

## **Une lecture durandienne du symbolisme du temps dans l'imaginaire vernien**

**RAOUFZADEH, Tayebeh**

Maître assistante

Université de Shiraz

(auteure responsable)

**E-mail: t.raoufzadeh@shirazu.ac.ir**

**ABANGAH AZGOMI, Zahra**

Master de langue et littérature françaises à l'Université Shahid Béhéshti

**E-mail: Abangah.zahra@gmail.com**

(Date de réception: 05/04/2021 – date d'approbation: 19/09/2022)

### **Résumé**

L'homme a toujours été confronté au concept du temps au sens d'une vérité destructrice; le concept de la mort, comme résultat de cette vérité et comme menace pour la permanence de la vie humaine, et celui du temps, sont toujours vus comme les deux côtés d'une même pièce, de sorte que dans la conscience humaine, le passage du temps rappelle la mort et vice versa. Les péripéties innovantes et dangereuses accompagnées d'images angoissantes composent les piliers de la structure principale du récit des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne. Il y a utilisé l'imagination afin d'affronter ses angoisses cachées et de lutter contre ses peurs profondes et de les maîtriser. Cet article a pour but d'étudier la notion du temps chez Jules Verne, et de découvrir, par le biais de la méthodologie de Gilbert Durand l'effet que ce concept a eu sur son imagination. La découverte de la fonction du temps dans la structure imaginaire de l'écrivain nous mènera à découvrir sa pensée progressiste dominée par l'obsession de l'idéal.

**Mots-clés:** Temps, Régime Diurne, Symboles, Jules Verne, Gilbert Durand.

La révolte contre la mort et le désir de la maîtrise du temps sont les ressorts de l'imaginaire humain. C'est dire que l'être humain, et en particulier l'écrivain, emploie son imagination pour refouler cette peur afin de la surmonter et de la maîtriser:

Selon les mythologues, le temps apparaît, pour l'homme traditionnel, comme une réalité négative, pour autant qu'il soit lié au devenir, à la douleur de l'existence, et à la mort. Par sa constante référence à l'événement initial, le mythe joue, chez l'homo religiosus, un rôle capital pour vaincre le temps mortel, et pour accéder à l'immortalité. (Abbassi, 2004:96)

Le passage du temps a toujours obsédé les écrivains et chacun le reflète à sa guise dans ses œuvres: Proust dans *A la recherche du temps perdu* procède à la restitution du temps passé pour fuir le néant; Sartre, disciple de Heidegger, dans *L'être et le néant*, confirme la néantisation de l'homme et trouve la liberté comme remède à l'angoisse de l'homme face à ce monde du néant. Jules Verne, l'auteur auquel nous nous intéressons dans cet article, ne fait pas exception: dans les péripéties de ses romans, il se sert des sciences pour enrichir son imaginaire. Il raconte non seulement des événements historiques, mais il tente également de passer au-delà du réel et de donner à ses personnages et à leurs actions des caractéristiques mythiques. Voyager dans des lieux inconnus et rechercher l'utopie montrent son désir de s'évader de ce qui l'inquiète.

S'agissant des deux axes que nous nous proposons d'explorer, les œuvres de Jules Verne et la méthodologie durandienne, et recherchant l'historique des études faites sur ce sujet, nous pouvons relever un certain nombre de travaux: nous constatons que concernant le premier axe, l'œuvre inépuisable de ce grand écrivain a toujours tenté les chercheurs. De très nombreux articles, mémoires et ouvrages ont exploré ce champ et sont parvenus à découvrir des aspects latents des textes verniens. Par exemple, Simone Viernesuivant la méthodologie durandienne a écrit: *Mythe et modernité* (1989) ou *L'Archétype initiatique et l'imaginaire* (1974). Elle y aborde des concepts tels que l'espace ou les progrès scientifiques et techniques

intervenant dans l'imaginaire de cet écrivain. Concernant le deuxième axe, la méthodologie durandienne, de nombreux chercheurs en Iran se sont basés sur différents aspects de cette méthodologie. En l'occurrence, des études ont été effectuées sur diverses œuvres, se basant plutôt sur l'aspect mythocritique de la méthodologie durandienne comme: «Lecture mythocritique d'*Onitsha* de Jean-Marie Gustave Le Clézio» (Nejad Mohammad; Mathieu-Job, 1395/2016, publié dans *Recherches en Langue et Littérature Françaises*), ou un article en langue persane intitulé «Etude mythocritique sur une des œuvres d'Eric-Emmanuel Schmitt selon la méthodologie de Gilbert Durand» (Basanj; Hakami, 1398/2019, publié dans *Recherches en langue et traduction françaises*). Sur l'aspect du symbolisme du temps, un seul article intitulé «Les figures du temps dans l'univers imaginaire de Léopold Sédar Senghor» (Raoufzadeh, 1388/2009, publié dans la revue *Plume*), s'est réclamé de la méthodologie durandienne pour analyser les images créées par le passage du temps dans l'imaginaire de ce poète. Il faut remarquer que l'étude du passage du temps, et de la réaction des écrivains et poètes face à ce concept, s'avère significative de l'état d'âme qui est à l'origine de la création d'une œuvre.

Ce que nous essayons d'examiner dans ce travail, c'est de voir comment Jules Verne conçoit, affronte et surmonte la notion du temps dans son imaginaire. La lecture de *Voyage au centre de la Terre* (1864), *Vingt mille lieues sous les mers* (1869-1870), *L'Île mystérieuse* (1874-1875) a soulevé certaines questions: le temps est-il sujet de terreur dans l'imagerie de Jules Verne? sous quelles formes d'images manifeste cette terreur? dans la lutte contre le passage du temps l'écrivain arrive-t-il à la vaincre ou y cède-t-il? Afin d'approfondir le sujet et répondre à ces questions notre étude sera basée sur la méthodologie durandienne.

### **1- La conception du temps dans les ouvrages verniens**

Gilbert Durand, dans *Les structures anthropologiques* de l'imaginaire, explique que l'imaginaire de l'homme au sens large du mot et de l'écrivain

au sens strict, est le lieu par excellence où sa conception du temps se manifeste. Dans cet imaginaire le symbolisme animal, qui renverrait à des valorisations tant positives avec des animaux domestiques, comme l'agneau, le chat, etc., que négatives avec des oiseaux nocturnes, des reptiles, des monstres marins, etc., véhicule un message porteur de cette conception. En effet, selon Durand, la catégorie négative du symbolisme thériomorphe, appartenant au régime diurne de l'imaginaire exprime la peur de l'homme devant l'écoulement du temps: «L'apparition de l'animalité dans la conscience est donc symptôme d'une dépression de la personne jusqu'aux marches de l'anxiété.» (Durand, 1992: 90) Or, cette image thériomorphe, en soi, ne peut pas être le reflet de cette anxiété de l'homme. En effet, Durand la relie à l'idée de mouvement. Selon lui, la fuite du temps est relative à une animalité qui bouge, qui change et qui dévore. A ce propos, Gilbert Durand remarque que l'archétype du chaos serait une représentation de la répugnance primitive devant l'agitation et le grouillement: «Comme le remarque Bachelard il n'y a pas dans la littérature un seul chaos immobile...»(*Ibid.*) Ainsi, le fourmillement devient le mode d'existence ou l'archétype du chaos. Et les images thériomorphes accompagnées de grouillement et de changement seraient des images qui provoquent l'inquiétude au sein du chaos, et révèlent l'horreur devant cette agitation: «L'enfer est toujours imaginé par l'iconographie comme un lieu chaotique et agité...»(*Ibid.*) La fuite du temps dans l'imaginaire durandien est donc symbolisée, tout d'abord, par la notion du changement qui se reconnaît généralement sous la forme du grouillement anarchique, se transforme en agressivité, en sadisme dentaire. Outre le changement et le fourmillement, la peur de la bête ou «l'horreur d'être mangé» trouve son paroxysme dans l'horreur de la dévoration. Symbole de l'agressivité ou de la cruauté, l'animal dévorant se reconnaît généralement par la gueule: «par transfert, c'est donc la gueule qui arrive à symboliser toute l'animalité, qui devient l'archétype dévorant des symboles que nous allons examiner. Remarquons bien un des caractères essentiels de ce symbolisme: il s'agit exclusivement

de la gueule armée de dents acérées, prête à broyer et à mordre. C'est donc une gueule terrible, sadique et dévastatrice qui constitue la seconde épiphanie de l'animalité.»(Ibid.)

La question essentielle qui se pose alors est de savoir comment ce symbolisme thériomorphe pourrait traduire la peur et l'anxiété de l'homme face à l'écoulement du temps. En effet, explorant l'univers des peurs humaines, Durand marie le schème de l'animation à l'angoisse et nous conduit à découvrir notre peur de la mort et de l'œuvre destructrice du temps. Il remarque d'ailleurs que cette angoisse et douleur par rapport au changement est liée à l'angoisse originelle: les premières expériences douloureuses de l'enfance sont des expériences du changement: que ce soit la naissance, les brusques manipulations de la sage-femme puis de la mère, et plus tard le sevrage.

Ce bref parcours sur l'imaginaire durandien nous mène à découvrir l'angoisse de l'homme devant l'instabilité de la vie et nous suggère l'idée panique de l'animal qui incarne le temps et sa menace mortelle pour l'être humaine. En effet, dans un XIX<sup>e</sup> siècle profondément imprégné de la peur de la fuite du temps issue de la nostalgie de l'Ancien Régime, cette angoisse figure largement dans les œuvres littéraires et Jules Verne n'y fait pas exception; dans son imaginaire, la bestialité se révèle comme un archétype de la violence, et d'après notre recherche il se classe en deux catégories: les animaux imaginaires et les animaux réels.

Concernant la première catégorie, nous constatons souvent, dans les œuvres de Jules Verne, la présence des géants et des animaux.

A titre d'exemple, ces géants figurent dans *Voyage au centre de la Terre*, dans un océan souterrain et dans un milieu de terreur et de panique:

En effet, deux colonnes liquides s'élèvent à une hauteur considérable au-dessus de la mer. 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 [...] Impossible de fuir. Ces reptiles s'approchent; ils tourment autour du radeau avec une rapidité que des convois lancés à grande vitesse ne sauraient égaler; ils tracent autour de lui des cercles concentriques. [...] Nous sommes muets d'effroi. [...] Mais il me semble que maintenant les autres animaux viennent prendre part à la lutte, le marsouin, la baleine, le lézard, la tortue. (Verne, 1864: 346)

Dans cette scène, l'image négative de l'effrayant, de l'incontrôlable et de la grandeur de ces géants se montrent bien par les adjectives comme: «surpris», «stupéfaits», «épouvantés», «dimensions surnaturelles», «Impossible de fuir» ... La peur que les personnages de l'histoire ressentent devant ces monstres est significative: ils craignent de ne pouvoir en réchapper... Dans le passage ci-dessous de *Vingt mille lieues sous les mers*, l'adjectif «vorace» indique la férocité et le côté horrible de l'animal, suscitant la peur chez le personnage principal:

Le vorace animal, d'un vigoureux coup de nageoire, s'élança vers l'Indien, qui se jeta de côté et évita la morsure du requin, mais non le battement de sa queue, car cette queue, le frappant à la poitrine, l'étendit sur le sol. (Verne, 1869: 490)

Ou encore dans *L'île Mystérieuse*:

Depuis quelques jours, on avait pu observer en mer, à deux ou trois milles au large, un énorme animal qui nageait dans les eaux de l'île Lincoln. C'était une baleine de la plus grande taille, qui, vraisemblablement, devait appartenir à l'espèce australe, dite «baleine du Cap». (Verne, 1874: 642)

Ici, nous voyons clairement le bestiaire créé par Jules Verne; les images animales signifient soit l'agitation et le changement, soit l'agressivité et la cruauté, qualifiées par des adjectifs comme: «énorme», «la plus grande taille» et le verbe «nageait».

Concernant la deuxième catégorie, Jules Verne peint aussi des animaux réels mais qui sont présentés sous des tailles anormales et surnaturelles, comme dans *Vingt mille lieues sous les mers*:

À quelques pas, une monstrueuse araignée de mer, haute d'un mètre, me regardait de ses yeux louches, prête à s'élançer sur moi. Quoique mon habit de scaphandre fût assez épais pour me défendre contre les morsures de cet animal, je ne pus retenir un mouvement d'horreur. Conseil et le matelot du Nautilus s'éveillèrent en ce moment. Le capitaine Nemo montra à son compagnon le hideux crustacé, qu'un coup de crosse abattit aussitôt, et je vis les horribles pattes du monstre se tordre dans des convulsions terribles. (Verne, 1869: 272)

Le champ lexical de l'horreur nous montre bien l'image négative de l'effrayant et de l'incontrôlable: il suggère la peur de l'auteur devant ce géant qui selon Durand, interprète sa peur devant le passage du temps et les destructions totales qu'il opère.

## **2- Le temps, figure de la mort**

Or, le symbole thériomorphe n'est pas le seul qui traduise l'angoisse de l'homme face à la fuite de temps. Un autre symbolisme s'impose: le symbolisme nyctomorphe qui est représenté par l'image de ténèbres et de sang. Dans les œuvres de *Jules Verne*, descendre dans des lieux inconnus et sombres est un passage fondamental auquel les personnages de l'histoire font face et où ils affichent leurs peurs inconscientes: par exemple, le centre de la terre dans *Voyage au centre de la Terre*, les profondeurs marines dans *Vingt mille lieues sous les mers*. Dans ces œuvres, les personnages sont en lutte avec des animaux réels ou imaginaires, dans l'obscurité et les ténèbres de situations horribles et terrifiantes. La couleur noire, la nuit, sont autant de manifestation des ténèbres.

Les ténèbres sont un concept qui, en contraste avec la lumière, évoque le néant et la mort. Dans les ténèbres où la peur et l'insécurité semblent envahir

l'être humain, celui-ci se réfugie dans son imagination et ainsi notre auteur, dans son imaginaire, peut se confronter à sa peur des situations horribles et terrifiantes. La mort, liée depuis toujours au passage du temps et de la vie est l'une de ces situations: c'est un voyage mystérieux vers un lieu inconnu, obscur et sombre (la tombe).

Selon Gilbert Durand la peur de la fuite du temps se présente sous l'image de ténèbres. Les ténèbres, l'un des symboles nyctomorphes représentant aussi l'angoisse, révèlent leur isomorphisme avec les symboles thériomorphes. D'après lui: «Les nyctomorphes, des images de la nuit qui transposent en termes d'obscurité, la crainte engendrée par le temps. Ce groupe est à dominante lunaire et féminine; il développe l'image des menstrues...il regroupe les images du sang, de l'impureté, de l'eau noire, mais aussi celle de l'aveuglement.» (Durand,1992: 62).

Dans *Vingt mille lieues sous les mers*, Jules Verne met en scène des situations ténébreuses dans le sous-marin Nautilus. Les sentiments de confusion, de peur, de désespoir des personnages y sont évidents dans ce passage du roman:

Les ténèbres étaient profondes. J'entrevis une masse noire qui disparaissait vers l'est, et dont les feux de position s'éteignirent dans l'éloignement. C'était la frégate. Je me sentis perdu. «À moi! à moi!» criai-je, en nageant vers l'Abraham Lincoln d'un bras désespéré.  
(Verne, :94)

Dans *L'île mystérieuse*, quand par une mauvaise nuit dans une effroyable tempête les héros partent dans la nuit et luttent contre la pluie et le vent, à huit milles du premier campement, Jules Verne crée une situation ténébreuse:

Ils eurent une peine extrême à sortir. Le vent les repoussait. Mais enfin, ils y parvinrent, et ne purent se tenir debout qu'en s'accotant contre les roches. Ils regardèrent, ils ne pouvaient parler. L'obscurité



était absolue. La mer, le ciel, la terre, se confondaient dans une égale intensité des ténèbres. Il semblait qu'il n'y eût pas un atome de lumière diffuse dans l'atmosphère. Pendant quelques minutes, le reporter et ses deux compagnons demeurèrent ainsi, comme écrasés par la rafale, trempés par la pluie, aveuglés par le sable. (Verne,1874: 123)

Dans *Voyage au centre de la Terre*, on voit le protagoniste dans une situation d'obscurité absolue qui le terrifie:

En ce moment, la lumière de la lanterne baissa peu à peu et s'éteignit entièrement. La mèche avait brûlé jusqu'au bout. L'obscurité redevint absolue. Il ne fallait plus songer à dissiper ces impénétrables ténèbres. Il restait encore une torche, mais elle n'aurait pu se maintenir allumée. Alors, comme un enfant, je fermai les yeux pour ne pas voir toute cette obscurité. (Verne,1864: 432)

Selon Durand, l'angoisse suscitée par les ténèbres rappelle non seulement la peur de la fuite de temps mais aussi de la mort qui survient inévitablement à la fin de la vie. Pour l'homme, la mort est aussi vague, inconnue et mystérieuse que le monde obscur et inconnu des ténèbres. Les symboles nyctomorphe sont, nous l'avons vu plus haut, à dominante lunaire et féminine. Il est bien clair que le sang impur n'a pas de relation avec la vie, mais au contraire, il s'allie avec l'anéantissement et la mort.

Dans le passage ci-dessous de *L'île mystérieuse*, nous décelons l'isomorphisme de l'image de la bestialité (qui appartient au symbole thériomorphe) se manifestant dans la lutte avec l'animal sous les eaux, et l'image du sang (appartenant au symbole nyctomorphe):

Cyrus Smith et ses compagnons regardaient sans comprendre. Circonstance non moins inexplicable encore! On eût dit que la lutte continuait encore sous les eaux. [...] Mais cela ne dura pas longtemps. Les eaux se rougirent de sang, et le corps du dugong, émergeant d'une nappe écarlate qui se propagea [...] (Verne,1874:318)

Le sang, dont la perte signifie la fin de la vie, est un symbole de peur de la mort résultant des blessures et des saignements. Le sang appartient non seulement au symbolisme nyctomorphe, mais aussi au symbolisme catamorphe.

Les symboles catamorphes présentent non seulement des images de la chute, mais aussi du vertige, un sentiment de lourdeur ou d'écrasement. Ces symboles renvoient au sens du péché et surtout, à l'ingestion de la chair des animaux. Ces symboles expriment la chute de l'homme du Paradis, le transformant en mortel. Ces symboles sont la troisième partie du régime diurne à valeur négative.

La troisième épiphanie imaginaire de l'angoisse humaine devant le temps est fournie par les images dynamiques de la chute:

(...) la chute apparaît même comme la quintessence vécue de toute la dynamique des ténèbres, et Bachelard a raison de voir dans ce schème catamorphe une métaphore réellement axiomatique. Nous constaterons d'ailleurs que cette métaphore est solidaire des symboles des ténèbres et de l'agitation. (Durand, 1992:122)

A l'opposé de la montée vers la lumière, la chute nous projette vers l'abîme qui sera notre perte. Elle figure l'angoisse de l'homme devant la temporalité néfaste et mortelle: «Qu'elle soit mortelle ou bénigne, physique ou métaphysique, la chute est toujours valorisée négativement. Au niveau de l'imaginaire, la chute résume les aspects redoutables du temps. Elle nous fait connaître le temps foudroyant» (Bachelard, 1942: 353)

Durand prolonge les idées de son prédécesseur et maître Gaston Bachelard sur l'imaginaire. Si Bachelard conçoit l'image de la chute comme étant l'expression de la peur de l'homme face au passage du temps, Durand essaie de catégoriser cette image négative en symbole catamorphe dont le schème correspond aux images de la chute, de la pesanteur et du vertige. Aussi pouvons-nous dire que si Bachelard identifie la matière de l'image, Durand lui attribue le matériau nécessaire.

Dans *Voyage au centre de la Terre*, les héros pénètrent dans un monde aussi fascinant que dangereux. Dans *Vingt mille lieues sous les mers* on voit l'image de la chute, quand le narrateur, Pierre Aronnax, précipité à la mer, dit: «' Bien que j'eusse été surpris par cette chute inattendue, je n'en conservai pas moins une impression très nette de mes sensations.' » (Verne, 1869: 92-93)

Ou encore dans *L'île Mystérieuse*, le ballon fait une chute vers une terre inconnue:

Le reporter fit alors le récit de ce qui s'était passé. Il raconta ces événements que devait ignorer Cyrus Smith, la dernière chute du ballon, l'atterrissage sur cette terre inconnue, qui semblait déserte, quelle qu'elle fût, soit une île, soit un continent. (Verne, 1874: 145)

La deuxième image correspondant au symbolisme catamorphe est celle du vertige. En effet, ce sentiment angoissant se révèle face à la découverte de la profondeur du temps. Selon Bachelard:

Le vertige est une image inhibitrice de toute ascension, un blocage psychique et moral qui se traduit par des phénomènes psychologiques violents. Le vertige est un rappel brutal de notre humaine et présente condition humaine. (Bachelard, 1948: 344)

Si Bachelard relie le sentiment du vertige à l'image de l'ascension et considère la psyché comme la source de la formation de ce sentiment, Gilbert Durand, son disciple, confirme sa thèse en attribuant ce sentiment au rêve éveillé: «le rêve éveillé met lui aussi en évidence l'archaïsme et la constance du schème de la chute, chute valorisée négativement comme cauchemar qui aboutit souvent à la vision de scènes infernales.» (Bachelard, 1992: 123).

Dans *Voyage au centre de la Terre*, Jules Verne présente l'image du vertige dans l'instant de la chute de son personnage:

Je me penchai au-dessus d'un roc qui surplombait, et je regardai. Mes cheveux se hérissèrent. Le sentiment du vide s'empara de mon être. Je sentis le centre de gravité se déplacer en moi et le vertige monter à ma tête comme une ivresse. Rien de plus capiteux que cette attraction de l'abîme. J'allais tomber. (Verne, 1864:427)

Ainsi que

Mon bâton me prêtait un utile secours. Un faux pas eût été dangereux sur ces étroites passes évidées aux flancs des gouffres; mais j'y marchais d'un pied ferme et sans ressentir l'ivresse du vertige. (Verne, 1869: 624)

### **3- La victoire sur le temps**

L'homme, lassé d'une guerre constante avec le destin, soit se rend et se tourne vers le vide, soit se rebelle contre cette peur et veut s'autodéterminer. Dans ce cas, il n'a d'autre choix que de contrôler le temps pour surmonter sa peur. Bien qu'il ne puisse pas arrêter le passage du temps, il peut profiter au maximum de celui-ci en contrôlant son anxiété. Jules Verne ne reste pas dans ces peurs et après les avoir affrontées, il tente de les maîtriser et de les surmonter. Dans les romans étudiés dans cet article, on voit clairement le désir de survie, l'espoir devant l'avenir et la volonté de surmonter les difficultés, les ambiguïtés et les peurs.

Grace à la méthodologie durandienne, on peut retrouver ces désirs dans l'imagination de Jules Verne qui donne vie à l'histoire. Le symbolisme diaïrétique, dernier symbole du régime diurne valorisé positivement, représente la puissance et la pureté et son image est celle des armes et des insignes de victoire, d'accession à la transcendance: flèche, glaive, sceptre, etc. Les héros de *Vingt mille lieues sous les mer*, après être allés dans les profondeurs sombres de l'océan combattre les animaux marins et surmonter les obstacles, atteignent un nouveau territoire au pôle, où le capitaine Nemo

plante triomphalement le drapeau de la victoire; un «pavillon noir, portant un N d'or écartelé sur son étamine» (Jules Verne, 1869: 756), comme un insigne de son triomphe et de sa puissance:

Eh bien! moi, capitaine Nemo, ce 21 mars 1868, j'ai atteint le pôle Sud sur les quatre-vingt-dixièmes degrés, et je prends possession de cette partie du globe égale à la sixième des continents reconnus.  
– Au nom de qui, capitaine?  
– Au mien, monsieur! (Verne, 1869:756)

Dans le deuxième type d'images du *régime diurne*, on trouve celle de *l'élévation* qui présente la victoire sur le temps: l'élévation de l'aile, de l'aigle, du géant. Les images de l'élévation appartiennent aux *symboles ascensionnels* par lesquels l'homme atteint à une souveraineté ouranienne pour reconquérir sa puissance originelle (le ciel); ces images présentent un mouvement vertical et ascendant qui montre le désir d'ascension et de victoire. On voit dans *Voyage au centre de la Terre*, les héros qui, après avoir voyagé au centre de la Terre et affronté des situations dangereuses et inconnues, tentent enfin de sortir du cratère du volcan et de revenir sur terre. Pour ce faire, ils suivent un chemin vertical et difficile, des profondeurs de la terre jusqu'au sommet, que l'auteur décrit sur plusieurs pages. Ils sont finalement soulevés grâce à l'éruption et reviennent sur terre:

D'ailleurs, si la route ascendante devenait plus pénible, je m'en consolais en songeant qu'elle me rapprochait de la surface de la terre. C'était un espoir. Chaque pas le confirmait, et je me réjouissais à cette idée de revoir ma petite Graüben. [...] Que Dieu nous donne la force de remonter jusqu'au sommet du cratère! (Verne, 1864: 210-229)

Dans le passage ci-dessus, les termes «remonter», «ascendante», nous présentent cette image. Le désir de surmonter et revenir de la surface de la terre montre que l'écrivain veut sortir des situations ténébreuses et pénibles pour revenir à la vie. Comme expliqué précédemment, il veut inverser les

conditions défavorables, sortir de ses peurs et les maîtriser. Il ne désire pas y céder mais bien les surmonter. L'espace représente un élément considérable dans le processus de cette transformation. En effet l'écrivain procède en recourant aux structures et symboles du régime nocturne. Ceux-ci se répartissent en deux groupes d'image: celles de l'inversion et celles de l'intimité, l'un comme l'autre reprenant les dynamiques de l'antithèse: «dans le langage mystique tout s'euphémise: la chute devient descente, la manducation avalage, les ténèbres s'adoucissent en nuit, la matière en mère et les tombes en demeures bienheureuses et en berceaux.» (Durand, 2016: 313)

Au contraire du régime diurne, le régime nocturne tend plutôt au repos et à la tranquillité. Globalement, il inverse et euphémise les valeurs affectives que le régime diurne attache aux images. «L'antidote du temps ne sera plus recherché au niveau surhumain de la transcendance [...], mais dans la rassurante et chaude intimité de la substance ou dans les constantes rythmiques qui scandent phénomènes et accidents» (Chelebourg, 2000: 220). Aux ténèbres effrayantes contre lesquelles on lutte dans le régime diurne, succède la nuit et son cortège de simples inquiétudes érotiques et charnelles; les profondeurs ne sont plus perçues comme un risque de chute, mais comme une invitation à pénétrer dans l'intimité des êtres ou des choses. Les complexes d'Empédocle et de Novalis illustrent bien le clivage de ces régimes. Le premier se rattache au régime diurne: le philosophe entend marquer, par une mort choisie, sa victoire sur le temps, et rejoindre dans le feu la sphère transcendante de l'esprit pur. Le complexe de Novalis, en revanche, est clairement nocturne: le rêveur cherche dans la chaleur intime de la terre un refuge contre le temps et la mort. On comprend mieux, dès lors, que Jules Verne puisse *novaliser* le complexe de Terre-Chaude: il exalte de la sorte la contradiction de celui-ci avec le complexe d'Empédocle, il pousse à leur comble les aspirations douillettes propres à l'image du nid. Jules Verne, dans *Voyage au centre de la Terre*, les manifeste ainsi: les héros s'enfoncent dans les entrailles d'un volcan éteint, le Sneffels, sur les traces

d'Arne Saknussemm. Ils pénètrent alors dans un monde aussi fascinant que dangereux. Mais contre toute attente, au lieu de s'élever, la température des profondeurs terrestres se maintient à un degré parfaitement tolérable. Pour en sortir, les explorateurs doivent s'ouvrir un passage à l'explosif. Entraînés sur un radeau dans la cheminée d'un volcan, ils sont ramenés par une éruption à la surface de la Terre. Ils se retrouvent ainsi, aux abords de l'île Stromboli, en Méditerranée, à «plus de douze cents lieues de leur point de départ».

Outre la montagne, les images de *l'emboîtement*, analogiques du séjour de *Jonas* dans le ventre de la baleine, renversent l'angoisse devant le temps dévorateur. L'emboîtement se manifeste, d'une manière générale, soit par une gullivérisation de l'avalé, donc par des rêveries lilliputiennes, soit par la représentation d'espaces gigognes. Dans *Vingt mille lieues sous les mers* on voit Aronnax et Ned Land précipités à la mer par le choc. Conseil se jette alors à l'eau pour suivre son maître et tous trois trouvent refuge sur le dos d'un narval dont ils s'aperçoivent qu'il s'agit d'un navire sous-marin, l'extraordinaire Nautilus. Emprisonnés par le mystérieux équipage du Nautilus et son capitaine Nemo, ils sont contraints de participer avec lui à un tour du monde sous-marin. Le capitaine Nemo a créé un abri intime et sacré dans le Nautilus, véritable microcosme dont la bibliothèque et le musée renferment les plus belles créations de l'homme et de la nature. Toutefois, le Nautilus ne sert pas seulement les desseins pacifiques d'un homme de science, c'est aussi une arme que Nemo utilise pour une terrible œuvre de vengeance.

Certes, la question du temps est le plus souvent reliée à celle de l'espace. Et la combinaison de ces deux analyses peut mieux renseigner le lecteur sur le système imaginaire de l'écrivain. Le choix des lieux dans les œuvres de Jules Verne dévoile un aspect important de son imaginaire aspirant vers un ailleurs, un refuge, ce qui exige une analyse fondée sur la géocritique. Et donc, grâce à cette recherche nous avons pu repérer la fonction du temps et son rôle dans l'imaginaire de Jules Verne: l'apport de cet article est de découvrir chez notre écrivain la disposition et la forme des symboles définis

par Durand, qui distinguent celui-ci des autres écrivains et lui attribuent un système imaginaire unique.

### **Conclusion**

L'étude des trois romans de Jules Verne nous mène à conclure que l'archétype de l'animal structure profondément le récit vernien. La théorie de Durand offre un outil efficace qui permet de mieux appréhender les contours de cet imaginaire récurrent dans ses œuvres. Nous avons vu que des images angoissantes, qui se présentent sous forme de symboles thériomorphes et nyctomorphes, nous montrent une peur profonde chez Jules Verne. Nous pouvons dire que dans son imagination, l'image du temps paraît importante: les représentations du temps se divisent en trois catégories: la peur du temps (les images angoissantes), la peur de la mort (les images de ténèbres) et la maîtrise du temps (les images d'élévation). Grâce aux symboles thériomorphes du régime diurne, nous avons étudié les images animalisées qui montrent la peur de la fuite du temps dans quelques-unes de ses œuvres. Les symboles nyctomorphes, les deuxièmes symboles de ce régime, se manifestent à travers la situation des ténèbres qui relie le concept de la mort à la peur de la fuite du temps ou bien de la mort dans ses œuvres. Et enfin avec les symboles ascensionnels et les diaïrétiques, nous pouvons constater comment Jules Verne domine ses peurs et essaie d'avoir une prise sur le temps. Mais l'image du temps est aussi annexée à celle de l'espace: dans la plupart de ses romans, le voyage est l'un des thèmes principaux, mais c'est un voyage imaginaire vers un lieu où l'autre n'existe pas. En fait, c'est un voyage vers un monde idéal, vers une utopie parfois ambiguë, un lieu de conflits, comme les grottes aux proportions démesurées. Ce monde utopique que Jules Verne crée, est un défi fascinant qui pourrait nous mener vers d'autres perspectives de recherche: dans quelle mesure cet écrivain à multiple facettes, reconnu au début comme écrivain pour la jeunesse, marie son utopie imaginaire à son idéal pédagogique en se faisant la devise: «L'instruction qui amuse, l'amusement qui instruit!»



## Bibliographie

- Bachelard, G. (1982), *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 16e réimpression.
- (1990), *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti.
- Chelebourg, C. (2000), *L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan – HER.
- Chevalier, J., Ghurberant A. (2005), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, Bouquins.
- Durand, G. (2016), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod.
- Nejad Mohammad A.; Mathieu-Job M. (1395/2016), «Lecture mythocritique d'Onitsha de Jean-Marie Gustave Le Clézio», *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, n° 18, pp. 101-124. URL: [https://france.tabrizu.ac.ir/article\\_5937.html](https://france.tabrizu.ac.ir/article_5937.html)
- Raoufzadeh, T. (1388/2009), «Les figures du temps dans l'univers imaginaire de Léopold Sédar Senghor», *Plume*, n° 7, pp. 91-116. URL: <https://doi.org/10.22129/plume.2008.48798>
- Verne, J. (1875), *L'Île mystérieuse*, Hetzel.
- (1869), *Vingt mille lieues sous les mers*, Hetzel.
- (1864), *Voyage au centre de la Terre*, Hetzel.
- Xiberras, M. (2002), *Pratique de l'imaginaire, lecture de Gilbert Durand*, Montréal, Presses de l'Université Laval.
- Encyclopédie Universalis*, sv Lumière et ténèbres : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/lumiere-et-tenebres>

## کتابنامه

- بسنج د.، آ. حکمی (۱۳۹۸)، "نقد اسطوره ای اثری منتخب از اریک امانوئل اشمیت براساس روش ژیلبر دوران" مجله پژوهش های زبان و ترجمه فرانسه.
- عباسی، ع (۱۳۸۵)، "ترس از زمان نزد ویکتور هوگو"، پژوهشنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی.
- عباسی، ع (۱۳۹۰)، "ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران: کارکرد و روش شناسی تخیل"، انتشارات علمی و فرهنگی.

