

La thalassologie : pour une apologie de l'océan

Thalassology: for an apology for the ocean

Sainson Camille*

Doctorante – Université Laval (Québec)

camillesainson@icloud.com

Reçu le 08/11/2024 Accepté le 10/12/2024 Publié le 30 /12/2024

Résumé : La mer est un espace qui invite au voyage initiatique, qui est donc source de vie, de mort, mais aussi de récit. Parce que sa surface est un miroir, elle se fait avant tout reflet de notre propre finitude et déclenche l'introspection. Mais lorsque le naufrage survient, l'espace est chamboulé ; l'horizontalité infinie se mue en verticalité, en appel vers les profondeurs insondables, métaphores de la mort. De la catastrophe émerge alors la narration, le survivant aura désormais pour mission de relater son aventure. La mer n'est donc pas seulement un espace physique qui sert au déplacement des biens et des personnes, elle est aussi – et ce, depuis l'Antiquité – affaire d'imaginaire. Des mythes gréco-romains aux grands romans maritimes du XIXe siècle, elle n'est jamais simple décor, mais bien souvent personnage principal, allégorie philosophique qui nous permet de penser les grands thèmes métaphysiques en lien avec notre existence.

Mots-clés : Thalassologie, Hétérotopie, Récit de mort, Jules Verne, Victor Hugo.

Abstract: The sea is a space that invites an initiatory journey, which is therefore a source of life, of death, but also of story. Because its surface is a mirror, it is above all a reflection of our own finitude and triggers introspection. But when the shipwreck occurs, the space is turned upside down; infinite horizontality turns into verticality, a call towards the unfathomable depths, metaphors of death. From the disaster then emerges the narration, the survivor will have the mission of recounting his adventure. The sea is therefore not only a physical space used for the movement of goods and people, it is also – and this, since Antiquity – a matter of the imagination. From Greco-Roman myths to the great maritime novels of the 19th century, it is never a simple setting, but very often a main character, a philosophical allegory which allows us to think about the major metaphysical themes in connection with our existence.

Keywords: Thalassology, Heterotopia, Death story, Jules Verne, Victor Hugo.

INTRODUCTION

La mer est un espace qui invite au voyage initiatique, qui est donc source de vie, de mort, mais aussi de récit. Dès l'Antiquité, la naissance d'Aphrodite est liée à l'élément marin dans toute sa splendeur – qui devient par association un espace synonyme de fécondité et de féminité –, le héros masculin est quant à lui confronté aux caprices des vagues et à la fureur divine. Qu'ils s'agissent de Jonas, d'Énée, d'Ulysse, ou encore d'Arion, les marins entretiennent souvent un rapport de force avec l'océan. S'en suivent donc de nombreuses scènes de naufrages qui hantent l'imagination collective et inspirent les écrivains jusqu'à devenir des *topos* de la littérature.

La mer n'est donc pas seulement un espace physique qui sert au déplacement des biens et des personnes, elle est aussi affaire d'imaginaire. Des mythes gréco-romains aux grands romans maritimes du XIXe siècle, elle n'est jamais simple décor, mais bien souvent personnage principal, allégorie philosophique qui nous permet de penser les grands thèmes métaphysiques (vérité, temps et mort, entre autres) en lien avec notre existence.

Au cours de cet article, nous nous proposons d'étudier la façon dont les thalassologies verniennes et hugoliennes explorent le lien que nous

entretenons avec la mer et comment la figure du marin, aux prises avec les forces de la nature mortifères, incarne notre désir de transcendance face à l'oubli des vagues.

Nous commencerons par étudier le navire comme lieu hétérotopique avant de poursuivre sur le lien qui se tisse inéluctablement entre la mer et la mort.

1- Le navire comme lieu hétérotopique

Selon le philosophe Vladimir Jankélévitch, le simple fait de s'embarquer et de partir à l'aventure, c'est accepter de mourir : « *l'aventure n'est aventureuse que parce qu'on craint de savoir jusqu'où elle peut aller ; ou plutôt on le devine, et même on ne le devine que trop ; elle peut nous mener jusqu'à cet extrême qui, pour tous les hommes finis sans exception, s'appelle la mort*¹. » L'aventure maritime ne fait pas exception, bien au contraire, son aspect profondément mortifère est renforcé par les propriétés physiques de l'environnement océanique. La surface de la mer est un miroir et, à l'image de Narcisse, se fait avant tout reflet de notre propre finitude et déclenche l'introspection. Lorsque le naufrage survient, l'espace est chamboulé ; l'horizontalité infinie se mue en verticalité, en appel vers les profondeurs insondables, métaphores de la mort.

Alors que Jules Verne et Victor Hugo usent de termes techniques complexes pour tout ce qui a trait à l'environnement maritime – et profitent même parfois de quelques chapitres pour faire des recensions encyclopédiques des créatures marines – ils ont toutefois pour particularité de

¹ Vladimir, Jankélévitch, *La mort*, Paris, Flammarion [Champs essais], 1966, p. 228.

placer la psyché humaine au centre de leur réflexion narrative. Leurs aventures deviennent des quêtes littéraires plus qu’halieutiques et érigent la mer comme un antagoniste qu’il ne faut pas parvenir à vaincre, mais plutôt à dompter. Les profondeurs encore très peu explorées deviennent des lieux où se joue le combat entre la vie et la mort, entre le héros et l’oubli.

Commençons par signaler que dans *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne (1870) ou dans *Les travailleurs de la mer* de Victor Hugo (1866), l’histoire ne débute pas *in medias res* au milieu de l’océan, mais bien par plusieurs chapitres à terre. Cette fonction permet de souligner leur arrachement – certes volontaire, mais arrachement tout de même – à un environnement connu, stable, et profondément lié à la notion de « vie », contrairement à la mer, lieu de tous les dangers et dont on ne revient pas toujours. À la manière de philosophes, les personnages débute leur aventure en se détachant de la terre. Ils s’éloignent ainsi du monde terrestre – incarnation du monde sensible – pour se retrouver au milieu de l’océan. Ils passent d’un environnement essentiellement vertical, composé de collines, de forêts et de montagnes, à la mer, surface horizontale, plane, où rien ne dépasse si ce n’est, de temps à autre, le mât de quelque navire étranger, trop lointain et trop fugace pour que l’on puisse en discerner le pavillon. Cet élément terrestre est toutefois un agréable rappel que des hommes et des femmes voguent, eux aussi, dans ce désert d’eau et de sel. Mais la mer est également ouverture vers un paysage vertical qui mène dans ses profondeurs les plus obscures et les plus mystérieuses. Seul espace sublunaire possédant une double facette, l’océan se construit sur cette apparente dichotomie. En surface donc, il se fait miroir du ciel, il réfléchit sa lumière et ses couleurs, phénomène qui participe à la dissimulation de ce qui se meut dans ses tréfonds. D’une certaine manière, en tant que miroir, il permet à l’homme d’entrer en contact avec son reflet, avec l’incarnation fluide de son moi

intérieur. Dans les abysses toutefois, l'obscurité régnante en fait un espace effrayant, inconnu, souvent rapproché des Enfers. L'imagerie maritime est foisonnante d'interprétations et de symbolisme, permettant d'en faire une véritable métaphore polymorphique.

À la différence de Gilliatt – protagoniste des *Travailleurs* – les personnages verniens s'engagent rapidement à bord de navires pour parcourir, en tant que scientifiques, les mers du globe. Il convient donc de mentionner la particularité propre à ce moyen de transport qui a la capacité de tisser un lien entre la terre et la mer, un fil d'Arianne qui rappelle aux marins leur terre patrie. Lieu aux multiples fonctions, tant d'habitation que de travail, il fend les flots tel un émissaire du genre humain à la conquête d'un espace hostile. Ce huis clos si particulier est en même temps un microcosme de la société ; diversité de professions, d'origines et de cultes, se mélangent dans un brassage multiculturel. Michel Foucault, lors de sa conférence « Des espaces autres », révèle que :

le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port (...) va jusqu' aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours, à la fois, non seulement bien sûr le plus grand instrument de développement économique (...), mais la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateau, les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires².

² Michel, Foucault, *Des espaces autres*, dans *Empan*, 2004, n°54, p. 19.

Lieu fermé et pourtant ouvert, le bateau s'inscrit à la fois dans le temps et l'espace, dans un rapport entre l'infini de la mer et la moisissure de sa cale qui ne voit jamais la lumière du jour. Mais c'est également un lieu vecteur d'histoires, où les hommes se racontent leurs aventures, les légendes entendues dans la taverne d'un port lointain, où ils brossent ainsi les portraits fabuleux des êtres qui peuplent les abysses. En tant qu'espace isolé — et donc fermé — une fois qu'il a appareillé, mais aussi ouvert, puisque tout un chacun peut s'enrôler comme membre d'équipage, le bateau possède cette double potentialité propre aux hétérotopies.

Auden, dans son *Enchafèd Flood*, revient sur cette duplicité :

For, the village [becomes representative of] the exceptional way of life instead of the typical. The ship is one of the few possible devices left, because, while it is most emphatically a frame – no one can get off or on board once the ship has started – yet it permits of a great deal of variety and interpretation³.

Il rejoint ainsi la théorie de Foucault, érigeant le bateau en symbole herméneutique qui dépasse la simple interprétation « fonctionnelle » que nous pourrions en faire. Devenu outil littéraire, il fait l'objet de nombreuses interprétations alors même qu'il évolue dans un cadre strict. Ces interprétations, loin d'être négatives, sont pour Auden source de potentialité : « *different persons perceive different meanings*⁴ ». La subjectivité permet de faire du navire un lieu qui ne remplit pas toujours la même fonction, qu'il s'agisse d'une fonction matérielle — pêche, exploration, etc. — ou d'une fonction symbolique — métaphore de la société, de l'âme ou corps, etc. —.

³ W.H., Auden, *The Enchafèd Flood, Three critical essays on the romantic spirit*, New York, Vintage Book, 1967, p. 64.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

Pour en revenir à Michel Foucault, les hétérotopies sont « *hors de tous les lieux, bien [qu'] (...) effectivement localisables*⁵ ». Les règles de la société n'y sont plus appliquées, sans pour autant créer un désordre où règne l'anarchie. Il s'agit simplement d'espaces qui ne sont plus régis de la même manière. Les hétérotopies se construisent également sur des hétérochronies — des ruptures avec le temps réel —, pour qu'émergent des zones où le temps et l'espace se métamorphosent. Dans *Vingt mille lieues sous les mers*, le *Nautilus*, par sa forme amphibienne, explore les profondeurs à la manière d'une baleine — la comparaison y est explicite — ses marins appartiennent donc à une toute nouvelle catégorie d'hommes qui ne sont plus contraints de demeurer à la surface de l'eau. Tels des Jonas ayant volontairement décidé de rester confinés dans le corps de la baleine, ils explorent la mer comme un nouveau territoire plein de richesses habituellement dissimulées aux yeux des vivants. La différence entre le reste de l'humanité et l'équipage du capitaine Némo est constamment soulignée, d'abord à travers l'usage d'un idiome incompréhensible pour le scientifique Aronnax et ses compagnons venus de l'extérieur. Langue qui ne ressemble à aucune autre et dont nous ne percerons jamais les mystères, elle semble appartenir à ses gens de mer et à eux seuls.

Or, le navire est également un objet matériel qui permet à l'homme de se diriger vers sa mort. Après Narcisse, intervient l'image de Charon et de sa barque qui accorde aux nouveaux défunts de traverser le Styx. Dans cette lignée, le bateau est un outil ayant la faculté de se déplacer à la surface, à la frontière entre deux mondes, entre celui des vivants et celui des morts. Sa partie immergée se meut dans les profondeurs, du côté des Enfers, tandis que celle à la surface se place du côté du soleil et de la vie. Objet hybride et amphibien, nous l'avons vu avec Foucault, il s'agit d'un lieu hétérotopique –

⁵ Michel, Foucault, *Des espaces autres*, *op.cit.*, p. 15.

qui possède une existence propre –, mais également atopique⁶ qui, selon le sens étymologique du terme, signifie « sans lieu ». En effet, puisque le navire est constamment en mouvement, il ne peut être situé selon un point fixe dans l'espace. D'une certaine manière, il est *hors* de l'espace, *hors* du temps également. Il n'est ni vivant ni mort, il erre sur un miroir de vagues. Mais si le navire représente un tel lieu, qu'est-ce que cela signifie pour son équipage ? « *Perdre terre, quel mot saisissant ! on est comme hors des vivants*⁷ » écrit Victor Hugo dans une lettre adressée aux marins de la Manche. Il semblerait que la fonction de matelot permette aux hommes – comme au navire – de se retrouver dans un entre-deux, ni tout à fait morts, ni tout à fait vivants. Le lieu, en lui-même, serait donc créateur, non pas d'une immortalité, mais d'un statut particulier qui procure aux marins une double habileté : celle d'observer la mort tout en demeurant vivants.

2- La mer et la mort : un lien qui se tisse chez le marin

Le *Nautilus*, puisqu'il est complètement sous-marin, tend, de fait, à se rapprocher encore plus du royaume des morts. Des comparaisons sont régulièrement effectuées par Jules Verne entre le navire et la mort : « *tout semblait mort à l'intérieur de ce bateau*⁸ », « *je n'entendais même aucun bruit à l'intérieur de ce bateau, qui semblait mort*⁹ », remarquons d'emblée la notion de silence qui vient s'ajouter, comme pour démontrer l'analogie. Aronnax explique même un peu plus tard : « *plongé sans doute dans l'abîme des eaux, il n'appartenait plus à la terre. Tout ce morne silence était*

⁶ Terme utilisé par Jean, Roudaut dans « Un peu profond ruisseau », *La mort en littérature*, Mazères, Le temps qu'il fait, 2020, p. 77.

⁷ Victor, Hugo, « Lettre aux marins de la Manche (1870) », cité par Simon, Leys, *Anthologie de la littérature française*, Paris, Robert Laffont, 2018, p. 933.

⁸ Jules, Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, Québec, Les Éditions Goélette, 2020, p. 54.

⁹ *Ibid.*, p. 65.

effrayant¹⁰. » Le *Nautilus* s'approprie des caractéristiques propres au royaume des profondeurs, il y règne un silence, semble-t-il, de « mort » et pourtant son équipage est bien toujours actif ! Le capitaine Nemo marque son détachement de la Terre comme du monde des vivants, la virgule sert de frontière entre les abîmes sous-marins et la surface, le lien est définitivement rompu entre les deux. C'est de manière invisible et silencieuse que le *Nautilus* se déplace pour atteindre des régions du globe encore inexplorées, tel un spectre tout droit sorti des contrées de l'intelligible. Le capitaine Nemo est bel et bien mort aux yeux des vivants, il n'existe plus dans la société, mais appartient désormais au monde de la mer. Son vaisseau est pratiquement un *Hollandais Volant* où le silence s'est répandu non pas à cause d'une malédiction, mais bien plutôt par volonté d'émancipation, de liberté. L'équipage du *Nautilus* est, par bien des aspects, ni tout à fait vivant, ni tout à fait mort, et le scientifique Aronnax fait l'expérience de cet entre-deux limbique.

De son côté, Victor Hugo écrit dans ses *Travailleurs de la mer* : « le désert, l'étendue, (...) la mer assiégeante, enveloppaient Gilliatt, le cernaient lentement, se fermaient en quelque sorte sur lui, et le séparaient des vivants comme un cachot qui monterait autour d'un homme¹¹. » La mer est cette frontière qui vient s'établir entre les vivants et les morts, frontière naturelle qui est pourtant comparée à un « cachot », à une prison dont il est difficile de s'échapper. D'ailleurs, Gilliatt est décrit à ce moment-là comme « isolé, abandonné, affaibli, miné, oublié. [Il] avait (...) les mains déchirées, les pieds saignants, les membres maigres, le visage livide, une flamme dans les yeux¹². » L'énumération des différentes parties de son corps appuie la

¹⁰ Ibid.

¹¹ Victor, Hugo, *Les travailleurs de la mer*, Paris, Gallimard [Folio], 2020, p. 367.

¹² Ibid.

ressemblance avec un prisonnier dont l'exécution ne saurait tarder, mais elle donne également à voir l'aura très christique sous-jacente à ce portrait. Gilliatt est un martyr qui risque sa vie pour des idéaux. Il convient aussi de souligner le terme « oublié » face au « désert » de la mer : si nous pouvons assurément établir un parallèle avec la fin du roman où les vagues absorbent Gilliatt, il faut toutefois noter le nom du chapitre dans lequel cette scène s'inscrit qui n'est autre que « *Sub re* ». Ce nom latin signifie « sous la matière » et apparaît comme le pendant symétrique du chapitre suivant « *Sub umbra* », autrement dit : « sous l'ombre ». Il faut donc aller « sous la matière », sous la surface tant de la nature humaine que des vagues, pour en déceler les mystères. Si Gilliatt est encerclé par les flots et acculé par l'oubli qui menace de l'emporter, il ne désespère pas, c'est le combat de la volonté humaine contre la puissance de la mer. Une fois qu'il aura plongé dans les profondeurs, il pourra combattre son ennemi ultime : la mort sous les traits de la pieuvre. La surface est affaire de survie contre l'annihilation, mais une fois entré dans le royaume des abysses, ce n'est, dès lors, plus qu'un face-à-face avec la mort.

Après son combat avec la pieuvre Gilliatt se retrouve « *dans cet écueil d'où [il] avait compté sortir triomphant, Clubin mort venait de le regarder en riant. Le ricanement du spectre avait raison. Gilliatt se voyait perdu. Gilliatt se voyait aussi mort que Clubin*¹³. » Notre personnage est confronté au cadavre de Clubin, à la mort de l'autre qui incarne sa propre destinée. En effet, la dépouille de Gilliatt finira elle aussi par reposer dans les profondeurs de la mer. Il est pertinent de relever la répétition du mot « mort » associé au même champ lexical que le nom « spectre » face aux verbes voir – deux occurrences – et regarder. Mort et vision s'unissent dans le même élan que

¹³ Victor, Hugo, *Les travailleurs de la mer*, op. cit., p. 458.

Narcisse et son reflet. Gilliatt s'approprie la mort de Clubin, la fait sienne et accède à ses mystères. Il recueille ainsi les soixante-quinze mille francs volés qui permettent d'éclairer les circonstances ayant mené à la mort du brigand. Gilliatt est le témoin nécessaire pour prononcer le verdict : Clubin n'a pas disparu, il est bel et bien mort. Il résout ainsi l'énigme qui entourait le naufrage de *La Durande* et permet à « *l'opinion publique de Guernesey [de] rejuger Clubin*¹⁴. »

Malheureusement, Gilliatt n'aura, quant à lui, aucun témoin pour assister à sa propre mort, à son naufrage final où il se laisse engloutir par les vagues. Durant toutes ses épreuves pour réparer *La Durande* et jusque dans la mort, Gilliatt est son propre et seul spectateur. C'est donc ultimement grâce au regard de Victor Hugo que nous assistons à son trépas. Par ailleurs, si le sort tragique du personnage peut surprendre, il était surtout nécessaire. Jankélévitch écrit que « *ma mort-propre pour moi est la tragédie du dernier instant ; ma mort-propre pour moi est la fin du monde et la fin de l'histoire, en un mot la fin de tout*¹⁵ ». Puisque *Les travailleurs de la mer* s'articule autour de la figure de Gilliatt qui ouvre et clôt l'histoire, il devient l'incarnation du récit, le personnage qui, même s'il n'est pas un narrateur, signe la fin de l'histoire par sa propre disparition. Le roman ne pouvait avoir comme point final que la mort de son personnage principal à l'image de Jean Valjean ou de Quasimodo – il semblerait que ce soit une marque de fabrique propre à Victor Hugo.

D'une manière tout à fait différente, le dernier chapitre de *Vingt mille lieues sous les mers* – avant la conclusion – s'intitule : « Les dernières paroles du Capitaine Nemo », titre au présage quelque peu funèbre, mais surtout symbolique. Alors que le *Nautilus* était déjà un monde en soi, un huis clos

¹⁴ Victor, Hugo, *Les travailleurs de la mer*, op. cit., p. 470-471.

¹⁵ Vladimir, Jankélévitch, *La mort*, op. cit., p. 231.

fait de silence et de mystère dirigé par un capitaine taciturne, ce titre vient indiquer l'importance de la parole, des *dernières* paroles. Les deux premières phrases du chapitre sont d'ailleurs : « *les panneaux s'étaient refermés sur cette vision effrayante, mais la lumière n'avait pas été rendue au salon. À l'intérieur du Nautilus, ce n'était que ténèbres et silence*¹⁶. » Les deux derniers mots assènent la sentence, la catastrophe est imminente. Si le sous-marin est un concentré de technologie, il peut aussi bien s'apparenter à une tombe sous-marine ; le confinement, le manque d'air, l'obscurité, en font un symbole parfait qui vient lier la mort aux profondeurs. Au cours de ces dernières pages, nos trois personnages que sont Aronnax, Ned Land et Conseil, tentent de fuir le *Nautilus* pour retourner chez eux. Depuis plusieurs jours plus aucun membre de l'équipage, et encore moins le capitaine, n'est visible, le sous-marin est désert et silencieux. Or, au moment de partir, Aronnax se retrouve face à Nemo, et celui-ci, dans un dernier mouvement, dans une dernière parole, lui murmure à l'oreille : « *Dieu tout-puissant ! Assez ! Assez*¹⁷ ! ». Ces mots sonnent le glas de l'aventure, l'*hybris* du capitaine qui ne voulait plus rien avoir à faire avec le reste des hommes en appel désormais à son Dieu. Et, comme une prière entendue, comme un vœu exaucé, un maelstrom apparaît pour engloutir le navire.

De cette catastrophe ne s'en sortent que trois personnages, étrangers à bord du *Nautilus*. Aronnax peut alors conclure, revenir rapidement sur les événements. Nous ne saurons rien du sort réservé à Nemo et à son équipage : ont-ils tous péri ? Ou ont-ils réussi à survivre à la puissance du maelstrom ? Il faudra attendre cinq ans et la parution de *L'île mystérieuse* pour obtenir des réponses... Toujours est-il qu'à cet instant précis, nous ne savons pas si Némó est vivant ou non : il appartient définitivement à la catégorie des êtres

¹⁶ Jules, Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 366.

¹⁷ *Ibid.*, p. 370.

limbiques, il est hors du monde sensible, telle une figure qui erre sous la surface de la mer coincée entre l'ubiquité presque immortelle de son navire de fer et la malédiction d'un tel exile qui l'apparente au sépulcre. Cependant, grâce à Aronnax, son existence prend tout son sens, il se transforme en être de papier, de nouveau visible aux yeux des vivants. Alors qu'un peu plus tôt dans le roman il avait confié au scientifique ; « douze mille [livres], monsieur Aronnax. Ce sont les seuls liens qui me rattachent à la terre¹⁸ », l'écriture était déjà une attache, une connexion entre la vie des gens de mer et ceux restés à terre. À travers le journal d'Aronnax, elle devient un lien entre les morts et les vivants parce qu'elle se situe à la frontière, dans un espace autre où le silence peut résonner entre les vagues et jusque sur le sable.

Conclusion

Que ce soit chez Victor Hugo ou chez Jules Verne, l'écriture apparaît comme un remède à l'oubli des vagues, à la mort maritime qui empêche toute possibilité de sépulcre. La narration, qu'elle soit interne ou externe, est un moyen de rendre compte du drame. Parce qu'il faut un témoin au naufrage pour pouvoir le relater, pour intégrer les marins disparus à la postérité, le récit de mort se sert de la thalassologie comme un décor propice pour intégrer des idées intelligibles au monde sensible. La mort n'est, dès lors, plus quelque chose d'inénarrable, mais intègre l'écriture à travers les métaphores maritimes. *Vingt mille lieues sous les mers* ou *Les travailleurs de la mer* rendent certes compte d'un rapport étroit entre les hommes et l'océan – rapport biologique, de conquête, d'amour et de haine – mais ils montrent surtout que la figure du marin parvient, *in fine*, à conquérir sa propre destruction. Si la mer est le lieu de l'aventure, de toutes les péripéties et que

¹⁸ Jules, Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 74.

le naufrage permet d'enclencher le récit, le marin est le personnage limbique nécessaire pour entrevoir de manière métaphysique les mystères qui entourent la mort. Puisqu'il intègre à sa propre identité les propriétés hétérotopiques du navire, il n'est, dès lors, ni tout à fait vivant, ni tout à fait mort. Qui de mieux, donc, qu'un être naviguant à la frontière des deux mondes pour faire le récit des mystères de la nature humaine ?

Bibliographie

- Auden, W.H. (1967). *The Enchafèd Flood, Three critical essays on the romantic spirit*. New York : Vintage Book.
- Blumenberg, Hans. (1997). *Shipwreck with spectator: paradigm of a metaphor for existence*. Cambridge : MIT Press.
- Foucault, Michel. (2004). « Des espaces autres ». *Empan*. n°54. Toulouse : Éditions Éres.
- Hugo, Victor. (2020). *Les travailleurs de la mer*. Paris : Gallimard [Folio].
- Jankélévitch, Vladimir. (1966). *La Mort*. Paris : Flammarion [Champs essais].
- Leys, Simon. (2018). *La mer dans la littérature française*. Paris : Robert Laffont.
- Roudaut, Jean. (2020). « Un peu profond ruisseau ». *La mort en littérature*. Mazères : Le temps qu'il fait.
- Verne, Jules. (2020). *Vingt-mille lieues sous les mers*. Québec : Les Éditions Goélette.