MSU
LIBRARIES

RETURNING MATERIALS:
Place in book drop to remove this checkout from your record. FINES will be charged if book is returned after the date stamped below.

AU CENTRE DU VERTIGE NERVALIEN: LE VOYAGE EN ORIENT ET LA MISE EN ABYME

By

Luu, Nguyen Dat

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance and Classical Languages

1981

©
Copyright by
Luu, Nguyen Dat
1981

ABSTRACT

AU CENTRE DU VERTIGE NERVALIEN:
LE VOYAGE EN ORIENT ET LA MISE EN ABYME

By Luu, Nguyen Dat

D'après Gide, la mise en abyme serait le redoublement spéculaire, "à l'échelle des personnages", du sujet même d'un récit, ayant avec l'histoire narrée: (1) un rapport de réflexion ou de similitude, (2) et un rapport d'enchâssement.

Dans cette perspective, le Voyage se structure par l'intercalation de micro-récits formant le récit cadre et de récits seconds qui blasonnent et transforment indubitablement le récit premier: le Voyage s'ouvre alors sur d'autres voyages qui l'in-forment homologiquement. Les micro-récits emboîtés à l'intérieur du texte porteur forment des emblèmes spéculaires qui éclairent la réalité profonde du Voyage en l'extrapolant de ses multiples facettes.

En termes de temporalité narrative, les mises en abyme fictionelles s'identifient aux anachronies qui contestent le dénouement normal du récit-cadre. Les mises en abyme correspondent à trois modes d'émergence dans la discordance narrative:

1) inaugurale, la mise en abyme prospective installe avant terme l'histoire à venir. Les récits mimétiques

G117881

réfléchissant une réalité, chaotique, sérielle et régressive, finissent par céder la place à des récits spéculaires qui éclairent non plus horizontalement, mais verticalement à l'approche d'un centre de visions de plus en plus profondes et transcendentales. Le parcours européen enregistre un ensemble de "signes vains": des épreuves ou des seuils apparents que le quêtant cherche à défoncer ou à dépasser.

2) centrale, la mise en abyme réfléchit l'histoire narrée en la faisant pivoter autour de son point d'ancrage dans le récit. La mise en abyme centrale reprend les événements antérieurs et en même temps prépare l'arrivée des événements postérieurs. Ainsi la réalité mosaïque éparpillée sur plusieurs couches spatiales et temporelles va se reconstituer peu à peu dans un contexte d'itération et de constante métamorphose, comme à travers une fissure où s'épanchent le rêve et la sublimation mythique.

3) finale, la mise en abyme rétrospective réfléchit après coup l'histoire qui se clôt. La mise en abyme finale essaie alors "d'universaliser le sens du récit" en recourant à un pacte thématique orienté vers la généralisation sémantique et l'irradiation du symbole. Le récit en s'avancant se modèle sur sa métaphore d'origine qui s'identifie à l'immortalité, encodée alors comme un rassemblement de formes et d'espaces concentriques, à

fixation grandissante.

Le Voyage devient ainsi la source centrale où viennent puiser d'autres oeuvres nervaliennes.

A ma femme, Phùng thị
Hạnh et à mes enfants,
Lưu Huệ Chân, Luu Thiên Kỳ,
Luu Thế Khai', Luu Việt,
auprès desquels j'ai
trouvé réconfort,
compréhension et bonheur.

REMERCIEMENTS

Dans l'élaboration de ma thèse de doctorat, ni les conseils ni les encouragements ne m'ont manqué.

Qu'il me soit permis tout d'abord d'exprimer ma gratitude à mon Maître, M. le Professeur L.M. Porter, qui a consenti à prendre la direction de mes travaux, et mis à ma disposition, avec une inépuisable bonté, les ressources de son grand savoir.

Que MM. les Professeurs E. Gray, H. Josephs et G. Joyaux veuillent recevoir mes remerciements les plus vifs pour la patience avec laquelle ils m'ont aidé dans la correction du texte.

Quant à M. le Professeur J. Donohoe, qui m'a si complaisamment aidé et encouragé, il voudra bien trouver ici l'assurance de ma profonde reconnaissance.

Si je ne puis citer tous les amis dont les entretiens m'ont été profitables, je voudrais au moins dire ma gratitude à Laurel Porter, J.T. Krause et Mark Andrews qui m'ont aimablement ouvert un univers de poésie et d'enchantement littéraire.

TABLE DES MATIERES

Page

INTRODUCTION 1

Chapitre

I LES VOYAGES DANS LE VOYAGE: MISE EN ABYME INAUGURALE DE LA QUETE NERVALIENNE 26

II. LES VOYAGES DANS LE VOYAGE: MISE EN ABYME CENTRALE DE LA QUETE NERVALIENNE 48

III. MISE EN ABYME AUX CONFINS DU SYMBOLE 79

IV. LA SIGNIFICATION DU DOUBLE OU LA CONFRONTATION AVEC LE MIROIR 92

V. COSMOGONIE NERVALIENNE ET LA STRUCTURE SPECULAIRE 106

CONCLUSION 128

NOTES 137

BIBLIOGRAPHIE 152

INTRODUCTION

INTRODUCTION

> A la véritable critique
> appartient la capacité
> de produire ce qui doit
> être critiqué.
>
> Novalis

Chateaubriand avec son Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris recrée le type de l'écrivain-voyageur et lance vraiment le genre du voyage qui, avec Lamartine, Nerval et Flaubert, acquirent une réelle valeur littéraire au XIXe siècle. Si les trois derniers choisissent le même titre -- Voyage en Orient -- pour désigner leur journal de voyage, c'est que l'Orient, ici le Proche - Orient, est à la mode romantique.

Il est à remarquer tout d'abord que le terme d'Orient est resté longtemps mal défini. Le XVIIIe siècle distinguait Orient et Levant, appelant "commerce d'Orient", le commerce qui se fait dans l'Asie orientale par l'océan et "commerce du Levant", celui qui se pratique dans l'Asie occidentale par la Méditerranée.[1] Pourtant, le même siècle appelait aussi les Turcs, Persans et Arabes "orientaux" et leurs langues, "les langues orientales". A la période romantique, on remarque la disparition du terme "Levant" et, par contre, l'emploi abusif

du mot "Orient". D'après le dictionnaire de Laveaux (1820) "on dit plus généralement oriental tout ce qui a rapport aux pays situés à l'Orient par rapport à nous". Pour Alfred de Vigny, "un Espagnol est un homme de l"Orient, c'est un Turc catholique...";[2] de sa part Victor Hugo écrit aussi dans la préface des Orientales: "Les couleurs orientales sont venues comme d'elles-mêmes empreindre toutes ses pensées, toutes ses rêveries; et ses rêveries et ses pensées se sont trouvées tour à tour, et presque sans l'avoir voulu, hébraïques, turques, grecques, persanes, arabes, espagnoles même, car l'Espagne c'est encore l'Orient; l'Espagne est à demi-africaine, l'Afrique est à demi-asiatique".[3] Et Théophile Gautier de continuer: "L'Espagne n'est pas faite pour les moeurs européennes. Le génie de l'Orient y perce sous toutes les formes et il est fâcheux peut-être qu'elle ne soit pas restée moresque ou mahométane".[4] Pour d'autres écrivains du XIXe siècle tels Maxime du Camp, l'Orient est surtout la Turquie: "Enfin voici l'Orient, le véritable Orient, avec ses mystères, son luxe, ses terreurs et toute sa poésie".[5] Mais, par contre, à Constantinople, Flaubert avoue que l'Orient africain l'a emporté en son coeur sur l'Orient byronien à dominante turque, celui des Romantiques.

Les Romantiques voyagent beaucoup et plus encore aiment lire les "voyages", les guides de voyage, et les descriptions des pays lointains qui abondent à l'époque. Le goût du pittoresque est une des attitudes romantiques envers

l'Orient. Le vogue durable des Mille et une Nuits, traduites par Gallant en 1704, maintient cette tendance. Et Abel Rémusat d'affirmer: "C'est même de cette seule composition que sont originairement dérivées la plupart des notions qui ont cours chez nous au sujet des Orientaux".[6] Si Chateaubriand va en Palestine en pèlerin et s'intéresse encore dans l'Itinéraire de Paris à Jérusalem à la Grèce et à la Judée, les voyageurs romantiques recherchent davantage l'Orient, "le berceau du monde et du soleil"[7] et ne voient plus dans la Grèce que "le bord de l'Orient".[8] Les Romantiques préfèrent surtout la Turquie, la Syrie, le Liban et l'Egypte. Lamartine dans son Voyage en Orient méprise la Grèce et néglige l'Egypte, mais s'intéresse davantage au Liban. Nerval, quant à lui, néglige la Palestine pour mieux s'attacher à l'Egypte, le Liban et la Turquie. Pour eux, le pèlerinage "en Orient" a remplacé définitivement celui de Jérusalem et d'Athènes.

Lamartine n'a pas, cependant, échappé au travers de son époque qui a considéré l'Orient comme un vaste bazar où l'on se fournissait en motifs pour tableaux de genre. Que ce soit en Egypte, en Syrie ou en Turquie, les Romantiques ont eu jusqu'alors une seule et même préoccupation: la couleur locale. Ils la cherchaient principalement dans les métropoles, dans les grouillements des foules, dans tout ce qui prolonge le moyen âge. Par contre, l'Orient n'est plus seulement pour Nerval une terre, une société, une civilisation

différentes des siennes, mais un lieu sacré où l'homme occidental peut retrouver une vérité ancienne: "Toute révélation vient d'Orient, et, transmise à l'Occident, s'appelle tradition. L'Asie a les prophètes, l'Europe a les docteurs...".[9] Ainsi, sous le vernis exotique apparait un Orient plus secret et en rapport étroit avec les plus profondes aspirations d'un Romantisme qui s'intéresse plutôt à la quête mystique, la recherche d'une nouvelle conception du monde à travers ce qu'Edgar Quinet appelle la "Renaissance Orientale", expression reprise par Félix Nève en 1844: "N'est-ce pas avec raison que nous donnerions au mouvement opéré par ces idées et ces formes le nom de Renaissance Orientale?"[10]

C'est une telle acception du mot "oriental" que Gérard de Nerval révèle lorsqu'il se met en route vers l'Orient:

> Où vais-je? Où peut-on souhaiter d'aller en hiver? Je vais au-devant du printemps, je vais au-devant du soleil... Il flamboie à mes yeux dans les brumes colorées de l'Orient.[11]

Le 1er Janvier 1843, Nerval s'embarque à Marseille pour un voyage d'un an. Le Mentor le conduit en direction de Naples, puis le Minos l'emmène en Egypte. De 1844 à 1850 paraissent dans diverses revues (L'Artiste, La Revue des deux Mondes, La Revue Pittoresque, La Silhouette) les principaux épisodes de ce voyage. En 1848 sort la première édition partielle chez l'éditeur Sartorius, avec les Scènes de la vie orientale:

Femmes du Liban, tandis que commence la publication des Nuits du Ramazan, en feuilleton dans le National. Enfin, en 1851 paraît chez Charpentier l'édition définitive, où Nerval s'affirme dans sa personnalité littéraire, après maints remaniements textuels. Cette édition contient aussi le voyage à Vienne de 1839-40, qui donnera naissance à la Pandora, et que l'auteur considère au fond de lui-même comme l'indispensable prélude à son voyage vers l'Orient par le Danube. Les sources livresques que Nerval mêle à ses observations personnelles sont très nombreuses: William Lane, Silvestre de Saci, Castellan l'ont inspiré en bien des passages du Voyage en Orient. Mais on sent surtout une impulsion profonde qui pousse Nerval vers ce pays du rêve et du mythe. Ce voyage passe donc par de differentes etapes ou le "voyageur enthousiaste" (p.10) s'engage peu à peu dans une quête qui par expansion analogique va se préciser de plus en plus primordiale, profonde et transcendentale.

Quelle place Nerval occupe-t-il dans la littérature française? Quels sont l'intérêt et la présence du Voyage en Orient dans la critique littéraire? A ces questions nous souscrivons tout d'abord au jugement de Henri Lemaître: "en cette fidélité à soi-même et à ses intuitions essentielles, Gérard a trouvé la raison de son universalité, et la promesse de sa durée; n'est-il pas aujourd'hui le moins démodé, et même le plus contemporain de tous les écrivains de la génération romantique?"[12]

Essayons de préciser les aspects de cette actualité de Nerval. Après la mort de ses fidèles amis et défenseurs -- Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Arsène Houssaye, le Docteur Blanche et George Belle, le souvenir de Gérard de Nerval s'efface; et il faut attendre Aristide Marie pour que de nouveau Gérard de Nerval revienne à la mémoire du public. Aristide Marie publie en 1914 une biographie de Gérard de Nerval que de longues recherches ont préparée et que sa fille Gisèle Marie, n'a cessé de compléter par de nouveaux travaux. Dans cette biographie intitulée Gérard de Nerval, le poète et l'homme, Aristide Marie réserve un chapitre, "L'Orient: vers Isis", pour analyser le Voyage en Orient. En ce qui concerne sa composition, Aristide Marie assure qu'il "est facile de reconstituer les réelles étapes de son voyage et de discerner ce qu'il a ajouté d'imaginaire".[3] Sur un plan continu, Aristide Marie fait croiser le Voyage en Orient de Nerval avec sa correspondance, et aussi bien l'histoire de Gérard avec les mythes orientaux, sans trop insister sur les effets engendrés, ni sur le mécanisme qui soustend l'oeuvre.

Après Aristide Marie, les éditions des oeuvres de Nerval se multiplient[13] et de nombreux travaux ne cessent de lui être consacrés: ouvrages érudits, biographies, essais, numéros spéciaux de revues littéraires, d'innombrables

articles.[14] Nous ne voulons, ici, en mentionner que les plus importants.

J.M. Carré, dans Voyageurs et écrivains français en Egypte (1932), reprend l'observation d'Aristide Marie pour souligner que Nerval dans son Voyage en Orient "déforme la réalité pour lui conférer le prestige et la durée des créations éternelles de l'art".[15] Se plaçant dans le même sillage que J.M. Carré, Hassan El Nouty avec son ouvrage, intitulé Le Proche-Orient dans la littérature française de Nerval à Barrès (1958), prétend que le Voyage en Orient de Nerval devient "un classique du genre".[16] Si Albert Béguin ne réserve aucune mention du Voyage en Orient dans son ouvrage Gérard de Nerval (1945) et consacre les six chapitres à l'étude surtout d'Aurélia et des Filles du Feu, Jean Richer avec son Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques (1947) se fonde sur la "lecture du voyage en Orient" pour dégager "l'analogie et l'anagogie, la quête de l'essence à travers les symboles et les correspondances".[17] Après un bref rappel biographique sur Nerval, Jean Richer aborde "Les Mythes des origines", "Symbolique et Cabbale", "Une Cosmogonie", "La Réintégration", "Le Syncrétisme nervalien et les symboles de la mère", "Descente aux enfers et initiation" etc. qui sont tous les grands thèmes du Voyage en Orient. Dans son ouvrage Nerval expérience et création (1963), Jean Richer réserve un chapitre entier, "Le monde recomposé", pour aborder le Voyage en Orient sous

trois angles: les éléments autobiographiques, l'élaboration du Voyage et les emprunts livresques, le Voyage en Orient comme rêve. En conclusion, Jean Richer souligne que "le Voyage n'est pas seulement une mosaïque de textes découpés ici et là. Gérard se les est appropriés par la magie de son style et par la créance qu'il leur accordait. Ses pérégrinations furent une étape importante de son voyage intérieur, ce retour au berceau des civilisations lui a permis de retrouver le chemin de sa propre enfance...les reflets d'une patrie antérieure commune à tous les hommes...".[18]

Avec Gérard de Nerval et le mythe (1956), Marie-Jeanne Durry replonge le Voyage en Orient dans l'ensemble de l'oeuvre de Nerval pour affirmer que "les mythes sont dépositaires des plus anciens souvenirs et des plus anciennes imaginations de l'humanité. Gérard voudrait y toucher ses propres souvenirs, y trouver ses propres aspirations...".[19] Pour Marie-Jeanne Durry, les héros des contes mythiques que Nerval a composés et enchâssés dans son Voyage en Orient sont devenus les "dépositaires de sa vie intérieure...ses porte-rêves".[20] Léon Cellier, lui aussi, réserve une partie du chapitre "La machine infernale" de son ouvrage Gérard de Nerval l'homme et oeuvre (1956) pour esquisser une étude comparée entre les éléments autobiographiques et le pouvoir créateur de Nerval dans son Voyage en Orient, précisant en fin de compte que le livre "est bien une somme nervalienne".[21] Raymond Jean, dans son Nerval par

lui-même (1964), ne mentionne que très brièvement la composition du Voyage en Orient alors qu'il analyse plus minutieusement les structures de Sylvie. Gerald Schaeffer, par contre, consacre un ouvrage entier, Le Voyage en Orient de Nerval étude des structures (1967),à "retrouver cette architecture une, résultant d'une organisation géniale"[22] à l'intérieur du Voyage et à définir la mythologie personnelle de Nerval en fonction des seuls schémas livrés par le texte. Il a divisé son étude en deux grandes parties intitulées: (1) "Le mythe du créateur et de la création" et, (2) "Application du mythe". Quant à Ross Chambers, il se plaît à travers son Gérard de Nerval et la poétique du Voyage (1969) à décomposer le Voyage en Orient en mouvement et lenteur, en rêve et en réveil, en voyage ascendant et en descente aux enfers--les deux dimensions d'une même traversée initiatique.

Dans le travail qui suit, nous nous donnons pour tâche de procéder à une analyse structurale du Voyage en Orient de Gérard de Nerval.

Dès Figures I, G. Genette insiste sur le fait que "l'analyse structurale doit permettre de dégager la liaison qui existe entre un système de formes et un système de sens".[23] Rien n'oblige le structuralisme à se restreindre à des analyses de surface . L'aire de sa démarche est bien l'analyse des significations. Le structuralisme comme méthode "est fondé à étudier les

structures partout où il en rencontre",[24] structures qui sont des systèmes de relations latentes que l'analyse construit à mesure qu'elle les dégage. Ainsi, l'analyse thématique tendrait logiquement à aboutir à une synthèse structurale où les différents thèmes se groupent en réseaux, selon la perspective de Jean Rousset:

> Il n'y a de forme saisissable que là où se dessine un accord ou un rapport, une ligne de force, une figure obsédante, une trame de présence ou d'échos, un réseau de convergences; j'appellerai "structure" ces constances formelles, ces liaisons qui trahissent un univers mental et que chaque artiste réinvente selon ses besoins.[25]

A côté de la critique structurale analytique, une autre tendance critique nommée "herméneutique"[26] à la suite de Paul Ricoeur, revendique que le sens d'une oeuvre est "repris"[27] comme un message à la fois ancien et toujours renouvelé dans un continuum culturel pourvu d'un surplus de sens. G. Genette prétend aussitôt que la relation qui unit structuralisme et herméneutique n'est ni "de séparation" ni "d'exclusion", mais "de complémentarité":

> A propos d'une même oeuvre, la critique herméneutique parlerait le langage de la reprise du sens et de la recréation intérieure, et la critique structurale celui de la parole distante et de la reconstruction intelligible. Elles dégageraient ainsi des significations complémentaires...[28].

En écrivant son <u>Voyage en Orient</u>, Gérard de Nerval ne peut se dégager de l'exemple de ses prédécesseurs déjà célèbres du voyage romantique. C'est par l'usage d'un

procédé que nous appelons plus tard la mise en abyme que le "gentil Nerval",[29] "le petit maître de l'école romantique"[30] arrive à dégager dans son Voyage en Orient un reflet d'originalité. Nerval possède un sens admirable de la mesure qui lui permet un dosage raffiné des thèmes dans leur variété. Une espèce de pudeur freine la plume de l'artiste et insère partout des masques qui révèlent plus qu'ils ne dissimulent. Pour déguiser la quête personnelle, Nerval insère dans le récit principal[31]-- le récit de voyage de Gérard -- des récits seconds[32] qui évoquent soit des voyages parallèles, soit de différents aspects d'une même quête à la fois réparatrice et créatrice. Cet engendrement du récit par assemblage superposé de thèmes et de motifs analogues et concentriques sera identifié au procédé de la réduplication spéculaire ou de la mise en abyme.

La mise en abyme est un terme technique. Selon Littré, "abyme" peut aussi s'écrire "abîme" sans qu'un changement de sens intervienne. Nous préférons cependant l'orthographe "abyme" introduit pour la première fois par André Gide dans son Journal en 1893:

> J'aime assez qu'en une oeuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien n'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des Ménimes de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin en littérature, dans

> Hamlet, la scène de comédie; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans Wilhelm Meister, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans la Chute de la Maison Usher, la lecture que l'on fait à Roderick etc. ... ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans la Tentative, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre un second "en abyme".[33]

Ce texte primordial et canonique soulève aussitôt quelques remarques:

(1) Le terme technique de "mise en abyme" n'apparaît pas intégralement dans le texte de Gide. Initié par l'auteur du Journal, le terme "mise en abyme" sera forgé définitivement par C.E. Magny.[34] Le terme a survécu parmi tant d'autres expressions concurrentes telles que "construction en abyme",[35] "structure en abyme",[36] "duplication intérieure",[37] "réduplication en miroir"[38] et plus récemment "récit spéculaire".[39]

(2) Quoique Gide ait mentionne brièvement la modalité de réflexion ("un petit miroir convexe") comme un retour de l'oeuvre sur elle-même, il s'empresse aussitôt de la comparer au procédé héraldique (d'enchâssement) qu'il a découvert et auquel il s'est vivement intéressé depuis 1891:

> Je lis une plaquette de Hello sur le style. Et j'étudie le Blason. C'est admirable. Jamais je n'avais regardé ca.[40]

D'après A. de Foras, Abîme équivaut au coeur de l'écu:

> Une figure est en abîme quand elle est avec d'autres figures au milieu de l'écu, mais sans toucher aucune de ces figures.[41]

(3) Dans le Nouveau Roman, J. Ricardou a cité un passage du William Shakespeare de Victor Hugo qui, curieusement, paraît annoncer la formule gidienne:

> Toutes les pièces de Shakespeare ... trente-quatre pièces sur trente-six offrent à l'observation une particularité qui semble avoir échappé jusqu'à ce jour aux commentateurs et aux critiques les plus considérables... C'est une double action qui traverse le drame et qui le reflète en petit. A côté de la tempête dans l'Atlantique, la tempête dans le verre d'eau. Ainsi Hamlet fait au-dessous de lui un Hamlet ... Ainsi dans le Roi Lear ... Lear désespéré par ses filles ... est répété par Gloucester, trahi par son fils... L'idée bifurquée, l'idée se faisant écho à elle-même, un drame moindre copiant et coudoyant le drame principal l'action traînant sa lune, une action plus petite que sa pareille; l'unité coupée en deux, c'est là assurément un fait étrange... Ces actions doubles sont purement shakesperiennes... Elles sont en outre le signe du XVIe siècle ... L'esprit du XVIe siècle était aux miroirs...[42]

La même reprise, en début de proposition, de l'adverbe "ainsi" pour introduire les exemples dans ces deux passages analogues autorise Ricardou à penser que le texte de Gide serait un écho tardif de celui d'Hugo: le procédé de mise en abyme a été donc remarqué et pratiqué "avant la lettre" par plusieurs générations passées d'écrivains et d'artistes, dont les baroques et les romantiques.

Selon la conception gidienne, la mise en abyme serait le redoublement spéculaire, "à l'échelle des personnages", du sujet même d'un récit. Sera alors reconnu comme mise en abyme tout énoncé ayant avec l'histoire narrée: (1) un rapport de réflexion ou de similitude,

(2) et un rapport d'enchâssement ou d'inclusion. La mise en abyme dans le Voyage en Orient de Nerval consiste, au niveau de l'histoire narrée, en un réseau de "résumés intratextuels",[43] qui par réduction ou par expansion, par réduplication ou par itération d'analogie et de contraste arrivent soit à préciser le Voyage en Orient comme une quête réparatrice, soit à l'enrichir et à le transformer en un retour constant à l'origine, en un élan toujours à recommencer vers la conservation de soi et de l'idéal, vers la co-naissance primordiale, et de là, vers la renaissance et la (re)création nervaliennes. La mise en abyme fonctionne comme un véritable exemplum, ou une "similitude persuasive, un argument par analogie".[44] Le message introduit par le biais des comparaisons historiques et mythiques reste à être interprété analogiquement en vue d'atteindre la vérité proposée.

Le Voyage en Orient de Nerval est loin d'être un tout indivisible. Il se présente comme un "mélange des genres",[45] c'est-à-dire un genre mélangé ou mixte qui est le résultat d'une confrontation entre plusieurs systèmes de genres dont l'émergence dans le Voyage en Orient en in-forme la signification évolutive par voie de réduction et d'expansion spéculaires. Dans leur dimension paradigmatique, les mises en abyme se divisent en deux groupes: particularisantes sous forme de "modèles réduits",[46] elles compriment et restreignent la signification de la fiction;

généralisantes, par la transposition du récit elles font subir au contexte une expansion sémantique dont celui-ci n'eut pas été capable par lui-même.

Les formes verbales qui favorisent de telles mises en abyme particularisantes, par voie de réduction, peuvent être appelées au niveau de la disposition mentale et du geste verbal cas de conscience, énigmes, traits d'esprits, jeux de mots.

Le cas de conscience pose un conflit devant l'éventualité d'une infraction à un règlement, à une norme, ou devant un acte illégal. Le cas de conscience recourt bien souvent à l'image de la pesée et du poids pour se concrétiser. Quitter l'Europe, la société parisienne et la vie occidentale pour épouser une condition de vie nouvelle en Orient semble soulever dans l'âme de Gérard un conflit. S'en aller, rompre avec les limites de la vie actuelle imparfaite peut signifier une délivrance qui se manifeste par un ensemble d'images de délestage: se débarrasser de ses vêtements, de ses bagages, se raser, se tondre. La force de déchargement est proportionnelle au poids qui pèse sur la conscience: la masse pesante de la pyramide et de la terre entière sur celle de Caïn et de ses descendants; les stigmates douloureuses sur l'âme d'une génération décadents; les tares physiques et mentales sur le destin d'un malade. Par contre quitter les normes de la vie quotidienne et se débarasser de ses conditions acquises

congénitalement revient à s'aliéner ou à s'anéantir dans un vide existentiel inconnu qui attire et repousse à la fois: d'où toutes les hésitations d'embarquement, toutes les errances volontaires ou involontaires survenues à Gérard en cours de route vers une destination qu'il croyait sûre et qui se dérobe constamment. De même, la femme-tableau attire comme un reflet de l'idéal, un point de mire que recherche le regard médusé. Mais dès qu'elle devient une porte entr'ouverte, la femme fait peur comme un abîme qui se rétrécit, par où le plongeur se cogne et se blesse au lieu de pouvoir rejoindre le tréfonds. Les incertitudes de Gérard devant le mariage résument et reflètent un conflit métaphysique des plus profonds. La forme du cas de conscience a ceci de particulier qu'elle pose une question sans pouvoir donner de réponse. Elle impose aux personnages nervaliens l'obligation de se décider -- rechercher le centre idéal, rechercher la femme idéale, renaître etc. -- mais sans contenir ou retenir la décision elle-même. Le cas de conscience est le lieu où s'effectue la pesée, le tiraillement, le balancement mais non pas le résultat et l'effet visés. Nerval s'oriente dans la pénombre avec les yeux de Caïn.

Si le cas de conscience insistant résume et préfigure itérativement l'échec d'une entreprise d'orientation confuse car immense, l'énigme semble en <u>condenser</u> la difficulté sous formes de devinette et de savoir chiffré. Le passage au bonheur à travers la personne de Balkis se paie au prix d'une épreuve morale, d'une démonstration de connaissance et

de savoir à laquelle Soliman fait face bassement et Adoniram, sublimement, l'un en tracant le signe tau de ralliement, l'autre en achetant la solution au grand prêtre des Sabéens. Dans la devinette et le savoir chiffré, le devineur-candidat essaie en devinant ou en donnant la clé du mystère de se montrer l'égal du questionneur, qu'il est à égalité de savoir, et par là digne d'être dans les secrets des dieux, et d'en partager les délices: l'initiation et l'accès aux sociétes secrètes réclament des épreuves qualifiantes ou des mots de passe qui font ouvrir les portes scellées telles des formules magiques. Les portes s'ouvrent et se referment instantanément pour mieux dérouter, effacant tout passage, toute trace, tout signe d'enfoncement. La facade reste aveugle, cachant un savoir qui ne se déchiffre jamais définitivement.

Plus nuancés, plus complexes sont les traits d'esprit. Sous un masque de légèreté et d'ironie, ils cachent une vérité plus grave, plus alarmante. Les mots d'esprit par un travail de symbolisation inversée, "induisent, à partir d'un premier sens, un sens second".[47] A Lausanne, Gérard pense "à dîner, il lui fut répondu partout que ce n'était plus l'heure" (p.19). A Berne, il entre dans l'auberge des Gentilhommes mais on lui "répond qu'il n'était pas encore l'heure: c'était l'écho inverse de mon souper de Lausanne" (p.20, nous soulignons). Ici, le badinage camoufle mal la déception ricanante d'un animal affamé, qui flaire partout

l'odeur de la faim, car si l'expression "pas encore" est bien l'inverse de "ne plus", le non-souper de Lausanne reste toujours le non-souper de Berne: un élément fictionnel change, le reste se creuse sous forme de négation en écho. Le trait d'esprit panse (pense) mal le cri de l'âme qui s'y reproduit en gémissement réduit. Un autre cri spirituel se fait entendre en Egypte, ôu Gérard cherche partout à capter une nouvelle identité. Mais pour voir sa métamorphose, Gérard n'a l'occasion que de se "regarder dans les miroirs du café, qui n'existaient hélas! qu'en peinture" (p.144). Les "miroirs ... en peintures", malgré l'ironie de l'expression, recèlent toute la profondeur future des mythes qui viennent s'ajouter à la réalité pour servir d'uniques miroirs valables--ceux artistiques et culturels-- insérés au centre de la quête pour embellir le portrait de Gérard. Les miroirs peints par leur technicité forment les emblèmes spéculaires et "modèles réduits" ou mises en abyme du Voyage en Orient.

Les jeux de mots, "c'est la folie des mots";[48] les mots qui se brisent, qui dérivent; les débris qui se reforment, qui annexent et dé-forment toute réalité acquise. Dans cette désintégration linguistique et sémantique, la mort (des mots) se diffuse en vie renouvelée, en miracle résurrectionel et en poësie: "La forme originelle de la poésie est le jeu de mots".[49] Labrunie par réversion --

en se retournant et en interchangeant partiellement (u--v) -- donne l'anagramme Nerval. Lipogrammatiquement, en omettant certaines lettres, Voyage devient Vo/l/e, Voya/nc/e et Orient se transforme en Ori/gin/e et Rien. De même par réduction lipogrammatique, Constan/tinople se répète en Constan/ce. Annotant une gravure de son portrait, Gérard par homonymie récrit son nom, Geai rare. Tous ces jeux de mots mettent en évidence la polysémie des mots, qui, par réduction, division, permutation et dissémination se raniment au sein d'une symbolique de conservation et de re-création qui soustend tout le Voyage en Orient.

Le voyage pour l'auteur de Répertoire IV se fait au sein d'un "transhumanisme" perpétuellement renouvelable "retrouvant ainsi ... la métaphore traditionnelle de la vie humaine comme voyage à laquelle les donnés actuelles donnent de nouvelles dimensions".[50] Avec le Voyage en Orient de Nerval, le déplacement devient: (1) un procédé littéraire: le Voyage multiplie les rencontres et favorise itérativement toute sorte d'aventures, idylliques et culturelles. A la "transhumance"[51] appartient l'élan d'authenticité vers l'autre et le monde dont l'absence révèle la béance du désir; (2) un moyen de (re)vivre, s'enfuir très loin, vers d'autres cieux, cure d'exil, pèlerinage exotique, afin de revivre et faire peau neuve en supprimant l'impression fâcheuse qu'a produite la terrible maladie: "il fallait sortir de là par une grande entreprise qui effacât le souvenir de tout cela et me donnât aux yeux des gens une

physionomie nouvelle";[52] (3) recherche de soi: comme l'a bien remarqué Butor, "le Voyage de Chateaubriand reste pour Nerval un voyage de surface",[53] l'auteur du Voyage en Orient se met quant à lui à l'affût des débris mythologiques ou d'un conte fantastique, d'une fissure souterraine ou d'une légende revécue pour s'y mirer en profondeur et superposer verticalement une vision double qui décentre et recentre son moi écartelé.

Les mises en abyme généralisantes, par transposition font subir au Voyage[54] une expansion sémantique qui l'enrichit paradigmatiquement. Si à l'intérieur du Voyage, les contes se prêtent à merveille à transmettre une universelle lecon, les mythes et les légendes "donnent à penser",[55] car ce sont des symboles développés en formes de microrécits insérés. Les légendes et les mythes constituent donc, à l'intérieur du récit principal, des exempla ou modèles illustrant les conduites à imiter ou à éviter.

Le micro-récit, "Le songe de Polyphile" (pp. 71-74) nous donne un exemple de légende édificatrice. Francesco Colonna était un peintre pauvre du XVe siècle éperdûment épris de la Princesse Lucrétia Polia de Trévise, héritière d'une des plus grandes maisons d'Italie. La distance des conditions sociales rendait leur union impossible. Ils acceptèrent le cloître en signe d'épreuve glorifiante et purificatrice et attendirent la mort comme délivrance. Poliphyle et Polia passèrent pour les modèles parfaits

d'éternels amants dont la sincérité et la pureté passionnelle allumèrent d'autres coeurs aimants: "Comme toi, je croyais en eux" (p. 71). Formule lapidaire de l'imitation enchâssée à puissance infinie, celle de Nodier imitant Polyphile et Polia qui avaient "imité les chastes amours des croyants de Vénus-Uranie" (p.72); celle de Gérard imitant à son tour le fidel "apôtre de l'amour pur" (p. 71). Face à ces exempla sous forme de miroirs émulatifs, le poète se magnifie en s'approchant du foyer vital. L'imitation spéculaire s'enchaîne comme une prière continue. De même, L'histoire de la Reine du Matin et de Soliman Prince des Génies appartient à la "littérature à la fois savante et populaire qui encadre spirituellement les traditions et les légendes religieuses considérées au point de vue de l'islamisme" (p.507). La vertu d'Adoniram s'impose avec une puissance créatrice, car celui-ci s'obstine à ne tailler que des monuments impérissables et ne laisser dans son sillage que des "symboles redoutables" (p.513). La puissance franc-maçonnique d'Adoniram a fait de lui le modèle, le grand maitre de la société secrète à laquelle Gérard se brûle d'appartenir en se désignant lui-même un des "fils de la Veuve", les descendants spirituels d'Adoniram et de la Reine de Saba. Quant à l'histoire du Calife Hakem, la légende se veut aussi exemplaire: Hakem, messie de la religion Druse, doit réapparaître sous des

formes toujours renouvelées pour établir partout la supériorité de son peuple, qui succèdera en gloire et en puissance aux musulmans et aux chrétiens. Hakem se considère partout comme le saint suprême dont les autres saints sont, pour leur part, les émules. Les événements de la vie de Hakem ont été aussi concus sous le mode de l'imitation--le sacrifice de Hakem a été préfiguré par le sacrifice de la Croix, et par celui d'Abraham: "La croyance des Druses n'est qu'un syncrétisme de toutes les religions et de toutes les philosophies antérieures" (p.358). Gérard se sent irrésistiblement attiré par ces révélations et promesses. Il a même entamé bien des démarches pour se faire druse, sans pouvoir cependant jamais l'être.

Dans sa conception la plus générale, le mythe est un récit des temps fabuleux et héroïques. Il ne se distingue alors de la légende que par sa signification symbolique. Le mythe offre le plus souvent une explication des phénomènes naturels ou évoque des épisodes supposés de la vie des ancêtres. Il permet à l'homme de se situer dans le temps. Il le rassure en proclamant son appartenance à une réalité continue. Le mythe garantit la légitimité de la communauté spirituelle à laquelle le poète désire parvenir. En s'approchant des thèmes universeles, non limités à une époque historique donnée, le quêtant se trouve en toute liberté de choix et d'imitation. La démarche mythique se révèle bien une démarche profondément imprimée dans l'esprit humain. Avec les mythes théogoniques--relatant l'origine

et l'histoire des dieux-- tels les mythes de Vênus alimentant les micro-récits "La messe de Vénus", "Le songe de Polyphile" et "Les trois Vénus", une irruption dramatique du sacré et du sur-naturel se déclenche dans l'univers réel: ici, la valeur symbolique dégagée des trois micro-récits consiste à perpétuer tout en le sublimant le rapport oppositionnel entre les forces spirituelles, charnelles et fatales des passions amoureuses, canalisant ainsi l'une des forces latentes du Voyage. Les mythes étiologiques, cosmogoniques et eschatologiques (se référant à la création et à la destruction des êtres, des choses et du monde) dans le Voyage replongent les pyramides à leur origine, contemporaine des grands évènements du passé. Nerval se fait ici, l'écho des croyances orientales sur les préadamites et le monde souterrain. Spécialement au chapitre "Le monde souterrain", Tubal Kaïn raconte Adoniram-Gérard les exploits de la race des Eloïms et comment ils construisent les Pyramides pour se préserver du déluge, developpant ainsi la symbolique de la conservation (de la race) et de la (re)création continuelle.

Gérard n'a pas oublié d'insérer dans le Voyage un mythe moral très simple et très suggestif, qui est la représentation de Caragueuz: "C'est un mythe, c'est un symbole de la plus haute gravité" (p.103). Caragueuz se donne comme modèle du triomphe de l'amitié et de la chasteté sous la figure paradoxale de l'indécence: "il est incroyable

que cette indécente figure soit mise sans scrupule dans les mains de la jeunesse. C'est pourtant le cadeau le plus fréquent qu'un père ou une mère fassent à leurs enfants. L'Orient a d'autres idées que nous sur l'éducation et sur la morale. On cherche là à développer les sens, comme nous cherchons à les éteindre..." (p.480, nous soulignons). C'est là, l'essentiel du Voyage: un mouvement réflexif, fluctuant, un va-et-vient entre l'expansion (développement) du désir et la réduction ou l'extinction de celui-ci. Là, le plaisir de vivre se conçoit dans une ambiance de liberté métaphysique, ici, le désir s'annihile au sein de la culpabilité.

PREMIER CHAPITRE

CHAPITRE I

LES VOYAGES DANS LE VOYAGE: MISE EN ABYME INAUGURALE DE LA QUÊTE NERVALIENNE

> Il n'y a de dénouement qu'au théâtre; la vérité n'en a jamais (p.16).

Au niveau fictionnel, la mise en abyme se traduit par l'insertion dans le récit principal des enclaves réflexives qui le dédoublent intégralement ou en ses parties, dans sa dimension référentielle d'histoire racontée.

Dans cette perspective, le Voyage se structure par l'intercalation de plusieurs micro-récits formant le récit cadre et de plusieurs récits seconds[1] qui blasonnent et transforment indubitablement le récit premier: le Voyage s'ouvre alors sur d'autres voyages qui l'in-forment homologiquement. Les micro-récits emboîtes à l'intérieur du texte porteur forment des emblèmes spéculaires dont la fonction est d'éclairer[2] la réalité profonde du Voyage en l'extrapolant de ses multiples facettes.

En termes de temporalité narrative, les mises en abyme fictionelles s'identifient aux anachronies[3] qui ont pour effet de contester le dénouement normal du récit-cadre. Les mises en abyme correspondent à trois modes d'émergence dans la discordance[4] narrative:

1) inaugurale, la mise en abyme est dite prospective, car réfléchissant avant terme l'histoire à venir;

2) centrale, la mise en abyme réfléchit l'histoire narrée en la faisant pivoter autour de son point d'ancrage dans le récit;

3) finale, la mise en abyme dite rétrospective réfléchit après coup l'histoire ainsi accomplie.[5]

La mise en abyme inaugurale est l'objet de ce chapitre, tandis que les mises en abyme centrale et finale seront traitées aux chapitres II et III.

1. LE TITRE OU L'ARCHONTE

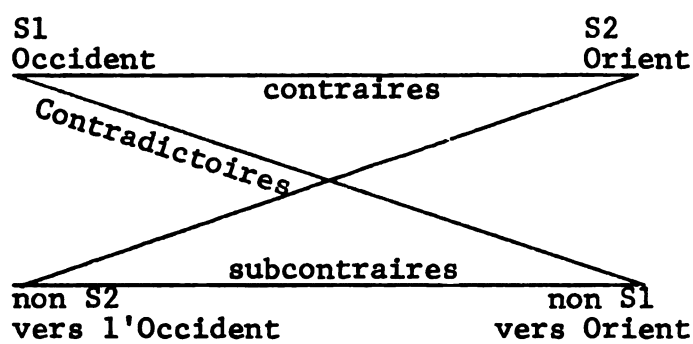
Mis en tête du texte, le titre Voyage en Orient, par son a-ticulation dominante dans la hiérarchie référentielle de l'énoncé, s'impose logiquement comme une amorce révélatrice et matricielle du récit entier. Tel un "modèle réduit",[6] la tête du texte ou archonte, avec une combinaison de trois mots (voyage/en/Orient) annonce en raccourci l'histoire à venir. L'archonte fonctionne comme

une "boucle programmatique"[7] et installe d'avance une performance double (voya[nc]e - voyage) visant un centre dédoublé (Orient-Ori[gin]e).

Nous verrons que par l'émergence répétitive et différentielle[8] de la mise en abyme, le Voyage développe et transforme peu à peu la signification de la quête, ainsi que l'objet désiré, le tout dans un univers qui se dérobe constamment: d'où le vertige nervalien.

2. VERS L'ORIENT

La partie introductive du Voyage, par son sous-titre évocateur, "Vers l'Orient", ne prétend pas mettre en relief l'intérêt intrinsèque d'un parcours périphérique et sériel. Celui-ci ne comporte que des étapes préludant à un centre d'attraction plus important. Ce centre se voit ainsi prédiqué dans sa distance objectale et mythique, toujours hésitant à se dévoiler, car relationnel et fuyant: l'Orient n'existe qu'à travers le non-Orient, (l'Occident) dans une structure oppositionelle, et réversible:



L'organisation de la structure élémentaire de la signification, située au niveau profond et de nature logico-sémantique, prend la forme d'un modèle bien précis, spatialement représentable par le carré sémiotique.[9] Ce modèle est construit en utilisant les concepts de conjonction et de disjonction, nécessaires pour interpréter la relation structurelle, et deux types de disjonction, la disjonction des contraires et la disjonction des contradictoires.

Ici, Occident vs Orient[10] et "vers l'Orient" vs "vers l'Occident" se posent en contrariété, tandis que les termes Occident vs "vers l'Orient" et Orient vs "vers l'Occident" figurent en contradiction.

Le parcours "vers l'Orient", par son intention directionnelle enlève à l'Occident sa finalité intrinsèque: n'étant plus le but à atteindre, l'Europe se découvre comme "passage", comme annonce préfigurative de l'Orient. Par contre, de l'Orient, le retour en Europe sera marqué par la relation "vers l'Occident" qui mettra l'accent sur ce parcours. L'espace nervalien se décentre pour rechercher sans cesse un autre centre.

L'introduction "vers l'Orient" met en place un énoncé d'état initial et transitoire au niveau du récit principal dont la "traversée"[11] sera plus d'une fois reconditionnée par la présence des mises en abyme insérées. Elles s'y rencontrent au nombre de sept, occupant soit

quelques paragraphes, soit des chapitres entiers, ou se limitant à des médaillons spéculaires éparpillés dans le texte. Ces mises en abyme interviennent en tant qu'éléments de méta-signification pour permettre à l'histoire narrée d'en prendre analogiquement pour thèmes.

2.1. L'attaché d'ambassade

Ce micro-récit occupe un chapitre entier, inséré dans la partie inaugurale de l'Introduction. Ce micro-récit s'avère un récit second ou récit métadiégétique,[12] car interrompant le cours normal du récit premier et se montrant diégétique au second degré: l'histoire de l'attaché d'ambassade est un des "récits d'inondations" receuillis par Je-Gérard:

> Les récits d'inondations sont, jusqu'ici, les plus terribles. On vient de nous en faire un dont les circonstances sont si bizarres que je ne puis résister à l'envie de te l'envoyer (p.12).

Gérard s'assimile, ici, à "nous" pour se mettre au banc du narrataire et redevient "Je" pour reprendre la position du narrateur.

Ce micro-récit s'énonce aussi comme une mise en abyme hétérodiégétique,[13] car se rapportant à l'attaché d'ambassade, s'éloignant donc de Je-Gérard, mais n'excluant pas cependant un rapport d'analogie.[14] La similitude du récit inséré et du récit-cadre est due à la répétition du décor ambiant (inondations) et au trait symptomatique du

statut professionnel de l'attaché d'ambassade: répresentation et médiation diplomatiques. En se muant en embrayeur d'isotopie,[15] le micro-récit de l'envoyé est attaché à l'histoire de Gérard pour réaliser une condensation et un déplacement de sens (voyage → quête).

Au niveau actantiel, l'attaché se présente à la fois comme sujet d'état[16] et sujet opérateur.[17] Au commencement du micro-récit, l'attaché figure dans un état de conjonction[18] brève: acquisition des privilèges comme une détention de vanités:

> C'était un simple attaché, très flatté de rouler aux frais de l'Etat, dans une belle chaise de poste neuve, bien garnie d'effets et d'argent; en un mot un jeune homme en belle position (p.12).

Cette "position" chavire bientôt et change de bord: la chaise de poste emportée par les eaux d'inondation n'est plus un privilège, une marque honorifique ou un signe de distinction, mais plutôt, un signe de mort, de danger:

> La chaise de poste, toute neuve...et bien fermée descendait tranquillement le fleuve...Cet heureux garçon dormait (p.12).

Sujet de conjonction, l'attaché devient aussitôt sujet de disjonction.[19]

> Il jugea que sa voiture ne pouvait flotter longtemps ainsi, se hâta de quitter ses habits..., parvint à s'élancer dehors (p.13, nous soulignons).

Par la décision lucide de se débarasser de ses privilèges et apparences encombrantes (voiture...habits), l'attaché a pu passer du sujet d'état récessif au sujet opérateur

(s'élancer dehors): le sujet passif de la perte devient le sujet actif de la délivrance. La notion de survivance (vie > mort) atteint le maximum de signification, lorsqu'en arrivant au rivage, l'envoyé diplomatique

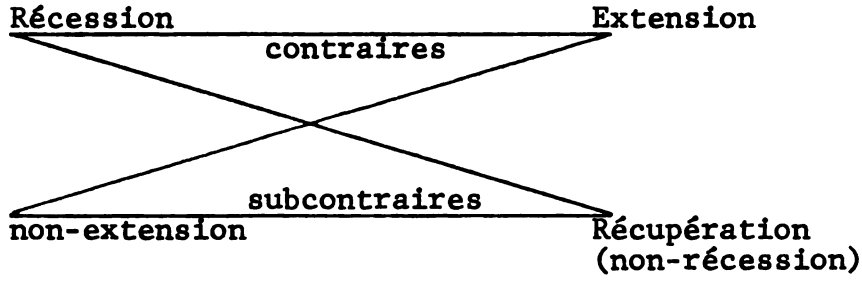
> ...se trouva seul et nu sur la terre comme le premier homme (p.13)

La vie se surprend ici sous forme d'intervalle entre deux moments extrêmes de solitude-- la naissance et la mort.

Ainsi, le reste du micro-récit se poursuit dans un effort de récupération, qui s'avère peu efficace:

> La contrée n'offrait aucune ressource (p.13).

Considérons ce schéma représentatif:



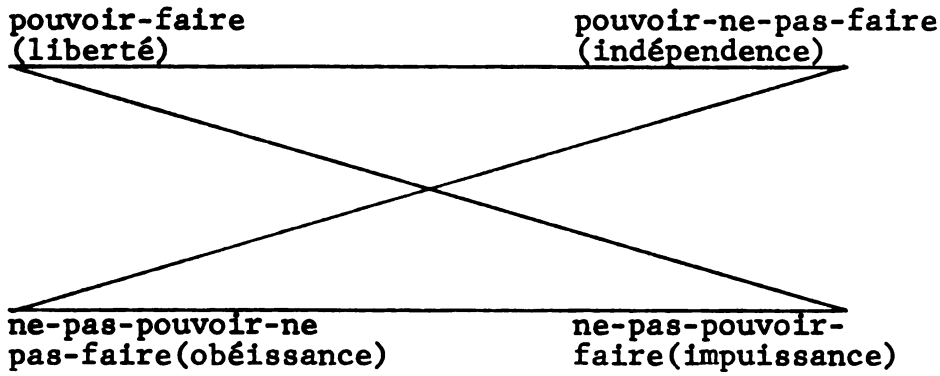
Nous voyons bien que l'attaché a passé de l'état de récession à celui de la non-récession ou de la récupération, sans pouvoir cependant atteindre l'extension voulue. Errant d'une place à l'autre pour "chercher des secours" (p.13), l'attaché se voit partout refusé, repoussé:

> Le général...n'envoyait aucun argent (p.14),

et,

> L'attaché produisit très peu d'effet au maire et au notaire de la ville...(p.15).

L'envoyé diplomatique naufragé, puis déguisé en lancier a un pouvoir-faire[20] très limité selon les deux structures modales[21] suivantes:



La performance récupératrice de l'attaché partage un pouvoir-faire ou liberté d'action qui vacille entre le non-pouvoir-faire ou impuissance et le pouvoir-ne-pas-faire qui est le début de la rébellion:

> Pour Dieu, général, ne parlons plus de vos lanciers! ...(p.15).

Les actions et comportements de l'attaché forment un réseau proaïrétique[22] très suggestif en ce sens qu'il préfigure et précise certains aspects des pérégrinations de Gérard à travers l'Europe. Le désir de quitter Paris et de voyager s'identifie pour Gérard à un besoin de récupérer la force vitale à sa source cosmique et génératrice:

> Où vais-je? où peut-on souhaiter d'aller en hiver? Je vais au devant du printemps,

> je vais au devant du soleil...Il flamboie à mes yeux dans les brumes colorées de l'Orient (p.16).

Cette performance récupératrice, comme acte de survivance s'accompagne de besoins intenses d'aliments et de boissons fortifiantes:

> En remontant dans la grand'rue, je pense à déjeuner (p.20). Les chemins qui mènent "vers l'Orient" se peuplent d'images de bonnes tables, de restaurants, de cafés et tavernes, sources possibles de satisfactions et d'ivresses intermittentes. L'obsession de se réconforter, de se rassasier et de s'assouvir devient de plus en plus exigeante, voire alarmante lorsque l'objet désiré se trouve hors de portée:

> Pensant à diner, en sortant de l'église, il me fut répondu partout que ce n'était plus l'heure (p.19),

ou vice versa,

> ...on me répond qu'il n'était pas encore l'heure: c'était l'écho inverse de mon souper de Lausanne (p.20).

L'objet du désir qui se dérobe continuellement laisse le voyageur fourbu au comble de la détresse. Le désir inassouvi se creuse en béance qui aspire.

2.2 Histoire de chiens

> ...le tableau, que je vais essayer de tracer, d'un divertissement auquel se livraient nos marins sur le pont, en attendant que le bateau reprit sa course pour Morseburg. L'idée en est triviale, mais assez gaie et digne d'être utilisée dans la littérature maritime. Il y avait trois chiens sur le

> bateau à vapeur. L'un d'eux, caniche imprévoyant, s'étant trop approché de la cuisine, un mousse s'avisa de tremper dans la sauce sa belle queue en panache. Le chien reprend sa promenade; l'un des deux autres s'élance à sa poursuite et lui mord la queue ardemment. Voyant ce résultat bouffon, l'on s'empresse d'en faire autant au second, puis au troisième, et voilà les malheureux animaux tournant en cercle sans quitter prise, chacun avide de mordre et furieux d'être mordu...(p.25).

Ce micro-recit où la fonction actantielle est assurée par trois chiens s'écarte de l'histoire de Gérard. Il est évoqué par celui-ci comme un "tableau" dont il est le spectateur. Cette scène préfigure cependant le drame de Gérard sur plusieurs points:

(1) le fait que le poète et les animaux se trouvent sur le même bateau implique qu'ils sont <u>embarqués</u> dans la même situation.

(2) cette situation est à la fois comique et tragique car, chacun des figurants participe bon gré ("avide de mordre"), mal gré ("furieux d'être mordu") à ce cercle vicieux où le commencement en est déjà la fin, et où l'être se rallie au non-être, l'avoir au non-avoir.

(3) l'animalité des actants dévoile, donc éclaire l'instinct de conservation de tout être vivant. Grâce aux actants non-humains, le proaïrétisme humain de Gérard a pu se ressaisir dans sa valeur suggestive marginale ou valeur-limite essentielle. L'actant-chien revient plus d'une fois dans le <u>Voyage</u> jouant de reflet à Gérard.

(4) le "cercle sans...prise" est indubitablement un des parfaits emblèmes du Voyage: reprise continue de "poursuites" et d'errance, changement de directions et d'intérêts, partout la même structure proaïrétique ouverte, inachevée, finissante et renaissante: départ-arrivée-départ; Europe-Orient-Europe; périphérie-centre-périphérie etc. Quête constamment relancée au contact pulsionnel de la déception et de la décharge d'énergie[23] compensatrice, ce qui donne à l'homme romantique la conscience d'être à la fois victime et créateur.

(5) d'une manière générale, toute métaphore aboutit à un effet de sens résultant d'une opération de substitution. La spécificité de cette substitution est de ne point opérer sur des termes synonymes (chien vs Gérard) mais sur des unités dont la mise en rapport (le cercle) représente une subversion de combinatoire sémantique (Gérard/chiens/structure profonde): on postule donc que toute chaîne signifiante manifeste est doublée d'une chaîne latente, relevant de l'inconscient du sujet désirant.[24]

(6) il est clair que l'effet comique de ce micro-récit s'identifie à un effet de plaisir de ce moi spectateur qui est un Moi second, analogue au Moi du rêve. Mais on se demande si l'effet comique, analysé quant à son contenu, ne correspondrait pas en fait à un renversement constamment répétitif de la situation angoissante: le rire constitue l'un des mécanismes de défense les plus efficaces, à la fois

distanciation et participation de la part du spectateur. Gérard se réfugie dans le rire car il se sent menacé par l'analogie du drame vécu par les trois chiens.

(7) l'effet tragique consiste ici dans la situation où le manque à combler persiste dans l'inaccessibilité de cet Autre: le sujet surinvestit dans le Moi ce qu'il ne peut investir ni dans l'Autre, ni dans le réel. L'image de se faire avaler (la queue), et par extension, de se faire tuer indique un schéma homologique de la situation de deuil et mélancolie:[25] un sujet en situation de manque, un objet devenu inaccessible, des affects de douleur et d'angoisse.

(8) à partir de ce micro-récit, le Voyage manifeste clairement la dimension existentielle du désir, et pose implicitement que Gérard est un sujet-désirant. La relation qui rattache le sujet-désirant à l'objet désiré pourrait se manifester de plusieurs facons:

a. "désir selon soi",[26] relation objectale unidimensionnelle, figurée par une ligne droite (A désire B, désire C etc.).

b. "désir selon l'autre"[27] relation représentée par une figure triangulaire: entre le sujet-désirant et l'objet-désiré s'interpose un médiateur qui est le véritable lieu où le désir puise sa motivation profonde. Entre le sujet-désirant et le médiateur, la distance peut varier: maximale, quand le médiateur du désir est situé dans un

univers quasi inaccessible; minimale, quand l'univers du médiateur tend à se confondre avec celui du sujet.

c. parfois, le désir arrive à se justifier autarciquement, à être désir de désir, où comme le souligne Michel Deguy, "l'objet est inessentiel dans le désir".[28]

2.3 Les Assignats

> Autrement l'on paye en billets. De jolis assignats gradués depuis 1 fr. jusqu'aux sommes les plus folles, garnissent votre porte-feuille et sont ornés de gravures en taille-douce d'une perfection étonnante. Un délicieux profil de femme, intitulé Austria (l'Autriche) vous inspire le regret le plus vif de vous séparer de ces images, et le désir plus grand d'en acquérir de nouvelles. Il importe de remarquer que ces billets sont de deux sortes, soit en monnaie de convention, qui ne réprésente que la moitié de la valeur, soit en monnaie réelle, qui se maintient plus ou moins, selon les circonstances politiques (p.53).

Le segment réflexif, se rétrécissant décorativement sous forme de billet de banque, résume avec intérêt "Les Amours de Vienne". En voici les points de ressemblance:

(1) L'<u>Austria</u> offre ici une réalité complexe du fait qu'elle connote trois valeurs superposées.

a. comme monnaie-papier, ces "billets" ou "assignats" recèlent une valeur économique et commerciale fondée sur l'échange et le crédit.

b. sous forme de "jolis assignats... ornés de gravures", ces billets de banque assurent une valeur esthétique et culturelle.

c. inspiratrice de "regret" et de "désir", cette monnaie-papier prend une valeur sentimentale.

(2) L'Austria, enchâssée dans les décors de Vienne capitale de l'Autriche, s'identifie ainsi, par le "délicieux profil de femme" à tous ces objets poursuivis par Gérard, et auxquels elle prête ses trois valeurs -- commerciale, esthétique et sentimentale.

a. les femmes comme Catarina Colossa, ou la Katty, comme Vhahby sont toutes belles et blondes, ces beautés esthétiques à la Gozzi-- bionda e grassota.[29]

b. elles s'approchent et s'éloignent des mains de Gérard d'une facon aussi prosaïque que mystérieuse, laissant l'amant en constante dépendance, les poursuivant et les recherchant sans cesse.

c. cependant, Gérard "est amoureux fou, non d'une mais de toutes ces femmes à la fois" (p.43). Comme la "monnaie de convention, qui ne représente que la moitié de la valeur", ces Katty, Catarina, Vhahby appartiennent à la "classe des grisettes ... la classe inférieure" (p.58) et se donnent en quantité pour combler la qualité absente, celle de la "femme idéale-céleste",[30] cette "monnaie réelle" qui n'existe plus.

2.4 A la manière du capitaine Cook...

> Je prends le parti de te mander au hasard tout ce qui m'arrive, intéressant ou non, jour par jour si je le puis, à la manière du capitaine Cook, qui écrit avoir vu un tel jour un goëland ou un pingouin tel autre jour n'avoir vu

> qu'un tronc d'arbre flottant: ici la mer était claire, là bourbeuse. Mais à travers ces signes vains, ces flots changeants il rêvait des îles inconnues et parfumées et finissait par aborder un soir dans ces retraites du pur amour et de l'éternelle beauté (p.45, nous soulignons).

L'expression "à la manière..." introduit le micro-récit ici enchâssé comme un "modèle réduit" des pérégrinations de Gérard. Les "signes vains" mis pour "goëland", "pingouin", "tronc d'arbre", "mer... claire ... boueuse", évoquent les étapes et rencontres que Gérard a eues ou aura sur son parcours à travers l'Europe, étapes et rencontres qui sont autant d'apparences transitoires, vite effacées, survenues seulement pour "désigner" un ailleurs, cet Autre-là qui est béance et mystère.

Par la conjonction "mais" marquant un revirement, le micro-récit du capitaine Cook prédit aussi le tournant de la quête de Gérard orientée alors vers les dimensions de profondeur ("rêve", "inconnu", "retraite") et d'élévation spirituelle ("pur", "éternel"). Cette séquence spéculaire précise l'image de l'Austria, dont la valeur réelle est garantie ailleurs et non sur le signe apparent du papier fiduciaire, et prépare le début très prochain des voyages initiatiques,[31] dont le but est de parvenir à ces valeurs secrètes, cachées, difficiles à interpréter.

L'univers nervalien, ainsi porteur de signes, rend ceux-ci tellement immatériels qu'ils s'ouvrent entièrement sur les essences, et s'en emplissent. Au point que, même à travers un "rôle" médiocre, les faits et gestes des actants

nous ouvrent un monde d'essences possibles, au-delà des objets désignés, au-delà des vérités intelligibles et formulées. C'est l'essence, cette origine pure et éternelle, qui constitue la véritable unité du signe et du sens nervaliens. C'est elle la "révélation finale".[32] Le parcours européen enregistre ainsi un ensemble de "signes vains" ou vides qui fonctionnent comme des épreuves ou seuils apparents que le quêteur cherche à défoncer ou à dépasser.

2.5 La messe de Vénus

Il nous est facile de séparer en séquences[23] la suite logique de ce micro-récit. Les séquences désignent ici les tableaux successifs d'une histoire envisagée comme système. Les séquences seraient le résumé des parties du texte. Ainsi "La messe de Vénus" (pp.69-79) peut-elle se répartir dans les séquences suivantes:

<u>séquence 1</u>. Deux amants, Polyphile et Polia, se préparent au pèlerinage de Cythère.

<u>séquence 2</u>. Ils se rendent sur la rive de la mer, au temple somptueux de Vénus Physizoé.

<u>séquence 3</u>. Accueil solennel et somptueux des prêtresses.

<u>séquence 4</u>. Début des cérémonies rituelles.

<u>séquence 5</u>. Séance d'invocation.

<u>séquence 6</u>. Polyphile et Polia assument les rites initiatiques et sacrificiels.

<u>séquence 7</u>. Célébration finale.

Ce micro-récit précise pour la première fois l'aspect éthéré de "la pulsion d'union à l'autre et au monde"[34] par le pur amour et par l'initiation aux choses secrètes de la puissance supra-humaine. Le récit comme par miracle a viré le contenu narratif de son aspect de disjonction et d'écart:

> Il faut que j'aie mis l'étendue des mers entre moi et ... un doux et triste souvenir (p.65),

à son aspect de conjonction et de rencontre. Le passage s'identifie ici comme un "pèlerinage", c'est-à-dire un retour à l'origine du sacré et de la connaissance privilégiée:

> ... aller ensemble au royaume de la grande mère divine pour boire en sa sainte fontaine (p.70).

Cependant, le passage initiatique vers la conjonction ou l'union sacrée implique aussi un geste d'immolation qui est ici représenté par le rite sacrificiel:

> Elle dut poser dessus les deux tourterelles, frappées du couteau cécespine...ou couteau du sacrifice... (pp.70 & 69)

Sous l'éclairage de ce micro-récit réflexif, les malheurs et déceptions de Gérard doivent être considérés comme des épreuves et sacrifices nécessaires, qui, une fois accomplis, aideront Gérard à retrouver le suprême bonheur dont il se sent "déshérité".[35] C'est en ce sens que le parcours européen a été revu et repris par Nerval comme une prélude directe du <u>Voyage en Orient</u>.

2.6 Le songe de Polyphile

"Le songe de Polyphile" (pp.71-74) forme avec "La messe de Vénus" les deux panneaux spéculaires de l'Hypnérotomachie ou "combats d'amour en songe".[36] Le micro-récit est ainsi structuré sur une relation combative,[37] ou compétitive[38] dont le devenir est comparable à celui du rite sacrificiel:

> ...ils se saluaient d'un doux et mélancolique regard: "Frère, il faut mourir! - Soeur, il faut mourir!" c'est-à-dire nous n'avons plus que peu de temps à trainer notre chaîne... (p.73).

Le conflit existentiel s'est posé insoluble dès le début de la rencontre de Polyphile et de Polia:

> Polyphile, c'est-à-dire Franceso Colonna... orphelin...n'osait lever les yeux sur l'héritière d'une des plus grandes maisons de l'Italie...La distance des conditions rendaient le mariage impossible, l'autel du Christ... du Dieu de l'égalité leur était interdit (p.72).

Les séquences "récessives"[39] ou d'échec formant le conflit initial cèderont la place à des séquences "extensives"[40] ou de victoire: l'élimination par la mort des amants est ressentie comme une conclusion heureuse. L'élimination corporelle qui réduit et anéantit la dualité et le conflit insolubles des deux amants rend possible l'union magique et le retour bénéfique à l'unité.

> Polyphile, plus sage, a connu la vraie Cythère pour ne l'avoir point visitée, et le véritable amour pour en avoir repoussé l'image mortelle (p.71).

Ainsi les rapports de combat ne mobilisent pas toutes les séquences du micro-récit. Le temps fort de la victoire, marqué tout d'abord par un virement:

> Dès lors, imitant les chastes amours des croyants de Vénus-Uranie ... (p.72),

se prolonge et s'amplifie en crescendo dans une répercussion spéculaire faite de correspondances extensives et extatiques vers une reviviscence généralisée:

> ...ils franchissent dans leur double rêve l'immensité de l'espace et des temps... Les fontaines commencaient à sourdre ... les rivières redevenaient fleuves, les sommets arides des monts se couronnaient de bois sacrés; le Pénée inondait de nouveau ses grèves altérées ... (p.73).

Une union profonde émane des microcosmes et de l'univers entier dont la présence s'exalte de partout par une sorte de tranfusion d'énergie, récupérée magiquement:

> Ainsi la sainte aspiration des deux âmes pures rendait pour un instant au monde ses forces déchues et les esprits gardiens de son antique fécondité (p.73)

Le sentiment mystique de l'unité retrouvée est d'essence religieuse. Le retour à l'unité merveilleusement atteinte s'opère à travers un syncrétisme religieux:

> ...et chose bizarre, ce fut sous les formes de la foi chrétienne qu'ils accomplirent ce voeu païen (p.72).

par lequel le visible de la vie réelle est augmenté d'une valeur intense de l'invisible-- la mort, la survie, la surréalité, qui le prolonge. Ainsi, dans le récit nervalien se place toujours la conquête de l'instable et de

l'inquiétude par laquelle se valorise et s'explicite le composé humain, qui est qualitativement alliance de la fragilité et de la force. Polyphile et Polia ont vécu dans la réclusion sacerdotale pour pouvoir être avec les choses et la penseé idéale. C'est de cette solitude particulière, volontairement assumée, qu'est né le mouvement extensif vers la re-création de l'homme naturel et originel, parfaitement accordé à tout en dehors de lui et en lui.

A ce niveau d'orientation, le Voyage en Orient s'interprètera non plus comme déplacement périphérique, mais plutôt dépassement ou franchissement des obstacles et limites rencontrés en chemin, promouvant de la finitude vers l'infini, de l'apparence vers la vérité, de la confusion vers l'ordre, du doute existentiel vers la certitude surexistentielle.

2.7 Un petit fragment de vase

> Elle parut hésiter un instant: puis portant la main à ses cheveux, elle tira d'entre les nattes tordues autour de sa tête, une de ces amulettes que portent toutes les femmes des pays orientaux et me la donna en disant un mot que je ne pus comprendre. C'était un petit fragment de vase ou de lampe antique qu'elle avait sans doute ramassé dans les champs, entortillé dans un morceau de papier rouge et sur lequel j'ai cru distinguer une petite figure de genie monté sur un char ailé entre deux serpents. Au reste, le relief est tellement fruste, qu'on peut y voir tout ce que l'on veut ... Espérons que cela me portera bonheur dans mon voyage (pp.91-92, nous soulignons).

Les deux segments réflexifs "Les assignats" et "un petit fragment de vase" ont en commun la précision du format

spéculaire en tant que "modèles réduits". Dans "les assignats", l'image spéculaire se concentre sur le "délicieux profil de femme", alors qu'elle dégage ici "une petite figure de génie monté sur un char ailé". Si les assignats" ou billets de banque sont de valeur économique au service de l'échange, le "petit fragment de vase ..." ou amulette a surtout une valeur culturelle à usage discret et personnel. Si "les assignats" s'échangent horizontalement, de main en main, l'amulette occupe une position plus élevée, enfouie dans les cheveux de la jeune grecque, comme un autel portatif. La position avantageuse du petit fragment-amulette gagne en verticalité élévatrice par le détail du "génie monté sur un char ailé" prêt à s'élancer en hauteur. La différence imagique et thématique entre les deux fragments spéculaires accentue leur écart positionnel dans la partie introductive: "Les assignats" condensent "les amours de Vienne" qui constituent le versant chaotique et superficiel du parcours européen, alors que le "petit fragment de vase" en dégage une échappée finale servant de transmission d'isotopie vers la partie centrale du Voyage. Si avec "les amours de Vienne" Gérard se lance corps et âme dans la poursuite effrénée de femmes de plaisir ou de joie incertaine, ici à Syra, il a pu "résister à la séduction" (p.91) et a su retrouver au-delà des traits déchus de la prostituée grecque les restes sacrés de l'éternel féminin.

DEUXIEME CHAPITRE

CHAPITRE II

LES VOYAGES DANS LE VOYAGE: MISE EN ABYME CENTRALE DE LA QUETE NERVALIENNE

> Que je me retrempe à ces sources vivifiantes de l'humanité... (p.343)
>
> On rêve quelque temps les mystères des Mille et une Nuits (p.496).

Le Voyage dans son déploiement intégral peut se diviser en trois mouvements majeurs: départ/arrivée/retour. Le départ s'accorde avec le passage de Gérard à travers l'Europe, passage que nous avons identifié au prélude de son voyage en Orient. L'arrivée de Gérard en Egypte, en Syrie et en Turquie centralise son effort et ses recherches sur un double plan: celui du présent et du réel vs. celui du passé et de l'imagination. Gérard accumule alors ses expériences dans l'espace central de ses pérégrinations visant trois points de ralliement: le Caire, le Liban et Constantinople. Là, il découvre un "pays des énigmes et de mystères" (p.94), qui "comme ses

habitants, ne dévoile que peu à peu ses retraites les plus ombragées" (p.96).

Si la patience était la plus grande vertu des initiés antiques, elle est aussi celle de Gérard qui ajoute sans cesse à la surface de ses expériences une expansion synchronique et verticale, ralliant le théâtre opérationnel quotidien à quelque centre mythique ou légendaire ancré dans le passé ou dans le rêve. La mise en abyme par laquelle émergent les images de sublimation de la quête fait ici pivoter le Voyage sur sa plate-forme centrale de cristallisation et de radiation sémantiques. C'est toujours à travers les segments réflexifs enchâssés sous forme de récits seconds que l'histoire de Gérard s'explicite et se complète. La mise en abyme centrale se compose alors de huit tableaux spéculaires, à savoir:

1. L'Ile de Roddah (pp. 194-203);
2. L'Ascension (pp. 218-221);
3. La Plate-forme (pp. 221-226) et les Epreuves (pp.226-232)
4. La Forêt de Pierre (pp. 245-250);
5. Histoire du Calife Hakem (pp. 362-399);
6. Aventures d'un Marseillais (pp. 417-422);
7. Caragueuz (pp. 480-492);
8. Histoire de la Reine du Matin et de Soliman Prince des Génies (pp. 509-610).

Aux trois aires du parcours oriental (Egypte, Syrie, Turquie) correspondent trois grandes divisions du Voyage:

(I) Les femmes du Caire; (II) Druses et Maronites; (III) Les nuits du Ramazan. Au centre de chacune de ces trois divisions se trouvent enchâssés les huit tableaux réflexifs, comme suit:

Les femmes du Caire (7 sous-divisions)

(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)
		l'Ille de Roddah	l'Ascension la plate-forme les épreuves	la forêt de pierre		

Druses et Maronites (5 sous-divisions)

(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
		Histoire du Calife Hakem	Aventures d'un Marseillais	

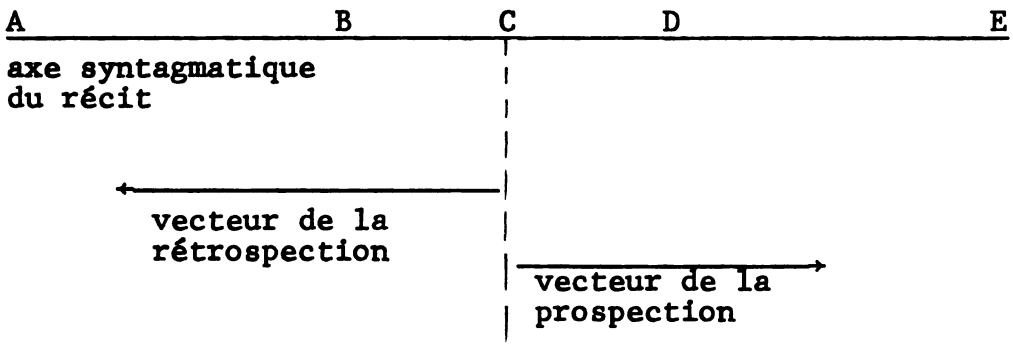
Les nuits du Ramazan (4 sous-divisions)

(1)	(2)	(3)	(4)
	Caragueuz	Histoire de la Reine du Matin ...	

Nous voyons alors que la mise en abyme centrale occupe une position médiane par rapport à chacune des trois grandes divisions comme par effet de surcondensation ou de surconcentration de plus en plus amplifiante: les quatre tableaux spéculaires de la première division varient entre cinq à neuf pages; les deux tableaux de la deuxième division, entre cinq à trente-sept pages; et les deux

derniers tableaux dans la troisième division, entre douze à cent pages.

La mise en abyme centrale est dite aussi rétroprospective[1] du fait qu'elle reprend les événements antérieurs déjà annoncés dans le récit et en même temps prépare l'arrivée des événements postérieurs qui ne sont pas encore survenus.



Ce diagramme montre que la mise en abyme centrale se meut sur deux vecteurs possibles, celui de la rétrospection (récapitulation) et celui de la prospection (préfiguration). Voyons au détail ces huit tableaux réflexifs.

1. L'ILE DE RODDAH

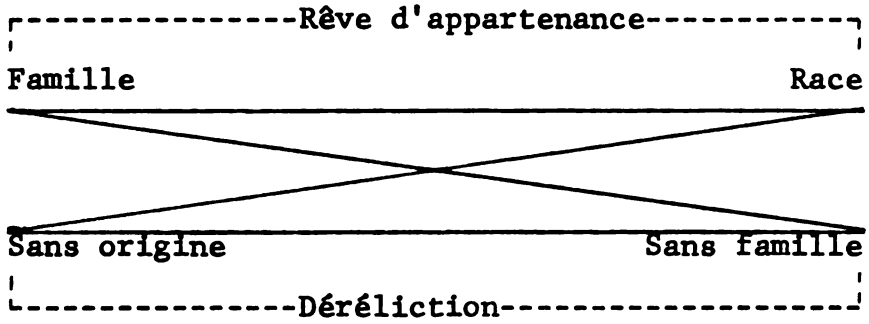
Ce chapitre reprend un des thèmes essentiels de la problématique nervalienne: celui de la quête du refuge et de l'aide compensatoire. L'attaché a demandé asile chez les paysannes savoyardes, et implore de l'aide auprès des administrateurs régionaux qui hésitent à en dispenser. De même, Gérard erre d'un endroit à l'autre pour chercher

quelque réconfort tant matériel que moral: les restaurants l'orientent parfois ailleurs, les tavernes l'évacuent et les femmes lui ferment la porte d'une facon peu compréhensible: toujours à contre-temps, quelquefois à contre-sens. Et le désir de protection et de récompense reste béant comme un désir ou une hantise de la mort, par où passent Polyphile et Polia.

La première et la dernière séquence de ce chapitre apposent le même thème, mais à deux niveaux différents. Au niveau premier, Gérard, invité par le Consul à une excursion, a peur de laisser Zeynab toute seule à la maison auprès du cuisinier et du portier qui personnalisent alors le danger menacant "la tranquilité de (son) intérieur", de son "ménage". Le voilà de nouveau en quête d'un asile plus sûr pour la protection de son "aimable compagne". Deux adjuvants viennent au secours de Gérard: M. Jean qui indique la ressource, et Mansour qui "digne de confiance" accepte avec sa femme d'être les gardiens de la vertu de Zeynab. Dans la première séquence, la recherche de protection s'exécute dans l'intérêt du ménage, de la famille. Tandis qu'à la dernière séquence, la protection est en faveur d'un peuple entier: nous allons reprendre ici le mythe des pyramides d'Egypte. Au niveau second, trois cents ans avant le déluge, un roi nommé Saurid a fait un rêve qui était en réalité un cauchemar de fin du monde: l'univers s'entrechoquait et menacait d'écraser la terre.

Et c'était pour repousser le ciel et l'empêcher de s'abaisser davantage que le roi a fait construire les pyramides dans la forme angulaire propre à soutenir n'importe quel choc, et avec une précision telle que ni le feu, ni le déluge ne pouvaient les pénétrer; c'était là où se réfugiaient la famille royale, les grands et les privilégiés du pays, avec tous les documents importants pour la conservation de la race humaine.

L'homme se trouve ainsi dans la nécessité de se conserver au sein de la famille et de la race, auxquelles aspirent les personnages nervaliens, le plus souvent de loin, nostalgiquement:



Le thème nervalien du mariage est toujours associé à celui de la conservation ou de la régénérescence de la race originelle. C'est en s'unifiant à la femme, et par là, en se complétant au sein de la race que l'homme a la chance de remonter à son origine de perfection et à son paradis perdu:

--------→ Femme --------→ Race --------→ Paradis Perdu

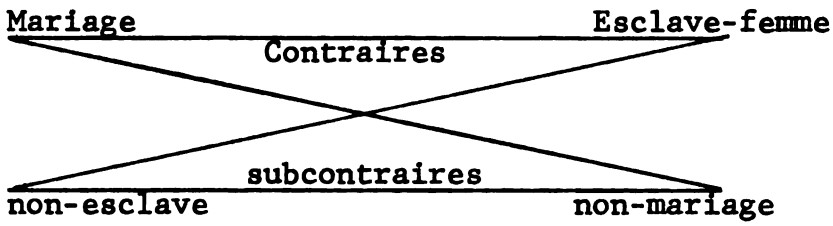
Le Voyage dans sa partie orientale et centrale commence dès les premières pages avec "Les femmes du Caire" et "Les Mariages..." (p.94 s). La femme ambigüe, difficile à comprendre, si proche et si lointaine s'incarne dans l'Egyptienne voilée dont l'incognito des visages, à l'exception des yeux "armés de toutes les séductions" (p.95), incite le voyageur fasciné à vouloir soulever un coin du voile austère. Et Gérard "en pleines Mille et une Nuits" (p.121) de s'identifier au jeune marchand de Bagdad: "Laissez-moi voir votre visage pour prix de cette étoffe à fleurs d'or, et je me trouverai payé avec usure!" (p.121).

La femme orientale est non seulement un objet de séduction mystérieuse, mais surtout la clé, l'intervention magique qui fait ouvrir la porte de la maison, du foyer, celle aussi de la communauté. Le spectacle mirêve, mi-réalité des deux chapitres "Le masque et le voile" (pp. 94-98) et "Une noce aux flambeaux" (pp. 98-104) précède comme un rêve prémonitoire "Les inconvénients du célibat" (pp. 109-113): la femme gardienne du foyer s'avère la dernière condition et la stricte nécessité imposées à Gérard pour pouvoir demeurer dans la maison du quartier cophte, au coeur de la communauté arabe. Et c'est

pour réaliser son désir de s'intégrer dans cette communauté que Gérard a été partout avec la tentative de s'unir à une fille du pays: sans pouvoir s'emballer à l'idée de se marier "à la cophte" (p.134) avec une toute jeune enfant de douze ans, le voilà, Gérard qui se décide à prendre pour compagne une esclave javanaise, de la race jaune, nommée Zeynab:

> Je ne sais par quel goût de l'étrange et de l'imprévu, dont je ne plus me défendre, me décida en sa faveur (p.176).

L'union à une esclave-femme est un substitut, un masque trompeur du mariage réel: une union d'achat, sans profondeur et sans avenir.



Le diagramme précédent montre que la condition de l'esclavage en Orient est en réalité bien meilleure que celle du fellah et du rayah,[2] gens du peuple libres mais pauvres. Cependant, les esclaves font partie des races inférieures et vaincues dont l'union entrainerait une dégénérescence raciale:

> A voir ces formes malheureuses, qu'il faut bien s'avouer humaines, on se reproche philanthropiquement d'avoir pu quelquefois manquer d'égards pour le singe, ce méconnu que notre orgueil de race s'obstine à repousser (p.160).

Avec le tableau spéculaire de "L'Ile de Roddah", la race qui se conservait au sein des pyramides et faisant face au danger eschatologique accumulait plus de dignité et de grandeur humaine, ce peuple s'est courbé sous le choc des astres tandis que l'esclave et le vaincu, sous la main de l'homme.

Le titre "L'Ile de Roddah" est un titre-tremplin. L'emplacement de l'Ile de Roddah marque dans ce chapitre un trait d'union entre le monde quotidien du Caire et le Gizeh, au-dessus duquel se découpent les trois Pyramides introduisant au monde mythique. Il sert surtout à préfigurer la même Ile de Roddah mais médiévale, là ou Yousouf et Hakem s'exaltaient auprès de la princesse Sétalmulc:[3] la réalité s'annonce comme une fissure par où s'épanchent le rêve et la sublimation mythique. Ainsi la réalité mosaïque éparpillée sur plusieurs couches spatiales et temporelles va se reconstituer peu à peu dans un contexte d'itération et de constante métamorphose.

2. L'ASCENSION

L'ascension des pyramides reprend celle de Syra la vieille, formant "la pointe d'une construction pyramidale" (p.86). A Syra, la ville haute, Gérard retrouve la sérénité du passé et le sacré de l'église de Saint Georges. Sur la plate-forme de la pyramide de Chéops, le voyageur découvre les vestiges du passé dont les splendeurs "ont

été dégarnies peu à peu lorsqu'on a eu besoin au Caire de construire les palais des Califes et des soudans" (p.220), ou défigurées par les graffiti prétentieux, excentriques ou utilitaires des touristes occidentaux.[4]

Ce tableau fait volte-face au tableau précédent: là, les pyramides se construisent dans la force des choses, en épaisseur et en profondeur bienfaitrices pour la sauvegarde d'un peuple et d'une civilisation; ici les mêmes pyramides dépérissent en surface, violentées et violées par des mains destructrices et vandales. Comme si la mort stigmatise la nature et les civilisations en surface, seul le corps des pyramides les trahit; leur intérieur renferme encore les restes de mystères inviolables que seuls les initiés et les poètes arrivent à comprendre, par la voie des épreuves et du rêve. Les pyramides généreront ainsi un ensemble de gestes et de mouvements verticaux: après le geste mythique du roi Saurid qui élève les mains pour repousser le ciel tombant, Gérard entreprend l'ascension qui est la montée de la pyramide comme pour traverser verticalement la chute des temps et atteindre le geste symbolique du roi constructeur de monuments, admirablement significatifs.

Cependant, la pyramide conquise par le poète, debout sur la plate-forme, n'inspire qu'une émotion tout d'abord esthétique:

> La vue est fort belle, comme on peut, le penser, du haut de cette plate-forme (p.220).

La hauteur du site et l'élévation du mouvement ascendant inspirent le poète, encore ivre de conquête et de détachement éthéré. C'est en s'élevant que le poète arrive à ressaisir l'image sublimée de son moi réduit.

3. EPREUVES INITIATIQUES

L'ascension s'inverse en descente et vice versa. Mais au lieu d'une ascension et d'une descente à l'extérieur, le présent chapitre mentionne une autre possibilité de descente et de remontée, celles à l'intérieur de la pyramide par l'antique initié, l'autre sublime du poète. Le récit des épreuves de l'initiation, assuré par l'archéologue prussien, fonctionne ici comme un micro-récit second, hétérodiégétique par rapport à l'histoire de Gérard, lui accordant ainsi une certaine distanciation contemplative.

Les épreuves de base sont au nombre de quatre et correspondent aux confrontations victorieuses des quatre éléments constitutifs du monde: la terre, le feu, l'eau et l'air. Les épreuves se décomposent alors en:

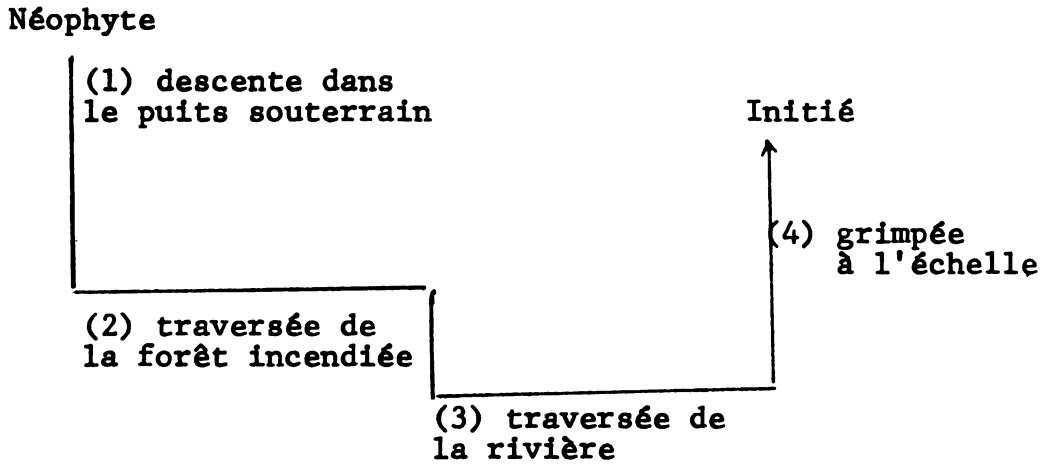
a. descente dans le puits mystérieux, ou descente souterraine, confrontant tout d'abord l'élément terre;

b. traversée d'une forêt incendiée, confrontant alors l'élément feu;

c. traversée d'une rivière à la nage, confrontant ainsi l'élément eau;

d. grimpée a l'échelle dans un tunnel venteux, confrontant donc, en dernier lieu, l'élément air;

Considérons le tracé suivant, représentant les parcours initiatiques:

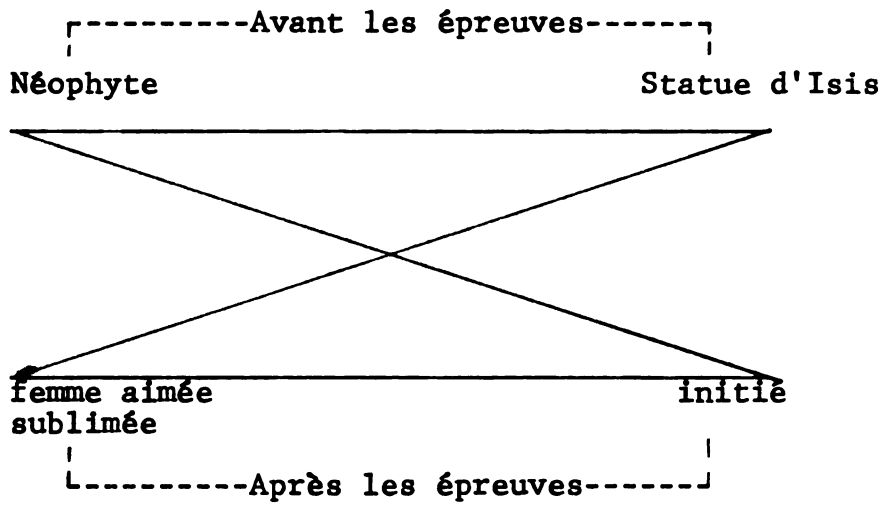


Le chemin des épreuves d'initiation semble offrir un équilibre de parcours et de mouvements: ces quatre "épreuves élémentaires" s'identifient à deux mouvements verticaux embrassant deux mouvements horizontaux. Chacun des quatre parcours expose un danger déterminé, réclamant alors un effort de concentration et de dépassement extraordinaire. L'individu qui se soumet aux épreuves est nommé néophyte avant l'initiation et initié après. Le néophyte est un novice ou un prosélyte nouvellement converti, qui doit faire montre de ses qualités et aptitudes. Une fois les épreuves passées avec succès, l'individu est reconnu initié, c'est-à-dire admis à la connaissance et

digne d'être dans les secrets des dieux, ceux des bienheureux.

Ce tableau réflexif éclaire rétrospectivement en donnant une signification plus compréhensible, plus glorieuse des parcours segmentés représentant le haut et le bas dans la vie de Gérard: vu dans cet éclairage initiatique, tout est obstacle, tout est effort à prendre pour sortir vainqueur. C'est en marchant courageusement qu'on arrive à l'autre bout du tunnel et Gérard s'avère un marcheur obstiné qui cherche passionément le chemin qui aboutit. Ce tableau préfigure par contre certains aspects de la religion des Druses: au néophyte correspond le djahel ou ignorant (p.431) et à l'initié, l'akkal ou savant (p.419). Les quatre épreuves élementaires terminées, l'initié doit "subir une dernière épreuve toute morale", avant de pouvoir contempler la grande Déesse Isis. Ces épreuves consistent à observer strictement un jeûne de quarante-et-un jours et une retraite ou cure de silence de dix-huit jours; un examen introspectif de douze jours et une cure de sommeil de neuf jours derrière la statue d'Isis. Au bout de trois mois environ, les épreuves morales sont terminées. L'aspiration du néophyte vers la divinité aidée de lectures, des instructions et du jeune, l'amène à un tel degré d'enthousiasme qu'il est digne enfin de voir tomber devant lui les voiles sacrés de la déesse:

> Là, son étonnement était au comble en voyant s'animer cette froide statue dont les traits avaient pris tout à coup la ressemblance de la femme qu'il aimait le plus ou de l'idéal qu'il s'était formé de la beauté la plus parfaite (p.228).

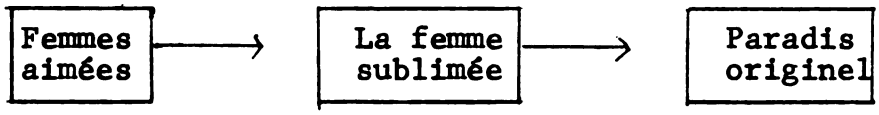


Par ce diagramme, il est posé qu'avant la fin des épreuves morales, le néophyte ne peut voir que le substitut statufié, froid et distant de la deesse Isis, et qu'après, le néophyte transmuté en initié découvre la déesse vivante sous les traits de la femme aimée sublimée. Mouvement donc cyclique de l'idéalisation de la femme désirée qui s'imprime tout d'abord sur le modèle d'Isis pour se récupérer transformée:

Femme aimée + Isis = Femme sublimée

Le procès d'alchimie court en profondeur sous toute la structure du <u>Voyage</u> pour remonter en surface sous forme de

réduplications spéculaires transformatrices. Isis est non seulement la femme idéale, le modèle sublime de toutes les femmes connues et aimées, elle est davantage: elle se confond avec l'idéal et le sublime mêmes, ou l'état de perfection primordiale -- ce paradis qui a existé à l'origine des temps et de l'espace:



Le voyage nervalien ou initiatique peut se résumer comme la recherche du Paradis originel à travers la sublimation de la femme aimée.

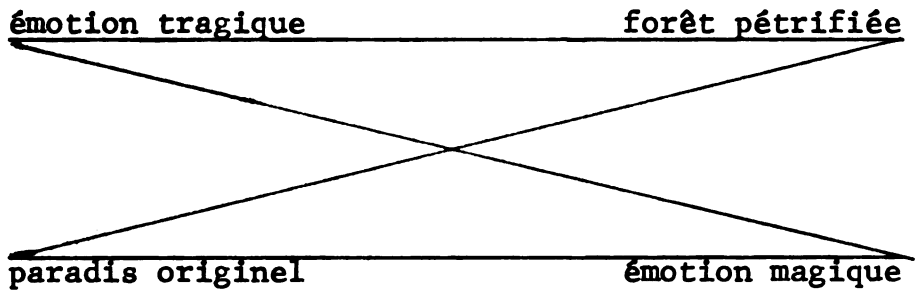
4. LA FORET DE PIERRE

> Je ne vous demande qu'une chose... C'est de ramasser pour moi quelques fragments de la forêt pétrifiée...(p.245)

Ce tableau spéculaire réfléchit les "marques incontestables" (p.249) du déluge qui après son passage a ravagé la vallée du Nil, laissant à sa place une <u>forêt pétrifiée</u>: troncs de palmier gigantesques couchés à terre comme par un souffle effrayant, végétation glacée et durcie au milieu du désert sans vie. Le panorama pétrifié et stupéfiant d'un monde primitif, soudainement détruit dans

toute sa grandiosité, donne à voir l'image négative ou virtuelle du monde originel, alors vivant et nourricier: le paradis perdu n'est visible qu'aux yeux de l'âme qui le désire et qui le recrée à partir de ses débris. Telle est la destination du Voyage, tel est le sens de la "géographie magique d'une planetè inconnue" (p.23) qui revient à Gérard comme le souvenir d'une existence antérieure.

Ainsi, après avoir dépassé l'émotion tragique,[5] l'évocation de la forêt pétrifiée se recycle à travers l'émotion magique[6] pour faire d'une absence une présence, celle du temps et de l'espace originels.



L'émotion tragique apparaît de prime abord comme une satisfaction régressive, une émotion éprouvée au spectacle de la mort ou de la destruction: ici, la pétrification bouleversante de la forêt marginale entre le Caire et le désert. L'émotion magique par contre s'identifie au sentiment extensif et mystique d'une unité retrouvée, ou à

l'extase béatifique devant la résurrection de la vie, à partir de la mort.

La vie se conçoit dans la joie créatrice.

5. HISTOIRE DU CALIFE HAKEM

Le présent micro-récit réflexif organise la quête nervalienne sous deux angles de réfraction spéculaire, à savoir: (1) l'extrapolation amplificatrice, et (2) l'idéalisation.

Si avec les tableaux spéculaires des épreuves initiatiques, le poète a pu pénétrer l'univers des bienheureux et s'imprégner de leur connaissance et sagesse, introduit dans l'espace du Caire-Vainqueur encadrant l'Ile de Roddah mythique, il fera face à la divinité agissante:

Ere nouvelle. Retour des dieux.[7]

Hakem est un dieu incarné sous les traits d'un homme, qui comme le calife déguisé en esclave, émane malgré des apparences trompeuses une magnificence extraordinaire:

> Quoique ses vêtements fussent misérables, le nouveau venu ne portait pas sur la figure l'humilité inquiète de la misère. Ses traits, fermement dessinés, rappelaient les lignes sévères du masque léonin. Ses yeux, d'un bleu sombre comme celui du saphir, avaient une puissance indéfinissable; ils effrayaient et charmaient à la fois (p.363).

Pourtant, arrivé incognito à l'okel des sabéens,[8] Hakem n'a pas été reconnu de personne dans sa tournée publique,

à l'exception d'un vieillard aveugle:

> Es-tu fou, dit Hakem, d'addresser ces paroles à quelqu'un que tu ne vois pas et dont tu n'as entendu que le pas dans la poussière!
> - Tous les hommes, dit le vieillard, sont aveugles vis-à-vis de Dieu.
> - C'est donc à Dieu que tu t'adresses?
> - C'est à toi, seigneur... Sauve-les, dit le vieillard, car toi seul es la puissance, toi seul es la volonté (p.371).

Le vieillard aveugle qui voit la divinité de Hakem personnifie et reprend le thème nervalien de la voyance, qui consiste à connaître les secrets cachés "avec les yeux de l'âme" intuitive et transcendentale, comme par un pouvoir de co-naissance instantanée avec les phénomènes englobants:

> J'ignore quelle est ta condition, seigneur, car je ne vois qu'avec les yeux de l'âme (p.372).

De même, dans la recherche d'une femme à marier, Gérard a été conduit par un wékil ou entremetteur nuptial aveugle:

> Je riais beaucoup intérieurement en comparant l'aveugle à l'Amour, et son fils au dieu de l'hyménée. Le juif, insoucieux de ces emblèmes mythologiques, m'instruisait chemin faisant (p.126, nous soulignons).

A ce moment-là, Gérard qui doutait de la "voyance" ou sagesse de l'aveugle n'a pu obtenir par conséquent ce qu'il voulait: une femme et un foyer. Si partout l'autre aveugle proclame et louange la divinité de Hakem, celui-ci pourtant est un dieu qui doute de lui-même:

> L'hallucination n'ajoutait plus à sa certitude d'être un dieu la confiance d'une force surhumaine (p.380).

Et c'est pour dépasser ce doute métaphysique que Hakem se décide à épouser sa soeur Sétalmulc, espérant à travers l'union mystique avec la princesse, obtenir la régénérescence d'une race immortelle et la consécretion de sa divinité:

> Sétalmuc, dit Hakem, j'ai pensé longtemps à te donner un mari; mais aucun homme n'est digne de toi. Ton sang divin ne doit pas souffrir de mélange. Il faut transmettre intact à l'avenir le trésor que nous avons recu du passé. C'est moi, Hakem, le calife le seigneur du ciel et de la terre, qui serai ton époux... (p.376, nous soulignons).

Hakem essaie de se convaincre en raisonnant avec sa soeur sur les raisons de leur mariage mystique: celui qui épouse Sétalmuc doit être digne de son sang divin, de sa supériorité originelle. Ainsi en épousant Sétalmulc, Hakem peut s'affirmer comme dieu:

Hakem + Sétalmulc = Hakem-dieu

Nous avons, ici, la reprise de la même structure de consécration véridique du bienheureux, élu à la fin des épreuves initiatiques: initié + Isis = dieu.

Mais c'est parce qu'il reste masqué aussi bien face à Yousouf qui ne le sait pas Calife, qu'à l'égard de Sétalmulc qui ne le croit pas dieu, que Hakem périra sous leurs coups. Dieu est mort, faute de croyants. Comme le poète constamment déguisé et transformé,[9] Hakem, le dieu déraciné, aura à errer d'une station à l'autre pour se faire reconnaître ou rester à jamais dans la puissance du

secret insondable, celle d'une création inachevée.

Dans l'Ile de Roddah, lieu privilégié, défendu par le fleuve dont elle est une sorte d'émanation, dans ce lieu des prodiges donnant accès à l'autre côté des miroirs, épanouit Sétalmulc comme une fleur aquatique.

Pour Yousouf qui se retire dans sa cange et traverse le Nil en chancelant sous l'effet du haschisch, l'apparition de Sétalmulc dont l'identité lui reste inconnue, revêt toutes les splendeurs d'une figure céleste. Cette péri se conforme si complètement à l'idéal de Yousouf que celui-ci a l'impression de l'avoir rencontrée dans quelque existence antérieure, lui revenant alors comme une fusion instantanée de toutes les beautés et divinités. En adorant et idéalisant la femme aimée, Yousouf ressent la lente maturation ou merveilleuse expansion de sa nature, qui, par la seule puissance de l'amour, atteint à l'éternité et à la supériorité divines:

> Mon âme se grandissait dans le passé et dans l'avenir, j'avais la conviction de l'avoir ressenti de toute éternité (p.366).

En effet, Yousouf est passé pour "le dieu qui jouit de toutes les femmes par le rêve",[10] vécu alors comme un procédé d'amplification et d'unification magique: l'être et l'avoir du rêveur fusionnent dans un espace de conjonction osmotique où l'obstacle, la distance et la diversité s'annulent au sein de l'unité retrouvée.

Le rêve de Yousouf reprend ainsi le même élan béatifique qu'ont connu Polyphile et Polia "qui franchissaient dans leur double rêve l'immensité de l'espace et des temps" (p.73). Il annonce déjà le rêve créateur d'Adoniram.

6. AVENTURES D'UN MARSEILLAIS

A l'opposé de l'expérience initiatique et du rêve, la profanation du sacré et des mystères s'avère trop décevante. Ainsi se présentent les aventures d'un Marseillais. Celui-ci arrive à s'introduire dans une assemblée des Druses qui se livrent à une sorte de mariage rituel à l'occasion de la fête des rois ou l'Epiphanie. A un moment de l'office, l'on éteint toutes les lumières, et les femmes entrent une à une pour s'accoupler avec le premier venu, dans une pratique égalitaire. Le Marseillais "se trouvait dans le ravissement du lot qui lui était échu" (p.420), mais, curieux de savoir qui il a aimé un instant, le jeune homme a eu l'idée ingénieuse de couper un morceau de la robe de l'amante inconnue. Au point du jour, après la bénédiction du bon Dieu, le Marseillais remarque la femme à la robe découpée qui prend alors son voile, et la suit chez elle. Là, il demande à boire et découvre que son amante d'une nuit est une vieille femme.

Le Marseillais a fait montre d'une double profanation: s'introduire en intrus au temple des Druses et violer le

secret rituel comme par volonté de déchiffrer un rêve sacré:

> Pourquoi vouloir tout approfondir? Ne valait-il pas mieux conserver l'illusion? (p.421).

Le bonheur est-il la récompense de celui qui croit au bonheur?

7. HISTOIRE DE LA REINE DU MATIN ET DE SOLIMAN, PRINCE DES GENIES

Ce long récit second s'avère le plus parfait miroir central du Voyage, récupérant les débris spéculaires égrénés un peu partout avant et orientant le reste du récit jusqu'à sa clôture provisoire. On remarque plusieurs réseaux proaïrétiques et thématiques concentrés autour de trois personnages principaux du récit enchâssé -- Adoniram, Balkis et Soliman -- et à travers leurs relations intéractives.

Adoniram, artiste rebelle, symbolise Lucifer et Caïn dont il descend directement, participant "de l'esprit de lumière et du génie des ténèbres" (p.510). Déraciné comme tous les personnages nervaliens, Adoniram passe sa jeunesse à parcourir bien des contrées:

Ma patrie est partout où le soleil éclaire (p.531), contemplant la nature et les ruines pour s'inspirer de leur force au sein de la solitude, et de leur grandeur à travers leurs vestiges:

> J'ai tourné mes regards sur les souvenirs
> du passé (p.532).

L'Hénochia primitive décrite par Adoniram présente l'image d'un univers disloqué, désavoué par les siècles rationalistes et étroits. Adoniram éprouve l'ivresse et la crainte que provoque par essence l'irruption du sacré en ces grottes du souvenir remplis de géants et d'animaux symboliques, de spectres d'une société morte. Un travail d'archéologie lui permet de fonder son esthétique sur une culture secrète faite de merveilles du génie primitif, celui de la lignée créatrice de Tubal. Adoniram rêve toujours des travaux gigantesques: son cerveau, bouillonnant comme une fournaise, enfants des monstruosités sublimes. Pour lui, l'art consiste à créer, à rivaliser avec la nature, non à la copier servillement. Comme les romantiques, Adoniram remet en question les rapports des arts avec la nature, introduisant l'innovation dans le déplacement du principe d'imitation. S'adressant à Benoni, son élève, Adoniram a ainsi professé:

> Le monde est vieux, la vieillesse est débile...
> Décadence et chute! tu copies la nature avec
> froideur... ton esprit hébété se fait tour à
> tour esclave d'une vache, d'un lion, d'un cheval,
> et ton travail a pour but de rivaliser
> l'imitation avec une génisse ...(p.513).

L'oeuvre ne peut ainsi imiter que les produits stériles de la nature, et par là, elle se restreint à la petitesse et la décadence. Ce sera l'artiste lui-même qui doit imiter la nature, se mettant comme elle à créer, à inventer

des formes inédites, des "symboles redoutables" (p.513) qui dépassent les limites de la matière:

> L'artiste-né ne se contente pas d'observer la nature. Il doit l'imiter, la prendre pour modèle et former et créer comme elle.[11]

La mimésis s'entend ici au sens de poiésis, puisque l'esthétique romantique met l'accent non plus sur le rapport de représentation entre l'oeuvre et le monde, mais le rapport d'expression entre l'artiste et l'oeuvre concue comme une totalité close, surgissant continuellement dans son propre devenir. Dans ce processus de production artistique, l'imitation génétique ou génératrice a pour but de révéler, dans le matériel, le spirituel: à savoir l'énergie ou essence originelle et matricielle de tout élément agissant. Au service de Soliman, roi vain et pusillanime, Adoniram se réduit douloureusement: dissimulant ses propres ambitions, il s'oblige à édifier un temple, à fondre des ouvrages dépourvus de signification durable, philosophique et sociale, tournés à la seule gloire du monarque et de son dieu jaloux.

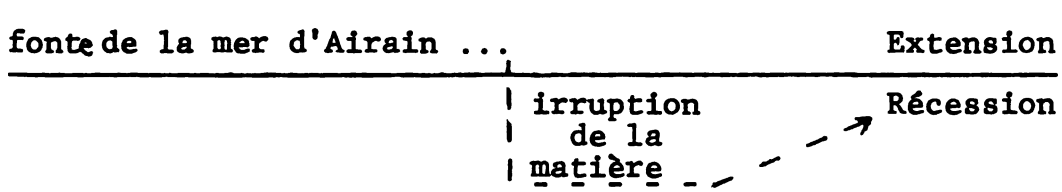
Au coeur de la nuit luciférienne, nuit fatale (p.548), Adoniram lance un défi au dieu persécuteur en procédant à la fonte de la mer d'Airain qui "était une oeuvre gigantesque, un défi du génie aux préjugés humains, à la nature, à l'opinion des plus experts, qui tous, avaient déclaré le succès impossible" (p.548). Sous les yeux du roi, de la reine et du peuple accouru de toutes les régions,

le maître va libérer un fleuve de feu pour exécuter son chef-d'oeuvre. Les forges infernales surgissent à la surface de la terre refroidie, telle l'image souveraine du rêve créateur qui, au milieu des ténèbres illumine de ses propres lueurs et triomphe du soleil divin de Jéhovah.

La révolte de l'artiste prométhéen se fait non sans angoisse: trahi par trois compagnons, Adoniram a cru voir son chef-d'oeuvre,qui est aussi son union avec le feu liquide, s'anéantir:

> Tout à coup Adoniram s'apercoit que le fleuve de fonte déborde; la source béante vomit des torrents; le sable trop chargé s'écroule ... une fissure se dégage au sommet; la lave ruisselle de tous côtés. Il exhale un cri si terrible, que l'air en est rempli et que les échos le répètent sur les montagnes ... Une détonation retentit; la fonte rejaillait dans les aires en gerbes éclatantes ... on croit voir s'ouvrir le cratère d'un volcan furieux... (p.553)

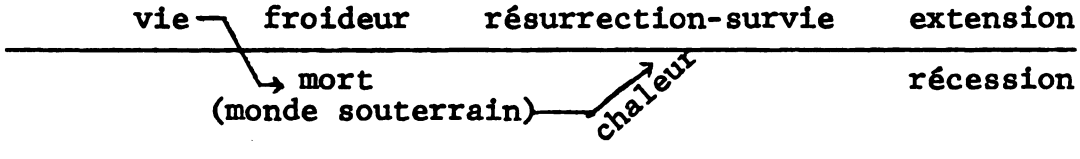
La dimension de la catastrophe est si grande que celle-ci est dépeinte à l'egale de la fin du monde, empruntant les aspects essentiels d'un mythe eschatologique. Le défi d'Adoniram peut se traduire par le schéma suivant:



Le geste créateur d'Adoniram dans sa force bouleversante déclenche comme par réaction proportionnelle la révolte de la matière.

La vie et la mort sont deux aspects étroitement liés dans la conception nervalienne, l'une entraînant l'autre dans un cycle continu. Accablé de honte et de douleur, Adoniram délire et se voit guidé par son aïeul, Tubal-Kain, au centre de la terre. Ce voyage dans le monde souterrain revêt deux significations: d'une part, comme mouvement de récession, il est l'aboutissement de l'émotion tragique. L'instinct de mort par la réduction tragique met fin au conflit fondamental, celui de la vie et de la mort, ou ici, celui du succès et de l'insuccès. Le passage souterrain s'avère donc le symbole de cette volonté de mort; de l'autre, la mort peut signifier aussi une volonté de survie, une résurrection, un accès à l'immorlité extraterrestre. Cette non-mort se traduira comme une extension positive au sein d'une ambiance génératrice de vie laborieuse. Le monde souterrain est alors concu comme un centre de production énergétique et de vie permanente:

> Nous avons voulu qu'en retour le feu central fût attiré par la circonférence et rayonnât au dehors: cet échange de principes était la vie sans fin (p.559).



Le passage dans le monde souterrain a donné à Adoniram une expérience bien précieuse: non seulement la tradition de son art en sort confirmée et affermie (parallélisme

des deux mondes producteurs, héritage du marteau ancestral), le centre d'intérêt de l'existence même se voit complètement basculé: le détachement de la vie et l'entrée dans la mort propice semblent si proches, si aisés, pareils à l'envol de Polyphile et de Polia.

Présentée comme fille du feu, Balkis surgit des montagnes de l'Yémen pour apporter la lumière véritable dans la nuit d'Adoniram. Et Bénoni de dépeindre la Reine du Matin à son maître:

> Sa beauté éblouit. Je l'ai entrevue comme on entrevoit le soleil levant, qui bientôt vous brûle et vous fait baisser la paupière (p.516).

Après sa première rencontre avec Balkis au temple, Adoniram se retire au sanctuaire de ses travaux et tombe terrassé sur un banc de chêne, foudroyé par l'image enchanteresse qui le transporte de joie sans pareille:

> Déesse adorable et funeste!.. Hélas! Pourquoi faut-il que mes yeux aient vu cette perle de l'Arabie! (p.538)

Si l'artiste fuit la reine au moment de son triomphe, c'est que la beauté de la femme l'a bouleversé et que ses critiques sévères[12] sur l'oeuvre du maître lui ont meurtri le coeur. Quant à Balkis, elle aussi a été frappée par la voix d'Adoniram "comme l'écho d'un fugitif souvenir" (p.531). Elle a le pressentiment de le craindre et de l'aimer dès leur première entrevue. En quittant le champ de création du génie, elle a "l'âme triste et la pensée remplie du souvenir" (p.573) d'Adoniram, "si grand par ses oeuvres,

plus grand encore par son absence" (p.573).

Mais c'est sous le signe de la prédestination que leur amour se réalise, suivant les prédictions mêmes des oracles: Hud-Hud, la huppe divine qui ne reconnaîtra pour maitre que l'époux réservé à la princesse de Saba, s'est posée miraculeusement sur le poing d'Adoniram, après que celui-ci ait tracé dans les airs le tau mystérieux. Ce récit enchâssé reflète alors la mystérieuse voix du sang qui a poussé irrésistiblement Hakem vers sa soeur, Sétalmulc. Mais ici la reconnaissance prédestinée des amants élus se fait dans une effusion de coeurs semblables, brûlés d'une seule et même flamme. Adoniram et Balkis descendent en effet tous deux de Tubal-Kaïn et aiment intensément pour la première fois:

> Ce coeur faible n'a jamais battu /a dit Adoniram/; sa première angoisse le brise, et il me semble que je vais mourir (p.578).

et Balkis de balbutier:

> Hélas!.. moi non plus, je n'ai jamais aimé (p.578).

L'harmonie retrouvée de leur amour originel près la source de Siloë fait reflet au "double rêve" de Polyphile et de Polia, qui franchissent si aisément "l'immensité de l'espace et des temps" pour s'unir à jamais dans l'éternel bonheur. C'est aussi à jamais qu'Adoniram et Balkis se sont unis, au-delà de leur séparation terrestre, au-delà

de la mort qui saisit l'amant, en route pour retrouver ailleurs son épouse promise.

Quant à Soliman, le double terrestre et imparfait d'Adoniram, doublement humilié et trahi par les enfants géniaux du feu, il ne s'embarque jamais non plus sur son char nuptial. Endormi au narcotique, il n'a pu embrasser qu'une ombre à la place de la Reine de Saba qui s'est envolée au loin à la recherche de son époux divin. C'est dans la douleur et la solitude que Soliman (l'homme seul) recouvre sa part de sympathie.

8. CARAGUEUZ

Ce micro-récit réfléchit un autre aspect de la femme aimée, non plus sublimée ou idéalisée, mais encadrée dans ses limites humaines.

Dans ce mythe moral, Caragueuz a été choisi par son ami pour être le gardien de la vertu de sa femme. Beau et séduisant, Caragueuz observe alors une conduite de privation volontaire et de mortification bien pénible: il se tient en garde, hors de la maison de cette femme, essayant toutes les manoeuvres possibles pour l'éviter, et la tenir loin de sa fatale séduction: il fait le "pont" le "pieu", et enfin prend la fuite pour se dérober à l'assaut de la femme à passion dévoratrice.

Comment expliquer alors cette attitude itérative du repli stratégique presque rituel de la part des personnages

nervaliens? Gérard qui cherchait un peu partout à se marier, à s'unir "à quelque fille ingénue de ce sol sacré" (p.343), qui a tout fait pour pouvoir épouser Salèma, le voilà qui écrit au cheik pour dégager sa parole et lui rendre la sienne: les questions de santé ne servent qu'à voiler des raisons plus profondes, autorisant à voir dans cette conduite, qui s'apparente à un demi-échec, un retrait magique juste avant le dévoilement final de l'objet désiré: est-ce donc la seule facon pour les personnages nervaliens d'aimer sans vouloir ou sans pouvoir posséder l'autre? Gérard quitte Catarina et Vhahby à Vienne, Salèma et Zeynab au Liban: ni Hakem, ni Yousouf n'ont possédé Sétalmulc; à l'égard de Polia, Polyphile a "repoussé l'image mortelle" de l'amour; Adoniram quitte Balkis pour entrer dans l'autre monde, la laissant à Soliman qui ne l'obtient pas.

Et Nerval de formuler dans son Carnet de notes:

Femme que personne ne peut (avoir pour femme).[13]

S'agit-il ici de la femme interdite, désirée et distante, de la mère adorée et morte, à jamais reléguée dans un écartement mystique?

TROISIEME CHAPITRE

CHAPITRE III

MISE EN ABYME

AUX CONFINS DU SYMBOLE

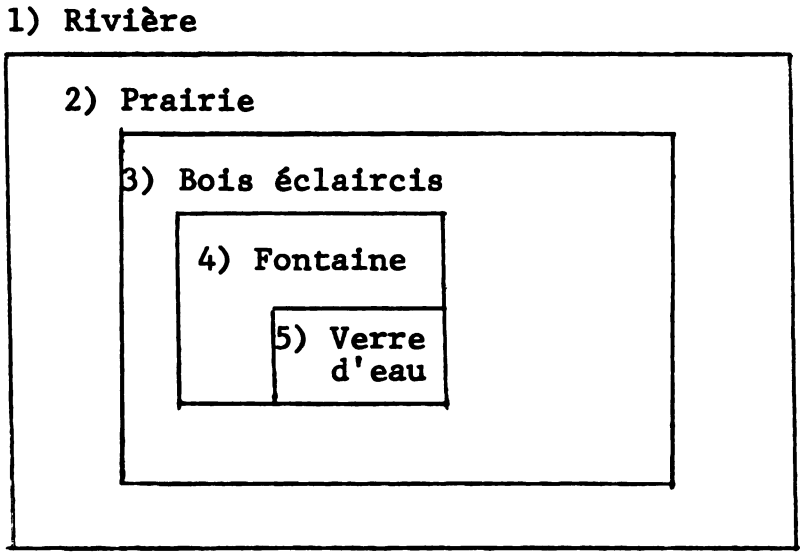
> Idées sur les nombres...
> Discours de la couleur
> et du nombre...
> Idées sur le carré et
> les ronds...
>
> Nerval
> (Carnets de notes)[1]

La mise en abyme terminale est tout d'abord rétrospective. Elle sert à réfléchir après coup l'histoire qui se clôt. Pour ne pas répéter ce qui est déjà su, et éviter la redondance fictionnelle, la mise en abyme finale essaie alors "d'universaliser le sens du récit"[2] en recourant à un pacte thématique orienté vers la généralisation sémantique et l'irradiation du symbole.

Si la mise en abyme fictionnelle est faible au début et forte au milieu, elle se fait rare à la fin du récit. En effet, la mise en abyme terminale du Voyage en Orient se compose seulement de trois tableaux spéculaires, à teneur symbolique surcondensée.

1. LES EAUX DOUCES D'ASIE

Le caractère général de la mise en abyme finale est d'être réduite à l'extrême, quant à la dimension du cadre spéculaire:



Allant des cadres (1) à (5), nous avons un emboîtement de grandeurs de plus en plus décroissantes, l'une contenant l'autre: la rivière borde la prairie (1-2); la prairie entoure les bois éclaircis (2-3); "au milieu de l'éclaircie la plus vaste" (p.613) se trouve la fontaine de marbre blanc, la fontaine des Eaux-Douces d'Asie (3-4); là, on paye un para pour un verre d'eau limpide (4-5). Dans ces enchâssements successifs, nous avons deux cadres naturels: rivière (1) et prairies (2), et deux cadres culturels: fontaine de marbre blanc (4) et verre d'eau (5). Entre les

deux cadres à tendances nettement opposées (nature vs culture) nous avons un état de passage, une transition de la nature à la culture: "les bois éclaircis avec art" (p.613). Ainsi l'eau contenue dans le verre et qui se vend à un para est une eau commercialisée, et l'eau qui coule de la fontaine de marbre blanc, une eau traitée, adoucie, et rendue potable. Elle s'oppose à l'eau naissante des sources lointaines, et à celle sauvage et tourmentée de la rivière avoisinante.

Le "verre de cette boisson" vendue aux Eaux-Douces rappelle une image très nervalienne qui est la coupe:

> La reine avait déposé les insignes de la grandeur, et la femme, dans la simplicité de ses atours du matin, n'était que plus redoutable. Elle avait emprisonné ses cheveux sous le pli d'un long voile flottant, sa robe diaphane et blanche, soulevée par la brise curieuse, laissait entrevoir un sein moulé sur la conque d'une coupe (p.574, nous soulignons).

La coupe, dans sa nudité suggérée par l'évocation "laissait entrevoir un sein moulé", possède ici une signification féminine attestée par le conte de Graal, et se réfère plus ou moins explicitement à l'utérus.[3] L'objet devient coupe d'or, telle évoquee par Nerval dans un passage de Sylvie:

> Nous buvons l'oubli dans la coupe d'or des légendes nous étions ivres de poësie et d'amour. Amour hélas! des formes vagues, de teintes roses et bleues, des fantômes métaphysiques![4]

Grâce à la coupe qui incarne confusément le sexe féminin et de là la femme désirée, le verre de boisson des

Eaux-Douces nous réintroduit encore une fois dans cet espace du désir qui glisse et se fige, à mi-chemin entre l'objet révélé et la "forme vague" du désir, entre la réalité et le rêve, la consommation et l'abstinence. Le plus souvent, la coupe nervalienne évoque un espace d'absence et d'abandon où se perd l'amant délaissé:

> La coupe vide est devant lui; les derniers mots de la reine se retracent à sa pensée: il ne la voit plus et se trouble; un rayon de soleil qui voltige ironiquement sur son front le fait tressaillir; il devine tout et jette un cri de fureur (p.604).

Dans son ensemble, ce micro-récit pourrait passer pour une parfaite mise en abyme du parcours du Voyage, recueillant ses inspirations des sources folkloriques, (contes légendes, mythes, chansons populaires, dictons, rêves collectifs...), traversant des espaces culturels de plus en plus raffinés (documents, ouvrages, livres, textes religieux...) ou confrontant des espaces mixtes où la culture et la nature se croisent (arts, nourriture, boisson, amour...), pour aboutir au traitement des matériaux, à la composition ordonnée de l'ouvrage, qui est ainsi condensation de la nature et produit consommable.

Nous avons affaire ici à une mise en abyme fictionnelle qui devient énonciative[5] du fait qu'elle met aussi en évidence la production même du Voyage.

2. LES OPALES

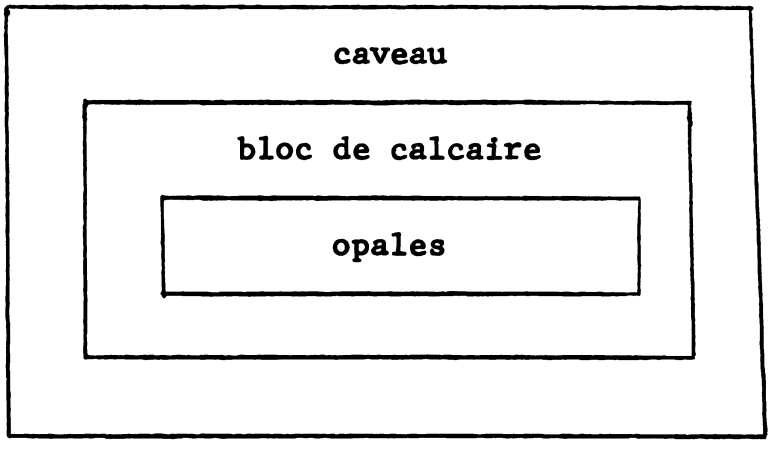
> L'un des Persans, qui m'avait pris en amitié... a voulu me faire un cadeau au moment de mon départ. Il me fit descendre dans un caveau plein, à ce qu'il disait, de pierreries; mais la cave ne renfermait que des pierres et des cailloux fort ordinaires. "Venez, me dit-il, il y a là des escarboucles, là des améthystes, là des grenats, là des turquoises, là encore des opales: choisissez quelqu'une de ces pierres que je puisse vous offrir!" Cet homme me semblait fou: à tout hasard, je choisis les opales. Il prit une hache et fendit en deux une pierre blanche grosse comme un pavé. L'éclat des opales renfermées dans ce calcaire m'éblouit aussitôt. "prenez", me dit-il en m'offrant un des fragments du pavé (p.627).

Au départ de Paris, Gérard passait par les routes pavées de cailloux et de moellons qui font "sauter les voitures" (p.8); au départ de Stamboul, il recoit un autre caillou en signe d'amitié. La seule différence c'est qu'au passage d'Europe, les moellons font obstacle alors que dans le caveau de Stamboul, le bloc de calcaire s'ouvre sous l'action de la hache et laisse voir les pierres précieuses enfermées à l'intérieur.

Ce tableau réflexif offre deux aspects de miroitement: un aspect statique et un aspect dynamique.

a. Aspect statique

Le texte insiste sur la structure d'emboîtement successif, offrant plusieurs enveloppes aux pierres précieuses: le caveau, le bloc de calcaire, les opales. Nous avons alors comme schéma représentatif:



La même structure d'emboîtement et de cloisonnement se trouve un peu partout dans le Voyage, là où des valeurs précieuses se conservent ou se sauvegardent. Cette structure défend le trésor caché en même temps qu'elle le décèle. Clôture et fissure latente, comme le masque, elle laisse passer l'éclat du regard incendiaire. En effet, il existe une correspondance étroite, dans l'oeuvre entière de Nerval, entre les motifs de clôture et d'évasion, d'enfermement et de liberté. De nombreuses variantes de l'image de la clôture representent les avatars métaphoriques souvent ambigus du thème de l'emprisonnement. Prisons désolantes et prisons heureuses, ces lieux clos nervaliens ont en commun qu'ils suggèrent tantôt la recherche impossible d'une réalité enfouie ou perdue, tantôt la promesse d'une joie supérieure liée au rêve de liberté ou de délivrance. Le château périssable de l'idéal enfermant l'innocence et le passé est une des images privilégiées de Nerval. Il existe

dans le Voyage toute une série de lieux clos qui ne sont pas murés, de prisons qui ne sont pas vraiment fermées. Les pyramides, avec leurs voûtes basses qui obligent à ramper, et leurs galeries mystérieuses, apparaissent comme le lieu idéal pour une représentation de l'opéra initiatique, la Flûte enchantée (p.227). Le monde souterrain dans "les nuits du Ramazan" est un véritable enfer en même temps que le lieu privilégié des Kaïnites. Paysage intime de Nerval, où les volcans et les grottes sont des lieux d'effroi mais aussi d'hospitalité. La princesse Sétalmulc, soeur de Hakem et la péri de Yousouf, est assise dans son appartement intérieur, au fond d'une pièce retirée dont la voûte offre l'apparence d'une "grotte à stalactites" (p.374). Les lieux clos, les lieux secrets sont alors espace de sécurité. Ce qui ferme protège de l'érosion, arrête le travail du temps. Tubal-Kaïn explique à Adoniram qu'il a fait creuser de longues galeries pour servir de "retraites" à sa race, que les pierres de la pyramide protectrice furent cimentées avec du bitume "impénétrable". L'image de ces demeures souterraines où l'eau elle-même est "emprisonnée" correspond au "suprême instinct de conservation" (p.565) par lequel Tubal-Kaïn cherche à rentrer sous la pyramide pour survivre. Lieux de conservation, le souterrain et la cavité murée sont également des lieux de force et de liberté. Endroits où clôture, mystère, joie d'une découverte, et rêve d'une

issue se confondent. Les murs, les seuils, les voiles et les barrières nervaliens ferment souvent mal ou alors provoquent le geste d'évasion.

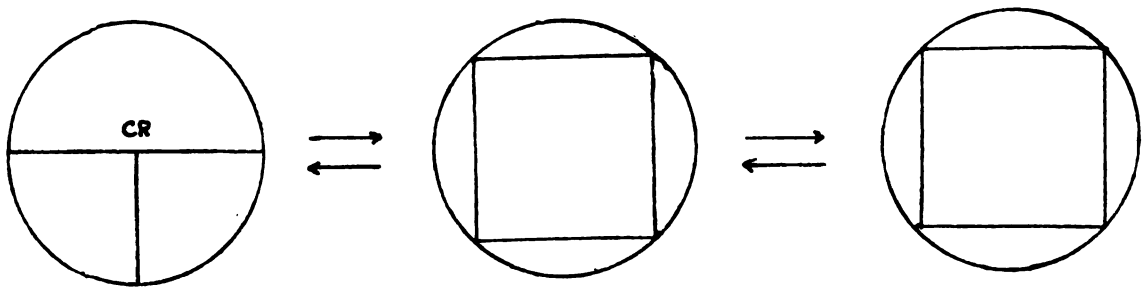
b. Aspect dynamique

La hache qui fend le bloc de calcaire pour exposer les opales à la lumière du jour confirme le geste libérateur. Geste de l'artiste apprenti qui fouille les flancs des montagnes du Liban à la recherche des merveilles enfouies du génie primitif. Geste de Tubal-Kaïn qui ouvre le cratère de l'Etna à coup de marteau pour provoquer un écroulement aux scories des usines souterraines. Geste créateur du maître fondeur frappant à coups redoublés pour enlever les bavures et dégager la mer d'Airain. Parfois le geste libérateur déclenche une évasion spirituelle. La cellule du moine s'ouvre sur l'espace et permet la transcendance. Polyphile et Polia s'échappent spirituellement du couvent et du monastère et se rejoignent dans l'empire mythologique. La condition mortelle revêt chez Nerval la forme d'une captivité qu'il s'agit de dépasser: "Captif en ce moment sur la terre, je m'entretiens avec le choeur des astres, qui prend part à mes joies et à mes douleurs!"[6] Cette phrase résume un dialogue cosmique fondé sur la notion d'enfermement et de libération. La folie même se manifeste par la double image d'un encellulement et de la négation de cette réalité restrictive.

Ce geste est aussi celui revendicateur du poète qui élève son oeuvre à la hauteur des pyramides ou la creuse jusqu'aux entrailles de l'enfer. Ou encore, geste de magicien qui place des miroirs changeants dans l'espoir de capter les lumières de l'au-delà. Mise en abyme fictionnelle, et déjà énonciative, ce micro-récit éclaire à la fois le contenu fictionnel (le trésor caché) et le geste libérateur de signe communicable: "Prenez", me dit-il en m'offrant un des fragments du pavé" (p.627). Ce fragment du pavé qui s'ouvre pour irradier à l'éclat des pierres précieuses qu'il enferme constitue une véritable métaphore emblématique du texte du Voyage--texte-corps dont la densité est faite de mots et dont l'espace devient le parcours de l'écriture même. Montaigne soumet ses Essais à une pareille mise en abyme textuelle qui ressemble à une radiographie: "Je m'estalle entier: c'est un skeletos où, d'une veue, les veines, les muscles, les tendons paraissent, chaque pièce en son siège. L'effect de la toux en produisait une partie; l'effect de la palleur ou battement de coeur, un'autre, et doubteusement. Ce ne sont mes gestes que j'escrits, c'est moy, c'est mon essence".[7]

Le récit en s'avancant se modèle sur sa métaphore d'origine qui s'identifie à l'immortalité, encodée alors comme un rassemblement de formes et d'espaces concentriques. L'immortalité ou la statique ontologique s'imprime sur le texte en une sorte de fixation grandissante de formes

contingentes, dispersées dans le temps et l'espace; fixation qui commence par le tracé du tau comme geste de ralliement au point même qui devient le centre du cercle, emblème du cosmos, englobant à son tour la terre-carrée de la culture tantrique et la base de la grande pyramide égyptienne dont "les côtés... répondent aux 4 points cardinaux":[8]



le tau ou centre de ralliement(CR) — le cercle-cosmos englobant la terre-carrée — le carré circonscrit est aussi la base de la grande pyramide.

Alors le langage nervalien devient symbole ou "figuration qui ait pour mission d'évoquer autre chose, par association, à l'esprit de celui qui la percoit".[9]

3. UZUM, INEB, INGHUR, STAFILION

Un autre segment spéculaire révèle cet état d'éparpillement périphérique et ce désir de retour au centre d'une signification rétablie:

> Ces derniers ont une légende des plus belles que je connaisse: quatre compagnons de route, un Turc, un Arabe, un Persan et un Grec, voulurent faire un goûter ensemble. Ils se cotisèrent de dix paras chacun. Mais il s'agissait de savoir ce qu'on achèterait: -Uzum, dit le Turc. -Ineb, dit l'Arabe -Inghûr, dit le Persan. -Stafilion, dit le

> Grec. Chacun voulant faire prévaloir son goût sur celui des autres, ils en étaient venus aux coups, lorsqu'un derviche qui savait les quatre langues appela un marchand de raisins, et il se trouva que c'était ce que chacun avait demandé (p.628).

Ici, le même concept raisin a pour signifiant uzum en turc, ineb en arabe, inghûr en persan, et stafilion en grec. Cet état de disparité linguistique présente un obstacle à la consommation du fruit. Le désordre et l'absence de signification se rencontrent un peu partout sur les chemins du Voyage. Le poète-artisan distille les matières premières, extrait l'or des gangues et rassemble les mots épars pour en faire un aliment consommable. L'immortalité de l'écrivain se reconnait à la trace de son oeuvre grandiose et durable, pareille aux gigantesques monuments qui ont survécu aux temps -- les pyramides, la mer d'Airain. Elle se manifeste aussi à travers la grande utilité mise en service: les pyramides d'Egypte sont hautement significatives parce qu'elles sont des centres d'accueil et de conservation de la race et de la civilisation et non parce qu'elles sont de monstrueux tombeaux royaux. Le lac d'Yémen réservoir d'eau et de vie pour cette contrée jadis aride et stérile, "crée un Eden au milieu des déserts". C'est avec une telle notion de valeur fonctionnelle que l'art mérite vraiment son culte d'immortalité. Sous les pyramides, à travers les entrailles des rochers, à l'intérieur de la terre nourricière se prépare une eau tiède qui remonte en source minérale, en sève des plantes, en suc des fruits; ce fluide de vie qui imbibe et relie les

corpuscules épars, et qui fait que les atomes deviennent boissons, les mots deviennent fruits et les signes deviennent idées. Le Voyage se récupère alors comme un texte-corps nourricier, un corps qui a grandi des aliments d'autres corps nourriciers, dans un continuum de vie culturelle intarissable: le voyage a tenté et réalisé le lieu utopique d'une confrontation de cultures et de textes en voie d'interpénétration et de fusion pour la réémergence d'une réalité ouverte, toujours à recommencer: "...plus ou moins, tous les livres contiennent la fusion de quelques redites comptées"[10] ou "...tout texte est absorption et transformation d'un autre texte".[11] Si le Voyage s'alimente aux oeuvres de Goëthe, de Hoffmann, des auteurs fantastiques tels Merlin Coccaie et Cyrano de Bergerac, s'inspire de Nodier ou de Cazotte, se garnit d'emprunts de W. Lane, de M. Sainte-Fare Garnot, de P. Vattier et d'autres illustres orientalistes comme nous l'ont montré Aristide Marie,[12] M.G. Rouger[13] et J. Richer,[14] le Voyage devient à son tour la source centrale où viennent puiser d'autres oeuvres nervaliennes.[15]

QUATRIEME CHAPITRE

CHAPITRE IV

LA SIGNIFICATION DU DOUBLE
OU LA CONFRONTATION AVEC LE MIROIR

> A deux le monde se
> séparerait.
> Nerval, Carnet de notes[1]

Gérard et ses analogues sont tous des sujets désirants qui, devant l'aboutissement de leur quête, se réservent toujours quelque obstacle pour bloquer, au dernier instant, l'accomplissement de leur désir, soit pour le laisser béant dans l'inachèvement, soit pour le reléguer à jamais dans l'inaccessible. Le plus souvent, les obstacles s'inventent ou se manifestent par auto-suggestion comme une mise en garde, un instinct de conservation de soi ou de l'objet désiré dans l'abîme de l'absolu.

L'autre du sujet désirant signifie à la fois l'obstacle et la confrontation que le personnage nervalien attend ou recherche pour s'agrandir (se redoubler) avant de sombrer dans le déchirement (dédoublement) et l'anéantissement. Ainsi Hakem et Yousouf sont présentés tout

d'abord comme des jumeaux narcissiques, perdus dans l'onde mythique du regard fraternel:

> Yousouf...se sentit tout de suite au coeur une sympathie secrète pour l'inconnu.... Frère, dit Yousouf...(p.363)

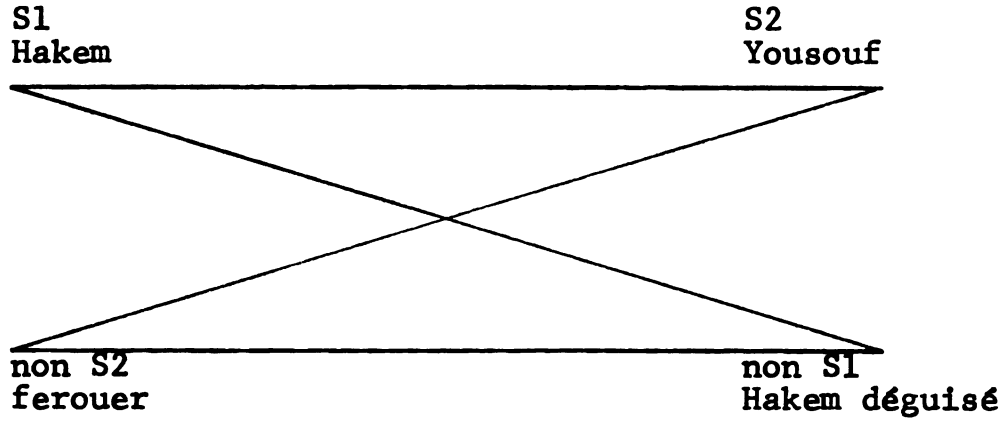
regard d'adhérence mutuelle et tous les deux d'affirmer leur étrange télépathie:

> Pourquoi te l'ai-je confiée à toi que je n'ai jamais vu?... Un attrait mystérieux m'entraîne vers toi... Tu es celui que j'attendais sans le savoir...
> - Ce que tu éprouves, répondit l'étranger, je le sens aussi...(p.367, nous soulignons).

Il se crée alors entre les deux compagnons prédestinés une amitié totale, faite de compréhension et d'affinité: ils se partagent le même délice artificiel en prenant tous les deux du haschisch, et se vouent sans le savoir au même amour, désirant la même personne: Sétalmulc. Dès la première fois, Yousouf et Hakem s'affirment et se confirment, se réconfortant dans une complicité énigmatique, soutenue même jusqu'à la mort partagée ensemble. Tout comme Narcisse qui se consume dans le désir d'un moi idéalisé, Hakem se trouve épouvanté lorsqu'il surprend son propre reflet dans les traits de Yousouf, le jour prévu de son mariage avec sa soeur Sétalmulc:

> ...Il reconnut ou crut reconnaître ses propres traits dans ceux de l'homme assis près de sa soeur. Il crut que c'était son ferouer ou son double... (p.393)

Nous avons ici la structure d'un double dédoublement:



Hakem s'est déguisé pour sa tournée clandestine et sa consultation astrologique; de retour au palais, il ne se fait plus reconnaître par ses sujets:

> Elles ne parurent pas apercevoir le calife... personne ne fit à lui la moindre attention(p.393).

Entre temps, l'usurpateur qui prend sa place auprès de Sétalmulc n'est pas reconnu non plus comme Yousouf, mais comme le ferouer ou le parfait sosie de Hakem.

Le clivage du "je" de Hakem constitue une crise de sa personnalité, exposant le calife aux mécanismes du refoulement et du transfert; le double incarne, ici, la <u>concrétisation</u> du désir sous le signe de l'interdit.[2] C'est précisément en tant qu'autre --non-je--que le calife Hakem peut, par substitution spéculaire, épouser sa soeur:

> L'action de ce calife fantastique, épousant Sétalmulc, que le vrai calife avait résolu d'épouser lui-même ne cachait-elle pas un sens énigmatique, un symbole mystérieux et terrible? (p.394).

Le "symbole"est là presque plausible: en vertu de son altérité (Hakem $\rightleftarrows$ ferouer), Hakem parvient à lever l'interdit, et de là, à se faire admettre magiquement dans l'espace de l'amour inceste:

> Le ferouer accomplissait d'avance un dessein conçu par Hakem (p.394).

Deux passages d'Aurélia reflètent la même hallucination du double:

> O terreur! O colère! C'était mon visage, C'était toute ma forme idéalisée et grandie... Je croyais entendre parler d'un mariage mystique qu'était le mien, et où l'autre allait profiter de l'erreur de mes amis et d'Aurélia elle-même.[3]

et

> J'imaginai que celui qu'on attendait était mon double, qui devait épouser Aurélia.[4]

L'interdiction d'épouser Sétalmulc, quoique provisoirement levée par l'intervention narcissique du ferouer, se maintient ferme à travers une double mort -- celle survenue à Hakem et à Yousouf. En effet, Hakem le pressent dès qu'il voit son double:

> ...pour les orientaux, voir son propre spectre est un signe du plus mauvais augure. L'ombre force le corps à la suivre dans le délai d'un jour (pp.393-394).

Ainsi pour pouvoir épouser sa péri, Yousouf consent à tuer Hakem-le-Calife. C'est seulement après avoir porté le coup mortel à ce dernier que Yousouf reconnaît son compagnon des courses nocturnes, qui est aussi réciproquement son ferouer: Yousouf tombe à son tour, frappé par les

esclaves envoyés par celle qu'il désire. Immanquablement, Sétalmulc s'avère intouchable, étant défendue et par l'autre-amant et par la mort qui survient deux fois pour dévier tout acte possessif. Chacun des sujets désirants meurt pour ainsi dire deux fois: Hakem meurt de sa propre mort et à travers celle de son ferouer. Yousouf meurt de la sienne et à travers celle de Hakem, sans compter cette mort symbolique imposée par Sétalmulc pour l'éprouver:

> M'aimes-tu assez pour mourir?... Suis ce nègre; il dispose de ta vie comme il convient. En dehors de la poterne, le nègre me fit mettre à genoux comme pour me trancher la tête; il balanca deux ou trois fois sa lame; puis, voyant ma fermeté, il me dit que tout cela n'était qu'un jeu, une épreuve, et que la princesse avait voulu savoir si j'étais réellement aussi brave et aussi dévoué que je le prétendais (p.397).

De même Soliman est sur le point d'épouser Balkis. Adoniram se découvre alors le double sublime du prétendant-Soliman. Dans son Carnet de Notes du Voyage en Orient, Nerval a ainsi écrit à l'intention d'Adoniram: "Le double de Salomon. Les meilleures parties de lui allaient animer l'autre".[5] Après la démonstration de commandement fantastique d'Adoniram, celui-ci devient aux yeux de Balkis "le véritable chef de cette nation, roi de l'intelligence et du génie". Adoniram non seulement éblouit Balkis, mais aussi trouble Soliman, lors de l'entrevue d'adieu:

> Soliman crut entrevoir certaines lueurs tendres qui miroitaient autour des prunelles d'Adoniram.

> Son visage était grave, sa physionomie mélancolique, sa voix plus pénétrante que de coutume; de sorte que Soliman, troublé, se dit: cet homme est très beau... (p.588).

Intuitivement, à la dernière minute de leur rencontre, Soliman se rend compte pour la première fois qu'Adoniram est son idéal, l'autre-sublime vers lequel il se tend mais sans pouvoir jamais l'atteindre, étant donné que le souverain se contente de splendeurs temporaires, alors qu'Adoniram, le génie rebelle, ne vise que des monuments éternels. Soliman a été plus d'une fois remis à sa place par Adoniram. L'<u>enfant du feu</u> intervient en tant que l'autre et le rival de Soliman, pour expliquer à Balkis qu'elle est comme lui descendante de Tubal-Kaïn, d'origine divine et dont un Soliman rangé parmi les "fils d'Adonaï, engendrés du limon" (p.562) se découvre tout d'un coup indigne:

> La lionne s'unit-elle au chien banal et domestique? Depuis tant de siècles que ce peuple sacrifice sur les hauts lieux et s'abandonne aux femmes étrangères, les générations abâtardies ont perdu la vigueur et l'énergie des aïeux (p.515).

Le génie divin d'Adoniram fait découvrir à Soliman sa décadence et son double échec: son incapacité de dominer Adoniram et Balkis, et d'épouser cette dernière.

L'autre est ainsi un moyen efficace d'atteindre son désir par procuration et de subir par conséquent son propre anéantissement. C'est aussi l'impression causée par l'intervention du récit second-- le double, le mercenaire-- survenu pour aider le récit principal à révéler sa

signification, en échange de sa propre mort: le récit de Gérard s'éclipse, s'anéantit pour que celui de Hakem et d'Adoniram s'éveille, lui prenant la relève et l'entière responsabilité existentielle. Adoniram, Hakem sont ainsi les ferouers de Gérard, le sublimant et le tuant à la fois.

Si la confrontation avec les personnages légendaires et mythiques est de nature hétérodiégétique, d'autres expériences sont directement survenues à Gérard. A Vienne, Gérard est venu au rendez-vous, à l'adresse donnée. Là, on lui a dit que Catarina est occupée auprès de sa maîtresse jusqu'à cinq heures. Le jour d'après, on lui a fait comprendre qu'hier soir un jeune homme anonyme était venu chercher Catarina. Au même endroit, à la même date, dans les mêmes conditions, Gérard et le jeune homme ont été voir Catarina. Seul Gérard n'avait pas pu la contacter:

> Maintenant, mon ami, voilà où j'en suis: je comptais la conduire au spectacle ce soir... Mais la pauvre Catarina! Je ne la verrai que demain...(p.39).

Dans ce concours de circonstances où la coïncidence unit Gérard au jeune homme inconnu, ce n'est pas l'autre qui double Gérard, mais c'est Gérard qui est le double écarté de l'autre. Le rendez-vous n'est ici que la quête du moi liée à une sorte de retour obstiné au miroir: telle l'obsession de la symétrie sous toutes ses formes, l'autre répète l'impossiblité de jamais restituer cette chose invisible qu'on cherche à voir, et qui serait le moi-en-direct

ou un autre moi, son double-exact: Gérard ne s'est pas reconnu avoir alors retrouvé Catarina. Le jeune homme venu à sa place pour consommer l'idylle est le signe de son propre renoncement, l'abandon du projet de faire saisir moi par moi au sein du bonheur. De meme, dans le passage de Gérard et du chien fou:

> Comme je reconduisais la dame assez tard, il s'est mêlé dans nos amours un chien qui courait comme le barbet de Faust et qui avait l'air fou... La belle s'est mise à caresser le chien qui était tout mouillé,... elle voulait le recueillir chez elle. J'ai demandé à y entrer aussi, elle m'a répondu: nicht!..ni le chien ni moi ne sommes entrés (p.50, nous soulignons).

Les expressions "mêlé dans nos amours", "avait l'air fou" et "ni le chien ni moi ne sommes entrés" montrent l'égalité et la ressemblance des deux versions du désir: l'humaine et l'animale. Si le chien "qui avait l'air fou" évoque bien l'esprit malade auquel Gérard s'identifie en partie, l'animal "mouillé" et caressé par la belle dame l'emportera en révélation érotique plus que suggestive. Le transfert libidinal est maximal par le choix du symbole animal. Le dédoublement y est certain dans une ambiance de confusion voulue entre le pur et l'impur. L'échec de Gérard et du chien à entrer à l'intérieur de la maison promise n'arrive pas à suspendre le geste de viol-ence qui est seulement dévié, et non effacé. Le plaisir en est consommé verbalement: nicht est un refus qui prolonge l'extase et la transforme en désir latent.

L'autre nervalien s'avère toujours un être à la fois ressemblant et opposant. Tel est encore le cas du jeune Arménien accueilli par Gérard à bord de la Santa-Barbara appareillant pour les côtes de Syrie. L'Arménien ressemble à Gérard du fait qu'il est comme lui poète, chantre, un "pauvre diable sans asile, un banian" (p.257). La remarque que Gérard fait, à l'égard de l'Arménien, mêle l'ironie romantique à la douce mélancolie d'une complainte étouffée:

> J'ai toujours remarqué avec peine le mépris constant de l'homme qui remplit des fonctions serviles à l'égard du pauvre qui cherche fortune ou qui vit dans l'indépendence (p.257).

Le poète arménien, qui "n'a rien que son écritoire ... un de ces vagabonds qui écrivent des vers et autres sottises" (p.258) pourrait passer instantanément pour le substitut oriental de Gérard. Pourtant ce double, ce frère spirituel, s'oppose à Gerard par le fait qu'il est jeune et qu'il parle "un langage nouveau pour (lui)" (p.256). Il se trouve donc à bord de la Santa-Barbara pour assurer, à la place de Gérard, la conquête de Zeynab:

> L'Arménien m'était de quelque ressource dans les ennuis d'une telle traversée; mais je voyais avec plaisir aussi que sa gaieté, son intarissable bavardage, ses narrations, ses remarques, donnaient à la pauvre Zeynab l'occasion, si chère aux femmes de ce pays, d'exprimer ses idées avec une volubilité de consonnes nasales et gutturales où il m'était si difficile de saisir non pas seulement le sens, mais le son même des paroles (p.274).

L'Arménien pro-cure donc à Gérard son expansion spirituelle et linguistique, aux fins de réaliser la communication et le contact avec l'Orient, ici, représenté par Zeynab. Mais en même temps, par l'intervention de l'Arménien, Gérard se découvre de plus en plus étranger dans une communauté orientale qui ne l'accepte pas. L'Arménien devient alors le rival de Gérard:

> Je ne pouvais, d'un côté, me dissimuler les avantages de l'Arménien. Tout jeune encore, et beau de cette beauté asiatique, aux traits fermes et purs des races nées au berceau du monde... J'ai la chance d'être à la fois trompé et volé...(p.287) .

Et c'est par faiblesse et par lucidité que Gérard devient le donneur de femme, se maintenant ainsi dans un <u>statu quo</u> ambigu:

> Je pris les mains de l'Arménien, et lui dis: "elle vous plaît... épousez-la, elle est à vous" (p.288).

Ce geste de retrait qui est à la fois dégagement et exécution vicaire (par procuration)--remettant à un autre le soin d'agir à sa place-- se rencontre aussi, mais d'une façon parodique, au micro-récit de "l'attaché d'ambassade": le diplomate prend les habits du lancier, et celui-ci prend la place de l'autre, épousant la jeune Savoyarde aux frais de l'attaché: "un mariage s'ébauche, et l'attaché paye la dot" (p.15).

Jusqu'ici, nous avons abordé l'<u>autre</u> du sujet désirant appelé à ses côtés pour lui servir de substitut,

de remplacant et de bouc-émissaire, figurant sur lequel Gérard fait retomber ses propres torts ou hantises. Le dédoublement de l'objet désiré s'avère aussi un moyen efficace d'ajourner toute réalisation du désir à travers l'artifice d'un déplacement ou d'une déviation d'intérêt vers un autre centre d'attraction. La triplication de la personnalité de Vénus a pour effet de révéler la nature de la femme aimée sous trois aspects: frivole, fatal et céleste. Si la Vénus populaire est terrestre, nue, frivole et approchable-- à l'image de l'épouse légère du boiteux Vulcain--la Vénus souterraine ou Morpho menace déjà de ses flammes et abîmes, rendant l'attouchement plus dangereux, plus fatal. La dernière, la Vénus Céleste s'éloigne derrière sa froideur divine et ses armures guerrières qui la rendent à jamais inaccessible. De même les versions humaines des femmes aimées de Gérard ont toutes leur nom bâti autour de la resonnance pure en A - I, ici, Catarina, Vhahby, ailleurs, Sylvie, Adrienne, Aurélia -- qui continue ainsi celle de la lignée divine -- Balkis, Isis, Polia. Elles héritent de ces dernières leur caractère sacré, donc inviolable. Les voyelles A - I se reconnaissent aussi dans "Mafish" mot arabe qui "comprend toutes les négations possibles"(p.194). Les résonnances en A - I suggèrent à Nerval un double envoûtement: celui de l'attirance et aussi bien celui de l'interdiction, comme le fruit d'Adam, le fruit défendu. Le désir

nervalien se désire sous les signes d'interdiction et d'écart. C'est parce que l'impureté réclame la pureté, l'actrice, l'hétaïre, la prostituée font revivre Vénus que la femme se voit sauvée, vénérée, divinisée à nouveau. Et c'est en restituant et en maintenant l'image de la femme au niveau du respect et du sacré que Gérard arrive à l'aimer, à l'adorer. Le souvenir de la mère morte, mais vénérée dans la partie la plus profonde de son âme d'enfant orphelin, empêche Gérard de contracter aucun amour ordinaire. Pareillement, dans Sylvie, "the narrator is estranged from both Sylvie and Aurélia by the phantom of Adrienne, the tall, blond, aristocratic girl briefly encountered and kissed in accordance with the traditional rules of the round-dance of the narrator's childhood"[6] (le narrateur est séparé et de Sylvie et d'Aurélia par le fantôme d'Adrienne, la jeune fille blonde, grande, aristocratique qu'il a rencontrée brièvement et embrassée dans son enfance [à Loisy], suivant les règles traditionnelles de la ronde); "La figure d'Adrienne resta seule triomphante".[7]

Ainsi, l'éternel féminin s'irradie par-delà les chaos et la division, au-delà de l'incarnation humaine et charnelle, par-delà le temporaire et le relatif, pour se con-fondre avec l'idéal dont l'essence est à la fois présence et inaccessibilité, béance et désir inassouvi.

La femme aimée, quêtée, poursuivie, adorée devient le chemin ascensionnel ou descensionnel qui mène l'initié au sommet ou dans l'abîme de l'espace syncrétique où la religion et l'art se confondent comme par procréation. La femme aimée, l'art et la religion détiennent le même pouvoir, la même force salvatrice que recherche l'homme déc(h)u.

L'Orient attire ainsi comme un objet de désir. Mais Gérard n'a pu voir à la place que des masques qui lui cachent des profondeurs défendues, inaccessibles. Mythe après mythe, écho après écho, l'Orient recule pour ne laisser à la place que ce rien mis en abyme au centre même de l'Orient. Cet espace n'est alors que le substitut, le masque du désir d'un pays lointain, de ce pays qui n'existe qu'en rêve et dans la nostalgie, ce pays perdu que Gérard risque de ne jamais retrouver:

> ... C'est une impression douloureuse, à mesure qu'on va plus loin, de perdre, ville à ville et pays à pays, tout ce bel univers qu'on s'est crée, jeune, par les lectures, par les tableaux et par les rêves. Le monde qui se compose ainsi dans la tête des enfants est si riche et si beau, qu'on ne sait si c'est un ressouvenir d'une existence antérieure et la géographie magique d'une planète inconnue(p.23).

CINQUIEME CHAPITRE

CHAPITRE V

COSMOGONIE NERVALIENNE
ET LA STRUCTURE SPECULAIRE

Par cosmogonie nous entendons toute "théorie expliquant la formation de l'univers, ou de certains objets célestes".[1] Par récapitulation, remémoration et réactualisation rituelle, les mythes cosmogoniques et étiologiques aident à recréer la fraîcheur et la force vitale par un retour à l'origine du monde et des choses. Dans le rituel guérisseur des Bhils,[2] un détail est particulièrement intéressant. Le magicien "purifie" la place à côté du lit du malade et, avec de la farine de maïs, dessine un mandol. A l'intérieur du dessin, il insère la maison d'Isvor et de Bhawan, et y trace également leurs figures. L'image ainsi dessinée est conservée jusqu'à la guérison complète. Le terme même de mandol trahit l'origine indienne. Il s'agit du mandala, dessin complexe jouant un rôle important dans les rites

tantriques indotibétains. Le mandala est avant tout une imago mundi:[3] par un enchâssement de cercle et de carré, il représente à la fois le Cosmos en miniature et le panthéon. Sa construction équivaut à une recréation magique du monde. Par conséquent, le magicien bhil, en dessinant le mandol au pied du lit du malade, répète la cosmogonie: rendu symboliquement contemporain de la Création du Monde, le malade plonge dans la plénitude primordiale. En écoutant le récit du mythe cosmogonique, et des mythes d'origine, l'individu est projeté hors du temps profane et inséré dans la plénitude du temps originel.

L'univers où se déplacent Gérard et d'autres personnages nervaliens abonde en signes et symboles ayant trait au désir de retour aux sources, aux lieux d'origine où l'espace et le temps fusionnent en vue de procréer cette première vigueur, cette première étincelle de vie immense et pure:

> Il faut... que je retrempe à ces sources vivifiantes de l'humanité... (p.342)

1. POLARISATION DES CONTRAIRES

L'Europe sous les yeux de Gérard est un espace dégénéré, exsangue, vidé de sa substance et de sa force. Ce sont de "monotones campagnes"(p.9), "rien de fort piquant" (p.7), "poncif de la nature"(p.18). Ce sont des villes "fort au-dessous des avantages de (leur) position

naturelle" (p.21) ou des constructions "magnifiques au dehors, froides et nues à l'intérieur" (p.18). Ce sont des créations parodiques: "la peinture ne coûte rien... le marbre la pierre et l'or sont épargnes davantage ... des draps grands comme des serviettes" (pp.30-31). Espace non seulement réduit, mais encore branlant, poreux, démolissable: "Ces murailles... ces colonnes... approchez-vous, frappez-les du doigt, c'est du stuc"; "Capitale qui semble une décoration d'opéra prête à s'abîmer au coup de sifflet du machiniste" (p.34). Espace ainsi désavantagé, humilié, estropié:

> Vous ne pouvez faire qu'il y ait de l'eau dans votre rivière et de la pierre dans le sol où vous bâtissez! (p.34)

Même la Grèce, charnière de deux mondes, sous la domination européenne après le vol et le viol de Napoléon et des Anglais, devient cette "terre morte, morte sous la main de l'homme" (p.68).

A cet espace anémique, dégénéré, blessé, déchiré, Gérard superpose un espace autre, un ailleurs lointain dans l'espace et dans le temps: l'Orient. Gérard de proclamer à haute voix:

> Où vais-je? Où peut-on souhaiter d'aller en hiver? Je vais au-devant du printemps, je vais au-devant du soleil... il flamboie à mes yeux dans les brumes colorées de l'Orient (p.16).

Le soleil est une "métaphore obsédante"[4] de Nerval, source de chaleur et de lumière -- source le plus souvent

intérieure, intériorisée dans une cosmogonie créatrice: le "soleil noir" des abîmes de la conscience et du génie Caïnites. Tout espace vertical servant de trajectoire et d'écran au soleil purificateur peut annoncer emblématiquement l'Orient:

> L'idée m'en est venue en me promenant sur les hautes terrasses de la ville qui encadrent une sorte de jardin suspendu. Les soleils couchants y sont magnifiques (p.16).

Comment est-il cet Orient, cet espace de rêve que recherche Gérard mal aimé, mal traité, mal servi sur son passage d'Europe? A côté de cet univers sans profondeur, sans mystère, aux "poursuites faciles"(p.42) et stériles, se rencontre à l'autre bout de la Méditerranee, cette mer <u>médiatrice</u> entre l'Europe et l'Asie, "l'Egypte, grave et pieuse ... pays des <u>énigmes</u> et des <u>mystères</u>" (p.94) qui "ne dévoile que peu à peu ses retraites les plus ombragées, ses <u>intérieurs</u> les plus charmants" (p.96, nous soulignons). Une fois sous le soleil levant, ce n'est plus le soleil qui attire Gérard mais les "retraites", les "intérieurs" de la ville, les mystères et profondeurs du pays. C'est dans la coeur vivant, c'est en-dessous de cette "capitale déchue" (p.97) de ce "vaste tombeau" (p.93) que Gérard recherche son Orient, cet <u>Orient-autre</u> qu'il vénère et réclame comme un enfant exilé: l'Orient mythique des contes, des documents ésotériques, cet espace légendaire, merveilleusement "mis en abyme" dans des temps miraculeux,

devenus contemporains à Gérard néophyte:

> Ce Caire-là git sous la cendre et la poussière... L'Orient d'autrefois ... Ce que le désert protège, en l'enfouissant peu à peu dans ses sables, c'est hors du mur du Caire, la ville des tombeaux, la vallée des califes ... Ce culte de la mort est un trait éternel de l'Egypte; il sert du moins à protéger et à transmettre au monde l'éblouissante histoire de son passé (pp.232-233), nous soulignons).

La réduction occidentale fait ici place à "l'amplification orientale" (p.131).

2. DEDOUBLEMENT SPATIAL

L'espace du Voyage est un espace mobile, glissant. Certains éléments en annoncent d'autres, tels les "portraits lithographiés" (p.17) reproduisant les palais et monuments visités, déjà connus visuellement. Le cadre bouge, réclamant un second pour le renforcer, un double pour l'expliquer ou l'exprimer ailleurs. Témoins sont "Le Palais-Neuf ... bâti exactement sur le modèle du Palais Pitti de Florence; le théâtre d'après l'Odéon classique" (p.28). La ressemblance peut parfois englober plusieurs foyers d'expansion, comme des reflets de miroirs superposés:

> Cette jolie église, fort petite d'ailleurs, est un véritable bijou; construite sur un modèle byzantin, elle étincelle, à l'intérieur, de peintures à fond d'or, exécutées dans le même style... le visiteur seul fait tache dans un intérieur si splendide, qui rappelle sur une échelle moindre la chapelle des Médicis, de Florence (p.29 nous soulignons).

Les termes tels que "petite", "bijou", "échelle moindre" connotent clairement des images spéculaires, fonctionnant comme de petits miroirs enchâssés à l'intérieur de la structure. La basilique de Munich, reprise par "cette jolie église" apparaît ici comme une double aspiration spatiale par le fait d'être une image incarnée à deux centres architectoniques différents, évoqués par une double relation comparative: "sur un modèle byzantin" et "qui rappelle ... la chapelle des Médicis, de Florence". La même tendance à l'extrapolation spatiale se surprend dans les formules comparatives ou métaphoriques telles que:

> Vienne m'appelle, et sera pour moi ... un avant-goût de l'Orient (p.35),

ou,

> L'Autriche est la Chine de l'Europe (p.57).

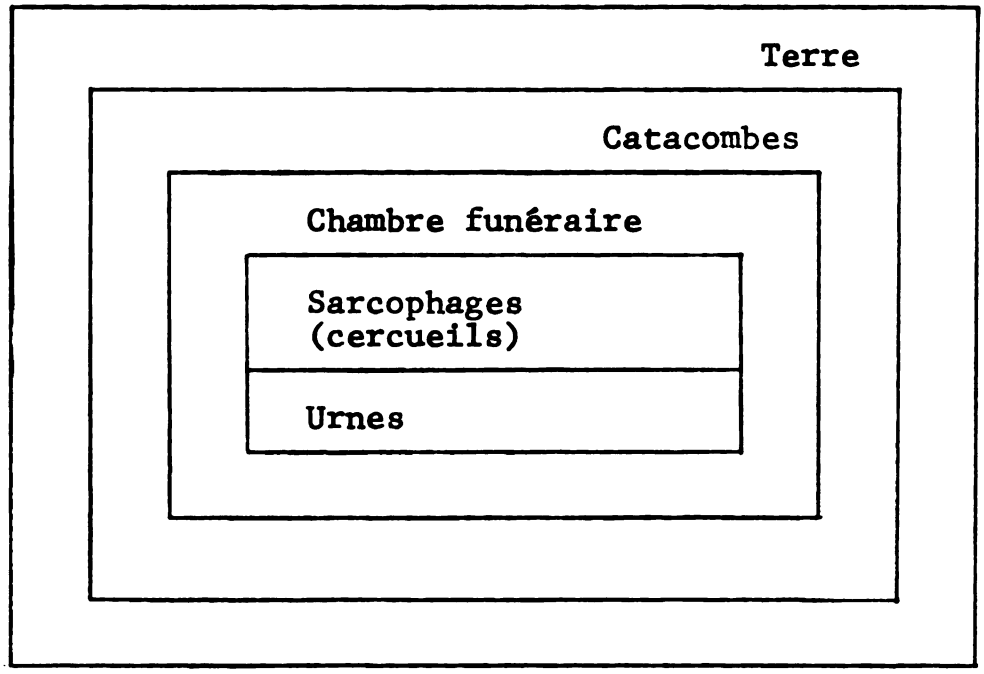
Le dédoublement devient parodique lorsque la ressemblance est fondée sur la copie et la contre-façon:

> Tout cela a la prétention de ressembler à nos galeries du Palais-Royal; les cafés, les marchands de modes, les bijoutiers, les libraires sont à l'instar de Paris (p.29).

Parfois c'est l'espace même qui se divise, et se morcelle en contenances emboîtées les unes dans les autres:

> On arrive aux anciennes catacombes pratiquées dans un rocher ... Dans la première chambre ... on remarque deux sarcophages ... des niches ont été pratiquées dans le mur ... Mais s'il y avait ici des urnes, à quoi bon plus loin des cercueils? Comment l'un et l'autre mode aurait-il été indiqué dans le même monument? (p.80).

L'enchâssement spatial où les volumes s'englobent les uns dans les autres peut être représenté comme des boîtes gigognes[5] d'après le schéma suivant:

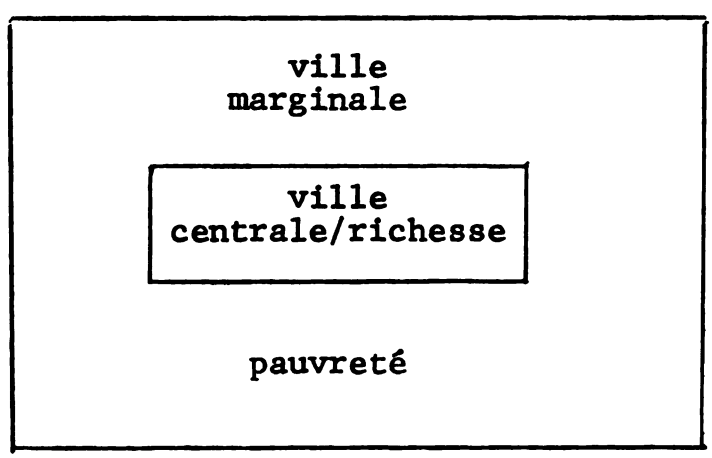


L'enterrement indique ici nettement un retour à la terre, une réintégration des éléments constitutifs du corps dans les éléments constitutifs du monde. Par la mort et par l'ensevelissement, le microcosme revient au sein du macrocosme. Les deux modes de décomposition cadavérique, soit par putréfaction naturelle, soit par incinération culturelle sont, ici, representées par deux contenances: le cercueil pour le cadavre et l'urne pour les cendres, suivant deux civilisations, celle du limon (terre + eau) et celle du feu. La vie et la mort se saisissent au sein de la terre comme deux aspects extrêmes de toute existence.

De même, l'espace des villes, le plus souvent est compartimenté, emboîté, tel à Vienne:

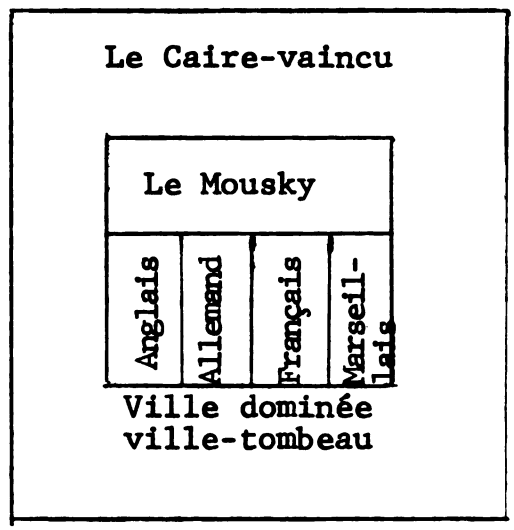
> Ne vas-tu pas penser tout de suite qu'une ville construite ainsi n'offre point de transition entre le luxe et la misère, et que ce quartier du centre plein d'éclat et de richesse, a besoin, en effet des bastions et des fosses qui l'isolent pour tenir en respect ses pauvres et laborieux faubourgs?... Luxe inouï dans la ville centrale et pauvreté dans les quartiers qui l'entourent, voilà Vienne au premier coup d'oeil (p.40).

Ici, l'emboîtement des quartiers se fait comme un plan cadastral, entièrement basé sur les valeurs immobilières des terrains (faubourgs pauvres vs. quartier du centre riche). Ce qui suggère ce schéma:



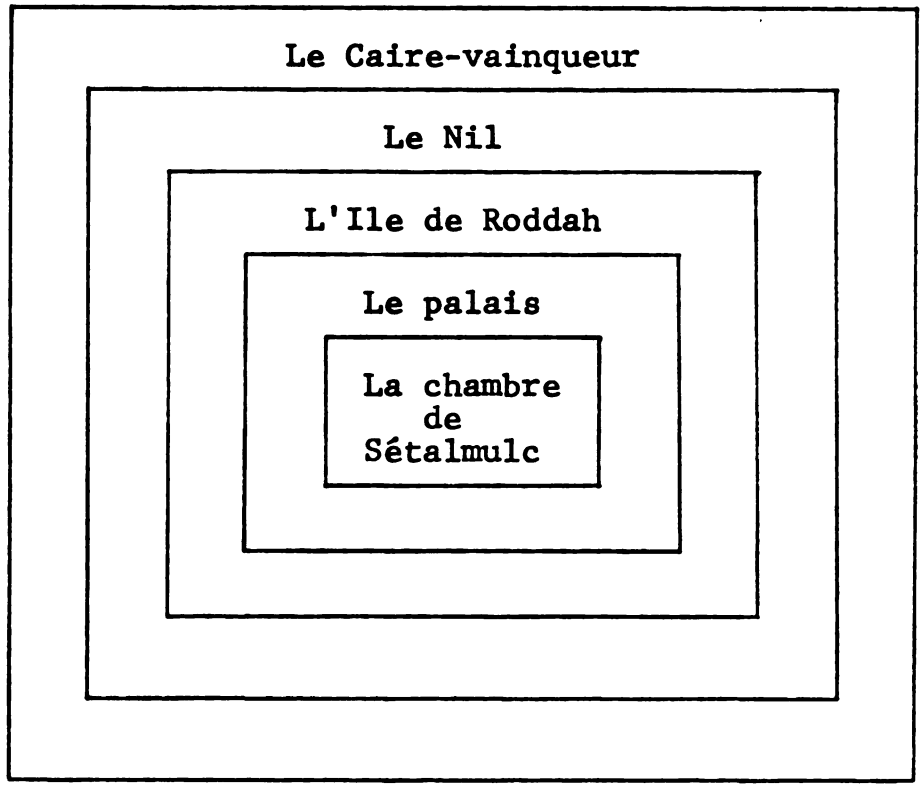
Par contre, le Mousky invite à une interprétation différente de la ville dans la ville: le Mousky est le quartier franc (de condition libre) au coeur du Caire (ville dominée). La ville centrale et libre, compartimentée en intérêts anglais, allemand, français,

marseillais, s'isole comme une forteresse, "un lieu de refuge contre la vie orientale" (p.116), contre les dangers provenant de la ville-ennemie, de la ville-dominée, du Caire-vaincu. La ville dans la ville, ici, dénonce une structure d'exclusion politique et culturelle, répresentée de la manière suivante:



Cette structure d'emboîtement nous suggère celle aussi de la prison dans la prison: le Mousky encerclé et le Caire, la prison-ouverte ou le ghetto à l'envers.

Une autre structure d'emboîtement et d'exclusion, mais mythique, englobe l'<u>Ile de Roddah</u>, là où Yousouf rencontre la péri de son rêve et là où Hakem découvre son amour usurpé par son <u>ferouer</u>, son double. L'espace dans l'espace peut se schématiser comme suit:



Cette structure d'emboîtement à plusieurs cloisons délimite les obstacles protégeant un objet précieux et désirable: Sétalmulc. C'est aussi une traversée du plan de la réalité (la ville d'encadrement) à celui du rêve (le fleuve, l'île, le palais, la chambre nuptiale).

> Des dernières maisons qui bordent le fleuve, on jouit d'une vue charmante: le Nil enveloppe de ses flots caressants l'île de Roddah, qu'il a l'air de soutenir comme une corbeille de fleurs qu'un esclave porterait dans les bras (p.362, nous soulignons).

Le dédoublement spatial peut aussi s'opérer verticalement par superposition de deux structures homologues:

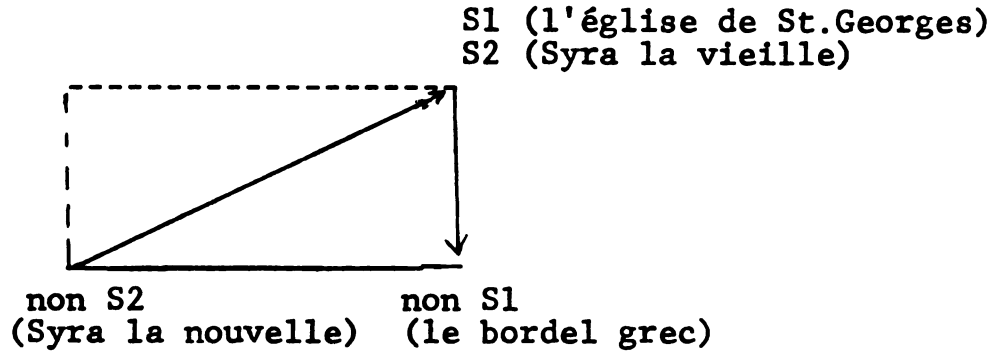
> Pausanias ... Grec de la décadence, païen d'une époque où l'on avait perdu le sens des vieux symboles, s'étonne de la construction toute primitive des deux temples superposés consacrés a la déesse. Dans l'un, celui d'en bas ... dans l'autre ...(p.81).

Deux étages, double structure verticale, l'une ascensionnelle, l'autre descensionnelle; espace dédoublé pour une double polarisation divine de Vénus: l'une souterraine, l'autre céleste. Le niveau terrestre se trouve à mi-chemin: c'est l'espace de la Vénus terrestre populaire. La dualité et le triple ne sont que des multiples ou des extrapolations concentriques de l'unité.

De son côté Syra offre un exemple remarquable de dédoublement spatial et vertical:

> Ville bizarre ... divisée en deux cités, l'une bordant la mer (la neuve) et l'autre (la vieille), couronnant la pointe d'une montagne ... (p.85).

Syra se présente ainsi comme une construction pyramidale avec une base et une pointe: en montant, l'on rencontre "Syra la vieille" et l'église de Saint-Georges "dernière assise de cette pointe pyramidale" (p.86). En descendant l'on découvre "Syra la nouvelle" et le bordel grec. Cette double topographie peut être représentée par un triangle rectangle, qui est un modèle réduit du carré sémiotique:



Dans cette répresentation triangulaire, "Syra la vieille" et "l'église de Saint Georges" se touchent dans un espace conjonctif où la hauteur (la <u>pointe pyramidale</u>), le passé (la <u>vieille</u> cité) et le sacré (l'<u>église</u>) se convergent. L'ascension topographique connote une élévation spirituelle, comme si l'on remontait dans le temps vers le sacré. La base du triangle ou de la pyramide est occupée par "Syra la nouvelle" et par le bordel grec, espace de concomittance de la déchéance temporelle (nouvelle) et spirituelle (prostitution). Pour résumer, on a:

Passé = Sacré = Transcendance (montée)

Présent = Prostitution = Déchéance (descente)

Nous avons ici un exemple parfait où le temps (passé vs présent) devient espace (vieille cité - ville haute vs nouvelle cité - ville basse), et où le sacré s'oppose à l'impureté par la voie d'une double spatialisation (église vs bordel).

3. DEDOUBLEMENT TEMPOREL ET MULTIPLICATION CYCLIQUE

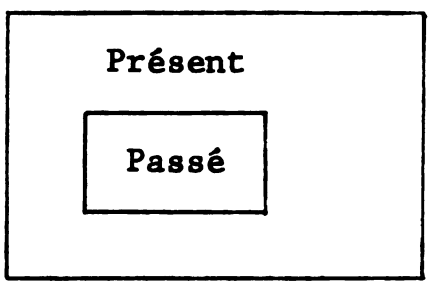
Dans la structure oppositionnelle de "Syra la nouvelle" vs "Syra la vieille" le dédoublement spatial (cités) l'emporte sur le dédoublement temporel (vieille vs nouvelle), la temporalité étant une connotation de la spatialité. La structure spéculaire sous-tendant la description de la cathédrale de Lausanne en est différente:

> C'est une fort belle église gothique, gâtée et dépouillée aujourd'hui par sa destination protestante comme toutes les cathédrales de la Suisse, magnifiques au dehors, froides et nues à l'intérieur (p.18, nous soulignons).

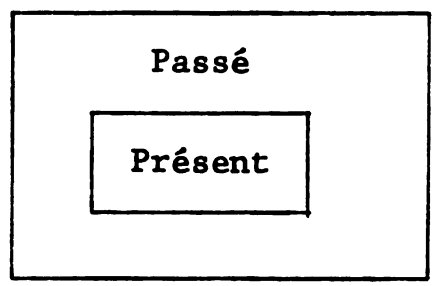
La structure opposant "cathédrale protestante" et "église gothique" s'identifie à un dédoublement d'ordre temporel, du fait que l'identité gothique de la cathédrale n'est plus que virtuelle, car survenue au-delà des temps et des vestiges imparfaits délaissés dans le présent. Par l'évocation de son origine médiévale, la cathédrale réactualisera-t-elle en son sein la chaleur manquante? La même structure de mise en abyme temporelle se retrouve avec une image analogue: "une église a été construite sur les débris du temple"(p.75), restituant au lieu sacré une profondeur mystique qui s'ouvre comme un gouffre de nostalgie et de mystère.

La mise en abyme temporelle se remarque là où le passé s'épanche sur le présent, à travers les expressions

telles que "ruines", "débris", "lieux dignes de souvenirs", "distingue ... les restes de constructions considérables" etc.[6] En dédoublant le présent, le passé devient épaisseur de signification comblant le vide par où il est venu, ou le creusant davantage lorsque le clivage en est irrémédiable: d'où la nécessité de l'échec dans la compensation illimitée. Nous avons alors une double représentation du phénomène de mise en abyme temporelle:



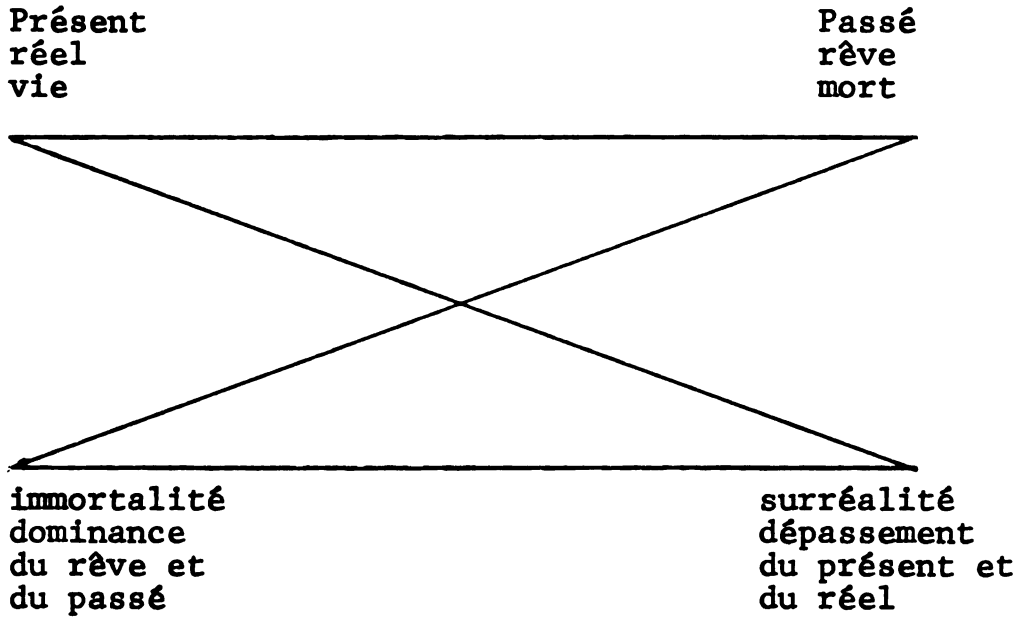
(cas 1)



(cas 2)

Au cas 1, où le présent peut contenir le passé, celui-ci lui servira de soubassement ou de fondation sémantique, historique et mythique. Un présent enraciné dans le continuum temporel par la résurgence du passé qui le renforce. Au cas 2, le présent est totalement encerclé, dominé par le passé: les reliques trop chargées de significations passées risquent d'annuler et de déborder le cadre actuel qui n'arrive plus à l'enfermer: de la nostalgie, nous passons à l'obsession ou au vertige du

passé. En tuant son double-actuel, le passé n'a plus de bastion, et sombrera dans la dérive atemporelle, où le réel et le rêve, la vie et la mort deviennent interchangeables:



4. LE LABYRINTHE ET SES DOUBLES

Tel le réseau dédaléen, le labyrinthe nervalien présente un ensemble emboîté et dédoublé de mouvement angoissant à travers un espace-chemin-difficile-et-inconnu. Il est de trois sortes: terrestre, initiatique et onirique.

Pour le voyageur égaré, la ville inconnue avec ses coins et recoins, ses détours et impasses offre si aisément son dédale de chemins perdus et d'angoisse:

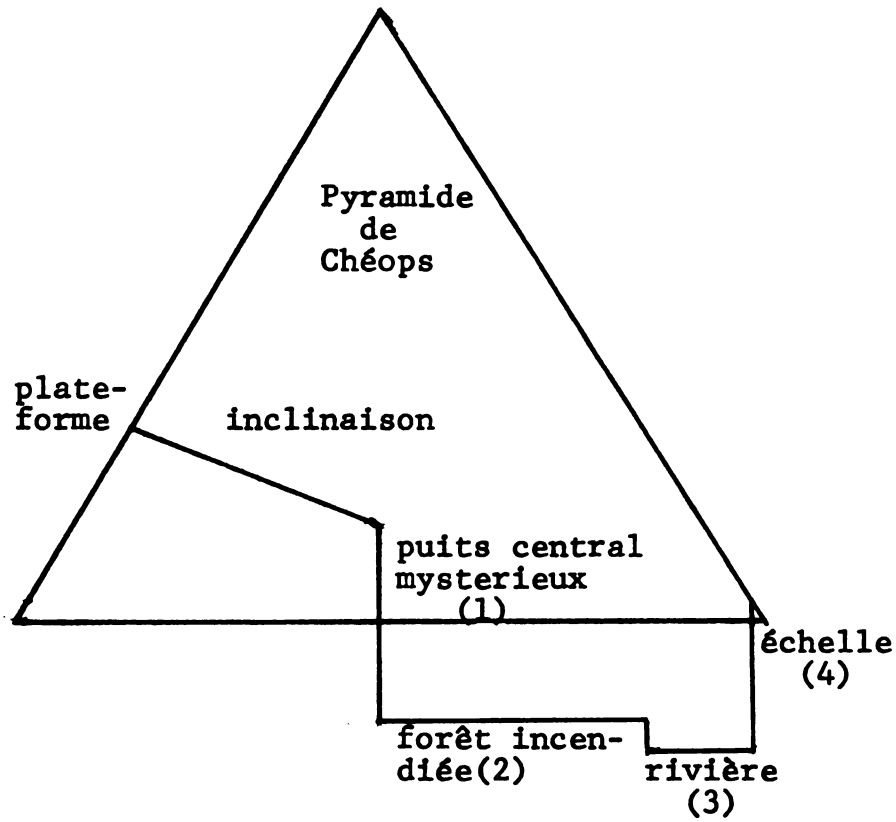
> La ville des Mille et une Nuits ... ce labyrinthe confus ... Chaque quartier

> entouré de murs à créneaux, fermé de lourdes portes ... de longs passages voûtés conduisent çà et là d'une rue à l'autre, plus souvent on s'engage dans une voie sans issue; il faut revenir. Peu à peu tout se ferme...(p.96).

Le labyrinthe vide avec ses "murs à créneaux", ses "lourdes portes", ses voûtes et ses "voies sans issues" est un labyrinthe dur,[7] impénétrable. Cette image se répète un peu partout au Caire où les rues n'ont pas d'écriteaux, les maisons pas de numéros, et chaque quartier ceint de murs, "est en lui-même un labyrinthe des plus complets" (p.122). Etroits défilés, images de resserrement souterrain, fentes horizontales livrant passage avec lenteur et patience, les labyrinthes nervaliens sont le plus souvent faits de chemins compliqués, tortueux, aboutissant à des portes fermées, à des impasses:

> Il n'est pas facile de trouver le chemin de cet Eden mystérieux, qui n'a point de porte publique (p.132).

Au chapitre "La plate-forme" (pp.221-226), le chemin des initiations devient un labyrinthe complexe, où la verticalité domine (voir schéma représentatif, page 123): C'est un parcours au centre de la pyramide et au centre de la terre avec trois segments verticaux et deux segments horizontaux. Les quatre épreuves élémentaires[8] que subit l'initié correspondent aux confrontations des quatre éléments: puits (terre), forêt incendiée (feu), rivière (eau) et échelle (air). Le labyrinthe initiatique par la



présence des dangers multiples rencontrés à chaque étape, à chaque tournant, intensifie ainsi le caractère angoissant du passage à travers l'inconnu. Les images heurtées dénoncent un mouvement difficile, hasardeux dont l'échec signifiera l'éternelle condamnation: la mort ou l'écartement définitif.

Si le labyrinthe terrestre est dur, si le dédale initiatique est douloureux, le labyrinthe onirique par contre est <u>adouci</u>,[9] emmanché de pénombres délicatement teintées de couleurs chaudes, protectrices:

> Ils pénètrent ensemble dans un jardin éclairé des tendres lueurs d'un feu <u>doux</u> .... Non loin,

> serpentaient des ruisseaux de naphte....
> Des demeures souterraines furent creusées dans le roc, on y pénétrait en descendant dans un abîme: elles s'échelonnaient le long d'une galerie basse aboutissant aux régions de l'eau que j'avais emprisonnée dans un grand fleuve propre à désaltérer les hommes et les troupeaux enfouis dans ces retraites.... Adoniram se sentit soulevé; le jardin des métaux, ses fleurs étincelantes, ses arbres de lumière, les ateliers immenses et radieux des gnomes, les ruisseaux éclatants d'or, de cadmium, de mercure et de naphte, se confondirent sous ses pieds en un large sillon de lumière, en un rapide fleuve de feu ("Le monde souterrain", pp.560-569, nous soulignons).

Le labyrinthe onirique occupe un espace plein, rempli de matières fluentes, chaudes, malléables et gonflé de généreuse vitalité. C'est un passage guidé dans l'enchantement et la facilité, aboutissant à la sortie et au retour practicables. Le labyrinthe onirique ignore les obstacles, vite enjambés ou détournés, et laisse accéder instantanément au centre de la créativité. Tout y est facile, léger et rapide:

> Il filait dans l'espace avec la rapidité d'une étoile... un rêve... était-ce donc un rêve? (p.568).

5. L'ABRI ET SES DOUBLES: L'EMBOITEMENT DU REPOS

Si le labyrinthe se trace comme un vecteur de mouvement, l'abri et ses doubles se creusent pour contenir et protéger le repos précieux auquel tout voyage aboutit.

Les voyages de pays en pays, de ville en ville, les errances et poursuites, les tournées et excursions s'intercalent toujours avec des arrêts, ou intervalles notoires faits d'accalmie et de recueillment réparateurs.

Les premières enveloppes du repos apparaissent tout d'abord avec les auberges, tavernes, cafés et cabarets qui se rencontrent un peu partout à chaque arrêt de chemin, à chaque coin et recoin de la ville abordée. Ce sont des lieux de subsistance et de revivification: tables d'hôte bien garnies; comptoirs où coulent à flots la bière de Bavière, de Bohême ainsi que les vins de la Hongrie; buffets chargés de viandes et de pâtisseries. Ce sont aussi des lieux réunissant constamment "la table, la musique, le tabac, la danse, le théâtre" (p.48). Lieux de rencontres et d'osmose passagères où le voyageur fatigué ou incertain s'arrête un moment pour s'apaiser avant de se remettre en route. Zone de confort et de luxe accessibles aux pauvres, aux vagabonds, aux marginaux -- ceux que la société, la famille et le foyer délaissent. Pourtant ces places publiques peuvent, quelquefois, devenir des coins de rêverie et de création, là où s'écrivent les souvenirs et les expériences de la veille:

> Voilà où j'en suis; je t'écris d'un café ... (p.38) Je t'écris, non pas de ce cabaret enfumé et du fond de cette cave fantastique (p.46).

Elles peuvent aussi se transformer en centres d'initiation, là où les contes merveilleux sont récités ou déclamés par des conteurs professionnels, dans un climat de respect et de crainte révérentielle:

> On commanda le silence, et un jeune homme au visage pâle, aux traits pleins de finesse, à l'oeil étincelant, aux long cheveux s'échappant comme ceux des santons ... on lui apporta du café et tout le monde écouta religieusement... (p.508)

Un repos plus calme, plus attachant se recherche au fond de ces maisons si rares, si incertaines chez Nerval:

> En faisant quelques pas, le jeune homme apercut heureusement une chaumière savoyarde, et se hâta d'aller demander asile ... La contrée n'offrait aucune ressource: cette maison était la seule à deux lieues à la ronde... (p.13)

La maison orientale, plus sûre et mieux fermée, garde jaloussement son passage réservé seulement à ceux qui ont su fonder une famille, un foyer, une certaine respectabilité conjugale, rêve que Gérard et Nerval n'arrivent jamais à combler.

A part quelques cafés et tavernes qui jouissent d'un certain climat propice à la rêverie créatrice, les lieux de repos et de recueillement privilégiés s'identifient le plus souvent à des retraites naturelles: grottes, antres et cavernes.

La grotte est un espace nervalien par excellence. Elle connote les notions de creux, de profondeur et de protection. Espace clos, voûté, elle procure un refuge et une retraite de contemplation et de médiation. Elle sert d'habitation à un ermite ou d'espace de consultation solitaire à un "moine romantique"(p.83). Analogiquement,

la grotte peut se substituer à une salle secrète, à l'observatoire isolé et retiré en hauteur du Makatam, ou aux sanctuaires de prière et de recueillement, tels les églises, les temples, les catacombes réels ou imaginaires. Mythiquement, la grotte devient le "monde souterrain" se divisant en demeures souterraines pour servir d'abri protecteur et nourricier aux faibles débris de la lignée de Caïn. Laborieuse,elle se nomme l'antre travailleur:[10] l'atelier où Adoniram se retire loin du monde pour méditer et concevoir en secret ses projets d'art prométhéen.

L'esthétique nervalienne de la grotte s'enrichit en faisant l'alliance parfaite de la nature et de l'artificiel, accompagnée d'une véritable dialectique de l'intime et de l'extérieur, de la descente et de l'ouverture sur l'espace infini.

Dans le monde des reflets, toute chose, tout être obéit à la loi "terrible et mystérieuse"[11] de la dualité et du multiple que le poète rencontre à tous les carrefours de son voyage labyrinthique et mythique. Mais à travers une secrète réconciliation des races et des personnalités, du réel et de l'imaginaire, à travers une constante fusion des lieux et des espaces fictifs, les personnages nervaliens émergent peu à peu de la confusion pour se ressaisir complétés et renoués avec le passé et les profondeurs de l'univers invisible.

CONCLUSION

CONCLUSION

> ...Quand on peut lire
> un livre dans le livre,
> une origine dans l'origine,
> un centre dans le centre,
> c'est l'abîme, le sans
> fond du redoublement infini.
>
> J.Derrida[1]

La notion de mise en abyme et de réflexivité occupe une place centrale dans le réseau conceptuel de l'oeuvre de Nerval. La création littéraire, selon l'auteur du Voyage en Orient, des Chimères, de Sylvie et d'Aurélia, serait à la fois un incessant retour sur soi et un perpétuel dépassement vers un devenir transcendental.

La silhouette de Pérégrinus-Protée[2] esquisse une première prise de conscience du poète, révélant son obsession d'homme errant, à métamorphoses:

> -Vous êtes le père de l'éclectisme?
> -Je m'en flatte. -Je suis donc celui qui n'est ni mort, ni vivant, ni ombre, ni corps, ni élu, ni damné, ni historique, ni fabuleux. On croit que le monde sera jugé par Dieu et le Diable, justice ou crime, joie ou douleur: moi j'arriverai en troisième plaider la cause du néant.
> -Mais vous existez, dit le marquis...
> -Dans la peau des autres, mon ami![3]

De même, dans le Voyage en Orient, par un jeu multiple de miroirs interposés, l'activité non soutenue de Gérard se disperse pour se manifester et se compléter à travers "la peau" d'autres personnages générateurs de récits seconds. Ces personnages, présentant certaines analogies avec l'histoire de Gérard, sont appelés indirectement dans le récit, soit pour éclaircir ou justifier les actes et les rêves de Gérard, soit pour les étendre, les transformer dans leurs états successifs et associatifs.

Certains personnages ou signes révélateurs se présentent comme des miroirs mimétiques lorsqu'ils reflètent l'état imparfait d'une existence brisée dont Gérard cherche à se défaire. Ces miroirs mimétiques se rencontrent surtout au prélude au Voyage, à l'état de mise en abyme inaugurale. Le mimétisme spéculaire sert alors à expliquer l'obsession et le besoin qu'a Gérard d'entreprendre le voyage en Orient, non par "l'épidermique satisfaction d'un besoin de pittoresque"[4] mais par affinité et par nostalgie. Au centre du Voyage, Gérard recouvre sa patrie perdue sous les reflets d'un Orient-autre, mis en abyme au centre même de l'Orient actuel. Les voyages superficiels ou errances s'intériorisent et se recoupent en profondeur, à la rencontre d'un espace mystique et sacré. C'est là que Gérard se mire et se recouvre dans les traits changeants et complémentaires de ses substituts. Ces doubles sublimes fusionnent les uns dans les autres pour finaliser et

parfaire le portrait en progrès du poète qui se cherche le long du Voyage et en même temps se recrée au sein des miroirs transformateurs. Grâce aux micro-récits spéculaires interposés et différents, Nerval arrive à synthétiser les individus en vue de la production d'êtres de plus en plus significatifs, mais toujours inachevés. Avec la mise en abyme, Gérard devient le reflet de Nerval qui poursuit à travers ses propres créations successives l'ombre d'un moi qui sans cesse se dérobe, comme l'image du rêveur qui tente de saisir l'être fugitif de ses visions nocturnes. La mise en abyme nervalienne devient de plus en plus une vision de profondeurs, par laquelle l'oeuvre s'achemine et s'achève en laissant entr'ouverte la porte de la quête de l'idéal,quête dont le centre se déplace avec la marche du voyageur. Ainsi le jeu des reflets se prolonge à l'infini. Les événements auxquels le narrateur a assisté paraissent toujours des reflets imparfaits et partiels d'une réalité qui se veut aliénée, emmurée et immunisée dans l'espace mythique, réalité savourée de loin en toute sécurité, sans aucun engagement existentiel.

Le miroir nervalien sert donc surtout à rendre visibles les parts laissées dans l'ombre ou non susceptibles de représentation directe: la personne qui tourne le dos au spectateur aura le visage reflété sur le

miroir placé au centre du tableau. C'est toujours l'élément inversé qui sera mis en évidence au miroir: gauche devient droite; devant devient arrière; sombre, éclairé; clos, ouvert; partiel, complet. La conception du fantastique comme l'autre côté du réel, le thème de la quête qui assume de plus en plus une fonction initiatique, le rôle du rêve dans l'élaboration de l'univers fictif, cette soif d'harmonie et de réconciliation-- entre l'homme et le monde, la vie et la mort, la chair et l'esprit, le désir et l'amour éthéré, l'illusion et la vérité, le moi et l'Autre-- c'est là une vision de la destinée que le miroir, avec plus d'ampleur que toute autre image, est en mesure d'assumer et de refléter dans le Voyage. Car le passage de l'inconscient ou du subconscient à la forme visible se fait par l'emploi du symbole, choisi en dehors des contrôles de la raison et, probablement, pour se soustraire à la raison. La forme fantastique qui est un aspect profond et vivant du Voyage s'avère le plus souvent comme l'aboutissement spéculaire d'une forme symbolique dont le sens occulte ne peut être déchiffré que si l'on a reconnu, préalablment, le mécanisme d'énonciation plastique de l'idée. Ce mécanisme s'identifie à la réduplication intérieure.

Ainsi, Gérard a inséré trois systèmes de miroirs réflecteurs dans le Voyage, à savoir: (1) Les miroirs

concaves qui ne reflètent que l'univers présent et captif. Nous avons alors réduction imagique de l'univers réel et partiel, objectivement abordable, et compris dans le cadre spatio-temporel de l'observateur. (2) Les miroirs convexes qui reflètent surtout ce qui est absent ou qui déborde l'univers réfléchi: l'image reflétée s'avère une image venue d'ailleurs, canalisant celle de l'idéal et du rêve prémonitoire ou obsessionnel. (3) Les miroirs déformants qui offrent du monde et de ses éléments constitutifs une image irrégulière, non conformante, voire étrange, frôlant ainsi le domaine de l'irréel et du fantastique.

Pour Gérard, il y a ainsi deux sortes d'imitation: l'une, symptomatique, est restrictive, limitant le sujet quêtant aux aspects superficiels du modèle. L'autre génétique, est seule vivante, ayant surtout pour but de révéler, dans le matériel, le spirituel; dans l'imparfait, la perfection; dans la finitude, l'infinitude. La synthèse philosophique de Nerval ou sa "symphilosophie",[5] extrait des différents points de vue de ses personnages et des opinions recueillies dans le Voyage, ne se fait pas au nom de la ressemblance, mais de la complémentarité. Le syncrétisme se maintient à l'absorption des contraires.

Le Voyage contient aussi des paradigmes qui s'imposent pour métaphoriser le lieu d'un récit dominé par la métaphysique. Ces paradigmes visent tantôt un point

central situé au coeur inacessible du texte, tantôt une scène fabuleuse en posture d'au-delà. Mais si, conformément à l'étymologie, la topique de l'abyme se doit d'être celle du sans-fond, du tréfonds, du vertigineux, et de l'enfoui, il ne s'ensuit pas que les entrailles de la terre, les enfers, les cavernes et les gouffres soient les seuls sites du primordial. Par une ambiguïté comparable à celle de l'adjectif altus qui, chez les Latins désignait aussi bien l'élevé que le profond, l'abyssal peut également élire comme siège de sa suprématie le ciel des Idées ou de la transcendance divine. Comme métaphore d'origine, le Voyage est aussi conscience que l'origine se diffère par décrochages successifs, comme si derrière chaque caverne, il en était une autre qui s'ouvrirait ou qui devrait s'ouvrir, plus profonde encore; comme si dominant chaque surface, un monde se transformerait en plus vaste, plus étranger, plus riche: un abyme donc derrière tout fondement ou derrière toute fondation. Le Voyage comme expansion spéculaire continue, se découvre privé de garantie première ou dernière et se voit alors indéterminiser l'origine par la présence des miroirs instables: l'Orient devient un centre d'absence où le récit, en mue constante, ne parvient plus à se fixer. Comme J. Ristat, l'auteur du Voyage pourrait nous avertir:

> Lecteur, il ne faudra pas t'étonner de ce que le centre de ce livre soit partout et nulle part. Tu devras me relire avec attention. Selon le point de vue où tu te décideras de l'aborder, le centre t'en apparaîtra différent.... La scène, ou ce qui en tient lieu, est entourée de hauts miroirs déformants; on ne sait plus qui est qui, pas plus qu'on ne connaît le metteur en scène.[6]

Puisque tout se passe comme si la mise en abyme, ici transcendentale, avait l'aptitude de dévoiler un signifié dernier en avant ou en arrière du récit, l'on pourrait être tenté d'attribuer au Voyage de Nerval le pouvoir de documenter l'être. Cependant, la réalité originaire étant par principe hors d'atteinte, la mise en abyme transcendentale ne peut en proposer que des fictions ou des métaphores dont la présence substitutive est la cause et, à la fois, l'effet de l'écriture mise en jeu.

La première leçon à tirer du parcours circulaire du Voyage, c'est qu'en inscrivant le décentrement au centre même du texte la métaphore d'origine cautionne la déhiscence d'une écriture privée de son point d'ancrage. La seconde, c'est que le Voyage tronqué et désormais circulaire dérive alors vers une structure de supplémentarité à relève infinie. Et J.L. Borges de conclure, en expliquant la cause du vertige engendré par la réduplication et la réversibilité au sein de la mise en abyme:

> Pourquoi sommes-nous inquiets que la carte soit incluse dans la carte et les mille et

> une nuits dans le livre des Mille et Une Nuits? Que Don Quichotte soit lecteur du Quichotte et Hamlet spectateur d'Hamlet? Je crois avoir trouvé la cause: de telles inversions suggèrent que, si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs.[7]

Dans une perspective analogue, le Voyage de Nerval pourrait s'assumer comme un acte de nolonté, ou une affirmation de soi dans et par la négation existentielle.

NOTES

INTRODUCTION

[1]Dictionnaire de l'Académie de 1762.

[2]A. de Vigny, Cinq-Mars, Oeuvres complètes, Paris: Ed. Conrad, p. 214.

[3]Victor Hugo, Les Orientales, Paris: Didier, 1952, Tome I, p. 11.

[4]Cité par Maxime Du Camp, Théophile Gauthier, Paris: Hachette, 1890, p. 108.

[5]Maxime Du Camp, Souvenirs et Paysages d'Orient, Paris: Arthur Bertrand, 1848, p. 206.

[6]Abel Rémusat, "Premier discours sur la littérature orientale", Mélanges posthumes d'histoires et de littérature orientales, Paris: Imp. royale, 1843, p. 258.

[7]Comte d'Estourmel, Journal d'un voyage en Orient, Paris: Crapelet, 1844, Tome II, p. 490.

[8]P. Le Roux, "De l'influence philosophique des etudes orientales", Revue Encyclopédique, Avril-Juin, 1832, p. 73.

[9]Edgar Quinet, Le génie des Religions, Paris: Hachette, 1905, p. 63.

[10]Felix Nève, Introduction à l'histoire générale des littératures orientales, Louvain: Université de Louvain, 1844, p. 78.

[11]G. de Nerval, Oeuvres, Texte établi, annoté et présenté par A. Béguin et J. Richer, Paris: Gallimard, 1956, 2è ed., tome II, p.16. Les citations suivantes du Voyage en Orient, se rapportant au même texte et à la même édition, seront mentionnées seulement avec la pagination.

[12]Cité par J.M. Bailbé, Nerval, Paris: Borbas, 1976, p. 217.

13 & [14]voir Bibliographie: Editions des oeuvres de Gérard de Nerval et ouvrages et articles sur Nerval.

[15]J.M. Carré, Voyageurs et écrivains français en Egypte, Le Caire: Institut français d'archéologie orientale, 1932, Tome II, p. 17.

[16]Hassen El Nouty, Le Proche-Orient dans la littérature française de Nerval à Barrès, Paris: Librairie Nizet, 1958, p. 2.

[17]Jean Richer, Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques, Paris: Griffon d'or, 1947, p. X.

[18]Jean Richer, Nerval, Expérience et Création, Paris: Hachette, 1963, pp. 370-371, nous soulignons.

[19]M.J. Durry, Gérard de Nerval de Nerval et le mythe, Paris: Flammarion, 1956, pp. 73-74.

[20]M.J. Durry, p. 126.

[21]Léon Cellier, Gérard de Nerval, Paris: Hatier-Boivin, 1956, p. 103.

[22]J.P. Richard, L'univers imaginaire de Mallarmé, Paris: Seuil, 1961, p. 35.

[23]Gérard Genette, "Structuralisme et critique littéraire", Figures I, Paris: Seuil, 1966, p. 151.

[24]Gérard Genette, Figures I, p. 155.

[25]Jean Rousset, Forme et signification, Paris: Corti, 1962, p. XII.

[26]Paul Ricoeur, "Structure et herméneutique", Esprit, nov. 1963.

[27]Paul Ricoeur, Finitude et Culpabilité II (La symbolique du mal), Paris: Aubier, 1960, p. 185.

[28]Gérard Genette, Figures I, p. 161.

[29]appelé ainsi avec condescendance par Sainte-Beuve.

[30]Formule stéréotypée par la plupart des ouvrages de littérature française; cf. Julien Cain, "Préface", Gérard de Nerval, exposition organisée pour le centième anniversaire de sa mort, Paris: Bibliothèque nationale, 1955, p.V.

31 & [32]Gérard Genette, Figures II, Paris: Seuil, 1969, p. 201.

[33]André Gide, Journal 1889-1939, Paris: Gallimard, 1955, p. 41.

[34]C.E. Magny, "'La mise en abyme' ou le chiffre de la transcendance", Histoire du roman français depuis 1918, Paris: Seuil, 1950, pp. 269-278.

[35]P. Lafille, André Gide Romancier, Paris: Seuil, 1972, p. 242.

[36]Gérard Genette, Figures III, Paris: Seuil, 1972, p. 242.

[37]Bruce Morrissette, "Un héritage d'André Gide: La duplication intérieure", Comparative Literature Studies 8, No. 2, 1971, p. 125 sq.

[38]Michel Foucault, Les mots et les choses, Paris: Gallimard, 1966, pp. 34-36.

[39]Lucien Dällenbach, Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme, Paris: Seuil, 1977.

[40]André Gide & Paul Valéry, Correspondance, 1890-1942, Paris: Gallimard, 1955, p. 138.

[41]A. Foras, Le Blason, dictionnaire et remarques, Grenoble, 1833, p. 6.

[42]Jean Ricardou, Le nouveau roman, Paris: Seuil, 1973, p. 41.

[43]Lucien Dällenbach, "Intertexte et autotexte", Poétique, No. 27, 1976, p. 284.

[44]Roland Barthes, "L'ancienne rhétorique", Communications 16, 1970, p. 200.

[45]P. Grappin, La théorie du génie dans le préclassicisme allemand, Paris: Seuil, 1952, p. 115.

[46]Levi Strauss, La pensée sauvage, Paris: Plon, 1962, p. 38.

[47]T. Todorov, Les genres du discours, Paris: Seuil 1978, p. 284.

[48]T. Todorov, p. 294.

[49]F. Schlegel, "Zur Poesie:, Cahier, 1802, Tome II p. 12; cité par T. Todorov, Genres du Discours, Paris: Seuil 1978, p. 294.

50 & [51]André Helbo, "Dialogue avec Michel Butor," Michel Butor vers une littérature du signe, Bruxelles: Ed. Complexe, 1975, p. 15.

[52]G. de Nerval, lettre à son père, de Lyon le 25 décembre 1842, Oeuvres, Paris: Gallimard, 1956, Tome I, pp. 856-857.

[53]Michel Butor, "Le voyage et l'écriture", Répertoire IV, Paris: Ed. de Minuit, 1974, p. 25.

[54]Voyage, abbréviation de Voyage en Orient de G. de Nerval.

[55]P. Ricoeur, Finitude et Culpabilité II (La symbolique du Mal, Paris: Aubier, 1960, p. 323.

CHAPITRE I

[1]G. Genette, Figures II, Paris: Seuil, 1969, p. 202.

[2]André Gide, Journal, 1889-1933, Paris: Gallimard, 1955, p. 41.

3 & [4]G. Genette, Figures III, Paris: Seuil, 1972, p. 78s.

[5]Lucien Dällenbach, Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme, Paris: Seuil, 1977, p. 83.

[6]Lévy Strauss, La pensée sauvage, Paris: Plon, 1962, p. 38.

[7]Julia Kristeva, "Le texte clos", Semeiotike: Recherche pour une sémanalyse, Paris: Seuil, 1969, p. 121, note 8.

[8]Gilles Deleuze, Différence et Répétition, P.U.F., 1968, p. 7s.

[9]A.J. Greimas et J. Courtés, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris: Hachette, 1979, p. 29.

[10]vs (versus).

[11]Julia Kristeva, La traversée des signes, Paris: Seuil, 1975.

12, 13 & [14]G. Genette, Figures II, pp. 202-203.

[15]Lucien Dällenbach, p. 79.

16 & [17]J. C. Giroud, Analyse sémiotique des textes, Lyon: P.U.L., 1979, p. 16.

[18] & [19]A.J. Greimas et J. Courtés, pp. 61 & 108.

[20]A.J. Greimas et J. Courtés, p. 286s.

[21]A.J. Greimas et J. Courtés, p. 230s.

[22]R. Barthes, S/Z, Paris: Seuil, 1970, p. 26.

[23]Terminologie freudienne.

[24]J. Le Galliot, Psychanalyse et langage littéraire, Paris: F. Nathan, 1977, p. 65.

[25]S. Freud, Deuil et Mélancolie, Paris: P.U.F., 1960, p. 65.

[26] & [27]René Girard, Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris: Grasset, 1961, p. 12s.

[28]Michel Deguy, "Destin du desir et roman", Critique no. 176, Janvier 1962, p. 20.

[29]Allusion aux Memoirie inutili de Carlo Gozzi.

[30]Allusion au Second Faust de Goethe: L'éternel féminin nous attire vers le ciel".

[31]Marcel Brion, L'Allemagne romantique, Paris: Albert Michel, 1962, Tome II, p. 169.

[32]Gilles Deleuze, Proust et les signes, Paris: P.U.F., 1964 (4è ed. 1976), p. 50.

[33]André Niel, L'analyse structurale des textes, Paris: J.P. Delarge, 1976, p. 47.

[34]Pulsion fondamentale. C'est la "libido" de S. Freud dans son sens le plus général.

[35]G. de Nerval, "El Desdichado", Les Chimères, Oeuvres, texte établi par A. Beguin et J. Richer, Paris: Gallimard, 1956, 2è ed., Tome I, p. 29.

[36]G. de Nerval, Oeuvres, Paris: Gallimard, 1956, 2è ed., Tome II, p. 1293, note 2.

[37] & [38]André Neil, p. 51.

[39] & [40]André Neil, p. 53.

CHAPITRE II

[1]Lucien Dällenbach, Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme, Paris: Seuil, 1977, pp. 83-89s.

[2]Un rayah est un sujet non musulman du gouvernement turc; tandis que le fellah est le paysan arabe.

[3]"Histoire du Calife Hakem", dans Druses et Maronites (voir graphique représentatif plus haut).

[4]Ceux des spéculateurs, des marchands de cirage de Piccadilly etc. G. de Nerval, Oeuvres, Paris: Gallimard, 1956, Tome II, p. 220.

5 & [6]André Niel, Analyse structurale des textes, Paris: J.P. Delarge, 1976, p. 100.

[7]G. de Nerval, Carnet de notes, Oeuvres, Paris: Gallimard, Gallimard, 1956, Tome II, p. 718.

[8]Ce sont des Judéo-chrétiens, des Mandéens ou chrétiens de Saint Jean. Ici Nerval semble avoir pris les Ismeliens pour des "sabéens".

[9]Gérard éprouve souvent le besoin d'emprunter une nouvelle apparence, comme pour s'identifier à l'autre.

> Si j'avais pu me regarder dans les miroirs du café...j'aurai pris plaisir à essayer quelques uns de ces costumes; mais assurément je ne veux pas tarder à prendre l'habit oriental (144).

La recherche d'une nouvelle identité et l'acte d'aliénation se confondent dans une fusion narcissique transformatrice:

> Avec les deux bonnets superposés, le cou découvert et la barbe taillée, j'eus peine à

> me reconnaître dans l'élégant miroir incrusté d'écaille que me présentait le barbier. Je complétai la transformation en achetant aux revendeurs une vaste culotte de coton bleu et un gilet rouge garni d'argent...(p.166).

Son image embellie se détache de "Gérard" pour venir s'accoupler avec d'autres images mythiques ou légendaires des personnages bénis de la tradition orientale. Déraciné, Gérard prendra racine ailleurs.

[10]G. de Nerval, Carnet de notes, Oeuvres, Tome II, p. 714.

[11]Moritz, Sur l'imitation formatrice du beau, Paris: Hermann, 1965, p. 121, nous soulignons.

[12]Episode capital qui amène la mort symbolique d'Adoniram, opposant la nature maléfique de la femme à la création de l'artiste:

> Jéhovah l'a châtié! dit Soliman à son hôtesse... -La vanité qui immole tant de victimes est criminelle, prononca la reine. Seigneur, vous auriez pu perir durant cette infernale épreuve... Adoniram qui passait près d'eux, l'entendit; il s'éloigna en rugissant de douleur (554, nous soulignons).

[13]G. de Nerval, Carnet de notes, Oeuvres, Tome II, p. 712.

CHAPITRE III

[1]G. de Nerval, Oeuvres, Paris: Gallimard, 1956, Tome II, p. 718.

[2]Lucien Dällenbach, Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme, Paris: Seuil, 1977, p. 87.

[3]Commentaires dans C.G. Jung, Types psychologiques, Geneve: Librairie de l'Université, 1971, p. 236s.

[4]G. de Nerval, Oeuvres, Paris: Gallimard, 1956, Tome I, p. 246.

[5]Lucien Dällenbach, p. 100.

[6]G. de Nerval, Oeuvres, Paris: Garnier, 1966, Tome I, p. 810.

[7]Montaigne, Essais, Lausanne: Guilde du Livre, 1965, Livre II, ch. VI, p. 379.

[8]G. de Nerval, Oeuvres, Paris: Gallimard, 1956, Tome II, p. 710.

[9]Jacques Pohl, Symboles et langages, Paris: Sodi, 1968, Tome I, p. 31.

[10]Stephane Mallarmé, Oeuvres complètes, Paris: Gallimard, 1945, p. 367.

[11]J. Kristéva, Semeiotike:Recherche pour une sémanalyse, Paris: Seuil, 1974, p. 146.

[12]Aristide Marie, Gérard de Nerval, le poète et l'homme, Paris: Hachette, 1955, p. 180s.

[13]G. de Nerval, Voyage en Orient, Edition critique par Gilbert Rouger, Paris: Ed. Richelieu, 1950, Tome I, p. 46s.

[14]G. de Nerval, Oeuvres, Texte établi, annoté et présenté par A. Beguin et J. Richer, Paris: Gallimard, 1956, Tome II, notes du Voyage.

[15]surout La Pandora, Les Chimères, et Aurélia.

CHAPITRE IV

[1]G. de Nerval, Carnet de notes, Oeuvres, Paris: Gallimard, 1956, Tome II, p. 719.

[2]Shoshana Felman, La folie et la chose littéraire, Paris: Seuil, 1978, p. 69.

[3]G. de Nerval, Oeuvres, Paris: Garnier, 1966, Tome I, pp. 782-783.

[4]G. de Nerval, Oeuvres, Paris: Garnier, 1966, Tome I, p. 786.

[5]G. de Nerval, Carnet de notes, Oeuvres, Paris: Gallimard, 1956, Tome II, p. 711.

[6]L.M. Porter, The Literary Dream in French Romanticism, Detroit: Wayne State University Press, 1979, p. 78.

CHAPITRE V

[1]Paul Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris: Société du Nouveau littré, 1973, p. 359.

[2]L. Jungblut, Magic Songs of the Bhils of Jhabua State, London: Imago Publications, p. 5.

[3]Image du monde.

[4]D'après Charles Mauron, Des métaphores obsédantes au mythe personnel Introduction à la psychocritique, Paris: Corti, 1963.

[5]sur le modèle des boîtes japonaises qui"s'emboîtent" les unes dans les autres.

[6]Expressions relevés au hasard des pages 76-79.

[7]Gaston Bachelard, La terre et les rêveries du repos, Paris: Corti, 1948, p. 227.

[8]Ici Gérard de Nerval suit de près le texte de Séthos de l'abbé Terrasson.

[9]Gaston Bachelard, p. 230.

[10]Gaston Bachelard, p. 192.

[11]Gérard de Nerval, Oeuvres, Paris: Gallimard, 1956, Tome II, p. 163.

CONCLUSION

[1]J. Derrida, De la grammatologie, Paris: Ed. de Minuit, 1967, p.434.

[2]G. de Nerval, "L'Ane d'or, presentation de J. Richer", Mercure de France, mai 1955, no. 1101, pp. 42-60.

[3]G. de Nerval, Ibid., p. 50.

[4]G. de Nerval, "Introduction de H. Lemaitre", Oeuvres, Ed. Garnier, 1966, p. XII.

[5]T. Todorov, Théories du symbole, Paris: Seuil, 1977, p. 198.

[6]J. Ristat, Du coup d'état en littérature suivi d'exemples tirés de la Bible et des autres auteurs anciens, Paris: Gallimard, 1970, p. 45s.

[7]J.L. Borges, Enquêtes, Paris: Gallimard, 1957, p. 83s.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

I. EDITIONS DES OEUVRES DE GERARD DE NERVAL

(1) Oeuvres complètes. Ed. A. Marie, J. Marsan, Paris: Champion, 1926-32, 6 vols.

(2) Oeuvres. Révision du texte et introduction par H. Clouard, Paris: Le Divan, 1927-28, 10 vols.

(3) Oeuvres. Texte établi, annoté et présenté par A. Béguin et J. Richer, Paris: Gallimard, 1956, 2è ed., 2 vols.

(4) Oeuvres. Ed. H. Lemaître, Paris: Garnier, 1966, 2 vols.

(5) Oeuvres complémentaires. Ed. J. Richer, Paris: Minard, 1959-67, Tomes I,II,III,V,VI,VII.

(6) Aurélia ou le rêve et la vie. Ed. J. Richer, Paris: Minard, 1965.

(7) Les Chimères, Ed. critique par Jean Guillaume. Bruxelles: Palais des Académies, 1966.

(8) La Pandora, Edition critique par Jean Senelier. Paris: Klincksieck, 1975.

(9) Voyage en Orient. Edition critique par Gilbert Rouger. Paris: Ed. Richelieu, 1950, 4 vols.

(10) Carnet de Dolbreuse. Ed. J. Richer, Paris: Minard, 1959.

(11) Goëthe, Faust et le Second Faust. Traduction de Gérard de Nerval, Paris: Garnier, 1956.

II. OEUVRES LITTERAIRES

(12) Chateaubriand. Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris. Lyon: Briday, 1877, 2 vols.

(13) Chateaubriand. Voyage en Amérique. Ed. critique par Richard Switzer. Paris: Didier, 1964.

(14) Flaubert, G. Voyage en Orient (1849-51). Lausanne: Rencontre, 1964.

(15) Gide, A. Journal:1889-1939. Paris: Gallimard, 1955.

(16) Lamartine, A. de. Voyage en Orient. Ed. Lofty Fam. Paris: Nizet, 1959.

(17) Montaigne, M. de. Journal de Voyage en Italie. Ed. Ch. Dédéyan. Paris: S.L.B.L., 1946.

III. OUVRAGES ET ARTICLES SUR NERVAL

(18) Albérès, R.M. Gérard de Nerval. Paris: Ed. Universitaires, 1955.

(19) Audiat, P. L'Aurélia de Gérard de Nerval. Paris: Champion, 1926.

(20) Béguin, A. L'âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française. Paris: Corti, 1939.

(21) _____. Gérard de Nerval. Paris: Corti, 1945.

(22) _____. Poésie de la présence. Neuchâtel: La Baconnière, 1957.

(23) Bénichou, Paul. Nerval et la chanson folklorique. Paris: Corti, 1969.

(24) Carroll, R.C. "Gérard de Nerval: Prodigal Son of History," ds. NCFS 4 (Spring 1976): pp. 263-73.

(25) Carco, F. Gérard de Nerval. Paris: Michel, 1953.

(26) Cellier, L. Gérard de Nerval. Paris: Hatier-Boivin, 1956.

(27) Constans, F. "Deux enfants du feu: La reine de Saba et Nerval," Paris: Mercure de France, avril et mai, 1948.

(28) Chambers, Ross. Gérard de Nerval et la poétique du voyage. Paris: Corti, 1969.

(29) Dhaenens, Jacques. Le Destin d'Orphée. (étude de "El Desdichado"). Paris: Corti, 1969.

(30) Dédéyan, Ch. Gérard de Nerval et l'Allemagne. Paris: S.E.D.E.S. Paris 1957-59, 3 vols.

(31) Durry, M.J. Gérard de Nerval et le mythe. Paris: Flammarion, 1956.

(32) Eisenzweig, Uri. L'espace imaginaire d'un récit: "Sylvie" de Gérard de Nerval. Neuchâtel: La Baconnière, 1976.

(33) Felman, S. "Aurélia ou 'le livre infaisable': de Foucault à Nerval," Romantisme 3 (1972): 43-55.

(34) _____. La folie et la chose littéraire. Paris: Seuil, 1978.

(35) Gaulmier, J. Gérard de Nerval et les filles du feu. Paris: Nizet, 1956.

(36) Geninasca, J. "Une lecture de 'El Deschichado'." Archives des lettres modernes. Paris: Minard, 1965.

(37) _____. Analyse structurale des Chimères de Nerval. Neuchâtel: La Baconnière, 1971.

(38) Haedens, K. Gérard de Nerval ou la sagesse romantique. Paris: Grasset, 1939.

(39) Jean, R. Nerval par lui-même. Paris: Seuil, 1964.

(40) _____. La poétique du désir. Paris: Seuil, 1974.

(41) Jeanneret, M. La lettre perdue, écriture et folie dans l'oeuvre de Nerval. Paris: Flammarion, 1979.

(42) Marie, A. Gérard de Nerval, le poète et l'homme. Paris: Hachette, 1955.

(43) Mauron, Ch. "Nerval et la psycho-critique," Paris: Cahiers du Sud 293 (1949):76-97.

(44) Mauron, Ch. Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psycho-critique. Paris: Corti, 1963.

(45) Noakes, Susan. "Self-Reading and Temporal Irony in Aurélia," Studies in Romanticism 16 (Winter 1977): 101-19.

(46) Porter, L.M. The Literary Dream in French Romanticism: A Psychoanalytic Interpretation. Detroit: Wayne State University Press, 1979.

(47) Poulet, Georges. Les métaphores du cercle. Paris: Plon, 1961.

(48) _____. Trois essais de mythologie romantique. Paris: Corti, 1966.

(49) Proust, Marcel. Contre Sainte-Beuve. Paris: Gallimard, 1971.

(50) Richard, J-P. Poésie et profondeur. Paris: Seuil Seuil, 1955.

(51) Richer, J. Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques. Paris: Griffon d'Or, 1947.

(52) _____. Gérard de Nerval. Paris: Seghers, 1959.

(53) _____. Nerval, expérience et création. Paris: Hachette, 1963.

(54) _____. "Nerval et ses fantômes," Paris: Mercure de France, juin 1951.

(55) Rinsler, Norma. "Gérard de Nerval's Celestial City and the Chain of Souls," Studies in Romanticism, 2 (1962-63):87-106.

(56) Schaeffer, G. Le Voyage en Orient de Nerval, étude des structures. Neuchâtel: La Baconnière, 1967.

(57) Schärer, K. Thématique de Nerval. Paris: Minard, 1968.

(58) Sebillote, L.H. Le secret de Gérard de Nerval. Paris: Corti, 1948.

(59) Sénelier, Jean. Gérard de Nerval, essai de bibliographie. Paris: Nizet, 1959.

(60) Sollers, Philippe. Logiques. Paris: Seuil, 1968.

(61) Strauss, W.A. Descent and Return. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971.

(62) Sullivan, D. "The Function of the Theater in the Work of Nerval," MLN 80 (1965): 610-13.

(63) Villas, James. Gérard de Nerval, A Critical Bibliography, 1900-1967. Columbia: University of Missouri Press, 1968.

(64) Viatte, A. Les sources occultes du romantisme français, illuminisme, théosophie. 2 vols. Paris: Champion, 1928.

IV. OUVRAGES GÉNERAUX

(65) Bachelard, G. La terre et les rêveries de la volonté. Paris: Corti, 1948.

(66) _____. Psychanalyse du Feu. Paris: Gallimard, 1972.

(67) _____. La terre et les rêveries du repos. Paris: Corti, 1948.

(68) Barthes, Roland. Le degré zéro de l'écriture. Paris: Seuil, 1953.

(69) _____. Essais critiques. Paris: Seuil, 1970.

(70) _____. S/Z. Paris: Seuil, 1970.

(71) _____. Plaisir du texte. Paris: Seuil, 1973.

(72) Benvéniste, E. Problèmes de linguistique générale. Paris: Gallimard, 1971.

(73) Blanchot, M. L'espace littéraire. Paris: Gallimard, 1955.

(74) Boulanger, R. Histoire générale de la peinture. Lausanne: Rencontre, 1965.

(75) Bruneau, Jean. Le "conte oriental" de Gustave Flaubert. Paris: Denoël, 1973.

(76) Butor, Michel. Essais sur le roman. Paris: Gallimard Gallimard, 1964.

(77) _____. Répertoire IV. Paris: Ed. de Minuit, 1964.

(78) Caillois, R. L'homme et le sacré. Paris: P.U.F., 1939.

(79) Dällenbach, L. Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.

(80) _____. "Intertexte et autotexte," Poétique 27 (1976):282-292.

(81) Deguy, Michel. "Figures du rythme, rythme de figures," Langue française 23 (1979):128-152.

(82) Deleuze, Gilles. Différence et répétition. Paris: P.U.F., 1968.

(83) _____. Proust et les signes. Paris: P.U.F., 1964. (4è edition, 1976).

(84) Derrida, Jacques. L'écriture et la différence. Paris: Seuil, 1968.

(85) _____. De la grammatologie. Paris: Ed. de Minuit, 1967.

(86) Durand, G. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris: P.U.F., 1963.

(87) Eco, U. La structure absente. Paris: Mercure de France, 1972.

(88) El Nouty, Hassan. Le Proche-Orient dans la littérature française de Nerval à Barrès. Paris: Nizet, 1958.

(89) Eliade, M. Aspects du mythe. Paris: Gallimard, 1963.

(90) Foras, A. de. Le Blason, dictionnaire et remarques. Grenoble, 1883.

(91) Foucault, Michel. Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique. Paris: Plon, 1961.

(92) _____. Les mots et les choses. Paris: Gallimard, 1966.

(93) Francastel, P. La réalité figurative. Paris: Gonthier, 1965.

(94) Freud, S. "Notes on a Case of Obsessional Neurosis," Standard Edition, vol. 10, London: Hogarth, 1953-74. 24 vols.

(95) _____. Trois Essais de la théorie de la sexualité. Paris: Gallimard, 1945.

(96) _____. Deuil et mélancolie. Paris: P.U.F., 1960.

(97) _____. L'interprétation des rêves. Paris: P.U.F., 1967.

(98) Frye, N. Pouvoirs de l'imagination. Montréal: Ed. HMH, 1969.

(99) Galliot, J.L. Psychanalyse et langages littéraires. Paris: Ferrand Nathan, 1977.

(100) Genette, Gérard. Figures I. Paris: Seuil, 1965.

(101) _____. Figures II. Paris: Seuil, 1969.

(102) _____. Figures III. Paris: Seuil, 1972.

(103) _____. Mimologiques. Paris: Seuil, 1976.

(104) Germain, G. Genèse de l'Odysée, le fantastique et le sacré. Paris: P.U.F., 1954.

(105) Girard, R. Mensonge romantique et vérité romanesque. Paris: Bernard Grasset, 1961.

(106) Giroud, J.C. Analyse sémantique des textes. Lyon: P.U.L., 1979.

(107) Greimas, A.J. Sémantique structurale. Paris: Larousse, 1966.

(108) _____. Essais de sémiotique poétique. Paris: Mame, 1972.

(109) Greimas, A.J. et Courtés, J. Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette, 1979.

(110) Henry, A. Métonymie et métaphore. Paris: Klincksieck, 1971.

(111) Jakobson, Roman. Essais de linguistique générale. Paris: Minuit, 1963.

(112) Jenny, L. "La stratégie de la forme," Poétique 27 (1976): 257-281.

(113) Jolles, A. Formes simples. Paris: Ed. du Seuil, 1972.

(114) Joyaux, Julia. Le langage, cet inconnu. Paris: S.G.P.P., 1969.

(115) Jung, C.G. Types psychologiques. Genève: Librairies de l'université, 1950.

(116) _____. Métamorphoses de l'âme et de ses symboles. Genève: Librairie de l'université, 1953.

(117) _____, The Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton: Princeton University Press, 1969.

(118) Keppler, C-F. The Literature of the Second Self. Tuscon: Uni. Arizona Press, 1972.

(119) Kristeva, Julia. La révolution du langage poétique. Paris: Seuil, 1974.

(120) _____. Semeiotike:Recherche pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.

(121) _____. La traversée des signes. Paris: Seuil, 1975.

(122) Lacan, J. Ecrits. Paris: Seuil, 1966.

(123) Lafille, P. André Gide romancier. Paris: Hachette, 1954.

(124) Lafont, R. Introduction à l'analyse textuelle. Paris: Larousse, 1976.

(125) Lefebvre, M.J. L'image fascinante et le surréel. Paris: Plon, 1965.

(126) _____. "La mise en abyme mallarméenne et la preuve par X," Synthèse (1967):172-189.

(127) _____. Structure du discours de la poésie et du récit. Neuchatel: La Baconnière, 1971.

(128) Lessing, G. Laocoön. Paris: Hermann, 1964.

(129) Levi-Strauss, Claude. La pensée sauvage. Paris: Plon, 1962.

(130) _____. Mythologiques, Le cru et le cuit. Paris: Plon, 1964.

(131) Loeffler-Delachaux, M. Le cercle:un symbole. Genève: ed. Mont-Blanc, 1947.

(132) Lotman, I. La structure du texte artistique. Paris: Gallimard, 1973.

(133) Macherey, P. Pour une théorie de la production littéraire. Paris: Maspéro, 1974.

(134) Magny, C. Histoire du roman français depuis 1918. Paris: Maspéro, 1974.

(135) Meschonnic, H. "Fragments d'une critique du rythme," Langue francaise, 23(1974):197-209.

(136) Morrissette, Bruce. "Un héritage d'André Gide: la duplication intérieure." Comparative Literature Studies 8 (1971):125-142.

(137) Niel, André. L'analyse structurale des textes. Paris: Jean-Pierre Dalarge, 1976.

(138) Perrot, J. Mythe et littérature sous le signe des Jumeaux. Paris: P.U.F., 1976.

(139) Pohl, J. Symboles et langages, 2 tomes. Paris: Sodi, 1968.

(140) Porter, L.M. "Literary Structure and the Concept of Decadence: Huysmans, D'Annunzio, and Wilde," The Centennial Review (Spring 1978):188-200.

(141) Poulet, G. Etudes sur le temps humain. Paris: Plon, 1950.

(142) Ricardou, Jean. Problèmes du nouveau roman. Paris: Seuil, 1967.

(143) _____. Le nouveau roman. Paris: Seuil, 1967.

(144) Ricardou, Jean. Fonction critique. Paris: Seuil, 1975.

(145) Ricoeur, Paul. La métaphore vive. Paris: Seuil, 1975.

(146) _____. Finitude et culpabilité II (La symbolique du mal). Paris: Aubier, 1960.

(147) Riffaterre, M. Problèmes de l'analyse textuelle. Montréal: Didier, 1971.

(148) Rousset, J. La littérature de l'âge baroque en France. Paris: Corti, 1964.

(149) _____. L'intérieur et l'extérieur. Paris: Corti, 1968.

(150) _____. Forme et signification. Paris: Corti, 1962.

(151) Saïd, Edward. Orientalism. NY: Basic Books, 1977.

(152) Simon, A. Les signes et les songes. Paris: Seuil, 1976.

(153) Todorov, T. Littérature et signification. Paris: Larousse, 1967.

(154) _____. Théories du symbole. Paris: Seuil, 1977.

(155) _____. Genres du discours. Paris: Seuil, 1978.

(156) Verrier, J. "Le récit réfléchi," Littérature 5 (1972): 58-68.

(157) Zumthor, Paul. Le masque et la lumière, la poètique des grands rhétoriciens. Paris: Seuil, 1978.

(158) _____. "De la circularité du chant." Poétique 2 (1970): 129-140.

(159) _____. Langue, Texte, Enigme. Paris: Seuil, 1975.