

Le dialogue des imaginaires. Formes du monstrueux et merveilleux géographique dans *Voyage au centre de la Terre* (Jules Verne, 1867)

Dialogues of the imagination. Concepts used to evoke the monstrous and the marvellous in the geography of the *Journey to the centre of the Earth* (Jules Verne, 1867)

Dialogo de imaginarios. Formas de lo monstruoso y de lo maravilloso geográfico en *Viaje al Centro de la Tierra* (Jules Verne, 1867)

Lionel DUPUY

Volume 61, Number 172, April 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1042718ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1042718ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département de géographie de l'Université Laval

ISSN

0007-9766 (print)

1708-8968 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dupuy, L. (2017). 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*, 61(172), 117–131. <https://doi.org/10.7202/1042718ar>

Article abstract

Of the 62 accounts included in the *Extraordinary journeys* of Jules Verne (1828-1905), *Journey to the centre of the Earth* (1867) is the one where the author uses the largest number of images or illustrations of things monstrous. Furthermore, each one of them exemplifies a specific form of something marvellous, an approach which makes it possible for the Vernian narrative to generate its own particular geographical imagination. In this literally extraordinary world, the slow descent undertaken by the heroes represents a particularly effective fictional illustration of one of the fundamental concepts examined by Gilbert Durand in his study entitled *The anthropological structures of the imaginary* (1990).

Le dialogue des imaginaires. Formes du monstrueux et merveilleux géographique dans *Voyage au centre de la Terre* (Jules Verne, 1867)

Dialogues of the imagination. Concepts used to evoke the monstrous and the marvellous in the geography of the Journey to the centre of the Earth (Jules Verne, 1867)

Lionel DUPUY
Laboratoire «PASSAGES» - UMR 5319 CNRS
Université de Pau et des Pays de l'Adour
lionel.dupuy@univ-pau.fr

Dialogo de imaginarios. Formas de lo monstruoso y de lo maravilloso geográfico en Viaje al Centro de la Tierra (Jules Verne, 1867)

Résumé

Parmi les 62 romans qui composent les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne (1828-1905), *Voyage au centre de la Terre* (1867) est celui où l'auteur décline le plus grand nombre de figures, de formes du monstrueux. Or ces dernières constituent toutes une forme spécifique du merveilleux, opérateur qui permet dans le récit vernien le basculement vers un imaginaire géographique. Dans ce monde littéralement extraordinaire, la lente descente qui est effectuée par les héros constitue une des illustrations romanesques les plus efficaces d'un des principaux schèmes analysés par Gilbert Durand dans son ouvrage consacré aux *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1990).

Mots-clés

Jules Verne, *Voyage au centre de la Terre*, monstrueux, merveilleux, imaginaire géographique.

Abstract

Of the 62 accounts included in the *Extraordinary journeys* of Jules Verne (1828-1905), *Journey to the centre of the Earth* (1867) is the one where the author uses the largest number of images or illustrations of things monstrous. Furthermore, each one of them exemplifies a specific form of something marvellous, an approach which makes it possible for the Vernian narrative to generate its own particular geographical imagination. In this literally extraordinary world, the slow descent undertaken by the heroes represents a particularly effective fictional illustration of one of the fundamental concepts examined by Gilbert Durand in his study entitled *The anthropological structures of the imaginary* (1990).

Keywords

Jules Verne, *Journey to the centre of the Earth*, monstrous, marvellous, geographical imagination.



Resumen

Entre las sesenta y dos novelas que integran la colección *Viajes extraordinarios* de Jules Verne (1828-1905), *Viaje al Centro de la Tierra* (1867) es en la que el autor ofrece el mayor número de figuras, formas de lo monstruoso. Y bien, todas representan una forma específica de lo maravilloso, operador que permite, en el relato verniano, resbalar hacia un imaginario geográfico. En ese mundo literalmente extraordinario, el lento descenso del héroe muestra una ilustración fabulosamente eficaz de uno de los esquemas principales analizados por Gilbert Durand, en el libro *Estructuras Antropológicas del Imaginario* (1990).

Palabras claves

Jules Verne, *Viaje al Centro de la Tierra*, monstruoso, maravilloso, imaginario geográfico.

Introduction

Les *Voyages extraordinaires* (VE) de Jules Verne (1828-1905) sont des récits romanesques qui articulent tous le passage d'une géographie réelle, scientifique, avec une géographie plus imaginaire (Dupuy, 2009 ; 2013a ; 2013b). Cette dernière repose toujours sur l'exploration de mondes inconnus qui sortent littéralement de l'ordinaire. Dès lors, les aventures narrées offrent très souvent au lecteur l'occasion de découvrir des territoires qui ne lui sont pas familiers, des personnages étranges, des situations inattendues et des décors exceptionnels où parfois les mots semblent manquer au narrateur pour dire la beauté des spectacles observés (Dupuy, 2011 : 40 et suivantes). Des monstres (Chazal, 2004), des figures et formes monstrueuses se donnent ainsi parfois en spectacle dans des périples où l'imaginaire du lecteur est sollicité à chaque instant : l'écriture de l'aventure ne peut faire l'économie de tels supports romanesques qui font de ces romans géographiques des romans géographes, tels que définis par Marc Brosseau (Brosseau, 1996 ; Brosseau et Cambron, 2003).

Parmi les titres les plus emblématiques de la série des VE, *Voyage au centre de la Terre* (VCT)¹ est celui où la description du monstrueux, dans ses multiples formes et déclinaisons, est la plus poussée et la plus variée. Évoquant un monde fantastique, merveilleux, une région inaccessible, VCT illustre ces multiples facettes de la monstruosité qui interrogent l'ailleurs, l'autre, ce qui s'écarte de la norme. Dans cette perspective, nous souhaiterions étudier plus précisément ces différentes formes du monstrueux, leur statut dans le texte, comment elles contribuent à la mise en place d'un merveilleux (géographique) qui offre aux héros la possibilité d'évoluer dans une géographie essentiellement imaginaire (Jourde, 1991) et dont l'analyse participe directement aux réflexions actuellement menées en géographie littéraire (Collot, 2014 ; Dupuy et Puyo, 2014 : 21-23 ; Dupuy, dans Dupuy et Puyo, 2015 : 14-15).

L'une des approches retenues en géographie littéraire, favorisant une interdisciplinarité féconde entre géographie, littérature, anthropologie et linguistique, repose en effet sur la question des imaginaires géographiques tels qu'ils se manifestent dans certains récits romanesques. L'imaginaire géographique doit alors y être envisagé comme une médiation avec le réel :

1 Il existe deux versions de ce roman : une première, qui date de 1864, et une seconde, qui date de 1867. Dans cette dernière, Jules Verne ajoute des chapitres afin de rendre compte des découvertes récentes réalisées par Boucher de Perthes en 1863-65 dans la Somme. C'est cette version que nous allons étudier, puisqu'elle relate notamment la présence d'un homme préhistorique décrit – dans le roman – sous les traits d'un véritable monstre.

[...] 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 (Berdoulay, 2012 : 50-51).

En nous appuyant sur cette conception de l'imaginaire et sur les travaux de Gilbert Durand (1990), nous souhaiterions montrer comment l'imaginaire géographique que Jules Verne développe dans VCT s'articule fondamentalement avec le schème de la descente et se décompose en deux complexes complémentaires, l'un de «Jonas», et l'autre du «gardien». Ce schème et ces deux complexes permettent au romancier de décliner le merveilleux géographique en différentes catégories du monstrueux : géologique, paléontologique, botanique et préhistorique. Ces derniers, par le dialogue qu'ils instaurent dans le récit, assurent à ce récit le basculement vers l'extraordinaire en détaillant un imaginaire géographique commun à l'ensemble de la série des VE.

Du monstrueux au merveilleux (géographique) : le basculement vers l'extraordinaire

L'étymologie de *monstrueux* permet de montrer la proximité évidente que ce terme entretient avec *merveilleux*. L'adjectif *monstrueux* vient du latin *monstruosus* qui signifie «bizarre, extraordinaire, prodigieux», et *monstre* (*monstrum*) qui signifie «faire penser, attirer l'attention sur, avertir» (Rey, 2007 : 2277). Quant à *merveilleux*, il vient du latin *mirabilia* «choses étonnantes, admirables» (Céard, 1996 : IX ; Rey, 2007 : 2210). L'adjectif *merveilleux* apparaît dès le XII^e siècle. Or, «c'est merveille» signifiait, en ancien français, «c'est très surprenant, extraordinaire» et la sémantique du substantif *merveilleux* désigne explicitement «ce qui est extraordinaire, ce qui s'éloigne du cours ordinaire des choses, ce qui paraît miraculeux» (*ibid.*). Le «monstrueux» et le «merveilleux» désignent par conséquent tous les deux ce qui relève de l'extraordinaire : ils mettent en question un écart de la norme, donc ici, le passage d'une géographie à une autre.

Pourquoi établissons-nous alors un tel rapprochement entre *monstrueux* et *merveilleux*? Parce que, dans le cadre de notre thèse doctorale en géographie, étudiant l'articulation entre la géographie réelle, scientifique, et la géographie imaginaire qui se développent dans les VE, nous avons présenté et analysé le merveilleux géographique comme étant l'opérateur qui assure à Jules Verne le passage du réel vers l'imaginaire géographique (Dupuy, 2009 : 124 et suivantes). Il apparaît désormais évident que le «monstrueux» constitue chez le romancier une forme du «merveilleux». Cependant, il ne faut pas réduire le monstrueux à ce qui fait uniquement peur. Le monstrueux peut aussi, dans certaines situations et configurations, être littéralement «admirable», pour reprendre l'étymologie de *merveilleux*.

Parmi les différents types de merveilleux qu'il présente, Tzvetan Todorov² distingue un «merveilleux pur» mettant en scène un surnaturel qui ne suppose aucune justification, et un «merveilleux excusé» qui, inversement, suppose une explication (Todorov, 1976 : 59

2 La typologie établie par Todorov a, bien sûr, servi de base à la définition de notre «merveilleux géographique».



et suivantes). Dans VCT, nous avons affaire particulièrement à deux types de merveilleux excusé.³ Le premier est de type «hyperbolique»: «Les phénomènes ne sont ici surnaturels que par leurs dimensions, supérieures à celles qui nous sont familières» (Todorov, 1976: 60); le second est de type «exotique»: on «rapporte ici des événements surnaturels sans les présenter comme tels; le récepteur implicite de ces contes est censé ne pas connaître les régions où se développent les événements [...]» (*ibid.*). Dans le récit vernien, les deux «merveilleux» reposent sur l'évocation d'une faune, d'une flore, d'une géologie et d'une paléontologie aux proportions démesurées et aux apparences souvent monstrueuses. Même le professeur Lidenbrock, un des deux personnages principaux, est dépeint sous les traits d'un monstre: physique et humain (figure 3).

Plus les héros tentent d'atteindre le centre de la terre, plus ils avancent dans leur voyage, plus ils remontent le temps et évoluent dans le monstrueux, le merveilleux, l'extraordinaire au sein d'une aventure qui articule également le passage du profane vers le sacré. Cette sacralisation de l'espace passe notamment par l'emploi de métaphores dont deux font directement référence à l'architecture religieuse:

La pente de cette nouvelle galerie était peu sensible, et sa section fort inégale. Parfois une succession d'arceaux se déroulait devant nos pas comme les contre-nefs d'une cathédrale gothique. Les artistes du Moyen Âge auraient pu étudier là toutes les formes de cette architecture religieuse qui a l'ogive pour générateur. Un mille plus loin, notre tête se courbait sous les cintres surbaissés du style roman, et de gros piliers engagés dans le massif pliaient sous la retombée des voûtes (VCT, chapitre XIX).

– Oui, répondit le professeur en riant. C'est un peu lourd à porter, mais la voûte est solide; le grand architecte de l'univers l'a construite en bons matériaux, et jamais l'homme n'eût pu lui donner une pareille portée! Que sont les arches des ponts et les arceaux des cathédrales auprès de cette nef d'un rayon de trois lieues, sous laquelle un océan et des tempêtes peuvent se développer à leur aise? (VCT, chapitre XXXI).

Par la description de ces décors géologiques qui naviguent, métaphoriquement, entre gothique et roman, les héros verniens réalisent finalement un double voyage dans le temps: à la fois géologique et historique. Ce voyage – fondamentalement initiatique⁴ (Vierne, 1973) – constitue une véritable exploration de la démesure. Il permet aux aventuriers d'entrer dans un espace sacré, protégé par des gardiens hors-norme, littéralement monstrueux. Le tout forme néanmoins un ensemble littéralement merveilleux, illustrant les propos de Gilbert Durand:

On peut dire que tout merveilleux tératologique est merveilleux totalisant et que cette totalité symbolise toujours la puissance faste et néfaste du devenir. [...] Ce n'est plus l'aspect terrifiant de la tératologie qui est retenu ici, mais le caractère merveilleux de l'assemblage monstrueux (1990: 360).

L'homme, l'animal, le monstre: une expérience de l'altérité (difforme)

L'un des personnages centraux de VCT est le professeur Otto Lidenbrock. À l'origine de la découverte d'un parchemin écrit en caractères runiques – dont la traduction permet de connaître le chemin à emprunter pour rejoindre les entrailles du globe –,

3 Dans la série des VE, un troisième type de «merveilleux excusé» (sur quatre présentés par Todorov) est présent, mais pas dans VCT: le «merveilleux instrumental» (ex.: le *Nautilus*, sous-marin dans *Vingt mille lieues sous les mers* [1869]). Il n'existe cependant aucun «merveilleux pur» dans les romans verniens.

4 Rappelons ici l'étymologie d'*initiatique*: «[...] le (re)commencement, l'admission aux mystères».

il est aussi à l'origine de cette improbable expédition, dont le récit (sous forme d'un carnet de bord) est assuré par son neveu, Axel. Voici la description que ce dernier fait de son oncle :

Voilà donc le personnage qui m'interpellait avec tant d'impatience. Représentez-vous un homme grand, maigre, d'une santé de fer, et d'un blond juvénile qui lui ôtait dix bonnes années de sa cinquantaine. Ses gros yeux roulaient sans cesse derrière des lunettes considérables; son nez, long et mince, ressemblait à une lame affilée; les méchants prétendaient même qu'il était aimanté et qu'il attirait la limaille de fer. Pure calomnie: il n'attirait que le tabac, mais en grande abondance, pour ne point mentir. [...] Mais cet homme-là ne savait pas attendre, et il était plus pressé que nature. Quand, en avril, il avait planté dans les pots de faïence de son salon des pieds de réséda ou de volubilis, chaque matin il allait régulièrement les tirer par les feuilles afin de hâter leur croissance (VCT, chapitre I).

Cette description peu flatteuse du professeur est loin de recouvrir un caractère anecdotique dans le roman. Inscrite au tout début du récit (chapitre I), présentant un homme au physique véritablement hors-norme, elle participe de l'inscription et de la progression du monstrueux dans le récit. En effet, ce passage préfigure directement la rencontre, vers la fin du voyage, d'un homme préhistorique, à mi-chemin entre l'homme et l'animal.

À différentes occasions le narrateur ne manque pas de se moquer de ce professeur impatient et tyrannique. Ne faut-il d'ailleurs pas être un « monstre » pour entraîner, par la force, son neveu dans cette aventure, alors que ce dernier cherche tous les arguments possibles pour réfuter la possibilité d'un tel voyage? Rejoignant à cheval le volcan éteint en Islande (le Sneffels), présumée porte d'entrée pour rejoindre le centre de la terre, Axel ne manque pas d'être amusé par le décalage observé entre la monture et son cavalier: « Je ne pouvais m'empêcher de sourire en le voyant si grand sur son petit cheval, et, comme ses longues jambes rasaient le sol, il ressemblait à un centaure à six pieds. » (VCT, chapitre XII). Dans la mythologie grecque, le Centaure est une créature mi-homme mi-cheval. Cette référence, elle aussi loin d'être purement anecdotique, permet en fait au romancier d'introduire la dimension du mythe (Eliade, 1963, 1987; Vierne, 1989) qu'il déclinera à différentes reprises dans son récit. Poursuivant leur chemin, les héros rencontrent un lépreux, véritable monstre humain :

[...] j'éprouvais un dégoût soudain à la vue d'une tête gonflée, à peau luisante, dépourvue de cheveux, et de plaies repoussantes que trahissaient les déchirures de misérables haillons. La malheureuse créature ne venait pas tendre sa main déformée; elle se sauvait, au contraire, mais pas si vite que Hans ne l'eût saluée du "saellvertu" habituel (VCT, chapitre XIII).

La progression vers le monstrueux ne se limite cependant pas aux seules formes et figures humaines et animales: d'abord le narrateur nous décrit le professeur sous des traits peu avantageux, puis les héros rencontrent un lépreux difforme avant de mettre en scène, à la fin du récit, la rencontre avec un homme préhistorique, dont la description le place au sommet, en quelque sorte, de la monstruosité :

En effet, à moins d'un quart de mille, appuyé au tronc d'un kauris énorme, un être humain, un Protée de ces contrées souterraines, un nouveau fils de Neptune, gardait cet innombrable troupeau de mastodontes! *Immanis pecoris custos, immanior ipse!* Oui! *immanior ipse!* Ce n'était plus l'être fossile dont nous avons relevé le cadavre dans l'ossuaire, c'était un géant capable de commander à ces monstres. Sa taille dépassait douze pieds. Sa tête grosse comme la tête d'un buffle, disparaissait dans les broussailles d'une chevelure inculte. On eût dit une véritable crinière, semblable à celle de l'éléphant des premiers âges. Il brandissait de la main une branche énorme, digne houlette de ce berger antédiluvien (VCT, chapitre XXXIX) (figure 1).



Jules Verne, comme nous l'avons développé dans une étude précédente (Dupuy, 2013c), reprend ici la déformation réalisée par Victor Hugo d'une citation de Virgile, présente dans les *Bucoliques*⁵ : «*Daphnis ego in siluis hinc usque ad sidera notus, formosi pecoris custos, formosior ipse*»/«Je suis Daphnis, habitant des forêts connu d'ici-bas jusqu'aux astres, gardien d'un beau troupeau, plus beau encore moi-même.»⁶ La transformation réalisée par Hugo, et qui sert de titre à un des chapitres de *Notre-Dame de Paris* (1831, chapitre III, livre IV), est la suivante : «*Immanis pecoris custos, immanior ipse*»/«Gardien d'un troupeau monstre, et plus monstre lui-même»,⁷ chapitre où l'auteur présente Quasimodo, le célèbre monstre gardien des cloches de Notre-Dame.

Il convient d'insister ici sur le fait que les relations qu'entretient VCT avec le chef-d'œuvre hugolien sont beaucoup plus importantes qu'il y paraît. Car, et au-delà de la citation latine et de cette référence indirecte à Quasimodo, le roman vernien semble s'inspirer aussi du roman de Victor Hugo, mais avec des issues différentes. Certes, dans les deux cas nous avons affaire à un espace sacré, sacralisé qui met en scène des monstres/gardiens (littéralement ou métaphoriquement). Mais si, dans VCT, les explorateurs verniens reviennent sur terre avec un statut demi-dieu, de héros mythiques, abandonnant au centre de la terre les monstres qu'ils ont rencontrés, inversement, dans *Notre-Dame de Paris*, c'est bien le monstre qui devient le héros principal de l'aventure.

Les premières formes du monstrueux présentées ici posent toutes la question de l'autre, de l'altérité. Autrement présentée, la question est de savoir à partir de quel moment nous sommes éloignés de la norme. Où se situe finalement la limite entre l'homme, l'animal et le monstre? VCT aborde à sa manière ces questions, à une époque où les questions sur l'histoire de l'homme et son origine sont nombreuses et discutées. Mais le romancier ne limite pas aux seuls êtres vivants ces différentes variations sur le monstrueux. Il les décline également dans le registre géologique, paléontologique et botanique, répondant en ce sens au contrat fixé par son éditeur :

Son but est, en effet, de résumer toutes les connaissances géographiques, géologiques, physiques, astronomiques, amassées par la science moderne, et de refaire, sous la forme attrayante et pittoresque qui lui est propre, l'histoire de l'univers (Hetzel, 1866 : 2).

Formes du monstrueux et imaginaire géographique : le monstrueux géologique, botanique et paléontologique

Schème de la descente et « complexe de Jonas » : le monstrueux géologique

Le récit vernien met en scène un schème principal, celui de la descente, et un complexe associé, celui de Jonas, qui pour Gilbert Durand est une « euphémisation de *l'avalage* » (1990 : 233). Ce schème et ce complexe organisent profondément la trame narrative du roman qui en illustre, à de multiples reprises, les différentes caractéristiques. C'est

5 Vers 43 et 44 de la *Bucolique V* qui sert d'épithète pour le tombeau de Daphnis.

6 Traduction tirée de la *Revue de la Bibliothèque nationale*, 31-34 (1989), p. 12.

7 C'est Hugo lui-même qui a traduit cette formule qu'on retrouve en marge d'un manuscrit d'*Hernani*.

ainsi qu'au schème de la descente sont associés la lenteur (*Idem*, 1990 : 228), la chaleur douce (*Idem*, 1990 : 228) et le temps remonté (*Idem*, 1990 : 230), trois caractéristiques majeures du VCT. Gilbert Durand précise également que le schème de la descente – correspondant au réflexe digestif – donne notamment l'archétype du creux, de la nuit, du gulliver et qu'il appartient au régime « nocturne » de l'image (*Idem*, 1990 : 63), trois archétypes également présents dans VCT (Dupuy, 2014a).

À ce schème de la descente est associé, dans le roman, le « complexe de Jonas », présenté par Bachelard dans *La Terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l'intimité* (1948b, chapitre V, 2^e partie).⁸ Pour Gilbert Durand, le « complexe de Novalis » et le « complexe de Jonas » « ont pour symbole le ventre, qu'il soit digestif ou sexuel, et par leur méditation s'inaugure toute une phénoménologie euphémisante des cavités » (Durand, 1990 : 228-229). Or, Jules Verne illustre cette « phénoménologie euphémisante des cavités » et ce « complexe de Jonas » par un rapprochement qui procède d'abord de la métaphore : Sneffels ⇔ volcan/monstre, puis de la métaphore à fondement métonymique (Genette, 1972 : 41-63 ; Dupuy, 2014b) : îlot/geyser ⇔ volcan/baleine.

Arrivés au pied du Sneffels, les explorateurs s'interrogent en ces termes sur l'activité du volcan :

Or, rien n'affirme que le Sneffels soit éteint ? Qui prouve qu'une éruption ne se prépare pas ? De ce que le monstre dort depuis 1229, s'ensuit-il qu'il ne puisse se réveiller ? Et, s'il se réveille, qu'est-ce que nous deviendrons ? (VCT, chapitre XIV).

Cette description du Sneffels procède d'une personnification/monstrification (cas particuliers de la métaphore) préfigurant une rencontre qui se fera lors de la traversée de la mer intérieure. La métaphore devient métonymique, l'îlot/geyser étant pris pour une baleine qui pourrait parfaitement évoluer dans cette mer intérieure (d'où la relation de contiguïté spatiale qui procède d'un évident effet de voisinage) :

Quel monstre peut s'emplir d'une pareille quantité d'eau et l'expulser ainsi sans interruption ? [...] Son corps noirâtre, énorme, monstrueux, s'étend dans la mer comme un îlot. Est-ce illusion, est-ce effroi ? Sa longueur me paraît dépasser mille toises ! [...] La terreur me prend. Je ne veux pas aller plus loin ! Je couperai, s'il le faut, la drisse de la voile ! Je me révolte contre le professeur, qui ne me répond pas. [...] Je ne veux pas, d'abord, m'être trompé si grossièrement. Avoir pris un îlot pour un monstre marin ! Mais l'évidence se fait, et il faut enfin convenir de mon erreur. Il n'y a là qu'un phénomène naturel. À mesure que nous approchons, les dimensions de la gerbe liquide deviennent grandioses. L'îlot représente à s'y méprendre un cétacé immense dont la tête domine les flots à une hauteur de dix toises (VCT, chapitre XXXIV).

La référence au roman de Melville (*Moby Dick*, 1851) est évidente. Pour autant, le monstre marin s'avère être un monstre géologique et volcanique, mais dans des proportions réduites, procédant par conséquent du processus de gullivérification associé au schème de la descente (Durand, 1990 : 239 et suivantes). Ce geysier, ce petit îlot perdu au milieu de nulle part, n'apparaît-il pas comme la forme réduite (et vivante, dans le cas présent) de ce même Sneffels qui a permis aux trois explorateurs d'entamer leur voyage ? N'assisterions-nous pas une fois de plus à une déclinaison, par l'auteur, d'une forme géologique qu'il affectionne particulièrement, à savoir celle du volcan (Dupuy, 2005a) ? Car les héros débent leur voyage en pénétrant dans un volcan éteint, découvrent au milieu d'une mer intérieure un petit îlot/geyser et

8 Le volcan figure bien sûr ici la bouche de la baleine ; le centre de la terre, son ventre.



finissent leur périple grâce à une éruption du Stromboli (Italie). L'intertexte biblique et melvillien est donc ici évident et le parcours de Jonas explicite : après avoir été avalés (volontairement) par le monstre volcanique (endormi), après avoir séjourné longtemps en son ventre (en traversant notamment une mer intérieure qui regorge elle-même de monstres de toutes sortes), les voyageurs sont finalement expulsés par un volcan actif qui les rejette à la surface de la terre.

Deux véritables monstres marins sont finalement rencontrés par la suite, et s'affrontent sous les yeux ébahis de ces pauvres humains qui mesurent plusieurs pieds sous terre, une fois de plus, la précarité de leur existence :

Oui ! ce sont bien des dents dont l'empreinte s'est incrustée dans le métal ! Les mâchoires qu'elles garnissent doivent posséder une force prodigieuse ! Est-ce un monstre des espèces perdues qui s'agit sous la couche profonde des eaux, plus vorace que le squal, plus redoutable que la baleine ! Je ne puis détacher mes regards de cette barre à demi rongée ! Mon rêve de la nuit dernière va-t-il devenir une réalité ? [...] Je cherche à me rappeler les instincts particuliers à ces animaux antédiluviens de l'époque secondaire, qui, succédant aux mollusques, aux crustacés et aux poissons, précéderent l'apparition des mammifères sur le globe. Le monde appartenait alors aux reptiles. Ces monstres régnaient en maîtres dans les mers jurassiques. La nature leur avait accordé la plus complète organisation. Quelle gigantesque structure ! quelle force prodigieuse ! Les sauriens actuels, alligators ou crocodiles, les plus gros et les plus redoutables, ne sont que des réductions affaiblies de leurs pères des premiers âges ! Je frissonne à l'évocation que je fais de ces monstres. Nul œil humain ne les a vus vivants. [...] Nous restons surpris, stupéfaits, épouvantés, en présence de ce troupeau de monstres marins. Ils ont des dimensions surnaturelles, et le moindre d'entre eux briserait le radeau d'un coup de dent. [...] Les deux monstres passent à cinquante toises du radeau, se précipitent l'un sur l'autre, et leur fureur les empêche de nous apercevoir. [...] Le combat s'engage à cent toises du radeau. Nous voyons distinctement les deux monstres aux prises. Le monstre est blessé à mort (VCT, chapitre XXXIII) (figure 2).

Du monstrueux géologique au monstrueux paléontologique et botanique : le merveilleux « hyperbolique »

Après avoir été géologique, le monstrueux est maintenant paléontologique. S'il permet aux explorateurs de voyager dans le temps (Dupuy, 2005b), il assure aussi la confrontation de la théorie livresque (de quoi est fait le centre de la terre ? quels animaux, quelles plantes vivaient avant sur terre ?) avec la « réalité » d'un roman où l'imaginaire occupe une place centrale. Or, les formes et figures du monstrueux ne se limitent pas aux seuls mystères que renferme cette surprenante mer Lidenbrock. Nous avons en effet évoqué précédemment la présence d'un homme préhistorique à l'apparence et aux dimensions monstrueuses. Ce dernier est finalement observé – après avoir traversé la mer intérieure et rejoint la rive opposée – à une demi-heure d'une immense plaine d'ossements, dont la description procède d'un merveilleux de type hyperbolique :

J'étais stupéfait. Mon oncle avait levé ses grands bras vers l'épaisse voûte qui nous servait de ciel. Sa bouche ouverte démesurément, ses yeux fulgurants sous la lentille de ses lunettes, sa tête remuant de haut en bas, de gauche à droite, toute sa posture enfin dénotait un étonnement sans borne. Il se trouvait devant une inappréciable collection de Leptotherium, de Mericotherium, de Lophodions, d'Anoplotherium, de Megatherium, de Mastodontes, de Protolithèques, de Ptérodactyles, de tous les monstres antédiluviens entassés là pour sa satisfaction personnelle. Qu'on se figure un bibliomane passionné

transporté tout à coup dans cette fameuse bibliothèque d'Alexandrie brûlée par Omar et qu'un miracle aurait fait renaître de ses cendres ! Tel était mon oncle le professeur Lidenbrock (VCT, chapitre XXXVII)⁹ (figure 3).

Les rives de cette mer Lidenbrock ne cessent d'émerveiller les voyageurs, qui ne s'attendaient pas à des découvertes aussi surprenantes qu'extraordinaires. Dans ce deuxième exemple, le merveilleux « hyperbolique » donne naissance à un monstrueux de type (paléo)botanique, les trois membres de l'expédition découvrant une forêt de champignons géants :

En effet, je me trouvais en présence de produits de la terre, mais taillés sur un patron gigantesque. Mon oncle les appela immédiatement de leur nom. « Ce n'est qu'une forêt de champignons »,¹⁰ dit-il. Et il ne se trompait pas. Que l'on juge du développement acquis par ces plantes chères aux milieux chauds et humides. Je savais que le « lycoperdon giganteum » atteint, suivant Bulliard, huit à neuf pieds de circonférence ; mais il s'agissait ici de champignons blancs, hauts de trente à quarante pieds, avec une calotte d'un diamètre égal. Ils étaient là par milliers ; la lumière ne parvenait pas à percer leur épais ombrage, et une obscurité complète régnait sous ces dômes juxtaposés comme les toits ronds d'une cité africaine. [...] Mais la végétation de cette contrée souterraine ne s'en tenait pas à ces champignons. Plus loin s'élevaient par groupes un grand nombre d'autres arbres au feuillage décoloré. Ils étaient faciles à reconnaître ; c'étaient les humbles arbustes de la terre, avec des dimensions phénoménales, des lycopodes hauts de cent pieds, des sigillaires géantes, des fougères arborescentes, grandes comme les sapins des hautes latitudes, des lépidodendrons à tiges cylindriques bifurquées, terminées par de longues feuilles et hérissées de poils rudes comme de monstrueuses plantes grasses (VCT, chapitre XXX) (figure 4).

⁹ Rappelons que ce passage, l'intégralité du chapitre XXXVIII et la première moitié du chapitre suivant font partie des ajouts présents dans l'édition de 1867.

¹⁰ Le processus d'euphémisation est ici évident.



Figure 1 Le berger antédiluvien



Figure 2 Le combat des monstres marins



Figure 3 La plaine d'ossements et le cadavre d'un homme préhistorique



Figure 4 La forêt de champignons géants



Source: VCT, chapitres XXX, XXXIII, XXXVII et XXXIX

Formes du monstrueux et dialogue des imaginaires dans VCT : la structure d'inversion

Jules Verne articule donc différents types de savoirs dans son récit : certains sont scientifiques, avérés, patentés, quand d'autres relèvent de l'imaginaire géographique, envisagé comme une reconstruction, une reconfiguration du réel. Le roman, appréhendé comme un sujet métaphorique, fait alors dialoguer en son sein ces savoirs et ces imaginaires tout en dialoguant lui-même avec d'autres œuvres, avec d'autres auteurs (La Bible, Virgile, Hugo, Melville). Comme nous l'avons souligné deux fois, VCT repose sur des intertextualités croisées qui dialoguent entre elles et participent à décomposer ici l'imaginaire géographique vernien de la descente en quatre catégories principales du monstrueux. Au « complexe de Jonas », formé par le rapprochement intertextuel Jonas/Moby Dick, répond ce que nous proposons de qualifier de « complexe du gardien », formé par le rapprochement intertextuel Bucoliques/Quasimodo. Ce « complexe du gardien » permet notamment d'illustrer la relation métonymique qui s'opère entre l'homme et son environnement (le berger de Virgile), métonymie qui se transforme chez Hugo en synecdoque (Quasimodo qui résume à lui seul la cathédrale et le roman).¹¹ Car il est singulier, en effet, de constater à quel point, dans les deux cas, le personnage finit par épouser les formes, l'apparence du lieu qu'il surveille. Dans les deux cas, la relation métonymique/synecdochique repose sur un effet de voisinage (à l'image de la relation l'ilot/geyser ⇔ baleine). Or, ces deux complexes participent à la mise en place du schème de la descente (un voyage à la fois dans l'espace et dans le temps), dont les archétypes principaux sont le creux, la nuit, la grotte et le gulliver (les héros verniens semblent bien minuscules au regard de l'environnement au sein duquel ils évoluent).

Les quatre catégories principales du monstrueux que nous avons identifiées se décomposent dès lors en deux groupes distincts, mais complémentaires : le monstrueux géologique et paléontologique et le monstrueux préhistorique et botanique (tableau 1).

Tableau 1 Le dialogue des imaginaires dans *Voyage au centre de la Terre*

Intertextualité	Voyage au centre de la Terre (1867)			
	Antique/Mythique Bible/Jonas	Moderne Melville/Moby Dick	Antique/Mythique Virgile/Bucoliques	Moderne Hugo/Quasimodo
Complexe associé	« Complexe de Jonas »		« Complexe du gardien »	
Supports de la métaphore métonymique/synecdochique	Baleine ⇔ geyser/volcan		Berger ⇔ gardien/cathédrale	
Schème principal	Schème de la descente			
Archétypes principaux	Creux, nuit, grotte, gulliver			
Catégories du monstrueux	Géologique/paléontologique		Préhistorique/botanique	
Structure principale	L'inversion			
Régime principal des images	Nocturne			

Conception : Dupuy, 2016

¹¹ Nous faisons référence au chapitre III du livre IV de *Notre-Dame de Paris* (1831), celui qui justement s'intitule *Immanis pecoris custos, immanior ipse* et où Victor Hugo décrit « [...] cet accouplement singulier, symétrique, immédiat, presque co-substantiel, d'un homme [Quasimodo] et d'un édifice [Notre-Dame de Paris] ».



Au centre de la terre, tout est littéralement monstrueux, extraordinaire : rien ne ressemble à l'ordinaire, au quotidien des hommes qui vivent à la surface. Les logiques qui prévalent sur terre semblent d'ailleurs inversées en son cœur. Pour Gilbert Durand, l'inversion relève du symbole (1990 : 225 et suivantes). Nous considérons cependant que, dans le récit vernien, elle constitue plus qu'un symbole : elle structure le récit en donnant naissance notamment au schème de la descente. C'est la raison pour laquelle nous proposons le concept de structure d'inversion, qui n'existe pas dans la classification durandienne, tout comme le « complexe du gardien ». ¹² Nous la retrouvons d'ailleurs dans d'autres VE (Dupuy, 2017) et également chez Frédéric Mistral (Dupuy, 2016). Dans VCT elle est évidente : le jour laisse place à la nuit et les hiérarchies, les logiques sont inversées, comme nous l'avions déjà longuement analysé dans un article précédent (Dupuy, 2005b). Ce qui est petit à la surface de la terre devient immense en son cœur (la forêt de champignons, le berger, le bestiaire), mais les grands volcans de la surface du globe (Sneffels et Stromboli) se transforment en un petit geysir. La boussole des héros est inversée et, à partir de l'îlot Axel, les voyageurs reviennent sur leurs pas sans s'en rendre compte. Enfin, l'exploration des temps géologiques se fait à l'envers, en partant des époques les plus anciennes pour arriver aux plus récentes, quand la stratigraphie classique nous enseigne le contraire.

Les lois de la nature ne sont plus les mêmes au centre de la terre : une autre dialectique de l'espace et du temps se manifeste, où le monstrueux constitue une déclinaison du merveilleux, assurant la mise en place d'un imaginaire fondamentalement géographique. Agissant de la sorte, Jules Verne rend ses voyages littéralement *extraordinaires* et illustre dès lors très efficacement le postulat de Marc Brosseau selon lequel les romans – considérés comme des sujets métaphoriques (autonomes et capables de dialoguer les uns avec les autres, avec le lecteur, avec le monde extérieur) – produisent de l'intérieur une géographie différente de celle que les géographes pratiquent sur des terrains plus classiques.

Conclusion

L'imaginaire géographique déployé par Jules Verne dans VCT repose ainsi sur la déclinaison du merveilleux géographique en différentes catégories du monstrueux – géologique, paléontologique, botanique et préhistorique – qui assurent au récit vernien le basculement vers l'extraordinaire. L'exploration de la démesure, s'appuyant sur une structure d'inversion, suit le schème principal de la descente, auquel sont associés deux complexes – celui de Jonas et celui du gardien – que le romancier traduit par l'emploi de métaphores, souvent à fondement métonymique, voire synecdochique. Le dialogue du roman avec d'autres œuvres est assuré par une intertextualité à la symbolique très forte. Quels que soient les monstres auxquels les personnages ont affaire, dans ce voyage vers l'autre et l'ailleurs, c'est bien la question de la norme qui est soulevée.

Roman géographique, VCT est aussi un roman géographe qui produit sa propre géographie (Brosseau, 1996). Nous considérons que, avec *Le Superbe Orénoque* (Dupuy, 2013a), mais dans un registre différent, VCT illustre très clairement le fonctionnement et les caractéristiques de l'imaginaire géographique vernien. Il

12 Loin de nous l'idée, dans cet article, de critiquer l'œuvre de Gilbert Durand à laquelle nous devons tant dans nos analyses verniennes. Notre modeste proposition constitue en fait un hommage au travail réalisé par l'anthropologue et une incitation à lire (ou relire) son œuvre.

est emblématique surtout du schème de la descente – euphémisation d’une chute maîtrisée – ce dernier étant produit par une structure d’inversion appartenant plus largement au régime nocturne de l’image (Durand, 1990 : 224).¹³

Voyage dans l’espace et dans le temps, VCT propose une poétique de l’espace (Bachelard, 1957) que le romancier traduit par l’emploi de figures de rhétorique qui interrogent sur la capacité du romancier à transmettre autrement le savoir géographique. Car l’écrivain dispose d’un outil puissant que l’universitaire ne peut que rarement utiliser dans ses écrits : l’imaginaire. L’idée principale que nous défendons donc ici, avec cette analyse, est que la littérature, et particulièrement certaines œuvres littéraires au premier rang desquelles figure celle de Jules Verne, constitue pour le géographe un terrain d’étude inédit, un territoire à explorer. À l’image des héros verniens qui pénètrent au centre de la terre, le géographe qui arpente une œuvre romanesque se retrouve face à une géographie nouvelle : il est confronté à des manifestations et expériences autres de la spatialité. En somme, le récit, vernien en l’occurrence, permet d’appréhender autrement la relation complexe – au sens étymologique du terme « ce qui est tissé ensemble » (Morin, 1995 : 110-111) – qui lie sujet et lieu. Telles sont également les questions qui animent aujourd’hui la géographie littéraire et qui montrent à quel point seule une démarche interdisciplinaire est à même de nous permettre de repenser autrement notre rapport à l’espace et au temps, à dire et écrire autrement la complexité du monde qui nous entoure.

Remerciements

L’auteur tient à remercier particulièrement ici les évaluateurs qui ont accepté de relire cet article et dont les conseils avisés ont permis d’en enrichir le contenu.

¹³ Dans le roman, Axel est sujet au vertige. Afin de « désapprendre la peur » (Bachelard, 1948a : 398 et suivantes), le professeur Lidenbrock lui impose des « leçons d’abîme » (VCT, chapitre VIII) depuis le clocher de Frelser-Kirk (Copenhague, Danemark), leçons dont le narrateur concède qu’elles furent finalement efficaces...



Bibliographie

- BACHELARD, Gaston (1948a) *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris, Éditions José Corti.
- BACHELARD, Gaston (1948b) *La Terre et les rêveries du repos*. Paris, Éditions José Corti.
- BACHELARD, Gaston (1957) *La poésie de l'espace*. Paris, Presses Universitaires de France.
- BERDOULAY, Vincent (2012) El sujeto, el lugar y la mediación del imaginario. Dans Alicia Lindón et Daniel Hiernaux (dir.) *Geografías de lo imaginario*. Barcelone, Anthropos Editorial et México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, p. 49-64.
- BROSSEAU, Marc (1996) *Des romans-géographes*. Paris, L'Harmattan.
- BROSSEAU, Marc et CAMBRON, Micheline (2003) Entre géographie et littérature: frontières et perspectives dialogiques. *Recherches sociographiques*, vol. 3, n°44, p. 525-547.
- CÉARD, Jean (1996) *La nature et les prodiges*. Genève, Librairie Droz.
- CHAZAL, Gérard (2004) De l'usage des monstres dans l'œuvre romanesque de Jules Verne. Dans Jean-Claude Beaune (dir.) *La vie et la mort des monstres*. Paris, Champ Vallon, p. 49-61.
- COLLOT, Michel (2014) *Pour une géographie littéraire*. Paris, Éditions José Corti.
- DUPUY, Lionel (2005a) Jules Verne, romancier des volcans. *Éruption Objectif Volcans*, n°7, p. 10-18.
- DUPUY, Lionel (2005b) Ubiquité temporelle et imaginaire géographique. Voyage au centre de la terre. *Iris/Les Cahiers du GEF*, n°28, p. 115-128.
- DUPUY, Lionel (2009) *Géographie et imaginaire géographique dans les Voyages extraordinaires de Jules Verne: Le Superbe Orénoque (1898)*. Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Département de géographie, thèse de doctorat publiée.
- DUPUY, Lionel (2011) 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, p. 37-49.
- DUPUY, Lionel (2013a) *Jules Verne, la géographie et l'imaginaire. Aux sources d'un Voyage extraordinaire: Le Superbe Orénoque (1898)*. Aiglepierre, La Clef d'Argent.
- DUPUY, Lionel (2013b) Les Voyages extraordinaires de Jules Verne ou le roman géographique au XIX^e siècle. *Annales de Géographie*, n°690, p. 131-150.
- DUPUY, Lionel (2013c) Des échos virgiliens dans un Voyage extraordinaire de Jules Verne: Le Château des Carpathes (1892). *Anabases - Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n°17, p. 27-39.
- DUPUY, Lionel (2014a) 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*, n°154, p. 65-74.
- DUPUY, Lionel (2014b) Dire et écrire le monde par la métaphore: les Voyages extraordinaires de Jules Verne. *Publif@rum*, n°23 [En ligne]. http://www.publiforum.it/ezine_articles.php?art_id=320
- DUPUY, Lionel (2016) Imaginaire géographique et chronotope poétique: Mirèio de Frédéric Mistral (1859). *Annales de Géographie*, n°711, p. 519-537.
- DUPUY, Lionel (2017) Des hommes et des lieux. Retour sur quelques structures de l'imaginaire géographique vernien. Dans María Pilar Tresaco Belio (dir.) *Un autre Voyage extraordinaire*. Saragosse, Presses Universitaires de Saragosse, p. 103-114.
- DUPUY, Lionel et PUYO, Jean-Yves (dir.) (2014) *L'imaginaire géographique. Entre géographie, langue et littérature*. Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour.
- DUPUY, Lionel et PUYO, Jean-Yves (dir.) (2015) *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire. Écritures de l'espace*. Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour.

- DURAND, Gilbert (1990) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod.
- ELIADE, Mircea (1963) *Aspects du mythe*. Paris, Gallimard.
- ELIADE, Mircea (1987) *Le sacré et le profane*. Paris, Gallimard.
- GENETTE, Gérard (1972) *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil.
- HETZEL, Jules (1866) Avertissement de l'éditeur. Dans Jules Verne, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*. Paris, Éditions Hetzel, p. 1-2.
- HUGO, Victor (2002) *Notre-Dame de Paris*. Paris, Gallimard, [1831].
- JOURDE, Pierre (1991) *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle. Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*. Paris, Éditions José Corti.
- MELVILLE, Herman (1996) *Moby Dick*. Paris, Gallimard, [1851].
- MORIN, Edgar (1995) La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité. *Revue internationale de systémique*, vol. 9, n°2, p. 105-122.
- MUSTIÈRE, Philippe (2014) Étude psychocritique croisée de «Laura» de George Sand et de deux romans de Jules Verne. *Rocky Mountain Review*, vol. 68, n°2, p. 195-206.
- REY, Alain (dir.) (2007) *Dictionnaire historique de la langue française – Trois tomes*. Paris, Le Robert.
- TODOROV, Tzvetan (1976) *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Éditions du Seuil.
- VERNE, Jules (1867) *Voyage au centre de la Terre*. Paris, Éditions Hetzel.
- VIERNE, Simone (1973) *Jules Verne et le roman initiatique*. Paris, Éditions du Sirac.
- VIERNE, Simone (1989) *Jules Verne. Mythe et modernité*. Paris, Presses Universitaires de France.

