

Éléments de réflexion pour une géocritique des genres

écrit par Christiane Lahaie

Il s'en est passé des choses depuis qu'Aristote et Platon ont discuté des notions de *topos* et de *chôra*, établissant ainsi une distinction entre la *topicité* d'un lieu (sa longitude, sa latitude et son altitude) et sa *chorésie* (la valeur et le sens que l'humain lui confère)[1]. Il en a coulé de l'encre depuis qu'Emmanuel Kant, dans sa *Critique de la raison pure* (1781), cherchait à fonder les mathématiques et la physique en déterminant les conditions de la perception des objets, l'espace n'étant pas un concept empirique dicté par des expériences passées mais une représentation indispensable à toutes intuitions externes. Dans *Phénoménologie de la perception* (1945), Maurice Merleau-Ponty reprenait le débat à son compte, en parlant d'« espace spatialisé » (fruit d'une expérience immédiate) et d'« espace spatialisant » (fruit d'une construction de l'esprit)[2]. Enfin, plus récemment, Edward Soja a proposé trois notions clés de la réflexion actuelle sur la représentation de l'espace et des lieux. Il parle de « firstspace » pour désigner le *topos*, soit tout lieu réel et cartographiable ; de « secondspace » quand il s'agit de représentations de ce même lieu ; puis de « thirdspace » lorsque s'opère une sorte de va-et-vient entre ces deux « perceptions » du même lieu, lequel va-et-vient caractériserait notre manière contemporaine d'appréhender l'espace qui nous entoure[3].

De fait, l'étude des rapports humains à l'espace et au lieu exige la coexistence de deux systèmes philosophiques. Le premier, celui de l'Étendue (Euclide, Descartes), préside à la géométrie, aux mathématiques, à la cartographie. Il tend vers l'objectivité : « Le monde y est [...] étendu et illimité, contemplé par un observateur qui n'y habite pas, dans lequel tous les points sont *a priori* équivalents, nul d'entre eux n'y est privilégié au regard de l'observateur. » (Moles et Rohmer : 11). L'autre système philosophique spécifique à l'espace, celui de la Centralité (Kant, Merleau-Ponty), prend davantage en compte la perception humaine et son impossible neutralité : « La philosophie de l'Espace Centré est une philosophie du conflit, du combat entre la prééminence du Moi et la prééminence de l'Autre. » (Moles et Rohmer : 13). Si le fait d'adopter un point de vue positionnel s'avère indispensable pour le cartographe, il devient vite limitatif pour qui veut cerner le rapport que l'humain entretient avec ce qui est cartographié, d'où la nécessité d'un point de vue relationnel, fondement même de toute géographie culturelle et, plus tard, de toute approche relevant de la géographie des perceptions.

Les travaux d'anthropologues tel Edward T. Hall, notamment dans *La dimension cachée* (1966), ont montré dans quelle mesure l'espace demeure un construit culturel - et relationnel. En effet, l'humain construirait son environnement en fonction de ce qu'il est et de ce qu'il imagine, postulat sur lequel se fondent au premier chef les théories du paysage et la géosymbolique. En outre, les recherches de Hall ont révélé que « [l]a perception de l'espace n'implique pas seulement ce qui peut être perçu mais aussi *ce qui peut être éliminé*. Selon les cultures, les individus apprennent dès l'enfance, et sans le savoir, à éliminer ou à retenir avec attention des types d'information très différents. »

(1966 : 65). Les avancées récentes de la psychologie cognitive abondent dans ce sens : « notre représentation du monde n'est pas qu'un enregistrement passif de notre environnement physique mais une construction active qui peut impliquer à la fois une réduction et une élaboration. » (Reed : 12). L'existence de filtres cognitifs justifie donc, à elle seule, une philosophie de l'espace centré, une psychologie de l'espace égocentré (Moles & Rohmer, 1978), une géographie humaine (culturelle, des perceptions) et... la géocritique.

Certes, la géocritique doit beaucoup à la géographie culturelle, laquelle a pour objet les liens entre espace vécu (lieux réels, explorés, voyages) et espace imaginé (à partir de lieux réels ou non). Plus concrètement, la géographie culturelle vise à cerner le vécu spatial propre à une région donnée, en étudiant les œuvres d'auteurs issus de cette *région* (on oppose lieu à région, le lieu étant le milieu sensoriel directement vécu alors que la région est un concept abstrait et construit). Mais une telle approche comporte un écueil de taille que Soja relevait déjà dans *Thirdspace*, et que Bertrand Westphal a précisé par la suite : « [l]a difficulté [que pose la géographie culturelle] réside dans le caractère déterministe que bien des géographes prêtent au « document » littéraire » (2007 : 57). Ce que Westphal entend par là, c'est qu'on ne doit jamais oublier que le texte littéraire reste une fabrication, une proposition poétique, et ce, même dans les cas où une esthétique naturaliste ou esthétique est mise en oeuvre. Parce qu'elle consiste en l'étude des « espaces humains que les arts mimétiques^[4] agencent *par et dans le texte, par et dans l'image*, ainsi que les interactions culturelles qui se nouent sous leur patronage » (*ibid.* : 17 ; nous soulignons), la géocritique tient non seulement compte de la façon de dire ou de montrer l'espace et, partant, d'en exprimer la spécificité, mais elle souligne également le fait qu'une vision plurifocale (soit celle de plusieurs auteurs) ne peut qu'entraîner une représentation hétérogène (et non plus homogène comme l'a longtemps présumé la géographie culturelle) des lieux habités.

De même, l'espace se modifiant avec le temps, la géocritique entend tenir compte de la « perception éclatée du temps » (Westphal : 28) qui caractériserait nos sociétés modernes, voire postmodernes, une notion que ne renierait pas le philosophe et géographe Augustin Berque, lequel parle de « trajection » (2000 : 94) quand il s'agit de cerner un espace-temps donné : non pas un chronotope au sens où l'entend Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman* (1978), mais un espace en devenir, tributaire à la fois du *topos* et de la *chôra*.

Distincte de la géopoétique préconisée par Kenneth White, qui consiste en la « recherche d'anciens/nouveaux liens entre pensée et monde, esprit et réalité extérieure, bio-graphie et géo-graphie - le but final étant de *relier territoire et pensée, nature et culture* » (Delbard : 46), en passant essentiellement par la création littéraire -, la géocritique combine les acquis de la géographie culturelle, de la poétique littéraire et des

études culturelles, tout en intégrant la notion d'intertextualité dont on ne peut plus faire l'économie. L'intertextualité, comme le souligne Westphal après Soja, exerce désormais une fonction structurante. Arpenter un lieu, le voir représenté dans un roman ou sur un écran de cinéma, c'est le visiter ; et toutes ces visites, réelles ou virtuelles, façonnent notre manière de le percevoir, de le vivre et, partant, de le reconfigurer encore et encore.

À ce stade, il serait sans doute utile de revenir aux notions mêmes de représentation et de référentialité[5]. Encore faudrait-il remonter le cours du temps et refaire le chemin qui nous a menés de la *mimèsis* à l'espace-tiers. Nous nous contenterons toutefois de souligner qu'en dépit des avancées significatives accomplies par la géocritique lorsqu'il s'agit d'appréhender le réel et les fictions qu'il suscite, cette dernière ne semble pas s'être encore libérée du carcan romanesque, héritage direct de la géographie culturelle, laquelle se tournait tout naturellement vers le genre narratif long et les *ekphraseis* qu'il offre à un paysagiste en quête de « documents ». Aussi préférons-nous, dans une perspective géocentrée (Westphal, 2007 : 185), montrer en quoi le genre littéraire (en commençant par le plus mimétique d'entre eux) a un impact sur la représentation du lieu et sa « lisibilité ». Nous ne saurions prétendre épuiser le sujet en si peu de pages. Néanmoins, nous croyons que la poétique des textes, leur « grammaire » spécifique, tend à être occultée par la géocritique, de sorte qu'une réflexion s'impose sur ce que nous pourrions appeler une géocritique « des genres ».

1. Géocritique et genre dramatique

Aristote voyait dans le théâtre la plus probante manifestation de la *mimèsis*. En effet, la première caractéristique du théâtre est l'utilisation de personnages placés dans une action, la seconde consistant en l'existence d'un espace où ces êtres vivants peuvent ou non se mouvoir[6]. Or on ne saurait confondre l'« espace dramatique » (Vigeant : 35) - celui du monde imaginaire, de la fiction que le texte contribue à créer - avec l'« espace scénique », lequel comprend tous les éléments présents sur les planches (décors, corps des personnages, costumes, accessoires, meubles, éclairage, sons). Ce dernier constitue le cadre physique dans lequel l'espace dramatique s'inscrit, en plus de révéler les caractères des personnages de même que les rapports de force existant entre eux. L'espace scénique (textuel ou « réel ») comporte plusieurs caractéristiques à prendre en compte dans une perspective géocritique. Il reste, le plus souvent, limité (bien que certaines mises en scène déjouent en partie cette limite, par le biais de la projection d'images par exemple) ; il est codé en fonction d'une époque x ou y ; il est toujours le « mime » de quelque chose ; il est iconique autant que métaphorique. L'iconicité de l'espace scénique fait qu'il possède bien quelques propriétés physiques du lieu représenté. Ainsi peut-on évoquer une salle de classe à l'aide d'une simple chaise et d'un pupitre. Il va de soi que, de l'esthétique naturaliste au surréalisme le plus prégnant, l'iconicité se déploie à des degrés divers mais il n'en reste pas moins qu'elle doit se

manifeste, faute de quoi le public ne saurait reconnaître qu'il a à faire à une récréation du réel.

Or cette iconicité de l'espace scénique a pour conséquence que le genre dramatique, en tant qu'icône du réel, ne brille pas particulièrement par sa rigueur pour ce qui a trait à la référentialité, à la toponymie, voire à un quelconque ancrage dans la réalité géographique. En effet, nombre de pièces situent leur intrigue dans un espace-temps qui est suggéré plus que dit ou décrit (par exemple, l'Espagne dictatoriale de Federico Garcia Lorca), quand leurs personnages n'évoluent pas dans des lieux mythiques (ceux de *La vie est un songe* de Calderón, par exemple) ou un quartier réel mais mythifié (c'est le cas dans plusieurs pièces de Michel Tremblay).

En outre, si une approche géocritique reste envisageable en ce qui concerne le genre dramatique, il est impératif de distinguer le texte du spectacle que pourrait en tirer l'un ou l'autre metteur en scène[7]. La partition que constitue, d'une certaine manière, le texte dramatique pourrait bien se trouver enrichie, appauvrie, détournée, voire récupérée par une instance de mise en scène. Le théâtre, dans sa forme spectaculaire, dans sa représentation, reste un art particulièrement sensible à l'air du temps, ce qui en fait un sujet de choix pour qui s'intéresse à la trajectivité[8] d'un lieu.

En dépit de ces apparentes embûches, une approche géocritique consistant à comparer plusieurs pièces issues de dramaturges différents, mais dont l'action se déroulerait à Paris, dans la campagne américaine ou dans un « non lieu » (Augé, 1992) – comme par exemple le Québec d'avant la Révolution tranquille (*La charge de l'original éphémère* de Claude Gauvreau) – s'avérerait fort révélatrice d'une chorésie unique, d'une façon particulière d'occuper le territoire. En raison de sa relative souplesse, l'approche géocritique appliquée au genre dramatique pourrait s'ajuster en fonction de son objet : le texte dramatique ou sa représentation.

Dans les deux cas, on pourrait s'adjoindre les acquis de la sémiotique théâtrale en retenant, entre autres, la notion de « signe », qu'il soit verbal, visuel, sonore. Une multitude de signes, lexicaux ou autres, associés à un lieu donné, seraient ainsi relevés, tant dans le dialogue que dans les didascalies. Par ailleurs, la présence d'objets ou de tout ce qui pourrait figurer le lieu en question serait pris en compte, de même que la nature des mouvements ou des déplacements des personnages, qu'ils soient dictés par le texte ou par le spectacle. Cela pourrait s'avérer d'autant plus nécessaire que la signification d'une pièce réside souvent dans le fait que le protagoniste investit ou non l'espace. Du coup, une majorité de textes dramatiques pourraient se lire comme des conflits d'espaces ou comme la conquête ou l'abandon d'un « territoire ».

À un niveau plus structurel, les systèmes d'oppositions en place pourraient être

examinés comme Iouri Lotman a proposé de le faire pour tout « texte artistique »[\[9\]](#), cette voie ayant souvent été empruntée pour étudier le roman (Jean Weisgerber, 1978 ; Marc Brosseau, 1986) ou la nouvelle (Lahaie, 2009). Situer le clos par rapport à l'ouvert, le haut par rapport au bas permet, tant sur le plan dramatique que symbolique, de vérifier toute intuition concernant les rapports d'investissement ou de désinvestissement des espaces par les personnages et, partant, leur importance dans l'action.

Enfin, l'observation des types d'objets évoqués dans le texte ou présents sur scène, leur nombre, leur caractère scénique ou extra-scénique, leur fonction (utilitaire, référentielle, symbolique) ne saurait être négligée. L'objet (et le décor qu'il contribue à camper) revêt une importance capitale au théâtre, en raison de sa nature intrinsèquement métonymique : il révèle l'intériorité du personnage, son évolution ou sa stagnation existentielle, son désir de possession des lieux ou son besoin de les fuir. Bref, une géocritique théâtrale est envisageable, pour peu que l'on tienne compte des spécificités mimétiques mais aussi évocatrices du genre.

2. Géocritique et genre filmique[\[10\]](#)

En tant que genre à la fois mimétique et narratif, le cinéma pourrait, lui aussi, se prêter à une approche géocritique. Il serait, par exemple, fascinant de voir comment la caméra d'un Woody Allen montre New York, par opposition à celle d'un cinéaste originaire de la vieille Europe...[\[11\]](#) Du reste, certaines études s'apparentent grandement à de la géocritique filmique, sans toutefois en porter le nom. Songeons par exemple à *Géographies du western. Une nation en marche* (1995) de Jacques Mauduy et Gérard Henriët.

Or, si le cinéma partage avec son ancêtre de nombreux « signes » - corps des personnages, éléments de décor, proxémie, éclairage, symbolique, iconicité ; bref, ce qu'André Gaudreault et François Jost appellent l'« espace profilmique » (1990 : 84), à savoir ce qui se trouve devant la caméra -, il s'en affranchit par le développement d'une grammaire propre, qui lui donne davantage les allures d'un récit. Le « filmique » - c'est-à-dire tout ce qui relève de choix faits derrière la caméra (cadrages, angles de prise de vue, panoramiques, travellings, etc.) - recouvre des ressources propres au cinéma, de même que les montages visuel et sonore par lesquels les plans, une fois agencés, donne à l'œuvre son sens et sa portée. Étant donné qu'il est à la fois *mimèsis* et *diégésis*, le cinéma exige la mise en place d'un appareil interprétatif complexe. D'abord vient le plan (issu de choix profilmiques et filmiques), puis l'enchaînement de plusieurs plans, couplés ou non à des sons et à des voix : la « mise en chaîne » (Gaudreault & Jost : 55) ou montage. Cette mise en chaîne s'avère déterminante dans l'économie sémantique du film et ce, d'autant plus que « [l]e plan surmonte son isolement dans le mouvement temporel grâce au montage : la succession de deux plans [...] n'est pas la somme de deux plans,

mais leur fusion en une unité de sens complexe d'un niveau supérieur. » (Lotman, *Esthétique et sémiotique du cinéma* : 54). Par conséquent, par-delà l'*ekphrasis* que peut constituer le plan - unité que l'approche géocritique n'aurait aucune peine à traiter comme telle -, un affect ou un sens va s'en dégager en fonction du contexte créé par l'activité du monteur.

En règle générale, l'action au cinéma s'inscrit résolument dans un cadre spatial. Il y a bien quelques exceptions à cette règle (des scènes tournées dans l'obscurité, par exemple), mais elles demeurent rares et il est aisé de comprendre pourquoi. En revanche, on ne peut nier l'apport spécifique de la tension entre espaces représentés (le champ) et non représentés ou suggérés (le hors-champ). Au cinéma, le statut de hors-champ ne dure jamais longtemps[12]. Plus souvent qu'autrement, des mouvements de caméra fluides et un montage visant une adhésion maximale de la part du spectateur ont tôt fait de procurer à ce dernier une impression d'ubiquité qui ne trouve son équivalent nulle part ailleurs. Cette donne ne peut qu'avoir un impact majeur sur toute étude géocritique filmique[13], dans la mesure où on y trouve non seulement des espaces représentés/racontés, mais aussi une manière d'occuper les lieux qui relève pratiquement de l'omniscience. Mais existe-t-il des outils analytiques propres au cinéma qui seraient susceptibles de guider une étude géocritique filmique ? La réponse est oui. Certes, de tels outils n'ont pas été élaborés dans une perspective géocritique, mais ils n'en sont pas moins incontournables pour elle.

Dans *Le récit cinématographique* (1990) entre autres, André Gaudreault et François Jost proposent une typologie de l'espace filmique qu'il vaut la peine d'explicitier. D'une part, les chercheurs identifient une forme d'occurrence filmique utile à notre propos et qui constitue, pour ainsi dire, la valeur par défaut de la représentation de l'espace au cinéma : l'« identité spatiale » ou « ici-même » (Gaudreault & Jost : 91), soit un raccord en plan rapproché (ou gros plan) d'un même espace sur lequel on revient pour mieux le définir ou le montrer autrement. D'autre part, ils se penchent sur la notion d'« altérité spatiale » (*ibid.* : 93) qui se subdivise en deux volets : la « contiguïté » (*loc. cit.*), « lorsque les informations contenues dans deux segments spatiaux amènent le spectateur à inférer une *continuité directe* [...] entre ces deux segments » (*loc. cit.*) - c'est le cas lors d'un champ/contre-champ - et la « disjonction » (*loc. cit.*) qui fonctionne selon deux régimes distincts. La disjonction « proximale » (Gaudreault & Jost : 95) juxtapose deux espaces distincts, bien séparés, mais proches. Dans ce premier cas, la communication visuelle peut facilement être établie, même si cette communication ne s'actualise jamais (cela arrive quand deux personnages se parlent alors qu'ils sont dans deux pièces différentes d'un même appartement). Quant à la disjonction « distale » (Gaudreault & Jost : 96), elle concerne « tout ce qui, dans un deuxième plan, est rejeté dans un ailleurs irréductible à l'espace représenté dans le plan précédent ». (*loc. cit.*) On reconnaît sans peine à ces divers agencements spatiaux un riche potentiel géocritique.

Ainsi, il serait fascinant de constater que, contre toute attente, l'Amérique constitue un vaste espace ouvert, mais prisonnier d'une représentation spatiale relevant le plus souvent de la disjonction proximale...

Précisons que, dans le cas du cinéma *mainstream*, le proximal et le distal se voient souvent télescopés dans la mesure où on tend à juxtaposer des espaces très éloignés comme s'ils étaient proches. Si ce choix de montage, car c'en est un, permet à l'intrigue de progresser rapidement, il a parfois pour effet de désorienter le spectateur, au sens littéral du terme. On comprend dès lors le rôle fondamental, voire démiurgique, que joue le monteur dans la mise en place d'un espace diégétique (celui à l'intérieur duquel évoluent les personnages et qu'André Gardies désigne comme tel[14]), mais aussi dans l'élaboration d'un espace narratif (celui qui s'inscrit à même la logique du récit).

On aura compris qu'au bout du compte, le cinéma reste bel et bien un discours narratif en images et en sons, dont le montage balise le parcours de « lecture » du spectateur et, dans une perspective géocritique, sa « déambulation ». L'aisance avec laquelle le spectateur se déplacera dans le « texte cinématographique », à la rencontre de lieux divers, dépend en bonne partie du type de montage dont on use pour donner sa cohérence (ou son incohérence) au film. Si le montage « narratif » (Mitry : 188), qui est intimement lié au contenu dramatique, autorise une promenade, le montage alterné développé par David Wark Griffith - lequel va jusqu'à présenter six actions simultanées à un rythme de plus en plus rapide (donc, par des plans de plus en plus courts) jusqu'à ce que les dites actions se rejoignent - incite davantage le spectateur à courir. On s'en doute, la « vitesse » empruntée pour traverser un espace s'avère parlante, elle aussi. Cette vitesse, Sergei M. Eisenstein l'envisageait déjà autrement. Le « montage des attractions » ou « montage intellectuel absolu » (Mitry : 195) qu'il préconisait et dont on dit parfois qu'il préfigure celui, hachuré, des vidéoclips, juxtapose des lieux arbitrairement choisis et indépendants de l'action à proprement parler. Ce type de montage très dynamique, où les images défilent parfois si vite qu'on a à peine le temps de les voir, se voulait le véhicule d'une idéologie marxiste, « l'attraction » provoquant un choc perceptif et émotif, notamment par un nombre important de faux raccords. Une telle pratique, si elle teinte l'ensemble d'un film, tendra alors à fournir de l'espace un rendu à la fois précis et flou, un espace-puzzle.

Enfin, même s'ils ont perdu de leur valence au profit de la simple coupe franche, les divers procédés de ponctuation spécifiques au langage filmique vont, chacun à leur manière, lier entre eux les espaces diégétiques. Tandis que le diaphragme donne l'impression que les lieux implosent et que le temps s'est arrêté, les différents types de fondus vont prêter davantage de trajectivité aux lieux diégétiques, en y superposant une trame temporelle. Le fait que les films récents fassent l'économie de ce type de ponctuation ne relève probablement pas du hasard. Dans *Thirdspace*, Soja ne prétend-il

pas que c'est l'espace, plutôt que le temps, qui régit nos existences ? Quoi qu'il en soit, une géocritique filmique demeure possible, même si elle doit prendre en considération les multiples possibilités du 7^{ème} art quand il s'agit de représenter - et de raconter - les lieux.

3. Géocritique et genres narratifs

Le roman et la nouvelle, modes mimétiques de la représentation, opèrent de manière indirecte car tous deux passent par le récit. Comme l'observe Westphal, le genre romanesque permet de décrire avec véracité (ou non) un espace romanesque, bien qu'il se décline en (au moins) trois stratégies de spatialisation distinctes. D'abord, « [l]e consensus homotopique suppose que dans la représentation du référent s'agence une série de réalèmes et que le lien soit manifeste » (*ibid.* : 170). L'œuvre littéraire alors associée à un lieu réel pourra devenir intrinsèquement liée à d'autres œuvres d'auteurs ayant mis de l'avant un même référent, conduisant ainsi à ce type de consensus. Puis intervient le « brouillage hétérotopique » (*ibid.* : 172)[\[15\]](#), lequel rompt le lien entre la réalité et la fiction. Enfin, l'excursus utopique intervient quand « [...] le récit se déploie en marge du référent ou s'articule autour d'un référent projeté dans un futur qui le déréalise » (*ibid.* : 181). Espace verbal par définition, le roman se construit certes comme objet de la pensée à partir de mots, mais dans le contexte postmoderne qu'est celui de la géocritique, on ne doit jamais perdre de vue que les mots peuvent mentir autant qu'ils peuvent dire la « vérité ».

Selon Weisgerber, « l'espace du roman n'est au fond qu'un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir l'individu qui raconte les événements et les gens qui y prennent part » (1978 : 4). En outre, comme le soulignent Bourneuf et Ouellet :

le romancier peut trahir son incapacité à faire naître un monde concret d'objets, ou son désir d'entretenir la confusion pour plonger le lecteur dans le mystère ou le rêve, ou l'obliger à considérer son récit comme une fable dont la localisation importe peu. À l'inverse, une représentation aisée pour le lecteur peut dénoter chez le romancier une élaboration minutieuse de l'œuvre, une attention scrupuleuse aux formes sensibles, un souci de logique, ou un « sens de l'espace » qui le rapprochent du peintre. (1995 : 102-103)

Néanmoins, dans une perspective géocritique, l'œuvre romanesque prise isolément constitue un seul morceau de l'énigme, laquelle ne saurait être résolue (et encore, provisoirement) que si l'on multiplie les couches, que si l'on instaure le dialogue entre plusieurs œuvres proposant chacune sa vision donnée d'un même lieu. Ce dialogue paraît possible parce que le roman se pare généralement d'une aura de référentialité, en raison de sa propension à la description, propension qui explique sa popularité auprès des géographes... et des littéraires[\[16\]](#). Il n'en va toutefois pas de même pour le genre narratif bref, dont les stratégies de spatialisation diffèrent grandement de celles de son cousin.

À la fois proche et éloignée du conte qui serait son ancêtre, la nouvelle - « forme littéraire et typiquement bourgeoise » (Petit, 1999 : 59) - raconte une histoire « simple », mettant en scène peu de personnages (souvent, un seul) et ne concernant qu'une tranche de vie de ces derniers. Mais plusieurs études sur la nouvelle confirment qu'elle possède sa poétique propre. Bien qu'on le compare - à tort - au roman, le genre narratif bref s'en démarque, tant dans les thématiques qu'il privilégie que dans sa manière de les traiter. Dans « L'architecture de la nouvelle. Émergence d'un lieu vers ailleurs », Henri-Dominique Paratte souligne que « [la nouvelle] reste, avant toute autre chose, l'indication d'une incertitude, d'un non-dit, d'un pas-tout-à-fait-abouti, qui contredit l'objectif totalisateur et compilateur du roman [...] » (1993 : 19). Non seulement Paratte insiste-t-il sur ce fait, mais il ajoute que le genre exige une attitude scripturale particulière, puisque « [u]ne nouvelle n'est pas un roman inachevé. Elle est, dans l'intensité de sa présence, l'expression fiévreuse, douloureuse, inévitable, d'un manque » (*ibid.* : 28). La nouvelle aurait, en effet, ses sujets de prédilection : un moment charnière, une crise, une soudaine prise de conscience, voire une « épiphanie »^[17].

Si l'on fréquente la nouvelle, on constate qu'il n'est pas rare d'y rencontrer des personnages confrontés à un dilemme et apparemment incapables de réagir. On ne s'étonne pas davantage que ces êtres, accablés et absents, sitôt croisés dans la rue ou dans une gare, s'empressent de disparaître. Le personnage de la nouvelle ressemble à un fantôme en ce qu'il a la faculté de se matérialiser puis de se volatiliser, non sans avoir laissé une trace dans l'imaginaire de celui ou de celle qui l'a côtoyé, ne serait-ce que brièvement.

La brièveté, justement, constitue une des conditions d'existence de la nouvelle, cette condition charriant son lot d'exigences sur le plan de l'écriture. D'une part, « [p]our s'énoncer, la brièveté doit passer par une opération de réduction, de compression, de condensation parfaitement en accord avec la forme de la nouvelle » (Louvel, 1993 : 150). D'autre part, la volonté de couper court amène souvent les nouvelliers à préférer le fragment à l'ensemble, la densité à la dilution, le répétitif à l'itératif. Il convient cependant de mentionner que la brièveté de la nouvelle demeure toute relative. Certains textes nouvelliers se résument à une page (la nouvelle très brève), d'autres frisent la centaine quand ils ne la dépassent pas largement (la nouvelle longue), usant davantage de la description. Entre ces deux pôles s'inscrit une remarquable diversité de textes, certains flirtant avec le roman court, d'autres avec la poésie. Une chose est sûre : qu'elle se présente sous une forme « fermée » (Tibi, 1995a : 23) - lorsque sa fin est univoque - ou « ouverte » (*loc. cit.*) - lorsque sa clause est équivoque ou neutre -, la nouvelle exprime l'instant plutôt que la durée, l'anecdote plutôt que l'histoire avec un grand H. Si l'on en croit Pierre Tibi, elle ne serait pas un genre exclusivement narratif, puisqu'elle :

se situe *grosso modo* entre deux pôles antithétiques : le pôle poétique et le pôle narratif. Pour ce qui est du premier, la brièveté inhérente au genre facilite, comme dans le poème, la mise en rapport et le regroupement d'éléments épars dans le texte, de sorte que la nouvelle devient justiciable des procédures d'analyse généralement appliquées à la poésie et visant à dégager des constellations verbales, des champs sémantiques ou thématiques, des réseaux d'images, bref tout ce qui ressortit à un ordre spatial, par opposition à l'ordre temporel que privilégie, au contraire, le pôle narratif. (1995a : 14)

Claudine Verley souligne également « la coïncidence de la poésie et de la prose » (1995 : 141) qui se concrétise dans l'écriture nouvelle. Cette « utopie d'une prose réconciliée avec la poésie dans le genre de la nouvelle » (Siméone, 1988 : 48) montre à quel point ses praticiens doivent assurer sa cohérence et sa cohésion selon une double progression, à la fois verticale (le récit) et horizontale (les figures, groupées en constellations). La nouvelle aurait donc le pouvoir de raconter et d'évoquer, préconisant en même temps les enchaînements logiques (la succession d'événements) et analogiques, présents dans le discours poétique. Une telle structuration des énoncés, qu'on associe volontiers au rêve, s'opère dans la mesure où « [l]es lois du langage poétique que les critiques ont établies à partir de la grande poésie et les lois de la formation du rêve découvertes par Freud [condensation et déplacement, métonymie et métaphore], proviennent des mêmes sources inconscientes et ont en commun de nombreux mécanismes » (Sharpe, 1972 : 164).

L'un de ces mécanismes, le jeu des associations, constitue l'une des marques les plus évidentes de la narration nouvelle. Ainsi, le genre narratif bref favorise le recours à l'analogie plutôt qu'à la logique afin d'établir l'ordre de succession des données diégétiques. Ce trait constitutif du discours nouveau permet d'affirmer que le genre userait de stratégies de spatialisation spécifiques. Les lieux présents dans la nouvelle en seraient affectés, tant dans leur prégnance que dans leur nature. Selon Jean-Pierre Aubrit, « [l]a nouvelle est plus apte que le roman à restituer notre conception fragmentée du réel, dans un monde qui nous semble avoir perdu la cohérence que conféraient les systèmes idéologiques ou religieux » (1997 : 152). Aussi faut-il supposer que, jusqu'à preuve du contraire, le genre ne permet pas de poser un regard totalisant sur la réalité. Au demeurant, pour une majorité de théoriciens, il ne se fonde pas sur la *mimèsis*, contrairement au roman. À cet égard, Tibi remarque que « [t]emps et espace, dans la nouvelle, doivent à la brièveté certains traits spécifiques. Le principe d'économie s'y traduit par une certaine schématisation, d'où résulte une atténuation sensible de l'effet de réel » (1995a : 50). Dans bien des cas, renchérit-il, « l'effet de réel est étranger à la nouvelle » (*ibid.* : 58). Un tel constat s'avère on ne peut plus déterminant en ce qui concerne la capacité de la nouvelle à représenter les lieux :

[u]n certain non-mimétisme se retrouve lorsque, quittant le domaine du temps, on

aborde celui de l'espace. Le premier indice en est une troublante récurrence de certains lieux publics - authentiques lieux communs - dans la nouvelle, comme si le stéréotype prenait le pas sur la référence au « réel ». (*ibid.* : 52)

Franck Évrard partage ce point de vue, puisqu'il note que « [l]'espace schématisé [de la nouvelle] tend à se ramener à une figure obsessionnelle, abstraite, à une sorte de théâtre réduit qui estompe les effets de réel » (1997 : 20). Le recours systématique à la toponymie et à de multiples évocations détaillées n'y changent rien. Dès lors que ces stratégies de spatialisation se voient couplées au caractère apparemment stéréotypé des espaces novelliers, tout effort de *réalisation* semble vain. Pour plusieurs critiques, les lieux diégétiques de la nouvelle « n'ont pas besoin d'être décrits » (*loc. cit.*). Doit-on en conclure que, lorsqu'il faut camper un décor, la description n'est jamais utilisée dans la nouvelle ? Pas forcément, puisqu'il « faut se rappeler qu'il y a des textes brefs qui sont gonflés de descriptif » (Lord, 1993 : 56). Ces descriptions, toutefois, s'apparentent à de l'interférence, à du brouillage narratif, au discours « paralogique » (*ibid.* : 59) identifié par Michel Lord. Comme le fait judicieusement remarquer Liliane Louvel, « [l]a disjonction marquée par la structure parataxique est la forme de la réticence. On voit bien à l'œuvre les contraintes de la forme brève qui induisent une stratégie particulière par rapport au traitement du temps et de l'espace. C'est ainsi que [...] le narratif s'articule sur le descriptif, *le statique s'anime et le cadre spatial se dynamise* » (1995 : 154)[18].

On doit évidemment apporter ici quelques nuances. Par exemple, cette tendance à la configuration au détriment de la succession se fera davantage sentir dans les nouvelles dites brèves, les nouvelles longues pouvant se rapprocher quant à elles, comme le souligne Claudine Verley, de la manière romanesque :

[d]ans les nouvelles que l'on peut sans hésitation ranger dans la catégorie brève ou ultra-brève, la référentialité est utilisée de façon tout à fait désinvolte. Les lieux évoqués [...] sont déréalisés, ce sont des clichés spatiaux [...]. La référentialité tient alors du clin d'œil. [...] Les lieux ont une valeur emblématique [...]. L'abstrait prime [...] le concret. C'est la représentation, le reconnu, pas le lieu lui-même et sa particularité, qui nous est donné. Dans d'autres cas, de loin les plus nombreux, les référents spatiaux sont purement et simplement absents. À moins que ne soient mentionnés une ville, une rue, une maison, un hôpital, aussi irréels que si les mots figuraient sur des pancartes. (1995 : 125)

Verley entend par là que « la nouvelle brève ne (re)crée pas un monde » (*ibid.* : 139). Ce faisant, la théoricienne reste attachée à l'ancienne conception de la *mimèsis* dénoncée par Glaudes. Pour notre part, nous préférons croire que la nouvelle fait surgir des espaces et des lieux « autres », que la géocritique aurait tout intérêt à s'approprier.

4. Géocritique et poésie

Dans « Parcours géocritique d'un genre : le récit poétique et ses espaces » (2000),

Sylviane Coyault fraye la voie à une approche géocritique de la poésie. Remarquons ici que l'on parle volontiers du poème moderne comme d'un espace dans lequel on dispose des objets verbaux. Cette métaphore ne nous avance guère d'un point de vue géocritique mais elle souligne le fait que le sens, en poésie, consiste en un mouvement à la fois perpétuel et décentré. Le locuteur y projette son espace intérieur à même un tissu textuel qui n'est pas narratif (sauf dans le cas du poème épique), mais évocateur. Aussi met-il en place un espace plus figural que référentiel, dans la mesure où il passe presque directement du mimétique au symbolique.

Comme on peut l'observer dans les autres genres abordés jusqu'ici, les structures d'oppositions chères à Lotman abondent dans le poème, où elles peuvent être étudiées dans leur dynamique propre, même si elles ne rendent pas compte d'une géographie ordonnée du réel. Ainsi, les lieux souvent utopiques, voire a-topiques, du poème semblent interdire toute approche géocritique. Pourtant, dès qu'on porte attention au « trajet » du locuteur, un lieu se dessine peu à peu, sous une forme fragmentaire certes, le lieu étant construit puis déconstruit par le poème. En raison du temps vertical souvent privilégié par la poésie moderne, l'espace tend à y être mythifié. Est-ce à dire que le poème moderne ne saurait être mimétique et que, du coup, il se déroberait à toute approche de type géocritique ? Pas vraiment, car le poème met en place une *mimèsis* autre : il évoque les lieux plus qu'il ne les représente, par touches successives, par strates de sens.

En fait, le poème donne à voir l'« apparence d'un monde » (Gullentops : 93) : on y trouve une réalité référentielle, portée par une subjectivité qui la subsume, donnant ainsi forme à une « troisième spatialité », laquelle « se présente [...] comme une structuration conceptuelle en devenir permanent » (*ibid.* : 96). Cette troisième spatialité, dont avait déjà parlé Merleau-Ponty et qui se rapproche de l'espace-tiers de Soja, naît par et dans le texte, de sorte que « c'est donc par le rapport entretenu avec l'inscription scripturale, rapport qui fait nécessairement intervenir celui qui est à l'origine de l'écriture, qu'il convient d'aborder l'espace du texte poétique » (*ibid.* : 94). Une telle esquisse de représentation fait que le poème tient à la fois de l'imitation et de la représentation ; il offre l'équivalent d'un « espace mimétique » (*ibid.* : 94). Alors que, dans le roman, la spatialisation s'opère à travers le discours logique, celle-ci passe par l'analogie quand elle prend forme à l'intérieur du poème. Par conséquent, la poésie propose un « effet de récit » (Bonhomme ; 189), lequel s'avère bel et bien mimétique, mais cette *mimèsis* ne saurait se déployer que par le seul recours à la référentialité, car elle consiste souvent en un « espace sans lieu » (Ezquerro, 1988).

Le discours poétique combine l'espace spatialisé de Merleau-Ponty, parce qu'il offre continuité, linéarité et espace spatialisant, parce que ses éléments constitutifs peuvent s'appréhender en simultanéité. Il ne saurait donc échapper totalement à la géocritique. En revanche, il a tendance à se limiter à un système référentiel qu'il faut

considérer en immanence, selon une logique interne qui finit par créer l'équivalent d'un « monde ». Pour cerner ce monde, le relevé exhaustif de lexèmes ayant trait aux lieux, aux objets, s'impose, de même que le relevé de toutes les allusions à des perceptions, qu'elles soient :

1. lumineuses et chromatiques (visuelles)
2. tonales (auditives)
3. olfactives
4. gustatives
5. mécaniques (impressions de tact ; piquûre)
6. thermiques
7. kinesthésiques (position, force, résistance)
8. statiques et dynamiques (pesanteur ou translation / rotation)
9. affectives (volupté, chatouillement, pincement) [Matoré, 1976 : 213][[19](#)].

Une « géométrie inconsciente », selon les mots de Georges Matoré, trouve à s'exprimer dans le poème. Sans doute le topos y reste-t-il souvent insituable. Mais la chorésie, elle, s'y déploie éloquemment. Et n'est-ce pas la chorésie, entre autres, que l'approche géocritique cherche à décrire ?

Conclusion

Parmi les nombreux postulats de la géocritique, la nécessité d'examiner une multiplicité de représentations d'un lieu, afin d'en dégager une vision plus juste et susceptible de révéler la nature profonde des liens qui nous unissent à notre territorialité, occupe le premier plan. De fait, nos sociétés postmodernes n'ont d'autres choix que de se démarquer de toute tendance réductrice et englobante. Que nous le voulions ou non, nous façonnons les lieux à notre image, de même qu'ils nous façonnent en retour. Les lieux réels, leur *topos* et leur *chôra*, concrétisent cette dynamique territorialisante, notamment pour les chercheurs qui se réclament de la géosymbolique. La fréquentation de ces lieux, dans la réalité ou par le biais des œuvres littéraires et artistiques, inspire diverses représentations, lesquelles constituent le matériau de base de toute étude géocritique.

Or, l'approche géocritique reste encore marquée par ses origines, soit la géographie culturelle, qui privilégie le roman pour sa valeur « documentaire » et les *ekphraseis* signifiantes qu'il offre en abondance. Certes, le genre romanesque, dans sa richesse et sa densité, a de quoi mobiliser les chercheurs en quête de représentations d'une manière d'habiter le monde, d'une *chôra* facilement discernable et de *topos* tangibles, notamment à travers l'utilisation plus ou moins extensive de la toponymie. Pourtant, les autres genres - poésie, nouvelle, théâtre, sans oublier le cinéma pour peu qu'on le considère comme tel - s'avèrent tout aussi probants, tout aussi convaincants quand il s'agit de dire, de montrer, de raconter le lieu. Bien sûr, il faut pour cela s'armer d'outils adaptés. Plus importante encore est peut-être la nécessité de mettre en veilleuse le dogme référentiel qui

est à la base de nombres d'études géocritiques. Concevoir la référentialité comme un spectre plutôt que comme une donnée obligée du texte, littéraire ou filmique, permettrait d'ouvrir la géocritique à de nouveaux horizons. Si nous devions schématiser cette proposition, elle ressemblerait à ceci :

Genre	Théâtre	Cinéma	Roman	Nouvelle	Poésie
Potentiel mimétique	Très élevé	Élevé	Moyen	Faible	Très faible
Degré de référentialité	Variable	Variable	Variable	Moyen à faible	Faible
Potentiel de représentation de l'espace	Élevé	Très élevé	Moyen	Faible	Faible à très faible

Ce tableau reste imparfait, puisqu'il ne saurait rendre compte du rôle que joue l'esthétique dans le potentiel mimétique des œuvres. Par exemple, les romans de Dickens ont un degré élevé sur cette échelle mimétique, tout autant que les films d'Oliver Stone. En revanche, le théâtre brechtien, mimétique par définition, s'approcherait du degré zéro ; idem pour la poésie d'un René Char ou d'une Anne Hébert. Nous croyons néanmoins que même le plus faible potentiel mimétique ou le plus infime degré de référentialité autorisent une approche géocritique, ne serait-ce qu'en raison du fait que le dramaturge, le cinéaste, le romancier, le nouvellier et le poète finissent toujours par ancrer leur univers, qu'il soit prégnant ou évanescent, dans le vécu humain, un vécu qui ne peut se délester totalement de ses contingences spatiales.

Références

- Adams, Hazard (1971), *Critical Theory Since Plato*, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Alsina, Jean (1988), « Espace et narratologie (Gérard Genette et *Alfanhui*) », Milagros Ezquerro (dir.), *Espaces. Séminaire d'études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « hespérides » : 143-158.
- Aubrit, Jean-Pierre (1997), *Le conte et la nouvelle*, Armand Colin, coll. « Lettres ».
- Augé, Marc (1992), *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.
- Bakhtine, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, [1975], Paris, Gallimard, coll. « tel ».
- Berque, Augustin (2000), *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, coll. « Mappemonde ».
- Bonhomme, Béatrice (1999), « Espace et voix narratives dans le poème contemporain », Marc Marti (dir.), *Espace et voix narrative*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Centre de narratologie appliquée - UFR Espaces et cultures, Université de Nice-Sophia Antipolis, (*Cahiers de narratologie*, nouvelle série, n° 58) : 175-203.
- Bourneuf, Roland & Réal Ouellet (1995), *L'univers du roman*, [1972], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes ».
- Brosseau, Marc (1996), *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Géographie et cultures ».
- Coyault, Sylviane (2000), « Parcours géocritique d'un genre : le récit poétique et ses

- espaces », Bertrand Westphal (dir.), *La géocritique : mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Espaces Humains » : 41-58.
- Dardel, Éric (1952), *L'homme et la terre. Nature de la réalité géographique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Nouvelle encyclopédie philosophique ».
- Delbard, Olivier (1999), *Les lieux de Kenneth White. Paysage, pensée, poétique*, Paris, L'Harmattan.
- Évrard, Franck (1997), *La nouvelle*, Paris, Seuil, coll. « Memo ».
- Ezquerro, Milagros (1988), « L'espace sans lieu », M. Ezquerro (dir.), *Espaces. Séminaire d'études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « hespérides » : 185-193.
- Gardies, André, *L'espace au cinéma* (1993), Paris, Méridiens Klincksieck.
- Gaudreault, André & François Jost (1990), *Cinéma et récit II. Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », série « Arts ».
- Genette, Gérard (1969), *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- Gullentops, David, (1998), « L'espace poétique dans *Serres chaudes* de Maeterlinck », *Études littéraires*, vol. 30, n° 3, été : 93-106.
- Hall, Edward. T. (1971), *La dimension cachée*, [1966], Paris, Seuil, coll. « Essais ».
- Lahaie, Christiane (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai ».
- Lambert, Fernando (1998), « Espace et narration », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, hiver : 111-121.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1990), *Laocoon*, [1866], Hermann, coll. « Savoir : sur l'art ».
- Lévy, Jacques & Michel Lussault (dir.) (2003), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin.
- Lord, Michel (1993), « La forme narrative brève : genre fixe ou genre flou ? Prolégomènes à un projet de recherche sur la pratique québécoise », Agnès Whitfield et Jacques Cotnam (dir.), *La Nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Glendon / Montréal, Éditions du GREF / XYZ éditeur, coll. « Dont actes », n° 10 / coll. « Documents » : 49-61.
- Louvel, Liliane (1993), « « Long Story Short » : entre brièveté et bavardage, une stratégie de la subversion », *De la brièveté en littérature*, (Travaux de l'équipe d'accueil FORELL - Formes et Représentations en Littérature et Linguistique), Poitiers, Université de Poitiers / U.F.R. Langues et littératures, (*Les Cahiers FORELL*, n° 1, septembre) : 149-158.
- Lotman, Iouri (1973), *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF ».
- *Esthétique et sémiotique du cinéma* (1977), Paris, Éditions Sociales, coll. « Ouvertures ».
- Matoré, Georges (1976), *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, [1962], Paris, A. G. Nizet.
- Mauduy, Jacques & Gérard Henriet (1995), *Géographies du western. Une nation en marche*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », série « Cinéma et image ».
- McHale, Brian (1987), *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « tel ».
- Mitry, Jean (1990), *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions Universitaires.
- Moles, Abraham A. & Elisabeth Rohmer (1978), *Psychologie de l'espace*, Paris & Tournai, Casterman, coll. « Synthèses contemporaines ».
- Paratte, Henri-Dominique (1993), « L'architecture de la nouvelle. Émergence d'un lieu

vers ailleurs », Agnès Whitfield & Jacques Cotnam (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Toronto / Montréal, GREF / XYZ, coll. « Dont actes », n° 10 / coll. « Documents » : 15-33.

Pavis, Patrice (1996), *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université ».

Petit, Marc (1999), *Éloge de la fiction*, Paris, Fayard.

Piéron, Henri (1960), *La sensation, guide de vie*, Paris, Presses universitaires de France.

Reed, Stefen K. (1999) *Cognition. Théories et applications*, Paris/Bruxelles, DeBoeck Université, coll. « Questions de personne ».

Sharpe, Ella (1972), « Mécanismes du rêve et procédés poétiques », J.-B. Pontalis (dir.), *L'espace du rêve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais » : 163-184.

Soja, Edward W. (2007), *Third Space. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, [1996], Cambridge, Massachusetts, Blackwell.

Tibi, Pierre (1995a), « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », Paul Carmignani (dir.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, (*Cahiers de l'Université de Perpignan*, n° 18, 1^{er} semestre) : 9-78.

— (1995b), « Pour une poétique de l'épiphanie », Paul Carmignani (dir.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, (*Cahiers de l'Université de Perpignan*, n° 18, 1^{er} semestre) : 183-235.

Ubersfeld, Anne (1982), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, coll. « essentiel ».

Verley, Claudine (1995), « Une grenouille blanche : la nouvelle brève », Paul Carmignani (dir.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, (*Cahiers de l'Université de Perpignan*, n° 18, 1^{er} semestre) : 123-141.

Vigeant, Louise (1989), *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, coll. « Synthèse ».

Weisgerber, Jean (1978), *L'espace romanesque*, Lausanne, L'ge d'Homme, coll. « Bibliothèque de littérature comparée ».

Westphal, Bertrand (2007), *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minit.

[1] Pour une discussion détaillée de ces enjeux, voir Augustin Berque (2000).

[2] La démarche phénoménologique (Husserl) part de la description des phénomènes, ces manifestations mentales de ce qui est présent à la conscience, conscience toujours intentionnelle de quelque chose : objets, lieux et paysages, souvenirs, images, entités logiques, etc. Ensuite, la pensée peut extraire de chaque phénomène [...] une essence ou idée pure [...] (Lévy & Lussault : 712). Une géographie phénoménologique prend en compte les relations existentielles de l'humain et de la Terre. Éric Dardel (*L'homme et la Terre*, 1952) parle de géographicit  (relation ontologique et phénoménologique existant entre l'homme et l'espace) [*ibid.* : 398].

[3] Voir Edward W. Soja, *Thirdspace* (2007).

[4] Ou plus subtilement mimétiques : la poésie, par exemple.

[5] Aristote, dans sa *Poétique* (Adams, 1971), mais aussi G. E. Lessing dans *Laocoon* (1990), et tant d'autres après. Dans *La géocritique. Réel, fiction, espace* (2007), Westphal consacre le chapitre III à cette question. Voir aussi *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine* (Lahaie, 2009 : 41-54).

[6] Nous ferons abstraction de la notion de « lieu théâtral » (Vigeant : 35), qui englobe un ensemble comprenant la scène/salle, les coulisses et le hall, au profit de la dichotomie « espace scénique/espace dramatique », plus pertinente ici. Certes, un tel espace se prêterait à une étude géocritique, dans la mesure où il en dit long sur les rapports sociaux observables à une époque et dans une collectivité données.

[7] Pour le texte dramatique, on pourra s'inspirer des travaux d'Anne Ubersfeld (1982) ; pour la représentation théâtrale, on se référera à ceux de Louise Vigeant (1989) et de Patrice Pavis (1996).

[8] Selon Augustin Berque (2000), la trajectivité est au lieu ce que l'historicité est à l'histoire.

[9] Voir *La structure du texte artistique* (1973).

- [10] Certes, le cinéma est un art, mais on peut aussi lui conférer le statut de genre, ce que nous nous permettrons de faire ici. Nous laisserons toutefois de côté les arts visuels tels que la peinture et la photographie, dont l'inclusion exigerait une démonstration nettement plus élaborée, ainsi qu'une longue discussion sur la notion même de genre.
- [11] Dans le cas du cinéma hollywoodien classique, il faudrait toutefois prendre en compte l'apport massif d'artistes en provenance des vieux pays au cours du XX^{ème} siècle, ainsi que le rôle qu'ils auraient pu jouer (ou jouent encore) dans la représentation des lieux au sein du cinéma américain.
- [12] Le cinéma d'horreur offre parfois ce genre d'occurrences, le potentiel dramatique de ce corpus de films pouvant résider tant dans ce que l'on cache que dans ce que l'on montre.
- [13] De plus en plus de spectacles théâtraux intègrent des éléments filmiques (par l'adjonction d'un écran en fond de scène, notamment). Peut-on parler ici d'hybridité générique ?
- [14] Voir *L'espace au cinéma* (1993).
- [15] Ici, Westphal s'inspire d'une typologie proposée par Brian McHale (*Postmodernist Fiction*, 1987) et dont voici les grandes lignes : « la *juxtaposition* consiste à relier des espaces connus mais incongrus. [...] Par l'*interpolation*, on introduit un espace sans référent au sein de l'espace familier. [...] La *surimpression* provoque le télescopage de deux espaces familiers, qui génèrent un troisième espace privé de véritable référent. [...] Reste un quatrième procédé, l'*attribution erronée*, par laquelle on accorde une qualité impossible à un endroit connu.
- [16] Pour mieux cerner la logique spatiale à l'œuvre dans le genre romanesque, on pourra consulter Lambert (1998), lequel suggère d'adopter une grille analytique inspirée des travaux de Jean Alsina (1988) et de Gérard Genette (1972).
- [17] Voir Pierre Tibi (1995b) ; l'expression serait de James Joyce.
- [18] Pour le souligné, Louvel cite Tibi (1995a : 42).
- [19] Il s'agit d'une adaptation du tableau d'Henri Piéron dans *La sensation, guide de vie* (1960).