

Introduction Générale

a. Choix et motivations

Le présent travail a eu ce qu'on peut appeler une naissance avec complications : de par le choix qui n'a pas été tout de suite évident, aussi de par le traitement lui-même de la problématique.

Si le choix de l'œuvre *Aurélia* n'a pas été évident, cela n'exclura jamais que l'intérêt, le penchant ensuite l'*adoration* oserai-je dire pour *Nerval* ont été sans conteste.

Cette disposition à l'Art de *Nerval* viendrait sans doute de sa *capacité* d'être ambivalent, et surtout à incarner l'ambivalence d'une manière qui dépasserait presque la perfection. Il la ressentait, la vivait et la disait jusqu'à ce que mort *survienne*.

Sachant invoquer la vie, la beauté, l'amour à travers sa prose comme sa poésie, il a aussi fait appel à la mort, qu'il ne pouvait point attendre et qu'il a rejoint en se suicidant.

Cet homme qui a su vivre dans le respect et le dévouement à la beauté, la lumière qu'il était allé chercher jusqu'à l'Orient, s'est éteint dans une des plus sombres et misérables rues françaises, en se pendant à une grille d'égout. Ce maître à enseigner « la raison », celle de solliciter l'*aide* de l'ailleurs, le lointain, ce qui est différent, étrange et étranger, avait vécu dans/avec « la folie ».

Rares sont les êtres qui ont pris en main la vie et la mort, la force et la faiblesse, la beauté et la laideur, la raison et la déraison, des mortels qui sont pourtant restés éternels.

Quant à l'œuvre, l'attrait immédiat a été pour *Voyage en Orient*, œuvre où le narrateur *adopte* odeurs, couleurs, bruits et goûts pouvant éveiller le corps et l'âme en leur prodiguant la connaissance, le tout dans un espace ensoleillé donnant jour à un être nouveau, une seconde naissance, une expérience unique et divine.

L'attention a été ensuite détournée par *Aurélia*, une pratique plus particulière des mots et de l'être. C'est l'œuvre dernière, le *testament* de *Nerval*. L'essence y est : l'écrivain ne pouvait plus mieux dire, ne pouvait plus rien dire après : on est bel et bien placé entre la vie et la mort.

b. Vie

« *Le rêve est une seconde vie* », voici le premier énoncé qui nous parvient d'*Aurélia* de *Gérard de Nerval*, œuvre datant du 19^{ème} siècle où l'écrivain déchiré dans ses contradictions, ne voit d'autre solution que de les nier. Voici en quelques lignes, l'essentiel de la vie de ce dernier :

Gérard de Nerval (1808-1855) est né à Paris, de son vrai nom *Gérard Labrunie*, il ne connut jamais sa mère, qui mourut en Allemagne deux ans après sa naissance. Elle avait en effet souhaité accompagner son mari, médecin militaire, dans les campagnes napoléoniennes, et y contracta une fièvre typhoïde. Élevé par son grand-père, il passa son enfance à Mortefontaine, dans le Valois, région qui servira de cadre à la plupart des récits des *Filles du feu*.

Reçu bachelier en 1826, *Gérard* travaille à une traduction du *Faust* de *Wolfgang Goethe*: publiée en 1828, sa traduction est fort appréciée et *Goethe* lui-même en salua la vivacité. Présenté à *Victor Hugo*, *Gérard* entre dans les cénacles littéraires qui entourent le "maître" du romantisme, il participe en 1830 à la bataille d'*Hernani*.

S'il commence en 1832 des études de médecine pour complaire aux désirs de son père, ce sera pour une courte durée : le décès de son grand-père maternel le dote d'un héritage qui l'éloigne désormais de tout souci matériel et l'affranchit de la tutelle paternelle.

Ce patrimoine sera cependant vite épuisé. Epris de la cantatrice *Jenny Colon*, *Gérard* lui voue une grande passion qui le pousse en mai 1835 à fonder pour célébrer son talent une luxueuse revue, "Le Monde dramatique", qui le ruinera bientôt. Il doit travailler pour plusieurs journaux et s'essayer à une carrière d'auteur dramatique. Le mariage de *Jenny Colon* en 1838 dissipa cependant cette activité théâtrale : *Nerval* effectua alors plusieurs voyages à l'étranger (Belgique, Allemagne, Autriche).

De retour en France, il eut, en 1841 une première crise d'hallucinations et de délire. En 1843, il entreprit une visite de l'Orient (Égypte, Liban, Rhodes, Syrie, Turquie) qui inspira la rédaction du *Voyage en Orient*, publié en 1851. Interné à plusieurs reprises (janvier-février 1852, février-mars 1853, août 1853, mai 1854, fin 1854), il n'en continua pas moins ses allers et retours entre la France et l'étranger, principalement l'Allemagne, la "Terre-Mère".

Ses textes les plus importants parurent à la fin de sa vie : un recueil de douze sonnets (*Les Chimères*), des nouvelles poétiques (*Les Filles du feu*), où prend place l'admirable *Sylvie* (1854). Enfin son dernier récit, *Aurélia*, commençait à paraître en revue quand *Nerval* fut retrouvé, au matin du 26 janvier 1855, pendu à une grille, rue Basse-de-la-Vieille-Lanterne, « la rue la plus noire qu'il pût trouver », comme l'a noté Baudelaire. (Voir document annexe n° 1)

Tous les éléments dont on a pris le soin de rapporter, apparaîtront dans des séquences, des chapitres d'*Aurélia* (sous leur vraie forme ou une forme déguisée).

c. Le romantisme

Si la vie de Nerval fut une des plus tourmentées, rappelons que cela est dû en grande partie à l'époque elle-même, particulière pour plus d'une raison :

Le Mal du siècle : Cette expression désigne l'état d'incertitude et d'insatisfaction des deux premières générations romantiques. Ce trouble vient du décalage entre les espoirs et la réalité historique ; il prend la forme d'une alternance d'enthousiasme et de chagrin. Les symptômes sont divers : inquiétude, mélancolie, sentiment de perte et de chute pour une quête de l'identité.

Les romantiques trop préoccupés par l'ennui de vivre, possédaient une sorte de fièvre en eux qui les poussaient à brûler leur vie toute entière en seulement dix ou vingt années d'existence adulte. D'ailleurs, le nombre de ceux qui sombrèrent dans la folie est plus grand qu'à aucune autre époque (*Cowper, Hölderlin, Nerval...*) et la liste des suicidés ou de morts jeunes est plus impressionnante encore. Le romantique procède à un plongeon vers le noir, le bas, le lugubre et même la démence alors qu'il ne cesse de se démener pour atteindre la beauté, l'infini.

Le romantique est perpétuellement en désir : la jouissance que retient d'autres hommes ne le captive pas, il n'y est pas sensible. Il ne goûte qu'un instant à cette illusion du bonheur pour aussitôt tourner son appétit insatiable vers d'autres objets qui ne le contenteront pas davantage. Par ce fait, il est instable et sans cesse tourmenté car il n'arrive jamais à contenter ses projets, ses aspirations ; il se veut toujours plus affranchi à détruire tout ce qu'il a construit auparavant pour satisfaire un nouveau désir.

Intériorité et spiritualité : Le romantique est attiré par tout ce qui gravite autour de l'illuminisme, de l'ésotérisme et de l'occultisme. Les spéculations ésotériques, mystiques, théologiques présentent bien des séductions car elles organisent du sens et proposent des visions différentes de l'universel. Elles fécondent le romantisme en lui fournissant de nombreux thèmes comme la palingénésie qui est une conception cyclique de l'histoire ouvrant sur la régénération.

Un intérêt croissant porté à l'inconscient se fait ressentir, il devient ce centre vers lequel le romantique se tourne pour échapper à son isolement. *Nodier* ira même jusqu'à affirmer que le sommeil est « *non seulement l'état le plus puissant, mais encore le plus lucide de la pensée...Il semble que l'esprit offusqué des ténèbres de la vie extérieure, ne s'en affranchit jamais avec plus de facilité que sous le doux empire de cette mort intermittente, où il lui reste permis de reposer dans sa propre essence et à l'abri de toutes les influences de la personnalité de convention que la société nous a faite.* »

Ces principes et filiations seront vite repérés dans l'œuvre de *NERVAL*, ainsi en parler nous prédispose déjà à une confusion et un désordre presque innés au niveau de la vie et de l'écrit de l'homme.

d. L'œuvre

Quant à l'œuvre, *Aurélia*, c'est le dernier texte écrit par *Gérard de Nerval* et publié au moment même où il se donne la mort. Le récit est la transposition des deux graves crises que *Nerval* a traversées, en 1841 et en 1853-1854 et qui lui vaudront d'être interné : « *On voit des esprits qui vous parlent en plein jour, des fantômes bien formés, bien exacts pendant la nuit, on croit se souvenir avoir vécu sous d'autres formes, on s'imagine grandir démesurément et porter la tête dans les étoiles, l'horizon de Saturne ou de Jupiter se déroule devant vos yeux et des êtres bizarres se produisent à vous avec tous les caractères de la réalité.* », écrit-il ainsi à un de ses amis au sortir de l'une de ses crises. Avec *Aurélia*, c'est la « non-frontière » entre le rêve et la réalité, entre la « raison » et la « folie », qui est ainsi magnifiquement évoquée et que l'on retrouvera également dans *Nadja* (*André Breton*, roman, 1928).

L'influence des récits de *Nerval* est récente, mais considérable: d'abord sur le surréalisme qui en retient la confusion de la vie et du songe, le merveilleux quotidien, la volonté de la poésie d'aboutir enfin quelque part. Aussi ne doit-on pas s'étonner de voir *Proust* citer *Nerval* comme initiateur et noter sur l'un de ses carnets cette phrase qui déclare son ambition, mais qui reconnaît sa dette :

« *Allons plus loin que Gérard* »¹

Marcel Proust s'influence de *Nerval*. Les souvenirs que celui-ci a vécus s'animent immédiatement dès qu'il fait contact avec une chose évocatrice. *Pierre Loti* aussi se sert de ce procédé narratif. Dans son *Aziyadé* il s'agit d'une aventure amoureuse vécue par un officier de marine à Istanbul en 1877. C'est grâce à ce journal qu'il s'efforce de revivre le passé qu'il avait vécu. Il tentait de s'emparer du secret et du sens de sa vie et de le revivre dans son esprit :

« (...) *l'oeuvre de Loti n'est en fait que la transposition des événements qu'il a vécus : Le Journal intime où il transcrivait ses impressions et ses souvenirs est la source de tous ses livres* »²

e. La problématique

La problématique autour de laquelle se construit le travail de recherche est d'emblée installée dans l'intitulé-même du mémoire : « *Aurélia* de Gérard de NERVAL ou plusieurs voix en résonance ». Deux syntagmes qu'aucun n'est subordonné à l'autre et où l'un pourrait supplanter l'un par l'autre. Ainsi proposer le titre : *Aurélia* suffit instantanément à semer trouble et confusion chez celui qui se proposerait de la lire. Cela émane de cette fatalité, qu'il y ait plus d'un *je* dans le *je*.

Pour remédier à l'angoisse du trouble, il est bon et utile de savoir d'où vient la confusion. Ainsi, si aujourd'hui, ce travail essaie de voir le jour c'est dans l'espoir de répondre à une somme de questions dont les plus *pressantes* seraient :

Combien de voix (voies) y a-t-il dans le texte ? Qui sont-elles et de qui (quoi) proviennent-elles ? A quel point, diverses existences peuvent-elles s'accompagner en faisant écouter chacune d'elle sa voix ? L'œuvre en question sera-t-elle en mesure de porter en elle une aussi grande charge sonore ? Est-ce que cette superposition se fera sans qu'il y ait dommages dans

¹-Histoires des Littératures, tome III, Dijon, Editions Gallimard, 1958, p.1021.

²-V. Andrée Alvern, Notice biographique sur Pierre Loti in *Le Mariage de Loti et Pêcheur d'Islande*, Paris, Librairie Larousse, 1952, p.9.

un récit façonné par un narrateur–sujet éprouvant le besoin d'un ailleurs mythique mais aussi la voie lumineuse de la religion ?

f. Plan de travail

La démarche à suivre consiste à « spécifier » la nature des voix mises en œuvre par le narrateur (les narrateurs). Il faudra passer en revue la structure littéraire de chaque récit. Il s'agira d'une analyse qui se voudra strictement interne au texte et limitée à la mise à jour des compositions dont l'existence fait fonctionner l'ensemble des énoncés.

Insistons dès à présent sur le fait que la force et consistance interne du discours ne se verront qu'à travers un réseau, une chaîne bien définie : c'est par rapport au sujet du texte que les corps (des textes) feront Sens. Par rapport au sujet : c'est-à-dire par rapport au Désir s'exprimant dans le (les) parcours du sujet.

La première partie du travail apparaissant sous le titre : *Le sujet autobiographique en quête*, sera consacrée au *je* autobiographique, une présence à priori *banale*, pouvant se satisfaire d'une analyse narratologique.

Les points forts de cette partie du travail seront traités en fonction de notions mises au point par *Genette* : celle du narrateur, de son lien avec l'instance réceptrice appelée narrataire, du point de vue et focalisation; mais aussi la composante actantielle schématisée par *Greimas*. En outre, la trame événementielle de l'histoire, les relations temporelles et spatiales dans la situation narrative bénéficieront elles aussi d'un grand intérêt.

La catégorie du temps dans un premier récit de vie, sera elle aussi traitée selon la réflexion *genettienne* qui considère que le récit est une séquence deux fois temporelle. La dualité de l'ordre y repose sur une opposition entre le temps de l'histoire et le temps du récit. L'analyse des rapports entre l'ordre des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel dans le récit relèvera des *anachronies narratives*, c'est-à-dire des *discordances* entre ces deux ordres.

Quant à l'espace, connaître sa structure reviendra toujours à éclaircir le positionnement du sujet dans l'univers réel de l'œuvre et la découverte des espaces sollicités par le sujet-errant.

La deuxième partie intitulée : *Le récit de la « seconde vie » : un univers de signes*, tentera de traiter des tranches du récit, des séquences *entières* où le narrateur-sujet sera autre, où le temps et l'espace muteront, où les personnages et les événements seront d'une autre nature, une nature *invraisemblable*. Ces étrangetés devront être saisies dans leur essence-même, ce qui les motive et les prolonge, autrement dit le sujet : un sujet fuyant, ambigu et douteux.

Dans cette phase du travail le recours à l'autobiographie sera une offense à la nature complexe du sujet qui, « en proie » au rêve, mène une autre vie pendant son sommeil ou même suite à ce dernier car lui apportant des « délices infinis » le visionnaire devient de plus en plus disponible à l'onirique.

A défaut de trouver une appellation au genre, le terme « auto-fiction » sera subtilisé à son contexte dans l'espoir de désigner l'espèce du texte relatant une seconde existence du *je*.

Exténué de ne pouvoir se dire, pris au piège dans un cadre réel lui rappelant sans cesse ses fautes et les privations du passé et ceux du présent, le sujet frappé de *folie*, s'exile pour aller chercher refuge dans d'autres dimensions. Non seulement il y trouvera des âmes d'êtres chers qui éclaireront sa marche mais aussi des perspectives d'émancipation en tant que sujet *actif* avec comme rival, son double.

Ses remords se dissipent peu à peu, sa vision des êtres et des choses change et ses pouvoirs se multiplient puisque son champ d'action devient l'infini. Tel est l'état de notre sujet narrant chez lequel l'expression du nouveau moi, ne pouvant être de nature autobiographique, se fait à l'image-même du sujet : un discours « décousu-recousu » qui supplante le discours du récit premier, en réponse à la nouvelle situation du sujet.

Aussi, le narrateur réinventera le discours intime en déplaçant les principales questions « qui suis-je ? » et « qu'est-ce que je fais là ? » vers d'autres sphères de son *moi*.

Quant aux traces autobiographiques, qui resteront ouvertement repérables dans le texte créé, le sujet les *réorganisera* par le biais d'une transposition dans l'imaginaire.

Mais qu'est-ce que l'autofiction ? Considérée comme une autobiographie rebelle ou transgressive, ou comme « l'anti-pacte par excellence » selon les termes de Philippe Lejeune¹ l'autofiction est un néologisme mal compris et mal admis par les milieux littéraires, créé par *Serge Doubrovsky* en 1977.

L'autofiction cherche donc à instaurer un état intermédiaire entre le vrai et le faux, de faire « *accepter [au lecteur] la supposition, le doute, l'ambiguïté, la coupure, comme relation normale avec le monde réel* »².

Elle se présente « comme » la véritable réalité. Elle reproduit la figure fragmentaire du je en juxtaposant un ensemble de fragments d'une vie ou d'une mémoire quotidienne réinventée au moment de l'écriture. C'est le récit de *soi* travaillé à travers l'imagination car la révélation du *moi* est aussi possible à travers les rêves, l'imagination, les désirs.

Bachelard définit l'imagination ainsi :

« *On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception.* »³

L'imagination qui régit l'univers de la seconde vie du sujet n'est pas la simple continuation de la perception, elle est au contraire une « surréalité » qui va bien au-delà et même à l'encontre de la perception. Ce point, on tentera de l'élucider en ayant comme « repères » des notions telles que l'étrange, l'infini et le théâtre.

L'attention est à mettre également dans cette partie de travail sur des réflexions émanant de la critique thématique. Ayant constaté l'itération tout au long du texte onirique du thème de la lumière, nous avons considéré cela comme étant l'expression d'un choix essentiel.

¹-Philippe Lejeune. *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1984. p.30

²-A.Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1985, p.146.

³-Voir G. Bachelard, *L'air et les songes*. Introduction : « Imagination et mobilité », éd. LGF-Livre de poche, 1992, p.5.



Le thème est consistant, il met –nous le démontrerons- en jeu une attitude décodable du sujet à l'égard de données essentielles de son existence : la disparition de la mère et la présence/absence du père.

Ce même thème –la lumière- *supporte* tout un système de valeurs; car n'étant pas neutre, nous verrons comment cet élément se divise en états bénéfiques et en états maléfiques. Il s'associe à un autre thème pour constituer l'univers imaginaire du sujet, celui de l'eau.

A ce propos, il sera indispensable de se référer à Bachelard qui s'est consacré à l'étude des quatre éléments : l'eau, le feu, l'air et la terre. Comme les deux premières substances sont omniprésentes dans le récit de la seconde vie, son raisonnement nous sera assurément précieux. *Bachelard* mêle à ses analyses poétiques des analyses psychanalytiques. L'interprétation de la poésie est, selon lui, tributaire d'une psychologie de l'imagination¹ et de notions telles que le « dynamisme » ou le « désir ».

En effet, même s'il s'agit dans notre cas de prose et non pas de poésie, on peut mieux comprendre le récit de la seconde vie lorsqu'on étudie l'imaginaire personnel du visionnaire, ce qui le fascine et ce qui le hante, en faisant appel à *Bachelard* et ses interprétations. Il nous sera donné de prouver que l'élément du feu et de l'eau correspondent à un réseau particulier d'images *affectives* en rapport avec la nature et la matière.

D'ailleurs ne l'oublions pas, nous qui avons déjà introduit la notion de romantisme dans des lignes introductives, que le feu est particulièrement vif dans le courant romantique à cause de la consommation totale du moi dans la nature qui l'inspire, d'où la validité des idées de *Bachelard* dans le contexte qui est le notre.

Pour ce qui est de la troisième et dernière partie de ce travail, couronnement des deux premières, elle consiste à *traquer* les traces du discours du premier sujet et celles du discours du second sujet venant se superposer pour aboutir à ce phénomène de *résonance de voix*. Ainsi, c'est dans la relation métaphorique et/ou métonymique que le narrateur cherchera son passage entre la réalité et le rêve, ce qui nous appellera à éclaircir les rapports entre Désir et Trope.

¹-Ibid

Les travaux de Bakhtine sur le dialogisme et l'intertextualité présentée par Julia Kristeva dans *Semeiotikè* - se fondant sur une conception du langage et du discours où l'autre a une place primordiale- seront ainsi l'explication à cette *harmonie* des voix narratives émanant de deux narrateurs qui ont su mettre en place un dispositif d'interaction entre les différentes phases de l'écriture du *moi*.

Roland Barthes avec ses réflexions et ses théories sur le *texte*, aura lui aussi une place de choix. Ajoutons à cela, des commentaires d'ordre philosophique (*Michel Foucault*, *Maurice Blanchot*) extrêmement sollicités dans cette partie du travail en raison de leur utilité pour résoudre les problèmes de l'intériorité de l'être.

Ces nombreux *emprunts* s'imposeront de manière *instinctive* mais aussi impérieuse, car sans elles, parler de cette sphère *unique* de deux voix risque de nous entraîner dans un bavardage sans le moindre fondement.

I. Première partie :

Le Sujet Autobiographique En Quête.

Introduction

« Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. » p.11

La lecture la plus simple, et qui peut se faire sans détour de la première phrase du récit *Aurélia*, est que le « je » n'a pas qu'une seule vie, il en a deux, et que le passage pour accéder à la seconde vie est vital pour notre sujet :

« (...) le moi, sous une autre forme continue l'oeuvre de l'existence. » p.11

C'est cette phrase qui va nous entraîner, nous aussi, dans un parcours qui nous permettra avant d'assister à cette « traversée » d'un monde à un autre, de voir justement ce qui se passe dans chacun de ces mondes. Il faudra mettre au clair les *circonstances* du sujet pour voir par la suite « le comment » de ce passage à travers les mots.

La première vie, le premier monde, est la vie réelle. Donc, il va de soi qu'on aura à approcher un récit autobiographique, quant à la seconde vie, elle se trouve de l'autre côté de « *ces portes d'ivoire ou de corne (...) où le moi, sous une autre forme continue l'oeuvre de l'existence. C'est un souterrain vague... » p.11*

L'outil narratologique devra assumer la charge de pénétrer le texte autobiographique. La démarche est traditionnelle et *garantie*. Aucune confusion ou ambiguïté ne devraient planer sur le processus de l'investigation.

Les composantes du récit premier seront toutes traitées : du narrateur (son statut, sa vision, ses artifices et ses rapports avec le narrataire), à la composante temporelle et spatiale, en passant par le système des actants et des événements.

L'éclairage apporté sur l'ensemble des éléments cités, dégagera assurément la *qualité* de ce premier récit de vie et autorisera l'évaluation de ses aptitudes à dire. Ce n'est que suite à cela, qu'il sera admis de passer à un autre stade d'analyse de l'écriture du sujet. Aussi, et ne pouvant douter de l'urgence de cette première étape de travail et de sa nécessité, préciser la terminologie exploitée sera sans doute fondamental.

Commençons par signaler que la réflexion sur l'autobiographie par *Philippe Lejeune* dans les années soixante-dix, a abouti à sa définition :

*«Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité».*¹

Le regard de l'autobiographe est tourné vers le passé d'une vie et impose ainsi le passé comme temps dominant de son récit. Celui qui narre n'hésite pas à y intervenir directement, en alternant l'histoire et le discours, le passé et le présent. Il ne se contente pas de raconter des événements de sa vie passée, mais il porte sur eux un regard critique, il les juge et les justifie.

Quant à la narratologie, terme inventé par *Gérard Genette*, elle est la discipline qui repose sur l'étude spécifique de la narration, du récit. La méthode appliquée, celle de l'approche narratologique, a deux grandes caractéristiques : la première consiste à s'intéresser aux récits en tant qu'objets linguistiques, clos sur eux-mêmes, indépendamment de leur production et de leur réception. La seconde caractéristique réside dans le postulat que, au-delà de leur diversité apparente, les récits présentent des formes de base et des principes communs de composition.

A cet effet, nous nous référons à la définition proposée par *Genette* à partir de la distinction établie entre récit, histoire et narration, pour éviter toute confusion entre des termes sur lesquels nous reviendrons fréquemment dans notre étude et qui seront employés dans le sens que *Genette* leur prête dans *Figures III* :

*« Je propose [...] de nommer histoire le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), récit proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et narration l'acte producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place »*²

La première des questions à poser sera celle des voix narratives. Elle concerne le fait de raconter et renvoie aux relations entre le narrateur et l'histoire qu'il raconte. L'empreinte du narrateur par le choix des mots, des figures devra être suivie à la trace. Son intervention est à chercher aussi dans des choix stratégiques dans la conduite de la narration.

¹ - Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, «Poétique», 1975, p.145.

² -Gérard Genette, *Figures III*. Paris, Editions du Seuil, 1972. p.72

La question des voix narratives, le fait de raconter, nous ramène à l'un des objets de notre étude, à celui des perspectives ou focalisations, ou visions, ou points de vue. Une distinction s'impose entre la voix et la perspective narrative, cette dernière étant le point de vue adopté par le narrateur, ce que *Genette* appelle *la focalisation*.

La question des perspectives porte sur le fait de percevoir :

« Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de "champ", c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait omniscience [...]. L'instrument de cette (éventuelle) sélection est un foyer situé, c'est-à-dire une sorte de goulot d'information, qui n'en laisse passer que ce qu'autorise sa situation¹ »

Elle est en fait très importante pour l'analyse du récit car l'on perçoit l'histoire selon une vision, une conscience, qui détermine la nature et la quantité des informations.

À son tour, le *narrataire* est un élément indispensable de la situation narrative. Le narrataire en tant que "réciproque ou symétrique du narrateur" nous renvoie à la définition genettienne du concept :

« Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur² ».

La temporalité est aussi et sans conteste une dimension fondamentale de toute conduite narrative, spécialement la notre. La catégorie du *temps* connaît une dualité essentielle qui concerne d'une part la représentation narrative, en un mot le récit, d'autre part les événements de l'histoire.

¹ - Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 49.

² - Référence à Proust citée dans Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 265.

CHAPITRE I

Chapitre I : La narration

1. Le narrateur du récit autobiographique

Le narrateur est, et ne peut qu'être au cœur de la diégèse. C'est un narrateur intradiégétique-autodiégétique caractérisé par un nombre de traits révélés par son acte.

1.1. Une narration opaque et vertigineuse

Tout est centré autour du narrateur, figure principale de l'œuvre qui expose ses impressions et réflexions sous forme d'un monologue intérieur. C'est le noyau de la narration. Tout s'ordonne par rapport au narrateur, tout gravite autour de lui.

L'immédiateté des pensées révèle un aspect essentiel du narrateur : Nous recevons ses impressions sur le champ, au moment même où elles frappent la conscience du narrateur, et en conjonction avec les événements ou les circonstances qui les provoquent, ce qui d'ailleurs va donner à sa narration une dimension tout à fait particulière.

Dans la première partie du récit autobiographique, l'importance semble être accordée au récit des événements. Pour commencer, le narrateur a eu besoin de *fixer son choix* sur l'événement autour duquel va jalonner toute la narration. Il s'agit d'un triste souvenir d'amour, un échec émotionnel engendrant un drame qui envahit et dépasse de loin l'événement lui-même.

Dans la seconde partie, les séquences discursives l'emportent sur les séquences où l'on a le récit des événements. Le narrateur, par son monologue et discours intérieurs envahit tout l'espace de la narration. On a la conscience de celui qui fait l'histoire et qui semble se passer de tout intermédiaire.

Cependant, on pourrait presque dire que les faits sont indifférents au narrateur. Ils ne l'intéressent que dans la mesure où ils peuvent amener des impressions, des pensées d'ordre psychologique et moral. Il use et abuse d'un monologue intérieur particulier qui transmet « fidèlement » une perception intuitive et affective de la réalité.

Son état l'empêche de « rassembler ses idées ». Il enregistre instantanément les moindres mouvements de sa conscience dans leur désordre et leur confusion.

CHAPITRE I

Sa vision du monde est insolite, changeante, contradictoire et fragmentée entre des convictions mystiques et religieuses, qu'il ne cesse d'ailleurs de projeter sur tout ce qui est perçu et pensé.

Le perceuteur est un homme replié sur lui-même, vivant dans le remords et la culpabilité. Cette aliénation se manifeste dans son monologue intérieur bien adapté pour révéler les impressions les plus intimes et les pensées les plus subtiles. On est vite frappé par le mouvement oscillant, à donner le vertige, entre des impressions et des pensées réunies autour d'un pôle positif et un pôle négatif :

« *Condamné (...), je n'espérais plus le pardon* » p.12

« *Peu à peu le calme était rentré dans mon esprit...* » p.36

« *Je me représentais amèrement la vie que j'avais menée depuis sa mort...* » p.37

« *Tout est fini, tout est passé !* » p.45

« *J'ai meilleur espoir de la bonté de Dieu...* » p.46

« *Je ne puis dépeindre l'abattement où me jetèrent ces idées.* » p.49

« *La plus morne tristesse entra dans mon cœur.* » p.51

« *Je suis allé promener mes peines et mes remords tardifs...* » p.53

« *(..) je me sentais comme perdu.* » p.54

C'est son esprit *fragilisé*, qui lui impose cette *loi* d'instabilité dans les sensations qui sont souvent sombres et troublantes.

Cette oscillation constante du texte autobiographique entre le récit et son commentaire ne manque pas de poser quelques problèmes quant à l'*authenticité* de son intention puisque le personnage focal est lui-même celui qui raconte, ce qui expliquerait l'incompréhension.

Etant obsédé par certaines idées, le narrateur n'évolue pas. On assiste à un enregistrement détaillé des sensations et pensées subjectives (souvent pathologiques), dans le désordre de leur agencement, ce qui rend la narration opaque et alogique.

Le récit ne progresse pas, mais reprend sans cesse les mêmes thèmes pour les *développer*. On a l'impression d'assister à une ascension qui ne se voit pas et qui ne se verra qu'au dénouement.

CHAPITRE I

1.2. *Le narrateur parodié par lui-même*

Le narrateur s'est référé maintes fois à « des discours antérieurs », explicitement soit-il ou implicitement. Des références lui ont servi de modèles mais aussi, qu'il a détournées à son profit. Ainsi, on peut lire le mythe d'*Ulysse*, quand il cite les « dix années » que Dieu lui avait laissé pour se repentir et dont il n'avait pas profité, et qui correspondent aux dix années d'errance du héros de l'*Odyssée*. Mais il est clair que c'est la figure d'*Orphée* qui domine et détient une place privilégiée dans l'œuvre.

Pourquoi d'abord cet acharnement à se servir du mythe ?

Dès son origine, le mot *mythe* possède une ambiguïté: parole essentielle mais aussi fiction, il connote aussi bien la vérité que l'erreur. Il montre la dimension obscure d'une réalité qui, sans lui ne pourrait pas être dite.

Le narrateur, par son *jeu* avec le mythe, exprime certainement, non sa prétention à dire le Sens, mais sa nostalgie à ne pouvoir l'atteindre. C'est le sacré qui s'incarne dans le profane, mais c'est aussi le profane qui cherche la protection du sacré. Le mythe apparaît ainsi comme un outil d'élucidation idéal parce qu'il propose une interprétation *possible* du réel.

Le mythe est dans la parole du narrateur du récit autobiographique, l'expression d'un désir censuré : quelque chose qui doit être dit mais ne se dit que de façon *oblique* parce que l'expression directe en est impossible ou insupportable. Lui seul (le mythe), possède cette dimension *purgative* car il libère une réalité inquiétante sous une forme supportable.

Ce sont probablement les raisons qui ont fait que notre narrateur s'acharne à s'approprier la figure orphique, vu les portes que cette dernière peut lui ouvrir.

Mais l'usage de la figure et de la situation mythiques ne sont pas ici une simple répétition : les variations révèlent que la question se pose autrement, et qu'elle se pense différemment. Ainsi, l'usage du motif orphique dans le texte autobiographique fait apparaître *la naïveté touchante* du narrateur qui idéalise son amour pour *Aurélia*.

Toutefois, s'agit-il réellement d'un homme amoureux ?

En fait, le recours du narrateur au mythe, établit une autre situation, celle du double discours, un discours ironique.

CHAPITRE I

Dans l'énonciation ironique, le narrateur à la fois énonce et porte une distance critique sur son énoncé. Cette distance est un signal pour autrui que l'énoncé est contraire, faux et ne reflète pas tout à fait l'opinion de celui qui l'énonce : Le dire contredit le dit.

C'est une parole *théâtralisée*. Elle est mise en scène pour un autre qui doit « relire », réinterpréter les propos.

Que peut-on relire derrière la figure d'*Orphée* exploitée par le narrateur ?

Les traces de cette intention ne se laissent pas aisément saisir, les décrypter nous impose une interprétation aussi subjective que l'attitude de notre narrateur. La question prend une coloration tout à fait particulière dans le contexte d'un homme malade, pitoyable, seul, avec pour tout bagage *une perte* difficile à assumer, dans un monde déserté par les dieux.

Alors que tout est joué d'avance (si on se réfère au mythe), notre narrateur vit en permanence dans l'indétermination. Non seulement dans l'univers exploré, les dieux n'ont plus de place mais aussi *les héros* ont perdu leur gloire et leur éclat.

Ne pouvant donner un sens à ce qui devenait de plus en plus confus et insaisissable, le narrateur fait appel à une histoire ayant une logique, mais qu'il finit par contaminer par l'ambiguïté et la médiocrité de sa situation.

Son Hadès, ce sont des problèmes moraux, métaphysiques, qui concernent l'ensemble des relations de l'individu au monde, à autrui, à Dieu, à la mort.

Le héros mythique a perdu deux fois sa bien-aimée, dans le cas de notre narrateur, y a-t-il jamais eu d'*Eurydice* ?

Au milieu de l'effondrement, il manque au sujet quelque chose pour remplir l'abîme de l'existence. Mais comment exprimer cette foule de sensations fugitives éprouvées ? C'est le cœur qui fournira l'aliment à la pensée :

« Chacun peut chercher dans ses souvenirs l'émotion la plus navrante, le coup le plus terrible frappé sur l'âme par le destin ... » p.12

CHAPITRE I

Il s'agira d'une femme selon ses désirs, tirée de lui-même, une beauté céleste qui correspondrait beaucoup plus à *Eve* qu'à *Eurydice*. Donc, l'amour représente le dernier refuge possible, c'est le seul accès ici-bas au monde du divin.

Il n'y a pas que le mythe qui est parodié, mais aussi l'amour, par une situation totalement inauthentique :

« (...) il y a trop d'orgueil à prétendre que l'état d'esprit où j'étais fût causé seulement par un souvenir d'amour. Disons plutôt qu'involontairement j'en parais les remords plus graves d'une vie follement dissipée où le mal avait triomphé bien souvent, et dont je ne reconnaissais les fautes qu'en sentant les coups du malheur. » p.53

Le narrateur s'efforce d'explorer les replis de son propre cœur par l'intermédiaire d'un héros pour remédier à son incapacité à se situer par rapport au monde. Il lui arrive de lutter contre son mal, mais avec indifférence et sans résolution de le vaincre, contrairement au véritable héros. Il s'agit de trouver remède à une étrange blessure de son cœur, qui n'est nul part et qui est partout.

Ses moments de *bonheur* sont chimériques, courts comme si leur durée l'accablait. Mais est-ce que c'est vraiment la joie de l'amour qu'il quête ?

Nous pouvons lire :

« Quel bonheur je trouvai (...). Ainsi ce doute éternel de l'immortalité de l'âme (...) se trouvait résolu pour moi. » p.27

« (...) voulant avant de mourir jeter un dernier regard au soleil couchant. » p.37

« Je me sentais la force de prier, et j'en jouissais avec transport. » p.50

« (...) je bénissais l'âme fraternelle qui, du sein du désespoir, m'avait fait rentrer dans les voies lumineuses de la religion. » p.79

Même la conception qu'a le narrateur du bonheur est tout à fait *particulière* :

« ...une douce mélancolie » p.27

« ...je ne ressentis qu'un vague chagrin mêlé d'espoir. » p.30

« O mon Dieu! cette larme, cette larme... Elle est séchée depuis si longtemps! Cette larme, mon Dieu! rendez-la-moi! » p.45

CHAPITRE I

Le sujet semble chercher un bien inconnu. Partout, il y a des bornes, et même si elles n'étaient pas là, ce qui est fini et accompli semble n'avoir aucune valeur pour lui. Cet état troublant, ne lui est pas sans quelque charme. C'est sans doute tout l'*amour* dont il a besoin.

Ainsi, nous pouvons affirmer que le mythe a été pratiquement vidé de toute valeur sémantique parce qu'employé pour résoudre tout un autre problème.

Le narrateur a élu le mythe d'Orphée car il avait besoin d'une forte image qui aurait pour fonction de prendre en charge sa situation *inédite*, révélant les préoccupations, les désirs et fantasmes de ce dernier. L'amour est parodié puisque les pensées du narrateur *trahissent* son projet initial. En fait il se parodie lui-même car il convoque Orphée, personnage mythique ayant fait ses épreuves et conquis sa plénitude, lui sujet malade et *misérable*.

Il a destitué le personnage mythique de sa grandeur héroïque et l'a investi en retour d'une « épaisseur » humaine : un autre système de valeurs mais complètement dévalorisé (remords, regret, angoisse,... etc).

Cette transformation subie par le mythe est menée jusqu'au bout : la transformation sémantique s'associe à la transformation diégétique, c'est-à-dire de la modification des événements. Ainsi, l'action se trouve bouleversée, elle change de cadre et les personnages changent d'identité. *Aurélia* n'est pas *Eurydice*, elle n'est qu'ombre et cela dès le départ.

Bref, les référents sont déformés par les renversements parodiques, *une ironie féroce* que leur a fait subir le narrateur. Tout a été détourné de son sens premier, dénaturé et perverti.

1.3. Les repentirs dans la narration

Cette autobiographie se compose principalement d'impressions et de *commentaires* sur certains épisodes de la vie du narrateur. Le récit est censé être plus fiable grâce à l'instantanéité de l'énonciation par rapport aux événements racontés, mais manifestement l'entreprise à ses revers. *Contraint* à écrire à partir de *réalités*, il va tenter de faire advenir sa *cohérence*.

Notre narrateur refuse catégoriquement de s'effacer. *Se montrer*, semble compter pour lui autant que cette tentative de (se) raconter. Sa présence est éminente, mais elle peut paraître maladroite pour bien des raisons.

CHAPITRE I

Le narrateur est quelqu'un qui ne peut s'empêcher et sans cesse de faire allusion à l'acte d'écrire, ou à l'acte de (se)raconter. Signalant la complexité de la tâche, il ne manquera pas de montrer à quel point il en est fier :

« Si je ne pensais que la mission d'un écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie, et si je ne me proposais un but que je crois utile, je m'arrêteraï ici ... » p.17

« (...) je croirai avoir fait quelque chose de bon et d'utile en énonçant naïvement la succession des idées par lesquelles j'ai retrouvé le repos et une force nouvelle à opposer aux malheurs futurs de la vie. » p.56

Ce qui nous importe davantage, c'est le fait qu'il s'agisse d'un narrateur qui met en doute ce qu'il est en train de raconter puisqu'il se méfie lui-même, de ce qu'il dit. Au cours de ses réflexions, le narrateur ne cesse de se dédoubler pour juger la pertinence de son choix énonciatif dont il se distancie, dont il n'assume pas totalement la responsabilité. C'est quelqu'un qui parle et qui s'écoute parler.

Dès le début de sa narration, il nous révèle que la perte de sa bien-aimée allait avoir le pouvoir de décider du sort même de sa vie :

« (...) cet événement qui devait avoir une si grande influence sur ma vie. » p. 12

Quelques lignes après, il a l'air de changer de résolution :

« Passons à d'autres intrigues, et celle-là sera vite oubliée. » p.12

Et bien sûr, contrairement à ce qu'il propose, cette intrigue ne sera jamais oubliée.

On peut lire plus tard, après s'être attardé sur des réflexions sur la science et la philosophie :

« Qu'ai-je écrit-là ? Ce sont des blasphèmes ». p.46

Mais tout de suite après, il revient sur ses propres accusations, pour y renoncer :

« La conviction que je m'étais formée de l'existence du monde extérieur coïncidait trop bien avec mes lectures pour que je doutasse désormais des révélations du passé. » p.47

Dans le même chapitre, chapitre premier de la deuxième partie, et après avoir rendu visite à un ami malade qu'il avait essayé de reconforter, il énoncera :

CHAPITRE I

« *Je ne puis citer autre chose de cette conversation, que j'ai peut-être mal entendue ou mal comprise. [...]. Je n'ose attribuer à mon ami les conclusions que j'ai peut-être faussement tirées de ses paroles...* » p.49

Mais c'est en vain que cette remarque est faite, car la portée lui est néfaste :

« *Je ne puis dépeindre l'abattement où me jetèrent ces idées.* » p.49

Notre narrateur se dédouble en émetteur et en récepteur qui évalue l'écart entre ce qui est dit et ce qui est visé. Il fait souvent semblant de ne pas trouver immédiatement les mots justes, il mime un défaut du dire, comme si l'expression première était inappropriée et se lance dans une tentative d'atteindre *la vérité*.

Les repentirs laissés apparents témoignent d'un besoin de *se laisser entendre, se laisser montrer*. L'attention est à mettre sur une parole *sérieusement* restituée avec ses doutes et ses maladresses.

On ne peut s'astreindre de signaler cette dichotomie qui apparaît dans le discours du narrateur : d'un côté, il double sa narration de réflexions sur l'adéquation de ses propos et ses pensées, d'un autre côté, il tient un discours dont il n'assure pas *la vérité*.

1.4. Le narrateur, une perception « conditionnée »

La focalisation interne est la trace d'une subjectivité qui se révèle par les perceptions, les pensées ainsi que par les jugements et les commentaires. C'est cette focalisation qui donne vie à la description, laissant voir directement les sensations et les impressions fugitives d'une conscience tourmentée.

On a toujours posé, et depuis le 17^{ème} siècle déjà et jusqu'à aujourd'hui l'opposition entre description et narration :

« *Avec la description, un certain temps passe (celui de la littéralité lue) pendant lequel il ne se passe rien (aucun événement ne cimente les diverses parties de l'objet). Le temps des aventures y subit donc l'injection périlleuse d'un temps inutile. Si elle est systématiquement accrue, cette extension scripturale du temps de la fiction provoque d'irrémediables dommages dans le développement du récit.¹ »*

D'après ces propos, il semble pertinent que, alors que la diégèse s'attache à des actions ou des événements considérés dans leur déroulement, alors que l'aspect temporel et

¹ - A. Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, Gallimard, coll. « Idées » n° 45, 1963

CHAPITRE I

dramatique de la narration est mis en exergue ; inversement, la description s'attarde sur des objets ou des personnages. C'est-à-dire que dans cette pause descriptive, ils apparaissent en dehors du temps, comme figés.

Cette pause temporelle peut *dénoncer* celui qui se charge de décrire, c'est la raison pour laquelle nous comptons l'exploiter afin de lever le voile sur notre fameux narrateur !

Ainsi, la description est elle aussi une des nombreuses facettes du narrateur. Le long de tout le texte autobiographique, et ne dépit d'une apparence de diversité, elle est orientée par un point de vue, par une subjectivité qui apparaît dans la nature du regard prédominant et le lexique évaluatif. Les descriptions faites ne sont autres que celles de l'état d'âme et les passions du focalisateur.

Suivre le narrateur du récit autobiographique dans le parcours de ses perceptions nous autorise à remarquer que partout, dans les descriptions faites, le soleil est présent, au point d'ailleurs qu'on ne peut ne pas s'en étonner.

Le soleil semble avoir un effet *obsessionnel* sur le sujet. Sa vision est conditionnée par la présence (ou la non présence) de ce dernier. Il semble ne percevoir que les scènes *éclairées* par cet astre. Plus encore, quand il n'est pas là, ce sont d'autres lumières qui le supplantent :

« Comment interpréter cette démarche et le regard profond et triste dont elle accompagna son salut ? J'y crus voir le pardon du passé; l'accent divin de la pitié donnait aux simples paroles qu'elle m'adressa une valeur inexprimable, comme si quelque chose de la religion se mêlait aux douceurs d'un amour jusque-là profane, et lui imprimait le caractère de l'éternité. » p.12

C'est ainsi que le narrateur interprète la scène : *Aurélia* semble s'élever au rang d'une divinité, grâce à la lumière de la religion, du sacré. Mais *ce passage aux lumières* n'a été possible que par le biais du regard et de la voix. L'attitude innocente, presque involontaire de cette femme n'est assumée que par la mise en relief de sa voix et son regard qui lui donneront une dimension très particulière l'élevant jusqu'à la divinisation.

Le personnage d'*Aurélia* n'a été d'abord présenté que sous une forme presque vide « une dame » :

« Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia, était perdue pour moi. » p. 12

CHAPITRE I

C'est l'emploi de l'article indéfini *une*, puis la représentation sous une forme humaine par l'anaphore nominale *dame*. Cette humanisation sera de courte durée puisqu'elle ne tardera pas à être métamorphosée, pour acquérir par la suite une identité céleste.

Le mérite revient évidemment au narrateur, celui qui opère les choix. Son champ de vision semble rétréci, il ne voit que la jeune femme, puis uniquement ses yeux, son regard ; seuls ces derniers occupent le devant de la scène, avec un silence *machiavélique* sur tout le reste.

Cet acharnement sur le regard et la voix va continuer :

« Un soir, vers minuit, je remontais un faubourg où se trouvait ma demeure, lorsque, levant les yeux par hasard, je remarquai le numéro d'une maison éclairé par un réverbère. Ce nombre était celui de mon âge. Aussitôt, en baissant les yeux, je vis devant moi une femme au teint blême, aux yeux caves, qui me semblait avoir les traits d'Aurélia. » p.14

Le regard et le teint accomplissent un rôle *décisif* qu'ils acquièrent par rapprochement métonymique (de par la présence des yeux dans la partie la plus élevée du corps humain, ce qui laisse suggérer le ciel, lieu d'emplacement du soleil) mais aussi métaphorique (de par la couleur claire, trait essentiel du soleil), sans oublier cette *lumière artificielle*, celle du réverbère qui côtoie l'ensemble des éléments perçus.

On retrouvera encore le même procédé car il est important pour la suite que l'humanisation de la jeune femme disparaisse afin de faire accepter l'acte du narrateur qui ne voit pas un être humain mais une divinité.

Le passage qui suit, vient corroborer l'hypothèse proposée : chez *Aurélia* tout disparaît au profit de ce qui renvoie au soleil, il s'agira des lèvres, ensuite et de nouveau, la voix. Rappelons que si le narrateur passe volontairement sous silence certains détails descriptifs, c'est que sa volonté est de ne percevoir que ce qu'il désire voir :

« (...) j'ai surpris un jour le nom de Jésus sur ses lèvres. Il en coulait si doucement que j'en ai pleuré. » p. 45

« Un jour, nous dînions sous une treille, dans un petit village des environs de Paris; une femme vint chanter près de notre table, et je ne sais quoi, dans sa voix usée mais sympathique, me rappela celle d'Aurélia. Je la regardai: ses traits mêmes n'étaient pas sans ressemblance avec ceux que j'avais aimés » p.57

CHAPITRE I

Et pour mieux illustrer la particularité lumineuse et divine, un parallélisme est établi entre deux femmes : *Aurélia* et « une jeune femme » rencontrée dans la même ville.

Par un mouvement inverse, le narrateur va humaniser son *nouvel amour*, en employant des termes portant sur des sèmes d'être humain féminin.

D'abord, l'existence du personnage est posée par l'utilisation de l'article indéfini, mais manifestement, les choses ne vont pas prendre la même tournure. Ainsi, tout de suite après, apparaît l'expression *jeune femme* qui n'est là que pour désigner son sexe et la tranche d'âge à laquelle elle appartient, contrairement à *Aurélia* qui a été désignée de prime abord comme étant une *dame*, portant la connotation de dignité. Les relatives explicatives proposées après viennent parachever la vision du narrateur.

Ce *second* personnage féminin est destiné à disparaître au profit de sa banalité, sa non luminosité, se laissant caractériser par sa facticité que le narrateur reprend sans cesse :

« Un jour, arriva dans la ville une femme d'une grande renommée qui me prit en amitié et qui, habituée à plaire et à éblouir, m'entraîna sans peine dans le cercle de ses admirateurs. (...). J'empruntais, dans cet enthousiasme factice, les formules mêmes qui, si peu de temps auparavant, m'avaient servi pour peindre un amour véritable et longtemps éprouvé. (...). J'avais franchi, en un jour, plusieurs degrés des sentiments que l'on peut concevoir pour une femme avec apparence de sincérité. (...) je fus réduit à lui avouer, avec larmes, que je m'étais trompé moi-même en l'abusant. » p.13

Sa description, son caractère humain la « déresponsabilisent ». Ne pouvant apparaître comme « agissante », ce deuxième personnage féminin disparaît textuellement.

Les seuls lieux et paysages perçus et décrits dans le texte sont ceux où la lumière, le soleil apparaissent, ou du moins s'en approchent : c'est-à-dire, il suffit que le sujet se retrouve sur des hauteurs :

« La maison où je me trouvais, située sur une hauteur, avait un vaste jardin planté d'arbres précieux. (...). La vue qui s'étendait au-dessus de la plaine présentait du matin au soir des horizons charmants... » p. 30 / 31

« Il voulut me faire voir sa propriété, et, dans cette visite, il me fit monter sur une terrasse élevée d'où l'on découvrait un vaste horizon. C'était au coucher du soleil. » p. 36

« Et pour apaiser l'orage qui grondait dans ma tête, je me rendis à quelques lieues de Paris, dans une petite ville où j'avais passé quelques jours heureux au temps de ma jeunesse, chez de vieux parents, morts depuis. J'avais aimé souvent à y venir voir coucher le soleil près de leur maison. Il y avait là une terrasse ombragée de tilleuls

CHAPITRE I

(...). Je vis le soleil décliner sur la vallée qui s'emplissait de vapeurs et d'ombre; il disparut, baignant de feux rougeâtres la cime des bois qui bordaient de hautes collines.» p.51

« J'allais me promener toute la nuit sur la colline de Montmartre et y voir le lever du soleil. » p.61

« Elle (ma chambre) a seule le privilège d'une fenêtre, percée du côté de la cour, plantée d'arbres, qui sert de promenoir pendant la journée. Mes regards s'arrêtent avec plaisir sur un noyer touffu et sur deux mûriers de la Chine. Au-dessus, l'on aperçoit vaguement une rue assez fréquentée, à travers des treillages peints en vert. Au couchant, l'horizon s'élargit; c'est comme un hameau aux fenêtres revêtues de verdure ou embarrassées de cages, de loques qui sèchent...» p.69

Quand ce n'est pas le soleil qui est présent, son équivalent, son emplacement, sa couleur ou même l'effet qu'il produit attirent l'intérêt. C'est l'essence solaire qui donne au lieu, ou au personnage le mérite d'être perçu et décrit.

Voici le narrateur qui en regardant attentivement cet amas d'objets, est certainement charmé par le souvenir de l'éclat du soleil de l'Orient :

« Oserai-je avouer encore que j'avais fait de ce coffret une sorte de reliquaire qui me rappelait de longs voyages où sa pensée m'avait suivi: une rose cueillie dans les jardins de Schoubrah, un morceau de bandelette rapportée d'Egypte, des feuilles de laurier cueillies dans la rivière de Beyrouth...» p.50

Plus encore, ce soleil d'Afrique attirera toute l'attention sur un être impressionnant:

« Il me fit assister à un spectacle qui m'intéressa vivement. Parmi les malades se trouvait un jeune homme, ancien soldat d'Afrique... » p.72

Ces marques d'une perception catalysée par le soleil se trouvent finalement partout dans le récit :

« J'entraî dans une chambre d'hospice, blanchie à la chaux. Le soleil découpait des angles joyeux sur les murs et se jouait sur un vase de fleurs qu'une religieuse venait de poser sur la table du malade. C'était presque la cellule d'un anachorète italien. - Sa figure amaigrie, son teint semblable à l'ivoire jauni, relevé par la couleur noire de sa barbe et de ses cheveux, ses yeux illuminés d'un reste de fièvre... » p.48

Ici, son ami perd peu à peu son individualité. Pour cacher la négativité de l'image, le narrateur recourt à la redondance de ce qui contient les sèmes de l'objet *obsédant*. Chaque élément caractéristique, chaque prédication semble puiser dans l'astre. Les désignations qui suivent permettent par transfert métonymique de caractériser ce qui apparaît par simple glissement. Il est produit une intersection sémique, de sorte qu'on trouve au moins un sème

CHAPITRE I

lumineux dans la définition des éléments présents : *Sa figure* (la forme circulaire), *l'ivoire jauni* (la couleur), *ses yeux illuminés* (porteurs eux-mêmes d'une lumière, d'une clarté).

Ainsi le narrateur ne perçoit que ce qui est placé dans un contexte spatio-temporel qui permet de le mettre en relation avec un ou plusieurs éléments de l'univers du soleil. Le rapprochement se fait alors par contiguïté (attachement à tout ce qui est situé sur les hauteurs) ou alors une mise en relation par ressemblance (couleur, forme, effet produit...). Tout est bon pourvu qu'il y ait expansion, que tout finisse par appartenir à l'univers du soleil.

Tout ce qui est perçu, endosse le point de vue *assoiffé* de lumière. Cette perception n'est pas là seulement pour éclairer le cours des événements, elle l'influence, elle travaille certes l'espace mais aussi le temps. Elle n'a pas un simple rapport symbolique car les objets semblent s'être imposés d'eux-même au perceuteur.

Il y a aussi cette impression de mouvement (astral), de vivacité, d'une force inépuisable, ce qui semble d'ailleurs *inestimable* aux yeux de notre narrateur.

2. Les rapports narrateur-narrataire

Notre narrataire est extérieur à la diégèse, c'est-à-dire au monde de l'histoire. Il n'est pas un personnage, il est alors une existence *presque* abstraite, car il y a des signaux textuels qui permettent de tracer sa figure. Ces signaux semblent abondants, de natures différentes mais aussi de « valeurs » différentes, conçues par le narrateur selon ses besoins et ses désirs. Ces indices sont semés par notre narrateur, qui vit à travers le discours.

2.1. Le narrateur- narrataire : abus de pouvoir.

Le narrateur s'adresse directement au narrataire pour lui indiquer comment fonctionne son récit. Ces indications permettent de souligner une transition, de *faire accepter* une digression. Ce dernier n'hésite pas à procéder à des interruptions au beau milieu des épisodes et coupe entièrement ce qui venait de se passer, lançant le récit abruptement sur une toute autre voie. Voici notre narrateur arrêtant la narration de *la perte* de cette dame, comme si la relater devenait irréalisable ou encore ne le tentait plus. Nous avons donc une séquence narrative *avortée* par la seule et unique volonté du narrateur :

CHAPITRE I

« Passons à d'autres intrigues, et celle-là sera vite oubliée. » p.12

Le narrataire « doit » consentir aux digressions imposées. Il doit accepter de se déplacer d'un lieu à un autre, de remonter le temps ou de l'anticiper, de se remémorer des événements du passé. Cette instance réceptrice n'a d'autre alternative que de se plier à la volonté du narrateur :

« (...) je dirai plus tard pourquoi je n'ai pas choisi la mort. » p.12

« Je veux expliquer comment, éloigné longtemps de la vraie route, je m'y suis senti ramené par le souvenir chéri d'une personne morte (...) » p.56

D'autres passages se présentent presque sous forme de négations pour contredire les croyances d'un narrataire, pour dissiper ses préoccupations :

« Ceci est la faute de mes lectures; j'ai pris au sérieux les inventions des poètes, et je me suis fait une Laure ou une Béatrix d'une personne ordinaire de notre siècle... » p.12

« Il y avait de quoi rendre fou un sage; tâchons qu'il y ait aussi de quoi rendre sage un fou. » p.70

Ce même narrataire devrait se rendre compte qu'en plus de la voix du narrateur, il devrait aussi savoir écouter celle de l'Histoire -la révolution de juillet 1830- et en particulier, ce phénomène de « désenchantement » qui suit les journées de juillet 1830, causant éclatement et privation de tout idéal :

« (...) pour nous, nés dans des jours de révolutions et d'orages, où toutes les croyances ont été brisées; - élevés tout au plus dans cette foi vague qui se contente de quelques pratiques extérieures et dont l'adhésion indifférente est plus coupable peut-être que l'impiété ou l'hérésie, - il est bien difficile, dès que nous en sentons le besoin, de reconstruire l'édifice mystique dont les innocents et les simples admettent dans leurs coeurs la figure toute tracée. » p.46

« (...) ces années de scepticisme et de découragement politique et social qui succédèrent à la révolution de Juillet. J'avais été l'un des jeunes de cette époque, et j'en avais goûté les ardeurs et les amertumes. » p.56/57

L'onomastique même du prénom *doit* être utile au narrataire « averti » :
Aurélia < Aurore.

Le narrateur s'attend à ce que le narrataire soit un bon lecteur de signes.

CHAPITRE I

Il y a aussi des passages où figurent des renvois à d'autres textes, des hors-texte que devrait connaître le narrataire. A titre d'exemples :

- Les sonnets composés par *Pétrarque* (1304-1374) en l'honneur de *Laure de Noves*, gloire de ce poète italien.

- *La Divine Comédie*, poème divisé en trois parties (*l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis*), où *Dante* (1265-1321) raconte une vision qu'il eut en 1300. Guidé, il traverse les neuf cercles de l'Enfer et, au sommet de la montagne du Purgatoire, rencontre Béatrice (sa bien-aimée déjà morte) qui le conduit au Paradis.

Le narrateur intervient aussi dans sa narration pour « mettre en valeur » l'acte qu'il accomplit et qui mériterait certainement une très grande *gratitude* du narrataire à son égard :

« *Si je ne pensais que la mission d'un écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie, et si je ne me proposais un but que je crois utile, je m'arrêteraï ici, et je n'essayerais pas de décrire ce que j'éprouvai ensuite... » p.17*

« (...) *je croirai avoir fait quelque chose de bon et d'utile en énonçant naïvement la succession des idées...* » p.56

Outre cela, celui qui narre met en garde le narrataire sur l'interprétation qui pourrait être faite de ses *précieuses* pensées et réflexions :

« *Je ne voudrais pas abuser des pressentiments; le hasard fait d'étranges choses ... »*
p.30

Le narrateur, producteur du récit, seul et unique maître du destin narratif exige que l'instance réceptrice possède un certain nombre d'aptitudes : non seulement maîtriser la *langue* du narrateur, mais aussi faire preuve de certaines facultés intellectuelles et morales à la hauteur de ses *espérances* et de ses *désirs*.

2.2. Le narrateur- narrataire : confiance et attendrissement

Notre narrateur donne des renseignements sur la conduite de son récit comme si le narrataire, figure de papier du lecteur, assistait à l'acte d'écriture, comme si le temps de l'écriture correspondait au temps de la lecture. Il s'autorise à désigner les coupures et les raccords mais demande presque pardon au narrataire pour ses *défaillances* et son *invalidité*.

CHAPITRE I

Ce sont des sur-justifications qu'il emploie afin de mieux l'associer à ce qu'il raconte :

« Je l'ai dit déjà (...). Oserai-je avouer encore que ... » p.50

« Ici, je m'arrête (...). Disons plutôt que... » p.53

Le *nous* lui aussi a son rôle à jouer. Il associe linguistiquement le narrateur et le narrataire. Dans ce cas, le narrateur s'adresse directement au narrataire et mime un dialogue. Ce dialogue place le narrateur dans la contemporanéité de son narrataire :

« (...) les termes, pour ainsi dire, de ce qui est sentiment pour nous autres Français. » p.12

« Relisons... Bien des lettres manquent, bien d'autres sont déchirées ou raturées... » p.71

« Après un engourdissement de quelques minutes, une vie nouvelle commence, affranchie des conditions du temps et de l'espace, et pareille sans doute à celle qui nous attend après la mort. » p.78/79

Il y a des passages qui, tout en n'étant pas à la première personne du pluriel, impliquent le narrataire, d'ailleurs, un pronom indéfini peut lui aussi renvoyer au narrataire :

« Chacun peut chercher dans ses souvenirs l'émotion la plus navrante, le coup le plus terrible frappé sur l'âme par le destin... » p.12

« Quand on se sent malheureux, on songe au malheur des autres. » p. 48

Le narrateur a la ferme intention de faire de son narrataire extradiégétique, un narrataire intradiégétique vu les moyens employés pour assurer la fonction phatique et conative de son discours. Ainsi, dans les interpellations du narrateur, toutes les modalités d'énonciation ont été utilisées. On trouve donc les différents types de phrases : déclarative, injonctive, interrogative et exclamative avec prédominance des deux derniers.

Autre indice de cette sociabilité de la part de notre narrateur : le récit est marqué par la suspension, des énoncés inachevés. Ils se terminent souvent par des points de suspension. Mais ces blancs, font à leur manière entendre la voix du narrateur. Ce dernier s'en sert pour interpellier le narrataire non ouvertement, affichant que l'inventaire des impressions et pensées peut être terminé comme le souhaite le narrataire.

CHAPITRE I

Lui confiant les lacunes et les blancs textuels, le narrateur ne craint pas que ce dernier soit dérouté ou encore en fasse *mauvais usage*. Cette instance réceptrice semble jouir de très grandes faveurs :

« O bonheur! ô tristesse mortelle! ces caractères jaunis, ces brouillons effacés, ces lettres à demi froissées, c'est le trésor de mon seul amour... Relisons... Bien des lettres manquent, bien d'autres sont déchirées ou raturées; voici ce que je retrouve. » p.71

Le discours direct rompt rythmiquement le récit. Ce passage de la narration au discours se fait en douceur puisque le narrateur et le sujet se situent sur le même plan énonciatif. C'est aussi une pause accordée, certes au narrateur mais beaucoup plus au narrataire de peur que ce dernier *souffre* de monotonie et soit privé de la vivacité indispensable à la continuité de la *relation*. De plus, ce n'est pas la multiplicité des thèmes qui devrait embarrasser notre instance réceptrice, car ce sont toujours les mêmes pensées et idées qui reviennent.

Dans l'ensemble, il y a cohésion. Ce narrateur essaie en dépit de tout, de rassurer son partenaire, même si lui-même ne l'est pas !

Ce même narrateur pose souvent des questions au narrataire et y répond, son but n'étant pas d'obtenir des informations mais d'en révéler ; il fait aussi appel à des questions oratoires, ou de fausses questions. Tout est là pour capter l'intérêt :

« Comment interpréter cette démarche et le regard profond et triste dont elle accompagna son salut? J'y crus voir le pardon du passé.... » p.14

« "Retrouver sa tombe maintenant? me disais-je, mais c'est hier qu'il fallait y retourner ..." » p.52

« Je me dis: "J'ai bien mal usé de la vie, mais si les morts pardonnent, c'est sans doute à condition que l'on s'abstiendra à jamais du mal, et qu'on réparera tout celui qu'on a fait. Cela se peut-il?... Dès ce moment, essayons de ne plus mal faire, et rendons l'équivalent de tout ce que nous pouvons devoir." » p.57

« (...) je me dis: "Qu'arriverait-il, si je mourais ainsi tout d'un coup?" » p.58

CHAPITRE I

Le narrataire est souvent inclus dans l'énonciation, convertie en une sorte de conversation. Cet effort n'est manifestement pas gratuit. Le narrateur prend à témoin le narrataire, l'initiant au récit d'une existence « lamentable ». Il adopte une véritable stratégie de l'aveu, motivée par le désir d'être absous.

Il s'agit toujours de souligner d'abord l'énormité de la faute dans des termes parfois qui ne manquent pas de paraître excessifs. Ensuite, le narrateur prétend expliquer les circonstances de cette faute pour aboutir à la même protestation.

Ce faisant, le narrateur garantit la compréhension, la sollicitude et le soutien du narrataire, qui ne pourra pas et ne voudra pas faire de reproche ayant *accepter* le monde offert en toute sa complexité. Plus encore, le narrataire est censé apporter appui pour que celui qui narre atteigne *ses objectifs*. Le narrateur aura trouvé le genre de réactions espérées.

CHAPITRE II

Chapitre 2 : Le système des événements du récit autobiographique

Le *je* révèle l'ambiguïté de sa position : il est là, partagé entre l'insouciance, l'espoir et la culpabilité, persuadé qu'aucune attitude ne convient. L'intime se dévoile ainsi comme un espace de confusion dans lequel le *je* ne trouve plus sa place, ce qui laisse supposer une difficulté quant à la *saisie* de ses péripéties.

Dérisoires, les situations et les actions du sujet acquièrent une dimension fort ambiguë, elles font écho à ses interrogations les plus familières mais aussi les plus profondes, celles qui renvoient à une existence presque sans consistance. Pourtant, ses notations éparses qui transforment la peur indicible de souffrir et de mourir, préparent à désapprouver un être désespéré de ne pouvoir agir. L'espoir, la souffrance se conjuguent alors avec quelques événements, révélant des séquences intimes de sa vie personnelle.

Le sujet tentera, verra-t-on de se reconnaître dans ses souvenirs mais au bout d'un cheminement, il se rend compte de la nécessité de l'Autre. C'est ce constat qui nous permettra de conceptualiser la structure événementielle, le fil conducteur qui assure la cohérence du canevas narratif.

L'histoire événementielle est censée être constituée d'une suite d'événements faisant évoluer une situation initiale vers et jusqu'à une situation finale avec un choix narratif qui relève toujours de cette finalité qui réside dans la situation du sujet par rapport à son Désir. Tout est quête, elle est pour nous, non seulement forme mais aussi substance.

Ainsi, s'intéresser à la trame événementielle du récit nous impose de recenser les *faits* qui se rapportent au *je*, en quête d'identité.

De toute évidence, tout événement peut entraîner soit une dégradation soit ou une amélioration possible. C'est soit la dégradation qui se produit, soit que c'est l'amélioration qui est obtenue.

CHAPITRE II

Après observation des enchaînements choisis par le narrateur, nous avons réalisé qu'on parallèle de chaque amélioration espérée, il y a tout un retournement de la situation et le processus de dégradation est enclenché.

L'histoire événementielle marquée par la dégradation se justifie sans doute par la pression d'un vouloir-faire et même d'un devoir-faire avec une *pénurie* des autres modalités de l'action (le savoir-faire, le pouvoir-faire).

Observer cette pression et son influence sur le sujet de l'action transformatrice, mettra en relief l'invalidité de notre sujet qui au début de l'aventure ne détient ni le savoir-faire ni le pouvoir-faire mais apprendra plus ou moins à les acquérir.

1. Un sentiment d'insatisfaction.

Etant au cœur d'une expérience décisive, notre sujet *souffrant*, souhaite mettre à nu son propre cœur. C'est la faille qui s'ouvre et s'approfondit, une faille qui est surtout un cri d'amour et de vie:

« Condamné par celle que j'aimais, coupable d'une faute dont je n'espérais plus le pardon... » p.12

Le vague sentiment religieux qui avait caractérisé la première partie se précise donc à présent et s'approfondit : l'homme a besoin d'une vie lumineuse, le pouvoir de transpercer *la banalité* quotidienne pour voir l'éclat qui s'y cache. Ainsi peut-on lire, après bien des épisodes :

« Pourquoi donc est-ce la première fois, depuis si longtemps, que je songe à lui? (...) Elle, pourtant, croyait à Dieu, et j'ai surpris un jour le nom de Jésus sur ses lèvres. Il en coulait si doucement que j'en ai pleuré. (...) Lorsque l'âme flotte incertaine entre la vie et le rêve, entre le désordre de l'esprit et le retour de la froide réflexion, c'est dans la pensée religieuse que l'on doit chercher des secours.... » p.45

C'est toujours les mêmes questionnements, les mêmes souffrances sinon plus aiguës et plus poignants. Les événements qui ont eu l'air d'être survenus au bout d'une partie entière, de dix chapitres, semblent s'amener dans une progression très particulière à mi-chemin entre

CHAPITRE II

l'inertie et le mouvement. Tout est régi par ce Désir d'un amour et d'un guide capable de faire apprécier la vie.

C'est le regard qui va laisser voir le gouffre et donner un avant-goût du Bonheur : profondément touché par cette expérience qui ne fait qu'approfondir la faille qui avait été ouverte en lui par l'absence des parents, de repères et qu'augmente son désarroi et la fatalité de la mort ; le sujet est mis à mal, désarmé et blessé à vif.

La séparation devient pour lui le bouleversement capable de changer sa vie en faisant ressurgir en lui la souffrance d'une solitude vécue à cause de séparations et d'arrachements continuels survenus dans sa vie.

Le personnage, loin d'accéder à une compréhension de soi, se met en situation perpétuelle de mise à distance par rapport à soi. Son insatisfaction est si totale, le sentiment de la déchéance si fortement intériorisé que l'on peut se demander quelles autres blessures secrètes ou quelles aspirations déçues explique ce sentiment de désunion ?

2. « Le regard » : promesse de bonheur

Le principe dynamique du récit est l'existence d'*Aurélia*, fait primordial placé à la tête de la diégèse. Le regard du sujet-Orphée représente un acte d'autodétermination : tout en décidant du sort d'*Eurydice*, il décide du sien. Dès lors, sa vie présente s'approfondit et s'épaissit. Il voit germer en lui la possibilité d'une vie nouvelle à l'aide d'un regard renouvelé par cette dimension infinie :

« *J'y crus voir le pardon du passé...* » p.12

Il se penche sur lui-même et sur la réalité qui l'entoure, dans l'espoir de récupérer une existence plus digne et plus riche de sens: des rencontres diverses, et presque toutes fort simples, voire insignifiantes en apparence, permettront la germination d'espoir.

Notre sujet découvre ainsi la profondeur de sa misère morale. Il voit de près l'angoisse des doutes et des questions sans réponses que chaque homme doit affronter mais aussi la possibilité d'un rachat. Il se rend compte que derrière toute apparence se cache une réalité différente qui est capable de donner une signification nouvelle même à la douleur la plus profonde. Ainsi, peut-on lire dans des séquences ultérieures à ce regard :

CHAPITRE II

« *J'ai meilleur espoir de la bonté de Dieu...* » p.46

« (...) *Dieu peut me pardonner encore.* » p.49

Il découvre d'une part sa médiocrité dans le regard de la bien-aimée. D'une autre, c'est la luminosité, une promesse de générosité et de bonheur. Mais pour y accéder, c'est le côté apparent d'une matière qu'il faut pénétrer en profondeur pour en saisir la signification véritable.

Nous assistons donc à la naissance de sa vocation, à sa prise de conscience de l'univers d'où il tirera matière à jouissance, *un engagement* pour pouvoir dépasser cette surface et aller chercher en profondeur la signification de chaque événement et de chaque instant.

Il ressent l'impérieuse nécessité de pouvoir *revivre*, retrouver la joie, la fraîcheur de la nouveauté du *commencement* face à sa maladie qui met en discussion toute son existence. Il est comme contraint à repenser sa vie et dans cette situation qui l'amène à revaloriser l'essentiel, il semble attendre quelque chose. Ce sentiment d'attente, voire cette disponibilité sera indécise, douloureuse à vivre, mais elle contient pourtant une promesse de changement. Elle fera du protagoniste, un sujet présent à lui-même.

3. Errance, Souvenir, Ecriture et Nature : pour un réconfort et un apaisement.

Le sujet ne peut demeurer dans cette situation décevante : quels que soient les obstacles, il essaie de les surmonter afin d'atteindre tout le bonheur possible. Encore faut-il qu'un événement, extérieur ou intérieur suffisamment *provocateur*, pousse à une remise en question : il s'agit de la perte d'*Aurélia*, à l'exemple de la *Laure* de *Pétrarque* ou encore la *Béatrice* de *Dante*.

Le regard « critique » d'*Aurélia*, puis ses propres commentaires et réflexions, lui permettent de se saisir tel que le regard d'autrui le perçoit et de s'interpréter à travers la figure de l'autre grâce à l'autre :

« *J'y crus voir le pardon du passé; l'accent divin de la pitié donnait aux simples paroles qu'elle m'adressa une valeur inexprimable, comme si quelque chose de la*

CHAPITRE II

religion se mêlait aux douceurs d'un amour jusque-là profane, et lui imprimait le caractère de l'éternité. » p.14

Le voyage, par le dépaysement qu'il procure, permet au sujet éveil et lucidité. En ce sens, il est l'occasion d'une *rupture* qui peut être bénéfique:

« (...) je courus le monde, follement épris de la variété et du caprice; j'aimais surtout les costumes et les moeurs bizarres des populations lointaines, il me semblait que je déplaçais ainsi les conditions du bien et du mal; les termes, pour ainsi dire, de ce qui est sentiment pour nous autres Français. »p.12

Il se met à penser, se met à raisonner comme il en était incapable auparavant. On le voit développer une rhétorique impressionnante sur la nécessité d'apprendre à accepter la mort qui, de toutes façons, surviendra tôt ou tard :

« Je me dis: c'est sa mort ou la mienne qui m'est annoncée! » p.14

Il y a aussi les souvenirs qui surgissent durant le parcours du sujet. Le souvenir du passé, envahissant la deuxième partie de l'œuvre, est aussi capable d'assurer une permanence au moi et de lui donner consistance. Les exemples se multiplient sous la plume du narrateur, qui visent à rendre compte de cette étrange impression de se sentir nié, de ne pas exister jusqu'à ce que surviennent les souvenirs, qui en dépit des séquelles de perte et d'abandon laissées, portent en eux la volonté d'élucider les zones d'ombre et de mystère qui perturbent notre sujet :

« Toutes les actions de ma vie m'apparaissaient sous leur côté le plus défavorable, et dans l'espèce d'examen de conscience auquel je me livrais, la mémoire me représentait les faits les plus anciens avec une netteté singulière... » p.54

L'apparition du passé ainsi que les épisodes qui y correspondent affirment le désir de l'unicité d'un *moi* qui ne survivra que grâce à la possibilité de comprendre l'héritage que le passé lui a légué. Les éléments qui ont façonné sa personnalité sont la clé du mystère.

La substitution d'un monde à l'autre constitue elle aussi un des moyens de l'aboutissement et l'épanouissement le plus absolu. Ainsi, la contemplation de la nature

CHAPITRE II

devient vitale. Le sujet tente d'exclure l'inquiétude par la contemplation et l'acceptation de la nature :

« Les premières feuilles des sycomores me ravissaient par la vivacité de leurs couleurs, semblables aux panaches des coqs de Pharaon. La vue qui s'étendait au-dessus de la plaine présentait du matin au soir des horizons charmants, dont les teintes graduées plaisaient à mon imagination. » p.31

Une autre médiation- plus *narcissique*- consiste en l'acte d'écrire, de se mettre à nu sur le papier. Elle ne fait qu'accentuer la thématique de la faille, de l'émiettement et le sentiment de confusion.

L'écriture n'engendre- parait-il -aucune délivrance, elle ne fait qu'accentuer davantage les failles et les blessures de l'être :

« Si je ne pensais que la mission d'un écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie, et si je ne me proposais un but que je crois utile, je m'arrêtera ici, et je n'essayerais pas de décrire ce que j'éprouvai ensuite... » p.17

Dans cette aventure du langage, il a perdu celle qui donnait un sens à sa vie. Il accède à une parole plus authentique, plus sincère, à une forme nouvelle d'écriture de soi.

L'acte de s'écrire offre une transcription *fidèle* du sujet. L'écriture gagne peu à peu en profondeur, comme si *l'auteur* était enfin parvenu à trouver un point d'ancrage :

« je croirai avoir fait quelque chose de bon et d'utile en énonçant naïvement la succession des idées par lesquelles j'ai retrouvé le repos et une force nouvelle à opposer aux malheurs futurs de la vie. » p.56

L'errance dans l'espace, l'errance dans le temps- à travers les souvenirs-, le voyage interne- à travers l'écriture-, c'est ce que le sujet prévoit comme *actes*, pour arriver à ses fins. Les différents chapitres du récit autobiographiques ne cessent de rabâcher cette attitude vagabonde chez notre sujet. L'événement se reproduit encore et encore avec quelques ajouts de plus, quelques *exactitudes* de plus.

CHAPITRE II

4. Le besoin de l'Autre

En proie à la dispersion, le sujet ne peut pas se représenter à lui-même, il éprouve la nécessité d'une médiation. Il faut, semble-t-il, en passer par ce qui n'est pas soi, pour se retrouver. Notre sujet doit passer d'une entreprise narcissique à une autre altruiste, tournée vers la relation avec autrui.

Le sujet du récit autobiographique va vouloir abolir des distances. Après la présentation de la distance qui sépare le sujet de l'objet de son Désir, viennent à chaque fois les séquences qui verront (ou ne verront pas) le franchissement de cette distance. On va assister au déplacement du Désir dans un enchaînement événementiel, régi par le besoin de l'Autre.

4.1. La « jeune femme » : vaine tentative de substitution

En présence d'une jeune femme, le sujet croit avoir trouvé de nouveau l'amour :

« J'étais si heureux de sentir mon coeur capable d'un amour nouveau!... » p.13

Mais l'épisode ne dépassera pas le premier chapitre. Quelles sont les raisons qui ont fait que ce désir ne tardera pas à être substitué par un autre ?

Cette jeune femme est un être « habituée à plaire et à éblouir », le désir d'être désirée (et probablement celui de désirer) semble être absent car l'essence même de cette sensation, c'est-à-dire cette distance qui sauvegarde l'être désiré hors d'atteinte de l'être désirant, est complètement annulée. Ici l'habitude engendre une dégradation qui ne tardera pas à contaminer tout l'épisode. Le sujet en est victime en dépit d'une certaine apparence de satisfaction, la démonstration peut nous venir de l'énoncé suivant :

« ... (elle) m'entraîna sans peine dans le cercle de ses admirateurs. » p.13

D'abord c'est le choix du verbe « entraîner » qui laisse entendre que tout ce qui se produira par la suite, se fera sans une volonté émanant de lui, sujet désirant. Plus encore, la précision apportée par le syntagme « sans peine » affirme la facilité de l'entreprise,

CHAPITRE II

s'opposant ainsi et catégoriquement au caractère *compliqué* d'une authentique quête amoureuse.

Le mot *cercle* prend une coloration négative qui ne s'éloigne d'ailleurs pas de cette notion d'enferment sans une quelconque issue, indiquée déjà par la forme géométrique qu'il désigne. Enfin, l'appartenance à tout un « cercle d'admirateurs », cet emploi du pluriel dépossède le sujet désirant de sa particularité fondamentale en tant qu'être unique et singulier. Ainsi, cette tentative de substituer l'amour d'*Aurélia* par un autre prend forme pour s'anéantir tout de suite après.

À travers, cette scène, la différence surgit au sein de la similarité (*Aurélia* et cette personne sont toutes les deux des femmes) : à partir de la similarité s'est détachée la dégradation.

On assiste à l'échec du sujet dans son déplacement du Désir, et qui se manifeste ici au niveau de l'événement : la recherche d'un autre objet de Désir. Cette manifestation de la « capacité » à se dégrader, à commettre des profanations, de passer d'une permutation décevante à une autre ne tardera pas à envahir la trame événementielle de tout le récit autobiographique.

4.2. La mort d'Aurélia

Son apparition n'est que la conséquence fatale et nécessaire d'un processus dont l'origine échappe totalement au sujet. En fait, *Aurélia* n'a été créée que pour être mieux détruite, c'est sous cet angle-là qu'il faudra voir sa mort.

Sa *survie* aurait sans doute causé le danger de la satisfaction. Ainsi dans leurs rapports réciproques (le corps désirant et le corps désiré), ils auraient d'emblée entraîné la destruction du Désir (de par son assouvissement). Son « absence » est vitale car seul l'impossible garantit la permanence du Désir :

« Aurélia était morte. » p.30

CHAPITRE II

« Une figure dominait toujours les autres: c'était celle d'Aurélia, peinte sous les traits d'une divinité (...) les fous, jaloux de mon bonheur, se plaisaient à en détruire l'image. » p.31

« (...) en me rappelant de quel point j'étais tombé, je me souvins que la vue que j'avais admirée donnait sur un cimetière, celui même où se trouvait le tombeau d'Aurélia. » p.37

« Je cherchai longtemps la tombe d'Aurélia, et je ne pus la retrouver. » p.50

« "Retrouver sa tombe maintenant? me disais-je, mais c'est hier qu'il fallait y retourner..." » p.52

« Le cimetière était fermé... » p.58

Sa mort n'est autre qu'une mesure de sécurité ou encore *une combine* nécessaire à l'oeuvre. La présence-absence est constitutive de celle-ci, cela se traduit sur le niveau événementiel par l'impossibilité pour le sujet de l'approcher.

Mais qu'en est-il pour cette mort ?

Rien ne prend acte de ce départ. L'énoncé « *Aurélia était morte* » peut aussi s'entendre comme une donnée initiale. En effet, cette mort reste ouverte, non conclue, comme le suggère le texte. La chronologie devient vague et le moment de la profération indécidable : le sujet de l'énonciation se dissémine dans une sorte de non-temps parce que cette mort même n'a pas de lieu pour être dite, pour être consommée et assumée par l'énonciateur.

Cette mort est aussi mystérieuse et énigmatique qu'*Aurélia* elle-même. D'une part, elle seule peut sauver son amant de ce qui l'accable : lui-même, ses contradictions, ses parents absents, le sentiment de l'échec, la tentation du suicide...etc. Mais aussi et d'une autre part, c'est sa perte qui enfonce davantage le sujet dans l'angoisse et la mélancolie : avec la mort de l'objet du Désir, c'est le sujet qui se trouve à distance du monde.

De toute évidence, cette *mort* est nécessaire à plus d'un titre. C'est avec elle que le sujet prend conscience du caractère *définitif* d'une séparation, motivant une autre quête du Désir. Ce qui devait le combler creuse en lui un vide infini, un vide plus qu'indispensable.

CHAPITRE II

Mais pour pouvoir faire son deuil, il faudrait que le sujet ait déjà pu faire ce premier deuil de la distance dont il est coupable (sa faute grave envers *Aurélia*), ce qui ne lui laisse d'autre alternative que d'aller vers l'Autre.

4.3. Vers l'Autre

L'épisode du chapitre neuf de la première partie nous renvoie à la scène de la chute, au moment fatidique où la pomme est croquée, les paupières d'*Adam* et d'*Eve* s'ouvrent au monde :

« C'était au coucher du soleil. En descendant les marches d'un escalier rustique, je fis un faux pas, et ma poitrine alla porter sur l'angle d'un meuble. » p.37

A son tour, c'est au moment de la chute que le sujet ouvre les yeux, découvre et se rend compte de certains *faits* :

« (...) en me rappelant de quel point j'étais tombé, je me souvins que la vue que j'avais admirée donnait sur un cimetière, celui même où se trouvait le tombeau d'Aurélia. (...) Je me représentai amèrement la vie que j'avais menée depuis sa mort, me reprochant, non de l'avoir oubliée, ce qui n'était point arrivé, mais d'avoir, en de faciles amours, fait outrage à sa mémoire. » p.37

Il semble prêt à se tourner, désormais plus authentique, vers les autres.

Vient ensuite l'épisode de l'ami en agonie :

« J'avais mis quelque négligence à visiter un de mes amis les plus chers, qu'on m'avait dit malade. » p.48

Cet épisode débouche sur une prise de conscience encore plus accentuée du vide intérieur :

« Dieu est avec lui, m'écriai je... mais il n'est plus avec moi! » p.49

Ceci amènera notre sujet à vivre d'autres expériences *concrètes* du monde où la question de l'identité apparaît de plus en plus intimement liée à la figure de l'altérité :

« Un convoi croisa ma marche, il se dirigeait vers le cimetière où elle avait été ensevelie; j'eus l'idée de m'y rendre en me joignant au cortège. "J'ignore, me disais-je,

CHAPITRE II

quel est ce mort que l'on conduit à la fosse, mais je sais maintenant que les morts nous voient et nous entendent, - peut-être sera-t-il content de se voir suivi d'un frère de douleurs, plus triste qu'aucun de ceux qui l'accompagnent. (...) Ma tête se dégagait, et un rayon d'espoir me guidait encore. Je me sentais la force de prier, et j'en jouissais avec transport. » p.49/50

Si le désenchantement naît des rapports avec les autres, le bonheur semble lui aussi naître de ce balancement entre soi et les autres, entre les autres et soi. La conscience de ce dont notre sujet est capable produit ainsi plusieurs développements qui lui rendent justice.

Pourtant, cette hantise de la dégradation ne semble pas vouloir lâcher le sujet. À cause du processus de dégradation, on aura ce qu'on peut appeler une satisfaction dégradée causée par la fragilité des sentiments, l'appréhension de cette difficulté originelle pour établir une véritable communication, ajoutons à cela *le savoir* qui se fait de plus en plus incertain. Cet amas d'obstacles ne fait qu'altérer la bonne volonté de notre sujet :

« Je cherchai longtemps la tombe d'Aurélia, et je ne pus la retrouver. Les dispositions du cimetière avaient été changées, - peut-être aussi ma mémoire était-elle égarée... Il me semblait que ce hasard, cet oubli, ajoutaient encore à ma condamnation. - Je n'osai pas dire aux gardiens le nom d'une morte sur laquelle je n'avais religieusement aucun droit... » p.50

Il devient de plus en plus clair que notre sujet dont les actions se succèdent sans transcendance (du moins apparente), ne cesse de répéter l'échec auquel il se confronte. Ses efforts de *justice* se révèlent vains :

« Des difficultés surgirent: des événements inexplicables pour moi semblèrent se réunir pour contrarier ma bonne résolution. » p. 57

Sa difficile relation avec les hommes le conduit à se demander s'il n'est pas préférable de renoncer à l'Autre et à soi :

« Arrivé sur la place de la Concorde, ma pensée était de me détruire. » p. 59

Quoique douloureuse, cette peine est indispensable. Dépouillé de la souffrance, il perd avec elle l'identité qu'il peut parvenir à fonder en elle.

CHAPITRE II

Tous les échecs accumulés demandent à être compris et acceptés. Cette une donnée essentielle pour épurer l'âme et recommencer à vivre. Le sujet semble l'avoir compris et paraît-il, avoir appris à tourner le dos au suicide, à choisir la vie :

« A plusieurs reprises je me dirigeai vers la Seine, mais quelque chose m'empêchait d'accomplir mon dessein. » p. 59

Cela implique une volonté de reconstruction, un désir de recommencer, d'assumer ses propres contradictions sans plus les nier, mener à bien une existence où il ne faut pas perdre de vue la présence de l'Autre, et surtout lui montrer sa loyauté et ses bonnes intentions :

« "J'ai bien mal usé de la vie, mais si les morts pardonnent, c'est sans doute à condition que l'on s'abstiendra à jamais du mal, et qu'on réparera tout celui qu'on a fait. Cela se peut-il?... Dès ce moment, essayons de ne plus mal faire, et rendons l'équivalent de tout ce que nous pouvons devoir." » p. 57

Il est capital de mentionner, toujours dans le même contexte, une séquence où se produit cette fois-ci une amélioration qui va aboutir (ou du moins contribuer) au moment du bonheur. Il s'agit de l'épisode avec « le frère », ancien soldat d'Afrique. Voici notre sujet, qui semble réconcilié avec lui-même grâce à l'Autre :

« Il me semblait qu'un certain magnétisme réunissait nos deux esprits, et je me sentis ravi quand la première fois une parole sortit de sa bouche. On n'en voulait rien croire, et j'attribuais à mon ardente volonté ce commencement de guérison. » p.72/73

Chapitre 3 : Le système des actants

Le personnage est en lui-même un système complexe. En effet, au fil du texte, il se construit progressivement à travers son fonctionnement, ses caractéristiques, son comportement et son environnement. Il est composé à la fois d'éléments qui le caractérisent et d'informations apportées par ces mêmes éléments.

Ce qui met en interaction les personnages les uns par rapport aux autres, c'est un système encore plus complexe, puisqu'il est composé par chaque système complexe de chacun des personnages.

On s'intéressera à la structure actantielle. Qui dit structure actantielle dit les actants et la sphère des fonctions qu'ils remplissent. Mais le tout sera subordonné à la dialectique créatrice du sujet et de son Désir. C'est toujours à partir du Désir du sujet que nous pourrons nommer et définir les relations entre les personnages du récit.

L'étude des motifs et des schémas actionnels nous mènera forcément à éclairer la problématique de l'œuvre puisque l'œuvre est moins la mise en scène des personnages distincts que d'une structure unique.

1. Le sujet : errant, étrange et insaisissable

Tout au long du récit autobiographique, on se rend compte de la présence du sujet, à travers les nombreuses perceptions dont ce dernier fait la notation *méticuleuse*.

La vie intérieure est par essence difficile à faire partager, en particulier celle d'un être *aliéné*. Aussi, nous sommes victimes, nous aussi, de cette perception émiétée presque au même titre que lui. Le sujet se refuse d'emblée à la *prise*. Il est victime d'un fort sentiment de solitude, de délaissement et d'abandon, le plongeant inévitablement dans l'angoisse et le désespoir de la culpabilité.

CHAPITRE III

Proie à un perpétuel entremêlement de sensations, il semble oppressé par les incertitudes et se perdre dans l'anonymat. Le dégoût de la vie revient à chaque fois avec une force nouvelle. Il fuit cette situation pleine de confusion dans une errance singulière.

Troublé, *partagé* entre différentes cultures, le sujet exprime une certaine incohérence à travers son goût pour l'étrange. Il parle de son intérêt pour les *mœurs bizarres des populations lointaines*. Il manifeste une attention intense pour *les pressentiments*.

C'est quelqu'un d'étrange, de superstitieux : la bizarrerie- qui désigne l'écart par rapport à la norme- est au coeur de son être comme de son expérience d'ailleurs.

Faisons remarquer également que sa fascination et son angoisse de la perte motivent une importance accordée à certains objets de Désir (baiser, rencontre, contact,...) :

« (...) je la vis venir à moi et me tendre la main. » p.14

« Et nous nous embrassâmes comme deux frères... » p.27

« (...) peut-être sera-t-il content de se voir suivi d'un frère de douleurs... » p.49

« Je me pris à l'aimer (...). Je passais des heures entières à m'examiner mentalement, la tête penchée sur la sienne et lui tenant les mains. » p.72

2. Le sujet, sous l'emprise du Soleil

La description est expression du *moi*. Elle est orientée par la subjectivité, l'état d'âme du focalisateur. Lui seul est qualifié pour opérer des choix et ne décrire que les éléments qu'il retient et non l'ensemble des possibles.

On avait déjà mentionné dans des lignes précédentes (l'étude du narrateur), cet acharnement de la part du sujet à ne percevoir que les lieux marqués par la présence du soleil, la luminosité. D'ailleurs, le sujet rappelle constamment lors de ses expériences et ses découvertes solitaires, qu'il existe quelque chose de « plus haut » *influençant* le « bas ».

Les ténèbres de l'âme que le protagoniste essaie de dissiper par sa quête, expliquent peut-être la terrible motivation *inconsciente* qui pousse vers la lumière.

CHAPITRE III

Nous nous trouvons à chaque fois et en sa présence- celle du soleil-, devant la description d'un paysage idyllique, métaphore du paradis perdu : des caractérisants marqués par le haut degré, présence de tournures comparatives marquant l'affection du narrateur et une description extrêmement développée.

Le passage ci-dessus est tout entier marqué par la puissance du soleil. Cette puissance est d'ailleurs telle que l'événement raconté semble secondaire :

« J'entrai dans une chambre d'hospice, blanchie à la chaux. Le soleil découpait des angles joyeux sur les murs et se jouait sur un vase de fleurs qu'une religieuse venait de poser sur la table du malade. C'était presque la cellule d'un anachorète italien. - Sa figure amaigrie, son teint semblable à l'ivoire jauni, relevé par la couleur noire de sa barbe et de ses cheveux, ses yeux illuminés d'un reste de fièvre... » p.48

Le narrateur se sert du soleil comme référence et établit un rapprochement qui permet d'humaniser cet élément, tandis que ce qui est humain perd de son individualité, il est réifié.

Cette conception des choses révèle l'ampleur de l'effet de cet astre sur notre sujet, désormais incapable de s'y soustraire. Pourtant, ce même soleil, tant *convoité* et tant vénéré, sait aussi être maléfique :

« La flamme a dévoré ces reliques d'amour et de mort, qui se renouaient aux fibres les plus douloureuses de mon coeur. » p. 53

Ce qui *accroît la charge* contre le soleil, c'est « la fièvre »- un de ses attributs de par la chaleur qui peut s'en dégager- qui fut la cause de séparation du premier couple : Mère / Enfant :

« Je n'ai jamais connu ma mère, (...) elle mourut de fièvre... » p. 55

Nous sommes face à un personnage fort complexe, ce qui le torture semble aussi le séduire et le fasciner. C'est un être ambivalent, chez qui se côtoient le désir de tout ce qui est lumineux et le côté obscur, presque satanique de l'âme humaine.

CHAPITRE III

3. *Aurélia, le personnage*

Aurélia, second personnage principal du récit, prend la fonction dans le schéma actanciel de l'objet du Désir. En effet, l'amour que lui porte le sujet est tel qu'il devient dévorant. C'est cet amour qui rythmera et structurera l'ensemble de la vie du protagoniste.

Présence indispensable, le texte va la faire revenir, mais pour tenter de nouveau, dans un mouvement opposé, de la faire disparaître.

Essayons de voir comment sa présence nous vient à travers le texte autobiographique :

Il s'agit d'une *dame* : la détermination par l'article indéfini évite de donner l'identité du personnage et pose seulement son existence. Par la suite et de toutes les caractéristiques extérieures d'*Aurélia*, seuls la voix et le regard semblent avoir de la valeur. Créature féminine, elle est dans le récit corps de l'idéal, corps de l'absence et de la privation. Tant que cette absence dure, le Désir conserve sa force.

Ceci contribue à renforcer cette idée à propos de l'extrême ambiguïté de l'Objet de Désir. *Liedeke Plate* souligne que « *Eurydice ne peut apparaître que transformée par le désir d'Orphée, femme imaginaire créée du désir du chant suprême¹* »

D'ailleurs, le sujet ne peut que la caresser du regard, le regard introduisant la profondeur. Il refuse de corrompre une image qui n'est plus reliée au monde terrestre.

Dans un schéma actanciel, elle se situerait dans un rôle d'adjuvance (en plus du rôle d'Objet de Désir qu'elle assume déjà). Elle attire le héros, mais ce n'est pas tout. C'est elle qui est censée le compléter parce qu'elle possède tout ce qu'il désire.

L'onomastique aussi ne fait que renforcer son ambiguïté. Le nom propre *Aurélia* représente en lui-même un commentaire.

¹ -Plate Liedeke, « Orphée, le regard et la voix : pour une analyse narratologique de la réécriture des mythes », in *Religiologiques* n°15, Québec, printemps 1997, p.166.

CHAPITRE III

Il existe dans la mythologie, la déesse de l'aurore ; elle était la sœur d'Hélios (le Soleil) et de Sélène (la Lune). Elle engendra le vent, les étoiles et l'étoile du matin. *Homère* l'appelle la déesse « matinale », « aux doigts de rose », ou « à la robe safranée ». Cette créature divine épousa un mortel et supplia les Dieux d'accorder l'immortalité à ce dernier¹

Quant à Laure, citée dès l'abord par le narrateur, son nom évoque les époques plus reculées de la Renaissance et de la mort, et bien sûr les initiés d'antan, GOETHE, SWEDENBORG, DANTE, APULÉE et d'autres auteurs de *vitae novae*. LAURE, on le sait bien n'était pas forcément une femme réelle, mais désignait plutôt la "Dame", doctrine ou divinité, objet d'un amour plus global.

Au dictionnaire, le nom féminin *aura*, désigne l'atmosphère spirituelle qui enveloppe un être ou une chose. Tandis que l'*auréole* désigne le cercle dont les peintres, les sculpteurs entourent la tête des saints ou encore le cercle lumineux autour d'un astre, d'un objet.²

Enfin, un dernier nom dont la signification nous intéresse : l'*aurore*. Il s'agit de la lueur qui précède le lever du soleil ; moment où cet astre va se lever³.

Quelque soit la manière dont ce nom propre peut être investi, on se retrouve à chaque fois avec cette atmosphère de lumière et de sacré, bref ce qui s'élève toujours au-delà du monde humain renforçant ainsi le caractère mystérieux et énigmatique de ce personnage-clé.

4. Le sujet et l'Autre

Notre sujet se rend compte qu'il ne peut devenir qu'opaque à lui-même sans l'aide de l'Autre.

A présent, nous allons voir de près les personnages qui jalonnent le récit, comprendre leur fonction et leur rôle dans le schéma actanciel.

¹ -Cf Dictionnaire de la mythologie, Michael Grant et John Hazel. Collection marabout université. © 1975 Editions Seghers pour la traduction française. P.136/137

² -Cf Dictionnaire Encyclopédique 2000

³ -Ibid

CHAPITRE III

La majorité d'entre eux sont des amis du sujet. Nous avons peu de choses sur eux, sinon qu'ils sont assez *proches* de lui. Ils sont donc censés être ses adjuvants.

Les épisodes dans lesquels ces personnages sont mis en scène, appuient l'éveil du sujet, conscient des limites de son *potentiel* :

« Un de mes amis, nommé Georges, entreprit de vaincre ce découragement. Il m'emmenait dans diverses contrées des environs de Paris, et consentait à parler seul, tandis que je ne répondais qu'avec quelques phrases décousues. Sa figure expressive, et presque cénobitique, donna un jour un grand effet à des choses fort éloquentes qu'il trouva contre ces années de scepticisme et de découragement politique et social qui succédèrent à la révolution de Juillet. » p.56/57

Deux d'entre sont presque aussi «tourmentés» que le sujet lui-même, par une constante réflexion explicite ou implicite sur «l'au-delà» qui dépasse la raison parce qu'elle concerne l'infini. Ils sont évoqués de manière frappante, et semblent bénéficier d'une particulière description de l'aspect physique. Chacun d'entre eux est perçu tel qu'il peut apparaître au sujet à travers une perception *singulière*.

Les prédicats sur le paraître connotent tous le caractère sacré de ces deux êtres, il va y avoir un transfert des adjectifs du physique au psychologique :

« J'avais mis quelque négligence à visiter un de mes amis les plus chers, qu'on m'avait dit malade. [...] Sa figure amaigrie, son teint semblable à l'ivoire jauni, relevé par la couleur noire de sa barbe et de ses cheveux, ses yeux illuminés d'un reste de fièvre, peut-être aussi l'arrangement d'un manteau à capuchon jeté sur ses épaules, en faisaient pour moi un être à moitié différent de celui que j'avais connu. Ce n'était plus le joyeux compagnon de mes travaux et de mes plaisirs: il y avait en lui un apôtre. » p.48

« (...) je rencontrais un être indéfinissable, taciturne et patient, assis comme un sphinx aux portes suprêmes de l'existence. Je me pris à l'aimer à cause de son malheur et de son abandon, et je me sentis relevé par cette sympathie et par cette pitié. Il me semblait, placé ainsi entre la mort et la vie, comme un interprète sublime, comme un confesseur prédestiné à entendre ces secrets de l'âme que la parole n'oserait transmettre ou ne réussirait pas à rendre. C'était l'oreille de Dieu sans le mélange de la pensée d'un autre. » p.72

Non seulement le sujet ne s'est pas refusé à toute communication avec eux mais semble aussi vivre une *relation* avec ces êtres. Grâce à eux, il semble avoir la bienveillance de l'*ami* pour se purifier des fautes commises.

CHAPITRE III

L'oubli est un choix qui ne laisse subsister que l'essentiel. Il en va de même pour ce qui concerne les détails en rapport avec la mère et le père du sujet. Il y a surtout ici un *choix* : le narrateur crée une zone de mystère, ou de non-dit en demeurant vague à leur sujet.

Ce n'est pourtant pas ce manque de détails qui nous empêchera d'entrevoir certaines choses. Bien au contraire, ce manque est en lui-même révélateur d'un certain malaise, d'une certaine blessure.

Le sujet et sans pouvoir se l'avouer, partage quelques traits avec son père : tous les deux ont dû connaître la douleur d'être séparé de la bien-aimée et *vivre* cette solitude :

« J'allai visiter mon père, dont la servante était malade, et qui paraissait avoir de l'humeur. Il voulut aller seul chercher du bois à son grenier... » p.58

Mais la distance qui sépare le père du fils est telle qu'elle semble difficile à abolir :

« (...) je ne pus lui rendre que le service de lui tendre une bûche dont il avait besoin. Je sortis consterné. » p.58

Ce père est *absent*, sa place aurait été reléguée à d'autres personnages auxquels s'attache une certaine idée de douceur, d'intimité et de joie de vivre :

« Et pour apaiser l'orage qui grondait dans ma tête, je me rendis à quelques lieues de Paris, dans une petite ville où j'avais passé quelques jours heureux au temps de ma jeunesse, chez de vieux parents, morts depuis. J'avais aimé souvent à y venir voir coucher le soleil près de leur maison. » p.51

« Un de mes oncles qui eut la plus grande influence sur ma première éducation s'occupait, pour se distraire, d'antiquités romaines et celtiques. (...) je demandai un jour à mon oncle, ce que c'était que Dieu. "Dieu, c'est le soleil, me dit-il." C'était la pensée intime d'un honnête homme qui avait vécu en chrétien toute sa vie ... » p.55

Partout le père est absence, au passé comme au présent d'ailleurs :

« (...) je m'y suis senti ramené par le souvenir chéri d'une personne morte, et comment le besoin de croire qu'elle existait toujours a fait rentrer dans mon esprit le sentiment précis des diverses vérités que je n'avais pas assez fermement recueillies en mon âme. » p.56

CHAPITRE III

De par son absence et son rôle non assumé et qui aurait contribué à l'égarement du sujet, le père peut être perçu comme un opposant :

« (...) mon père lui-même ne put diriger là-dessus mes premières idées. » p.55

Quant à la mère, le fils la voit autrement. Il la rattache déjà à cette idée de sacré, l'élevant, de manière à ce qu'elle soit à l'abri de tout reproche :

« Le cimetière où j'étais entré m'était sacré à plusieurs titres. Trois parents de ma famille maternelle y avaient été ensevelis... » p.50

D'ailleurs elle-même est victime au même titre que son enfant de ce effet de *distance* et *distançiation* avec laquelle le sujet est en conflit :

« Je n'ai jamais connu ma mère, qui avait voulu suivre mon père aux armées, comme les femmes des anciens Germains; elle mourut de fièvre et de fatigue dans une froide contrée de l'Allemagne... » p.55

Ainsi, le sujet qui nous intéresse est conçu « en fonction de la double dimension de la quête et du conflit¹ »

¹ -Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le personnage*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 31.

Chapitre 4 : Le temps

La question temporelle est l'un des noyaux de l'écriture autobiographique. Nous sommes dans l'obligation de déterminer les axes autour desquels tourne la temporalité dans l'espace de notre texte, c'est-à-dire la fonction qu'elle accomplit et la manière dont elle est sentie par le sujet qui s'engage dans l'aventure du Désir.

Le narrateur, puisqu'il s'est proposé de raconter une histoire, a été conduit à effectuer des choix. Un récit, fût-il autobiographique, ne peut pas tout dire, il doit trier les informations, et donc les moments qu'il veut transmettre.

Il est essentiel pour nous, intéressés par cette question de temporalité et sa manière de refléter la problématique posée, de distinguer deux plans : le premier est celui de la suite concrète textuelle des chapitres telle qu'elle se présente à nous durant la lecture du récit. Le second- l'histoire- concerne la chronologie « véritable » qui se forme au fur et à mesure que le lecteur constitue et recompose l'ensemble temporel servant de toile de fond, aux diverses manifestations du texte.

1. Temps de la narration et du récit

Pour aborder le temps du récit littéraire : il faudrait comprendre le temps (espace : chapitre, nombre de pages, etc.) employé par le récit pour exprimer les différents événements, l'ordre et la fréquence avec laquelle ils sont rapportés, c'est-à-dire ce que *Genette* définit comme le pseudo temps du récit¹.

En ce qui concerne le temps narratif, on peut parler d'une narration ultérieure puisqu'elle relate uniquement des événements passés. Dans certains passages, néanmoins, on constate un retour à un passé (les souvenirs) encore plus lointain que le récit ultérieur dominant. On pourrait donc qualifier ces passages particuliers d'une narration de type intercalée.

¹ -Cf. Gérard Genette. *Figures III*. Paris, Editions du Seuil, 1972. p.78.

CHAPITRE IV

Pour ce qui est de la vitesse narrative, tout au long du récit, on assiste à de nombreuses pauses. Les exemples ne manquent pas.

Ainsi, lorsque le narrateur interrompt le récit antérieur presque à chaque fois, c'est surtout pour effectuer une de ses nombreuses réflexions mystico-religieuses :

« Je croyais moi-même n'avoir que peu de temps à vivre, et j'étais désormais assuré de l'existence d'un monde où les coeurs aimants se retrouvent. D'ailleurs elle m'appartenait bien plus dans sa mort que dans sa vie... » p. 30

« Cela même me donna l'idée d'une fatalité plus précise. Je regrettai d'autant plus que la mort ne m'eût pas réuni à elle. Puis, en y songeant, je me dis que je n'en étais pas digne. Je me représentai amèrement la vie que j'avais menée depuis sa mort, me reprochant, non de l'avoir oubliée, ce qui n'était point arrivé, mais d'avoir, en de faciles amours, fait outrage à sa mémoire. » p.37

« Pourquoi donc est-ce la première fois, depuis si longtemps, que je songe à lui? Le système fatal qui s'était créé dans mon esprit n'admettait pas cette royauté solitaire... » p. 45

On assiste alors à une *autorité souveraine* de ces pauses narratives dont le narrateur semble avoir le plus grand besoin. Ces *arrêts* lui permettent de méditer les choses et les situations, se remettre en question pour frayer un chemin vers se qui semble être le salut.

Parlons à présent de l'ordre de la narration. Celui-ci alterne résolument entre la prolepse et l'analepse. Ce « désordre narratif » reste cohérent dans la mesure où nous nous trouvons en présence d'un narrateur qui écrit tout en évoquant des souvenirs. Ainsi, une analepse est construite lorsque le narrateur relate un événement survenu avant le moment, le temps, de l'histoire principale.

Ces analepses nous viennent sous forme de passages où le narrateur-sujet relate son éducation et sa jeunesse tortueuses. Ce dernier se souvient de l'influence qu'a eu la révolution de Juillet sur lui. Ce retour en arrière, met un certain éclairage sur son passé susceptible d'expliquer le présent. Ça lui sert aussi à se trouver quelques circonstances atténuantes:

« J'avais été l'un des jeunes de cette époque, et j'en avais goûté les ardeurs et les amertumes. » p.57

CHAPITRE IV

Une prolepse, en revanche, est une forme narrative opposée à l'analepse puisqu'elle relate un événement supposé se dérouler après le moment de l'histoire principale.

Celles que nous avons tiennent du caractère *singulier* du narrateur : superstitieux comme il est, il rattache ce qui a été vécu avec ce qui *surviendra* par la suite traduisant ainsi une certaine *immaturité* quant au fait d'appréhender ses peurs et ses frayeurs.

Obsédé par la fatalité de la mort et de la perte, cette angoisse oriente son destin de façon périlleuse. Voici quelques prolepses sous forme de visions prophétiques, la seconde anachronie temporelle tient de l'analepse et de la prolepse à la fois :

« Un soir, vers minuit, je remontais un faubourg où se trouvait ma demeure, lorsque, levant les yeux par hasard, je remarquai le numéro d'une maison éclairé par un réverbère. Ce nombre était celui de mon âge. Aussitôt, en baissant les yeux, je vis devant moi une femme au teint blême, aux yeux caves, qui me semblait avoir les traits d'Aurélia. Je me dis: c'est sa mort ou la mienne qui m'est annoncée! » p.14

« Je ne voudrais pas abuser des pressentiments; le hasard fait d'étranges choses; mais je fus alors vivement préoccupé d'un souvenir de notre union trop rapide. Je lui avais donné une bague d'un travail ancien dont le chaton était formé d'une opale taillée en coeur. Comme cette bague était trop grande pour son doigt, j'avais eu l'idée fatale de la faire couper pour en diminuer l'anneau, je ne compris ma faute qu'en entendant le bruit de la scie. Il me sembla voir couler du sang... » p.30

« En passant devant une maison, j'entendis un oiseau qui parlait selon quelques mots qu'on lui avait appris, mais dont le bavardage confus me parut avoir un sens; (...) je sentis un frémissement de mauvais augure. » p. 36

On le constate, le récit comporte des décalages temporels abondants, il serait donc absurde de le qualifier de linéaire.

Pour terminer, il nous reste à analyser la fréquence narrative du récit, de la narration.

Pour caractériser cette fréquence, il suffit d'isoler la forme de conjugaison qui domine. On le voit, il s'agit du passé simple. Ce qui nous fait dire que le récit est de type singulatif : à un discours unique correspond un seul événement. Sans conteste c'est la forme de fréquence narrative qui domine le récit. Mais il ne faut pas oublier les différents passages où le narrateur rabâche un même événement, le raconte plusieurs fois, soit en l'augmentant, soit en le modifiant. C'est le cas de cette omniprésence de la mort et de la perte :

« Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia, était perdue pour moi. » p.12

« Je me dis: c'est sa mort ou la mienne qui m'est annoncée! » p.14

« Aurélia était morte. » p. 30

« Je regrettai d'autant plus que la mort ne m'eût pas réuni à elle. » p. 37

« Une seconde fois perdue! Tout est fini, tout est passé! C'est moi maintenant qui dois mourir et mourir sans espoir. » p.45

« Je cherchai longtemps la tombe d'Aurélia, et je ne pus la retrouver.» p. 50

« Je ne me trouvais plus digne même de penser à celle que je tourmentais dans sa mort après l'avoir affligée dans sa vie ... » p. 53

« Arrivé sur la place de la Concorde, ma pensée était de me détruire. » p.59

Dans ces différents passages, l'auteur fait appel à une fréquence narrative répétitive.

2. Temps de l'histoire

Il s'agit à présent de viser le temps de l'action du récit, le temps où les faits rapportés ont eu lieu : c'est-à-dire le temps de la structure événementielle ou *temps de l'histoire* suivant la terminologie de Todorov et Genette.

Bien que la distance temporelle séparant l'acte narratif et l'histoire ne soit pas précisée, l'histoire est située dans le passé. Le sujet écrit dans une vision rétrospective qui se base avant tout sur un matériel, sa vie passée, qu'il est censé savoir définir et cerner.

L'usage qu'il fera du temps changera tout au long de son parcours. Cette remise en question est nécessaire est indispensable vu ses objectifs forts ambitieux.

2.1. Le sujet en marge du temps

L'emploi de la focalisation interne, souligne l'importance du temps subjectif ; c'est celui qu'éprouve le sujet.

CHAPITRE IV

Le récit privilégie ce temps intérieur, exprimé en termes de durée, de répétitions ; ressenti comme pénible et caractérisé par l'étirement stérile, l'inertie, la pesanteur. L'existence est solitude.

Même si l'évolution chronologique est l'un des éléments fondamentaux de l'écriture autobiographique, cette vie sans éclat semble cadencée par la conscience du temps qui passe impitoyable et sans signification.

Les indications de temps ne sont ni autonomes ni vraiment précises. L'imprécision tient au manque de datation. Cette imprécision fait basculer le récit dans un temps au fond sommaire.

Dans ces circonstances, se crée cette impression d'impuissance face au destin, d'une fatalité si forte que le sort devient prévisible :

« Je croyais moi-même n'avoir que peu de temps à vivre... » p.30

« Tout est fini, tout est passé! C'est moi maintenant qui dois mourir et mourir sans espoir. » p.45

Ces deux sensations se mêlent dans le récit, s'influencent l'une l'autre.

L'imparfait devient la marque de l'habitude et insiste sur la répétition, le temps s'égrène lentement parce qu'il est vide d'événements, les seules variations sont le produit de son propre écoulement. L'existence est ralentie au point de paraître figée. La vie, immobile, ne semble meublée que par l'étirement du temps.

Le sujet tente vainement d'agir sur le temps en flânant de pays en pays :

« (...) je courus le monde, follement épris de la variété et du caprice; j'aimais surtout les costumes et les moeurs bizarres des populations lointaines, il me semblait que je déplaçais ainsi les conditions du bien et du mal... » p.12

Ou encore de s'approprier de nouveau, l'amour :

« Un jour, arriva dans la ville une femme d'une grande renommée qui me prit en amitié et qui, habituée à plaire et à éblouir, m'entraîna sans peine dans le cercle de ses admirateurs... » p.12/13

Extrêmement rares, *ces ripostes* traduisent la fuite, mais aussi l'enfermement, car quoi qu'il fasse, le sujet est prisonnier de lui-même et de sa condition.

2.2. Le temps : influence et pouvoirs

Plusieurs fois, le sujet aborde la question du temps qui passe, ne fusse qu'à travers les souvenirs des êtres morts qu'il se remémore :

« Et pour apaiser l'orage qui grondait dans ma tête, je me rendis à quelques lieues de Paris, dans une petite ville où j'avais passé quelques jours heureux au temps de ma jeunesse, chez de vieux parents, morts depuis. » p 51

« Je veux expliquer comment, éloigné longtemps de la vraie route, je m'y suis senti ramené par le souvenir chéri d'une personne morte, et comment le besoin de croire qu'elle existait toujours a fait rentrer dans mon esprit le sentiment précis des diverses vérités que je n'avais pas assez fermement recueillies en mon âme. » p.56

Ce sont autant d'éléments qui l'incitent à vouloir appréhender le temps qui passe. Ce qui semble assez prometteur, c'est que le sujet se conçoit dans une *dépendance* au temps. Ainsi, et par peur de cette facilité à renier, à se renier, le sujet devient attentif aux mouvements du temps : le jour qui se lève, la course du soleil dans le ciel, les saisons et même les lieux situés sur des hauteurs, renvoyant au passé. L'influence du temps est là.

Mais ce temps est vécu le plus souvent, ne l'oublions pas, comme séparateur. Essayons de voir dans cette vision *mortelle* les attributs du temps :

« Un soir, vers minuit, je remontais un faubourg où se trouvait ma demeure, lorsque, levant les yeux par hasard, je remarquai le numéro d'une maison éclairé par un réverbère. Ce nombre était celui de mon âge. Aussitôt, en baissant les yeux, je vis devant moi une femme au teint blême, aux yeux caves, qui me semblait avoir les traits d'Aurélia. Je me dis: c'est sa mort ou la mienne qui m'est annoncée! Mais je ne sais pourquoi j'en restai à la dernière supposition, et je me frappai de cette idée, que ce devait être le lendemain à la même heure. » p.14

CHAPITRE IV

Le soir, minuit, l'âge, le lendemain, la même heure : tout est temps et tout converge vers cette dimension fatale. Il se met en travers des projets du sujet, le séparant irrémédiablement d'Aurélia et de lui-même en prolongeant ses maux et sa détresse :

« Je me levai plein de terreur, me disant: "C'est mon dernier jour!" A dix ans d'intervalle, la même idée que j'ai tracée dans la première partie de ce récit me revenait plus positive encore et plus menaçante. » p. 54

2.3. Le temps du Souvenir

Le sujet perçoit le présent comme étroitement lié avec certains épisodes du passé tout en ressentant la distance temporelle. Ce dernier organise ses souvenirs autour de thèmes qui s'imposent à son esprit au fur et à mesure qu'il avance dans l'écriture. De là naît la dimension temporelle qu'il construit dans son texte, celle de la mémoire. Son montage arrive à réorganiser des retours bénéfiques, dont l'un des plus importants est certainement le rapport avec son éducation « non religieuse » qui constitue une ligne de démarcation dans son évolution et donc dans la narration, sans oublier la mort de sa mère et l'absence de son père de l'univers de sa vie.

Ainsi, il faut voir dans toute la vie familiale du narrateur, dans les principes qui régissent son éducation, des éléments proleptiques qui trouveront tous un écho plus loin en introduisant les thèses exposées de ce dernier.

On peut noter aussi les apparitions fugaces du temps historique et qui ne correspondent jamais à des pauses dans le récit. Elles contribuent à caractériser le personnage, entretiennent sa démesure, l'associent également à une réalité historique violente mais aussi positive et libératrice.

Dans le cas de notre héros, le *retournement* est là mais lui-même n'est plus perçu comme une faute mais comme la seule voie possible de la réalisation de soi. Ce passé est comme voie d'accès à l'avenir. Dans ce contexte, le regard en arrière devient la modalité privilégiée d'une recherche salutaire; et la perte de l'être aimé une étape de l'accomplissement de soi. On assiste à une quête orphique qui s'appuie sur un retour dans le passé.

CHAPITRE IV

La structure temporelle devient ainsi spiralée : le futur ne s'élabore pas indépendamment d'un retour au passé.

2.4. Le temps : une dimension à restaurer

Presque une nouvelle conscience du temps s'impose alors à celui qui se confesse, et surtout une nouvelle relation, toute à dévoiler, entre le présent, le passé et le futur: tous les questionnements sur son existence, qu'il avait enfouis au fond de lui-même, ressurgissent avec force.

Le sujet interroge le temps, la sclérose de l'existence, la vie mutilante et ritualisée et tente de se confronter à la perte et à la fuite de ce temps. Tout cela apparaît de façon évidente dans la deuxième partie du récit : Les dates ou événements historiques proposent un ancrage chronologique *élevé*, à l'inverse des expressions déictiques et les expressions anaphoriques dans la première partie. On fait allusion à cette volonté de l'instance énonciatrice d'ancrer la narration par rapport à l'histoire sociale et idéologique de 1830.

Ces repères sont objectifs, ancrés par rapport à l'histoire de la monarchie de juillet. Ainsi et compte tenu du peu d'événements qui sont relatés dans le récit, un retour dans le temps donne toute sa profondeur au personnage.

Ce sont les facultés d'analyse du sujet-narrant qui lui permettent d'accéder à un temps plus ou moins structuré : n'oublions pas que le texte se trame entre la vie d'un homme et la mort d'une femme, l'affrontement de deux destinées, de deux temps.

CHAPITRE V

Chapitre 5: L'espace

Le premier but d'un espace c'est de servir de cadre à l'action, de situer la scène, de manifester les personnages, de servir de décor, d'être un lieu de lecture possible. Cependant, le choix d'un espace peut influencer énormément la créativité, la faciliter ou au contraire la déjouer.

L'espace peut même être le point d'ancrage de l'inspiration. Il faut faire en sorte qu'il ne fonctionne pas seulement comme un décorum, mais qu'il soit actant, que son occupation en fasse un élément déterminant dans l'histoire qu'on raconte.

L'espace où s'inscrit le destin de l'homme ne peut donc en aucune façon être dissocié de son existence. Les lieux et leurs caractéristiques contribuent à façonner les êtres et à leur conférer une individualité particulière. Au fil de la lecture, on peut rencontrer des espaces fermés ou ouverts; des descriptions fort détaillées, des faisceaux de détails caractéristiques ou de simples évocations; des descriptions statiques ou ambulatoires.

Tout espace dit-on, renvoie d'abord à l'intention qui le crée :

« L'espace (...) avant d'être une relation entre les objets est fondé sur ma relation aux choses¹ »

Sous quelque forme que ce soit, il n'est que la transposition, la traduction de la problématique essentielle, la seule qui compte pour nous, la problématique du sujet. La connaissance de la nature de cet espace et de ses fonctions nous permet de tenter l'interprétation des diverses données en vue d'une organisation globale du système spatial par rapport au problème posé.

Le cadre spatial est mis en place par le narrateur-sujet de façon subjective, l'histoire étant racontée d'un seul point de vue. L'espace de la narration entière sera celui du sujet à l'exclusion de toute autre vision. Nous voulons découvrir dans ce monde une structure spatiale que nous considérerons comme un niveau de signification intégré, bien entendu, à l'ensemble de la structure narrative au même titre que les autres unités signifiantes.

¹ - Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, Editions Gallimard, 1945, p.331.

CHAPITRE V

L'étude des diverses manifestations de l'espace nous exigera de dresser un inventaire des lieux et voir comment s'organise l'espace au sein duquel les éléments narratifs du récit viennent prendre place pour trouver dans l'expression de la spatialité une structure pertinente, et montrer que cette structure signifie ou du moins contribue à signifier la problématique du sujet, et donc du Désir car « (...) *tout lieu ne prend naissance que par les yeux de celui qui le crée.*¹ »

1. Le regard, une donnée essentielle

Tout ce qui est affiché est vu par le sujet, puisque c'est lui qui nous le décrit. Aussi, toute mention du regard du sujet ne fera que souligner encore et davantage sa présence et son importance. Mais d'abord qu'est ce qu'un regard ?

Considérons la suivante citation :

« la langue française recourt au mot regard, dans la racine ne désigne pas primitivement l'acte de voir, mais plutôt l'attente, le souci, la garde, l'égard, la sauvegarde, affectés de cette insistance qu'exprime le préfixe de redoublement ou de retournement. Regarder est un mouvement qui vise à reprendre sous garde...² »

Ainsi, la vision dans un texte est toujours *orientée*. Il ne peut y avoir de vision *fortuite*. Aussi, le regard du sujet établira une distance entre lui et l'objet de sa vision, mais pour la combattre tout de suite après :

« De tous les sens, la vue est celui que l'impatience commande de la façon la plus manifeste. Une velléité magique, jamais pleinement efficace, jamais découragée accompagne chacun de nos coups d'œil : saisir déshabiller, pétrifier, pénétrer...³ »

Il s'agit d'un regard « *qui n'est pas que le porte parole des yeux, mais à la fenêtre duquel se penchent tous les sens, anxieux et pétrifiés, le regard qui voudrait toucher, capturer, emmener le corps qu'il regarde et l'âme avec lui* »⁴

C'est face au regard du sujet que le monde se crée et s'organise.

¹ - Jean Paris, *L'Espace et le regard*, Editions du Seuil, Paris, 1965, p.191.

² -Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Gallimard, coll. Le chemin, 1961, p.11.

³ -Ibid

⁴ -Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Gallimard Folio, p. 170.

CHAPITRE V

Il faudrait considérer le regard comme possédant deux dimensions essentielles : la première est celle de la distance entre le sujet et l'objet, la seconde étant celle de « l'organisation du spectacle », autrement dit, la mise en relation des objets spatiaux entre eux :

« Le problème de l'espace est double. Il exige qu'on tienne compte, à la fois, de ce que l'on représente et de la manière dont on le représente¹ »

2. La distance, omniprésence et persistance

Le regard nous intéressera sous son aspect le plus essentiel : celui de la distance qu'il établit (de diverses formes) entre sa source (le sujet) et son objet tel qu'il est mentionné dans le texte :

« Tout est vision, et qui ne comprendrai que la vision n'est possible qu'à distance ? L'essence même du regard humain introduit dans la connaissance visuelle quelque séparation² »

Revenons au moment de la rencontre inattendue entre le sujet et *Aurélia*, ce moment pourtant court marquera tout le récit. Ce passage est fondé essentiellement sur un jeu de regards.

Avec son apparition, pas un retour au sujet ; tout est dans *Aurélia*. Le reste semble être aboli, y compris toute distance. Pour abolir cette distance qui le sépare de la bien-aimée, le sujet se réduit à une seule faculté, celle de la vision :

« Voir, c'est déjà conquérir, affirmer une possession magique de l'objet³ »

Mais à vrai dire, il y a distance : c'est une distance magique. Non seulement il y a distance, mais aussi, et surtout une volonté de la part du sujet de préserver cette distance.

Le sujet cherchera à abolir certaines distances, à en créer d'autres. Et chaque distance tient à un regard, ou à, l'absence d'un regard. C'est à partir de cette distance, ou plus

¹- Pierre Francastel, *Etudes de sociologie de l'art*, Editions Denoël / Gonthier, p.214

²- Ferdinand Alquié, dans son livre, *Philosophie du Surréalisme*, cité par Gilbert Durand, dans son ouvrage *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, p.157

³- Jean Paris, *L'Espace et le regard*, Editions du Seuil, Paris, 1965, p.216.

CHAPITRE V

exactement à partir du moment où cette distance sera mise en question, que se déclenchent « les événements » du récit.

Ainsi, la distance *renouvelable* devra nous accompagner tout le long du parcours du sujet car une fois cette dernière abolie, l'objet de Désir risque de se dissoudre aussitôt. Autrement dit, avec l'affranchissement de la distance qui sépare le sujet d'*Aurélia*, c'est le Désir qui s'effondre.

Cette distance prendra diverses formes, de la plus simple et évidente à la plus confuse et ambiguë. Elle est là, sollicitée. Les formes qui jouent à cet égard le rôle de catalyseur, ou du moins les plus significatives seront la route et la fenêtre.

Avec la mort d'*Aurélia*, il s'agit d'une distance absolue. La distance le séparant de l'objet de son désir est infranchissable.

Dans l'ensemble, les lieux et les situations qui s'y rapportent servent davantage à consacrer la distance entre lui et les êtres et à créer des situations qui le privent lui et sa conscience torturée d'une liberté indispensable à l'épanouissement de sa personnalité.

Pour pouvoir intégrer l'univers de la disparue, il lui faut donc traverser l'espace de la mort où il va éprouver cruellement la privation qui, pourtant lui permettra tôt ou tard la reconquête de la totalité de l'être et le recouvrement d'une plénitude existentielle.

3. Le sujet : entre statisme et itinérance.

Le sujet possède certains traits qui expliquent ou conditionnent son comportement et contribuent à établir une certaine *dynamique* à l'intérieur de l'œuvre que gère son *enfermement*, point de départ de la narration.

Livré au pessimisme, soumis au déterminisme, enfoncé dans son malheur et sa folie qui lui font *perdre* son identité, le sujet cherche petit à petit à la reconquérir en retrouvant la lumière et le pardon. Ce besoin se fait entendre en voulant envers et contre tout briser la solitude et pénétrer dans l'univers de l'Autre. Son attitude est celle d'un être qui désire rejoindre cet Autre en engageant une démarche dans ce sens.

CHAPITRE V

La dynamique du sujet est une conséquence nécessaire du Désir inséparable de la notion du sujet. Elle se concrétise sur le plan spatial par le mouvement.

Au fur et à mesure que le récit avance, il apparaît que les différents espaces influencent énormément le comportement du sujet. Le parcours de ce dernier est matérialisé surtout par ses déambulations dans les environs de Paris :

« Un de mes amis, nommé Georges, entreprit de vaincre ce découragement. Il m'emmenait dans diverses contrées des environs de Paris... » p.56

« Pendant les deux mois qui suivirent, je repris mes pérégrinations autour de Paris. Le plus long voyage que j'aie fait a été pour visiter la cathédrale de Reims. » p.61

Le Désir étant toujours inassouvi, la dynamique du sujet n'est pas stoppée, ce qui implique la continuation de son mouvement.

La fuite vers le passé suppose nécessairement un lieu où celle-ci puisse se réaliser. Le caractère fortuit et anonyme des lieux ne peut qu'être infructueux :

« J'errais dans les rues, au hasard... » p. 49

« À dater de ce moment, j'errai en proie au désespoir dans les terrains vagues... » p.58

L'espace dans lequel cette évasion pourrait prendre acte et où le sujet-narrateur pourrait évoluer, sera donc le lieu de sa "réflexion" :

« Et pour apaiser l'orage qui grondait dans ma tête, je me rendis à quelques lieues de Paris, dans une petite ville où j'avais passé quelques jours heureux au temps de ma jeunesse, chez de vieux parents, morts depuis. J'avais aimé souvent à y venir voir coucher le soleil près de leur maison. Il y avait là une terrasse ombragée de tilleuls qui me rappelait aussi le souvenir de jeunes filles, de parentes, parmi lesquelles j'avais grandi. » p.51

Mais cette issue est illusoire car elle ramène toujours le personnage au même point de départ ou du moins vers un lieu néfaste qui n'est autre que les profondeurs ténébreuses. Suite au passage précédant, nous pouvons lire :

« Je vis le soleil décliner sur la vallée qui s'emplissait de vapeurs et d'ombre; il disparut, baignant de feux rougeâtres la cime des bois qui bordaient de hautes collines. La plus morne tristesse entra dans mon cœur. » p.51

CHAPITRE V

En réalité, le personnage est frappé d'immobilité. Il subit un destin contre lequel il ne parvient pas à se révolter, se retranchant dans un monde fait de remords et d'angoisse :

« *Je suis allé promener mes peines et mes remords tardifs ...* » p.53

« *(...) j'errai en proie au désespoir dans les terrains vagues qui séparent le faubourg de la barrière.* » p.58

4. Le temps : une influence remarquable sur l'espace.

L'espace n'existe qu'en fonction du temps nécessaire pour le parcourir. *Foucault* parle d'une certaine *fictionnalité temporelle* symétrique à la *fictionnalité spatiale*, cette volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts.

Le sujet, a justement eu le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation du temps dans un lieu qui ne bougerait pas. Des éléments qui se conjuguent pour lui faire perdre jusqu'à la notion même d'espace. On fait allusion au coffret qui avait appartenu à *Aurélia* et qui était devenu une sorte de « reliquaire » pour le sujet :

« *Dans un petit coffret qui lui avait appartenu, je conservais sa dernière lettre. Oserai-je avouer encore que j'avais fait de ce coffret une sorte de reliquaire qui me rappelait de longs voyages où sa pensée m'avait suivi: une rose cueillie dans les jardins de Schoubrah, un morceau de bandelette rapportée d'Egypte, des feuilles de laurier cueillies dans la rivière de Beyrouth, deux petits cristaux dorés, des mosaïques de Sainte-Sophie, un grain de chapelet, que sais-je encore?...* » p.50

Il y a aussi sa chambre située dans la maison de santé et tout ce qu'elle contient :

« *J'ai trouvé là tous les débris de mes diverses fortunes, les restes confus de plusieurs mobiliers dispersés ou revendus depuis vingt ans. C'est un capharnaïm comme celui du docteur Faust. Une table antique à trépied aux têtes d'aigles, une console soutenue par un sphinx ailé, une commode du dix-septième siècle, une bibliothèque du dix-huitième, un lit du même temps, dont le baldaquin, à ciel ovale, est revêtu de lampas rouge (mais on n'a pu dresser ce dernier); une étagère rustique chargée de faïences et de porcelaines de Sèvres assez endommagées la plupart; un narguilé rapporté de Constantinople, une grande coupe d'albâtre, un vase de cristal; des panneaux de boiseries provenant de la démolition d'une vieille maison que j'avais habitée sur l'emplacement du Louvre, et couverts de peintures mythologiques exécutées par des amis aujourd'hui célèbres, deux grandes toiles dans le goût de Prudhon, représentant la Muse de l'histoire et celle de la comédie. Je me suis plu pendant quelques jours à ranger tout cela, à créer dans la mansarde étroite un ensemble bizarre qui tient du palais et de la chaumière, et qui résume assez bien mon existence errante.* » p.69/70

CHAPITRE V

La successivité des événements, donc du mouvement est remplacée par le cycle des objets se trouvant dans sa chambre. En effet, la prolifération de ces objets implique l'action dans un lieu clos :

« J'ai retrouvé avec joie ces humbles restes de mes années alternatives de fortune et de misère, où se rattachaient tous les souvenirs de ma vie. » p.70

Le même sentiment de joie et de plaisir est éprouvé au contact de ses lettres et ses notes rangées dans des tiroirs, écrites jadis :

« Avec quelles délices j'ai pu classer dans mes tiroirs l'amas de mes notes et de mes correspondances intimes ou publiques, obscures ou illustres, comme les a faites le hasard des rencontres ou des pays lointains que j'ai parcourus. » p. 71

Ici la simultanéité des objets renvoie au passé de leur acquisition, reconstitution du monde et du *moi*.

L'exploration de son *moi* se fait à travers la mise en place d'une décoration intérieure totalement subjective et l'accumulation d'objets naturels et artificiels, se situant dans des temps et des espaces différents, séparés parfois par des distances peu ou prou notables mais réunis tous dans un monde unique et réel.

A cette influence, ajoutons celle du *temps* d'un sujet qui, comme on l'a déjà vu divinise le mouvement du Soleil. Ce temps est fondé sur l'observation du jeu des forces cosmiques : alternance du jour et de la nuit, trajet visible du soleil, saisons du climat et de la végétation. Le temps, dira-t-on, est *capturé* dans un procédé dont l'espace tire les ficelles :

« La maison où je me trouvais, située sur une hauteur, avait un vaste jardin planté d'arbres précieux. L'air pur de la colline où elle était située, les premières haleines du printemps (...) m'apportaient de longs jours de calme. » p.31

Le sujet profite ainsi de l'action du soleil. Il découvre peu à peu d'autres contours et sensations, apprécie particulièrement cette liberté, véritable don de cet astre. Faiseur d'espace, le soleil séduit le personnage par son pouvoir d'y voir clair; en fait, il y voit déjà le signe de ses possibilités intérieures :

« Au couchant, l'horizon s'élargit... » p. 69

CHAPITRE V

5. Entre le clos et l'ouvert

Presque toute l'action prend place à Paris ou ses environs immédiats. Elle est présentée à l'intérieur d'espaces fermés mais aussi d'espaces ouverts.

a. la route / la rue

Le narrateur, en bon autobiographe, n'omet pas de noter minutieusement le nom des rues parcourues. Cela contribue certainement à authentifier le caractère autobiographique du récit relaté :

« Je rencontrai dans les rues un ami qui voulait m'emmener dîner chez lui pour me distraire un peu. Je refusai, et, sans avoir mangé, je me dirigeai vers Montmartre. » p. 58 (Voir document annexe n° 2).

« Je revins donc à travers les rues vers le centre de Paris. Vers la rue de la Victoire je rencontrai un prêtre ... » p.58

« Je revins par la rue Saint-Honoré... » p.59

« Dans la rue du Coq j'achetai un chapeau.... » p.63

Quant à la route, elle constitue le plus souvent pour le sujet une voie sans issue. En effet, si le sujet n'hésite pas à errer, il ne parvient à aller nulle part. Le récit s'ouvre presque sur une *promenade* nocturne au cours de laquelle il va être confronté à une vision terrible, celle de la mort :

« (...) je remontais un faubourg où se trouvait ma demeure, lorsque, levant les yeux par hasard, je remarquai le numéro d'une maison éclairé par un réverbère. Ce nombre était celui de mon âge. Aussitôt, en baissant les yeux, je vis devant moi une femme au teint blême, aux yeux caves, qui me semblait avoir les traits d'Aurélia. Je me dis: c'est sa mort ou la mienne qui m'est annoncée! » p.14

Obsédé par cet incident, tout ce qu'il dira et fera convergera vers cette question de vie et de mort. La circularité de l'espace rejoint d'ailleurs celle de la structure du récit qui se clôture sur un épisode où le sujet ramène un malade à la vie.

La marche du sujet, comme la structure le texte autobiographique, consiste à revenir sur ses pas constamment. Cela ne l'empêche pas de ressentir une émotion forte au contact de la route, c'est déjà une première étape du *voyage*.

CHAPITRE V

Cet espace extérieur est porteur d'espoir. Il offre une certaine liberté, de la nouveauté et surtout des possibilités. La route est ainsi liée au mouvement de départ qui anime le personnage.

b. la fenêtre

La fenêtre n'est autre qu'un premier contact avec la rue. Elle suscite de l'effet chez le sujet avide de quiétude :

« J'ouvris ma fenêtre; tout était tranquille... » p.42

Son statut à part –elle n'est pas tout à fait un élément de la maison mais n'est pas non plus un élément du dehors- la rend particulière. Elle reflète ainsi la captivité et figure la brèche libératrice. C'est par sa fenêtre que le sujet passera beaucoup de temps à contempler l'univers extérieur :

« Ma chambre est à l'extrémité d'un corridor habité d'un côté par les fous, et de l'autre par les domestiques de la maison. Elle a seule le privilège d'une fenêtre, percée du côté de la cour, plantée d'arbres, qui sert de promenoir pendant la journée. Mes regards s'arrêtent avec plaisir sur un noyer touffu et sur deux mûriers de la Chine. Au-dessus, l'on aperçoit vaguement une rue assez fréquentée, à travers des treillages peints en vert. » p.69

Le besoin d'espace fait ainsi de la fenêtre un gouffre aspirant le regard. Le sujet- être de fuite- trouve dans ce même gouffre une merveilleuse issue de secours. Cet espace comporte ainsi une dimension de fuite.

C'est le lieu de rencontre mais aussi d'isolement. Regarder par la fenêtre n'est autre que l'attitude d'un être *immature*, insatisfait. Le sujet tente de faire l'expérience de l'espace de la liberté. Mais cet espace n'est au fond que virtuel, un spectacle vu d'une fenêtre. C'est l'illusion d'un espace sans limites ni points de repère, de la liberté totale d'un homme dans le vide.

La fenêtre est là, incarnant le mieux cette attitude d'attente mais c'est surtout un élément médiateur entre un lieu clos et un lieu ouvert, à travers le regard du personnage.

CHAPITRE V

c. l'escalier

Quant à l'escalier, il représente un moment spécifique de l'action : clôture d'une étape et ouverture et relance sur une autre, une orientation nouvelle. C'est en descendant les marches d'un escalier dans la demeure de son ami que le sujet *se rendra compte* du lieu de l'existence nouvelle d'*Aurélia* :

« (...) en me rappelant de quel point j'étais tombé, je me souvins que la vue que j'avais admirée donnait sur un cimetière, celui même où se trouvait le tombeau d'*Aurélia*. Je n'y pensai véritablement qu'alors... » p. 37

C'est le lieu de transition et de mouvement figurant le changement, un véritable passage d'un espace à un autre, d'une étape à une autre. C'est le lieu métaphorique de la découverte de *soi*.

d. la maison de santé

La chambre habitacle du narrateur va faire place à une autre dans une maison de santé. La majeure partie de l'histoire se déroule donc dans une maison de fous (Voir documents annexes n° 3 et n° 4).

Ce genre d'endroit est censé être un univers clos, concentrique, qui se resserre sur ses locataires. Pourtant, c'est là que le sujet découvre l'espace autour duquel s'abolit l'espace extérieur. C'est à l'intérieur de cet espace qu'il fait la connaissance du « malade » par le biais duquel il connaîtra enfin le salut :

« Parmi les malades se trouvait un jeune homme, ancien soldat d'Afrique. (...) Je me pris à l'aimer à cause de son malheur et de son abandon, et je me sentis relevé par cette sympathie et par cette pitié. » p.72

Cet espace lui est en quelque sorte, par essence, sécurisant :

« Je me promenai le soir plein de sérénité aux rayons de la lune... » p.66

Il n'est pas décrit comme les autres lieux puisqu'il semble être plus qu'une étape temporaire dans l'itinéraire du sujet. Le héros sait très bien ce qu'il y fait et il s'y sent bien. La maison de santé lui permet de *poursuivre* son existence :

CHAPITRE V

« (...) je quittai cette demeure qui était pour moi un paradis. » p.36

e. le cimetière

La fascination effrayée auprès de l'idée de la mort conduit le sujet au cimetière :

« Un convoi croisa ma marche, il se dirigeait vers le cimetière où elle avait été ensevelie; j'eus l'idée de m'y rendre en me joignant au cortège. » p.49

« Le cimetière où j'étais entré m'était sacré à plusieurs titres. » p.50

Cet espace se présente comme ennemi dont l'action s'emploie à consacrer l'impossible rencontre des êtres et signifier l'échec total de l'amour :

« Je cherchai longtemps la tombe d'Aurélia, et je ne pus la retrouver. Les dispositions du cimetière avaient été changées, - peut-être aussi ma mémoire était-elle égarée... Il me semblait que ce hasard, cet oubli, ajoutaient encore à ma condamnation. » p.50

« Le cimetière était fermé, ce que je regardai comme un mauvais présage. » p.58

Ainsi, on remarque l'importance accordée au cimetière, à la tombe qui isole les êtres et contribue à créer une distance qui s'élargit sans cesse entre eux. On peut admettre que les lieux où l'espace se trouve réduit, sont des espaces d'intrigue forte où se révèle l'intériorité du sujet. Cela sert à mieux mettre en évidence la réalité du conflit de personnalité qui s'établit chez le sujet :

« (...) au moment de me diriger de nouveau vers le cimetière, je changeai de résolution. "Non, me dis-je, je ne suis pas digne de m'agenouiller sur la tombe d'une chrétienne; n'ajoutons pas une profanation à tant d'autres!..." » p.50 /51

6. L'espace, entre dégradation et satisfaction

L'image de la fenêtre ouverte est utilisée pour décrire un des rares moments de plaisir ressentis par le sujet. En somme, il est souvent à l'aise dans la structure spatiale suivante : un endroit clos dans lequel on laisse pénétrer quand on ouvre une fenêtre, l'espace de l'extérieur. Cela implique la présence d'un spectacle, manifestation si chère aux yeux du sujet :

CHAPITRE V

« La figure bonne et compatissante de mon excellent médecin me rendit au monde des vivants. Il me fit assister à un spectacle qui m'intéressa vivement. » p.72

Quelques énoncés plus tard, il réaffirmera :

« Ce spectacle m'impressionna vivement. » Ibid.

Le sujet cherche à développer les sens menacés de s'éteindre. Ainsi, la contemplation et la description des êtres et des paysages a bien une double fonction de révélation et de compréhension de soi.

L'espace du récit autobiographique est aussi envahi par des étendues où s'abolissent les dimensions, où chemins et points de repère font défaut. On aura reconnu le lieu d'une des crises les plus importantes qui jalonnent le récit :

« Je n'ai jamais connu ma mère, qui avait voulu suivre mon père aux armées, comme les femmes des anciens Germains; elle mourut de fièvre et de fatigue dans une froide contrée de l'Allemagne (...) » p.55

Parallèlement au niveaux événementiel et actantiel, la loi de la dégradation produit ses effets sur le plan des structures spatiales. Ces effets sont particulièrement perceptibles à partir de ce sentiment malaisé ressenti pour certains lieux teintés de mort et de sentiment de culpabilité:

« Je ne sais quelle fausse honte m'empêcha de me présenter au confessionnal... » p.54

« La mort d'un de mes amis vint compléter ces motifs de découragement. Je revis avec douleur son logis, ses tableaux, qu'il m'avait montrés avec joie un mois auparavant...» p.58

La maison -incarnation de l'espace familial- semble lui être hostile, plus encore, fatale : annonce de la mort (le début du récit), une chute presque mortelle (la maison de son ami) et délires de fièvre (chez lui, après la chute). Ce lieu périlleux, s'harmonise à son état d'âme d'être seul et contribue à accentuer l'intensité de son état psychique agité.

Pour conclure, nous dirons que d'abord qu'il y a une oscillation entre le lieu public (rue, route) et le lieu privé (chambre), aussi entre le clos et l'ouvert ; mais avec

CHAPITRE V

prédominance de lieux à caractère *double* (la fenêtre de sa chambre dans la maison de fous, le cimetière où est enterré *Aurélia*).

Le sujet se retrouve dans différents types de lieux avec une concentration pertinente autour de lieux précis.

Ces *lieux* et ces *espaces* deviennent ainsi producteurs de sens, et s'intègrent dans la sphère narrative globale du récit. L'enfermement dont il a été question plus haut se manifeste, *se dit par* un certain nombre de *lieux* clos déjà répertoriés : la maison de fous en est la principale.

La clôture de ce lieu est en elle-même déjà récit d'enfermement, tant du narrateur que du récit, ne tardant pas à devenir un appel à l'ouverture.

Mais il n'est pas que des lieux clos dans *Aurélia*, d'ailleurs une clôture n'existe que par rapport à un extérieur, à un envers, qu'elle conteste et qui l'engendre. Cet envers de la plupart des lieux clos, c'est la ville de Paris et ses environs, qui les entoure presque tous, se retrouvant ainsi dans presque tous les chapitres du récit autobiographique.

Quant à la maison familiale, il importe de signaler le fait qu'elle soit présente de par son absence, étant donné que son inexistence dans l'univers actuel du sujet *conçoit* le récit de l'enfance et de la jeunesse. C'est le développement de la mémoire de ce lieu qui rendra possible le souvenir que vise le récit réel de la vie du narrateur :

« *Le pays où je fus élevé était ...* » p. 55

La maison de santé- lieu d'enfermement-, la maison familiale -lieu inexistant- deviendront par la suite des lieux de guérison, de par la production de multiples épisodes et la récupération de la mémoire. C'est le rôle que joue les structures spatiales au niveau du récit et de son déroulement. Par leur agencement, par les oppositions qu'elles introduisent, elles conduisent le sujet à opérer cette entrée en lui-même, cette première appropriation de *soi* qui est le but de sa quête et la justification de l'œuvre. Dans ce sens, leur rôle n'est ni plus, ni moins important que celui des autres éléments narratifs.

II. Deuxième partie

*Le Récit De La
« Seconde Vie » :
Un Univers De Signes*

Introduction

Il a été démontré dans une première partie de ce travail, qu'en dépit de ses apports et de ses vertus, le récit autobiographique laisse insatisfait notre sujet submergé d'un désir profond de dire son existence.

Le récit autobiographique est teinté de faiblesse et d'incomplétude : les regrets et les chagrins sont dans leur apogée et la lumière demeure rare. Vient alors le récit de la « *seconde vie* » qui va coopérer au même titre sinon davantage, à l'entreprise de l'épanouissement du sujet et son ouverture.

Le récit de la « *seconde vie* », nous aurons l'occasion de s'en rendre compte, est loin d'être ce genre de récit collé à la réalité, une réalité qui elle-même est source de maux et de souffrances. Pour remédier à la situation décevante du sujet narrant, ce récit aura un fond qui tient principalement de la fiction, sans pour autant délaisser la réalité besogneuse et dénudée.

Cette seconde existence n'annule donc pas la réalité mais l'appuie. Le sujet n'aura nullement besoin de s'arrêter devant l'impuissance de sa mémoire et de son vécu, il pourra enfin aller au-delà de ses plaies et vivre l'intense douleur de la mort et de l'éloignement dans un ultime combat de vie *et* de mort.

L'intensité des émotions à vivre et l'important aboutissement du déroulement de ce deuxième récit de vie ne se laisseront pas lire sans avoir à recourir à un univers de *signes* et de *rites* propres au sujet. Notre *décodage* se fera surtout en référence à "ceux" qui sont absents.

Le retour au récit autobiographique sera incessant, comment ne pas le faire puisqu'il est lui-même récit du manque ? La bien-aimée, le père, la mère et avec elle l'enfance seront ce qui motivera les rêves et les divagations. Chaque apparition, chaque fantasme prendra appui dans une réalité vécue, à laquelle l'invention et l'illusion viendront s'ajouter.

Ainsi, les épisodes pulluleront dans des temps et des espaces de plus en plus variés. Il sera permis au sujet d'agir, de réussir et d'échouer, d'être heureux et triste, inquiet et rassuré au milieu d'êtres familiers et de créatures étranges.

La nature aura elle aussi une part importante à jouer dans le déroulement de ce récit. Elle sera omniprésente à travers plus d'une manifestation. Là aussi, chacune de ses expressions se révélera dénonciatrice d'une réalité auparavant cachée et dérobée.

L'analyse de cette partie de l'œuvre est la clé même de la *lecture* de l'œuvre et l'élucidation de la problématique inlassablement attachée à cette question du sujet et ses désirs. On se retrouvera et de nouveau face au *moi*, mais un *moi* plus brave, plus audacieux et plus désireux.

Si quelques ambiguïtés apparaîtront au cours de l'élaboration de cette tranche de travail, à propos de points traités et la manière de les traiter, cela devra se faire pardonner étant donné la complexité de l'être examiné et le besoin *impérieux* de parvenir à approcher cette partie indissociable du *je*.

CHAPITRE I

Chapitre 1 : Au « seuil » d'un autre texte

1. Le sujet face à l'insuffisance.

L'entreprise autobiographique est menée comme on l'a vu par un sujet blessé à vif. Ce dont il prend conscience, c'est la médiocrité de la vie qu'il mène : les mêmes événements se répètent, les mêmes ignorances se poursuivent et les mêmes maux, faiblesses et regrets se font sentir. Chaque nouvelle déception accentue son malaise. Ses mouvements et agissements dans le monde réel se révèlent vains.

Profondément touché par cette double expérience de sa faute envers *Aurélia* ensuite sa mort, le sujet existe en fonction de ce qu'il n'a pas. Rien ne transparait, et l'incompréhension est totale. Son identité se brise empêchant ainsi l'entreprise autobiographique d'accomplir son travail et d'arriver « à se saisir et à se signifier globalement par les mots¹ »

Le temps et la mémoire, des acteurs principaux du récit de cette première vie sont quasi-immobilisés. Des vides se creusent, que seules l'invention et la supposition pourraient combler.

Son actualité, il a l'impression qu'elle lui échappe et qu'elle lui est hostile. Quoiqu'il fasse, il demeure sous l'emprise du temps qui est l'objet de sa révolte puisqu'il va apporter la mort :

«Je me dis: c'est sa mort ou la mienne qui m'est annoncée! » p. 14

Rares sont les moments qui lui sont favorables et lui apportent la paix de l'âme, c'est surtout la douleur qui s'empare de son âme de *damné*, le voici entouré par ces objets enveloppés autrefois d'une atmosphère magique et qui sont maintenant représentés non sans peine comme s'ils étaient là pour accumuler la nostalgie d'une joie désormais effacée par l'horreur de la mort :

¹ -S. Doubrovsky, « Critique et existence » (d'abord paru dans *Chemins actuels de la critique*, Plon, 1967), in *Parcours critique*, Galilée, 1980, p. 19.

CHAPITRE I

*« Dans un petit coffret qui lui avait appartenu, je conservais sa dernière lettre... »
p.50*

Ce temps désolant refusé par le narrateur, apparaît essentiellement caractérisé par sa lenteur et par le caractère répétitif des *actions* qui le parsèment. Pour y remédier et renforcer l'intrigue, le récit autobiographique tente de solliciter l'attendrissement de l'espace. Terrible échec, car les agissements du sujet le transfèrent dans des lieux où il est sans cesse conduit à la dévalorisation, au déclin, en voici deux exemples différents :

« Un soir, vers minuit, je remontais un faubourg où se trouvait ma demeure, lorsque, levant les yeux par hasard, je remarquai le numéro d'une maison éclairé par un réverbère. Ce nombre était celui de mon âge. Aussitôt, en baissant les yeux, je vis devant moi une femme au teint blême, aux yeux caves, qui me semblait avoir les traits d'Aurélia. Je me dis: c'est sa mort ou la mienne qui m'est annoncée! » p.14

« Il voulut me faire voir sa propriété, et, dans cette visite, il me fit monter sur une terrasse élevée d'où l'on découvrait un vaste horizon. C'était au coucher du soleil. En descendant les marches d'un escalier rustique, je fis un faux pas, et ma poitrine alla porter sur l'angle d'un meuble. » p.36

Presque tous les lieux se valent puisqu'ils aboutissent sans cesse au malheur et à l'offense. Cette antipathie entre espace et sujet contribue à une inactivité du récit, immobilisant ainsi le personnage et par extension, l'intrigue.

La sensation de figement est renforcée par l'intrusion d'un monde clos, privé d'ouverture et de perspectives : dans le chapitre six de la deuxième partie, interné dans une maison de santé, le sujet fort amoureux de l'Orient a suspendu au-dessus de son lit ses « vêtements arabes », ses « deux cachemires industriellement reprisés », « une gourde de pèlerin », « un carnier de chasse » et « un vaste plan du Caire » qui ne lui seront certainement d'aucune utilité dans un lieu qui n'est autre qu'une maison de fous, voire ils pourraient accentuer son trouble en lui rappelant les lieux que jadis il avait conquis et qu'il ne pourrait certainement plus jamais atteindre. Aussi, lit-on au sujet du même épisode dans un article de *Michel Jeanneret* :

CHAPITRE I

« *Captif de l'hospice, l'Orient a perdu toute consistance. (...)Le passage du temps (...) a accompli ici son œuvre de destruction et transformé les témoins de la vie orientale, autrefois chargés d'une valeur existentielle, en objets moribonds.*¹ »

L'espace, le temps et leur apport négatif, le privent d'échappatoire, et empêchent le sujet et l'histoire de s'épanouir. Le passé et la nostalgie pourraient être des solutions, des refuges, mais, la démarche est telle que le souvenir perd son caractère bénéfique et aggrave l'état présent du sujet.

2. Le récit autobiographique : un récit partiel

D'après Charles Grivel dans *Production de l'intérêt romanesque*, tout texte est construit sur la réponse à une question :

« (...) *il n'est d'intérêt romanesque que le déchiffrement (...) car dès le départ, le romanesque doit être précisément considéré comme rétention de la signification dont il fait sa visée*² »

Le texte est donc écrit en fonction de la fin. Posons-nous la question suivante : est-ce que le récit autobiographique a réellement pu accomplir ses desseins en narrant l'histoire du *moi* ?

Ce *moi*, dont il est question est l'âme-même d'un être qui subit plus qu'il n'agit, la qualification de héros ne semble plus valable (à moins de limiter la définition de héros à celle de personnage principal de l'oeuvre) ; le texte refuse de l'approvisionner d'une quelconque aptitude. Le trajet qui conduit des questions posées à la réponse se révèle quasiment impossible. Le narrateur endure une succession de déceptions, c'est un continuel échec qui gère l'avancée du texte autobiographique.

Toute tentative d'ouverture est d'emblée rompue ou entamée mais pour aboutir ensuite à la situation contraire de celle qui était souhaitée, citons l'exemple du chapitre deux de la

¹ -Michel JEANNERET "Vers l'Orient". Sur la mobilité des signes dans *Aurélia*, in ILLOUZ, Jean-Nicolas et MOUCHARD, Claude (dirs) [2004]. *Clartés d'Orient. Nerval ailleurs*. Paris: Éditions Laurence Teper, 2004, pp.15-29

² -Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, p. 90.

CHAPITRE I

première partie où le narrateur fait savoir à un de ses amis nommé *Paul* qu'il partait pour l'Orient. Pourtant, on le retrouvera juste après, c'est-à-dire à partir du chapitre suivant, en prison :

« Étendu sur un lit de camp, ... » p.17

Le sujet-narrant est frappé de négativité. D'ailleurs le « malheur » est présent dès le départ :

« Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia, était perdue pour moi. » p. 12

Ses gestes retombent continuellement dans la négativité première, c'est le déjà-vécu qui pèsera de tout son poids sur le récit autobiographique. Accablé par ses douleurs, le narrateur souffre de la rigidité de cette tâche de se dire et ne trouve nulle alternative que celle de l'admettre :

« Si je ne pensais que la mission d'un écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie, et si je ne me proposais un but que je crois utile, je m'arrêteraï ici... » p.17

Ainsi, on est en présence d'un sujet confronté à la persistance de ses remords, qui tente de comprendre et d'expliquer certains faits mais au lieu de ça, il noie constamment son récit de lamentations incessantes. L'acte d'écrire ici, au lieu de le rapprocher du salut, rend plus aiguës ses blessures. L'espace du récit autobiographique, apporte la mort au lieu de l'affronter.

Pour accentuer l'ambiguïté de la situation, les réponses tant convoitées, en plus de tirer leurs réponses d'un être qui n'est pas sans mystère-le sujet-, semblent émaner d'un autre personnage dont la fonction tout au long de l'œuvre est paradoxalement développée. L'écriture du récit est pourtant la conséquence de sa manifestation, nous parlons d'*Aurélia*.

Expliquons : le narrateur au moment-même où il cherche sa présence dans la narration d'un *moi* irréductiblement lié à la bien-aimée, trouve dans celle-ci (la narration) un terrible obstacle : la mort d'*Aurélia*. C'est un amour qui n'arrive pas à vivre l'épreuve du deuil !

Concluons puisqu'il s'impose de le faire, que cette autobiographie commentée; ce récit, menace celui qui le raconte alors que lui-même (le récit) est menacé : la moindre des

CHAPITRE I

intentions du sujet-conteur vient donner à l'entreprise autobiographique une finalité qui corrompt sa spontanéité et son évolution. Il est impossible à celui qui narre d'échapper aux pièges qu'il s'est tendu à lui-même dans une entreprise encombrée de « *remords plus graves d'une vie follement dissipée où le mal avait triomphé bien souvent* » p.53

Son désir de se dire, de dire la vérité est voué à l'échec. En conséquence le texte autobiographique est dans une position non enviable, d'où le besoin d'une doublure.

3. Le sujet : de nouveaux sens

3.1. Ébranlement du réel

Prétendant partir pour l'Orient, le narrateur ne quittera pas Paris et ses environs dans toute l'œuvre. Mais qu'entendait-il par la réponse à la question de son ami :

« *"Où vas-tu? me dit-il. - Vers l'Orient!"* » p.15

Suite à cela et dès le début du chapitre trois de cette première partie, le narrateur nous confiera :

« *Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle.* » p. 16

Ainsi, ce que cet ambitieux voyageur entendait par le départ pour l'Orient, allait être le curieux trajet qui sera entrepris dans les prochains chapitres. Le sujet lourd de soifs et de désirs, ne tardera plus à les *matérialiser* en se laissant nourrir par le songe :

« *Partir vers l'Orient, c'est pénétrer dans l'espace du rêve, ou plutôt laisser l'Orient mystérieux envahir et féconder l'horizon familial de l'Occident, de la même manière que les visions nocturnes altèrent et régénèrent le monde de l'expérience diurne. (...) le choix de l'Orient est un geste de libération: il (..) s'achemine vers un territoire dans lequel les contenus refoulés de l'inconscient puissent faire retour.*¹ »

L'avancée du héros, ses sentiments, ses perceptions ne seront plus exprimés à l'état *conventionnel* , mais travaillés, enrichis de pensées, de rapprochements d'ordre onirique, non sans être enserrés dans un réseau de souvenirs mêlant au passé lointain l'évocation de

¹ -Michel JEANNERET, "Vers l'Orient". Sur la mobilité des signes dans *Aurélia* in ILLOUZ, Jean-Nicolas et MOUCHARD, Claude (dirs) [2004]. *Clartés d'Orient. Nerval ailleurs*. Paris: Éditions Laurence Teper, 2004, pp.15-29

CHAPITRE I

moments présents. Par une superposition entre l'illusoire et le réel, une *généreuse* ambiguïté narrative naît.

Sa nouvelle *raison* lui fournit une occasion privilégiée d'atteindre la *vérité* : la présence simultanée de la mort et de la vie, de la joie et de la tristesse, du triomphe et du désespoir constituent désormais pour lui la réalité même des choses, une réalité où une place de choix est faite aux *Esprits* :

« Cette idée m'est revenue bien des fois que dans certains moments graves de la vie, tel Esprit du monde extérieur s'incarnait tout à coup en la forme d'une personne ordinaire, et agissait ou tentait d'agir sur nous, sans que cette personne en eût la connaissance ou en gardât le souvenir. » p. 16

A présent, et parce qu'il se voit doté de grandes forces procurées par un imaginaire capable d'engendrer un monde nouveau où réalité et imaginaire fusionnent, il veut arriver au point où tout transparait. Ses aspirations secrètes remontent à la surface forçant le réel douloureux chargé de souffrance et gouverné par *Aurélia*, à s'*aliéner* de sorte que le deuil ne soit pas seulement vécu mais dressé et dépassé.

Insistons sur le fait que la mémoire est dans l'entreprise du sujet inséparable de l'imagination qu'elle inspire et sans laquelle elle ne saurait procréer :

« (...) les souvenirs font partie de l'imaginaire », comme l'a dit *Robbe-Grillet*.¹

La mémoire du rêveur lui fournit la matière première, l'imagination la restaure, et la remanie en commandant ce qui pourrait *côtoyer* le réel, auparavant incompris et inabordable. Dans le chapitre deux, on l'a déjà vu, le sujet opte pour l'Orient- jadis visité- comme destination ; dans le chapitre trois c'est la compénétration de l'invisible dans le visible et le plaisir d'accès à un univers où le réel et le chimérique fusionnent. Tout ce qui suivra illustrera l'alliance inouïe où la vérité s'investit dans le même projet que la fiction.

D'emblée déjà, le chapitre quatre comprend un rêve assez volumineux : le narrateur incarcéré, est relâché le lendemain pour être soigné dans une maison de santé. Le fou y est visité par plusieurs parents et amis, c'est dans ce nouveau contexte que ce rêve a lieu.

¹ -A. Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, Paris, Ed. de Minuit, 1984, p. 20.

CHAPITRE I

Le sujet se trouvera dans « *une demeure connue, celle d'un oncle maternel* » p.20, c'est le vécu du narrateur qui gouvernera le rêve :

« (...) c'est bien la constellation maternelle qui, dans la logique du songe, va prendre le relais de l'Orient. L'image de la mère et celle des ancêtres saturent l'épisode. (...). Des figures substitutives remplacent l'absente, comme cette vieille servante Marguerite. (...) Défilent ensuite différentes silhouettes de parents revenus d'outre-tombe...¹ ».

Bien qu'on soit en présence du réel, ce dernier est *manipulé*, garantissant ainsi l'existence de l'irréel.

Prenons d'autres exemples apparaissant dans d'autres pages de l'œuvre, celui où son ami *Paul* était devenu l'apôtre *Paul* :

« Il me semblait que mon ami déployait une force surhumaine pour me faire changer de place; il grandissait à mes yeux et prenait les traits d'un apôtre. » p.16

Ou encore « Le cri d'une femme », qui selon le visionnaire « n'appartenait pas au rêve ». Étant persuadé que c'était « la voix et l'accent d'*Aurélia*», le narrateur ne change pas de conviction et continue à se dire même après s'être informé :

« (...) je suis encore certain que le cri était réel et que l'air des vivants en avait retenti... Sans doute on me dira que le hasard a pu faire qu'en ce moment-là une femme souffrante ait crié dans les environs de ma demeure.» p.43

Voici une autre illustration où son étrange pensée aboutit à un glissement tout à fait surprenant : après avoir fait la connaissance d'un malade, il le transportera sans tarder dans son prochain rêve :

« Je ne sais pourquoi il me vint à l'idée qu'il s'appelait Saturnin. Il avait les traits du pauvre malade, mais transfigurés et intelligents », p.73

¹ -Michel JEANNERET, "Vers l'Orient". Sur la mobilité des signes dans *Aurélia* in ILLOUZ, Jean-Nicolas et MOUCHARD, Claude (dirs) [2004]. *Clartés d'Orient. Nerval ailleurs*. Paris: Éditions Laurence Teper, 2004, pp.15-29

CHAPITRE I

Le sujet abrite la présence dans l'absence, le réel dans l'imaginaire. C'est « *un de ces rapports étranges (...) qu'il est plus aisé d'indiquer que de définir...* »p. 43 conclue t-il la première partie de l'œuvre.

Tout est instantanément transposé au niveau du rêve, où s'anéantissent les limites entre la matière et l'esprit. Le phénomène ne prendra pas fin, bien au contraire, il continuera à prendre beaucoup plus d'envergure avec l'avènement d'une deuxième partie de l'œuvre où l'amour et par la suite la révélation religieuse coïncideront dans toutes ses rêveries.

Celui qui souhaitait tant pouvoir puiser à l'intérieur de lui-même, semble réussir à descendre en lui pour en remonter les impressions *véritables*, qui lui étaient auparavant cachées. La plus importante leçon retenue par le narrateur du mythe d'*Orphée* s'avère être le pouvoir de passer d'un monde à un autre. C'est l'imaginaire qui va créer cet espace intérieur tout à fait émancipé qui accomplit ses espoirs et change son quotidien.

Il s'agit du « *déroulement (du) rêve selon un processus non pas chronologique mais logique : logique de l'absolu où il est permis de disposer les choses comme elles nous viennent, comme elles se placent elles-mêmes¹* »

3.2. Le sujet, une vision singulière

Rappelons-le, une première partie de ce travail avait mis en scène un personnage harcelé constamment par son ignorance, les limites de sa connaissance et un système de référence particulièrement inopérant devant l'inconnu, l'infini qui le guettait.

Des changements colossaux s'opèrent, à peine la scène du chapitre deux racontée, le narrateur révèle :

« Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle. » p. 16.

L'investigation du sujet dans un univers « bipolaire » ne peut se faire avec les mêmes dispositions. Le voici qui est presque assuré d'avoir atteint un savoir extrême :

« (...) il me semblait que je savais tout, et que les mystères du monde se révélaient à moi dans ces heures suprêmes. » p. 15

¹ -Georges Poulet, Trois Essais de mythologie romantique, p.18

CHAPITRE I

A présent, menant une existence à la fois mystérieuse et familière, le sujet ne peut demeurer prisonnier d'une vision habituelle des choses et des êtres. Sa perception prend une grande ampleur, lui-même d'ailleurs est souvent quelqu'un d'autre. Il est désormais devenu un héros ayant réalisé des exploits; puisque discutant avec son ami *Georges*, il lui annonce :

« "Il me semble que ce soir j'ai en moi l'âme de Napoléon qui m'inspire et me commande de grandes choses." » p. 63

Ou encore un être relevant du fantastique, de l'invraisemblable :

« (...) les monstres changeaient de forme (...), ils se livraient des combats auxquels je prenais part moi-même, car j'avais un corps aussi étrange que les leurs. » p. 32

C'est surtout la nuit qui l'initie, qui l'imprègne d'une authenticité inouïe puisqu'elle dévoile les prémisses de mondes vertigineux :

« Ceux que j'aimais, parents, amis, me donnaient des signes certains de leur existence éternelle, et je n'étais plus séparé d'eux que par les heures du jour. J'attendais celles de la nuit dans une douce mélancolie. » p.27

Suite à un épisode particulièrement émouvant dans le chapitre six de la première partie, il finit par se rendre compte que *« L'univers est dans la nuit » p.30*

Ainsi, il est restitué sa vraie place au rêveur. Sa pensée est enfin appelée à une croissance particulièrement vitale :

« Quoi qu'il en soit, je crois que l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai, dans ce monde ou dans les autres, et je ne pouvais douter de ce que j'avais vu si distinctement. » p. 38, commente-t-il son sixième rêve.

Quel genre de perception a été accordée à un être qui, comme on l'a vu dans un extrait du chapitre trois de la première partie d'*Aurélia*, se croyant en marche « vers l'Orient », est bientôt interpellé et mis en prison ?

D'emblée, le narrateur, que nous continuerons d'appeler narrateur intradiégétique, raconte son histoire toujours en focalisation interne, c'est-à-dire que ses capacités de connaissance se limitent à ce qu'il voit, à sa propre intériorité. Mais cette fois-ci le désir *manie* les êtres au même titre que les objets.

CHAPITRE I

En outre, il vit la certitude qu'il existe une temporalité autre admettant que le passé ne disparaît pas, une région autre, où les événements passés et les êtres morts continuent de vivre et à influencer par une sorte de théorie de *correspondances* :

« (...) selon ma pensée, les événements terrestres étaient liés à ceux du monde invisible. C'est un de ces rapports étranges dont je ne me rends pas compte moi-même et qu'il est plus aisé d'indiquer que de définir... » p. 43

Ses performances sont innombrables, le voici découvrir « une cité très populeuse et inconnue » (p.24) habitée par « des hommes qui paraissaient appartenir à une nation particulière » (Ibid). Il est arrivé à «représenter, par mille figures accompagnées de récits de vers et d'inscriptions en toutes les langues connues, une sorte d'histoire du monde » (p. 31). Plus encore à entrevoir « le premier pacte formé par les génies au moyen de talismans. » (Ibid). Sa clairvoyance l'a conduit à l'idée qu'une « erreur s'était glissée (...) dans la combinaison générale des nombres, et de là venaient tous les maux de l'humanité. » (p.65)

Ses émotions et même ses sensations physiques émanent d'événements presque semblables mais de contextes spatio-temporels presque incomparables. L'exploration s'opère à chaque fois avec une focalisation de plus en plus particulière. Le rêve, les visions lui permettent l'échange entre l'univers des humains et celui des Esprits. C'est là, dans ses rêves et visions, qu'il puise une force et une connaissance gigantesques :

« Parfois, je croyais ma force et mon activité doublées ; il me semblait tout savoir, tout comprendre ; l'imagination m'apportait des délices infinies. » p.11/12

Tout lui est favorable, tout se fait à sa guise, car désormais, il est un être *nouveau* :

« [...] tout dans la nature prenait des aspects nouveaux, et des voix secrètes sortaient de la plante, de l'arbre, des animaux, des plus humbles insectes, pour m'avertir et m'encourager. Le langage de mes compagnons avait des tours mystérieux dont je comprenais le sens, les objets sans forme et sans vie se prêtaient eux-mêmes aux calculs de mon esprit ; – des combinaisons de cailloux, des figures d'angles, de fentes ou d'ouvertures, des découpures de feuilles, des couleurs, des odeurs et des sons, je voyais ressortir des harmonies jusqu'alors inconnues. » p.67

S'il y a quelque chose d'autre que sa nouvelle vision lui a apporté, à part la force et la connaissance, c'est le recouvrement de la beauté, du renouveau, de la fraîcheur de la forme aussi bien que celle du fond, on voici quelques constats faits par lui :

CHAPITRE I

« (...) *image rajeunie des lieux que j'avais aimés* » p. 21

« *Je me trouvais tout à coup dans une salle qui faisait partie de la demeure de mon aïeul. Elle semblait s'être agrandie seulement. Les vieux meubles luisaient d'un poli merveilleux, les tapis et les rideaux étaient comme remis à neuf, un jour trois fois plus brillant que le jour naturel arrivait par la croisée et par la porte, et il y avait dans l'air une fraîcheur et un parfum des premières matinées du printemps.* » p.27/28

L'accès à l'intériorité des personnages par notre narrateur qui n'est pas omniscient est autorisé. Cela n'implique toujours pas de changement dans la focalisation (on demeure en focalisation interne). Pourtant, ce narrateur perçoit tout de même de l'extérieur. L'ambiguïté qui naît ici s'efface presque aussitôt après, sachant que ce *valeureux* sujet développe des juxtapositions et des analogies propres à lui.

Les êtres, les choses qui l'entourent, les objets familiers prennent sous son regard des aspects nouveaux. Ils s'avèrent susceptibles d'être complètement bouleversés, par conséquent des vérités se révèlent à lui. En voici un exemple où il adapte le Sens aux goûts de sa pensée :

« *Je ne puis citer autre chose de cette conversation, que j'ai peut-être mal entendue ou mal comprise.* » p.49

Il *emprunte* un discours autre que le discours autobiographique. Les images qu'il crée sont fondées non plus sur des ressemblances accessibles, mais sur ses propres perceptions. Ainsi, le texte se charge d'engendrer des significations originales. Il est nourri des voies personnelles et passionnelles du sujet.

Mais n'allons surtout pas jusqu'à faire l'éloge absolue de ces nouveaux pouvoirs, de sa nouvelle perception ; sans quoi cette nouvelle existence ne serait pas « une seconde vie » mais la seule et unique, dont il pourrait se contenter sans avoir nul besoin de la première existence, celle qui se trame exclusivement dans l'univers de la réalité.

Même avec ses nouveaux sens, le sujet n'est pas à l'abri de quelques contraintes. Ainsi, les êtres de ses rêves sont souvent vagues, instables et fragiles, presque dépouillés de traits, de contours, de couleurs et d'identités qui les différencient. Écoutons le narrateur faire l'exposé du rêve qui suit la destruction des lettres d'*Aurélia*:

CHAPITRE I

« Le rêve devint confus. Des figures de personnes que j'avais connues en divers temps passèrent rapidement devant mes yeux. Elles défilaient s'éclairant, pâliissant et retombant dans la nuit comme les grains d'un chapelet dont le lien s'est brisé. Je vis ensuite se former vaguement des images plastiques de l'antiquité qui s'ébauchaient, se fixaient et semblaient représenter des symboles dont je ne saisisais que difficilement l'idée. »p. 53

On pouvait encore lire bien avant :

« Le rêve se jouait parfois de mes efforts et n'amenait que des figures grimaçantes et fugitives. »p. 39/40

Ça ne sera pas les seules fois où le sujet se retrouvera dans l'incapacité de discerner les choses et les êtres, cela est dû aux fortes émotions qui cadrent chaque épisode vécu. Ainsi, dans un extrait du chapitre cinq de la première partie, où le rêveur venait d'avoir une conversation avec un parent déjà mort, il constate que le personnage du songe ne demeurait pas reconnaissable et se mettait à se transformer :

« Tout changeait de forme autour de moi. L'esprit avec qui je m'entretenais n'avait plus le même aspect. »p. 24

Au chapitre huit de la même partie, le sujet se trouve et à deux reprises pris dans un réel embarras causé par l'insuffisance de sa compréhension face à certains faits (l'existence d'une population primitive au milieu de celle des hommes, et le sort impitoyable d'une femme abandonné), d'où les énoncés suivants :

« Qu'étaient donc ces hommes? » p.24

« (...) je vois encore debout, sur un pic baigné des eaux, une femme abandonnée par eux, qui crie les cheveux épars, se débattant contre la mort. Ses accents plaintifs dominaient le bruit des eaux... Fut-elle sauvée? je l'ignore. » p. 35

Lors de sa visite à l'un de ses amis extrêmement malade, on l'a déjà vu, il reconnaît les limites de ses sens en qualifiant sa conversation comme étant *« peut-être mal entendue ou mal comprise » p.49.*

Le phénomène pourrait être mieux explicité en faisant appel à cette analyse de *Pierre Campion* lors d'une Communication au Colloque Nerval de la Sorbonne (novembre 1997) :

CHAPITRE I

« En un mot, il manque à ces objets du rêve tout simplement l'objectivité, ou plutôt le genre de l'objectivité et de l'extériorité, réelles ou supposables, qui permettrait la description, la narration, et l'analyse¹ ... »

Ce dernier ajoute:

« (...) les faits et les objets du rêve sont comme des tableaux ; ils en ont, mais d'une certaine manière, l'existence et le statut d'objets imaginaires et mentaux²... »

Ce que le narrateur conçoit comme authentique n'est que sa vision qui correspond à sa vérité. Ce dernier procède par des associations qui lui sont propres. Le principe de l'association dont il fait usage se distingue (du moins à ses yeux) par le pouvoir de ramener le particulier au général, le futile au vital, le divers à l'unité. D'ailleurs tout l'intérêt et le plaisir du texte d'*Aurélia* résident dans ce glissement, cette indétermination entre la réalité et le rêve. Bref, il est élaboré dans ce récit, une narration où la dimension de la réalité se mêle à celle de l'irréalité, du fantastique, du rêve :

« (...) le vrai fasse passer l'imaginaire³ »

Toutefois, ne manquons pas de signaler que cette irrésolution apparaissait déjà dans le récit autobiographique, elle a même été l'un des traits essentiels répertoriés chez le premier narrateur. Seulement dans cette seconde existence, elle se fait moins douloureuse, moins désastreuse, voire même plaisante puisque cet être surprenant, semble plus d'une fois jouir de la confusion ou de l'insuffisance de ses perceptions. Il exploite l'indistinction dont il tire tant de joies puisqu'elle le préserve de « la froide réflexion » p.45

¹- Pierre Campion. Communication au Colloque Nerval de la Sorbonne (novembre 1997). Publiée dans *Gérard de Nerval*, sous la direction d'André Guyaux, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997.

²- Ibid.

³- J. Green, *Journal*, 13 octobre 1944, in *OEuvres complètes. Textes établis, présentés et annotés par J. Petit*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. IV, 1975, p. 812.

CHAPITRE II

Chapitre 2 : De nouvelles dimensions

1. L'étrange, le bizarre, des données essentielles

Ce point est présumé susciter une réflexion très intéressante au sein de ce travail de recherche. Il est important, voire obligatoire de parler de l'étrange, du bizarre puisque la folie est là, le désordre est le mobile de tout. Si la raison n'est là que provisoirement, la logique de l'imaginaire gère la *cohérence* des faits et gestes du héros :

« (...) mes actions, insensées en apparence, étaient soumises à ce que l'on appelle illusion, selon la raison humaine. » p.16

Le mot revient souvent dans le texte (douze fois dans toute l'oeuvre), désignant à plusieurs reprises des êtres, des endroits et des moments *privilegiés*. En voici des exemples apparaissant dans différentes séquences de l'histoire :

« (...) tous les monstres que j'avais vus dépouillaient leurs formes **bizarres** et devenaient hommes et femmes... » p. 32/33

« C'est un de ces rapports **étranges** dont je ne me rends pas compte moi-même et qu'il est plus aisé d'indiquer que de définir... » p. 43

« Peu à peu un jour bleuâtre pénétra dans le kiosque et y fit apparaître des images **bizarres**. » p. 71

Ainsi, c'est l'imaginaire mystérieux qui commande, développe et nourrit chaque pensée, chaque attitude, chaque agissement ; un phénomène qui serait le noyau même de cette seconde vie, et qui confie au rêve une apparence de *réel*.

La réflexion angoissée du sujet trouve si ce n'est le réconfort et l'apaisement immédiats, du moins un vif intérêt pour le lointain, tout ce qui est essentiellement reculé. Les images chimériques ont pour visée celle de protéger l'âme du sujet de la perte, de l'oubli et de l'abandon. Son expérience s'annonce comme une expérience privée, intime et le bizarre est jugé pour le héros un « *antidote de sa nostalgie*¹ ».

¹ - C'est ce que dit H.Lemaître de la bizarrerie pour Baudelaire, dans l'introduction aux Petits poèmes en prose, éditions Garnier Frère, Paris, 1958, p.XXI.

CHAPITRE II

La privation qui l'accablait, l'embarras et l'impossibilité de se comprendre et comprendre son entourage incitent le visionnaire à suspendre le conventionnel qui ne cesse de tourmenter son esprit d'homme malade et solitaire. Son goût immodéré pour l'étrange est en mesure de préserver le sujet de l'anéantissement, du chaos. C'est cette étrangeté qui attise son désir et son plaisir.

Le voici attiré par la bonté primitive de l'âme humaine; une sorte de prévention contre l'influence malsaine de la société et du progrès. Là, le sujet a le sentiment d'atteindre une *pure réalité* :

« (...) ces hauteurs et en même temps ces profondeurs étaient la retraite des habitants primitifs de la montagne. Bravant toujours le flot envahissant des accumulations de races nouvelles, ils vivaient là, simples de moeurs, aimants et justes, adroits, fermes et ingénieux, - et pacifiquement vainqueurs des masses aveugles qui avaient tant de fois envahi leur héritage. » p.25

Si la notion de l'étrange est là, c'est certainement parce que le sujet est excessivement attaché à ce genre d'atmosphère. C'est au sein de cette atmosphère qu'il recouvre son salut : cette *« succession des idées par lesquelles [il a] retrouvé le repos et une force nouvelle à opposer aux malheurs futurs de la vie. » p. 56*

2. *Devant l'infini*

Dès les premières pages du récit, la mort guette le sujet. L'obsession de la mort; l'accroissement des êtres et des univers, tout mène à l'infini. Le sujet *tombe* dans l'infini en posant des questions sans réponses, des questions qui le confrontent à un passé personnel et un autre ancestral en présence de témoins incontestables (ses propres aïeux et ceux de la race humaine).

Ainsi, dans une seconde série de visions (formant un chapitre), située dans la première partie d'*Aurélia*; le rêveur s'est retrouvé dans un monde peuplé d'ancêtres, de parents et d'amis. Face à son ascendance, il lui est permis de poser des questions, d'analyser et d'examiner l'origine de certaines choses. Puisant dans sa mémoire, son entreprise établit un

CHAPITRE II

trait d'union entre le pôle autobiographique et fictif, instaurant un véritable dialogue entre ces deux axes.

C'est la tension permanente qu'il vit qui attise sa tendance inconditionnée pour l'infini. Cette passion se manifeste de plus en plus dans le texte. Le voici entrain de la formuler à travers une image des plus expressives :

« *Je me sentais glisser comme sur un fil tendu dont la longueur était infinie.* » p. 40

Le sujet se consacre à la tâche de déposer chaque impression dans une seconde existence. Une nouvelle conscience du temps et de l'espace s'impose alors à lui, et surtout une nouvelle relation entre le présent, le passé et le futur. Ce qu'il vise c'est la complétude, la totalité des êtres, des choses, des temps ainsi que des lieux. Il est à l'attente de la pleine correspondance entre le « *macrocosme, ou grand monde* » et « *le microcosme, ou petit monde* » p. 76

Après avoir appris la mort d'*Aurélia*, le narrateur tente de retrouver le calme de l'esprit. Il dessine des fresques sur les murs et s'absorbe dans une réflexion sur la création du monde selon de très anciennes légendes égyptiennes et persanes (on est dans le chapitre neuf, l'avant-dernier de la première partie, c'est aussi le quatrième rêve d'*Aurélia*), il s'agit de la rédaction d'une « *histoire du monde* » pour laquelle on lui donna du papier. C'est la mise en place d'un « *système d'histoire, emprunté aux traditions orientales (...) qui commençait par l'heureux accord des Puissances de la nature, qui formulaient et organisaient l'univers* ». p.32

La recherche d'un sens à l'histoire personnelle finit par révéler un projet beaucoup plus vaste et plus volumineux, mais dans son désir d'aller plus avant dans l'exploration des profondeurs de *soi*, il fait face à la menace :

« *Il semblait qu'on eût voulu m'empêcher de pénétrer le mystère de ces retraites.* »
p. 25

L'entreprise est rude mais l'enjeu est fort tentant, le héros sait désormais que l'amour est au cœur de l'infini :

CHAPITRE II

« (...) un frisson d'amour sort du sein gonflé de la terre, et le chœur des astres se déroule dans l'infini; il s'écarte et revient sur lui-même, se resserre et s'épanouit ...»
p. 76

La *folie* du sujet, ainsi que le caractère insatiable de sa quête et conquête peuvent dès lors s'expliquer; tout est mouvant, tout est changeant, la loi de l'infini impose ses normes :

« *Les variations se succédaient à l'infini...* » p. 32

Ce vaillant héros aspirant à « *rétablir l'harmonie universelle* » (p.65), n'est pas un simple homme épris d'une femme; ce qui attise tant son désir c'est « *le type éternel de la beauté* » p.72.

Il cherche la confirmation de son hypothèse sur la valeur de l'amour comme finalité de l'Histoire du monde. Il finira par avoir la conviction que cela ne se réalise que dans la mort. Aussi, c'est après la mort d'*Aurélia* qu'il voudra croire aux pouvoirs de Dieu, pour la rappeler à lui ou pour la rejoindre.

Mais *Aurélia* disparaît peu à peu dans la deuxième partie du récit, devenant « A*** », puis « *** ». Il est donc évident que dès le départ l'objectif visé était un idéal absolu, allant au-delà d'un être particulier. C'est vers la fin de l'œuvre que le mystère sera levé, l'être tant convoité est « *l'éternelle Isis, la mère et l'épouse sacrée* » (p.68), c'est aussi la Vierge- mère du Dieu des chrétiens- celle qui détient le pouvoir du pardon, du salut et du paradis tant désiré.

Cet être qui, comme on l'avait vu dans une première partie d'analyse, placé en marge de la vie, libère son enthousiasme pour le mystère. Ceci l'amènera à voir dans la réalité qui l'entoure des choses que personne d'autre n'arrive à voir. Son malaise lui permet, contre toute attente, de découvrir les mystères du monde et en saisir les profondeurs cachées. Tout change en lui et autour de lui et prend le caractère de l'infinitude.

Cet acte de rapprochement de l'autobiographie et de l'onirique dans un projet infini, devient une recherche du Sens. Seul cette manœuvre est capable de satisfaire un être inclassable désirant « *rattacher [son] temps propre (...) à une durée beaucoup plus*

CHAPITRE II

vaste » et d' « accroche(r) [sa] mince aventure à la chaîne générale des époques et [se] situer dans le déroulement de l'ensemble¹ »

Ainsi, même si quelques-uns des souvenirs rapportés ne sont pas les siens, ce dernier leur donne le droit d'entrer dans le récit de sa vie puisque son aïeul lui aurait révélé une illustre vérité :

« (...) nous vivons dans notre race et notre race vit en nous. » p.22

C'est l'imagination qui joue un rôle décisif dans toute cette entreprise voulant compenser toutes les insuffisances et neutraliser le manque de l'écriture autobiographique :

« (...) consultant ma mémoire que je croyais être celle de Napoléon. » p.63

« L'idée que j'étais devenu semblable à un dieu et que j'avais le pouvoir de guérir me fit imposer les mains à quelques malades, et, m'approchant d'une statue de la Vierge, j'enlevai la couronne de fleurs artificielles pour appuyer le pouvoir que je me croyais. » p.63/64

Tout est profond, mobile, fécond et révélateur, à donner le vertige ; voici le héros abasourdi de découvrir dans le chapitre quatre une hallucinante vérité :

« (...) je retrouvais des figures connues. Les traits des parents morts que j'avais pleurés se trouvaient reproduits dans d'autres... » p. 21

Dans le même chapitre et seulement quelques lignes après, on peut lire :

« (...) il me semblait voir une chaîne non interrompue d'hommes et de femmes en qui j'étais et qui étaient moi-même; les costumes de tous les peuples, les images de tous les pays apparaissaient distinctement à la fois... » p. 22

Citons un dernier exemple, l'épisode dans le chapitre six de la première partie où apparaissent trois femmes dont les traits s'échangent, s'unifient et rappellent tant d'autres femmes connues jadis :

« Trois femmes travaillaient dans cette pièce, et représentaient, sans leur ressembler absolument, des parentes et des amies de ma jeunesse. Il semblait que chacune eût les traits de plusieurs de ces personnes. Les contours de leurs figures variaient comme la flamme d'une lampe, et à tout moment quelque chose de l'une passait dans l'autre; le

¹ - Michel Leiris, (1988), Biffures, Gallimard. p. 179.

CHAPITRE II

sourire, la voix, la teinte des yeux, de la chevelure, la taille, les gestes familiers s'échangeaient comme si elles eussent vécu de la même vie, et chacune était ainsi un composé de toutes, pareille à ces types que les peintres imitent de plusieurs modèles pour réaliser une beauté complète. » p.28

Si chaque événement, chaque être, chaque sensation aussi infime soit-elle a une origine quelque part, dans un monde ou un autre, dans une existence ou une autre; le sujet se verra à chaque moment de cette seconde vie dans l'obligation de se tourner vers l'infini pour trouver réponse et par la suite apaisement et détente.

Cet infini auquel est confronté le sujet, se caractérise par son caractère *sériel*, en voici quelques illustrations :

*« (...) **une série** de visions insensées peut-être, ou vulgairement malades... » p.17*

*« (...) **une série** constante d'impressions qui se liaient entre elles, et dont le rêve, plus dégagé des éléments extérieurs, continuait la probabilité. » p.19*

*« (...) je voyais qu'on attribuait à l'aberration d'esprit les mouvements ou les paroles coïncidant avec les diverses phases de ce qui constituait pour moi **une série** d'évènements logiques. » p.27*

*« (...) je couvris bientôt les murs d'**une série** de fresques où se réalisaient mes impressions. » p.31*

*« Des circonstances fatales préparèrent, longtemps après, une rechute qui renoua **la série** interrompue de ces étranges rêveries. » p.36*

*« L'heure de notre naissance, le point de la terre où nous paraissions, le premier geste, le nom de la chambre, – et toutes ces consécration, et tous ces rites qu'on nous impose, tout cela établit **une série** heureuse ou fatale d'où l'avenir dépend tout entier. » p.68*

*« Je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare **cette série** d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers. »
p.80*

Au terme « série » il faut additionner celui de « succession », qui révèle la progression dans l'exploration dans l'univers de l'infini : ce sont les « couches *successives* des édifices de différents âges » (p.25), « les variations qui se *succédaient* à l'infini » (p. 32), « les progrès *successifs* de nos industries » (p.41), « les visions qui *s'étaient succédé* pendant mon

CHAPITRE II

sommeil » (p.56), mais c'est aussi « **la succession** des idées par lesquelles (il a) retrouvé le repos et une force nouvelle à opposer aux malheurs futurs de la vie. » (p.56).

L'image du cercle a sa place à tenir dans cette seconde existence, renforçant toujours cette image de trajet infini :

« D'immenses cercles se traçaient dans l'infini » p.17

« Je m'imaginai d'abord que les personnes réunies dans ce jardin avaient toutes quelque influence sur les astres, et que celui qui tournait sans cesse dans le même cercle y réglait la marche du soleil. » p. 65

Cette même image vient à nous par le biais de certains êtres, astres et objets :

« la table d'un cercle » (p.15), « une bague orientale » (p.19) nouée dans un foulard autour de son col, « les vaisseaux et les veines qui serpentent parmi les lobes du cerveau » (p.20), la bague dont il fait « diminuer l'anneau » (p.30), la « roue » (P.31) qui tourne sous les pieds d'Aurélia, « de hideux reptiles (qui) serpentaient » (p.32), « le serpent qui entoure le Monde » (p. 36/ 37), « la boule rougie au feu » (p. 42) qui le menaçait, « une bague d'argent dont le chaton portait gravés ces trois mots arabes: Allah! Mohamed! Ali! » (p.59), « l'anneau d'argent » (p.62) acheté en sortant de l'église et ce Soleil omniprésent dans le récit cédant en dépit de tout une place à la Lune.

On s'est retrouvé devant l'obligation de traiter cet aspect de l'infini dans l'œuvre pour montrer à quel point le parcours du sujet a été long et certainement éprouvant. La descente progressive du héros vers le passé, vers la mort, vers la Femme, n'est autre qu'une preuve tangible de sa singularité et de surtout de son élévation méritée au rang des héros. Le voici pleinement décidé à lever le défi et faire face aux épreuves aussi rudes soient-elles :

« J'employai toutes les forces de ma volonté pour pénétrer encore le mystère dont j'avais levé quelques voiles.» p.39

« (...) retrouvons la lettre perdue ou le signe effacé, recomposons la gamme dissonante, et nous prendrons force dans le monde des esprits. » p.47

« Pourquoi, me dis-je, ne point enfin forcer ces portes mystiques, armé de toute ma volonté, et dominer mes sensations au lieu de les subir ? N'est-il pas possible de

CHAPITRE II

dompter cette chimère attrayante et redoutable, d'imposer une règle à ces esprits des nuits qui se jouent de notre raison ? » p.78

À ce moment, et après avoir fait ses preuves, le sujet sortira de sa trajectoire interminable et pourra enfin rentrer « *dans les voies lumineuses de la religion* » p.79

3. Comme au théâtre !

Ce que le sujet voit, ce qu'il entend dans cette seconde existence n'est autre que des *créations*, venant secourir les débris du monde connu. L'univers nouveau est fondé sur de nouveaux rapports de formes, de sons et même de couleurs. Chaque création exprime une vision neuve de la vie et du monde. La démarche du sujet peut, de ce fait-là, être légitimement comparée aux œuvres d'art qui, elles aussi représentent les réactions de l'âme et de l'esprit humain au contact du *monde*. L'œuvre d'art, tout comme la seconde existence du sujet, émane de la vie et elle-même est vie.

Dans le cas d'*Aurélia*, nous le démontrerons, la représentation théâtrale détient par rapport au texte une position non négligeable, c'est même une des clés de l'ouverture de l'œuvre et de sa lecture. Le lexique mis en œuvre par le narrateur reflète celui de l'univers théâtral, les exemples abondent dans l'œuvre :

« (...) une divinité, toujours la même, rejetait en souriant les masques furtifs de ses diverses incarnations... » p. 18

« (...) les costumes de tous les peuples... » p. 22

« La terre où nous avons vécu est toujours le théâtre où se nouent et se dénouent nos destinées... » p.22

« (...) on voyait se renouveler toujours une scène sanglante d'orgie et de carnage que les mêmes esprits reproduisaient sous des formes nouvelles. » p.35/36

« Il y a en tout homme un spectateur et un acteur... » p.38

«La terre, ses habitants et leur histoire étaient le théâtre où venaient s'accomplir les actions physiques...» p.47

« (...) sur cette figure on avait peint une sorte de masque... » p.64

« (...) l'empreinte du masque que j'avais remarquée. » p.65

CHAPITRE II

« (...) j'ai quitté l'un des masques dont je voile mes traits, et bientôt tu me verras telle que je suis. » p.62

« Il me fit assister à un spectacle qui m'intéressa vivement. » p.72

La deuxième vie est manifestement source et incarnation d'art puisqu'elle a comme principe ce jeu transfigurateur permanent. C'est pourquoi, le narrateur- un homme largement sensible à l'art- est conduit non seulement vers lui-même, mais aussi vers les autres. Il agit selon la volonté de (se) retrouver :

« (...) je dissertais avec deux amis, à la table d'un cercle, sur la peinture et sur la musique, définissant à mon point de vue la génération des couleurs...» p.15

« (...) à l'aide de charbons et de morceaux de briques que je ramassais, je couvris bientôt les murs d'une série de fresques où se réalisaient mes impressions. » p 31 (Voir document annexe n ° 5)

« (...) je tentai de figurer avec de la terre le corps de celle que j'aimais. » p 31

« On me donna du papier, et pendant longtemps je m'appliquai à représenter, par mille figures accompagnées de récits de vers et d'inscriptions en toutes les langues connues, une sorte d'histoire du monde ...» p.31

Très souvent sa satisfaction émane d'images qui sont extérieures à son *moi* et qui pourtant y convergeront puisque telle aura été son ambition. Le phénomène semble particulièrement paradoxal, mais il est indispensable de dire que son identité personnelle se voit garantie par celle d'êtres, de lieux et de moments différents d'où il arrache vie et joie : le spectacle lui est *vital*.

La quête du *moi* menée par le sujet, veut que ce dernier mène à bien ses épreuves tout en étant l'*un* et l'*autre*. Ainsi, il jouera le rôle d'acteur puisqu'il sera mené à prouver sa force, son courage et sa résistance :

« (...) ils se livraient des combats auxquels je prenais part moi-même, car j'avais un corps aussi étrange que les leurs. » p.32

« (...) je jetai à l'endroit le plus profond l'anneau que j'avais acheté à Saint-Eustache. Vers le même moment l'orage s'apaisa, et un rayon de soleil commença à briller. » p.62

CHAPITRE II

Mais aussi celui de spectateur. En effet, plus d'une fois il sera contraint de regarder agir ses doubles sans pouvoir intervenir :

*« Alors je me souvins de celui qui avait été arrêté la même nuit que moi et que, selon ma pensée, on avait fait sortir sous mon nom du corps de garde, lorsque deux amis étaient venus pour me chercher. Il portait à la main une arme dont je distinguais mal la forme, et l'un de ceux qui l'accompagnaient dit: "C'est avec cela qu'il l'a frappé." »
p.37/38*

Tout cela se produit, il importe de le redire, entre un univers d'une première vie -réelle- et celui d'une seconde vie -onirique-. Cette expérience évoque pour le narrateur comme pour nous, la pratique du théâtre. Voici la pensée de *Pierre Campion* qui explicite le rapport entre les épisodes du récit onirique et les scènes théâtrales :

« (...) dans Aurélia, le récit adopte souvent la forme poétique de l'épisode séparé. Chacun des tableaux que nous avons évoqués est le lieu et le décor d'une scène qui institue un spectacle intime de et dans l'esprit : vision de la marche à l'étoile, scène de la salle de garde, scène du casino, « Mémorables », etc. Ces scènes sont discontinues, chacune se déroule dans son décor (...). L'Histoire même de l'humanité, et de la terre, et de l'univers (I, VIII et II, VI) ne peut apparaître que comme une suite de scènes dans lesquelles le moi s'inscrit parce qu'il est en fait leur lieu théâtral...¹. »

Observateur de son propre imaginaire, le sujet en est envoûté. Il multiplie les scènes et varie les regards sur les spectacles de sa folie. Tout en étant à la fois maître de ses visions, il en est aussi simple témoin et spectateur.

La multitude des épisodes, des rôles joués, leur caractère lacunaire et inachevé fait que le narrateur soit proie à une extrême indétermination (qui n'est pourtant pas dépourvue de plaisir). Personnifiant de nombreux statuts, il les vit et les incarne avant d'arriver à la totale satisfaction.

Si l'idée du théâtre s'enracine dans l'esprit du sujet et dans l'œuvre c'est certainement en raison de sa profonde conviction de cet être singulier qu'il n'y pas UNE vérité mais plusieurs, d'où d'ailleurs l'évocation d'une seconde vie où ce dernier peut vivre des moments non viables dans sa première vie. C'est dans cette seconde vie où l'irreprésentable devient présentable, le regret devient confession, et surtout la mort devient vie :

¹ -Pierre Campion, Communication au Colloque Nerval de la Sorbonne (novembre 1997). Publiée dans *Gérard de Nerval*, sous la direction d'André Guyaux, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997

CHAPITRE II

« Au moment même où la mort se comporte comme une vie, elle devient une vie; on pourrait même dire que la mort n'est vraisemblable que si elle se comporte comme son contraire sémique, la vie.¹ »

Tout cela s'enchaîne sans que des rapports et liens cessent de persister :

« C'est ainsi que je croyais percevoir les rapports du monde réel avec le monde des esprits. La terre, ses habitants et leur histoire étaient le théâtre où venaient s'accomplir les actions physiques qui préparaient l'existence et la situation des êtres immortels attachés à sa destinée. » p.47

La vérité bien qu'elle semble être acquise, échappe au moment même où elle s'apprête à se dévoiler. Tout est illusion et c'est le fondement du spectacle théâtral. Le sujet en est conscient et le reconnaît plus d'une fois :

« Les soins de l'art m'avaient rendu à la santé sans avoir encore ramené dans mon esprit le cours régulier de la raison humaine » p.30

« Je compris, en me voyant parmi les aliénés, que tout n'avait été pour moi qu'illusions jusque-là. » p.64

La « transfiguration » qui se fait loi et qui est souvent source de fascination, est aussi source de trouble et de perte blessante, en particulier quand la divinité rêvée se transforme au point de périr :

« Je la perdais ainsi de vue à mesure qu'elle se transfigurait, car elle semblait s'évanouir dans sa propre grandeur. » p.29

Cet acte transfigurateur fait que l'absence devienne présence mais aussi que la présence s'absorbe dans l'absence, grande équivoque d'où d'ailleurs le questionnement du sujet :

« "...c'était la vérité sous un masque de folie " ? » p. 39

Cela importe peu, puisque *« le moi, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence » p.11*

¹ -Julia Kristeva, Recherches pour une sémanalyse. © Éditions du Seuil, 1969. p.158.

CHAPITRE II

Aussi, récapitulons que la récurrence de l'image du masque dans le récit permet, nous semble-t-il, au narrateur de nous enseigner l'inestimable pouvoir de ce dernier (le masque), à s'identifier à différents portraits et statuts, et jouer autant de rôles possibles.

Son usage engage le vide signalé déjà dans le récit autobiographique, susceptible à présent d'être occupé par un nombre illimité de substances et de formes. Les différentes *présences* chimériques du sujet en fournissent des preuves :

« (...) ils se livraient des combats auxquels je prenais part moi-même, car j'avais un corps aussi étrange que les leurs. » p. 32

« (...) c'était mon visage, c'était toute ma forme idéalisée et grandie... » p.37/38

N'oublions pas de signaler et de nouveau que c'est le regard porté sur *Aurélia* qui a servi de lever du rideau pour le jeu théâtral tandis que le second, ayant recouvert le soldat venant d'Afrique, est à notre avis l'ultime scène avant la fin de ce jeu théâtral. Dans les deux cas, ces *scènes* bénéficient d'un traitement de faveur puisque tout dans l'œuvre et dans l'esprit du sujet a contribué à renforcer leur singularité.

CHAPITRE III

Chapitre 3: De nouveaux thèmes

1. La lumière

Le séjour du sujet-rêveur dans l'infini, a été, en partie déclenché par la décision du départ pour l'Orient. Le voyageur résolu et prêt à vivre l'aventure, ne tardera pas à prendre ses dispositions dont l'une fut d'abandonner ses « habits terrestres ». Les transformations se feront nombreuses, mais surtout, des promesses ne cesseront d'agir sur le sujet avide de bonheur. La première des promesses à se faire dévoiler est sans doute celle qui comptera le plus à ses yeux, émanant de l'étoile :

« La route semblait s'élever toujours et l'étoile s'agrandir. Puis, je restai les bras étendus, attendant le moment où l'âme allait se séparer du corps, attirée magnétiquement dans le rayon de l'étoile. » p. 17

Cette source lumineuse dans l'univers obscur du visionnaire en route déjà pour l'univers merveilleux de l'Orient, n'est autre que la « Mère » du rêveur. Des éléments le confirmeront.

Le rêveur entre dans une maison, sur les bords du Rhin, qu'il visite une première fois au chapitre quatre :

*« Un soir, je crus avec certitude être transporté sur les bords du Rhin. (...). J'entrai dans une maison riante, dont un rayon du soleil couchant traversait gaiement les contrevents verts que festonnait la vigne. Il me semblait que je rentrais dans une demeure connue, celle d'un **oncle maternel**, peintre flamand, mort depuis plus d'un siècle. » p.19/20*

La seconde fois, c'est dans un rêve au chapitre six :

*« Je me trouvais tout à coup dans une salle qui faisait partie de **la demeure de mon aïeul**. Elle semblait s'être agrandie seulement. Les vieux meubles luisaient d'un poli merveilleux, les tapis et les rideaux étaient comme remis à neuf, un jour trois fois plus brillant que le jour naturel arrivait par la croisée et par la porte, et il y avait dans l'air une fraîcheur et un parfum des premières matinées du printemps. » p.27/28*

La demeure maternelle, encore plus *éblouissante*, du premier épisode au second, confirme la propriété lumineuse de tout élément maternel. Ajoutons à cela, un autre constat, le

CHAPITRE III

fait que tous les personnages féminins viennent à nous à travers l'œuvre, avec des attitudes bien précises et des propriétés permettant de les identifier comme des êtres doués d'une grandeur démesurée. D'ailleurs le choix pertinent et la figure récurrente d'Isis ne peut en aucun cas être considéré comme fortuit.

La citation suivante peut rendre explicite le lien indestructible entre, d'un côté la lumière et d'un autre, la grandeur, la beauté et la vertu chez les créatures féminines :

« L'imagerie de la vertu est traditionnellement liée à la lumière (...). Le plus souvent, le personnage féminin est un autre soleil, dont l'éclat définit à la fois la beauté et la vertu; il est donc prédestiné à rejoindre le ciel, sa véritable patrie. (...)La femme vertueuse reflète donc, par sa beauté rayonnante, la vertu qui la distingue et la couronne...¹ »

Le héros d'*Aurélia* recouvre peu après un monde de rêves lumineux, même sans la présence du soleil :

« Chacun sait que dans les rêves on ne voit jamais le soleil, bien qu'on ait souvent la perception d'une clarté beaucoup plus vive. Les objets et les corps sont lumineux par eux-mêmes ». p. 28

Dès le début de la Seconde Partie, le narrateur pense obstinément au Christ et à la religion chrétienne :

« Pourquoi donc est-ce la première fois, depuis si longtemps, que je songe à lui ? (...) Elle, pourtant, croyait à Dieu, et j'ai surpris un jour le nom de Jésus sur ses lèvres. » p. 45

Aussi, *« Si le nom d'Aurélia tend à disparaître de la seconde partie à mesure que l'héroïne initiale se fond dans l'image de la « grande amie », le nom de Dieu, au contraire, s'y impose : vingt-huit mentions, contre deux dans la “ première partie ”² ...»*

La réflexion du narrateur, ses multiples épreuves vont aboutir à l'idée que la raison de sa condamnation est son attachement à *Aurélia*, une émotion narcissique et égoïste écartée d'un amour plus profond et plus grand :

¹ -Alexandra Licha, " Les femmes illustres dans la tragédie française (1553-1653). L'éclat de la vertu héroïque féminine", Publif@rum, 2, 2005, URL : <http://www.publiforum.farum.it/n/02/licha.php>

² -« Notice » d'*Aurélia*, in Nerval, *Aurélia*, GF-Flammarion, 1990, p. 250.

CHAPITRE III

« Je comprends, me dis-je, j'ai préféré la créature au Créateur ; j'ai déifié mon amour et j'ai adoré, selon les rites païens, celle dont le dernier soupir a été consacré au Christ. » p. 49

Mais au bout de quelques chapitres, les choses prendront un autre tournant, d'où la résolution du conflit :

« Je veux expliquer comment, éloigné longtemps de la vraie route, je m'y suis senti ramené par le souvenir chéri d'une personne morte, et comment le besoin de croire qu'elle existait toujours a fait rentrer dans mon esprit le sentiment précis des diverses vérités que je n'avais pas assez fermement recueillies en mon âme. » p.56

Le narrateur est sorti des cercles infernaux et rentré « dans les voies lumineuses de la religion » (p.79), expression apparaissant dans les « Mémorables », derniers passages de l'œuvre.

Avant d'arriver à ce dénouement, et à la fin du chapitre six, on avait vécu avec le visionnaire un rêve dans lequel la divinité -toujours la même- marche entre le sujet et *Saturnin*, un personnage indéfinissable en train d'accomplir son expiation au purgatoire. La divinité dit au héros :

« “[...] et maintenant rappelle-toi le jour où tu as imploré la Vierge sainte et où, la croyant morte, le délire s'est emparé de ton esprit. Il fallait que ton vœu lui fût porté par une âme simple et dégagée des liens de la terre. Celle-là s'est rencontrée près de toi, et c'est pourquoi il m'est permis à moi-même de venir et de t'encourager” ». P.73

A la fin du parcours, le pardon a été apporté par l'être féminin, à la fois sacré et profane. Voici la réapparition glorieuse de la bien aimée :

« (...) j'ai revu celle que j'avais aimée transfigurée et radieuse. Le ciel s'est ouvert dans toute sa gloire, et j'y ai lu le mot pardon signé du sang de Jésus-Christ. » p.75

1.1. La lumière : une force bienfaitrice

Ce qui est représenté d'habitude comme lumineux, c'est le bien, et comme obscur le mal. Le mal est à l'origine de la souffrance du sujet, ajouté au vide et à l'abandon :

« (...) j'en parais les remords plus graves d'une vie follement dissipée où le mal avait triomphé bien souvent, et dont je ne reconnaissait les fautes qu'en sentant les coups du malheur. » p.53

CHAPITRE III

« *“J’ai bien mal usé de la vie...”* » p.57

La lumière omniprésente dans une seconde partie de l’œuvre ne peut être qu’en faveur d’un épanouissement du sujet et de sa quête, puisque cette dernière permet la vision. L’absence ou le déclin de la lumière met à chaque fois le sujet dans des situations périlleuses, le voici dès le chapitre deux de la première partie averti d’un grand malheur *annoncé* le « soir » :

« Un soir, vers minuit, je remontais un faubourg où se trouvait ma demeure, lorsque, levant les yeux par hasard, je remarquai le numéro d'une maison (...). Ce nombre était celui de mon âge. Aussitôt, en baissant les yeux, je vis devant moi une femme au teint blême, aux yeux caves, qui me semblait avoir les traits d'Aurélia. Je me dis: c'est sa mort ou la mienne qui m'est annoncée! » p. 14

Être privé de la lumière, est -nous semble t-il- synonyme d’être privé de Dieu, puisque son oncle lui avait auparavant déclaré (étant très jeune) :

« *“Dieu, c'est le soleil”* » p.55

Sans elle, c’est l’essence des choses et des êtres qui lui est dérobée, c’est l’annulation de cette force bienfaitrice, l’anéantissement de toute relation probable entre soi et l’Autre, et surtout le pénible fardeau de pensées menaçantes, chose qu’il atteste dès les premières lignes de la seconde partie de son récit :

« Lorsque l'âme flotte incertaine entre la vie et le rêve, entre le désordre de l'esprit et le retour de la froide réflexion, c'est dans la pensée religieuse que l'on doit chercher des secours... » p.45

L’impossibilité de voir- en l’absence d’une lumière -contrarie l’existence de tout contact, de tout rapprochement alors que la vision dans des espaces lumineux favorise la connaissance du sujet et sa sortie des ténèbres par le recouvrement du *Sens*.

Voici comment *Barthes* considère *le regard* et le met en valeur :

« Comme lieu de signifiante, le regard provoque une synesthésie, une indivision des sens, qui mettent leurs impressions en commun, de telle sorte qu'on puisse attribuer à

CHAPITRE III

l'un, poétiquement, ce qui arrive à l'autre : tous les sens peuvent donc " regarder", et inversement, le regard peut sentir, écouter, tâter, etc.¹ »

C'est quand il a été permis au sujet de voir *Aurélia* sous un autre jour, que l'idée du salut est devenue concevable pour le sujet. La quasi-impossibilité de toute révélation dans un premier récit de vie est donc due essentiellement à l'absence ou à la pénurie des sources de lumière.

Revenons maintenant aux situations où la lumière lui sera offerte et grâce à laquelle son projet prendra forme ; essayons également d'analyser l'effet positif de la lumière sur le sujet.

La lumière, est – rappelons-le -, pour l'acte de voir une condition obligatoire, ce qui implique la présence d'une lumière à chaque acte de vision accompli. Le sujet subit lors de la scène du « pardon » -don d'*Aurélia*- un choc visuel et spirituel, c'est cette lumière qui va l'introduire à ce qui sera l'antithèse de tout ce qu'il avait vécu auparavant :

« J'y crus voir le pardon du passé (...) comme si quelque chose de la religion se mêlait aux douceurs d'un amour jusque-là profane, et lui imprimait le caractère de l'éternité. » p. 14

Cette source de vie et de prospérité pourvoira le sujet d'une profonde intuition de ce qui existe ailleurs et loin. Peu à peu il recouvrira la force d'intégration à ce qui n'est désormais plus éphémère.

C'est la lumière ayant autorisé l'épreuve du fameux regard d'*Aurélia* qui lui garantira par la suite l'événement de la *réincarnation* et l'initiera à la promesse de l'éternité.

Plusieurs éléments confirment la lecture à laquelle on s'est essayé, afin de révéler l'effet *fondateur* de la lumière dans le nouvel univers du sujet. D'abord nous pouvons constater la récurrence des images mettant en valeur la bienveillance du soleil et son amabilité :

« J'entrai dans une maison riante, dont un rayon du soleil couchant traversait gaiement les contrevents verts que festonnait la vigne. » p.19/20

¹ -Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus* Essais critiques III Éditions du Seuil. P.280

CHAPITRE III

« Une clarté blanchâtre s'infiltrait peu à peu dans ces conduits, et je vis enfin s'élargir (...) un horizon nouveau ... » p.21

« (...) c'était aéré, vivant, traversé des mille jeux de la lumière.» p.25

« La blancheur qui m'étonnait provenait peut-être d'un éclat particulier, d'un jeu de lumière où se confondaient les teintes ordinaires du prisme. » p.25

« Les vieux meubles luisaient d'un poli merveilleux, les tapis et les rideaux étaient comme remis à neuf, un jour trois fois plus brillant que le jour naturel arrivait par la croisée et par la porte... » p.28

Pour désigner tout éclat, le sujet recourt à un langage teinté d'espoir et d'amour aux retentissements à la fois chrétiens et païens :

«Alors je saluais cet astre (le soleil) par une prière, et ma vie réelle commençait. » p.67

En outre, pour s'adresser aux astres lumineux, ou encore pour que ces derniers s'adressent à lui, le sujet se trouve dans des lieux de choix, excitant sa fascination et son inspiration :

« Un verger délicieux sortait des nuages derrière elle, une lumière douce et pénétrante éclairait ce paradis, (...) je me sentais plongé dans une ivresse charmante. » p.63

«Je me promenai le soir plein de sérénité aux rayons de la lune...» p.66

Le voici qui se sent menacé et angoissé à l'idée de perdre les joies de la lumière :

« Je me dis: "La nuit éternelle commence, et elle va être terrible. Que va-t-il arriver quand les hommes s'apercevront qu'il n'y a plus de soleil ?" » p.59

« Pâle et déchiré, le croissant de la lune s'amincissait tous les soirs et allait bientôt disparaître; peut-être ne devons-nous plus le revoir au ciel!» p.69

Enfin, et c'est certainement l'apport le plus important : la fonction de la lumière est ici de dissiper les opacités de l'éloignement et de l'oubli. C'est la luminosité qui obligera ce mélancolique à vivre son deuil puis à le clore.

CHAPITRE III

1.2. Le soleil maléfique

Pourtant, le narrateur ne s'est jamais montré incapable de discerner la puissance maléfique de la lumière, principalement celle du soleil. Cet astre n'a hélas pas été exclusivement synonyme de connaissance et de communion, mais aussi de fascination malfaisante et aveuglante. La plus nette illustration de cette puissance nuisible nous vient de l'épisode où le sujet se trouvait au coeur-même du lieu suprême de détresse, qui à nos yeux est le désert. Le visionnaire s'y retrouve en présence d'un cataclysme.

Ce dernier (le soleil) après avoir tout détruit, met en évidence son pouvoir de semer la stérilité et la mort :

« C'est dans le centre de l'Afrique, au-delà des montagnes de la Lune et de l'antique Ethiopie, qu'avaient lieu ces étranges mystères (...). Les bocages que j'avais vus si verts ne portaient plus que de pâles fleurs et des feuillages flétris; un soleil implacable dévorait ces contrées... » p.34

« Au pied des arbres frappés de mort et de stérilité, aux bouches des sources taries, on voyait sur l'herbe brûlée se flétrir des enfants et des jeunes femmes énervés et sans couleur. » p.34

L'ombre semble être une voie à la paix et au salut, tandis que la croyance en la puissance du soleil est synonyme de l'incompréhension des voix et des desseins de Dieu. Le progrès scientifique est manifestement lié à l'arrogance. Il est indéniable que si le sujet est poussé vers la science, c'est à cause de sa faiblesse et sa ferme volonté de croire en quelque chose. Néanmoins, c'est son hérésie qui le mènera à la guérison de toute angoisse, faiblesse et égoïsme.

En effet, celui qui avait déclaré auparavant, dans le premier récit de vie : « *"L'arbre de science n'est pas l'arbre de vie!"* » (p.46), va en faire l'expérience par lui-même dans le chapitre dix de la première partie, lors de sa présence dans un atelier. Il va se rendre compte des limites de la puissance des créatures face à celle du créateur.

Surpris de voir les ouvriers de l'atelier façonner un animal et des formes végétales pratiquement authentiques, il pose une question à l'un des travailleurs :

« "Ne créerait-t-on pas aussi des hommes?" » p.41

CHAPITRE III

L'un des ouvriers ne tarde pas à lui répondre en disant :

« "Les hommes viennent d'en haut et non d'en bas: pouvons-nous nous créer nous-mêmes? Ici, l'on ne fait que formuler par les progrès successifs de nos industries une matière plus subtile que celle qui compose la croûte terrestre. Ces fleurs qui vous paraissent naturelles, cet animal qui semblera vivre, ne seront que des produits de l'art élevé au plus haut point de nos connaissances, et chacun les jugera ainsi." » p. 41

La scandaleuse vanité du sujet est liée à la *corruption* de son âme, celle-ci peut être mise en rapport avec celle du personnage de *Faust* cité dans le récit autobiographique, au moment où le narrateur tente de nous décrire « les restes confus de plusieurs mobiliers » :

« C'est un capharnaïm comme celui du docteur Faust. » p.69.

Il nous est sans doute permis de prendre appui dans la suivante citation, mettant à jour l'ambition démesurée ayant existé chez le personnage de *Faust* et dont le sujet est loin d'être à l'abri :

« Les anciens alchimistes recherchaient à travers les perfectionnements des métaux celui de leur âme. Leurs savantes transmutations métalliques correspondaient à l'amélioration progressive de leur être¹. »

D'ailleurs, les métaux qui reviennent régulièrement dans l'oeuvre, semblent reprendre la qualité lumineuse et captivante du soleil : ils fascinent, se brûlent et brûlent accentuant l'illusion du pouvoir chez le sujet et renforçant la résistance à toute foi en des pouvoirs célestes. C'est la confusion entre le feu, le soleil, le métal et la lumière comme sources de vie et de force.

Voici des énoncés dans lesquels on retrouve de fortes présences signifiantes du métal :

« Je me sentais emporté sans souffrance par un courant de métal fondu, et mille fleuves pareils, dont les teintes indiquaient les différences chimiques, sillonnaient le sein de la terre...» p.20

¹ -Marguerite-Marie Bénel-Coutelou, *Magies du Verbe* chez Julien Gracq, Thèse pour le Doctorat de troisième cycle de Littérature française, Université Paul Valéry de Montpellier, Novembre 1975.

CHAPITRE III

«*La terre, traversée de veines colorées de métaux en fusion, comme je l'avais vue déjà, s'éclaircissait peu à peu par l'épanouissement du feu central, dont la blancheur se fondait avec les teintes cerise qui coloraient les flancs de l'orbe intérieur.* » p.40

« *" Je vis aussi des travaux d'orfèvrerie où l'on employait deux métaux inconnus sur la terre; l'un rouge qui semblait correspondre au cinabre, et l'autre bleu d'azur. Les ornements n'étaient ni martelés, ni ciselés, mais se formaient, se coloraient et s'épanouissaient comme les plantes métalliques qu'on fait naître de certaines mixtions chimiques. "* » p.41

« *J'étais arrivé à la plus grande salle, qui était toute tendue de velours ponceau à bandes d'or tramé...* » p.42

« *(...) je m'amusai à jeter en l'air des pièces d'or et d'argent.* » p.61

« *Je me pris de querelle avec un facteur qui portait sur sa poitrine une plaque d'argent...* » p.61

« *(...) en sortant de l'église, j'achetai un anneau d'argent.* » p.61

« *(...) Georges recevait la monnaie de la pièce d'or que j'avais jetée sur le comptoir...* » p.63

«*Une perle d'argent brillait dans le sable; une perle d'or étincelait au ciel...* » p.74

« *(...) sa cavale blanche caparaçonnée d'argent.* » p.75

« *(...) ses poignets, ainsi que les chevilles de ses pieds, étincelaient de diamants et de rubis.* » p.75

« *Malheur à toi, dieu du Nord, - qui brisas d'un coup de marteau la sainte table composée des sept métaux les plus précieux!* » p.76

« *La Perle rose a été teinte du sang royal des Walkyries. Malheur à toi, dieu-forgeron, qui as voulu briser un monde!* » p.76

Cette terrible tentation de la matière chez cet être et la pression du désir, ajoutées aux sortilèges du soleil, alimentent son drame et arrangent la victoire des forces du mal. Il va de soi que la menace plane toujours sur le sujet, une menace émanant de la grossièreté de son âme de damné éprise par la matière étincelante et éphémère. Néanmoins, il est averti au fur et à mesure qu'il avance dans son trajet, en particulier dans cet épisode où sa *faiblesse* lui sera presque fatale :

«*En ce moment un des ouvriers de l'atelier que j'avais visité en entrant parut tenant une longue barre, dont l'extrémité se composait d'une boule rougie au feu. Je voulus m'élancer sur lui, mais la boule qu'il tenait en arrêt menaçait toujours ma tête.* » p.42

CHAPITRE III

1.3. Le motif solaire, omniprésent

Il est clair qu'il réside dans l'œuvre la récurrence du thème *solaire*, d'où l'obligation de son exploration dans l'univers second du sujet.

Il a été mis en évidence, auparavant, que le sujet tirait d'intenses joies et beaucoup de réconfort au contact des sources de lumière, cela atteste leur rôle dans la thérapie du sujet et leur utilité dans la quête de ce dernier, voici quelques passages pris dans différents chapitres à titre d'illustration :

«Je me promenai le soir plein de sérénité aux rayons de la lune, (...). La lune était pour moi le refuge des âmes fraternelles qui, délivrées de leurs corps mortels travaillaient plus librement à la régénération de l'univers. » p.66

« (...) jusqu'à l'heure où pour moi se levait le soleil. Alors je saluais cet astre par une prière, et ma vie réelle commençait. » p.67

« (...) je m'entretiens avec le chœur des astres, qui prend part à mes joies ... » p.67

« Je reportai ma pensée à l'éternelle Isis, la mère et l'épouse sacrée; toutes mes aspirations, toutes mes prières se confondaient dans ce nom magique, je me sentais revivre en elle (...) il me semblait que cet astre était le refuge de toutes les âmes soeurs de la mienne, et je le voyais peuplé d'ombres plaintives destinées à renaître un jour sur la terre... » p.68/69

Si le sujet fait appel à la divinité solaire, ou encore prétend avoir des pouvoirs sur les astres lumineux, c'est parce qu'il a grand besoin de forger sa propre conception de la mort à la fois fin et commencement. C'est aussi la nécessité de comprendre l'idée que l'humain peut se rapprocher du divin. C'est son désir de délivrance et son aspiration à la beauté qui l'ont mené inévitablement à tirer des réponses de la grandeur et la gloire des astres lumineux.

Il est temps pour le rêveur d'immobiliser le mouvement de la descente aux Enfers et prévoir une remontée vers le haut. Ce projet invoque indubitablement le trajet d'ascension vers des sources lumineuses. En effet, l'agonie de son ami extrêmement malade et qu'il avait visité dans une chambre d'hospice, s'était faite dans une atmosphère inondée de lumière, laissant ainsi voir l'idée du passage, d'une promesse de la renaissance, de la continuité et de l'immortalité :

CHAPITRE III

« J'entrai dans une chambre d'hospice, blanchie à la chaux. Le soleil découpait des angles joyeux sur les murs et se jouait sur un vase de fleurs (...). Sa figure amaigrie, son teint semblable à l'ivoire jauni, relevé par la couleur noire de sa barbe et de ses cheveux, ses yeux illuminés d'un reste de fièvre (...). Ce qu'il me raconta ensuite est impossible à rendre: un rêve sublime dans les espaces les plus vagues de l'infini, une conversation avec un être à la fois différent et participant de lui-même, et à qui, se croyant mort, il demandait où était Dieu. "Mais Dieu est partout, lui répondait son esprit; il est en toi-même et en tous. Il te juge, il t'écoute, il te conseille; c'est toi et moi qui pensons et rêvons ensemble, - et nous ne nous sommes jamais quittés, et nous sommes éternels!" » p.48

Notons un autre fait réaffirmant la présence du motif solaire dans l'univers de l'œuvre et celui de la vie du sujet, c'est la passion amoureuse s'ajustant avec l'ardeur du feu. La grandeur et l'ampleur sont similaires chez l'un comme l'autre et c'est toute l'existence du sujet qui se déploie dans la pensée de (re)donner une place à l'être aimé.

La dimension de clarté et de luminosité des personnages se vérifie elle aussi aisément dans l'œuvre à travers :

L'être qui ressemble à « l'Ange de la Mélancolie, d'Albrecht Dürer » dont les « ailes brillaient de mille reflets changeants » p.15

« (...) un homme vêtu de blanc » et qui le « menaça d'une arme qu'il tenait à la main » p.25

« (...) plusieurs jeunes gens (...) vêtus de blanc » dont la « blancheur (...) provenait peut-être d'un éclat particulier, d'un jeu de lumière où se confondaient les teintes ordinaires du prisme. » p.26

« (...) des jeunes filles et des enfants (...) leurs traits si gracieux, et l'éclat de leur âme transparaissait si vivement à travers leurs formes délicates » p.26

Et « Trois femmes » que les « contours de leurs figures variaient comme la flamme d'une lampe » p.28, etc.

Ses actants semblent tous reliés au-delà de toute circonstance en manifestant leur volonté de se fondre dans une même atmosphère lumineuse. Leur condition lumineuse prime, et c'est leur destin (leur vie et/ou leur mort) qui est façonné en fonction de cette énergie. Leur aventure *étincelante* converge et entretient une aventure plus grande que la leur, celle du sujet.

CHAPITRE III

Notre héros entouré de la force des astres lumineux, est guidé et aidé par chaque rayon et chaque éclat de cette lumière de provenance divine. Il est prédestiné à une quête qui s'étend sur un long et pénible trajet; le voici nous faire part de l'un de ces derniers rêves, un rêve *remarquable* dans toute sa trajectoire de visionnaire :

« Cette nuit-là j'eus un rêve délicieux, le premier depuis bien longtemps. (...) nous étions dans une campagne éclairée des feux des étoiles ; nous nous arrê tâmes à contempler ce spectacle (...) ; aussitôt une des étoiles que je voyais au ciel se mit à grandir et la divinité de mes rêves m'apparut souriante (...) Elle me dit: "L'épreuve à laquelle tu étais soumis est venue à son terme..." » p. 73

Ce personnage choisit presque exclusivement d'accepter la nuit comme moment idéal de la *vie*, et c'est ce choix qui lui permet justement de flairer ensuite de s'emparer de la lumière. Il s'agit en fait d'un être bien que « nocturne », *illuminé* puisque c'est dans la rencontre entre la « beauté complète » p.28 et la mort qu'il réussit à inventer une existence complexe mais glorieuse.

Ainsi, qu'il s'agisse de scènes du jour, ou de la nuit, elles sont toutes inondées de lumière même en l'absence de sources lumineuses, une vérité des plus paradoxales dont le sujet nous fait part :

« Je me trouvai sur une côte éclairée de ce jour sans soleil... » p.21

« Chacun sait que dans les rêves on ne voit jamais le soleil, bien qu'on ait souvent la perception d'une clarté beaucoup plus vive. Les objets et les corps sont lumineux par eux-mêmes. » p.28

« J'arrivai en vue d'une page montueuse et toute couverte d'une espèce de roseaux de teinte verdâtre, jaunis aux extrémités comme si les feux du soleil les eussent en partie desséchées, - mais je n'ai pas vu de soleil plus que les autres fois. » p. 40

Pour couronner cette volonté d'attester l'omniprésence du thème de la lumière dans l'univers du sujet, citons la présence considérable et itérative de la couleur rouge qui s'apparente à la notion de luminosité et de chaleur. La puissance et la vivacité de la couleur symbolisent la vigueur de la passion et des sentiments du sujet :

« Il (un être d'une grandeur démesurée) était coloré de teintes vermeilles ... » p. 15

CHAPITRE III

« (...) je les remerciais en rougissant, comme si je n'eusse été qu'un petit enfant devant de grandes belles dames. » p.28

« Ce monstre était comme traversé d'un jet de feu qui l'animait peu à peu, de sorte qu'il se tordait, pénétré par mille filets pourprés, formant les veines et les artères... » p.41

« (...) on employait deux métaux inconnus sur la terre; l'un rouge qui semblait correspondre au cinabre... » p.41

« (...) un des ouvriers de l'atelier que j'avais visité en entrant parut tenant une longue barre, dont l'extrémité se composait d'une boule rougie au feu. » p.42

« Je rougis, je frémis en dispersant ce fol assemblage. » p.50

Cette ardeur sera adoucie grâce à la blancheur qui retrouvera sa place parmi les autres composantes du texte :

« (...) plusieurs jeunes gens entrèrent avec bruit, comme revenant de leurs travaux. Je m'étonnais de les voir tous vêtus de blanc (...)» p.26

« La blancheur qui m'étonnait provenait peut-être d'un éclat particulier (...)» p.26

«Le même Esprit qui m'avait menacé (...) passa devant moi, non plus dans ce costume blanc qu'il portait jadis, ainsi que ceux de sa race...» p.37

Supplanter l'ardeur de la couleur rouge par la pâleur de la couleur blanche ne signifiera nullement que la flamme des sentiments du sujet se serait éteinte mais plutôt que ses désirs sont en voie de satisfaction.

1.4. L'ambivalence solaire

Il existe donc différentes figures du soleil dans l'œuvre : celle d'un soleil bon et bienveillant et celle d'un soleil nuisible et aveuglant, qui embrase tout.

Le soleil est ainsi dans l'œuvre, source d'ambivalences et d'ambiguïtés, un lieu où se réalise l'union des contradictions. Cette ambivalence n'est d'ailleurs pas isolée de l'essence du sujet et de l'œuvre elle-même.

En décrivant le soleil comme une étoile brillante et lumineuse, mais aussi comme un astre sombre et noir à caractère apocalyptique (« Je crus que les temps étaient accomplis, et que nous touchions à la fin du monde annoncée dans l'Apocalypse de saint Jean. Je croyais

CHAPITRE III

voir un soleil noir dans le ciel désert et un globe rouge de sang au-dessus des Tuileries. » p. 59), le sujet confirme son ambivalence.

La lumière, en dépit de tous ses paradoxes au cœur de l'œuvre et du sujet, arrive à *ajuster* l'existence. Ainsi, même cette *noirceur* est porteuse d'espoir et de renouvellement puisque « *La mort du soleil et le deuil du soleil ne seraient alors que des miroirs de la mort et du deuil du moi lui-même.*¹ ».

Cette mort, ce deuil, nous le verrons, sont indispensables au sujet, voire, vitaux.

Récapitulons : les descriptions spatiales sont presque toutes *animées* par une lumière *conduisant* le futur héros à son destin, le sort des personnages se trame lui aussi autour de cette dualité solaire. Les songes et la rêverie du sujet s'articulent autour d'un imaginaire lumineux passible de satisfaire sa folle ambition de recouvrir « l'harmonie universelle » p.65

Par conséquent, le soleil, de par ses propriétés (chaleur/ fécondité, sécheresse /stérilité), constitue l'épreuve idéale où se réalisent les agissements de la vie matérielle et spirituelle de cet être expérimentant finalement et du même coup, le profane et le sacré.

Ajoutons à cela, qu'avec leurs perpétuels apparitions/disparitions et leur énergie inépuisable, le soleil et avec lui la lune, incarnent avec éminence la loi de la renaissance et la résurrection, si chère au rêveur. Il s'agit véritablement d'un héros qui appelle à lui et à chaque épisode la puissance solaire, étant persuadé que « *le propre (...) du Soleil est de ne jamais mourir, de se tenir perpétuellement entre deux morts, de renaître (...) et de s'auto-engendrer à l'infini, d'une manière moutonnaire (...).*² », c'est un être placé entre la vie et la mort, entre le jour et la nuit, sachant que « *la nuit est le frère (alléchant, transitionnel) de la mort* »³

Aussi, le soleil, la lumière trouvent leur place naturelle et légitime au sein d'une expérience où il faut accomplir son passage des profondeurs ténébreuses aux contrées lumineuses.

¹ -Pierre Loubier - Université PARIS X NANTERRE. A propos du motif solaire dans les *Complaintes* : " Complainte des condoléances au Soleil " / " Complainte des grands pins dans une villa abandonnée ".

² -Ibid

³ -Ibid

2. L'élément de l'eau et sa teneur dans le récit de la seconde vie :

2. 1. L'eau entre la vie et la mort

L'élément de l'eau, détient à son tour une place qui ne pourrait être négligée, de peur de manquer de fidélité quant à l'analyse de l'univers nouveau du sujet. L'eau prend différentes formes et aspects, allant jusqu'aux larmes et ondes matérialisant son trajet et son mouvement. La voici palpable avec force et vigueur dans différents chapitres de l'oeuvre :

« Je m'étonnais de temps en temps de rencontrer de vastes flaques d'eau, suspendues comme le sont les nuages dans l'air, et toutefois offrant une telle densité, qu'on pouvait en détacher des flocons; mais il est clair qu'il s'agissait là d'un liquide différent de l'eau terrestre, et qui était sans doute l'évaporation de celui qui figurait la mer et les fleuves pour le monde des esprits. » p.40

« J'arrivai en vue d'une vaste plage montueuse ...» p.40

« "M'avez-vous pardonné ?" Demandai-je avec larmes. » p.52

L'analyse des épisodes où le sujet se trouve confronté à l'élément aquatique conduit à la pensée que dans l'univers de l'oeuvre, l'eau est considérée comme source de vie, comme moyen de purification, de renaissance et de renouvellement. Les larmes versées du sujet libèrent ses remords et contribuent à purifier son âme. Elles préparent le cheminement du sujet dans un trajet divin:

«Ô larmes bénies! depuis longtemps votre douceur m'était refusée!...Ma tête se dégageait, et un rayon d'espoir me guidait encore. Je me sentais la force de prier, et j'en jouissais avec transport. » p.50

« (...) je me dirigeai en pleurant vers Notre Dame de Lorette, où j'allai me jeter au pied de l'autel de la Vierge, demandant pardon pour mes fautes. » p.59

Elément indispensable à la vie, l'eau exprime la bonté mais aussi la colère des cieux. Une colère qui se manifeste de façon absolue, brutale et unique dans le Déluge.

Le récit du déluge relaté dans l'oeuvre, est à la fois figure de la mort et de la vie, de destruction et de purification, une renaissance matérielle et spirituelle.

CHAPITRE III

Le narrateur se propose d'exploiter le récit du Déluge universel, décision judicieuse puisque toute l'histoire de l'humanité trouve son origine dans cet événement majeur :

« Et pendant que les fils de Noé travaillaient péniblement aux rayons d'un soleil nouveau... » p.35

Tout fonctionne comme si l'accès à un monde nouveau nécessitait la destruction d'un ancien monde, à travers le pouvoir épurateur des eaux du Déluge :

« (...) l'inondation pénétra les sables, remplit les tombeaux et les pyramides, et, pendant quarante jours, une arche mystérieuse se promena sur les mers portant l'espoir d'une création nouvelle. » p.35

L'arche qui sert de refuge peut être interprétée comme étant l'image de l'Église, lieu du salut et de l'absolution, quant à Noé il peut incarner le Christ.

Aussi, le sujet fait de nouveau preuve quant au bon choix des signes qui régissent l'univers de sa seconde vie et la fertilité de ces signes. Il a fait en sorte que l'eau ait sa part dans la vie comme dans la mort ; le voici qui nous déclare son intention de se suicider dans l'eau : il s'agit de la mort, de l'idée de périr même si c'est une mort désirée :

« Arrivé sur la place de la Concorde, ma pensée était de me détruire. A plusieurs reprises je me dirigeai vers la Seine ... » p. 59

Concluons à ce stade que l'eau, quelque soit la forme sous laquelle elle apparaît dans l'œuvre, exprime deux forces opposées : une, sans doute purificatrice (*« Vers deux heures on me mit au bain, et je me crus servi par les Walkyries, filles d'Odin, qui voulaient m'élever à l'immortalité en dépouillant peu à peu mon corps de ce qu'il avait d'impur. » p.66*) avec une faculté de semer la vie et sans laquelle tout serait ruine et désolation (*Au pied des arbres frappés de mort et de stérilité, aux bouches des sources tariées, on voyait sur l'herbe brûlée se flétrir des enfants et des jeunes femmes énervés et sans couleur. » p. 34*); une autre associée aux périls et à la violence (*« Un fléau plus grand que les autres vint (...). La constellation d'Orion ouvrit au ciel les cataractes des eaux ; la terre, trop chargée par les glaces du pôle opposé, fit un*

CHAPITRE III

demi-tour sur elle-même, et les mers, surmontant leur rivages, refluent sur les plateaux de l'Afrique et de l'Asie... » p.34/35)

2. 2. L'eau et le feu

L'avènement de la mort trouve ainsi dans l'élément de l'eau, une représentation particulièrement vigoureuse et spontanée, qui ne tarderait d'ailleurs pas à se joindre à l'élément de la lumière : La lumière et le feu sont présents dans l'univers du sujet non sans des rapports évidents avec l'eau, naturellement leur rival. Ces deux thèmes renforcent l'idée de la co-présence, voire l'unité des contraires et permettent de loger dans l'espace de l'œuvre la co-existence d'immenses potentialités signifiantes.

Prenons le cas du le rêve dans lequel l'aventurier surprend des ouvriers entrain de fabriquer le fameux monstre « *comme traversé d'un jet de feu qui l'animait* » (p. 41). Le sujet témoigne de sa présence dans cet endroit mystérieux et précise qu'il s'agissait de personnes « *qui modelaient en glaise un animal énorme de la forme d'un lama* » p.40/41.

Cette œuvre d'art qui exige déjà le maniement de l'argile (la terre) avec l'eau, exprime par la suite l'engagement des deux forces dans une seule et même tâche. Il est question à la fois d'eau et de feu. Cette complicité de l'eau et du feu est si bien couronnée puisque selon les dires du narrateur, le résultat fut un « *chef-d'oeuvre, où l'on semblait avoir surpris les secrets de la création divine* » p.41

La participation de ces deux éléments dans une alliance aussi précieuse et inconcevable s'accomplit pour symboliser encore et de nouveau cette notion d'union des contraires, des contraires puisque l'eau est censée éteindre le feu et causer son anéantissement.

2.3. L'eau et les empreintes maternelles

Dans l'œuvre, la nature se confond à la mère, ainsi l'amour éprouvé à l'égard de l'une se mêle à l'amour éprouvé pour l'autre. Les différentes présences de la nature peuvent être considérées comme des signes et des images renvoyant toutes à la nostalgie et à l'amour maternel, le sujet arrive à trouver ainsi un compromis pour revivre un amour *profond et ancien*.

CHAPITRE III

En maintenant de la nature l'aspect aquatique dans certaines séquences, le sujet, épris par le sentiment de la maternité, voit hypothétiquement dans cette eau, le liquide nutritif dans le ventre maternel.

La forte présence de l'eau semble vouloir rendre au sujet sa mère perdue. Avec chaque aventure aquatique vécue, toute sensation engrangée devient une résolution à retrouver les traces de la maternité. L'eau rejoue ici le rôle d'élément créateur, reproducteur, doté de pouvoir de ressuscitation.

L'association de la femme à l'eau dans l'œuvre est justifiée tout d'abord par le caractère de l'héroïne appelée aussi « la fée du rivage » et conformément à son nom, elle vit en eau :

«Les tableaux ébauchés étaient suspendus çà et là; l'un d'eux représentait la fée célèbre de ce rivage. (...). L'oiseau (...) me dit: "Vous voyez que votre oncle avait eu soin de faire son portrait d'avance... maintenant, elle est avec nous." Je portai les yeux sur une toile qui représentait une femme en costume ancien à l'allemande, penchée sur le bord du fleuve... » p. 20

Son essence, son destin et destination sont aquatiques. Toutefois, il existe quelques mésaventures reliant l'eau et la femme : en effet, il y a l'épisode où la « Mère éternelle » est menacée par les forces des eaux :

« (...) je vois encore debout, sur un pic baigné des eaux, une femme abandonnée par eux, qui crie les cheveux épars, se débattant contre la mort. Ses accents plaintifs dominaient le bruit des eaux... » p. 35

L'eau est donc un motif d'une extrême ambivalence, combinant elle aussi les contraires. Elle a, en réalité, autant avoir avec l'extériorité que l'intimité, et « *par ses reflets, [elle] double le monde, double les choses¹.* »

¹ -G. Bachelard, in *L'eau et les Rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, le livre de poche, 1993, p.61

CHAPITRE IV

Chapitre 4 : Les nouvelles dispositions du sujet

1. Le deuil, une épreuve à vivre.

Il est plus qu'évident que le thème de la mort est récurrent dans l'œuvre. D'ailleurs le narrateur *fait* l'expérience de la mort à travers l'inapaisable mouvement de dispersion du récit et de la narration, pour les dépouiller de toute régularité : d'une part, il y a des scènes figées, discrètes, nourries seulement de remords et de réflexions stériles et angoissantes; d'autre part, des scènes démesurées de par le volume des événements et leur portée.

A partir de l'étude proposée par Michel Guiomar dans son livre *Principes pour une esthétique de la mort*,¹ il est possible de distinguer les différentes représentations de la mort dans une œuvre : De l'art du Funéraire, qui réfère à l'ensemble formel et rituel des funérailles, à la reconnaissance du Funèbre -qui n'est autre que la conscience de l'idée de mort à l'intérieur de soi – en passant par les états crépusculaires et lugubres.

Tous ces éléments sont disponibles dans l'œuvre : d'abord, pensons à l'enterrement d'un inconnu auquel le sujet s'est joint :

« Un convoi croisa ma marche, il se dirigeait vers le cimetière où elle avait été ensevelie; j'eus l'idée de m'y rendre en me joignant au cortège. » p. 49

En outre, la conscience de l'idée de mort est omniprésente, annoncée déjà dès les premières pages :

« Je me dis: c'est sa mort ou la mienne qui m'est annoncée! » p.14

Elle ne cesse ensuite de récidiver au fil des pages :

« (...) me croyant frappé à mort, mais voulant, avant de mourir, jeter un dernier regard au soleil couchant. » p.37

« Tout est fini, tout est passé! C'est moi maintenant qui dois mourir et mourir sans espoir. » p. 45

« Je me levai plein de terreur, me disant: "C'est mon dernier jour!" » p.54

¹ -Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort* (1967), éd. rev. et corr., Paris, José Corti, 1993

CHAPITRE IV

« En entrant, je lui dis que tout était fini et qu'il fallait nous préparer à mourir. » p. 60

Enfin, pour ce qui est des états crépusculaires et lugubres, l'œuvre n'en est point dépourvue, parcourons ces passages :

« Bientôt les peuples furent décimés par des maladies, les bêtes et les plantes moururent, et les immortels eux-mêmes, dépérissaient sous leurs habits pompeux. » p.34

« Partout mourait, pleurait ou languissait l'image souffrante de la Mère éternelle (...) on voyait se renouveler toujours une scène sanglante d'orgie et de carnage que les mêmes esprits reproduisaient sous des formes nouvelles. » p. 35/36

« Comment peindre l'étrange désespoir où ces idées me réduisirent peu à peu? » p. 39

« Je vis le soleil décliner sur la vallée qui s'emplissait de vapeurs et d'ombre; il disparut, baignant de feux rougeâtres la cime des bois qui bordaient de hautes collines. La plus morne tristesse entra dans mon cœur. » P.51

« J'allai coucher dans une auberge où j'étais connu. L'hôtelier me parla d'un de mes anciens amis, habitant de la ville, qui, à la suite de spéculations malheureuses, s'était tué d'un coup de pistolet... Le sommeil m'apporta des rêves terribles. » P.51

« Il me semblait la voir comme à la lueur d'un éclair, pâle et mourante, entraînée par de sombres cavaliers... » p.52

« Le sentiment qui résulta pour moi de ces visions et des réflexions qu'elles amenaient pendant mes heures de solitude était si triste, que je me sentais comme perdu. » p. 54

« Les visions qui s'étaient succédé pendant mon sommeil m'avaient réduit à un tel désespoir, que je pouvais à peine parler... » p. 56

« Je me dis: "La nuit éternelle commence, et elle va être terrible.» p. 59

« Je crus alors me trouver au milieu d'un vaste charnier où l'histoire universelle était écrite en traits de sang. » p.71

Mais si l'idée de mourir, de voir mourir, semble néfaste, douloureuse et meurtrière, elle est cependant aussi indispensable et libératrice, voici le sujet qui considère la mort d'Aurélia :

« D'ailleurs elle m'appartenait bien plus dans sa mort que dans sa vie... » p. 30

CHAPITRE IV

Contre toute attente, l'acte de mourir est résolument indissociable de l'acte d'aimer, la confirmation nous vient de ces deux différentes citations :

« *Le mouvement de l'amour, porté à l'extrême, est un mouvement de la mort.*¹ »

« *Aimer est acte de mourir et de faire mourir ; l'amour et le désir ouvrent, dès le commencement, l'abîme de la violence et de la mort (...). L'amour fait expérience de vie et de mort, à la fois...*² »

Essayons d'examiner à présent, les antécédents du sujet avec cette expérience de la mort et l'aboutissement de cette dernière sur son être.

Au préalable, une idée dominante nous était parvenue d'une première exploration du personnage, ce fut la profonde solitude de l'amour frustré ensuite perdu, l'absence et le vide insupportable. Dans une étape supérieure de lecture et d'analyse, nous sommes témoins d'une foule d'interactions qui ne cessent de se rénover et qui créent des réseaux d'associations et de rapprochements indéfinis. C'est le double événement de la perte de la mère et de la bien-aimée qui est *redit*.

Le salut réside dans la volonté du sujet de retrouver les deux femmes par-delà la mort, une entreprise extrêmement complexe vu la conception de l'acte de deuil :

« *Faire le deuil de quelqu'un n'est pas l'oublier, mais rendre sa perte ou son absence supportable. La personne reste présente, mais présente comme absence. Pour qu'elle puisse être gardée, il faut qu'elle soit perdue, mais pour que sa perte soit acceptable, il faut qu'elle soit gardée. Son statut est donc paradoxal.*³ »

Le drame non-consommé de la mort dévoilé dès le début du récit, est le rival intérieur du sujet mettant à chaque fois en péril la paix et la quiétude de son âme. Il n'est pas d'emblée facile pour le sujet de mener l'épreuve de deuil. D'ailleurs, celle-ci prendra diverses formes jusqu'à l'accomplissement total, autrement dit le contentement de l'aspiration à la mort dans et à travers la vie.

¹ -Georges Bataille, *L'érotisme*, 1965, p. 48

² -Le temps à l'oeuvre dans l'écriture du deuil : L'amant de la Chine du Nord de Marguerite Duras. Keling Wei. *Etudes littéraires*, vol. 34, n° 3, 2002, p. 101-114. <http://id.erudit.org/iderudit/007761ar>. Document téléchargé le 14 février 2010.

³ -Douleur, deuil, mémoire. J. E. Jackson Institut de Français, Université de Berne. Correspondance: Pr John E. Jackson Institut de Français Université de Berne L'nggass-Strasse 49 CH-3000 Berne 9

CHAPITRE IV

La culpabilité vécue par le sujet dans le récit autobiographique est loin d'être une expérience négligeable, bien au contraire, elle s'imposait. Sans cela, il ne serait jamais passé à une seconde étape, un niveau supérieur où il y aurait suite et continuation. La régularité sinon l'accroissement du ton mélancolique dans ce premier récit de vie certifie à quel point le sujet affligé avait à la fois besoin mais surtout du mal à exécuter la besogne du deuil.

La mort, élément moteur dans la vie du sujet doit trouver son espace suffisant et adéquat, et en l'absence duquel, le mécanisme de l'amour ne serait plus jamais réanimé : l'un se rattache à l'autre de façon indéniable :

« Dans la détresse comme dans la jouissance, l'amour côtoie la mort. L'acte d'amour, à son comble, présente une défaillance, un arrêt brutal de la vie, tout comme la mort — on dit « la petite mort » — qui en marque une rupture violente. En fait, l'amour et la mort se rapprochent en tant que “ transgression qui arrache l'homme à sa vie quotidienne ”.¹ »

Les tombes (que ça soit celle d'Aurélia, de son ami, ou d'autres actants morts parsemant l'oeuvre) représentent la fragile frontière entre la vie et la mort; par conséquent, le retour à l'être perdu, à la Femme morte, est possible et réalisable.

Etre enseveli sous la terre est en quelque sorte, le retour vers un état premier, vers ce que Julia Kristeva décrit comme « le paradis perdu d'un moi non- intégré, sans autres et sans limites, fantasme de plénitude intouchable². »

Le sujet perçoit les êtres aimés non pas comme des êtres périssables et éphémères mais comme des âmes éternellement présentes, au-delà de leur existence matérielle. Ce sujet l'a déclaré plus d'une fois :

« Ainsi ce doute éternel de l'immortalité de l'âme qui affecte les meilleurs esprits se trouvait résolu pour moi. Plus de mort, plus de tristesse, plus d'inquiétude. Ceux que j'aimais, parents, amis me donnaient des signes certains de leur existence éternelle, et je n'étais plus séparé d'eux que par les heures du jour. J'attendais celles de la nuit dans une douce mélancolie. » p.27

¹ -Philippe Ariès, Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Age à nos jours, 1975, p. 52.

² -Julia Kristeva, Soleil Noir. Dépression et mélancolie, Paris, Gallimard, 1987, p. 30

CHAPITRE IV

« (...) il devenait clair pour moi que les aïeux prenaient la forme de certains animaux pour nous visiter sur la terre, et qu'ils assistaient ainsi, muets observateurs, aux phases de notre existence. » p. 21

On peut supposer que si le sujet veut à tout prix approcher la mort, c'est parce qu'il ne pouvait vivre qu'à cette exigence : le voici *chaleureusement* recueilli parmi les *siens* appartenant tous à l'univers des morts. Ravi de faire leur retrouvaille, il l'est davantage en voyant qu'il était en communion avec l'un d'eux, son oncle :

« Partout je retrouvais des figures connues. Les traits des parents morts que j'avais pleurés se trouvaient reproduits dans d'autres qui, vêtus de costumes plus anciens, me faisaient le même accueil paternel. Ils paraissaient s'être assemblés pour un banquet de famille. Un de ces parents vint à moi et m'embrassa tendrement. Il portait un costume ancien dont les couleurs semblaient pâlies, et sa figure souriante, sous ses cheveux poudrés, avait quelque ressemblance avec la mienne. Il me semblait plus précisément vivant que les autres, et pour ainsi dire en rapport plus volontaire avec mon esprit. - C'était mon oncle. Il me fit placer près de lui, et une sorte de communication s'établit entre nous... » p. 21

Pour vivre son deuil et finir avec ses douleurs, le sujet doit donc retrouver les êtres perdus, en particulier sa mère et *Aurélia*. Il doit aussi leur parler, établir une communication avec eux.

L'expérience du deuil exige que chaque retrouvaille, chaque moment de bonheur soit succédé d'une douleur vive, celle de la perte, afin qu'il puisse enfin apprivoiser l'expérience de la vie dans la mort et celle de la mort dans la vie.

C'est dans le rêve qu'il réussit à nouer tant de dialogues, des dialogues approvisionnant à chaque fois le sujet d'un discernement et d'une compréhension de l'expérience de la mort, d'où cet attachement du sujet à ses aïeux disparus passibles de lui fournir d'ultimes réponses :

« Il (mon oncle) me fit placer près de lui, et une sorte de communication s'établit entre nous; car je ne puis dire que j'entendisse sa voix; seulement, à mesure que ma pensée se portait sur un point, l'explication m'en devenait claire aussitôt, et les images se précisaient devant mes yeux comme des peintures animées. » p.22

CHAPITRE IV

En admettant comme principe la réflexion suivante : « *Si le deuil atteste la réalité de la personne perdue, ce n'est qu'au prix de cette douleur superlative¹.* », il devient irrécusable que toute douleur ayant été ressentie par le sujet n'a pas été vaine.

Aussi tout préparait et favorisait la réussite de l'expérience du deuil dans ce second univers, même les personnages que le narrateur croise dans son chemin, sont « *des êtres déjà radicalement détruits* », ²vivant grâce à un « *mouvement infini de mourir* » ³

A propos de ces personnages, précisons le fait qu'avec ces protagonistes - qu'ils soient déjà morts, ou agonisent et vont mourir-, c'est cette situation *douloureuse* qui les fera parvenir à l'immortalité, à l'éternité, aux yeux du sujet vivant dans l'affolement de la mort.

C'est toujours le récit onirique qui autorise le paradoxe et permet l'impossible existence, l'incontestable alliance vie-mort grâce à laquelle le sujet semble pouvoir arriver à la présence par l'absence de l'être aimé.

L'écriture autobiographique à elle seule, n'a pu accomplir le projet de vaincre la mort par la mort. Ne pouvant affronter cet ennemi féroce, le sujet *dissimulait* ses *vraies* douleurs et espérait pouvoir en guérir sans avoir à les affronter.

L'indétermination du sujet et son irrésolution à faire face à son rival -la mort-, allait sans aucun doute causer sa perte, chose que confirme le suivant énoncé :

« *L'emploi ou l'abandon de la dissimulation euphémique coïncident avec le maintien d'une situation, mais un équilibre instable menant successivement au déclenchement de la tragédie.* » ⁴

Avec l'avènement d'un deuxième récit, plus entreprenant et plus audacieux, on assiste à une aventure merveilleuse, qui recrée des êtres perdus et égarés ayant franchi le seuil de la mort. Le narrateur érige les scènes de sa nouvelle existence, avec comme principaux actants, des êtres chers disparus, *immunisés* cette fois-ci contre la mort.

¹ -*Douleur, deuil, mémoire.* J. E. Jackson Institut de Français, Université de Berne. Correspondance: Pr John E. Jackson Institut de Français Université de Berne L.nggass-Strasse 49 CH-3000 Berne 9.

² -Maurice Blanchot, *L'amitié*, 1971, p. 134.

³ -Ibid.

⁴ - Giovanna Bellati. Fonctions narratologiques de l'euphémisme dans le conte Jettatura de Théophile Gautier. Université de Modène, Italie. giovanna.bellati@unimo.it

Notre héros a dû aller vers la mort pour trouver son intégrité. Il lui a fallu lutter contre elle et mener laborieusement le travail du deuil et de la descente dans l'obscurité pour parvenir à la luminosité. Le voici jouir de sa victoire sur la mort dans la dernière partie de l'œuvre intitulée *Mémorables*, d'un ton moqueur et sarcastique :

« “O Mort! où est ta victoire”, puisque le Messie vainqueur chevauchait entre nous deux? » p. 75

2. Le sujet entre filiation paternelle et filiation maternelle

« On conçoit bien dans le père et la mère l'analogie des forces électriques de la nature; mais comment établir les centres individuels émanés d'eux, - dont ils émanent comme une figure animique collective, dont la combinaison serait à la fois multiple et bornée? » p.23

A travers l'énoncé ci-dessus, le sujet laisse entrevoir une forte tension au centre de laquelle se trouveraient le père-en tant que coupable- et la mère-en tant que victime-.

Les efforts laborieux du narrateur afin de rédiger une histoire personnelle mettront en évidence, à note avis, le besoin d'un soulèvement contre le père et une intense nostalgie envers la mère. On va essayer de justifier cela en déterminant la place qu'occupe le père et la mère du sujet dans le récit de vie et la façon avec laquelle sera gérée leur présence-absence pour retrouver la paix de l'âme.

2.1. Le pôle maternel

Il est évident, et dès le départ que la femme joue le rôle principal, en dehors de celui du sujet. La femme est l'axe autour duquel tourne non seulement l'intrigue, mais aussi le destin du sujet.

La femme est ici *entière* à elle seule en dépit de ses souffrances, causées d'ailleurs par les hommes, elle est aussi irréprochable. Quant au sujet, cet homme seul, vivant entouré seulement d'amis et dont la demeure se réduit à une chambre, il n'épargne pas ses forces pour aller rejoindre l'existence féminine dans sa douceur et son réconfort.

CHAPITRE IV

2.1.1. *Le trajet vers le foyer maternel et le récit des « origines »*

Une fois commencé « l'épanchement du songe dans la vie réelle », le rêveur ambitieux et désireux, s'installe tour à tour dans des demeures confortables et luxueuses qui regorgent de parents proches et lointains, morts soient-ils ou vivants.

Faute de ne pas avoir un vrai foyer dans la vie réelle, il en construit un, voire plusieurs dans ses rêves et visions. Le séjour dans la maison de l'oncle sera le premier à inaugurer une *autofiction* nouvelle et singulière où des sensations délicieuses s'emparent du sujet, seul et avide de tout lieu à allure familiale. Comme l'observe Anne Juranville dans *La femme et la mélancolie*, « *c'est nostalgiquement, comme mère mythique, qu'elle [la maison natale] incarne pour l'être humain l'Un de l'unité perdue*¹. »

Le narrateur semble être décidé à se concevoir comme sujet plein, sous la protection de l'univers maternel. Toute *élément* dérivant de cette substance féminine se présente à lui comme leur pourvue de douceur et de charme.

Examinons ce premier lieu auquel s'était rendu le pèlerin (puisque le voyage entrepris lui est sacré) : C'est le chapitre quatre de la première partie, le sujet est dans une demeure connue, celle d'un oncle maternel. Aussi, la première escale est un lieu maternel. Là, des figures et silhouettes font leur apparition, celle qui suscite notre intérêt sera d'abord celle de la servante :

« Une vieille servante, que j'appelai Marguerite et qu'il me semblait connaître depuis l'enfance, me dit: "N'allez-vous pas vous mettre sur le lit? car vous venez de loin, et votre oncle rentrera tard; on vous réveillera pour souper." » p.20

Cette femme et là pour renforcer la présence maternelle, une présence devenant de plus en plus évidente avec l'arrivée « *d'un oncle maternel, peintre flamand, mort depuis plus d'un siècle.* » p. 20

¹ -Anne Juranville, *La femme et la mélancolie*, Paris, PUF, "Écriture", 1993, p. 194.

CHAPITRE IV

Ainsi, le rêve dans la maison de l'oncle maternel devient plus réel que la réalité elle-même, étant porteur d'émanations maternelles; c'est son imagination vorace d'un univers familial paisible et serein, qui procède à cette action inestimable :

« La maison nous fournira à la fois des images dispersées et un corps d'images. Dans l'un et l'autre cas, nous prouverons que l'imagination augmente les valeurs de la réalité.¹ »

Dans le chapitre cinq de la même partie, l'existence maternelle prendra une autre apparence ; cette fois-ci, en présence d'une famille composée de « femmes et enfants » :

« C'était comme une famille primitive et céleste, dont les yeux souriants cherchaient les miens avec une douce compassion. » p.26

Cet épisode accentue chez le rêveur une sensation de tendresse s'ajoutant à sa prédisposition à l'attachement :

« Et nous nous embrassâmes comme deux frères de cette patrie mystique que j'avais entrevue... » p.27

Par la suite, au sein du sixième rêve, l'action se déroule dans un endroit qui n'est autre que la propriété de son oncle maternel précédemment cité, un endroit plaisant de par le décor lumineux et l'atmosphère douce qui y règne (celle du printemps) :

« Je me trouvai tout à coup dans une salle qui faisait partie de la demeure de mon aïeul. Elle semblait s'être agrandie seulement. Les vieux meubles luisaient d'un poli merveilleux, les tapis et les rideaux étaient comme remis à neuf, un jour trois fois plus brillant que le jour naturel arrivait par la croisée et par la porte, et il y avait dans l'air une fraîcheur et un parfum des premières matinées tièdes du printemps. » p.27/28

L'idéal de tendresse, de chaleur semble se réaliser peu à peu aux yeux du rêveur, le voici entouré de très belles dames qui ne manqueront pas de le choyer :

« (...) je me vis vêtu d'un petit habit brun de forme ancienne, entièrement tissu à l'aiguille de fils ténus comme ceux des toiles d'araignées. Il était coquet, gracieux et imprégné de douces odeurs. Je me sentais tout rajeuni et tout pimpant dans ce vêtement qui sortait de leurs doigts de fée, et je les remerciais en rougissant, comme si je n'eusse été qu'un petit enfant devant de grandes belles dames. » p.28

¹ -Gaston Bachelard. *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 23

CHAPITRE IV

En avisant son ami de son départ pour l'Orient, le sujet s'était réellement imprégné de cette idée de départ à la recherche d'un bien précieux. Le long et pénible trajet entamé ne découragera pas le voyageur, assurément entraîné de suivre pas à pas le destin périlleux qui lui a été tracé :

« (...) je me mis à chercher dans le ciel une Etoile, que je croyais connaître, comme si elle avait quelque influence sur ma destinée. L'ayant trouvée, je continuai ma marche en suivant les rues dans la direction desquelles elle était visible, marchant pour ainsi dire au-devant de mon destin... » p.15/16

L'étoile, la Mère, la divinité tout semble conduire vers l'idéal recherché :

« (...) une des étoiles que je voyais au ciel se mit à grandir, et la divinité de mes rêves m'apparut souriante... » p.73

Le chaos fait place à l'idée d'unité et d'harmonie concentrées dans la figure féminine, « une divinité, toujours la même » p.18

Elle est indéniablement cet idéal recherché. Aussi, le sujet n'hésitera pas à cheminer jusqu'à l'origine des êtres, « la Mère éternelle » p.35

Cet explorateur sera en outre mené à connaître l'existence de créatures primitives dotées de grandes vertus. Cette découverte assez dangereuse (« (...) ces questions étaient obscures ou dangereuses... » p.24) sera succédée d'une autre, se trouvant dans le chapitre sept et huit de la première partie.

La pensée est toujours la même : le départ vers les origines. Néanmoins, cette fois-ci, il aura besoin d'être guidé. Et là encore ses guides ne seront autres que son oncle maternel qui non seulement lui indiquera le chemin à prendre mais aussi protégera sa vie :

« Mon guide me fit gravir des rues escarpées et bruyantes (...). Au moment où je franchissais la porte, un homme vêtu de blanc, dont je distinguais mal la figure, me menaçait d'une arme qu'il tenait à la main ; mais celui qui m'accompagnait lui fit signe de s'éloigner. » p.24/25

CHAPITRE IV

Ensuite, il y aura cette *grande dame* qui l'avait aidé à frayer chemin dans un espace vaste :

« Je me vis dans un petit parc où se prolongeaient des treilles en berceaux chargés de lourdes grappes de raisins blancs et noirs; à mesure que la dame qui me guidait s'avançait sous ces berceaux, l'ombre des treillis croisés variait encore pour mes yeux ses formes et ses vêtements. Elle en sortit enfin, et nous nous trouvâmes dans un espace découvert. » p.28/29

Les deux guides sont, on peut l'affirmer, de filiation maternelle.

Le narrateur continue à développer son récit des origines de l'univers sur deux chapitres entiers, il y relate tout en frémissant les combats menés par d'étranges créatures de « races maudites ». Au bout de ces récits, il conclura et de nouveau que tout est relié à une certaine présence féminine :

« Partout mourait, pleurait ou languissait l'image souffrante de la Mère éternelle. » p.35

Les liens Mère/Enfant semblent commander la quête du sujet. L'existence maternelle apparaît comme la source, le moteur et l'aboutissement de ses visions et trajets d'ordre onirique; cette présence est sans cesse jointe à ce qu'il y a de plus précieux aux yeux de cet être : la grandeur, la grâce, la beauté et l'harmonie:

« La dame que je suivais, développant sa taille élancée dans un mouvement qui faisait miroiter les plis de sa robe en taffetas changeant, entoura gracieusement de son bras nu une longue tige de rose trémière, puis elle se mit à grandir sous un clair rayon de lumière, de telle sorte que peu à peu le jardin prenait sa forme, et les parterres et les arbres devenaient les rosaces et les festons de ses vêtements; tandis que sa figure et ses bras imprimaient leurs contours aux nuages pourprés du ciel. » p. 29

C'est grâce à la présence maternelle et toutes ses incarnations que le sujet vivra de réels moments de bonheur et de paix :

« La plus âgée me parlait avec une voix vibrante et mélodieuse que je reconnaissais pour l'avoir entendue dans l'enfance, et je ne sais ce qu'elle me disait qui me frappait par sa profonde justesse. Mais elle attira ma pensée sur moi-même, et je me vis vêtu d'un petit habit brun de forme ancienne, entièrement tissé à l'aiguille de fils ténus comme ceux des toiles d'araignées. Il était coquet, gracieux et imprégné de douces

CHAPITRE IV

odeurs. Je me sentais tout rajeuni et tout pimpant dans ce vêtement qui sortait de leurs doigts de fée, et je les remerciai en rougissant, comme si je n'eusse été qu'un petit enfant devant de grandes belles dames. » p. 28.

Voici le commentaire de *Maxime Abolgassemi* à propos de ce passage où il est offert un « petit habit brun de forme ancienne » au sujet par une dame dont la voix « vibrante et mélodieuse », ne lui était pas indifférente « pour l'avoir entendue dans l'enfance » :

« La vibration de cette voix possède ainsi une grâce qui, par la remontée à un état de la petite enfance, offre régénérescence et rajeunissement, ce que va symboliser l'habit qui vêt soudain le visiteur, dans une atmosphère de conte de fées. [...]. « Petit habit brun » de « forme ancienne », c'est un vêtement qui évoque un lange de bébé, ou peu s'en faut. Pour Jean Baudrillard, un tel scénario fantasmatique est même la vérité secrète de tout objet ancien que convoite par exemple le collectionneur, l'entraînant toujours vers une " filiation sublime qu'[il] suscite à l'imagination en même temps que l'involution dans le sein de la mère" ¹ »²

La ressuscitation de l'univers de la Mère est pour le sujet tel un retour au ventre maternel, les chemins s'avèreront à la fois tracés et labyrinthiques mais le centre sera toujours une fascination le rapprochant sans cesse du domaine de la Femme (morte).

Tous les indices sont reliés à elle, et ce sont eux qui autoriseront l'évolution du personnage de sa condition d'*inconscience* à la découverte de la vérité.

2.1.2. Le corps maternel menacé

Bien que les images du rêve soient instables, confuses et ambiguës, elles ont toutes en commun la présence féminine, qui peut être aisément dénotée en une présence maternelle. Ainsi, ce sont d'abord les gestes d'affectivité :

« La dame (...) entoura gracieusement de son bras nu une longue tige de rose trémière... » p.29

¹ -Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèque médiations », 1978 (réédition 1968), p. 93.

² -Maxime Abolgassemi. *La lumière dans la maison de l'oncle (Aurélia) et le vertige de la microlecture*. Publié sur Fabula L.H.T. le 1 septembre 2007.

CHAPITRE IV

Ensuite, des parties du corps à travers lesquels on peut identifier la maternité, l'allaitement. Ils sont là comme des signes nous arrêtant à chaque fois devant cet aspect monumental dans l'œuvre :

« le sein de la terre » p.20

« un buste de femme » p.30

« les premiers germes de la création » p.32

« un frisson d'amour sort du sein gonflé de la terre (...) et sème au loin les germes des créations nouvelles. » p.76

Toutefois, si les épisodes où le sujet fait mention de la présence maternelle sont nombreux, il faudrait tout de même signaler que cette présence alléchante ne sera souvent qu'un *mirage* car des forces obscures veilleront à la lui confisquer après chaque retrouvaille :

« Je la perdais ainsi de vue à mesure qu'elle se transfigurait, car elle semblait s'évanouir dans sa propre grandeur. "Oh! ne fuis pas! m'écriai-je... car la nature meurt avec toi!" » p.29

« (...) je marchais péniblement à travers les ronces, comme pour saisir l'ombre agrandie qui m'échappait, mais je me heurtai à un pan de mur dégradé, au pied duquel gisait un buste de femme. En le relevant, j'eus la persuasion que c'était le sien... Je reconnus des traits chéris, et portant les yeux autour de moi, je vis que le jardin avait pris l'aspect d'un cimetière. » p.29/30

« (...) je vois encore debout, sur un pic baigné des eaux, une femme abandonnée par eux, qui crie les cheveux épars, se débattant contre la mort. Ses accents plaintifs dominaient le bruit des eaux... Fut-elle sauvée? je l'ignore. » p.35

« (...) l'abîme a reçu sa proie! Elle est perdue pour moi et pour tous!... Il me semblait la voir comme à la lueur d'un éclair, pâle et mourante, entraînée par de sombres cavaliers... » p.52

Cette privation du sujet de la Mère, le narrateur l'avait déjà signalée dans le récit autobiographique. Ce manque avait besoin d'être redit *efficacement* :

« Je n'ai jamais connu ma mère, qui avait voulu suivre mon père aux armées, comme les femmes des anciens Germains; elle mourut de fièvre et de fatigue dans une froide contrée de l'Allemagne... » p.55

CHAPITRE IV

La nostalgie envers la présence maternelle est à notre avis celle qui aurait marqué le plus le récit. Le sujet continue à souffrir et vivre pleinement la séparation, la privation et l'éloignement avant d'y mettre un terme aux derniers chapitres de l'oeuvre.

Citons l'exemple de la famille retrouvée mais vite perdue, une famille pour laquelle le sujet avait ressenti beaucoup de tendresse :

« Je ne pus rendre le sentiment que j'éprouvai au milieu de ces êtres charmants qui m'étaient chers sans que je les connusse. C'était comme une famille primitive et céleste, dont les yeux souriants cherchaient les miens avec une douce compassion. » p.26

Peu de temps après, c'est une profonde amertume et tristesse qu'il éprouvera à cause de la rupture et de la séparation :

« Je me mis à pleurer à chaudes larmes, comme au souvenir d'un paradis perdu. (...). En vain, femmes et enfants se pressaient autour de moi comme pour me retenir. Déjà leurs formes ravissantes se fondaient en vapeurs confuses; ces beaux visages pâlissaient, et ces traits accentués, ces yeux étincelants se perdaient dans une ombre où luisait encore le dernier éclair du sourire... » p.26/27

Ainsi, ce paradis découvert sera aussitôt évaporé, laissant place et de nouveau au désarroi. Toutefois -à la fin de l'oeuvre- dans un rêve dans la partie intitulée « *Mémorables* », le héros se verra guidé par la créature féminine jadis perdue, tous les deux bénis par différentes forces et divinités :

*« Je reconnus les traits divins de ***. (...). La huppe messagère nous guidait au plus haut des cieux, et l'arc de lumière éclatait dans les mains divines d'Apollyon. Le cor enchanté d'Adonis résonnait à travers les bois. » p.75*

2. 2. Le pôle paternel

Croyant sa fin proche, le sujet avait décidé de faire ses adieux à ses amis :

« Le jour suivant, je me hâtai d'aller voir tous mes amis. Je leur faisais mentalement mes adieux... » p.15

CHAPITRE IV

Pourtant c'est à son père encore en vie que ce dernier aurait dû penser avant de quitter ce monde.

L'existence et l'univers du sujet regorgent d'amis :

*« L'un d'eux, nommé Paul ***, voulut me reconduire chez moi... » p.15*

« Un instant je vis près de moi deux de mes amis qui me réclamaient... » p.18

« (...) les deux amis que j'avais cru voir déjà vinrent me chercher avec une voiture. Je leur racontai tout ce qui s'était passé... » p.18

« Je fus transporté dans une maison de santé. Beaucoup de parents et d'amis me visitèrent sans que j'en eusse la connaissance. » p.19

Mais même en compagnie de ses amis, le sujet ne pouvait faire part de tout ce qui le préoccupait, c'est la présence effective de celui qui l'avait engendré qui aurait été essentielle :

« (...) sans leur rien dire de ce qui m'occupait l'esprit, je dissertais chaleureusement sur des sujets mystiques... » p.15

Alors que les présences féminines envahissent l'œuvre, les figures masculines sont beaucoup moins pertinentes : en ce qui concerne l'oncle maternel -suffisamment présent-, celui-ci rejoint de par sa filiation le pôle féminin. D'ailleurs, bien qu'il soit de filiation maternelle, cet oncle (cette présence masculine) est loin d'être comparable à la première figure féminine rencontrée, celle de la servante :

« Une vieille servante, que j'appelai Marguerite et qu'il me semblait connaître depuis l'enfance, me dit: "N'allez-vous pas vous mettre sur le lit? car vous venez de loin, et votre oncle rentrera tard; on vous réveillera pour souper." » p.20

Celle-ci, (la servante) l'attendait. Elle était à sa disposition et prête à lui prodiguer soin et confort tandis que l'oncle était *absent*. Et quand ce dernier n'est pas absent, son image mute, varie, pour devenir une autre :

« L'esprit avec qui je m'entretenais n'avait plus le même aspect. C'était un jeune homme qui désormais recevait plutôt de moi les idées qu'il ne me les communiquait... » p. 24

CHAPITRE IV

Si on part du principe que « *Dieu c'est le soleil* » (p.55), et que Dieu est le Père, on devra admettre dans ce cas-là que le Père est le Soleil. A ce moment-là, bien des vérités se révéleront à nous. En effet, au chapitre six de la première partie, le narrateur annonce :

« *Chacun sait que dans les rêves on ne voit jamais le soleil ...* » p.28.

La lumière paternelle, diurne, est et de façon irrévocable et anticipée rejetée de l'univers de cette seconde existence du sujet pour y laisser place et de façon particulière à une autre sorte de lumière. L'infirmité du père et de son rôle se réalise peu à peu en quittant le monde vécu dans la réalité pour rejoindre le monde des esprits, lieu d'existence de la défunte. Ce départ est un signe du dépassement de l'univers décevant des vivants où le père occupe sa place. C'est le besoin de retrouver l'essence maternelle qui est déterminant dans la quête, voire l'enquête menée.

Le texte s'affirme surtout dans l'hostilité des sentiments éprouvés à l'égard du père et la nostalgie envers le souvenir de la mère de sorte que malgré toutes les difficultés à l'égard de la désignation du personnage féminin dans le récit, il nous semble que la lune est la configuration de la mère, tandis que ce soleil *fondateur* qui sait aussi se montrer frustrant, est l'image-même du père. En effet les nombreux crépuscules précédemment annoncés et qui jalonnent l'œuvre disent tous le déclin du père.

La figure paternelle s'installe comme médiation entre la présence et l'absence (où l'absence l'emporte sur la présence). Cette particularité est la même que celui du soleil, un astre dans son infini mouvement entre le jour et la nuit.

Le soleil, le père sont deux éléments contribuant à incarner le cycle vie/mort. Il y a alternance des sentiments éprouvés à l'égard de l'un et de l'autre : c'est un *attachement* au père (« *J'allai visiter mon père ...* » p. 58) mais aussi une rivalité engendrée par la mort de la mère (cette dernière était allée suivre son mari dans les armées). Quant au soleil qui engendre l'apaisement du sujet et son éveil, il est aussi un vieil ennemi puisque la mère disparue était morte en route, de fièvre.

CHAPITRE IV

La figure paternelle continue à occuper sa place menaçante dans *Aurélia* où le narrateur souffre d'un obsédant sentiment de culpabilité envers Dieu, tandis que la mère-étoile, affichera régulièrement joie et réconfort :

« Dieu est avec lui, m'écriai-je... mais il n'est plus avec moi (...) c'est lui qui me juge et me condamne... » p.49

« (...) une des étoiles que je voyais au ciel se mit à grandir, et la divinité de mes rêves m'apparut souriante... » p.73

En guise d'appui à l'hypothèse émise, voici la suivante citation de *Maxime Abolgassemi* à propos d'un des rêves du sujet ; *Maxime Abolgassemi* proclame lui aussi, cette nuance entre ces deux astres et l'avantage de l'un sur l'autre :

« Ce qui fonde la qualité propre de ce jour trois fois supérieur au jour naturel est donc qu'il provient d'une étoile et non du soleil ...1 »

3. Le sujet et sa nouvelle expérience avec la matérialité

Plus que des « structures d'ambiance, les objets accumulés et rassemblés favorisent l'impression d'intériorité et de stabilité »², nous dit *Jean Baudrillard*. Ainsi, nous pouvons présumer que dans les lieux où le nouveau sujet évolue, les objets proposent une sorte de vie et une croyance en une réalité que sa nouvelle situation invoque.

Après lecture et analyse de l'œuvre, il devient clair qu'une loi de la contribution du réel et de l'irréel se produit dans la quasi totalité des séquences : le texte onirique n'interdit pas de solliciter un accord avec le réel, se laissant ainsi *se rapprocher* du récit autobiographique. Songeons – à titre d'illustration - au séjour du sujet dans la maison de l'oncle où l'âme peut parler par l'intermédiaire d'un oiseau, lui-même placé sur « une horloge rustique accrochée au mur » p. 20

¹ -Maxime Abolgassemi, *La lumière dans la maison de l'oncle (Aurélia) et le vertige de la microlecture*. Publié sur *Fabula L.H.T.* le 1 septembre 2007.

² -Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1968, p. 50-51.

CHAPITRE IV

Les objets réels présents dans l'atmosphère imaginaire répandent leur force et vigueur, laissant ainsi voir une forme singulière d'harmonie. Le visionnaire attentif aux détails les plus minutieux, le constate dès le début de son aventure onirique :

« (...) les objets matériels avaient comme une pénombre qui en modifiait la forme, et les jeux de la lumière, les combinaisons des couleurs se décomposaient, de manière à m'entretenir dans une série constante d'impressions qui se liaient entre elles... » p.19

Il est autorisé, voire demandé à ces objets et corps de l'univers réel de soutenir le visionnaire :

« Je demandai à l'un d'eux une bague orientale qu'il avait au doigt et que je regardais comme un ancien talisman, et prenant un foulard, je la nouai autour de mon col, en ayant soin de tourner le chaton, composé d'une turquoise, sur un point de la nuque où je sentais une douleur. » p.19

« (...) à l'aide de charbons et de morceaux de briques que je ramassais, je couvris bientôt les murs d'une série de fresques où se réalisaient mes impressions. » p. 31

« (...) je fis glisser de mon doigt une bague d'argent dont le chaton portait gravés ces trois mots arabes: Allah! Mohamed! Ali! Aussitôt plusieurs bougies s'allumèrent dans le chœur, et l'on commença un office auquel je tentai de m'unir en esprit. » p.59

« Je me pris de querelle avec un facteur qui portait sur sa poitrine une plaque d'argent, et que je disais être le duc Jean de Bourgogne. » p.61

« (...) en sortant de l'église, j'achetai un anneau d'argent. (...) L'eau s'élevait dans les rues voisines (...) et, dans l'idée d'arrêter ce que je croyais l'inondation universelle, je jetai à l'endroit le plus profond l'anneau que j'avais acheté à Saint-Eustache. Vers le même moment l'orage s'apaisa, et un rayon de soleil commença à briller. » p. 62

« En passant devant un marchand de curiosités, j'achetai deux écrans de velours couverts de figures hiéroglyphiques. Il me sembla que c'était la consécration du pardon des cieux. » p.62

« Deux portes donnaient sur des caves, et je m'imaginai que c'étaient des voies souterraines pareilles à celles que j'avais vues à l'entrée des Pyramides. » p.65

Dès lors, la vie imaginaire du sujet est *assumée* par une certaine matérialité, laissant le sujet endeillé mener à bien son épreuve sans avoir à s'angoisser de la fatalité de la mort. Si l'univers matériel va faciliter l'épreuve de deuil, c'est certainement parce qu'il enferme une intimité grâce à laquelle il devient envisageable d'aller vers l'univers inconnu de la mort.

CHAPITRE IV

En effet, les présences réelles dans un monde inventé associent la vie à la mort, de sorte que cette « seconde vie » se révèle et de nouveau comme une médiation entre l'absence et la présence, mieux encore, elle sera « *l'alternative structurale où la présence et l'absence prennent l'une de l'autre leur appel* ¹ ».

Selon la formule de *Laurent Lepaludier*, dans l'introduction de son livre, *L'Objet et le récit de fiction* :

« *L'objet reste (...) associé (...) à la vérité des choses* ² ».

Les objets recensés dans les scènes oniriques- nourris d'un côté de leur force de présence et d'un autre, de la volonté et du désir du visionnaire- représentent de ce fait-là deux vérités du moment que ces matérialités ont été convoquées dans un premier récit de vie, ensuite *refaçonnés* dans un autre. C'est une vérité qui s'ajoute à une autre et qui l'*habite*.

Prenons le cas des « reliques ». Dans une partie précédemment analysée, on avait vu que, ayant obtenu l'autorisation d'installer dans sa chambre ses meubles et objets personnels, le narrateur y retrouve comme ressurgi de la profondeur du temps, tout un univers :

« *J'ai trouvé là tous les débris de mes diverses fortunes, les restes confus de plusieurs mobiliers dispersés ou revendus depuis vingt ans. (...) . J'ai retrouvé avec joie ces humbles restes de mes années alternatives de fortune et de misère, où se rattachaient tous les souvenirs de ma vie.* » p.69/70

Nous pouvons lire bien avant :

« *Oserai-je avouer encore que j'avais fait de ce coffret une sorte de reliquaire qui me rappelait de longs voyages où sa pensée m'avait suivi: une rose cueillie dans les jardins de Schoubrah, un morceau de bandelette rapportée d'Egypte, des feuilles de laurier cueillies dans la rivière de Beyrouth, deux petits cristaux dorés, des mosaïques de Sainte-Sophie, un grain de chapelet, que sais-je encore?... » p.50*

On a pu constater que ces débris occupent une place de choix dans l'œuvre : Il s'agit alors de corps devenus intimes et précieux pour avoir appartenu ou représenté les êtres chers disparus.

¹ -Jacques Lacan, *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1966, p. 59

² -Laurent Lepaludier, *L'Objet et le récit de fiction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 13

CHAPITRE IV

C'est parce qu'ils entretiennent une certaine *présence* de ces êtres morts ainsi que des instants privilégiés déjà écoulés, que chaque objet de ceux-là a son rôle à jouer en ce qui concerne la transformation de toute sensation auparavant courte et discontinue, en une émotion durable et intense. Par conséquent, l'épreuve de deuil prend cours et l'expérience de la mort ne tarde pas à devenir « survie » :

« Tant que le désir se fige sur ce support tangible qui remplace le mort, le processus de deuil demeure actif (...). Qu'il s'agisse de portraits ou d'objets véritables de la vie quotidienne, ces substituts du désir prennent leur signification en raison du contact qu'ils ont entretenu, par le passé, avec le mort, comme imprimé en eux de manière indélébile. Il y a en même temps un lien affectif fort et quelque chose de très physique dans la relation aux objets que les morts ont possédés : il s'agit de toucher l'objet que le défunt a touché, et plus le contact a été serré, mieux il est avéré (par exemple dans la forme que l'objet a gardée), et plus il donne l'espoir de pouvoir se prolonger et se transmettre au survivant par-delà la mort.¹ »

Des substances et des objets réels semblent pouvoir communiquer avec le sujet et attiser sa conscience du rêve. C'est le quotidien qui occasionne la *transformation*.

La présence des choses, leur disposition, tout cela contribue dans l'aventure onirique du sujet. Ainsi, une fois en contact avec l'univers réel, les mouvements, actes et pensées du narrateur sont soumises à une affinité et une sympathie avec l'univers réel et ses composantes jadis méprisées. Tout ce qu'il *pensera* et tout ce qu'il *fera* impliquera maintenant des voies doubles.

Les rapports désormais *appropriés* avec l'univers auquel il adhère, rendent évident une complicité entre le vécu et le rêvé : le sujet vit souvent une fusion entre son être et le nouveau décor servant à vaincre l'enfermement auquel il fut victime lors de la narration du récit autobiographique. Les objets du son second univers, -notamment ceux de la maison de l'oncle, espace *maternel* du narrateur- participent à la transmission d'un savoir précieux. Ces derniers réaffirment la glorieuse appartenance du narrateur à cet univers authentique et l'avènement d'une prestigieuse existence. Ces objets -on peut les dénombrer- sont :

¹ -Marta Caraion, "Objets en littérature au XIXe siècle", dans Images Re-vues, n°4, 2007, http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=22

CHAPITRE IV

les contrevents verts que festonnait la vigne (p.20) / un lit à colonnes drapé de perse à grandes fleurs rouges (p.20) / une toile qui représentait une femme en costume ancien à l'allemande (p. 20) / (de) vieux meubles (qui) luisaient d'un poli merveilleux (p. 28) / les tapis et les rideaux (...) comme remis à neuf (p. 28).

Nous pourrions faire remarquer que le songe et le désir ont imprégné les objets et les corps d'une force les rendant éternellement lumineux et que si le narrateur manifeste une certaine sympathie à l'égard des objets et des lieux du monde maternel, il n'en est pas moins vrai que ces mêmes matérialités le lui rendent si bien qu'il nous parvient l'impression d'une sollicitude et d'une affinité réciproques. Dans la même demeure maternelle, le visiteur énonce :

« Je me sentais emporté sans souffrance par un courant de métal fondu ... » p.20/21

Quant aux vêtements, ces derniers subsisteront dans toute l'oeuvre comme étant des signes privilégiés, ils permettent la réincarnation du sujet en unissant son corps aux variations convoitées.

Le sujet n'hésitera jamais à *apprivoiser* les costumes des régions et des époques qu'il traverse dans les songes et visions, c'est une réaffirmation de l'accord du réel et de l'irréel. Pour *Corinne Bayle*, « *le vêtement devient une variante du déguisement, il permet la concordance du songe et de la réalité, du passé et du présent* »¹

Voici quelques illustrations, allant de l'épisode où l'aventurier est vêtu comme un petit enfant jusqu'à l'épisode où il incarne un grand personnage, le roi Napoléon :

« (...) je me vis vêtu d'un petit habit brun de forme ancienne, entièrement tissu à l'aiguille de fils ténus comme ceux des toiles d'araignées. Il était coquet, gracieux et imprégné de douces odeurs. Je me sentais tout rajeuni et tout pimpant dans ce vêtement qui sortait de leurs doigts de fée... » p.28

«Le même Esprit qui m'avait menacé, - lorsque j'entrais dans la demeure de ces familles pures qui habitaient les hauteurs de la Ville mystérieuse, - passa devant moi, non plus dans ce costume blanc qu'il portait jadis, ainsi que ceux de sa race, mais vêtu en prince d'Orient. Je m'élançai vers lui, le menaçant, mais il se tourna tranquillement

¹ -Corinne Bayle, Gérard de Nerval. La marche à l'Étoile, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 2001, p. 75.

CHAPITRE IV

vers moi. O terreur! ô colère! c'était mon visage, c'était toute ma forme idéalisée et grandie... » p.37

« "Il me semble que ce soir j'ai en moi l'âme de Napoléon qui m'inspire et me commande de grandes choses." Dans la rue du Coq j'achetai un chapeau... » p.63

Aussi, toute l'ambiguïté de l'expérience vécue ici, réside dans le fait qu'il ne s'agisse pas essentiellement de changer d'habillement mais de devenir l'Autre, celui que le rêveur imagine être au fond de lui-même. C'est grâce à ce qui advient de cette matérialité, que le narrateur poursuit les « masques furtifs » (p.18) et les « diverses incarnations ». Idem.

Considérons à présent la séquence où le sujet voit surgir dans son rêve un Esprit qui lui ressemble, croyant qu'il s'agit de son double s'appêtant à lui enlever *Aurélia*, il provoque alors un scandale qui indigné les personnes présentes ; à son réveil, il entend la voix d'une femme qui résonne douloureusement dans la nuit. Nous voici devant une des nombreuses correspondances entre le songe et la vie réelle.

Ici la voix dans un univers réel, joue le rôle d'un intermédiaire et participe des deux mondes. Elle les relie et révèle ici-bas la présence du monde supérieur :

« Le cri d'une femme, distinct et vibrant, empreint d'une douleur déchirante, me réveilla en sursaut! (...) Mais quelle était donc cette voix qui venait de résonner si douloureusement dans la nuit?... J'ouvris ma fenêtre; tout était tranquille, et le cri ne se répéta plus. - Je m'informai au-dehors, personne n'avait rien entendu. - Et cependant, je suis encore certain que le cri était réel et que l'air des vivants en avait retenti... » p. 42/43

Il y a encore l'épisode où cet être original arrive à entrevoir les traits de sa bien-aimée décédée chez une autre femme grâce à la voix de cette dernière :

« (...) une femme vint chanter près de notre table, et je ne sais quoi, dans sa voix usée mais sympathique, me rappela celle d'Aurélia. Je la regardai: ses traits mêmes n'étaient pas sans ressemblance avec ceux que j'avais aimés. » p.57

Pour Barthes :

« L'écoute de la voix inaugure la relation à l'autre »¹.

¹ -Roland Barthes. *L'obvie et l'obtus* Essais critiques III Éditions du Seuil. P.225

CHAPITRE IV

Il considère le chant de la manière suivante :

« La voix qui chante, cet espace très précis où une langue rencontre une voix et laisse entendre, à qui sait porter son écoute, ce qu'on peut appeler son "grain" »¹

Par le mot "grain", on pourrait déjà, ce qui nous conviendrait d'ailleurs beaucoup, accéder à l'idée de procréation, d'engendrement d'un univers inédit qui serait issu de son ascendant, l'univers réel.

Ainsi, cette voix passagère entendue dans la réalité est *vécue* dans le rêve/réalité par un sujet attristé, elle est issue du chagrin et du désir pour être consommée en tant que consolation :

« (...) je me disais: "Qui sait si son esprit n'est pas dans cette femme!" et je me sentis heureux... » p.57

L'intrusion d'une voix concrète dans l'espace créé du rêveur n'a été possible que grâce aux pouvoirs de l'univers onirique où l'œil reconnaît et admet la perception du réel. Roland Barthes dans son ouvrage *L'obvie et l'obtus* atteste l'authenticité de ce genre d'entreprises :

« Le rêve est un phénomène strictement visuel et c'est par la vue que sera perçue ce qui s'adresse à l'oreille : il s'agit si l'on peut dire, d'images acoustiques. »²

Le « phénomène visuel », le regard dans notre corpus a visiblement l'effet « *d'arrêter le mouvement et de tuer la vie* »³.

Il s'agit d'arrêter le mouvement vital de la réalité non pas pour en finir avec mais pour le réanimer ensuite et lui donner un autre souffle, un autre rythme de vie.

Toute métamorphose dans un univers qui exprime sans cesse la mort, est la réponse du second narrateur à la peur de l'absence, le poussant à mobiliser et à solliciter l'appui de l'univers réel :

¹ -Roland Barthes *L'obvie et l'obtus* Essais critiques III Éditions du Seuil. P.226

² -Roland Barthes *L'obvie et l'obtus* Essais critiques III Éditions du Seuil. P.228

³ -Lacan, Séminaire XI, p. 107

CHAPITRE IV

« Cependant la nuit s'épaississait peu à peu, et les aspects, les sons et le sentiment des lieux se confondaient dans mon esprit somnolent; je crus tomber dans un abîme qui traversait le globe. (...) mille fleuves pareils, dont les teintes indiquaient les différences chimiques, sillonnaient le sein de la terre comme les vaisseaux et les veines qui serpentent parmi les lobes du cerveau. Tous coulaient, circulaient et vibraient ainsi, et j'eus le sentiment que ces courants étaient composés d'âmes vivantes, à l'état moléculaire, que la rapidité de ce voyage m'empêchait seule de distinguer. » p.20

III. Troisième partie

*Le Récit De Vie : Un Texte
Dans Le Texte Et Le
Phénomène De Résonance
Dans L'Oeuvre.*

Introduction

Le long du récit autobiographique, on souffre des manques dans les paroles du narrateur : à chaque fois qu'une vérité veut être prononcée, ce dernier s'esquive revenant de nouveau, sinon davantage aux remords. Tout effort fourni par le sujet pour s'exprimer devra être épargné et préservé pour un autre cadre de narration.

Ainsi, peu de choses nous sont relatées dans le récit autobiographique, on est confronté souvent à une absence de transparence de la part du narrateur concernant des points essentiels qui devraient contribuer à tracer le récit de sa vie. Toutefois, ces silences et abstinences ont été vus par nous, lecteurs avertis, comme des signaux pouvant orienter vers une lecture plus audacieuse d'un autre récit parallèle au récit autobiographique.

Cet être perplexe s'est vu, non sans émotion, prendre une voie où les chemins s'enchevêtrent. Le long de ces voies, des destins s'entrecroisent donnant ainsi à voir l'image du labyrinthe détenant une place maîtresse dans l'œuvre.

L'intérêt de cette dernière partie du travail est de mettre en relief la création du sujet d'un univers à la fois mystérieux et familial, un véritable univers servant à réanimer par les différentes images et scènes créées, l'émotion et la conscience du visionnaire.

Il nous faut insister et principalement sur le côtoiement du fantastique et du réel et montrer à quel point ils s'avèrent doués de significations profondes et intenses. Notre mission consiste à révéler le fait que le discours subit cet effet et semble plus libre et émancipé puisque le sujet transgresse toute loi et toute norme de la même façon qu' *Orphée* réalise le geste défendu du retournement.

Michel Foucault a parlé d'une absence dans le langage, l'absence d'un lien entre les mots et les choses :

« (...) au moment où les mots ouvrent sur les choses qu'ils disent, sans équivoque ni résidu, ils ont aussi une issue invisible et uniforme sur d'autres mots qu'ils lient ou dissocient, portent et détruisent selon d'inépuisables combinaisons. »¹

¹ - Michel Foucault : « Dire et voir chez Raymond Roussel », in *Dits et écrits I*, Éditions Gallimard, Paris, 1994, p. 211

Selon cette conception, le sens d'un mot n'est pas sa relation avec une chose qu'il désigne. Ce qui nous intéresse dans ce phénomène d'absence, c'est le nombre infini de possibles signifiants et leur enchaînement dans le texte, des dédoublements et des déplacements engendrés souvent par les figures de la rhétorique.

Dans *Aurélia* et par le biais du narrateur, des expériences ciblent cette absence, installent des signes puis font envahir ces signes par d'autres signes. Le travail du sujet aboutit, nous le constateront, à de véritables permutations entre les différentes variantes de l'histoire, laissant libre voie à toutes les voix.

CHAPITRE I

Chapitre I : Des espaces et des temps “ volumineux ”

1. L'espace pluridimensionnel et ses pouvoirs

1.1. L'immobilité dans l'espace autobiographique

Les données spatiales avaient tourné le dos au sujet et ne semblaient pas lui être bénéfiques dans le premier récit de vie, son environnement était constamment monotone et triste telle que la description l'avait démontré. On avait également relevé l'emploi de séquences accroissant le sentiment d'inquiétude chez le sujet. Presque tous les éléments spatiaux témoignaient d'une atmosphère de péril, en voici un exemple :

« (...) je rencontrai un ami que je n'avais pas vu depuis longtemps et qui demeurait dans une maison voisine. Il voulut me faire voir sa propriété, et, dans cette visite, il me fit monter sur une terrasse élevée d'où l'on découvrait un vaste horizon. C'était au coucher du soleil. En descendant les marches d'un escalier rustique, je fis un faux pas, et ma poitrine alla porter sur l'angle d'un meuble. » p. 36/37

Les lieux cités dans le texte autobiographique concourent à appuyer le malaise du sujet et arrivent à refléter une âme de personnage faible et isolé. Même s'il tente dans la réalité de quitter son univers et y échapper, la tâche s'avère impossible et la bien-aimée fatalement hors d'atteinte. L'univers de la vie mais aussi de la mort lui sont hostiles. Il est prisonnier de son immobilité alors que la jeune femme est soumise à des forces ténébreuses, c'est l'exclusion du sujet par rapport au monde qui englobe *Aurélia*.

Même la rue, cet espace extérieur présumé porter espoir, nouveauté et possibilités pour le personnage, ne lui est presque d'aucune utilité. Elle constitue une voie sans issue. En effet, ce dernier n'hésite pas à prendre la route, à errer, mais ne parvient à aller nulle part. D'ailleurs, le texte autobiographique, on l'a vu, s'ouvre sur une des promenades au cours de laquelle il va être confronté à un évènement terrible : sa fin ou celle de la femme qu'il aime.

Le déplacement *effectif* ne constitue donc pas une issue mais un simple agrandissement de la prison. Il confronte le personnage à sa propre faiblesse : où qu'il aille, il ne peut fuir à ses peurs.

Pareillement, l'espace familial, supposé apporter réconfort et consolation, demeure totalement *inexistant* dans le récit autobiographique. Quant au logis du sujet, il sera évoqué

CHAPITRE I

uniquement par le manque. Ce lieu *limité* va se révéler hostile, voire même dangereux : La chambre- sans doute inconfortable- incarne bien une partie de l'univers accablant, ajoutant à cela l'angoisse de la fièvre :

« (...) j'eus encore la force de regagner ma demeure pour me mettre au lit. La fièvre s'empara de moi... » p. 37

C'est un dégoût tout à fait légitime pour les lieux fréquentés ; pourtant l'insatisfaction devant ce quotidien se pare d'espoir. En effet, l'appel du lointain résonne. Ainsi, le personnage principal du récit s'inventera un monde fantastique dont le centre sera *la femme aimée*. Chaque lumière présente contribuera à faire éclater les frontières, et le récit cessera d'être cet espace répressif pour évoluer peu à peu en une expérience de l'absolu. Les distances seront effacées et pas seulement réduites.

La destruction du monde connu ne devrait en aucun cas être totale ; rappelons-le, un des lieux clefs visités par le visionnaire sera la maison de l'oncle, un lieu réel qui a été fréquenté dans le passé.

1.2. Des lieux pluridimensionnels

Dans le récit autobiographique, le cadre spatial est mis en place par le narrateur de manière objective mais cette objectivité ne tardera pas à entrer en concurrence avec la nature du second récit dont le cadre spatial offre un schéma très complexe. On peut parler d'un système bipolaire du fait de la co-existence de lieux réels et de lieux imaginés, tirés des souvenirs d'un passé confus et d'un monde fantastique.

L'opposition spatiale du clos et de l'ouvert marqué dans le récit autobiographique, progresse en rejoignant un schéma labyrinthique, espace d'abandon et d'accomplissement d'une série de situations bouleversantes :

« Je me perdis plusieurs fois dans les longs corridors... » p. 15

« (...) des lieux se confondaient dans mon esprit somnolent; je crus tomber dans un abîme qui traversait le globe. » p.20

« Je me vis errant dans les rues d'une cité très populeuse et inconnue. » p.24

CHAPITRE I

« Mon guide me fit gravir des rues escarpées... » p.24

« Je me trouvais dans un lieu désert, une âpre montée semée de roches, au milieu des forêts. (...) J'allais et je revenais par des détours inextricables. » p.52

Les nouveaux espaces influencent énormément le comportement du sujet. Chacun de ses lieux comporte davantage de profondeur significative. En fait, temps et espace, dans l'œuvre s'épaulent, des liens étroits se construisent entre ces deux dimensions puisque les nouveaux lieux fréquentés par le sujet ne tardent pas à *muter* :

« Je croyais voir le lieu où nous étions s'élever, et perdre les formes que lui donnait sa configuration urbaine... » p. 16

« Le paysage qui nous entourait me rappelait celui d'un pays de la Flandre française où mes parents avaient vécu et où se trouvent leurs tombes (...) image rajeunie des lieux que j'avais aimés. » p.21

« Je me trouvais tout à coup dans une salle qui faisait partie de la demeure de mon aïeul. Elle semblait s'être agrandie seulement. » p.28

« (...) je vis que le jardin avait pris l'aspect d'un cimetière. » p.30

« Un des servants de la maison vint me chercher dans ma cellule et me fit descendre à une chambre du rez-de-chaussée, où il m'enferma. Je continuais mon rêve et, quoique debout, je me croyais enfermé dans une sorte de kiosque oriental. » p.71

Signalons également le fait qu'à chaque lieu, s'ajoute un personnage qu'on ne revoit plus (du moins sous les mêmes traits). Des personnages assidûment ancrés à la *maison*, ils sont soit les hôtes soit les convives de ce cadre principal et originel des expériences du visionnaire.

Les espaces de l'enfance et de la jeunesse sont favorisés, pour le sujet. Ils se résument à un seul mot : le (re)commencement. Avec ce genre d'espace, il lui est permis de *changer*. Ses trajets seront désormais possibles et surtout profitables puisque le voyageur sera à chaque fois guidé, notamment par son aïeul qui se fera son accompagnateur dans les rues d'une « cité très peuplée et inconnue » et le conduira à une demeure, « une vaste chambre » dans laquelle il fera la rencontre de son double.

CHAPITRE I

Les descriptions que l'on a des maisons visitées sont convenables, voire alléchantes étant caractérisées de maisons bien éclairées et où l'on a envie de se reposer :

« J'entrai dans une maison riante, dont un rayon du soleil couchant traversait gaiement les contrevents verts que festonnait la vigne. (...). Je m'étendis sur un lit à colonnes drapé de perse à grandes fleurs rouges. » p. 19/20

Le fondement du décor est constitué par les différentes habitations où le sujet aurait vécu : la précision de détails que nous avons quand il les parcourt en témoigne. Pourtant, dans ses souvenirs-songes, il se vit errant dans des endroits dont la splendeur de la nature et la richesse des couleurs renforcent le caractère merveilleux et imaginaire.

Examinons la vision où il explore une ville dont le côté merveilleux se mêle à celui du quotidien banal. C'est une ville capable de charmer, de séduire le regard par sa *vitalité* :

« (...) je vis s'étendre une ville immense. (...) j'apercevais les lumières des habitations et des rues. En descendant, je me trouvai dans un marché où l'on vendait des fruits et des légumes pareils à ceux du Midi. Je descendis par un escalier obscur et me trouvai dans les rues. On affichait l'ouverture d'un casino, et les détails de sa distribution se trouvaient énoncés par articles. L'encadrement typographique était fait de guirlandes de fleurs si bien représentées et colorées, qu'elles semblaient naturelles. » p. 40

L'univers est *jumelé* du fait de l'enchevêtrement des lieux habités, fréquentés et des lieux imaginés. En effet, le côtoiement de ces lieux évoque et de la façon la plus explicite possible le phénomène de la polysémie où le signifiant correspond à plusieurs signifiés.

1.3. De l'errance à la libération.

En errant dans les rues, le sujet se fie d'abord à son instinct pour décider de son itinéraire, mais lorsque cela lui fait défaut, il se met sous la tutelle de l'espace lui-même.

Le sujet erre, que ce soit physiquement ou mentalement, pour se donner de la quiétude. Le décor inspire à tel point que l'intrigue se fonde en fait grâce à lui. En effet, les lieux évoqués sont des lieux ouverts : les routes, les plaines, le désert, les paysages sans bornes où se dérouleront ses actions épiques. Le héros conquérant y sera confronté à la nature et à ses rivaux, en voici un exemple où le lieu *déclenche* l'aventure :

CHAPITRE I

« *Me trouvant seul, je me levai avec effort et me remis en route dans la direction de l'étoile sur laquelle je ne cessais de fixer les yeux. (...). La route semblait s'élever toujours et l'étoile s'agrandir. Puis, je restai les bras étendus, attendant le moment où l'âme allait se séparer du corps, attirée magnétiquement dans le rayon de l'étoile.* » p. 17

Le voyageur se fixe un itinéraire qui s'étend jusqu'en Orient :

« (...) Paul ***, voulut me reconduire chez moi, mais je lui dis que je ne rentrais pas. "Où vas-tu? me dit-il. - Vers l'Orient! » p. 15

Le voyage en Orient, l'éloignement spatial, mais aussi temporel et culturel sont l'occasion par excellence d'une véritable quête, il s'agit pour lui de retrouver le souvenir ancestral et personnel à la fois.

Si sa crise est associée à une « descente aux enfers », le *Voyage en Orient* tente probablement une remontée solaire, lumineuse. Il désire, on ne peut plus en douter, présenter une autre image à une nouvelle période de sa vie, où il serait « souverain » :

« *J'étais arrivé à la plus grande salle, qui était toute tendue de velours ponceau à bandes d'or tramé, formant de riches dessins. Au milieu se trouvait un sofa en forme de trône.* » p.42

Notons à l'occasion que l'île, lieu évoqué dans l'aventure onirique, permet à son tour le renouvellement de l'âme. Elle est un lien plus profond avec toute valeur primaire et essentielle. Ce lieu va contribuer lui aussi à extérioriser les obsessions du sujet :

« (...) *je vis enfin s'élargir, ainsi qu'une vaste coupole, un horizon nouveau où se traçaient des îles entourées de flots lumineux.* » p. 21

Le sujet s'est inventé son espace intérieur, un espace complexe et énigmatique. Pour lui, les vastes horizons sont une invitation au voyage vers les profondeurs. Confronté à la ligne de l'horizon, omniprésente dans le récit, son *moi* exécute petit à petit, un voyage vers les débuts du monde où chacune des rencontres le met en présence de la différence, de l'opposé mais aboutit à l'enrichissement de *soi*. Il s'agit d'un univers où l'entente et l'harmonie s'accomplissent grâce au désordre : « *C'est par la Différence, et dans le Divers, que s'exalte l'existence* », écrit Segalen dans son *Essai sur l'exotisme*.¹

¹ -Victor Segalen, « Essai sur l'exotisme », Victor Segalen. OEuvres complètes, vol. 1, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 774.

CHAPITRE I

Concluons que, chez le visionnaire, toute atmosphère peut prendre à tout instant un aspect d'irréalité. Ce dernier mêle sans cesse le plan de la réalité et celui du rêve. Il embellit des scènes où son désir d'être aimé et valorisé devient réalité. Ce sont ses illusions qui lui fournissent la matière de cette « seconde vie ». Notre sujet est arrivé à changer le thème de l'errance en thème de libération.

2. Un temps charpenté

2.1. De l'enfermement au vertige

L'image du cercle omniprésente dans l'œuvre et précédemment signalée, évoque l'enfermement et la monotonie immergeant l'existence du sujet. Toutefois, l'enfermement ne tardera pas à se dissoudre peu à peu le long des épisodes ultérieurs. Il nous parviendra certes des images désolantes, mais aussi d'autres plaisantes découlant de diverses époques. Ces images se superposeront de façon confuse à des images réelles, les succéderont sans les remplacer complètement.

Les faits et gestes du protagoniste viendront s'ajouter à ceux de sa race ou encore à celles d'autres races dans lesquelles il s'incorporera. Il veut, semble-t-il, prendre sa revanche d'un passé qui l'avait déshérité et dépouillé d'estime, grâce à un « *un phénomène (...) du temps qui concentre un siècle d'action dans une minute de rêve.* » p.23

Le temps des héros et des victoires honte le sujet, il veut à tout prix le revivre. Plus encore, il se propose de tisser la synthèse des temps et réaliser "l'harmonie universelle" :

« Mon rôle me semblait être de rétablir l'harmonie universelle... » p.65

C'est pourquoi, ce temps auquel le sujet fait appel n'est pas le passé pur comme il a dû se succéder, ni encore moins le présent tel qu'il est vécu. C'est une temporalité manipulée, façonnée librement par lui :

*« Pour moi déjà, le temps de chaque journée semblait augmenté de deux heures... »
p.66*

CHAPITRE I

Les nombreux indices temporels fournis par le sujet comme repères, ne correspondent pas toujours avec ceux que propose le texte autobiographique. Il s'agit d'un ordre temporel caractérisé par la succession de paradoxes. Le temps est évidemment exploité à travers l'intériorité du personnage, il est celui de l'aliénation de son esprit. Voici quelques épisodes où règne la totale confusion entre la temporalité du sujet et celle des Autres :

« Un instant je vis près de moi deux de mes amis qui me réclamaient, les soldats me désignèrent; puis la porte s'ouvrit, et quelqu'un de ma taille, dont je ne voyais pas la figure, sortit avec mes amis que je rappelais en vain. (...) les deux amis que j'avais cru voir déjà vinrent me chercher avec une voiture. Je leur racontai tout ce qui s'était passé, mais ils nièrent être venus dans la nuit. » p.18

« J'allai coucher dans une auberge où j'étais connu. L'hôtelier me parla d'un de mes anciens amis, habitant de la ville, qui, à la suite de spéculations malheureuses, s'était tué d'un coup de pistolet... Le sommeil m'apporta des rêves terribles. Je n'en ai conservé qu'un souvenir confus. - Je me trouvais dans une salle inconnue et je causais avec quelqu'un du monde extérieur, - l'ami dont je viens de parler.... » p.51

Les glissements y sont nombreux, les sauts et les décalages temporels sont là et participent à la progression du sujet et son récit. Le peu d'événements relatés est compensé par le balancement dans le temps qui donne beaucoup de volume au personnage.

Si on parle de balancement, c'est parce que les faits racontés se déroulent dans des univers différents pourtant évoqués comme provenant d'un tout. Aussi, on pourra lire :

« L'oiseau me parla de personnes de ma famille vivantes ou mortes en divers temps, comme si elles existaient simultanément... » p.20

« (...) les costumes de tous les peuples, les images de tous les pays apparaissaient distinctement à la fois... » p.22/23

Les principaux indices temporels sont à l'origine des hypothèses du sujet et de ses constats, et importe peu pour lui si « on attribue à l'aberration d'esprit les mouvements ou les paroles coïncidant avec les diverses phases de ce qui constituait pour (lui) une série d'événements logiques. » p.27

Cet être est attentif à chaque indication temporelle grâce à laquelle il lui serait permis de résoudre les énigmes reliées à son *moi* et à la disparition de la femme aimée. Le héros, lors d'un de ses premiers rêves, fait remarquer :

CHAPITRE I

« Il y avait en face de moi une horloge rustique accrochée au mur... » p.20

Ça ne sera pas la seule fois où des instruments indiquant le temps- un temps fabriqué par et pour le sujet- apparaîtront dans l'œuvre :

« "On m'attend là-bas!" pensais-je. Une certaine heure sonna... Je me dis : Il est trop tard ! » p.52

« A une certaine heure, entendant sonner l'horloge de Saint-Eustache, je me pris à penser aux lutes des Bourguignons et es Armagnacs, et je croyais se lever autour de moi les fantômes des combattants de cette époque. » p.61

« Un vieillard, que l'on amenait à certaines heures du jour et qui faisait des noeuds en consultant sa montre, m'apparaissait comme chargé de constater la marche des heures. » p.65

Ainsi, aborder le temps pour lui de manière linéaire devient impossible, le rêve exige qu'il le perçoive autrement qu'il n'est communément perçu. L'âge des choses, leur ordre, perdent leur importance dans le discours du sujet. Le temps prend son sens dans la déflagration et la superposition, un temps qui s'apparente d'ailleurs à la forme labyrinthique de l'espace :

« Il me semblait que mes pieds s'enfonçaient dans les couches successives des édifices de différents âges. » p. 25

Toute convention temporelle imposée par l'écriture autobiographique est éliminée. Le récit second, contrairement au récit premier, se libère de l'aspect linéaire du temps. Le résultat sera fructueux puisque le sujet ne tardera pas à nous faire savoir que *là-bas*, le jour est *« trois fois plus brillant que le jour naturel... » p.28*

Cette temporalité enchevêtrée fera du sujet un être distingué :

« (...) il me semblait que je savais tout, et que les mystères du monde se révélaient à moi dans ces heures suprêmes. » p.15

2.2. Le souvenir

Le sujet, en tendant la main vers le ciel plus d'une fois, tente d'attiser la compassion des cieux et arriver à survivre à des moments redoutables dont l'un serait celui-ci :

CHAPITRE I

« (...) à mesure que la nuit approchait il me sembla que j'avais à redouter l'heure même qui la veille avait risqué de m'être fatale. (...) je tombai comme foudroyé, à la même heure que la veille. » p.18/19

Les souvenirs du sujet permettent la remontée dans le temps mais aussi son dépassement. Grâce à eux, des séquences désolantes qui apparaissent dans le texte autobiographique sont neutralisées. Le souvenir est là, et plus que jamais indispensable pour la survie du sujet et son salut :

« Je me mis à pleurer à chaudes larmes, comme au souvenir d'un paradis perdu. » p.26

« Je ne m'arrêtais pas aux traditions modernes de la création. Ma pensée remontait au-delà : j'entrevois, comme en un souvenir, le premier pacte formé par les génies au moyen de talismans. » p. 31

« Tels sont les souvenirs que je retraçais par une sorte de vague intuition du passé... » p.35

Sa fixation sur certains événements réels, ses inventions se retrouvent au même niveau. Il s'agit d'un temps où l'on saisit des signes de la réalité du sujet, associés par la suite à des événements invraisemblables. Voici un exemple à considérer où le sujet veut réveiller par son récit délirant ceux qui -depuis l'enfance -restent présents et ne délaissent plus sa mémoire :

« Des figures de personnes que j'avais connues en divers temps passèrent rapidement devant mes yeux. Elles défilaient s'éclairant, pâlisant et retombant dans la nuit... » p.53/54

Pour son salut et celui d'Aurélia, il décide de regagner l'origine des faits pour mieux comprendre certains phénomènes :

« Pendant la nuit qui précéda mon travail, je m'étais cru transporté dans une planète obscure où se débattaient les premiers germes de la création. » p.32

« (...) ma pensée remonta à l'époque où le soleil, pareil à la plante qui le représente, qui de sa tête inclinée suit la révolution de sa marche céleste, semait sur la terre les germes féconds des plantes et des animaux. » p.47

CHAPITRE I

Ses fantasmes le ramènent vers ce qui est lointain, reculé. Sa pensée va aboutir à ce qui n'appartient ni totalement au passé, ni totalement au présent mais existe par la combinaison des deux temps ; ce sont les deux voies qui se fondent l'une dans l'autre pour produire le récit de vie.

La métamorphose du passé au profit du présent se réalise également par une chaîne d'allusions au mythe d'*Orphée* qui vise à ressusciter une destinée prestigieuse :

«Eurydice! Eurydice! » p.45

« (...) l'abîme a reçu sa proie! Elle est perdue pour moi et pour tous!... Il me semblait la voir comme à la lueur d'un éclair, pâle et mourante, entraînée par de sombres cavaliers... » p.52

« (...) je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers. » p. 80

Le narrateur en se servant de l'éternel mythe d'*Orphée*, tente de donner une strate signifiante au récit et faire en sorte que les événements soient extrêmement chargés de sens. C'est un passé qui va épauler le présent de sorte que la limite entre les deux devienne peu reconnaissable.

Autre constat : pratiquement toutes les évocations du passé sont reliées au soulèvement. Elles écartent toute tentative de renonciation et prônent l'opiniâtreté et la persévérance. Contemplons, à titre d'illustration, notre héros en tant que témoin d'une aventure fabuleuse où le passé refuse de se laisser *fouler* par le présent :

« (...) chacun de leurs souverains s'était assuré de pouvoir renaître sous la forme d'un de ses enfants. Leur vie était de mille ans. De puissants cabalistes les enfermaient, à l'approche de leur mort, dans des sépulcres bien gardés où ils les nourrissaient d'élixirs et de substances conservatrices. Longtemps encore ils gardaient les apparences de la vie, puis, semblables à la chrysalide qui file son cocon, ils s'endormaient quarante jours pour renaître sous la forme d'un jeune enfant qu'on appelait plus tard à l'empire. » p.33/34

Le personnage se distingue également en voulant s'associer à une réalité historique, souvent violente et marquante. Notre sujet est déjà témoin de « la révolution de Juillet » dans le récit autobiographique, il devient alors à travers ses autres aventures oniriques, le symbole de l'insurrection à travers sa révolte individuelle et collective.

CHAPITRE I

Sa situation évolue comparée aux précédentes scènes du récit autobiographique, son quotidien ne sera désormais plus le même. Autrefois il était proie à la vulnérabilité et à l'impuissance, maintenant il avance. Ce sont les nouvelles dimensions temporelles qui *forment* ce personnage, « *ce travail infernal de l'homme sur le temps* ». ¹

Le miracle a pu se produire parce que le sujet s'était essayé à une temporalité qui rend contemporains des faits séparés par des années, voire des siècles, tel le récit du Déluge auquel il *assiste* :

« Et pendant que les fils de Noé travaillaient péniblement aux rayons d'un soleil nouveau, les nécromans, blottis dans leurs demeures souterraines, y gardaient toujours leurs trésors et se complaisaient dans le silence et dans la nuit. (...). Tels sont les souvenirs que je retraçais par une sorte de vague intuition du passé... » p.35

Pourtant, tout participe à ôter les marques d'une époque précise : quand on croit pouvoir marquer les événements à une époque donnée de l'Histoire, les propos et témoignages du sujet créent l'in vraisemblance ; apprécions ce fait "original" :

« Cependant l'un des Eloïm eut la pensée de créer une cinquième race, composée des éléments de la terre, et qu'on appela les Afrites. - Ce fut le signal d'une révolution complète parmi les Esprits qui ne voulurent pas reconnaître les nouveaux possesseurs du monde. Je ne sais combien de mille ans durèrent ces combats qui ensanglantèrent le globe. » p.33

L'errance dans le temps à l'intérieur des chapitres, le travail du narrateur ignorant la chronologie, tous ça découle surtout d'un désir de pratiquer le principe de la résonance, objet de ce travail de recherche.

¹ -Jean-Jacques Mayoux, "Le temps et la destinée", in Vivant Piliers, Julliard, Les lettres nouvelles, 1960, p

CHAPITRE II

Chapitre 2 : Le premier rêve, un espace à vastes dimensions

1. Le sujet e(s)t "L'ange de la mélancolie" !

Le narrateur est envahi par le tracas de la mort d'Aurélia et de la sienne. Un premier rêve sur "L'ange de la mélancolie" augmente cette angoisse, l'égare bientôt dans une condition où « le rêve s'épanche dans la réalité » et le fait basculer dans un état où ses hallucinations viendront se superposer à ce qu'il voit autour de lui.

Le visionnaire, le long des épisodes ultérieurs, ne tardera pas à mettre en scène d'une part une nature totalement animée, vivante, douée de sentiments, intentions et sensibilité. D'une autre part, un monde figé. Il va reproduire l'image de l'œuvre d'art vue dans le rêve.

Examinons le commentaire suivant à propos de *Melencolia I* d'Albrecht Dürer- publié dans *arts* du samedi 14 octobre 2006- qui nous servira d'appui pour *sécréter* cette notion de résonance habitant déjà le tout premier rêve :

« Au premier regard, on voit un personnage la tête appuyée sur la main, entouré d'une quantité d'objets, et accompagné d'un chien et d'un angelot. (...) on observe autre l'attitude du personnage, une deuxième constante:

L'accumulation d'objets, a priori indépendamment de leur caractère, est une des attributs de la mélancolie. Dans Melencolia I, la plupart d'entre eux sont des outils, des instruments dont on comprend immédiatement l'emploi dans la vie quotidienne: un creuset, un marteau, une paire de tenailles curieusement placée comme une pince de crabe, un rabot, un sablier, une balance, une échelle, une meule à aiguiser, un compas (...). Ces objets, outils ou instruments accumulés, ne sont pas utilisés par le personnage oisif et immobile, seul son esprit, ici représenté par l'angelot en train d'écrire, travaille.

Tout, d'ailleurs dans cette estampe est immobile, sauf la main de l'angelot et la chauve souris: La mer au loin est étale, le battant de la cloche est vertical, les deux plateaux de la balance parfaitement équilibrés, le sable du sablier est au milieu de son passage, le chien a fait son rond. L'ange a le regard perdu. »¹

Le narrateur mentionne la présence de ce *travail* dans son premier rêve. Pour nous ça ne peut être que révélateur, en particulier si le contenu peut être mis en relation avec la suite du récit de rêves. En identifiant les détails dans l'œuvre d'Albrecht Dürer, il est possible et surtout utile de prêter à ces derniers, la valeur de pluralité des univers.

¹ -Figures de la mélancolie: Albrecht Dürer et Jérôme Bosh Par strange angelica - Publié dans : *arts*. Samedi 14 octobre 2006.

CHAPITRE II

Tentons cette expérience qui commencerait par un retour à la situation pénible du sujet rêveur : La beauté de la nature et de la femme l'éblouit mais cette dernière ne peut être préservée.

De peur d'en être privé, il doit arriver à les recréer pour savourer les sensations de la joie et de l'éternité.

Etant persuadé que le durable ne peut exister que par le biais d'une relation « certaine », cela implique que distinctions, dissemblances et distances doivent toutes être abolies.

Ainsi, en convoquant *Melencolia I* dans l'univers de son esprit, il fait appel à un monde *étrangement* encombré d'une communauté vivante et d'une communauté objectale, d'éléments animés et d'autres inanimés afin d'assurer cette expérience de durabilité à travers la résonance.

2. L'animé « et » l'inanimé

2.1. Le règne végétal

Il n'est certainement pas difficile de discerner la présence du règne végétal nettement décelable dans le texte.

Relevons les nombreuses allusions et images se rapportant à la végétation :

un lit à colonnes drapé de perse à grandes fleurs rouges. p.20 - une touffe de myosotis. p.20 - le champ entouré de bosquets à la lisière du bois. p.21 - les collines de grès sombre et leurs touffes de genêts et de bruyères. p.21 - des terrasses revêtues de treillages, des jardinets ménagés sur quelques espaces aplatis. p.24 - des perspectives reliées par de longues traînées de verdure grimpantes. p.24 - l'aspect d'une oasis délicieuse. p.24 - des treilles en berceaux chargés de lourdes grappes de raisins blancs et noirs. p.28 - l'ombre des treillis croisés. p.29 - la culture (...) négligée depuis de longues années. p.29 - des plants épars de clématites, de houblon, de chèvrefeuille, de jasmin, de lierre, d'aristoloche. p.29 - des arbres d'une croissance vigoureuse. p.29 - des branches (...) chargées de fruits. p.29 - des touffes d'herbes parasites. p.29 - quelques fleurs de jardin revenues à l'état sauvage. p.29 - des massifs de peupliers, d'acacias et de pins. p.29 - un entassement de rochers couverts de lierre. p.29 - des larges feuilles de nénuphar. p.29 - une longue tige de rose trémière. p.29 - les arbres (qui)

CHAPITRE II

devenaient les rosaces et les festons de ses vêtements. p.29 - un vaste jardin planté d'arbres précieux. p.30/31 - les premières feuilles des sycomores. p.31 - le suc des herbes et des fleurs. p.31 - des palmiers gigantesques, des euphorbes vénéneux et des acanthes tortillés autour des cactus. p.32 - l'inextricable réseau d'une végétation sauvage. p.32 - les branches et les herbages. p.32 - la verdure et les profondeurs des bocages. p.33 - de pâles fleurs et des feuillages flétris. p.34 - des arbres frappés de mort et de stérilité. p.34 - l'herbe brûlée. p.34 - une espèce de roseaux de teinte verdâtre, jaunis aux extrémités. p.40 - des fruits et des légumes pareils à ceux du Midi. p.40 - l'encadrement typographique (...) fait de guirlandes de fleurs si bien représentées et colorées. p.40 - une végétation instantanée d'appendices fibreux d'ailerons et de touffes laineuses. p.41 - les plantes métalliques qu'on fait naître de certaines mixtions chimiques. p.41 - une rose cueillie dans les jardins de Schoubrah. p.50 - une terrasse ombragée de tilleuls. p.51 - des forêts. p.52 - festons de l'aristoloche et du lierre. p.55 - un bouquet de marguerites. p.62 - un verger délicieux. p.63 - la couronne de fleurs artificielles. p.64 - un vaste promenoir ombragé de noyers. p.64 - la terrasse, bordée d'un talus de gazon. p.64 - un horizon de verdure. p.66 - un noyer touffu. p.69 - deux mûriers de la Chine. p.69 - la figure des troncs d'arbres. p.71 - les prés (qui) verdissaient, les fleurs et les feuillages (qui) s'élevaient de terre. p.73 - bosquets embaumés de Paphos. p.74 - les fleurs naissantes. p.76 - une petite fleur (...) née. p.76 - la fleur d'anxoka, la fleur soufrée. p.77 - la fleur éclatante du soleil. p.77

Toute trace de végétation est poursuivie et le nom des arbres des plantes est sans cesse précisé, preuve tangible que le sujet vit le changement permanent du paysage naturel et manifeste une extrême sensibilité au spectacle de la nature dont il admire l'abondance en retraçant avec minutie les formes, les mouvements et les couleurs.

La vie végétale semble offrir à ce sujet toutes les possibilités d'une aventure plus riche et plus pleine puisque dans les scènes du rêve, il lui est possible de retrouver la femme disparue d'une identité fluctuante. L'étrangeté de cette créature féminine semble l'éloigner des humains et aussi du règne animal pour la rapprocher du royaume de la flore. L'épisode qui la présente avançant comme un être végétal est là-dessus sans équivoque :

« La dame que je suivais (...) se mit à grandir sous un clair rayon de lumière, de telle sorte que peu à peu le jardin prenait sa forme, et les parterres et les arbres devenaient les rosaces et les festons de ses vêtements... » p.29

CHAPITRE II

Pour confirmer sa nature de plante, il tentera de la représenter à base de sève d'herbes et de fleurs :

« (...) je couvris bientôt les murs d'une série de fresques où se réalisaient mes impressions. Une figure dominait toujours les autres: c'était celle d'Aurélia, peinte sous les traits d'une divinité, telle qu'elle m'était apparue dans mon rêve. Sous ses pieds tournait une roue, et les dieux lui faisaient cortège. Je parvins à colorier ce groupe en exprimant le suc des herbes et des fleurs. » p.31

Ça ne sera pas la seule fois où l'image de la femme sera ramenée à l'élément végétal, cette fois-ci mis en rapport avec l'expérience de la mort. Le sujet étonné par l'apparence végétale de la dame suivie, finira par vivre une grande déception :

« Je la perdais de vue à mesure qu'elle se transfigurait, car elle semblait s'évanouir dans sa propre grandeur. " Oh ! ne fuie pas ! m'écriai-je... car la nature meurt avec toi !" » p.29

Il ajoutera sitôt après :

« (...) je vis que le jardin avait pris l'aspect d'un cimetière. » p. 30

Le cercle d'association entre l'élément végétal (un des aspects et incarnations de la vie) et la mort existait auparavant : la loi végétale se rapporte dans le texte autobiographique à l'expérience *négative*, celle de « couper du bois », qui ne fait qu'accentuer la part de culpabilité chez le père de sorte qu'une affection quelconque entre père et fils devienne irréalisable :

« Le dimanche suivant je me levai en proie à une douleur morne. J'allai visiter mon père, dont la servante était malade, et qui paraissait avoir de l'humeur. Il voulut aller seul chercher du bois à son grenier, et je ne pus lui rendre que le service de lui tendre une bûche dont il avait besoin. Je sortis consterné. » p.58

En outre, cette même loi peut être mise en rapport avec le bouquet de marguerites « laissé » lors de sa seconde visite puisque le père était « absent » :

« (...) j'allai rendre visite à mon père, chez lequel je laissai un bouquet de marguerites, car il était absent. » p.62

Ces marguerites ont un double sens, puisqu'elles sont associées aussi à l'absence de l'oncle maternel, substitut du père, un père qui n'est autre que le *responsable* de la mort de la mère :

« Une vieille servante, que j'appelai Marguerite et qu'il me semblait connaître depuis l'enfance, me dit: "N'allez-vous pas vous mettre sur le lit? car vous venez de loin, et votre oncle rentrera tard..." » p.20

CHAPITRE II

Tout se passe comme si la fonction « évidente » de l'élément végétal était d'investir le texte autobiographique et le texte onirique avec le même sens. C'est une résonance totale de cet élément entre l'univers réel et irréel du sujet. Cela n'a été possible que parce que le sujet avait prévu la présence de l'élément de la végétation dans le cadre de *ses pensées*, tout comme l'*ange de la mélancolie* était entouré pendant sa réflexion de toutes sortes de présences, animées soient-elles ou inanimées.

Pour G. Bachelard, toute psychologie de l'homme imaginant doit commencer, pour remonter aux sources de l'être, par les images naturelles « *celles que donne directement la nature, celles qui suivent à la fois les forces de la nature et les forces de notre nature, celles qui prennent la matière et le mouvement des éléments naturels, les images que nous sentons actives en nous-mêmes, en nos organes¹* ».

2.2. Le règne animal et les créatures fabuleuses

Nous avons pu aussi relever des images et des allusions se rapportant au règne animal :
des poissons et des oiseaux. p.33 - les reptiles. p.33 - les Salamandres. p.33 - la chrysalide. p.33 - les tronçons divisés du serpent. p.36 - un oiseau qui parlait selon quelques mots qu'on lui avait appris. p.36 - un animal énorme de la forme d'un lama. p.40/41 - l'ivoire jauni. p.48 - les chiens (qui) aboyaient çà et là et les coqs (qui) chantaient. p.60 - l'hippopotame qui se baignait dans un bassin. p.62 - les galeries d'ostéologie. p.62 - des chevaux caparaçonnés. p.66 - le rossignol sauvage. p.74 - mon cheval alezan brûlé. p.75 - la huppe messagère. p.75 - le serpent qui entoure le Monde. p.77 - une chatte maigre. p.77- des plumes de cygne. p.77- un petit chat gris. p.77

Quant aux créatures étranges, les monstres et les Esprits, leur place est intimement préservée dans l'univers de la narration, en voici quelques illustrations :

un être d'une grandeur démesurée, - homme ou femme (...) coloré de teintes vermeilles. p.15 - la fée célèbre de ce rivage. p.20 - un vieillard qui cultivait la terre (...) le même qui m'avait parlé par la voix de l'oiseau. p.21 - l'esprit avec qui (...) n'avait plus le même aspect. C'était un jeune homme. p.24 - La dame que je suivais (...) se mit à grandir sous un clair rayon de lumière. p.29 - les monstres (qui) changeaient de forme, et dépouillant leurs premières peaux, se dressaient plus puissants sous des pattes gigantesques. p.32 - des Eloïm. p.33 - les

¹ -Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Corti, 1942, p. 247.

CHAPITRE II

Afrites. p.33 - un mauvais génie. p.39 - un animal énorme de la forme d'un lama, mais qui paraissait devoir être muni de grandes ailes. p.40/41 - les ombres irritées. p.43 - de sombres cavaliers. p.52 – les fantômes des combattants. p.61 – les représentants de toutes les races. p.65 – les esprits célestes. p.65 – les spectres du Tartare. p.67 – des esprits hostiles et tyranniques .p.67 – les nécromants .p.68 – un petit chat gris (...) l'enfant de cette vieille fée. p.77

Notons maintenant quelques effets produits par ces choix puisque du point de vue de la psychanalyse, l' « *animal représente les couches profondes de l'inconscient et de l'instinct, l'ensemble des forces qui nous gouvernent (...)* »¹

Par sa présence dans le récit de vie du sujet, l'animal introduit vitalité, mouvement et vie, il s'inscrit très amplement dans ce que *Gilbert Durand* appelle le « *schème de l'animé* »²

Mais comme il représente la vie et le mouvement, l'animal donne également à penser, à la mort, c'est-à-dire l'arrêt du mouvement, à l'inanimé. Pensons à la visite du sujet à une galerie d'ostéologie :

« *J'allai ensuite visiter les galeries d'ostéologie. La vue des monstres qu'elles renferment me fit penser au déluge...* » p.62

Signalons que le déluge est intimement lié à la barque qui n'est pas un simple véhicule, elle est surtout *abri* et *transfert* :

« (...) *la terre, trop chargée par les glaces du pôle opposé, fit un demi-tour sur elle-même, et les mers, surmontant leurs rivages, refluèrent sur les plateaux de l'Afrique et de l'Asie ; l'inondation pénétra les sables, remplit les tombeaux et les pyramides, et, pendant quarante jours, une arche mystérieuse se promena sur les mers portant l'espoir d'une création nouvelle.* » p.35

Elle se fait arche pour porter Noë et le bestiaire dont dépend le « renouveau » de la terre une fois le temps du Déluge passé. Ainsi, la présence de l'élément animal est plus qu'indispensable pour la réussite de l'aventure du sujet. Cette même présence est régie selon ce principe de retentissement et de pluralité signifiante. Aussi, voici un autre effet de cette présence animale :

¹ -Van Hoof, Henri. 2002. «Un bestiaire linguistique -ou les animaux dans les images du français et de l'anglais». Méta: Le journal des traducteurs, XLVII, p. 403.

² -Gilbert Durand, 1992. Les structures anthropologiques de l'imaginaire, II e éd. Paris: Dunod, 536 p. 75.

CHAPITRE II

« *La forme du bestiaire impose par ailleurs l'ouverture à un certain nombre d'espèces¹* »

Cela s'adapte parfaitement à notre corpus, où le sujet devenant inapte dans son enveloppe humaine, consent à une métamorphose physique ou corporelle au cours de son aventure. Assurément son intériorité se trouvera modifiée car en *essayant* le corps d'une bête, le sujet est passible de vivre de nouvelles expériences, connaître d'autres sensations, exhiler et assembler de nouveaux signes grâce auxquels il pourrait connaître de nouveaux développements :

« (...) *les monstres changeaient de forme, et dépouillant leurs premières peaux, se dressaient plus puissants sous des pattes gigantesques; l'énorme masse de leurs corps brisait les branches et les herbages, (...) j'avais un corps aussi étrange que les leurs.* » p.32

Ces monstres ne sont pas d'une autre « nature » que les espèces elles-mêmes, voici le sujet qui poursuit le récit du même rêve et avance :

« *Tout à coup une singulière harmonie résonna dans nos solitudes, et il semblait que les cris, les rugissements et les sifflements confus des êtres primitifs se modulassent désormais sur cet air divin (...) et, désormais domptés, tous les monstres que j'avais vus dépouillaient leurs formes bizarres et devenaient hommes et femmes; d'autres revêtaient, dans leurs transformations, la figure des bêtes sauvages, des poissons et des oiseaux.* » p.32/33

Ce que vit le sujet, l'ensemble des métamorphoses constaté n'est qu'une confirmation de plus de ce balancement entre des natures diverses visant un projet fort ambitieux, celui de rétablir l'ordre et l'harmonie :

« *croyons que les formes les plus bizarres en apparence (...) appartiennent nécessairement et essentiellement au plan universel de l'être ; que ce sont des métamorphoses du prototype aussi naturelles que le autres, quoiqu'elles nous offrent des phénomènes différents, qu'elles servent de passage aux formes voisines ; qu'elles préparent et aménagent les combinaisons qui les suivent, comme elles sont amenées par celles qui les précèdent ; qu'elles contribuent à l'ordre des choses, loin de le troubler.²* ».

¹ -Lucile Desblache, 2002. Bestiaire du roman contemporain d'expression française. Clermont-Ferrand: Les Presses universitaires Blaise Pascal, 178 p. 10

² -J.-B. Robinet, Considérations philosophiques sur la gradation naturelle des formes de l'être (Paris, 1768),

CHAPITRE II

2.3. Le règne minéral

Le récit de vie est aussi pierreux et rocheux; le sujet traverse des endroits et des contrées qui appartiennent au règne minéral, en voici quelques traces :

des rocs sinistres. p.19 - (une cité très peuplée et inconnue) bossuée de collines. p.24 – des nécropoles et des catacombes. p.25 - des cristaux et des pierres gravées. p.26 - un entassement de rochers. p.29 - un pan de mur dégradé. p.29/30 - une opale taillée. p. 30 - charbons et de morceaux de briques. p.31 - les pierres de la *Table sacrée*. p.31 - l'argile encore molle. p.32 - les figures arides des rochers. p.32 - de vastes souterrains, creusés sous les hypogées et sous les pyramides. p.34 – des montagnes de la Lune et de l'antique Éthiopie. p.34 – les plateaux de l'Afrique et de l'Asie. p.35 - les sables. p.35 - les tombeaux et les pyramides. p.35 - la cime la plus haute des montagnes d'Afrique. p.35 - un pic baigné des eaux. p.35 - (des) demeures souterraines. p.35 - (la) glaise. p.40 – la tombe d'*Aurélia*. p.50 - deux petits cristaux dorés de mosaïques de Sainte-Sophie. p.50 - une âpre montée semée de rochers. p.52 - deux pierres de taille (...) sculptées. p.65 - des combinaisons de cailloux. p.67 - les profondes grottes d'Ellorah. p.71

Nous avons pu relever des termes et des expressions appartenant au vocabulaire de la l'empire minéral, elles participent toutes à *monter* un texte *concret* et *matériel* où l'onirique détient pourtant une place de choix.

Les épreuves les plus décisives du protagoniste auront lieu dans des endroits où il sera exposé fatalement à la terre « dénudée » :

« Arrivé cependant au confluent de trois rues, je ne voulus pas aller plus loin. (...). Je croyais voir le lieu où nous étions s'élever, et perdre les formes que lui donnait sa configuration urbaine; - sur une colline, entourée de vastes solitudes ... » p.16

« Un soir, je crus avec certitude être transporté sur les bords du Rhin. En face de moi se trouvaient des rocs sinistres dont la perspective s'ébauchait dans l'ombre. » p.19

« C'est dans le centre de l'Afrique, au-delà des montagnes de la Lune et de l'antique Éthiopie, qu'avaient lieu ces étranges mystères... » p.34

CHAPITRE II

« Je me trouvais dans un lieu désert, une âpre montée semée de roches, au milieu des forêts. (...). J'allais et je revenais par des détours inextricables. Fatigué de marcher entre les pierres et les ronces, je cherchais parfois une route ... » p.52

L'univers pierreux est l'opposé de l'univers végétal et l'univers animal, tous les deux manifestations de fertilité, d'abondance et de vitalité. L'expérience du milieu minéral confronte le sujet au dépouillement de la nature. Le discours minéral lui sert de support pour dire une terre usée qui a perdu sa couverture végétale à cause de l'égoïsme de certaines races :

« Cependant les forces vivifiantes de la terre s'épuisaient à nourrir ces familles, dont le sang toujours le même inondait des rejetons nouveaux. (...) Les bocages que j'avais vus si verts ne portaient plus que de pâles fleurs et des feuillages flétris; un soleil implacable dévorait ces contrées... » p. 34

L'espace des pierres (tombales) fait alors approcher peu à peu le sujet du domaine de la mort, le voici guidé vers le cimetière où Aurélia a été ensevelie, pour assister à l'enterrement d'un inconnu :

« Je ne m'informai pas même du nom de celui dont j'avais suivi le cercueil. Le cimetière où j'étais entré m'était sacré à plusieurs titres. Trois parents de ma famille maternelle y avaient été ensevelis (...). Je cherchai longtemps la tombe d'Aurélia... » p. 50

Mais l'univers minéral ne dit pas seulement l'inanimé et la mort, supérieur sans doute à celui de l'univers végétal et animal, il englobe les deux, les conserve et leur garantit éternité, immortalité et enchaînement dans le temps et l'espace :

« Le fossile, avec sa nature mixte (...) c'est ce qui laisse subsister les ressemblances à travers toutes les déviations que la nature a parcourues ; il fonctionne comme une force lointaine et approximative de l'identité ; il marque un quasi-caractère dans le bougé du temps. ¹ »

Cette expérience de la matière, menée par le sujet, le détourne de l'éphémère, le périssable pour rejoindre l'immuable. Bachelard explicite cette pratique et en dit :

« Ces image de la matière, on les rêve substantiellement, intimement, en écartant les formes périssables, les vaines images, le devenir de surfaces »²

¹ -Michel Foucault, Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines. Editions Gallimard, 1966. p.169L170.

² -Gaston Bachelard : *L'eau et les rêves* Ed. J. Corti 1942 p.2

CHAPITRE II

Ainsi, si la quête et enquête du sujet touchent pour l'essentiel le monde végétal et animal, le monde des inanimés n'en est pas exclu, plus encore ce dernier prend l'allure d'une action générale et ultime :

« J'allai de là au jardin des Plantes. Il y avait beaucoup de monde, et je restai quelque temps à regarder l'hippopotame qui se baignait dans un bassin. - J'allai ensuite visiter les galeries d'ostéologie. » p.62

Le sujet lui-même à double nature, évolue dans un univers lui aussi ambivalent, qui n'appartient pas seulement à la vie, mais aussi à la mort. Par conséquent, tout dans l'œuvre devient apte à répandre l'événement de la mort simultanément à celui de la vie.

Ce rêveur, loin de demeurer déconcerté par le spectacle de ses songes, en devient l'acteur participant. Son désir obstiné de retrouver toute trace de maternité, d'origine et d'appartenance, le propulse à voir au-delà de la matière :

« Le pays natal est moins une étendue qu'une matière (...). C'est en lui que nous matérialisons nos rêveries ; c'est par lui que notre rêve prend sa juste substance ...¹ »

Ce vaillant sujet découvre qu'au fond de chaque élément et chaque matière, une autre est enfouie et ne demande qu'à être ensevelie; que cette matière abrite davantage qu'elle ne laisse croire, hallucinante découverte dont l'annonce lui est venue de la bouche de son oncle maternel:

« (...) la terre est elle-même un corps matériel dont la somme des esprits est l'âme. La matière ne peut pas plus périr que l'esprit ...» p.22

3. La magie des éléments

Ce premier rêve lors duquel le sujet assiste à un spectacle *étrange* est d'après nous décisif par rapport à la trajectoire de songes et de délires qui va se succéder. L'être vu en rêve est-on peut le supposer- le sujet lui-même, avec son identité indéterminée en condition *volante* :

¹ -Ibid. p. 11-12

CHAPITRE II

« Un être d'une grandeur démesurée, - homme ou femme, je ne sais, - voltigeait péniblement au-dessus de l'espace et semblait se débattre parmi des nuages épais. »
p.15

Cette vision des choses de notre part est passible de trouver refuge dans la suivante réflexion de *Merleau-Ponty*. Selon lui :

« (...) il faut que celui qui regarde ne soit pas lui-même étranger au monde qu'il regarde. Dès que je vois, il faut que la vision soit doublée d'une vision complémentaire ou d'une autre vision: moi-même vu du dehors, tel qu'un autre me verrait, installé au milieu du visible, en train de le considérer d'un certain lieu... Celui qui voit ne peut posséder le visible que s'il en est possédé, s'il en est, si par principe, selon ce qui est prescrit par l'articulation du regard et des choses, il est l'un des visibles, capable, par un singulier contournement, de les voir, lui qui est l'un d'eux. ¹»

Ainsi, celui qui verra l'être semblable à *l'Ange de la Mélancolie*, d'*Albrecht Dürer*, n'est en fait que cet ange lui-même. D'après un commentaire précédent, *l'Ange de la Mélancolie* est celui qui est absorbé par la réflexion, en étant entouré d'un univers d'éléments animés et inanimés. (Voir documents annexes n ° 6 et n ° 7).

Le nombre relativement élevé d'allusions au monde animal ajouté à la notation exagérée du règne végétal animent les pages du récit imaginaire faisant de lui un texte déjà *concret*. Avec l'apparition et la coexistence de créatures étranges et d'êtres surnaturels, les limites entre réalité et fiction s'abolissent.

Par ses nombreuses références à la fois au monde animal, végétal, minéral et au monde des monstres et des créatures étranges, c'est la permission du passage à une autre vie, après un malaise déjà annoncé dans le récit autobiographique et qui a fait que la présence des mortels soit sollicitée au même titre que celle des êtres surnaturels.

C'est l'imagination qui fait vivre les images dans un espace où les figures animées et inanimées se mêlent, s'emboîtent, renvoient les unes aux autres et prennent forces les unes dans les autres. L'univers de la seconde existence n'est plus seulement alors un spectacle, il devient un monde de formes et de forces dont le retentissement habite le sujet. À travers cette

¹ -M. Merleau – Ponty, *Le visible et l'invisible*, Tel, Gallimard, 1979, pp. 178-179.

CHAPITRE II

première image de l'être fabuleux volant, d'emblée le sujet est entraîné vers l'intégral, vers un monde complet, plein et entier. Il a trouvé le moyen de « durer » :

« (...) l'homme a besoin d'une véritable morale cosmique, de la morale qui s'exprime dans les grands spectacles de la nature pour mener avec courage la vie du travail quotidien. Toute lutte a besoin, en même temps, d'un objet et d'un décor¹ ».

L'existence se suit selon la volonté du personnage. Il se met à relater sans se soucier de la référence puisque cette dernière *se multiplie* et ne reste pas ancrée dans un renvoi unique. Sa pensée connaît des trajets qui s'amplifient selon ce que lui inspire sa raison boulimique :

« (...) tout dans la nature prenait des aspects nouveaux, et des voix secrètes sortaient de la plante, de l'arbre, des animaux, des plus humbles insectes (...) les objets sans forme et sans vie se prêtaient eux-mêmes aux calculs de mon esprit... » p.67

Le résultat est fascinant et révèle à chaque fois l'accord et le consentement des êtres et des choses à *dire*. Voici une de ces découvertes lors desquelles l'animal, le végétal et le minéral semblent s'échapper aux lois de la création, participer à une même œuvre inédite :

« J'entrai dans un atelier où je vis des ouvriers qui modelaient en glaise un animal énorme de la forme d'un lama, mais qui paraissait devoir être muni de grandes ailes. Ce monstre était comme traversé d'un jet de feu qui l'animait peu à peu, de sorte qu'il se tordait, pénétré par mille filets pourprés, formant les veines et les artères et fécondant pour ainsi dire l'inerte matière, qui se revêtait d'une végétation instantanée d'appendices fibreux d'ailerons et de touffes laineuses. » p.40/41

D'ailleurs *Aurélia* qui semblait être dans les premières scènes de rêve, d'une nature végétale, est bien plus que cela. En effet, elle devient *paysage* :

« (...) elle se mit à grandir sous un clair rayon de lumière, de telle sorte que peu à peu le jardin prenait sa forme... » p.29

Mais ailleurs, dans une autre scène de rêve, elle est perçue comme « déesse » :

« Une figure dominait toujours les autres: c'était celle d'Aurélia, peinte sous les traits d'une divinité, telle qu'elle m'était apparue dans mon rêve. » p.31

Aurélia est même vue comme une étoile :

« La nuit me ramena plus distinctement cette apparition chérie, et pourtant je me disais: "Que peut-elle, vaincue, opprimée peut-être, pour ses pauvres enfants?" Pâle

¹ -Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Corti 1947, p. 200.

CHAPITRE II

et déchiré, le croissant de la lune s'amincissait tous les soirs et allait bientôt disparaître » p.69

Ainsi, et par un phénomène d'entassement d'images, et du point de vue du visionnaire, *Aurélia* est terre et ciel.

La richesse des représentations fait surgir d'hallucinants rapprochements, associant la femme aux paysages célestes et terrestres. Il va sans dire que cela témoigne de l'obstination du sujet quant à la conception multiple de la figure féminine. C'est l'imagination qui le délivre en produisant presque à chaque instant de sa seconde existence, des images nouvelles qui se substituent et ne s'excluent pas. Ce travail innovant est, nous dit Bachelard, la capacité de « *déformer les images fournies par la perception* », de « *changer les images*¹ »

Contemplant le héros, bénéficiaire de ses exploits après avoir permis à toutes les voix de l'existence de s'énoncer conjointement :

« L'hymne interrompu de la terre et des cieux retentit harmonieusement pour consacrer l'accord des races nouvelles. » p.35

¹ - Gaston Bachelard. *L'Air et les songes* Ed. J. Corti 1965 p.7.

Chapitre 3 : La « durée » du sujet par les figures de style

1. Un récit d'analogies

Le travail mental accompli par le sujet, lui permet d'apercevoir les choses et les visages convoités. Ses nouvelles dispositions se manifestent dans son discours sous forme de tropes. Les figures de style récurrentes dans l'œuvre- les métaphores, les métonymies et les comparaisons- traduisent les notions de temps et d'espace telles qu'elles sont perçues par le narrateur. Son regard dérive à chaque fois qu'il s'applique à considérer des êtres, des objets et des paysages; cela lui permet de (re)créer son espace personnel, essentiellement maternel.

La métaphore et la comparaison apparaissent toutes épanouies dans les propos du sujet, cela est dû à son obsession de voir analogies et similitudes transparaître. L'intensité de la lumière omniprésente et assidûment inscrite par le rêveur, fait disparaître toute animosité et obscurité des êtres rencontrés, des objets considérés, des temps hantés et des lieux fréquentés. C'est cette clarté stimulante de la lumière qui l'incite à aller voir au-delà des aspects et des physiologies.

Nous tenterons de démontrer en quoi la métaphore et la comparaison nous sont précieuses comme outils d'exploration du phénomène de la résonance au sein de notre corpus. Cela nous conduira à évaluer des possibilités actualisables grâce à leurs pouvoirs ; dès lors, il sera prouvé que ces figures de signification ont l'effet proportionnel, mais décisif, d'amener à la fusion deux univers auparavant opposés. Nous pourrions ainsi nous rendre compte que « *le choix d'un vocabulaire analogique, (...) fait déjà autre chose que rendre compte de données physiques pures... Plus ou moins consciemment, il ne peut s'agir (...) que d'établir un rapport constant entre l'univers et l'être qui l'habite*¹ ».

Ne doutant pas des liens existant entre l'expérience de notre narrateur et celle du narrateur de *A la recherche du temps perdu*, la citation suivante - d'un chapitre intitulé *Les révélations de la métaphore* dans un ouvrage conçu spécialement pour considérer ce phénomène chez *Proust*- s'apparente à notre corpus et éclaire déjà notre vision des choses :

¹ -Cf. Article d'Alain Robbe-Grillet, *Nature, humanisme, tragédie*, publié en 1958

CHAPITRE III

« *Que chaque chose puisse ainsi se dédoubler, se quitter elle-même en donnant son reflet, qu'elle puisse appeler d'autres choses, se transposer sur un autre registre, c'est ce qui permet à l'esprit de tolérer le réel, de lui reconnaître un sens, une valeur. Car cette possibilité métaphorique des choses est le signe de leur convenance à l'esprit.*¹ »

L'auteur de l'ouvrage ajoute :

« *Ainsi, gardant la réalité de leur apparence, les choses perdent les modalités d'apparition qui les rendaient intolérables. Elles s'affranchissent de la fixité qui les enchaîne à un lieu de l'espace et un moment du temps : elles peuvent être ici et là, maintenant et jadis, partout où l'esprit peut suivre le jeu de leurs associations, sur toute la longueur du trajet métaphorique qui fait le tour du réel. (...) . Elles diminuent ainsi leur vulnérabilité fuyant les lieux que l'oubli et la mort atteignent – étant toujours en puissance d'être ailleurs.*² »

On va sans aucun doute, assister à une puissance métaphorique élevée, un phénomène qui installera le sujet au cœur des diverses voix intérieures qui l'habitent à travers un texte qui, comme celui de *Proust*, matérialise lui aussi les pouvoirs de la métaphore.

Ainsi l'assimilation initiale d'*Aurélia* à un être divin et céleste noue à travers le texte un lien qui le maintient. Il s'agira par la suite, de personnages, d'objets, d'espaces et de temps nouveaux essentiellement lumineux, comme il a été précédemment démontré, construits en écho avec la toute première vision du narrateur où il assimile l'être féminin à un être sacré :

« *J'y crus voir le pardon du passé; l'accent divin de la pitié donnait aux simples paroles qu'elle m'adressa une valeur inexprimable, comme si quelque chose de la religion se mêlait aux douceurs d'un amour jusque-là profane, et lui imprimait le caractère de l'éternité.* » p.14

Il s'y créera un *équilibre* entre les éléments nouveaux et ceux dictés par l'environnement immédiat, pour parvenir à un accord entre le sujet et les dimensions nouvelles. Mais c'est un accord qui provient de la superposition, de la *dévi*ation pouvant rapprocher et unir : le sujet voit *Aurélia* comme Isis, la Vierge et comme Vénus. Toutes ces incarnations l'éloignent de son temps, de son être physique et moral, de la fatalité et de toute la réalité. C'est un *embellissement* qui lui permet de l'aimer.

L'astre solaire, la grandeur de la nature et les personnages composeront un nouveau rapport qui confirme les pouvoirs divins. Des bouleversements intenses altéreront les sèmes

¹ -Gaëtan Picon, *Lecture de Proust*. Gallimard, ©Mercure de France, 1963. p. 134/ 135

² -Ibid

CHAPITRE III

humains pour leur faire perdre souvent leur individualité, leur vulnérabilité afin de venir se fondre dans des termes *similaires*.

Nous verrons aussi comment est-ce que le sujet arrivera à *préserver* son existence et celle des protagonistes face aux *tremblements* significatifs qui troublent constamment sa logique. Cette tendresse et attachement à travers les figures de style dissiperont la sensation de malheur et de solitude sans jamais voiler le monde réel et empêcher sa représentation.

1.1. Obstination : l'Orient mythique !

L'analogie serait en effet pour le sujet, la loi première, l'objectif étant de concevoir autant d'univers irréels, protecteurs à l'intérieur même de l'espace réel. Le protagoniste, devenu désormais *astucieux*, transporte des objets, des actants, des espaces et des temps entiers de sorte que l'Orient- lieu mythique, terre des dieux et déesses, convoité par le sujet dès les premières lignes du récit autobiographique- revienne comme référence aux images parsemant l'œuvre. Ce *scénario* permettra l'accomplissement de plus d'un fantasme. Voici les exemples suivants pris dans des chapitres différents :

« (...) un petit habit brun de forme ancienne, entièrement tissu à l'aiguille de fils ténus comme ceux des toiles d'araignées. » P.28

« Les premières feuilles des sycomores me ravissaient par la vivacité de leurs couleurs, semblables aux panaches des coqs de Pharaon. » p.31

« Les ombres irritées fuyaient en jetant des cris et traçant dans l'air des cercles fatals, comme les oiseaux à l'approche d'un orage. » p.43

Ces images se ressemblent par leur contenu, c'est essentiellement le même état d'âme qui est évoqué: l'emprunt au monde naturel. Mais, à l'intérieur de cette symbolique, comment expliquer le choix du même élément pour désigner des composantes distinctes ? Qu'est-ce qui a commandé la sélection de l'élément *naturel* pour évoquer trois phénomènes différents (dans l'exemple 2 le procédé est inversé et c'est le comparé qui est emprunté à l'élément naturel).

Pour répondre à ces questions, il faut rétablir le contexte des trois exemples, on constate alors que le choix est déterminé par le point de départ et celui d'arrivée de ces trois images. Ainsi, dans chaque image est évoqué, d'une part, un univers archaïque, tendant de plus en plus vers la mort (*forme ancienne, Pharaon, ombres irritées*), d'une autre part celui de la nature (insecte, végétation, intempérie). Nous retrouvons inscrits à l'intérieur de trois

CHAPITRE III

images situées dans des chapitres différents, des représentations déterminantes : l'opposition thématique primordiale de l'oeuvre, celle de la vie et de la mort, celle qui oppose d'une part, l'univers ouvert et lumineux (même si dans le derniers exemple, il s'agit d'un orage, en retiendra l'élément de la foudre et du tonnerre) et, d'autre part, l'univers étroit, resserré et sombre de la mort.

On rejoint par là l'opposition déjà indiquée dans le récit autobiographique, sauf qu'ici l'opposition semble faire un effet différent : Par la mise en évidence des liens de convergence entre les éléments à priori paradoxaux, il s'agit là d'une réalisation des pensées du narrateur, son désir profond de rejoindre l'Orient- lieu archaïque du renouveau et de la lumière- grâce au phénomène de la continuité à dire patronné par le terme *comme*.

Dans ces phrases, le vocable *comme* n'a pas seulement servi à établir un rapport d'analogie entre les termes mis en présence, il est plutôt un procédé d'union entre les termes de ce qu'on peut considérer comme une équation. Ce que veut réellement le sujet, c'est vivre et agir en *prince d'Orient*. Il souhaite former un nouveau modèle où la grandeur et la royauté sont présentes afin de satisfaire un désir qui le « menace » :

« Le même Esprit qui m'avait menacé (...) passa devant moi, non plus dans ce costume blanc qu'il portait jadis, ainsi que ceux de sa race, mais vêtu en prince d'Orient. Je m'élançai vers lui, le menaçant, mais il se tourna tranquillement vers moi. O terreur! ô colère! c'était mon visage, c'était toute ma forme idéalisée et grandie... » p.37

A propos de la même thématique, celle de l'Orient et sa grandeur, lieu de vie et/ou de mort, retenons aussi les passages suivants dans leur successivité :

Chapitre IX de la première partie :

« Le même Esprit qui m'avait menacé (...) passa devant moi (...) vêtu en prince d'Orient. » p.37

Chapitre X de la première partie :

« J'étais arrivé à la plus grande salle, qui était toute tendue de velours ponceau à bandes d'or tramé, formant de riches dessins. Au milieu se trouvait un sofa en forme de trône. (...) un des ouvriers de l'atelier que j'avais visité en entrant parut tenant une longue barre, dont l'extrémité se composait d'une boule rougie au feu. Je voulus m'élançer sur lui, mais la boule qu'il tenait en arrêt menaçait toujours ma tête. (...). Le cri d'une femme, distinct et vibrant, empreint d'une douleur déchirante, me réveilla en sursaut! » p.42

CHAPITRE III

Chapitre VI de la deuxième partie :

« *Je continuais mon rêve et, quoique debout, je me croyais enfermé dans une sorte de kiosque oriental. J'en sondai tous les angles et je vis qu'il était octogone. Un divan régnait autour des murs, et il me semblait que ces derniers étaient formés d'une glace épaisse, au-delà de laquelle je voyais briller des trésors, des châles et des tapisseries.(...) Je crus alors me trouver au milieu d'un vaste charnier où l'histoire universelle était écrite en traits de sang. Le corps d'une femme gigantesque était peint en face de moi, seulement, ses diverses parties étaient tranchées comme par le sabre; d'autres femmes de races diverses et dont les corps dominaient de plus en plus, présentaient sur les autres murs un fouillis sanglant de membres et de têtes... »
p.71/72*

« *Le même Esprit qui m'avait menacé (...) passa devant moi (...) vêtu en prince d'Orient.* » : L'image se complexifie progressivement à partir d'une analogie de départ assez simple mais qui ne tardera pas à se subdiviser en associations d'idées secondaires, générant d'autres voies. L'analogie suggérée entre l'*Esprit* et le *prince d'Orient* commandera dans les énoncés répertoriés : décors, personnages et déroulements du même ordre.

Ainsi, dans les deux épisodes suivants, on se retrouve dans pratiquement le même décor -oriental- où les événements se suivent prenant d'autres tournures. C'est presque une métaphore filée où les allusions et les rapprochements se font sans autre justification explicite que l'image citée au préalable. Des réalités éloignées dans le temps et dans l'espace se joignent : des éléments d'un des passages (le chapitre dix de la première partie), sont sémantiquement rattachés à l'idée première (le chapitre neuf de la première partie), entraînant ainsi de multiples interprétations, notamment celle de la royauté (divan/trône) et par la suite celle de l'immortalité puisque le sujet semble être le témoin de « l'histoire universelle (...) écrite en traits de sang ». Aussi, le narrateur réalise son *rêve*, celui de la royauté et de l'immortalité, se manifestant au niveau de la langue, construit sur le principe de l'analogie.

Ajoutons ces quelques commentaires se rapportant aux mêmes exemples : avant que le noir ne devînt la couleur du chagrin et du deuil, le blanc était utilisé comme telle (*ce costume blanc*), tandis que les caractérisants : grande, à *bandes d'or tramé*, riches, en forme de trône, conduisent tous à la luminosité, la délicatesse et l'opulence coexistant avec la sensualité et l'harmonie.

CHAPITRE III

Il convient de dire que la connexion sémantique plaisante, débouchera sur un contraste où toute sensation de confort et de douceur se décline, selon l'opposition : /vie/ vs /mort / ou encore /univers paradisiaque/ vs /univers infernal/

Le futur contexte de la mort avait été déjà *prévu* auparavant, ses germes émanent de la menace proférée contre le sujet : « *Le même Esprit (...) m'avait menacé* ». Les sèmes positifs seront neutralisés mais ne disparaîtront pas, ils réapparaîtront sous une forme nouvelle, selon nous continue, puisqu'ils diront l'autre versant de la vie : la mort. Même que la réincarnation de la présence féminine en une image visuelle (une peinture) après avoir été des sons (des cris), prolonge l'épisode de l'agonie et de la souffrance de l'être féminin en changeant de mode de perception (de l'ouïe à la vision).

L'analogie inlassable *conçoit* le texte à travers des aboutissements constatés dans des épisodes ultérieurs à l'image. Ce travail éminent et de longue portée a été assumé par la pensée analogique, qui non seulement a pu prolonger ses effets en veillant à ce qu'il y ait *retentissement*, mais aussi a caché la banalité des scènes en les *renovant* et les *étendant*.

1.2. Des voies/voix qui convergent toutes

D'abord, tout a été amené en une seule sphère par la référence à l'Orient, un thème présent en particulier par le sème de la luminosité. À l'idée de l'Orient riche et glorieux (*velours ponceau à bandes d'or tramé, de riches dessins, un sofa en forme de trône / des trésors, des châles et des tapisseries.*) s'ajoute celle de la mort (*une boule rougie au feu / tranchées comme par le sabre*) où l'élément du feu forgeant le fer, est de retour.

Les derniers passages cités prennent tous appui dans la blancheur (jadis couleur du deuil, de la mort) et se rapprochent de plus en plus à travers la couleur dorée pour parvenir à la couleur rouge, celle du sang.

La similarité dans les deux passages (le chapitre dix de la première partie et le chapitre six de la deuxième partie) au niveau du *décor oriental*, a donné de plus en plus de consistance et de détermination à la couleur rouge -celle de la mort- en partant de la blancheur et en passant par la couleur dorée. Toutefois une blancheur étincelante sera appelée –discrètement- et de nouveau dans le dernier passage, cette fois-ci par l'éclat du *sabre*, qui n'est autre qu'instrument de la mort. Chaque couleur participe à la création d'une autre couleur

CHAPITRE III

puisqu'elle lui *ressemble* et porte ses germes en elle. De ce fait là, les couleurs ne ternissent pas et ne s'éteignent jamais, bien au contraire elles permettent de préserver *la même* symbolique.

Il y a un point que nous avons déjà annoncé auparavant, et qui mériterait sans doute d'être revue. L'impression dominante de la mort dans la description de la peinture et qui était visuelle (« *les corps dominaient de plus en plus, présentaient sur les autres murs un fouillis sanglant de membres et de têtes...* » p. 71/72) est un prolongement au « *cri d'une femme, distinct et vibrant, empreint d'une douleur déchirante* » p.42).

Le scripteur a pu prolonger et accentuer l'effet de la perception auditive, en veillant à ce qu'elle soit succédée et augmentée d'une autre perception, cette fois-ci visuelle, d'ailleurs plus révélatrice et plus expressive. Le mérite revient à l'expression : « *une douleur déchirante* » qui n'est certainement pas sans lien avec l'énoncé : « *ses diverses parties étaient tranchées* ». L'action de *déchirer* est analogue à celle de *trancher*.

On est parti d'une analogie primaire et essentielle, de nombreux effets combinatoires nous sont arrivés de cette première image où le sujet se voyait comme un prince d'Orient. On est parvenu par la suite à une autre : cette loi est début et fin, elle est l'essence de la pensée et du travail de l'instance narratrice.

Paul Ricoeur souligne cette capacité *réorganisatrice* du principe analogique qu'il détermine à travers la métaphore :

« *La métaphore développe son pouvoir de réorganiser la vision des choses lorsque c'est un "règne" entier qui est transposé : par exemple les sons dans l'ordre visuel ; parler de la sonorité d'une peinture, ce n'est plus faire émigrer un prédicat isolé, mais assurer l'incursion d'un règne entier sur un territoire étranger ; le fameux "transport" devient une migration conceptuelle¹* »

Récapitulons : la vivacité de l'idée d'Orient envisagée par le sujet est renforcée comme celle d'un événement inépuisable. Pour éviter l'immobilité de l'image et sa stérilité, outre un premier épisode, le narrateur songe à l'avènement d'une multitude d'autres événements, donnant l'impression d'actions qui continuent à se dérouler dans l'infini.

¹ -Paul Ricoeur (1975) *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », p. 297

CHAPITRE III

Basé sur le principe de l'analogie allant d'une surface à une autre, le rêve constitue pour le sujet la meilleure voie pour l'accès à l'essence de la réalité. Tel la métaphore, le processus onirique permet de rapprocher des dénouements qui semblent incompatibles :

« Par sa nature le processus onirique permet de rapprocher des termes qui semblent ne pas avoir de rapports entre eux, tout comme dans la construction de la métaphore.¹ »

En usant de la métaphore ou la comparaison, le sujet exprime un refus de la capacité des mots à dire le réel, mais en ayant comme tactique le *rapprochement*. Il révèle et en dépit de toute illusion, une estime pour ce réel se concrétisant à travers la volonté d'étendre et d'augmenter ce dernier, par le biais de l'onirique. C'est ainsi que le cri de douleur d'une femme souffrante dans la maison de santé est devenu plus *volumineux* au point de déboucher sur la douleur de toute la race féminine :

« “Voilà, me disais-je, ce qu'a produit la puissance déferée aux hommes. Ils ont peu à peu détruit et tranché en mille morceaux le type éternel de la beauté...” » p.72

1.3. Enchevêtrement et interpénétration

L'impact de l'analogie dans l'œuvre est surtout à explorer dans le fait qu'elle *oblige* l'esprit du narrateur à faire entrer en collision deux vécus, deux expériences profondément différentes comme l'attestent les énoncés suivants :

« Les ombres irritées fuyaient en jetant des cris et traçant dans l'air des cercles fatals, comme les oiseaux à l'approche d'un orage. » p.43

« Et pour apaiser l'orage qui grondait dans ma tête, je me rendis à quelques lieues de Paris, dans une petite ville où j'avais passé quelques jours heureux au temps de ma jeunesse, chez de vieux parents, morts depuis. » p.51

« (...) lorsque je sortis, une averse épouvantable tombait dans le jardin. (...) L'eau s'élevait dans les rues voisines; je descendis en courant la rue Saint-Victor et, dans l'idée d'arrêter ce que je croyais l'inondation universelle, je jetai à l'endroit le plus profond l'anneau que j'avais acheté à Saint-Eustache. Vers le même moment l'orage s'apaisa, et un rayon de soleil commença à briller. » p.62

¹ - Yvonne Goga, Le rêve dans la perspective proustienne Université Babes-Bolyai, Cluj-Napoca. Courriel : gmircea@cluj.astral.ro

CHAPITRE III

L'image des *ombres irritées* entraînent de fuir est rapprochée ici de celle d'un orage qui menace l'espace protecteur du protagoniste et sème le trouble. Ce sont ces *cris*, ces *cercles fatals*, qui diront l'état d'excitation mentale constatée chez le sujet et qui diront aussi la colère de la nature. Dans les deux cas, le sujet sera poussé à agir, à renoncer à sa passivité et à s'élever au rang de héros puisque le rapprochement des voix intérieures irritantes et celles de la colère de la nature, fera que le sujet sorte du cercle de Paris et ses rues, et parte plus ou moins loin, à une petite ville qui lui a été agréable dans le passé. Un peu plus loin c'est cette image de cercle rompu qui arrêtera l'orage et fera le salut de tant de personnes en jetant « à l'endroit le plus profond l'anneau acheté à Saint-Eustache »

Cependant, l'articulation de ces deux énoncés a été *détraquée* : *apaiser l'orage qui grondait dans ma tête* reviendra à dire : arrêter le flux des idées désagréables, quant au fait d'*arrêter ce que je croyais l'inondation universelle*, incite à parler de l'action d'apaiser l'orage.

En voici une illustration de plus de ce phénomène d'extension par entremêlement –qui envahi l'œuvre :

C'est le début du chapitre VIII, on peut lire :

« Puis, les monstres changeaient de forme, et dépouillant leurs premières peaux, se dressaient plus puissants sous des pattes gigantesques; l'énorme masse de leurs corps brisait les branches et les herbages, et, dans le désordre de la nature, il se livrait des combats auxquels je prenais part moi-même, car j'avais un corps aussi étrange que les leurs. » p.32

Quelques lignes après, le narrateur dira :

« (...) les monstres que j'avais vus dépouillaient leurs formes bizarres et devenaient hommes et femmes... » p. 33

Au sein de la même aventure, retenons l'énoncé suivant :

« (...) un soleil implacable dévorait ces contrées... » p.34

Et bien plus tard, vers la fin de la première partie, nous lisons :

«Ce monstre était comme traversé d'un jet de feu qui l'animait peu à peu, de sorte qu'il se tordait, pénétré par mille filets pourprés, formant les veines et les artères et fécondant pour ainsi dire l'inerte matière... » p.41

CHAPITRE III

Ce que veut réellement le sujet, dans les deux premiers passages cités, ce n'est sans doute pas être un sujet qui agit en ou comme un monstre; il souhaite plutôt former un nouveau spécimen où la créature étrange est présente, c'est-à-dire s'inventer une familiarité, une intimité qu'il partagera avec la bête et qui lui permettra de le devenir tout en conservant son humanité.

Ainsi, à cette impression d'être isolé des autres et du monde déjà constaté dans le premier récit, s'ajoute un désaccord à l'égard de soi-même, et aussi à l'égard de son propre corps puisque ce corps est perçu souvent comme encombrant. C'est le désir de s'oublier, de sortir de soi-même. Il y a là une attitude de lutte, de défi et une résolution de recréation et de délivrance corporelle chez un sujet qui a été amplement proie à la claustration :

« (...) longtemps j'y avais gémi dans la captivité... » p.34

« Captif en ce moment sur la terre... » p.67

Tandis que pour les deux autres exemples, par le verbe *dévorer*, le soleil prend les qualités d'un être cruel, voire monstrueux, dont l'existence est vouée au mal et à la destruction. Dans cet exemple, il n'y a aucun terme de comparaison; l'analogie ne porte que sur un seul mot, le verbe (dévorer), qui suppose un comparant humain, c'est une métaphore ou, si l'on veut préciser, une personnification.

Ensuite, celui qui narre, accorde au monstre créé les vertus du soleil (*un jet de feu, filets pourprés*), finissant par transformer la matière inerte en être vivant.

À travers ces énoncés, l'analogie semble se surpasser. C'est une figure d'échange dont le sujet se sert pour inverser les qualités, remettant en cause ce qui constituait les traits initiaux mais sans les délaissier. *Michel Foucault*, a été attentif à cette attirance entre les êtres et les choses et ce qui en découle comme effet combinatoire, il parle du principe de *sympathie* :

« La sympathie joue à l'état libre dans les profondeurs du monde. Elle parcourt en un instant les espaces les plus vastes (...) elle ne se contente pas de jaillir d'un unique contact et de parcourir les espaces ; elle suscite le mouvement des choses dans le monde et provoque le rapprochement des plus distantes. Elle est principe de mobilité (...). Bien plus, en attirant les choses les unes vers les autres par un mouvement

CHAPITRE III

extérieur et visible, elle suscite en secret un mouvement intérieur, -un déplacement des qualités qui prennent la relève les unes des autres...¹ »

L'enjeu significatif contenu dans cette puissance de *restructuration* concerne essentiellement la persistance et l'assiduité à produire du sens. Chaque être et chaque élément deviennent une fresque où les fragments d'un autre élément ou d'un autre être sont présents.

Les qualités deviennent partagées et les existences prolongées, évitant ainsi toute séparation. A ce propos, *Georges Kleiber* dira :

« (...) les métaphores agissent en perturbateurs de nos connaissances à long terme. Elles ne se contentent pas d'apporter une information nouvelle qui s'ajoute aux informations que nous possédons déjà, elles posent, en même temps, des connexions qui battent en brèche plus ou moins fortement certaines structures de notre savoir sur le monde² »

L'effet de ce procédé sera fort remarquable et les exemples ne manquent pas à cet égard :

« (...) il devenait clair pour moi que les aïeux prenaient la forme de certains animaux pour nous visiter sur la terre... » p.21 / « (...) son teint (celui de son ami extrêmement malade) semblable à l'ivoire jauni... » p.48

« Trois femmes travaillaient dans cette pièce, et représentaient, sans leur ressembler absolument, des parentes et des amies de ma jeunesse. Il semblait que chacune eût les traits de plusieurs de ces personnes. (...) le sourire, la voix, la teinte des yeux, de la chevelure, la taille, les gestes familiers s'échangeaient comme si elles eussent vécu de la même vie, et chacune était ainsi un composé de toutes, pareille à ces types que les peintres imitent de plusieurs modèles pour réaliser une beauté complète. » p.28

« La dame que je suivais, développant sa taille élancée dans un mouvement qui faisait miroiter les plis de sa robe en taffetas changeant, entoura gracieusement de son bras nu une longue tige de rose trémière, puis elle se mit à grandir sous un clair rayon de lumière, de telle sorte que peu à peu le jardin prenait sa forme, et les parterres et les arbres devenaient les rosaces et les festons de ses vêtements; tandis que sa figure et ses bras imprimaient leurs contours aux nuages pourprés du ciel. » p.29

Tous les éléments du récit cherchent à trouver refuge les uns chez les autres, les objets et les êtres du rêve sollicitent appui et le trouvent. C'est pourquoi, nous pouvons déjà considérer l'effort du sujet comme avantageux puisqu'il arrive à s'inscrire dans un vaste projet *cohérent*, celui de restituer toutes les qualités qui lui ont été jadis refusées : vie,

¹ -Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Editions Gallimard, 1966. p. 38.

² -Georges Kleiber, (1994) « Métaphore : le problème de la déviance », *Langue française*, n° 10, p. 36.

CHAPITRE III

mouvement volontaire, spontanéité, puissance, sentiments intenses, conscience et parole. Dès lors, ce procédé permet en réalité l'accès à tous les rangs et toutes les catégories réelles soient-elles ou imaginaires. Cela aboutit même et efficacement à l'effacement de la frontière entre narration et description.

Par sa subtile entreprise, ce sujet décrète ses propres lois, pouvant lui permettre d'accéder à tous les statuts et tous les droits. N'oublions pas que toute cette quête a vu le jour parce que cet être voulait finir avec ses malaises et communiquer enfin avec lui-même et avec le reste du monde. *Michel Foucault*, cite justement cette *propriété* chez l'homme :

« Il existe (...) un point privilégié : il est saturé d'analogies et, en passant par lui, les rapports s'inversent sans s'altérer. Ce point, c'est l'homme ; il est en proportion avec le ciel, comme avec les animaux et les plantes, comme avec la terre, les métaux, les stalactites ou les orages. (...) L'espace des analogies est au fond un espace de rayonnement. De toutes parts, l'homme est concerné par lui ; mais ce même homme, inversement, transmet les ressemblances qu'il reçoit du monde. Il est le grand foyer des proportions, - le centre où les rapports viennent s'appuyer et d'où ils sont réfléchis à nouveau. ¹ »

L'affrontement, les épreuves voulues par le sujet ne pouvant se produire dans la vie réelle, ont lieu dans l'univers onirique. Même si les dénouements ne sont pas toujours en sa faveur, il lui est permis de goûter à des faits et des gestes héroïques. Si le monde réel refuse de soutenir ses entreprises, le principe analogique- particulièrement la métaphore- le conduit à vivre pleinement sa folie et la vaincre par une autre folie, celle du langage. Ricoeur aboutit à cette conclusion qui signale la puissance de la langue à détourner les normes :

« Ne peut-on pas dire que la stratégie de langage à l'œuvre dans la métaphore consiste à oblitérer les frontières logiques et établies, en vue de faire apparaître de nouvelles ressemblances que la classification antérieure empêchait d'apercevoir ? Autrement dit, le pouvoir de la métaphore serait de briser une catégorisation antérieure, afin d'établir de nouvelles frontières logiques sur les ruines des précédentes². »

Il ajoute :

« L'énigme du discours métaphorique c'est, semble-t-il, qu'il "invente" au double sens du mot : ce qu'il crée, il le découvre ; et ce qu'il trouve, il l'invente.³ »

¹ -Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Editions Gallimard, 1966. p.37/38

² -Paul Ricoeur, (1975) *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique ». p. 251

³ -Ibid. p. 301

2. Un récit métonymique

Dans le récit de la « seconde vie », l'enchaînement des séquences est à notre sens juxtaposé et sera aisément lu métonymiquement. Le narrateur se figure actuels des personnages, des temps et des lieux d'un passé lointain.

Ses histoires sont comme *déroutées*, car elles n'ont pas d'action clairement dite ou de dénouement, mais il y a tout de même un potentiel de transformation autorisé par le procédé du *voisinage*. Michel Foucault dira que « *le voisinage n'est pas une relation extérieure entre les choses, mais le signe d'une parenté (...) un régime commun s'impose; à la similitude comme raison sourde du voisinage, se superpose une ressemblance qui est l'effet de la proximité.*¹ »

Le rapprochement par la métonymie épargne au sujet toute rupture et assure une continuation où chaque double finit par *collaborer* à la quête du sujet. Le héros passe d'aventures dans des lieux et des temps réels à des aventures *surhumaines* qui n'annulent pas les premières mais les doublent, les épaulent et leur offrent un caractère sublime. Ses différentes réincarnations et le changement de la situation du sujet dans l'œuvre présentent un travail métonymique, d'ailleurs les commentaires souvent présentés par le narrateur lui-même éclairent cette stratégie du texte :

« *A une certaine heure, entendant sonner l'horloge de Saint-Eustache, je me pris à penser aux lutttes des Bourguignons et des d'Armagnac, et je croyais voir s'élever autour de moi les fantômes des combattants de cette époque. Je me pris de querelle avec un facteur qui portait sur sa poitrine une plaque d'argent, et que je disais être le duc Jean de Bourgogne.* » p.61

« *J'allai ensuite visiter les galeries d'ostéologie. La vue des monstres qu'elles renferment me fit penser au déluge, et, lorsque je sortis, une averse épouvantable tombait dans le jardin.* » p.62

« *En regardant derrière ces vitres la ligne des bâtiments extérieurs, je voyais se découper la façade et les fenêtres en mille pavillons ornés d'arabesques, et surmontés de découpures et d'aiguilles, qui me rappelaient les kiosques impériaux bordant le Bosphore. Cela conduisit naturellement ma pensée aux préoccupations orientales.* » p.66

¹ -Michel Foucault, Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines. Editions Gallimard, 1966. p.33.

CHAPITRE III

« *Je me promenai le soir plein de sérénité aux rayons de la lune, et en levant les yeux vers les arbres, il me semblait que les feuilles se roulaient capricieusement de manière à former des images de cavaliers et de dames, portés par des chevaux caparaçonnés. C'étaient pour moi les figures triomphantes des aïeux. Cette pensée me conduisit à celle qu'il y avait une vaste conspiration de tous les êtres animés pour rétablir le monde dans son harmonie première...* » p.66

Les frontières entre les personnages parsemant le récit s'effacent par le biais d'un mouvement métonymique, cela concerne en particulier les figures féminines qui s'appellent les unes les autres au point que les contrastes sont emportés.

Le Désir est ce qui commande le passage d'un épisode à l'autre, d'un signifiant à l'autre. Un passage qui obéit au voisinage et la proximité, tous les deux principes de la métonymie car la métonymie est « *cet effet rendu possible de ce qu'il n'est nulle signification qui ne renvoie à une autre signification¹* ».

La métonymie exige qu'un signifiant s'appuie sur un autre signifiant. Elle a le pouvoir de connecter événements et séquences de sorte que le glissement devienne indéfini tout au long de la quête du désir de se dire :

« (...) *le désir est la métonymie du manque à être²* ».

Toutefois, c'est la métaphore qui s'engage à faire revenir l'objet de désir. Elle fait incessamment résonner l'Autre. *Aurélia* a été élevée à une position particulièrement éminente au point qu'elle ne peut être *représentée*, mais les tentatives du sujet persistent tant qu'il y a des occasions offrant une grande similarité. Étant présente, c'est la similarité qui autorise une quelconque substitution.

C'est la métonymie qui est à la base de tous les déplacements puisqu'elle a la faculté d'appeler un élément à l'aide de celui qui lui est juxtaposé, tandis que la métaphore connaît son extension dans le récit par le moyen de la théorie que *Gérard Genette* nomme la "contagion métonymique"³.

¹ -Jacques Lacan, *Ecrits*, 622.

² -Jacques Lacan, *Ecrits*, 623.

³ -Gérard Genette, "Métonymie chez Proust", *Figures III*, Seuil, 1972, p. 56.

CHAPITRE III

Ainsi, les différentes apparitions féminines du texte constituent un travail métaphorique de substitution ; elles relèvent en revanche de la construction métonymique.

2.1. Une proximité spatio-temporelle

Le sujet parle en mettant à sa disposition les signes qui lui sont favorables. Confrontons les deux énoncés suivants :

« J'errais dans un vaste édifice composé de plusieurs salles, dont les unes étaient consacrées à l'étude, d'autres à la conversation ou aux discussions philosophiques. J'y pris part quelque temps, puis j'en sortis pour chercher ma chambre dans une sorte d'hôtellerie aux escaliers immenses (...) en traversant une des galeries centrales, je fus frappé d'un spectacle étrange. Un être d'une grandeur démesurée, - homme ou femme, je ne sais, - voltigeait péniblement au-dessus de l'espace et semblait se débattre parmi des nuages épais. (...) il ressemblait à l'Ange de la Mélancolie, d'Albrecht Dürer. Je ne pus m'empêcher de pousser des cris d'effroi, qui me réveillèrent en sursaut.» p.14/15

« (...) je me mis à chercher dans le ciel une Etoile, que je croyais connaître, comme si elle avait quelque influence sur ma destinée. (...) Arrivé cependant au confluent de trois rues, je ne voulus pas aller plus loin. Il me semblait que mon ami déployait une force surhumaine pour me faire changer de place; il grandissait à mes yeux et prenait les traits d'un apôtre. Je croyais voir le lieu où nous étions s'élever, et perdre les formes que lui donnait sa configuration urbaine; - sur une colline, entourée de vastes solitudes, cette scène devenait le combat de deux Esprits et comme une tentation biblique.» p.15/16

Ce qui frappe quand on lit ces deux passages, qui se suivent d'ailleurs, c'est la symétrie qui se manifeste à plus d'un niveau.

Tout d'abord, sur le plan du contenu, le sentiment évoqué de part et d'autre est fondamentalement le même ; il s'agit, dans les deux cas, d'une certaine exhortation de la pensée entre l'univers profane et l'univers sacré :

Un être d'une grandeur démesurée (...) ressemblait à l'Ange de la Mélancolie, d'Albrecht Dürer.

(...) il (mon ami) grandissait à mes yeux et prenait les traits d'un apôtre.

Sur le plan de la forme, on constate la même structure rhétorique, une comparaison, conduisant à la même pensée, celle du *sacré*.

CHAPITRE III

En outre, sur le plan global, les deux phrases se présentent, sous le signe de la lutte et de la douleur. (*Je ne pus m'empêcher de pousser des cris d'effroi, qui me réveillèrent en sursaut / cette scène devenait le combat de deux Esprits*)

Cependant, s'il existe des ressemblances saisissantes entre les deux passages, il faut constater qu'il y a aussi des différences, qui pour nous représentent des points de convergence plutôt que des points de divergence : En premier lieu, il est introduit un contraste entre le thème du milieu urbain (*J'errais dans un vaste édifice composé de plusieurs salles*) et celui du milieu naturel (*sur une colline, entourée de vastes solitudes*). De même, les deux énoncés évoquent l'opposition dialectique de la chute (*il tomba enfin au milieu de la cour obscure*) et de la montée ou de l'élévation (*Je croyais voir le lieu où nous étions s'élever*).

Ce qui est intéressant ici, c'est que l'analyse renvoie à une lecture plus astucieuse, c'est la proximité temporelle : *Cette nuit-là, je fis un rêve qui me confirma dans ma pensée. / Le soir, lorsque l'heure fatale semblait s'approcher....* Et aussi, s'il nous est permis de le dire, la proximité spatiale : « (...) *je dissertais avec deux amis, à la table d'un cercle, sur la peinture et sur la musique, définissant à mon point de vue la génération des couleurs et le sens des nombres.* », mise en rapport avec la nature du premier lieu- lieu d'étude et d'enseignement- : « *J'errais dans un vaste édifice composé de plusieurs salles, dont les unes étaient consacrées à l'étude, d'autres à la conversation ou aux discussions philosophiques.* ».

Les composantes temporelle et spatiale organisent et garantissent le rapprochement, voire le retentissement et la continuité d'un premier épisode à un second épisode. Elles autorisent la même image mêlant le profane au sacré.

2.2. De l'atmosphère à l'être

Chaque lieu cité sollicite un autre, ainsi l'admiration du narrateur pour les lieux antiques et prestigieux profite à un amour et une affection pour les rues de Paris et les maisons de santé dans lesquelles il s'était retrouvé. Mais au-delà de Paris et ses environs, c'est l'environnement enfantin et familial qui est le point de départ du véritable mouvement narratif. C'est un phénomène qui fait émerger ses aïeux disparus, des demeures aimées jadis, des montagnes, des jardins, des îles et des villes mystérieuses. Examinons les cas suivants :

CHAPITRE III

« *Je me trouvais tout à coup dans une salle qui faisait partie de la demeure de mon aïeul. Elle semblait s'être agrandie seulement. Les vieux meubles **luisaient d'un poli merveilleux**, les tapis et les rideaux étaient comme remis à neuf, **un jour trois fois plus brillant** que le jour naturel arrivait par la croisée et par la porte, et il y avait dans l'air une fraîcheur et un parfum des premières **matinées tièdes** du printemps. Trois femmes travaillaient dans cette pièce, et représentaient, sans leur ressembler absolument, des parentes et des amies de ma jeunesse. Il semblait que chacune eût les traits de plusieurs de ces personnes. Les contours de leurs figures variaient comme **la flamme d'une lampe**... » p.27/28*

Dans l'exemple cité, les pensées du sujet se rapprochent, selon nous, à travers un processus précisément métonymique. *Le poli luisant, l'éclat de la nouveauté, la brillance intense d'un jour et la tiédeur de journées ensoleillées de printemps*, tout cela et pas très loin, débouchera sur *la flamme d'une lampe* qui sert de référence à figurer les trois dames rencontrées.

« *Vers deux heures on me mit au bain, et je me crus servi par **les Walkyries, filles d'Odin**, qui voulaient m'élever à l'immortalité en dépouillant peu à peu mon corps de ce qu'il avait d'impur.* » p. 66 / « *Je me promenai le soir plein de sérénité aux rayons de la lune, et en levant les yeux vers les arbres, il me semblait que les feuilles se **roulaient capricieusement** de manière à former **des images de cavaliers et de dames, portés par des chevaux caparaçonnés**. C'étaient pour moi les figures triomphantes des aïeux.* » p.66

Dans ce second exemple, le même mécanisme se reproduit : l'illusion du sujet comme étant servi par *les Walkyries, filles d'Odin*, sachant qu'Odin, est « *premier des dieux Ases des anciens Germains et Scandinaves (qui) règne sur la Guerre, la Sagesse et la Poésie (et celui qui) décide de la fin glorieuse des guerriers dans les combats de leur admission, sous la conduite des Walkyries, dans le Val-Hall, la demeure aux portes innombrables et aux éternels banquets¹.* », a conduit sa pensée à l'assimilation du mouvement des feuilles à un spectacle de chevalerie et de guerre.

C'est un des nombreux assemblages dans l'œuvre où les choses animées et inanimées sont reliées. Cette présentation des feuilles comme des choses au pouvoir de se mouvoir librement prépare des énoncés qui suivront dans d'autres chapitres.

Revenons maintenant un peu en arrière, afin de se rendre compte que cette image aurait été arrangée, selon nous, quelques chapitres auparavant par l'énoncé suivant :

¹ -Dictionnaire Encyclopédique 2000

CHAPITRE III

*« Je n'ai jamais connu ma mère, qui avait voulu suivre mon père aux armées, comme les femmes des **anciens Germains** ... » p.55*

Cet énoncé apparaît dans le récit autobiographique où le narrateur parle de la cause de la perte de sa mère reliée en quelque sorte aux anciens guerriers Germains. N'ayant pas *achevé* de narrer son souvenir dans un premier cadre de récit, l'écho et la suite nous parviennent du récit onirique.

Une dernière illustration à travers l'énoncé suivant :

*« Deux portes donnaient sur des caves, et je m'imaginai que c'étaient **des voies souterraines pareilles à celles que j'avais vues à l'entrée des Pyramides.** » p.65*

La même structure est reprise dans cette autre image où la pensée des *Deux portes (qui) donnaient sur des caves* avait amené celle *des voies souterraines vues à l'entrée des Pyramides*. Le procédé, loin d'être simple, contaminera maints énoncés dans l'œuvre. Ainsi, telle est la description faite de la part du sujet du mobilier qui allait orner sa chambre dans la maison de santé :

« J'ai trouvé là tous les débris de mes diverses fortunes (...) une console soutenue par un sphinx ailé (...). J'ai suspendu au-dessus de mon lit mes vêtements arabes (...). Au-dessus de la bibliothèque s'étale un vaste plan du Caire (...). Dans des rouleaux mieux enveloppés que les autres, je retrouve des lettres arabes, des reliques du Caire...» p.69/70/71

A présent, voici la description faite par le sujet du malade séjournant lui aussi dans la maison de santé. Cet être qui allait faire son salut, avait des traits précisément de *souche égyptienne* :

« Il (mon médecin) me fit assister à un spectacle qui m'intéressa vivement. Parmi les malades se trouvait un jeune homme, ancien soldat d'Afrique (...) je rencontrais un être indéfinissable, taciturne et patient, assis comme un sphinx aux portes suprêmes de l'existence. » p.72

La présence de ce *soldat d'Afrique, assis comme un sphinx* n'est autre que le résultat de cette féconde pensée du narrateur qui s'était *déplacée* de la maison de santé aux Pyramides.

2.3. De l'être à l'atmosphère

Le procédé peut être inversé, c'est ce que ces deux passages pourront démontrer.

« (...) elle (la plus âgée des trois femmes) attira ma pensée sur moi-même, et je me vis vêtu d'un **petit habit brun de forme ancienne, entièrement tissu à l'aiguille de fils ténus comme ceux des toiles d'araignées**. (...) Alors l'une d'elles se leva et se dirigea vers le jardin. (...) **La culture était négligée depuis de longues années**, et des plants épars de clématites, de houblon, de chèvrefeuille, de jasmin, de lierre, d'aristoloche étendaient entre **des arbres d'une croissance vigoureuse** leurs longues traînées de lianes. Des branches pliaient jusqu'à terre chargées de fruits, et **parmi des touffes d'herbes parasites s'épanouissaient quelques fleurs de jardin revenues à l'état sauvage**. De loin en loin s'élevaient des massifs de peupliers, d'acacias et de pins, au sein desquels on entrevoyait **des statues noircies par le temps**. (...) un mouvement (qui) faisait miroiter **les plis de sa robe en taffetas changeant** (...), et les parterres et les arbres devenaient les rosaces et les festons de ses vêtements... » p.28/29

« **Les premières feuilles des sycomores me ravissaient par la vivacité de leurs couleurs, semblables aux panaches des coqs de Pharaon**. (...) Pendant la nuit qui précéda mon travail, je m'étais cru transporté dans une planète obscure où se débattaient les premiers germes de la création. Du sein de l'argile encore molle s'élevaient des palmiers gigantesques, des euphorbes vénéneux et des acanthes tortillées autour des cactus; (...) un soleil implacable dévorait ces contrées, et les faibles enfants de ces éternelles dynasties semblaient accablés du poids de la vie. Cette grandeur imposante et monotone, réglée par l'étiquette et les cérémonies hiératiques, pesait à tous sans que personne osât s'y soustraire. Les vieillards languissaient sous le poids de leurs couronnes et de leurs ornements impériaux, entre des médecins et des prêtres, dont le savoir leur garantissait l'immortalité. ... » p.31/32/34.

Dans l'exemple premier, l'image confectionnée par le narrateur : « *un petit habit brun de forme ancienne, entièrement tissu à l'aiguille de fils ténus comme ceux des toiles d'araignées* », prend de plus en plus d'ampleur et ses pouvoirs s'étendent pour accorder son rythme et son *harmonie* à la suite de l'épisode où d'autres passages disent tous le caractère de l'ancienneté (*de forme ancienne*), de délaissement et d'abandon dans le temps et aussi dans l'espace que le tissage d'une toile d'araignée incarne le mieux, pour être exprimé encore et de nouveau par une *culture négligée depuis de longues années, une croissance vigoureuse des arbres, des touffes d'herbes parasites, des fleurs de jardin revenues à l'état sauvage et des statues noircies par le temps*. Signalons comme remarque que l'araignée ne pourrait pas trouver un environnement meilleur que celui de la végétation vigoureusement *épanouie* dans l'épisode du jardin.

CHAPITRE III

Ceci, concerne le comparé *des toiles d'araignées*. Quant au comparé *un petit habit*, celui-ci sera aussi repris vers la fin de l'épisode en citant *les plis de sa robe en taffetas changeant*. Et pour clore cette image voici non seulement l'araignée mais tout le monde végétal et minéral qui l'englobe entrain de s'associer pour devenir des ornements de la robe de cette dame : *les parterres et les arbres devenaient les rosaces et les festons de ses vêtements*, faisant ainsi que le comparé et le comparant fusionnent en un seule et même corps.

Dans le second exemple, l'image suivante représente pour nous le point de départ : *Les premières feuilles des sycomores me ravissaient par la vivacité de leurs couleurs, semblables aux panaches des coqs de Pharaon*.

Ce passage rassemble non seulement toute une gamme de significations associées au thème de la nature, étant donné que le comparé n'est autre que *la vivacité des premières feuilles des sycomores*, ajouté à d'autres segments : *les premiers germes de la création, des palmiers gigantesques, des euphorbes vénéneux, des acanthes tortillées, etc,*

Il y a aussi différentes locutions reliées toutes à un fragment du comparé (*Pharaon*) : *éternelles dynasties, grandeur imposante, cérémonies hiératiques, couronnes et ornements impériaux*.

Encore une fois, et de nouveau le choix du lexique mis en œuvre par le narrateur pour bâtir cette image est en mesure de nous autoriser à parler d'une étendue plus grande dépassant le procédé de la comparaison, allant jusqu'à la fin du passage. Pour reprendre et insister sur l'idée de *la vivacité*, le rhéteur a employé un comparant où figure le mot *Pharaon*. L'image terminée, l'effet persiste, puisque du récit autobiographique où cette notion de *vivacité* est évoquée, on parvient dans le récit onirique à *l'immortalité* de certaines races. Les connotations de cette idée sont elles aussi présentes à travers les termes : *médecins et prêtres*.

C'est la comparaison qui suggère, encore une fois selon une logique métonymique l'épisode vécu par le sujet dans son univers imaginaire, une fois que cet orateur l'avait conçu dans le récit autobiographique à travers un « simple » trope.

CHAPITRE III

2.4. Du temps apocalyptique au temps triomphateur

Les être aimés et perdus se reflètent les uns dans les autres et se nourrissent les uns des autres. Cette entreprise est une occasion rare pour l'être de défier la mort et la joindre sans périr, c'est ce que confirme une démonstration choisie dans cette catégorie :

«J'entrai dans une maison riante, dont un rayon du soleil couchant traversait gaiement les contrevents verts que festonnait la vigne. (...) Je m'étendis sur un lit à colonnes drapé de perse à grandes fleurs rouges. Il y avait en face de moi une horloge rustique accrochée au mur, et sur cette horloge un oiseau qui se mit à parler comme une personne. » p.20

« Une certaine heure sonna... Je me dis: Il est trop tard! Des voix me répondirent: "Elle est perdue!" Une nuit profonde m'entourait... » p.52

« A une certaine heure, entendant sonner l'horloge de Saint-Eustache, je me pris à penser aux luttes des Bourguignons et des d'Armagnac, et je croyais voir s'élever autour de moi les fantômes des combattants de cette époque. » p.61

« (...) en me levant aux heures fixées par les horloges de la maison, je ne faisais que me promener dans l'empire des ombres. Les compagnons qui m'entouraient me semblaient endormis et pareils aux spectres du Tartare jusqu'à l'heure où pour moi se levait le soleil. Alors je saluais cet astre par une prière, et ma vie réelle commençait. » p.66/67

Notre raisonnement peut être éclairé à l'aide de l'événement de l'Apocalypse, où une bête parle aux Hommes¹.

Signalons que dans le premier énoncé cité, la dialectique du dehors et du dedans déjà signalée auparavant, se voit compliquée par celle de la vie et de la mort. C'est ainsi que l'image de l'horloge -par un processus à la fois métonymique et métaphorique- rejoint celle du temps qui *coule* et celle d'un espace intérieur apaisant (*un lit à colonnes drapé de perse à grandes fleurs rouges*).

Dans les énoncés d'après, c'est une vision d'un temps obscur et nuisible, celui de la mort et de la séparation; à travers le lexique employé (*perdue, les fantômes, l'empire des ombres, spectres du Tartare*) le narrateur confirme l'état apocalyptique relatif au temps des mortels dont l'emblème est l'horloge. À travers cette suite de passages, l'image que nous

¹ -Voir « Apocalypse ou révélation de Saint Jean » *La Sainte Bible ou L'Ancien et le Nouveau Testament*. Tr. Ostervald, J. F. Paris 194 (1907), 13 : 16

CHAPITRE III

avons relevé est celle de la l'apocalypse, événement que le sujet n'hésite d'ailleurs pas à attester dans un autre chapitre :

« Je crus que les temps étaient accomplis, et que nous touchions à la fin du monde annoncée dans l'Apocalypse de saint Jean. » p.59

Si la cohérence réside un moment donné dans le rapport analogique qui *relie* l'univers réel à un monde de mythes et de visions héroïques (*Les compagnons qui m'entouraient me semblaient endormis et pareils aux spectres du Tartare*), sa fermeté relève plutôt de la logique métonymique qui rapproche les différents éléments.

Le sommeil du rêveur renvoie par métonymie à l'image de la paix et sa présence face à une horloge renvoie un temps humain redoutable et peu fiable, tandis que l'image de ses compagnons dans la même position précédente que lui- étendus- s'oppose non pas seulement à l'univers gai de la maison de l'oncle maternel (qui quoique fermée profitait des rayons du soleil, de sorte qu'on la considérera comme un univers ouvert), mais aussi à celui des horizons lointains de bonheur et de paix qu'offrait le sommeil du sujet dormant sur *un lit à colonnes drapé de perse à grandes fleurs rouges*.

Les *grandes fleurs rouges* évoquent montagnes et bois, nous avons pu constater auparavant que la nature et ses champs sémantiques intimement liés, composent ensemble l'univers de la Femme. Dans l'œuvre, les jardins, les champs et toute manifestation glorieuse de la nature est le prolongement de la Femme, qui est elle-même le prolongement du doux foyer.

Ainsi, le sujet, dans la sécurité de la chambre, n'a pas été à l'abri des ténèbres dont le porte-parole est l'horloge, l'âme même du temps des mortels. Ensuite, on regagnant la maison de fous après diverses crises, saisi par les promesses divines et leur ardeur, l'image première de paix et de vitalité reviendra dotée cette fois de son plein sens métaphorique, chargée de valeurs ajustées aux lumières de l'astre :

« Alors je saluais cet astre par une prière, et ma vie réelle commençait. » p.

Il est bon de conclure l'analyse de ses passages par la suivante citation, où il est clair que *« [Le texte] obéit ici à un principe métonymique en ce sens que non seulement la*

CHAPITRE III

métonymie y conditionne le style et l'allure de la description (succession et contiguïté), mais qu'aussi elle institue un univers où l'on progresse de proche en proche, où les limites s'abolissent étrangement. Entre l'extériorité et l'intériorité, entre le mode objectif et la subjectivité du héros, il n'y a plus de frontière (...). La métonymie a une action nivelant (...)¹ »

¹ -Guy Larroux, «Grammaire d'un paragraphe flaubertien», *Poétique* no 76, novembre 1976, Seuil, Paris, pp. 475-485.

Chapitre 4 : le bien-être du sujet

1. Le procédé intertextuel

La polyphonie, du grec « poluphonia » signifie superposition de voix ou de sons. C'est un chant composé de plusieurs voix. En littérature, ce terme a été conceptualisé par *M. Bakhtine* désignant un procédé d'écriture qui *enseigne* la superposition de voix dans la prose romanesque.

Dans le cas d'*Aurélia*, on assiste à la polyphonie : le narrateur procède à des *ruses* quant à l'origine énonciative et le texte devient un lieu d'écoute de plus d'une parole, de plus d'une voix.

Nous ne pouvons pas parler de polyphonie sans évoquer le dialogisme. C'est un autre concept de *Bakhtine* qu'il définit comme étant le fait que l'être ne peut s'appréhender de manière juste qu'en tant que sujet résultant d'interrelations humaines.

Le sujet se déplace dans un monde à dimensions multiples où le réel et le virtuel se fondent. Alors, il est évident que les référents se multiplient et se superposent. Tout ce qui lui est amplement antérieur se mêle à ce qui lui est synchronique : chaque présence physique se joint à une présence indéfinie *coïncidant* à elle. Ainsi, toute différence entre le monde des vivants et celui des Esprits, entre le réel et le songe est abolie et toute limite est dépassée.

La perception de deux *corps* à l'intérieur d'un seul *corps*, introduit la notion de l'intertexte, il nous est donc autorisé de parler d'une pratique intertextuelle puisqu'on est face à la capacité du texte à intégrer plus d'un discours dans le discours.

La figure de style, dans son incessant glissement entre les deux pôles (entre *moi* et l'Autre, entre le présent et le passé, entre des lieux réels et d'autres fictifs), cherche à exprimer cette expérience à travers des images *vives* et à la fois *ouvertes*. En conséquence, loin de se refermer sur lui-même, le récit est une ouverture inouïe sur le monde car nous n'avons pas seulement un sujet qui s'exprime, mais un sujet qui exprime une relation avec l'Autre. Dès lors, l'illusion de la pure autobiographie saute.

CHAPITRE IV

La réflexion sur le texte d'*Aurélia* permet d'illustrer le principe d'une écriture « déconstruite » ensuite « reconstruite », une écriture intertextuelle pour arriver à cette résonance de voix. C'est un dialogue qui s'établit entre deux textes de natures totalement différentes. Pour *Julia Kristeva* :

« *La structure dialogique n'apparaît ainsi que dans la lumière du texte se construisant par rapport à un autre texte comme une ambivalence.* »¹

Elle ajoute :

« (...) *l'écriture lit une autre écriture, se lit elle-même et se construit dans une genèse destructrice.* »²

C'est l'ouverture du sujet et de son texte qui a autorisé l'entrée de plus d'une voix :

« *Il faudrait un discours structurellement ouvert pour, donc structurer comme une ouverture, une investigation, une possibilité de correction...* »³

Dans un chapitre intitulé *Représenter*, *Michel Foucault* s'intéresse au personnage de *Don Quichotte*, auquel d'ailleurs le sujet d'*Aurélia* ne manque pas d'y faire allusion et de signaler la probable ressemblance entre lui et cet être :

« *N'avais-je pas été frappé de l'histoire de ce chevalier qui combattit toute une nuit dans une forêt contre un inconnu qui était lui-même?* » p.38

Foucault caractérise ce héros comme étant « fait de mots entrecroisés », comme « de l'écriture errant dans le monde parmi la ressemblance des choses. »⁴

Ne cessant de s'alimenter des deux mondes, il y aura toujours place à des voix/voies multiples qui continueront à raisonner. Il s'agit d' « *un sujet clivé, qui jouit à la fois, à travers le texte, de la consistance de son moi et de sa chute.* »⁵

Cette idée de (entre)croisement, est entretenue par *Julia Kristeva*, après avoir été initiée par *Bakhtine* :

¹ - Julia Kristeva, *Séméiotiké*. Recherches sur une sémanalyse. © Éditions du Seuil, 1969. p.109

² - Ibid. p.98

³ -Ibid. p.156

⁴ -Michel Foucault, *Les mots et les choses*. Une archéologie des sciences humaines. Editions Gallimard, 1966. p.60.

⁵ -Roland Barthes, *Le plaisir du texte*© 1973, Éditions du Seuil. P. 36

« (...) Bakhtine est l'un des premiers à remplacer le découpage statique des textes par un modèle où la structure littéraire n' " est " pas, mais où elle s'élabore par rapport à une autre structure. (...) le " mot littéraire " n'est pas un "point" (un sens fixe), mais un "croisement de surfaces" textuelles, un dialogue de plusieurs écritures...¹ »

Elle dira aussi, pur confirmer le même principe :

« (...) le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). (...) Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.² »

2. Réalité " et "Imagination

Prisonnier d'un monde hostile, on avait constaté que l'espace intime du personnage se refermait sur l'obsession de la mort, un danger ou un chagrin l'obsède dès le début du récit. Aussi, un de ses fantasmes est la disparition dans un Orient féérique, autrement dit le désir d'être à la place des Autres dans une *armure* de contes; ceux dans lesquels les personnages sont dotés d'un pouvoir exceptionnel et ceux où il est possible de réaliser une *renovation* du temps et l'espace. Ce désir profond réclamera que son contact avec la nature et l'imaginaire soit prolongé et fera en sorte que le sujet retrouve le pouvoir de connexions entre les voix/voies innombrables qui l'interpellent.

Une intimité surprenante pénètre les épisodes où les objets et les êtres se remettent de leur solitude. La fidèle appartenance du sujet au passé ne l'empêchera pas d'aller plus loin, transfigurant les paysages familiers de son enfance. Les souvenirs que celui-ci a vécus s'agissent sans cesse et en amènent d'autres. Toutefois ses exploits n'ont vu le jour que suite à un regrettable *euphémisme*, qui à notre avis est nettement identifiable dans le récit autobiographique. Celui-ci avait laissé planer sur ce premier récit, une ambiguïté pénible qui concernerait en particulier les relations entre le fils (le narrateur) et son père. Le refus de dire, de parler avait englobé ainsi la paternité mais aussi la condition du sujet en tant que mortel.

¹ -Julia Kristeva, *Séméiotiké*. Recherches pur une sémanalyse. © Éditions du Seuil, 1969. p.83

² -Ibid. p.85

CHAPITRE IV

Quant au récit onirique, marqué par cette subtile et insistante notation de l'existence de la lumière, cela témoignera de cette possibilité de voir. En plus de cette clarté de la lumière, les figures de rhétorique délogent toute faiblesse et vulnérabilité chez les êtres et les éléments décrits. A titre d'illustration, reprenant la figure de l'ami malade en phase d'agonie (chapitre premier de la deuxième partie). La dégradation de son apparence est annulée et rendue exceptionnelle par l'effet du regard et de l'opération transfiguratrice situés tous les deux au niveau du discours du sujet. Le regard du sujet brise tout sème humain par un travail métaphorique, en nous engageant dans un univers astral et lumineux. L'homme extrêmement malade est dispensé de toute carence grâce à cette démarche.

Si le sujet se trouve souvent sur des hauteurs :

« Je croyais voir le lieu où nous étions s'élever ... » p.16

« La route semblait s'élever toujours... » p.17

« Mon guide me fit gravir des rues escarpées et bruyantes où retentissaient les bruits divers de l'industrie. Nous montâmes encore par de longues séries d'escaliers, au-delà desquels la vue se découvrit. » p.24

« La maison où je me trouvais, située sur une hauteur... » p.30

« C'est dans le centre de l'Afrique, au-delà des montagnes de la Lune et de l'antique Ethiopie... » p.34

« (...) il me fit monter sur une terrasse élevée d'où l'on découvrait un vaste horizon. » p.36

« Un château dominait la côte que je me mis à gravir. » p.40

Ce n'est pas pour oublier, pas même pour s'isoler, mais pour mieux voir, entendre et comprendre. Il demande à la rêverie de faire surgir à l'horizon un paysage oriental, éblouissant et fabuleux.

Aurélia réelle est inférieure à *Aurélia* rêvée puisque *Aurélia* du rêve est *infinie*, alors qu'*Aurélia* réelle est *limitée*. Son absence lui a été positive puisqu'elle a été essentiellement désir et magie.

Le sujet conteste l'existence d'*Aurélia* dans la *pure* réalité. Sa mort a eu le mérite de l'assurer contre l'éphémère et de lui offrir l'éternelle existence. Autour de cette créature

CHAPITRE IV

féminine, il tente de restituer le paradis perdu puisque ce dernier la voit aussi bienfaitrice et protectrice que l'aurait été sa mère.

Il n'agit d'ailleurs pas différemment avec lui-même, son « internement » concorde et répond à la disparition de la bien-aimée dans l'au-delà :

« Je fus transporté dans une maison de santé. (...) le rêve, plus dégagé des éléments extérieurs, continuait la probabilité. » p.19

Son imagination se déploie appuyée par la réalité, mais elle tend vers ce qui est rassurant et prometteur. Des émotions éprouvées viendront joindre, celles qui ne lui sont pas encore connues.

Le mouvement vers l'inconnu, l'irréel ne se fait pas sans réserve ni sans les marques d'une certaine angoisse. D'ailleurs le sujet ne cesse de recourir le long de ses multiples trajets à des hauteurs (précédemment mentionnées) à valeur protectrice. Il cherchera à découvrir les choses et les êtres du haut de certaines élévations qui, assureront sa sécurité.

La réalité *neuve* semble avoir une puissance salutaire. D'un côté l'univers réel est recherché; d'un autre, la vraie vie chez lui ne tarde pas à devenir soumise à son esprit. Ainsi, le réel n'est pas complètement évité, c'est un réel qui s'offre selon des circonstances atténuantes le rendant supportable.

Pour témoigner du manque à dire de l'univers réel à lui seul et la *nudité* de la vie des Hommes, la végétation dense et épanouie qui orne les différents paysages du récit, notamment onirique, atteste le pouvoir de la *nature* d'agir et d'échapper aux lois des mortels :

« une touffe de myosotis » p. 20 - « leurs touffes de genêts et de bruyères » p. 21 - « de longues traînées de verdure grimpantes » p.24 - « des treilles en berceaux chargés de lourdes grappes de raisins blancs et noirs » p.28 - « la culture (...) négligée depuis longues années » p.29 - « des plants épars de clématites, de houblon, de chèvrefeuille, de jasmin, de lierre, d'aristoloche » p.29 - « des arbres d'une croissance vigoureuse » p.29 - « des branches (...) chargées de fruits » p.29 - « des touffes d'herbes parasites » p.29 - « quelques fleurs de jardin revenues à l'état sauvage » p.29 - « des massifs de peupliers, d'acacias et de pins. p.29, un entassement de rochers couverts de lierre » p.29 - « des palmiers gigantesques, des euphorbes vénéneux et des acanthes tortillés autour des cactus » p.32 - « l'inextricable réseau

CHAPITRE IV

d'une végétation sauvage » p.32 – « une végétation instantanée d'appendices fibreux d'ailerons et de touffes laineuses » p.41 – « une terrasse ombragée de tilleuls » p.51 - « des forêts » p.52 – « un vaste promenoir ombragé de noyers » p.64 – « un horizon de verdure » p.66 - « un noyer touffu » p.69

C'est pourquoi, suite au refuge premier- le regard d'*Aurélia*-, le texte forme des refuges supplémentaires, il y a celui de la maison de fous où le patient passera des moments privilégiés puisque chez les aliénés, la *vue* des êtres et des choses lui rend la joie. C'est un lieu qui exerce sur le narrateur une vive séduction, un *asile* où non seulement il sera à l'abri de toute atteinte; plus encore, il s'agira d'un lieu pouvant lui apporter de grands pouvoirs:

« (...) je me promenai dans les salles. L'idée que j'étais devenu semblable à un dieu et que j'avais le pouvoir de guérir me fit imposer les mains à quelques malades (...). Je marchai à grands pas, parlant avec animation de l'ignorance des hommes qui croyaient pouvoir guérir avec la science seule... » p.63/64.

Un autre refuge, cette fois-ci dans le rêve où le narrateur éprouve une gaieté à la vue de *son frère*, un inconnu qu'il finit par identifier grâce à un épisode dans la vie réelle. Sa communion avec *Saturnin* fera parvenir ses prières et ses pleurs aux divinités, suite à cela le malaise prendra fin. *Roland Barthes* dira à propos de l'extrême rentabilité du rêve :

« Le rêve permet, soutient, détient, met en pleine lumière une extrême finesse de sentiments moraux, parfois même métaphysiques, le sens le plus subtil des rapports humains, des différences raffinées, un savoir de la plus haute civilisation, bref une logique consciente, articulée avec une délicatesse inouïe, que seul un travail de veille intense devrait pouvoir obtenir ¹ ».

Dans le rêve toujours, une impression de rajeunissement traverse le héros et les lignes qui l'apprennent sont révélatrices :

« Je me sentais tout rajeuni et tout pimpant dans ce vêtement qui sortait de leurs doigts de fée, et je les remerciais en rougissant, comme si je n'eusse été qu'un petit enfant devant de grandes belles dames. » p.28

Le bonheur de retrouver la jeunesse confirme la disposition du héros à l'action, par conséquent, l'admissible transformation du monde périlleux et instable où il avait perdu tant d'êtres chers, en un monde de perpétuelles présences.

¹ -Roland Barthes, *Le plaisir du texte* © 1973, Éditions du Seuil. P.94/95

CHAPITRE IV

Toutefois le nouveau réel ne cesse d'être pour le sujet à la fois l'objet d'une appréhension. Il lui est menace car si le besoin d'éprouver de l'amour pour *Aurélia* est indiqué à bien des reprises, c'est aussi une source de tourment et de jalousie, l'inconnu est à l'origine de ses supplices :

« Je croyais entendre parler d'une cérémonie qui se passait ailleurs, et des apprêts d'un mariage mystique qui était le mien, et où l'autre allait profiter de l'erreur de mes amis et d'Aurélia elle-même. » p.39

« Comment peindre l'étrange désespoir où ces idées me réduisirent peu à peu? Un mauvais génie avait pris ma place dans le monde des âmes, - pour Aurélia, c'était moi-même ... » p.39

« On parlait d'un mariage et de l'époux qui, disait-on, devait arriver pour annoncer le moment de la fête. Aussitôt un transport insensé s'empara de moi. J'imaginai que celui qu'on attendait était mon double qui devait épouser Aurélia, et je fis un scandale qui sembla consterner l'assemblée. » p.42

Mais ces désagréments n'empêchent pas le héros d'aller quand même vers l'inconnu. Le bonheur est possible, parce qu'il s'agit d'être et d'objets de la vie tout en étant séparés d'elle.

Le besoin du mystère et d'ambiguïté dans l'univers du sujet est désigné comme capital. Toutefois, il est avantageux de (re)dire que ce besoin n'est qu'un *jeu*. Tout finit par se réduire à ce qui est intime, familier :

« J'entrai dans une vaste salle où beaucoup de personnes étaient réunies. Partout je retrouvais des figures connues. Les traits des parents morts que j'avais pleurés se trouvaient reproduits dans d'autres... » p.21

« Trois femmes travaillaient dans cette pièce (...). La plus âgée me parlait avec une voix vibrante et mélodieuse que je reconnaissais pour l'avoir entendue dans l'enfance... » p.28

« Le même Esprit qui m'avait menacé (...) passa devant moi, (...) O terreur! ô colère! c'était mon visage, c'était toute ma forme ... » p.37

« Mais quelle était donc cette voix qui venait de résonner si douloureusement dans la nuit? Elle n'appartenait pas au rêve; c'était la voix d'une personne vivante, et pourtant c'était pour moi la voix et l'accent d'Aurélia... » p.42/43

« Le sommeil m'apporta des rêves terribles. Je n'en ai conservé qu'un souvenir confus. - Je me trouvais dans une salle inconnue et je causais avec quelqu'un du monde extérieur, - l'ami dont je viens de parler.... » p.51

CHAPITRE IV

« (...) un esprit se présente et me dit: "Viens, frère!..." Je ne sais pourquoi il me vint à l'idée qu'il s'appelait Saturnin. Il avait les traits du pauvre malade, mais transfigurés et intelligents. » p.73

Le récit de vie est centralisé sur la perte d'*Aurélia*. Il s'agit d'une narration en constante constitution qui se laisse régulièrement gouverner par le souvenir. Les souvenirs ont le mérite de garantir un contact avec la narration autobiographique. En effet, cet homme qui aurait été maintes fois expulsé de l'univers féminin, s'initie à la recherche de d'autres significations à un niveau plus *élevé*. En raison de cela, la quête du sujet a pour cible des personnages *importants* et distingués (on peut penser à l'épisode où le narrateur soupçonne être *Napoléon*).

L'espace péjoratif et les moments défavorables du texte autobiographique sont métamorphosés : des temps glorieux et des lieux prestigieux seront invoqués, et à l'espace étroit et étouffant de la chambre s'oppose l'immensité des collines, des montagnes et des villes mystérieuses, tous emblèmes de la vitalité et de l'espérance. Aussi, à travers sa fuite, le sujet-rêveur confirme qu'avec l'imagination, il a tout à gagner puisqu'il sauve *Aurélia* de sa *mort*, l'embellit puis fuit et se réfugie en son amour.

3. Un sujet satisfait

La métaphore et la métonymie en tant qu'elles apparaissent dans l'oeuvre sont pure jouissance du déplacement, de l'unité et de l'immortalité du *moi* qui s'essaye dans diverses images. Ses instants privilégiés, son extase ont été cette foule de possibilités qui le *portaient* en rendant la mort inopérante, et c'est bien la mort que le héros veut fuir.

Possédant des pouvoirs qui lui étaient interdits auparavant, il devient un *héros* aspirant non seulement à se connaître mais à aussi connaître l'univers et le maîtriser. Son existence se présente maintenant comme une opportunité de plaisir et de satisfaction. Il ne craint pas d'être soumis à des épreuves : son esprit et son regard aiguisés traversent diverses époques et lieux, il rencontre des êtres et finit par *connaître* leur histoire et leur intériorité. Si son *moi* s'absente souvent du monde des vivants, il le rejoint tout de même par la suite puisque son âme d'être mortel doit s'y approvisionner.

CHAPITRE IV

D'abord c'est la nature même de sa quête qui est et de façon *prévue* porteuse de joie et de satisfaction :

« *Un certain plaisir est tiré d'une façon de s'imaginer comme individu, d'inventer une dernière fiction, des plus rares : le fictif de l'identité.* »¹

Il y a aussi cette mobilité entre l'absence et la présence qui elle aussi procure des moments de jouissance. La présence et la disponibilité de l'être désiré auraient certainement fait obstacle au bonheur du sujet. L'absence est donc indispensable peut-être même autant que la présence.

Roland Barthes dira à ce sujet :

« *Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu.* »² »

Il ajoute :

« (...) *c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique (...); c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition.* »³ »

A propos toujours du manque indispensable et fort rentable quant à l'édification du plaisir et de la jouissance, *Maurice Blanchot* en évoquant *Orphée* et *Eurydice*, dira que c'est « *la séparation qui se fait elle-même attirante* », « *l'intervalle qui devient sensible* », « *l'absence qui retourne à la présence* »⁴.

Blanchot ajoute:

« (...) *qui désire entre dans l'espace où le lointain est l'essence de la proximité.* »⁵ »

Ainsi, c'est la séparation, la rupture et l'éloignement qui génèrent la probable béatitude et satisfaction, de sorte que notre sujet qui s'était installé dans le manque a fini par accéder à une *connaissance* et une *lucidité* singulièrement rares.

¹ -Ibid P.98

² -Ibid. P.11

³ -Ibid. P.19

⁴ -Maurice Blanchot, 1969, L'Entretien infini, Paris, Gallimard, 1969. p.280-281

⁵ - Ibid. p281.

CHAPITRE IV

Bachelard confirme la légitimité d'un projet- comme celui du sujet- géré par la présence d'un complexe:

« *Si le complexe manque, l'œuvre, sevrée de ses racines, ne communique plus avec l'inconscient. Elle paraît froide, factice, fausse.*¹ »

Donc, c'est l'attente, l'approche de l'événement convoqué à se produire qui répand la force d'espérer, l'attraction ensuite la jouissance de la rencontre tant convoitée. Il est presque évident que l'attente elle-même soit plus importante que la rencontre et plus puissante qu'elle. D'ailleurs au fur et à mesure qu'on avance dans le texte, cette certitude de savoir qui est désiré se dissout peu à peu. C'est la raison pour laquelle le sujet renoncera à progressivement à nommer l'être désiré, qui dans la dernière partie de l'œuvre- intitulée *Mémoires*-, nous vient sous la dénomination suivante : « *** ».

Roland Barthes reconnaît cette *qualité*, chez le texte, celle de troubler le parcours du sujet, de *déjouer* l'appellation de l'objet de la quête afin d'engendrer *la jouissance*:

« (...) *le texte défait la nomination et c'est cette défection qui l'approche de la jouissance.* »²

Autre source de plaisir du sujet dans ce qu'il énonce, le fait qu'aucun des personnages ne soit distinct et univoque. Nous avons pu relever ce trait durant le parcours analytique dont avait bénéficié le second récit de vie. Chacun des actants subit, à différents degrés et avec des variations infinies, l'influence d'un destin quelconque (nous faisons allusion à ses aïeux et ses amis).

Quant au sujet lui-même, il *répète* jusqu'à la délivrance les rôles qu'il se veut attribuer, en faisant de chacun de ces rôles joués le symbole d'un désir à assouvir. *Lacan* explique cette attitude chez le sujet et constate que le symbole « *se manifeste d'abord comme meurtre de la chose* » et « *cette mort constitue dans le sujet l'éternisation de son désir* »³

D'ailleurs et dans une partie précédente, on avait essayé de démontrer ce trait chez le sujet en évoquant la notion de théâtre. Qui dit théâtre, dit déguisement. Il est donc logique que

¹- Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*. Ed. Idées NRF 1965. p.38

²- Roland Barthes, *Le plaisir du texte* © 1973, Éditions du Seuil. P. 72

³- Jacques Lacan, *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1966, p. 204.

CHAPITRE IV

le masque- symbole par excellence du déguisement- fasse une partie indissociable du dispositif narratif d'*Aurélia*.

De ce point de vue, le choix opéré par le narrateur quant au statut de son héroïne semble n'avoir rien d'hasardeux. En fait, ce choix autorisera la défunte à faire une transition *spontanée*, de l'univers des êtres ordinaires à celui des divinités :

« (...) une divinité, toujours la même, rejetait en souriant les masques furtifs de ses diverses incarnations, et se réfugiait enfin, insaisissable... » p.18

« Il me semblait que la déesse m'apparaissait, me disant: "Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée. A chacune de tes épreuves j'ai quitté l'un des masques dont je voile mes traits, et bientôt tu me verras telle que je suis." » p.62

« Je reportai ma pensée à l'éternelle Isis, la mère et l'épouse sacrée; toutes mes aspirations, toutes mes prières se confondaient dans ce nom magique, je me sentais revivre en elle, et parfois elle m'apparaissait sous la figure de la Vénus antique, parfois aussi sous les traits de la Vierge des chrétiens. » p.68/69

« (...) la divinité de mes rêves m'apparut souriante, dans un costume presque indien, telle que je l'avais vue autrefois. Elle marcha entre nous deux, et les prés verdissaient, les fleurs et les feuillages s'élevaient de terre sur la trace de ses pas... » p.73

C'est justement la répétition jusqu'à la libération, de cette même action de s'exhiber et se dissimuler qui autorisera le sujet à s'approprier le rôle suprême qui le sauvera de son désespoir et lui procurera une immense joie et satisfaction, celui de découvrir le côté lumineux qui lui était auparavant caché en venant en aide au soldat d'Afrique malade, interné dans la même maison de santé que lui.

Roland Barthes dira dans une œuvre consacrée justement à cette notion de plaisir, *Le plaisir du texte*, que « la répétition engendrerait elle-même la jouissance (...): répéter à l'excès, c'est entrer dans la perte, dans le zéro du signifié.¹ »

Roland Barthes toujours mais dans un autre écrit authentifie l'autorité de l'acte de répétition et la possibilité de signifier à travers l'envisageable répétition :

« Un signe, c'est ce qui se répète. Sans répétition, pas de signe, car on ne pourrait le reconnaître, et la reconnaissance, c'est ce qui fonde le signe.² »

¹-Roland Barthes, *Le plaisir du texte* © 1973, Éditions du Seuil. P.67

²-Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Éditions du Seuil. P. 279.

CHAPITRE IV

Enfin, comme autre source de plaisir dans l'œuvre, le chant, l'aspect musical qui y règne et qui, semble-t-il, compte énormément pour l'être avide d'unité.

Voici une définition proposée par *Roland Barthes* dans laquelle il désigne les liens *primaires* entre cet aspect de la *vie* et la sensation de plaisir :

« La musique constitue une sorte de primitif du plaisir : elle produit un plaisir qu'on cherche toujours à retrouver, mais jamais à expliquer ; elle est donc le lieu du pur effet...¹ »

A travers le chant du narrateur lors d'une de ses premières visions, ce sujet déclare enfin sa détermination d'entendre les voix intérieures qui l'habitent, qui sont passibles de le mener au salut en procurant déjà une joie inexprimable :

« Je chantais en marchant un hymne mystérieux dont je croyais me souvenir comme l'ayant entendu dans quelque autre existence, et qui me remplissait d'une joie ineffable. » p. 17

C'est justement avec cela que commencera le travail du sujet pour *exorciser* les deux voix dont ils redoutaient auparavant l'écoute, celle de la peur et celle du désir :

« (...) tout ce qui retentit en moi, me fait peur ou me fait désir. »²

Cet acte est plus que révélateur, *Roland Barthes* l'atteste et de nouveau :

« (...) chanter (...) c'est cela : jouir fantasmatiquement de mon corps unifié.³ »

Roland Barthes dans son ouvrage *L'obvie et l'obtus* consacre des chapitres entiers à la voix, au chant et à la musique, de nombreux passages nous sont précieux puisqu'il y explicite la nature de ce procédé d'émanation de voix, de chant et son écoute. Selon lui :

« Tout rapport à une voix est forcément amoureux...⁴ »

En outre :

¹-Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*. Essais critiques IV, Editions du Seuil. P.356/357

²-Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*. Essais critiques III. Éditions du Seuil. P. 255

³-Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*. Essais critiques III. Éditions du Seuil. P. 255.

⁴ - Ibid 247.

CHAPITRE IV

« *L'écoute de la voix inaugure la relation à l'autre....*¹ »

Plus encore, ce dernier démontre les liens intimement *privés* entre l'acte de chanter et l'acte amoureux :

« (...) *le désir et la tendresse, la demande d'amour et l'appel de jouissance, se mêlent violemment : quelque chose soulève mon corps, le gonfle, le tend, le porte au bord de l'explosion et tout aussitôt, mystérieusement, le déprime et l'alanguit. Ce mouvement, c'est par-dessous la ligne mélodique qu'il faut l'entendre ; cette ligne est pure et, même au comble de la tristesse, elle dit toujours le bonheur du corps unifié mais elle est prise dans un volume sonore qui souvent la complique et la contredit : une pulsion étouffée, marquée par des respirations, des modulations tonales ou modales, des battements rythmiques, tout un gonflement mobile de la substance musicale, vient du corps séparé de l'enfant, de l'amoureux, du sujet perdu.*² »

L'intérêt de ces nombreuses citations est de ne plus remettre en doute la *préciosité* des épisodes où le sujet est appelé à entendre des chants, des voix ou à en émettre lui-même. En voici trois illustrations différentes :

« *La plus âgée me parlait avec une voix vibrante et mélodieuse que je reconnaissais pour l'avoir entendue dans l'enfance, et je ne sais ce qu'elle me disait qui me frappait par sa profonde justesse.* » p.28

« *Un jour, nous dînions sous une treille, dans un petit village des environs de Paris; une femme vint chanter près de notre table, et je ne sais quoi, dans sa voix usée mais sympathique, me rappela celle d'Aurélia.* » p.57

« *Ayant appris qu'il était né à la campagne, je passais des heures entières à lui chanter d'anciennes chansons de village, auxquelles je cherchais à donner l'expression la plus touchante. J'eus le bonheur de voir qu'il les entendait et qu'il répétait certaines parties de ces chants.* » p.79

Aussi, on est mené à conclure que le chant dans l'œuvre est indissociable de toute sensation de satisfaction et de plaisir assurée au sujet, soucieux de lier des contacts :

« *L'injonction d'écouter est l'interpellation totale d'un sujet à un autre : elle place au-dessus de tout le contact quasi physique de ces deux sujets (par la voix et l'oreille) : elle crée le transfert....*³ »

Et c'est la raison pour laquelle le chantre, dans la partie intitulée *Mémorables*, gave ses derniers rêves de cet aspect sonore :

¹-Ibid. P. 225

²-Ibid. P. 255/256

³-Ibid. p. 223

« Sur un pic élané de l'Auvergne a retenti la chanson des pâtres. (...) . Cette mélodie rustique a frappé l'oreille des corybantes. Ils sortent, en chantant à leur tour, des grottes secrètes où l'Amour leur fit des abris. » p.74

« Du sein des ténèbres muettes deux notes ont résonné, l'une grave, l'autre aiguë, - et l'orbe éternel s'est mis à tourner aussitôt. Sois bénie, ô première octave qui commenças l'hymne divin! Du dimanche au dimanche enlace tous les jours dans ton réseau magique. Les monts le chantent aux vallées, les sources aux rivières, les rivières aux fleuves, et les fleuves à l'océan ; l'air vibre... » p.76

« (...) une réponse s'est fait entendre dans un doux langage étranger. » p.76

4. Aurélia, ou plusieurs voix en résonance.

4.1. L'aspect sonore et l'écriture double

Retenons d'abord la définition du terme *résonance* telle qu'elle apparaît dans Larousse Pratique ¹:

résonance : *n.f.* (du lat. resonantia, écho).

1. Propriété qu'ont certaines choses d'accroître la durée ou l'intensité du son. (sonorité).
2. FIG.Effet, écho produit dans l'esprit, le cœur: (retentissement).

Donc c'est le pouvoir d'entendre plus d'un son, d'une voix dont la durée est accrue par ce phénomène d'écho, de retentissement.

La notion de résonance dans l'œuvre est elle-même fort présente :

« Couché sur un lit de camp, j'entendais que les soldats s'entretenaient d'un inconnu arrêté comme moi et dont **la voix avait retenti** dans la même salle. Par un singulier effet de vibration, il me semblait que **cette voix résonnait** dans ma poitrine...» p.18

« J'aperçus devant moi un entassement de rochers couverts de lierre d'où jaillissait une source d'eau vive, dont **le clapotement harmonieux résonnait** sur un bassin d'eau dormante à demi voilée des larges feuilles de nénuphar. » p.29

« Tout à coup **une singulière harmonie résonna** dans nos solitudes, et il semblait que les cris, les rugissements et les sifflements confus des êtres primitifs se modulassent désormais sur cet air divin. » p.32

« **L'hymne interrompu de la terre et des cieux retentit harmonieusement** pour consacrer l'accord des races nouvelles. » p.35

¹-Larousse Pratique. © 2005 Editions Larousse

CHAPITRE IV

« *Mais quelle était donc **cette voix qui venait de résonner** si douloureusement dans la nuit? Elle n'appartenait pas au rêve; c'était la voix d'une personne vivante, et pourtant c'était pour moi la voix et l'accent d'Aurélia...* » p.42

« ***Le cor enchanté d'Adonis résonnait** à travers les bois.* » p.75

« *Du sein des ténèbres muettes **deux notes ont résonné**, l'une grave, l'autre aiguë, - et l'orbe éternel s'est mis à tourner aussitôt. Sois bénie, ô première octave qui commença l'hymne divin!* » p.76

Le narrateur procède dans son écrit à un travail visant à enlever tout caractère de seuil. C'est un être à deux (si ce n'est à plusieurs) *racines*. Un tel individu sait, plus que d'autres, qu'il porte un autre homme en soi-même. Dès lors qu'il assume ouvertement son statut dialogique, il devient un être complet.

L'énonciation du présent dans *Aurélia* appelle à être comblée par la mémoire d'un passé enfin compris. Le temps est à la fois souvenir et oubli, traversé d'échos et de répétitions, de volontés et d'impossibilité de coïncider avec soi. Ce double caractère de l'aventure du sujet démontre que l'existence n'est pas uniquement faite de voix distinctes, mais de voix qui se superposent.

Tout ce qui a causé le bouleversement des structures narratives et leur éclatement et a accentué l'ambiguïté des niveaux narratifs, n'a pas résisté à la venue du sens. C'est le fonctionnement narratif particulier caractérisant *Aurélia* qui nous a permis d'ouvrir les yeux sur la préciosité de ce phénomène de résonance qui a fait des deux récits analysés, un tout indéniable.

L'analyse a révélé que la recherche puis la prise de conscience du narrateur du récit autobiographique se retrouvent confrontées à l'infini, à une multitude de paradoxes. Malgré cela, elles ne s'ouvrent pas sur le vide. Deux voix se combinent souvent s'identifient, au point de surprendre :

« *Tout se passe ici comme si (l'œuvre) avait épuisé ou débordé les ressources de son mode représentatif, et voulait se replier sur le murmure indéfini de son propre discours*¹ »

¹-Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1979. p. 68.

CHAPITRE IV

La temporalité *unificatrice*, l'éparpillement des voies, la confusion des personnages, les répétitions et reprises de scènes nous sont venus à travers la perte d'*Aurélia*. Cette perte suscite un double mouvement : celui de la mise à distance de la mère/amante (par la mort) *et* le refus de cette distance (à travers la résolution de les voir revivre).

Il y aurait une ambiguïté *naturelle* du récit : d'une part le récit autobiographique s'installe dans une frustrante claustration ; mais d'autre part, le récit onirique incite à une mobilité, à une ouverture remédiant à l'enfermement du premier récit de vie. Ainsi, la vie quotidienne n'est pas en dehors de l'histoire, elle est incontestablement en rapport avec elle. C'est l'énigmatique permanence du *moi* dans l'*Autre*.

Manifestement, raconter au sens traditionnel du terme ne suffit pas ici pour accéder à l'intériorité du personnage. Cette insuffisance narrative est soulignée au niveau du texte autobiographique, d'où le besoin une ossature « mobile » ou « élastique ¹»

4.2. *Aurélia, l'œuvre de la résonance*

Aurélia nous apparaît réellement, comme une authentique incarnation de ce phénomène complexe de résonance. Voici la position de *Blanchot* quant à l'oeuvre, telle qu'elle s'exprime au début du *Livre à venir*, dans le chapitre intitulé « Le chant des Sirènes ». Il écrit :

« *Ainsi, Aurélia se donne pour la simple relation d'une rencontre...* ».

Par son appel redoublé «*Eurydice, Eurydice*», le sujet veut garantir la *vie* de sa bien-aimée, pour cela il a dû *préserver* la sonorité de son nom. L'écho, le retentissement de la voix sont vitaux.

Les défuntes n'ont pu disparaître puisqu'elles sont partout et qu'elles continuent à travers les Autres, et dans l'au-delà, à lui parler. C'est l'indistinction et la confusion qui sont devenues l'ordinaire de cet être pour entretenir la fusion avec la mère et l'amante. En fait, dans le récit onirique, le sujet existe à travers le *corps maternel* dont il n'est jamais vraiment sorti.

¹-Guy Larroux, *Le Mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995, p. 30-37.

CHAPITRE IV

La pluralité marque pratiquement toute l'œuvre. Ses signes abondaient déjà dans les premiers chapitres, où les mots « plusieurs », « nombreux », « tant », « mille » rythmaient l'avancée du récit. Ils seront de plus en plus envahissants dans l'œuvre.

Le thème est repris à tous les niveaux : duplicité des épisodes (comme nous l'avons vu, un même événement peut être vécu par les deux narrateurs, il y a aussi cette scène du narrateur pris entre les hauteurs et les profondeurs - au sein de son premier rêve – qui fait écho à une autre, ultérieure- dans le dernier rêve- où il est encore question de le suspendre entre deux dimensions différentes.); mais aussi, au niveau des personnages, il y a de multiples « doubles » et réincarnations d'un seul personnage. D'ailleurs, nous pouvons presque attester que tous les personnages d'*Aurélia* sont les doubles du narrateur et d'*Aurélia*.

Ces sosies sont importants à l'ambiguïté du récit, les nombreux rôles parallèles joués par les narrateurs (et par les autres personnages) ont pour effet de faire accroître le nombre possible d'identités à rattacher à un seul personnage. C'est un phénomène que *Ricardou* appelle « *s'en prendre au personnage, à l'unité d'une identité. [...] L'opération comporte deux phases : dissocier l'individu en fragments incomparables ; distribuer les éclats selon l'ordre d'unités inédites¹* ».

Dans ses nombreuses tentatives d'unifier son être, le narrateur dialogue à plusieurs reprises avec la partie de lui-même qui lui est étrangère. Le sujet croise ses doubles, emblème de la division intérieure qu'il vit mais finit par se réconcilier avec eux. Même la double description des vêtements évoque le thème des doubles qu'on retrouve partout dans l'œuvre :

« Je m'étonnais de les voir tous vêtus de blanc; mais il paraît que c'était une illusion de ma vue; pour la rendre sensible, mon guide se mit à dessiner leur costume qu'il teignit de couleurs vives, me faisant comprendre qu'ils étaient ainsi en réalité. » p. 26

Dans le récit du réel, les mots sont trop éloignés pour exprimer l'ampleur des sensations que la métonymie et la métaphore peuvent *assumer*. Une des caractéristiques fondamentales de son second vécu est celle de sympathiser, d'entrer en relation exaltée avec tout ce qui est approché, tout ce qui est appréhendé. Cela rend le texte sensible, émouvant et plus intime.

¹-Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1971, p. 236.

CHAPITRE IV

Face à la douleur ressentie à chaque ligne du récit autobiographique, la nouvelle représentation des êtres et des choses a le pouvoir d'acquiescer tout ce qui a été absent et défaillant dans une première existence. Grâce à une métaphore qui étouffe les différences et une métonymie qui permet de reconstituer les contacts désirés, le sujet se libère de la corvée de former un texte *rationnel* et *régulier*.

L'inexplicable s'unit à son quotidien et s'installe dans sa propre réalité. L'origine des voix se multiplie et le texte *s'ouvre*, comme Barthes le confirme :

« Plus l'origine de l'énonciation est irrepérable, plus le texte est pluriel.¹ »

Cet homme convaincu qu' « après un engourdissement de quelques minutes, une vie nouvelle commence, affranchie des conditions du temps et de l'espace... » (p.78), n'hésite pas à *s'ouvrir* à travers l'acte de « chercher le sens de (s)es rêves » p.79.

Il rejoint par là la pensée de *Roland Barthes* :

« Le sommeil fonde une autre logique, une logique de la Vacillation, du Décloisonnement ...² »

Ainsi, *Aurélia* matérialise et de la façon la plus explicite, la conception moderne du texte, perçu de la manière suivante :

« Texte veut dire Tissu ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu - cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile.³ »

¹-Cf. Roland Barthes : « S/Z », in *Œuvres complètes II*, Éditions du Seuil, Paris, 1994, ch. XX, p. 582.

²-Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Editions du Seuil. P.337

³-Roland Barthes, *Le plaisir du texte* © 1973, Éditions du Seuil. P.100/101

IV. Conclusion

CONCLUSION

L'étude des deux récits répond aux questions posées dans l'introduction, dans la mesure où elle illustre l'appartenance des deux textes à deux sphères différentes qui pourtant s'appuient pour prendre sens.

La particularité d'*Aurélia* réside dans le jeu qu'elle aménage entre deux univers. L'œuvre manifeste une écriture que l'on pourrait nommer *métissée*, installant le lecteur entre deux systèmes de références et effectuer un perpétuel mouvement entre réalité et rêve.

Mon propos n'a pas été d'inspecter la sincérité du récit autobiographique ou les déformations par lesquelles l'autofiction pouvait altérer les faits. Les questions que je m'étais posée à propos des deux voix/voies étaient plutôt celles-ci :

Quelle est à chaque fois la technique de raconter l'histoire ? Quels sont les types d'explications dont les deux narrateurs se servent pour introduire de l'ordre dans un ensemble d'événements édifiant leur existence ? Et enfin une question si l'on veut, rhétorico-philosophique : comment s'organise la mémoire qui sous-tend ces récits, avec les noeuds caractéristiques de chacun des récits, et par quels liens se rattachent les zones d'ombre dans les récits de vie avec d'autres zones plus claires et les plus limpides ?

Aurélia possède la caractéristique d'être à la fois composé d'un texte autobiographique et d'un texte de fiction. La fusion de ces deux genres a permis de saisir l'identité du sujet. En effet, dans la partie autobiographique le pacte qui engageait le narrateur vis-à-vis du lecteur a été respecté :

« Je vais essayer (...) de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit (...). Cette Vita nuova a eu pour moi deux phases. Voici les notes qui se rapportent à la première. - Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia.... » p.11/12

L'autofiction même si elle a introduit une dimension imaginaire, a tout de même raconté l'histoire du narrateur. Le sujet s'en est servi pour se dévoiler, en multipliant les images de *soi*.

CONCLUSION

Entre la fiction et l'autobiographie- toutes deux narrées à la première personne- se noue un rapport très important puisque là où le récit autobiographique s'est égaré et s'est avéré impuissant à retrouver la réalité de l'enfance, c'est la fiction qui a pris l'allure de réalité et a permis de dévoiler la vérité *enterrée* du sujet-écrivain. L'autofiction révèle donc beaucoup de vérités, là où même l'autobiographie échoue.

La deuxième partie a tenté de considérer, principalement, les angles où s'était placé le narrateur pour relater l'aventure onirique : Quelles perspectives et quelles focalisations ont été les plus significatives dans le récit ? Et encore, le discours a-t-il été habituel ? Quelles ont été les obsessions qui avaient régi le texte ? De quoi /qui provenaient-elles ? Quelles voies/voix ont-elles pris ?

L'analyse fournie a démontré que le narrateur a parcouru les strates et a mêlé les éléments dont ces dernières se composent. Aussi, on réalise que même si le narrateur a subdivisé l'œuvre en deux parties, la partie en chapitres, cela n'a pas empêché de noter un récit où s'entremêlent passé et futur, souvenirs et projets d'avenir. De plus, le fait qu'on se retrouve dans le présent du narrateur ne veut pas dire qu'on en a fini avec le passé du héros. Dès la première page du livre, on se retrouve face à un événement du passé (l'amour perdu d'*Aurélia*), comme si le récit n'allait parler que des souvenirs du héros. Aux souvenirs viennent s'accrocher les désirs et les *prédictions* de l'avenir.

C'est à partir du moment où le sujet (re)découvre, on ne sait par quelle magie, cette mère et amante qu'il croyait perdues, la Femme- dont il faut déchiffrer, réactiver, raviver la présence- devient le siège d'hallucinants retours en arrière. Les souvenirs du visionnaire surgissent parce qu'il se voit projeté dans un avenir différent, et les projections dans l'avenir se présentent un peu comme si on voulait conjurer une vie antérieure qui n'a pas été des plus satisfaisantes.

On a pu aussi mentionner le fait que même si le narrateur se détache parfois du récit autobiographique- lorsqu'il arrive à des souvenirs ancestraux concernant d'autres races ou semble rapporter une histoire dont il ignore certains faits, apprise en compagnie de ses guides- le retour et l'imprégnation du monde de la réalité ne tardent guère à refaire surface.

CONCLUSION

Aussi, il est à présent incontestable qu'il y a un niveau de récit parallèle aux deux récits premiers, qui serait défini par la coexistence de plusieurs espaces et de plusieurs temps, un espace narratif atemporel, une sorte d'actualisation du Désir. Les frontières y sont tellement perméables qu'il devient presque impossible de cerner la véritable origine de chaque fragment de récit.

Depuis les travaux de *Bakhtine* sur le dialogisme dans l'œuvre de *Dostoïevski*, on sait que si l'on peut distinguer- parallèlement aux mots empruntés- un ton, une manière de parler qui n'appartiennent pas en propre au protagoniste, que si son discours se fait dissonant, prudent ou polémique, nous sommes en présence d'un énoncé dialogique. En ce sens, *Aurélia* est un récit *bivocal* puisque ce dernier fait dialoguer des énoncés hétérogènes de manière à rendre possible l'émergence de nouveaux points de vue sur le monde.

C'est l'aliénation, le dédoublement psychologique qui ont entraîné des dédoublements narratifs. Le *je* narratif du texte autobiographique a offert la possibilité à une autre voix de mettre en scène un autre *je*, désormais personnage, ayant une existence propre et dont la personnalité se dévoile à travers des sentiments et des actes *concrets*.

Le texte autobiographique avait lui-même souligné son incomplétude : englouties par les lacunes du récit, les deux figures féminines avaient disparu laissant le récit dans l'inachèvement. Mais c'est cette incomplétude qui a permis d'accéder à un autre espace : celui de la rêverie et de l'imagination.

Ainsi, il nous semble que ce travail a réussi à apporter une satisfaction -partielle soit elle- quant à une somme de questionnements dont l'essentiel a été de savoir :

À quel point deux existences peuvent-elles co-exister en faisant écouter chacune d'elle sa propre voix ? Est-ce que cette superposition peut se faire sans qu'il y ait des brèches dans un récit façonné par un narrateur-sujet, éprouvant le besoin d'un ailleurs mythique mais aussi la voie lumineuse de la religion? L'œuvre littéraire est-elle en mesure de porter en elle la voix de l'un (le récit autobiographique) et de l'autre (le récit de rêve) ? Y a-t-il corrélation entre le récit de vie et le récit imaginaire et quelle forme peut prendre cette attache ?

CONCLUSION

Il a fallu d'abord passer en revue la structure littéraire de chacun des récits en faisant à chaque fois appel à une analyse qui se voulait strictement interne au texte et limitée à la mise à jour de structures dont l'existence a fait fonctionner l'œuvre.

Toutes les structures qui ont été étudiées étaient vouées à s'intégrer dans un jeu, celui du *Désir* s'exprimant dans le parcours du sujet.

L'espace textuel d'*Aurélia* n'est que le résultat d'un mélange d'imaginaire et de mémoire, où la vérité de l'autobiographe et l'art de la fiction de l'écrivain se mêlent intimement. La quête de soi visant à la construction d'une identité est passée donc par une création littéraire où le tressage du vécu et du fictif est arrivé à saisir la vérité d'une existence et dévoiler ce qu'il y avait de plus intime et de plus profond.

Récit inclassable, qui pour saisir la totalité d'un *moi* dissocié par la « maladie », l'a fait rattacher à l'autobiographie et aussi au récit onirique abolissant les limites. Dans ce contexte, la métaphore et la métonymie nous ont semblé comme une prestigieuse qualité de l'esprit de notre sujet ou comme un fonctionnement particulier provoqué par ses circonstances spéciales.

Rousseau dit :

« Pour peu qu'on ait de chaleur dans l'esprit, on a besoin de métaphores et d'expressions figurées pour se faire entendre »¹

Freud appuie la démarche suivie par le visionnaire et sa clairvoyance quant à l'usage des figures de style :

« Une seule des relations logiques est favorisée par le mécanisme de la formation du rêve. C'est la ressemblance, l'accord, le contact, le de même que ; le rêve dispose, pour les représenter, de moyens innombrables »²

Freud cite aussi une opinion voulant que *« selon Aristote, le meilleur commentateur de rêves est celui qui saisit le mieux les ressemblances, car les images du rêve sont comme des reflets dans l'eau que le mouvement brouille, et celui-là trouve le mieux qui, dans l'eau brouillée, sait reconnaître la vérité »³*

¹ -Rousseau, Héloïse, II, 16.

² -S. Freud. L'interprétation des rêves, PUF, 1967: 275.

³ -*Ibid*, p. 91.

CONCLUSION

La figure de style a permis dans l'œuvre de résoudre des contradictions, de travailler des solutions à différents problèmes, en proposant des *règlements* entre les termes disjoints de ces problèmes ou de ces contradictions.

La structuration de l'œuvre en réseaux opposés (haut vs bas, clos vs ouvert, lumineux vs ténébreux, matérialité vs spiritualité, mais aussi vie vs mort) a été fructueuse et signe d'une grande lucidité de la part de notre sujet. Ces paradoxes ont été des épreuves ayant servi à accroître ses compétences et performances. Le sujet a dépassé cette polarité et a rendu dynamique le rapport entre des unités qui auparavant ne pouvaient se côtoyer.

Grâce à la médiation par la figure, les contraires ont admis la possibilité que leur contrariété soit rachetée, ce qui a autorisé la réorganisation de l'existence du sujet à travers une *douce* expérience de deuil.

Pierre Campion développe cette idée dans un livre récent en faisant de la métaphore et de la métonymie non plus seulement des figures de style, mais des figures de construction du récit (du *je*):

« La notion de métaphore comme figure de sélection permet de montrer que ce travail d'architecture consiste à se faire correspondre, de loin, les parties d'un tout (...). Au contraire, du point de vue de la métonymie, l'ordre du récit consiste en une succession de séquences narratives dont les rapports, de l'ordre de la combinaison, reposent sur des relations référentielles de contiguïté telles que ces relations se fondent dans l'espace unifié du "je" et dans la conception qu'il en a¹. »

Concluons à présent que, les délires du *fou* ont composé un chef-d'œuvre, à travers un livre qui fait partie *« des livres où l'on raconte des choses épouvantablement merveilleuses² »*.

C'est le dernier texte écrit par *Gérard de Nerval*, qui en dépit de toutes les aliénations subies, représente l'incarnation suprême de la sincérité d'une âme humaine :

« On voit des esprits qui vous parlent en plein jour, des fantômes bien formés, bien exacts pendant la nuit, on croit se souvenir avoir vécu sous d'autres formes, on s'imagine grandir démesurément et porter la tête dans les étoiles, l'horizon de Saturne ou de Jupiter se déroule devant vos yeux et des êtres bizarres se produisent à vous

¹ -Pierre Campion, "L'invention du 'je' proustien", *La Littérature à la recherche de la vérité*, Seuil, coll. Poétique, 1996, p. 82-83.

² -Michel Ragon, in *Omnibus 2007 (livres d'hier, lectures d'aujourd'hui)*, [catalogue], p. 44.

CONCLUSION

avec tous les caractères de la réalité. », écrit-il ainsi à un de ses amis au sortir de l'une de ses crises.

Le texte d'*Aurélia* rend compte de la “totalité” de l'existence humaine, consciente et rêvée. L'art ici, perturbe la représentation habituelle du monde, en créant une forme d'expression nouvelle, unique et inimitable.

V. Bibliographie

BIBLIOGRAPHIE

A. Corpus étudié : *Aurélia ou le rêve et la vie* (1855). *Librio*. F3 0023 ISBN 2-277-30023-3

B. OEuvre littéraire de Nerval :

a. Contes, nouvelles et récits

- *La Main de gloire, histoire macaronique* (1832)
- *Raoul Spifame, seigneur des Granges* (1839), biographie romancée, publiée ensuite dans *Les Illuminés*
- *Histoire véridique du canard* (1845)
- *Scènes de la vie orientale* (1846-1847)
- *Le Diable rouge, almanach cabalistique pour 1850*
- *Les Confidences de Nicolas* (1850), publiée ensuite dans *Les Illuminés* (Édition critique de Michel Brix, 2007)
- *Les Nuits du Ramazan* (1850)
- *Les Faux Saulniers, histoire de l'abbé de Bucquoy* (1851)
- *Voyage en Orient* (1851)
- *Contes et facéties* (1852)
- *La Bohème galante* (1852)
- *Lorely, souvenirs d'Allemagne* (1852)
- *Les Illuminés* (1852)
- *Petits châteaux de Bohème* (1853)
- *Les Filles du feu : Angélique, Sylvie, Jemmy, Isis, Émilie, Octavie, Pandora, Les Chimères* (1854)
- *Promenades et souvenirs* (1854)

b. Poésie

- Napoléon et la France guerrière, élégies nationales* (1826)
- Napoléon et Talma, élégies nationales nouvelles* (1826)
- L'académie ou les membres introuvables* (1826), comédie satirique en vers
- Le Peuple* (1830), ode
- Nos adieux à la Chambre des Députés ou « allez-vous-en, vieux mandataires »* (1831)
- Odelettes* (1834), dont: *Une allée du Luxembourg* mais aussi "Le réveil en voiture" (1832)
- Les Chimères* (1854)

BIBLIOGRAPHIE

c. Théâtre

Monsieur Dentscourt ou Le Cuisinier d'un grand homme (1826)

L'Académie ou Les Membres introuvables (1826)

Piquillo (1837)

L'Alchimiste (1839)

Léo Burckart (1839)

Les Monténégrins (1849)

L'Imagier de Harlem (1852)

d. Traductions

Faust (1828)

Poésies allemandes (Klopstock, Goethe...) (1830)

C. Ouvrages théoriques:

- BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes*, Ed. J. Corti 1965.
- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves*, Corti, 1942.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- BACHELARD Gaston, *La psychanalyse du feu*, Ed. Idées NRF 1965.
- BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Corti 1947.
- BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. Points. Essais, 1970.
- BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*. Essais critiques IV, Editions du Seuil.
- BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus* Essais critiques III Éditions du Seuil.
- BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Seuil, coll. Tel Quel, 1973.
- BARTHES Roland, « S/Z », in *Œuvres complètes II*, Éditions du Seuil, Paris, 1994 ELIADE
- BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1968.
- BLANCHOT Maurice, 1969, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, « Idées » NRF.1955.
- FAGES Jean-Baptiste, *Comprendre Jacques Lacan*, ©Dunod, Paris, 1997.
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*. Une archéologie des sciences humaines. Editions Gallimard, 1966.
- FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, PUF, 1967.
- GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. Points, 1969.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, coll. Points, 1972.

BIBLIOGRAPHIE

- GENETTE Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Seuil, coll. Poétique, 1983.
- GUIOMAR Michel, *Principes d'une esthétique de la mort* (1967), éd. rev. et corr., Paris, José Corti, 1993.
- HUET-BRICHARD Marie-Catherine, *Littérature et Mythe*. Collection Contours Littéraires. Hachette 2001
- KRISTEVA Julia, *Séméiôtiké, recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- KRISTEVA Julia, Soleil Noir. *Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987
- LACAN Jacques, *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1966
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. du Seuil, 1975.
- LEPALUDIER Laurent, *L'Objet et le récit de fiction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Tel, Gallimard, 1979.
- PARIS Jean, *L'Espace et le regard*, Editions du Seuil, Paris, 1965
- PICON Gaëtan, *Lecture de Proust*, Gallimard, ©Mercure de France, 1963.
- RICARDOU Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.
- RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1975
- ROBBE-GRILLET Allain, *Pour un nouveau roman*, Gallimard, coll. « Idées » n° 45, 1963.
- TISSET Carole, *Analyse linguistique de la narration*, Campus linguistique, ©Sedes / HER 2000
- TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, Le Principe dialogique*, Poétique/Seuil, 1981.
- TRITTER Valérie, *Le fantastique, thèmes & études*, © Ellipses Éditions Marketing S.A., 2001.

D. Ouvrages critiques sur l'auteur étudié

1) Livres

- BAYLE Corinne, *Gérard de Nerval. La marche à l'Étoile*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 2001

- EISENZWEIG Uri, *L'espace imaginaire d'un récit : « Sylvie » de Gérard de Nerval*, Langages, Ed de la Baconnière, Neuchâtel, 1976.

2) Articles et Colloques

BIBLIOGRAPHIE

- ABOLGASSEMI Maxime, « *La lumière dans la maison de l'oncle (Aurélia) et le vertige de la microlecture* », dans « Complications de texte : les microlectures », Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie), n°3, 1 septembre 2007, <http://www.fabula.org/lht/3/Abolgassemi.htm> (Page consultée le 12 février 2010)

- CAMPION Pierre. Communication au Colloque Nerval de la Sorbonne (novembre 1997). Publiée dans Gérard de Nerval, sous la direction d'André Guyaux, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997. © Pierre Campion

- GADEYNE François. Nerval, Aurélia : "imposer une règle à ces esprits des nuits qui se jouent de notre raison..." © Anagnosis 2006-2009.

- JEANNERET Michel. "*Vers l'Orient*". *Sur la mobilité des signes dans Aurélia* in ILLOUZ, Jean-Nicolas et MOUCHARD, Claude (dirs) [2004]. Clartés d'Orient. Nerval ailleurs. Paris: Éditions Laurence Teper, 2004.

- MIZUNO Hisashi. Sur le christianisme dans la Seconde Partie d'*Aurélia*. http://www.gerarddenerval.be/etudes_h/Mizuno_Christianisme.doc. (Page consultée le 26 mai 2008)

E. Sitographie

- "*Aurélia* [Gérard de Nerval]" Encyclopédie Microsoft® Encarta® en ligne 2008. <http://fr.encarta.msn.com> © 1997-2008 Microsoft Corporation. (Page consultée le 26 mai 2008)

- ARAJO DA SILVA, Maria. Université Paris –Sorbonne Paris IV : Maria Ondina Braga ou le Moi en quête de révélation. mariasilva01@hotmail.com (Page consultée le 18 février 2009)

- BELLATI Giovanna, Fonctions narratologiques de l'euphémisme dans le conte Jettatura de Théophile Gautier. Université de Modène, Italie. giovanna.bellati@unimo.it. (Page consultée le 26 mai 2008)

BIBLIOGRAPHIE

- CARAION Marta, "Objets en littérature au XIXe siècle", dans *Images Revues*, n°4, 2007, http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=22. (Page consultée le 03 juillet 2010)
- CHARDIN Philippe, « Rupture interminable et travail de deuil dans la littérature européenne du début du siècle : Proust, Kafka, Svevo » Mis en ligne le: 23 mai 2007. <http://www.item.ens.fr/index.php?id=172582>. (Page consultée le 12 février 2010)
- DEWEZ Nausicaa, *Le mythe d'Orphée dans « Le Temps retrouvé »* FEC 5 (2003). *Folia Electronica Classica* (Louvain-la-Neuve) - Numéro 5 - janvier-juin 2003 : <folia_electronica@fltr.ucl.ac.be> (Page consultée le 29 avril 2008)
- GOGA Yvonne, *Le rêve dans la perspective proustienne* Université Babes-Bolyai, Cluj-Napoca. Courriel : gmircea@cluj.astral.ro. (Page consultée le 03 juillet 2010)
- LICHA Alexandra, « Les femmes illustres dans la tragédie française (1553-1653). L' éclat de la vertu héroïque féminine », *Publif@rum*, 2, 2005, <http://www.publifarum.farum.it/n/02/licha.php>. (Page consultée le 12 février 2010)
- LYON-CAEN Boris, "De l'écriture comme survivance", *Acta Fabula*, Automne 2005 (volume 6, numéro 3), <http://www.fabula.org/revue/document989.php> (Page consultée le 12 février 2010)
- POIRIER Maryse, « L'art de l'esquive : quelques astuces du personnage en quête de soi ». *Voix et Images*, vol. 23, n° 3, (69) 1998, p. 515-525. <http://id.erudit.org/iderudit/201387ar>. (Page consultée le 03 juillet 2010)
- PURDY Anthony, « Métaphore et métonymie dans Menaud, maître-draveur ». *Voix et Images*, vol. 12, n°1 (34) 1986, p. 68-85. Document téléchargé le 21 août 2009. <http://id.erudit.org/iderudit/200607ar> (Page consultée le 03 juillet 2010)
- RABATEL Alain, *La dialogisation au cœur du couple polyphonie/dialogisme chez Bakhtine*. © *Revue Romane* 41 · 1 2006 pp. 55-80.

BIBLIOGRAPHIE

http://icar.univlyon2.fr/membres/arabatel/IIIA_37-Rabatel-Revue_romane.pdf. Page consultée le 22 avril 2008)

- SKUTTA Franciska, Héritage classique dans la narratologie genettienne. Revue d'Études Françaises No 12 (2007) Université de Debrecen. Courriel : skutta@delfin.unideb.hu (Page consultée le 17 février 2009)

- VITOUX Pierre, « Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique » Études littéraires, vol. 17, n° 2, 1984, p. 261-272. : <http://id.erudit.org/iderudit/500646ar> (Page consultée le 17 février 2009)

- WEI Keling, Le temps à l'oeuvre dans l'écriture du deuil : L'amant de la Chine du Nord de Marguerite Duras. Etudes littéraires, vol. 34, n° 3, 2002, p. 101-114. <http://id.erudit.org/iderudit/007761ar>. Document téléchargé le 14 février 2010. (Page consultée le 17 avril 2010)

F. Thèses et mémoires

BEN HASSEN, Nadia. Le texte mosaïque dans L'Astrolabe de la mer et Les Portiques de la mer de Chems Nadir/Mohamed Aziza (Mémoire de Master 2). Lyon 2, 2005

LARAB Hayat, Figurations de la lutte dans la pièce théâtrale Le Cadavre encerclé de Kateb Yacine. (Mémoire de Magister). Tizi-Ouzou 2010

MEZIOUD, Bisma. Analyse intertextuelle et interculturelle de "Tuez-les tous!" de Salim Bachi. (Mémoire de Magister). Constantine 2008

SILINE, Vladimir. Le dialogisme dans le roman algérien de langue française. (Thèse de Doctorat Nouveau Régime). Paris 13, 1999

G. Usuels

- Dictionnaire Encyclopédique 2000

- Dictionnaire de la mythologie, Michael Grant et John Hazel. Collection marabout université.

© 1975 Editions Seghers pour la traduction française.

VI. Documents

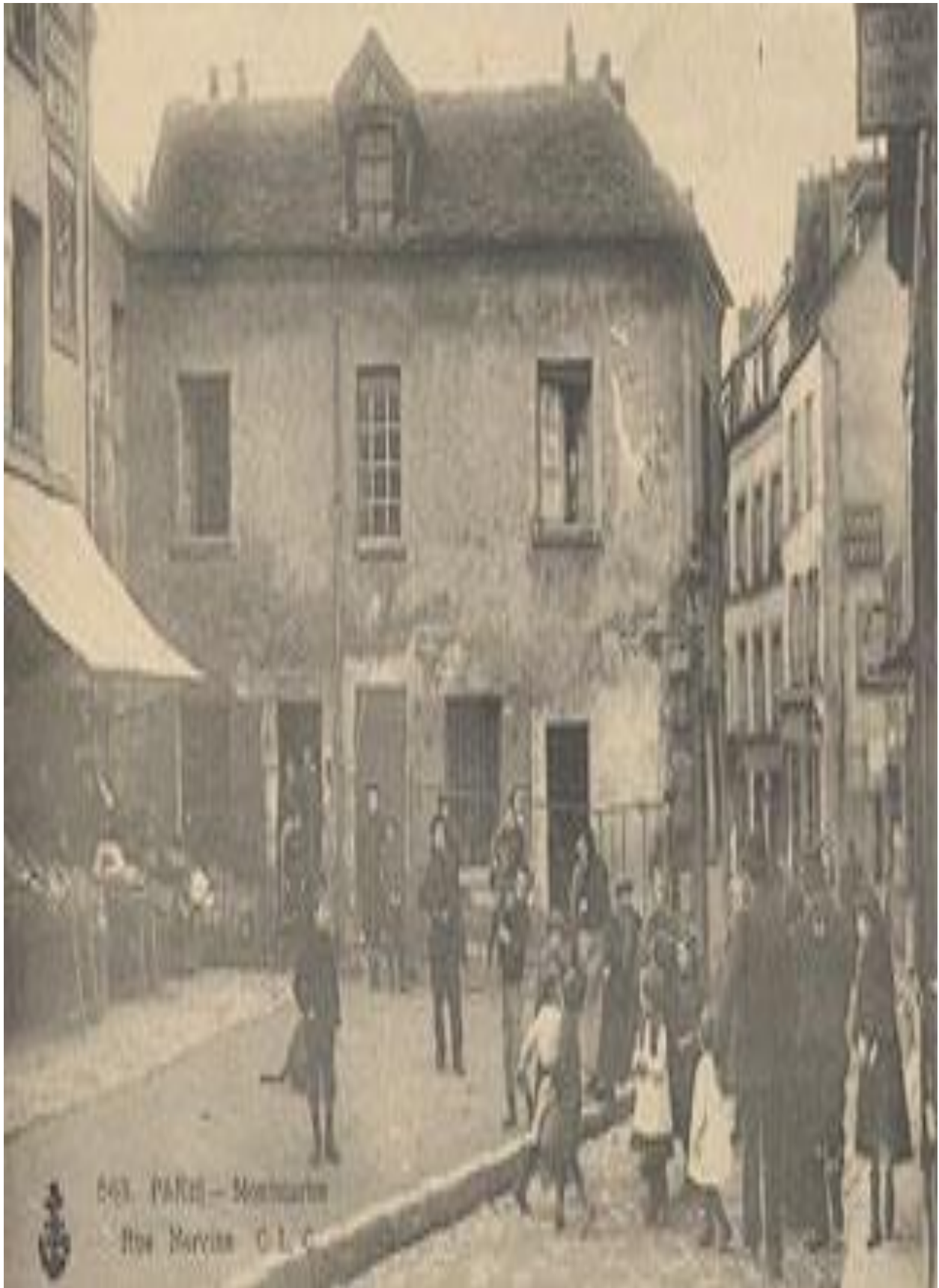
Annexes

DOCUMENTS ANNEXES



Document annexe 1 : Célestin Nanteuil, *Rue de la Vieille-Lanterne*

DOCUMENTS ANNEXES



Document annexe 2 : Montmartre, rue Norvins (anciennement rue Traînée)

Rapport-gratuit.com

LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES



DOCUMENTS ANNEXES



Document annexe 3 : La Maison du docteur Blanche

DOCUMENTS ANNEXES

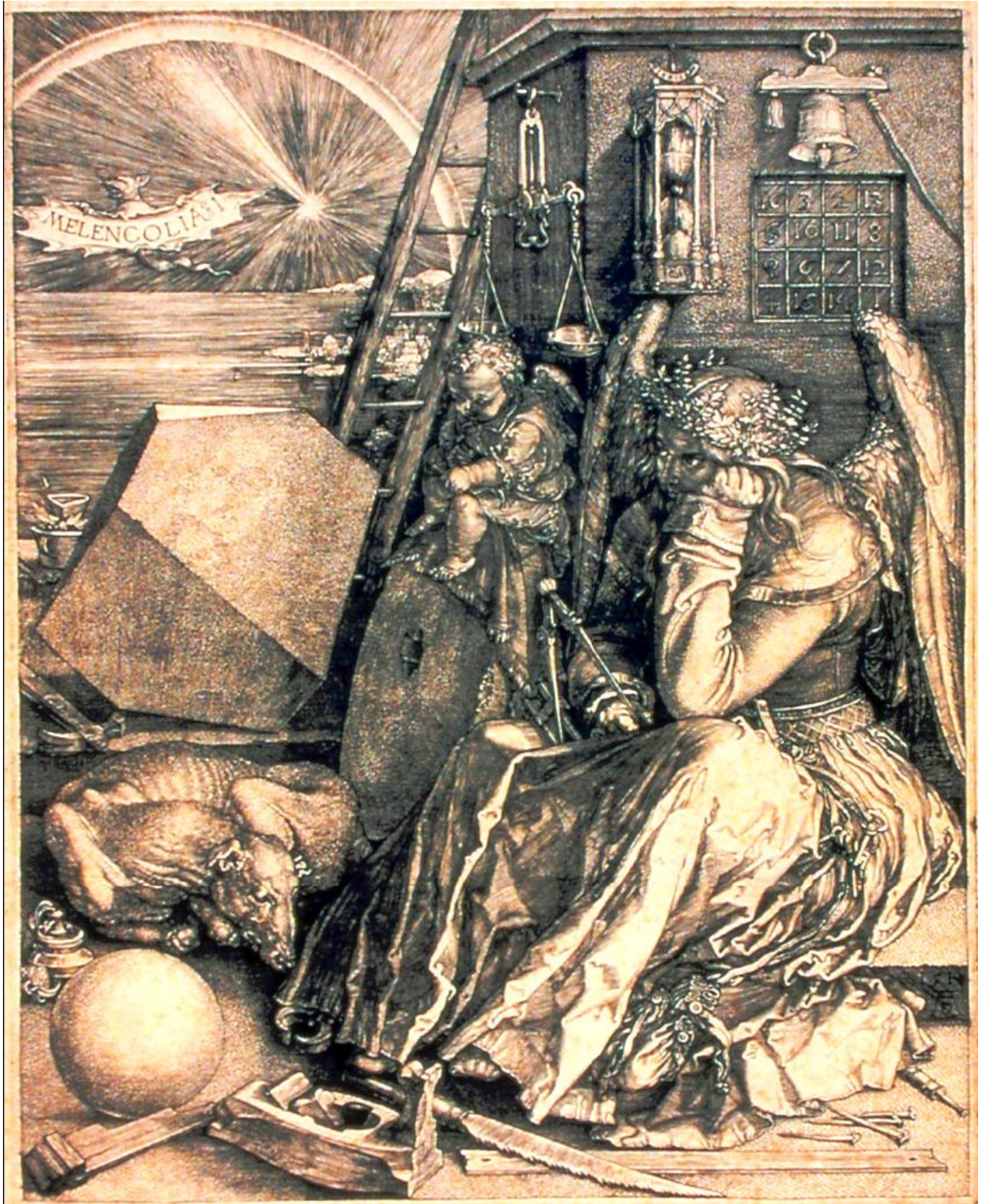


Document annexe 4 : La Maison du docteur Blanche

DOCUMENTS ANNEXES

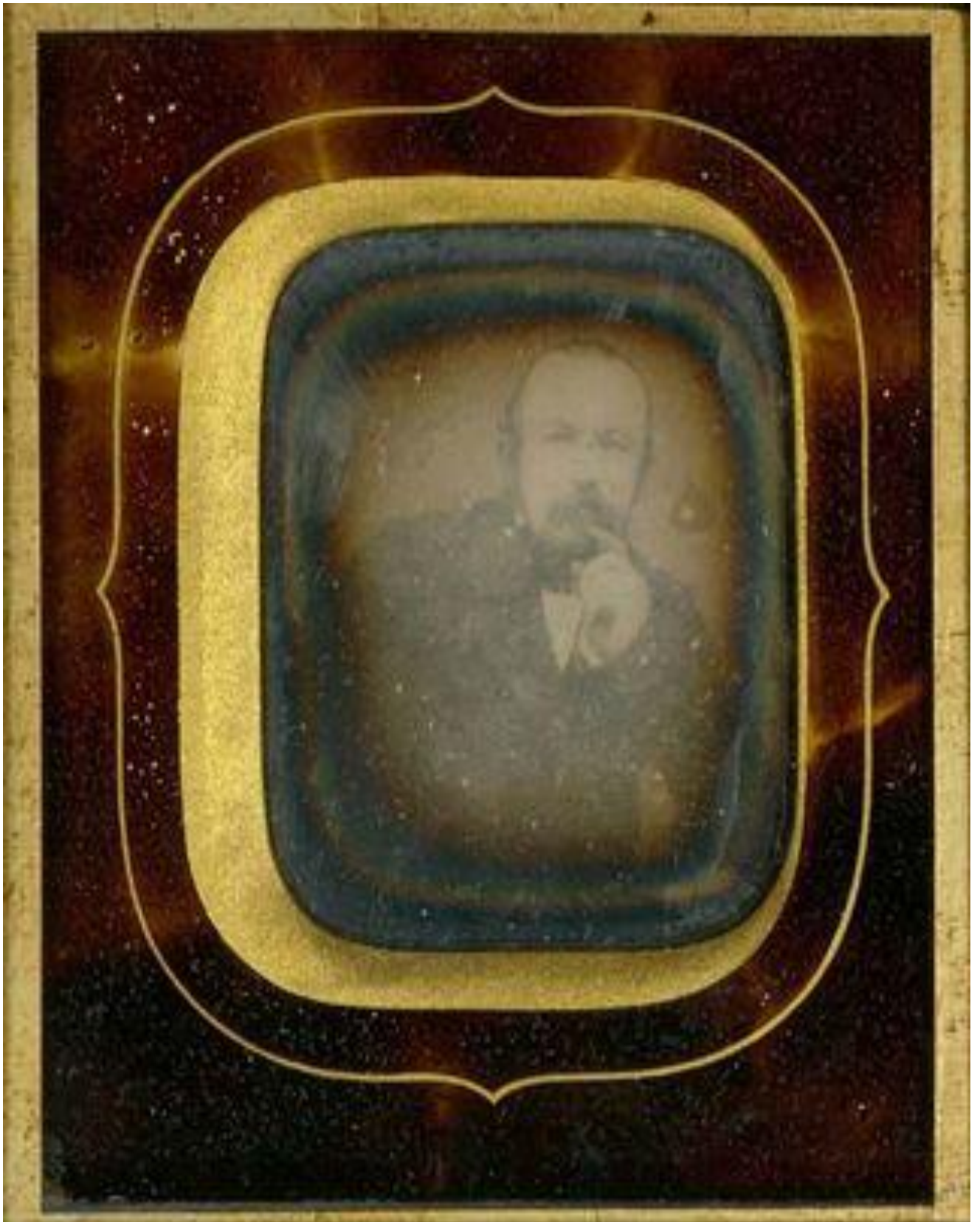


Document annexe 5 : Gérard de Nerval, *Les poètes et les reines*



Document annexe 6 : *La Mélancolie*, Albrecht Dürer, 1514. Burin.

DOCUMENTS ANNEXES



Document annexe 7 : Gérard de Nerval, daguerréotype réalisé par Adolphe Legros en 1853-1854

VII. Table Des Matières

Dédicace

Remerciements

Introduction 01

Première partie : Le sujet autobiographique en quête. 11

Introduction 12

Chapitre 1 : La narration 15

1. Le narrateur du récit autobiographique 15
 - 1.1. Une narration opaque et vertigineuse 15
 - 1.2. Le narrateur parodié par lui-même 17
 - 1.3. Les repentirs dans la narration 20
 - 1.4. Le narrateur, une perception « conditionnée » 22
2. Les rapports narrateur-narrataire 27
 - 2.1. Le narrateur- narrataire : abus de pouvoir. 27
 - 2.2. Le narrateur- narrataire : confiance et attendrissement 29

Chapitre 2 : Le système des événements du récit autobiographique 33

1. Un sentiment d'insatisfaction. 34
2. « Le regard » : promesse de bonheur 35
3. Errance, Souvenir, Ecriture et Nature : pour un réconfort et un apaisement. 36
4. Le besoin de l'Autre 39
 - 4.1. La « jeune femme » : vaine tentative de substitution 39
 - 4.2. La mort d'*Aurélia* 40
 - 4.3. Vers l'Autre 42

Chapitre 3 : Le système des actants 45

1. Le sujet : errant, étrange et insaisissable 45
2. Le sujet, sous l'emprise du Soleil 46
3. Aurélia, le personnage 48
4. Le sujet et l'Autre 49

Chapitre 4 : Le temps 53

1. Temps de la narration et du récit 53
2. Temps de l'histoire : 56
 - 2.1. Le sujet en marge du temps 56
 - 2.2. Le temps : influence et pouvoirs 58
 - 2.3. Le temps du Souvenir 59
 - 2.4. Le temps : une dimension à restaurer 60

<u>Chapitre 5: L'espace</u>	61
1. Le regard, une donnée essentielle	62
2. La distance, omniprésence et persistance	63
3. Le sujet : entre statisme et itinérance.	64
4. Le temps : une influence remarquable sur l'espace.	66
5. Entre le clos et l'ouvert	68
6. L'espace, entre dégradation et satisfaction	70
<u>Deuxième partie</u> : Le récit de la « seconde vie » : un univers de signes	74
Introduction	75
<u>Chapitre 1 : Au « seuil » d'un autre texte</u>	77
1. Le sujet face à l'insuffisance.	77
2. Le récit autobiographique : un récit partiel	79
3. Le sujet : de nouveaux sens	81
3.1. Ébranlement du réel	81
3.2. Le sujet, une vision singulière	84
<u>Chapitre 2 : De nouvelles dimensions</u>	90
1. L'étrange, le bizarre, des données essentielles	90
2. Devant l'infini	91
3. Comme au théâtre !	97
<u>Chapitre 3: De nouveaux thèmes</u>	97
1. La lumière	102
1.1. La lumière : une force bienfaitrice	104
1.2. Le soleil maléfique	108
1.3. Le motif solaire, omniprésent	111
1.4. L'ambivalence solaire	114
2. L'élément de l'eau et sa teneur dans le récit de la seconde vie :	116
2.1. L'eau entre la vie et la mort	116
2.2. L'eau et le feu	118
2.3. L'eau et les empreintes maternelles	118
<u>Chapitre 4 : Les nouvelles dispositions du sujet</u>	120
1. Le deuil, une épreuve à vivre.	120
2. Le sujet entre la filiation paternelle et la filiation maternelle	126
2.1. Le pôle maternel	126
2.1.1. Le trajet vers le foyer maternel et le récit des « origines »	127
2.1.2. Le corps maternel menacé	131
2. 2. Le pôle paternel	133
3. Le sujet et sa nouvelle expérience avec la matérialité	136

<u>Troisième partie</u> : Le récit de vie : un texte dans le texte et le phénomène de résonance dans l'œuvre.	144
Introduction	145
<u>Chapitre 1 : des espaces et des temps “ volumineux”</u>	147
1. L'espace pluridimensionnel et ses pouvoirs	147
1.1. L'immobilité dans l'espace autobiographique	147
1.2. Des lieux pluridimensionnels	148
1.3. De l'errance à la libération.	150
2. Un temps charpenté	152
2.1. De l'enfermement au vertige	152
2.2. Le souvenir	154
<u>Chapitre 2 : Le premier rêve, un espace à vastes dimensions</u>	158
1. Le sujet e(s)t "L'ange de la mélancolie" !	158
2. L'animé « et » l'inanimé	159
2.1. Le règne végétal	159
2.2. Le règne animal et les créatures fabuleuses	162
2.3. Le règne minéral	165
3. La magie des éléments	167
<u>Chapitre 3 : La « durée » du sujet par et les figures de style</u>	171
1. Un récit d'analogies	171
1.1. Obstinément : l'Orient mythique !	173
1.2. Des voies/voix qui convergent toutes	176
1.3. Enchevêtrement et interpénétration	178
2. Un récit métonymique	183
2.1. Une proximité spatio-temporelle	185
2.2. De l'atmosphère à l'être	186
2.3. De l'être à l'atmosphère	189
2.4. Du temps apocalyptique au temps triomphateur	191
<u>Chapitre 4 : le bien-être du sujet</u>	194
1. Le procédé intertextuel	194
2. Réalité “ et ”Imagination	196
3. Un sujet satisfait	201
4. <i>Aurélia</i> , ou plusieurs voix en résonance.	207
4.1. L'aspect sonore et l'écriture double	207
4.2. <i>Aurélia</i> , l'œuvre de la résonance	209

<i>Conclusion</i>	212
<i>Bibliographie</i>	219
<i>Documents annexes</i>	226
<i>Table des matières</i>	234

الملخص (الخلاصة) :

والهدف من هذا العمل هو لإثبات أن في داخل أوريليا يسمع أكثر من صوت واحد. مصدر الصوت متعدد منتج لتأثير الرنين. أصل أول صوت هو دافع السيرة الذاتية، في حين أن الثاني يلزم على دعم عالم الأحلام و الخيال جد ثمينة في نظر الراوي الثاني عن أي دلائل موحية التي هو حامل لها. التي اتخذت بشكل منفصل، فإن التحدي الحقيقي هو لتوضيح العمليات السماح للصوتين الاندماج دون أن تفقد شكلها ورنينها. تراكب النصين يحدث على مستوى الموضوعية من خلال التذرع الى كل العناصر الحية وغير الحية، وعلى المستوى الخطابي من خلال السماح بأجزاء من خطاب السيرة الذاتية للانضمام إلى تلك الخطابات الحلمية عن طريق صور الاسلوب.

الكلمات المفتاحية : الموضوع- المنظومة القصصية - السيرة الذاتية - الخيال الذاتي-صور الأساليب- التناص- الرنين (الرجع).

Abstract :

The goal of this work is to demonstrate that within Aurélia more than one voice is heard. The source of the voice is plural producing the effect of resonance.

The origin of the first voice of motivation is autobiographical, while the second it takes to support the world of dreams and dreams so precious in the eyes of the second narrator for any signs suggestive that it carries.

Taken separately, the real challenge is to elucidate the processes allowing both voice merge without losing their shape and sound.

The superposition of the two texts occurs on a thematic level by invoking both animate and inanimate elements and on a rhetorical level by allowing fragments of autobiographical discourse to join those of onirique discourse through figures of speech

Keywords:

subject- voice - a narrative structure-autobiography-autofiction-style figure - intertextuality-resonance.

Résumé :

L'objectif du présent travail consiste à démontrer qu'à l'intérieur d'Aurélia plus d'une voix se fait entendre. La provenance de la voix est plurielle produisant l'effet de la résonance.

L'origine de la première voix est de motivation autobiographique, tandis que la seconde, elle prend pour appui l'univers des rêves et des songes si précieux aux yeux du second narrateur pour tous les signes évocateurs dont il est porteur.

Considérées séparément, le réel enjeu est d'élucider les procédés permettant aux deux voix de se confondre sans perdre leurs contours et leur sonorité.

La superposition des deux textes se produit sur un niveau *thématique* en invoquant à la fois différents éléments animés et inanimés, et sur un plan *rhétorique* en permettant aux fragments du discours autobiographique de s'associer à ceux du discours onirique par le biais des figures de style.

Mots clefs : sujet- voix - structure narrative –autobiographie- autofiction- figures de styles – intertextualité- résonance.

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
Université ABOU BAKR BELKAÏD de Tlemcen
Faculté des Lettes et des Langues
Département des Langues étrangères

Mémoire de magister

Option : sciences des textes littéraires.

Sujet de recherche :

AURÉLIA DE GÉRARD DE NERVAL
OU PLUSIEURS VOIX EN
RÉSONANCE.

Sous la direction de

Mme Benmansour Sabeha

Présenté par

Ouriachi Naïma

Année universitaire : 2010 /2011

Avant de présenter le contenu de notre travail, je commence par le titre. Dans le cas d'*Aurélia*, le sens est menacé d'être noyé par l'unicité de l'écriture, de la voix, d'où une sorte de disposition qui provoque le malaise de la lecture. Quelle sorte de lecture est donc supposée par une telle pratique ?

Notre hypothèse de travail consiste à envisager cette ouverture dans le sens. Le terme « résonance » comme point d'intersection annonce des possibilités de passage et de rencontre entre la fiction et le réel qui sont insoupçonnables.

Notre objectif est double. D'un côté, réfuter toute forme de lecture qui revendique une maîtrise totalitariste. D'un autre côté, essayer de rendre compte de ce rôle de résonance qui traverse des questions d'ordre identitaire. L'écriture devient alors un univers de contestation contre toute forme de vérité totalitariste.

Pour ce faire, nous avons choisi de mettre l'accent sur les parcours narratifs. Les théories de Gérard Genette nous ont servi d'échafaudage pour rendre compte de ce phénomène dans une première partie du travail.

Nous avons montré ainsi comment le choix d'une parole autobiographique réclame déjà la transformation de l'espace réel en espace onirique et les enjeux qui motivent ces changements, du moment que le récit premier se trouve en position intenable pour cause d'opacité qu'introduit ce récit chez le sujet.

Notre sujet est un être qui s'efforce de se mettre plus près de lui-même. C'est l'imaginaire qui est en mesure de créer un espace narratif où projeter les désirs et les attentes, les questions et les problèmes suscités par la vie agitée du narrateur.

Cette stratégie subjective qui opère un glissement d'un univers à un autre, est abordée dans notre analyse, non pas en tant que question purement linguistique, mais somme toute comme l'expérience d'une histoire subjective et comme une détermination *psychique* du personnage.

Il est impliqué dans le récit imaginaire une contiguïté du Désir, mais aussi du réel, dans cette seconde parole du sujet. De ce fait, il se crée un lieu de rencontres et de possibles. Cet entre-deux, est un lieu de paradoxes qui fait de l'inconnu une aventure historique du sujet. C'est cet envahissement du texte autobiographique par l'imaginaire qui engendre un rythme retentissant.

Il y a *inconfort* de la pensée qui se bat pour créer une nouvelle filiation, cela invoque une condensation de réalités et de symboles dans *Aurélia*, dont la prise en charge donne lieu à une résolution à la crise de sens. L'aventure du langage est ainsi indissociable de l'état du sujet.

Le mythe d'Orphée jouie d'une fonction métaphorique. Le sujet l'intègre dans le récit en tant qu'une pièce argumentative qui met en parallèle les dimensions profane et sacrée. Le plus intéressant, ce n'est pas l'anecdote elle-même, mais les différentes spéculations auxquelles le mythe donne lieu. En effet, ce dernier met en scène les deux principes de la vie et de la mort qui impliquent dans leur coïncidence une double naissance à la fois au monde et à l'écriture.

Le sujet détourne les enjeux de cette épreuve. Il en fait un support de démonstration subjective qui redéfinit le discours identitaire. Mais le tiraillement du sujet entre deux univers entraîne une sorte d'ambiguïté qui caractérise l'économie générale du livre.

Il a été démontré dans ce travail, qu'*Aurélia* est une sorte de discours multiple : En bon chroniqueur, le narrateur décrit aussi bien les événements quotidiens de sa vie ordinaire, ses rencontres avec des amis, ses séjours dans des maisons de santé, ses sentiments de joie et de tristesse, que ses rêves et ses visions. Il s'est engagé à donner la vérité telle qu'elle lui apparaissait.

Le texte du corpus met en scène une parole plurielle, résonnant d'échos multiples. Si les voix empruntent les masques fictionnels, la séduction essentielle vient de la manière dont ces voix sont orchestrées avec celles de la réalité de façon à perturber le fil de la narration, jusqu'à le perdre parfois.

Le jeu intertextuel instaure, dans le texte, une zone où se côtoient le mystère et le quotidien. L'intertexte tisse des liens qui ne se soucient pas du temps ni de l'espace.

Le mythe d'Orphée va lui aussi servir d'intertexte : par la descente aux Enfers ensuite la remontée, se croise le destin du personnage mythique et celui du sujet.

On démontre également dans ce mémoire, que la métaphore et la métonymie sont la dynamique de l'écriture du processus même de la résonance. Réanimant chez le sujet l'image du réel dans l'au-delà et vice versa, elles déplacent des strates entières de l'*existence*, entretenant la contiguïté et l'analogie pour mieux préparer l'avènement de la seconde vie. En ce sens, chaque acte rhétorique a été en effet une exploration des potentialités du monde.

La part la plus importante de l'activité du nouveau sujet a consisté à jeter un pont entre les aspects contradictoires de l'univers du sens : entre l'inerte et le vivant, entre la vie et la mort : une nouvelle conjonction peut s'élaborer entre des termes opposés, grâce à la présence de l'*Ange de la mélancolie* dans *Aurélia*.

La notation de la présence du monstre nous a servi à élucider la volonté du sujet à contredire et contrarier la séparation des éléments. Le héros, par ses actes *épiques*, a ramené l'ordre dans le monde. Le monstre, ouvrant un champ infini d'hypothèses, incarne l'excès, la vitalité, l'interdit et davantage la confusion.

De ce fait, loin de se refermer sur lui-même, le récit devient une ouverture inattendue sur le monde, aussi chaque élément de la nature s'est avéré pouvoir découler ou renvoyer à un autre.

Monde magique : en réalité, ce n'est pas tellement un changement de monde qu'un changement de regard. Le visionnaire ne le perçoit plus de la même façon, ou avec les mêmes outils. Le rôle de la métaphore et celui de la métonymie dépasseront celui d'apporter une information supplémentaire ou un ornement plaisant ; il s'agira plutôt de redéfinir à chaque instant, les règles du j(eu).

La notion de théâtre est là, car au théâtre nous balançons toujours entre la réalité et l'illusion, entre le statisme et le dynamisme, entre l'instant et l'éternité. Grâce à la magie du théâtre, avec des *choses* et des *êtres* de son quotidien, le narrateur construit l'*oeuvre* : tout ce qui se passe est marqué plus ou moins par le mensonge ; même si ce mensonge révèle la vérité.

Récapitulons à présent : Notre étude s'est essentiellement articulée sur un fondement autobiographique, et un autre autofictionnel. Ainsi notre recherche a dégagé, sous des angles différents, deux portraits du sujet.

Les grandes parties de notre recherche sont ordonnées comme suit :

- Première partie :

La première partie du travail apparaissant sous le titre : *Le sujet autobiographique en quête*, a été consacrée au *je* autobiographique.

Les points forts de cette partie du travail ont été traités en fonction de notions mises au point par *Genette* en matière de narratologie.

- Deuxième partie :

La deuxième partie est intitulée : *Le récit de la « seconde vie » : un univers de signes*. Dans cette phase, il importait de s'intéresser à l'entourage « familial », composé du père absent, de la mère décédée ; c'est évidemment aussi l'amante perdue, des amis, des grands-parents et des oncles disparus, élargissant le cercle familial et facilitant à l'*adulte-enfant*, le passage vers l'espace ouvert de la mort.

Les rapports affectifs ont été mis en évidence et les situations de conflits sont traitées en rapport avec la structure familiale.

Nous nous sommes intéressées également à la signification du *jeu de lumières*, qui lui aussi introduit le rapport à la problématique de l'identité. Nous avons tenté de

décoder les messages derrière les descriptions des astres lumineux, leur lien avec la vie intime du visionnaire.

Ayant constaté l'itération tout au long du texte onirique du thème de la lumière, nous avons considéré cela comme étant l'expression d'un choix essentiel. Le thème en question a mis en jeu une attitude *décodable* du sujet à l'égard de données essentielles de son existence : la disparition de la mère et la présence/absence du père.

Ce même thème –la lumière- *supporte* tout un système de valeurs; car n'étant pas neutre, nous avons vu comment cet élément se divise en états bénéfiques et en états maléfiques.

La lumière, et par la suite l'eau nous avaient beaucoup intéressés, dans ce sens, l'utilité des réflexions émanant de la critique thématique fut indéniable. Il était fondamental de se référer à *Bachelard* qui s'est consacré à l'étude des quatre éléments : l'eau, le feu, l'air et la terre.

Nous sommes arrivés avec notre sujet à démontrer qu'il y a derrière toute manifestation du corps de la nature, le masque pseudonymique de la Femme.

- Troisième partie:

Nous avons fait ressortir dans cette partie, les différents aspects du phénomène de la résonance.

L'intérêt était de mettre en relief le processus de la création d'un univers à la fois mystérieux et familial, réel et imaginaire. Nous avons d'abord jugé que la figure de style a permis dans l'œuvre de résoudre des contradictions, de travailler des solutions à différents problèmes, en proposant des médiations entre des axes disjoints.

La structuration de l'œuvre en réseaux antinomiques (haut vs bas, clos vs ouvert, lumineux vs ténébreux, matérialité vs spiritualité, mais aussi vie vs mort) et par la suite, le dépassement de cette structuration, a été fructueux et signe d'une grande

lucidité de la part de notre sujet. Il a, paraît-il, franchi toute polarité et rendu dynamique le rapport entre des unités qui auparavant ne pouvaient se côtoyer.

Grâce à la médiation par la figure, les contraires ont admis la possibilité que leur contrariété soit rachetée, ce qui a autorisé le réaménagement de l'existence du sujet à travers une *douce* expérience de deuil.

La troisième partie de ce travail développe ainsi l'analyse de la résonance et procède à l'examen des modalités qui la constituent. La distinction entre la portée autobiographique du récit et celle de la fiction est balayée et permet de comprendre jusqu'à quel point un récit de vie *incontestable* peut jouer à brouiller ses frontières avec le réel et la fiction.

La complexité de l'œuvre du corpus semble liée à son inscription évidente dans une intertextualité pénétrante. Ce point a été lui aussi traité dans la dernière partie du travail de recherche.

L'intertextualité a été une manière pour le sujet d'*organiser* sa propre vie. Si le visionnaire ne s'est pas limité à se coller à l'image de la réalité, il voulait ainsi *ressembler* à son héros Orphée, et illustrer dans « la vraie vie » l'idéal du passage salutaire et ressuscitant d'un monde à un autre. Jetant sur le monde un regard beaucoup moins indifférent, les paysages et les êtres prenaient des allures et des postures plus consistantes et plus signifiantes.

Au terme de cette investigation, il s'avère que la notion de « résonance » dans l'œuvre est avant tout, acte de *destruction/reconstruction*. Sur le plan du genre, l'écriture autobiographique et l'écriture autofictionnelle ne sont affichées comme étant des rhétoriques particulières et des usages précis convoqués par l'intrusion de la problématique du Désir. Ces deux voies/voix sont éclairées par les thématiques agitratrices qu'elles portent, en particulier celle de la mort.

Ainsi, l'ouverture vers l'inconnu et vers l'irrationnel se veut avant tout une critique du sujet qui réfute tout enfermement et cloisonnement. C'est dans ce refus que la mort devient un enjeu fondamental.

Dans *Aurélia*, la mort devient une traversée nécessaire et vitale. Il y a une forme d'accomplissement dans la mort. Le nouveau sujet se situe alors aux confins du temps et de l'espace et le récit suit une double trajectoire.

Rappelons que l'exaltation de l'impossible qui détermine la rencontre des deux récits, est l'expression du Désir de l'union d'un être qui se dit en cherchant à la trace la figure de la Mère disparue, d'où d'ailleurs la poétique de deuil qui accompagne la narration.

Pour mettre en relief le fonctionnement du travail de deuil, nous nous sommes appuyés sur le rôle de la lumière dans le second récit vie. Notre but était de voir comment les différentes combinaisons des reflets et leur organisation dans le discours du sujet, reposent sur une intention qui fait de l'inconnu, de l'infini, une chance de mutation.

Enfin, il s'imposait de s'arrêter devant les effets sonores qui expliquent la résonance et le retentissement des voix. Le phénomène a été traité essentiellement grâce aux investigations de *R. Barthes* à cet égard, ces dernières nous ont permis de spécifier la nature du phénomène ainsi que son impact sur la cadence du récit.

En réclamant l'effet sonore sur l'écriture, l'association de tous les éléments qu'il permet, nous pouvons affirmer que, d'abord, nous avons montré comment le traitement de la problématique ne pouvait se faire sans l'investigation de chacune des voix existant dans l'œuvre. D'un autre côté, nous avons souligné l'importance de certaines notions comme l'infini, le théâtre, le deuil ; et l'univers lumineux et qui ont pu apporter justement une alternative nouvelle dans la lecture du récit onirique en le rattachant au récit autobiographique. Dans ce sens, le phénomène de la résonance ne se réduit plus à de simples règles d'écriture, mais s'agit-il d'un fascinant travail sur la langue qu'on pourrait identifier comme étant une intertextualité fondé essentiellement sur la figure de style et son apport.

L'étude des deux récits a, nous semble –t-il, répondu aux questions ayant motivé la recherche, dans la mesure où elle illustre l'appartenance des deux textes à deux sphères différentes qui pourtant s'appuient pour prendre sens.

La particularité d'*Aurélia* réside dans le jeu qu'elle instaure entre deux univers. L'œuvre manifeste une écriture que l'on pourrait nommer *métissée*, obligeant le lecteur à jongler avec deux systèmes de références et effectuer un perpétuel mouvement entre réalité et rêve.

Nous n'avons pas inspecté la sincérité du récit autobiographique ou les *altérations* par lesquelles l'autofiction pouvait corrompre les faits. Les questions que nous nous étions posées étaient plutôt celles-ci :

Quelle a été la technique de raconter *Aurélia* ?

Quelles ont été les types de narrations ayant permis de relater l'ensemble d'événements édifiant l'existence d'un être aliéné ?

Comment s'est organisée la mémoire qui sous-tendait le récit de vie, avec l'imagination qui a engendré les principaux noeuds de l'histoire ?

Enfin par quels procédés les zones d'ombre ont été éclairées rendant le passage et la remontée des Enfers réalisables ?

L'analyse fournie a démontré que le narrateur a traversé les strates et a mélangé les éléments dont ces dernières se composent. Les récits s'entremêlent.

C'est à partir du moment où le sujet décide de recouvrir la chaleur du *lien* avec la Mère/Nature qu'il se met à *vivre le rêve* et à le déchiffrer. Souvenirs et hallucinants s'allient pour fuir au chaos.

Aurélia est un récit *retentissant*, portant dans ses entrailles des énoncés métissés de manière à rendre possible l'émergence de nouveaux points de vue sur le monde.

L'aliénation, par un prodige, est devenue recreation du sens perdu, l'union amoureuse a été pour le sujet la puissance réparatrice de ce que la mort et l'oublie avaient englouti.

L'analyse a dévoilé que le récit réel et imaginaire constituent en effet un seul sujet; un sujet dédoublé qui refuse sa solitude. Ainsi, en tant que force intérieure, la mise en perspective du phénomène de la résonance permet-elle de révéler la vérité du sujet dans une trajectoire ouverte dans et grâce à la folie.

Fin