieux

Avant de présenter les romans retenus pour notre étude, il convient de définir certains concepts et notions clefs dans notre travail.

Revenons, tout d'abord, sur la notion de lieu, dont les usages sont multiples, tiraillés notamment entre deux polarités. D'une part, la notion renvoie à un endroit localisable, cartographiable, à sa dimension physique.

---

21 - Schaeffer Jean-Marie, « De l'imagination à la fiction », *Vox-poetica, Lettres et sciences humaines*. En ligne : http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html. Nous mettons en italique. Sur les différentes théories de la fiction, *cf.* Murzilli Nancy, « La fiction ou l'expérimentation des possibles », *Colloque « L'Effet fiction »*, Fabula. En ligne : https://www.fabula.org/effet/interventions/11.php.

22 - Macé Marielle, « "Le Total fabuleux" : les mondes possibles au profit du lecteur », *La théorie littéraire des mondes possibles*, *op. cit.*, p. 207.

23 - Brosseau Marc, *Des romans-géographes*, *op. cit.*, p. 8.

D'autre part, le lieu se caractérise aussi par sa dimension sensible, existentielle, c'est-à-dire liée à l'activité d'un sujet géographique[24]. Les termes de *topos* et *chôra* sont souvent utilisés pour faire cette distinction. C'est ce que fait Augustin Berque, liant la *chôra* à une « logique du prédicat », qu'il oppose à une « logique du sujet » caractérisant le *topos*. En somme, « [...] les choses, tout en étant physiquement ce qu'elles sont (logique du sujet), n'y existent qu'en fonction des systèmes symboliques et techniques de l'humanité (logique du prédicat) »[25]. Par exemple, Paris ne doit pas être réduite à sa dimension physique, à son emplacement précis sur une carte (*i.e.* son *topos*). Cette ville existe aussi par son histoire, les personnes qui la composent, la font vivre, par son inscription dans la mondialisation, par les représentations qui lui sont associées, etc. (*i.e.* sa *chôra*). C'est pourquoi Augustin Berque a créé le concept de « chorésie » qui est le « déploiement d'un milieu, faisant ek-sister les choses à partir de l'en-soi des objets »[26], et dont il distingue deux facettes complémentaires. La « chorésie » est, d'une part, le processus par lequel un même *topos* peut, avec le temps, s'inscrire dans une *chôra* différente (un prédicat remplaçant l'autre), et, d'autre part, être entendue comme l'extension, dans l'espace, d'un champ prédicatif[27]. Par conséquent, la chorésie correspond au déploiement spatio-temporel du rapport Sujet/Prédicat, c'est-à-dire le déploiement historique d'un certain milieu, d'une certaine réalité.

Il nous faut ensuite différencier le sujet *géographique* (l'individu, la personne qui se co-construit avec les lieux) du sens que le terme prend dans l'expression « logique du sujet », laquelle, se rapportant au lieu, envisage ce dernier uniquement dans sa dimension physique. Enfin, s'agissant de la relation qui s'établit entre un sujet et un prédicat (soit S/P), Augustin Berque la nomme « trajection », qui est l'essence onto-logique (à la fois logique et ontologique) du processus d'extension spatio-temporelle qu'est la chorésie. Et, lorsqu'une relation initiale S/P est réinterprétée par un nouveau prédicat (P'), nous avons alors affaire à une « chaîne trajective ».

---

24 - Berdoulay Vincent & Entrikin J. Nicholas, « Lieu et sujet. Perspectives théoriques », *op. cit.*, p. 115.

25 - Berque Augustin, « Chorésie », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 42, n° 117, 1998, p. 442.

26 - Berque Augustin, « Chorésie », *Glossaire de mésologie*, Bastia, éditions Éoliennes, 2018, p. 12.

27 - Berque Augustin, « Chorésie », *Cahiers de géographie du Québec*, *op. cit.*, p. 443.

On remarquera que ces processus et logiques sont inscrits par Augustin Berque dans une autre distinction, faite entre Réel et réalité, où le Réel (R) est l'objet en soi, c'est-à-dire le sujet logique (S), la réalité (r) étant la prise, la saisie de S par les sens, l'action, la pensée et le langage (P), soit la relation S/P (lire « S en tant que P »). S est donc un absolu inatteignable quand S/P est la réalité concrète et empirique[28]. Toutefois cette distinction n'est pas toujours faite par les auteurs que nous aurons à convoquer, lesquels ont tendance à privilégier le terme de « Réel ». C'est pourquoi cette distinction – fondamentale dans un certain contexte théorique –, ne pouvant être mobilisée dans notre propos, nous suivrons alors les usages les plus courants dans les corpus que nous travaillerons.

La littérature étant considérée dans cet essai comme un espace des possibles, nous pouvons dès lors analyser les processus de trajection et chorésie dans le cadre de récits qui mettent en scène des lieux relevant à la fois d'une logique du sujet *et* d'une logique du prédicat. En effet, dans certains récits romanesques, les lieux existent en fonction des deux logiques décrites ici, lesquelles reposent sur le rôle fondamental joué par l'interprète de ces différents processus. C'est la raison pour laquelle trois romans fortement géographes retiendront notre attention, notamment pour leur capacité à mettre en œuvre un imaginaire géographique s'articulant fondamentalement avec les logiques et processus présentés ici.

De Verne à Proust, en passant par Gracq et Carpentier : trajection et chorésie dans les romans-géographes

Nous avons choisi d'étudier des œuvres romanesques qui, en tant que « romans-géographes », manifestent différentes facettes de l'imaginaire géographique. Nous commencerons par *Le Rivage des Syrtes* (1951), de Julien Gracq. Dans ce roman éminemment géographique, déjà étudié par de nombreux géographes[29], notre analyse se focalisera plus spécifiquement sur l'articulation de l'imaginaire géographique avec une structure d'horizon que Gracq traduit notamment par des métaphores géogra-

28 - Berque Augustin, « Lieux substantiels, milieu existentiel : l'espace écouménal », *Les espaces de l'homme : symposium annuel*, Berthoz Alain & Recht Roland (dirs), Paris, Odile Jacob, 2005, p. 59.

29 - Jean-Louis Tissier, Marc Brosseau, Yves Lacoste pour ne citer que les principaux.

phiques à fondement oxymorique et métonymique. Cette première étude sera suivie d'une analyse du « réel merveilleux » qu'Alejo Carpentier met en scène dans *Los pasos perdidos* (1953). Cet intérêt pour le réel merveilleux est lié, d'une part, à sa proximité évidente avec le « merveilleux géographique » vernien, et, d'autre part, au fait que le récit de Carpentier présente exactement la même trame géographique que celle que développe Jules Verne dans *Le Superbe Orénoque* (1898)[30]. Ces variations sur le merveilleux constituent autant d'interrogations sur la façon dont l'imaginaire géographique reconfigure le réel pour lui donner une forme nouvelle où s'expriment d'autres expériences et manifestations de la spatialité. Ces deux premières études seront précédées d'une synthèse sur les différentes stratégies de brouillage référentiel qui nous conduira à établir l'existence d'un « syncrétisme géographique ». Ce dernier, illustré au travers de l'exemple du *Rivage des Syrtes*, permettra d'entrer dans la géographie complexe d'un cycle romanesque complet : *À la Recherche du temps perdu* (1913-1927) de Marcel Proust. En nous appuyant en partie sur les concepts développés par Augustin Berque de trajection et chorésie, nous montrerons que la *Recherche* fait le récit d'un maillon d'une chaîne trajective où le narrateur passe d'une conception de l'espace qui est d'abord discontinue à celle d'un espace continu, où les lieux sont finalement reliés.

Cette étude sera la plus complète et la plus approfondie de notre essai. Elle nous permettra d'aboutir à la proposition d'une notion et d'un modèle d'analyse de l'imaginaire géographique présent dans certains romans-géographes : le « chronochore ». Ce dernier entend articuler la relation Sujet-Récit-Lieu avec celle établie par Augustin Berque dans ses différents travaux : Sujet-Interprète-Prédicat[31]. Notre modèle repose sur l'hypothèse que les romans-géographes font, à des degrés différents et selon des modalités à définir, le récit d'un ou plusieurs maillons d'une chaîne trajective. Autrement exprimée, cette hypothèse vise à expliciter

30 - Dupuy Lionel, *Jules Verne, la géographie et l'imaginaire. Aux sources d'un* Voyage extraordinaire : Le Superbe Orénoque *(1898)*, Aiglepierre, La Clef d'Argent – Littératures de l'imaginaire, 2013, 152 p.

31 - Dans les romans que nous avons retenus, la narration est toujours faite à la première personne du singulier. Bien qu'il ne s'agisse pas d'autobiographies, ces romans articulent néanmoins les mêmes liens dynamiques entre le sujet, le lieu et le récit. De sorte que nous assistons à une convergence épistémologique (et heuristique) entre les trois pôles de cette relation triangulaire. Brosseau Marc, « Acquis et ouvertures de la géographie littéraire », *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire. Écritures de l'espace*, *op. cit.*, p. 34.

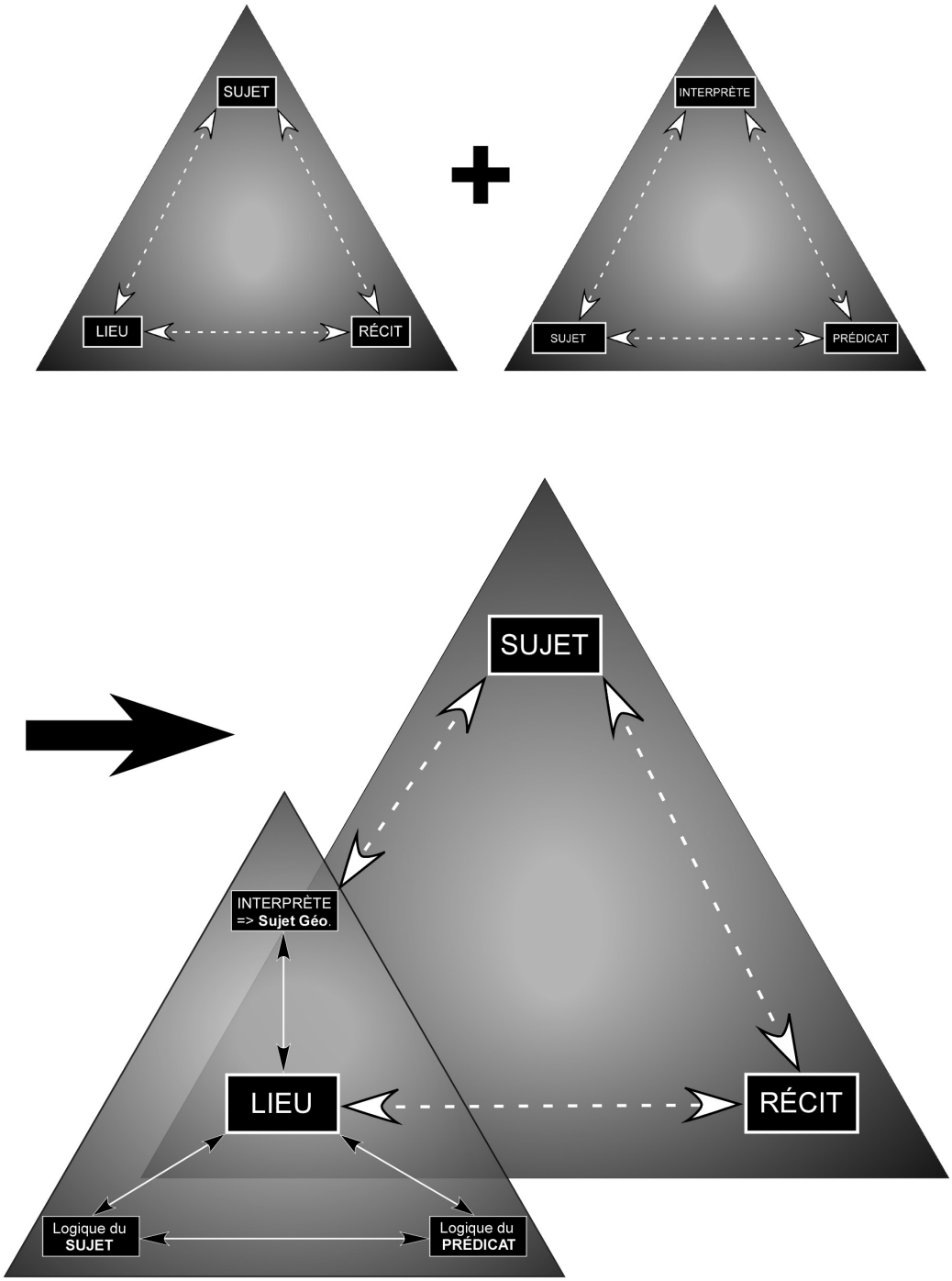
comment un sujet (S) fait le récit (R) d'un lieu (L) à partir duquel s'opère une chorésie. C'est à ce niveau qu'intervient le modèle berquien car il permet justement d'appréhender ce lieu (L) en fonction de son *topos* (*i.e.* la *logique du sujet*) *et* de sa *chôra* (*i.e.* la *logique du prédicat*). Cependant, pour que ce lieu (L), en position de sujet (« logique », S), soit prédiqué (P), il faut l'intervention d'un interprète (I) : S est alors saisi en tant que P par un interprète I, ce qui forme la relation S-I-P[32]. Or nous pouvons constater que, dans ce cadre, l'interprète I de cette relation S-I-P n'est autre que le sujet S (« géographique ») de la relation S-R-L (doc. 1).

Cette approche rejoint l'idée de Marc Brosseau de dialogue avec le roman, envisagé à la fois comme un sujet métaphorique et comme une « forme qui cherche »[33]. Ces deux romans et ce cycle romanesque (les sept volumes de la *Recherche* peuvent être considérés comme un seul et long roman) constituent à nos yeux de puissants romans-géographes qui, certes, méritent d'être étudiés en tant que tels, mais aussi sous l'angle spécifique de l'imaginaire géographique, qui est notre objet d'étude principal. Ces romans-géographes constituent pour nous des terrains d'étude inédits, susceptibles de révéler des facettes inattendues de la spatialité[34].

32 - Berque Augustin, « Qu'est-ce que la mésologie ? », 2018, p. 4. En ligne : http://ecoumene.blogspot.com/2018/02/au-est-ce-que-la-mesologie-Berque-Moreau.html. Dans la relation S-I-P, S est donc le sujet « logique » (ici un lieu envisagé dans son *topos*), et non pas le sujet « géographique », lequel, issu de la relation S-R-L, est l'Interprète I dans la relation S-I-P.

33 - L'expression – de Milan Kundera – est reprise par Marc Brosseau (Brosseau Marc, *Des romans-géographes*, *op. cit.*, p. 63).

34 - « Cela nous invite à considérer la possibilité d'une gradualité dans la fiction ; comme s'il y avait des fictions *à mondes*, et des fictions *à histoire* ; des récits de fiction qu'il vaut mieux étudier comme récits (où l'univers postulé est moins un contre-monde que l'espace nécessaire au déploiement d'un parcours narratif), et des récits de fiction qu'il vaut mieux étudier comme fiction (lorsqu'interviennent des dispositifs d'emboîtement, de vertige ou de franchissement métaleptique favorables à une approche logique ou ontologique) ». Macé Marielle, « "Le Total fabuleux" : les mondes possibles au profit du lecteur », *La théorie littéraire des mondes possibles*, *op. cit.*, p. 207-208. En italique dans le texte.



Document 1 : Articulation des deux triangles heuristiques au fondement du « chronochore »

Du rôle de la métaphore pour dire et écrire l'imaginaire géographique

Si les romans-géographes peuvent être considérés comme des sujets métaphoriques, c'est parce que ces derniers procèdent souvent de ce trope majeur de la rhétorique pour dire et écrire l'imaginaire géographique qu'ils développent et mettent en scène. En effet, si la métaphore joue un rôle essentiel dans le discours géographique[35], elle constitue une ressource inépuisable en matière de création géographique et permet parfois de figurer le sens caché d'une œuvre. Dans la mesure où la fiction romanesque est un espace des possibles, c'est par la métaphore que le déploiement de l'imaginaire géographique est souvent réalisé :

> […] dans un espace inconnu, il faut tracer au plus vite une « esquisse sémantique préliminaire » […], *et seules les métaphores sont en mesure d'y réussir*. Seules les métaphores sont capables à la fois d'*exprimer* l'inconnu qui s'ouvre devant nous et de *le contenir*. De l'exprimer, de « le dire », avec l'étrangeté de leur prédication […]. Mais aussi de le contenir, parce que la métaphore se sert justement d'« un champ sémantique qui nous est familier » et qui *donne forme* ainsi à l'inconnu : elle l'explique, le réduit, elle le contrôle dans une certaine mesure.[36]

C'est ainsi que les métaphores permettent de dire et d'écrire l'imaginaire par les prédications qu'elles instituent. Or cette « étrangeté de leur prédication » vient de ce que la métaphore, si elle assure « le transfert d'un prédicat isolé fonctionnant en opposition avec un autre », développe également « […] son pouvoir de réorganiser la vision des choses lorsque c'est un "règne" entier qui est transposé : par exemple les sons dans l'ordre visuel ; parler de la sonorité d'une peinture, ce n'est plus faire émigrer un prédicat isolé, mais assurer l'incursion d'un règne entier sur un territoire étranger […] ».[37]

Or la prédication fonctionne au niveau rhétorique. Nous souhaitons souligner ici que la fiction – en tant qu'espace des possibles –, autorise

35 - Berdoulay Vincent, « La métaphore organiciste [Contribution à l'étude du langage des géographes] », *Annales de géographie*, t. 91, n° 507, 1982, p. 573-586 ; Berdoulay Vincent, *Des mots et des lieux. La dynamique du discours géographique*, Paris, Éditions du CNRS, 1988, 108 p.
36 - Moretti Franco, *Atlas du roman européen – 1800-1900*, Paris, Seuil, 2000, p. 56-57. Les citations intérieures sont tirées de l'ouvrage de Paul Ricœur, *La Métaphore vive* (Ricœur Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 378-379). En italique dans le texte.
37 - Ricœur Paul, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 297. L'un des exemples les plus connus de « sons dans l'ordre visuel » est tiré de la *Recherche* : « le son doré des cloches ». Nous y reviendrons.

des prédications qui reposent parfois sur des relations inédites : elles configurent des géographies imaginaires dont la saisie peut être réalisée en s'intéressant plus particulièrement à la rhétorique (spatiale) principale que développe le récit. Et comme nous le verrons avec les exemples étudiés, la métaphore est souvent la figure de rhétorique principale des récits qui mettent en scène un imaginaire géographique. Notre conception de l'espace imaginaire, de ses propriétés et de son fonctionnement, rejoint ce que Michel Lussault, appelle la *configuration* « qui dénote moins la disposition des entités distinctes les unes par rapport aux autres que le champ des relations possibles entre ces entités, relations activées ou non. Cette notion participe donc d'*une conception de l'espace qui, au-delà de son caractère formel* […], *s'attache à cerner le système relationnel qu'une forme autorise. La configuration est à la fois mise en forme et mise en relation* […] ».[38]

Dans les fictions romanesques, la métaphore assure au niveau rhétorique et sémantique cette mise en forme et mise en relation qui fait de l'espace imaginaire un système relationnel. Si certains lieux et espaces y sont surprédiqués, d'autres apparaissent en creux. De ce déséquilibre et de cette asymétrie – à la fois topologique et prédicative – naît la problématique de ce que les littéraires nomment « l'incomplétude des espaces ou mondes fictionnels ». Deux remarques peuvent être faites à cette question qui touche à l'organisation des espaces imaginaires. D'une part, Françoise Lavocat, reprenant les travaux de Thomas Pavel, souligne qu'il est possible de « […] considérer que l'incomplétude n'est pas seulement l'indice de la pauvreté ontologique des univers de fiction, mais un des effets esthétiques majeurs du texte littéraire »[39]. Effectivement, et s'agissant *a fortiori* des romans-géographes, l'intérêt de lire un récit fictionnel est que ce dernier permet de se focaliser sur un ou quelques lieux précis du roman, en faisant abstraction de ce qui l'entoure, telle une mise en relief. Cependant, et d'autre part, pour Marie-Laure Ryan « […] la thèse de l'incomplétude des mondes fictionnels échoue sur le plan phénoménologique, car elle ne rend pas compte de l'expérience

38 - Lussault Michel, *L'Homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil, 2007, p. 87. Les trois autres caractères étant l'échelle, la métrique et la substance. L'italique est de nous.

39 - Lavocat Françoise, « L'œuvre littéraire est-elle un monde possible ? », *Fabula*, Atelier, 2009. En ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?L%27oeuvre_litt%26eacute%3Braire_est-elle_un_monde_possible%3F.

du lecteur. […] Dans notre acte d'imagination, ces manques sont une question épistémologique et non ontologique »[40]. Nous rejoignons cette position car nous considérons que c'est aussi à ce niveau que se situe la création : l'imaginaire permet de combler les blancs, les vides d'une géographie fictive. Or, si l'espace imaginaire est topologique – les lieux sont reliés par des réseaux –, il est également tropologique – ces réseaux étant le plus souvent de nature métaphorique, l'espace étant fréquemment au service de la rhétorique[41]. L'expérience des lieux imaginaires y est alors de nature phénoménologique et, en comblant cette incomplétude apparente des espaces imaginaires, la métaphore permet ainsi d'exprimer et de contenir l'inconnu, pour reprendre la formule de Franco Moretti.

Un essai de géographie littéraire sur l'imaginaire géographique dans les romans-géographes

L'essai que nous proposons ici repose ainsi sur deux hypothèses principales liées à une problématique générale : **comment se manifeste et fonctionne l'imaginaire géographique dans les romans-géographes ?**

La première hypothèse que nous avons posée part de l'analyse de Marc Brosseau : si nous considérons que les romans-géographes proposent une géographie autre, différente, alternative, et qu'il est possible de dialoguer avec eux, alors cette géographie autre et ce dialogue procèdent d'un imaginaire géographique.

La seconde hypothèse, déjà et également posée dans cette introduction, est que certains romans-géographes font, à des degrés différents et selon des modalités à définir, le récit d'un ou plusieurs maillons d'une chaîne trajective.

40 - Ryan Marie-Laure, « Des mondes possibles aux univers parallèles », *La théorie littéraire des mondes possibles*, *op. cit.*, p. 57.
41 - En mathématiques, la topologie traite des questions de limite, de continuité et de voisinage, concepts que nous retrouverons dans le cadre de nos analyses.

Cet essai entend par conséquent apporter une pierre de plus à l'édifice de la géographie littéraire. En effet, nous avons affaire avec la littérature en général, et certains récits romanesques en particulier (ceux qui sont pleinement des romans-géographes), à la mise en scène et en intrigue d'espaces et de lieux en devenir, lesquels peuvent être appréhendés à partir des concepts de chorésie et de trajection[42]. Notre démarche est résolument interdisciplinaire : la connaissance renouvelée ne peut naître que de ces traversées disciplinaires, de ces pas de côté. Les romans retenus témoignent d'ailleurs de cet impératif épistémologique : la littérature est l'expression de la complexité des relations que les hommes, les sociétés entretiennent avec l'espace, les territoires qu'ils construisent, les environnements et milieux au sein desquels ils évoluent. C'est pourquoi, dans le champ de la géographie culturelle, s'est développé le domaine plus spécifique de la géographie littéraire qui autorise ces ponts disciplinaires.

42 - Lahaie Christiane, « Éléments de réflexion pour une géocritique des genres », *Épistémocritique. Littérature et savoir*, n° spécial « Géocritique », vol. 9, 2011. En ligne : http://epistemocritique.org/elements-de-reflexion-pour-une-geocritique-des-genres.

Première partie

Première partie

L'imaginaire géographique au cœur des romans-géographes

Cette première partie est organisée autour de trois entrées principales. Dans un premier temps, nous reviendrons sur les différentes stratégies de brouillage référentiel à partir desquelles les fictions romanesques peuvent recomposer l'espace. En effet, l'imaginaire géographique qu'elles déploient dépend aussi de ces stratégies qui interrogent le rapport du récit avec une éventuelle géographie référentielle dans le monde réel. Nous serons conduits à proposer l'existence d'un syncrétisme géographique dont nous montrerons qu'une des manifestations les plus efficaces est produite par *Le Rivage des Syrtes* (*RS*). Dans le récit gracquien, la configuration de l'espace participe directement à l'intrigue : c'est à partir du moment où Aldo, le narrateur, franchit une ligne interdite, que le drame se noue. À ce titre, le *RS* illustre parfaitement cette remarque de Franco Moretti : « De même que le style est lié à l'espace, *l'espace est à son tour lié à l'intrigue* : la traversée de la frontière constitue en règle générale (depuis Propp jusqu'à Lotman) un moment essentiel du récit : le début de l'histoire ou son tournant décisif »[1]. Dans ce roman, où l'intrigue est spatialisée, le dispositif géographique que développe l'auteur s'articule avec une structure d'horizon qui illustre un des fonctionnements de l'imaginaire géographique. La dimension métaphorique du récit et de certaines descriptions sera analysée et servira notamment à mettre en évidence le dialogue intertextuel du roman avec certaines œuvres de

1 - Moretti Franco, *Atlas du roman européen – 1800-1900*, *op. cit.*, p. 55. En italique dans le texte.

Jules Verne. Ce dialogue est loin d'être anecdotique ou marginal : il révèle aussi comment le *RS* participe d'un genre que nous avons défini avec les *Voyages extraordinaires* (*VE*) : le roman géographique. Certes, les modalités de mise en œuvre de ce genre s'éloignent parfois du modèle canonique (par l'importance notamment du sujet, de ses pensées et par l'intrigue mise en scène). Pour autant, le *RS* en constitue l'un des derniers représentants, peut-être même l'ultime, compte tenu des relations particulières que Gracq a toujours entretenues avec les récits verniens.

Si l'action du *RS* est difficile à situer géographiquement (justement par la stratégie de brouillage référentiel retenue), inversement le deuxième roman que nous étudierons situe explicitement son action en Amérique du Sud, le long du fleuve Orénoque[2]. Or *Los pasos perdidos* (*LPP*), d'Alejo Carpentier, ressemble trait pour trait au roman *Le Superbe Orénoque* (*SO*). Du moins, en apparence. Là où Jules Verne met en scène ce que nous avons défini comme le *merveilleux géographique*, Alejo Carpentier met en scène le *réel merveilleux*, un récit relevant également du merveilleux. Cependant, ces types de récit (qui permettent d'accéder à la rhétorique spatiale principale du roman) ont des visées qui ne sont pas exactement les mêmes. Mais dans les deux cas l'imaginaire géographique constitue une interrogation sur le réel et les relations que nous entretenons avec ce dernier.

Ces trois entrées principales permettront d'analyser les trois relations qui s'établissent entre le Sujet, le Récit et le Lieu[3] dans les romans-géographes. Trois angles fondamentaux seront alors retenus :

- celui du ***genre***, qui permet de relier le pôle « Sujet » (*i.e.* le romancier) et le pôle « Récit » : le roman géographique, le roman psychologique, etc.[4]
- celui de la ***rhétorique spatiale principale***, qui permet de relier le pôle « Récit » et le pôle « Lieu » : le merveilleux géographique, le réel merveilleux, etc.

2 - Mais il faut pour cela attendre de lire la note finale pour avoir accès à la géographie référentielle du roman.

3 - Ces différentes relations seront reprises, détaillées et illustrées dans la troisième partie de cet essai.

4 - Il ne s'agira pas tant d'aborder la question du genre dans le cadre d'une typologie rigide et homogène que d'établir le support d'une réflexion sur les relations qu'un romancier entretient avec son récit. Lorsque Marc Brosseau parle de romans-géographes, il n'introduit pas un genre supplémentaire : il propose une autre façon d'entrer dans le roman, notamment par la pensée spatiale qu'il développe.

– celui du ***type d'imaginaire*** mis en scène par le récit, qui permet de relier le pôle « Lieu » et le pôle « Sujet » : l'imaginaire géographique, qui peut s'articuler aussi avec un imaginaire temporel, historique, psychologique, etc.

Ces entrées principales et ces angles d'approche permettront de mieux comprendre le fonctionnement de l'imaginaire géographique dans les romans-géographes et d'en dévoiler des facettes inattendues, méconnues. Ces analyses préalables serviront par la suite dans l'étude détaillée que nous réaliserons de *À la recherche du temps perdu* (*Recherche*) dans la deuxième partie de cet essai.

Stratégies de brouillage référentiel et imaginaire géographique : quand les fictions romanesques recomposent l'espace géographique

L'étude des relations que les récits de fiction entretiennent avec la réalité ne peut faire l'économie d'une réflexion sur les différentes stratégies de brouillage référentiel qui existent et à partir desquelles il est possible aussi de penser les fictions romanesques. En effet, et en fonction des stratégies retenues, la mise en place et le développement de l'imaginaire géographique ne sont pas forcément les mêmes. De même qu'avec la question du genre, que nous aborderons par la suite, il ne s'agit pas de considérer les typologies établies comme des cadres rigides, mais avant tout comme des processus géographiques que nous prendrons soin d'identifier à chaque fois. Car l'imaginaire géographique procède aussi de la variation et de la variété de ces stratégies dont on montrera à quel point systématiquement elles mobilisent la variable spatiale. L'existence d'un syncrétisme géographique, que nous présenterons ici et détaillerons par la suite, d'une part avec *Le Rivage des Syrtes* et d'autre part avec le cycle de *À la recherche du temps perdu*, nous permettra notamment d'appréhender autrement le fonctionnement de certains romans-géographes. Nous reviendrons également sur l'extrapolation géographique, stratégie de brouillage référentiel employée par Jules Verne et dont la mise en œuvre correspond à une époque spécifique, celle où il existait encore des angles morts de la connaissance géographique. Or les recompositions de l'espace géographique réalisées par ces différentes stratégies de brouillage référentiel subsument en fait une problématique plus vaste et

complexe, celle du tournant spatial en littérature, lui-même préfigurant le tournant spatial qui s'est opéré il y a quelques décennies dans les sciences humaines et sociales.

Il est possible de faire remonter à la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, et notamment aux romans géographiques de Jules Verne, le « tournant spatial » en littérature[5]. En effet, l'angle des chronotopes offrant à ce titre un éclairage intéressant – bien qu'insuffisant comme nous le verrons par la suite –, chez cet auteur et ses épigones c'est bien la variable spatiale qui est mobilisée. Elle est au cœur du récit romanesque et assure la mise en place d'un véritable imaginaire géographique par le décalage qui se réalise notamment entre la fiction et son référent réel. Il suffit alors à l'auteur des *VE* d'inscrire une partie de son aventure dans un espace alors encore totalement méconnu à l'époque considérée pour que s'active le brouillage référentiel. Mais, un siècle plus tard, après que presque toutes les régions du monde ont été découvertes, visitées et cartographiées, quelles sont les autres stratégies de brouillage référentiel que peuvent employer les écrivains pour configurer leurs fictions ? Au XX^e^ siècle, certains auteurs ont poussé très loin les stratégies de brouillage référentiel. C'est la raison pour laquelle Brian McHale, à propos des romans dits « postmodernistes », a proposé de distinguer quatre stratégies dont nous allons constater à quel point, une fois de plus, elles mobilisent fondamentalement la variable spatiale[6] :

1 / la *juxtaposition*, processus par lequel l'auteur relie – dans la fiction – des espaces certes connus mais non contigus dans la réalité[7]. Nous avons affaire à une forme de recomposition géographique : l'imaginaire géographique naît dès lors d'un ré-agencement territorial que réalise l'auteur dans son espace fictionnel, tels les éléments d'un puzzle qui, une fois associés autrement, formeraient néanmoins un tout *a priori*

5 - Seillan Jean-Marie, « Histoire d'une révolution épistémologique au XIX^e^ siècle : la captation de l'héritage d'Alexandre Dumas par Jules Verne », *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e^ siècle ?* Saminadayar-Perrin Corinne (dir.), 2008, p. 199-218.

6 - McHale Brian, *Postmodernist Fiction*, Londres ; New-York, Routledge, 1987, p. 45-49.

7 - Westphal Bertrand, *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 174 & Lévy Clément, *La Crise du territoire. La représentation de l'espace géographique dans quatre fictions postmodernistes d'Italo Calvino, Jean Echenoz, Thomas Pynchon et Christoph Ransmayr*, Thèse de Doctorat en Littérature comparée, Westphal Bertrand (dir.), Université de Limoges, 2008, p. 183.

cohérent (dans la fiction) mais qui ne correspondrait en rien au plan initial. Cette nouvelle configuration géographique, territoriale, crée de nouvelles frontières, des zones de contacts inhabituels, incongrus. Clément Lévy donne l'exemple de « [la] zone décrite dans *Gravity's Rainbow*, qui juxtapose les quatre zones d'occupation alliée en Allemagne et l'espace mythologique et symbolique des Héréros – les communautés héréros clandestines "Erdschweinhöhle", [...] éparpillées, entre Hambourg, Essen et Nordhausen [...] »[8]. Pour Brian McHale cet exemple est « un paradigme de l'espace hétérotopique de l'écriture postmoderniste »[9].

2/ l'*interpolation*, qui consiste en l'insertion d'un espace étranger, autre, dans un espace familier, ou entre des espaces familiers contigus[10]. C'est ainsi que dans la fiction se retrouve intégré un espace sans référent dans la réalité. Nous avons affaire à une forme d'inclusion géographique : « L'interpolation procède en somme par inclusion d'un espace sans référent dans un espace plus vaste qui, lui, est référencé »[11]. Bertrand Westphal cite l'exemple du *Rivage des Syrtes* où « de multiples perturbations de l'espace référentiel viennent brouiller l'orientation du lecteur »[12]. Nous considérons cependant que ce roman ne relève pas uniquement de cette stratégie, mais plus largement d'un syncrétisme géographique que nous détaillerons par la suite.

3/ la *surimpression*, où des espaces réels, familiers, se télescopent dans la fiction pour donner naissance à un nouvel espace qui, lui, n'a pas de référent dans le monde réel. Nous avons affaire ici à une forme de fusion géographique : le brouillage référentiel naît du recoupement d'éléments de différents territoires (réels) qui, dans l'univers de la fiction romanesque, se conjuguent, tendent à fusionner et former un tout relativement stable et cohérent[13].

4/ l'*attribution erronée* (ou la « mésattribution »), processus par lequel on attribue (dans la fiction) à un lieu réel des qualités, des caractéris-

8 - Lévy Clément, *La Crise du territoire*, *op. cit.*, p. 183-184.

9 - *Ibid.*, p. 184 ; McHale Brian, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 45.

10 - Westphal Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes. Esquisse », *La Géocritique, mode d'emploi*, Westphal Bertrand (dir.), Limoges, Presses de l'Université de Limoges, 2000, p. 20.

11 - Westphal Bertrand, *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, *op. cit.*, p. 174.

12 - *Ibid.*, p. 175.

13 - Lévy Clément, *La Crise du territoire*, *op. cit.*, p. 184.

tiques qui ne sont pas les siennes, qui sont erronées et qui appartiennent en fait à d'autres lieux (réels eux aussi). Nous pouvons parler d'une forme de confusion géographique. Bertrand Westphal donne notamment l'exemple de *La Chartreuse de Parme* : il n'y a pas de Chartreuse à Parme[14]. Nous assistons alors à un transfert de prédicat(s), où les lieux s'enrichissent de qualités, d'attributs qu'ils n'ont pas dans le référent réel[15].

Dans son ouvrage, *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, Bertrand Westphal complète cette typologie en proposant deux autres stratégies de brouillage référentiel :

5/ La *transnomination*, où « l'auteur situe l'action dans un lieu dont le référent est explicite (dénomination) avant de défaire le lien qui unit celui-ci à sa représentation (transnomination). Dans cette hypothèse, le lieu représenté oscille entre réalème et réfutalème »[16]. Il illustre sa définition en citant un passage de Jean Grenier qui explicite, dans *Les Îles* (1959), ce processus :

> L'important n'est pas de voir l'Inde telle qu'elle *est*, d'après les Européens ou les Indiens – c'est d'ailleurs une ambition absurde. Il faut voir l'Inde avec le même parti pris que Corneille et Barrès ont vu l'Espagne. Et c'est en considérant l'Inde comme un *pays imaginaire* qu'on s'approche le plus de sa réalité. Nous ne voulons pas la considérer autrement.[17]

La *transnomination* permet par conséquent de prédiquer autrement les lieux, de leur attribuer dans la fiction des qualités, des caractéristiques qu'ils n'ont pas dans le monde réel. Nous avons affaire ainsi à une métaphorisation géographique.

6/ L'*anachorisme*, processus initialement défini par le géographe américain Edward Soja, est une « localisation inappropriée dans l'espace »[18] (forme d'anachronisme géographique). Il permet d'intégrer dans la fiction « un espace référencé dans un contexte temporel qui

14 - Westphal Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes. Esquisses », *op. cit.*, p. 20, note 22.
15 - Lévy Clément, *La Crise du territoire*, *op. cit.*, p. 184.
16 - Westphal Bertrand, *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, *op. cit.*, p. 176-177. Tel est le cas notamment de *Los pasos perdidos*.
17 - *Ibid.*, p. 177. ; Grenier Jean, *Les Îles*, Paris, Gallimard, 1998, p. 113. En italique dans le texte.
18 - « Inappropriate location in space ». Soja Edward, *Thirdspace : Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell, 1996, p. 279.

n'est pas celui que l'Histoire a consacré »[19]. L'auteur cite une nouvelle fois *Le Rivage des Syrtes* où les repères historiques, comme les repères géographiques, sont brouillés. Or ces repères ne sont pas seulement brouillés, ils tendent à fusionner dans le cadre d'un véritable syncrétisme géographique. C'est la raison pour laquelle nous n'inclurons pas le récit gracquien dans l'anachorisme.

Ces six processus de brouillage référentiel assurent tous, dans la fiction, la mise en place et le développement d'un imaginaire fondamentalement géographique. Car, comme nous pouvons le constater, l'espace est au cœur de ces différentes stratégies de brouillage référentiel. L'écriture n'est désormais plus sous la contrainte d'un référent réel : l'auteur peut se détacher ainsi, en employant l'une et/ou l'autre de ces stratégies, « du joug d'un référent réputé envahissant »[20]. Pour autant, ces stratégies ne sont pas l'apanage d'auteurs contemporains, dits « postmodernistes ». Que penser en effet de certaines nouvelles fantastiques du XIX^e^ siècle où l'espace est déjà recomposé ?[21]

Pour Clément Lévy, « La fiction postmoderniste, qui joue à défaire la logique habituelle du récit et les liens entre l'espace réel et l'espace représenté par la fiction, offre un champ d'étude parfaitement propice à l'hétérotopologie »[22]. Ce dernier donne d'ailleurs une définition assez claire de ce qu'est le postmodernisme littéraire :

> Pour définir simplement le postmodernisme littéraire, il suffirait de dire que c'est une esthétique qui privilégie l'écart et la distorsion. La chronologie est souvent bousculée, des lieux réels côtoient des lieux imaginaires, l'usage du pastiche mélange les genres et les références littéraires convoquées dans des œuvres qui les malmènent, et tout principe unifiant est remis en doute (bien souvent par une paranoïa qui caractérise les personnages alors que l'auteur en joue, et qu'elle gagne bientôt le lecteur).[23]

Nous considérons cependant qu'il n'y a pas que la fiction « postmoderniste » qui se joue des contraintes imposées par le référent réel : sauf à considérer que certains récits verniens relèvent déjà d'une écriture postmoderniste, nous avons montré comment en son temps l'auteur

19 - Westphal Bertrand, *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, *op. cit.*, p. 179.
20 - *Ibid.*, p. 176.
21 - Nous pensons notamment à *Frritt-Flacc* de Jules Verne, récit sur lequel nous reviendrons.
22 - Lévy Clément, *La Crise du territoire*, *op. cit.*, p. 186.
23 - *Ibid.*, p. 5.

des *Voyages extraordinaires* a su prendre ses distances avec l'espace dit « réel », en employant des stratégies proches, voire identiques à celles décrites ici[24]. D'ailleurs il est un roman vernien qui illustre parfaitement la définition de Clément Lévy sur le « postmodernisme littéraire » : *Vingt mille lieues sous les mers*. L'esthétique du roman privilégie bien « l'écart et la distorsion » en faisant évoluer ses héros dans les fonds sous-marins, territoires de l'étrange, du merveilleux et du fantastique. Le roman est *extra*ordinaire, c'est-à-dire qu'il sort littéralement de l'ordinaire par un écart et une distorsion du réel qui repose sur un merveilleux à la fois instrumental et géographique[25]. Le temps passé à l'intérieur du Nautilus, la chronologie des événements sont également bousculés. Inutile de préciser enfin à quel point « des lieux réels côtoient des lieux imaginaires » et que le capitaine Nemo est l'archétype vernien du personnage à la fois schizophrène et paranoïaque[26].

Finalement, une des questions posées ici est de savoir à partir de quel moment nous pouvons faire remonter les premiers écrits dits « postmodernistes ». Souvent la période de l'entre-deux-guerres est avancée pour désigner ce point de basculement. Or le roman géographique, tel que Jules Verne l'a développé avec la série des *VE*, disparaît justement avec la Première Guerre mondiale[27]. Un monde nouveau se profile. D'une part, la terre tend à être entièrement visitée, cartographiée : l'imaginaire géographique ne peut plus se nicher désormais que dans de rares îlots vierges de toute empreinte humaine, alors qu'au XIX^e^ siècle les récits romanesques pouvaient encore investir de larges espaces absolument inconnus de l'homme. D'autre part, les grands événements du XX^e^ siècle, et particulièrement les atrocités perpétrées durant la

24 - Dupuy Lionel, « Variations sur l'imaginaire géographique dans quelques lieux verniens remarquables », *De Julio Verne a la actualidad : la palabra y la tierra*, Tresaco María-Pilar, Vicente Javier & Cadena María-Lourdes (dirs), Saragosse, Presses Universitaires de Saragosse, 2013, p. 139-153.

25 - Dupuy Lionel, « La métaphore au service de l'imaginaire géographique : *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne (1869) », *Cahiers de géographie du Québec*, vol 55, n° 154, 2011, p. 37-49.

26 - Pour une analyse détaillée du roman : Dupuy Lionel, *En relisant Jules Verne. Un autre regard sur les* Voyages extraordinaires, Dole, La Clef d'Argent – Littératures de l'imaginaire, 2005, p. 101-128.

27 - Dupuy Lionel, « Les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne ou le roman géographique au XIX^e^ siècle », *Annales de géographie*, n° 690, 2013, p. 131-150.

Seconde Guerre mondiale, ont conduit à ce que Jean-François Lyotard nomme la « décomposition des grands Récits »[28]. L'idée de progrès ne prévaut plus et la littérature s'en fait l'écho dans les nouvelles stratégies d'écritures qu'elle met en place[29] : les repères disparaissent, s'estompent, tels ceux avec lesquels les fictions « postmodernistes » semblent n'entretenir désormais qu'un lien ténu.

Il ne nous appartient pas dans cet essai de disserter plus longuement sur les liens entre littérature et postmodernité, mais bien de comprendre comment l'espace est au cœur des différentes stratégies de saisie de la réalité par le biais de la littérature. Or si nous revenons à cette typologie des stratégies de brouillage référentiel, auxquelles nous avons essayé à chaque fois de faire correspondre le processus géographique qui s'y rattache, il nous semble possible de rajouter deux autres processus à cette liste. Nos différents travaux sur Jules Verne nous conduisent en effet à enrichir cette typologie qui illustre le rôle de l'espace dans la construction d'un certain nombre de romans. En voici deux principalement :

7/ le *syncrétisme géographique*[30], dont l'un des exemples les plus emblématiques est pour nous *Le Rivage des Syrtes*, de Julien Gracq, auteur qui d'ailleurs n'a eu de cesse de rappeler ses liens avec la géographie et l'œuvre de Jules Verne. Nous pouvons définir ce processus comme un mélange, une fusion d'éléments géographiques (et historiques) différents, éloignés, disparates dans le référent réel, qui, dans la fiction romanesque, tendent à former un tout cohérent et plausible, avec des lois qui lui sont propres et qui ne déroutent pas pour autant le lecteur. L'espace ainsi créé délimite une géographie imaginaire qui s'insère à l'intérieur d'espaces familiers et/ou contigus

28 - Lyotard Jean-François, *La Condition postmoderne, Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 31.

29 - Contrairement à une idée très répandue, Jules Verne n'était pas un chantre du progrès. Son angoisse du progrès, de l'avenir de l'humanité a été contenue par son éditeur, soucieux d'offrir à son lectorat des ouvrages attrayants. Une démonstration de cette facette méconnue du romancier est proposée par Masataka Ishibashi : Ishibashi Masataka, *Description de la Terre comme projet éditorial.* Voyages extraordinaires *de Jules Verne et système de l'éditeur Hetzel*, Thèse de Doctorat en Littérature et Civilisation Françaises, Université Paris VII – Vincennes – Saint-Denis, 2007, 368 p.

30 - Bien que cette appellation apparaisse dans certaines publications, sans être forcément liée à notre problématique, elle n'est jamais définie et explicitée. La définition donnée ici revêt par conséquent un caractère provisoire.

dans la géographie référentielle. Le *syncrétisme géographique* relève dès lors d'un double processus d'*interpolation* et de *surimpression*. Il s'agit d'une forme d'*hybridation géographique* à laquelle la fiction romanesque offre un déploiement possible car elle permet de jouer à la fois sur la variable spatiale et temporelle (comme dans le *RS*)[31].

8/ l'*extrapolation géographique*, que Jules Verne a utilisée à de très nombreuses reprises dans la série de ses *VE*[32]. L'auteur exploite ici les angles morts de la connaissance géographique de son époque pour faire évoluer ses personnages dans des espaces certes réels, parfaitement localisables, mais qui n'ont jamais été encore parcourus, décrits, cartographiés. Le romancier investit systématiquement les « blancs » des cartographies des régions dans lesquelles il veut situer son action. L'imaginaire se substitue alors à une connaissance géographique avérée, patentée, en procédant à des descriptions de ces territoires vierges par une extrapolation des connaissances vérifiées dont l'auteur dispose à propos des régions avoisinantes. Cette stratégie peut se décliner également, et ponctuellement dans la description, en un processus d'*intrapolation géographique* : ayant des informations récentes et fiables sur *tous* les espaces qui environnent le lieu précis qu'il veut décrire, l'auteur peut par déduction proposer une description plausible, vraisemblable dudit lieu[33].

L'*extrapolation géographique* permet notamment de procéder à des effets de réels assez efficaces, le référent étant parfois à proximité immédiate, tout en ayant assez de liberté pour s'en détacher et composer,

31 - Pierre Bayard aboutit à des analyses similaires concernant les récits de Psalmanazar et Cendrars : Bayard Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 134 et 136, note 18.

32 - Dupuy Lionel, *Jules Verne, la géographie et l'imaginaire. Aux sources d'un* Voyage extraordinaire : Le Superbe Orénoque *(1898)*, *op. cit.*

33 - Jules Verne exploite également cette stratégie au niveau scientifique et technique. En effet, le romancier n'a jamais rien inventé. Il a seulement repris et intégré dans ses récits les découvertes et réalisations techniques de son époque dont il en exagère les capacités, par extrapolation sur le développement à venir de ces inventions : « Dans mes romans, j'ai toujours fait en sorte d'appuyer mes prétendues inventions sur une base de faits réels, et d'utiliser pour leur mise en œuvre des méthodes et des matériaux qui n'outrepassent pas les limites du savoir-faire et des connaissances techniques contemporaines. Prenez, par exemple, le cas du Nautilus. Celui-ci, tout bien considéré, a un mécanisme de sous-marin qui n'a rien de vraiment extraordinaire, et qui ne dépasse pas non plus les limites des connaissances scientifiques actuelles ». Compère Daniel & Margot Jean-Michel, *Entretiens avec Jules Verne 1873-1905*, Genève, Slatkine, 1998, p. 136.

finalement, une géographie imaginaire. Mais, comme nous pouvons le constater, cette stratégie de brouillage référentiel est limitée dans le temps, tant que des espaces vierges existent encore sur terre.

Le début de ce changement majeur, à la fois géographique et épistémologique, peut être situé dans la période de l'entre-deux-guerres, période à partir de laquelle les angles morts que nous citions précédemment ont (presque) définitivement disparu : c'est donc naturellement durant cette période que disparaît le roman géographique. C'est aussi après cette période que certaines fictions évoluent vers le postmodernisme littéraire, l'espace géographique (essentiellement terrestre, dans les fictions romanesques qui nous intéressent) étant définitivement conquis : l'interpolation se substitue alors à l'extrapolation et à l'intrapolation, assurant le basculement vers une stratégie inverse. En effet, le romancier, soucieux d'investir de nouveaux espaces, doit désormais les inventer, en ayant recours à différentes stratégies nouvelles de création. Des espaces intermédiaires, interstitiels, voire parallèles, se greffent à la géographie référentielle. Or cet espace des possibles est illimité, là où l'espace géographique investi par les héros verniens était contraint – relativement car Verne n'a pas manqué de faire évoluer aussi ses personnages au centre de la terre, au fond des océans, autour de la lune ou encore sur une comète. La fiction postmoderniste, parce qu'elle assure une écriture détachée de la contrainte du référent, ouvre dès lors au romancier des mondes nouveaux où d'autres manifestations et expériences de la spatialité peuvent se déployer.

La question des rapports entre « espace fictionnel et espace référentiel » peut être également appréhendée, selon Audrey Camus, en distinguant

> deux catégories fondamentales : celle des espaces localisés dans la géographie attestée ; celle des espaces qui s'en émancipent manifestement et que l'on qualifiera, pour marquer l'opposition, d'espaces délocalisés. Ces espaces délocalisés, situés en dehors du monde de référence du lecteur, sont ceux que l'on considère généralement comme imaginaires.[34]

34 - Camus Audrey, « Espèces d'espaces : vers une typologie des espaces fictionnels », *Topographies romanesques*, Bouvet Rachel & Camus Audrey (dirs), Rennes, Presses de l'Université de Rennes ; Québec, Presses de l'Université de Québec, 2011, p. 35. Les espaces localisés peuvent eux aussi être travaillés par l'imaginaire.

Si nous appliquons cette opposition à la typologie de Brian McHale, la juxtaposition, l'interpolation et la surimpression relèveraient ainsi des « espaces délocalisés ». Seule, *a priori*, l'attribution erronée relèverait des « espaces localisés ». Quant à la transnomination et l'anachorisme, les deux autres stratégies de brouillage référentiel proposées par Westphal et complétant celle de McHale, elles se situeraient entre les deux types d'espaces proposés par Audrey Camus[35]. S'agissant enfin des stratégies que nous avons proposées, il est évident que l'extrapolation et l'intrapolation relèvent des « espaces localisés » (ou localisables) alors que le syncrétisme ou hybridation géographique, parce qu'il conjugue interpolation et surimpression, relève forcément de la catégorie des « espaces délocalisés ».

La distinction d'Audrey Camus relève cependant d'un paradigme disjonctif qui oppose récits réalistes et récits imaginaires. Quid alors de ces récits qui alternent « espaces localisés » et « espaces délocalisés » ? Consciente de cette épineuse question, Audrey Camus procède à une nouvelle distinction, qu'elle opère désormais entre

> […] les mondes sécants, qui présentent un point de rencontre avec la géographie attestée, et des justifications plus ou moins vraisemblables quant à la découverte par les protagonistes de ce passage, et les univers non-sécants (ou parallèles), qui ignorent la réalité de référence, à laquelle ils se substituent dans la fiction.[36]

L'auteur accompagne son analyse d'une note de bas de page qui évoque l'exemple vernien auquel nous pensions évidemment à la lecture de ces lignes : « Le *Voyage au centre de la Terre* de Jules Verne ou *Les Montagnes hallucinées* de Lovecraft sont des illustrations de la catégorie des mondes sécants. Quant aux mondes parallèles on peut penser au cas de l'*heroic fantasy* »[37]. *Voyage au centre de la Terre*, cas particulier dans la série des *Voyages extraordinaires*, illustre effectivement de façon efficace le passage d'un espace localisé à un espace délocalisé, donc d'un « écart minimal » à un « "écart optimal" entre le monde de la fiction et le nôtre »[38]. Audrey

35 - Rappelons que Bertrand Westphal, s'agissant de la transnomination, précise qu'ici « le lieu représenté oscille entre réalème et réfutalème ». Westphal Bertrand, *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, *op. cit.*, p. 176-177.

36 - Camus Audrey, « Espèces d'espaces : vers une typologie des espaces fictionnels », *op. cit.*, p. 39.

37 - *Ibidem*.

38 - *Ibidem*. Audrey Camus fait référence au concept d'« écart optimal » développé par Thomas Pavel (Pavel Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1986, p. 118).

Camus précise d'ailleurs par la suite, et nous la rejoignons sur ce point, que « [les] univers sécants engagent en effet une lecture qui interprétera généralement l'écart comme le signe que notre réalité recèle une dose de merveilleux, qu'il ressortisse au roman d'aventures comme dans les récits de mondes perdus »[39]. Inversement, l'*heroic fantasy* illustre parfaitement ces « mondes parallèles », qui relèvent d'un espace totalement a-localisé :

> Les univers parallèles nécessitent quant à eux la convocation d'un écart autre que spatial pour justifier l'aberration de la localisation, lequel sera généralement temporel (pour le conte, l'utopie prospective et la science-fiction) ou rhétorique (pour les textes requérant une interprétation symbolique, allégorique ou satirique).[40]

Encore plus pertinente pour notre propos est la typologie que réalise Pierre Jourde des fictions de quatre écrivains majeurs : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien. Il distingue ainsi les fictions qu'il positionne *dans le miroir*, qui reflètent le réel (Gracq, Tolkien) de celles qu'il positionne de *l'autre côté du miroir*, qui ne reflètent aucun réel et construisent un monde à part (Borges, Michaux)[41]. Or nous retrouvons ici la distinction entre imaginaire et imagination : les fictions *dans le miroir* élaborent une géographie imaginaire (un imaginaire géographique) alors que les fictions de *l'autre côté du miroir* élaborent une géographie essentiellement imaginée (une imagination géographique). Dans la première catégorie (*dans le miroir / géographies imaginaires*) s'inscrivent donc essentiellement les fictions qui relèvent des « mondes sécants » d'Audrey Camus et qu'elle illustre avec l'exemple vernien, alors que dans la seconde catégorie (*de l'autre côté du miroir / géographie imaginée*) nous retrouvons les fictions qui relèvent des « mondes parallèles » et qu'Audrey Camus illustre avec l'exemple de l'*heroic fantasy*. Évidemment, toute la question est de savoir à partir de quel moment s'opère le passage d'une catégorie à l'autre (doc. 2).

---

39 - *Ibid.*, p. 40. Nous étudierons plus particulièrement ce point avec *Los pasos perdidos* d'Alejo Carpentier, récit qui met en scène un réel merveilleux très proche du merveilleux géographique que nous avons défini avec les *VE* de Jules Verne, et particulièrement à partir du roman *Le Superbe Orénoque*, inspiration majeure de l'écrivain cubain. Le merveilleux géographique est un récit qui assure le passage du réel vers l'imaginaire (et son retour).

40 - *Ibidem*.

41 - Jourde Pierre, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti, 1991, 343 p.

<table>
<tr><td colspan="4">Dans le miroir / Mondes sécants</td><td>De l'autre côté du miroir / Mondes parallèles</td></tr>
<tr><td colspan="4">Imaginaire géographique & géographie imaginaire
Romans géographiques / Fictions postmodernistes
Romans-géographes</td><td>Imagination géographique
& géographie imaginée
Heroic fantasy</td></tr>
<tr><td colspan="2">Espaces localisés</td><td>Espaces délocalisés</td><td>/</td><td>Espaces « a-localisés »</td></tr>
<tr><td colspan="3">Processus fictionnel</td><td colspan="2">Processus géographique correspondant</td></tr>
<tr><td colspan="2">Extrapolation</td><td rowspan="3"></td><td>Extrapolation géographique</td><td rowspan="9">« Invention géographique »</td></tr>
<tr><td colspan="2">Intrapolation</td><td>Intrapolation géographique</td></tr>
<tr><td colspan="2">Attribution erronée</td><td>Confusion géographique</td></tr>
<tr><td colspan="3">Transnomination</td><td>Métaphorisation géographique</td></tr>
<tr><td colspan="3">Anachorisme</td><td>Anachronisme géographique</td></tr>
<tr><td rowspan="4"></td><td>Juxtaposition</td><td>Recomposition géographique</td></tr>
<tr><td>Interpolation</td><td>Inclusion géographique</td></tr>
<tr><td>Surimpression</td><td>Fusion géographique</td></tr>
<tr><td>Interpolation
+ Surimpression</td><td>Syncrétisme ou hybridation géographique</td></tr>
</table>

Document 2 : Synthèse et classification des différentes stratégies de brouillage référentiel en lien avec les processus géographiques correspondant

Ces différentes stratégies de brouillage référentiel s'articulent toutes ainsi avec un processus géographique spécifique qui participe à la mise en place et au développement de l'imaginaire géographique dans le récit fictif. Pour autant, et comme nous le verrons par la suite, tous les romans ne sont pas forcément réductibles à une ou plusieurs catégories de cette typologie qui peut apparaître à certains égards particulièrement fixiste. Son établissement permet avant tout de voir comment le roman dialogue avec le réel, quelles relations il entretient avec une éventuelle géographie référentielle dans le monde réel. Cette entrée, pour nécessaire qu'elle soit, n'est donc pas suffisante dans la compréhension de la pensée spatiale du roman. Il faut la compléter par une analyse à la fois de certaines structures que l'imaginaire géographique peut recouvrir dans le récit, mais également du dialogue que la fiction entretient avec d'autres œuvres et avec lesquelles elle entre en résonance.

Le Rivage des Syrtes : imaginaire géographique et structure d'horizon au cœur d'un roman-géographe

Le Rivage des Syrtes a fait l'objet de plusieurs publications chez les géographes, au premier rang desquelles figurent celles de Jean-Louis

Tissier[42]. Nous souhaiterions focaliser ici notre attention sur des aspects qui, *a priori*, n'ont jamais été abordés : d'une part, l'inscription de la fiction gracquienne dans le cadre du syncrétisme géographique, et, d'autre part, l'articulation de ce récit avec une structure d'horizon qui éclaire le fonctionnement de l'imaginaire géographique dans le roman. Ces deux entrées nous permettront de comprendre comment l'œuvre dialogue avec elle-même, mais aussi avec d'autres œuvres (verniennes, en l'occurrence), par l'intermédiaire d'opérateurs, de relayeurs et d'effets que nous définirons. Ces analyses permettront enfin d'établir l'existence de métaphores à fondement oxymorique et métonymique qui illustrent comment l'espace imaginaire est aussi un système relationnel qui participe au dialogue des imaginaires.

Le Rivage des Syrtes, *figure de proue du syncrétisme géographique*

Comme nous l'avons indiqué précédemment, Bertrand Westphal considère que la stratégie de brouillage référentiel sur laquelle repose le *RS* est celle de l'interpolation. Relevant d'un processus d'inclusion géographique, l'interpolation serait ainsi au sein du récit gracquien à l'origine des « multiples perturbations de l'espace référentiel [qui] viennent brouiller l'orientation du lecteur »[43]. Cependant, si cette stratégie permet notamment de poser la question « où se situe le récit ? » (*i.e.* son *topos*), elle ne permet pas de répondre à cette question encore plus fondamentale : « quelle est la nature (et la fonction) de cet espace imaginaire » (*i.e.* sa *chôra*) ? Comme nous le verrons également avec la *Recherche*, il nous faut par conséquent associer à l'interpolation cette autre stratégie de brouillage référentiel qu'est la surimposition.

La géographie imaginaire du *RS* – portée par une création toponymique très riche – offre un condensé d'influences multiples qui viennent se fondre dans la fiction pour composer un espace syncrétique : « La géographie imaginaire du roman dessine un espace dans lequel l'Italie descend jusqu'à la hauteur de l'Afrique du Nord et s'avance jusqu'en face du Proche-Orient. La Méditerranée y est bordée par des marais bretons et ses vagues brisent contre les falaises de craie des îles de la mer

42 - Tissier Jean-Louis, « De l'esprit géographique dans l'œuvre de Julien Gracq », *L'Espace géographique*, vol. 10, n° 1, 1981, p. 50-59 ; Gracq Julien, « Entretien avec Jean-Louis Tissier (1978) », Œuvres complètes, Gallimard, Paris, 1995, p. 1193-1210.

43 - Westphal Bertrand, *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, *op. cit.*, p. 175.

du Nord »[44]. La fusion des éléments est portée par un récit fortement métaphorique qui contribue à brouiller davantage les recoupements avec une éventuelle géographie référentielle.

Avec la *Recherche*, le *RS* constitue l'autre figure de proue du syncrétisme géographique. Dans les deux cas les variables spatiale et temporelle sont mobilisées, mais de façon différente. Nous rejoignons l'analyse de Sylviane Coyault qui souligne que dans cette fiction romanesque « […] la géographie brouille les repères historiques et permet de télescoper au moins quatre époques : l'Empire romain, le Moyen Âge, l'an mille et le XX^e^ siècle. En effet, l'auteur s'inspire aussi de la "drôle de guerre" de 1939, et la guerre froide entre blocs Est et Ouest »[45]. Cette analyse recoupe d'ailleurs celle qui est faite dans la notice qui accompagne la publication du roman dans la collection de la Pléiade :

> L'univers de la fiction se constitue ainsi en dehors de toute logique temporelle ou spatiale par accumulation de faits et d'inventions historiques. Cette présence envahissante de l'Histoire est l'un des aspects les plus voyants du roman. À travers elle se mettent en place une temporalité et une spatialité qui frappent tout d'abord par l'hétérogénéité de ses repères. […] Même instabilité dans les frontières de l'espace, mêmes horizons lointains : les paysages d'Occident et d'Orient se côtoient, la Méditerranée disparaît dans la grisaille des mers du Nord et Venise surgit au bord des steppes. L'œuvre tout entière semble dès lors ne plus être qu'un vaste lieu d'échanges pour les figures du mémorable.[46]

Ce syncrétisme (ou hybridation) géographique assure finalement au romancier un brouillage référentiel qui touche autant la variable spatiale que temporelle : l'imaginaire géographique est porté par ce processus que Julien Gracq développe d'ailleurs à nouveau dans un récit posthume, écrit juste après le *RS* et dont on pense qu'il en constitue la suite : *Les terres du couchant*[47]. Il ne faut donc pas chercher à rattacher le *RS* à une éventuelle géographie référentielle réelle, mais plutôt essayer de voir comment le roman construit sa propre géographie, et comment cette

---

44 - Gracq Julien, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, La Pléiade, 1989, édition de Bernhild Boie, note p. 1367.

45 - Coyault Sylviane, « Parcours géocritique d'un genre : le récit poétique et ses espaces », *La Géocritique, mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 45.

46 - Gracq Julien, *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, note p. 1333.

47 - Gracq Julien, *Les Terres du couchant*, Paris, José Corti, 2014, 264 p. Pour une analyse du roman : Tissier Jean-Louis, « *Les terres du couchant* de Julien Gracq. Empire sédentaire *versus* empire nomade », *L'Espace géographique*, vol. 4, tome 45, 2016, p. 368-377.

construction s'appuie justement sur ce syncrétisme géographique dont elle procède à l'évidence.

Structure d'horizon, métaphores et imaginaire géographiques dans Le Rivage des Syrtes

Comme nous l'avons précisé dans des analyses précédentes, nous considérons que le *RS* constitue l'ultime représentant des romans géographiques, tels que Jules Verne les a initiés avec la série de ses *VE*[48]. Développant une rhétorique de l'attente fortement métaphorique – à l'image de la *Recherche* –, le récit gracquien se déroule dans un environnement géographique qui s'articule fondamentalement avec ce qu'Edmund Husserl nomme la structure d'horizon. Considérant que « l'horizon fait partie de la structure de l'expérience »[49], Husserl développe ainsi le concept de « structure d'horizon »[50] où il distingue, d'une part, un « horizon interne », dans lequel, et par « induction », il est possible de se dégager de la perception partielle que l'on a d'un objet afin d'envisager toutes ses autres facettes, et, d'autre part, un « horizon externe », « ouvert » et « infini », « complètement vide, [et] qui tend vers le remplissement ». Dans ce dernier cas, l'objet est alors appréhendé dans les multiples relations qu'il peut entretenir avec d'autres objets au sein de cet environnement extérieur. Il s'agit ici de l'envisager dans son ouverture au monde. Cet horizon externe ne se réduit donc pas à un « champ perceptif » mais s'ouvre « à la totalité du monde en tant que monde de la perception »[51].

Fondamentalement phénoménologique, cette approche du monde considère également l'espace comme un système relationnel :

> [l']espace n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible. C'est-à-dire qu'au lieu de l'imaginer comme une sorte d'éther dans lequel baignent toutes les choses ou de le concevoir abstraitement comme un caractère qui leur soit commun, nous devons le penser comme la puissance universelle de leurs connexions.[52]

48 - Dupuy Lionel, « Les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne ou le roman géographique au XIXe siècle », *op. cit.*, p. 147.
49 - Husserl Edmund, *Expérience et jugement. Recherches en vue d'une généalogie de la logique*, Paris, PUF, 1970, p. 35.
50 - *Ibid.*, p. 37-38.
51 - *Ibid.*, p. 36-38 pour l'ensemble des citations.
52 - Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2001, p. 281.

Sans espace, pas de liens, dit Merleau-Ponty (influencé dans ses travaux par Husserl), qui explique également que « […] la structure du champ visuel, avec ses proches, ses lointains, son horizon, est indispensable pour qu'il y ait transcendance, le modèle de toute transcendance »[53]. Or pour Michel Collot, qui a travaillé sur la structure d'horizon dans le *RS*, mais avec une perspective différente de la nôtre, « […] l'horizon n'est pas seulement un thème parmi d'autres, mais une structure qui engage toute l'esthétique de Gracq »[54]. Nous rejoignons cette conclusion et souhaiterions approfondir cette analyse en l'appliquant plus spécifiquement à la question de l'espace et de ses représentations.

Considérant que nous avons affaire à un roman-géographe[55], qui peut donc être appréhendé comme un sujet métaphorique produisant sa propre géographie, nous émettrons l'hypothèse que l'organisation de l'espace géographique dans le *RS* procède d'un horizon interne (*i.e.* la mer des Syrtes) et d'un horizon externe (*i.e.* le Farghestan). Ces deux espaces seront également considérés comme des transpositions géographique et métaphorique du roman qui articule lui aussi un horizon interne (l'espace dans le récit, le voyage du héros sur la mer des Syrtes, *i.e.* le *RS*) et un horizon externe[56] (la suite du récit, *i.e. Les terres du couchant* et autres relations intertextuelles). Dans le *RS*, l'horizon externe n'est pas atteint par le narrateur, Aldo, qui doit par conséquent l'appréhender autrement. Nos hypothèses initiales (mer des Syrtes *vs* Farghestan) rejoignent d'ailleurs l'analyse que réalise Michel Collot à propos de la lecture de paysage en général (mais sans l'appliquer au *RS*) :

> Cette dialectique du visible et de l'invisible se vérifie non seulement à la périphérie du paysage, mais aussi, dans la plupart des cas, en son sein même. L'espace qu'il propose au regard est entouré par une ligne au-delà de laquelle

53 - Merleau-Ponty Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 284.
54 - Collot Michel, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 279. Notre approche de la structure d'horizon, dans sa configuration spatiale et géographique, complète celle réalisée par Michel Collot qui propose « d'articuler une lecture phénoménologique et psychanalytique de ce motif et de ce roman à une poétique de portée plus générale ». Voir également p. 290. Sur le même sujet et du même auteur : *L'Horizon fabuleux, tome 1 : XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1988, 244 p. ; *L'Horizon fabuleux, tome 2 : XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, 224 p. ; *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 2005, 263 p. ; « Horizon et structure d'horizon : entre Orient et Occident », *Les Carnets du paysage*, n° 19, 2010, p. 200-209.
55 - Marc Brosseau l'étudie d'ailleurs dans *Des Romans-géogaphes*, *op. cit.*, p. 185-217.
56 - Celui-ci est littéralement un horizon d'attente.

> plus rien n'est visible, et qu'on peut appeler son *horizon externe* [*i.e.* le Farghestan]. Mais à l'intérieur même du champ de visibilité ainsi délimité, certaines parties du paysage peuvent être masquées par les accidents du relief ou par des constructions humaines. Ce jeu d'écrans constitue l'*horizon interne* du paysage [*i.e.* la mer des Syrtes], et le distingue radicalement d'un espace objectivé et désincarné comme celui de la carte [*i.e.* la chambre des cartes] ; celle-ci en effet « représente une portion d'espace dans sa totalité, alors qu'*un paysage se caractérise nécessairement par des espaces qui ne sont pas visibles*, d'un certain point de vue ».[57]

Imaginaire cartographique et structure d'horizon : de l'horizon interne à l'horizon externe

L'espace géographique qui va être parcouru par le narrateur est d'abord appréhendé cartographiquement par ce dernier qui, dans « La chambre des cartes » (titre du second chapitre), peut embrasser d'un seul regard l'ensemble des territoires au sein desquels le drame va se nouer. Cette vision à la fois surplombante et panoptique de l'espace stimule l'imaginaire géographique du héros qui découvre, dessinées sur la carte, les différentes limites qu'il franchira par la suite. Après cette première expérience cartographique, c'est dans sa dimension géographique (à la fois physique et symbolique) qu'Aldo va éprouver l'espace en voyageant progressivement vers le Farghestan. Les horizons ne se dessinent plus désormais sur une carte (telle une série de *topos*), mais s'offrent à la perception d'un personnage qui ne peut que décrire métaphoriquement ces expériences et manifestations singulières de l'espace (*i.e.* les *chôra*) :

> Devant moi s'étendaient en nappe blanche les terres stériles des Syrtes, piquées des mouchetures de leurs rares fermes isolées, bordées de la délicate guipure des flèches des lagunes. Parallèlement à la côte courait à quelque distance, sur la mer, une ligne pointillée noire : la limite de la zone des patrouilles. Plus loin encore, une ligne continue d'un rouge vif : c'était celle qu'on avait depuis longtemps acceptée d'un accord tacite pour ligne frontière, et que les instructions nautiques interdisaient de franchir en quelque cas que ce fût. Orsenna et le monde habitable finissaient à cette frontière d'alarme, plus aiguillonnante encore pour mon imagination de tout ce que son tracé comportait de curieusement abstrait ; à laisser glisser tant de fois mes yeux dans une espèce de *conviction* totale au long de ce fil rouge, comme un oiseau que stupéfie une ligne tracée devant lui sur

57 - Collot Michel, *L'Horizon fabuleux, tome 1 : XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 15. En italique dans le texte. La citation finale est tirée de l'article d'Yves Lacoste, « À quoi sert le paysage ? », *Hérodote*, vol. 7, 1978, p. 15. Ce dernier est également l'auteur d'un article sur la dimension géopolitique du *RS* : Lacoste Yves, « Julien Gracq, un écrivain-géographe : *Le Rivage des Syrtes*, un roman géopolitique », *Hérodote*, n° 44, 1987, p. 8-37.

> le sol, il avait fini par s'imprégner pour moi d'un caractère de réalité bizarre : sans que je voulusse me l'avouer, j'étais prêt à douer de prodiges concrets ce passage périlleux, à m'imaginer une crevasse dans la mer, un signe avertisseur, un passage de la *mer Rouge*. Très au-delà, prodigieux d'éloignement derrière cet interdit magique, s'étendaient les espaces inconnus du Farghestan, serrés comme une terre sainte à l'ombre du volcan Tängri, ses ports de Rhages et de Trangées, et sa ceinture de villes dont les syllabes obsédantes nouaient en guirlandes leurs anneaux à travers ma mémoire : Gerrha, Myrphée, Thargala, Urgasonte, Amicto, Salmanoé, Dyrceta.[58]

Deux horizons se dessinent dans l'esprit du narrateur, par le truchement de cette carte. À l'horizon interne correspond cette frange des Syrtes, un espace à la fois désertique et maritime qui renforce l'imaginaire des confins, de la marge, de la lisière : « La province des Syrtes, perdue aux confins du Sud, est comme l'Ultima Thulé des territoires d'Orsenna »[59]. Le narrateur parle du « "voyage au fond des Syrtes" », du « nom barbare des Syrtes »[60]. Ces territoires confinent à la barbarie, au désordre, au chaos que représente l'ennemi séculaire qui semble, par effet de voisinage, déteindre sur ce territoire extrême des Syrtes. Julien Gracq confirme d'ailleurs cette lecture. En effet, interrogé sur son invention toponymique, et notamment sur la ceinture de villes du Farghestan, le romancier déclare : « [...] ce que je cherchais consciemment, pour autant que je me le rappelle, était une série de noms qui pût évoquer les lisières de la barbarie hellénisée ou romanisée [...] »[61].

Au-delà se situe le Farghestan, à la fois fascinant et inquiétant : « Le Farghestan avait dressé devant moi des brisants de rêve, *l'au-delà* fabuleux d'une mer interdite »[62]. Tel est l'horizon externe et ultime du narrateur : le Farghestan est décrit suivant un registre qui relève à la fois du merveilleux, mais aussi du monstrueux, ce dernier n'étant qu'une déclinaison du premier[63]. De nombreux points communs avec le récit vernien peuvent être soulignés : la fascination pour l'ailleurs, l'« extra-

58 - Gracq Julien, *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, p. 31-32. En italique dans le texte.
59 - *Ibid.*, p. 10.
60 - *Ibid.*, p. 11.
61 - Murat Michel, « Le Rivage des Syrtes » de Julien Gracq : étude de style, Paris, José Corti, vol. 2, 1983, p. 259.
62 - Gracq Julien, *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, p. 199.
63 - Dupuy Lionel, « Le dialogue des imaginaires. Formes du monstrueux et merveilleux géographique dans *Voyage au centre de la Terre* (Jules Verne, 1867) », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 61, n° 172, 2017, p. 1-17.

ordinarisation » d'un espace inconnu, une structuration symbolique de l'espace qui conjugue profane et sacré, ainsi que la puissance du mythe dans la construction de cet imaginaire géographique (à la fois des Syrtes et du Farghestan).

La discontinuité géographique que représente l'horizon au-delà duquel se développe le Farghestan participe, dans l'imaginaire mythique et géographique du narrateur, du passage du cosmos au chaos. Julien Gracq articule de plus dans son récit deux espaces porteurs d'un puissant imaginaire géographique : le désert et la mer. Nous retrouvons ici des éléments qui confortent l'analyse de Michel Roux, pour qui les mers et le désert fonctionnent « comme des territoires des confins »[64]. D'une part, le désert gracquien est avant tout, et par réduction synecdochique, un désert de sable ; d'autre part, la mer est envisagée comme un espace de fermeture, de clôture[65] : « La mer des Syrtes devint ainsi, par degrés, une vraie mer morte que personne ne songea plus à traverser [...] »[66]. La mer et le désert sont investis de l'imaginaire des espaces des temps premiers, mythiques, où la limite entre le chaos et le cosmos était fragile à identifier. Le monde civilisé s'inscrit dans cet horizon interne d'une mer des Syrtes coupée par une ligne rouge à ne pas franchir et au-delà de laquelle commence la barbarie, le Farghestan, horizon externe et réceptacle de toutes formes d'imaginaire.

Intertextualité vernienne et métaphores à fondement oxymorique : Farghestan et horizon externe

Un autre élément, hautement symbolique et allégorique, vient à son tour alimenter et cristalliser l'imaginaire géographique des confins et du danger : le Tängri. Ce volcan, figure verticale qui tranche avec l'horizontalité (relative) du désert et de la mer, apparaît dans le paysage telle une borne milliaire qui indique le point de non-retour, le passage dans le monde définitivement sauvage. Marc Henri Arfeux établit un lien entre la description de ce volcan et celui que trouve le capitaine Hatteras (héros de Jules Verne) à l'emplacement exact du pôle Nord[67]. Nous

64 - Roux Michel, *Géographie et complexité. Les espaces de la nostalgie*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 104 & 106.
65 - *Ibid.*, p. 119.
66 - Gracq Julien, *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, p. 13.
67 - Arfeux Marc-Henri, *La présence au monde dans l'œuvre en prose de Julien Gracq*, Thèse de Doctorat en Lettres, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2002, p. 243-244.

partageons cette analyse[68], Julien Gracq ayant toujours reconnu avoir eu une admiration particulière pour l'œuvre de Jules Verne, et particulièrement pour *Voyage et aventures du capitaine Hatteras*[69].

La similitude entre le récit gracquien et le récit vernien ne se limite pas à la présence de ce seul volcan et à ce seul roman. L'intertextualité vernienne se double d'une autre référence, celle de l'obsession d'Aldo de voyager vers le sud : « Comme les primitifs qui reconnaissent une vertu active à certaines orientations, je marchais toujours plus alertement vers le sud : un magnétisme secret m'orientait par rapport à la *bonne direction* »[70]. Or la caractéristique principale du héros vernien (Hatteras) est son obsession d'atteindre le pôle Nord. De retour de son expédition, atteint d'une « folie polaire », le capitaine Hatteras développe une pathologie qui ne manque pas de surprendre son compagnon de route, le docteur Clawbonny. Ce dernier

> [...] observa attentivement une manie si bizarre, et il comprit bientôt le motif de cette obstination singulière ; il devina pourquoi cette promenade s'accomplissait dans une direction constante, et, pour ainsi dire, sous l'influence d'une force magnétique. Le capitaine John Hatteras marchait invariablement vers le nord.[71]

Que penser également de cette déclaration d'Aldo (?) : « [...] il me semblait que la promesse et la révélation m'étaient faites d'un autre pôle où les chemins confluent au lieu de diverger, et d'un regard efficace de l'esprit affronté à notre regard sensible pour qui le globe même de la terre est comme un œil »[72], quand on sait d'Hatteras qu'« [...] il cherchait encore le point mathématique où se réunissent tous les méridiens du globe et sur lequel, dans son entêtement sublime, il voulait poser le pied »[73]. Michel Collot fait d'ailleurs remarquer, mais sans faire

68 - Analyse qui s'inspire vraisemblablement d'une note de l'édition commentée du roman dans la collection de la Pléiade : « Souvenir d'adolescence et clin d'œil aux amoureux de Jules Verne, le volcan Tängri surgit tel le "mont Hatteras" devant les explorateurs de l'Arctique ». Gracq Julien, *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, note p. 1376.

69 - « Entretien inédit. Julien Gracq », *Revue Jules Verne*, n° 10, 2001, p. 21-22.

70 - Gracq Julien, *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, p. 69. En italique dans le texte.

71 - Verne Jules, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, Chapitre XXVII, Seconde partie (« Conclusion »). Notons au passage la construction parfaitement identique des deux phrases : « [...] je marchais toujours plus alertement vers le sud » ; « Le capitaine John Hatteras marchait invariablement vers le Nord ».

72 - Gracq Julien, *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, p. 207.

73 - Verne Jules, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, Chapitre XXV, Seconde partie (« Le

référence au roman vernien, qu'Aldo « n'aura de cesse de "se plaquer", de "se souder" à lui [au volcan], pour "se fondre" en lui. Cette fusion, on le sait, n'aura pas lieu, ou du moins elle ne sera pas relatée dans le *Rivage* »[74]. Pour Hatteras cette fusion aura bien lieu, mais peut-être que Julien Gracq fait ici référence à un autre *VE* : *Le Sphinx des glaces*.

En effet, le récit gracquien entretient une relation étroite avec cet autre roman vernien où justement le pôle Sud est visité. Jules Verne y propose une suite au récit inachevé d'Edgar Allan Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1838). Dans ces terres australes, l'imaginaire géographique vernien installe un immense massif, aimanté et en forme de sphinx, qui attire à lui tous les objets métalliques, mais aussi les hommes :

> Le monstre grandissait à mesure que nous en approchions, sans rien perdre de ses formes mythologiques. Je ne saurais peindre l'effet qu'il produisait, isolé à la surface de cette immense plaine. Il y a de ces impressions que ni la plume ni la parole ne peuvent rendre… Et ce ne devait être qu'une illusion de nos sens –, il semblait que nous fussions attirés vers lui par la force de son attraction magnétique…[75]

Aldo, arrivant à proximité du Tängri, s'exprime en des termes similaires : « Un charme nous plaquait déjà à cette montagne aimantée. Une attente extraordinaire, illuminée, la certitude qu'allait tomber le *dernier voile* suspendait ces minutes hagardes. De tous nos nerfs tendus, la flèche noire du navire volait vers le géant illuminé »[76]. Il est intéressant de souligner que nous retrouvons également cette thématique dans *Les terres du couchant* : « […] à vivre sur le rempart, on *a* la ville à sa gauche, on *sent* de toutes ses fibres à sa droite l'espace ouvert et aimanté, tout électrisé de signes. Le corps tout entier s'oriente et se dispose vers cette marge dangereuse et éveillée […] »[77].

L'intertextualité vernienne du *RS* se manifeste en outre sur le plan rhétorique lors de la description du volcan où le romancier file une métaphore géographique convoquant un champ lexical explicitement

---

Mont Hatteras »), 1866.

74 - Collot Michel, *Paysage et poésie*, *op. cit.*, p. 290. La fascination d'Aldo pour le Farghestan n'est donc pas sans rappeler celle d'Hatteras pour le pôle Nord.

75 - Verne Jules, *Le Sphinx des glaces*, Chapitre XV, Seconde partie (« Le Sphinx des glaces »).

76 - Gracq Julien, *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, p. 216. En italique dans le texte.

77 - Gracq Julien, *Les terres du couchant*, Paris, José Corti, 2014, p. 168. En italique dans le texte.

polaire et jouant sur l'isotopie du froid[78]. L'ensemble (la présence du volcan et la description de ce dernier) joue par conséquent un triple rôle : celui de relayeur d'intratextualité (relation Tängri <=>Vezzano), d'opérateur d'intertextualité (avec le récit vernien) et de relayeur d'imaginaire (notamment par le champ lexical convoqué[79]) :

Une montagne sortait de la mer, maintenant distinctement visible sur le fond assombri du ciel. Un **cône blanc et neigeux**, flottant **comme un lever de lune au-dessus d'un léger voile mauve** qui le **décollait de l'horizon**, pareil, dans son isolement et **sa pureté de neige**, et dans le jaillissement de sa symétrie parfaite, à **ces phares diamantés qui se lèvent** au seuil **des mers glaciales**. Son **lever d'astre sur l'horizon** ne parlait pas de la terre, mais plutôt d'un **soleil de minuit**, de la révolution d'une orbite calme qui l'eût ramené à l'heure dite des profondeurs lavées à l'affleurement fatidique de la mer. Il était là. Sa **lumière froide rayonnait** comme une source de silence, comme **une virginité déserte et étoilée**.

LEGENDE :

Une montagne sortait de la mer :	intratextualité gracquienne (Tängri ⇔ Vezzano)		
cône blanc et neigeux :	champ lexical polaire / isotopie du froid	Métaphore polaire	**Intertextualité vernienne**
Sa lumière froide rayonnait :	oxymoron / champ lexical polaire		

Document 3 : Analyse de la description du Tängri (*RS*, p. 150-151)

Or cette métaphore filée est à mettre en relation avec la description de l'île de Vezzano, réalisée juste six pages plus tôt :

Lorsque ses **falaises très blanches** sortirent du miroitement des lointains de mer, Vezzano parut soudain curieusement proche. C'était une sorte d'**iceberg rocheux**, rongé de toutes parts et coupé en grands pans effondrés avivés par les vagues. **Le rocher jaillissait à pic de la mer**, presque irréel dans l'étincellement de sa **cuirasse blanche**, **léger sur l'horizon comme un voilier sous ses tours de toile**, n'eût été la mince lisière gazonnée qui couvrait la plate-forme, et coulait çà et là dans l'étroite coupure zigzaguante des ravins. **La réflexion neigeuse** de ses **falaises blanches** tantôt **l'argentait**, tantôt le dissolvait dans **la gaze légère du brouillard de beau temps**, et nous voguâmes longtemps encore avant de ne plus voir **se lever**, sur la mer calme, qu'une sorte de donjon ébréché et ébouleux, d'un gris sale, qui portait ses corniches sourcilleuses au-dessus des vagues à une énorme hauteur.

LEGENDE :

Le rocher jaillissait à pic de la mer :	intratextualité gracquienne (Vezzano ⇔ Tängri)	Métaphore polaire et	
La réflexion neigeuse :	champ lexical polaire / isotopie du froid	**intratextualité gracquienne**	

Document 4 : Analyse de la description de l'île de Vezzano (*RS*, p. 145)

78 - Sur l'isotopie du froid dans la description du volcan, voir : Collot Michel, *Paysage et poésie*, *op. cit.*, p. 288. Ce dernier propose notamment une lecture psychanalytique du Tängri.
79 - Dans *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, parce que le volcan se situe dans un environnement polaire, Jules Verne joue inversement sur l'isotopie du chaud : « […] le ciel reprit sa clarté polaire, et, à moins de trois milles, la terre s'offrit dans toute sa splendeur. Ce continent nouveau n'était qu'une île, ou plutôt un volcan dressé comme un phare au pôle boréal du monde. La montagne, en pleine éruption, vomissait une masse de pierres brûlantes et de quartiers de rocs incandescents […] Il s'élevait avec une incomparable majesté et se déroulait largement en épaisses volutes. […] La ligne menée de son sommet à sa base formait avec l'horizon un angle de onze degrés environ. Il semblait sortir peu à peu du sein des flots, à mesure que la chaloupe s'en approchait. Il ne présentait aucune trace de végétation. Le rivage même lui faisait défaut, et ses flancs tombaient à pic dans la mer ». Verne Jules, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, Chapitre XXIII, Seconde partie.

Si l'île de Vezzano est décrite tel un « iceberg rocheux » surgissant de la mer, préfigurant l'apparition du Tängri, elle n'est pas pour autant comparée à un volcan. Ce n'est donc qu'à partir de la description du Tängri que s'opère l'intertextualité vernienne, là où la description de Vezzano agit uniquement comme opérateur d'intratextualité. Cette opération d'intratextualité participe néanmoins à faire de la description du Tängri certes un relayeur d'intratextualité, mais aussi et surtout un véritable opérateur d'intertextualité[80] : dans le premier cas, l'œuvre dialogue avec elle-même (intratextualité), et, dans le deuxième cas, l'œuvre dialogue avec l'œuvre vernienne (intertextualité). Enfin, nous avons affaire également à un double relayeur (et amplificateur aussi) d'imaginaire, par son lien avec la description de l'île de Vezzano et la référence implicite au récit vernien. La description s'appuie sur une métaphore filée polaire à fondement oxymorique et visée hyperbolique où Julien Gracq joue sur les antinomies (isotopie du froid dans un désert chaud), ce que renforce l'emploi de deux oxymorons : « soleil de minuit » et « lumière froide ».

Finalement, ces descriptions métaphoriques de Vezzano et du Tängri, replacées dans le contexte d'un récit qui articule doublement un horizon interne et un horizon externe, agissent à deux niveaux différents :

– S'agissant de la première hypothèse, selon laquelle l'organisation de l'espace géographique dans le *RS* procède d'un horizon interne (*i.e.* la mer des Syrtes) et d'un horizon externe (*i.e.* le Farghestan), ces deux descriptions métaphoriques nous renseignent donc sur l'organisation de la mer des Syrtes jusqu'à sa bordure extrême, le Farghestan. Le dialogue des imaginaires qui s'opère entre les deux descriptions permet ainsi, et par « induction » (portée notamment par l'intratextualité), de se faire une idée de l'atmosphère qui règne sur cette mer appréhendée initialement au travers d'une carte : nous assistons donc au passage du *topos* à la *chôra*. C'est donc bien l'horizon interne qui est avant tout décrit ici avec deux figures saillantes qui émergent à l'horizon : l'île de Vezzano et le volcan Tängri. Or comme ce dernier se situe au niveau de la frontière avec l'ennemi juré, il assure aussi la bascule avec cet horizon externe que constitue le Farghestan, mais pour lequel la description métaphorique doit s'appuyer sur un autre fondement, comme nous le verrons par la suite.

80 - L'apparition du Tängri à l'horizon procède ainsi d'une double intertextualité vernienne : l'imaginaire géographique que met en scène cette métaphore polaire renvoie à la description du volcan boréal dans *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* mais aussi à celle des paysages australs dans *Le Sphinx des glaces*.

– Comme nous l'avons précisé au début de cette section, la mer des Syrtes et le Farghestan peuvent également être considérés comme des transpositions géographique et métaphorique du roman qui articule lui aussi un horizon interne (l'espace du récit, le voyage du héros sur la mer des Syrtes, *i.e.* le *RS*) et un horizon externe[81] (la suite du récit et/ou ses relations avec d'autres romans). Dans cette perspective, si l'intratextualité renseigne sur l'horizon interne du récit, l'intertextualité renseigne davantage sur son horizon externe. Le Tängri figure donc un double passage : celui de l'horizon interne constitué par la mer des Syrtes à l'horizon externe représenté par le Farghestan, mais aussi celui de l'horizon interne que constitue le roman gracquien à son horizon externe, c'est-à-dire les autres romans avec lesquels il entretient des relations également dialogiques.

De Vezzano au Tängri : effets d'imaginaire

La description de l'île de Vezzano participe également d'un effet d'imaginaire : le narrateur, en ponctuant déjà cette métaphore de références polaires, prépare subtilement le lecteur à entrer, quelques pages plus loin, dans la description explicitement polaire du volcan. Dans les deux cas nous retrouvons un champ lexical similaire doublé de l'emploi réitéré du verbe pronominal : « se lever ». Or l'effet d'imaginaire assure ici une double fonction, celle d'embrayeur d'imaginaire (Vezzano => Tängri), mais aussi d'amplificateur d'imaginaire. Car, en effet, le passage de l'île de Vezzano au Tängri participe dans le récit à la montée en puissance de l'imaginaire géographique dont l'intensité semble croître à mesure que le narrateur s'approche des côtes du Farghestan.

Ces différents éléments, loin d'être anodins, sont par conséquent fondamentaux. Vezzano, qui n'est qu'un « îlot minuscule »[82], alimente cependant l'imaginaire d'Aldo : « Le nom éveillait en moi des souvenirs tout proches, et je sentis un mouvement de curiosité. Dans mon esprit se levait l'image d'un point noir piqué isolément sur la nappe bleue où j'avais si souvent vogué en esprit dans la chambre des cartes »[83]. Il présente également des « grottes spacieuses qui, par endroits, éventraient

81 - Celui-ci est littéralement un horizon d'attente : « […] l'horizon gracquien est, plus que tout autre, un horizon d'attente, que le guet interroge vainement, et que la quête déplace indéfiniment ». Collot Michel, « Les guetteurs de l'horizon », *Julien Gracq 2, Un écrivain moderne*, Paris, Revue des Lettres Modernes, 1994, p. 110.
82 - Gracq Julien, *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, p. 141.
83 - *Ibidem*.

l'île de part en part [...] »[84]. Le lien intratextuel avec la description du Tängri est évident car le narrateur précise que « Le rocher jaillissait à pic de la mer » (Vezzano), quand, quelques pages plus loin, la présentation du volcan procède de la même rhétorique (mais hyperbolisée, le rocher étant maintenant une montagne) : « Une montagne sortait de la mer »[85]. L'intensité dramatique du récit est portée également par ce registre descriptif qui emploie de nombreuses métaphores (filées et polaires) à fondement oxymorique et à visée hyperbolique. Doublées de liens intra et intertextuels, ces descriptions « extraordinarisent » progressivement l'espace à mesure que les héros s'approchent du Farghestan, de sorte que nous assistons ici à un effet de voisinage de l'horizon externe sur la perception et le vécu de l'horizon interne par le narrateur.

Dans les deux cas présentés ici (Vezzano/Tängri), l'horizon est décrit comme la ligne au-dessus de laquelle semblent se mouvoir (« flotter », « léger ») ces édifices architecturaux et géomorphologiques : « Le rocher jaillissait à pic de la mer, presque irréel dans l'étincellement de sa cuirasse blanche, léger sur l'horizon comme un voilier sous ses tours de toile [...] » (Vezzano) ; « Un cône blanc et neigeux, flottant comme un lever de lune au-dessus d'un léger voile mauve qui le décollait de l'horizon [...] » (Tängri)[86]. La description de Vezzano et du Tängri relève à l'évidence de la perception de cet horizon interne fortement influencé par l'horizon externe que représente l'inaccessible mais si proche, désormais, Farghestan. C'est ainsi que la métaphore assure une appréhension, une vision, certes subjective, mais presque complète et circulaire de ces édifices architecturaux et géomorphologiques en les prédiquant avec des caractéristiques (polaires) qui révèlent, par un imaginaire induit, les multiples facettes que la simple vision (objective) ne permet pas d'envisager. Tel est le principe et le fonctionnement de l'effet d'imaginaire dans le *RS* : à la fois embrayeur d'imaginaire (île => volcan/isotopie du froid) mais aussi amplificateur d'imaginaire (l'intensité de l'imaginaire géographique monte en puissance à partir de la description de Vezzano pour culminer avec celle du Tängri et du Farghestan).

Il est alors possible d'identifier un certain nombre de procédés qui assurent au romancier, d'une part, le dialogue du récit avec lui-même et avec d'autres œuvres, et, d'autre part, la mise en place et le développement

84 - *Ibidem*. Est-ce un écho ici à *L'Île mystérieuse* de Jules Verne ?
85 - *Ibid.*, p. 145 et 150.
86 - *Ibid.*, p. 145 et 150-151.

de l'imaginaire géographique au sein de sa fiction. En dehors du concept d'opérateur d'intertextualité, décrit notamment par Philippe Hamon[87], les autres procédés n'ont jamais été, *a priori*, soit identifiés, soit clairement définis. Voici quel sens nous leur donnons alors dans le cadre de cet essai. Précisons que ces définitions n'ont aucun caractère définitif et que leur présentation à travers une métaphore explicite (la téléphonie mobile) a simplement pour but de faciliter la lecture et la compréhension des différentes analyses réalisées dans cet essai.

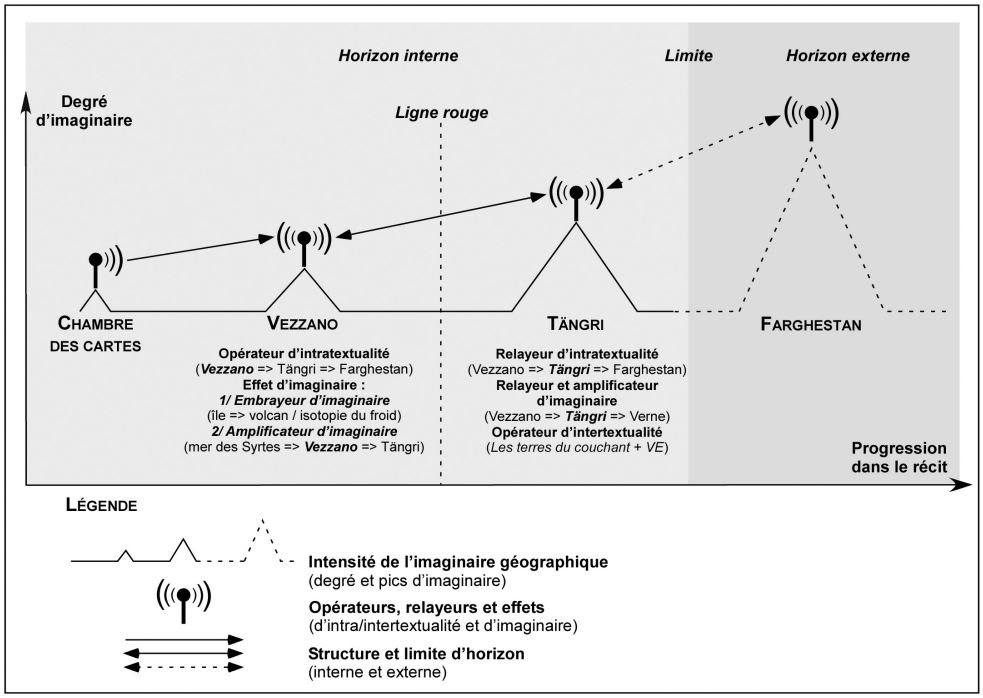
Nous entendons ainsi par opérateurs d'inter et d'intratextualité les procédés par lesquels un romancier établit des liens directs ou indirects, explicites ou implicites, soit avec d'autres œuvres de fiction (intertextualité), soit au sein même de la fiction considérée (intratextualité). Ces opérateurs peuvent recouvrir différentes formes : citation directe (d'un extrait, d'un titre, d'un romancier), descriptions, paysages, intrigues similaires, personnages et noms de personnages semblables, etc. C'est par l'intermédiaire de ces opérateurs que le roman dialogue soit avec lui-même, soit avec d'autres récits de fiction.

Tels les supports de téléphonie mobile, ces opérateurs disposent de relais : les relayeurs d'inter et d'intratextualité ont dès lors pour fonction, comme leur nom l'indique, de relayer tout au long de la fiction les relations inter et intratextuelles mises en place par les opérateurs éponymes. Sans quoi le dialogue pourrait être faible, limité (dans l'espace et dans le temps), voire interrompu. Dans le cadre de notre métaphore, nous pouvons distinguer par conséquent le *topos* du relais (son emplacement exact dans le texte) et sa *chôra* (l'effet produit, le dialogue assuré).

Ces opérateurs et relayeurs d'inter et d'intratextualité inscrivent notamment dans la fiction des effets d'imaginaire (par opposition aux effets de réel analysés par Roland Barthes[88]) qui s'individualisent au sein du récit par l'étrangeté, le caractère inattendu de leur prédication (Vezzano, Tängri, Farghestan). Ces effets d'imaginaire, composés d'embrayeurs, de relayeurs et d'amplificateurs d'imaginaire, participent à la montée en puissance de l'imaginaire géographique (doc. 5), au décrochage que la fiction réalise avec sa géographie référentielle (qui peut être située soit à l'extérieur du roman, dans le monde réel, soit

87 - Hamon Philippe, « Clausules », *Poétique*, n° 24, 1975, p. 501. Voir également, du même auteur, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 2005, p. 48 et suivantes.
88 - Barthes Roland, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, n° 1, 1968, p. 84-89.

à l'intérieur, si elle est inscrite au sein même de la fiction parce que celle-ci procède justement d'une stratégie de brouillage référentiel qui met en scène des espaces dits « délocalisés »)[89].



Document 5 : Structure et limite d'horizon dans le *RS*

Métaphore métonymique et effet de voisinage : dire et écrire le Farghestan

Le Farghestan correspond par conséquent à l'horizon externe du narrateur. Or il est intéressant de remarquer que la description qui en est faite procède, comme nous le verrons par la suite avec Proust, d'une métaphore désormais à fondement métonymique[90] :

89 - Si nous filons notre métaphore s'inspirant de la téléphonie mobile, nous pouvons associer ces effets d'imaginaire à l'ubiquité géographique réalisée par un appel avec un téléphone : je suis à la fois ici par mon *topos*, mais aussi ailleurs par ma *chôra*. Tel est le principe de l'effet d'imaginaire : nous transporter au-delà du texte, de la description, de l'horizon qui se profile devant nous.

90 - La métaphore à fondement métonymique, ou métaphore diégétique, est un cas particulier de la métaphore. Gérard Genette l'a étudiée plus spécifiquement au sein de la *Recherche*,

> On sait peu de choses sur le Farghestan, **par-delà la mer des Syrtes**. Les invasions qui l'ont **balayé** de façon presque continue depuis les temps antiques – en dernier lieu l'invasion mongole – font de sa population un **sable mouvant**, où **chaque vague à peine formée s'est vue recouverte et effacée par une autre**, de sa civilisation une mosaïque barbare, où le raffinement extrême de l'Orient côtoie la sauvagerie des nomades. Sur cette **base mal raffermie**, la vie politique s'est développée à la manière de pulsations aussi brutales que déconcertantes : tantôt **le pays**, en proie aux dissensions, **s'affaisse sur lui-même et semble prêt à s'émietter** en clans féodaux opposés par des haines de race mortelles – tantôt une **vague mystique, née dans le creux de ses déserts**, fond ensemble toutes les passions pour faire un moment du Farghestan une torche aux mains d'un conquérant ambitieux.[91]

Le narrateur convoque ici un lexique s'appliquant aux espaces désertiques (cadre principal du roman) pour composer sa métaphore et décrire le Farghestan. Celle-ci repose sur une métonymie car on observe que, par effet de voisinage, les caractéristiques topographiques et climatiques du désert semblent avoir déteint sur la structure historique, politique et sociétale du Farghestan : « balayé[e] » par de multiples invasions, la population est comparée à « un sable mouvant, où chaque vague à peine formée s'est vue recouverte et effacée par une autre »[92]. Territoire instable, reposant sur une « base mal raffermie », « la vie politique s'est développée à la manière de pulsations aussi brutales que déconcertantes ». Le pays peut donc à tout moment « s'affaisse[r] sur lui-même », « s'émietter en clans féodaux », ou, submergé par « une vague mystique, née dans le creux de ses déserts, [fondre] ensemble toutes les passions pour faire un moment du Farghestan une torche aux mains d'un conquérant ambitieux ». En somme, le Farghestan est porté par une dynamique voisine de celle des paysages désertiques au sein desquels il évolue : nous avons ainsi affaire à une métaphore à fondement métonymique.

---

constatant que souvent les métaphores proustiennes reposent sur des relations de contiguïté spatiale, de voisinage, où « l'entourage [...] suggère la ressemblance ». Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 43. Pour plus de précisions, voir le chapitre V de la deuxième partie : « Synecdoques paysagères et métaphores métonymiques : l'espace au service de la rhétorique, la rhétorique pour dire l'espace ».

91 - Gracq Julien, *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, p. 12-13. Nous mettons en gras.

92 - Rappelons que « Syrte » désigne d'une part une ville de l'actuelle Libye, située sur la côte méditerranéenne, un golfe éponyme et, d'autre part, que les « syrtes » servent également à désigner des « sables mouvants » qui empêchent la navigation.

Il est intéressant de remarquer que nous retrouvons également ce type de métaphore métonymique dans *Les terres du couchant*, récit qui peut être considéré comme la suite du *RS* (l'horizon externe de ce dernier devenant par conséquent l'horizon interne du premier) :

> Allongé de tout mon long sur l'**herbe**, je regardais la Ville, son haut triangle de roc qui s'enlevait sur l'eau et y jetait sa **faucille** d'ombre, et soudain elle me parut très belle : sous l'averse **dorée**, plutôt qu'à une forteresse, elle faisait penser en ce moment à ces hauts lieux où chez les **peuples laboureurs**, le grand prêtre monte aux jours de solennité pour renouer l'alliance avec la **Terre** et remettre en mouvement la roue des **saisons**.[93]

Or cette métaphore à fondement métonymique rappelle très précisément (notamment dans l'association qui est réalisée) les exemples proustiens et hugoliens étudiés par Genette[94], et sur lesquels nous reviendrons en détail dans notre partie consacrée à la *Recherche*. Nous proposons ce rapprochement car il illustre efficacement cette stratégie descriptive qui consiste à créer un rapport de contiguïté entre le référé (la Ville) et le référant (la moisson) dans un récit qui, lui aussi, tend à associer également un homme à un lieu. La contiguïté spatiale, source de l'effet métonymique de la métaphore (qui, littéralement et étymologiquement, réalise ici un « transport » de proximité[95]), montre aussi comment les espaces gracquiens sont reliés, enchaînés dans des réseaux complexes que traduit et révèle la rhétorique.

La présentation et l'analyse de cette métaphore métonymique gracquienne relative au Farghestan permettent dès lors de mettre en évidence deux éléments importants. D'une part, la métaphore, parce qu'elle est ici métonymique, assure au niveau rhétorique un glissement sémantique des caractéristiques de l'espace physique fictionnel vers l'espace social (historique, politique et sociétal) fictionnel. C'est donc bien « la relation spatiale de contiguïté [qui] est la source des effets analogiques, métaphoriques »[96]. Nous avons affaire à la fois à un effet

93 - Gracq Julien, *Les terres du couchant*, *op. cit.*, p. 215.

94 - Genette Gérard, *Figures III*, *op. cit.*, p. 42 à 44 et p. 48, note 1. Voir également : Grimaud Michel, « Sur une métaphore métonymique hugolienne selon Jacques Lacan », *Littérature*, n° 29, 1978, p. 98-104.

95 - Étymologiquement, métaphore signifie « transport ». Rey Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 2214.

96 - Laclau Ernesto, « L'articulation du sens et les limites de la métaphore », *Archives de Philosophie*, n° 4, 2007, p. 600.

de lieu et de voisinage, qui participe au processus du syncrétisme (ou hybridation) géographique, lequel réalise une prédication qui conduit à un déterminisme géographique. Car au sein de ce vaste ensemble désertique émerge ce Farghestan dont les caractéristiques sociétales, politiques et historiques relèvent d'une structure, d'une organisation qui semble reproduire, par hybridation géographique, les caractéristiques topographiques et climatiques de l'espace physique à l'intérieur duquel ce territoire se développe. Le Farghestan cristallise l'instabilité des sables mouvants qui le portent. D'autre part, il est également intéressant de revenir sur la dernière phrase de la description, celle où Julien Gracq explique que parfois « une vague mystique, née dans le creux de ses déserts, fond ensemble toutes les passions pour faire un moment du Farghestan une torche aux mains d'un conquérant ambitieux ». Cette fusion des passions ne procède-t-elle pas du syncrétisme géographique ? Certes, il ne s'agit pas de raisonner par analogie mais de montrer comment l'espace est au cœur des différentes stratégies que développe le romancier, et comment ce dernier parvient à construire, au travers de sa fiction romanesque, une véritable géographie imaginaire.

C'est ainsi que les différents paysages décrits dans le *RS* procèdent d'un imaginaire géographique qui s'articule avec une puissante structure d'horizon. Pour Michel Collot trois

> [...] processus recoupent les caractéristiques dégagées dans la définition du paysage, et fondent la structure d'horizon de la perception visuelle :
> 1/ Une *sélection* qui « évite à l'esprit de se laisser submerger par une masse d'information qu'il ne pourrait traiter ou dont il ne saurait que faire. » [...] 2/ Une *anticipation* présomptive, qui permet de compléter les données lacunaires du message perceptif : « la vision, au lieu de se contenter de la partie visible, complète l'objet » [...] L'organisation perceptive ne se limite donc pas au matériau directement donné ; elle tient également compte des prolongements invisibles en lesquels elle reconnaît d'authentiques parties du visible. [...] 3/ Une *mise en relation* [où] chaque objet est perçu et interprété en fonction de son contexte, de son horizon.[97]

Or ces trois processus rejoignent les analyses que nous menons dans cet essai. En effet, une des traductions rhétoriques du processus de sélection est celui de la synecdoque paysagère, comme nous le détaillerons par la suite avec la *Recherche*. Appliqué aux lieux, le processus d'anticipation présomptive relève notamment de l'extrapolation et l'intrapolation

97 - Collot Michel, « Points de vue sur la perception des paysages », *L'Espace géographique*, tome 15, n° 3, 1986, p. 214. En italique dans le texte.

(géographiques) : « […] c'est ce qui assure la continuité de l'exploration perceptive, autorise le passage sans rupture d'un aspect à l'autre de l'objet ou du lieu […] »[98]. Quant au processus de mise en relation, il relève de la *chôra*, de cette logique du prédicat qui permet d'envisager le lieu, le paysage au-delà de son simple *topos*[99].

Ces processus agissent au sein du récit gracquien. La synecdoque paysagère (processus de sélection) fonctionne ainsi en réduisant le désert à une étendue de sable dont l'aridité, l'instabilité et la stérilité semblent participer également – et par métonymie – du fonctionnement du Farghestan : « Au-delà de ces étendues de joncs lugubres s'étendaient les sables du désert, plus stériles encore ; et au-delà – pareils à la mort qu'on traverse – derrière une brume de mirage, étincelaient les cimes auxquelles je ne pouvais plus refuser un nom »[100]. S'agissant de l'extrapolation et l'intrapolation géographiques (processus d'anticipation présomptive), elles reposent sur les effets et relayeurs d'imaginaire. Enfin, le processus de mise en relation, qui procède de la *chôra*, repose notamment sur les opérateurs et relayeurs d'intra/intertextualité (doc. 6).

Processus paysager	Processus géographique correspondant	Traduction dans le récit
Sélection	Synecdoque paysagère	Désert = sable (=> métaphore métonymique)
Anticipation	Extrapolation et intrapolation	Effets et relayeurs d'imaginaire
Mise en relation	*chôra*	Opérateurs et relayeurs d'intra/intertextualité

Document 6 : Correspondances entre les processus paysager et géographique et leur traduction dans le *RS*

Les descriptions réalisées dans le *RS* dévoilent donc des processus paysagers qui s'articulent avec des processus géographiques correspondant et dont la traduction dans le récit participe à la mise en place et au développement de l'imaginaire géographique. Un horizon interne et un horizon externe composent par conséquent une structure d'horizon dont l'écriture métaphorique brouille l'établissement d'une improbable géographie référentielle dans le monde du réel.

98 - *Ibidem*.

99 - « […] l'autre conception [du lieu] possible relève de la *chôra*. C'est la plus problématique, car elle est essentiellement relationnelle ». Berque Augustin, « 'Lieu 1' », *Espacetemps.net*. En ligne : http://www.espacestemps.net/document408.html.

100 - Gracq Julien, *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, p. 69.

Le Rivage des Syrtes, *roman-géographe et roman géographique*

Si la stratégie de brouillage référentiel sur laquelle repose le *RS* ne correspond pas exactement à celle que l'on retrouve avec les *VE*, nous considérons néanmoins que ce récit gracquien constitue un des ultimes représentants du roman géographique[101]. En effet nous retrouvons des caractéristiques communes entre les deux romans : une inversion chronotopique[102], la présence d'un puissant imaginaire géographique, l'exotisme des territoires décrits (notamment par l'imaginaire de la mer et des déserts), la mise en place d'une forme de merveilleux géographique, le recours à de très nombreuses métaphores, des héros qui font l'expérience de la limite, des figures symboliques de l'imaginaire géographique (le volcan), une toponymie fictive, etc.[103]

Dans le *RS* l'espace travaille particulièrement et la forme et le fond (toponymie inventée, rhétorique fortement métaphorique de l'attente, récit d'un voyage littéralement extraordinaire) et détermine le genre (roman géographique)[104]. Mais là où Jules Verne pouvait encore isoler dans ses *VE* un espace spécifique en investissant alors par la fiction des territoires jamais visités par les hommes (centre de la terre, pôles, fond des océans, cœur de l'Afrique, sources de l'Orénoque, etc.), Julien Gracq, ne pouvant désormais plus agir de même, procède en créant son propre espace géographique imaginaire – via le processus d'interpolation géographique – qu'il isole ainsi, comme Marcel Proust avec Combray et Balbec, par l'indétermination des espaces qui l'entoure (la frontière que constitue le Farghestan, *i.e.* l'horizon externe). Dans les deux cas nous assistons à un processus d'insularisation[105] où l'espace est

101 - Dupuy Lionel, « Les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne ou le roman géographique au XIX[e] siècle », *op. cit.*, p. 147.

102 - Le récit se déroule dans un ailleurs/maintenant et un ailleurs/autrefois qui procède directement du syncrétisme géographique (« maintenant » étant à prendre au sens de la période contemporaine de l'auteur).

103 - La dimension psychologique du récit, où Aldo témoigne régulièrement de ses pensées profondes, de ses interrogations, de ses craintes, de ses désirs, nous autorisera par la suite à parler plus exactement de roman psycho-géographique, comme nous le ferons dans la troisième partie consacrée notamment au chronochore de cette fiction.

104 - Notre analyse rejoint celle de Pierre Jourde : Jourde Pierre, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX[e] siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, *op. cit.*, p. 147.

105 - La figure emblématique étant celle de l'île chez Verne. Chez Gracq, la mer (des Syrtes) figure inversement cette île liquide, entourée de terres désolées et mouvantes, que le héros

décrit chez Verne par extrapolation géographique des informations dont dispose le romancier à propos des territoires situés à proximité, et par syncrétisme (ou hybridation) géographique chez Gracq qui, n'ayant pas à sa disposition d'informations précises sur ces espaces environnants (et pour cause, ceux-ci étant volontairement indéterminés), peut créer dès lors une géographie imaginaire faite d'influences multiples. Dans les deux cas nous avons affaire à une composition et/ou recomposition du réel, donc à un imaginaire géographique.

Ces différents éléments permettent de comprendre pourquoi le Farghestan est alors cet horizon externe, c'est-à-dire cet espace si difficile à délimiter, à décrire, à écrire. Compte tenu de la stratégie de brouillage référentiel retenue par Gracq, ce territoire doit revêtir un caractère flou, évanescent, mouvant comme les sables qui le portent et qui justifient que rhétoriquement il soit en définitive décrit par une métaphore métonymique : sur quoi s'appuyer en effet pour décrire un tel territoire qui ontologiquement est instable ? Autant l'horizon interne peut-il bénéficier des apports du syncrétisme géographique, autant l'horizon externe souffre-t-il justement de cette aridité ontologique inhérente à cette structure d'horizon sur laquelle tout le récit s'articule. Et si ce dernier est aussi métaphorique, c'est justement parce que la métaphore permet de fondre en un tout cohérent (donc ontologiquement plus stable) les éléments qui participent à composer la géographie imaginaire de la mer des Syrtes.

Roman-géographe, le RS est donc aussi un roman géographique qui entretient avec les *VE* une relation qui, cependant, ne se limite pas uniquement aux deux romans polaires verniens que nous avons relevés. Nous souhaiterions poser l'hypothèse ici que, peut-être, un des contes fantastiques de Jules Verne figure également parmi les sources que Julien Gracq a utilisées pour rédiger son récit.

De Frritt-Flacc *au* Rivages des Syrtes *: variations sur le syncrétisme géographique*

Julien Gracq a étudié la géographie, a été professeur d'Histoire-Géographie et reconnaît que sa formation universitaire a joué un rôle important dans l'écriture de ses romans[106]. Pour autant, quelles sont

va parcourir.

106 - Des études faites en l'hommage à Jules Verne, d'après Michel Murat. Murat Michel, *Julien Gracq. L'Enchanteur réticent*, Paris, José Corti, 2004, p. 333. Voir également : Tissier

les sources de sa création géographique dans le *RS* ? N'aurait-il pas été influencé par ce conte fantastique de Jules Verne, *Frritt-Flacc* (1884), où Verne montre comment la cupidité d'un médecin va le confronter à sa propre mort[107]. L'histoire se déroule la nuit, un volcan immense et étrange (« Le Vanglor ») domine la scène où l'auteur développe un dispositif géographique (et symbolique) qui procède d'un véritable syncrétisme géographique[108]. Pour Jean-Pierre Picot, la géographie pourrait d'ailleurs être une des clefs de compréhension de ce récit complexe : « Remarquons simplement que le syncrétisme géographique dont procède sa toponymie poétique (Bretagne, Russie, Europe centrale, Méditerranée), pourrait éventuellement ouvrir une piste »[109]. L'action principale se situe à « Luktrop », en « Volsinie » (toponymes inventés), un lieu et une région impossibles à situer sur une carte. Or qu'il s'agisse du récit gracquien ou du conte vernien, dans les deux cas nous avons affaire à un syncrétisme géographique qui brouille toutes les pistes qui pourraient déterminer une éventuelle géographie référentielle réelle. Les processus d'interpolation et de surimposition y sont illustrés et offrent à l'auteur des *VE* la possibilité d'une description qui résonne étrangement avec celles réalisées dans le *RS*. Nous retranscrivons ici les passages les plus emblématiques du conte vernien :

> Cette rafale mugissante courbe les arbres de la côte volsinienne et va se briser contre le flanc des montagnes de Crimma. Le long du littoral, de hautes roches sont incessamment rongées par les lames de cette vaste mer de la Mégalocride. Frritt !… Flacc !… Au fond du port se cache la petite ville de Luktrop. Quelques centaines de maisons, avec miradors verdâtres, qui les défendent tant bien que mal contre les vents du large. Quatre ou cinq rues montantes, plus ravines que rues, pavées de galets, souillées de scories que projettent les cônes éruptifs de l'arrière-plan. Le volcan n'est pas loin – le Vanglor. […]. De l'autre côté de la ville s'entassent quelques ruines de l'époque crimmérienne. Puis un faubourg d'aspect arabe, une casbah, à murs blancs, à toits ronds, à terrasses dévorées du soleil. […] Un clocher domine la ville, le clocher carré de Sainte-Philfilène, avec

Jean-Louis, « De l'esprit géographique dans l'œuvre de Julien Gracq », *op. cit.*, p. 50-59.

107 - Il faut en effet attendre qu'une troisième femme vienne frapper à la porte et proposer une somme d'argent convenable pour que le médecin accepte enfin de se lever et d'être conduit au chevet du mourant.

108 - Dupuy Lionel, « Variations sur l'imaginaire géographique dans quelques lieux verniens remarquables », *op. cit.*, p. 145-148.

109 - Picot Jean-Pierre, *Postface à Maître Zacharius et autres récits*, Paris, José Corti, 2000, p. 259. Jean-Pierre Picot n'émet ici que l'hypothèse du syncrétisme géographique sans l'approfondir et le détailler, ce que nous proposons donc de faire ici.

> cloches suspendues dans l'entrefend des murs, et que l'ouragan met quelquefois en branle. Mauvais signe. Alors, on a peur dans le pays. […] Telle est Luktrop. À l'entour, des habitations, des huttes misérables, éparses dans la campagne, au milieu des genêts et des bruyères, passim, comme en Bretagne. Mais on n'est pas en Bretagne. Est-on en France ? Je ne sais. En Europe ? Je l'ignore. En tout cas, ne cherchez pas Luktrop sur la carte, – même dans l'atlas de Stieler (chapitre I) […] La mer est blanche d'un blanc livide, – un blanc de deuil. Elle brasille en s'écrêtant à la ligne phosphorescente du ressac, qui semble verser des potées de vers luisants sur la grève. […] Tous deux remontent ainsi jusqu'au détour du chemin, entre les dunes vallonnées, dont les genêts et les joncs s'entrechoquent avec un cliquetis de baïonnettes. […] Tout à coup, le Vanglor détonne, secoué jusque dans les contreforts de sa base. Une gerbe de flammes fuligineuses monte jusqu'au zénith, trouant les nuages. Le docteur Trifulgas a été renversé d'un coup. (chapitre V) […] D'ailleurs, je le répète, ne cherchez pas cette ville sur la carte. Les meilleurs géographes n'ont pu se mettre d'accord sur sa situation en latitude – ni même en longitude (chapitre VII).

Bien que les deux personnages ne se ressemblent pas (Aldo et le D^r^ Trifulgas), ils franchissent néanmoins tous les deux une ligne de non-retour qui leur fait remonter le temps dans un paysage syncrétique qui les mène vers une mort annoncée. Ici aussi une mer immense (la Mégalocride) borde les rivages d'une petite ville (Luktrop), dominée par un volcan (le Vanglor) qui va entrer en éruption, préfigurant le drame qui va se nouer. Les paysages décrits rappellent ceux du *RS*, la mer est associée à la mort (« La mer est blanche d'un blanc livide, – un blanc de deuil ») et Verne explique que « [l'] on a peur dans le pays ». L'appel de la mort résonne à la porte du D^r^ Trifulgas par l'entremise de trois femmes qui n'en forment finalement qu'une – que l'on pense ici au rôle joué par Vanessa dans le *RS*. Dans les deux récits les joncs sont également associés à cette mort ambiante : « les genêts et les joncs s'entrechoquent avec un cliquetis de baïonnettes » (*FF*) ; « Au-delà de ces étendues de joncs lugubres s'étendaient les sables du désert, plus stériles encore ; et au-delà – pareils à la mort qu'on traverse […] » (*RS*). L'imaginaire géographique est le même, à la différence de l'ambiance, essentiellement fantastique dans le conte vernien. Or dans le *RS*, le passage qui s'apparente le plus à *FF* est celui justement où Aldo décrit son arrivée sur l'île de Vezzano[110] :

110 - « Le modèle géographique de Vezzano est fourni par l'île allemande Helgoland dans la mer du Nord. Célèbre par ses hautes falaises de craie, elle appartient à un tout autre système géologique que celui du bassin méditerranéen. L'univers romanesque affirme une fois encore

> Vezzano n'était qu'un îlot minuscule […] on le mentionnait surtout pour la singularité de ses rivages accores et de leurs falaises dressées en face des flèches à demi submergées des lagunes, qui pouvaient offrir un abri aux navires surpris par les brusques coups de vent de l'hiver du Sud (p. 141). […] Le nom troublant de Vezzano bruissait en moi comme un bruit de cloche qui passe dans le vent sur un désert ou sur la neige. […] leurs cris [des oiseaux] pareils à ceux d'une gorge coupée, aiguisant le vent comme un rasoir et se répercutant longuement dans l'écho dur des falaises, rendaient l'île à une solitude malveillante et hargneuse, la muraient plus encore que ses falaises sans accès (p. 144-145). […] L'île finissait devant nous par des précipices abrupts ; le vent de ce côté-là fouettait furieusement, et on entendait du bas des falaises monter les coups de bélier continus des vagues (p. 149).

Comparée à un « ange noir » (p. 199), Vanessa accompagne le narrateur dans cette excursion au sein de l'île de Vezzano. C'est elle qui l'incite à accomplir cet acte irréparable, le franchissement du point de non-retour qui conduira inexorablement le protagoniste vers la guerre et la mort. Un certain nombre d'éléments rapprochent ainsi le récit de Gracq et celui de Verne. Dans les deux cas nous avons affaire à une stratégie de brouillage référentiel qui repose sur les mêmes processus et conduit aux mêmes effets : une indétermination géographique et historique, un imaginaire géographique qui articule un océan, un désert et un volcan, un personnage qui franchit une ligne interdite (symbolique ou cartographique), une mort annoncée, et un récit allégorique, porté essentiellement par des métaphores, qui articule un horizon interne et un horizon externe. Ces deux exemples sont des variations sur le syncrétisme géographique et c'est la raison pour laquelle nous posons l'hypothèse que Gracq, peut-être, a été influencé par ce conte de Jules Verne lors de l'écriture du *Rivage des Syrtes*. Bien évidemment, il est toujours facile de procéder à des rapprochements entre deux œuvres, dès lors que des éléments semblent relier les récits. Mais comme nous savons quelle a été l'influence de l'œuvre de Jules Verne dans le parcours d'écrivain de Julien Gracq[111], nous nous autorisons alors ce rapprochement.

---

son autonomie et sa cohérence propre ». Gracq Julien, *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, note p. 1375-1376.

111 - « Il y a eu pour moi, Poe, quand j'avais douze ans – Stendhal, quand j'en avais quinze – Wagner, quand j'en avais dix-huit – Breton, quand j'en avais vingt-deux. Mes seuls véritables intercesseurs et éveilleurs. Et auparavant, pinçant une à une toutes ces cordes du bec grêle de son épinette avant qu'elles ne résonnent sous le marteau du piano-forte, il y a eu Jules Verne. Je le vénère, un peu filialement. Je supporte mal qu'on me dise du mal de lui. Ses défauts, son bâclage m'attendrissent. Je le vois toujours comme un bloc que le temps patine sans l'effriter. C'est mon primitif à moi. Et nul ne me donnera jamais honte de répéter que *Les Aventures du*

Roman-géographe par excellence, le *RS* s'inscrit de toute évidence dans le cadre du syncrétisme géographique. Or l'intérêt d'identifier cette stratégie de brouillage référentiel réside dans sa capacité à organiser deux espaces géographiques antagonistes, opposés, l'un relevant d'un horizon interne (la mer des Syrtes) et l'autre d'un horizon externe (le Farghestan). L'ensemble compose dès lors une structure d'horizon avec laquelle s'articule le récit qui met en scène un imaginaire géographique dont l'une des caractéristiques est celle d'offrir deux types de dialogue, l'un intratextuel, et l'autre intertextuel. Dans cette perspective, l'identification d'opérateurs et de relayeurs d'inter et d'intratextualité a permis également d'analyser l'inscription dans la fiction d'effets d'imaginaire à partir desquels le romancier développe des métaphores, à fondement soit oxymorique, soit métonymique. L'espace imaginaire est donc fondamentalement un système relationnel qui met en avant certains lieux, se réduisant parfois à des figures géographiques telles que le volcan, et pour lesquels l'auteur s'autorise des prédications certes inattendues, mais parfaitement compréhensibles dans la dynamique du récit.

De Jules Verne à Alejo Carpentier, du merveilleux géographique au réel merveilleux

Si les romans-géographes peuvent être appréhendés en partant des stratégies de brouillage référentiel mobilisées, ou encore sous l'angle du genre et du type d'imaginaire mis en scène, ces fictions doivent être également envisagées à partir des types de récit qu'elles portent. Parmi ces derniers figure notamment la catégorie du merveilleux, que nous avions étudiée chez Jules Verne en proposant le merveilleux géographique[112]. De son côté, Alejo Carpentier revendique l'écriture d'un réel merveilleux, catégorie travaillée, reconnue et instituée par la critique littéraire. Si ces deux catégories relèvent par conséquent de deux approches et ancrages différents dans les études littéraire et géographique, nous avons néanmoins affaire dans les deux cas à une variation sur le merveilleux, qui interroge le rapport au réel. C'est la raison pour laquelle nous souhaiterions montrer, d'une part, que chez

capitaine Hatteras sont un chef-d'œuvre ». « Entretien inédit. Julien Gracq », *op. cit.*, p. 21-22.

112 - Dupuy Lionel, *Jules Verne, la géographie et l'imaginaire. Aux sources d'un* Voyage extraordinaire : Le Superbe Orénoque, *op. cit.*, p. 52 et suivantes.

Verne le merveilleux est envisagé selon un paradigme essentiellement disjonctif, alors que chez Carpentier il est pensé selon un paradigme qui relie au lieu de séparer. D'autre part, si la question du genre et des stratégies de brouillage référentiel subsument la question de l'espace en littérature et dans les sciences humaines et sociales, nous verrons que celle des types de récit – qui permet notamment d'identifier la rhétorique spatiale principale du roman – subsume la question des rapports entre réel et imaginaire.

Du réel merveilleux…

Dans le prologue qui accompagne la publication de son livre *Le royaume de ce monde*, Alejo Carpentier pose les bases du réel merveilleux :

> […] le merveilleux advient de façon manifeste quand il surgit d'une altération inattendue de la réalité (le miracle), d'une révélation privilégiée de la réalité, d'un éclairage inhabituel ou particulièrement révélateur des richesses inaperçues de la réalité, d'une amplification des échelles et catégories de la réalité, perçues avec une intensité particulière en vertu d'une exaltation de l'esprit qui le mène à une sorte d'« état limite ». Pour commencer, la sensation de merveilleux présuppose une foi.[113]

Il y explique également que l'histoire métissée et complexe de l'Amérique caraïbe[114] joue un rôle important dans le développement de la littérature qui l'accompagne[115]. Pour Joël Fauchier, qui a consacré sa thèse doctorale en littérature comparée à la définition du réel merveilleux, si en Occident le fantastique succède en quelque

113 - Carpentier Alejo, *Le Royaume de ce monde*, Paris, Gallimard, 1980, prologue (traduction française de l'édition originale *El reino de este mundo*, 1949) : « […] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite". Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe ».

114 - Voir notamment : Campuzano Luisa, « Entre Norte y Sur : las Américas en "Los pasos perdidos" », *Revista de la Casa de las Américas* (« El Siglo de Alejo Carpentier »), n° 238, 2005, p. 13-20 ; Mateo Palmer Margarita, « El mito americano en "Los pasos perdidos" », *ibid.*, p. 21-26 ; Filho José Maria Rodrigues, « Representações literárias em fronteiras amazônicas : "Los pasos perdidos", de Alejo Carpentier, e "A Selva", de Ferreira de Castro », *Revista portuguesa de humanidades*, vol. 7, n° 1-2, 2003, p. 417-431.

115 - Sur les difficultés à définir le réel merveilleux, voir Scheel Charles W., *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 12-70.

sorte au merveilleux (la naissance du premier accompagnant le déclin du second), au contraire, dans cette région latino-américaine, le réel merveilleux apparaît comme « la rencontre *a priori* impossible entre ces deux catégories littéraires opposées que sont le fantastique et le merveilleux »[116]. Il distingue deux dimensions, deux visées à ce réel merveilleux. D'une part, la visée fantastique, qui relève de l'histoire violente de cette région portée par la figure du métis, « fruit du viol de l'Amérique et de l'Afrique par l'Europe »[117]. D'autre part, la visée « merveilleuse » de ce réel, qui repose avant tout sur le sens du sacré, l'importance du mythe, de la foi, l'intrusion du surnaturel dans un espace où la perception de la réalité ne procède pas du paradigme disjonctif occidental opposant réel et imaginaire :

> L'Amérique réclame sa place à l'intérieur de l'universelle unité des mythes, trop analysés en fonction exclusive de leurs racines sémitiques ou méditerranéennes [...] Il y a en Amérique une présence toujours vivante de mythes qui furent relégués, en Europe, depuis longtemps, dans les tiroirs poussiéreux de la rhétorique ou de l'érudition. En 1780, les Espagnols croyaient toujours au paradis de Manoa, au point de risquer leur vie pour atteindre le monde perdu, visité autrefois par Juan Martinez, mauvais gardien de la poudrière de Diego de Ordas [...]. C'est que l'Amérique alimente et conserve les mythes grâce à la fascination de sa nature vierge, aux proportions de son paysage, à sa constante « révélation des formes » – révélation qui frappa d'étonnement, il ne faut pas l'oublier, l'Espagne de la Conquête [...]. Il s'ensuit que la Gran Sabana – confondue avec l'Eldorado – fut toujours un excitant pour le don divinatoire des poètes, un fascinant astre lumineux pour ces autres poètes que furent les aventuriers capables de jouer leur vie sur la foi d'une légende. Et que l'on ne me dise pas que parler de l'Amérique vierge est un lieu commun d'une nouvelle rhétorique américaniste. Je me trouve à présent devant une nature que « je vois pour la première fois » [...][118]

Le paradigme du réel merveilleux dépasse donc le dualisme classique car a lieu en lui la fusion quasi continue du réel et de l'irréel, du visible et de l'invisible : le réel et le merveilleux ne sont pas présentés comme des opposés. Dans le réel merveilleux, le merveilleux est cette autre face de la réalité qui ne peut être cependant révélée qu'au cours d'un long cheminement initiatique :

---

116 - Fauchier Joël, *Le « réel merveilleux » chez Alejo Carpentier, René Depestre et Gabriel Garcia Marquez*, Thèse de Doctorat en Littérature Comparée, Université de la Réunion, 2002, p. 328.
117 - *Ibid.*, p. 329.
118 - Carpentier Alejo, *Chroniques*, Paris, Gallimard, 1983, p. 307-309.

> [le] paradis n'est pas renvoyé à un autre monde, mais pressenti comme faisant partie intégrante du monde ici-bas : il est « réel », et c'est cette perception qui fonde jusqu'à l'expression de « réel merveilleux ». L'unité du monde se poursuit dans l'écriture d'un temps cyclique, fondé sur la révélation de cycles de régénération, dont la première fonction est de faire réapparaître la cosmogonie primordiale, annihilant la terreur que la mort fait naître dans un temps linéaire et irréversible.[119]

Joël Fauchier souligne également le rôle de la poétisation du récit dans « la sublimation de l'étrange voire du fantastique »[120] : chez l'écrivain, le sentiment de merveilleux n'est pas un moment bref ou limité du récit, il l'accompagne au contraire au quotidien. En conclusion de sa thèse, il propose alors la définition suivante :

> Le « réel merveilleux », qui ne constitue pas un genre littéraire, s'identifie comme l'ensemble des textes écrits dans l'aire caraïbe dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle, dès lors que leurs auteurs témoignent de l'aspiration à donner une forme littéraire à un rapport au monde contradictoire, défini par les vicissitudes de l'histoire caraïbe comme par la mythologie qui se rapporte à cette région. Le « réel merveilleux » relève ainsi de deux genres littéraires d'ordinaires distincts, aux visées opposées : le fantastique et le merveilleux, cette double appartenance littéraire reflétant les contradictions qui caractérisent le rapport propre à l'aire caraïbe.[121]

... au merveilleux géographique : variations sur le merveilleux

Par le passé nous avons identifié et défini le merveilleux géographique, type de récit qui assure à l'écrivain le passage du réel vers l'imaginaire (et son retour). Nous l'avons étudié notamment au travers d'un roman, *Le Superbe Orénoque* (Jules Verne, 1898), qui a inspiré Alejo Carpentier dans l'écriture de *Los pasos perdidos*[122]. Il convient donc d'étudier d'une part

119 - Fauchier Joël, *Le « réel merveilleux » chez Alejo Carpentier, René Depestre et Gabriel Garcia Marquez*, *op. cit.*, p. 332.
120 - *Ibidem*.
121 - *Ibid.*, p. 333.
122 - Carpentier Alejo, *Le Partage des eaux*, Paris, Gallimard, 1976, 374 p. (traduction française de l'édition originale *Los pasos perdidos*, 1953). Cependant, le titre en français devrait être *Le Passage des eaux*, « Pasos » ne signifiant pas « Partage » en espagnol, mais bien « Pas » ou « Passage ». Plus précisément, le titre exact devrait être *Les pas perdus*, mais il est déjà pris par un recueil de poèmes d'André Breton (1924), avec qui Carpentier prend justement ses distances, critiquant son surréalisme qui ne serait qu'un merveilleux factice. Cette distinction est fondamentale pour notre propos car le titre français induit une discontinuité géographique

le réel merveilleux à l'aune du merveilleux géographique et, d'autre part, de voir quelle a pu être l'influence du récit vernien sur le roman de Carpentier[123].

Dans *LPP* Carpentier met donc en scène le réel merveilleux en relatant la remontée du fleuve Orénoque par un musicien à la recherche d'instruments de musique primitifs. Mais lors de son voyage, et au fur et à mesure que ce dernier s'enfonce dans la forêt vierge, il découvre un monde inconnu, extraordinaire, primitif qui va chambouler ses certitudes, ses croyances, son destin. La parenté avec le *SO* de Jules Verne est pour le moins très surprenante. En effet, dans les deux cas le romancier développe un récit spécifique dans le cadre d'une aventure où le héros principal – en quête d'identité – remonte le même fleuve Orénoque à la recherche d'une cité perdue. Dans les deux récits l'accès à la cité ne peut être réalisé qu'en remontant également un affluent (imaginaire) de l'Orénoque. Les descriptions réalisées sont d'ailleurs très proches :

> C'était le rio torrentueux et innavigable [le rio Torrida], obstrué de roches granitiques, impraticable aux falcas et même aux curiares. Il se déroulait en capricieux zigzags à travers la forêt, et c'était sa rive droite que suivait la petite troupe (*SO*, chapitre IX, seconde partie, p. 510).

S'en suivent des descriptions abondantes sur l'extraordinaire richesse de la faune et de la flore locales. De son côté, Carpentier décrit en ces termes son avatar du rio Torrida qui assure le passage tant attendu :

> Près de cet arbre se dressait un corridor voûté, si bas et si étroit qu'il me parut impossible d'y introduire la pirogue. Elle s'engagea néanmoins dans ce tunnel si resserré que ses plats-bords raclèrent durement un enchevêtrement de racines. Il fallait, avec les rames et les mains, écarter des obstacles et des barrières afin de poursuivre cette incroyable navigation au milieu des broussailles que l'eau recouvrait (*LPP*, p. 214).

L'auteur poursuit sa description en insistant sur le caractère également extraordinaire de la faune et de la flore que traverse ce

---

qui ne correspond pas exactement à la réalité du récit.

123 - Alejo Carpentier a lu Jules Verne et ce roman en particulier qu'il encense : Carpentier Alejo, « Julio Verne y el Orinoco », *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 23 avril 1952, p. 16. Voir également : Marinone Mónica, « ¿Exotismo… ? De Viajeros y el espacio americano », *Estudios de Teoría Literaria – Revista digital : artes, letras y humanidades*, n° 4, 2013. En ligne : http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/download/725/743.

« cours d'eau secret »[124] et qui assure, comme le rio Torrida, le passage vers un autre monde. C'est ainsi que ces affluents représentent hydrographiquement et symboliquement le merveilleux géographique (Verne) et le réel merveilleux (Carpentier), types de récits incarnés en outre par des personnages centraux, le Père Espérante dans le *SO* et l'Adelantado dans *LPP*[125].

Dans les deux romans le voyage dans l'espace se double d'un voyage dans le temps[126] : plus les héros s'enfoncent dans la forêt vierge, plus la nature se révèle extraordinaire, immense, à la fois splendide et inquiétante, dévoilant alors le côté merveilleux d'une réalité méconnue. Le mythe de l'El Dorado accompagne les protagonistes dans ces expéditions qui les emmènent vers un ailleurs/maintenant et un ailleurs/avant : celui de la Mission de Santa-Juana dans le récit vernien et celui de Santa Mónica de los Venados, dans le roman de Carpentier. Dans ces cités, fondées à chaque fois par un patriarche (le Père Espérante et l'Adelantado), intercesseur entre les différentes parties d'une même réalité complexe, une église trône au centre de ces modestes espaces urbanisés, symbole de la foi chrétienne et de la volonté d'introduire la religion auprès des habitants de ces régions reculées. Néanmoins, dans le roman de Carpentier, l'église est vite détruite (puis reconstruite) à la suite d'une inondation. L'eau a donc un rôle important dans les deux récits, à la fois dans sa dimension physique mais surtout symbolique et mythique. Or, au-delà du mythe classique et régional de l'El Dorado, c'est aussi toute la mythologie grecque qui accompagne ces deux romans, anabases des temps modernes :

---

124 - Carpentier Alejo, *Le Partage des eaux*, *op. cit.*, p. 216. Le narrateur explique d'ailleurs être victime d'un phénomène qui rappelle l'expérience vécue par Marcel dans l'atelier d'Elstir (*cf.* deuxième partie de cet essai) : « Au bout d'un certain temps de navigation sur ce cours d'eau secret, il se produisait un phénomène semblable à celui que connaissent les montagnards égarés dans les neiges : on perdait la notion de la verticalité, dans une sorte de désorientation, de chavirement de la vue. On ne savait plus ce qui appartenait à l'arbre et ce qui appartenait au reflet. On ne savait plus si la clarté venait d'en bas ou d'en haut, si le plafond était liquide ou si l'eau était chaussée ; si les meurtrières pratiquées dans le feuillage dru n'étaient pas des puits lumineux creusés dans le terrain inondé ». *Ibidem*.

125 - Au niveau rhétorique, c'est par ce dernier que la forêt vierge est personnifiée : « [...] la forêt vierge est venue à moi dans la personne de l'Adelantado ». Carpentier Alejo, *Le Partage des eaux*, *op. cit.*, p. 340.

126 - Vives Daniel, « La littérature hispano-américaine contemporaine : quelques lectures "réalistes-merveilleuses" des géographies d'origine », *Géographies imaginaires*, Villard Laurence (dir.), Rouen-Le Havre, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 162.

> Alejo Carpentier, soucieux d'affirmer une identité américaine après des siècles d'imitation et de littérature d'épigones (on aura reconnu le thème de nombre de ses essais et interviews), intègre, de façon discrète et souvent parodique, le fonds antique, « méditerranéen » dans une Méditerranée seconde, la Caraïbe, laquelle peut offrir nombre de réminiscences ou de coïncidences avec l'ancienne, comme ce Grec qui, avec l'Odyssée sous le bras, traverse *Le partage des eaux/ Los pasos perdidos*. Mais Carpentier a soin de préciser [dans la note finale] qu'il n'a rien inventé et que le personnage réel lisait en plus l'*Anabase* de Xénophon. Il illustre cette sorte d'émulation entre les deux mondes jusque dans des détails qui révèlent tout à la fois le « réel merveilleux » américain et une supériorité foncière, naturelle, du Nouveau Monde sur l'ancien.[127]

Comme nous pouvons le constater, le récit de Carpentier procède d'une forme de syncrétisme mythique et mystique qu'il cristallise au sein du village de Santa Mónica de los Venados. Dans la note finale qu'il joint à son récit, il explique qu'à l'époque de l'écriture de son roman les connaissances relatives à cette partie du Haut Orénoque sont encore très limitées et parcellaires, guère plus précises que celles dont disposait Verne à l'époque de la rédaction du *SO*, en 1893-1894[128]. Il en profite également pour indiquer la géographie référentielle à partir de laquelle son récit est construit, correspondant exactement à celle que convoque Jules Verne avec le *SO*. L'installation de la Mission de Santa-Juana est néanmoins réalisée plus en amont du fleuve que ne l'est celle de Santa Mónica de los Venados. Enfin, au terme de ce long voyage initiatique, une géographie des temps premiers, du début de la création (un véritable jardin d'Éden) se dévoile aux héros :

> Cette remontée du temps se fait d'ailleurs par une remontée du fleuve à contre-courant, si bien que remonter le fleuve conduit non seulement aux lieux des origines [...] mais encore au temps des origines. Et dans *Le Partage des eaux*, le retour en arrière auquel procède le narrateur intradiégétique n'engage pas seulement une expérience individuelle. En remontant le temps jusqu'aux premiers âges cosmogoniques, ce personnage procède à un retour en arrière collectif, qui régénère l'humanité.[129]

---

127 - Pageaux Daniel-Henri, « Permanence et métamorphoses de la culture classique du nouveau monde », *Revue de littérature comparée*, n° 344, 2002, p. 409.

128 - Carpentier Alejo, *Le Partage des eaux*, *op. cit.*, p. 373-374.

129 - Fauchier Joël, *Le « réel merveilleux » chez Alejo Carpentier, René Depestre et Gabriel Garcia Marquez*, *op. cit.*, p. 232. Nous avons donc affaire plus spécifiquement à un roman initiatico-géographique, appellation que nous reprendrons par la suite dans la partie consacrée au chronochore de cette fiction.

Le même processus est à l'œuvre dans le récit vernien où le narrateur procède également à un retour en arrière en décrivant la création de la Mission de Santa-Juana[130]. La démesure, le grandiose sont au cœur des deux récits, exprimés au travers d'une rhétorique très souvent hyperbolique et métaphorique. Un monde des origines s'ouvre aux héros, où l'homme (*i.e.* le patriarche), en héros-démiurge, participe à la transformation du chaos en cosmos en créant ces lieux hors du temps et de l'espace conventionnels. Or cette répétition des mythes fondateurs se déroule dans un espace où le sacré se manifeste partout[131].

Voici ainsi énumérés les principaux points communs que nous pouvons établir entre les deux récits[132]. Pour autant il est possible de relever quelques orientations différentes. Si, dans *LPP*, le héros remonte lui aussi l'Orénoque, ce n'est pas pour en découvrir les sources (à l'image du groupe de géographes dans le *SO*). Autre point important, là où les vertus civilisatrices de la morale chrétienne et de la colonisation sont érigées au rang de modèle dans le récit vernien (l'église trône au milieu du village dont elle constitue un des édifices les plus solides), à l'inverse, dans *LPP* le narrateur regrette que cette même religion chrétienne ait pu pénétrer si loin dans le cours supérieur de l'Orénoque. Mais la différence fondamentale entre les deux romans concerne la géographie référentielle sur laquelle ils sont construits et le rapport qu'ils entretiennent avec celle-ci. Quand Verne écrit la série des *VE*, il s'emploie à décrire de façon systématique les angles morts de la connaissance géographique de son époque. La dynamique du récit vernien repose dès lors sur la description de ces lieux inconnus, lointains, encore inaccessibles, quand ceux décrits dans *LPP* sont tous rattachables à une géographie référentielle que s'emploie d'ailleurs à préciser le romancier dans sa note finale. Les effets du brouillage référentiel ne sont donc pas les mêmes – les approches du réel étant différentes –, et c'est en ce sens que les fonctions assignées au merveilleux géographique et au réel merveilleux ne sont pas identiques.

130 - Pour une analyse détaillée de la mission de Santa-Juana (*SO*) : Dupuy Lionel, *Aux sources d'un* Voyage extraordinaire *:* Le Superbe Orénoque *de Jules Verne (1898)*, *op. cit.*, p. 106 et suivantes.

131 - Vives Daniel, « La littérature hispano-américaine contemporaine : quelques lectures « réalistes-merveilleuses » des géographies d'origine », *op. cit.*, p. 162.

132 - Nous complétons les rapprochements également réalisés par Walter James Miller dans l'édition anglaise du *Superbe Orénoque* : Miller James Walter, *The Mighty Orinoco*, Middletown, Wesleayn University Press, 2002, p. 393.

L'extrapolation géographique assure à Verne l'écriture de ces lieux non encore cartographiés et décrits : le récit s'appuie sur le merveilleux géographique qui permet ce déplacement du réel vers l'imaginaire géographique[133]. Inversement, les lieux où se situe l'action de *LPP* sont tous cartographiés et déjà décrits quand l'auteur rédige son texte. Et les indications apportées dans sa note finale prouvent que son roman relève d'un évident processus de transnomination, reposant notamment sur le principe de la métaphorisation géographique. La mise en scène du réel merveilleux assure par conséquent au romancier la description d'un lieu connu mais autrement prédiqué. Là où verne « extraordinarise » un espace géographique lointain et inconnu, Carpentier s'ingénie à révéler l'histoire extraordinaire de l'espace latino-américain en investissant un lieu qu'il va abondamment prédiquer[134]. Dans les deux romans, l'inflation prédicative, qui confine à la saturation dans *LPP*, fait de ces lieux de véritables haut lieux.

La question du mythe éclaire aussi les points de divergence entre les deux romans. Chez Verne, la fondation de la mission de Santa-Juana procède d'un discours géographique possibiliste et s'inscrit dans le mythe du progrès. Le temps y est appréhendé suivant une approche linéaire. Inversement, le héros de *LPP* fuit le progrès occidental pour rejoindre une micro-société où le temps s'est arrêté à des époques très reculées. Il s'agit d'un temps cyclique, celui du mythe de l'éternel retour qui accompagne les sociétés archaïques. Dans les deux cas nous avons affaire à une vision idéalisée de la nature, mais appréhendée selon des angles totalement opposés.

Enfin, une autre différence fondamentale oppose les deux romans : dans le récit vernien la mission de Santa-Juana est cartographiée, parfaitement repérée à la fin de l'aventure, donc désormais facile à

133 - Par exemple, dans *Voyage au centre de la Terre*, ce merveilleux géographique prend la forme de la cheminée d'un volcan éteint (le Sneffels, en Islande), puis d'une mer intérieure que les héros vont parcourir. Parfois le merveilleux peut se manifester au travers d'une technologie avancée grâce à laquelle le voyage peut se dérouler dans des régions extraordinaires : le Nautilus dans *Vingt mille lieues sous les mers* permet de visiter les fonds sous-marins, l'Albatros dans *Robur-le-Conquérant* assure une locomotion aérienne pourtant impossible à l'époque, le Victoria la traversée en aérostation de l'Afrique dans *Cinq semaines en ballon*, etc.

134 - « Santa Mónica de los Venados est peut-être ce qu'a été Santa Elena de Uairén, aux premiers jours de sa fondation, quand la façon la plus facile d'accéder à la ville à ses débuts était une montée de sept jours, en venant du Brésil, par la gorge d'un torrent tumultueux ». Carpentier Alejo, *Le Partage des eaux*, *op. cit.*, note finale p. 374.

rejoindre. Elle entre progressivement dans la modernité. À l'inverse, dans le récit de Carpentier, le narrateur comprend que son retour à Santa Mónica de los Venados est impossible : celle-ci n'existe toujours pas sur les cartes. De plus, le passage est submergé par les eaux, et il lui est impossible de retrouver la porte d'entrée vers cet autre monde, notamment la marque des trois V. Le récit n'est donc pas celui d'un *partage des eaux*, mais bien celui d'un *passage des eaux* doublé des *pas perdus* par le héros qui doit rejoindre finalement une modernité à laquelle il ne tient plus. L'expérience géographique et humaine vécue par le narrateur de *LPP* est celle de la limite, celle d'une continuité qui se transforme en discontinuité géographique (alors qu'inversement, dans le *SO* la discontinuité se transforme en continuité géographique). Mais cette dernière n'est qu'apparente : le roman se termine en effet en expliquant que la baisse du niveau du fleuve permet de retrouver finalement le signe gravé sur l'écorce. Tout n'est donc qu'une question de temps, mais d'un temps cyclique et spatialisé.

Si les trames géographiques des deux romans se rejoignent, les trames narratives diffèrent ainsi sur certains points. Les deux romanciers ont essayé de traduire l'extraordinaire et la complexité d'un lieu, que ce soit dans sa géographie ou dans son histoire, en s'emparant des mêmes sources, en convoquant le même mythe de l'El Dorado, en exagérant volontairement l'exotisme des espaces parcourus et en décrivant à chaque fois un lieu qui réconcilie l'homme et la terre[135]. Mais les visées du merveilleux géographique et du réel merveilleux demeurent néanmoins différentes. Le merveilleux vernien n'entretient avec le fantastique que de très rares relations quand ce dernier constitue un des deux principaux piliers du merveilleux chez Carpentier. Cela n'empêche pas pour autant l'auteur d'avoir été influencé par le récit vernien et sa composition spécifique. Dans les deux romans la trame géographique est la même et sert de support à l'évocation d'une autre relation avec le réel. Entre Verne et Carpentier ce ne sont pas tant les cinquante années qui séparent l'écriture et la publication des romans qui configurent des histoires différentes : c'est avant tout le lieu d'origine et d'écriture qui conduit à des prédications différentes. Telle est aussi l'expérience des lieux.

135 - S'agissant des romans qui relèvent du réel merveilleux, Joël Fauchier considère que dans ces derniers « il s'agit bien de créer un espace merveilleux qui réconcilie l'Homme avec la Terre ». Cette remarque s'applique également aux *VE* de Jules Verne. Fauchier Joël, *Le « réel merveilleux » chez Alejo Carpentier, René Depestre et Gabriel Garcia Marquez*, *op. cit.*, p. 199.

Conclusion

Au terme de cette première partie, nous avons identifié et analysé les relations qui se développent entre les pôles formés par le Sujet, le Récit et le Lieu, dans le cadre du triangle formé par le modèle théorique proposé dans cet essai et présenté dans l'Introduction générale. L'établissement et l'enrichissement de la typologie des stratégies de brouillage référentiel, à partir desquelles les fictions peuvent recomposer l'espace géographique, nous ont permis de dévoiler l'existence du syncrétisme géographique, qui relève d'un double processus d'interpolation et de surimposition. Si ces différentes stratégies participent à l'identification du genre auquel certains romans peuvent se rattacher, il faut préciser bien sûr que ni ces stratégies ni les genres ne constituent une typologie fixiste, rigide, mais les cadres à l'intérieur desquels nous pouvons étudier les relations qu'un romancier (*i.e.* le Sujet) entretient avec son récit.

Figure de proue de ce syncrétisme géographique, le *RS* met en œuvre une puissante structure d'horizon, composée d'un horizon interne et d'un horizon externe, avec laquelle s'articule l'imaginaire géographique. Ce dernier met notamment en scène le dialogue de l'œuvre avec d'autres œuvres (intertextualité), mais aussi avec l'œuvre elle-même (intratextualité), via des opérateurs d'intra et d'intertextualité qui inscrivent et produisent dans le récit des effets d'imaginaire. Ces derniers sont portés par des métaphores à fondement soit oxymorique soit métonymique, sur lesquelles nous reviendrons en détail dans cette deuxième partie. Certains lieux sont alors prédiqués suivant des logiques inattendues mais compréhensibles au regard de la dynamique du récit.

Avec le *SO* et *LPP*, nous avons analysé deux types de récits qui, s'ils reposent sur les mêmes trames géographiques, ne se recoupent pas sur les trames narratives : le merveilleux géographique et le réel merveilleux révèlent les relations qui s'organisent entre le récit et le lieu et à partir desquelles il est possible d'identifier la rhétorique spatiale principale développée dans le roman. Si le merveilleux de Carpentier n'a pas la même visée et les mêmes fondements que le merveilleux de Jules Verne, il n'en permet pas moins de voir comment le romancier dit et écrit l'espace, comment il prédique les lieux, et quel rôle joue la métaphore dans cette prédication.

Les relations qui s'établissent entre le sujet et le lieu permettent d'identifier le type d'imaginaire qui est mis en scène dans le roman. S'il

s'agit bien évidemment d'un imaginaire géographique, celui-ci s'enrichit parfois d'un imaginaire historique (*RS*) ou encore d'un imaginaire mythique (*LPP*), de sorte que l'espace se double aussi de l'épaisseur du temps, de cette dimension sans laquelle le récit et les lieux seraient vidés d'une grande partie de leur sens.

Toutefois ces différentes analyses, pour nécessaires qu'elles soient, ne renseignent pas sur les dynamiques qui partent de chacun de ces pôles et qui convergent en un foyer central, lequel constitue pour nous le cœur du roman-géographe. Tel est l'objet de cette deuxième partie où l'œuvre retenue, véritable monument littéraire, illustre à notre sens de manière efficace le fonctionnement et la complexité de l'imaginaire géographique dans un roman-géographe.

Deuxième partie

Deuxième partie

À la recherche du temps perdu : récit et analyse d'un maillon d'une chaîne trajective

Dans cette deuxième partie, après nous être intéressé aux relations qui s'établissent entre le Sujet, le Récit et le Lieu dans deux romans-géographes, ainsi qu'aux différentes stratégies de brouillage référentiel sur lesquelles les récits fictifs s'appuient pour développer un imaginaire géographique, nous focaliserons notre analyse sur un cycle romanesque complet dont le titre générique semble laisser pourtant peu de place à la question de l'espace : *À la recherche du temps perdu*. Or l'œuvre dense et complexe de Marcel Proust offre au géographe un terrain d'étude d'une richesse extraordinaire. Car le cycle proustien débute sur un prédicat – et une trajection – qui accompagne toute la *Recherche* : celui d'une discontinuité géographique, où l'espace est pensé en termes de séparation, d'opposition. La figure emblématique est celle de Combray et de ses deux « côtés ». Cependant, la clef de l'œuvre, que l'on peut entr'apercevoir en analysant certains signes spécifiques, et notamment par l'intermédiaire d'une rhétorique métaphorique qui relie des univers *a priori* éloignés, dévoile ce que le narrateur appelle les « transversales ». Le passage d'un prédicat initial à un nouveau prédicat engendre par conséquent une véritable chorésie, de sorte que la relation initiale entre le Sujet, le Récit et le Lieu se trouve modifiée par la mise en place de ce nouveau prédicat. La situation initiale est alors réinterprétée par la situation finale, le tout constituant le maillon d'une chaîne trajective.

Cette étude approfondie nous permettra de travailler plus spécifiquement sur le cœur du roman-géographe, ce foyer qui révèle les processus de chorésie et de trajection qui se développent à partir du lieu

central du roman (*i.e.* la logique du prédicat), de l'autonomie du sujet (*i.e.* le héros principal/interprète) et de la dynamique du récit. Nous constaterons ainsi l'existence d'une trajectivité (romanesque, fictive) qui, avec la trajection et la chorésie, constitue ce que nous appellerons le chronochore du roman-géographe.

Les romans-géographes procèdent d'un imaginaire géographique dont la complexité peut être appréhendée par le biais de la rhétorique, et notamment par les différentes métaphores géographiques que le romancier développe tout au long de son cycle. Celles-ci, complétées par d'autres figures de style, assurent à Proust l'écriture d'un espace qui ne relève pas toujours du prédicat initial, celui d'un espace discontinu. Car la métaphore joue un rôle essentiel à la fois au niveau cognitif et créatif : « [...] elle est le processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir que certaines fictions comportent de redécrire la réalité »[1]. Si la rhétorique, et notamment la métaphore, permet de dire et d'écrire autrement l'espace, la géographie et l'imaginaire, inversement nous tenterons de démontrer que l'espace – en tant que système relationnel – peut aussi servir la rhétorique.

Nous analyserons également de quelle façon les métaphores assurent, une fois de plus, le dialogue de l'œuvre avec elle-même (intratextualité) et, bien que décliné suivant un registre différent de celui observé dans le *RS*, nous conclurons en mettant en évidence comment la *Recherche* repose aussi sur le syncrétisme géographique.

Retour sur le concept de trajection

Augustin Berque a développé le concept de trajection qui s'inscrit dans le cadre d'une réflexion plus globale portant sur l'établissement d'une mésologie qu'il définit comme l'étude des milieux, en particulier de l'écoumène[2]. Or ce concept offre aussi des possibilités très riches d'interprétation et d'analyse du cycle proustien. Rappelons tout d'abord à quoi correspond la trajection :

1 - Ricœur Paul, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 11.

2 - « Mésologie », *Glossaire de mésologie*, *op. cit.*, p. 25. Voir également, du même auteur : *Poétique de la Terre. Histoire naturelle et histoire humaine, essai de Mésologie*, Paris, Belin, 2014, 237 p. ; « Perception de l'espace, ou milieu perceptif ? », *L'Espace Géographique*, n° 2, tome 45, 2016, p. 168-181 ; « La relation perceptive en mésologie : du cercle fonctionnel d'Uexküll à la trajection paysagère », *Revue du MAUSS*, vol. 1, n° 47, 2016, p. 87-104.

> La trajection est […] un mouvement perpétuel et cumulatif de subjectivation de l'objet et d'objectivation du sujet. Les choses existent en fonction de la manière dont nous les saisissons par les sens, par la pensée, par les mots, par l'action. Le sujet (S) est l'en-soi des choses en tant qu'objet et le prédicat (P) est la manière dont la chose nous apparaît du fait de cette prise. J'insère donc dans la proposition logique « S est P » un locuteur quelconque (un sujet au sens existentiel, qui peut être une espèce ou une personne) qui émet la prédication et, ce faisant, interprète le sujet en tant qu'un certain prédicat (soit S/P, c'est-à-dire « S en tant que P »). Au lieu d'avoir une binarité abstraite « S-P », nous avons donc une ternarité concrète « S-I-P » (où I est l'interprète). Selon cette logique, les choses auraient toujours pu être autrement qu'elles ne sont ; mais elles sont ce qu'elles sont (S/P) en fonction de l'histoire d'un certain milieu – toujours singulière, puisqu'il s'agit de la leur.[3]

La formation de ce concept tire une partie de ses origines du « trajet anthropologique » qu'utilise Gilbert Durand pour définir l'imaginaire : « […] *c'est-à-dire l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social* »[4]. Appliqués à la perspective qui est la nôtre, trajection et imaginaire se rejoignent et organisent une relation dynamique qui s'opère à double sens entre un sujet autonome et pensant (« l'interprète »), un lieu (appréhendé selon la trajection S/P) et un récit (qui décrit, dans la *Recherche*, la chaîne trajective (S-I-P)/P'). Or cette relation (S-I-P)/P' constitue le premier maillon d'une chaîne trajective où le prédicat initial (P) est – par chorésie – remplacé par un nouveau prédicat (P')[5]. Si cette nouvelle prédication peut être assumée par un nouvel interprète (I'), nous verrons avec la *Recherche* que l'interprète peut aussi rester le même (donc I)[6].

---

3 - Berque Augustin, *Entretien de Thierry Paquot avec Augustin Berque à propos de son ouvrage* Histoire naturelle et histoire humaine (Paris, Belin, 2014, 237 p.). 2015. En ligne : https://sniadecki.wordpress.com/2015/05/05/berque-histoire.

4 - Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 38. En italique dans le texte. Sur l'origine du concept, voir : Berque Augustin, « De traduction en trajection aux trois jardins du Tôkaian », *op. cit.*, p. 3.

5 - Berque Augustin, « De traduction en trajection aux trois jardins du Tôkaian », *op. cit.*, p. 8.

6 - Comme nous le verrons par la suite, la question est légèrement plus complexe : si Marcel, le héros principal (donc « I ») est celui qui réinterprétera à la fin de la *Recherche* la relation initiale S/P (donc (S-I-P)/P'), le changement de prédicat s'opère aussi grâce à sa rencontre d'un autre interprète de la réalité (Elstir, le peintre, donc « I' »).

Sujet (S) ⇔ Interprète (I)
Lieu (L) ⇔ Relation S-I-P
Récit (R) ⇔ Chaîne trajective (S-I-P)/P'

Document 7 : Correspondances
entre les relations S-L-R et S-I-P

L'imaginaire géographique proustien des deux « côtés » ou le prédicat initial de la relation S-I-P

L'un des passages emblématiques de la *Recherche* est celui où le narrateur décrit sa représentation de l'organisation de l'espace autour de Combray, ce lieu qui constitue le centre de gravité de tout le cycle proustien :

> Car il y avait autour de Combray deux « côtés » pour les promenades, et si opposés qu'on ne sortait pas en effet de chez nous par la même porte, quand on voulait aller d'un côté ou de l'autre : le côté de Méséglise-la-Vineuse, qu'on appelait aussi le côté de chez Swann parce qu'on passait devant la propriété de M. Swann pour aller par là, et le côté de Guermantes. De Méséglise-la-Vineuse, à vrai dire, je n'ai jamais connu que le « côté » et des gens étrangers qui venaient le dimanche se promener à Combray, des gens que, cette fois, ma tante elle-même et nous tous ne « connaissions point » et qu'à ce signe on tenait pour « des gens qui seront venus de Méséglise ». Quant à Guermantes je devais un jour en connaître davantage, mais bien plus tard seulement ; et pendant toute mon adolescence, si Méséglise était pour moi quelque chose d'inaccessible comme l'horizon, dérobé à la vue, si loin qu'on allât, par les plis d'un terrain qui ne ressemblait déjà plus à celui de Combray, Guermantes, lui, ne m'est apparu que comme le terme plutôt idéal que réel de son propre « côté », une sorte d'expression géographique abstraite comme la ligne de l'équateur, comme le pôle, comme l'orient. Alors, « prendre par Guermantes » pour aller à Méséglise, ou le contraire, m'eût semblé une expression aussi dénuée de sens que prendre par l'est pour aller à l'ouest. Comme mon père parlait toujours du côté de Méséglise comme de la plus belle vue de la plaine qu'il connût et du côté de Guermantes comme du type de paysage de rivière, je leur donnais, en les concevant ainsi comme deux entités, cette cohésion, cette unité qui n'appartiennent qu'aux créations de notre esprit ; la moindre parcelle de chacun d'eux me semblait précieuse et manifester leur excellence particulière, tandis qu'à côté d'eux, avant qu'on fût arrivé sur le sol sacré de l'un ou de l'autre, les chemins purement matériels au milieu desquels ils étaient posés comme l'idéal de la vue de plaine et l'idéal du paysage de rivière, ne valaient pas plus la peine d'être regardés que par le spectateur épris d'art dramatique les petites rues qui avoisinent un théâtre. Mais surtout je mettais entre eux, bien plus

> que leurs distances kilométriques la distance qu'il y avait entre les deux parties de mon cerveau où je pensais à eux, une de ces distances dans l'esprit qui ne font pas qu'éloigner, qui séparent et mettent dans un autre plan. Et cette démarcation était rendue plus absolue encore parce que cette habitude que nous avions de n'aller jamais vers les deux côtés un même jour, dans une seule promenade, mais une fois du côté de Méséglise, une fois du côté de Guermantes, les enfermait pour ainsi dire loin l'un de l'autre, inconnaissables l'un à l'autre, dans les vases clos et sans communication entre eux, d'après-midi différents (*CS*, 211-213).

Ce passage célèbre de la *Recherche*, restitué dans son intégralité compte tenu de son importance, illustre le processus d'imaginaire géographique que le narrateur, Marcel, applique à Combray et ses alentours, ce (haut) lieu à partir duquel gravite toute l'œuvre. Bien évidemment, l'espace n'est discontinu que dans son esprit : notre analyse diffère en ce sens de celle réalisée par Jean-Christophe Gay pour qui toute la *Recherche* relève de ce prédicat où l'espace est discontinu[7]. Car il ne s'agit là que du prédicat *initial*, l'ensemble de l'œuvre décrivant comment Marcel réalise, petit à petit, qu'un autre prédicat peut s'appliquer à l'espace, aux paysages et aux personnes qu'il côtoie. C'est ainsi que le *lieu* « Combray et ses alentours » articule un *topos* mais surtout une *chôra* qui prend, initialement et ici, la forme d'un axe de symétrie qui délimite deux côtés opposés et séparés. Or cette puissante structure d'opposition et de fermeture se manifeste également dans la conception du temps que développe le narrateur : pas plus que les lieux ne semblent communiquer entre eux (tels des « vases clos »), le temps lui aussi est appréhendé selon cette approche qui enferme, ce prédicat qui sépare. Par conséquent, et dans un premier temps, le prédicat qui structure l'espace (le temps, les paysages et les sociétés) dans le récit proustien est celui de la discontinuité géographique[8]. Cependant, la *Recherche* ne doit pas être réduite à ce prédicat qui n'est donc qu'initial. Toute l'œuvre n'est en fait que la description et l'analyse (par le narrateur/interprète/écrivain) du

7 - Gay Jean-Christophe, « L'espace discontinu de Marcel Proust », *Géographie et cultures*, 1993, n° 6, p. 35-50.

8 - Elle est également sociale car à ces deux « côtés » correspondent des sociologies totalement différentes (bourgeoisie/côté de chez Swann *vs* noblesse/côté de Guermantes) qui, elles aussi, feront l'objet de « transversales ». Cette articulation spécifique du sujet au (mi)lieu rejoint la remarque d'ordre général faite par Augustin Berque pour qui il ne peut y avoir « […] d'être sans existence et sans devenir (*genesis*) au sein d'un certain milieu. Si l'on pousse cette logique jusqu'au bout, cela veut dire qu'il ne peut y avoir d'ontologie sans géographie ». Berque Augustin, « Logique des lieux de l'écoumène », *Communications*, n° 87, 2010, p. 20.

passage d'un prédicat à un autre (*i.e.* une chorésie), autrement dit la mise en récit d'un maillon d'une chaîne trajective.

Interprète (I) : Marcel <=> Narrateur.

Relation S-P : *topos* de Combray et ses alentours / *prédicat* d'une discontinuité géographique.

Maillon de la chaîne trajective (S-I-P)/P' : récit de la *Recherche* : passage du prédicat (P) d'une discontinuité géographique à celui (P') d'une continuité géographique (*i.e.* espace discontinu *vs* espace continu).

Document 8 : Application de la relation S-I-P à la *Recherche*

Signe après signe, expérience après expérience, introspection après introspection, le narrateur fait le récit d'une chorésie en employant à ce titre une métaphore (les « vases clos ») qui constitue le point de départ de la *Recherche*[9]. Mais le narrateur a bien conscience que ce prédicat initial est instable, labile. Tel est l'exemple de l'apparition de l'automobile qui modifie profondément son rapport à la fois au temps et à l'espace. Car si la distance qui sépare les lieux reste la même, le temps à consacrer pour les relier se réduit. Le champ prédicatif initial qu'il étend à de très nombreux lieux – dès lors qu'ils sont séparés par quelques kilomètres ils lui apparaissent comme étrangers les uns aux autres, donc relevant d'un espace discontinu – est mis en tension quand ceux-ci sont reliés par l'automobile. À l'image des paradigmes scientifiques qui disparaissent quand ils sont concurrencés par de nouveaux paradigmes qu'ils n'arrivent pas à intégrer[10], la discontinuité de l'espace disparaît grâce, ou à cause, de ce moyen de transport qui relie au lieu de séparer[11] :

> Les distances ne sont que le rapport de l'espace au temps et varient avec lui. Nous exprimons la difficulté que nous avons à nous rendre à un endroit, dans un système de lieues, de kilomètres, qui devient faux dès que cette difficulté diminue. L'art en est aussi modifié, puisqu'un village qui semblait dans un autre monde que tel autre, devient son voisin dans un paysage dont les dimensions sont changées (*SG*, p. 385).

9 - Sur la dimension prédicative des métaphores, voir : Ricœur Paul, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 63 et suivantes (ce chapitre, intitulé « Le déclin de la rhétorique : la tropologie », est d'ailleurs dédié à Gérard Genette, auteur de travaux sur Proust et sur lesquels nous reviendrons). Pour Paul Ricœur, la métaphore est « une des clés herméneutiques de *la Recherche* ». Ricœur Paul, *Temps et Récit II*, Paris, Seuil, 1991, p. 278.

10 - Kuhn Thomas, *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1983, 284 p.

11 - Analysant la dimension du temps dans la *Recherche*, Paul Ricœur explique que « L'itinéraire de *la Recherche* va de l'idée d'une distance qui sépare à celle d'une distance qui relie ». Ricœur Paul, *Temps et Récit II*, *op. cit.*, p. 284. La démonstration que nous souhaitons réaliser ici est la même, mais bien évidemment appliquée à la dimension de l'espace.

D'un prédicat à l'autre, ou l'espace finalement relié

Marcel réalise dès lors qu'il doit changer de prédicat et illustre cette nouvelle réalité de l'espace et du temps en décrivant la surprise d'Albertine qui évolue toujours dans le prédicat initial (*i.e.* celui du narrateur au début de la *Recherche*). Pour cette dernière, l'idée que les lieux puissent être reliés relève d'une logique (prédicative) qui la dépasse :

> En tous cas, apprendre qu'il existe peut-être un univers où 2 et 2 font 5 et où la ligne droite n'est pas le chemin le plus court d'un point à un autre, eût beaucoup moins étonné Albertine que d'entendre le mécanicien lui dire qu'il était facile d'aller dans une même après-midi à Saint-Jean et à la Raspelière, Douville et Quetteholme, Saint-Mars-le-Vieux et Saint-Mars-le-Vêtu, Gourville et Balbec-le-Vieux, Tourville et Féterne, prisonniers aussi hermétiquement enfermés jusque-là dans la cellule de jours distincts que jadis Méséglise et Guermantes, et sur lesquels les mêmes yeux ne pouvaient se poser dans un seul après-midi, délivrés maintenant par le géant aux bottes de sept lieues, vinrent assembler autour de l'heure de notre goûter leurs clochers et leurs tours, leurs vieux jardins que le bois avoisinant s'empressait de découvrir (*SG*, p. 385-386[12]).

À la métaphore des « vases clos » succède, pour Albertine, une métaphore pénitentiaire (« prisonniers aussi hermétiquement enfermés jusque-là dans la cellule de jours distincts que jadis Méséglise et Guermantes ») qui précise une fois de plus le rapport qu'entretiennent, au début, temps et espace dans l'imaginaire géographique proustien. L'automobile, matérialisation physique de la métaphore puisque cette dernière signifie étymologiquement « transport », permet désormais de relier les lieux dans le cadre d'une même unité de temps. De même qu'il semble (-ait) impossible pour Marcel d'aller du côté de Méséglise et de Guermantes le même jour, il semble impossible pour Albertine de relier en une journée tous ces villages dont l'énumération crée un effet à la fois d'insistance mais surtout d'entraînement. Car il est intéressant de souligner comment cette rhétorique de l'énumération illustre ici le nouveau champ prédicatif qui s'applique aux lieux : ils ne sont plus opposés, séparés, mais bien reliés les uns aux autres (tous les noms de villes et villages sont reliés par la conjonction de coordination « et »). L'énumération vise enfin à convaincre le lecteur de cette nouvelle réalité si inaccessible pourtant à l'esprit d'Albertine qui évolue toujours dans un autre champ prédicatif.

12 - Cet extrait et le précédent se suivent dans le texte.

L'exemple de l'automobile fait partie de ces différents éléments, indices, expériences, qui ponctuent le récit proustien et annoncent la révélation faite dans *Albertine disparue* :

> « Si vous voulez, nous pourrons tout de même sortir un après-midi et nous pourrons alors aller à Guermantes, en prenant par Méséglise, c'est la plus jolie façon », phrase qui en bouleversant toutes les idées de mon enfance m'apprit que les deux côtés n'étaient pas aussi inconciliables que j'avais cru (*AD*, p. 269).

À partir de ce moment précis s'opère définitivement la « solution des antinomies » si chère aux surréalistes : les vases ne sont pas clos mais ils communiquent et le temps retrouvé révèle au narrateur son désir d'écrire. Tout au long de la *Recherche*, différents éléments et remarques indiquent au lecteur attentif que les lieux, quelles que soient les formes qu'ils peuvent prendre, ne sont pas toujours inscrits dans une telle enclosure essentiellement imaginaire. Qu'il s'agisse des sonates de Vinteuil[13] et plus encore avec les marines d'Elstir (sur lesquelles nous reviendrons longuement), à de nombreuses reprises le narrateur ne manque pas de faire comprendre que les lieux, comme les morceaux *a priori* épars d'une sonate, peuvent être reliés et/ou former un tout cohérent.

Telle est l'illustration de ce passage de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Se rendant en train à Balbec (il s'agit de son premier séjour dans cette cité balnéaire qui constitue l'autre haut lieu majeur de la *Recherche*), le narrateur observe un lever de soleil. Mais le trajet sinueux du train offre à sa vue des points de vue opposés, de sorte que ce dernier se retrouve obligé de naviguer d'un côté à l'autre des fenêtres du train pour composer une vue complète :

> […] mais la ligne du chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne […] si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposites de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu (*JF*, p. 223-224).

Georges Poulet, dans son essai intitulé *L'espace proustien*, analyse en ces termes ce passage :

> Passage d'une importance presque sans égale, puisqu'il nous renseigne sur l'intention finale du mouvement proustien. Il ne s'agit plus seulement ici de

13 - *P*, p. 237, 238, 240 & 243.

> relier deux objets l'un à l'autre, il s'agit de les rapprocher de telle sorte, qu'à eux deux, qui sont opposites, fragmentaires et bornés dans le temps comme dans l'étendue, ils forment une totalité et une continuité. Totalité, continuité, qui sont obtenues, un peu comme chez Nicolas de Cues ou chez Pascal, par la coïncidence des contraires. Le jour et la nuit, le proche et le lointain, la gauche et la droite, bref, l'éternel côté de Guermantes et l'éternel côté de Méséglise apparaissent ici enfin comme conciliés, unifiés. Et le plus étrange, c'est que cette unification est obtenue, non par une simplification, mais au contraire, par une multiplication des aspects offerts par les objets opposés ; comme si c'était seulement en prenant conscience de l'inépuisable variété qu'ils représentent, qu'on pût arriver à comprendre leur vraie nature, ainsi que la nature des rapports qu'ils entretiennent avec les objets auxquels ils s'opposent et font pendant.[14]

Que remarque Georges Poulet ? Tout simplement que le narrateur, multipliant les points de vue (contingents, car dépendants du trajet du train) et essayant de les relier, est amené en fait à voir autrement le paysage, à le lire suivant des perspectives nouvelles, à appliquer finalement au même *topos* (le lever de soleil) non pas un prédicat, mais plusieurs. Si la *Recherche* est celle du temps perdu (à naviguer d'un point de vue à l'autre), elle est donc aussi celle des liens cachés.

Il est également singulier de constater comment l'analyse réalisée par Georges Poulet rejoint celle de Michel Butor à propos du roman de Jules Verne, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* : « N'est-ce pas la solution des antinomies, cette nuit lumineuse ? On le voit : le pôle signifie bien ce point central dont parlait Breton, d'où le jour et la nuit, le ciel et la mer cessent d'apparaître comme contradictoires »[15]. Les projets proustien et vernien se rejoignent en ce sens qu'ils cherchent à résoudre des antinomies. Chez Proust, ce passage qui exprime la volonté de *relier les opposés* afin de composer un paysage complet relève littéralement de la métaphore (*relier*) à fondement oxymorique (*les opposés*). En somme, la trajection décrite dans la *Recherche* est essentiellement portée par un récit de l'attente fortement métaphorique car il faut arriver presque à la fin du cycle romanesque pour avoir accès aux clefs qui permettent de comprendre et d'interpréter toute l'œuvre.

Juste après ce passage, le narrateur explique que le « paysage devint accidenté, abrupt [et que] le train s'arrêta à une petite gare entre deux

14 - Poulet Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 2009, p. 101-102.
15 - Butor Michel, « Le point suprême et l'âge d'or à travers quelques œuvres de Jules Verne », *Essais sur les Modernes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 65.

montagnes. On ne voyait au fond de la gorge, au bord du torrent, qu'une maison de garde enfoncée dans l'eau qui coulait aux ras des fenêtres ». Comment expliquer la présence de telles montagnes sur le trajet en direction de Balbec[16] ? Pourquoi les intégrer dans un paysage de plaine ? Parce qu'en procédant ainsi, le narrateur réalise un effet d'imaginaire – comme dans le *RS* – qui préfigure une métaphore filée qu'il développe quelques pages plus loin, après son arrivée dans la cité balnéaire. En effet, décrivant alors la mer depuis la fenêtre de sa chambre d'hôtel, Marcel mobilise de manière inattendue un champ lexical issu de la géomorphologie des espaces montagnards, réalisant ainsi une métaphore géographique et paysagère à fondement oxymorique. Si ce passage dans le train résume le projet proustien – nous rejoignons en ce sens l'analyse de Georges Poulet –, soulignons qu'il annonce aussi ce qui va suivre, en agissant tel un opérateur d'intratextualité.

La (ré)solution des antinomies ou la chorésie de P vers P'

Le thème des contraires, des antinomies, trouve donc dans la *Recherche* une déclinaison géographique et paysagère. Les discontinuités et les oppositions finissent par s'effacer, par disparaître au profit de la mise en évidence de passerelles, de ponts qui réunifient et relient l'espace : ce dernier apparaît comme un système relationnel. Un autre prédicat s'applique désormais, bouclant le premier maillon d'une chaîne trajective qui s'étire sur des milliers de pages. C'est dans *Le Temps retrouvé* que le narrateur établit la liste de toutes ces « transversales » qui relient finalement les différentes parties qu'il expose tout au long de la *Recherche* :

> Déjà entre ces deux routes des transversales s'établissaient. (*TR*, p. 334). […] Et sans doute tous ces plans différents suivant lesquels le Temps, depuis que je venais de le ressaisir dans cette fête, disposait ma vie, en me faisant songer que, dans un livre qui voudrait en raconter une, il faudrait user, par opposition à la psychologie plane dont on use d'ordinaire, d'une sorte de psychologie dans l'espace […] (*TR*, p. 336).

La solution des antinomies s'opère alors définitivement par la mise en évidence de ces nombreuses « transversales » (*i.e.* P') que le narrateur

16 - Pierre-Louis Rey explique que l'auteur insère ici sûrement des souvenirs d'un voyage réalisé à Évian en 1903. Proust Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 2016, note 1 relative à la page 224, p. 541.

développe sur une page et demie, décrivant comment un nouveau champ prédicatif s'applique désormais à la fois aux lieux mais aussi aux personnes. Ces « transversales » sont ainsi les liens, autrefois cachés au narrateur, qui relient finalement les côtés de Guermantes et Méséglise, tout comme les personnes qui y vivent. Marcel précise aussi le rôle fondamental que devrait jouer l'espace dans un ouvrage qui ambitionnerait de raconter l'histoire d'une vie, l'histoire d'une vocation (*i.e.* la *Recherche*). Or cette « psychologie dans l'espace » n'est autre que la spatialisation de la mémoire, des souvenirs et des impressions. Et, pour montrer toute la complexité de la psychologie de chaque caractère, il serait nécessaire au préalable d'en faire apparaître les côtés opposés – expliquant par conséquent au lecteur pourquoi la *Recherche* s'ouvre sur la mise en évidence des deux « côtés » :

> Que celui qui pourrait écrire un tel livre serait heureux, pensais-je, quel labeur devant lui ! Pour en donner une idée, c'est aux arts les plus élevés et les plus différents qu'il faudrait emprunter des comparaisons ; car cet écrivain, qui d'ailleurs pour chaque caractère en ferait apparaître les faces opposées, pour montrer son volume, devrait préparer son livre, minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme pour une offensive, […] le créer comme un monde sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art (*TR*, p. 337-338).

Le début de la *Recherche* repose donc sur un prédicat initial, l'imaginaire géographique d'un espace discontinu où les lieux sont séparés les uns des autres. C'est d'abord à Combray et ses alentours que ce champ prédicatif est particulièrement appliqué, cristallisé par la formule des deux « côtés ». Ce champ prédicatif s'étend progressivement aux autres lieux visités par le narrateur qui, néanmoins, laisse ici et là transparaître la possibilité d'un autre prédicat, qui tend à relier quand le premier sépare. Aux « vases clos sans communication » succèdent finalement des « transversales ». Cette transformation du champ prédicatif appliqué aux lieux proustiens opère par conséquent une chorésie d'autant plus active que Combray est, pour Marcel, le haut lieu de la *Recherche*. C'est en effet pour lui un lieu à part, chargé, à la fin du récit, de bien plus de prédicats que ne le sont les autres lieux. Au même *topos* (Combray et ses alentours) correspond désormais une autre *chôra*[17] qui rend ce lieu unique : « Mais

17 - Expliquant comment les lieux combinent logique du sujet et logique du prédicat, Augustin

Combray avait pour moi une forme si à part, si impossible à confondre avec le reste, que c'était un puzzle que je ne pouvais jamais arriver à faire rentrer dans la carte de France »[18].

Haut lieu, lieu à part, centre de gravité, Combray cristallise ainsi la complexité de cette relation unique entre un *Sujet*, un *Lieu* et un *Récit* (S-L-R) qui, articulée avec le modèle proposé par Augustin Berque, aboutit dans le récit proustien à cette formule : La *Recherche* est le récit du maillon de la chaîne trajective (S-I-P)/P'[19].

Synecdoques paysagères et métaphores métonymiques : l'espace au service de la rhétorique, la rhétorique pour dire l'espace

La représentation mentale que se fait le narrateur de l'espace géographique qui se développe à partir de Combray procède d'une discontinuité géographique forte, celle de deux côtés opposés que, *a priori*, rien ne peut relier. Pourtant, tout au long du cycle proustien, Marcel développe de nombreuses figures de rhétorique, spatialisées et spatialisantes, où se manifeste un espace continu, relié, où les lieux dialoguent les uns avec les autres. Voici notamment comment le narrateur présente Combray, vu non pas depuis le village lui-même (donc avec ses deux « côtés »), mais depuis l'extérieur. Ce décentrement du regard est riche d'informations sur la complexité de ce haut lieu proustien :

Berque donne l'exemple d'une pluie qui se révélerait être un désastre pour le Sauternes : « Quel est donc le véritable lieu de la pluie en question ? À la fois le *topos* d'une précipitation, et la *chôra* d'un désastre. En outre, si la précipitation peut se réduire à une hauteur d'eau dans le « récipient immobile » [*i.e.* dans la *Recherche* : « les vases clos »] qu'est ledit *topos*, le désastre est un processus dont la *chôra* n'a pas fini de s'étendre ; par exemple, l'année suivante, tel importateur néo-zélandais ne renouvellera pas sa commande de Sauternes. C'est donc en fait une *chorésie* (du grec *chôrein*, se déplacer), qui se compose prédicativement à la *topicité* de l'identité physique des choses. Et cette chorésie est d'autant plus active que Sauternes est un *haut lieu*, c'est-à-dire un lieu plus chargé de prédicats que ne le sont d'autres [...] ». « 'Lieu' 1. », *EspacesTemps.net*, Livres, http://www.espacestemps.net/articles/lieu-def1.

18 - *TR*, p. 260. Nous verrons par la suite que la stratégie de brouillage référentiel sur laquelle repose la *Recherche* procède également du syncrétisme géographique.

19 - Pour Paul Ricœur, « *la Recherche raconte la transition d'une signification à l'autre du temps retrouvé* : c'est en cela qu'elle est une fable sur le temps » (en italique dans le texte). Ricœur Paul, *Temps et Récit II*, *op. cit.*, p. 273. Temps retrouvé, mais aussi espace retrouvé, relié et donc fable sur l'espace : dans les deux cas nous avons affaire à une chorésie.

> Combray, de loin, à dix lieues à la ronde, vu du chemin de fer quand nous y arrivions la dernière semaine avant Pâques, ce n'était qu'une église résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle aux lointains, et, quand on approchait, tenant serrés autour de sa haute mante sombre, en plein champ, contre le vent, comme une pastoure ses brebis, les dos laineux et gris des maisons rassemblées qu'un reste de remparts du Moyen Âge cernait çà et là d'un trait aussi parfaitement circulaire qu'une petite ville dans un tableau de primitif (*CS*, p. 105).[20]

L'auteur réalise pour commencer une synecdoque paysagère[21] : « ce n'était qu'une église résumant la ville ». La réduction synecdochique procède ici du tout, la ville, à l'une des parties, l'église. Or il nous faut constater que la réduction synecdochique d'un paysage à l'une de ses composantes principales procède directement du processus de trajection où, pour que le paysage devienne réalité (r = S/P), il est nécessaire de réduire le nombre d'informations envoyées au cerveau[22]. Un paysage ne peut ainsi prendre sens qu'à partir du moment où l'information transmise signifie quelque chose. Dès lors, réduire c'est également prédiquer, et nous avons donc aussi affaire ici à une illustration du processus de sélection décrit par Michel Collot.

Qu'elle soit de Combray ou d'un autre lieu, l'église est le motif récurrent du récit proustien. En ce sens elle participe de la logique du prédicat : une ville, c'est avant tout pour Proust une église[23]. Dans le passage analysé ici, cette église est personnifiée sous les traits d'une pastoure, qui n'est pas sans évoquer le caractère également bucolique et mythique du lieu retenu. Grâce à cette église, qui participe à son déploiement écouménal (à la fois spatial et symbolique), Combray existe

---

20 - Soulignons cet autre passage où le narrateur explique la relation à la fois rhétorique, toponymique et phénoménologique qui s'établit entre certaines villes et leurs églises : « Certains noms de villes, Vézelay ou Chartres, Bourges ou Beauvais servent à désigner, par abréviation, leur église principale. Cette acception partielle où nous le prenons si souvent, finit – s'il s'agit de lieux que nous ne connaissons pas encore – par sculpter le nom tout entier qui dès lors, quand nous voudrons y faire entrer l'idée de la ville – de la ville que nous n'avons jamais vue – lui imposera – comme un moule – les mêmes ciselures, et du même style, en fera une sorte de grande cathédrale ». (*JF*, p. 227).

21 - Bigando Éva, « La synecdoque paysagère, une notion pour comprendre les représentations des paysages viticoles bourguignon et bordelais », *Sud-Ouest Européen*, vol 21, n° 1, 2006, p. 83-93.

22 - Berque Augustin, « De traduction en trajection aux trois jardins du Tôkaian », *op. cit.*, p. 7.

23 - « Qu'est-ce en effet que le prédicat, sinon les termes dans lesquels nous saisissons l'identité d'une chose ? Autrement dit, le système symbolique dans lequel est engloutie cette identité ». Berque Augustin, « Chorésie », *Cahiers de géographie du Québec*, *op. cit.*, p. 441.

au-delà de son *topos* de ville retranchée « çà et là » derrière « un reste de remparts du Moyen Âge ». La logique du prédicat est alors portée rhétoriquement à la fois par une synecdoque et une personnification, le tout formant une métaphore paysagère qui traduit et révèle la *chôra* du lieu en illustrant notamment la capacité de ce dernier à entretenir des relations, à dialoguer avec son environnement plus ou moins immédiat.

Si la rhétorique permet d'exprimer des relations spatiales et paysagères, inversement l'espace peut se retrouver au service de la rhétorique. C'est ainsi que le dialogue, le mimétisme d'un lieu avec son environnement peut se traduire également au travers de métaphores à fondement métonymique, l'une des plus connues étant la description de l'église de Saint-André-des-Champs, qui apparaît au narrateur « rustique et dorée comme une meule » (*CS*, p. 274). Dans le cas présent, la métaphore/comparaison s'appuie sur un processus d'assimilation par effet de voisinage (via les champs de blé qui sont contigus au village) : « […] l'essentiel, pour Proust, est d'assimiler Saint-André à son "environnement" rustique ; épi, meule, tout lui est bon qui motive le *rapprochement* »[24].

Cette analyse est confirmée par un autre passage, situé juste quelques pages avant l'exemple précédent (autre effet d'imaginaire). Décrivant un déplacement en calèche, le narrateur explique apercevoir d'abord

> […] les deux clochers de Martinville, sur lesquels donnait le soleil couchant et que le mouvement de notre voiture et les lacets du chemin avaient l'air de faire changer de place, puis celui de Vieuxvicq qui, séparé d'eux par une colline et une vallée, et situé sur un plateau plus élevé dans le lointain, semblait pourtant tout voisin d'eux (*CS*, p. 268).

Marcel explique par la suite de n'avoir cependant là qu'une vision incomplète, et révèle finalement dans son récit l'intégralité des notes qu'il a prises lors de ce voyage. Or cet enchâssement d'un récit dans le récit procède d'un effet de réel qui, d'une part, et par contrepoint, accentue l'effet d'imaginaire, et d'autre part, tend à convaincre le lecteur de la réalité de l'expérience qu'il vient de vivre : il peut ainsi transmettre autrement cette manifestation inattendue d'un paysage extraordinaire, qui, littéralement, sort de l'ordinaire. Car à la faveur d'un changement de direction de la route (qui fait écho à l'expérience vécue par la suite

24 - Genette Gérard, *Figures III*, *op. cit.*, p. 43. En italique dans le texte.

dans le train à destination de Balbec, et agit donc tel un opérateur d'intratextualité), les trois clochers « virèrent dans la lumière comme trois pivots d'or et disparurent à [ses] yeux », avant de finalement « se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, et s'effacer dans la nuit » (*CS*, p. 271).

La première partie de la description met en évidence le paradoxe d'une distance relative entre les deux clochers de Martinville et celui de Vieuxvicq qui « semblait pourtant tout voisin d'eux ». Tout dépend donc de la perspective retenue. Mais, heureusement pour le narrateur, il lui est enfin possible d'embrasser les trois clochers d'un seul regard, ces derniers apparaissant désormais comme « trois pivots d'or ». C'est ainsi qu'après avoir eu l'impression, l'intuition du *voisinage*, *l'effet* éponyme sous-tend une métaphore/comparaison métonymique qui agit là aussi comme un opérateur d'intratextualité (puisque trois pages plus loin le narrateur décrit cette fois l'église de Saint-André-des-Champs « rustique et dorée comme une meule »).

De plus, la métaphore/comparaison « trois pivots d'or » repose sur une triple métonymie :

- d'abord celle du déplacement du soleil qui, se couchant, offre des teintes dorées aux clochers (premier pivot d'or ; dimension astronomique),
- ensuite celle des changements de points de vue dont le dernier assure la vision d'un seul regard des trois clochers (second pivot ; dimension paysagère),
- enfin celle de l'inscription de ces clochers dans une campagne où sont présents des champs de blé au sein desquels peuvent être disposées des meules dorées (troisième pivot, et d'or comme le premier ; dimension géographique).

Trois pivots, dont deux d'or (métonymiquement), assurent donc cette contiguïté : l'or du soleil qui se déplace (1er pivot) dans le ciel (contiguïté ciel/clochers), les changements de points de vue dont l'un (2e pivot) assure finalement le rapprochement des trois clochers (contiguïté perspective/clochers) et l'or des meules (3e pivot) dans les champs de blé au sein desquels se déroule l'observation (contiguïté meules/clochers). Notre analyse rejoint et complète celle réalisée par Jacques Fontanille pour qui ces « trois pivots d'or » associent des traits

spatiaux (ceux « des positions respectives et l'isolement dans la plaine ») à un trait actoriel spécifique, celui de « l'ensoleillement »[25].

La métaphore métonymique s'achève par une personnification, qui elle-même clôt à la fois les notes du narrateur, l'effet de réel et l'effet d'imaginaire :

> Ils [les clochers] me faisaient penser aussi aux trois jeunes filles d'une légende, abandonnées dans une solitude où tombait déjà l'obscurité ; et tandis que nous nous éloignions au galop, je les vis timidement chercher leur chemin et après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, et s'effacer dans la nuit (*CS*, p. 271).

À la faveur d'un soleil définitivement couché (si nous osions ici une lecture psychanalytique, nous dirions que chacun des pivots d'or « dort » désormais), les trois clochers ne forment maintenant plus qu'un seul et unique clocher (« qu'une seule forme noire »). L'effet de voisinage s'achève donc et tend vers une forme de fusion des éléments paysagers, le tout étant porté par trois processus rhétoriques et géographiques qui s'enchâssent également :

- la synecdoque, comme processus d'individualisation et de réduction (le clocher pour l'église et l'église pour le village),
- la métonymie, comme processus d'assimilation (l'attribut de l'un est affecté à l'autre par effet de voisinage, par contiguïté spatiale),
- la métaphore, comme processus de rapprochement.

Ces trois processus géographiques, portés par trois figures de rhétorique différentes mais complémentaires, assurent au narrateur la description et l'écriture d'un espace où les lieux dialoguent, communiquent dans le cadre d'un champ prédicatif qui relie au lieu de séparer. Il existe cependant un quatrième processus géographique, porté lui aussi par une figure de rhétorique spécifique, à l'œuvre dans le récit proustien : l'hypallage ou processus d'inversion (ex : « le son doré des cloches »). En effet, cette figure de rhétorique est très présente dans la *Recherche*, présence qui mérite ainsi d'être analysée, d'autant plus qu'elle a des traductions paysagères et géographiques fondamentales pour notre analyse.

25 - Fontanille Jacques, *Le savoir partagé : Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1987, p. 129.

De l'hypallage à fondement métonymique à l'hypallage à fondement oxymorique : du rôle de la microstructure syntaxique pour comprendre la macrostructure géographique de la *Recherche*

Au sens étymologique du terme, hypallage signifie « échange, interversion »[26]. Dans une phrase, l'épithète d'un substantif est déplacée pour être rattachée à un autre substantif qui ne lui correspond pas. Il est fondamental de souligner ici à quel point la définition de l'hypallage (comme figure de rhétorique) correspond en tout point à celle rapportée par Augustin Berque à propos du concept initial de trajection. Pensant avoir créé un néologisme, il réalise finalement en 1984 que le mot existe déjà : « Terme de rhétorique. *Trajection des épithètes, se dit, dans Eschyle, du transport de l'épithète à un substantif qui semblerait ne pas la comporter* (Weil, *Revue critique*, 15 janv. 1876, p. 49) »[27]. L'hypallage serait-elle alors la traduction rhétorique d'une des facettes de la trajection, un de ses fondements rhétoriques ?

Pour Catherine Fromilhague, le déplacement ou l'échange de mot(s) réalisé est « […] la marque d'un brouillage de nos perceptions habituelles »[28]. Ce brouillage syntaxique contribue dès lors à donner un sens nouveau en procédant à une prédication considérée comme étant, *a priori*, non pertinente[29]. Cependant, si le brouillage est syntaxique, il est aussi référentiel : le déplacement du prédicat de l'un des termes à l'autre modifie le référentiel à partir duquel la métaphore qui en résulte est construite[30]. C'est ainsi qu'au niveau microstructural[31] le brouillage

26 - Rey Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 1763.

27 - Berque Augustin, « De traduction en trajection aux trois jardins du Tôkaian », *op. cit.*, p. 2. Trajection vient du latin « trajectionem » dont Augustin Berque précise par la suite l'étymologie latine qui recoupe parfaitement la définition de l'hypallage : « Comme signalé par le Gaffiot, *trajectio* vient du verbe *trajicere* – lui-même composé de *trans* (au-delà, de l'autre côté de) et de *jacere* (jeter, lancer) –, signifiant : jeter au-delà, faire passer, traverser ». (*ibidem*).

28 - Fromilhague Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 43.

29 - Gaudin-Bordes Lucile & Salvan Geneviève, « Le sens en marche : le cas de l'hypallage », *L'Information grammaticale*, n° 116, 2008, p. 15.

30 - En linguistique, « prédicat » sert à « désigner ce qui, dans un énoncé, est affirmé à propos d'un autre terme ». En grammaire, il est synonyme d'« attribut ». Rey Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 2904. L'hypallage entretient donc des relations de parenté avec la logique du prédicat quand elle s'applique aux lieux.

31 - Gaudin-Bordes Lucile & Salvan Geneviève, « Le sens en marche : le cas de l'hypallage »,

référentiel qui résulte de la construction d'une hypallage participe plus largement, au moins dans la *Recherche*, de cette stratégie de brouillage référentiel qui procède du syncrétisme géographique. Or, et comme nous le pensons, lorsque l'hypallage est à fondement oxymorique, il donne sens à la macrostructure d'ensemble de la géographie proustienne faite de côtés qui s'opposent et où, *a priori*, les échanges, les interversions, les liens ne semblent pas possibles. Ils se manifestent pourtant à tous les niveaux (syntaxique, rhétorique, géographique, humain, etc.).

Dans son étude de la métaphore à fondement métonymique, Gérard Genette, reprenant Stephen Ullmann, indique l'existence dans le cycle proustien d'hypallages, également à fondement métonymique[32]. Parmi d'autres exemples, il donne le suivant : « Le son doré des cloches » (*P*, p. 75), sans le développer plus longuement. Voici l'analyse – rhétorique et géographique – que nous en proposons :

Prédicat « doré »					*Trope réalisé*			
« Le son doré *des cloches* »			*P*, p. 75		**Métaphore reposant sur une hypallage à fondement métonymique**			
Analyse détaillée du passage	**Terme 1**	**Prédicat**	**Liaison**	**Terme 2**	**Prédicat**	**Support du trope réalisé**	**Processus géographique**	**Trope réalisé**
A) Passage théorique	**son**	/	des	*cloches*	**dorées**	/	/	/
B) Passage proustien	**son**	**doré**	des	*cloches*	/	Hypallage à fondement métonymique (cause/effet ; **1**)	Effet de voisinage : géographique (**2**) et syntaxique (**3**)	**1+2+3 = Métaphore reposant sur une hypallage à fondement métonymique**

Document 9 : Analyse d'une hypallage à fondement métonymique

Pour Gérard Genette, il s'agit d'une hypallage métonymique car le prédicat « doré », qui théoriquement s'applique à « cloches » (A), porte finalement sur « son » (B). On assiste alors à un transfert du prédicat de la cause (« cloches ») à l'effet (« son »), la métonymie portant sur le rapport cause/effet et l'hypallage sur le transfert du prédicat (1).

Nous considérons cependant qu'il est possible de lire derrière cette hypallage métonymique une autre métonymie, plus large et surtout géographique (2), procédant pour le substantif « cloches » de plusieurs

op. cit., p. 15.

32 - Genette Gérard, *Figures III*, *op. cit.*, p. 41-42. Ullmann Stephen, *Style in the French Novel*, Oxford, Basil Blackwell, 1964, 276 p.

synecdoques, le tout réalisant une métaphore géographique à fondement à la fois synecdochique et métonymique. En effet, nous savons que Proust affectionne ce que Gérard Genette appelle le « *topos* du clocher-caméléon »[33], le plus emblématique étant le « Clocher-épi (ou église-meule) en plein champs »[34], citant l'exemple où « […] la même église de Saint-André [apparaît], au milieu des blés, "rustique et dorée comme une meule" »[35]. Or, dans l'exemple qui nous intéresse, les cloches sont aussi une synecdoque de l'église, elle-même synecdoque du village situé au milieu des champs (au sein desquels sont parfois disposées des meules dorées, elles-mêmes donc synecdoques des champs de blé). Il existe donc derrière cette hypallage métonymique une autre métonymie, sous-jacente et géographique, procédant pour « cloches » d'une double synecdoque (« cloches » => « église » => « village » ou inversement « village » => « église » => « cloches ») et pour « doré » d'une seconde métonymie (« doré », non plus pour la relation cause/effet, qui est la première métonymie, mais ici pour « meules » et « champ »). C'est ainsi que dans la phrase initiale « le son des cloches dorées », le motif chromatique « doré » est associé bien sûr aux cloches mais aussi, par métonymie géographique, à l'aspect des champs de blé environnants. Le narrateur sous-entend alors dans ce passage : « le son des cloches dorées [ces dernières étant entourées de champs de blé dorés] ». Puis, par hypallage – dont le fondement métonymique est finalement triple : relation cause/effet, contiguïté géographique et, également, proximité syntaxique (3) – c'est désormais le tintement des cloches qui est doré. Enfin, comme l'explique Gérard Genette, une « synesthésie » est opérée, où « le glissement métonymique ne s'est pas seulement "déguisé", mais bien transformé en prédication métaphorique »[36]. Le déplacement du prédicat « doré » opéré par l'hypallage crée par conséquent une métaphore (géographique et paysagère) reposant sur une hypallage à double fondement métonymique et synecdochique[37].

Soulignons que cette synesthésie opérée par Proust exprime tropologiquement une expérience de nature fondamentalement phénomé-

33 - *Ibid.*, p. 44. Le terme *topos* étant entendu ici comme *motif récurrent* et non pas comme l'une des deux acceptions du lieu (*topos vs chôra*).
34 - *Ibidem*.
35 - *Ibid.*, p. 43.
36 - *Ibid.*, p. 42.
37 - Dans notre tableau nous ne résumons que la première partie de cette démonstration.

nologique. Cette hypallage traduit donc rhétoriquement la réalité d'un certain milieu (soit la relation S/P), mais aussi l'imaginaire géographique de cette réalité (soit (S/P)/P'). De sorte que, derrière chaque figure de rhétorique, il est possible de problématiser à la fois l'expérience phénoménologique d'une réalité *et* l'imaginaire géographique de cette réalité que le récit met en scène.

Cette structure métonymique et synecdochique sous-jacente, assurant à Proust l'écriture de nombreuses métaphores géographiques et paysagères, traduit cette conception d'un espace relié où les lieux finissent toujours par se rejoindre, quels que soient les processus – géographiques et rhétoriques – à l'œuvre.

Genette envisageant la métonymie comme relevant à la fois d'une figure de rhétorique *et* d'un processus plus englobant permettant d'appréhender la dynamique du cycle proustien, nous pouvons alors approcher de façon analogue l'hypallage. Car l'analyse que nous venons de proposer porte sur un exemple qui peut paraître somme toute marginal et anecdotique dans le cycle proustien. Or il n'en est rien, bien au contraire. En effet, s'il est possible de repérer dans la *Recherche* quelques exemples d'hypallages à fondement métonymique, nombreux sont ceux d'hypallages à fondement oxymorique (doc. 10). Dans les deux cas il s'agit de déplacer un prédicat (qui donne naissance à l'hypallage) au sein d'une même phrase créant un rapport métaphorique qui repose soit sur une métonymie (par effet ou relation de voisinage), soit sur un oxymore (par effet ou relation d'opposition).

*Prédicat « **bleu** »*		*Tropes réalisés*
« **cimes** ***bleues*** *de la mer* »	*JF*, 242	**Métaphores géographiques reposant sur des hypallages à fondement oxymorique**
« **ondulations montueuses** et ***bleues*** *de la mer* »	*JF*, 397	
« **montagnes** ***bleues*** *de la mer* »	*SG*, 501 ; *AD*, 36	
« **ondulations** ***bleuâtres*** *de la mer* »	*P*, 59	
« **vallonnements** ***bleus*** *de la mer* »	*AD*, 118	
*Prédicat « **azur** »*		
« **chaînes de montagnes** d'***azur*** *de la mer* »	*SG*, p. 161	

Document 10 : Présentation et analyse d'hypallages à fondement oxymorique

Les hypallages à fondement oxymorique présentées ici créent toutes des métaphores qui sont explicitement géographiques car les prédicats employés (et donc déplacés dans la phrase) pour décrire la mer appartiennent tous au champ lexical de la géomorphologie des

espaces montagnards. Le prédicat « bleu » (et son dérivé « bleuâtre »), qui théoriquement devrait s'appliquer à « mer », porte finalement sur « cimes », « ondulations », « montagnes » et « vallonnements ». Il en est de même avec le prédicat « azur » qui porte sur « montagnes » quand il devrait lui aussi s'appliquer à « mer ».

Deux processus géographiques sont donc à l'œuvre (doc. 11) :

- au niveau du passage étudié, la métaphore produite par la phrase « cimes (bleues) de la mer » repose sur un effet d'opposition, de contraste entre « cimes » et « mer » et lui confère donc son premier fondement oxymorique. Que l'hypallage soit réalisée ou non (A), l'opposition est présente et la métaphore a déjà une valeur géographique.
- au niveau syntaxique, l'hypallage réalisée renforce le fondement oxymorique de la métaphore car l'épithète « bleues » pour « cimes » est inattendue (la mer est bleue, le ciel est bleu, plus rarement les cimes des montagnes[38]). Or cet effet d'opposition (« cimes bleues ») repose sur un effet de voisinage dans la phrase, c'est-à-dire sur la contiguïté syntaxique (dans l'espace de la phrase) de « cimes » et « mer » qui ne sont séparés que par la liaison « de la » (B).

Analyse détaillée du passage	Terme 1	Prédicat	Liaison	Terme 2	Prédicat	Support du trope réalisé	Processus géographique	Trope réalisé
A) Passage théorique	**cimes**	/	*de la*	*mer*	***bleue***	oxymorique	Effet d'opposition	Métaphore géographique à fondement oxymorique
B) Passage proustien	**cimes**	***bleues***	*de la*	*mer*	/	Hypallage oxymorique	Effet de voisinage (syntaxique)	**Métaphore géographique reposant sur une hypallage à fondement oxymorique**

Document 11 : Analyse détaillée de « **cimes** *bleues de la mer* »

Remarquons cependant que, si dans le cadre de l'hypallage à fondement métonymique, la contiguïté, l'effet de voisinage est double – à la fois au sein de la phrase mais également au sein des référents choisis (la cloche de l'église du village autour duquel sont présents des champs de blé dorés) –, dans l'hypallage à fondement oxymorique, l'effet de

38 - Évidemment, il est possible de trouver des exemples de cimes bleues. Il s'agit simplement de montrer que le contraste opéré procède d'une volonté manifeste de l'écrivain de mettre en scène des oppositions.

voisinage n'opère plus qu'au niveau syntaxique. Au niveau des référents choisis, ces derniers ne relèvent en rien de l'effet de voisinage, sauf à pouvoir observer une très haute chaîne de montagnes qui se jetterait directement dans la mer (rappelons que la mer est observée depuis un hôtel situé *a priori* sur les côtes normandes).

Ces courtes hypallages à fondement oxymorique, qui ponctuent le récit proustien et toujours construites à partir de la même structure, font office de relayeurs d'intratextualité car la toute première apparaît dans une métaphore plus large sur laquelle nous allons revenir dans le chapitre suivant. Elles soulignent toutes que Marcel ne peut décrire la mer, depuis Balbec, qu'en la comparant à la montagne. Ce rapprochement, par la métaphore, de deux ensembles pourtant si éloignés, participe à la fois dans la narration et au niveau rhétorique de la préfiguration de ces « transversales » qui finissent par relier les deux « côtés » de Combray. Il ne s'agit donc pas uniquement d'un simple effet de style, mais bien d'une volonté manifeste de relier rhétoriquement les opposés géographiques et paysagers. Or les métaphores (géographiques et paysagères) à fondement oxymorique, qu'elles reposent ou non sur des hypallages, sont régulières dans la *Recherche*, de sorte qu'il est légitime de penser qu'elles ne constituent pas un simple ornement rhétorique et stylistique, mais l'indice géographique et paysager d'un changement de prédicat, donc d'une chorésie qui s'opère. La microstructure syntaxique renseigne par conséquent sur la macrostructure géographique de l'ensemble du cycle proustien et participe à la mise en place et au récit du maillon de la chaîne trajective.

Métaphores géographiques et paysagères à fondement oxymorique : espaces et paysages reliés

Premier séjour à Balbec : la métaphore clef de l'œuvre ?

Lors de son premier séjour à Balbec, deuxième haut lieu proustien, et après l'expérience vécue dans le train, le narrateur procède à une description unique en son genre au sein de la *Recherche*, comme l'a déjà fait remarquer Genette[39]. Depuis sa chambre d'hôtel, qui donne vue sur la mer, Marcel traduit en ces termes le spectacle qui s'offre à lui :

39 - Genette Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 47.

[…] je retournais près de la fenêtre jeter encore un regard sur ce **vaste cirque éblouissant et montagneux** et sur les **sommets neigeux de ses vagues *en pierre d'émeraude*** *çà et là polie et translucide*, lesquelles avec une placide violence et un froncement léonin laissaient s'accomplir et dévaler **l'écroulement de leurs pentes** auxquelles le soleil ajoutait un sourire sans visage. Fenêtre à laquelle je devais ensuite me mettre chaque matin comme au carreau d'une diligence dans laquelle on a dormi, pour voir si pendant la nuit s'est rapprochée ou éloignée **une chaîne désirée – ici ces collines de la mer** qui avant de revenir vers nous en dansant, peuvent reculer si loin que souvent ce n'était qu'après une **longue plaine sablonneuse** que j'apercevais à une grande distance leurs **premières ondulations**, dans un *lointain transparent, vaporeux et bleuâtre comme ces **glaciers** qu'on voit au fond des tableaux des primitifs toscans*. D'autres fois c'était tout près de moi que le soleil riait sur ces flots d'un *vert aussi tendre* que celui que conserve aux **prairies alpestres (dans les montagnes** où le soleil s'étale çà et là comme un géant qui en descendrait gaiement, par bonds inégaux, **les pentes**), moins **l'humidité du sol** que *la liquide mobilité de la lumière*. Au reste, dans cette brèche que la plage et les flots pratiquent au milieu du reste du monde pour y faire passer, *pour y accumuler la lumière*, c'est elle surtout, selon la direction d'où elle vient et que suit notre œil, c'est elle qui déplace et situe **les vallonnements de la mer**. La diversité de l'éclairage ne modifie pas moins l'orientation d'un lieu, ne dresse pas moins devant nous de nouveaux buts qu'il nous donne le désir d'atteindre, que ne ferait un trajet longuement et effectivement parcouru en voyage. Quand, le matin, le soleil venait de derrière l'hôtel, découvrant devant moi *les grèves illuminées* jusqu'aux **premiers contreforts de la mer**, il semblait m'en montrer **un autre versant** et m'engager à poursuivre, *sur la route tournante de ses rayons*, un voyage immobile et varié à travers les plus beaux sites du **paysage accidenté** des heures. Et dès ce premier matin le soleil me désignait au loin d'un doigt souriant ***ces cimes bleues de la mer*** qui n'ont de nom sur aucune carte géographique, jusqu'à ce qu'étourdi de sa sublime promenade à **la surface retentissante et chaotique de leurs crêtes et de leurs avalanches**, il vint se mettre à l'abri du vent dans ma chambre, se prélassant sur le lit défait et égrenant ses richesses sur le lavabo mouillé, dans la malle ouverte, où par sa splendeur même et son luxe déplacé, il ajoutait encore à l'impression du désordre (*JF*, 241-242).

Supports de la 1ère métaphore secondaire (géographique / géomorphologie des espaces montagnards)	
vaste cirque éblouissant **collines de la mer** ***ces cimes bleues de la mer***	métaphore géographique filée (champ lexical de la géomorphologie montagnarde) oxymorons géographiques (portant directement sur le terme « mer ») hypallage à fondement oxymorique (portant directement sur le terme « mer »)
Supports de la 2ème métaphore secondaire (minérale et solaire / effets de lumière)	
*vaporeux et bleuâtre comme ces **glaciers*** placide violence le soleil riait sur ces flots	métaphore minérale et solaire / effets de lumière oxymorons (géographiques et non géographiques) personnification

Document 12 : Analyse de la « métaphore générale »

Dans cette longue description le narrateur relie, métaphoriquement et à l'image des hypallages analysées précédemment, deux espaces géographiquement et symboliquement opposés : l'océan, la mer, surface plane, horizontale, liquide et la montagne, surface accidentée, verticale, solide[40]. Par cette métaphore filée, paysagère et géographique,

40 - Nous désignerons désormais ce passage par « métaphore générale » qui est notamment relayée, intratextuellement, résumée et appliquée à Albertine dans *Le Côté de Guermantes* : « Mais en laissant mon regard glisser sur le beau globe rose de ses joues, dont les surfaces doucement incurvées venaient mourir aux pieds des premiers plissements de ses beaux cheveux noirs qui couraient en chaînes mouvementées, soulevaient leurs contreforts escarpés et modelaient les ondulations de leurs vallées […] » (*CG*, p. 353). Albertine, dans *La Prisonnière*, convoque à son tour le même champ lexical quand elle explique le plaisir qu'elle a à manger une glace : « "Ce

à fondement oxymorique, le romancier est ainsi en mesure de décrire une vaste étendue liquide dont le jeu avec la lumière et les reflets du soleil produisent des effets qui le fascinent.

Cette métaphore géographique filée – qui opère l'intratextualité mer/montagne – articule deux métaphores secondaires clairement distinctes, mais complémentaires. D'une part, une métaphore géographique qui convoque un lexique propre aux descriptions géomorphologiques des espaces montagnards :

> « vaste cirque éblouissant et montagneux » ; « sommets neigeux de ses vagues en pierre d'émeraude » ; « l'écoulement de leurs pentes » ; « une chaîne désirée – ici ces collines de la mer » ; « longue plaine sablonneuse » ; « premières ondulations » ; « glaciers » ; « prairies alpestres (dans les montagnes […]) » ; « les pentes » ; « l'humidité du sol » ; « vallonnements de la mer » ; « premiers contreforts de la mer » ; « un autre versant » ; « paysage accidenté » ; « ces cimes bleues de la mer » ; « la surface retentissante et chaotique de leurs crêtes et de leurs avalanches ».[41]

D'autre part, cette métaphore géomorphologique se double d'une métaphore minérale et solaire qui joue sur les effets de lumière, les reflets et décompositions multiples à travers l'Océan (vraisemblablement atlantique) :

> « pierre d'émeraude çà et là polie et translucide » ; « lointain transparent, vaporeux et bleuâtre comme ces glaciers qu'on voit au fond des tableaux des primitifs toscans » ; « vert aussi tendre » ; « la liquide mobilité de la lumière » ; « pour y accumuler la lumière » ; « les grèves illuminées » ; « sur la route tournante de ses rayons ».

---

que j'aime dans ces nourritures criées, c'est qu'une chose entendue, comme une rhapsodie, change de nature à table et s'adresse à mon palais. Pour les glaces […] toutes les fois que j'en prends, temples, églises, obélisques, rochers, c'est comme une géographie pittoresque que je regarde […] dans mon gosier". […] Ces pics de glace du Ritz ont quelquefois l'air du mont Rose, et même, si la glace est au citron, je ne déteste pas qu'elle n'ait pas de forme monumentale, qu'elle soit irrégulière, abrupte, comme une montagne d'Elstir. Il ne faut pas qu'elle soit trop blanche alors, mais un peu jaunâtre, avec cet air de neige sale et blafarde qu'ont les montagnes d'Elstir. […] ces glaces au citron-là sont tout de même des montagnes réduites, à une échelle toute petite, mais l'imagination rétablit les proportions […] des chaises de poste sur lesquels ma langue se charge de faire rouler de glaciales avalanches qui les engloutiront » (*LP*, p. 120-121). Nous avons donc affaire à deux relayeurs d'intratextualité.

41 - Dans ce dernier exemple, l'auteur procède à une nouvelle hypallage, où le groupe épithète « retentissante et chaotique » est rattaché au substantif « surface » alors qu'il correspond davantage à celui d'« avalanches ».

Deux oxymores (1) encadrent cette métaphore filée (doc. 13) : aux « vagues en pierre d'émeraude » du début de la description répond l'hypallage « cimes bleues de la mer », hypallage dont il faut bien constater qu'elle résume à elle seule l'ensemble de la métaphore, à savoir son fondement oxymorique, sa prédication géomorphologique et les effets de lumière. Ces oxymores ont des fondements minéralogique et géomorphologique qui renforcent le caractère géographique de la métaphore principale. Ils encadrent deux autres oxymores (2), l'un personnifiant les vagues (« placide violence »), l'autre décrivant la situation du narrateur (qui réalise un « voyage immobile »). Au centre figure un dernier oxymore (3) qui résume les effets et jeux de lumière : « la liquide mobilité de la lumière » (notons au passage les assonances en « i » et les allitérations en « l »).

1	2	3	2	1
Oxymore géographique à fondement minéralogique	**Oxymore / personnification**	**Oxymore / effets de lumière**	**Oxymore / voyage**	**Hypallage oxymorique à fondement géomorphologique**
vagues en pierre d'émeraude	placide violence (/ les vagues)	la liquide mobilité de la lumière	voyage immobile	**ces cimes bleues de la mer**

Document 13 : Fondements et liens des oxymores dans la « métaphore générale »

Ces oxymores servent ainsi au narrateur à relier les deux métaphores secondaires et lui permettent de jouer délibérément avec les antinomies, sous différentes formes rhétoriques. L'ensemble de cette métaphore générale, filée, géographique et paysagère, est donc à fondement oxymorique : la mer y est décrite tel un espace montagnard sur lequel porteraient des effets et jeux de lumière. Ici ce n'est pas le spectateur/narrateur/interprète qui se déplace pour changer de perspective. C'est grâce au soleil, personnifié, que les différentes facettes de cette mer/montagne s'offrent à lui : le narrateur, immobile dans sa chambre, est finalement rejoint par celui-ci.

Il est important également de préciser que sur les cinq (micro-) métaphores géographiques à fondement oxymorique (sans hypallage ; doc. 14[42]) présentes dans l'ensemble de la *Recherche*, et construites selon le schéma [« épithète issue du vocabulaire géomorphologique » + substantif « mer »], quatre sont présentes dans ce roman, dont trois

42 - Colonne 2 du tableau.

uniquement dans ce passage (la quatrième étant « chaînons inégaux de la mer »[43]). Or il s'agit là justement des trois premières de l'œuvre, ce qui montre bien à quel point Proust attache une importance particulière à ce passage nodal où les opposés finissent par se relier, et où trois niveaux de métaphores peuvent donc être distingués : la métaphore générale, les deux métaphores secondaires et les micro-métaphores.

S'agissant maintenant des (micro-)métaphores géographiques reposant sur une hypallage à fondement oxymorique (contenant le prédicat « bleu » ou « azur »), sur les sept[44] présentes dans l'ensemble de la *Recherche*, la toute première est initiée justement dans ce passage (doc. 15).

C'est ainsi que les trois premières (micro-)métaphores sans hypallage se concluent dans ce passage par une dernière métaphore reposant, elle, sur une hypallage[45]. Elles font office d'opérateur d'intratextualité – en initiant ce type de métaphore – et d'amplificateur d'intratextualité, compte tenu de la densité de ces dernières au sein de ce passage. Quant aux deux métaphores secondaires, elles portent la métaphore générale, paysagère et géographique, qui est filée sur une page et demie dans le roman[46]. Celle-ci préfigure la rencontre du narrateur avec Elstir et le passage final où Marcel établit la liste des « transversales ». Enfin, cette métaphore générale, unique en son genre au sein de la *Recherche*, résume à elle seule l'œuvre : les opposés peuvent se rejoindre, modifiant dès lors le prédicat initial qui organise la géographie proustienne au début du cycle.

Il aura fallu ainsi à Marcel, interprète de la relation S/P, ce premier déplacement à Balbec pour vivre cette grande expérience paysagère et géographique. La transformation d'un prédicat nécessite parfois le déplacement (physique) du sujet/interprète vers un autre lieu, le décentrement par rapport à un centre de gravité qui semble se réduire à un seul prédicat.

---

43 - *JF*, p. 513.

44 - Colonne 1 du tableau.

45 - Dans la troisième colonne du tableau (doc. 14) nous avons repéré d'autres métaphores connexes reposant sur une hypallage et participant de la même construction (sans être pour autant véritablement géographiques). Proust affectionne ainsi ce type de construction lexicale et métaphorique qui n'a donc rien de marginal et anecdotique dans son œuvre.

46 - Nous distinguons bien sûr autant d'opérateurs d'intratextualité que de niveaux de métaphores. De sorte que le dialogue se fait entre des métaphores de même niveau, mais aussi au sein des métaphores de niveau supérieur à l'intérieur desquelles elles peuvent être inscrites.

Métaphores géographiques à fondement oxymorique					
1 : Reposant sur une hypallage		2 : Sans hypallage		3 : Métaphores connexes reposant sur une hypallage (plus ou moins oxymorique)	
« cimes **bleues** *de la mer* »	*JF*, 242	« collines *de la mer* »	*JF*, 241	« la pureté **bleue** *de la mer* »	*P*, 396
« ondulations montueuses et **bleues** *de la mer* »	*JF*, 397	« vallonnements *de la mer* »	*JF*, 241	« là volutes **bleues** *de la mer* »	*TR*, 176
« chaînes de montagnes d'**azur** *de la mer* »	*SG*, 161	« contreforts *de la mer* »	*JF*, 242 *SG*, 510		
« montagnes **bleues** *de la mer* »	*SG*, 501	« chaînons inégaux *de la mer* »	*JF*, 513		
« ondulations **bleuâtres** *de la mer* »	*P*, 59				
« montagnes **bleues** *de la mer* »	*AD*, 36				
« vallonnements **bleus** *de la mer* »	*AD*, 118				

Document 14 : Synthèse des métaphores à fondement oxymorique portant sur le terme « mer »

	CS	JF	CG	SG	P	AD	TR
1	/	- « **cimes** **bleues** *de la mer* » - « **ondulations montueuses** et **bleues** *de la mer* »	/	- « **chaînes de montagnes** d'**azur** *de la mer* » - « **montagnes** **bleues** *de la mer* »	- « **ondulations** **bleuâtres** *de la mer* »	- « **montagnes** **bleues** *de la mer* » - « **vallonnements** **bleus** *de la mer* »	/
2	/	- « **collines** *de la mer* » - « **vallonnements** *de la mer* » - « **contreforts** *de la mer* » - « **chaînons inégaux** *de la mer* »	/	- « **contreforts** *de la mer* »	/	/	/
3	/	/	/	/	- « la pureté **bleue** *de la mer* »	/	- « là volutes **bleues** *de la mer* »

Document 15 : Répartition de ces métaphores au sein de la *Recherche*

Second séjour à Balbec : clef de compréhension de la métaphore générale

Il est possible d'identifier d'autres métaphores à fondement oxymorique dans la suite de l'œuvre. Plus brèves mais tout aussi intenses, elles constituent autant de puissants relayeurs d'intratextualité, en rappelant et résumant celle que nous venons d'étudier.

Lors de son second voyage dans la cité balnéaire, toujours au sein du même hôtel, le narrateur décrit en des termes très proches l'impression que lui offre une nouvelle fois la mer : « […] je voyais, pour le premier jour, des vagues, les chaînes de montagnes d'azur de la mer, ses glaciers et ses cascades, son élévation et sa majesté négligente […] » (*SG*, p. 161). Si la métaphore repose également sur une hypallage (« chaînes de montagne d'azur de la mer »), le prédicat n'est plus le même : de « bleu », il passe à « azur » (mais le motif chromatique reste le même). Le vocabulaire géomor-

phologique convoqué est identique au précédent : « chaînes de montagnes », « glaciers » et « cascades ». Puis, dans le même roman, décrivant toujours la mer mais appréhendée depuis un autre point de vue, éloigné de Balbec, l'auteur réalise une nouvelle métaphore à fondement oxymorique :

> De la hauteur où nous étions déjà, la mer n'apparaissait plus, ainsi que de Balbec, pareille aux ondulations de montagnes soulevées, mais au contraire, comme apparaît d'un pic, ou d'une route qui contourne la montagne, un glacier bleuâtre, ou une plaine éblouissante, situés à une moindre altitude (*SG*, p. 289).

Il semble nous donner ici la clef de la métaphore générale. En effet, Marcel confirme que depuis Balbec la mer se révèle « pareille aux ondulations de montagnes soulevées ». Car le changement de point de vue permet de focaliser son regard sur ce qui se trouve au pied de la montagne : « un glacier bleuâtre, ou une plaine éblouissante, situés à une moindre altitude ». La mer n'est donc plus comparée à une montagne – le point de vue ne le permettant pas –, mais à un glacier. Or dans la métaphore générale, le narrateur compare explicitement la mer à ces deux éléments (montagnes et glaciers), en les précisant d'ailleurs dès le début : « […] je retournais près de la fenêtre jeter encore un regard sur ce vaste cirque éblouissant et montagneux **et** sur les sommets neigeux de ses vagues en pierre d'émeraude ». La liaison est assurée par la conjonction de coordination « et » : le cirque (qui est donc glaciaire) est éblouissant ***et montagneux***, prédicat qui permet d'assurer la transition avec la deuxième partie qui évoque les sommets ***neigeux***, prédicat qui fait écho au cirque glaciaire. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une hypallage, les prédicats s'appliquant aussi bien aux deux termes.

Quand Marcel observe ainsi pour la première fois, depuis sa chambre d'hôtel, le spectacle saisissant de la mer, le panorama qu'il décrit est à ce point vaste qu'il dispose d'une double vue (supportant une double prédication) : à la fois celle qu'il a sur la mer depuis Balbec (prédiquée selon le champ lexical de la montagne en général) et celle qu'il a depuis un lieu situé hors de Balbec (prédiquée selon le champ lexical appliqué aux cirques glaciaires). Le pivot de ces deux observations réalisées sans bouger est assuré par le déplacement du soleil qui finit par rejoindre le narrateur dans sa chambre. Inversement, dans le cadre de la métaphore décrite lors de ce second séjour à Balbec, le pivot de l'observation est assuré par le déplacement le long de la route[47].

47 - Tout n'est, finalement, qu'affaire de déplacement, quelle qu'en soit la traduction :

Quelques pages auparavant, le narrateur explique d'ailleurs que depuis ce nouveau point de vue « Les îlots et les découpures de Rivebelle, beaucoup plus rapprochés ici qu'à Balbec, donnaient à cette partie de la mer l'aspect nouveau pour moi d'un plan en relief » (*SG*, p. 288). Voici qui explique le fondement de la métaphore générale qui préfigure et résume toutes celles qui suivent (et donc ce passage) : en fonction des moments, des circonstances et des points de vue, la mer peut offrir l'aspect « d'un plan en relief », c'est-à-dire qu'elle peut être appréhendée selon un prédicat qui lui est initialement et totalement opposé[48].

En attendant Venise, la spatialisation du temps

Dans *Le Côté de Guermantes*, le narrateur livre un autre exemple de métaphore à fondement oxymorique (et métonymique), associant la mer cette fois à une cité :

> Un de mes rêves était la synthèse de ce que mon imagination avait souvent cherché à se représenter, pendant la veille, d'un certain paysage marin et de son passé médiéval. Dans mon sommeil je voyais une cité gothique au milieu d'une mer aux flots immobilisés comme sur un vitrail. Un bras de mer divisait en deux la ville ; l'eau verte s'étendait à mes pieds ; elle baignait sur la rive opposée une église orientale, puis des maisons qui existaient encore dans le XIV^e^ siècle, si bien qu'aller vers elles, c'eût été remonter le cours des âges (*CG*, p. 138).

Ce passage, qui préfigure notamment le voyage de Marcel à Venise (dans *Albertine disparue*), illustre plus spécifiquement l'une des volontés du narrateur : pouvoir fixer en un lieu donné l'articulation complexe du temps et de l'espace, ou comment opérer une spatialisation du temps (« si bien qu'aller vers elles, c'eût été remonter le cours des âges »). Le fondement oxymorique de la métaphore repose sur l'association, *a priori*, incongrue « d'un certain paysage marin et de son passé médiéval ». Comment, en effet, un paysage marin pourrait-il avoir un passé médiéval ? Tout simplement en faisant référence à une cité gothique, dont la figure de proue est évidemment Venise. Ainsi, si la première phrase du passage procède d'un oxymore, la seconde phrase (« Dans mon sommeil je voyais une cité gothique… ») procède d'une métonymie : les « flots [sont] immobilisés comme sur un vitrail », autrement dit, les flots sont immobilisés comme

physique, sémantique, rhétorique, syntaxique…

48 - Le terme « plan » recouvre deux significations complémentaires : la surface plane et la représentation cartographique.

l'est le vitrail d'une église – église mentionnée d'ailleurs deux lignes plus loin. Le rapport analogique repose une fois de plus sur une relation de contiguïté (spatiale), ici entre la cité, l'église et la mer qui, par un de ses bras, ne manque pas néanmoins de diviser la ville en deux.

La métaphore générale que nous avons présentée et dont l'analyse s'éclaire aussi à l'aune des autres métaphores qui lui succèdent dans la *Recherche*, repose donc sur des hypallages et des oxymores. Géographique et paysagère, cette métaphore est aussi à visée hyperbolique, l'exagération permettant d'insister sur les oppositions, le caractère extraordinaire et inattendu du spectacle observé, d'interpeller le lecteur qui, consciemment ou inconsciemment, doit comprendre qu'il a affaire ici à un des indices qui préfigure les révélations finales. Parce que l'hyperbole permet littéralement de mettre en relief une notion, une idée, une description, cette métaphore générale cristallise la question géographique au cœur de la *Recherche* : les opposés sont-ils définitivement des « vases clos » ou bien est-il possible de les relier ? Si oui, de quelle manière ? La description alors réalisée par Marcel constitue un premier élément de réponse. Enfin, cette métaphore générale a une autre fonction dans ce volume de la *Recherche* : elle sert également à introduire les « métaphores d'Elstir », ce peintre que Marcel va rencontrer justement à l'occasion de son premier séjour à Balbec.

De l'atelier d'Elstir au port de Carquethuit : l'expérience d'un autre prédicat paysager et géographique

La rencontre de Marcel avec le peintre Elstir donne l'occasion au narrateur de procéder à une description qui éclaire la chorésie qui est en train de s'opérer[49]. La vision fragmentaire et initiale qu'a Marcel de l'espace (et de certains paysages) contraste avec celle que le peintre dévoile dans ses réalisations :

> […] je me sentis parfaitement heureux, car par toutes les études qui étaient autour de moi, je sentais la possibilité de m'élever à une connaissance poétique, féconde en joies, de maintes formes que je n'avais pas isolées jusque-là du spectacle total de la réalité. Et l'atelier d'Elstir m'apparut comme le laboratoire d'une sorte de

49 - Ce passage a notamment été commenté par Gérard Genette dans *Figures V* (Genette Gérard, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p. 108).

> nouvelle création du monde, où, du chaos que sont toutes choses que nous voyons, il avait tiré, en les peignant sur divers rectangles de toile qui étaient posés dans tous les sens, ici une vague de la mer écrasant avec colère sur le sable son écume lilas, là un jeune homme en coutil blanc accoudé sur le pont d'un bateau (*JF* 398).

En proposant « une nouvelle création du monde », Elstir transforme le chaos en cosmos. Le narrateur dispose dès lors d'une nouvelle cosmogonie à partir de laquelle il peut appréhender autrement la réalité (et donc avoir affaire littéralement à une cosmophanie autre[50]). Il est intéressant de remarquer que le récit qui est fait ici de cette « nouvelle création » relève de la définition du mythe, telle qu'elle est donnée notamment par M. Éliade[51]. Pouvant s'élever désormais à « une connaissance poétique », Marcel réalise l'importance de l'expérience qu'il est en train de vivre, en la rapprochant notamment de la métaphore :

> Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune [des marines] consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion (*JF* 399).

Le processus à l'œuvre est précisément celui d'un imaginaire géographique et d'une trajection paysagère : le peintre transforme la réalité, recompose, reconfigure littéralement le réel par ses peintures. Le préalable nécessaire à la réalisation picturale de cet imaginaire géographique est le retrait du prédicat initial du *topos* envisagé (décrit par la métaphore du peintre qui ôte les noms des choses ou leur en donne un autre), afin de le remplacer par un autre prédicat moins réducteur (car les noms sont éloignés des « impressions véritables » et ne permettent pas par conséquent de prendre en considération tout ce qui se situe hors de cette « notion »). En somme, l'imaginaire géographique est à la fois une trajection et une chorésie : une trajection, car la réalité est toujours appréhendée selon la relation r = S/P, mais aussi une chorésie, car P est remplacé par P'.

---

50 - Berque Augustin, « La cosmophanie des réalités géographiques », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 60, n° 171, 2016, p. 1-14.

51 - « C'est donc toujours le récit d'une "création" : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être ». Éliade Mircéa, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 15.

Dans sa description, Marcel critique l'une des limites de « l'intelligence », de cette raison analytique qui tend à séparer, à isoler, quand l'art, notamment celui de la métaphore, permet au contraire de relier (la « connaissance poétique »). Deux paradigmes s'opposent ici et encore : au premier, qui est disjonctif, répond le second, qui relie, et relève de la complexité[52]. Ces deux paradigmes organisent les systèmes de représentations spatiaux et géographiques du narrateur, le premier constituant le prédicat initial et central de toute la *Recherche*. Or ce paradigme, qui induit le prédicat initial P, est mis en tension par la fréquentation d'Elstir et de ses marines. Le narrateur prend conscience qu'il est possible de voir, de dire, de décrire autrement le paysage, cette portion de réalité qui s'offre au regard. Elstir est donc un nouvel interprète (I') de la relation r = S/P de Marcel. Le peintre, apposant à cette trajection un autre prédicat (P'), opère par conséquent dans l'univers du narrateur une chorésie. Ce que voit Marcel désormais, ce n'est plus la relation S-I-P, mais un autre maillon possible de la même chaîne trajective, à savoir r = S-I'-P'. Si S (la logique du sujet, le *topos* d'un paysage marin) reste le même, I et P sont néanmoins modifiés. Enfin, notons qu'ici aussi, c'est par effet de voisinage, par la fréquentation d'Elstir, de ses marines et son atelier, qu'évolue le regard de Marcel.

Le narrateur l'exprime d'ailleurs très clairement dans le paragraphe suivant. Rapprochant l'impression et l'expérience qu'il est en train de vivre à celles qu'il vit parfois depuis sa chambre d'hôtel (la figure de proue étant la métaphore générale), il explique alors comment, « grâce à un effet de soleil » (*JF*, p. 399), il lui arrivait « de prendre une partie plus sombre de la mer pour une côte éloignée, ou de regarder avec joie une zone bleue et fluide sans savoir si elle appartenait à la mer ou au ciel » (*ibidem*)[53]. Cependant « Bien vite [son] intelligence rétablissait entre les

52 - Dans le sens défini par Edgar Morin : « Quand je parle de complexité, je me réfère au sens latin élémentaire du mot "complexus", "ce qui est tissé ensemble". Les constituants sont différents, mais il faut voir comme dans une tapisserie la figure d'ensemble. Le vrai problème [celui de la réforme de la pensée] c'est que nous avons trop bien appris à séparer. Il vaut mieux apprendre à relier. Relier, c'est-à-dire pas seulement établir bout à bout une connexion, mais établir une connexion qui se fasse en boucle. Du reste, dans le mot relier, il y a le "re", c'est le retour de la boucle sur elle-même. Or la boucle est autoproductive. À l'origine de la vie, il s'est créé une sorte de boucle, une sorte de machinerie naturelle qui revient sur elle-même et qui produit des éléments toujours plus divers qui vont créer un être complexe qui sera vivant. Le monde lui-même s'est autoproduit de façon très mystérieuse. La connaissance doit avoir aujourd'hui des instruments, des concepts fondamentaux qui permettront de relier ». Morin Edgar, « La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité », *Revue Internationale de Systémique*, vol. 9, n° 2, 1995, p. 111.
53 - Une fois de plus le prédicat « bleu » est mobilisé (ici, au niveau syntaxique et lexical). Son

éléments la séparation que [son] impression avait abolie » (*ibidem*). Si la première impression relève de la phénoménologie (et abolit les discontinuités), la seconde relève d'une lecture plus analytique et cartésienne du paysage (les discontinuités sont rétablies).

Marcel réalise ainsi que deux prédicats différents – l'un succédant à l'autre – peuvent s'appliquer à un même *topos* (un paysage où s'observent, par l'intermédiaire d'une fenêtre ouverte, les contacts terre/mer/ciel). Il s'agit à l'évidence d'une chorésie. Certes, le prédicat central est celui de la séparation (les deux « côtés ») mais il peut, à la faveur d'une expérience nouvelle de l'espace (grâce à l'art ou par des effets du soleil[54]), être substitué par cet autre prédicat qui tend désormais à relier (« les transversales »). Le passage d'un prédicat à l'autre dans la *Recherche* se fait donc, et surtout, lors de la rencontre du narrateur avec l'art (la peinture, la littérature et la musique).[55]

Poursuivant après cette remarque la description et l'analyse des métaphores d'Elstir, Marcel explique que : « Une de ses métaphores [Elstir] les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation » (p. 400). Dans les marines d'Elstir, le paradigme disjonctif, le prédicat de la discontinuité n'opère plus. La peinture lui substitue un autre prédicat, celui du lien, de la continuité. La suite de la description est d'ailleurs explicite sur le processus à l'œuvre et relève fondamentalement de la métaphore géographique à fondement métonymique (l'effet de voisinage est double : terre <=> mer et mer <=> terre) :

> C'est par exemple à une métaphore de ce genre – dans un tableau représentant le port de Carquethuit, tableau qu'il avait terminé depuis peu de jours et que je regardai longuement – qu'Elstir avait préparé l'esprit du spectateur en n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer (*JF*, p. 400).

La description est ensuite filée sur deux pages où Marcel insiste sur l'abolition des discontinuités : « Dans le premier plan de la plage, le

emploi dans ce passage agit tel un relayeur d'intra-intertextualité avec les passages précédents et le reste de l'œuvre.

54 - Ce même soleil qui alimente la personnification et porte la deuxième métaphore de la métaphore générale (autre relayeur donc d'intratextualité).

55 - Pour Augustin Berque, l'œuvre d'art joue un rôle d'éclaireur dans la révélation des réalités géographiques. Berque Augustin, « La cosmophanie des réalités géographiques », *op. cit.*

peintre avait su habituer les yeux à ne pas reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l'océan » (*JF*, p. 400-401). L'explication qu'il donne de l'abolition de ces limites relève de la description d'un processus de fusion géographique : « [...] si bien qu'un navire en pleine mer, à demi caché par les ouvrages avancés de l'arsenal, semblait voguer au milieu de la ville » (*ibidem*). Il est cependant important de noter que, pour autant – et c'est ce qui fait la force de la marine – un élément en particulier domine, à savoir la mer : « Si tout le tableau donnait cette impression des ports où la mer entre dans la terre, où la terre est déjà marine et la population amphibie, la force de l'élément marin éclatait partout [...] » (*ibidem*).

Poursuivant sa description, le narrateur enrichit cette métaphore géographique filée à fondement métonymique de métaphores géographiques à fondement désormais oxymorique. Car les métamorphoses réalisées ne se réduisent pas uniquement à une abolition des discontinuités entre deux ensembles contigus, elles procèdent également d'une oxymorisation des éléments mis en relation. Si la terre et la mer sont contiguës (et relèvent donc ici, dans le processus de métamorphose réalisé par le peintre, d'un effet de voisinage), ces deux éléments sont aussi opposés. Cette opposition se manifeste dans la peinture d'Elstir par la transformation des éléments qui prennent les caractéristiques de l'autre. Cette métonymie, qui repose ici sur une contiguïté géographique, un effet de voisinage spatial, permet ainsi de relier la terre et la mer en formant un oxymoron :

> Et même on sentait encore les puissantes actions qu'avait à neutraliser le bel équilibre des barques immobiles, jouissant du soleil et de la fraîcheur, dans les parties où la mer était si calme que les reflets avaient presque plus de solidité et de réalité que les coques vaporisées par un effet de soleil et que la perspective faisait s'enjamber les unes les autres. Ou plutôt on n'aurait pas dit d'autres parties de la mer. Car entre ces parties, il y avait autant de différence qu'entre l'une d'elles et l'église sortant des eaux, et les bateaux derrière la ville. L'intelligence faisait ensuite un même élément de ce qui était, ici noir dans un effet d'orage, plus loin tout d'une couleur avec le ciel et aussi verni que lui, et là si blanc de soleil, de brume et d'écume, si compact, si terrien, si circonvenu de maisons, qu'on pensait à quelque chaussée de pierres ou à un champ de neige, sur lequel on était effrayé de voir un navire s'élever en pente raide et à sec comme une voiture qui s'ébroue en sortant d'un gué, mais qu'au bout d'un moment, en y voyant sur l'étendue haute et inégale du plateau solide des bateaux titubants, on comprenait, identique en tous ces aspects divers, être encore la mer (*JF*, p. 401-402).[56]

56 - Ce passage est également analysé par Gérard Genette pour qui « [...] ces transposi-

Le narrateur file la métaphore métonymique en introduisant des oxymorons (la solidité des reflets, les coques vaporisées, l'église sortant des eaux) qui, accentuant les inversions réalisées, insistant sur ces dernières, amplifient le rapprochement, voire la fusion entre la terre et la mer. Remarquons aussi que c'est une fois de plus par la référence à l'église que l'auteur souligne le caractère inattendu de cette composition qui l'enthousiasme au plus haut point. Les éléments fusionnent en un tout picturalement cohérent mais perturbant pour l'esprit, « l'intelligence » revenant systématiquement rétablir ces discontinuités qui semblent si importantes à l'homme pour se repérer dans l'espace. Ces pertes de repères s'apparentent à des mirages pour le narrateur qui rappelle d'ailleurs que par le passé le peintre

> […] s'était complu autrefois à peindre de véritables mirages, où un château coiffé d'une tour apparaissait comme un château complètement circulaire prolongé d'une tour à son faîte, et en bas d'une tour inverse, soit que la pureté extraordinaire d'un beau temps donnât à l'ombre qui se reflétait dans l'eau la dureté et l'éclat de la pierre, soit que les brumes du matin rendissent la pierre aussi vaporeuse que l'ombre (*JF*, p. 403).

Deux oxymores ponctuent cette autre description (l'ombre qui a la dureté et l'éclat de la pierre ; les brumes qui rendent la pierre aussi vaporeuse que l'ombre) et s'inscrivent dans la continuité de ceux employés précédemment (autres relayeurs d'intratextualité). L'ensemble de la métaphore est par conséquent à fondement oxymorique, bien que procédant initialement d'une métonymie : l'ombre du château se reflétant dans l'eau qui l'entoure affecte une dureté et un éclat qui appartiennent à la pierre, ces mêmes pierres qui entourées de brumes affectent une apparence aussi vaporeuse que l'ombre. Dans les deux cas c'est l'ombre et la pierre qui supportent l'inversion des deux prédicats (soit l'ombre est dure comme la pierre, soit la pierre devient aussi vaporeuse que l'ombre)[57].

---

tions [spatiales] […] constituent à proprement parler les métaphores proustiennes : l'Opéra transformé en crypte sous-marine lors de la soirée de la Princesse de Parme, la mer devenue paysage montagnard au réveil de la première journée à Balbec. Cette dernière page nous offre une version particulièrement caractéristique de la métaphore proustienne. On en trouve la clé plus loin quand, analysant l'art d'Elstir dans son tableau du port de Carquethuit […] ». Genette Gérard, *Figures I*, *op. cit.,* p. 47.

57 - « Mirages, perspectives trompeuses, reflets plus solides que les objets reflétés, inversion systématique de l'espace : nous voici bien près des thèmes habituels de la description baroque, qui cultive à travers eux toute une esthétique du paradoxe […] Il faut donc admettre que

Les marines d'Elstir sont-elles cependant les seules à offrir de tels spectacles ? Non. Commentant auprès de Marcel et Albertine des tableaux de Véronèse et Carpaccio représentant des scènes de fêtes à Venise, le peintre décrit notamment cette scène où

> Les navires étaient massifs, construits comme des architectures, et semblaient presque amphibies comme de moindres Venise au milieu de l'autre […] On ne savait plus où finissait la terre, où commençait l'eau, qu'est-ce qui était encore le palais ou déjà le navire, la caravelle, la galéasse, le Bucentaure (*JF*, p. 460).

Donc si Elstir peint des marines où la terre et la mer finissent par se confondre, c'est peut-être aussi parce qu'il a été inspiré par de grands artistes. Dans la première partie de sa description, Elstir procède à une réduction synecdochique (comme celles réalisées par Marcel avec le *topos*, *i.e.* le motif récurrent, du clocher-caméléon). Les navires, ces « moindres Venise au milieu de l'autre », constituent des réductions « marines » de cette ville qui est le symbole par excellence de la fusion, de l'imbrication entre la terre et la mer. Car Venise est en effet l'archétype d'une métaphore géographique métonymique réalisée. La contiguïté entre la terre et la mer est à ce point marquée que la fusion des éléments s'observe jusque dans les tableaux de maîtres qui la représentent. La cité apparaît finalement comme un « point suprême », ce lieu où s'opère la résolution des antinomies (la terre n'est plus la terre, la mer n'est plus la mer, les bateaux sont des architectures mi-terrestres, mi-marines). Telle une poupée gigogne, Venise se décline en « moindres Venise » au travers d'une synecdoque à la fois rhétorique et paysagère. La métonymie se double donc d'une synecdoque, ou, autrement dit, la synecdoque renforce le caractère métonymique de la métaphore alors réalisée.

C'est finalement dans *Sodome et Gomorrhe* que le narrateur explique comment sa rencontre avec Elstir a profondément changé sa façon de regarder et analyser un paysage :

> J'essayais de me distraire de ce désir [de retrouver Albertine] en allant jusqu'à la fenêtre regarder la mer de ce jour-là. Comme la première année, les mers, d'un jour à l'autre, étaient rarement les mêmes. Mais d'ailleurs elles ne ressemblaient guère à celles de cette première année [*i.e.* la métaphore générale], soit parce que maintenant c'était le printemps avec ses orages, soit parce que, même si j'étais venu à

le style d'Elstir répond fidèlement à l'idée que Proust se fait de son propre style, et par conséquent de sa propre vision », *ibid.*, p. 48-49.

> la même date que la première fois, des temps différents, plus changeants, auraient pu déconseiller cette côte à certaines mers indolentes, vaporeuses et fragiles que j'avais vues pendant des jours ardents dormir sur la plage en soulevant imperceptiblement leur sein bleuâtre d'une molle palpitation, soit surtout parce que mes yeux, instruits par Elstir à retenir précisément les éléments que j'écartais volontairement jadis, contemplaient longuement ce que la première année ils ne savaient pas voir. Cette opposition qui alors me frappait tant entre les promenades agrestes que je faisais avec Mme de Villeparisis et ce voisinage fluide, inaccessible et mythologique de l'Océan éternel n'existait plus pour moi. Et certains jours la mer me semblait au contraire maintenant presque rurale elle-même. Les jours, assez rares, de vrai beau temps, la chaleur avait tracé sur les eaux, comme à travers champs, une route poussiéreuse et blanche derrière laquelle la fine pointe d'un bateau de pêche dépassait comme un clocher villageois. Un remorqueur dont on ne voyait que la cheminée fumait au loin comme une usine écartée, tandis que seul à l'horizon un carré blanc et bombé, peint sans doute par une voile mais qui semblait compact et comme calcaire, faisait penser à l'angle ensoleillé de quelque bâtiment isolé, hôpital ou école. Et les nuages et le vent, les jours où il s'en ajoutait au soleil, parachevaient sinon l'erreur du jugement, du moins l'illusion du premier regard, la suggestion qu'il éveille dans l'imagination. Car l'alternance d'espaces de couleurs nettement tranchées, comme celles qui résultent dans la campagne, de la contiguïté de cultures différentes, les inégalités âpres, jaunes, et comme boueuses de la surface marine, les levées, les talus qui dérobaient à la vue une barque où une équipe d'agiles matelots semblait moissonner, tout cela par les jours orageux faisait de l'océan quelque chose d'aussi varié, d'aussi consistant, d'aussi accidenté, d'aussi populeux, d'aussi civilisé que la terre carrossable sur laquelle j'allais autrefois et ne devais pas tarder à faire des promenades (*SG*, p. 179-180).

Le narrateur décrit dans ce passage comment l'expérience qu'il a vécue dans l'atelier d'Elstir lui permet désormais d'appréhender autrement ce paysage marin qu'il observe une fois de plus depuis sa chambre d'hôtel. La chorésie s'opère par l'application d'un champ prédicatif, d'une lecture du paysage, qui relie au lieu de séparer. Au niveau lexical, soulignons le remploi de deux adjectifs déjà utilisés lors de la visite de l'atelier d'Elstir, « vaporeuses » et « bleuâtre », dans le cadre d'une nouvelle personnification – les mers sont comparées à des jeunes filles « indolentes, vaporeuses et fragiles » vues en train de « dormir sur la plage en soulevant imperceptiblement leur sein bleuâtre, d'une molle palpitation » – doublée d'un oxymore (des « mers » « vaporeuses »). Ces différents relayeurs d'intratextualité portent l'analyse du narrateur qui explique comment, désormais, il sait voir autrement : « surtout parce que mes yeux, instruits par Elstir à retenir précisément les éléments que j'écartais volontairement jadis, contemplaient longuement ce que la première année ils ne savaient pas voir ».

Dès lors, « Cette opposition qui alors [le] frappait tant entre les promenades agrestes qu['il] faisai[t] avec Mme de Villeparisis et ce voisinage fluide, inaccessible et mythologique de l'Océan éternel n'exist[e] plus pour [lui] ». La campagne et la mer, autrefois appréhendées comme séparées (« cette opposition »), s'imbriquent maintenant dans le regard du narrateur. Remarquons également comment cette séparation, abolie, est marquée notamment par des prédicats bien différents et identifiés : les promenades sont qualifiées d'« agrestes »[58], quand, au contraire, la mer, « ce voisinage fluide » (*i.e.* métaphore métonymique), est qualifiée d'« inaccessible et mythologique ». Dans la phrase qui suit, le narrateur décrit d'ailleurs l'effet de voisinage (« Et certains jours la mer me semblait au contraire maintenant presque rurale elle-même »), confirmant à ce titre le fondement métonymique de l'ensemble de la métaphore. Il file cette dernière en décrivant un paysage marin qui s'apparente à celui d'une campagne travaillée par l'homme : « la chaleur avait tracé sur les eaux, comme à travers champs, une route poussiéreuse et blanche derrière laquelle la fine pointe d'un bateau de pêche dépassait comme un clocher villageois ». Une nouvelle fois Marcel procède au sein de sa métaphore à une réduction synecdochique du paysage à une de ses composantes majeures et facilement identifiables : le clocher-mat (autre exemple du « "topos" du clocher-caméléon »).

L'impression d'ensemble qui se dégage est de nouveau celle d'une illusion d'optique[59] qui active l'imaginaire du narrateur pour qui

58 - Étymologiquement « Qui a gardé son aspect primitif ou peu cultivé ». http://www.cnrtl.fr/lexicographie/agreste.

59 - Le narrateur résume dans *La Prisonnière* le processus à l'œuvre dans l'illusion créée : « Il est arrivé que Mme de Sévigné, comme Elstir, comme Dostoïevski, au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique, c'est-à-dire en commençant par la cause, nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe. C'est ainsi que Dostoïevski présente ses personnages. Leurs actions nous apparaissent aussi trompeuses que ces effets d'Elstir où la mer a l'air d'être dans le ciel » (*LP*, p. 364). La logique de l'ordre (« l'ordre logique ») ne dépend en fait que du paradigme que l'on applique à la démonstration. Or, dans la *Recherche*, Proust procède de la même façon : ce n'est qu'à la toute fin, grâce aux « transversales », que l'ordre logique des choses est révélé. Ainsi, « La macro-structure du roman, constituée d'un immense détour à travers un univers fantasmagorique et piégé et d'une brève illumination qui retourne rétrospectivement le sens de tout ce qui précède, fonctionne sur le schéma de la révélation ironique, qui fait basculer le sens d'un signifié 1 patent à un signifié 2 latent. […] le narrateur, qui détient le savoir absolu, retrace les errements de celui qu'il fut en portant sur ses fourvoiements et ses mirages le regard ironique du meneur de jeu ». Duval Sophie, « Un temps de retard : instant ironique et coïncidences aberrantes dans *À la recherche du temps perdu* », *Modernités 11* (« L'instant romanesque »), Rabaté Dominique (dir.), Bordeaux, PUB, 1998. p. 72. Les signifiés 1 et 2 étant pour nous P et P', la rétrospection opérée

l'océan apparaît comme « […] quelque chose d'aussi varié, d'aussi consistant, d'aussi accidenté, d'aussi populeux, d'aussi civilisé que la terre carrossable sur laquelle [il] allai[t] autrefois […] ». Évidente, la métaphore métonymique est renforcée par l'anaphore de l'adverbe « aussi » : les discontinuités paysagères et géographiques disparaissent au profit de continuités qui tendent à fusionner les deux ensembles en un tout cohérent, l'aspect rural et campagnard dominant ici, à la différence de l'élément marin qui domine dans les marines d'Elstir. C'est ainsi qu'aux marines d'Elstir succèdent, ce que nous pourrions appeler, les « campagnes » de Marcel.

Comme l'a souligné Gérard Genette, ce n'est pas à partir de sa visite de l'atelier d'Elstir que le narrateur initie de telles métaphores géographiques à fondement métonymique :

> […] le lendemain de son arrivée à Balbec il [le narrateur] découvrait, de la fenêtre de sa chambre, la mer semblable à un paysage de montagne, et même que depuis très longtemps il s'était représenté le clocher de Balbec comme une falaise battue par les flots. Attribuées à Elstir ou directement perçues par Marcel, ces « métaphores » visuelles, qui donnent au paysage de Balbec sa tonalité spécifique, illustrent parfaitement cette tendance fondamentale de l'écriture et de l'imagination proustiennes – « technique » et « vision » – à l'assimilation par voisinage, à la projection du rapport analogique sur la relation de contiguïté, que nous avions déjà trouvée à l'œuvre dans les rêveries toponymiques du jeune héros.[60]

Cependant, l'analyse que nous avons réalisée permet d'introduire deux nuances. D'une part, si la description de la mer depuis la chambre d'hôtel lors du premier séjour à Balbec procède de la métaphore métonymique (relation de voisinage mer <=> terre), cette dernière est également à fondement oxymorique (relation d'opposition mer <=> montagnes/glaciers). D'autre part, lorsque Marcel développe cette métaphore générale, il n'a pas encore effectué cette prise de conscience qu'un autre prédicat peut s'appliquer à la lecture d'un même paysage. Par conséquent la métaphore générale sert aussi à introduire les métaphores d'Elstir. Ainsi nous pouvons noter que l'organisation des métaphores proustiennes fondées notamment sur l'oxymore participe à cette chorésie qui guide l'imaginaire géographique, ce qu'exprime en ces termes le narrateur :

à la fin du cycle romanesque n'est autre que la réinterprétation de la relation S-I-P par P', soit la constitution et la révélation du maillon de la chaîne trajective (S-I-P)/P'.

60 - Genette Gérard, *Figures III*, *op. cit.*, p. 53.

> Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est ; et cela, nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil ; avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles (*LP*, p. 246).

Cette déclaration et toutes les analyses que nous avons développées jusqu'à présent confortent ainsi notre démonstration que la *Recherche* fait à l'évidence le récit d'un maillon d'une chaîne trajective. Car le narrateur appréhende désormais autrement la réalité, le monde qu'il s'est construit : il a définitivement intégré que la réalité d'un paysage (S/P) n'est finalement que le produit de la relation d'un interprète (I) qui appose au *topos* d'un lieu/paysage (S) un prédicat spécifique (P). De sorte que si le narrateur pouvait disposer de cent interprètes différents (et voir à travers eux), il pourrait alors appliquer cent prédicats différents au *topos* du même lieu/paysage, réalisant dès lors une chaîne trajective constituée de cent maillons, le premier étant celui de la *Recherche*.

Autonomie du sujet dans la géographie imaginaire proustienne : Charlus, ou le prédicat qui se déplace

Les personnes et les lieux entretiennent dans l'univers proustien une relation très étroite, qui confine parfois à l'univocité. Aux côtés de Méséglise et Guermantes correspondent des paysages, des représentations et des personnes spécifiques qui, comme le pense initialement le narrateur, ne peuvent faire l'objet d'aucun transfert. L'une des expressions emblématiques de cette relation entre un sujet et un lieu est celle des noms de lieux qui peuvent être aussi des noms de famille nobles : « Mme de Guermantes s'était assise. Son nom, comme il était accompagné de son titre, ajoutait à sa personne physique son duché qui se projetait autour d'elle et faisait régner la fraîcheur ombreuse et dorée des bois des Guermantes au milieu du salon, à l'entour du pouf où elle était. » (*CG*, p. 195-196). Marcel illustre très clairement dans le cas présent comment l'articulation *topos/chôra* peut s'appliquer également à une personne, celle-ci participant finalement de la *chôra* du lieu que son nom de famille/titre nobiliaire représente. Mme de Guermantes est donc l'incarnation d'un *topos* (« sa personne physique ») et d'une *chôra* (« son duché qui se projetait autour d'elle »). Plus largement, elle

est aussi la personnification, l'incarnation du prédicat appliqué par le narrateur à ce côté de Guermantes[61] :

> Retenons donc que Proust réserve aux noms propres ce rapport actif entre signifiant et signifié qui définit l'état poétique du langage […]. Une telle restriction peut surprendre de la part d'un écrivain aussi notoirement familier du rapport métaphorique ; la raison en est la prédominance, si marquée chez lui, de la sensibilité spatiale et pour mieux dire géographique : car les noms propres qui cristallisent la rêverie du Narrateur sont en fait presque toujours (et pas seulement dans le chapitre qui porte ce titre) des noms de pays – ou des noms de familles nobles qui tiennent l'essentiel de leur valeur imaginative du fait qu'ils sont « toujours des noms de lieux ». […] En apparence du moins, les lieux sont bien davantage « des personnes » que les personnes elles-mêmes : aussi *tiennent*-ils bien davantage à leur nom.[62]

Si des lieux peuvent s'incarner parfois dans la *Recherche* en des personnes issues de la noblesse ou de l'aristocratie, rien n'empêche à ces dernières de se déplacer et de rejoindre le côté opposé, même si elles incarnent un prédicat qui semble pourtant inamovible pour le narrateur. Pierre Macherey rappelle notamment ce passage *a priori* anodin de la *Recherche*, celui où le narrateur, se promenant du côté de Méséglise, voit M^me^ Swann, dans sa propriété, accompagnée d'un homme dont on pense qu'il est son amant[63] : Charlus. En fait, cet homme, dont on apprendra plus tard la véritable orientation sexuelle – Proust parle d'ailleurs d'inversion quand il évoque l'homosexualité –, ne risque pas de porter véritablement tort à M. Swann (la relation avec sa femme ne peut qu'être amicale). Or la caractéristique principale de ce personnage proustien est qu'il n'appartient pas, dans l'imaginaire géographique du narrateur, au côté de Méséglise, mais à celui de Guermantes.

Ce détail est pourtant d'un intérêt particulier pour notre propos. En effet, ce personnage est finalement porteur d'une double inversion : sexuelle et géographique. Il navigue ainsi d'un côté à l'autre (au sens

61 - Juste après cet extrait, Marcel témoigne néanmoins sa déception : « Je me sentais seulement étonné que leur ressemblance ne fût pas plus lisible sur le visage de la duchesse, lequel n'avait rien de végétal et où tout au plus le couperosé des joues – qui auraient dû, semblait-il, être blasonnées par le nom de Guermantes – était l'effet, mais non l'image, de longues chevauchées au grand air. » (*CG*, p. 196).

62 - Genette Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 233-234. En italique dans le texte.

63 - Macherey Pierre, « Proust et la question de la spatialité », exposé présenté le 7 avril 2015 à la société de philosophie de Bordeaux. En ligne : https://philolarge.hypotheses.org/1614.

propre et figuré) et illustre, métaphoriquement bien sûr, le déplacement du prédicat dans l'hypallage à fondement oxymorique. Car Charlus, normalement, relève du prédicat du côté de Guermantes. Or l'association réalisée est pour le moins inattendue, puisque M^me^ Swann se retrouve en compagnie d'un homme/attribut/prédicat qui ne correspond théoriquement pas au monde auquel elle appartient. Voici illustré, grâce à des personnages, le principe même de l'hypallage, *a fortiori* quand il est à fondement oxymorique : Charlus est ce prédicat personnifié qui, par hypallage dans le récit, se déplace d'un côté à l'autre. Il est porté ici par un schème, celui du franchissement, à l'image d'Aldo qui franchit la ligne de démarcation dans *Le Rivage des Syrtes*.

De la dynamique du récit exprimée par la rhétorique, nous passons ici à la dynamique d'un sujet, d'un personnage autonome, qui ne reste pas campé dans l'un ou l'autre des côtés de la géographie imaginaire proustienne. La fragmentation de l'espace proustien en deux ensembles distincts n'est une fois de plus qu'apparente. Les deux côtés se rejoignent donc, soit par la rhétorique, soit par la géographie, soit par l'art, soit par les hommes et les femmes qui constituent ces lieux :

> *Le Côté de Guermantes* s'oppose au *Côté de chez Swann* comme deux mondes distincts, parallèles. Pourtant, le processus va au-delà de l'antithèse. Si les univers décrits semblent inconciliables, certains personnages leur permettent de communiquer : Charles Swann, Mme de Villeparisis, le narrateur lui-même. *Swann* évoquait le monde bourgeois de la province ; *Guermantes* observe l'aristocratie parisienne à travers le regard d'un jeune bourgeois (préface de Thierry Laget, *CG*, p. XXIII).

Par cet exemple, ni marginal ou anecdotique, nous souhaitons rappeler à quel point les lieux et certains personnages entretiennent, d'une part, des relations étroites, et, d'autre part, sont susceptibles de brouiller la géographie et la sociologie imaginaires du narrateur lorsqu'ils sont appréhendés sous des angles inattendus. La clôture des lieux, des espaces, et l'enfermement des groupes sociaux dans des territoires distincts, n'est donc qu'une apparence trompeuse, tels les mirages peints par Elstir.

Le syncrétisme géographique au cœur de la *Recherche*

Nous considérons que la stratégie de brouillage référentiel adoptée par Marcel Proust dans la *Recherche* procède également du syncrétisme géographique, et qu'il est mis en scène par un récit de

type métaphorique, seul capable de relier et fusionner des éléments appartenant à des référents éloignés. Au sein de la *Recherche*, l'invention de Combray et Balbec illustre cette stratégie de brouillage référentiel qui participe à la mise en place d'un imaginaire géographique. Dans son ouvrage consacré à la *Géographie de Marcel Proust*, André Ferré réalise que les lieux de la *Recherche* relèvent d'une invention géographique[64]. L'auteur explique en effet que la géographie proustienne est avant tout imaginaire : « L'imagination apparaît donc bien comme le trait essentiel de la méthode géographique propre à Marcel Proust »[65]. Il décrit aussi et avec précision les deux processus qui se conjuguent dans le syncrétisme géographique :

> Cette invention s'est sans doute effectuée en partant de données élémentaires empruntées au monde extérieur, mais refondues en des synthèses tout imaginaires qui créent un nouveau milieu géographique, original et irréel [*i.e.* la surimpression]. L'importance dans son œuvre des lieux ainsi élaborés permet bien de parler à son propos de géographie romancée. La création géographique de Marcel Proust ne s'exerce pas sur de grands ensembles territoriaux, comme celle des amateurs d'Utopie. Il n'a enrichi la carte politique du monde moderne que d'un grand État, celui du roi Théodose, en Europe orientale ; encore ne le connaissons-nous que d'un point de vue diplomatique tout superficiel, parce que M. de Norpois y a été ambassadeur. C'est dans le détail d'une région mi-réelle, mi-fictive, comme l'Île-de-France de Combray, la province maritime de Balbec, qu'il se plaît à faire surgir des lieux inconnaissables [*i.e.* l'interpolation].[66]

Poursuivant ses investigations dans l'espoir de trouver un référent réel aux principaux lieux de la *Recherche*, André Ferré ne peut que constater le problème de la localisation géographique de « Combray et Balbec, pays inventés »[67]. Certes, « Les paysages maritimes, campagnards et urbains "inventés" par Marcel Proust ont l'accent du réel ; ils vivent, parce qu'ils adhèrent encore au réel ; seulement, c'est un réel composite,

64 - Ferré André, *Géographie de Marcel Proust*, Paris, Sagittaire, 1939, 163 p. Il est également l'auteur d'un article fondateur pour la géographie littéraire : « Le problème et les problèmes de la géographie littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 6, n° 1, 1954, p. 145-164. Comme le souligne Michel Collot, la géographie littéraire que propose André Ferré se réduit essentiellement à une géographie référentielle. Collot Michel, « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT*, n° 8, « Le partage des disciplines », mai 2011, en ligne : http://www.fabula.org/lht/8/collot.html.

65 - Ferré André, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 40.

66 - *Ibid.*, p. 41.

67 - *Ibid.*, p. 86.

ou plutôt tout entier recomposé par l'esprit et non simplement copié ou maquillé »[68]. Tel est le processus de surimpression qui s'applique également à Tansonville : « Le cas de Tansonville montre bien de quelle fusion intime de réalités disparates est souvent faite la géographie fictive de *À la Recherche du Temps perdu* »[69].

Bien évidemment, la figure de proue de cette interrogation géographique est Combray. Quel est son référent réel et à partir de quels éléments ce village a-t-il été créé ? À l'issue de sa recherche, André Ferré pense alors

> […] avoir montré la primauté d'Illiers et de ses environs comme « sources » du pays de Combray, avec des sources normandes et briardes accessoires (et il faudrait joindre aussi les sources parisiennes, car il y a de l'atmosphère d'Auteuil à Combray) ; mais le problème de l'emplacement de Combray sur les cartes géographiques n'est pas pour cela résolu.[70]

Certes, Illiers semble être la source principale de Combray, mais ce dernier ne se résume pas pour autant à son potentiel référent dans la géographie du réel. Combray est ainsi le produit d'influences multiples, un kaléidoscope géographique à l'image de Balbec :

> On voit que Combray, malgré la primauté de ses références à Illiers, défie toute localisation unique et trop précise. Il appartient beaucoup plus au monde de la mémoire et du rêve qu'à celui de l'espace, où son emplacement devient contradictoire dès qu'il cesse d'être vague. […] Pourtant les références de cette nouvelle province proustienne [le pays de Balbec] à un pays réel sont peut-être encore plus déconcertantes, du fait même qu'elles sont nombreuses et précises.[71]

La création de la cité balnéaire procède de la même stratégie de brouillage référentiel, mais poussée à l'extrême en comparaison avec Combray : la saturation d'informations géographiques[72] qui accompagnent la présentation de Balbec porte notamment le processus de surimpression à un degré tel que l'on passe de la fusion des éléments

68 - *Ibidem*.
69 - *Ibid.*, p. 95. André Ferré insiste également, dans la même page, sur le caractère composite, recomposé de la géographie et de la toponymie de la région de Balbec (*i.e.* la surimpression).
70 - *Ibid.*, p. 100. Se pose donc ici la question de l'interpolation.
71 - *Ibid.*, p. 102.
72 - « Sur le trajet de Paris à Balbec, Marcel Proust ne nous a pas laissé manquer de renseignements : il les multiplie, mais d'une façon qu'on croirait destinée à brouiller les pistes », *ibid.*, p. 102.

à leur confusion géographique. Que l'on se rappelle notamment l'effet d'imaginaire qui précède l'arrivée du narrateur à Balbec. On remarquera que la métaphore générale est produite depuis la chambre d'hôtel de Balbec, que la rencontre avec Elstir se fait également là-bas, bref, que les métaphores géographiques les plus abouties, les plus poussées, sont le plus souvent réalisées dans ce lieu propice à la création, l'invention, l'imaginaire géographique[73].

André Ferré résume par la suite la problématique de la localisation géographique de ces deux lieux, problématique relevant pour nous du processus d'interpolation :

> En somme, si la seule certitude que nous ayons au sujet du pays de Combray est qu'il se situe quelque part aux confins de l'Île-de-France (et suivant l'occasion, du Perche, de la Champagne, ou de la Picardie), tout est agencé pour que nous nous bornions à être sûrs que le pays de Balbec est situé aux confins de la Bretagne et de la Normandie maritimes. Le choix fait par Marcel Proust de ces pays de confins, de transition, est significatif : car de tels pays sont les plus propices à fournir des indications ambiguës, et qui gardent, en dépit des contradictions de détail, une vraisemblance géographique générale.[74]

La différence fondamentale qui anime notre recherche avec celle réalisée par André Ferré participe de la distinction qu'opère notamment Franco Moretti à propos de « la géographie de la littérature »[75] : là où André Ferré cherche à comprendre l'inscription de la littérature dans l'espace (*i.e.* une géographie référentielle), notre projet est inverse puisqu'il vise à comprendre l'inscription de l'espace dans la littérature (*i.e.* une géographie imaginaire). Dès lors, la critique que fait Michel Collot à l'encontre de Franco Moretti vaut également pour André Ferré[76] :

---

73 - L'imaginaire géographique proustien s'appuie également, comme dans *Le Rivage des Syrtes*, sur l'invention toponymique.

74 - Ferré André, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 110-111. Le lecteur de la *Recherche* n'est pas pour autant perturbé, dérouté par cette géographie imaginaire. La fiction proustienne est ontologiquement et géographiquement stable, quelles que soient les difficultés à comprendre sa géographie référentielle. La fiction est avant tout un espace des possibles.

75 - Moretti Franco, *Atlas du roman européen (1800-1900)*, *op. cit.*, p. 9. Dans son ouvrage, antérieur à la publication de son article sur la géographie littéraire, André Ferré parle déjà de la « géographie littéraire » comme d'une géographie de la littérature (Ferré André, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 15).

76 - André Ferré propose différentes cartes qui essayent, en vain, de transposer dans la géographie du réel, référentielle, les différents lieux de la *Recherche*.

> Moretti recourt au même instrument, qui est la carte, censée visualiser aussi efficacement l'itinéraire parisien de Lucien de Rubempré que la circulation des livres en Europe ; de ce fait, les lieux de la fiction romanesque restent analysés en fonction de leurs éventuels référents géographiques. Cette technique rend mal compte de l'écart entre une topographie objective et la topologie littéraire, et si elle peut rendre compte en partie de représentations réalistes des lieux, elle n'est guère applicable à des géographies purement imaginaires. […] [Cette technique] rapporte la fiction à une géographie référentielle et minimise la part faite à l'imaginaire dans les représentations littéraires de l'espace, qui relèvent plus, selon moi, du paysage que de la carte, et appellent d'autres approches, qui relèvent de la critique et de la poétique.[77]

Voilà qui explique clairement l'écueil qu'a rencontré André Ferré : vouloir retranscrire sur *et* par la carte un récit qui n'est réaliste qu'en apparence, et donc se focaliser sur le *topos* des lieux quand la fiction proustienne renseigne essentiellement sur leur *chôra*. Le géographe a néanmoins conscience de cette limite :

> Il en est ainsi pour les lieux inventés, villes et paysages : l'individualité de chacun d'eux résulte de la fusion de souvenirs et d'impressions relatives à bien des lieux divers et souvent fort éloignés les uns des autres. Sous chaque nom fictif, on peut mettre un grand nombre de noms réels […][78]

Il est un point cependant dans les recherches effectuées par André Ferré qui mérite une attention particulière, puisqu'il évoque un processus d'inversion qui s'inscrit dans le cadre général de notre démonstration :

> En effet, le côté de Méséglise est opposé à celui de Guermantes non seulement comme direction, mais comme type de paysage : c'est un paysage de plaine, tandis

77 - Collot Michel, « Pour une géographie littéraire », *op. cit.*

78 - Ferré André, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 87. Il en est de même pour les personnages et les églises, ce qu'écrit Marcel Proust dans une lettre datée du 10 avril 1918 : « Il n'y a pas de clefs pour les personnages de ce livre ; ou bien il y en a huit ou dix pour un seul ; de même pour l'église de Combray, ma mémoire m'a prêté comme "modèles" (a fait poser), beaucoup d'églises. Je ne saurais plus vous dire lesquelles ». « Hommage à Marcel Proust », *Cahiers Marcel Proust I*, Paris, Gallimard, 1927, p. 190. Cet extrait fait écho directement à deux passages du *Temps retrouvé* où le narrateur revient sur la multiplication nécessaire des regards, des vues, des souvenirs, des impressions pour composer une église, un personnage, une sonate (p. 214 et 340). Rappelons que ce volume de la *Recherche* a été publié à titre posthume. La même remarque peut être appliquée aux peintures d'Elstir : « L'œuvre d'Elstir est inspirée d'un certain nombre d'œuvres d'époque 1900 (on reconnaît ici un Manet, là des Monet, des Whistler évidemment, des Degas, etc.) et aussi de quelques Japonais, en particulier Hokusaï. Mais Proust a été capable d'inventer une grande composition profondément originale, "Le Port de Carquethuit", […] ». Butor Michel, *Essai sur les modernes*, *op. cit.*, p. 153-154.

> que celui du côté de Guermantes est un paysage de rivière. Or le vrai village de Méréglise n'est pas en plaine, c'est-à-dire dans la Beauce, à l'est d'Illiers, mais au contraire à l'ouest, plus loin vers le cœur du Perche montueux, dont le modèle de Combray marque la lisière ; et Méréglise est sur une rivière, la Thironne, affluent du Loir.[79]

L'inversion (géographique) est donc au cœur des différentes stratégies développées par Proust, qu'il s'agisse de la géographie référentielle, de la rhétorique employée (la figure de proue étant l'hypallage), de l'orientation sexuelle (*Sodome et Gomorrhe*), de ces personnages qui naviguent d'un côté à l'autre (Charlus, par exemple), des peintures d'Elstir, et, bien évidemment, du renversement de prédicat qui s'opère définitivement avec la révélation des « transversales ».

Il est également possible de trouver, au sein de la *Recherche*, des remarques, des indications du narrateur (qu'il ne faut bien sûr pas confondre avec l'auteur) qui renseignent sur la création géographique à l'œuvre dans tout le cycle proustien. Peut-être le passage le plus emblématique décrivant le syncrétisme géographique est-il celui où Marcel explique ce que représente pour lui Guermantes :

> C'était, ce Guermantes, comme le cadre d'un roman, un paysage imaginaire que j'avais peine à me représenter et d'autant plus le désir de découvrir, enclavé au milieu de terres et de routes réelles [*i.e.* l'interpolation] qui tout à coup s'imprégneraient de particularités héraldiques, à deux lieues d'une gare ; je me rappelais les noms des localités voisines comme si elles avaient été situées au pied du Parnasse ou de l'Hélicon, et elles me semblaient précieuses comme les conditions matérielles – en science topographique – de la production d'un phénomène mystérieux. Je revoyais les armoiries qui sont peintes aux soubassements des vitraux de Combray et dont les quartiers s'étaient remplis, siècle par siècle, de toutes les seigneuries que, par mariages ou acquisitions, cette illustre maison avait fait voler à elle de tous les coins de l'Allemagne, de l'Italie et de la France : terres immenses du Nord, cités puissantes du Midi, venues se rejoindre et se composer en Guermantes et, perdant leur matérialité, inscrire allégoriquement leur donjon de sinople ou leur château d'argent dans son champ d'azur [*i.e.* la surimpression] (*CG*, p. 8).[80]

Ainsi, pour le narrateur, le pays de Guermantes est ce « paysage imaginaire [...] enclavé au milieu de terres et de routes réelles ». Tel est décrit parfaitement le processus d'interpolation, c'est-à-dire l'inclusion,

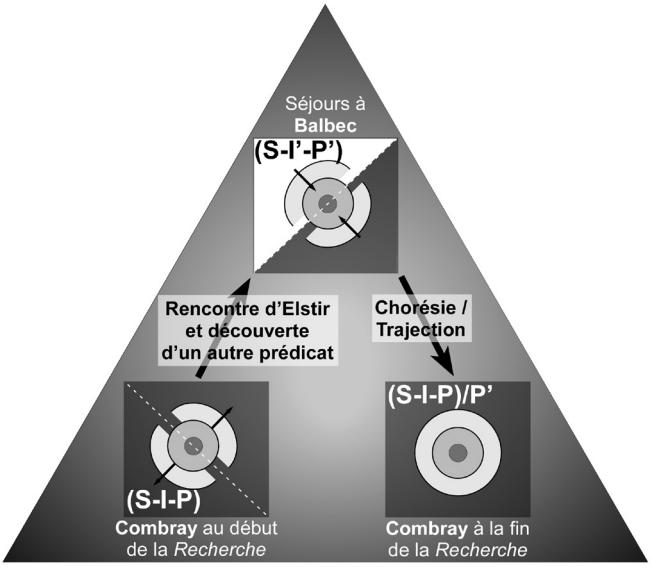
79 - Ferré André, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 94.
80 - S'il n'était pas tiré de la *Recherche*, nous pourrions penser ce passage extrait du *Rivage des Syrtes* tant la description fait penser à la cité d'Orsenna.

l'insertion d'un espace imaginaire ou d'un lieu dans un espace réel. Quant au processus de surimpression, les quatre dernières lignes de l'extrait l'expriment à leur tour très clairement : Guermantes est le résultat d'influences multiples, d'horizons variés dont la synthèse forme néanmoins un tout cohérent et parfaitement identifiable dans le paysage. Marcel réalise à ce titre une métaphore qui fait écho à différents passages que nous avons analysés précédemment : « leur donjon de sinople ou leur château d'argent dans son champ d'azur ». En héraldique, le sinople est un émail vert dans sa représentation polychrome. Dès lors, comment ne pas rapprocher ici ce « donjon de sinople » aux « vagues en pierre d'émeraude » et le « champ d'azur » aux « cimes bleues de la mer » de la métaphore générale ?

Une chose est sûre à la lecture de ce passage : l'imaginaire géographique de Marcel Proust articule deux processus différents mais complémentaires : les principaux lieux de la *Recherche* – particulièrement Balbec et Combray – procèdent de l'inclusion d'un espace « autre » dans une géographie référentielle (interpolation) et synthétisent, cristallisent différentes influences en un tout cohérent (surimpression)[81]. Le syncrétisme géographique qui en résulte fait notamment de ces deux lieux de véritables hauts lieux puisqu'ils sont encore plus chargés de prédicats que ne le sont les autres lieux du cycle proustien. En somme, ces deux lieux sont uniques car ils sont victimes, en quelque sorte, d'une forme de saturation prédicative, d'où leur individualisation, leur singularisation au sein de la *Recherche*. De sorte qu'ici, et par analogie, nous pourrions considérer que si l'interpolation est un processus qui relève de la logique du sujet (en répondant à la question « où situer ce lieu » ? *i.e.* quel est son *topos* ?), la surimpression est un processus qui relève de la logique du prédicat (« qu'est-ce que ce lieu » ? *i.e.* quelle est sa *chôra* ?). Dans cette perspective, le syncrétisme géographique est aussi une trajection qui, dans le cadre de la fiction romanesque, permet de dépasser le dualisme classique : réel *vs* imaginaire, ici *vs* ailleurs, maintenant *vs* avant, *topos vs chôra*, etc.

81 - Si pour Paris la question de l'interpolation n'a pas lieu d'être (le référent réel est établi), la description qui en est faite dans la *Recherche* s'apparente néanmoins à une forme de surimpression. Dans la préface à *La Prisonnière*, Pierre-Edmond Robert explique ainsi que, certes « Paris est en revanche un lieu réel, mais tout aussi synthétique que les fictives petites villes de province. Dans *La Prisonnière*, la capitale se réduit à des impressions kaléidoscopiques, faites de perspectives en trompe l'œil, de vues qui sont elles-mêmes des souvenirs littéraires ou picturaux ». Proust Marcel, *La Prisonnière*, 2014, préface, p. XIII.

L'individualisation de Combray et Balbec au sein de la *Recherche* est également liée à l'imprécision de leurs contours respectifs, de l'espace au sein duquel ils évoluent. Les deux cités émergent dans la géographie proustienne comme émerge l'église de Combray au sein du paysage de plaine (« ce n'était qu'une église résumant la ville », *CS*, p. 105)[82]. Cette individualisation géographique au sein du cycle proustien relève par conséquent de la synecdoque narrative : la *Recherche* – d'un point de vue topologique –, c'est finalement Combray (S-I-P) (ré)interprété par Balbec (P'), soit la narration du maillon de la chaîne trajective (S-I-P)/P' (doc. 16).



Document 16 : Situation de Combray
au début et à la fin de la *Recherche*. Itinéraire d'une chorésie

Plus largement, le syncrétisme géographique pose la question de la réalité. Nous savons que cette dernière, d'après les travaux d'Augustin Berque, est le produit de la trajection S-I-P. Or la *Recherche* est une fiction romanesque qui entretient avec la réalité une double relation que l'on peut questionner ainsi :

82 - « […] la baie de Balbec était un petit univers à part au milieu du grand, une corbeille des saisons où étaient rassemblés en cercle les jours variés et les mois successifs […] » (*JF*, p. 244). Autre exemple donc d'individualisation d'un lieu à partir duquel s'opère une spatialisation du temps et qui préfigure celle réalisée dans *Le côté de Guermantes* : « […] un certain paysage marin et de son passé médiéval » (*CG*, p. 138).

- Quelle est sa géographie référentielle, quels liens pouvons-nous établir avec la géographie du réel ?
- Comment la réalité, présentée comme telle dans la fiction, est-elle recomposée par le narrateur et comment cette recomposition procède-t-elle d'un imaginaire géographique ?

À la première question, nous répondons en proposant le syncrétisme géographique. Et, comme nous l'avons vu, la question de la géographie référentielle n'a finalement pas vraiment lieu d'être ; elle ne nous intéresse qu'à la marge[83]. S'agissant de la seconde question, elle est évidemment au cœur de notre analyse. Comme nous l'avons précisé dans l'Introduction générale de cet essai, nous partons de la théorie développée par Marc Brosseau selon laquelle les romans produisent de l'intérieur une géographie qui leur est propre. Non pas une géographie autoréférentielle qui procéderait d'une clôture du texte, mais une géographie autre, un espace des possibles qui offre des expériences et manifestations inédites de l'espace et des lieux. Si le syncrétisme géographique permet à Marcel Proust de s'affranchir de certaines contingences du réel (et donc d'évacuer la question du référentiel), il lui offre également la possibilité de recomposer la réalité afin d'en dévoiler des facettes inattendues, inexplorées. Autrement dit, qu'est-ce que le réel ? Une possibilité parmi d'autres et qui se serait réalisée ?[84] :

> - Tu te rappelles ce livre de philosophie que nous lisions ensemble à Balbec, la richesse du monde des possibles par rapport au monde réel. Eh bien ! c'est encore ainsi en art militaire. Dans une situation donnée il y aura quatre plans qui s'imposent et entre lesquels le général a pu choisir, comme une maladie peut suivre diverses évolutions auxquelles le médecin doit s'attendre (*CG*, p. 107-108).[85]
> - C'était d'autant plus dangereux que par nature le monde des possibles m'a toujours été plus ouvert que celui de la contingence réelle (*LP*, p. 17).
> - Le champ infini des possibles s'étend, et si par hasard le réel se présentait devant nous, il serait tellement en dehors des possibles que, dans un brusque étourdissement, allant taper contre ce mur surgi, nous tomberions à la renverse. Le

83 - Même si en 1971 la ville d'Illiers (Eure-et-Loir) fut rebaptisée « Illiers-Combray », en hommage à Marcel Proust et à l'occasion du centenaire de sa naissance.

84 - Dans cette perspective, la question du référent réel ne se pose plus. Les trois extraits qui suivent sont les seuls de la *Recherche* à faire référence au « monde » ou « champ infini des possibles ».

85 - Dans ce passage, c'est Saint-Loup qui s'adresse à Marcel et fait référence à l'ouvrage de Leibniz, *La Monadologie*. Notons que le livre a été lu à Balbec, là où Marcel prend conscience qu'un autre prédicat peut être appliqué aux lieux, aux paysages et aux personnes.

> mouvement et la fuite constatés ne sont même pas indispensables, il suffit que nous les induisions (*LP*, p. 84).

La fiction romanesque fait partie de ce « champ infini des possibles », autant d'espaces qui assurent au romancier la possibilité d'écrire une autre réalité, ou de l'écrire autrement. Celle-ci peut se manifester, s'exprimer aussi au travers de souvenirs qui, en restituant un moment pensé perdu, peuvent transformer le chaos en cosmos, faire sourdre un lieu dans sa complexité[86]. Tel est le célèbre passage de la madeleine[87] où, à partir d'une expérience et d'un souvenir, s'enchaînent certes d'autres moments mais aussi, et surtout, d'autres lieux[88]. C'est justement parce que de nombreux souvenirs sont rattachés à Combray et que ce lieu procède d'un syncrétisme géographique évident qu'une telle expansion géographique peut si bien se manifester. Or comme le fait remarquer Augustin Berque

> [...] la *chôra* est un lieu qui participe de ce qui s'y trouve ; et c'est un lieu dynamique, à partir de quoi il advient quelque chose de différent, non pas un lieu qui enferme la chose dans l'identité de son être. [...] Je vois donc le caractère fondamental de la *chôra* dans son ouverture, tant parce qu'elle accueille que parce qu'elle engendre. Empreinte et matrice, elle est essentiellement relation avec les choses.[89]

Ainsi, nous pensons pouvoir affirmer que cette expansion géographique qui accompagne l'épisode de la madeleine participe du syncrétisme géographique et constitue une des manifestations les plus emblématiques de la *chôra* de Combray. C'est en effet à partir de ce haut lieu de la *Recherche* que tout le récit s'articule, que s'organise le monde du narrateur/interprète/écrivain. La madeleine est finalement à Proust ce que la *chôra* est au lieu : la partie immergée d'un iceberg, à la fois littéraire et prédicatif.

---

86 - Poulet Georges, *L'espace proustien*, *op. cit.*, p. 84.

87 - *CS*, p. 104.

88 - Pour Gérard Genette cette métaphore de la madeleine repose également sur une métonymie : « L'essentiel est ici de noter que cette première explosion s'accompagne toujours, nécessairement et aussitôt d'une sorte de réaction en chaîne qui procède, non plus par analogie, mais bien par contiguïté, et qui est très précisément le moment où la contagion métonymique (ou, pour employer le terme de Proust lui-même, l'*irradiation*) prend le relais de l'évocation métaphorique ». Genette Gérard, *Figures III*, *op. cit.*, p. 56.

89 - Berque Augustin, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Belin, Paris, 2000, p. 24-25.

Conclusion de la deuxième partie

Le cycle proustien de la *Recherche*, considéré comme un roman-géographe, fait donc le récit d'un maillon d'une chaîne trajective où la relation initiale S-I-P est réinterprétée par un nouveau prédicat P', générant dès lors une chorésie et assurant la mise en place d'une nouvelle relation : (S-I-P)/P'. La trajectivité qui résulte de ce processus est notamment portée par une rhétorique fortement métaphorique qui relie différents univers et référents éloignés (dans l'espace et dans le temps). Les métaphores géographiques et paysagères que développe le romancier sont à fondement oxymorique et à visée hyperbolique, et s'inscrivent dans le cadre plus large d'une stratégie de brouillage référentiel relevant du syncrétisme géographique.

L'analyse détaillée de cette rhétorique spécifique employée par Proust révèle la transformation et l'évolution de l'imaginaire géographique du narrateur, qui passe d'une conception de l'espace prédiqué suivant des discontinuités (géographiques et sociales) à celle d'un espace qui finalement relie les lieux et les personnes, procédant à ce titre de la dimension relationnelle de l'espace géographique, quand bien même serait-il celui d'une fiction romanesque. Parce que cette dernière offre un espace des possibles, l'écrivain peut réaliser des prédications inattendues qui, d'une part, participent à cet imaginaire géographique (une reconstruction du réel), et, d'autre part, révèlent aussi les relations qui se développent entre l'espace et la rhétorique. Or si la rhétorique sert à dire l'espace, notamment dans ses déclinaisons imaginaires, inversement l'espace est également au service de la rhétorique dans les prédications qu'elle réalise. À chaque figure de rhétorique, du moins s'agissant des tropes principaux que nous avons étudiés, correspond un processus géographique spécifique. S'il ne peut y avoir d'ontologie sans géographie, comme le note Augustin Berque, soulignons qu'une géographie sans rhétorique (et sans récit) se réduirait à une succession de *topos*, rendant toutes trajections et chorésies impossibles.

Dans ces processus de trajection et de chorésie, une rencontre se révèle fondamentale pour Marcel, celle du peintre Elstir, de son atelier, et de son œuvre phare : Le port de Carquethuit. Cette rencontre d'un nouvel interprète de la réalité (I') va profondément modifier le système de représentation du narrateur (I) : le voyage de Combray à Balbec ne se réduit donc pas à un simple déplacement physique d'un lieu à un autre

(*i.e.* d'un *topos* à un autre *topos*), mais opère une trajection (avec un autre champ prédicatif) qui s'articule avec un schème (verbal) spécifique, celui du « relier ». Par conséquent, la recherche du narrateur s'inscrit aussi dans l'espace et se manifeste par un imaginaire géographique où les lieux dialoguent grâce à des réseaux complexes que l'auteur traduit par des métaphores. En somme, une des clefs herméneutiques de l'œuvre se situe finalement lors de ce premier voyage à Balbec, second et dernier haut lieu de la *Recherche*.

Nous avons montré que le cycle de la *Recherche* peut être analysé comme le récit d'un maillon d'une chaîne trajective qui illustre le fonctionnement d'un roman-géographe, en dévoile son cœur. Tel est ce que nous appelons le chronochore du roman-géographe et que nous souhaitons conceptualiser dans cette troisième et dernière partie.

Troisième partie

Troisième partie

Du chronotope au chronochore : chorésie et trajection dans les romans-géographes

Cette troisième et dernière partie vise à conceptualiser les différentes relations et dynamiques établies tout au long de cet essai, d'une part, entre les trois pôles du triangle heuristique Sujet, Lieu, Récit, et, d'autre part, depuis chacun de ces pôles vers un foyer central que nous considérons être le cœur[1] du roman-géographe, autrement dit, son chronochore. S'il est possible de trouver quelques occurrences du terme « chrono-chora » ou « chronochora » dans de très rares travaux qui discutent la dimension temporelle en sciences sociales, du rapport du temps à l'espace, ces publications – s'appuyant sur un article inaugural de Hans Rämö (1999) – font cependant un usage de ce néologisme dans une perspective à la fois éloignée et parfois opposée de la nôtre[2]. Notre ambition est de partir ici de la notion bakhtinienne de chronotope – que nous discuterons et

1 - Nous entendons par « cœur » ce qui alimente la dynamique du récit, ce qui le fait vivre mais aussi le point de rencontre vers lequel les différentes dynamiques et relations analysées jusqu'à présent convergent, et à partir duquel également elles rayonnent. Il s'agit par conséquent d'exprimer l'idée de centre, de point de convergence *et* de foyer à partir duquel rayonnent ces différentes dynamiques qui font vivre et exister le récit. En d'autres termes, nous pouvons dire que ce « cœur » exprime la *géographicité* du roman.

2 - Rämö Hans, « An Aristotelian Human Time-Space Manifold. From *chronochora* to *kairotopos* », *Time & Society*, n° 8, vol. 2, 1999, p. 309-328 ; Crang Mike, « Time and Space », *Spaces of geographical thought deconstructing human geography's binaries*, Cloke Paul & Johnston Ron (eds), London, Sage Publications, 2005, p. 199-217 ; Crang Mike, « Rhythms of the city : temporalised space and motion », *Timespace : geographies of temporality*, May Jon & Thrift Nigel (eds), London, Routledge, 2001, p. 187-207. D'autres occurrences encore plus anciennes de « chronochore » apparaissent également dans de rares publications relevant de la philosophie et de la physique, et s'éloignent elles-aussi de notre perspective.

relativiserons – afin d'appréhender la logique du prédicat dans l'analyse des lieux créés par certaines fictions romanesques. Depuis ces lieux s'opère une chorésie – portée par différentes trajections – interprétée par un personnage principal qui peut être confondu dans certains cas avec le romancier lui-même (dans le cas des autobiographies, ou des récits présentés sous cette forme). Il s'agit ainsi d'envisager la représentation des lieux dans les romans au-delà de leur simple *topos*, mais en tenant compte aussi et surtout de leur *chôra*.

Nous rejoignons en ce sens une remarque faite par Christiane Lahaie dans un article intitulé « Entre géographie et littérature : la question du lieu et de la *mimèsis* ». Elle y souligne brièvement deux points qui sont au centre de notre travail. D'une part, elle rappelle que « Selon le théoricien russe [Bakhtine], l'écrivain ne cherche pas surtout à recréer un espace, mais bien un espace-temps, soit une *chôra* plutôt qu'une série de *topos* ». D'autre part,

> La pause descriptive romanesque, qui a longtemps mobilisé les géographes culturels friands de véracité topographique, ne doit jamais faire oublier que le récit littéraire s'avère aussi un art du temps qui passe. À cet égard, on doit peut-être se tourner du côté de la « trajectivité » berquienne, laquelle, dans le cas de l'espace et du lieu, correspond à ce qu'est l'historicité par rapport à l'Histoire. Enfin, il conviendrait de renégocier les modalités d'échange entre géographie et littérature. Pour les uns, il faudrait remettre en question la capacité de la littérature à reproduire le réel, le *topos*, en tenant davantage compte de ses caractéristiques génériques. Pour les autres, il serait souhaitable d'assumer pleinement cette part de territorialité, de *chôra*, qui émaille chaque texte littéraire, si hermétique soit-il.[3]

Nous partageons bien évidemment ces deux remarques, la deuxième ayant été largement illustrée dans cet essai avec l'analyse de la *Recherche* (mais nous allons y revenir). S'agissant du premier point, ce que nous dit Christiane Lahaie, c'est que Bakhtine a conscience de l'articulation fondamentale de l'espace et du temps dans les romans. Pour autant, sa notion ne porte pas sur l'analyse des trajections qui s'y opèrent. Précisons enfin que cette « "trajectivité" berquienne » est avant tout pour nous une trajectivité romanesque, inscrite dans une fiction considérée comme un espace des possibles.

3 - Lahaie Christiane, « Entre géographie et littérature : la question du lieu et de la *mimèsis* », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, 2008, p. 448. La géographie littéraire, telle que nous la concevons, entend justement réconcilier ces deux attentes.

L'ouverture théorique et proposition notionnelle que nous avançons entend dès lors montrer que les romans peuvent aussi être appréhendés selon une trajectivité, c'est-à-dire la narration des relations complexes qui se développent entre un sujet, un récit et un lieu, et qui aboutit notamment à la mise en place d'un ou plusieurs maillon(s) d'une chaîne trajective. Trajectivité et narrativité se rejoignent finalement comme l'expression, la manifestation de ce que le roman est une forme qui cherche à traduire des manifestations et expériences autres de la spatialité. Nous pensons que c'est justement à ce niveau que se situe la « pensée spatiale du roman ».

Le modèle heuristique que nous exposons a une visée herméneutique et procède essentiellement d'une recherche inductive qui part de l'analyse de certains romans, dont nous considérons qu'ils offrent un terrain d'étude privilégié pour notre questionnement. Il n'a pas prétention à l'universalité : il fait simplement état d'une recherche scientifique à un moment donné sur un sujet fondamentalement interdisciplinaire. Ce modèle, ou schéma chronochorésique du roman-géographe, articule donc logique du sujet (S) et logique du prédicat (P). Et comme le souligne Ernst Leonardy

> Tous les types de récit, qu'ils soient fictionnels ou factuels, qu'ils relèvent de la littérature ou de l'usage quotidien, ont conservé quelques traits en commun. Ceux-ci pourraient être qualifiés de conditions nécessaires pour la constitution d'un récit. […] – En substance, chaque récit parlera de transformations opérées par le temps sous formes d'événements sur une situation donnée. Cela implique que la situation finale évoquée par le récit sera différente de la situation initiale. *En d'autres termes : le prédicat attribué au thème à la fin du récit sera opposé ou du moins différent du prédicat attribué au même thème au début du récit.*[4]

Or dans les romans-géographes ces prédications peuvent varier dans le temps (ou l'espace) et, surtout, elles s'appliquent aux lieux, grâce aux processus de trajection et de chorésie que ne traduit pas le chronotope. C'est la raison pour laquelle nous proposons une conceptualisation du chronochore.

4 - Leonardy Ernst, « Crise et renaissance du récit dans la littérature allemande depuis 1945 », *Littérature et savoir(s)*, Klimis Sophie & Van Eynde Laurent (dirs), Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2002, p. 225. Nous soulignons.

Ressources et limites du chronotope : le temps au détriment de l'espace

Mikhaïl Bakhtine, historien et théoricien russe de la littérature, a développé la notion de « chronotope », qu'il définit comme « la corrélation essentielle des rapports spatiaux-temporels telle qu'elle a été assimilée par la littérature »[5]. Dans « le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. […] Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps »[6]. Les chronotopes « […] se présentent comme les centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman, dont les "nœuds" se nouent et se dénouent dans le chronotope. […] »[7]. Bakhtine précise également que dans le chronotope, « les événements du roman prennent corps, se revêtent de chair, s'emplissent de sang », et qu'à ce titre le chronotope « sert de point principal pour le déroulement des "scènes" du roman »[8]. Le « chronotope permet à l'auteur de faire sens de son époque et de transposer en narration le monde dont il est issu. Il est pour ainsi dire la condensation artistique-littéraire d'un espace-temps "réel" »[9]. C'est pourquoi

> Le chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace apparaît comme le centre de la configuration figurative, comme l'incarnation du roman tout entier. Tous les éléments abstraits du roman – généralisations philosophiques et sociales, idées, analyse des causes et des effets, et ainsi de suite, gravitent autour du chronotope et, par son intermédiaire, prennent chair et sang et participent au caractère imagé de l'art littéraire.[10]

Le chronotope est cependant une notion très plastique et polysémique :

> [au] sein d'une seule œuvre, nous pouvons parfois identifier plusieurs chronotopes : certains sont principaux ou organisateurs, alors que d'autres sont plutôt liés à un thème précis. Parfois un seul chronotope prédomine mais, selon Bakhtine, plusieurs chronotopes peuvent "coexister" dans une relation "dialogique" au sein d'un même roman.[11]

---

5 - Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 237.
6 - *Ibid.*, p. 387.
7 - *Ibid.*, p. 391.
8 - *Ibidem.*
9 - Ziethen Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences : revue d'études françaises* (« Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études »), n° 3, 2013. En ligne : http://www.erudit.org/revue/arbo/2013/v/n3/1017363ar.html.
10 - Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 391.
11 - Collington Tara, *Lectures chronotopiques. Espace, temps et genres romanesques*, Montréal,

Il existe par conséquent différents types et niveaux de chronotopes[12]. Les chronotopes trans-historiques, trans-genres, tels que la rencontre, le seuil et la route, peuvent se manifester dans plusieurs genres romanesques, même si leur fonction est susceptible d'évoluer avec le temps[13]. Cependant, ces derniers peuvent aussi constituer le chronotope principal d'un genre bien défini, telle la route pour le roman d'épreuves et d'aventures[14] : ici, genre et chronotope tendent à fusionner, cas particulier que nous développerons ci-après, avec l'exemple du roman géographique vernien. Il y a enfin des chronotopes que l'on peut qualifier de « secondaires », « […] des noyaux spatio-temporels – la nature, l'idylle, le salon – qui se retrouvent chez certains auteurs ou dans les œuvres d'une tendance littéraire spécifique »[15]. De nombreux commentateurs ont également souligné que le théoricien russe privilégie dans son analyse plus souvent le temps au détriment de l'espace[16]. Constat qui rejoint les conclusions de Clément Lévy, pour qui

> Cependant, même si l'auteur développe des analyses profondes et subtiles sur plus de vingt siècles d'histoire du roman, le chronotope aura surtout permis à Mikhaïl Bakhtine de travailler sur le genre, et non sur le référent spatial en tant que tel. […] Le chronotope serait donc une façon de caractériser les conditions matérielles – l'espace-temps de référence – dans lesquelles un texte narratif peut recevoir en son sein et proposer au lecteur des discours concurrents.[17]

La question du genre est ainsi au cœur de l'analyse chronotopique des récits, point sur lequel insiste d'ailleurs Bakhtine dans son ouvrage, en rappelant au passage la préséance du temps sur l'espace dans cette notion/outil qu'il propose :

XYZ, 2006, p. 88.

12 - Henri Mitterand, dans son analyse de *Germinal*, présente six niveaux chronotopiques : Mitterand Henri, « Chronotopie romanesques : "Germinal" », *Poétique*, n° 81, p. 89-104.

13 - Ziethen Antje, « La littérature et l'espace », *op. cit.*

14 - Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 241.

15 - Ziethen Antje, « La littérature et l'espace », *op. cit.*

16 - Claval Paul, « La géographie et ses chronotopes », *La littérature dans tous ses espaces*, Chevalier Michel (dir.), Paris, CNRS Éditions, 1993, p. 115-117 ; Brosseau Marc, *Des Romans-géographes*, *op. cit.*, p. 99 ; Westphal Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, *op. cit.*, p. 49. L'ouvrage de Bakhtine inclut un essai intitulé « Formes du temps et du chronotope dans le roman » (p. 235-398), autre signe que l'espace occupe une place secondaire dans sa notion de chronotope.

17 - Lévy Clément, *La Crise du territoire*, *op. cit.*, p. 187-188.

> En littérature, le chronotope a une importance capitale pour les *genres*. On peut affirmer que ceux-ci, avec leur hétéromorphisme, sont déterminés par le chronotope ; de surcroît, c'est le temps qui apparaît comme principe dominant des œuvres littéraires. En tant que catégorie de la forme et du contenu, le chronotope établit aussi (pour une grande part) l'image de l'homme en littérature, image toujours essentiellement spatio-temporelle.[18]

L'un des apports principaux du chronotope dans nos recherches verniennes a en effet été celui de permettre la caractérisation du genre auquel se rapportent les *VE*, à savoir le roman géographique. Le chronotope permet donc de travailler sur la relation qui s'établit entre le sujet [*i.e.* le romancier] et son récit, comment il traduit plus ou moins un contexte d'écriture et s'inscrit dans une histoire de la littérature et des genres.

Le chronotope et la question des genres : l'exemple du roman géographique

Nous avons montré dans des publications antérieures que le chronotope est un outil efficace pour appréhender la question du genre en littérature[19]. Appliqué à la série des *VE* de Jules Verne, l'angle du chronotope permet de mettre particulièrement en évidence une inversion qui n'est pas sans incidence sur notre analyse de l'imaginaire géographique dans les œuvres littéraires. Ainsi, pour Jean-Marie Seillan, une des caractéristiques principales du roman géographique – initié par Jules Verne – est de reposer sur le chronotope de l'ailleurs/maintenant par opposition au chronotope de l'ici/autrefois qui caractérise les romans historiques[20]. En mobilisant spécifiquement cette variable spatiale, les fictions romanesques verniennes s'inscrivent alors à l'opposé du roman historique et créent ce genre nouveau qui repose donc sur le chronotope principal et organisateur de l'ailleurs/maintenant[21] (doc. 17).

---

18 - Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 238. En italique dans le texte.
19 - Dupuy Lionel, « Le chronotope du retour dans le roman géographique vernien », *Le Retour*, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2017, p. 423-434 ; Dupuy Lionel, « Imaginaire géographique et chronotope poétique : *Mirèio* de Frédéric Mistral (1859) », *Annales de géographie*, n° 711, 2016, p. 519-537. ; Dupuy Lionel, « Une métaphore de la démarche géographique et de l'histoire du XIX^e^ siècle : *L'Île Mystérieuse* de Jules Verne (1874-75) », *Cybergéo*, 2011. En ligne : http://cybergeo.revues.org/24646
20 - Seillan Jean-Marie, « Histoire d'une révolution épistémologique au XIX^e^ siècle : la captation de l'héritage d'Alexandre Dumas par Jules Verne », *op. cit.*, p. 201-202.
21 - Dupuy Lionel, « Les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne ou le roman géographique au

Espace / Temps	Ici	Ailleurs
Maintenant	Eugénie Grandet L'Assommoir	Cinq semaines en ballon La Vénus noire ***Roman géographique***
Autrefois	Notre-Dame de Paris Les Trois Mousquetaires ***Roman historique***	Salammbô Le Roman de la momie

Document 17 : Le roman géographique vernien ou l'inversion chronotopique[22]

De plus, en s'appuyant sur les remarques de Bakhtine, nous pouvons également montrer comment ce chronotope principal et organisateur est encadré et complété par deux autres chronotopes, mais secondaires : celui de l'ici/maintenant (du début et du retour du voyage) et celui de l'ailleurs/autrefois, quand le voyage dans l'espace se double, parfois, d'un voyage dans le temps (doc. 18). De cette structuration des *VE* découlent finalement trois chronotopes associés : celui du « départ » ; celui du « voyage » (extraordinaire, merveilleux) ; et celui du « retour » – chacun ayant son ancrage spécifique dans le récit : d'abord réel, puis imaginaire, pour terminer enfin par un réel que nous pouvons qualifier d'augmenté, d'enrichi (doc. 18 & 19).

Comme l'a souligné Paul Ricœur, c'est

> […] aux œuvres de fiction que nous devons pour une grande part l'élargissement de notre horizon d'existence. […] les œuvres littéraires ne dépeignent la réalité qu'en l'*augmentant* de toutes les significations qu'elles-mêmes doivent à leurs vertus d'abréviation, de saturation et de culmination, étonnement illustrées par la mise en intrigue.[23]

Ce que dit Ricœur, c'est que tout récit de fiction n'est jamais fermé sur lui-même, même les œuvres poétiques : la clôture du texte n'est qu'illusion[24]. De sorte que l'expérience du lecteur qui a fini un roman rejoint finalement celle du héros vernien qui a accompli un voyage extraordinaire : dans les deux cas leur horizon s'est élargi, leur réel a été « augmenté », « enrichi » d'expériences et de compréhensions nouvelles du monde. Or nous avons par le passé proposé de parler de

XIX[e] siècle », *op. cit.*, p. 131-150.

22 - Ce tableau est tiré de l'article de Jean-Marie Seillan (*op. cit.*, p. 201-202). Nous y avons rajouté les références aux romans historique et géographique.

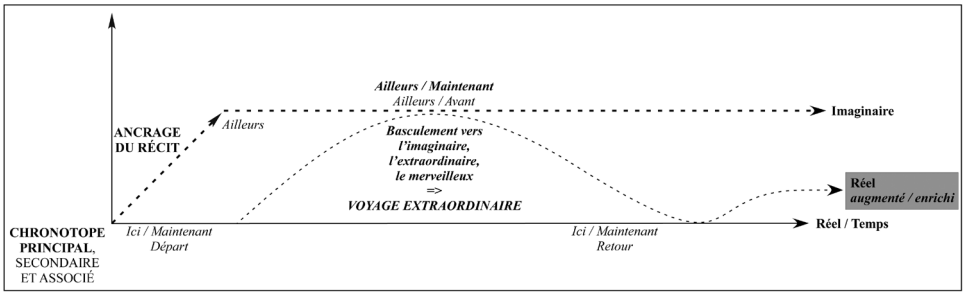
23 - Ricœur Paul, *Temps et Récit I*, *op. cit.*, p. 151 ; en italique dans le texte

24 - *Ibid.*, p. 150.

« réel augmenté/enrichi » pour qualifier la situation de certains héros verniens à l'issue de leur voyage. Pour autant, nous n'avions pas encore compris que nous évoquions en fait une trajection et que, à l'image de la *Recherche*, de nombreux *VE* font aussi le récit d'un ou plusieurs maillons d'une chaîne trajective[25]. Autant la notion de chronotope nous a permis de mieux définir le roman géographique, autant cette dernière s'est avérée inefficace à révéler et expliciter à la fois la dimension écouménale des lieux, la dynamique du récit et l'autonomie du sujet/interprète. La même intuition/problématique avait d'ailleurs alimenté notre recherche sur le *SO* où, afin de mieux étudier la *chôra* de la mission de Santa-Juana, nous avions alors forgé aussi le néologisme de « chronochore », sans pour autant le conceptualiser[26]. Nous allons maintenant le définir plus précisément, l'expliciter et l'illustrer en revenant sur les exemples déjà évoqués.

Genre / Chronotope(s)	LE ROMAN GEOGRAPHIQUE		
Chronotope principal	/	**Ailleurs/maintenant**	/
Chronotope secondaire	**Ici/maintenant**	**Ailleurs/autrefois**	**Ici/maintenant**
Chronotope associé	**Départ**	**Voyage** (extraordinaire / merveilleux)	**Retour**
Ancrage du récit	Réel	Réel + imaginaire	**Réel augmenté, enrichi**

Document 18 : Chronotopes et ancrage du récit dans le roman géographique vernien



Document 19 : Schématisation de l'articulation réel/imaginaire dans le récit vernien

25 - Dupuy Lionel, « Le chronotope du retour dans le *roman géographique* vernien », *op. cit.*
26 - « Nous envisageons ici le chronochore comme la *chôra* correspondant à un lieu (qui peut être imaginaire) où s'articulent les rapports spatio-temporels qui ne sont pas mis en évidence par le *topos* du lieu considéré ». Dupuy Lionel, *Jules Verne, la géographie et l'imaginaire. Aux sources d'un* Voyage extraordinaire : Le Superbe Orénoque, *op. cit.*, p. 124.

Du chronotope au chronochore, logique du prédicat et trajection dans les romans-géographes

Comme nous l'avons vu précédemment, les limites conceptuelles et méthodologiques du chronotope pour aborder la trajectivité sont nombreuses : le chronotope est une catégorie d'analyse générique (et qui se fond donc souvent avec la question du genre), fixe, statique, essentiellement externe au roman[27], qui participe davantage à décrire sa forme, certains motifs récurrents, que sa dynamique. À certains égards le chronotope s'apparente au *topos* littéraire, c'est-à-dire une « configuration narrative récurrente »[28], et, surtout, rappelons qu'il privilégie la question du temps au détriment de celle de l'espace. Enfin, et au-delà de ces constatations, une grande limite du chronotope vient de cette autre précision qu'apporte directement Bakhtine lui-même :

> Dans les limites d'une seule œuvre et de l'art d'un seul auteur, nous observons quantité de chronotopes, et leurs interférences, complexes, spécifiques de l'œuvre et de l'auteur ; il arrive, au surplus, que l'un de ces chronotopes recouvre tout, ou prédomine. (Ce sont ceux que nous avons analysés ici en priorité.) *Ils peuvent s'imbriquer l'un dans l'autre, coexister, s'entrelacer, se succéder, se juxtaposer, s'opposer, ou se trouver dans des relations réciproques plus compliquées.* Le caractère général de ces interrelations apparaît comme *dialogique* (au sens large de ce terme).[29]

Le champ d'application du chronotope est ainsi très vaste, en témoignent les très nombreux exemples étudiés et/ou seulement présentés dans la littérature scientifique. Pour autant, constatons que les chronotopes sont souvent réductibles aux trois pôles du triangle de l'étude des récits romanesques, Sujet-Récit-Lieu[30] :

---

27 - « Comment nous sont transmis les chronotopes de l'auteur, et de l'auditeur-lecteur ? D'abord par le fait extérieur, matériel de l'œuvre, par l'évidence de sa composition. Mais son matériau n'est pas inerte, il est parlant, signifiant (ou sémiotique). Non seulement le voyons-nous, le touchons-nous, mais nous y entendons toujours des voix, même au cours d'une lecture silencieuse, "par devers-soi" ». Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 393.

28 - Weil Michèle, « Comment repérer et définir le *topos* ? », *La naissance du roman en France. Topique romanesque de* L'Astrée *à* Justine, Boursier Nicole & Trott David (dirs), Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Century Literature, 1990, p. 123.

29 - Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 392-393. Nous soulignons.

30 - Brosseau Marc, « Acquis et ouvertures de la géographie littéraire », *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire. Écritures de l'espace*, *op. cit.*, p. 34.

	Sujet	Récit	Lieu
Exemples de chronotope	- Biographie, - Rencontre, - Idylle amoureuse, - Bal…	- Voyage, - Retour, - Aventure, - Enquête policière…	- Château gothique, - Seuil, - Route, - Salon…

Document 20 : Organisation des chronotopes en fonction des catégories Sujet, Récit, Lieu

Ces différents chronotopes, qui peuvent être principaux, organisateurs, ou secondaires, associés à un thème précis, illustrent les catégories dans lesquelles certains récits peuvent ainsi être réduits. L'exemple le plus emblématique est le chronotope du Salon qui caractériserait la *Recherche*[31] : « lieu d'intersection des séries spatiales et temporelles du roman »[32]. Certes, d'un point de vue de l'analyse chronotopique, le cycle proustien met en scène des rencontres, des discussions, des intrigues qui se déroulent dans des salons. Mais, pour autant, ce n'est pas au sein de ces salons que s'organisent la dynamique du récit, la chorésie des lieux et les trajections qui les alimentent. Le chronotope ne peut alors illustrer efficacement cette « forte convergence conceptuelle et méthodologique du sujet, du récit et du lieu » décrite par Vincent Berdoulay et Nicholas Entrikin[33].

Dans la mesure où le chronotope n'est vraiment pertinent que lorsqu'il s'agit d'identifier le **genre**, il ne permet donc d'illustrer qu'une des faces de ce triangle, celle qui relie sujet et récit. Or si la question du genre est importante, celle du type de récit qui porte le roman l'est tout autant, comme nous l'avons montré avec les *VE*, *LPP*, le *RS* et la *Recherche*. Parmi ceux que nous avons identifiés et qui organisent les relations entre récit et lieu, nous avons distingué le merveilleux géographique chez Verne, le réel merveilleux chez Carpentier, la multiplication des métaphores géographiques dans le *RS*, ou, encore, le récit métaphorique de la *Recherche*. Comme nous pouvons le constater, certains récits sont qualifiés et s'inscrivent dans une typologie plus ou moins établie (merveilleux géographique, réel merveilleux, réalisme merveilleux, réalisme magique, etc.), quand d'autres ne sont identifiés et qualifiés

31 - Melison-Hirchwald Gabrielle, « Le chronotope du salon dans quelques romans de mœurs parisiens (1860-1900) », *Itinéraires*, n° 2, 2012, p. 48. Le Salon est entendu ici à la fois comme « pièce dans un lieu privé » mais aussi « comme salle de réception d'un établissement public » (*ibidem*).

32 - Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 387.

33 - Berdoulay Vincent & Entrikin J. Nicholas, « Lieu et sujet. Perspectives théoriques », *op. cit.*, p. 118.

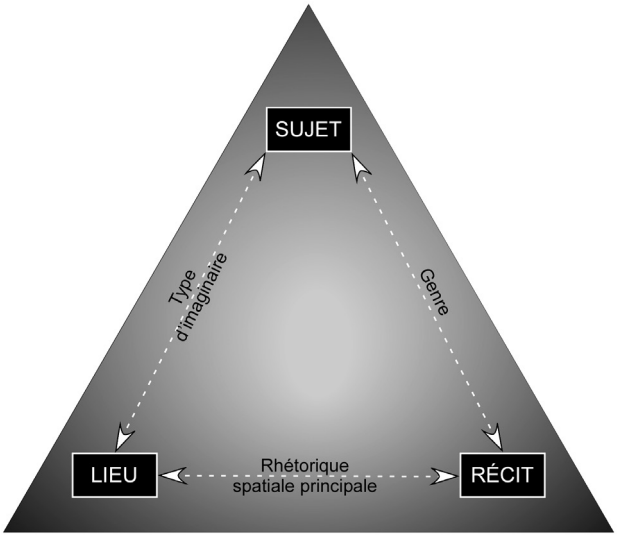
que par l'intermédiaire de leur rhétorique principale (métaphorique par exemple). Ces différents récits permettent dès lors de préciser la **rhétorique spatiale principale** développée dans le roman. Enfin, il reste à établir et qualifier les relations, dans ce triangle, entre lieu et sujet. Nous considérons que c'est à ce niveau que se manifeste le **type d'imaginaire** que développe le roman-géographe. Chez Verne, cet imaginaire est bien sûr essentiellement géographique (doublé parfois d'un imaginaire scientifique et technique), dans le *RS* il est également géographique mais aussi historique. Chez Carpentier, et notamment dans *LPP*, cet imaginaire est à la fois géographique et mythique, quand, dans la *Recherche*, il est géographique, temporel et psychologique (doc. 21). Rappelons, pour terminer, que nous distinguons deux « sujets » qui parfois se confondent, particulièrement dans les récits autobiographiques ou présentés comme tels :

1/ dans la relation sujet <=> lieu, c'est avant tout à l'auteur que nous faisons référence : de quel type d'imaginaire procèdent les lieux que le romancier décrit et met en scène ? ;

2/ il en est de même pour la relation sujet <=> récit, où le romancier inscrit son récit dans un genre déterminé ;

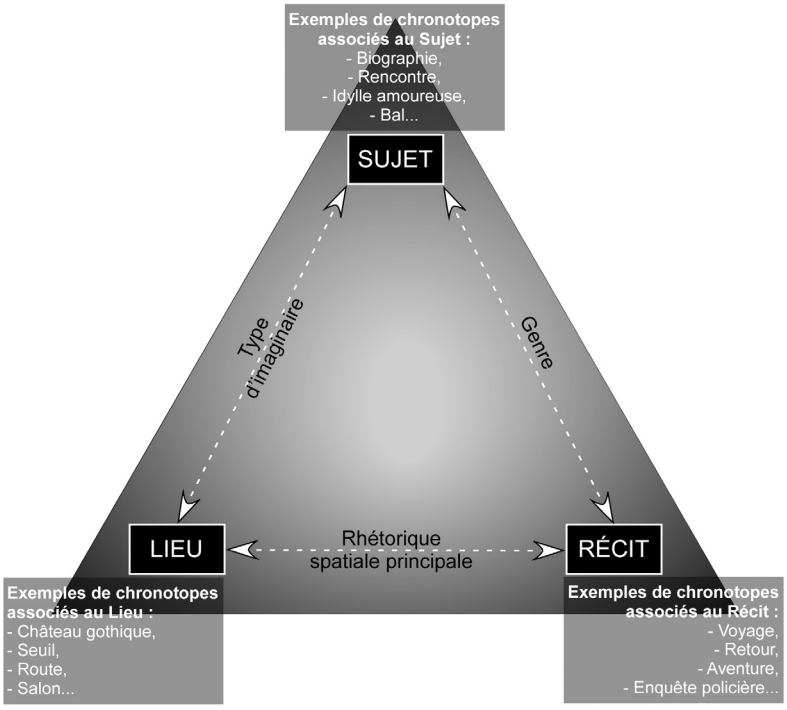
3/par contre, dans la relation sujet <=> chronochore du roman, le sujet, qui peut parfois se confondre avec l'auteur, est le héros principal/interprète de la chorésie (doc. 23, 24 & 25).

Voici par conséquent le schéma initial que nous obtenons :



Document 21 : Schématisation des relations entre les trois pôles Sujet, Récit, Lieu

Ce schéma peut être complété dans un premier temps en plaçant les exemples de chronotopes associés soit au Sujet, soit au Récit, soit au Lieu. Le positionnement de ces chronotopes aux marges du triangle illustre notamment leurs limites conceptuelles dans la révélation et l'analyse de ce qui fait le cœur du roman-géographe.



Document 22 : Positionnement des chronotopes par rapport au schéma Sujet, Récit, Lieu

Or ce deuxième schéma ne permet toujours pas de voir, d'illustrer, d'expliciter ce qui se passe au sein du roman-géographe, en particulier les différentes dynamiques qui animent les trois pôles et qui convergent au cœur de ce triangle à finalité heuristique. Quid de la dynamique qui porte le récit et qui s'articule si souvent avec un schème, tel que défini par Gilbert Durand (?) :

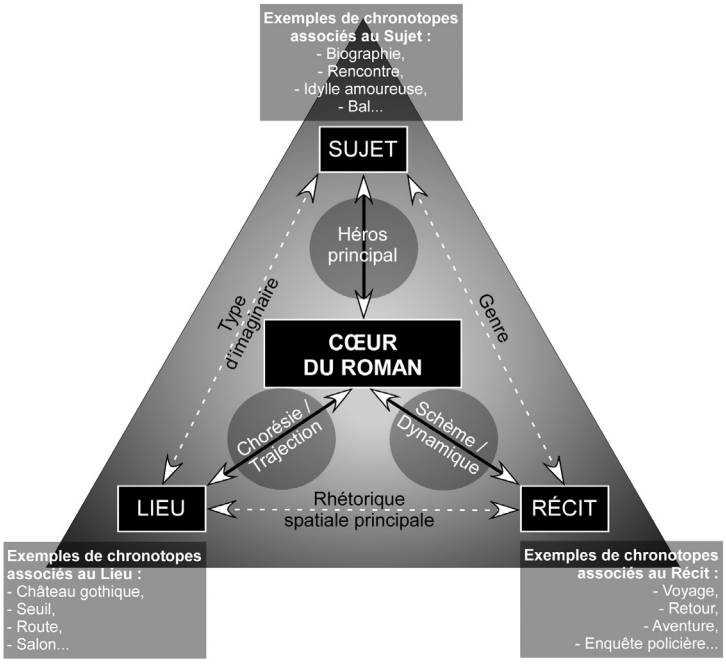
> Le schème est une généralisation dynamique et affective de l'image […] Il fait la jonction […] entre les gestes inconscients de la sensori-motricité, entre les dominantes réflexes et les représentations. Ce sont ces schèmes qui forment le

> squelette dynamique, le canevas fonctionnel de l'imagination. [Les schèmes] *sont des trajets incarnés dans des représentations concrètes précises*.[34]

Quid également de la chorésie – dont l'essence à la fois logique et ontologique est la trajection – qui s'opère à partir des (hauts) lieux décrits dans ces romans ? Quid enfin de l'autonomie et de l'activité du sujet (*i.e.* le héros principal, l'interprète de la chorésie) ? Car, et comme le rappellent Vincent Berdoulay et Nicholas Entrikin, il faut comprendre que

> Ce qui fait la force du récit, c'est ce pouvoir qu'il confère au sujet d'interpréter son monde, de lui donner sens, quelle que soit l'hétérogénéité des phénomènes concernés […]. Ce travail s'effectue en effet à partir d'éléments qui peuvent être fort disparates, c'est-à-dire qui relèvent de logiques différentes. […] C'est par l'intermédiaire du récit que le sujet organise ses liens avec l'environnement et la collectivité, au point que, pour certains philosophes […] la trame narrative apparaît comme structurante dans la vie du sujet moderne.[35]

En fonction de ces différents éléments, il nous est alors possible de compléter le schéma précédent :



Document 23 : Schématisation des dynamiques internes au sein du schéma Sujet, Récit, Lieu

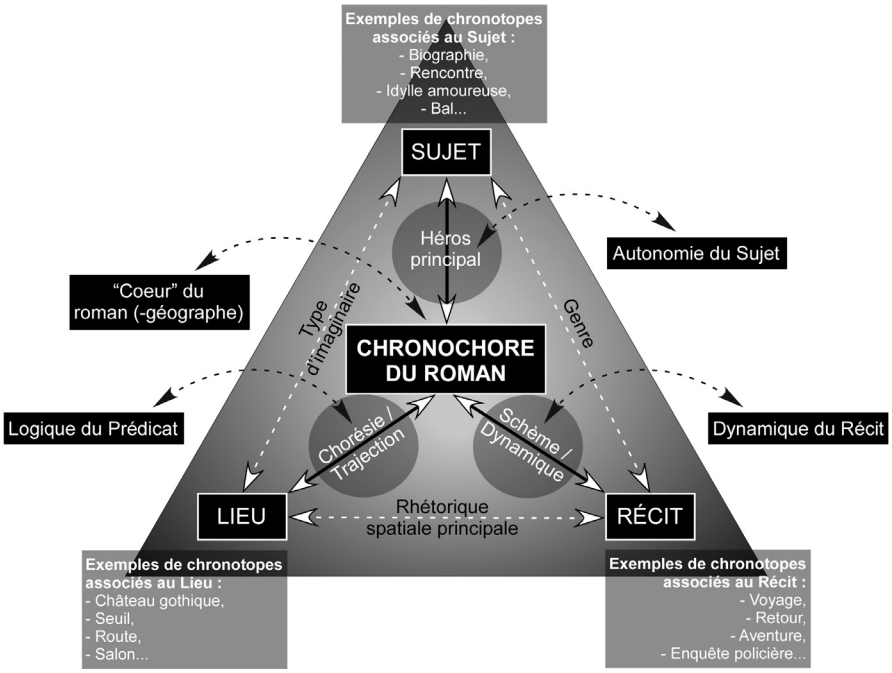
34 - Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 51. Nous avons mis en italique. Les schèmes de chaque exemple étudié sont définis un peu plus loin.
35 - Berdoulay Vincent & Entrikin J. Nicholas, « Lieu et sujet. Perspectives théoriques », *op. cit.*, p. 118.

Le cœur de certains romans-géographes relève par conséquent d'un processus complexe (que nous pensons avoir illustré en détail avec l'exemple de la *Recherche*) où le sujet, autonome et actif, est l'interprète principal de la relation S-P (donc S-I-P) appliquée au lieu qui cristallise, dans la fiction, l'intrigue (qui peut être spatiale). Mais si le *topos* de ce lieu reste le même avec le temps, sa *chôra* change : nous avons alors affaire à une chorésie (Combray, la mer des Syrtes, Santa Mónica de los Venados, La mission de Santa-Juana). Cette chorésie opère un changement de prédicat qui conduit à la réinterprétation de la relation S-I-P par P', soit (S-I-P)/P'. Or le maillon de cette chaîne trajective est décrit et mis en scène par le récit, lui-même s'articulant très souvent – pour ne pas dire systématiquement – avec un schème spécifique principal. Chez Verne, ce schème est souvent celui de la descente[36]. Dans *LPP* nous avons affaire à un schème du passage, du franchissement. Ce même schème du franchissement articule le récit du *RS*. Quant à la *Recherche*, nous avons vu que tout le travail de Marcel consiste à relier les fragments épars d'une vie appréhendée sous l'angle de l'introspection. Le schème principal et « verbal » est donc celui du « relier »[37]. Se dessine finalement le schéma suivant (doc. 24) où nous proposons la notion de chronochore pour désigner et révéler ce qui fait le cœur du roman-géographe, son fonctionnement, sa dynamique et les convergences qu'il réalise.

Complété avec les correspondances établies entre les relations S-L-R et S-I-P, nous obtenons ce quatrième schéma : le **schéma chrono-chorésique du roman-géographe**. D'une part, le chronochore est le récit d'un ou plusieurs maillons d'une chaîne trajective. Cette mise en récit s'effectue sous le régime de l'imaginaire géographique et de

36 - Dupuy Lionel, « Schème de la descente et archétype du creux dans les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne : une géographie des profondeurs », *Le Globe, Revue genevoise de géographie* (« Géographie, mythe, conte, archétype »), 2014, p. 65-74. S'agissant du *SO*, nous avons plutôt affaire au schème du retour (aux sources, qu'elles soient réelles, mythiques et/ou symboliques).

37 - Pour Gilbert Durand, dans sa classification isotopique des images, « relier » est le principal schème verbal de la structure synthétique qui, avec la structure mystique, définit le régime Nocturne des images. Or la description de cette structure synthétique correspond parfaitement au récit proustien : « 1/coïncidentia oppositorum et systématisation, 2/ dialectique des antagonistes, dramatisation, 3/historisation, 4/progressisme partiel (cycle) ou total. Représentation diachronique qui relie les contradictions par le facteur temps. Le principe de causalité sous toutes ses formes joue à plein ». Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 606.



Document 24 : Schéma théorique du chronochore d'un roman-géographe

l'autonomie d'un sujet pensant qui, avec le temps et l'expérience, va réinterpréter ou modifier la réalité initiale (S/P) d'un lieu en (S/P)/P', soit (S-I-P)/P'. Le chronochore s'écrit alors en un lieu, s'incarne en un personnage, et s'inscrit dans un récit qui offre des manifestations et expériences autres de la spatialité. Le chronochore n'est pas une catégorie externe mais le principe organisateur du roman-géographe. Il est notamment le point de rencontre, d'équilibre qui, dans le roman-géographe, est soumis à des tensions que la narration va développer sous la forme d'une intrigue qui peut être spatiale ou spatialisée. D'autre part, et résultant de ce processus, le chronochore fait aussi état d'une trajectivité (fictionnelle) en ce sens que la trajection est réciproque entre *topos* et *chôra* :

> […] dans l'espace-temps de l'écoumène, c'est à double titre que vaut la trajectivité des choses. De même que, spatialement, leur *topos* et leur *chôra* se renvoient l'un à l'autre, de même temporellement, leur présent *comporte* un passé non moins qu'un avenir. À chaque instant c'est une histoire que chaque chose incarne, et ce sont des lendemains qu'elle engage, dans la mouvance de son milieu. Si le mot trajectivité conceptualise un état ou une propriété, il s'agit donc aussi d'un processus : la

> *trajection*. Ce terme exprime la conjonction dynamique, dans l'espace-temps, de transferts matériels et immatériels : des transports (par la technique), comme des métaphores (par le symbole) ; et c'est la convergence de tout cela vers un même foyer qui fait la réalité de la chose. Sa concrétude.[38]

Nous rejoignons le rapprochement que fait Bernard Guy entre narrativité et trajectivité (donc entre narration et trajection), mais sans qu'il le développe et l'explicite davantage[39]. Sûrement s'est-il inspiré de la remarque que nous avons déjà citée de Christiane Lahaie, laquelle encourage à se rapprocher du concept de trajectivité et rappelle que « le récit littéraire s'avère aussi un art du temps qui passe »[40], élément que notre notion de chronochore intègre bien évidemment. Peut-être est-il bon de rappeler ici ce passage de la *Poétique de l'espace* où Bachelard, parlant de la *Recherche*, exprime cette relation fondamentale du temps et de l'espace (notamment dans les récits de fiction) :

> On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut "suspendre" le vol du temps. Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça.[41]

L'espace permet par conséquent d'avoir prise sur le temps et de saisir ces moments où, par hypostase et assomption[42], s'opère dans le récit la transformation, le passage de la relation S-I-P en (S-I-P)/P'. Répondant

---

38 - Berque Augustin, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, *op. cit.*, p. 94. En italique dans le texte.

39 - Guy Bernard, « La mésologie et la pensée des relations entre espace, temps et mouvement : des convergences », *Journées d'études « La mésologie et les sciences : interactions critiques »*, Paris, EHESS, 2016, p. 24. La référence est faite dans une note de bas de page et de manière très allusive. Or Augustin Berque réagit ainsi au rapprochement réalisé : « Je trouve très suggestif le rapprochement que Guy fait entre trajectivité et narrativité (donc aussi avec récit) ». En ligne : http://ecoumene.blogspot.fr/2016/12/la-mesologie-et-la-pensee-des-relations.html

40 - Lahaie Christiane, « Entre géographie et littérature : la question du lieu et de la *mimèsis* », *op. cit.*, p. 448.

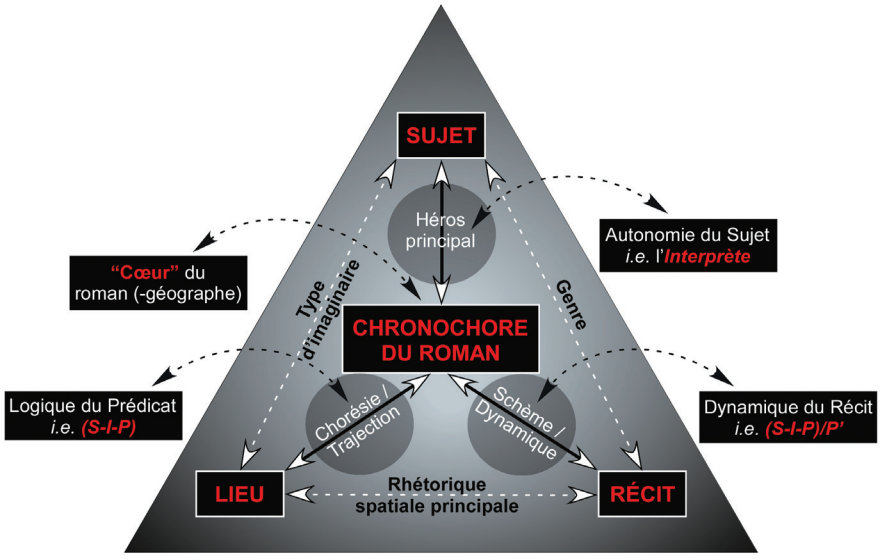
41 - Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2009, p. 27.

42 - Dans une « *chaîne trajective*, [...] toute nouvelle assomption (en P', P", P"' etc.) se cale – c'est le *calage trajectif* – sur l'hypostase d'une prédication précédente ». En italique dans le texte. Berque Augustin, « Des grandes terres de Hokkaidô aux chaînes trajectives de la mésologie », *Journée d'études « La pensée d'Augustin Berque et la philosophie japonaise »*, Paris, EHESS, 2015, p. 8. En ligne : ftp://ftp.ehess.fr/sg12/WebPro1415/Des%20grandes%20terres%20de%20Hokkaid%F4.pdf.

à ces différents impératifs, notre construction de ce néologisme repose, d'une part, sur le radical « chrono » qui permet d'exprimer la relation entre le Temps et le Récit, et, d'autre part, sur un deuxième radical qui lui est accolé, à savoir « chore » (tiré bien sûr de *chôra*), qui permet quant à lui d'exprimer la dynamique trajective et chorésique du maillon de la chaîne trajective (S-I-P)/P'. L'ensemble forme le chronochore qui par conséquent est :

– d'une part, le récit (dans le temps) d'un ou plusieurs maillons d'une chaîne trajective (fictive), soit (S-I-P)/P'. Dans notre schéma (doc. 25) , cette dynamique trajective est exprimée par la relation qui se développe entre le Récit et le Chronochore.
– d'autre part, l'état, la propriété qui résulte de ce processus, soit la trajectivité (du roman). Dans notre schéma, cet état est exprimé par le rectangle central, au cœur du triangle heuristique, où figure le Chronochore.

Le chronochore est donc à la fois trajection *et* trajectivité, processus *et* forme, dynamique *et* état/propriété. Nous pouvons alors proposer ce schéma final :



Document 25 : Articulation de la relation ternaire Sujet, Interprète, Prédicat avec le schéma Sujet, Récit, Lieu

À chaque roman-géographe correspond ainsi un schéma chronochorésique spécifique. Compte tenu des différentes relations établies, il est nécessaire au préalable de pouvoir répondre à six questions spécifiques et fondamentales :

1/ **lieu <=> sujet** : quel type d'imaginaire est mis en scène par le roman ?
2/ **sujet <=> récit** : à quel genre le roman se rattache-t-il ?
3/ **récit <=> lieu** : quelle rhétorique spatiale principale le roman développe-t-il ?
4/ **lieu <=> chronochore du roman** : à partir de quel lieu principal s'opère la chorésie ?
5/ **sujet <=> chronochore du roman** : qui en est l'interprète privilégié ?
6/ **récit <=> chronochore du roman** : avec quel schème principal s'articule la dynamique du récit ?

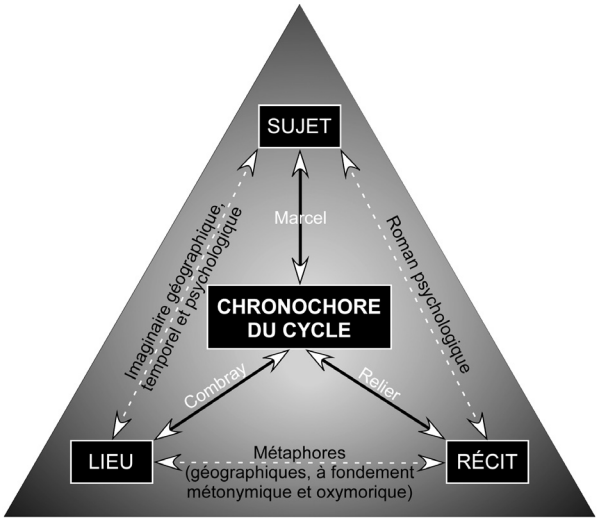
Le chronochore ne se réduit donc pas à un simple mot-clef – qui montre notamment le caractère statique et fixiste du chronotope – mais se formule au travers d'une synthèse qui traduit à la fois la dynamique d'un processus trajectif et chorésique et la forme qui en résulte, à savoir la trajectivité du roman-géographe. Afin d'expliciter davantage ce schéma, illustrons-le à partir de nos quatre exemples : la *Recherche*, le *RS*, *LPP* et le *SO*.

Le chronochore de la Recherche

La *Recherche* ayant fait l'objet d'une analyse détaillée dans la deuxième partie de cet essai, nous ne proposons ici que les réponses aux questions posées.

1/ Quel type d'imaginaire est mis en scène par le cycle proustien ? **géographique, temporel et psychologique**.
2/ À quel genre le roman se rattache-t-il ? **psychologique**.
3/ Quelle rhétorique spatiale principale le roman développe-t-il ? **métaphorique**.
4/ À partir de quel lieu principal s'opère la chorésie ? **Combray**.
5/ Qui en est l'interprète privilégié ? **Marcel**.
6/ Avec quel schème principal s'articule la dynamique du récit ? **« Relier »**.

Chronochore de la *Recherche* : Le cycle proustien de la *Recherche* relève du roman psychologique et met en scène un imaginaire géographique, temporel et psychologique, porté par une rhétorique spatiale fortement métaphorique. Marcel, le héros principal, est l'interprète d'une chorésie qui s'opère depuis Combray et ses alentours, et dont le récit s'articule avec le schème du « relier », illustré par la métaphore des « transversales ».



Document 26 : Chronochore de la *Recherche*

Le chronochore du RS

Par rapport à celle de la *Recherche*, l'analyse que nous avons réalisée du *RS* est plus thématique et spécifique. Nous répondons pour commencer aux questions posées avant d'apporter de plus amples précisions. Nous procéderons à l'identique pour *LPP* et le *SO*.

1/ Quel type d'imaginaire est mis en scène par le RS ? **géographique et historique**.
2/ À quel genre le roman se rattache-t-il ? **psycho-géographique**.
3/ Quelle rhétorique spatiale principale le roman développe-t-il ? **métaphorique**.
4/ À partir de quel lieu principal s'opère la chorésie ? **La mer des Syrtes**.
5/ Qui en est l'interprète privilégié ? **Aldo**.
6/ Avec quel schème principal s'articule la dynamique du récit ? **Le franchissement**.

La stratégie de brouillage référentiel sur laquelle repose le *RS* est celle du syncrétisme géographique : ce dernier assure au romancier la mise en scène d'un imaginaire géographique mais aussi historique, la primauté de l'espace sur le temps étant cependant la plus forte dans le récit :

> Le chronotope particulier du *Rivage des Syrtes* renverse l'ordre habituel des rapports espace-temps. Bakhtine accordait la préséance au temps – le type d'espace lui étant assujetti – dans la notion de chronotope. Ici, c'est le type d'espace créé, avec le syncrétisme un peu baroque du brouillage référentiel, qui détermine le rapport au temps ou à l'histoire. Ce sont les diverses comparaisons géographiques

> qui rendent équivoques les références historiques. De plus [...] c'est bien dans les lieux et les paysages que se lisent les événements que le récit passe sous silence.[43]

Ce passage est extrait d'une longue analyse que réalise Marc Brosseau sur le récit gracquien[44], où le géographe témoigne notamment de la difficulté à définir le chronotope du *RS*. Alain Corbellari, spécialiste de la réception de l'imaginaire médiéval dans la modernité, aboutit d'ailleurs à une conclusion similaire : « *Les terres du couchant*, d'abord, ne précèdent, ou plutôt n'entourent, pas seulement *Un Balcon en forêt* [...], elles suivent aussi immédiatement *Le Rivage des Syrtes*, *dont le chronotope peut paraître tout aussi flou* »[45].

Dans ce roman, qui peut être qualifié de « psycho-géographique », Gracq multiplie les métaphores, qu'elles soient géographiques, paysagères, ou encore organicistes[46]. Dans la mesure où la mer des Syrtes est au cœur de ce récit, il convient par conséquent de s'interroger sur le statut de ce lieu/espace au sein duquel le drame va se nouer. Tout d'abord, définissons le *topos* de cette mer. Quel est-il ? Celui d'une mer fermée, cartographiée, délimitée et divisée, notamment par une ligne rouge à ne surtout pas franchir[47]. Quelle est sa *chôra* (initiale) ? Celle de contenir les tensions, les rivalités ancestrales entre Orsenna et le Farghestan. Sa *chôra* est donc celle d'une paix fragile, instable. Or le déplacement d'Aldo sur cette mer des Syrtes et, surtout, le franchissement de la ligne interdite, fait basculer cette zone de paix en zone de guerre ouverte, bien que cette guerre soit larvée depuis des siècles. S'opère alors une chorésie dont Aldo est à la fois l'interprète mais aussi l'acteur principal. Pour le Farghestan, le prédicat initial est révolu. *Topos* d'une mer fermée et finalement *chôra* d'une guerre

43 - Brosseau Marc, *Des romans-géographes*, *op. cit.*, p. 193.

44 - *Ibid.*, 185-217.

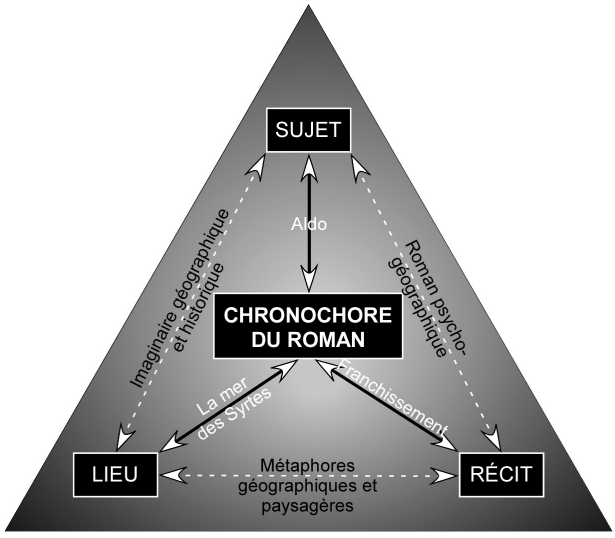
45 - Corbellari Alain, « Le retour d'un fantôme : *Les terres du couchant* de Gracq, ou le chaînon manquant entre Jünger & Tolkien », *Acta fabula*, vol. 15, n° 9, « La bibliothèque des textes fantômes », novembre 2014. En ligne : http://recherche.fabula.org/revue/document9000.php. Nous mettons en italique.

46 - Brosseau Marc, *Des romans-géographes*, *op. cit.*, p. 199. C'est pour nous un roman géographique, un des derniers représentants du genre, et également un roman psychologique, qui essaye de nous faire pénétrer dans la psychologie complexe et souvent insondable du narrateur-personnage.

47 - Qu'on se rappelle la description faite dans la chambre des cartes : « Plus loin encore, une ligne continue d'un rouge vif : c'était celle qu'on avait depuis longtemps acceptée d'un accord tacite pour ligne frontière, et que les instructions nautiques interdisaient *de franchir en quelque cas que ce fût* ». Gracq Julien, *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, p. 31. Nous mettons en italique.

ouverte, la mer des Syrtes illustre les logiques du sujet et du prédicat qui s'appliquent à un lieu/espace dans cette fiction romanesque qui met en scène un puissant imaginaire géographique.

Chronochore du *RS*: Le *RS* relève du roman pyscho-géographique et met en scène un imaginaire géographique et historique, porté par une rhétorique spatiale qui multiplie les métaphores géographiques et paysagères. Aldo, le narrateur-personnage, est à la fois l'interprète et l'acteur principal d'une chorésie qui s'opère depuis la mer des Syrtes, et dont le récit s'articule avec le schème du franchissement, illustré par la métaphore de « l'interdit magique ».



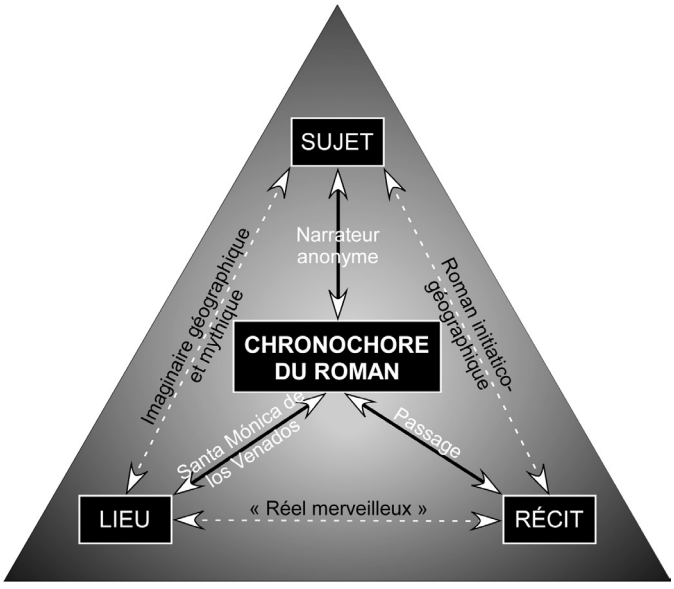
Document 27 : Chronochore du *RS*

Le chronochore de LPP

1/ Quel type d'imaginaire est mis en scène par le LPP ? **géographique et mythique**.
2/ À quel genre le roman se rattache-t-il ? **initiatico-géographique**.
3/ Quelle rhétorique spatiale principale le roman développe-t-il ? **Le Réel merveilleux**.
4/ À partir de quel lieu principal s'opère la chorésie ? **Santa Mónica de los Venados**.
5/ Qui en est l'interprète privilégié ? **Le Narrateur anonyme**.
6/ Avec quel schème principal s'articule la dynamique du récit ? **Le Passage**.

LPP est un roman initiatico-géographique qui développe un récit de type réel merveilleux assurant la mise en scène d'un imaginaire géographique et mythique. En effet, le narrateur anonyme vit une

expérience initiatique inédite lors de sa remontée du fleuve Orénoque à la recherche d'un passage qui doit le conduire à Santa Mónica de los Venados. Sorte de paradis perdu, créé par l'Adelantado, dans cette bourgade mythique les hommes et les femmes vivent en harmonie avec la nature. La vie communautaire s'y organise en fonction de son rythme. Le merveilleux s'y révèle pleinement et transforme le narrateur qui ne veut plus partir. Ce dernier est alors l'interprète et l'observateur privilégié d'une chorésie qui s'opère depuis la bourgade. Car celle-ci est le parfait exemple de ce que l'extension du champ prédicatif de la modernité, qui reposerait sur un paradigme opposant nature et culture, n'est pas illimitée dans l'espace (ni dans le temps). Il est encore possible ainsi de trouver des espaces perdus, oubliés, où le paradigme perdu de la nature humaine est toujours présent, et qu'il peut en outre se révéler par le truchement du réel merveilleux[48].



Document 28 : Chronochore de *LPP*

48 - *Cf.* Edgar Morin, *Le paradigme perdu : la nature humaine* (Paris, Seuil, 1979, 246 p.) où l'auteur propose de ne pas disjoindre Nature et Culture. Le roman de Carpentier constitue à ce titre, toutes proportions gardées, une illustration romanesque de la recherche de ce paradigme perdu (*i.e.* perdu par les Occidentaux), mais jamais abandonné par cette société primitive (et imaginaire) que rencontre le narrateur au sein de cette bourgade lointaine.

Chronochore de *LPP* : *LPP* relève du roman initiatico-géographique et met en scène un imaginaire géographique et mythique, porté par une rhétorique spatiale qui procède du Réel merveilleux. Le narrateur anonyme est à la fois l'interprète et l'observateur privilégié d'une chorésie qui s'opère depuis Santa Mónica de los Venados, et dont le récit s'articule avec le schème du passage, illustré par la métaphore de « la porte »[49] et par le véritable titre (espagnol) du roman : « Los pasos perdidos ».

Le chronochore du SO

Parce que nous n'avions fait qu'effleurer la question du chronochore du *SO* dans notre thèse doctorale, nous souhaiterions ici le présenter et le caractériser plus spécifiquement avant d'en résumer les grandes lignes.

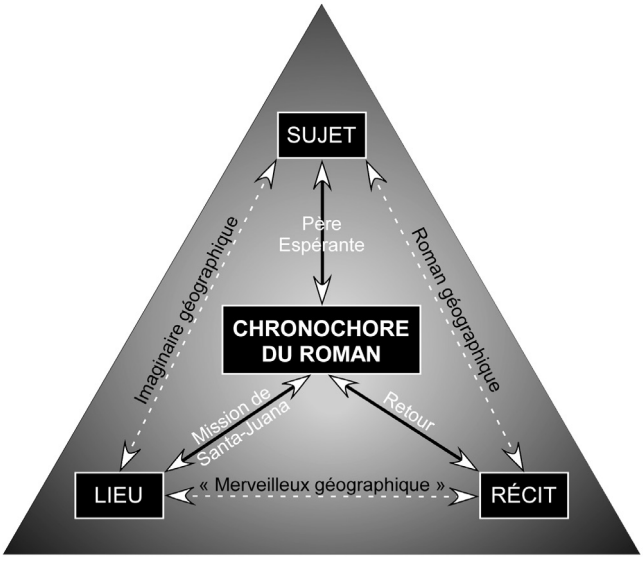
1/ Quel type d'imaginaire est mis en scène par le SO ? **géographique**.
2/ À quel genre le roman se rattache-t-il ? **géographique**.
3/ Quelle rhétorique spatiale principale le roman développe-t-il ? Le **Merveilleux géographique**.
4/ À partir de quel lieu principal s'opère la chorésie ? La **Mission de Santa-Juana**.
5/ Qui en est l'interprète privilégié ? Le **Père Espérante**.
6/ Avec quel schème principal s'articule la dynamique du récit ? Le **Retour**.

Le récit du *SO*, dont la trame géographique et certaines descriptions paysagères ont inspiré Carpentier dans l'écriture de *LPP*, est le récit d'une expédition à la fois géographique et personnelle qui mène différents protagonistes aux sources de l'Orénoque. Dans ce volume de la série des *VE*, Jules Verne décrit une improbable et hypothétique mission évangélique située à quelques dizaines de kilomètres en amont d'un affluent imaginaire du fleuve. Ce rio Torrida rejoint d'ailleurs l'Orénoque à proximité de ses sources présumées. L'extraordinaire qui préside à l'implantation et au développement de la mission, transformée elle aussi avec le temps en petite bourgade, interpelle le narrateur qui multiplie les métaphores pour décrire ces contrées lointaines et mystérieuses. Le *SO* est ainsi un roman géographique qui développe un récit de type merveilleux géographique assurant la mise en scène d'un imaginaire essentiellement géographique, et parfois mythique. Or, à la différence de *LPP*, l'interprète privilégié de la chorésie, qui s'opère depuis la mission de Santa-Juana, n'est pas ici le narrateur mais son fondateur : le Père Espérante. De ce lieu, désormais identifié et cartographié dans la fiction (*i.e.* son *topos*, soit S), qui n'était

49 - « Je suis tout à coup éveillé par un cri de l'Adelantado : "Voilà la porte !" ». Carpentier Alejo, *Le Partage des eaux*, *op. cit.*, p. 214.

initialement qu'un désert[50] (soit P), le Père Espérante en a fait en treize ans une bourgade qui ne cesse de croître (soit P')[51], de sorte que le missionnaire est l'interprète (I), l'observateur et l'acteur principal de la relation (S/P)/P'. Le *SO* est finalement le récit du maillon de la chaîne trajective (S-I-P)/P', récit qui s'articule avec le schème du retour.

Chronochore du *SO*: Le *SO* relève du roman géographique et met en scène un imaginaire géographique, porté par une rhétorique spatiale qui procède du Merveilleux géographique. Le Père Espérante est à la fois l'interprète, l'observateur et l'acteur principal d'une chorésie qui s'opère depuis la Mission de Santa-Juana, et dont le récit s'articule avec le schème du retour, illustré par la symbolique du « retour aux sources ».



Document 29: Chronochore du *SO*

50 - Verne Jules, *Le Superbe Orénoque*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2005, p. 547.
51 - *Ibid.*, p. 553. « Ils étaient heureux, leurs familles prospéraient, ils vivaient dans l'aisance, ils échangeaient fructueusement les produits de leur sol avec les produits manufacturés qui venaient du cours inférieur de l'Orénoque, et leur situation ne cessait de s'améliorer, leur bien-être de s'accroître. Aussi, d'autres llaneros affluaient-ils à la Mission, et d'autres cases s'élevaient-elles. Aussi la bourgade s'agrandissait-elle, en mordant sur la forêt qui l'entourait de son éternelle verdure. Aussi les cultures se développaient sans avoir à craindre que le sol vînt à leur manquer, puisque ces savanes de l'Orénoque sont pour ainsi dire sans limites ». *SO*, p. 554. La même chaîne trajective peut s'appliquer à Santa Mónica de los Venados, un même *topos* pouvant supporter plusieurs prédicats. Les exemples de *LPP* et du *SO* visent en fait à illustrer les deux facettes de la chorésie en présentant celles qui en sont les plus emblématiques.

Les quatre exemples que nous venons de présenter illustrent chacun le fonctionnement d'un roman-géographe et permettent d'en révéler leurs chronochores respectifs. La dynamique géographique et spatiale de ces romans-géographes repose notamment sur les processus de trajection et de chorésie qui assurent l'établissement d'un ou plusieurs maillons d'une chaîne trajective. Mis en récit et interprété par un sujet autonome et actif, ce maillon dévoile alors la « pensée spatiale » du roman. Quant à la trajectivité, qui résulte de ces différents processus et dynamiques, elle témoigne de ce que le roman-géographe est cette « forme qui cherche », et où les lieux dialoguent, sont prédiqués suivant des logiques parfois inattendues mais réalisables grâce à la rhétorique. C'est ainsi qu'en tant qu'espaces des possibles, les fictions (romanesques, dans le cas présent) produisent incontestablement de l'espace *et* de l'imaginaire géographique.

Conclusion de la troisième partie

Si le chronotope souffre de certaines limites que nous avons présentées, l'élaboration du chronochore s'appuie néanmoins sur la notion bakthinienne et sur sa volonté de comprendre l'articulation de l'espace et du temps dans les récits de fictions, au premier rang desquels figurent les romans-géographes. Les deux notions sont complémentaires : le chronotope demeure un outil efficace pour comprendre et analyser notamment le contexte d'écriture d'un roman, de quel genre il relève, quand le chronochore entend révéler le fonctionnement interne du même roman. Le chronochore articule les travaux d'Augustin Berque sur les concepts de trajection et de chorésie, à ceux de Vincent Berdoulay sur la métaphore, la question du sujet et du lieu, et, enfin, à ceux de Marc Brosseau sur la géographie littéraire et les romans-géographes. L'ambition du chronochore est ainsi de relier entre elles ces différentes recherches qui rejoignent les nôtres sur les manifestations et le fonctionnement de l'imaginaire géographique dans certaines œuvres littéraires.

À ce titre se pose la question, d'une part, du corpus retenu pour composer ce modèle, et, d'autre part, de l'efficacité justement de ce modèle au regard d'autres œuvres qui sont aussi des romans-géographes. Comme nous l'avons déjà et en partie précisé, ces choix procèdent d'une double volonté : d'une part, de travailler sur des œuvres que nous avons eu plaisir à lire, à étudier, et dont nous considérons qu'elles mettent en scène une géographie autre, qu'elles permettent d'analyser la « pensée

spatiale » du roman. Mais, d'autre part, ce choix répond aussi à une considération, peut-être plus subjective, mais non moins dénuée de légitimité : les œuvres retenues sont tout à la fois des classiques de la littérature et des figures de proue récompensées par la critique. Certes, les récompenses ne témoignent pas toujours de la qualité du récit, mais de ce que cette fiction dit finalement sur le monde : une œuvre récompensée est une œuvre qui a interpellé. Pourquoi alors cette interpellation ? On peut penser que, entre autres, une des raisons serait qu'une pensée spatiale en action, une forme qui cherche, un savoir géographique sont à déceler dans ces œuvres. En somme, les trois œuvres principales retenues ici sont des œuvres qui parlent, au sens propre comme au sens figuré. Or ce dialogue et cette géographie autre passent aussi par un imaginaire géographique, cette médiation assurée par le récit entre un sujet et un lieu.

Si ce modèle est par conséquent une proposition susceptible d'évoluer avec le temps et en fonction de nouveaux exemples étudiés, son postulat reste inchangé : certains romans-géographes font le récit d'un ou plusieurs maillons d'une chaîne trajective, et cette mise en récit fonde la narrativité[52] de la fiction étudiée, une narrativité spatiale[53] qui serait donc sa trajectivité romanesque. L'imaginaire géographique, tel qu'il se déploie dans les fictions romanesques, informe par conséquent sur les relations que l'homme entretient avec l'espace et les lieux. Et la littérature constitue à ce titre un terrain d'étude d'une richesse extraordinaire, dès lors que l'on considère les fictions comme un espace des possibles.

52 - « Le récit fournit le moyen d'opérationnaliser l'espace conceptuel ainsi ouvert. Le lieu comme le sujet s'instituent et s'expriment sur le mode privilégié de la narrativité ». Berdoulay Vincent & Entrikin J. Nicholas, « Lieu et sujet. Perspectives théoriques », *op. cit.*, p. 119.

53 - Pour reprendre l'expression de Théo Fort-Jacques et Paulo C. da Costa Gomes : « Ainsi peut-on considérer que la compréhension de toute scène, et en particulier d'un événement, se construit par une sorte de narrativité et que cette narrativité est spatiale ». Fort-Jacques Théo & Gomes Paulo C. da Costa, « Spatialité et portée politique d'une mise en scène. Le cas des tentes rouges au long du canal Saint-Martin », *Géographie et Cultures*, n° 73, 2010, p. 8.

Conclusion

Conclusion générale

L'analyse du fonctionnement de l'imaginaire géographique au sein des romans-géographes étudiés dans cet essai nous permet désormais d'avancer quelques conclusions et pistes de réflexion. Le chronochore est un modèle heuristique à visée herméneutique qui vise à mieux comprendre le fonctionnement de certains romans-géographes. Il permet de préciser les relations et dynamiques qui se développent, d'une part, entre les trois pôles du triangle Sujet-Récit-Lieu et, d'autre part, depuis chacun de ces pôles vers un foyer central dont nous considérons qu'il est le cœur du roman-géographe. Si l'efficacité du chronochore a été prouvée s'agissant de récits à caractère autobiographique, nous souhaiterions montrer qu'il peut s'adapter également à d'autres types de récits, polyphoniques par exemple. Enfin, et plus largement, parce que le chronochore participe d'une réflexion sur l'imaginaire géographique dans la littérature, il s'inscrit pleinement dans le champ de la géographie littéraire qui se dessine depuis une vingtaine d'années maintenant, laquelle autorise des approches interdisciplinaires de l'espace, des lieux et du sujet géographique.

Le chronochore : un modèle heuristique à visée herméneutique

Nous avons vu que les fictions romanesques peuvent recomposer l'espace géographique par l'intermédiaire de stratégies de brouillage référentiel. Réorganisées dans le cadre d'une classification qui précise pour chacune d'entre elles un processus géographique correspondant, nous pouvons constater que ces stratégies participent, d'une part, au déploiement de l'imaginaire géographique dans le récit et, d'autre part, à identifier le genre auquel se rattache ce dernier. Nous avons

également enrichi les catégories établies en y rajoutant l'extrapolation géographique, dont la figure de proue est constituée par la série des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne et, surtout, le syncrétisme géographique, dont nous considérons qu'il est mis en œuvre au sein du *Rivage des Syrtes* et de *À la Recherche du temps perdu*. Loin d'être envisagées comme établissant une typologie fixiste et rigide, cette dernière a servi de cadre permettant d'appréhender notamment les relations qu'un auteur entretient avec son récit.

Prolongeant ces résultats initiaux, nous avons pu montrer comment, dans *Le Rivage des Syrtes*, l'imaginaire géographique s'articule avec une structure d'horizon et met en scène le dialogue de l'œuvre avec elle-même et avec d'autres œuvres, via des opérateurs d'intra et d'intertextualité. Ces derniers produisent des effets d'imaginaire qui sont portés rhétoriquement par des métaphores à fondement oxymorique et métonymique. Ces différents éléments identifiés et explicités dans nos analyses ouvrent des perspectives nouvelles sur la compréhension du fonctionnement de l'imaginaire géographique dans certains romans-géographes. Quant à l'analyse de *Los pasos perdidos*, l'un des intérêts du roman réside dans sa mise en œuvre du réel merveilleux là où nous avions déjà identifié et étudié, avec *Le Superbe Orénoque* de Jules Verne, le merveilleux géographique. Le récit de Carpentier s'inspire du récit vernien, dont il reprend en partie la trame géographique, de sorte que la comparaison des deux fictions permet de comprendre les rhétoriques spatiales principales qu'elles développent via ces types de merveilleux. L'on constate à ce titre que l'imaginaire géographique peut s'enrichir d'un imaginaire historique (*Le Rivage des Syrtes*) ou mythique (*Los pasos perdidos*), assurant à l'espace cette épaisseur du temps décrite par Bachelard dans *La poétique de l'espace*.

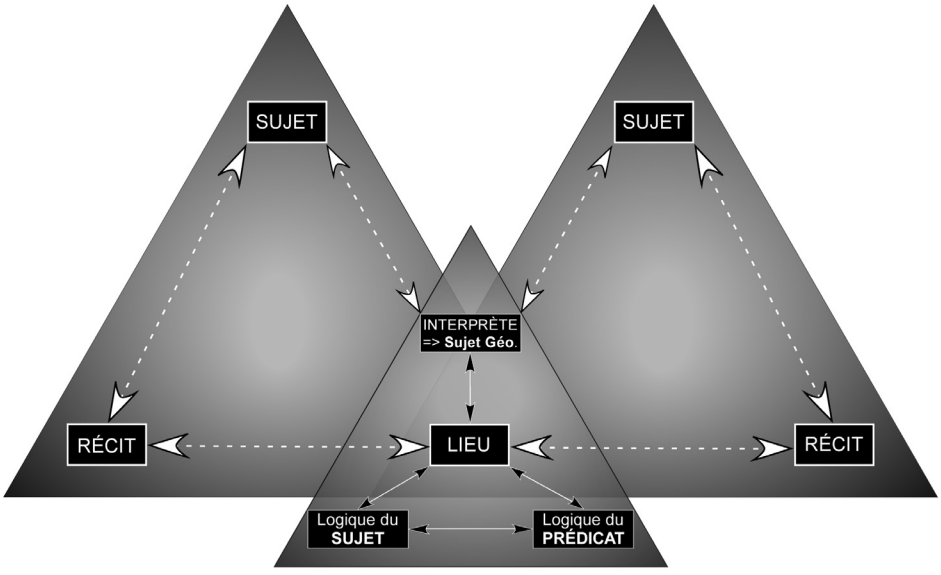
Cependant, cette attention portée aux relations qui s'établissent entre les trois pôles du triangle Sujet-Récit-Lieu ne renseigne néanmoins que sur certains aspects du roman-géographe. L'analyse détaillée du fonctionnement de l'imaginaire géographique dans *À la Recherche du temps perdu* a permis de dévoiler ce que nous considérons être le cœur du roman-géographe, ce foyer vers lequel convergent les dynamiques qui s'établissent depuis ces trois pôles. Celles-ci relèvent de processus et logiques que l'on peut caractériser en mobilisant les concepts développés par Augustin Berque : la trajection et la chorésie. En partant du rapport également ternaire (Sujet-Interprète-Prédicat ; S-I-P) qu'il

propose dans l'analyse des lieux – mais sans jamais investir le terrain de la littérature –, et en articulant cette relation avec les pôles Sujet-Récit-Lieu, il est alors possible de démontrer comment le cycle proustien fait le récit d'un maillon d'une chaîne trajective. Partant d'une conception de l'espace initialement discontinue (les deux « côtés » de Combray), le narrateur comprend finalement que les lieux sont reliés (les « transversales »). Une chorésie est alors opérée, où la relation initiale S-I-P est réinterprétée par un nouveau prédicat, formant la chaîne trajective (S-I-P)/P'. De ce processus résulte une trajectivité romanesque et spatiale, qui, avec la trajection et la chorésie, constituent le chronochore du roman-géographe.

Les différentes analyses réalisées dans cet essai et les résultats obtenus nous ont permis dès lors de proposer un cadre de réflexion théorique et un outillage conceptuel renouvelés sur le fonctionnement et les manifestations de l'imaginaire géographique dans un certain nombre de romans-géographes. Le schéma chronochorésique que nous avons établi constitue en effet un modèle heuristique dont la visée principale est celle d'une herméneutique de ces récits de fiction où l'espace occupe une place centrale. En agissant de la sorte, par l'articulation de travaux de géographes réalisés sans qu'ils soient focalisés pour autant sur la question de l'imaginaire géographique en littérature, nous pensons avoir contribué à mieux définir cette facette de la géographie littéraire qui cherche à comprendre comment l'espace est travaillé par la littérature, par les récits, comment le roman est cette « forme qui cherche ».

Adaptation du chronochore à d'autres types de romans

Nous avons pu tester l'efficacité du chronochore dans le cadre de récits à caractère autobiographique. Il permet de réaliser une réflexion approfondie sur l'autobiographie, sur les relations qui se nouent entre narrateur et personnage principal. Cependant, fonctionnerait-il aussi bien s'agissant, par exemple, de romans polyphoniques ? Nous le pensons, et souhaitons l'illustrer ici à l'aide de ce schéma :



Document 30 : Adaptation du chronochore à des romans de type polyphonique

Dans les romans polyphoniques, plusieurs sujets (géographiques, *i.e.* les *interprètes I, I',* etc.) font autant de récits d'un même lieu à partir duquel s'opèrent les processus de chorésie et trajection. Grâce à cette polyphonie (I, I', etc.) le lieu (S, car il s'agit ici du lieu « L » en position de sujet logique « S ») est alors multiplement interprété et prédiqué (P, P', etc.), générant autant de chaînes trajectives (S-I-P, S-I'-P', etc.).

L'ambition du chronochore n'est pas de se substituer au chronotope. Bien au contraire. Chronochore et chronotope se complètent : ce que le chronochore permet de gagner en degré de résolution, il le perd – en partie – en degré de synthèse, là où l'efficacité du chronotope se révèle indéniable, notamment dans la définition des genres. Le chronochore permet d'affiner la notion de chronotope sans pour autant le remplacer. De plus, et de la même manière que les chronotopes dialoguent entre eux, le chronochore peut dialoguer avec d'autres chronochores, qui peuvent être secondaires. Par exemple, dans le schéma précédent, nous pouvons considérer qu'une des chaînes trajectives réalisées a un rôle secondaire dans le récit. Soulignons enfin que le chronochore n'ambitionne pas de résumer tous les romans : il n'est applicable et efficient qu'à partir du moment où se développent des processus de chorésie et trajection à partir d'un lieu central, identifié.

L'un des griefs qui pourrait être fait à cette recherche repose finalement sur le corpus étudié, sa constitution et sa pertinence. Car nous n'avons, en somme, travaillé que sur deux romans, en suivant pour ces derniers des questionnements spécifiques, et sur un cycle romanesque complet, pour lequel nous avons réalisé une analyse plus détaillée. En quoi le modèle issu de ces deux romans et de ce cycle romanesque est-il alors pertinent et légitime ? La connaissance que nous avons du corpus vernien nous autorise à dire que ce modèle s'applique également à l'essentiel des volumes écrits par l'auteur amiénois. Mais, au-delà des *Voyages extraordinaires*, qui mettent en scène des romans géographiques, constatons que le chronochore fonctionne aussi bien avec les romans historiques. En effet, ces derniers ne correspondent-ils pas à la mise en récit d'un processus de chorésie et trajection s'appliquant à un même lieu qui, à deux époques déterminées, fait l'objet de deux prédications différentes ? L'un des exemples canoniques est *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo (1831) : si le *topos* de la cathédrale éponyme est le même du début jusqu'à la fin de l'histoire, convenons que sa *chôra* change au fil des chapitres, de sorte que nous avons affaire à un véritable processus de chorésie.

Imaginaire géographique et chronochore : une géographie littéraire

Au-delà de la démarche interdisciplinaire qu'il implique dans son élaboration, l'intérêt principal du chronochore réside dans sa capacité à articuler les deux relations ternaires travaillées dans cet essai : Sujet-Récit-Lieu et Sujet-Interprète-Prédicat. Comme nous l'avons déjà souligné, si les dynamiques qui s'établissent entre les trois pôles du triangle S-R-L forment le squelette externe de notre modèle, ce dernier organise en son cœur, à partir d'un foyer central, des dynamiques et processus qui articulent aux lieux les logiques du sujet *et* du prédicat, en intégrant le rôle fondamental de l'interprète dans les trajections et chorésies réalisées. Ce modèle ambitionne par conséquent de dépasser le caractère bilatéral des relations jusqu'alors observées entre Sujet, Récit et Lieu pour tendre vers une logique trilatérale. Nous avons à ce titre particulièrement insisté sur le rôle fondamental joué par la logique du prédicat appliquée aux lieux mis en scène par les fictions romanesques, et comment ces dernières les retranscrivent grâce à une rhétorique qui relève également d'une logique prédicative. La question du prédicat

peut donc être étudiée suivant une logique topologique *et* tropologique. Il nous semble également important de souligner l'efficacité de la démarche inductive appliquée dans cet essai grâce à laquelle nous avons pu proposer cette grille de lecture permettant de définir et conceptualiser les manifestations et le fonctionnement de l'imaginaire géographique dans certains romans-géographes.

Pour autant, notre essai ne prétend pas avoir épuisé la question. Dans l'entreprise qui se développe depuis une vingtaine d'années de constitution d'une géographie littéraire, favorisant un rapprochement fécond entre géographes et littéraires, nous espérons que notre travail pourra servir de point d'appui à ces études interdisciplinaires, en focalisant particulièrement l'attention sur la question de l'imaginaire géographique dans la littérature.

Bibliographie

Bibliographie

Arfeux Marc-Henri, *La présence au monde dans l'œuvre en prose de Julien Gracq*, Thèse de Doctorat en Lettres, Burgelin Claude (dir.), Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2002, 430 p.

Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2009, 228 p.

Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, 496 p.

Barthes Roland, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, n° 1, 1968, p. 84-89.

Bayard Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?* Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, 158 p.

Bédard Mario, « Playdoyer de l'imaginaire pour une géographie humaniste », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 31, n° 82, 1987, p. 23-38.

Bédard Mario, Augustin Jean-Pierre & Desnoilles Richard (dirs), *L'imaginaire géographique. Perspectives, pratiques et devenirs*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, 378 p.

Berdoulay Vincent, « La métaphore organiciste [Contribution à l'étude du langage des géographes] », *Annales de géographie*, t. 91, n° 507, 1982, p. 573-586.

—, *Des mots et des lieux. La dynamique du discours géographique*, Paris, Éditions du CNRS, 1988, 108 p.

—, « Le retour du refoulé. Les avatars modernes du récit géographique », *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographies à Cerisy*, Lévy Jacques & Lussault Michel (dirs), Paris, Belin, 2000, p. 111-126.

—, « El sujeto, el lugar y la mediación del imaginario », *Geografías de lo imaginario*, Lindón Alicia & Hiernaux Daniel (dirs), Barcelone,

Anthropos Editorial ; México, Universidad Autonóma Metropolitana-Iztapalapa, 2012, p. 49-64.

Berdoulay Vincent & Entrikin J. Nicholas, « Lieu et sujet. Perspectives théoriques », *L'Espace géographique*, tome 27, n° 2, 1998, p. 111-121.

Berdoulay Vincent, Arnauld de Sartre Xavier & Laplace-Treyture Danièle, « Les figures géographiques du sujet », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 54, n° 153, 2010, p. 389-394.

Berdoulay Vincent, Laplace-Treyture Danièle & Arnauld de Sartre Xavier, « La question du sujet et la géographie », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 54, n° 153, 2010, p. 397-418.

Berque Augustin, « Chorésie », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 42, n° 117, 1998, p. 437-448.

—, *Écoumène – Introduction à l'étude des milieux humains*, Belin, Paris, 2000, 272 p.

—, « Cosmophanie et paysage moderne », *Colloque international Paysage & modernité(s)*, CNRS/Université Paris III, 10-12 mars 2005. En ligne : http://www.ceraa.be/uploads/annexes/journeesetudesjedd6/berque-texte_fr.pdf.

—, « Sujet, *fûdo*, mésologie », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 54, n° 153, 2010, p. 459-470.

—, « Logique des lieux de l'écoumène », *Communications*, n° 87, 2010, p. 17-26.

—, *La Mésologie, pourquoi et pour quoi faire ?*, Paris, Presses universitaires de Paris, 2014, 80 p.

—, *Poétique de la Terre. Histoire naturelle et histoire humaine, essai de Mésologie*, Paris, Belin, 2014, 237 p.

—, « Le sens des choses n'est-il qu'en nous ? – de géopoétique en poétique de la terre – », *Séminaire « Géopoétique : le sens de l'espace »*, Conférence du 6 mars 2015. En ligne : http://ecoumene.blogspot.fr/2015/04/le-sens-des-choses-nest-il-quen-nous.html.

—, *Entretien de Thierry Paquot avec Augustin Berque à propos de son ouvrage* Histoire naturelle et histoire humaine (Paris, Belin, 2014, 237 p.). En ligne : https://sniadecki.wordpress.com/2015/05/05/berque-histoire.

—, « Perception de l'espace, ou milieu perceptif ? », *L'Espace Géographique*, n° 2, tome 45, 2016, p. 168-181.

—, « Qu'est-ce qu'une logique du milieu et pourquoi nous en faut-il une aujourd'hui ? », *Colloque international Milieu/Mi-lieu*, EHESS. 2016.

En ligne : http://ecoumene.blogspot.fr/2016/11/le-paysage-du-lac-biwa-maruyama-okyo.html.
—, « La relation perceptive en mésologie : du cercle fonctionnel d'Uexküll à la trajection paysagère », *Revue du MAUSS*, vol. 1, n° 47, 2016, p. 87-104.
—, « De traduction en trajection aux trois jardins du Tôkaian », Conférence donnée à l'EHESS dans le cadre de l'Université d'été franco-japonaise en traductologie. 2016. En ligne : http://www.unil.ch/igd/files/live/sites/igd/files/Conferences/ABerque_2016_De%20traduction_en_trajection.pdf.
—, « La cosmophanie des réalités géographiques », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 60, n° 171, 2016, p. 1-14.
—, *Glossaire de mésologie*, Bastia, éditions Éoliennes, 2018, 48 p.

Bigando Éva, « La synecdoque paysagère, une notion pour comprendre les représentations des paysages viticoles bourguignon et bordelais », *Sud-Ouest Européen*, vol. 21, n° 1, 2006, p. 83-93.

Bouillaguet Annick & G. Rogers Brian (dirs), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Champion, 2014, 1 112 p.

Bouvet Rachel & Camus Audrey (dirs), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes ; Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, 250 p.

Brosseau Marc, « Geography's literature », *Progress in Human Geography*, vol. 18, n° 3, 1994, p. 333-353.
—, *Des romans-géographes. Essai*, Paris, l'Harmattan, 1996, 246 p.
—, « L'espace littéraire entre géographie et critique », Bouvet Rachel & El Omari Basma (dirs), *L'Espace en toutes lettres*, Montréal, Nota Bene, 2003, p. 13-36.
—, « L'espace littéraire en l'absence de description : Un défi pour l'interprétation géographique de la littérature », *Cahiers de géographie du Québec* (« Géographie et littérature »), vol. 52, n° 147, 2008, p. 419-437.
—, « L'espace littéraire entre géographie et critique », Perdiñas Navarro Blanca & Vigneault Luc (dirs), *Après tout, la littérature. Parcours d'espaces interdisciplinaires*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2011, p. 31-53.
—, « Literature », Kitchin Rob & Thrift Nigel (dirs), *International Encyclopedia of Human Geography*, Oxford, Elsevier, vol. 6, 2009, p. 212-218.

Brosseau Marc & Cambron Micheline, « Entre géographie et littérature : frontières et perspectives dialogiques », *Recherches sociographiques*, vol. 44, n° 3, 2003, p. 525-547.

Butor Michel, *Essais sur les Modernes*, Paris, Gallimard, 1992, 378 p.

Campuzano Luisa, « Entre Norte y Sur : las Américas en "Los pasos perdidos" », *Revista de la Casa de las Américas* (« El Siglo de Alejo Carpentier »), n° 238, 2005, p. 13-20.

Carpentier Alejo, « Julio Verne y el Orinoco », *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 23 avril 1952, p. 16.
—, *Los pasos perdidos*, México, EDIAPSA, 1953, 336 p.
—, *Le Partage des eaux*, Paris, Gallimard, 1976, 373 p.
—, *Le Royaume de ce monde*, Paris, Gallimard, 1980, 192 p.
—, *Essais littéraires*, Paris, Gallimard, 2003, 378 p.

Claval Paul, « La géographie et ses chronotopes », *La littérature dans tous ses espaces*, Chevalier Michel (dir.), Paris, Mémoires et Documents, CNRS Éditions, 1993, p. 115-117.

Claval Paul & Staszak Jean-François, « Où en est la géographie culturelle ? », « Introduction », *Annales de géographie*, n° 660-661, 2008, p. 3-7.

Collington Tara, *Lectures chronotopiques. Espace, temps et genres romanesques*, Montréal, XYZ, 2006, 263 p.

Collot Michel, « Points de vue sur la perception des paysages », *L'Espace géographique*, tome 15, n° 3, 1986, p. 211-217.
—, *L'Horizon fabuleux, tome 1 : XIX^e siècle*, Paris, Corti, 1988, 244 p.
—, *L'Horizon fabuleux, tome 2 : XX^e siècle*, Paris, Corti, 1989, 224 p.
—, « Les guetteurs de l'horizon », *Julien Gracq 2, Un écrivain moderne*, Paris, Revue des Lettres Modernes, 1994, p. 109-126.
—, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 2005, 263 p.
—, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005, 446 p.
—, « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT*, n° 8, « Le partage des disciplines », mai 2011, en ligne : http://www.fabula.org/lht/8/collot.html.
—, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, 2014, 270 p.

Compère Daniel & Margot Jean-Michel, *Entretiens avec Jules Verne 1873-1905*, Genève, Slatkine, 1998, 275 p.

Corbellari Alain, « Le retour d'un fantôme : Les Terres du couchant

de Gracq, ou le chaînon manquant entre Jünger & Tolkien », *Acta fabula*, vol. 15, n° 9, « La bibliothèque des textes fantômes », novembre 2014. En ligne : http://recherche.fabula.org/revue/document9000.php.

Crang Mike, « Time and Space », *Spaces of geographical thought deconstructing human geography's binaries*, Cloke Paul & Johnston Ron (eds), London, Sage Publications, 2005, p. 199-217.
—, « Rhythms of the city : temporalised space and motion », *Timespace : geographies of temporality*, May Jon & Thrift Nigel (eds), London, Routledge, 2001, p. 187-207.

Dupuy Lionel, *En relisant Jules Verne. Un autre regard sur les Voyages extraordinaires*, Dole, La Clef d'Argent – Littératures de l'imaginaire, 2005, 176 p.
—, « La métaphore au service de l'imaginaire géographique : *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne (1869) », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 55, n° 154, 2011, pp. 37-49.
—, « Une métaphore de la démarche géographique et de l'histoire du XIX^e^ siècle : *L'Île Mystérieuse* de Jules Verne (1874-75) », *Cybergéo*, 2011. En ligne : http://cybergeo.revues.org/24646.
—, *Jules Verne, la géographie et l'imaginaire. Aux sources d'un Voyage extraordinaire : Le Superbe Orénoque (1898),* Aiglepierre, La Clef d'Argent – Littératures de l'imaginaire, 2013, 152 p.
—, « Les *Voyages Extraordinaires* de Jules Verne ou le roman géographique au XIX^e^ siècle », *Annales de géographie*, 2013, vol. 2, n° 690, p. 131-150.
—, « Variations sur l'imaginaire géographique dans quelques lieux verniens remarquables », *De Jules Verne à nos jours : la parole et la terre / De Julio Verne a la actualidad : la palabra y la tierra*, Tresaco María-Pilar, Vicente Javier & Cadena María-Lourdes (dirs), Saragosse, Presses Universitaires de Saragosse, 2013, p. 139-153.
—, « Imaginaire géographique et chronotope poétique : *Mirèio* de Frédéric Mistral (1859) », *Annales de géographie*, n° 711, 2016, p. 519-537.
—, « Le chronotope du retour dans le roman géographique vernien », *Le Retour*, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2017, p. 423-434.
—, « Le dialogue des imaginaires. Formes du monstrueux et merveilleux géographique dans *Voyage au centre de la Terre* (Jules Verne, 1867) », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 61, n° 172, 2017, p. 117-131.

Dupuy Lionel & Puyo Jean-Yves (coord.), *L'imaginaire géographique.*

Entre géographie, langue et littérature, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2014, 428 p.
—, *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire. Écritures de l'espace*, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2015, 176 p.

Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1990, 536 p.

Duval Sophie, « Un temps de retard : instant ironique et coïncidences aberrantes dans *À la recherche du temps perdu* », Modernités 11 (« L'instant romanesque »), Rabaté Dominique (dir.), Bordeaux, PUB, 1998, p. 69-84.

Éliade Mircéa, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 250 p.

« Entretien inédit. Julien Gracq », *Revue Jules Verne*, n° 10, 2001, 116 p.

Fauchier Joël, *Le « réel merveilleux » chez Alejo Carpentier, René Depestre et Gabriel Garcia Marquez*, Thèse de Doctorat en Littérature Comparée, Terramorsi Bernard (dir.), Université de la Réunion, 2002, 357 p.

Ferré André, *Géographie de Marcel Proust*, Paris, Sagittaire, 1939, 163 p.
—, « Le problème et les problèmes de la géographie littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, vol. 6, n° 1, 1954, p. 145-164.

Fontanille Jacques, *Le savoir partagé : Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, Paris- Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1987, 227 p.

Fort-Jacques Théo & Gomes Paulo C. da Costa, « Spatialité et portée politique d'une mise en scène. Le cas des tentes rouges au long du canal Saint-Martin », *Géographie et Cultures*, n° 73, 2010, p. 7-22.

Fromilhague Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin, 1995, 128 p.

Gaudin-Bordes Lucile & Salvan Geneviève, « Le sens en marche : le cas de l'hypallage », *L'Information grammaticale*, n° 116, 2008, p. 15-19.

Gay Jean-Christophe, « L'espace discontinu de Marcel Proust », *Géographie et cultures*, 1993, n° 6, p. 35-50.

Genette Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, 265 p.
—, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, 293 p.
—, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.
—, *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999, 365 p.

—, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, 336 p.

Gould Stephen Jay, « So Near and Yet So Far », *New York Review of Books*, vol. 41, n° 17, 1994, p. 24-28.

Gracq Julien, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1951, 328 p.
—, *Les terres du couchant*, Paris, José Corti, 2014, 264 p.
—, « Entretien avec Jean-Louis Tissier (1978) », Œuvres complètes, Gallimard, Paris, 1995, 3 312 p.

Grimaud Michel, « Sur une métaphore métonymique hugolienne selon Jacques Lacan », *Littérature*, n° 29, 1978, p. 98-104.

Gringas Francis & Dubost Francis (dirs), *Une étrange constance : Les motifs merveilleux dans la littérature d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, 268 p.

Guy Bernard, « La mésologie et la pensée des relations entre espace, temps et mouvement : des convergences », *Journées d'études « La mésologie et les sciences : interactions critiques »*, Paris, EHESS, 2016, 25 p. En ligne : http://ecoumene.blogspot.fr/2016/12/la-mesologie-et-la-pensee-des-relations.html.

Hamon Philippe, « Clausules », *Poétique*, n° 24, 1975, p. 495-526.
—, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 2005, 247 p.

Husserl Edmund, *Expérience et jugement. Recherches en vue d'une généalogie de la logique*, Paris, PUF, 1970, 497 p.

Ishibashi Masataka, *Description de la Terre comme projet éditorial. Voyages extraordinaires de Jules Verne et système de l'éditeur Hetzel*, Thèse de Doctorat en Littérature et Civilisation Françaises, Université Paris VII – Vincennes – Saint-Denis, 2007, 368 p.

Jourde Pierre, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti, 1991, 343 p.

Klimis Sophie & Van Eynde Laurent (dirs), *Littérature et savoir(s)*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2002, 444 p.

Kuhn Thomas, *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1983, 284 p.

Laclau Ernesto, « L'articulation du sens et les limites de la métaphore », *Archives de Philosophie*, n° 4, 2007, p. 599-624.

Lacoste Yves, « Julien Gracq, un écrivain-géographe : *Le Rivage des Syrtes*, un roman géopolitique », *Hérodote*, n° 44, 1987, p. 8-37.

Lahaie Christiane, « Entre géographie et littérature : la question du lieu et de la *mimèsis* », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, 2008, p. 439-451.

Lavocat Françoise (coord.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, Seuil, 2016, 326 p.

Lavocat Françoise, « L'œuvre littéraire est-elle un monde possible ? », *Fabula*, Atelier, 2009. En ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?L%27oeuvre_litt%26eacute%3Braire_est-elle_un_monde_possible%3F.

—, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, 640 p.

Lévy Clément, *La Crise du territoire. La représentation de l'espace géographique dans quatre fictions postmodernistes d'Italo Calvino, Jean Echenoz, Thomas Pynchon et Christoph Ransmayr*, Thèse de Doctorat en Littérature comparée, Westphal Bertrand (dir.), Université de Limoges, 2008, 403 p.

Lussault Michel, *L'Homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil, 2007, 400 p.

Lyotard Jean-François, *La Condition postmoderne, Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 109 p.

McHale Brian, *Postmodernist Fiction*, Londres ; New-York, Routledge, 1987, 278 p.

Macé Marielle, « "Le Total fabuleux" : les mondes possibles au profit du lecteur », *La théorie littéraire des mondes possibles*, Lavocat Françoise (coord.), Paris, Seuil, 2016, p. 205-222.

Macherey Pierre, « Proust et la question de la spatialité », exposé présenté le 7 avril 2015 à la société de philosophie de Bordeaux. En ligne : https://philolarge.hypotheses.org/1614.

Marinone Mónica, « ¿Exotismo… ? De Viajeros y el espacio americano », *Estudios de Teoría Literaria – Revista digital : artes, letras y humanidades*, n° 4, 2013. En ligne : http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/download/725/743.

Mateo Palmer Margarita, « El mito americano en "Los pasos perdidos" », *Revista de la Casa de las Américas* (« El Siglo de Alejo Carpentier »), n° 238, 2005, p. 21-26.

Melison-Hirchwald Gabrielle, « Le chronotope du salon dans quelques romans de mœurs parisiens (1860-1900) », *Itinéraires*, 2012, n° 2, p. 47-57.

Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2001 [1945], 531 p.

Mézaille Thierry, « *À la recherche du temps perdu*, ou comment rendre l'espace immatériel », *Texto ! Textes & Culture*, vol. XIX, n° 1, 2014, http://www.revue-texto.net/docannexe/file/3477/mezaille_proust.pdf.

Miller James Walter, *The Mighty Orinoco*, Middletown, Wesleayn University Press, 2002, 440 p.

Mitterand Henri, « Chronotopie romanesques : "Germinal" », *Poétique*, n° 81, p. 89-104.

Moretti Franco, *Atlas du roman européen – 1800-1900*, Paris, Seuil, 2000, 240 p.

Morin Edgar, *Le paradigme perdu : La nature humaine*, Paris, Seuil, 1979, 246 p.

—, « La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité », *Revue Internationale de Systémique*, vol. 9, n° 2, 1995, p. 105-122.

—, *Les sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, Paris, Le Seuil, 2000, 160 p.

—, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2005, 158 p.

Murat Michel, « *Le Rivage des Syrtes » de Julien Gracq : étude de style*, Paris, José Corti, vol. 2, 1983, 281 p.

Murzilli Nancy, « De l'usage des mondes possibles en théorie de la fiction », *Klesis, Revue philosophique*, n° 24, 2012, p. 326-351.

—, « La fiction ou l'expérimentation des possibles », *Colloque « L'Effet fiction »*, Fabula. En ligne : https://www.fabula.org/effet/interventions/11.php.

Pageaux Daniel-Henri, « Permanence et métamorphoses de la culture classique du nouveau monde », *Revue de littérature comparée*, n° 344, 2002, p. 397-410.

Pavel Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Le Seuil, 1986, 210 p.

Peraldo Emmanuelle (éd.), *Literature and Geography. The writing of Space throughout History,* Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 490 p.

Picot Jean-Pierre, *Postface à Maître Zacharius et autres récits*, Paris, José Corti Éditions, 2000, p. 235-321.

Poulet Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 2009, 224 p.

Proust Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Folio, 2011 [1913], 708 p.
—, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Folio, 2016 [1919], 568 p.
—, *Le Côté de Guermantes*, Paris, Folio, 2016 [1920-1921], 765 p.
—, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Folio, 2015 [1921-1922], 648 p.
—, *La Prisonnière*, Paris, Folio, 2014 [1923], 465 p.
—, *Albertine disparue*, Paris, Folio, 2015 [1925], 364 p.
—, *Le Temps retrouvé*, Paris, Folio, 2015 [1927], 447 p.

Rämö Hans, « An Aristotelian Human Time-Space Manifold. From chronochora to kairotopos », *Time & Society*, n° 8, vol. 2, 1999, p. 309-328.

Rey Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2007, 4 200 p.

Ricœur Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975, 411 p.
—, *Temps et récit, tome 1 : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1991, 404 p.
—, *Temps et récit, tome 2 : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1991, 298 p.
—, *Temps et récit, tome 3 : Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1991, 533 p.

Robin Christian, « Proust lecteur de Verne », *Cahiers du centre d'études verniennes et du musée Jules Verne*, n° 3, 1983, p. 1-17.

Rodrigues Filho José Maria, « Representações literárias em fronteiras amazônicas : "Los pasos perdidos", de Alejo Carpentier, e "A Selva", de Ferreira de Castro », *Revista portuguesa de humanidades*, vol. 7, n° 1-2, 2003, p. 417-431.

Roux Michel, *Géographie et complexité. Les espaces de la nostalgie*, Paris, l'Harmattan, 1999, 336 p.

Schaeffer Jean-Marie, « De l'imagination à la fiction », *Vox-poetica, Lettres et sciences humaines*. En ligne : http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html.

Schallum Pierre (dir.), *Phénoménologie du merveilleux*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, 202 p.

Scheel Charles W., *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*, Paris, l'Harmattan, 2005, 258 p.

Seillan Jean-Marie, « Histoire d'une révolution épistémologique au XIX^e siècle : la captation de l'héritage d'Alexandre Dumas par Jules Verne », *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?* Saminadayar-

Perrin Corinne (dir.), 2008, p. 199-218.

Soja Edward, *Thirdspace : Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell, 1996, 348 p.

Tally J. Robert T., *The Routledge Handbook of Literature and Space*, Londres, Routledge, 2017, 376 p.

Tort-Donada Joan & Paül-Carril Valerià (éds), *Territorios, paisajes y lugares. Trabajos recientes de pensamiento geográfico*, Asociación de Geógrafos Españoles, 2007, 582 p.

Tissier Jean-Louis, « De l'esprit géographique dans l'œuvre de Julien Gracq », *L'Espace géographique*, vol. 10, n° 1, 1981, p. 50-59.

—, « Les terres du couchant de Julien Gracq. Empire sédentaire *versus* empire nomade », *L'Espace géographique*, vol. 4, tome 45, 2016, p. 368-377.

Ullmann Stephen, *Style in the French Novel*, Oxford, Basil Blackwell, 1964, 276 p.

Venayre Sylvain, « Pour une histoire culturelle du voyage au XIX^e^ siècle », *Sociétés et Représentations*, n° 21, 2006, p. 5-21.

Verne Jules, *Le Superbe Orénoque*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2005 [1898], 611 p.

Villard Laurence (dir.), *Géographies imaginaires*, Rouen, Le Havre, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, 374 p.

Weil Michèle, « Comment repérer et définir le *topos* ? », *La naissance du roman en France. Topique romanesque de* L'Astrée *à* Justine, Boursier Nicole & Trott David (dirs), Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Century Literature, 1990, p. 123-137.

Westphal Bertrand, *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, Paris, les Éditions de Minuit, 2007, 278 p.

Westphal Bertrand (dir.), *La Géocritique, mode d'emploi*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges, 2000, 314 p.

Ziethen Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences : revue d'études françaises* (« Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études »), n° 3, 2013. En ligne : http://www.erudit.org/revue/arbo/2013/v/n3/1017363ar.html.

Achevé d'imprimer sur les presses d'IPADOUR
85 boulevard du Cami Salié - 64 000 Pau
janvier 2019