

---

# Lorsque le texte spatialise : retour sur quelques théories et expériences littéraires à dimension spatialisante

Juliette Morel  
Université de Limoges  
Centre de recherche interdisciplinaire en histoire,  
histoire de l'art et musicologie (EA 4270)

**RÉSUMÉ.** Sans prétendre à l'exhaustivité, cet article entend revenir sur quelques théories littéraires qui utilisent la notion de spatialité pour réfléchir le texte et la narration littéraires (principalement issues de des œuvres théoriques de Michel Butor, Gérard Genette, Paul Ricoeur, Édouard Glissant). Il a pour objectif de prouver l'efficacité de cette démarche en l'appliquant à des expériences littéraires précises, notamment des expériences démontrant la potentialité de spatialisation liée à la fragmentation du texte (notamment issues des œuvres de Kateb Yacine, Rachid Boudjedra, Italo Calvino, Georges Perec, Julio Cortazar, Michel Butor). Les références que nous développerons dans cet article offrent une diversité fertile à l'usage des littéraires épris de spatialité et des géographes férus de textes.

**MOTS-CLEFS :** Spatialité, Textualité, Fragmentation textuelle, Théorie littéraire.

**ABSTRACT.** This article aims at synthesizing several literary theories (developed by French or French-speaking twentieth-century theoreticians like Michel Butor, Gérard Genette, Paul Ricoeur, or Edouard Glissant) whose methods and analyses heavily rely on spatiality. The goal of this article is to improve the efficacy of such approaches. In this perspective, I use them to shed light on some literary experiments like textual fragmentation in works by Kateb Yacine, Rachid Boudjedra, Italo Calvino, Georges Perec, Julio Cortazar and Michel Butor.

**KEYWORDS:** Spatiality, Textuality, Textual Fragmentation, Literary Theory.

*Je me promène en fait dans un livre  
comme je me promène dans une  
maison. (Michel Butor, 1992 : 69)*

Commençons par rappeler les principes posés par Gérard Genette dans son article « La Littérature et l'espace » à la fin des années 1960 :

62

On peut aussi, on doit aussi envisager la littérature dans ses rapports avec l'espace. Non pas seulement [...] parce que la littérature, entre autre « sujet », parle aussi de l'espace [...] non seulement encore parce [qu'] [...] une certaine sensibilité à l'espace, ou pour mieux dire une sorte de fascination du lieu, est un des aspects essentiels de ce que Valéry nommait *l'état poétique*. Ce sont là des traits qui peuvent occuper ou habiter la littérature, mais qui peut-être ne sont pas liés à son essence, c'est-à-dire à son langage. Ce qui fait de la peinture un art de l'espace, ce n'est pas qu'elle nous donne une représentation de l'étendue, mais que cette représentation elle-même s'accomplit dans l'étendue [...]. Et l'art de l'espace par excellence, l'architecture, ne parle pas de l'espace : il serait plus vrai de dire qu'elle fait parler l'espace [...] Y a-t-il de la même façon ou d'une façon analogue quelque chose comme une spatialité littéraire, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée ? Il me semble qu'on peut le prétendre sans trop forcer les choses. (Genette, 1969 : 43-44)

Le critique répond à la question dans la suite de l'article en donnant plusieurs éléments : premièrement il explique que « la spatialité de la littérature » est due au nombre impressionnant d'emprunts au champ lexical de l'espace, qui spatialise de fait, et aux principes mêmes de la linguistique saussurienne, accentués par la forme écrite de la littérature. Deuxièmement, cette spatialité est contenue dans la structure des œuvres exigeant souvent une lecture « télescopique », liant des épisodes parfois lointains dans le fil « temporel » de la lecture, à l'image de l'œuvre « cathédrale » de Marcel Proust. Genette décrit enfin « le style comme spatialité sémantique du discours littéraire », à l'instar de la figure dont le fonctionnement se fonde sur « l'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours » (Genette, 1969 : 47), et donc bouleversant sa temporalité... Voilà les bases solides, jetées il y a déjà longtemps, sur lesquelles peut s'échafauder notre réflexion sur l'espace du texte, espace non pas en tant que thématique ou objet littéraire (que nous désignerons dans la suite de l'article comme « espace-objet ») mais en tant que véritable dimension littéraire. Les éléments évoqués ici confirment la désuétude de la dichotomie art de l'espace/arts du temps s'agis-

sant de la littérature<sup>1</sup> et permettent de concevoir la littérature et le texte comme des espaces dans lesquels se déploient des systèmes de symboles, pouvant être spatialisés, c'est-à-dire organisés, lus ou expliqués à travers des figures ou des concepts spatiaux. Sans prétendre à l'exhaustivité, cet article entend revenir sur certaines théories littéraires qui utilisent la notion de spatialité – dans son sens concret et matériel, pourrait-on dire – pour penser le texte et la narration littéraires (Butor, Genette, Ricoeur, Glissant). Il a pour objectif de prouver l'efficacité de cette démarche en l'appliquant à des expériences littéraires précises, notamment des expériences démontrant la potentialité de spatialisation liée à la fragmentation du texte (Kateb Yacine, Boudjedra, Calvino, Perec, Cortazar, Butor).

## Spatialité du texte

Poursuivons en rappelant que, depuis les années 1960, plusieurs théoriciens de la littérature considèrent le texte et le livre comme des objets matériels constituant de ce fait un matériau physique. Dans sa définition du texte, Roland Barthes par exemple fait de l'espace – à travers la « surface » de la page, la matérialité de l'écriture et l'« agencement » des mots – une dimension signifiante importante :

La surface phénoménale de l'œuvre littéraire ; c'est le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique [...] Lié constitutivement à l'écriture (le texte, c'est ce qui est écrit), peut-être parce que le dessin même des lettres, bien qu'il reste linéaire, suggère plus que la parole, l'entrelacs d'un tissu (étymologiquement, « texte » veut dire « tissu »). (Barthes, consulté le 21 mai 2012 : 1)

Michel Butor rappelle également la matérialité du livre – « Un livre, c'est d'abord un objet, un livre, un volume sur notre bibliothèque, une table, que nous déplaçons pour le poser sur notre lit » (Butor, 1992 : 69) – qui a pour conséquence que le texte prend de l'espace et non seulement se déroule dans le temps, à la différence de la parole verbale :

L'unique mais considérable supériorité que possèdent non seulement le livre, mais l'écriture sur les moyens d'enregistrement directs, incomparablement plus fidèles, c'est le déploiement simultané à nos yeux de ce que nos oreilles ne pourraient saisir que successivement. L'évolution de la forme du livre [...] a toujours été orientée vers une accentuation plus grande de cette particularité. (Butor, 1992 : 131)

Le livre possède une matérialité graphique. Celle-ci peut être utilisée pour signifier comme dans les calligrammes par exemple<sup>2</sup>, lorsque des images ou des

1 Il est commun de replacer les études sur la spatialité en littérature dans le contexte du rejet moderne du *paragone*, ce débat de la Renaissance italienne établissant une hiérarchie entre les arts, et du dépassement de la distinction entre arts de l'espace et arts du temps. Cette division est notamment établie dans le *Laocoon* de Gotthold Ephraim Lessing, en 1766 (Louvel, 2002).

2 La fonction spatialisante de la disposition des mots sur la page du livre est exacerbée lorsque cette disposition prend la forme d'un espace – souvent celui dont parlent les mots – à la manière d'une carte, comme dans les poèmes cartographiques (ou « Wordmaps » comme il les appelle) d'Howard Horowitz (Horowitz, consulté le 19 juillet 2016).

cartes apparaissent dans les ouvrages<sup>3</sup>, ou à chaque fois que la typographie et la mise en page ajoutent une dimension de sens ou bouleverse la progression temporelle normalement linéaire du roman, comme par exemple dans *Mobile* de Michel Butor (1962), *Le Jardin des plantes* de Claude Simon (1997), ou encore *La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski (2000). Dans ce dernier exemple la disposition typographique fait écho aux angoisses de vide et de plein qui est au cœur de l'intrigue. Une des histoires que raconte ce livre est l'angoisse provoquée par des incohérences spatiales dans une maison. Les interruptions typographiques correspondent à des changements de narrations et à des emboîtements de récits, soulignés par la mise en page et la typographie. Ces jeux sur l'espace de la page et sur le volume du livre fonctionnent comme ce que décrit Michel Butor dans l'article « Le livre comme objet » :

Le livre tel que nous le connaissons aujourd'hui, c'est donc la disposition du fil du discours dans l'espace en trois dimensions selon un double module : longueur de la ligne, hauteur de la page, disposition qui a l'avantage de donner au lecteur une grande liberté de déplacement par rapport au « déroulement » du texte, une grande mobilité, qui est ce qui se rapproche le plus d'une représentation simultanée de toutes les parties d'un ouvrage. (Butor, 1992 : 134)

Ainsi la disposition offre-t-elle au texte deux dimensions signifiantes de plus – voire trois si on y ajoute le nombre des pages. Le mode de signification est, dans ce cas, spécifiquement spatial. Mais ces significations ne sont effectives que par rapport à la linéarité originelle du langage verbal – le « fil du discours » et le « déroulement » du texte pour Butor –, en tant qu'ils concrétisent une prise de distance manifeste par rapport à cette linéarité. Sans aller jusqu'aux expériences littéraires extrêmes que nous venons de citer, la spatialité du texte s'exprime dans plusieurs formes littéraires plus anodines : la forme typographique peut briser la linéarité du texte de manière moins spectaculaire par exemple par les énumérations qui le verticalisent (Butor, 1992 : 138-144), par l'emploi de notes de bas de page ou de notes de fin d'ouvrage qui oblige une double lecture (une lecture linéaire et une lecture en faisant le « détour de la note »), mais aussi, de manière plus implicite, par les anaphores ou les répétitions de signes. Autant de procédés qui « forcent l'œil à des mouvements obliques par rapport à la trame horizontale-verticale » classique (Butor, 1992 : 146). Également, à une échelle plus petite, la forme du livre et les pratiques de lecture peuvent briser la progression temporelle de la littérature et la spatialiser : à chaque fois que la linéarité de la lecture de gauche à droite et de haut en bas n'est pas suivie, quand on pratique une lecture non exhaustive sans aller du début jusqu'à la fin, quand on consulte des fragments, lorsqu'on pratique le livre comme une réserve de savoir dans lequel on « puise » (dictionnaires, encyclopédies, nouvelles, essais, etc.). Pour toutes ces raisons, il est possible de considérer le texte comme un espace

3 Par exemple dans *La Vie d'Henry Brulard* de Stendhal (1890) ou *Les Anneaux de Saturne* de W.G. Sebald (1995).

matériel où l'on peut lire des relations de proximité ou au contraire de distance, des phénomènes de concentration et des structures spatiales en tout genre.

## Spatialité et fragmentation du texte

La fragmentation apparaît comme une forme exemplaire du processus de spatialisation du texte – notamment parce qu'elle lui confère une matérialité manifeste. Au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles en France, quatre auteurs ont remarquablement pensé et commenté le fragment : Charles Baudelaire pour qui la fragmentation est intrinsèque à la modernité, Paul Valéry pour qui la discontinuité de l'esprit entraîne l'impossibilité de connaître la réalité autrement que de manière fragmentaire ; Maurice Blanchot qui constate l'impossible totalité ; et Roland Barthes qui associe le rejet de la linéarité textuelle au rejet de l'assertion. Chez ces auteurs, le fragment est lié à une crise du dire et de la totalité, elle-même liée à la modernité, reprise plus tard dans la critique postmoderne (Sangsue, 1997 : 330-332). La forme fragmentaire s'inscrit de cette manière dans le paradigme d'une époque, en écho avec les révolutions scientifiques qui ont marqué le début du XX<sup>e</sup> siècle, comme la théorie de la Relativité ou la physique quantique<sup>4</sup>, et le développement des sciences de la complexité, du chaos, des catastrophes, *etc.* (Westphal, 1997 : 35). Le fragment névoque plus uniquement la rupture, la violence ou l'incomplétude problématique comme dans l'esthétique classique, mais, à la suite du Romantisme dans lequel il se charge d'une connotation positive et véhicule l'idée de potentiel et de devenir<sup>5</sup>, il révèle au XIX<sup>e</sup> et plus encore au XX<sup>e</sup> siècle le caractère hétéroclite du monde et le rapport complexe qu'entretiennent parties et totalité. Surtout, une idée importante s'affirme : le fragment n'est jamais autonome, il est volontaire et fait partie d'une série de fragments ; et l'œuvre en fragments se construit par les liaisons qui se tissent entre eux, que ce soit par les liens transversaux qui relient des fragments distants selon des critères de ressemblance et d'écho (thématiques, tonalités, motifs, personnages, citations, *etc.*), ou en termes d'enchaînement concret d'un fragment à l'autre au sein de la continuité matérielle linéaire des pages. Dans le premier cas, la fragmentation questionne la notion de transtextualité, alors que le deuxième cas, elle affecte l'ordre et l'assemblage du texte et de la narration. Dans les deux cas, la forme fragmentaire bouleverse la linéarité du texte ; bouleversement qui peut efficacement s'appréhender de manière spatiale.

4 Voir par exemple, la lecture que fait Jean-Christophe Valtat de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust et de *Finnegans Wake* de James Joyce, à travers le paradigme de la théorie de la Relativité et des lieux gravitationnels pour le premier, et à travers celui de la physique quantique et de l'espace ultra local et ubiquitaire pour le second (Valtat, 2001). Parmi d'autres, Édouard Glissant fait aussi référence à la théorie de la Relativité pour fonder sa poétique de la Relation (Glissant, 1990 : 148).

5 « C'est l'essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir », déclare le « Fragment 116 », texte fondateur concernant la forme fragmentaire publié dans la revue de *L'Alternäum* (autour de frères Schlegel) en 1797.

## Fragmentation et transtextualité

Concernant la relation entre fragmentation, transtextualité et spatialité, prenons l'exemple de la partie francophone de l'œuvre de l'auteur algérien Kateb Yacine (1929-1989) – composée notamment des trois ouvrages, *Nedjma* (1956), *Le Cercle des représailles* (1959) et *Le Polygone étoilé* (1966), que la critique a l'habitude de rassembler sous le nom de « Cycle de Nedjma ». Cette œuvre est marquée par la fragmentation de l'espace-temps, des points de vue, des genres. Cette fragmentation est liée à des phénomènes récurrents de répétitions, réécritures, suites<sup>6</sup>, dérivations à partir d'un même épisode, d'un même thème, d'un même personnage ou d'une même phrase, qui produisent des correspondances entre les pages d'un même ouvrage ou d'un ouvrage à l'autre. Pour ne citer que quelques exemples, l'évasion de la mère de Mustapha de l'asile est évoquée dans le *Cadavre encerclé* (Kateb, 1959 : 60) puis dans *Le Polygone étoilé* (Kateb, 1966 : 166), et le thème de la folie de la mère est présent dans les trois ouvrages ; les premières amours à l'école sont développées dans *Le Polygone étoilé* (Kateb, 1966 : 181) et dans *Nedjma* (Kateb, 1956 : 194-197) ; la fuite du chantier par Rachid, Lakhdar et Mustapha est racontée dans *Nedjma* (Kateb, 1956 : 30-31, 244-245) puis complétée dans *Le Polygone étoilé* (Kateb, 1966 : 147). Les personnages sont toujours les mêmes, mais parfois l'un d'eux est indifféremment, semble-t-il, remplacé par un autre, ou certaines de leurs caractéristiques sont échangées. Dans *Le Polygone étoilé*, la phrase « chaque fois les plans sont bouleversés », répétée six fois à cinq endroits du texte distants, sonne comme un repère textuel obsessionnel. Aucune occurrence de cette phrase ne contextualise précisément le terme polysémique « plans » (carte, directive, projet ?). Chacune fait écho aux occurrences précédentes et le sens dont la phrase s'empplit alors en contexte vient s'ajouter aux autres sens qu'elle a revêtus dans les autres contextes. Ainsi, à chaque fois, « les plans » se chargent de nouvelles couches de sens sans remplacer ni effacer complètement les autres, tel un palimpseste (Genette, 1982 : 451). Et de cette manière, chaque occurrence de la phrase renvoie aux autres, tissant une toile de sens multiples. Son martèlement si remarquable oblige à considérer l'ouvrage dans son ensemble pour en comprendre véritablement le sens. Le Poème du *Vautour* qui clôt le recueil théâtral *Le Cercle des représailles* est lui aussi exemplaire de la relation en étoile qu'il établit avec les textes qui l'entourent. Tout d'abord, sont repris dans ce poème des thèmes et des formulations développés dans les trois pièces qui le précèdent. Il confirme le système de correspondances diagonales entre les pièces (déjà amorcé à chaque fin de pièce où certains thèmes suivants sont annoncés), faisant du recueil une seule œuvre cohérente. Le poème *Le Vautour* contient par ailleurs des renvois vers des épisodes ou détails développés dans d'autres ouvrages du Cycle de Nedjma (la lutte des protagonistes pour l'amour de Nedjma, l'incertitude quant à sa pater-

6 Selon la définition de Genette, la suite est la « liaison d'une chose avec ce qui la précède. Mais suite est plus générale, n'impliquant pas que ce à quoi on donne une suite soit ou non achevé. » (citation du Littré). La « suite » selon Genette est « autographe » alors que la « continuation » est « hallographe » (Genette, 1982 : 181-182).

nité, le motif de la vierge, l'image de la « mort si vive », *etc.*), et inversement le motif du vautour est convoqué à la fin du *Polygone étoilé* (Kateb, 1966 : 168-176)<sup>7</sup> et dérivé dans *Nedjma* sous les traits d'un aigle (Kateb, 1956 : 125). Le poème « Le Vautour » concrétise le fonctionnement poétique katébien, dont les textes s'ouvrent par touche, par références ponctuelles les uns sur les autres, comme les éclats projetés dans tous les sens à partir d'une explosion poétique, s'étendant concentriquement selon une expansion infinie (le motif de l'explosion est récurrent dans les commentaires que l'auteur fait de son œuvre). Et nous pouvons rappeler ici les mots d'Édouard Glissant : « L'imaginaire d'abord. Il travaille en spirale : d'une circularité à l'autre il rencontre de nouveaux espaces, qu'il ne transforme pas en profondeur ni en conquêtes [...] l'imaginaire se complète en marge de toute nouvelle projection linéaire. Il fait réseau et constitue volume » (Glissant, 1990 : 216).

La construction décrite engage à penser le fragment comme partie d'un réseau textuel, ou plutôt transtextuel. Le phénomène de fragmentation chez Kateb Yacine – parce qu'il résulte de perpétuels retours, répétitions et réécritures – construit une œuvre qui se fait sans cesse autoréférence, procédant par « transformations » et « suites » « autographes », voire par « auto-hypertextualité », pour reprendre les termes genettiens<sup>8</sup>. Les répétitions, notamment celles des métaphores et formulations marquantes de Kateb Yacine (les plans bouleversés, les figures du cercle, de l'étoile, du polygone, *etc.*), provoquent un effet de « palimpseste » tel que le décrit Gérard Genette : les réécritures hypertextuelles et les références intertextuelles introduisent toujours dans l'hypertexte (celui qui accueille la référence) au moins une partie du sens de l'hypotexte (celui auquel il est fait référence) (Genette, 1982 : 451). Cette transtextualité (ou « l'intertextualité » dans le vocabulaire de Roland Barthes) est présente à des « à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables » dans le Cycle de *Nedjma* : disséminations diffuses voire inconscientes des mêmes motifs ou répétitions littérales d'une œuvre à l'autre (Barthes, 1974 : 6). La progression de la lecture et son importance dans la construction du sens littéraire sont des faits indéniables, toutefois le réseau ainsi créé pousse à s'affranchir de cette linéarité pour le considérer dans un rapport de simultanéité. Celui-ci est d'ailleurs suggéré par l'importance de l'image et de la forme – géométriques et cartographiques – dans l'œuvre de Kateb Yacine (notamment dans les titres). La figure géométrique et la carte sont des images qui peuvent être appréhendées

7 Une expression « colombe de mauvais augure », y est littéralement répétée (Kateb, 1966 : 172 ; Kateb, 1959 : 153.)

8 Nous reprenons cette notion à Gérard Genette qui la formule à la fin de *Palimpsestes* à propos d'un cas particulier, celui de la genèse d'un texte et des « avant-textes » qui préparent le texte définitif. Il écrit à ce propos : « Tout état rédactionnel fonctionne comme un hypertexte par rapport au précédent, et comme un hypotexte par rapport au suivant. De la première esquisse à la dernière correction, la genèse d'un texte est une affaire d'auto-hypertextualité » (Genette, 1982 : 447). Chez Kateb Yacine, les contraintes éditoriales ont beaucoup influencé l'état du texte tel que nous pouvons le lire aujourd'hui : *Le Polygone étoilé* est composé des chutes de *Nedjma* qui ne devait pas excéder 250 pages ; les pièces du *Cercles des repréailles* correspondent à l'état des pièces au moment de leur publication, et celles-ci vivent et évoluent par la suite, ce que montrent les transcriptions théâtrales posthumes recueillies dans *Boucherie de l'Espérance* (1999). De ce fait, nous pouvons considérer le réseau transtextuel katébien comme un cas de matérialisation du processus d'auto-hypertextualité génétique décrit par Genette.

immédiatement dans leur globalité, mettant ainsi en évidence les relations d'emplacement, de proximité ou d'éloignement, de concentration ou d'expansion de la structure qu'elles représentent. L'omniprésence de ces métaphores chez Kateb Yacine incite à adopter une perspective spatiale ; perspective qui permet de considérer chaque unité narrative et chaque motif poétique comme les nœuds d'un texte-réseau, introduisant des rapprochements et des télescopages alternatifs et complémentaires aux juxtapositions imposées par la linéarité de la lecture.

La perspective spatiale invite par ailleurs à investir la notion d'échelle, inspirée de la géographie et suggérée par certaines approches critiques, par exemple par l'étude de la métaphore par Paul Ricœur, dans le champ de l'analyse textuelle – champ au demeurant bien distinct de celui de la narratologie structurale de Genette. Selon Paul Ricœur, la métaphore et le texte sont tous deux des discours – donc des objets de même nature<sup>9</sup> – qui se trouvent dans ces rapports d'influence mutuelle ; rapports qu'il contextualise par la métaphore spatiale de l'échelle :

L'explication de la métaphore, comme événement local dans le texte, contribue à l'interprétation elle-même de l'œuvre prise comme un tout. Nous pourrions même dire que, si l'interprétation de métaphores locales est éclairée par l'interprétation du texte comme un tout et par la désimplification de la sorte de monde que l'œuvre projette, en retour, l'interprétation du poème comme un tout est contrôlée par l'explication de la métaphore, comme phénomène local du texte. (Ricœur, 2010 : 94)

Dans cette logique, le philosophe propose d'étudier les différentes échelles d'un texte grâce aux mêmes méthodes – il pose les deux questions suivantes, qui résonnent avec le phénomène de la fragmentation que nous avons décrit : « Dans quelle mesure nous est-il permis de traiter la métaphore comme une *œuvre en miniature* ? », puis « Dans quelle mesure les problèmes herméneutiques suscités par l'interprétation des textes peuvent-ils être considérés comme l'extension à grande échelle des problèmes condensés dans l'explication d'une métaphore locale dans un texte donné ? » (Ricœur, 2010 : 94). Le rapport d'échelle est envisagé ici par le philosophe comme un rapport d'agrandissement ou de rétrécissement mimétique ; mais il peut être enrichi par la complexité que revêt le concept en géographie. Il est possible d'identifier chez Kateb Yacine des phénomènes de reproduction mimétique à différentes échelles, telles des fractales – par exemple chez Kateb Yacine le motif du cercle qui se déploie à toutes les échelles du texte –, mais aussi des phénomènes d'emboîtement et de hiérarchie – plusieurs fragments de texte sont associés pour former un sous-chapitre,

9 Le texte et la métaphore sont tous deux des discours en tant qu'ils sont tous deux à la fois des événements actualisant à chaque fois de manière particulière et avec un sens nouveau la langue, et en même temps des occurrences faisant référence aux significations permanentes et partagées. « Tout discours, dirons-nous, est effectué comme événement ; mais tout discours est compris comme signification » (Ricœur, 2010 : 95).

associé à d'autres sous-chapitres pour former un chapitre, associé à d'autres chapitres pour former le roman *Nedjma*, associé à d'autres ouvrages pour former un Cycle – ou même des phénomènes de relations trans-scalaires – le vautour par exemple, élément de décor dans *Les Ancêtres redoublent de férocité* et figure mythique évoquée dans *Nedjma* (à échelle locale donc), prend une dimension globale dans le poème *Le Vautour*, où il est narrateur, titre, thème et personnage principal, ce qui provoque des effets de parallélisme entre des échelles de texte différentes. La complexité de la notion d'échelle peut donc servir à penser les relations entre les différentes parties du texte, autrement qu'en terme de simple hiérarchie ou de synthèse additive (la somme des fragments textuels serait égale à la totalité du texte).

## Fragmentation et narration

Passons maintenant au second aspect des relations entre fragmentation textuelle et spatialité : celui concernant l'ordre et l'enchaînement induits – ou bousculés – par la fragmentation. Cet aspect interroge la notion de narration notamment parce qu'il en accroît la spatialité. Certains pans de la théorie et de la pratique fragmentaires au xx<sup>e</sup> siècle considèrent la fragmentation et les stratégies narratives anti-linéaires qu'elle développe comme des négations de la significativité de l'enchaînement matériel des pages du livre, voire comme une négation de la narration elle-même. Walter Benjamin dans « Le Narrateur » (Benjamin, 1991 : 249-298), par exemple, s'interroge : la fragmentation ne serait-elle pas la mort du récit, la « fin de la narration » ? La fragmentation ne consiste-t-elle finalement pas en une simple juxtaposition qui exempte l'auteur du devoir de faire les liens entre les épisodes narrés et laisse au lecteur le soin de les construire ? La fragmentation ne serait-elle pas le signe de la nonchalance de l'auteur qui se désengage de sa narration ? Au contraire, d'autres auteurs trouvent dans la fragmentation et dans la manière dont s'enchaînent ou s'organisent les fragments une dimension supplémentaire de sens. Certains critiques comprennent la forme fragmentaire dans une relation mimétique avec la spatialité qu'elle décrit<sup>10</sup>.

L'exemple canonique des expérimentations narratives liées à la fragmentation est le roman *Marelle* de Julio Cortazar (1972). L'ouvrage peut se lire de deux manières : linéairement, en commençant par la page 1 et finissant à la page 635, ou en suivant un ordre d'enchaînement des fragments alternatifs proposé par l'auteur au début du livre qui fait se suivre les fragments 73, 1, 2, 116, 3, 84, 4, etc., jusqu'au fragment 131. L'explication liminaire suivante guide la lecture : « À sa

10 Par exemple, le géographe Jean-Christophe Gay explique la fragmentation de *À la Recherche du temps perdu* comme correspondant aux discontinuités spatio-temporelles caractéristiques de la spatialité moderne (Gay, 1993). Nous avons nous-même démontré que la fragmentation et les enchaînements qu'elle entraîne dans l'œuvre de Kateb Yacine faisait écho à la géographie anti-coloniale en réseau, en « polygone étoilé », prôné par Kateb Yacine. De fait, nous avons également démontré l'utilité – voire la nécessité – du recours à des concepts et des méthodes spécifiquement liés à l'étude de l'espace, notamment la cartographie, pour l'étudier (Morel, 2016).

manière ce livre est plusieurs livres, mais surtout il est deux livres. Le lecteur est invité à choisir une des possibilités suivantes [...] le second livre se laisse lire en commençant par le chapitre 73 puis en suivant l'ordre qui est indiqué en bas de chaque chapitre » (Cortazar, 1972 : 7, je traduis). Le terme « choisir [*elegir* en espagnol] » est révélateur, mais vient encore se heurter à la formulation passive « se laisse lire [*se deja leer*] » qui nuance la marge de manœuvre et l'activité du lecteur. Le jeu sur la disposition des fragments dans le livre est aussi proposé – mais de manière beaucoup moins revendiquée – dans les livres-jeux ou « romans dont vous êtes le héros ». Leur déroulement dépend des choix du lecteur qui déterminent l'ordre de la lecture et donc le sens du livre, s'affranchissant ainsi de la linéarité matérielle du texte et concrétisant un degré extrême d'interactivité du texte<sup>11</sup>. Les « romans dont vous êtes le héros » ne s'affranchissent pas pour autant de la temporalité progressive de la lecture ni de la linéarité narrative (linéarité spatio-temporelle de l'histoire racontée) qui est recrée par le parcours de la lecture. Bertrand Westphal décrit ces expérimentations littéraires comme des « représentations iconiques de la délinéarisation, parcours ludiques à rebours de la ligne traditionnelle du récit, mises en scène de points de bifurcation et édification d'une structure hypertextuelle : tous ces procédés participent de logiques convergentes tendant à spatialiser le temps narratif » (Westphal, 2007 : 42).

Ces stratégies narratives expérimentales éprouvent violemment l'un des principes de la narratologie telle que l'a fondée Gérard Genette, qui définit le récit comme le rapport, et potentiellement l'écart, entre l'ordre de la narration (la manière dont est racontée l'histoire) et l'ordre de la diégèse (ce qui est raconté). Selon cette définition, la linéarité matérielle du texte, c'est-à-dire l'ordre de la narration selon l'enchaînement des pages du livre, est fondamentale<sup>12</sup>, et c'est précisément la manière dont la narration s'en joue qui est signifiante. Cette définition ouvre sur un type encore un peu différent d'expérimentation littéraire spatiale par la fragmentation. Alors que Cortazar et les livres-jeux tendent à s'affranchir de la matérialité du livre, dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, dans *Le Château des destins croisés* et dans *Les Villes imaginaires* d'Italo Calvino ou encore dans *Nedjma* de Kateb Yacine par exemple, c'est précisément dans le choix de l'ordre d'apparition des fragments dans le déroulement matériel du texte qu'une partie du sens est contenu. C'est parce que les fragments de *La Vie mode d'emploi* s'enchaînent narrativement selon les mouvements d'un cavalier sur l'échiquier dessiné par les pièces de l'immeuble ou que ceux de *Le Château des destins croisés* s'enchaînent selon le tirage des cartes de tarot que la narration

11 On peut citer comme référence du genre *Le Sorcier de la Montagne de feu* (Jackson, 1982). Les choix qui peuvent y être faits par le lecteur sont d'ordre spatial : il doit choisir le chemin à suivre, les portes à ouvrir et dans lesquelles s'engager dans la première partie du livre, puis les directions à prendre dans un labyrinthe dans la deuxième partie.

12 « [Le récit littéraire] ne peut être « consommé », donc actualisé, que dans un *temps* qui est évidemment celui de la lecture, et si la successivité de ses éléments peut être déjouée par une lecture capricieuse, répétitive ou sélective, cela ne peut pas aller jusqu'à l'analepsie parfaite : on peut passer un film à l'envers image par image ; on ne peut, sans qu'il cesse d'être un texte lire un texte à l'envers, lettre par lettre, ni même mot par mot ; ni même phrase par phrase. Le livre est un peu plus tenu qu'on ne le dit souvent aujourd'hui par la fameuse *linéarité* du signifiant linguistique, plus facile à nier en théorie qu'à évacuer en fait. » (Genette, 1972 : 22)

est signifiante. L'enchaînement des récits n'est plus justifié par une linéarité spatio-temporelle diégétique comme dans le cas des récits classiques, mais par des principes autres, très souvent spatiaux (disposition des pièces d'un immeuble les unes par rapport aux autres, disposition d'une pièce d'échec sur un échiquier, placement des cartes de tarot sur une table, choix de la direction, du chemin à emprunter pour les livres-jeux, réseau de villes chez Kateb Yacine, *etc.*). Or la linéarité et la temporalité progressive de la lecture s'applique toujours. C'est ainsi que l'idée d'une composition dans le morcellement s'impose. Il ne semble donc pas que la négation de l'ordre soit une condition *sine qua non* du fragment : tant qu'il y a un livre composé matériellement de pages qui se suivent dans un ordre précis et non interchangeable, il y a irrémédiablement une notion d'ordre, c'est-à-dire un choix auctorial volontaire et nécessaire quant à l'ordre (même si ce choix est le désordre). Comme l'exprime le constat du morcellement spatial de George Perec : « les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a toujours de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner » (Perec, 2000 : 14). L'enjeu est le « passage » d'un fragment à l'autre. Et l'auteur de construire la structure narrative de *La Vie mode d'emploi* en conséquence, selon un réseau de liaisons entre les fragments, espaces, morceaux (trois choses qui se confondent parfaitement dans le roman), selon une logique spatiale ayant l'infailibilité et la stabilité des mathématiques<sup>13</sup>. La tension entre morcellement de l'espace et de la narration et ensemble romanesque, parfaitement équilibrée dans le roman de Perec, dépasse l'idée première d'une incompatibilité entre fragments et ensemble et illustre exemplairement la capacité spatialisante de la fragmentation : celle-ci oblige à considérer alternativement ou simultanément le texte à différentes échelles, permet de varier les lectures, mettre en rapport des passages non consécutifs en même temps que de considérer la linéarité matérielle du livre.

On peut imaginer des stratégies de négation de l'ordre textuel plus radicales par une dématérialisation de celui-ci : par l'utilisation de feuilles volantes ou par la forme hypertextuelle du site internet par exemple<sup>14</sup>. L'expérimentation de formes littéraires non-linéaires, comme celles que nous en avons citées jusque-ici, trouvent une consécration particulière dans la littérature numérique qui,

13 L'immeuble de *La Vie Mode d'emploi* et la disposition des pièces les unes par rapport aux autres sont construits comme un damier répondant aux règles d'un bicarré latin. L'ordre de la narration suit quant à elle les mouvements que décrirait un cavalier d'échec sur ce damier. Ce système est expliqué par Georges Perec dans *Espace des espaces* : « J'imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevé. [...] de telle sorte que, du rez-de-chaussée aux mansardes, toutes les pièces soient instantanément et simultanément visibles. Le roman [...] se borne [...] à décrire les pièces ainsi dévoilées et les activités qui s'y déroulent, le tout selon des processus formels [...] : polygraphie d'un cavalier (adaptée qui plus est à un échiquier de 10×10), pseudo-queenine d'ordre dix, bicarré latin orthogonal d'ordre 10 » (Perec, 2000 : 81-82). On retrouve dans ce dispositif narratif les principes de la visualisation graphique et spatiale de l'information (« instantanée » et « simultanée ») et ceux d'une construction géométrique très rigoureuse.

14 Nous pouvons citer à cet égard l'exemple du roman *L'Extravagant voyage du jeune et prodigieux T.S. Spivet*, de Reif Larsen (2009 pour la version papier du livre), qui a une version papier et une version web. Les effets d'étoilement et de télescopage qu'entraîne la rencontre du texte et des images (notamment des cartes) dans le roman papier ont été portés au comble de leurs potentialités par la publication d'une version hypertextuelle du roman, qui convertit les liens transversaux qu'introduisent les cartes par des liens hypertextuels.

sans révolutionner véritablement la définition profonde de la textualité, de la narration ni de la littérature, renforce certaines tendances textuelles expérimentales (Mayer, consulté le 4 juillet 2016 : 59-61). Le principe selon lequel le texte stabilise la parole, cher à Roland Barthes, est quelque peu malmené par les nouvelles formes éditoriales offertes par le numérique : texte publié sur internet sans nécessairement d'éditeur, toujours *in progress* et dont on ne peut suivre les traces génétiques (l'archive papier étant remplacée par les fichiers informatiques, les modifications du manuscrit sont beaucoup moins visibles) (Bennett, consulté le 4 juillet 2016). Parallèlement – et presque paradoxalement – à cela et à la dématérialisation physique du livre concomitant au format numérique, la dimension spatiale du texte est renforcée : structures hypertextuelles, liens transtextuels, éléments extratextuels donnent de la profondeur au texte et créent des structures qu'il est possible, voire nécessaire, de cartographier (Debeaux, consulté le 15 juillet 2016). Mais alors nous sommes en droit de nous interroger : sommes-nous toujours face à des textes, ou ces formes d'écriture ne sont-elles pas déjà devenues autre chose ?

### Spatialité de la narration : quand le roman offre des modèles métalittéraires spatiaux

Selon les logiques que nous avons décrites jusqu'ici, l'espace prend dans certains textes une telle importance qu'il s'y révèle par des figures métatextuelles spatiales – ou figures méta-spatio-textuelles. Ces figures constituent des points de consécration de la rencontre entre textualité et spatialité. Les emprunts de modèles métaphoriques par la littérature aux sciences de l'espace sont en fait très fréquents dans la deuxième moitié du *xx<sup>e</sup>* pour signifier la spatialisation des poétiques et des narrations (Dahan-Gaida, 2001 : 111). Certains de ces emprunts sont d'ailleurs bien connus : celui des réseaux de la géographie par Italo Calvino<sup>15</sup> ou Umberto Eco (Eco, 1992), de la carte par Gilles Deleuze et Félix Guattari (Deleuze, Guattari, 1980 : 20), de la marche, de la démarche et de la déambulation par Raymond Queneau (Queneau, 1965 : 27-33), ou encore de la galaxie par Roland Barthes (Barthes, 1970 : 12). Ce phénomène est également notable chez Kateb Yacine qui propose une image cartographique englobante et multiscalaire pour figurer le réseau construit dans son œuvre par les liens transtextuels et les rapports d'échelle que nous avons décrits plus haut : le polygone étoilé (Morel, 2016). Un tel phénomène méta-spatio-textuel se trouve également dans le roman *La Modification* de Michel Butor (1957) qui est construit autour d'une trame principale – le trajet en train du protagoniste vers Rome pour y retrouver sa maîtresse Cécile (to) – et divague vers des souvenirs passés, vers d'autres voyages, d'autres lignes diégétiques (le récit d'un précédent

15 Pour Italo Calvino, le texte idéal est une « structure où chaque court texte, côtoyant le voisin sans que leur succession implique un rapport causal ou hiérarchique, se trouve pris dans un réseau qui permet de tracer des parcours multiples et de tirer des conclusions ramifiées plurielles. » (Calvino, 1989 : 118).

voyage lors duquel le protagoniste a rencontré Cécile (t-1), le récit du voyage de noce avec sa femme Henriette (t-2), des récits de promenades dans Rome et dans Paris) et vers des récits se projetant dans le futur comme celui du trajet de retour (t+1). L'enchevêtrement des récits – chacun pourrait être schématisé par une ligne – est modélisé dans le roman par les lignes des fils électriques, qui se croisent ponctuellement et s'éloignent, et par les voies de chemin de fer qui se rencontrent et se dispersent vers des destinations lointaines. Les ramifications et le flot ininterrompu de la narration, à l'instar des divagations de la mémoire, forment un réseau de récits linéaires qui viennent et qui vont, qui se croisent et se séparent, à l'image du réseau électrique ou du réseau ferroviaire. Le passage suivant décrit par exemple cette structure réticulaire-linéaire :

Balayant vivement de leur raie noire toute l'étendue de la vitre, se succèdent sans interruption les poteaux de ciment ou de fer ; montent, s'écartent, redescendent, reviennent, s'entrecroisent, se multiplient, se réunissent, rythmés par leurs isolateurs, les fils téléphoniques semblables à une complexe portée musicale, non point chargée de notes, mais indiquant les sons et leur mariage par le simple jeu de ses lignes. (Butor, 1957 : 14)

Deux métaphores métatextuelles sont offertes : les lignes électriques et la partition de musique qui, de manière comparable, fait s'enchevêtrer, se superposer ou s'éloigner des lignes de mélodie.

Développons un autre exemple d'image méta-spatio-textuelle : la carte – image géographique par excellence – du métropolitain parisien dans le roman *Topographe idéale pour une agression caractérisée* de Rachid Boudjedra (1975). Ce roman met en scène le périple d'un immigré algérien débarqué dans le métro parisien. Cet espace est perçu par l'immigré comme violent, divisé, non-contigu ni continu (Boudjedra, 1975 : 64-87, 95-133). Son expérience du métro n'a rien de semblable avec l'image « symétrique » et « géométrique » (Boudjedra, 1975 : 74) qu'en donne d'un premier abord le plan de métro, omniprésent dans le roman. L'incompatibilité de la carte et de l'expérience spatiale provient en outre du fait que la situation de communication nécessaire pour la compréhension de la carte, à savoir une connaissance présumée et commune des codes, est brisée. La carte est convoquée ici selon l'une de ces fonctions premières : celle de la maîtrise du territoire, et par là de la soumission et de la domination. Plus l'immigré tente de déchiffrer la carte, moins il la comprend, au point qu'elle devienne totalement abstraite<sup>16</sup>. Et c'est ainsi que, paradoxalement, la fonction mimétique de

16 « La brisure se fait à l'intérieur par l'addition de tous ces amalgames, mélanges, enchevêtrements, imbrications, amoncellements et accumulations divers d'un même et unique phénomène le dépassant, bien sûr, et dont il a une conscience vague mais implicite, sachant que tout le mystère de l'environnement dont il est la victime a son secret dans cette interférence diabolique entre les choses, les objets et les êtres pris dans un code de connexions qu'il n'arrive pas à déchiffrer mais qu'il ressent comme inscrit irrémédiablement dans ces tatouages qui commencent à hanter son esprit : les lignes formant le plan du métro, les cordes se chevauchant les unes les autres dans l'ancre, les rails se réfractant à l'infini, les traces intérieures incisant sa chair, les couloirs se déroulant les uns dans les autres à n'en plus finir [...], les cercles du

la carte est refondée dans le roman : la carte abstraite devient une représentation mimétique, non plus du réseau métropolitain, mais de l'expérience spatiale absurde qu'en fait le protagoniste (Boudjedra, 1975 : 157). Jusque-là, le plan de métro est une représentation de l'espace-objet du roman. Mais, un peu plus loin dans le texte, une deuxième étape – métatextuelle cette fois – est franchie dans le réinvestissement symbolique de la carte du métro. Une correspondance est établie entre le fonctionnement de la mémoire et le plan du métro, puis entre la narration et le plan du métro<sup>17</sup>. Dans le fonctionnement de la mémoire et les descriptions du plan du métro, il est en effet possible de reconnaître certaines caractéristiques de la narration : le flot incessant de mots et de phrases rarement ponctuées, contrastant avec les ruptures soudaines qui interviennent parfois (des points au milieu de propositions), les répétitions d'expressions, de passages entiers ou de thématiques, les allers-retours entre l'événement final (la mort du protagoniste) et le déroulement des actions qui y aboutissent. Ainsi, le plan de métro devient-il l'image visuelle de la narration et souligne-t-il la correspondance entre les différentes dimensions du texte : politique, intrigue, narration, syntaxe. En un mot, le plan de métro modélise le livre (sa forme et son contenu politique), et ce en deux étapes : d'abord en rejetant la conventionalité centralisée du modèle de manière critique, puis en reconstruisant la modélisation de manière dynamique, le tout en brisant, déviant et redéfinissant les chaînes de référence – il ne s'agit plus de modéliser un espace géométrique, mais l'expérience chaotique d'un espace –, à la façon du double mouvement de déconstruction/reconstruction des modèles (notamment cartographiques) caractéristique de la littérature postcoloniale (Huggan, 2011 : 417). De cette manière également, une analogie est faite entre différents régimes de connaissance, et la mise en parallèle de la carte et du texte signifie métaphoriquement le lien étroit entre texte et espace : la carte représente la manière non linéaire dont le texte se déploie dans le but de représenter au mieux une expérience spatiale, elle-même non-linéaire.

## Conclusion

Le nombre et la diversité des références convoquées dans cet article est révélatrice de la pérennité de la rencontre entre spatialité et textualité. Les jeux

---

temps éclatant en mille segments, les espaces déglingués, les géométries fissurées, les droites brisées, les arcs défoncés, *etc.* Mais toute cette fantasmagorie spatiolinéaire dont il ne comprend ni les tenants, ni les aboutissants [...] ne cesse pas de le torturer, de l'effrayer parce qu'il y voit des signes cabalistiques » (Boudjedra, 1975 : 78-79).

17 « Mais la similitude est vraie entre ce lacis de lignes enchevêtrées les unes dans les autres, s'arrêtant arbitrairement là où l'on s'y attend le moins, se coupant au mépris de toutes les lois géométriques, se chevauchant, se ramifiant, de dédoublant, se recroquevillant un peu à la façon de la mémoire toujours leste à partir mais aussi leste à revenir se lover sinusoidalement au creux des choses, des objets, des impressions, formant, elles aussi, un lacis parcourant en tous sens les méandres du temps, reprenant le dessus même à travers un bégaiement ou un miroitement ou un éblouissement très court allant et venant, intermittent et saccadé [...] Et lui se demandant s'il n'avait pas déjà vécu cette situation hallucinante, mélangeant la topographie de l'espace et celle de la mémoire. » (Boudjedra, 1975 : 142-143).

sur la matérialité du livre, l'espace de la page, le « volume » de la narration, ainsi que les figures méta-spatio-textuelles engendrent de nombreux potentiels significatifs, qui non seulement aident à repenser le texte et la littérature, mais également la géographie. Pour le littéraire, adopter une vision spatiale du texte permet d'appréhender à nouveaux frais des phénomènes complexes comme la fragmentation et l'explosion de la narration. Le constat spatial que nous avons fait dans cet article invite la critique littéraire à se tourner vers les méthodes des sciences de l'espace – de la géographie notamment – pour étudier, non plus seulement l'espace-objet des œuvres littéraires, mais l'espace textuel en tant que tel. Parmi ces méthodes, la réalisation de cartes représentant graphiquement l'organisation spatiale des textes et des fragments semble particulièrement efficace, notamment pour appréhender des textes dont la totalité n'est plus appréhendable de manière linéaire (Covindassamy, Djament-Tran, 2013 : 201-213 ; Morel, 2016). Pour le géographe, la prise de conscience de la dimension spatiale du texte peut être féconde à deux égards : premièrement parce que ce type d'expériences offre d'autres formes de discours sur l'espace, libéré de la linéarité classique et de l'hégémonie de la description. Ces formes de discours alternatives peuvent être utilisées par le géographe, notamment dans des perspectives postcoloniales, féministes ou postmoderne. Deuxièmement, les expériences narratives décrites dans cet article, parce qu'elles signifient en réseau et créent des liens inédits, disent autre chose de l'espace géographique – ou plutôt écrivent une autre géographie, que le géographe se doit de prendre en compte.

## Œuvres citées

- BARTHES, Roland (consulté le 21 mai 2012) : « Théorie du texte ». <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- BENJAMIN, Walter, « Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 249-298.
- BUTOR, Michel, *La Modification*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.
- BENNETT, Laura (consulté le 4 juillet 2016): « L'internet est-il en train de transformer les livres en d'éternels *work-in-progress* ? ». <http://www.tnr.com/article/books/95218/ebooks-publishing-Richard-Patterson>.
- BOUDJEDRA, Rachid, *Topographie idéal pour agression caractérisée*, Paris, Denoël, 1975.
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992.
- CALVINO, Italo, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Gallimard, 1989.
- CORTAZAR, Julio, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Suramericana, 1972.
- COVINDASSAMY Mandana et DJAMENT-TRAN Géraldine, « Cartographe Les Anneaux de Saturne de W. G. Sebald. Une gageure pour la cartographie et la théorie littéraire », in MALEVAL, Véronique, PICKER, Marion, GABAUDE, Florent (dir.), *Géographie poétique et cartographie littéraire*, Limoges, PULIM, 2013, p. 201-213.

- DAHAN-GAIDA, Laurence, « Texte, tissu, réseau, rhizome : les mutations de l'espace littéraire », in GRASSIN, Jean-Marie, VION-DURY, Juliette, WESTPHAL, Bertrand (dir.), *Littérature et espaces*, Limoges, PULIM, 2001, p. 105-116.
- DEBEAUX, Gaëlle (consulté le 15 juillet 2016) : « Hypertexte et ses prédécesseurs : cartographier un jardin aux sentiers qui bifurquent ». <http://www.sens-public.org/article1145.html>.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.
- GAY, Jean-Christophe, « L'Espace discontinu de Marcel Proust », *Géographie et Culture*, 6, 1993, p. 35-50.
- GENETTE, Gérard, « La littérature et l'espace », *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 43-48.
- GENETTE, Gérard, *Figure III. Le Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpseste*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GLISSANT, Édouard, *La Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GONTARD, Marc, *Nedjma de Kateb Yacine, essai sur la structure formelle du roman*, Paris, L'Harmattan, 1985.
- HOROWITZ, Howard (consulté le 19 juillet 2016) : « Wordmaps. The poetry of Howard Horowitz ». <http://www.wordmaps.net>.
- JACKSON, Steve, LIVINGSTONE, Ian, *The Warlock of Firefox Montai*, Londres, Puffin Books, 1982.
- KATEB Yacine, *Nedjma*, Paris, Éditions du Seuil, 1956.
- KATEB Yacine, *Le Cercle des repréailles*, Paris, Éditions du Seuil, 1959.
- KATEB Yacine, *Le Polygone étoilé*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- MAYER, Ariane (consulté le 4 juillet 2016) : « L'impact du numérique sur la création littéraire ». <http://digital-studies.org/wp/wp-content/uploads/2013/01/M%C3%A9moire-MAC-HEC-Ariane-Mayer-version-d%C3%A9finitive.pdf>
- HUGGAN, Graham, « First Principles for a Literary Cartography, from *Territorial Disputes : Maps and Mapping Strategies in Contemporary Canadian and Australian Fiction* », in DODGE, M., KITCHIN, R., PERKINS, C.R., *The Map Reader : Theory of Mapping Service and Cartographic Representation*, Chichester, UK, Hoboken, USA, Wiley-Blackwell, 2011, p. 412-421.
- LOUVEL, Liliane, *Texte image, images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- MOREL Juliette, *Cartographie du Cycle de Nedjma de Kateb Yacine, modélisation spatiale d'un récit littéraire*, thèse préparée à l'Université Rennes 2 sous la direction d'Anne Douaire-Banny et de Louis Dupont, soutenue le 14 décembre 2016.
- PEREC, Georges, *Espaces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000.
- QUENEAU, Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1965.
- SANGSUE, Daniel, « Fragment », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 329-334.
- STRAUSS, Botho, *L'incommencement*, Paris, Gallimard, 1995.
- RICŒUR, Paul, « La métaphore et le problème central de l'herméneutique », *Écrits et conférences 2, Herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, 2010, p. 93-115.
- VALÉRY, Paul, *Cahiers I*, Paris, Gallimard, 1973.
- VALTAT, Jean-Christophe, « Modèles physiques de l'espace littéraire », in GRASSIN, Jean-Marie, VION-DURY, Juliette, WESTPHAL, Bertrand, *Littérature et espaces*, Limoges, PULIM, 2001, p. 87-95.
- WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.