Cartographie réelle et géographie romanesque : poétique de la transposition

Yves Baudelle

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10721>

DOI : 10.4000/narratologie.10721

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1997

Pagination : 45-63

ISBN : 291089746X

ISSN : 0993-8516

Référence électronique

Yves Baudelle, « Cartographie réelle et géographie romanesque : poétique de la transposition », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 8 | 1997, mis en ligne le 01 décembre 2020, consulté le 25 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10721> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.10721>

Ce document a été généré automatiquement le 25 février 2021.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Cartographie réelle et géographie romanesque : poétique de la transposition

Yves Baudelle

- 1 Je me propose ici de confronter la géographie du roman (en général) et la cartographie réelle, c'est-à-dire, aussi bien, d'évaluer le degré de référentialité des toponymes de la fiction. Cette réflexion se fonde sur le constat d'une *hybridité* de l'espace romanesque, fait de localisations vérifiables et de localités imaginaires. De cette topographie mêlée, prise entre deux visées contradictoires, je tâcherai d'étudier à la fois la genèse et les conditions de sa lisibilité, cette question ressortissant à la problématique plus vaste des rapports de la fiction romanesque à la réalité, et de la littérature au vécu. Tout en me plaçant sur un plan théorique, je m'appuierai sur un corpus, constitué de textes ayant un solide socle autobiographique, parce que le trajet de l'espace empirique à l'espace fictionnel s'y observe plus aisément¹. Formulée le plus simplement possible, la question sera de savoir si la géographie, dans le roman, est véridique ou fictive, ou, moins schématiquement, dans quelle mesure elle est réelle ou imaginaire.
- 2 Dans la plupart des cas, assurément, il y a une vérité des lieux qui soutient l'invention dramatique et prosopographique. Très rares sont les romans qui se déroulent en des contrées dont nous n'avons jamais entendu parler. Le Paris de Balzac ou de Proust, le Pas-de-Calais de Bernanos sont pour nous des endroits qui existent. Dans un roman dit réaliste, on peut même affirmer que ce qui est fictif, ce sont les personnages, et que ce qui est vrai, ce sont les lieux. Il y a là, à tout le moins, un principe d'économie : situer l'action sur un théâtre censément connu, c'est éviter d'avoir à le dresser. Certaines ellipses descriptives sont frappantes à cet égard : ainsi Bernanos, quand il transporte ses personnages à Paris (*L'Imposture*, *Un mauvais rêve*) ou à Lille (*Journal d'un curé de campagne*), ne nous donne pas le moindre aperçu visuel de ces grandes villes, alors qu'il se fait ailleurs le paysagiste inspiré des collines d'Artois.
- 3 Si l'ancrage référentiel du genre est donc indéniable, il est impossible, pour autant, de réduire la géographie du roman à un espace qui soit entièrement connu. Dans la

banlieue de Céline, par exemple, entre Argenteuil et Saint-Ouen il y a Rancy, commune imaginaire, comme dans l'Artois de Bernanos il y a Terninques (*Sous le soleil de Satan*) et Fenouille (*Monsieur Ouine*), qui n'existent pas davantage, pas plus que cette station de Balbec que Proust situe en Normandie. À supposer même que le récit se déroule dans une ville réelle, le détail des lieux y est forcément fictif : sur le plan de Paris, on ne trouvera ni la pension Vauquer, ni l'hôtel de Guermantes.

- 4 A considérer la genèse de la plupart des romans, on observe même un mouvement général de dégagement vis-à-vis de la géographie réelle. A mesure qu'elle s'élabore, l'œuvre se détache de son socle empirique, comme si l'inclination première de l'écrivain était de reproduire son espace vécu, pour ensuite le gommer progressivement. La tendance générale est ainsi à l'effacement des toponymes réels, signe de la maturité du romancier : c'est en passant de *Jean Santeuil* à la *Recherche* que le Loir devient la Vivonne, et qu'Illiers devient Combray. Aussi ne trouve-t-on pas d'exemple, dans les brouillons d'écrivains, de substitution d'un nom réel à un nom fictif, alors que l'inverse est monnaie courante. Castex avait déjà relevé comment « Balzac part souvent d'un nom réel qu'il déforme et transforme », passant « ainsi de l'univers qu'il observe à l'univers qu'il crée et qu'il anime d'une existence autonome »². C'est que, plus l'espace est fictif, plus il se prête à son remplissage sémantique par l'œuvre, à la différence des lieux a priori connus, comme Paris ou Venise : ceux-ci sont certes utiles à la vraisemblance du récit, mais leur mention introduit dans la fiction des représentations préalables éventuellement dommageables pour la perception de ses effets. A mesure qu'il maîtrise mieux son art, le romancier se sent au contraire capable d'imposer à l'univers référentiel le monde du texte, avec ses propres paysages. Et pour le lecteur même, sans doute est-il plus intéressant de découvrir des horizons inédits, imaginaires, plutôt que la peinture, même renouvelée, de territoires qu'il connaît déjà. Au demeurant, il n'y a pas de fiction sans cette part d'invention qui la définit comme telle.
- 5 La cartographie du roman n'est donc ni entièrement vraie, ni entièrement fausse : c'est une géographie semi-fictive, Proust promenant son héros de Paris à Combray, et de Venise à Balbec. Comme on le voit, aussi bien, avec Bardamu, ballotté (dans *Voyage au bout de la nuit*) d'une bouffonne Bambola-Bragamance à New York, et de Rancy à Toulouse, ce degré de fidélité au réel peut d'ailleurs dépendre des épisodes, par application à la composition du récit d'une loi générale d'équilibre entre le vérifiable et l'invérifiable, équilibre nécessaire à la crédibilité du texte comme à sa lisibilité. Mais l'important est qu'aucun roman n'est réductible à des données empiriques ou mémorielles, aucun n'étant non plus purement fictif ou verbal. Indépendamment de sa symbolique topographique – le rivage, l'horizon... –, la géographie poétique d'un récit aussi romanesque que *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq ne se situe pas dans un autre monde sans commune mesure avec le nôtre : intuitivement, nous rapprochons son onomastique italianisante de l'expansion vénitienne, historiquement attestée, tandis que nous situons sans mal le Farghestan, pourtant ignoré du dictionnaire, quelque part en Asie Centrale, entre le Kazakhstan, le Turkestan et l'Afghanistan³.
- 6 Cette hybridité de la cartographie romanesque ne doit pas étonner : elle nous renvoie au paradoxe fondamental du roman, à la tension constitutive du genre, à son ambition de dire le monde à travers la fiction et par son détour, avec une visée didactique dont les moyens – inventer le réel au lieu de le reproduire – semblent contredire les fins. Ni

vrai ni faux, le roman est cet entre-deux, et sa topographie est exemplaire de cette ambiguïté.

- 7 Cette ambivalence de la géographie romanesque peut même sembler une évidence n'appelant guère le commentaire. Et pourtant ! Il a fallu bien longtemps à la critique – et a fortiori aux lecteurs ordinaires – pour en admettre le principe, au demeurant difficile à penser. Dans la lignée du biographisme, de nombreux chercheurs se sont en effet employés, depuis longtemps, notamment au sein des « sociétés des amis de... » (Alain-Fournier, Bernanos, Proust, etc.), à reconstituer la carte réelle dont tel roman n'offrait que le puzzle. On s'est ainsi obstiné à situer les romans artésiens de Bernanos à Fressin – le village où l'auteur, enfant, passait ses vacances –, alors que Fressin n'est nulle part mentionné dans l'œuvre. De même s'efforce-t-on de retracer l'itinéraire qui, dans *Monsieur Ouine* par exemple, mène de Wambescourt à Boulogne-sur-Mer, entreprise absurde dès lors que Wambescourt est une localité fictive : or, à vouloir découvrir le point de liaison entre deux mondes parallèles, on s'enferme dans des contradictions insolubles.
- 8 En réalité, la géographie romanesque participe d'une tension plus générale entre les fonctions de *mimesis* et de *semiosis*⁴ du récit, lequel est en effet tiraillé entre deux forces contraires : d'une part sa visée représentative, qui lui commande d'ancrer l'intrigue dans un espace réel, et d'autre part sa visée sémiotique, qui le conduit à se détacher de cet espace référentiel pour déployer et maintenir la cohérence de ses propres significations internes.
- 9 Quelles sont alors les modalités de ce compromis qui s'établit entre les lois du réel et celles de la fiction ? Cet équilibre implique d'abord, de façon générale, que seuls soient admis dans le roman les noms de lieux plausibles, cette exigence de vraisemblance constituant la condition a priori de leur entrée en fiction. C'est seulement sur ce socle réaliste que peuvent ensuite être exploitées leurs ressources sémantiques. Un nom aussi parlant que Rancy, par exemple, ce « rebut de bâtisses tenues par des gadoues noires au sol »⁵, n'est admissible que parce que sa morphologie l'apparente à Drancy et Le Raincy.
- 10 Au demeurant, c'est presque toujours à partir de noms de communes réelles que l'écrivain conçoit ses toponymes fictifs, tel Proust inventant Balbec d'après Bolbec. Il y a là un à-peu-près qu'on peut tenir soit comme le fruit d'un processus associatif, d'un rapprochement intuitif, soit comme le résultat concerté d'une manipulation littérale ou syllabique, bref d'un procédé : le métaplasme. Nulle part plus que dans sa toponymie le romancier ne recourt à ces épenthèses, apocopes et autres figures de diction répertoriées par la grammaire ancienne. Les variantes manuscrites nous donnent mille exemples de ces bricolages où un nom réel a été gommé pour faire place à un nom fictif qui en soit le décalque approximatif. L'effet en est de brouiller la carte dans son détail au profit de l'évocation globale d'une région. Car l'exactitude n'est pas nécessaire au romancier, la vraisemblance lui suffit. Aussi Proust invente-t-il pour la Normandie des noms en -ville, qui y sont typiques, de même que Bernanos peut sans dommage importer en Artois des toponymes picards ou champenois, pourvu que leur configuration y soit acceptable : par son origine francique qui l'apparente à d'autres formes en -court, fréquentes dans le Pas-de-Calais, un nom meusien comme Vaubecourt, par exemple, s'inscrit sans y faire tache dans le paysage de *Sous le soleil de Satan*⁶.

- 11 Le but recherché, en l'occurrence, étant la plausibilité des noms, et non la vérité des lieux, de telles approximations font sens. Les noms propres ont ici valeur d'indice : ils servent à remonter par induction à une province identifiable. Les noms fictifs me rappelant des noms de lieux réels, l'illusion romanesque se fait allusion. Finalement, ces toponymes forgés remplissent une fonction référentielle, mais paradoxale : une fonction référentielle sans référent, fondée sur la seule coloration de leurs signifiants.
- 12 L'usage le plus fréquent est alors de placer dans une région connue des bourgades elles-mêmes fictives, ce qui produit un espace admissible et un effet d'atmosphère. Dans ce système, les noms des grandes villes sont conservés pour encadrer les localités imaginaires, qu'on peut ainsi situer grosso modo. Proust nous désigne une seule fois Combray comme un bourg « champenois » (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 258⁷), mais nous le savions depuis les déplacements des Swann à Reims (*Du côté de chez Swann*, I, p. 134) et à Laon : « Je savais que Mlle Swann allait souvent à Laon passer quelques jours (...), bien que ce fût à plusieurs lieues (...) » (*ibid.*, p. 144-145). De même les allusions géographiques de Bernanos balayent-elles, dans *Monsieur Ouine*, un espace septentrional compris entre Etaples, Béthune et la Flandre Occidentale (Furnes, Roulers, Poperinghe). Ainsi s'équilibrent les impératifs de la fable et ceux de la vraisemblance.
- 13 A tout prendre, les contraintes référentielles s'avèrent cependant subordonnées à la sémantique propre du récit : la vérité des lieux le cède à la sémiotique des noms. Au niveau le plus simple, la nécessité d'un lien dramatique entre les épisodes commande souvent de rapprocher dans la diégèse des lieux en réalité distants : dans ce cas, la cohérence du texte l'emporte sur l'exactitude géographique. Ainsi Proust, dans l'édition originale de *Du côté de chez Swann* (1913), avait d'abord situé Combray aux environs de Chartres, sur le modèle d'Illiers, avant d'en faire une localité champenoise afin d'évoquer à travers son sort les vicissitudes de la Grande Guerre, Gilberte, bloquée par la ligne de front, racontant dans ses lettres comment « pendant un an et demi » les Allemands « ont eu une moitié de Combray et les Français l'autre moitié » (*Le Temps retrouvé*, IV, p. 335). Plus généralement, il est fréquent que les noms importent plus que les lieux. Même chez Balzac, la rue Taitbout, par exemple, avec l'idée de secret qu'elle suggère, est moins un endroit qu'un nom motivé, celui du lieu confidentiel où Rubempré, dans *Splendeurs et Misères des courtisanes*, vit maritalement avec la belle Esther.
- 14 Cette prévalence de la dimension sémiotique est très intéressante à observer chez Bernanos, où l'ancrage naturaliste des débuts fait bientôt place à toute une mystique des lieux qui culmine dans une onomastique quasi eschatologique : ainsi le curé d'Ambricourt, figure de la rédemption, finit-il par emprunter, itinéraire transparent, un certain chemin de Paradis (*Journal d'un curé de campagne*, p. 1181⁸). Nul ne songerait, évidemment, à réduire l'univers de Bernanos à sa plausibilité réaliste, sans en voir l'éclairage spirituel et métaphysique. Mais si la surdétermination symbolique des paysages entraîne ici un affaiblissement de la portée référentielle de la toponymie, qui voit en effet sa fonction externe de désignation se soumettre à l'ordre interne des significations textuelles, c'est en vertu d'une loi générale de lisibilité qui veut qu'en littérature toute liberté prise avec les contraintes mimétiques – avec les lois du réel – soit nécessairement compensée par un renforcement de la sémantique propre du texte.
- 15 Au demeurant, le principe général d'un compromis entre les exigences respectives de la *mimesis* et de la *semiosis* a pour conséquence que les noms de lieux réels eux-mêmes,

quand ils figurent dans le roman, ne se réduisent pas à leur usage référentiel. Ces toponymes extraits du corpus cartographique font sens, en effet, non seulement en ce que leurs signifiés référentiels s'intègrent à la fiction, mais aussi dans la mesure où leurs signifiants tendent à être remotivés par le texte au même titre que n'importe quel nom propre. Ainsi, on peut bien noter, à propos du « saint de Lumbres », le protagoniste de *Sous le soleil de Satan*, que Lumbres est un authentique village de la vallée de l'Aa, cela n'explique pas pourquoi l'écrivain a retenu cette paroisse (en vérité quelconque) plutôt que telle autre : c'est que ce choix de Lumbres ne répond pas seulement au besoin d'ancrer le récit en un lieu donné, il tient aussi aux ressources sémantiques d'un nom dont le texte va réactiver les virtualités expressives. Lumbres s'inscrit en effet dans tout un réseau d'allitérations syntagmatiques qui exploitent notamment sa paronymie avec *humble*, épithète de nature du héros.

- 16 L'étude littéraire de la géographie romanesque semble ainsi nous renvoyer à une analyse sémantique des noms propres. En somme, la cartographie compterait moins que la toponymie, et le monde réel moins que l'univers des signes. Du reste, en constatant que la fonction référentielle des toponymes bricolés repose sur leur morphologie, la Normandie étant par exemple évoquée par des noms en -ville, on subordonnait déjà l'ordre référentiel à l'ordre sémiologique, des noms proustiens comme Egreville ou Incarville désignant moins la Normandie qu'ils ne la signifient. Même le cas de figure des toponymes forgés sur des noms de pays existants confirme cette prééminence des signifiés sur les référents : comme en général nous n'avons jamais entendu parler de ces localités dont les noms fictifs s'inspirent, il faut en conclure que, du point de vue de la lecture, le métaplasme toponymique est, pour l'essentiel, un procédé de sémantisation et non de désignation.
- 17 Dans l'ensemble, il apparaît donc que l'espace romanesque s'affranchit d'une référentialité strictement géographique au profit d'une onomastique évocatrice. Tel pourrait être du moins le point de vue d'une herméneutique : pour le lecteur d'un roman, et en particulier pour le critique, il s'agirait moins de localiser l'action que de déchiffrer des noms de pays, à la manière du héros proustien. La question pertinente porterait alors sur la lisibilité des noms, et non sur une hypothétique « vérité » des lieux. Il n'en reste pas moins qu'en amont de l'œuvre, dans le processus de sa rédaction, le monde perçu ne se ramène pas si facilement à l'univers du discours, et c'est l'erreur d'une certaine modernité critique que d'avoir voulu, par exemple, réduire la Normandie proustienne à une toponymie fictive ou livresque. Ce formalisme est à son tour excessif, qui fait abstraction de la conscience créatrice et du vécu qui la sous-tend : nous n'en sommes plus là⁹. Le problème étant celui de la référence dans les mondes fictionnels, il serait en vérité trop sommaire d'affirmer que les noms de lieux, dans le roman, n'ont pas de référent. C'est au contraire par les noms réels que se manifeste la part irréductible d'intrusion du hors-texte dans le texte. Mieux vaut alors admettre le principe d'une échelle des degrés de réalité dans la fiction¹⁰, Combray n'ayant pas, par exemple, le même coefficient référentiel que Paris ou Venise¹¹.
- 18 Ce qui est certain, c'est que l'espace empirique, lui, n'est pas hybride. Or, le décor romanesque, dans sa genèse, se nourrit toujours de cet espace vécu, des données de l'expérience. Il n'est pas contestable que la géographie du roman, quelles que soient ses concessions à l'imaginaire, ne s'édifie que sur les fragments redistribués d'un espace connu, des territoires familiers de l'auteur, de ses paysages préférés : il n'y a pas de littérature désincarnée.

- 19 Mais cette matière première, l'écriture ne cesse de la recomposer et d'en remodeler la substance : elle la *transpose*. Cette cartographie hybride du roman, il s'agit alors de l'aborder du point de vue de sa genèse : comment passe-t-on des lieux réels à l'espace fictionnel ? Dès lors que la fiction s'enracine dans l'expérience mais pour s'en détacher, comment s'opère cette transition de l'une à l'autre, et cette délitescence ? C'est à établir ces lois de la transposition qu'on va à présent s'essayer, en tâchant, pour commencer, d'en établir les processus, c'est-à-dire d'en décrire les formes, pour tenter ensuite d'en analyser les ressorts. A cet égard, qu'il s'agisse du comment ou du pourquoi de la transposition, la géographie et la toponymie romanesques constituent à nos yeux un laboratoire exemplaire de ces phénomènes généraux de métamorphose des données empiriques qui concernent aussi bien, dans le roman, l'action ou les personnages, et un laboratoire d'autant plus efficace qu'on est en mesure ici de réunir, de chaque côté, tous les éléments. Toutefois, cette question dépassant la seule étude de l'espace narratif, on se contentera ici d'en donner un aperçu.
- 20 Déplacement, condensation, expansion : telles sont les trois catégories auxquelles on peut synthétiquement ramener, en les formalisant, les transmutations fictionnelles de l'expérience. Une taxinomie plus fine de ces dynamismes permet naturellement de distinguer différents modes de déplacement (métathèse, substitution, transmodalisation...), de condensation (ellipse, sélection, fusion...) ou d'expansion (addition, dissémination, accentuation, transfiguration...), toutes ces transformations aboutissant à une stylisation du réel. Retenons simplement, en l'occurrence, que les refigurations romanesques de l'espace référentiel sont réductibles, pour l'essentiel, à des processus métonymiques et synthétiques, c'est-à-dire à des translations et à des fusions¹².
- 21 La métonymie est la plus simple de ces opérations de réécriture où la réalité se réinvente. En matière de géographie romanesque, il y a métonymie toutes les fois que l'écrivain déplace un lieu vers un autre ou, ce qui revient au même, dès qu'il évoque un site en lui donnant, dans son roman, le nom d'un autre endroit situé à proximité. Henri Godard a relevé nombre de semblables glissements dans *Voyage au bout de la nuit*, à propos par exemple des hospitalisations successives de Bardamu, qui reproduisent, avec de légers décalages spatiaux, l'expérience vécue de Louis Destouches après sa blessure de guerre¹³. En plantant le décor du *Grand Meaulnes*, nourri des souvenirs du village d'Epineuil-le-Fleuriel (Cher) où il avait passé son enfance, Alain-Fournier a préféré, de même, lui donner le nom d'une chapelle située à seize kilomètres de là : Sainte-Agathe.
- 22 Mais encore faut-il se demander si le romancier, dans ce cas, se contente de débaptiser des lieux ou s'il « délocalise ». En d'autres termes, y a-t-il ici un déplacement du théâtre de l'action ou une simple substitution de noms ? En fait, ni l'un ni l'autre, ou les deux à la fois : *Le Grand Meaulnes* se déroule, pour ainsi dire, quelque part entre Epineuil et Sainte-Agathe, en un lieu imaginaire qui ne se réduit ni à l'un ni à l'autre, mais en rassemble les éléments dispersés. Le Sainte-Agathe du récit ne sera jamais Epineuil mais son évocation romanesque, à jamais décalée et introuvable.
- 23 Que les métonymies se multiplient, et les souvenirs se trouvent presque entièrement refondus par l'imagination. Loin de transposer sommairement son expérience par un simple décalque, l'écrivain en contracte et en concentre la matière : il la synthétise. Tel est, avec la métonymie, le second processus majeur de transposition spatiale que

j'annonçais. Ce que Proust, dans une page fameuse du *Temps retrouvé*, dit du littéraire, à propos des personnages, vaut en effet aussi pour les lieux :

(...) Quand il écrit, il n'est pas un geste de ses personnages, un tic, un accent, qui n'ait été apporté à son inspiration par sa mémoire ; il n'est pas un nom de personnage inventé sous lequel il ne puisse mettre soixante noms de personnages vus, dont l'un a posé pour la grimace, l'autre pour le monocle, tel pour la colère, tel pour le mouvement avantageux du bras, etc. (IV, p. 478).

- 24 Car, « plus qu'au peintre, à l'écrivain, pour obtenir du volume et de la consistance, (...) il (...) faut beaucoup d'églises pour en peindre une seule », Proust ajoutant d'ailleurs qu'« il n'y a pas grand inconvénient à ces substitutions » (IV, p. 486). Ainsi Rivebelle, cette villégiature voisine de Balbec, s'inspire à la fois de Riva-Bella, station balnéaire proche de Cabourg, et de Belle Rive, nom d'un groupe de villas établies sur le lac d'Evian, où Proust avait séjourné. L'imagination du romancier n'a pas à rendre compte de ces rapprochements aussi irrationnels que les métaphores proustiennes : ainsi fonctionne la création romanesque, par la superposition de souvenirs modifiés par leur interpénétration même.
- 25 Une conséquence essentielle de ces remodelages fictionnels est qu'ils nous obligent à renoncer à la pratique traditionnelle des clefs, à cette procédure courante d'identification de tel lieu romanesque à un unique « modèle » réel. On ne saurait, par exemple, assimiler sans schématisation Combray à Illiers, non seulement parce que Proust a substitué la Champagne à la Beauce, mais parce que Combray est en vérité, comme la critique l'a depuis longtemps relevé, la synthèse de plusieurs villes de France¹⁴.
- 26 En notant que l'illusion référentielle se fonde sur l'allusion toponymique, on allait dans le même sens : d'une part l'allusion onomastique, c'est-à-dire la reprise approximative d'un nom réel, en tant qu'elle est un geste sémantique plus que référentiel, n'implique pas que le lieu décrit dans la fiction corresponde trait pour trait à la localité à laquelle il doit son nom. Et a fortiori lorsque l'écrivain, pour forger ses toponymes, s'inspire, comme c'est fréquent, de plusieurs étymons réels dont il fait un mot-valise, cette fusion onomastique implique forcément une fusion des lieux eux-mêmes : si Le Raincy et Drancy existent, en superposer les noms dans Rancy, par exemple, c'est situer l'action entre les deux, dans une ville intermédiaire qui tienne de l'une et l'autre.
- 27 Allant plus loin, on pourrait même considérer que c'est l'hybridité de l'espace romanesque qui interdit toute identification, parce qu'elle finit par déteindre sur les lieux les plus familiers : chez Céline, si la banlieue de Paris est mi-véridique, mi-fantaisiste, alors c'est Paris même qui est entraîné dans l'espace imaginaire. En définitive, fût-ce pour cette part du récit qui renvoie à des endroits connus de tous, le mécanisme référentiel ne saurait jamais être que partiel, toujours entamé par l'édification concurrente d'un monde parallèle, celui de l'imaginaire.
- 28 C'est passer ici des formes de la transposition à ses raisons. La question n'est pas nouvelle de savoir pourquoi le substrat empirique du roman s'y trouve toujours remodelé, déformé, mais il faut bien convenir que les réponses qu'on y apporte sont d'ordinaire assez décevantes, parce qu'on s'en tient le plus souvent à une interprétation psychologique. Les déplacements, les ellipses, les gommages de la fiction tiendraient à un mouvement de pudeur, à un mécanisme de censure, à un besoin de compensation, aux effets de la mauvaise foi, etc. Comment ne pas voir, pourtant, qu'il est des raisons fondamentalement littéraires à ce mouvement général de décantation

du réel dans le roman ? Si l'écrivain se réinvente et réorganise l'espace, s'il redessine les paysages et les contours de son moi, n'est-ce pas que la fiction se définit précisément par cette part d'imaginaire sans laquelle elle n'est pas la fiction ? Ainsi est-ce sa mystérieuse transsubstantiation qui, en estompant les lignes du pays réel, donne à l'Artois de Bernanos sa lumière particulière, sa patine et son relief.

- 29 Une approche psychologique des phénomènes de transposition présente du moins le mérite de dégonfler l'orgueil analytique d'une certaine sémiotique, en ceci que la présence dans un texte de tels toponymes, modifiés ou non, la configuration générale d'une géographie romanesque ne sont assurément pas réductibles à un geste rhétorique. Les motivations de l'auteur ne sont pas toutes lisibles, et nous n'avons pas accès à celles dont le sens demeure scellé dans le secret d'un vécu et d'une conscience, dans la part incommunicable d'un langage.
- 30 La réinvention spatiale du roman peut ainsi répondre à des motifs affectifs que la raison sémiotique ignore. Cela est vrai surtout du pays de l'enfance. Si le décalque romanesque de la cartographie artésienne se justifie, chez Bernanos, d'un point de vue réaliste, il n'en va pas de même lorsque Balzac, comme l'a montré la critique érudite, émaille son œuvre de noms d'origine tourangelles sans que l'action pour autant se déroule en Touraine, de sorte que ces emprunts n'ont pas de fonction, n'étant rien d'autre que les vestiges sentimentaux de certaines circonstances de la vie de l'écrivain, l'inscription attendrie de certains biographèmes qui nous échappent.
- 31 Cela étant, s'il l'on tient, malgré ces difficultés, à rapporter les transpositions spatiales aux mouvements de la vie intérieure tout en évitant les lieux communs de la psychologie ordinaire, on découvrira que la plupart des manipulations géographiques des romanciers procèdent de la réinvention euphorique d'un espace fusionnel que seule permet justement la fiction. En situant La Ferté-d'Angillon « à quatorze kilomètres de Sainte-Agathe », alors que les localités réelles de La Chapelle-d'Angillon (son village natal) et Epineuil (où il est allé à l'école) sont en fait distantes de cent kilomètres, en rapprochant, en un mot, la Sologne et le Bourbonnais, Alain-Fournier a rendu possible, dans l'espace imaginaire, une impensable conjonction par laquelle il réunit son pays natal et celui de son enfance, le pays de sa mère et celui de son père. Et ce n'est pas un hasard si, dans *A la recherche du temps perdu*, la communication des deux côtés de Combray, le côté de chez Swann et le côté de Guermantes, est thématifiée et traitée comme un motif du récit : car Proust a fondé la grandeur et la spécificité du roman sur la métaphore – et, ajoute Genette, sur la métonymie¹⁵ –, bref sur l'idée que seule l'imagination romanesque peut relier les réalités que séparent l'espace ou le temps.
- 32 Or, en rapportant à sa dimension métaphorique l'effet euphorique de l'espace romanesque et « l'enthousiasme », dit Proust, qu'il suscite en nous, on relie à une rhétorique la dynamique de la conscience. En somme, les tropes seraient-ils des psychotropes ? Laissant de côté une approche psychologue de la transposition pour une véritable poétique de la géographie romanesque, je voudrais à tout le moins indiquer que ces processus de remodelage fictionnel de l'espace réel ont des causes proprement littéraires, qui tiennent moins à la psychè qu'aux lois de l'écriture : celle-ci, en effet, impose son ordre, qui est celui d'une stylisation, de cette refiguration sans laquelle l'art n'est pas l'art. Au delà même de la thèse générale d'un nécessaire infléchissement des données référentielles par l'imaginaire – toute fiction est invention – ou d'une pression de l'inconscient – l'espace fusionnel comme fantasme régressif et nostalgie d'une indistinction originelle –, on peut mettre en évidence les

distorsions que fait subir à la géographie empirique la médiation du discours. Il est une force intrinsèque de toute mise en forme : en représentant un espace, quel qu'il soit, le romancier ne peut pas ne pas en réorganiser la perception qu'il en a, et cela en raison de contraintes qu'on peut bien qualifier de formelles, qui tiennent à la lisibilité de son texte et aux lois générales de l'esthétique.

- 33 Esquissons une typologie de ces schèmes a priori de l'écriture qui recomposent inévitablement l'espace réel dès lors qu'il entre dans le roman. La rhétorique ancienne avait déjà répertorié les *topoi*, c'est-à-dire ces lieux communs qui, autres tropes, sont autant de tropismes qui déforment les données existentielles et en orientent la représentation. Si l'espace romanesque se détache de l'espace référentiel qu'il est censé refléter, c'est d'abord qu'une topique se sur imprime à sa topographie. Si les vrais paysages peuvent être illisibles et dépourvus de structures – ainsi la nature en friche, ou les banlieues trouées de terrains vagues et de parkings incertains –, la géographie romanesque s'organise forcément en motifs, en vertu notamment d'une loi générale des contrastes : opposition entre la ville et la campagne, Paris et la province, les beaux quartiers et les faubourgs populaires, les côtes et l'intérieur des terres (Balbec), le pays civilisé et les contrées barbares (*Le Rivage des Syrtes*), l'horizon familial et les terres inconnues, le pays du père et le pays de la mère, etc. Ces répartitions existent, évidemment, dans l'espace réel mais, à l'instar d'Angoulême dans *Illusions perdues*, elles ne sont jamais aussi nettes que dans le roman, où elles s'accompagnent généralement d'une axiologie fortement antinomique, c'est-à-dire d'une antithèse entre des lieux positifs et des lieux négatifs.
- 34 Cette organisation rhétorique de l'espace s'accompagne, dans le roman, de contraintes génériques spécifiques. Loin d'être anémique, le roman a ses lois qui s'imposent aussi à sa géographie. La dramatisation impose ainsi des séparations poignantes : pourquoi déplacer Illiers-Combray en Champagne sinon pour bloquer Gilberte derrière la ligne de front, bref pour l'intensité d'une péripétie navrante et le plaisir d'une belle ironie dramatique, l'héroïne n'ayant fui Paris que pour se jeter dans la gueule du loup ? Inversement, le romanesque commande les coïncidences euphoriques, toutes les formes narrativisées de cet enthousiasme que provoque chez le narrateur proustien la réunion fortuite de Paris et de Venise, par l'effet d'un pavé inégal : aussi le roman, abolissant les distances, condense-t-il volontiers l'espace réel.
- 35 Plus généralement encore, la représentation romanesque de l'espace géographique ne saurait échapper, pas plus que n'importe quel autre thème, à tout registre donné, à toute tonalité littéraire, à toute veine possible. Comment mettre en place un décor, fût-il tiré d'un territoire connu, sans adopter un mode narratif identifié, qu'il soit lyrique (*Le Lys dans la vallée*), poétique (avec le flou artistique que cela implique), épique (avec sa tendance intrinsèque à l'amplification), grotesque (sous le regard visionnaire, sinon halluciné, de Céline), élégiaque (la nostalgie embellissant des pays perdus), fantastique (tel le Pas-de-Calais bernanosien), etc., autant de schèmes sémantico-formels qui structurent l'expérience en l'exprimant ?
- 36 Cette tonalisation de tout motif romanesque et les modalisations qu'elle imprime par conséquent à la géographie sont elles-mêmes à relier à une exigence plus vaste de toute mise en texte, qui est d'imposer sa cohérence. Aucune mise en forme qui ne soit aussi mise en ordre. Il n'est pas de transcription brute. Qu'on le veuille ou non, l'œuvre n'est jamais la simple restitution de données empiriques : elle les organise, les reconstruit, les réordonne.

- 37 L'espace est ainsi entraîné par cette paradoxale fonction didactique du roman, qui est de donner à saisir le réel en le simplifiant, donc en le déformant. Aussi inexacte qu'elle soit, la cartographie du roman sera par conséquent toujours plus facile à lire que la carte même du monde. Si la représentation fictionnelle d'un lieu est toujours plus restreinte que sa réalité (qui la déborde dans sa complexité), si l'univers narratif est toujours lacunaire par rapport à son socle empirique, c'est qu'il ne s'agit pas simplement pour l'écrivain de donner à voir, mais de donner à comprendre. Sans doute y a-t-il des vides dans l'espace du roman, mais c'est là un moyen de le simplifier pour l'appréhender plus facilement dans la signification globale en vue de laquelle tout y est orienté. Ainsi la banlieue parisienne comme l'Afrique noire, dans *Voyage au bout de la nuit*, sont-elles parcellaires en raison même de leur puissance synthétique, transcendée par la noire dérision du regard célinien.
- 38 La géographie romanesque, en définitive, se soumet aux lois de la stylisation, dont le processus est double. Destinée à « faire plus probant que la réalité même »¹⁶, cette schématisation expressive implique une mise en relief, c'est-à-dire une accentuation des contours. Mais cette opération suppose que l'écrivain ait préalablement élagué et simplifié sa matière. Et c'est ce processus initial de décantation qui commande, notamment, ce qu'on observait pour commencer : le fait pour un romancier qui entreprend d'évoquer une contrée, une province (la Normandie, l'Artois, l'Afrique noire...), d'en brouiller la carte en s'abstenant de localisations trop précises. Car avant d'appuyer le trait pour le rendre signifiant, il s'agit bien, dans un premier temps, d'effacer les contours. La peinture bernanosienne de l'Artois n'a de chance, paradoxalement, d'être lumineuse que si l'écrivain transcende la force d'inertie qui l'entraînerait s'il se cantonnait, c'est le cas de le dire, à quelque district trop nettement identifiable. C'est à cette seule condition qu'il peut atteindre à ce que Proust appelle « le vernis des maîtres ».
- 39 Ce mouvement de stylisation contribue d'autant plus à relativiser les interprétations psychologiques de la transposition qu'il n'est pas subordonné à la volonté de l'auteur : c'est une loi de l'écriture, à son tour déterminée par les conditions mêmes de la lecture. C'est afin que son texte soit lisible que le romancier s'attache à l'esprit et non à la lettre de la géographie empirique, c'est pour leur conférer l'intelligibilité qui autrement leur ferait défaut que l'écrivain oriente, quitte à les gauchir, son expérience de l'espace, sa mémoire des lieux. Aussi cette transformation artistique du réel n'est-elle pas son abandon : plus encore que la représentation, elle en est comme la révélation, car ce détour paradoxal par la fiction nous aide en définitive à comprendre le monde¹⁷.
- 40 C'est du reste dans cette transposition que réside la dimension esthétique de la géographie romanesque. A la ramener à l'espace euclidien, ou cartographique, ou vécu, on oublierait que le sens d'une œuvre est dans sa cristallisation d'une vision toujours particulière, dans le déploiement d'un rapport au monde et d'un univers intérieur. Aussi le Paris d'un roman n'est-il jamais, c'est évident, qu'une image de Paris : la tâche de l'écrivain n'est pas tant, me semble-t-il, de broser, pour nous la faire reconnaître, un tableau de la capitale que nous connaissons, prosaïque et bruyante, elle est d'en construire sa propre vision¹⁸, idéalement destinée, au terme de la lecture, à se substituer à la nôtre ou du moins, comme dit Ricoeur¹⁹, à « refigurer » l'expérience que nous en avons.
- 41 Il conviendrait alors de repenser le statut de la fiction, au delà de l'antinomie classique, d'ailleurs renouvelée par la philosophie analytique d'un Bertrand Russell, selon

laquelle le réel seul est vrai, tandis que la fiction serait toujours fausse. En fait, il y a du vrai dans la fiction, mais cette vérité n'est pas forcément du réel. Même faux en détail, un texte peut être vrai globalement²⁰. Le roman est cette représentation imaginaire d'un monde qui est à la fois le nôtre et un autre et qui, par cette ambiguïté, s'emploie à donner sa vérité, c'est-à-dire un sens, à notre expérience.

- 42 Mais ce qui apparaît surtout, au terme de cette confrontation de la réalité cadastrale à la cartographie romanesque, c'est la prégnance des schèmes scripturaux dans la poétique de l'espace. Si les mécanismes de la transposition sont réductibles à des figures – métonymie et métaphore –, c'est que leurs causes mêmes sont formelles et tiennent pour l'essentiel aux processus inhérents à toute mise en texte, aux lois de toute élaboration esthétique du réel. En définitive, la géographie défère à la rhétorique, vérifiant ainsi l'intuition de Gilbert Durand : si l'espace est bien la forme a priori de l'imaginaire, la rhétorique elle-même repose sur une « transposition (translatio) du sens », « elle s'exprime et se pense en termes d'espace »²¹. Comme le mot *figure*, qui est une métaphore spatiale, le terme même de *transposition* renvoie à ce « schématisme transcendantal » du discours : pour dire le transfert de la réalité à la fiction, je n'ai que des catachrèses spatiales. Aussi la transposition géographique apparaît-elle, décidément, comme le théâtre exemplaire de cette dynamique mentale qui, à travers la fiction, remodèle l'expérience et la transforme en « anti-destin »²².

NOTES

1. Chronologiquement, je me limite au premier XXe siècle : Alain-Fournier (*Le Grand Meaulnes*), Proust (*A la recherche du temps perdu*), Céline (*Voyage au bout de la nuit*, *Mort à crédit*), Bernanos (œuvre romanesque complet).
2. In Balzac, *Le Père Goriot*, Gamier, 1963, appendice critique, p. 352.
3. De son « principe de l'écart minimal » Marie-Laure Ryan écrit qu'il exige que « nous interprétions le monde de la fiction (...) comme étant aussi semblable que possible à la réalité telle que nous la connaissons. Cela signifie que nous projetons sur le monde fictif (...) tout ce que nous savons du monde réel », « Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure », *Poetics*, VIII, 1980, p. 406.
4. J'emprunte ces termes à Henri Mitterand, *Le Regard et le Signe*, Paris, P.U.F., 1987, p. 7 et *passim*.
5. *Voyage au bout de la nuit*, in Céline, *Romans*, éd. établie par Henri Godard, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », t. I, 1981, p. 238.
6. On trouvera un relevé complet de ces emprunts bernanosiens aux départements du Nord-Est dans Y. Baudelle, « Une toponymie imaginaire du pays d'Artois », *Europe*, n° 789-790, janv.-fév. 1995, p. 47-54.
7. Nos références à *A la recherche du temps perdu* renvoient à la nouvelle édition de la Pléiade dirigée par Jean-Yves Tadié (Gallimard, 4 vol., 1987-1989).
8. Nos références à Bernanos renvoient à l'édition de la Pléiade de ses *Oeuvres romanesques* (Gallimard, 1961).
9. Relayant le post-structuralisme américain des années 1980, Thomas Pavel, dans *Univers de la fiction* (Seuil, « Poétique », 1980, p. 11-14), déplore que le dogme formaliste de la « clôture du

texte », qualifié d' « intégriste », ait conduit à négliger pour un temps l'examen des rapports du texte au réel, i. e. les problèmes de la mimésis.

10. A ce sujet, voir Paolo Valesio, « On Reality and Unreality in Language », *Semiotica*, X, 1974, p. 75-91, et Terence Parsons, *Nonexistent Objects*, New haven, Yale University Press, 1980. Cette thèse semble marquée par les avancées de la logique modale et de la sémantique des mondes possibles, notamment depuis Kripke.

11. La thèse de Pavel (p. 26) selon laquelle, du point de vue (interne) du lecteur de *Guerre et Paix*, Natacha (ou Combray) n'est « pas moins palpable » que Napoléon (ou Paris) resterait à discuter.

12. Où l'on reconnaît les deux mécanismes du rêve selon Freud : le déplacement (*Verschiebung*) et la condensation (*Verdichtung*).

13. Voir la notice de *Voyage au bout de la nuit*, éd. citée, p. 1189.

14. C'est ce que notait en effet dès 1924 Benjamin Crémieux (*XXe siècle*, p. 52), cité par Leo Spitzer, qui incline lui-même à voir dans un tel « brassage » « la méthode fondamentale de Proust » (« Le style de Marcel Proust » [1961], trad. fr. in *Etudes de style*, Gallimard, « Tel », 1970, p. 426, n. 1).

15. « Métonymie chez Proust », in *Figures III*, Seuil, 1972, p. 41-63. Notons que Genette parle de « transpositions métonymiques ».

16. Selon le mot fameux de Maupassant dans « Le Roman » [1887], in *Pierre et Jean*, Gallimard, « Folio », 1982, p. 51.

17. On rejoint ici la notion d'*ostranenie* (dépaysement), chère aux formalistes russes, pour qui cette défamiliarisation, par la mise à distance qu'elle impose, met son objet en perspective et le rend visible.

18. Pour Chklovski, « le but de l'art, c'est de nous donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance » (« L'art comme procédé » [1919], trad. fr. dans *Théorie de la littérature*, Seuil « Tel Quel », 1965, p. 83).

19. *Temps et récit*, III, *Le Temps raconté*, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1985.

20. Pavel souligne cette « propriété qui étonne les logiciens » (*op. cit.*, p. 27).

21. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1992 [1969], p. 484.

22. « Comme c'est l'espace qui est la forme de l'imaginaire, de l'anti- destin, c'est la métaphore qui en est le processus d'expression » (*ibid.*, p. 484). Par « métaphore », Durand entend en fait tous les « gauchissements de l'objectivité » produits par une « translation » tropologique du sens.

AUTEUR

YVES BAUDELLÉ

Université de Lille III