

**RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE**

UNIVERSITÉ CONSTANTINE 1

**FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES
DÉPARTEMENT DES LETTRES ET DE LANGUE FRANÇAISE**

**Thèse de Doctorat es-sciences
Option Littérature
Filière Science des textes littéraires**

Intitulé

*Figures mythiques de l'Égypte pharaonique et orientale dans des récits français
et francophones : fantasmes et réalités*

Présentée par Meriem BOUGHACHICHE

**Sous la direction des Professeurs Zoubida BELAGHOUEG et Robert
HORVILLE**

Jury de soutenance :

Pr Zoubida BELAGHOUEG, rapporteur- Université Constantine I Algérie

Pr émérite Robert HORVILLE, rapporteur-Université Lille 3 France

Pr Mohamed Salah CHEHAD, président-Université Constantine I Algérie

Pr Hadj MILIANI, examinateur-Université de Mostaganem Algérie

Pr Faouzia BENDJELID, examinatrice-Université d'Oran Senia Algérie

Pr Till KUHNLE, examinateur-Université de Limoges France

2013-2014

À mes parents,
À mes frères et sœurs,
À ma fille,
À tous ceux qui m'ont aidée et encouragée.

Remerciements

Au terme de cette recherche, il me manquerait de ne pas remercier tous ceux qui m'ont apporté leur soutien et leurs encouragements et envers lesquels j'ai une profonde reconnaissance.

D'abord Professeure Zoubida Belaghoueg qui, après m'avoir fait découvrir la littérature maghrébine, m'a irrésistiblement entraînée vers une autre, celle moyen orientale, m'initiant par son savoir et en m'ouvrant sa bibliothèque. Sur ses pas, j'ai voyagé dans le temps et dans l'espace, dans les civilisations et dans les livres. Sa disponibilité, sa compréhension et sa patience ne m'ont jamais fait défaut. Qu'elle trouve ici l'expression de ma reconnaissance et de ma profonde gratitude.

Toute ma gratitude au Professeur Robert Horville qui a bien voulu accepter de diriger ma recherche, je le remercie pour sa relecture et ses remarques judicieuses qui m'ont permis de progresser.

Je remercie particulièrement Professeur Hadj Miliani qui a déjà fait partie de mon jury de Magistère et qui n'a pas manqué de m'honorer de sa présence encore une fois.

Mes remerciements également aux Professeurs Faouzia Bendjlid, Mohammed Salah Chahed et Till Kuhnle d'avoir accepté d'être dans le jury de ma soutenance malgré toutes leurs charges.

À mes parents et ma famille qui m'ont soutenue tout au long de cette recherche, sans leur précieuse aide la réalisation de ce travail aurait été rendue difficile : qu'ils soient rassurés de ma reconnaissance et de mon affection.

Je remercie également mes amis égyptiens qui ont bien voulu s'intéresser à mon travail alors qu'il n'était encore qu'à ses débuts et qui m'ont fait découvrir cette admirable vallée du Nil.

Et à tous mes amis, dont le soutien a été constant, je leur dis merci pour tout.

« L'Égypte est toujours la même, à toutes les époques de son histoire, toujours grande et toute puissante, en art et en intelligence. Et si nous nous retournons sur les siècles passés, nous la voyons briller d'un même éclat ».

Jean-François Champollion

« L'Égypte entière est là, énigmes écrasées, cadavres enfouis comme des trésors, peut-être un milliard de momies couchées dans les ténèbres. Et cette Égypte là, qui voulait éterniser son âme avec sa forme corporelle, est morte. Celle qui ne meurt pas, c'est celle qui a donné au gré, au granit, au basalte, la forme de son esprit. Ainsi l'âme humaine périt avec son enveloppe humaine. Mais dès qu'elle est capable de tailler son empreinte dans une matière extérieure, la pierre, le bronze, le bois (...) elle acquiert une immortalité relative qui dure ce que dureront les formes sous lesquelles notre monde a suffisamment persisté pour nous permettre de le définir et de nous définir par elles ».

Élie Faure

« La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature ; cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste ».

Marcel Proust

« Fille nostalgique et toujours amoureuse, la littérature ne liquide pas le lien œdipien (avec le mythe), (...), elle se veut une écriture chiffrée qui transperce le temps ».

Daniel Madelénat

Sommaire

Introduction générale.....	7
1 ^{ère} partie : L'Égypte et ses mythes : une Histoire, un imaginaire et des poétiques.....	20
Chapitre I : Mythes et figures mythiques de l'Égypte : de la réalité à la fantasmagorie.....	22
Chapitre II : De l'imaginaire de l'Égypte à l'Égypte imaginaire.....	29
Chapitre III L'Égypte des voyageurs et des peintres au XIX ^{ème} siècle.....	43
2 ^{ème} partie : L'Égypte au cœur des récits français.....	49
Chapitre I : <i>Voyage en Orient</i> , de l'orientalisme et de l'ésotérisme chez Gérard de Nerval.....	56
Chapitre II : De l'Égypte picturale à l'Égypte scripturale : l'art poétique de Théophile Gautier..	69
Chapitre III : Poétique du journal dans le récit de voyage en Égypte de Jean Cocteau.....	90
Chapitre IV : La représentation de l'Égypte dans le journalisme littéraire : l'exemple de Josette Alia.....	99
3 ^{ème} partie : La littérature égyptienne francophone au croisement de l'Orient et de l'Occident..	109
Chapitre I : Prémices, évolution et formes d'écriture.....	110
Chapitre II : Lieux de mémoire et hybridité dans les récits d'Andrée Chédid	121
Chapitre III : Robert Solé, de l'identité composite à l'écriture hybride.....	133
4 ^{ème} partie : Mythopoétique de l'Égypte sous son double voile pharaonique et oriental.....	148
Chapitre I : De l'idéal féminin à l'idéal de beauté.....	155
Chapitre II : Poétique de la vie et de la mort.....	200
Chapitre III : Du soleil mythique à l'ombre sociopolitique.....	226

Chapitre IV : Les titres et leur illustration, une esthétique et des lieux de sens.....	260
Conclusion générale.....	273
Bibliographie.....	281
Annexes.....	296

Introduction générale

Des mythes, des fantasmes, des réalités et des ruines est pétrie la littérature portant sur l'Égypte, qu'elle émane d'auteurs égyptiens francophones ou français.

El Ahram ou Pyramides de Giseh, le Nil, la Vallée des rois, le Phare d'Alexandrie, sanctuaires, obélisques, sépultures, nécropoles, temples, tombes, statues, momies et hiéroglyphes, mythes subjuguants et mystères chantés, peints ou écrits, n'en finissent pas de surprendre voyageurs, touristes et plus particulièrement les chercheurs qui se délectent à rassembler les pièces éparses du grand puzzle de cette contrée, non encore accompli.

Ainsi, si lointaine et du haut de sa civilisation millénaire ou de celle si proche, l'Égypte fait toujours et encore rêver les esprits, nourrissant les imaginaires collectifs par sa constellation de mythes et de légendes: Égypte fantasmée, Égypte des symboles, Égypte vue du haut des pyramides, celle dissimulée derrière des Moucharabiehs, c'est de toute cette Égypte qu'il s'agit dans les textes littéraires comme dans toutes les autres formes d'art.

Par ces aspects fascinants, par leurs contrastes, richesse et diversité, la vie en Égypte suggère un pluralisme culturel, religieux, linguistique et littéraire : de l'historien grec Hérodote d'Halicarnasse jusqu'aux savants des derniers siècles en passant par Ibn Battûta et la philosophie des Lumières, tout ce qui fait de l'Égypte la mère des arts et des sciences et l'inspiratrice des civilisations grecques et romaines, montre en effet la veine inépuisable du pharaonisme émerveillant les plus anciens voyageurs comme Hérodote que le Nil fascina et d'où sa célèbre phrase : « *L'Égypte est un don du Nil* »¹, ou Ibn Battûta² qui donna l'une des plus belles descriptions du phare d'Alexandrie au cours de sa remontée du Nil.

Aventuriers, explorateurs, théologiens, archéologues, anthropologues, photographes, écrivains, poètes et artistes ont succombé au charme de cette Égypte mythique.

Des chanteuses et des chanteurs l'ont magnifiée, à l'exemple d'Oum Keltoum, la diva du monde oriental qui, dans *El Atlal* l'a si bien célébrée. Faudrait-il s'en étonner quand on sait que l'Égypte est le pays même des ruines ?

Misr a été également roucoulée par la voix mythique et l'accent particulier de Dalida, originaire de cette contrée, et bien d'autres encore, séduits par ce qui leur est différent et à la fois

¹ Hérodote. *Les Histoires. Livre II*. Euterpe. Texte établi et traduit par Ph. E. Legrand. Paris: Société d'Édition « Les Belles Lettres », Collection des Universités de France publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé, 1972, pp. 68-69.

² Ibn Battûta. *Voyages. De l'Afrique du Nord à La Mecque*. Paris : François Maspero, 1982. Traduction de l'arabe de C. Defremery et B. R. Sanguinetti (1858).

réel, fabuleux et mythique.

De l'exotisme à l'égyptophilie se sont constitués des domaines artistiques et scientifiques dont l'égyptomanie, l'orientalisme puis l'égyptologie, car cette Égypte là, serait-il possible de la concevoir ou de l'imaginer hors cette mythification et fascination des pharaons puissants, énigmatiques et troublants à l'image d'Akhenaton, de Néfertiti, de Toutankhamon, des reines et des momies envoûtantes?

À l'Égypte antique, si profondément originale et esthétique, s'oppose une autre plus complexe et déroutante parce que, elle aussi, insaisissable. Et si la première est essentiellement pharaonique; la seconde porte en elle les stigmates d'une mosaïque de différentes civilisations qui l'ont traversée depuis ses origines premières jusqu'à nos jours.

Figures mythiques de l'Égypte pharaonique et orientale, est cette idée qui a guidé notre curiosité, celle de vouloir comprendre de quelle manière s'est construit ce mythe de l'Égypte, cet engouement pour sa civilisation, et comment ces figures mythiques sont reproduites dans les écrits littéraires. Curiosité esthétique et aussi scientifique pour tant fouiller que comprendre l'origine et les motifs de la fascination qu'exerce l'Orient sur l'Occident, ainsi que le jeu des influences réciproques à travers les dialogues et les croisements culturels.

Notre choix de la catégorie littéraire des écrits, c'est-à-dire « récit » que précise l'intitulé, se justifie par la diversité des œuvres en question, car notre corpus ne relève pas uniquement que du romanesque ou du poétique.

Le genre narratif dans sa multiplicité, à savoir, le récit de voyage, le journal, la nouvelle, le roman historique ou fantastique, est intéressant par ce qu'il offre comme matériaux nécessaires pour la lecture des illustrations tant du point de vue esthétique, que culturel et idéologique.

Par quelles images, quelle écriture poétique et/ou narrative, cette civilisation est-elle représentée dans le monde littéraire? Comment lire l'imaginaire de ces écrivains? Quel jeu profond sous-tendent les mythes et les légendes qu'ils s'approprient, métamorphosent, déforment, sacralisent ou brouillent à leur goût et à leur convenance?

L'Égypte pharaonique et orientale n'est-elle pas ce palimpseste d'Hérodote où est superposée la Bible et où le Coran viendra s'inscrire à son tour avec d'autres versions de mythes et de légendes ?

L'Égypte n'est-elle pas ce grand *Livre des morts* et des éternels monuments et momies qui défient toute l'humanité ?

N'est-elle pas cette immense source de sens à travers ses mythes, fables et légendes écrits par les auteurs qui se sont engloutis dans ses strates millénaires pour en reproduire des représentations ?

Les figures mythiques, est une passion scientifique qui remonte à notre première initiation à la recherche où il a été question de mythes de la Grèce et du Maghreb antiques, mythes pleinement inscrits au cœur d'une inlassable quête des origines enfouies derrière les différentes strates civilisationnelles du Maghreb.

Ce mythe fondateur des civilisations nous a déplacé du Maghreb vers l'Orient et c'est par la grâce de nos diverses lectures et voyages réels au cœur de l'Égypte, que s'est faite cette rencontre avec l'Orient, notamment l'Égypte, d'où cet étrange attrait pour une lecture du croisement Orient-mythes-mythologies que nous tenterons de feuilleter à notre manière.

Aussi faudrait-il préciser que la « vérité » des mythes et de l'imaginaire est telle qu'elle justifie leur fortune et survie dans la pensée humaine. Les mythes de l'Égypte antique et orientale ont traversé et traversent encore toute la littérature, celle des Occidentaux et celle aussi des Orientaux où les imaginaires s'interpénètrent et où les mythes défient le temps et les frontières par leur universalisme.

Notre réflexion conduit à formuler une hypothèse de départ selon laquelle toutes les représentations de l'Égypte issues d'époques et de sphères culturelles différentes les unes des autres, se croisent, créant une poétique de l'Égypte, un genre qui la représente à travers un regard anthropologique (plus au moins objectif: réalités) ; mais aussi et surtout une image de soi est recherchée dans les méandres de l'Altérité: fantasmes.

C'est entre ces deux pôles contradictoires qu'oscille cette représentation de l'Égypte entre des œuvres françaises et d'autres francophones, telles que *Voyage en Orient*³ de Gérard de Nerval, *Une Nuit de Cléopâtre*⁴, *Le Pied de momie*⁵ et *Le Roman de la momie*⁶ de Théophile Gautier, *Maalesh, journal d'une tournée de théâtre*⁷ de Jean Cocteau, *Quand le soleil était chaud*⁸ de Josette Alia, *Le Sixième jour*⁹ et *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*¹⁰ d'Andrée Chédid, *Le Tarbouche*¹¹, *La Mamelouka*¹² et *Mazag*¹³ de Robert Solé, récits retenus pour notre corpus et répondant à notre problématique.

Ces textes, aussi différents sur le plan esthétique qu'idéologique manifestent une parenté secrète avec les figures mythiques de l'Égypte pharaonique et celle orientale, ce que nous tenterons d'interroger.

Il aurait été autant intéressant de lire aussi les autres formes d'expression artistique (peinture, sculpture, cinéma...), cela aurait été d'un bon apport mais nous n'avons pas la compétence pour et nous nous limiterons au domaine littéraire, sans pour autant les exclure quand cela sera nécessaire.

Les représentations littéraires de la civilisation égyptienne innombrables et tellement variées vont d'une rêverie à un désir de l'Orient, d'une passion pour ce monde mystérieux à une euphorie exotique, à une satisfaction de la curiosité, à une recherche d'inspiration, d'une Muse ou alors figure d'un discours idéologique.

³ Nerval, Gérard de. *Voyage en Orient* II tomes. Paris: GF-Flammarion, 1980. (Paru pour la première fois en 1851).

⁴ Gautier, Théophile. *La morte amoureuse* suivi de *Une nuit de Cléopâtre*. Paris : Libro, 2005. (*Une nuit de Cléopâtre* paru en 1838).

⁵ Gautier, Théophile. *Un Pied de momie* paru dans *Théophile Gautier. La Mille et Deuxième Nuit. Intégrale des nouvelles*. Paris : Omnibus, 2011. (Paru en 1840).

⁶ Gautier, Théophile. *Le roman de la momie*. Paris : Libro, 2005 (Paru en 1858).

⁷ Cocteau, Jean. *Maalesh. Journal d'une tournée de théâtre*. Paris: Gallimard, Coll. « nrf », 1949.

⁸ Alia, Josette. *Quand le soleil était chaud*. Paris: France Loisirs, 1993.

⁹ Chédid, Andrée. *Nefertiti ou le rêve d'Akhnaton. Mémoires d'un scribe*. Paris: GF-Flammarion, 1988. (paru en 1974).

¹⁰ Chédid, Andrée. *Le sixième jour*. Paris: Libro, 1994. (Paru en 1972).

¹¹ Solé, Robert. *Le Tarbouche*. Paris: Seuil, Coll. « Points », 1992.

¹² Solé, Robert. *La Mamelouka*. Paris: Seuil, Coll. « Points », 1996.

¹³ Solé, Robert. *Mazag*. Paris: Seuil, Coll. « Points », 2000.

À la fois univers de l'initiation et du commencement, « *vaste tombeau* », lieu de présence des divinités cachées et de la rencontre de Schéhérazade des *Milles et une nuit*, celui des harems clos et secrets, pays du soleil chaud, de l'opium et de la vie contemporaine mouvementée et animée..., autant de représentations relevant des dimensions métaphysiques, spirituelles et imaginaires, apparaissent dans les œuvres du corpus.

Chez les écrivains français du XIX^{ème} siècle, le voyage en Orient a été à l'origine de cette verve pour cette civilisation, celle de l'expression d'un « *Moi romantique* » à l'ombre de la mythologie égyptienne. La génération romantique, en plaçant le moi au dessus de tout, a trouvé dans le mythe le moyen salutaire pour une quête profondément liée à un contexte complexe allant de l'héritage antique jusqu'à l'expédition de Bonaparte et l'apport de Champollion qui favorisèrent la naissance de deux phénomènes, l'un artistique : l'égyptomanie, et l'autre scientifique : l'égyptologie, permettant et initiant un dialogue entre la littérature, les arts, le pouvoir et le savoir.

Ce champ littéraire et artistique appelé *orientalisme* marquera tout le XIX^{ème} siècle et essentiellement une littérature orientaliste et/ ou orientalisante où seront mêlées une Égypte antique et une autre orientale, où les pyramides côtoieront les tombeaux des califes, les mosquées, les temples et où Cléopâtre sera contée telle une reine fatale, et Isis, représentant les femmes voilées du Caire.

Ce qui a favorisé l'expression de ces représentations c'est le romantisme et l'intérêt qu'il porta aux mythes et figures mythiques conjugués au culte du moi individuel et ouvert aux autres ailleurs.

Cet autre ailleurs pour Gérard de Nerval c'est l'Orient, la première étape importante du parcours thérapeutique et littéraire du poète dans son écriture.

Par son recours à l'ésotérisme, il découvre Isis, sa Muse et la divinité de ses rêves qu'il assimile aux femmes voilées du Caire. Réelle et imaginaire à la fois, sa représentation du harem de la femme orientale que le voile et le Moucharabieh rendent plus opaques encore, constitue sa mythologie personnelle.

L'image de la femme apparaît également chez Théophile Gautier à travers un Orient féminisé donnant à voir des visages multiples comme celui des momies mystiques que l'auteur

fait sortir de leurs sombres et poussiéreuses chambres funéraires pour s'étendre dans l'imaginaire de ses textes.

Cléopâtre fut également arrachée de sa mythique cité pour habiter le musée imaginaire d'un auteur ivre de couleurs et de parfums d'un Orient fatal qu'incarne le portrait d'une reine tueuse et pourtant désirée.

Cette mythification n'a pas épargné Jean Cocteau qui, par l'obsession de la mort et sa quête mythologique s'est retrouvé en Égypte pour en écrire un récit plus tard, *Maalesh, journal d'une tournée de théâtre*, où apparaît une figure narcissique obsédante, celle de Toutankhamon, d'où découle une philosophie de l'existence qu'inspire l'Égypte pharaonique, immense réservoir d'images, confrontée à une autre moderne vouée à la souplesse orientale et à la nonchalance où l'auteur n'a qu'à puiser.

Notre choix pour ce récit de voyage est du aux aspects intéressants qu'il présente et curieusement, c'est un texte qui n'a pas eu son lot d'analyse critique mises à part quelques allusions. Les publications le concernant sont rares apparemment et il n'y a pas eu non plus quelque analyse littéraire de l'œuvre orientale de Jean Cocteau par comparaison à celles, abondantes, faites sur Nerval, Gautier ou Gide. Il faudrait sans doute s'interroger sur les motifs de cette marginalisation et ce depuis sa parution en 1949, ce récit plutôt critiqué et remis en cause et non plus réédité.

Cette marginalisation pourrait-elle s'expliquer, en partie, par l'étrangeté marquante du titre qui débute par un mot populaire et familier, *Maalesh*, typiquement égyptien inséré dans un contexte d'expression artistique ? Pourrait-on songer à une lecture biographique ? Ou alors le réduirait-on à une reconstruction archéologique et une analyse anthropologique inauthentiques ? Tout cela semble altérer la véritable portée du texte lui conférant le statut d'un récit de voyage manqué tel que le notent ses proches.

Des plus contemporains auteurs et avec Josette Alia, il est question dans *Quand le soleil était chaud*, d'une Égypte plutôt actuelle retraçant deux époques charnières, celle des années dorées avec un rayonnant cosmopolitisme et une harmonie entre différentes communautés ; celle d'une Égypte nassérienne bouleversante donnant à voir une autre mythologie dans l'évolution

socio-historique de l'Égypte.

Ce sont tous ces auteurs là qui répondent à notre problématique, ce qui explique le choix porté sur leurs œuvres. Nous ne manquerons pas de souligner que d'autres écrivains comme René Chateaubriand, Alphonse de Lamartine, Honoré de Balzac ou Pierre Loti etc...auraient pu être intégrés dans le corpus, mais nous en avons fait l'impasse pour ne pas tomber dans le risque des redites et du déjà vu. Mais aussi, et le plus important, c'est parce que leurs rapports aux mythes et à l'Égypte diffèrent de ceux des auteurs retenus pour qui l'Égypte n'est pas seulement le lieu du souvenir religieux, des vestiges historiques et de la rêverie exotique ; mais l'Égypte des mythes qu'ils s'approprient, qu'ils recréent et que leur regard anime.

De l'autre côté de la Méditerranée ont été écrites d'autres œuvres racontant l'Égypte, ses fantasmes et réalités, tournant particulièrement autour d'Isis et d'Osiris, de Néfertiti et d'Akhenaton, du Tarbouche et de l'Égypte des Mamelouks.

Dans *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton : mémoires d'un scribe*, Andrée Chédid remonte à la période égyptienne de 1400 avant Jésus-Christ, donnant à lire un récit à tendance historique où l'importance semble être accordée au souci de l'exactitude ; mais la dimension symbolique l'emporte avec ses personnages féminins qui, à l'image d'Isis ressuscitent les villes saccagées et les rêves détruits. C'est à travers la figure mythique de Néfertiti que le texte fait redire aux morts oubliés leur passion amoureuse.

Par contre, dans *Le Sixième jour*, elle aborde une philosophie de la quête humanitaire à travers le croisement mythique d'une Égypte contemporaine à l'ombre d'une autre, celle antique pour rappeler sa métaphore maternelle.

L'Histoire de l'Égypte imprègne aussi les récits de Robert Solé. Dans *Le Tarbouche, La Mamelouka, Mazag*, il est question des levantins, des familles chrétiennes d'Orient, essentiellement les grecques catholiques. Ces récits, aux résonances orientales, mettent en scène une galerie de portraits caractérisant l'Égypte allant de l'époque des rivalités franco-britanniques en passant par les années nassériennes, plaçant la parole mythique au-dessus de tout.

L'Égypte antique occupe également une grande partie dans les œuvres de l'auteur ; mais nous n'en n'avons choisi que celles où le mythe est approprié.

Le choix porté sur les auteurs retenus répond à nos questionnements. Albert Cossery, Joyce Mansour auraient pu être retenus aussi, mais dans leurs représentations, l'Égypte mythique ou mythifiée apparaît de façon opaque.

Bien évidemment l'étude des auteurs français et francophones ne peut se faire en dehors des discours historique, culturel ou socio-linguistique et où la réalité des écrits s'avère ouverte à l'interculturel. Si la représentation de l'Égypte chez les écrivains français traduit un style de pensée, les écrivains égyptiens, eux aussi, font part de leur orientalisme et altérité à leur manière.

S'intéresser aux avatars des mythes égyptiens conduit à s'interroger sur les enjeux et les significations qu'ils peuvent suggérer. Au cœur des textes dont il est question, se croisent, dans leurs interférences et intertextualités, des représentations comme celles d'Isis, d'Osiris, d'Akhenaton, de Néfertiti, de Toutankhamon, de Cléopâtre: dieux, déesses, rois, reines et souverains de l'Égypte antique et celle orientale avec ses Pachas, Califes et Harem.

Pour ce faire, les auteurs empruntent le vraisemblable qu'ils mythifient et symbolisent en projetant ces figures dans des espaces à la fois réels et fictifs, les baladant également entre les deux contrées abolissant les frontières.

Le recours aux mythes égyptiens décelable déjà dans les titres peut correspondre par ailleurs à une stratégie détournée pour parler de soi et de méditer sur des questions fondamentales de l'existence : la vie, la mort, l'amour et le sacré.

Dans toute cette littérature il y a une *poétique de l'Égypte* qui renferme bien la présence masquée des auteurs à travers les marges du texte universalisant le mythe.

Dans les œuvres du corpus, la mythologie égyptienne, avec ses deux composantes, - pharaonique et orientale-, figure chez les écrivains voyageurs français et ceux égyptiens également, elle est requise pour exprimer des valeurs universelles à travers le recours à des mythes touchant à la création du monde, à la nature divine et humaine bref du rapport au sacré.

C'est dans ce sens que les figures mythiques de l'Égypte protéiforme sont porteuses de sens pour l'être humain : ainsi peut-on lire le mythe de la renaissance et de l'idéal féminin à travers la figure d'Isis et celle de Néfertiti, celui de la beauté fatale et mystique dans les figures de Cléopâtre et les momies chères à Théophile Gautier, celui du dieu solaire à travers la figure d'Akhenaton, figure emblématique de la spiritualité, du monothéisme et de la tolérance entre les sexes, celui du mythe de la vie à travers la figure narcissique de Toutankhamon, ou alors mythes modernes, ceux d'une Égypte plus orientale par son soleil chaud, son Tarbouche, sa Mamelouka et...son mazag.

C'est aussi pour livrer des significations et révéler des préoccupations, des désirs que les écrivains recourent à ces mythes et à ces figures mythiques, prétexte à une reformulation et des fantasmes. C'est alors que nous passons, à travers ces récits, de la réalité au mythe, du mythe au fantasme, du fantasme à l'altérité et de l'universel au singulier à travers l'imaginaire ou les imaginaires.

Notre méthodologie aura comme fond des analyses extrinsèques-contexte, sources, influences et souci biographique dominants- et d'autres certes plus objectives, résolument descriptives, mais plaçant le sujet créateur comme conscience structurante qui donne tout son sens à l'œuvre littéraire.

Pour donner à notre démarche un caractère plutôt cohérent, il sera question en premier lieu de l'« *anthropologie littéraire* » impliquant toutes sortes d'analyse littéraire ayant comme objectif spécifique de retrouver l'homme dans le texte, mais dans les limites du littéraire.

Partant des études structurelles et herméneutiques, notre approche tentera de lire les récits sous l'angle du mythe, d'en repérer les effets esthétiques en essayant de les interpréter sans pour autant les éloigner du contexte littéraire, car même si un texte littéraire constitue un univers en soi, il n'est jamais enfermé sur que soi.

La vie de l'écrivain, les circonstances sociales pourront aussi nous intéresser mais notre démarche anthropologique s'attachera et avec autant de rigueur que possible à déceler dans les récits l'imaginaire propre au texte, c'est-à-dire celui de l'homme créé par l'auteur à travers une ou des images complètes, parfois fragmentaires, sinon éparses.

À cet effet, le principe de méthode qui nous paraît indispensable pour une approche comparatiste anthropologique et pragmatique est celui de ne pouvoir étudier un texte sans le rapprocher à d'autres, semblables ou différents, car les bons effets ne viennent-ils pas des contrastes ?

L'analyse des textes à laquelle nous songeons se fera à travers une lecture plurielle selon différentes perspectives qui se complètent et ne sont pas incompatibles.

D'abord l'approche historique qui s'impose d'elle-même, permet de lire le regard porté par les auteurs à travers le prisme de l'Histoire. Le postulat fondamental est que les œuvres

littéraires, comme les autres formes d'expression artistique, offrent des représentations significatives et des sensibilités collectives sans pour autant trop chercher à déterminer le degré de véracité de l'œuvre, celle-ci ne pouvant exister sans fantasmes.

Ce fait nous amènera forcément à consulter les différentes thèses sur les rapports avec l'Autre notamment celle de l'orientalisme, de l'impérialisme culturel et du *postcolonialisme* pour en saisir le sens des œuvres en nous référant aux travaux d'Edouard Saïd et Jean Marc-Moura.

L'approche anthropologique, indispensable, convient parfaitement à notre problématique. Cette science de l'homme, qui relève de l'actuel tout autant que du traditionnel, permettra de saisir toutes les diversités culturelles et sociales. Son postulat reste l'unité du genre humain à travers la problématique de l'origine, de la nature de l'homme et de la place qu'il occupe.

De ce vaste champ disciplinaire nous n'en retiendrons que quelques aspects pertinents relatifs à l'analyse du mythe et des figures mythiques que véhiculent la pensée de Marcel Mauss, Claude-Lévi-Strauss et Moundher Kilani.

L'autre approche est celle comparatiste, la plus inévitable, exigée tout à fait par la problématique. Elle consistera en la confrontation d'un ensemble de textes de différentes sphères culturelles en tenant compte des écarts culturels, sociaux et historiques entre leurs auteurs.

Nous tenterons de comprendre de quelle manière la littérature, par le biais de l'interculturel, dessine des différences et de quelle manière les rapproche-t-elle aussi ? Notre démarche s'inscrit donc dans les cadres de la littérature comparée et c'est dans la thématologie telle que la conçoit Raymond Trousson que nous voudrions situer l'étude des figures mythiques qui deviennent, dans les œuvres littéraires, des mythologies véhiculant formes et significations.

Si la permanence d'un mythe est liée aux variations qu'il subit, sa compréhension est indissociable des différents contextes dans lesquels il est repris.

Puis viendront d'autres théories aussi précises, comme la mythocritique, la psychocritique et la sociocritique dont les outils permettent de comprendre le fonctionnement de l'héritage du mythe.

Vu l'importance du rôle fondamental joué par l'inconscient dans la création littéraire, la démarche psychocritique s'impose dans la mesure où elle permet de passer du manifeste au contenu latent dévoilant le fonctionnement de l'inconscient et de la psyché sans trop insister sur

la dimension biographique tel que le pense Charles Mauron.

Quant à la sociocritique, qui fait du texte un objet social produit par une société à un moment donné de son Histoire, celle-ci nous permettra de dégager la vision du monde qui prédomine dans les œuvres, nous nous appuierons sur les théories de Paul Zima et Claude Duchet.

La mythocritique partage avec les autres approches une même inscription dans l'imaginaire et, faisant de l'œuvre un objet en relation avec le mythe, elle permet de voir le symbole, le sens et la valeur qui sous-tendent toute œuvre aux occurrences mythiques tels que définis par Pierre Brunel et Gilbert Durand.

Quant à celles textuelles et métatextuelles, bien évidemment incontournables, elles complèteront l'analyse de la portée esthétique par le biais de la narratologie, de la titrologie et de l'intertextualité, nous pensons à Vincent Jouve, Roland Barthes, Gérard Genette, Philippe Hamon et Michel Riffaterre.

La technicité de ces approches permettra de confronter les différentes images poétiques et visions de l'Égypte telles qu'écrites par les auteurs évitant de les enfermer dans une vision beaucoup plus idéologique.

Pour mener au mieux la cohérence de notre analyse et pour rester dans la dialectique méthodique, nous proposons une réflexion structurée en quatre grandes parties se complétant l'une et l'autre et articulant une démarche logique.

Dans la première partie seront mises en lumière les notions de mythes, fantasmes, exotisme, altérité, Orient, Orientalisme et postcolonialisme dans les rapports Orient/ Occident pour en saisir les nuances qui leur sont dues.

Dans la deuxième partie, il sera question de l'analyse des récits français traitant de l'Égypte pharaonique et orientale au travers de la problématique de l'altérité afin d'en faire ressortir l'image que les auteurs se font de cette Égypte et qu'ils se font d'eux-mêmes dans leurs scripturalités.

L'analyse s'appuiera sur la poétique du regard à travers les multiples représentations, modalités et reconfigurations des descriptions de l'Égypte par les écrivains français inscrivant une éthique, une valeur, une idéologie, une vision et une rhétorique propre à chaque auteur.

Dans toutes ces manifestations narratives, l'aspect graphique, la forme visuelle, l'imaginaire et la fantasmagorie dominant. Toutes les descriptions des écrivains français relèvent d'une remarquable capacité d'observation. Elles n'expriment pas seulement qu'un goût artistique mais révèlent aussi des images dont le pouvoir est capital, elles donnent vie au modèle en l'incarnant. Des lieux *hypersémiotisés* comme la bibliothèque, le musée, les gravures, la peinture, participent de ce *métissage intersémiotique* dont parle Philippe Hamon.

La troisième partie est la part vouée à la littérature égyptienne francophone à travers un panorama retraçant sa naissance, son évolution et ses particularités thématiques et formelles.

Il sera tout autant question du discours sur l'altérité et de sa littérarité à travers l'analyse des modalités d'écriture, absolument inévitables, pour en apprécier toute son esthétique.

De ce point de vue, ce qui nous intéressera particulièrement est la façon dont l'Égypte pharaonique et orientale prend place à l'intérieur des récits sous forme d'images littéraires manipulées par l'imaginaire et l'esthétique de chaque écrivain : le manège circulaire de la grand-mère et le disque solaire du couple royal chez Andrée Chédid, l'Égypte des Mamelouk, du Tarbouche chez Robert Solé sont des images extratextuelles et intertextuelles qui constituent le discours du récit.

Interviendra alors la quatrième partie, celle de la lecture des récits au travers de la mythocritique, conduisant vers une mythopoiétique, où le recours au mythe et aux figures mythiques de l'Égypte pharaonique et orientale traduit à la fois une obsession ou mythologie personnelle en même temps qu'une poéticité propre à chaque auteur.

Bien distinctes dans leur démarche, les parties analytiques se rejoignent la plupart du temps d'où certains rappels et reprises qui sont peut être parfois répétitifs car inévitables pour l'explication.

Ainsi donc sera organisée notre réflexion, nous en avons diversifié tant les genres narratifs que les auteurs et autant les théories nécessaires, tel que l'exigent les mythes dans leur diversité et appréhension. Et nous sommes bien loin d'avoir pensé accomplir quelque complétude, car rien n'est jamais achevé ni fini en littérature, et de toute évidence, toute lecture de mythes est fondamentalement inachevable..., les points de suspension sont bien le propre de la littérature et de ses interprétations infinies et jamais définitives.

1^{ère} partie

L'Égypte et ses mythes : une Histoire, un imaginaire et des poétiques

L'étude des figures mythiques de l'Égypte pharaonique et orientale ne peut se faire sans une plongée dans l'Histoire profonde de cette civilisation et de sa découverte. La voie est donc ouverte aux différents discours, aux multiples théories et aux fabuleuses écritures qui se sont penchés sur les réalités et les mythes d'une Égypte à la fois pharaonique et orientale.

Le premier élément à retenir dans la perception de l'Égypte est bien évidemment le *mythe*. Il est alors lieu de s'interroger sur l'origine du mot et sur sa relation avec la littérature. De sa dimension sacrée ou de fondation à celle collective et identitaire, le mythe suit un long processus de changement si ce n'est d'altération et c'est dans ces opérations que s'effectue le passage du mythe à la littérature autorisant le jaillissement créateur et le plaisir esthétique.

Il en est ainsi pour le mythe que l'Orient et l'Égypte ont créé dans l'esprit humain, conduisant à une expérience exotique et euphorique qui mène à son tour à l'*altérité*, à l'*interculturalité* et même au *fantasme* qu'expliquent les couples *Orient/ Occident*, *Orient/ orientalisme* et *postcolonialisme*, notions liées les unes aux autres comme elles s'entrecroisent, imprégnant les œuvres choisies et déterminant ainsi les imaginaires.

Il s'agit donc de voir comment la mythologie de l'Égypte antique et orientale, à travers ses multiples versions, a marqué des siècles de la pensée occidentale, comment elle a imprégné son imaginaire et de quelle manière elle a instauré des traditions, des doctrines et de nouvelles formes littéraires.

Un rappel de ces notions-clés est inévitable pour permettre la compréhension du recours aux figures mythiques sous divers angles tant par les auteurs français que ceux francophones.

Il sera question, dans cette partie, des multiples théories et visions qui ont déterminé ou déterminent encore la dichotomie Orient/ Occident dans l'Histoire des idées.

Nous y exposerons les différentes questions qui se rapportent à l'Histoire de la relation entre l'Orient et l'Occident dans les domaines politique, idéologique, culturel, artistique et, bien évidemment, littéraire pour mieux en saisir la problématique ainsi que la démarche de notre réflexion.

Chapitre I : Mythes et figures mythiques de l'Égypte : de la réalité à la fantasmagorie

L'histoire de l'humanité est riche de l'histoire de ses civilisations successives qui naissent puis disparaissent ainsi que le désire le temps. Il est des civilisations qui résistent au temps, leur pérennité se perpétue à travers des mythes fondateurs devenus cultures et partie intégrante des « *moi* » des auteurs.

De l'Antiquité égyptienne et gréco-romaine à l'espace judéo-chrétien en passant par le totémisme, la sorcellerie et la possession, ces vieilles histoires qui, malgré l'énorme effort de la science et de la philosophie de les encadrer et de les délimiter, sont toujours au centre des débats qui, loin d'être clos, ouvrent la voie à de multiples interrogations dans différents champs disciplinaires. Et l'on se demande encore qu'est-ce qu'un mythe ? Pourquoi des mythes ? Que deviennent les mythes ? Et pourquoi le recours au mythe ?

1- Le mythe égyptien et ses avatars dans la littérature

Donnée essentielle dans toute culture, le mythe est avant tout le fait d'une collectivité. Il est relatif à une époque et dépend des groupes et des sociétés qui l'ont vu naître et de ce qu'ils en font.

A ce sujet, de nombreux spécialistes s'accordent pour voir dans le mot mythe- quel que soit la forme qu'il prend (*myth, Mythus, mito, Muφ*) dans les langues de l'Europe- « *un nouveau venu* »¹⁴. Il apparaît d'abord en allemand vers la fin du XVIII^{ème} siècle, ensuite en français au début du siècle suivant, en anglais vers 1830, en russe et en espagnol quelques années plus tard.

Dans le sens commun, la définition la plus répandue du mot mythe est celle d'un récit des temps fabuleux et héroïques où apparaissent des figures allégoriques. Les mythes de la Grèce antique ont permis d'instaurer toute une tradition du fait mythique. Ainsi *μῦθος* est un mot dont

¹⁴ Jean-Louis Backès *Le mythe en littérature: essais en hommage à Pierre Brunel* PUF Coll. « écriture », 2000, p. 43. Cet ouvrage, coordonné par Yves Chevrel et Camille Dumoulié, rassemble plusieurs essais qui s'inscrivent dans la perspective des travaux de Pierre Brunel sur la présence des mythes dans la littérature.

l'Antiquité usait déjà. Il vient du grec *muthos* qui « signifie d'abord suite de paroles qui ont un sens, d'où discours, propos souvent associé à *epos* qui désigne aussi le contenu des paroles, l'avis, la pensée, mais il tend à se spécialiser au sens de fiction, mythe, sujet d'une tragédie »¹⁵. La réalité du mot n'a pas tout à fait disparu au tournant du Moyen Âge et à l'époque classique pour réapparaître sous d'autres formes comme *fabula*.

Ces acceptions ne sont pas les seules, non plus les plus complètes. Il en existe d'autres, parfois contradictoires, et qui font du mythe un concept infiniment complexe. Nous en avons retenu quelques unes qui permettent de comprendre comment le mot mythe est saisi dans divers champs culturels sous l'angle théorique de ses prémices et de ses implications.

1-1 Le mythe dans ses multiples sens

Du côté des historiens des religions, le mythe renvoie à une tradition et se trouve être le fondement même de la vie sociale et de la culture. Il est censé exprimer la vérité absolue, parce qu'il raconte une histoire sacrée: « *Un mythe est une histoire vraie qui s'est passée au commencement du Temps et qui sert de modèle aux comportements humains* », écrit Mircea Eliade¹⁶ reprenant la même conception dans *Aspects du mythe*¹⁷ pour insister sur sa véracité : le mythe ne parle que de ce qui est arrivé réellement, l'auteur souligne par la même, l'importance du « *mythe vivant* » dans les sociétés archaïques.

Dans la même optique, les hellénistes font observer que: « *le mythe est un récit traditionnel assez important pour avoir été conservé et transmis de génération en génération au sein d'une culture et qui relate des actions de héros ou d'êtres légendaires dont la geste se situe dans un autre temps que le nôtre* », note Jean Pierre Vernant¹⁸.

¹⁵ *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : 1992, p. 1298.

¹⁶ Eliade, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*, Paris : Gallimard, 1957, p. 21-22.

¹⁷ Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, Coll. « Idées/ nrf », 1963. Dans cet ouvrage, l'auteur éclaire la fonction du mythe qui est censé donner une signification au monde et à l'existence humaine. Il retrace l'histoire des grands mythes partant du peuple primitif jusqu'au monde moderne. Son œuvre est à la fois un exposé historique et philosophique de la question du mythe.

¹⁸ Jean Pierre Vernant. « Frontières du mythe » paru dans *mythes grecs au figuré de l'Antiquité au Baroque*. Paris : Gallimard, 1996, p. 25.

En dépit de son introduction au surnaturel et au mystère, le mythe conserve malgré tout une part de vérité et peut apparaître comme outil d'élucidation idéal parce qu'il propose une interprétation possible du réel « *Les mythes nous pressent de toute part, ils servent à tout, ils expliquent tout* », note Honoré de Balzac¹⁹.

Pour Pierre Brunel, le mythe touche à la question des origines et de l'existence même²⁰. D'un autre point de vue, le mythe, récit traditionnel, ayant une fonction symbolique et pouvant lier l'homme à son sacré, est, pour Paul Ricœur²¹, une dimension de la pensée humaine telle que le réfléchit la psychologie, les mythes sont fondateurs de l'humanité parce qu'ils structurent en profondeur la psyché humaine. C'est dans ce sens que Roger Caillois conçoit le mythe, par rapport à sa fonction primordiale, celle de la recherche de l'unité ontologique et une solution à des conflits²².

Du côté des sémiologues, pour Roland Barthes « *le mythe est une parole* »²³ choisie par l'histoire. C'est dans ce sens qu'il analyse différentes représentations collectives de la société moderne que les *mass médias* suscitent et répandent à l'exemple de la nouvelle Citroën ou la Déesse, le visage de Greta Garbo...etc. Ces représentations ou « *systèmes de signes* » selon l'expression de l'auteur, sont devenus mythes modernes agissant sur le corps social.

Le mythe a également une interprétation déformante, assez répandue dans l'opinion, celle de mensonge ou tromperie collective consciente ou inconsciente.

En termes plus techniques, Gilbert Durand définit le mythe comme étant « *Un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes (...) qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit* », écrit-il²⁴.

Mais aussi ce qui importe dans un mythe c'est sa dimension symbolique et métaphysique. Il transcende toutes les autres catégories par son atemporalité se démarquant de la légende, qui vient du latin *léghenda*, désignant le récit de la vie d'un saint, du conte qui se caractérise par son

¹⁹ Honoré de Balzac. *La Vieille Fille*. Paris : 1836.

²⁰ Pierre Brunel s'est intéressé à la quadruple question que Voltaire a exprimée dans ces vers didactiques « *Qui suis-je ? Où suis-je ? Où vais-je ? Et d'où suis-je tiré ?* », cité dans *Mythocritique : Théorie et parcours*, Paris : PUF, Coll. « Écriture », 1992, p. 18.

²¹ Ricœur, Paul. *Finitudes et culpabilité II, La Symbolique du mal*. Paris : Aubier Montaigne, 1960, p. 12-13.

²² Roger Caillois. *Le Mythe et l'Homme*. Paris : Gallimard, 1938, p. 27.

²³ Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, Coll. « Points », 1957, p. 193.

²⁴ Gilbert Durand. *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1992, p. 64.

merveilleux, sa dimension profane et des actions situées dans un temps et un lieu indéterminés et aussi de la fable laquelle vit de sa morale. Le mythe se distingue également de l'allégorie qui recourt à des emblèmes figurant explicitement le contenu de la notion représentée, la balance représentant la justice. Le mythe est toujours ouvert dans sa forme et dans son fond, illimité donc.

Malgré toutes les diversités et richesses de ces définitions, la problématique de ce terme reste toujours posée tel que l'atteste Dermetz Alain : « *On ne cesse depuis des siècles de parler du mythe, de le traquer et de l'enfermer dans le cercle d'une définition, mais toujours il le déborde ou s'en échappe ; et si d'aventure on finit par douter de son existence, c'est pour mieux le faire renaître, toujours aussi mystérieux et obsédant* »²⁵, écrit-il.

Somme toute, avec et au-delà de tout ce qui se propose comme définitions, acceptions et rapports avec la littérature, le mythe demeure tout de même problématique dans son appréhension comme dans son approche, ouvert à toute forme d'interprétation.

Ce qui paraît évident, c'est que le mythe habite tout discours, fut-il littéraire, religieux, historique, social ou philosophique, raison pour laquelle les spécialistes voient dans cette notion une dimension plurivoque.

Au vu de toutes ces acceptions, il n'est donc pas inutile d'en présenter des éléments définitionnels pour une interrogation nouvelle.

Puisqu'il provient d'une collectivité, le mythe n'existe que par et dans ses versions multiples et successives comme le souligne Claude Lévi-Strauss²⁶. Il possède une forme narrative, celle du récit, repose sur un fond de croyances, et joue un rôle important dans l'explication d'un phénomène.

Ainsi, chaque mythe exprime, à sa façon, un certain rapport au monde à travers des modes de pensées d'où découle une pensée mythique qui s'attache à trouver des solutions imaginaires à des contradictions réelles et insolubles, ce que propose Claude Lévi-Strauss, c'est-à-dire de lire, au-delà des images mythiques, concepts et oppositions.

Le mythe est tout à la fois, histoire fondamentale comportant des modèles de conduite et des réponses à des questions comme celles du commencement et de l'origine, par son aspect

²⁵ Dermetz, Alain. « Petite histoire des définitions du mythe, le mythe : Un concept ou un nom ? », paru dans *Mythe et création* n°1, édition Pierre Casier (Diffusion Presses Universitaires de Lille), 1991, p. 18.

²⁶ Claude Lévi Strauss. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, Coll. « Agora », 1974.

collectif, il se transmet à travers les ères et les aires, il est aussi une parole, un discours ayant un sens particulier et une idée qui, souvent, revêt une forme obsessionnelle à laquelle on s'attache pour exister ou encore un idéal à atteindre, une sorte de rêve stimulant.

À la question de sa survie et permanence dans la pensée humaine, Sylviane Dupuis répond que les mythes fournissent essentiellement des récits, des figures ou des images relatifs à l'économie humaine du désir et de la violence « *et c'est en quoi ils nous sont encore et toujours nécessaires. Mais ils ne peuvent continuer de nous nourrir qu'à condition d'être sans cesse retravaillés, mis en question par la conscience actuelle, celle du présent, qui n'en retiendra que certains éléments pour les recomposer (avec d'autres) en vue d'un nouveau sens* ». ²⁷

Multiple dans ses sens, le mythe l'est également dans ses formes très variées suivant les siècles et les pensées

1-2 Mythes et formes

Les mythes en tant que représentations collectives imagées peuvent être de plusieurs ordres : cosmogoniques, expliquant la création et la structure du monde, étiologiques ou de fondation justifiant l'essence d'une chose en la ramenant à son passé.

Dans la mythologie égyptienne reviennent fréquemment et parfois de manière obsessionnelle des questions sur le commencement, la religion, la mort, l'éternité, le soleil, et le cycle de la vie à travers différentes incarnations et figures mythiques revêtant le plus souvent un caractère sacré renvoyant à tout ce qui transcende l'être humain. La substance mythique se trouve donc dans des mythes, énonçant en symboles, le sens de questions primordiales : comment s'est constituée la société pharaonique ? Quel sens en revêtent ses pyramides ? D'où vient et à quoi rime l'éternel retour ? Dans quelle mesure le monothéisme tient-il sa légitimité dans le culte d'Akhenaton et de Moïse ? Pourquoi tel interdit dans le harem ?...

Ce sont toutes ces questions qui, relevant de l'ordre du mythe, transposent la réalité sur le plan métaphysique faisant de la civilisation égyptienne la matrice du monde, ce qui justifie une partie de notre corpus, celle des récits du XIX^e siècle, et l'intérêt particulier accordé aux mythes

²⁷ Sylviane Dupuis. *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la modernité*. Suisse : Payot Lausanne, 2003, p. 81. Ouvrage sous la direction de Ute Heidmann.

et aux mythologies de l'Égypte, mythes qui, remodelés et façonnés par l'art, seront littéraires aussi.

Comme toute autre forme d'expression artistique (sculpture, peinture, musique), l'œuvre littéraire trouve aussi son inspiration dans le vieux fond mythique et légendaire. Combien sont nombreuses les œuvres qui ont repris l'*Odyssée* d'Homère et où Ulysse se retrouve dans toute âme voyageuse ! Toute révolte se lit dans Prométhée, et dans l'image idéalisée de soi, ne fait-on pas appel à Narcisse ? L'évocation d'Adam, de l'Eden, de Caïn relèvent de la mythologie religieuse, Ulysse, Andromaque, Iphigénie, Antigone et Narcisse empruntent leur sujet à la mythologie grecque, Isis, Osiris, Akhenaton et Cléopâtre à l'antiquité égyptienne, le Graal, Tristan et Iseut renvoient au Moyen Âge chrétien, l'Eldorado et Faust à l'Europe sociale du XVI^{ème} siècle, le bon sauvage, Robison caractérisent la pensée du XVIII^{ème} siècle, le mythe napoléonien est celui du XIX^{ème} siècle. Bref tous ces personnages mythiques peuplent la littérature et habitent les écrivains comme le note Raymond Trousson :

Ces héros sont en nous et nous sommes en eux ; ils vivent de notre vie, nous nous pensons sous leur enveloppe. En tout homme sommeillent ou s'agitent un Oreste et un Faust, un Don Juan et un Saül ; nos mythes et nos thèmes légendaires sont notre polyvalence, ils sont l'exposant de l'humanité, les formes idéales du destin tragique, de la condition humaine²⁸.

D'autre part, ces exemples permettent de montrer comment les mythes sont souvent tributaires d'un univers socio-culturel et d'une époque déterminée et qu'ils peuvent être classés en fonction de leurs origines historique, géographique et culturelle. Ce faisant, il est à relever plusieurs espèces : mythes hérités des traditions religieuses, ceux cosmiques, ceux historiques célébrant des héros légendaires, ceux inventés par les poètes et les écrivains, et d'autres encore nés de la vie politique ou sociale moderne.

Si l'introduction du mythe et de la mythologie dans la littérature, indépendamment de sa forme (réappropriation, actualisation, parodie, imitation ou transposition), signifie le vif intérêt du retour à la tradition et à l'oralité et la valorisation du patrimoine culturel universel ou celui propre

²⁸ Raymond Trousson. *Thèmes et mythes. Questions de méthode*. Belgique : Ed de l'Université de Bruxelles, 1981, p 8.

à chaque société, le mythe peut être également une donnée essentielle à travers laquelle s'exprime l'écrivain comme le souligne Raymond Trousson:

Non seulement on pourrait dire que l'auteur ne choisit tel ou tel thème qu'en fonction de certaines affinités plus au moins indépendantes de sa volonté, sous l'impulsion d'une sorte de déterminisme intérieur, mais peut-être se voit-il encore parfois contraint par des pressions extérieures à lui et qu'il subit sans en avoir toujours conscience », écrit-il²⁹.

Pierre Albouy résume toute la complexité du mythe littéraire en le définissant comme « *l'élaboration d'une donnée traditionnelle ou archétypique, par un style propre à l'écrivain et à l'œuvre, dégageant des significations multiples, aptes à exercer une action collective d'exaltation et de défense ou à exprimer un état d'esprit ou d'âme spécialement complexe* », souligne-t-il³⁰.

Dans l'histoire littéraire, le recours au mythe est à rattacher à l'évolution historique et culturelle de chaque période, deux sont à distinguer : une phase de *démythologisation* durant laquelle tout ce qui est mythique est considéré comme faux et irréel, cette période était marquée par le triomphe sur la scène littéraire du réalisme puis du naturalisme, exception faite aux romantiques qui, passionnés par les traditions mythiques, acceptent le mythe comme valeur intarissable et vérité préhistorique précieuse ; et une autre qui voit réapparaître le mythe est celle de la *remythologisation* dans la littérature du XX^{ème} siècle, celle-ci sera profondément marquée par toutes sortes de mythologies anciennes.

²⁹ Raymond Trousson. *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, Op. cit, p.78.

³⁰ Pierre Albouy. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris : Armand Colin, 2003, p.150.

Chapitre II : De l'imaginaire de l'Égypte à l'Égypte imaginaire

Même si la notion de *l'imaginaire* demeure problématique et aux contours incertains³¹, de manière singulière, comprenons qu'elle est d'abord indissociable de l'imagination laquelle, suite à une image, déclenche dans l'esprit des croyances qui constituent avec le temps un imaginaire individuel ou collectif.

Il s'agit donc d'une catégorie de la pensée humaine, dont la forme est une image et le contenu un savoir et une logique.

Parce que fruit de la rêverie, forme et images qui dépassent la réalité dans un « *monde qui n'existe poétiquement que s'il est sans cesse réimaginé* »³², tel que le note Gaston Bachelard, que cela nous emmènera à élaborer notre réflexion en partant de l'imaginaire universel et collectif de l'Égypte pour aboutir à celui singulier et individuel à travers les récits et donc les imaginaires des auteurs.

Ces préliminaires, ayant pour objet l'image ou les images de l'Égypte pharaonique et orientale, sont nécessaires afin de mieux saisir la construction de cet imaginaire sur tous les plans et particulièrement celui littéraire. L'objectif étant donc de montrer comment la civilisation égyptienne est passée d'une réalité historique et anthropologique à une image visuelle et

³¹ Elle englobe plusieurs acceptions parfois contradictoires: cette fonction de l'esprit humain est une faculté qui s'oppose à la pure raison au sens pascalien menant aux chimères et aux visions trompeuses par sa tendance à l'imagination pense Pascal dans ses *Pensées*. Paris: Bordas, 1991, pp. 173-174, tandis que Baudelaire l'élève au rang de la « *reine des facultés* » permettant des correspondances intuitives. Dans le registre psychanalytique, c'est le lieu de la projection, des identifications et celui de l'illusion. Mais c'est aussi l'espace de la création libre permettant de dépasser le réel et ses limites. Gilbert Durand la définit comme : « *dynamisme organisateur qui est facteur d'homogénéité dans la représentation* », *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. op cit p. 26. Parce que la littérature de l'imaginaire ne se réduit pas aux mythes ni aux contes, ni à la science-fiction et aux récits fantastiques et surréalistes, que l'œuvre est le produit de l'imagination quel que soit sa forme : autobiographique, historique ou réaliste, l'imaginaire témoignera alors d'une vision du monde propre et à un auteur à un moment donné.

³² À propos de l'imagination poétique et de son rôle créateur dans sa *Poétique de l'espace* (1957) et *La poétique de la rêverie* (1961).

artistique et enfin littéraire habitant les écrits, se cachant sous les mots et exprimant quelques fantasmes.

1-L'Égypte et son imaginaire

L'Égypte est un monde saturé d'images, on le pénètre par la vue, son gigantisme, sa richesse et sa diversité suscitent émerveillement et questionnements de prime abord. C'est aussi un monde d'odorats, de parfums et d'encens, embaumant les corps et les atmosphères, et cela depuis que l'humanité a commencé à approcher les momies par les fouilles dans les profondeurs des tombeaux, et aussi par la pensée, car qui n'a pas été intrigué par le sens des pyramides et l'éternel sommeil?

Tout a un sens dans l'imaginaire de l'Égypte ancienne : les cycles de la nature, la levée et le coucher du soleil et la crue annuelle du Nil, tout illustre bien les notions de vie, de mort et de renaissance.

L'idée de l'au-delà, comme passage à une autre existence, imprégnait toute la culture pharaonique. Les interprétations des découvertes archéologiques, puis l'écriture, ont révélé quelques bribes dans leurs croyances, c'est à l'orée du désert que se trouvaient les corps enveloppés dans des nattes ou dans des peaux, placés en position fœtale, les visages tournés vers l'ouest en direction du soleil couchant, c'est la demeure de la mort.

Ensuite vint la phase de la momification qui atteint son apogée au cours de la XXI^{ème} dynastie faisant de cette technique l'art de la conservation réaliste ou réelle des corps. Prêt à subsister pour l'éternité, le corps entamait son voyage vers la tombe conformément aux rites funéraires.

L'Égypte ancienne c'est aussi l'univers des dieux et des déesses à la fois étranges et familiers, à corps humain et à tête d'animal, imposant le rituel des offrandes, celui où la religion est également envoutante et omniprésente.

Tous ces éléments relèvent d'une mythologie complexe, mouvante et insaisissable. La multitude des mythes, à valeur symbolique réelle, permet une certaine compréhension des choses et répond aux aspirations personnelles des écrivains qui les transportent, les réactualisent, les ravivent pour leur donner un autre sens. Ce n'est alors plus le récit mythique originel qui importe mais sa reconstitution, sa réappropriation et sa recréation.

Dans l'Égypte ancienne tout mythe est une image qui dissimule une réalité cachée. Le soleil tient une place très importante : les Pharaons lui donnèrent une valeur symbolique issue des phénomènes naturels perçus. Le soleil relève du domaine du sacré et constitue ainsi l'objet d'un culte éternel. Le premier aspect évident du soleil est la lumière qui éclaire la terre et la réchauffe également. De cette caractéristique s'est développée toute une poésie du soleil : il symbolise à la fois la chaleur, la fertilité, l'amour et la vie ou au contraire la sécheresse et l'aridité.

Dans la mythologie égyptienne, Osiris et Isis forment le couple des principales divinités du panthéon antique. Fils du Ciel et de la Terre, ce premier dieu à apparaître sur terre a été tué par son frère Seth. Pour le faire revivre, Isis, son épouse et sœur à la fois, parcourt la terre et le retrouve à Byblos. Seth le tuera de nouveau en dispersant son corps décapité, mais Isis repartira encore pour la seconde fois à la recherche des fragments de son époux et réussissant à les rassembler, elle finira par concevoir un fils qu'elle mettra au monde, ce sera Horus. Isis devient alors un culte universel de Mère Céleste, déesse, sœur et femme d'Osiris et mère d'Horus, elle est le type de l'épouse et de la mère idéales.

Son culte connu, hors d'Égypte, dans le monde gréco-romain, une grande fortune, c'est le mystère isiaque. Désir de la déesse, désir de la vie, du retour de la vie, des qualités bien féminines feront d'elle l'une des figures féminines fondamentales de l'Égypte antique et continue à attirer la curiosité, en raison entre autres, de sa double nature à la fois céleste et terrestre qui lui permis de protéger dieux et hommes, « *L'épouse la lovée, la vénérable la main du dieu, la parée, la dame du palais, la dame de la belle apparence au charme verdoyant qui emplit le palais de sa perfection...celle qui sort en procession du palais divin, les nuages étant imprégnées du parfum de sa rosée, maîtresse du Nord et du Sud, puissante et vénérable, la grande au ciel et sur terre, maîtresse de toutes les femmes...* »³³.

Mais l'on se demande encore quel visage se cache sous le voile de l'éternelle Isis ? Donneuse de vie et si puissante, elle retrouvera le corps d'Osiris, le cachera, protégera l'enfant et le père, d'où le mythe isiaque représentant la vie naissant de la mort.

À cette fonction de déesse du monde sacré et religieux correspondent d'autres fonctions, celles nourricière, protectrice du royaume, maîtresse et gardienne du palais. Mais doit-on

³³ Texte du temple de Dendérah cité dans *Femmes en Égypte au temps des Pharaons*. Sylvie Albou-Tabart et al. Levallois Perret : Altipress, 2006, p. 196.

s'étonner que ce rôle revienne à la femme ? Le rôle divin d'Isis s'illustre à merveille dans les multiples statuts et arts figuratifs de l'Antiquité égyptienne, combien sait-on qu'il n'est pas rare de voir les têtes des divinités féminines figurer sur les masques funéraires et les riches pectoraux d'or et d'émail des Pharaons rois ?

Par ailleurs, à chaque couleur correspond une symbolique : le jaune figure l'or, la chaire des dieux et l'immortalité, le blanc représente la joie, le faste et la lumière qui triomphe des lois obscures, quant au vert, il est l'emblème de la jeunesse et la santé, tandis que le noir, couleur du Khôl qui entoure l'œil des femmes, il rappelle le faucon du dieu Horus dont l'œil a une réputation protectrice.

La vision cyclique du temps, un mouvement incessant de flux et de reflux, de crue et de décrue, du jour et de la nuit, l'apparition puis la disparition quotidienne du soleil, la succession des saisons...début, fin, recommencement et succession, « une *dynamique universelle* », note Philippe Derchain³⁴.

L'essentiel de la cosmogonie repose sur cette vision cyclique de l'univers, la création s'est manifestée de la liquidité, de l'eau, élément naturel de l'infini où poussent des touffes de papyrus et le Nil qui, préservant son caractère cyclique avec son calendrier de crues, de retrait des eaux et de sécheresse, dessine un paysage perpétuellement ambivalent : le Nil qui emporte certaines terres dans sa crue est, par ailleurs, source de vie pour d'autres, irriguant le vaste désert.

Ce mythe s'incarne dans le combat entre Horus et Seth, un mythe reflétant la tension du milieu géographique entre désert et fleuve quand on sait que Seth incarne le désert avec sa nature stérile et que sa terre dure empêche la vie avec ses vents brûlants desséchant l'humidité et arrêtant les nuages de la pluie³⁵.

Râ, grand dieu solaire de l'ancienne Égypte, son culte et sa théologie se développèrent à Héliopolis avec une influence considérable telle que l'atteste l'Histoire. Le culte du dieu du Soleil Râ ou Rê, que les Égyptiens représentaient toujours accompagné d'un faucon, existait parmi d'autres divinités dans le temple d'Héliopolis (qui signifie ville du soleil) aux incarnations diverses. C'est Aménophis IV (1372-1354) qui révolutionnera son époque par son culte voué à

³⁴ Parue dans un article sur la cosmogonie *Dictionnaire des mythologies*, vol. 1et 2, sous la direction d'Yves Bonnefoy. Paris : Flammarion, 1999.

³⁵ Nous nous renvoyons à Nadine Guilhou et Janice Peyré. *La mythologie égyptienne*. Marabout. Paris : Hachette Livre, 2005, p. 222.

l'unique dieu soleil qu'il rebaptisera Aton, introduisant une forme de monothéisme allant même jusqu'à nier le caractère divin de toutes les autres divinités à l'exclusion de Râ, considéré comme le seul vrai dieu. Aménophis IV avait même changé son nom en Akhenaton qui signifie « *celui qui plait à Aton* ». Ce fait a provoqué la colère des prêtres et le peuple égyptien ne suivait plus son souverain. C'est alors qu'Akhenaton décida de se retirer dans une nouvelle capitale, El Amarna, qu'il bâtit en quatre ans, et qui sera abandonnée après sa mort. L'autre conviction religieuse d'Akhenaton qui marqua sa rupture définitive avec son peuple est celle de négliger l'idée sacrée et traditionnelle de la survie après la mort, quand on sait très bien combien même cette notion leur était particulièrement chère, et constituait leur fondement.

Mais aussi, une triple révolution religieuse, politique et artistique a été accomplie sous le règne d'Akhenaton qu'accompagnait Néfertiti et qui est dissociable de l'œuvre réalisée par son époux, d'où les représentations sur tous les monuments, des deux figures royales, toujours côte à côte, égales dans les mêmes postures. Les sculptures et les peintures représentent également le couple et leurs filles, des scènes de la vie quotidienne empreintes de naturel, de tendresse et d'humanité ; une atmosphère rare pour un roi qu'une nouvelle forme d'expression artistique traduit.

Dans les pires moments de la vie d'Akhenaton, considéré par son peuple comme l'hérétique qui a bafoué sa religion, Néfertiti est constamment auprès de lui, grande prêtresse du temple d'où elle célèbre le coucher du soleil, co-régente du vivant de son mari et désignée comme successeur après sa mort.

La particularité la plus répandue de ce mythe est celle de l'idéal du couple le plus célèbre, Akhenaton et Néfertiti, deux visages si proches l'un de l'autre, si bien qu'ils finissent par se fondre l'un dans l'autre pour ne plus figurer qu'en cercle, comme le disque solaire, Aton.

Toutankhamon est une autre figure des plus mythiques qui a affublé toute l'humanité depuis la découverte de son tombeau par l'archéologue Edward Carter.

Son énorme trésor a fait de ce roi au masque doré un pharaon narcissique où l'image de soi se trouve dans ses objets et trésors qu'il abrite dans son sarcophage et sommeil éternel.

Le dernier personnage de la fabuleuse galerie féminine dans l'histoire de l'Égypte antique est absolument Cléopâtre qui, par son histoire légendaire et destin tumultueux lié à la chute de son royaume, reste la figure mythique partout présente sous le double signe de la passion amoureuse et de l'ambition du pouvoir. Son histoire a fait d'elle l'héroïne sacrée des tragédies

grecques mettant en scène la plus remarquable femme avec laquelle s'achève l'Histoire de l'Égypte antique dont elle fut la dernière pharaonne, représentant la dynastie des Lagide, dite ptolémaïque, c'est une autre phase dans le développement de l'Histoire de l'Égypte³⁶.

Du gigantisme mystérieux des pyramides jusqu'aux redoutables momies sortant de leurs tombeaux en passant par l'idéal oriental, c'est tout un monde de fantasmes, de séduction et de curiosités qui se dessine dans les récits.

À l'Égypte pharaonique se mêle une autre, dont l'imaginaire, aussi divers que le premier, donne à lire une mosaïque de cultures, de religions, de communautés et de politiques. Cette Égypte que l'on nomme orientale est aussi celle des visions orientalistes faisant de cette contrée, à partir du XVIII^{ème} siècle, un mirage, un mythe trouvant dans les décors féériques des *Mille et unes nuits* toute une mythologie orientale.

Les personnages légendaires des contes orientaux refont surface manipulés par les imaginaires: Belkis, la reine de Saba ; Soliman, le prince des génies; le trésor des Fatimides; le phénomène mamelouk, l'Égypte du hachich; du tarbouche et celle moderne; donnent à cet Orient encore plus de couleurs et accentuent la fascination d'un ailleurs rendu plus mythique qu'il ne l'était.

Mais comment parler de l'Égypte et de son rayonnement si ce n'est par l'évocation d'une histoire des rapports entre Orient/Occident, d'une histoire riche de rencontres des idées et des arts pour montrer jusqu'à quel point la pensée religieuse égyptienne³⁷ et ses mythes³⁸, l'arrière plan historique³⁹, le décor- celui du gigantisme des monuments, leur immuabilité, le

³⁶ Après la libération de la domination perse en 332 avant J.-C., par le Macédonien Alexandre le Grand, l'Égypte aura des pharaons grecs qui dirigeront le pays depuis Alexandrie. Pendant leurs règnes, les pharaons grecs respectaient les traditions et la religion des Égyptiens ne cherchant pas à leur imposer leur vision de l'univers.

³⁷ Le livre d'Hérodote est considéré comme le premier récit de voyage anthropologique avant la lettre. Portant sur un travail comparatif des religions grecque et égyptienne ainsi qu'à une réflexion sur les hiéroglyphes, l'historien grec considère les Égyptiens comme inventeurs dans le monde religieux, perçus comme les premiers ayant réglé les rapports entre hommes et dieux en organisant différents cultes.

³⁸ Diodore de Sicile, Plutarque et Apulée avec leurs réflexions sur les figures d'Isis, d'Osiris et de Moïse, dans une sorte de syncrétisme, ont aussi fortement marqué les siècles suivants.

³⁹ L'Égypte, cette grande partie de l'Orient est une nostalgie du souvenir des Croisades. Quelques siècles après les défaites, les Occidentaux s'étaient, de nouveau, intéressés à l'Orient. Religieux, marchands, ambassadeurs, aventuriers, artistes, savant et autres, ils furent des milliers à s'y rendre, rapportant des récits de voyage parfois dignes de véritables explorateurs et d'ethnologues modernes ainsi que des études

contraste...– ont influé sur les imaginaires, les sensibilités et les esprits dans la conception de l'Orient de manière générale et de l'Égypte en particulier. Les données mythologiques reçues ont inauguré des traditions⁴⁰, elles ont également donné naissance à des styles⁴¹ et des sciences⁴² et même avancé des théories⁴³ et occasionné des modes⁴⁴ dans l'Histoire de l'humanité. Des dieux

sur l'Orient musulman. De surcroît, l'Expédition napoléonienne a profondément marqué l'Histoire des rapports Orient/Occident, non seulement pour ce qu'elle a réalisé sur le plan militaire, mais surtout pour les mythes qu'elle a construits autour de Napoléon et l'Égypte pharaonique et orientale.

⁴⁰ L'Égypte, terre sainte, attira beaucoup de touristes dont la plupart étaient des pèlerins animés d'une foi chrétienne. Ils s'y rendaient pour voir, au Caire, l'arbre de la vierge, à Alexandrie la chaire de Saint Marc et au Sinaï le monastère de Sainte-Catherine....etc. D'autre part, l'intérêt que porta le Moyen Âge à l'Orient et à l'Égypte s'explique en grande partie par la lutte acharnée contre les cultes païens en allant vers la terre sainte.

⁴¹ Il s'agit de l'émergence de diverses manifestations artistiques et architecturales marquant les vrais débuts de l'égyptomanie à travers des thèmes égyptiens populaires à Rome au point d'assimiler des divinités égyptiennes au panthéon romain comme cela concerne les arts décoratifs des châteaux dans tout l'Occident.

⁴² L'égyptologie marqua le champ des recherches des débuts du XIX^{ème} siècle à partir des travaux de Champollion et de *la Description de l'Égypte* ; mais ce n'est qu'au XX^{ème} siècle qu'elle a véritablement atteint le statut d'une discipline scientifique.

⁴³ L'Orientalisme est une discipline ayant pour objet l'Orient sur les plans historique, culturel, artistique, religieux et linguistique. Dans un sens général il s'agissait d'une vision de l'Occident, vision d'une culture qui lui est étrangère, une culture venant d'un ailleurs appelé Orient. Courant artistique occidental, il était inspiré par la découverte des arts orientaux. Dans un sens restreint, mais répandu, la création de cette figure de l'altérité qu'est l'Orient relève de l'imaginaire occidental, autrement-dit, un espace permettant de définir ce que l'on est, c'est-à-dire l'Occident, l'identification à l'Autre se fait donc à travers le miroir de l'Orient. Si l'orientalisme était souvent associé aux vagues exotiques, aux sciences et arts s'intéressant à l'Orient, il sera néanmoins considéré, dans ses différentes formes, comme un impérialisme culturel ouvrant la voie au colonialisme comme l'entendait la théorie postcoloniale d'Edward Saïd.

⁴⁴ À partir du XVIII^{ème} siècle, les fouilles archéologiques d'Herculanum et de Pompéi avaient permis la redécouverte du culte isiaque qui fut à l'origine d'une mode littéraire appelée osiriomanie avec plusieurs auteurs comme l'abbé de Terasson, *Sethos, vie tirée des monuments de l'ancienne Égypte* en 1731 et *La Flûte enchantée* de Mozart, faisant valoir, à travers la métaphysique des mystères sacrés d'Isis, quelques principes moraux, sociaux et politiques. Mais cet intérêt pour l'Orient atteint d'autres dimensions comme l'explique Pierre Martino : « *Ce monde étranger n'intéressait pas seulement pour des raisons politiques et militaires ou dans une orientation idéologique ou savante. Il éveillait aussi bien des curiosités chez les esprits avides de récits curieux pimentés par l'exotisme.* » (*L'Orient dans la littérature française aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles*. Paris : Hachette, 1906, p. 4). Désormais la société française s'adapte à la mode orientale : les plus élégants portaient des burnous, les chambres des femmes regorgeaient d'huiles orientales, sur leurs tables les contes des *Mille et Une Nuits*...

et mythes égyptiens que véhicule la pensée gréco-romaine et que perpétuent les théories orientaliste et postcoloniale en passant par les spéculations théosophiques que contenaient les œuvres néo-platoniciennes et hermétiques à travers des traditions littéraires, l'Égypte-avec ses différentes dimensions- a été l'objet de diverses disciplines scientifiques, philosophiques et des tendances artistiques au cours des siècles au point de devenir un mythe. Mais ce mythe a des origines lointaines depuis l'Antiquité aussi bien dans l'histoire de l'érudition grecque que dans les arts plastiques de Rome l'impériale à l'Expédition de Bonaparte jusqu' à nos jours. Ce vif intérêt pour cette civilisation a été à l'origine d'une production artistique extrêmement abondante à travers le monde et plus particulièrement en Occident où l'imaginaire de l'Égypte se transformait en une Égypte littéraire voire fantasmée.

2-L'Égypte imaginaire

La sensation d'entrevoir un autre monde, de toucher un ailleurs étrange et mystérieux, conduit les Occidentaux à voyager en Orient et plus particulièrement en Égypte pour découvrir cet univers à travers une aventure spirituelle, archéologique et exotique. Les mythes égyptiens et l'univers oriental avaient donc de quoi séduire tout l'Occident. Cette fascination pour le monde oriental est, de nos jours, comme un leitmotiv dans les imaginaires.

Confrontés à d'autres couleurs et parfums, écrivains et artistes ont tous subi un choc culturel parfois heureux et d'autres fois violent, qu'ils transposent dans leurs œuvres. Ce sentiment interculturel et exotique invite au fantasme. Les mythes et les réalités vécues sont donc réappropriés et transformés en visions personnelles dans un perpétuel renouvellement de l'imagerie mythique. Si les écrivains recourent aux mythes égyptiens c'est pour se convertir en fantasme pur à travers les images réelles des pyramides, des sculptures, des momies, du soleil, du désert, des sérails et des femmes du harem qu'ils transportent à leur univers et confrontent à leur propre monde.

Objets de culture, les mythes égyptiens étaient et sont toujours au centre de tout ce qui alimente les rêves : idéalisés et détournés à des fins politiques comme l'aventure orientale de Bonaparte, objets de curiosité ou de sublimation suscitant la réalisation d'un projet esthétique telle l'égyptomanie, ou encore scientifique tout comme l'égyptologie.

Scientifiques, politiques ou artistiques soient-elles, ces manifestations ne vont pas sans ambiguïtés et dissimulent, dans leur entreprise, un sens fantasmagorique dans la conception de l'Orient et de l'Égypte sous son double voile pharaonique et oriental.

Rappelons que cette dimension fantasmagorique n'est pas seulement qu'occidentale : les Orientaux, les Égyptiens eux-mêmes, font de leurs mythes le foyer de leurs propres fantasmes. Le mot fantasme ou phantasme renvoie d'abord à une réalité psychique. En psychologie, il se définit comme une image hallucinatoire et une fixation mentale représentant des désirs plus ou moins refoulés. Il est synonyme de rêverie, idée, représentation, mirage, fantaisie, illusion, vision et chimère, le fantasme peut être conscient comme il peut être inconscient. La définition la plus empirique de ce terme est celle de Charles Mauron⁴⁵ pour lequel la singularité et la répétition de certaines images, représentations et pensées obsédantes dans une œuvre traduisent des processus psychiques profonds caractérisant l'imagination de l'être humain, et de là, leur groupement compose le fantasme ou le « *mythe personnel* » qui dépend largement de tout ce qui l'environne.

Dans le cas de l'Orient, il apparaît, dans l'imaginaire des auteurs, comme un objet purement mythique : l'Égypte pharaonique, ptolémaïque, romaine, copte, ottomane, mamlouk, islamique et moderne, cette civilisation aux visages multiples a séduit tant d'écrivains de toutes les contrées du monde. De l'Égypte pharaonique jusqu'à celle moderne en passant par la chrétienne et la musulmane, les écrits montrent le désir de reconstituer des époques disparues en apportant des réalités historiques et scientifiques sur le mode fictif ou réel avec autant de fantaisies.

Le voyage en Égypte était, pour les jeunes aristocrates occidentaux, l'occasion de s'aventurer et d'assouvir leurs curiosités dans un cadre beaucoup plus exotique. Les descriptions qu'ils en font paraissent moins réelles, plutôt hyperboliques et fantaisistes car ils ne racontent que ce qu'ils ont cru ou voulu voir à l'exemple de la Sainte-Catherine. Des touristes visitaient le Sinaï, ville antique de la haute Égypte, pour se rendre au monastère de cette femme dont le corps, selon la légende, a été retrouvé intact plusieurs centaines d'années plus tard. Les fragments de son corps sont devenus objet de vénération et ont été distribués aux pèlerins de qualité.

⁴⁵ Charles Mauron. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique*, Paris: José Corti, 1995 (1ère édition 1963).

L'autre fantasme est la femme. La femme-fantasme est l'une des principales figures associées à l'Orient du XIX^{ème} siècle, sa peinture en est bien éloquente.

De même que l'idée de la mort, celle des tombeaux, des pyramides et des sarcophages pharaoniques, vont faire de l'Égypte une terre mortuaire et mortifère engendrant peur et fascination qu'exprime l'obsession du mort-vivant à travers la figure de la momie qui assurera l'effet fantastique dans de célèbres réalisations artistiques et littéraires⁴⁶.

La momie, qui fut d'abord un objet de consommation dans l'Europe de la Renaissance voyant dans le corps momifié des vertus médicinales pour la régénération au point d'en faire une drogue appelée *mumie* ou *mumia*⁴⁷ ne tarda pas à devenir un thème littéraire de premier plan comme dans les récits de Théophile Gautier.

Cette dimension fantasmagorique de l'Orient décrit également l'attitude de Bonaparte et explique son entreprise expansionniste établie en Égypte.

À ce sujet, Robert Solé remonte à l'enfance du général pour souligner que celui-ci:

hanté par l'exemple d'Alexandre le Grand, est persuadé que si le pouvoir est à Paris, c'est en Orient que l'on peut réaliser une œuvre (...) Complexé par Joseph, son frère aîné, Bonaparte aurait eu besoin d'une revanche en conquérant l'Égypte, terre du Joseph, de la Bible (...) Où aller, sinon en Égypte, quand on est Joseph qui veut paraître grand aux yeux de ses frères ? écrit-il dans *L'Égypte passion française* p. 31.

Il est clair d'après l'auteur que l'un des motifs de cette entreprise du jeune général traduit une obsession de l'Orient et de la civilisation pharaonique. Dans *Lettres de Freud à Thomas Mann* du 20 novembre 1936, il est écrit que le projet napoléonien « *n'était rien d'autre que des rationalisations violentes d'une idée fantasmagorique* », cité in *L'Égypte passion française*, p.31.

⁴⁶ Depuis le XIX^{ème} siècle, la littérature fantastique puise ses thèmes dans la vieille terre des pharaons tout comme la littérature anglo-saxonne et le cinéma du XX^{ème} siècle qui ont fait de la momie l'univers de la peur d'où les célèbres représentations fantastiques : *The Jewel of the seven stars* de Bram Stoker 1903, *The ring of Thot* 1890 de Conan Doyle, *The Mummy* 1989 d'Anne Rice pour n'en citer que quelques uns.

⁴⁷ Ambroise Paré, chirurgien des rois dévoile la fantasmagorie de l'imagination dans son célèbre *Discours de la momie et de la licorne*. Paris : Gallimard, 2011. Ouvrage publié en 1582.

Les clichés, les stéréotypes sur l'Orient ont constitué des motifs qui ont façonné le regard des Occidentaux. Dans sa préface des *Orientales*, Victor Hugo écrit justement cela, il en donne une image relevant des stéréotypes culturels que les voyageurs cherchaient en allant voir le coucher du soleil.

Dans ce cadre, la recherche d'un autre ailleurs mythique et la satisfaction des fantasmes qui se réalisent à travers le voyage, impliquent forcément des interactions d'ordre culturel, c'est justement cette rencontre de cultures qui est à l'origine des discours sur l'altérité découlant du contact avec l'Autre, et qui, dans notre travail s'articule à travers le regard des écrivains voyageurs en Égypte, confronté à celui des écrivains égyptiens francophones.

Exotique, du grec *exōtikos*, signifie étranger. Parler de l'Autre, écrire sur l'Autre ou de sa rencontre avec l'Autre chez les auteurs français, relève de l'exotisme à cette époque.

En effet, c'est au XVI^{ème} siècle, « époque où les pays lointains sont à la mode »⁴⁸ que ce terme commence à désigner ce qui n'appartient pas aux civilisations de l'Occident.

Rêverie de l'espace lointain, besoin d'évasion, désir de dépaysement, loin de ses origines et de son quotidien, tout cela peut se lire chez certains écrivains voyageurs français.

L'exotisme c'est aussi l'art de faire apparaître des hommes et des paysages différents, l'essentiel consiste dans le fait de capter cette différence pour en faire le principe d'une nouvelle esthétique. C'est dans ce sens que Victor Segalen le définit comme une « *esthétique du Divers* » alors que Jean Marc Moura le considère comme l'écriture même de l'altérité⁴⁹ qui se caractérise par l'apparition de l'image de l'étranger dans une œuvre. L'espace étranger, l'ailleurs inhabituel avec ses aspects curieux, mystérieux et piquants, est recherché, l'exotisme le permet parce qu'il procède à une ouverture d'esprit avec la découverte d'autres civilisations, différence entre les êtres, les cultures, les religions et les modes de vie. Et c'est de cette manière que le sentiment exotique a pris une autre dimension comme l'allure d'une mode.

Les œuvres du XVIII^{ème} siècle aussi sont imprégnées d'exotisme bien que les écrivains évoquent des pays qu'ils n'ont jamais vus. Il a fallu attendre le XIX^{ème} pour voir une autre forme d'exotisme plus concrète parce que vécue réellement par les écrivains voyageurs.

⁴⁸ Léonard Monique et Robert Horville. *Histoire de la littérature française*. Paris : Nathan, 1988, t. 1 et 2, p. 156.

⁴⁹ Jean-Marc Moura. *Lire l'exotisme*. Paris : Dunod, 1992, p.11.

Par ailleurs, le sens qu'attribuent les études littéraires et culturelles au mot « *exotisme* » est problématisé. En effet, la représentation que s'est fait l'Occident des peuples indigènes des autres continents (Indiens, Arabes...) laisse entendre une certaine hégémonie culturelle et c'est dans ce sens que l'histoire de l'exotisme et celle de l'impérialisme vont de paire, Jean Marc Moura écrit qu' « *il existe une articulation, variable mais capitale, entre l'histoire de l'exotisme et celle de l'impérialisme* »⁵⁰.

En outre, d'autres études littéraires sur l'exotisme impliquent des notions telles que l'étrangeté et l'« *étrangéité* ». De là, ce concept est considéré par certains (nous pensons à Chamoiseau et Jacottet) comme l'héritage d'un esprit colonialiste dans la mesure où son regard est une forme d'aliénation pour l'Autre ; tandis que d'autres l'acceptent comme une autre conception de la culture (Ben Jelloun, Glissant). Il n'en demeure pas loin que ce concept, loin d'être stable, est ouvert à d'autres nouvelles théorisations et interprétations sur lesquelles nous reviendrons dans les chapitres suivants.

L'altérité est si complexe, allant du caractère de ce qui est autre à la reconnaissance de l'autre dans sa différence. En raison de cela des champs disciplinaires ont été interpellés.

René Descartes, dans *Discours de la méthode*, met l'accent sur le trouble existentiel inhérent à toute conscience humaine d'où la présence d'un autre « *Moi* ». La question de l'altérité, au cœur même de toute vie sociale, pose les problèmes fondamentaux de la relation de l'homme face à son semblable qui est au-delà et en dehors du « *Moi* ». Ce rapport à l'Autre repose, généralement, sur des fondements contradictoires : différence, mépris et intolérance. Pour développer davantage ce point nous nous référons à l'Histoire de l'Occident où l'altérité a été d'abord conçue selon une triple conception :

- elle est d'abord historique : l'étranger est représenté comme primitif, ensuite comme barbare et souvent associé aux notions de sauvagerie,
- puis géographique car elle procède à une catégorisation considérant les autres sociétés comme extra-européennes.
- et enfin mentale, décrivant le despotisme oriental, l'irrationalité africaine et la sauvagerie indienne.

⁵⁰ Op cit. p.11.

Paradoxalement, cette différence, sous tous ses aspects et ses modalités les plus divers, peut également être perçue comme source d'enrichissement mutuel et certains préjugés peuvent s'inverser tels que le suggèrent *Les Essais* de Montaigne, le mythe du bon sauvage chez Jean-Jacques Rousseau ou le relativisme des mœurs chez Montesquieu dans les *Lettres persanes*, ces auteurs voient dans l'altérité une meilleure connaissance de soi-même et de sa propre culture par comparaison.

Cette conception apparaît également dans certains récits de voyage en Égypte à partir du XIX^{ème} siècle où le regard des écrivains semble parfois être celui d'un anthropologue qui manque de distanciation scientifique.

La question de l'altérité traversant des domaines et des champs philosophique et historico-politique, elle passe aussi au champ littéraire avec Sarga Moussa qui a tenté de cerner cette problématique dans les récits de voyageurs français du XIX^{ème} siècle. De son enquête nous retenons l'analyse des relations qui s'établissent entre le voyageur occidental et le sujet oriental à travers des codes culturels engendrant une communication dialogique visible dans différents lieux textuels allant de l'habillement à l'orientale au registre de l'interaction, en passant par les gestes, les mimiques et l'entrée en scène du drogman...autant de médiations révélant à la fois la distance et la rencontre de l'Occidental et de l'Oriental⁵¹.

Ces exemples illustrent parfaitement l'élaboration et le surgissement des notions d'exotisme, d'altérité, d'interculturalité, de mythes et de fantasmes dans l'Histoire des rapports humains.

Dans les rapports à l'Orient, toutes ces considérations nous les rencontrons dans différents discours que nous tenterons d'élucider dans les chapitres suivants pour mieux cerner la réalité de l'Orient pour lequel l'Égypte est cet ailleurs à la fois réel et mythique, traduisant l'engouement pour cette civilisation qui, de par son caractère énigmatique, et mieux encore sa riche Histoire, fait de la civilisation égyptienne l'une de celles qui attirent le plus de scientifiques,

⁵¹ Sarga Moussa. *La Relation orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*. Paris : Klincksieck. 1995. L'ouvrage aborde l'apogée du genre viatique au XIX^{ème} siècle et sa spécificité à l'époque romantique dans une perspective d'anthropologie littéraire des relations interculturelles de Chateaubriand à Théophile Gautier en passant par Alphonse de Lamartine et Gérard de Nerval.

savants, écrivains, poètes, peintres et d'autres amoureux des découvertes, des aventures et des voyages, ce qui va nous conduire à d'autres faits, expériences et réalités.

Chapitre III : L'Égypte des voyageurs et des peintres au XIX^{ème} siècle

La magie de l'Orient, gravée dans l'inconscient collectif en Occident, a conduit des savants, artistes et autres, en Égypte, ce voyage est devenu comme une intuition telle que la voit Jean Claude Simoën:

Une intuition, dit-il. Il n'y a pas un honnête bourgeois de Londres, de Paris, de Turin, de Berlin ou de Vienne qui ne l'entreprenne, ou du moins ne le projette. Écrivains et artistes sont tenus de prouver qu'ils savent où se trouvent les vraies valeurs. Les voyageurs vont à la découverte des pyramides et des rives du Nil, comme aux sources mêmes de la civilisation⁵².

1- L'Égypte des voyageurs

Volney⁵³ voyage en Orient et publie vers 1787 *Le voyage en Syrie et en Égypte*, dans lequel il décrit les aspects sordides de la vie en Égypte au point de penser que la situation géographique et la grandeur du passé de l'Égypte ne peuvent être retrouvées que par l'intervention d'une puissance européenne digne d'accomplir cette mission.

Claude Etienne Savary, qui s'était rendu en Égypte quelques années auparavant (1777), en rapporte une description aussi chaleureuse qu'enthousiaste et colorée. *Ses Lettres sur l'Égypte* apportent les prémices d'une science nouvelle: l'égyptologie.

D'autres, chacun à sa manière, accomplissent leur voyage en l'enrichissant par des comptes rendus et des œuvres. Dessinateur, graveur et archéologue, Dominique Vivant Denon, voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du général Bonaparte; Champollion⁵⁴ de son côté, Maxime du Camp⁵⁵, Silvestre de Sacy et le Suédois Akerblad s'intéressent, eux, à l'écriture.

⁵² Jean Claude Simoën. *Le Voyage en Égypte*, Liban : Éditions Dar An-Nahar, 2009, p. 191.

⁵³ De son vrai nom François Chasseboeuf, né à Anjou en 1757. Etudiant en médecine mais surtout fervent amant des langues, il a appris le grec, le latin, l'hébreu et l'arabe.

⁵⁴ Connaisseur en langues orientales: le persan et le copte.

⁵⁵ Photographe, écrivain et critique littéraire.

John Gardner Wilkinson était également obsédé par le déchiffrement des hiéroglyphes: *Manners and customs of ancient Egyptians* servira de référence aux voyageurs chercheurs de langue anglaise. Les Britanniques aussi avaient donc l'Égypte comme passion, comme Frederick Catherwood, Henry Westcar, William Lane....

Quant aux Allemands, leur intérêt n'était pas moindre. Lepsuis Karl Richard, linguiste de renom a dirigé l'expédition prussienne en Égypte et en Nubie (1842-1845), et Ernest Weidenbach, auteur et dessinateur, est le fondateur de l'égyptologie allemande.

Giovanni Battista Belzoni d'origine italienne débarqua en Égypte en 1815 pour s'engager dans différentes opérations notamment celles qui consistent à transporter des trésors de la Haute Égypte et les embarquer pour le *British Museum* en explorant les tombes de Ramsès 1^{er} et Sétî pour les copier et les exposer à Londres et à Paris. Cet illustre collectionneur finit même par vendre quelques objets au temps de Mohamed Ali; mais ce pillage et trafic des antiquités cesseront avec l'arrivée d'Abbas Pacha, successeur de Mohamed Ali.

Nombreux furent donc ces passionnés d'Orient venant de tous les coins du monde notamment les écrivains français qui sont l'objet de notre étude tout comme les peintres que nous tenons à présenter brièvement vue l'importance de leur regard sur l'Orient à travers leurs chef-d'œuvre.

L'orientalisme atteint aussi les autres formes d'expression artistique, notamment la peinture, renouvelant ainsi les genres, les sujets et les perceptions selon diverses représentations. La peinture orientaliste est profondément associée au voyage et les peintres ont trouvé leur Muse en allant vers l'Orient dans un esprit purement exotique.

2- L'Égypte dans le mouvement pictural du XIX^{ème} siècle

L'Expédition de Napoléon Bonaparte et le déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion ont inspiré beaucoup d'artistes qui, avec une thématique orientale intégrée dans la peinture, ont exprimé l'altérité et rendu compte de la confrontation avec d'autres horizons géographiques pour faire ressurgir un passé archéologique glorieux par un retour aux sources de la culture antique et de la spiritualité biblique.

Mais bien avant cette Expédition, la publication d'ouvrages comme ceux du célèbre voyageur Volney⁵⁶ ou ceux de Dominique Vivant Denon⁵⁷ et de bien d'autres récits de voyage suivis par la publication de *La Description de L'Égypte* (1809-1828), ont fasciné des peintres qui ne tarderont pas à entamer leur voyage en Orient comme Prosper Marilhat et Charles Gleyre. C'est dans cette ville antique et tant orientale qu'ils ont puisé des sujets variés allant du pittoresque des mœurs, des types humains, des danseuses et des musiciens aux scènes de guerre et de rue avec leurs marchés d'esclaves et aux mosquées et leur architecture spécifique ainsi que les cérémonies fastueuses des pachas. Ces aspects ont donc accentué l'exotisme méditerranéen et la séduction exercée par les civilisations disparues dans l'imaginaire des artistes qui s'exprimeront dans une peinture purement orientaliste par le recours à des couleurs très vives aux tons chauds, préférant des teintes plutôt rouges, jaunes ou modérés, et des contrastes accentués par la lumière. Jean Abazard note que ces peintures : « *séduisirent les contemporains par l'abus des tons qui devaient intensifier les contrastes lumineux* »⁵⁸.

La peinture d'Histoire fut introduite par la présentation des *Pestiférés de Jaffa*⁵⁹ au Salon de 1803 assurant la célébrité de Gros à travers une authenticité historique mêlée au lyrisme artistique en témoignant de l'Expédition de l'Égypte en 1798. En peignant la vaste cour de style mauresque, il met en scène, en les confrontant, costumes orientaux et européens dans un souci de

⁵⁶ Qui en fut le livre de chevet de Napoléon Bonaparte

⁵⁷ Considéré comme le père fondateur de l'égyptologie

⁵⁸ Jean, Abazard. *L'Orient et la peinture française au XIX^{ème} siècle d'Eugène Delacroix à Auguste Renoir*. Paris : Plon, 1930, p. 24.

⁵⁹ Cf. Figure II annexes p. 299. *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa* est l'un des tableaux d'Antoine-Jean Gros datant de 1804 commandé par Napoléon pour représenter un épisode de la campagne d'Égypte. Il est, entre autre, parmi les réalisations qui ont traduit le mythe oriental et la légende napoléonienne. Le tableau représente de manière spectaculaire sa visite des malades le 11 mars 1799.

fidélité dans la représentation, il semble que c'est à partir de là que l'Orient devient inséparable de l'idée de couleur.

D'autres chefs-d'œuvre révèlent d'autres dimensions notamment celle ethnographique, faites de paysages typiques comme les déserts, les oasis, les temples, les scènes de chasse et de combat ainsi que d'autres images comme celles des bains turcs et harems exprimant la sensualité de la femme orientale, l'érotisme jusqu'à la débauche sexuelle et les almées (danseuses orientales). Ce sont donc autant de thèmes chéris par la fiction, la peinture et la photographie orientalistes qu'accompagne parfois le souci de véracité historique.

Cet orientalisme n'avait pas de frontières et s'étendait à d'autres espaces géographiques. Eugène Delacroix s'est rendu au Maroc et à Alger en 1832, Alexandre-Gabriel Decamps en Grèce puis dans l'Asie mineure en 1827, Prosper Marilhat accompagna une expédition scientifique en Grèce, en Syrie, au Liban, en Palestine, en Basse et Haute Égypte⁶⁰ de 1831 à 1833, Théodore Chassériau s'est rendu à Constantine en 1842 puis à Alger avec son sentiment de marcher dans le pays des *Mille et Une Nuits*.

Le voyage des artistes français en Algérie au début des années 1830 va engendrer un véritable choc civilisationnel. L'immensité, la richesse, la diversité, la Méditerranée, le désert et autres paysages, accompagnés de coutumes et peuples aussi différents les uns des autres, blancs, bruns et noirs, expriment un orientalisme plus fantasmé que réel, allant même créer des mythes autour des harems, des femmes mystérieuses et exubérantes.

Ayant pénétré en secret le harem d'un corsaire turc, Eugène Delacroix découvre un mode de vie qu'il reproduit dans son chef-d'œuvre célèbre *Femmes d'Alger dans leur appartement*, une œuvre orientaliste par excellence. Pour lui, cette œuvre sent la pastille du sérail, c'est le tableau le plus représentatif de la vision occidentale d'un Orient de pacotille.

Renoir, lui, effectuera son voyage un demi-siècle après le premier séjour de Delacroix. Succombant sous le charme d'une « *blancheur* » et une luxuriance mythique de la ville d'Alger et de sa campagne environnante, il peint une série de portraits de femmes et d'enfants aux visages expressifs et touchants.

⁶⁰ Cf. Figure IV annexes p. 300.

D'autres encore, toujours dans le sillage que Delacroix, comme Henri-Félix-Emmanuel Philippoteaux, *Femmes mauresques d'Alger dans leur appartement* (1846) ou Eugène Girard *Femmes d'Alger intérieurs de cour* (1859), témoignent de leur fascination pour l'Orient en général et l'Algérie en particulier. Les toiles de Fromentin décrivent les combats mais également les mœurs, les activités économiques et sociales des habitants nouvellement soumis à la colonisation française.

L'ensemble des études faites sur la peinture orientaliste mettent en évidence son caractère principal stéréotypique et fantasmagorique. De toutes ces représentations picturales, la femme orientale tient le devant de la scène comme objet de désir de l'artiste et des hommes coloniaux qui la représentent lascive, sensuelle et muette.

À ce propos, l'étude de Gilles Boëtsch⁶¹, souligne la dimension fantasmagorique de la femme orientale dans l'imaginaire occidental de la peinture orientaliste en partant de trois considérations binaires :

- la première est d'ordre socio-culturel: les femmes représentées habillées, soulignent le mystère, l'inaccessible ; mais dénudées elles préfigurent plutôt la soumission comme le montre le tableau de *La danseuse orientale*, 1883 de Richter⁶².

- la deuxième relève de l'ordre de l'intime. Le corps dénudé est sec car il s'apprête à recevoir ou à donner de l'amour; mais il est humide pour se purifier comme dans *Femme sortant du bain* de Chassériau, 1849,

- la dernière est raciale. Les corps sont représentés différemment suivant les couleurs de la peau. La femme blanche est de l'Europe orientale, la femme noire, au rôle de servante et esclave est de l'Afrique comme le montrent *Après le bain* de Léopold Bouchard et Gérôme⁶³.

⁶¹ Gilles Boëtsch, anthropologue au CNRS. Article « Le corps de l'Orientale » paru dans *Quantara : Les sept plaisirs capitaux de l'Orient*, n° 40, été 2001, pp. 40-42.

⁶² Cf. Figure IX annexes p. 302.

⁶³ Cf. Figure VIII annexes p. 302.

Ainsi le regard du peintre est centré sur les lieux intimes : harem, hammam, lieux interdits et s'exprime par le pinceau avec autant de variations sur les mêmes clichés exotisants dans des odalisques lascives et passives.

L'ensemble de ces représentations fantasmatiques, quoique fortement influencées par *Les Mille et une nuits*, négligent souvent le rôle important du personnage mythique Schéhérazade qui, contrairement à ces peintures, n'était pas soumise au pouvoir masculin, se distinguant par sa présence certes sensuelle mais dont la parole triomphale face à la tyrannie et aux caprices de Chahrayare, la démarque nettement de ce moule conventionnel et stéréotypique largement répandu dans la pensée occidentale.

Dans tous les aspects historiques, ethnographiques ou exotiques, il semble que la peinture orientaliste privilégie ceux relatifs à un imaginaire dix-neuviémiste, essentiellement féminin, allant jusqu'à orientaliser l'occidentale comme le suggère le portrait de Charles Gleyre, *Femme d'Orient* dans une forme de métissage.

Ainsi, les aspects culturels et interculturels qui dominent les représentations littéraires et artistiques de l'Égypte permettent d'identifier la dimension anthropologique. Les écrivains et artistes se sont montrés tantôt comme des anthropologues portant un regard parfois objectif à travers un réalisme ethnographique, d'autres fois subjectif s'adonnant aux stéréotypes exotiques et fantasmes.

2^{ème} partie

L'Égypte au cœur des récits français

Siècle d'or du récit de voyage et de la renaissance mythologique, le XIX^{ème} siècle ainsi qualifié, est nourri d'une culture antique et orientale. Les écrivains-voyageurs trouvent dans le mythe et l'ailleurs oriental la meilleure façon d'approcher le mystère et le sens de l'existence. La recherche de l'ailleurs mythique, l'érudition ou l'expérience de l'Altérité n'ont pas pour vocation la simple redéfinition de l'Orient mais une vision entièrement subjective, donc personnelle, d'un Orient à la fois réel et fantasmé, concret et structuré par le mythe.

Les représentations populaires, les clichés et les stéréotypes sur l'Orient vont croiser d'autres domaines comme l'orientalisme, l'égyptomanie et l'égyptologie naissante à travers le regard, l'imaginaire et la poétique de chaque écrivain.

L'apparition de l'esprit orientaliste coïncide avec l'avènement de la littérature romantique, Victor Hugo en affirmait la tendance:

On s'occupe aujourd'hui, et ce résultat est dû à mille causes qui toutes ont amené un progrès, on s'occupe beaucoup plus de l'Orient qu'on ne l'a jamais fait. Les études orientales n'ont jamais été poussées si avant. Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste. (...). Jamais tant d'intelligences n'ont fouillé à la fois ce grand abîme de l'Asie. (...). Il résulte de tout cela que l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte de préoccupation générale⁶⁴.

Et de là, débutent une autre histoire et un imaginaire. Les écrivains voyageurs vont créer un nouveau genre qui culmine avec l'époque romantique, le récit de voyage en Orient, genre en vogue à l'époque.

N'étant plus considérés par les occidentaux comme de simples images, les Orientaux sont devenus matière qui projette d'autres perspectives principalement de type « *dialogique* » selon l'expression de Francis Affergan. C'est ainsi que l'oriental devient un sujet à part entière avec lequel un véritable dialogue s'instaure.

Sarga Moussa explique ce phénomène comme une « *présence nouvelle de l'autre comme partenaire de dialogue* », (*La relation orientale* p.7).

En réalité, le XIX^{ème} siècle a ouvert la voie et l'appétit pour la description d'un ailleurs différent d'où l'évasion, la rencontre de l'autre qui sont à l'origine des récits de voyage. Cette

⁶⁴ Victor Hugo. *Les Orientales*. Paris : Gallimard, 1966, p. 23. Édition établie par Pierre Albouy.

nouvelle présence de l'autre s'accompagne d'un code de communication « *au sujet impersonnel et universel du XVIII^{ème} siècle s'oppose un moi romantique* »⁶⁵, écrit Sarga Moussa.

En voyageur pèlerin, Chateaubriand se dirige vers la terre sainte et rend compte dans ses témoignages du despotisme oriental. Sa rencontre est faite non pas dans une « *perspective ethnographique mais parce qu'il a besoin de se confronter à eux afin de mieux s'en démarquer dans l'image qu'il veut donner de lui-même oubliant souvent que lui aussi est étranger pour eux* », souligne Sarga Moussa (*La relation orientale*, p.28).

Par sa dimension romantique, le voyage en Orient de Chateaubriand est révélateur d'une nouvelle écriture. Considéré comme le créateur du voyage littéraire⁶⁶, il sera un archétype toujours présent dans l'esprit des autres écrivains-voyageurs comme Alphonse de Lamartine, Gérard de Nerval et Théophile Gautier.

Désormais le genre viatique, considéré pour longtemps comme genre éphémère, regagne un intérêt particulier par les variétés et les transformations stylistiques, thématiques et symboliques qui traversent et renouvellent la littérature de voyage au XIX^{ème} siècle et on assiste avec Chateaubriand à « *l'entrée en littérature* » du genre viatique comme le montre Roland Le Huenen.⁶⁷ À ce propos Valéry Berty souligne qu'au XIX^{ème} siècle la littérature de voyage : « *trouve enfin sa légitimité littéraire par l'effet d'une rencontre entre une poétique générale prônant la subjectivité des perceptions et l'histoire événementielle marquée par l'avènement du journalisme et du tourisme* »⁶⁸.

De manière générale le récit de voyage repose sur le thème fondamental de l'exotisme. La « *sensation du Divers* » dont parlait Victor Segalen s'infiltré dans les textes par le biais de la rêverie que Jean Marc Moura définit en tant qu'*imagination exotique*⁶⁹ qui se réalise dans l'écriture à travers deux formes: *un exotisme impérial* traduisant un désir d'aventure et de conquête de l'esprit colonialiste européen comme l'illustre l'œuvre de Chateaubriand et un *exotisme nostalgique* qui consiste en un désir de retour vers le passé biblique tel que nous

⁶⁵ Sarga Moussa. *La relation orientale*, p. 8

⁶⁶ J. -C. Berchet. « Un voyage vers soi », in *Poétique*, 53, 1983, pp. 94-95

⁶⁷ Roland Le Huenen. « Le récit de voyage ; l'entrée en littérature », *Etudes littéraires*, vol. 20, n°1, 1987, pp. 45-61.

⁶⁸ Valéry Berty. *Littérature de voyage. Un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIXe siècle*. Paris : L'Harmattan, 2001, p. 19.

⁶⁹ Jean-Marc Moura. *Lire l'exotisme*. Op cit. p. 3.

pouvons percevoir dans l'œuvre d'Alphonse de Lamartine.

L'auteur des *Méditations poétiques*, Alphonse de Lamartine, annonce son départ pour l'Orient en ces termes : « *Je vais chercher les vestiges de l'histoire, les monuments de la régénération chrétienne et les retentissements lointains de la poésie profane ou sacrée dans la poussière de l'Égypte...* », écrit-il ⁷⁰. La représentation biblique de l'Orient chez Lamartine est inspirée par sa mère qui était à l'origine de son désir d'Orient à travers ses lectures de la Bible. C'était plus qu'un voyage, c'était plutôt une quête intérieure que le poète annonçait : « *je rêvais toujours, depuis, un voyage en Orient comme un grand acte de ma vie intérieure* »⁷¹. Cette vision de l'Orient va s'assombrir avec la perte de sa fille Julia, à Beyrouth en 1832, sa disparition déclenche ses rêveries mélancoliques renvoyant à l'être cher perdu.

L'Orient de Gustave Flaubert est celui des rêves et des légendes comme le laissent apparaître ses personnages, grands rêveurs d'un Orient fabuleux et mythique :

Il dormait toujours, d'un sommeil lourd et pesant ; il rêvait, et c'étaient des songes beaux d'illusions, voluptueux d'amour et d'enchantement. Il rêvait l'Orient ! L'Orient, avec son soleil brûlant, son ciel bleu, ses minarets dorés, ses pagodes de pierre, l'Orient ! avec sa poésie toute d'amour et d'encens ; l'Orient ! avec ses parfums, ses émeraudes, ses fleurs, ses jardins aux pommes d'or ; l'Orient ! avec ses fées, ses caravanes dans les sables ; l'Orient ! avec ses sérails, séjours de fraîches voluptés. Il rêvait, l'insensé, des ailes blanches des anges qui chantaient les versets du Coran aux oreilles du Prophète ; il rêvait des lèvres de femmes pures et rosées, il rêvait de grands yeux noirs qui n'avaient d'amour que pour lui ; il rêvait cette peau brune et olivâtre des femmes de l'Asie, doux satins qu'effleure si souvent dans ses nuits le poète qui les rêve ; il rêvait tout cela !⁷².

⁷⁰ Cité dans *Les voyageurs en orient*, Op cit, p. 9.

⁷¹ Cité dans *La Relation orientale* de Sarga Moussa, p.31.

⁷² Gustave Flaubert. *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 1964, t. I, p 85. Court récit qui date de 1836 le rêve de M. Ohmlin dans *Rage et impuissance*. Dans son étude *L'Orient de Flaubert des écrits de jeunesse à Salammbô la construction d'un imaginaire mythique*. Paris : L'Harmattan, 2002, p. 44, Iedikó Lőrinszky montre que l'Orient de Flaubert est saisi entre une dualité antithétique : réalité/ rêve et morbidité/ Orient en insistant sur la part mythique dans les différentes représentations du lieu exotique.

L'univers peint dans *La Tentation de Saint Antoine*⁷³ permet encore de relever cette dimension exotique et mythique dans la représentation de l'Orient avec la célèbre figure de la reine de Saba décrite de manière fabuleuse à travers un vaste champ lexical soulignant la beauté et le luxe, *sa robe de brocart d'or, perles jais et saphirs étoiles d'argent, émeraude, plumes d'oiseau, bracelet d'ébène et diamant* ou encore et aussi dans *Herodias*⁷⁴.

De même, le Khôl et le henné semblent si chers à *Aziadé* de Pierre Loti⁷⁵ au même titre que les sacrés bijoux chez Théophile Gautier, la superstition orientale dans le roman balzacien⁷⁶ ou encore le parfum mythique du musc chez Baudelaire qui voyageait à la recherche du soleil et de l'opium. Dans *Les Fleurs du mal* (1857), la poésie est assez imprégnée de l'Orient, de ses odeurs, de ses parfums, de ses couleurs et des sensations puissantes d'un ailleurs opposé au morne quotidien du poète.

La poésie parnassienne s'est également nourrie de l'imaginaire pharaonique et orientale. José Maria de Hérédia⁷⁷ est l'une des figures les plus talentueuses du groupe. Son recueil au titre symbolique *Les Trophées* est considéré comme les plus parfaites illustrations de la doctrine parnassienne : impersonnalité, culte de la forme, perfection du sonnet et exaltation d'une beauté rimant avec l'éternité comme le montrent les deux poèmes sur l'Égypte pharaonique dans laquelle le poète puise ses motifs à travers les figures légendaires, les paysages exotiques et les vestiges archéologiques de cette civilisation.

Ainsi, l'Orient ou l'Égypte du XIX^{ème} siècle sont représentés dans tous les genres et à travers tous les registres, et si le récit de voyage était le genre le plus représentatif de la veine orientaliste, il est à souligner que d'autres genres le sont également, allant du roman historique à la fiction orientalisante.

⁷³ Gustave Flaubert. *La Tentation de Saint Antoine*. Paris : GF-Flammarion, 1967, p. 62.

⁷⁴ Gustave Flaubert. *Herodias* in *Trois Contes*. Paris : Gallimard. Coll. « Folio », 1973, p.134.

⁷⁵ Publié anonymement en 1879, ce roman est emblématique de l'orientalisme par son exotisme et le mythe romantique à travers le thème de l'amour tragique.

⁷⁶ Honoré de Balzac. *La peau de chagrin*. Paris : Gallimard, Coll. « Folio classique », 1974 (paru en 1831).

⁷⁷ José Maria de Heredia (1842-1905). *Les Trophées*. 1893. Nous mettons en annexes deux sonnets *La Lune sur le Nil* et *Antoine et Cléopâtre*. Cf. annexes pp. 304-305.

Et il arrive parfois de faire du récit de voyage un espace où se croisent plusieurs autres genres comme le référentiel et le fictionnel, ainsi que cela se présente dans les récits du corpus. Chaque récit est situé dans un entre-deux, réalités et fantasmes, par le biais d'une série de médiations comme la bibliothèque orientale, le musée, le savoir livresque, l'égyptologie, l'orientalisme, l'esthétique et l'imaginaire de chaque écrivain.

Puis au XX^{ème} siècle, l'Égypte figurera autant et pratiquement dans tous les genres, historique, fantastique, merveilleux, réaliste, ironique et même dans les bandes dessinées. C'est l'époque où le goût de l'exotique atteint son paroxysme et se mêle aux réalités archéologiques et historiques du siècle, Violaine Vanoyeke⁷⁸ en parcourt l'Histoire et les figures.

L'Égypte est représentée aussi de tout autre manière comme avec Josette Alia dans *Quand le soleil était chaud*, où il y a à voir une Égypte moderne à travers l'actualité et l'historiographie dans une nouvelle tendance, celle du journalisme littéraire.

Bien évidemment les auteurs français ayant traité de l'Égypte et dans différents genres, sont nombreux, nous n'en avons choisi que quelques uns à titre illustratif pour suivre l'évolution du regard de ces écrivains à travers le temps.

Dans notre recherche nous tenterons de souligner ces différents aspects à travers la représentation de l'Égypte depuis le XIX^{ème} siècle, pour cela, le champ littéraire est le plus propice, puisque c'est par la littérature que se sont étendus divers mouvements philosophico-politique, artistiques et scientifiques, un espace où la question du contexte est omniprésente et incontournable parce que : « *La littérature participe de façon particulière à l'identité culturelle (...), elle inscrit les valeurs dans l'histoire, et son étude participe de la réflexion, capitale, sur la temporalité et les valeurs. Tel est bien l'enjeu primordial du littéraire, cet art dont le matériau est la langue et la matière l'humain* »⁷⁹.

⁷⁸ L'auteur fait revivre avec autant d'érudition que de poésie toute l'Histoire antique à travers les figures les plus célèbres comme Hatchepsout, Thoutmosis, Aménophis et bien d'autres dans *Les Histoires d'amour des pharaons*. Paris : Michel Laffont, 1997. *Toutankhamon l'Héritier*. Paris : Michel Laffont, 2003. *La Pharaonne. Le Voyage d'éternité*. Paris : Michel Laffont, 1999.

⁷⁹ Comme le soulignent Paul Aron et Alain Viala dans *Sociologie de la littérature*, Paris : PUF, Coll.

Notre étude mettra donc l'accent sur les différentes représentations de l'Égypte chez les écrivains français au travers du discours orientaliste mais insiste davantage sur les autres particularités interculturelles dans l'analyse de l'altérité, permettant de voir dans les récits littéraires autre chose que le discours de domination par l'inscription de l'imaginaire, de la subjectivité et des poétiques de chaque auteur.

Chapitre I : *Voyage en Orient*, de l'orientalisme et de l'ésotérisme chez Gérard de Nerval

Gérard de Nerval fonde sa pensée sur des interrogations philosophiques en rapport avec le sens de la vie humaine et sa place sans l'univers. Poète et chef de file du romantisme noir, écrivain du rêve et de la folie, Nerval exprime dans le *Voyage en Orient* son vertige face à cet univers.

Ce récit est l'un des textes les plus représentatifs de la tradition des voyages en Orient des écrivains français du XIX^{ème} siècle. Récit oriental et de goût français, il dit à la fois le désir et le rejet de cet ailleurs mythique à travers une vision paradoxale faite d'enchantement et de désillusion, caractère propre aux romantiques.

Mais dans l'esprit de l'auteur, l'Orient est avant tout une passion : durant toute sa jeunesse, il reproduisait la calligraphie arabe sans la comprendre. Ce rêve, il le réalisera plus tard en 1843 entreprenant un voyage au pays des *Mille et une nuits*.

Hormis cette passion, ce voyage a aussi été interprété comme un séjour de thérapie. Ayant été interné suite à « *un excès de folie* », Gérard de Nerval voulait, à travers ce voyage, prouver à tout le monde et à lui-même qu'il était saint d'esprit, tel que l'explique Jean Marie Carrée : « *ce voyage en Orient et en Égypte était nécessaire à sa convalescence spirituelle et contenait son ancien et profond désir d'évasion* »⁸⁰.

À cette thèse selon laquelle Nerval entreprit le voyage en Orient pour guérir, Chambers Ross répond que « *S'il veut guérir, c'est de l'amour, et non de la folie (...) Nerval affirme en fait, quoiqu'en termes voilés, qu'il se flattait par son voyage de retrouver dans le rêve ce qu'il avait perdu dans la vie réelle* »⁸¹.

Ainsi, l'exotisme et la recherche du pittoresque ne sont en fait que le désir de fuir une réalité décevante, la consolation étant dans le rêve, dans le mythe et dans le mysticisme de cet Orient aux mille couleurs.

⁸⁰ Jean Marie Carrée. *Voyageurs et écrivains français en Égypte*. 2^{ème} édition revue et corrigée. Tome deuxième de la fin de la domination turque à l'inauguration du canal de Suez (1840- 1869). Institut français d'archéologie orientale, 1956, p 7-8. Beaucoup de recherches sur le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval voient dans ce déplacement le désir de l'auteur de se rétablir de sa confusion mentale. C'est ce qui se lit également dans l'étude de Valéry Berty. *Littérature et voyage. Un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIXe siècle*. Paris : L'Harmattan, 2001, p. 132.

⁸¹ Chambers, Ross. *Gérard de Nerval et la poétique du voyage*. Paris : José Corti, 1969, p. 27.

Dans toute sa complexité générique, il semble que ce *Voyage en Orient*, à la fois réel et fantasmé, ne peut être classé que dans le genre autofictionnel tel que le définit Georges Doubrovsky : « *L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain de me donner de moi-même, y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte* »⁸².

Nerval propose à ses lecteurs un ensemble de myèmes, pour reprendre l'expression de Strauss qui, par un jeu de versions mythiques et brouillant les pistes, il redistribue sa mythologie personnelle et son imaginaire, celui d'un être romantique à la recherche de son moi dans l'altérité orientale.

Ces procédés participant à l'originalité de l'écriture du *Voyage en Orient*, le distingueront des autres récits de l'époque. De la fonction expressive dominante à l'intertextualité ésotérique, à l'onirisme, l'écriture est assurée par un « *je* » omniprésent renvoyant à un écrivain-narrateur-voyageur et personnage dont l'identité n'est jamais fixée et se joue à travers les différentes figures mythiques.

Dans une structure symétrique, l'écriture établit aussi une relation entre l'Orient et l'Occident, l'extérieur et l'intérieur, le paysage égyptien et les sentiments d'un narrateur qui contemple une nature exotique, lieu de son dépaysement auquel il s'associe et à travers lequel il exprime quelque chose de soi, sorte de paysage psychique qui se manifeste dans son discours sur l'altérité.

1-Romantisme et orientalisme dans l'expression de l'altérité

La particularité de la description nervalienne réside dans son double caractère : chaque aspect de la nature exotique devient métaphore du sentiment intérieur et nous voyons un narrateur qui se fond dans la foule et dans la vie égyptienne à la manière d'un poète romantique qui se laisse aller dans le flux d'une rivière à son rythme.

Le « *Mal du siècle* », cette mélancolie profonde qui affecta toute une génération, s'exprime dans ce récit de voyage où l'action cède la place à l'analyse psychologique. Désenchanté, le héros romantique y dévoile sa vie et sa personnalité complexe, dont il est plus le spectateur que l'acteur.

⁸² Georges Doubrovsky. « Autoportrait/vérité/ psychanalyse » in *L'Esprit créateur*, n° XX3, 1980, p. 89.

Exaltant le sentiment de sa différence par rapport aux autres, le narrateur de Nerval porte sur le monde un regard qui passe par le prisme de sa sensibilité personnelle.

Ce sentiment de rejet et d'inadéquation au monde, nourrit en lui la nostalgie du passé et une aspiration vers l'absolu qui se traduisent par le désespoir et l'attrait pour la mort.

Ce récit, écrit à la première personne du singulier, fait apparaître, derrière l'analyse des tourments du héros, les expériences personnelles d'un « moi » problématique qui s'identifie aux figures mythiques du culte isiaque en se référant au dieu qui meurt, Osiris, tantôt au Calife Hakem, le possédé et le fou et aussi à Adoniram, l'artiste-génie de la légende de Belkis et du roi Soliman, aspects que nous développerons plus dans la lecture mythocritique.

En effet, ce qui semble d'abord caractériser l'écriture du voyage est cet étrange désir de l'altérité qui apparaît sous deux formes, celle radicale mais aussi et surtout prétexte à soi.

Comme tout romantique, le narrateur du *Voyage en Orient* n'hésite pas à exprimer son désappointement voire, sa déception du lieu visité :

L'Égypte grave et pieuse, est toujours le pays des énigmes et des mystères ; la beauté s'y entoure, comme autrefois, de voiles et de bandelettes, et cette morne attitude décourage aisément l'Européen frivole. Il abandonne Le Caire après huit jours, et se hâte d'aller vers les cataractes du Nil chercher d'autres déceptions que lui réserve la science, et dont il ne conviendra jamais. (...). Le soir de mon arrivée au Caire, j'étais mortellement triste et découragé. En quelques heures de promenade sur un âne et avec la compagnie d'un drogman, j'étais parvenu à me démontrer que j'allais passer là les six mois les plus ennuyeux de ma vie, et tout cependant était arrangé d'avance pour que je ne pusse rester un jour de moins. Quoi ? C'est là, me disais-je, la ville des *Mille et Une Nuits*, la capitale des califes fatimides et des soudans ? (...). Qu'espérer de ce labyrinthe confus, grand peut-être comme Paris ou Rome, de ces palais et de ces mosquées que l'on compte par milliers ? Tout cela a été splendide et merveilleux sans doute, mais trente générations y ont passé ; partout la pierre croule, et le bois pourrit. Il semble que l'on voyage en rêve dans une cité du passé, habitée seulement par des fantômes, pp. 149- 151.

Dans son mal être d'Occidental, le visage que le narrateur se fait de l'Autre, l'Oriental est souvent, si ce n'est pas tout le temps, régi par le stéréotype et les préjugés, comme le soulignent ces extraits :

Parmi les boutiques où l'industrie européenne attire le mieux les plus riches habitants du Caire, les Turcs réformistes, ainsi que les Coptes et les Grecs, plus facilement accessibles à nos habitudes, il y a une brasserie anglaise où l'on peut aller (...). Un autre lieu de refuge contre la vie orientale est la pharmacie Castagnol, où très souvent les beys, les muchirs et les nazirs originaires de Paris viennent s'entretenir avec les voyageurs et retrouver un souvenir de la patrie (...). Un préjugé des Européens du Caire, c'est de ne pouvoir faire dix pas sans monter sur un âne escorté d'un ânier. Les ânes sont forts beaux, j'en conviens, trottent et galopent à merveille; l'ânier vous sert de cavasse et fait écarter la foule en criant Ha! ha! iniglac! Smalac! Ce qui veut dire à droite! à gauche! Les femmes ayant l'oreille ou la tête plus dure que les autres passants, l'ânier crie à tout moment: la bent! (hé femme) d'un ton impérieux qui fait bien sentir la supériorité du sexe masculin. », écrit-il, pp. 169-1973.

Dans ce passage le discours sur l'altérité est précis, la catégorisation se fait sentir selon un double mouvement. Le narrateur passe d'une description de l'Autre totalement différent, le paysan, l'ânier, le marchand ambulant, à l'Autre peu différent, Turcs réformistes, grecs et coptes qui jouent l'intermédiaire entre l'Occidental et l'Oriental. Mais à la fin du passage il revient à souligner le caractère négatif de l'Autre dans la conscience occidentale, cet Autre n'a rien de commun avec son moi occidental.

Il semble donc que cette altérité radicale relève d'une dimension métaphysique telle que l'explique Jean-Paul Sartre en s'interrogeant sur les rapports entre le moi et l'Autre :

Autrui, en effet, c'est l'Autre, c'est-à-dire le moi qui n'est pas moi ; c'est celui qui n'est pas moi et je ne suis pas : ce *ne pas* indique un néant comme élément de séparation donné entre autrui et moi-même. Entre autrui et moi-même, il y a un néant de séparation. Ce néant ne tire pas son origine de moi-même, ni d'autrui, ni d'une relation réciproque d'autrui et de moi-même, mais il est au

contraire, originellement, le fondement de toute relation entre autrui et moi, comme absence première de relation⁸³.

Ce regard se trouve dans d'autres scènes commentées de la vie cairote comme celles de la vente des esclaves : « *Les marchands offraient de les faire déshabiller, ils leurs ouvraient les lèvres pour que l'on vît les dents, ils les faisaient marcher et faisaient valoir surtout l'élasticité de leur poitrine* », choquante, cette scène est pour le narrateur le symbole d'un Orient barbare.

Quoi qu'il en soit, le discours sur l'altérité ne relève pas seulement d'une réflexion métaphysique, il rend compte également d'une certaine hégémonie culturelle occidentale, à ce propos, Michel Leiris souligne que :

(...) l'homme de race blanche et de culture occidentale tient le haut du pavé, quelques soient les menaces de bouleversement qu'il sent monter du dehors et du dedans contre une civilisation qu'il regarde comme la seule digne de ce nom⁸⁴.

Ainsi l'altérité radicale est, pour le narrateur de Nerval, tout ce qui lui étranger : la langue, le regard, le corps, la couleur, les valeurs et même le désir. Cet égocentrisme se révèle par son refus d'épouser une femme orientale ou de s'unir avec l'esclave Zieneb qui l'a pourtant fasciné durant son séjour en Orient.

Le récit de voyage met en scène un Autre, perçu comme différent parce qu'étranger, à travers des images faisant apparaître un regard de catégorisations, de croyances, d'appartenance, de rapports de force et de jugements de valeurs à travers le prisme de Soi.

Bien que ce récit de voyage donne plutôt une vision de l'Autre à travers ses propres valeurs et critères, il n'en demeure pas moins que l'image de soi est aussi bien projetée dans cet espace réflexif.

Les scènes décrites de la vie orientale qu'il découvre sont des paradigmes qui vont peu à peu transformer l'altérité radicale. Le narrateur se surprend au fil des jours à contempler le

⁸³ Jean-Paul Sartre. *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard, 1943, p. 275.

⁸⁴ Michel Leiris. *Race et civilisation dans Michel Leiris, Cinq études d'ethnologie*. Paris : Denoël, 1969, p. 10.

paysage oriental à la manière d'un rêveur qui peint avec poésie toute la magie de l'Orient, dans un tableau enchanteur, comme le montre cette description de Choubra :

Plus loin, les cavalcades se perdent sous l'ombrage de l'allée de Choubrah, la plus belle qu'il y ait au monde assurément. Les sycomores et les ébéniers, qui l'ombragent sur une étendue d'une lieue, sont tous d'une grosseur énorme, et la voûte que forment leurs branches est tellement touffue, qu'il règne sur tout le chemin une sorte d'obscurité révélée au loin par la lisière ardente du désert, qui brille à droite, au-delà des terres cultivées. A gauche, c'est le Nil, qui côtoie de vastes jardins pendant une demi lieue, jusqu'à ce qu'il vienne border l'allée elle-même et l'éclaircir du reflet pourpré de ses eaux (...). Le palais du pacha d'Égypte (...) dont les galeries, peintes et dorées, sont de l'aspect le plus brillant. Là véritablement, est le triomphe du goût oriental, p. 275.

Le narrateur allait même concrétiser son désir d'initiation en s'intégrant dans le monde musulman pour se défaire de son apparence chrétienne, par exemple, pour assister aux cérémonies religieuses et voulant passer pour un arabe, il se fait raser la tête. Il apprend également la langue, se conduit de la même manière que les Orientaux, et va jusqu'à prendre une esclave comme compagne. Il finit par se familiariser aux mœurs orientales partageant espace, nourriture, femmes et religions pour l'harmonie.

Ainsi son « *moi* » radical se disperse en s'immergeant dans la foule orientale afin de revoir ou de reconstruire son être et son identité. C'est ce que Sarga Moussa a fait observer dans le récit de voyage qui s'ouvre sur un ton confessionnel projetant un genre moderne « *celui, dont la fascination pour les pays étrangers va de pair avec la recherche de sa propre identité* », dans *La Relation orientale*, p.31.

Tantôt émerveillé, tantôt déçu, le narrateur semble retrouver une identité où se confondent deux entités, celle de son moi et celle de l'Autre. Il se laisse emporter par cette vie réelle et mythique, proche et lointaine, authentique et exotique à la fois.

L'écriture du *Voyage en Orient* se lit également sous le signe l'onirisme : chez Nerval le sens du mystère et de l'évasion vers le rêve et la féerie trouve son comble dans les figures mythiques qui structurent son voyage. Le narrateur-personnage réel retrouve une autre existence fabuleuse et imaginaire, nourrie de légendes antiques et orientales. Cette vie, il l'exprime dans le

rêve et le fantastique où les données réelles sont transformées pour se confondre dans l'univers onirique.

L'écriture du rêve et des songes se manifeste par des effets poétiques, par l'association de mots inattendus, de sonorités inhabituelles et par le pouvoir des suggestions des formules mystiques qui dépassent le contenu intelligible.

Ainsi donc la réalité est perçue à travers un regard délibérément subjectif, fantasmé mais aussi relevant du savoir et de l'érudition.

Les descriptions sont accompagnées de réminiscences culturelles et d'érudition⁸⁵ sur l'Égypte et l'Orient qui ont suffisamment inspiré l'auteur, lequel écrit un jour à son père « *Je n'ai voulu, du reste, voir chaque lieu qu'après m'en être suffisamment rendu compte par les livres et les mémoires* »⁸⁶. Mais c'est avec une puissance du verbe et avec un langage imagé que Nerval exploite ses sources livresques en s'appropriant les témoignages d'autrui en les intégrant harmonieusement à son récit, c'est ce qui se lit dans les passages sur les mariages égyptiens où la référence à W. Lane est explicite.

L'influence de la peinture orientaliste a ses traces aussi, elle apparaît à travers les peintures des femmes voilées du Caire et le désir du narrateur de pénétrer le harem. Cette caractéristique semble être une donnée essentielle dans la peinture orientaliste qui se conjugue avec un discours profondément animé d'une réflexion autour du féminin. C'est de la féminité orientale qu'il s'agit dans les nombreuses représentations picturales et littéraires. Une esthétique du métissage est née donnant à l'orientale des traits occidentaux comme l'illustrent les Odalisques d'Ingres, tandis que l'occidentale en possède des éléments orientaux, elles sont représentées parées de bijoux exotiques à la mode.

Dans ses longues descriptions, Nerval confronte les traits des occidentales et ceux des orientales et cela avant même d'arriver au Caire. C'est à Vienne déjà que le narrateur se détache du monde parisien où, écrit-il : « *les femmes, vous font souffrir trois mois, c'est la règle ; aussi peu de gens ont la patience de les attendre* », (*Voyage en Orient I*, p. 92). Ce monde féminin occidental que le narrateur fuit, sera vite remplacé par un autre, enivrant de beauté, de grâce et

⁸⁵ Les nombreuses sources auxquelles l'auteur recourt dans son *Voyage en Orient* témoignent que Nerval a beaucoup lu et s'est suffisamment documenté sur tous les aspects de l'Égypte pharaonique et celle orientale.

⁸⁶ Lettre à son père, 18 mars, 1943 dans *Voyage en Orient I*, p. 402.

d'amour en Orient : « *On perd la tête, on soupire, on est amoureux fou, non d'une, mais de toutes ces femmes à la fois* », dit-il *Voyage en Orient I*, p. 93.

Des danseuses syriennes aux Almées égyptiennes, le cortège féminin de Nerval s'arrête aussi sur l'image voilée des femmes du Caire qu'il dénude par son regard tout comme dans la peinture orientaliste des harems, il écrit:

Et l'on arrive à l'autre bout du jardin à une salle de bains trop merveilleuse et trop connue pour être ici longuement décrite. C'est un immense bassin de marbre blanc, entouré de galeries soutenues par des colonnes d'un goût byzantin, avec une haute fontaine dans le milieu, d'où l'eau s'échappe par des gueules de crocodiles. Toute l'enceinte est éclairée au gaz, et dans les nuits d'été le pacha se fait promener sur le bassin dans une cange dorée dont les femmes de son harem agitent les rames. Ces belles dames s'y baignent aussi sous les yeux de leur maître, mais avec des peignoirs en crêpes de soie... le Coran, comme nous savons, ne permettant pas les nudités, pp. 276-277.

La vision de Nerval sur l'Orient ou l'Égypte est une forme de reproduction de l'imaginaire pictural dans la littérature, où le fantasme, celui de la femme orientale saisie entre le voile et le nu, est dominant.

Si la nudité est inscrite dans un lieu caractéristique de la culture orientale, celui du bain ou hammam dans la peinture, chez Nerval elle est, paradoxalement, perçue à travers le motif du voile comme objet mystérieux, sacré mais érotique, donnant lieu aux rêveries fantasmagoriques. Bien que le voile cache entièrement les cheveux, le narrateur fait observer qu'il « *était aisé de reconnaître que l'une était brune et l'autre blonde (...). La première était svelte comme un palmier et avait l'œil noir d'une gazelle, avec un teint légèrement bistré ; l'autre, plus délicate, plus riche de contours, et d'une blancheur qui m'étonnait en raison de la latitude, avait la mine et le port d'une jeune reine éclosée au pays du matin* », (*Voyage en Orient I* p. 185).

D'autre part, l'Orient féminisé de Nerval rejoint un imaginaire fortement marqué par la pensée saint-simonienne des années 1830 dont le discours, malgré les ambiguïtés qu'il comporte, consiste en l'union de l'Orient et de l'Occident insistant sur leur complémentarité.

Pour la présence des Saint-simoniens en Égypte, Sarga Moussa écrit que « *tous en quête d'une mystérieuse Femme-Messie. Cette utopie témoigne d'une nouvelle forme de relation à l'altérité (...)* C'est en Orient qu'est censé se révéler la Mère, sorte d'épouse mystique du Père

Enfantin. On voit d'emblée que l'Occident (mais aussi l'homme,-le mâle) se conçoivent, pour les saint-simoniens, sur le mode du manque, de l'incomplétude »⁸⁷.

En effet, cette idée d'un Orient féminin peut être à l'origine de la quête féminine de Gérard de Nerval qui, hanté par les idées mystiques, devenu fou à cause d'un amour déçu, il cède à la tentation de l'Orient et décide un mariage oriental symbolique et réel aussi, en parcourant toutes les rues du Caire à la recherche d'une épouse et de la femme idéale dans une aventure mystique.

2-Mysticisme et ésotérisme dans l'écriture viatique

La multiplicité interculturelle nervalienne s'opère aussi par l'introduction d'épisodes fantastiques sous une forme fragmentaire. Les multiples coupures insérées dans le récit sont des contes, comme ceux de la descente aux demeures kaïnites d'Adoniram, *l'Histoire du Calife Hakem*, celle de la *Reine du Matin et de Soliman Prince des Génies* où, à l'occasion de chaque épisode, le narrateur s'identifie aux personnages mythiques et s'immerge dans leur univers⁸⁸.

L'introduction de ces épisodes sous formes de contes narrés au cours des soirées orientales du Ramadan, garantit la réalité du périple. Les histoires contenues et leur traitement révèlent le sens profond de l'imaginaire nervalien en terre d'Orient.

Les textes fondateurs de la religion, de la science et de l'ésotérisme⁸⁹ semblent être les sources qui façonnent les contes cités plus haut. Si l'ésotérisme, à la mode, fut inséré dans la

⁸⁷ Sarga Moussa. « L'Orient des saint-simoniens : émergence et enjeux d'un discours sur le métissage culturel », pp.191-199, paru dans *Métissages culturels*. Actes du XXXII^e Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée Saint-Etienne, 8-9 septembre 2004 sous la direction de Yves Clavaron et Bernard Dieterle. Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005.

⁸⁸ À ce sujet nous nous référons à l'étude de Gérald Schafffer *Le Voyage en Orient de Nerval. Etude des structures*. Suisse : Ed de la Baconnière, Coll. « Langage », 1967 qui montre que la situation de ces épisodes, les rapports qu'ils entretiennent entre eux et avec l'ensemble de l'œuvre, leurs traits communs et leurs caractères originaux constituent le mythe de la création à travers l'édifice mythologique dans l'esthétique nervalienne.

⁸⁹ L'ésotérisme s'apprête à différentes définitions. En 1828, il parut sous la plume de Jacques Matter dans *Histoire critique du gnotisme et de son influence* comme recherche synchrétique plus ou moins personnelle dans le christianisme et la pensée philosophique grecque. Mais depuis, le mot ne tarda pas à aller dans plusieurs sens comme l'explique Antoine Faivre, directeur d'étude émérite à L'EPHE sciences religieuses

trame du récit littéraire, Nerval l'utilise et le manipule pour renforcer la tonalité mystique en remontant dans les temps fabuleux du commencement, la lecture des mythologies qui l'ont fondu et les Ecritures saintes qu'ils l'ont modelé.

Il serait naïf de prendre l'ésotérisme dans le sens restreint de magie et de symbolisme auxquels les mystères d'Isis, la folie du Calife Hakem ou le génie d'Adoniram semblent s'apprêter. Il s'agit bien de sciences occultes aux multiples interprétations et l'une des manières de les approcher dans la lecture du texte de Nerval est celle consistant à le lier au contexte idéologique, socio-historique et culturel du texte.

Les différents épisodes du *Voyage en Orient*, bien qu'ils brisent la logique narrative par les multiples références et allusions ésotériques, forment un réseau d'association faisant apparaître l'imaginaire de l'auteur.

Les mystères d'Isis sont liés à ceux de la vie secrète du harem oriental avec les femmes voilées du Caire que le narrateur tente de percer pour parvenir à palper cet idéal féminin d'un Orient fait de mythes et de légendes. Mais en même temps, c'est l'écho de la veine orientaliste et d'une époque où la figure maternelle d'Isis réapparaît comme préfiguration de la vierge Marie dont le voile « *deviendra le symbole des mystères déchiffrables de la nature, et, par extension, celui des secrets de l'Égypte qu'un certain ésotérisme prétend révéler* »⁹⁰. Partant de là, le mythe du « *dieu qui meurt* » trouve son expression dans une poésie réunissant une pléiade de poètes maudits dont la pratique de la haschichomanie⁹¹ offre un monde propice à leur art et révolte.

Sorbonne, spécialiste de l'histoire de l'ésotérisme auteur de nombreux ouvrages sur le sujet dont *Accès à l'ésotérisme occidental* Gallimard, 1996 et *L'Esotérisme*. PUF 2002.

Le mot ésotérisme apparaît dans les collections des libraires exhalant, sous forme exotique, tous les mystères, croyances religieuses et magies du monde. Ce mot possède également le sens d'un enseignement secret parce que volontairement caché d'où le rôle du myste à la recherche de cette vérité. Le sens de l'ésotérisme ne peut donc être accompli sans le lier à la religion, au sacré, à la spiritualité et au mysticisme. Dans la sphère universitaire, le mot désigne une spécialité recouvrant des courants de pensée plusieurs chaires lui sont consacrées (se rapportant à l'antique civilisation gréco-romaine, au pythagorisme, aux courants attribués à Hermès Trismégiste, aux religions monothéistes...).

⁹⁰ *L'Esotérisme. Kabbale, franc-maçonnerie, astrologie, soufisme. Les textes fondamentaux commentés*. Sous la direction de Catherine Golliau. Paris : Tallandier, 2007, p 22.

⁹¹ Plusieurs savants, poètes et écrivains la pratiquaient : Théophile Gautier a publié *Le Hachich* (1841), *Le Club des Hachichins* (1846) ou encore Charles Baudelaire *Le poète du Haschisch* décrivant et analysant les mystérieuses vertus de cette pratique.

Dans le *Voyage en Orient*, le narrateur est très imprégné par la culture du haschisch et de son pouvoir magique, ainsi le narrateur s'étonne-t-il qu' « *il existe donc, se disait-il, quelques chose de plus fort que celui qui est tout, et ce serait une herbe des champs qui pourrait créer de tels prestiges ?* », (*Voyage en Orient II*, p. 89). Le hachich lui dessine des fantaisies et le rend « *pareil à Dieu* », (*Voyage en Orient I*, p. 68). Cette idée traverse toute l'œuvre de Nerval qui avouait que lui-même était atteint de « *théomanie* »⁹².

Le personnage de Hakem est parvenu à se sentir complètement prophète et immortel, et le faisait croire aux autres, dans les extases du hachich qui lui a révélé sa divinité dans l'univers mystique qu'il s'est créé.

Et le soufisme du Calife Hakem aussi met en évidence une autre référence exclusive, liée à l'astrologie magique venue d'Orient⁹³ et qui décrit l'influence d'une planète avec des métaux et des signes lui correspondant par le recours aux amulettes et talismans. L'allusion à la tour du personnage de Hakem n'est pas anodine, c'est un adepte associé aux arts occultes.

Ces messages occultes évoqués ont influencé la franc-maçonnerie, messages que l'artiste glisse subrepticement dans son œuvre tout en ayant conscience des rapports existant entre la nature, les astres, les métaux, les plantes, le feu et la vie humaine, comme l'illustre parfaitement l'épisode de l'artiste créateur d'Adoniram que le narrateur rapproche de son moi artistique. Et là encore nous pouvons percevoir l'influence extratextuelle d'une époque où « *Le rite maçon de Memphis-Misrasm se parera de dorures égyptiennes, les amateurs supputeront les proportions des pyramides* »⁹⁴.

Le narrateur mentionne explicitement ses références qu'il insère dans son discours : « *Je voyais sous un nouveau jour tous les évènements rapportés par El-Macin, par Makrisi, par Novairi et autres auteurs que j'avais lus au Caire, et je déplorais ce destin qui condamne les prophètes, les réformateurs, les Messies, quels qu'ils soient, à la mort violente, et plus tard à l'ingratitude humaine* », (*Voyage en Orient II*, p. 104).

Les noms d'auteurs comme El-macin (1223-1273) qui a écrit *l'Histoire mahométane*, Makrisi (1365-1447), auteur de *l'Histoire du khalifat de Hakem-Biamr-Allah* sont donc cités et

⁹² Lettre à Madame Dumas, 9 décembre, 1841 dans *Voyage en Orient II*, p 371.

⁹³ *Pacatrix*, ouvrage de magie arabe qui a influencé tout le Moyen Âge occidental.

⁹⁴ *L'Esotérisme. Kabbale, franc-maçonnerie, astrologie, soufisme. Les textes fondamentaux commentés.* Op cit. p. 22.

toute la bibliothèque orientale d'Herbelot⁹⁵ transposée dans l'univers fictionnel du narrateur pour prendre les éléments essentiels à ses récits et à son imaginaire.

La complexité de certains épisodes provient justement des multiples références de l'auteur et versions bibliques et coraniques des figures légendaires qu'il met en scène.

Il recourt à une série de traditions comme celle kabbalistique des Juifs, accédant parfois à la gnose comme mode de connaissance par la voie du déchiffrement et l'interprétation symbolique et qui, dans le récit de Nerval, se joue dans la psychologie des personnages et dans l'écriture.

Si l'orientalisme de Nerval se jouait dans les salons littéraires et le club des Haschischin, son ésotérisme se jouait dans ses profondes aventures livresques qui l'ont conduit à la terre d'Orient, à ses religions, à ses mystiques et cultures.

À un itinéraire qui semble hasardeux dans les séquences du récit et au désordre apparent dans le récit réel et celui fantastique, à l'ambivalence dans la réalité et dans le rêve, correspond toutefois une structure romanesque, celle d'un moi complexe, construit d'éléments dialectiques : mort/ éternité, divin/ humain, enchantement/ déception, ombre/ lumière éparpillés dans le récit. Tout cela estampille une logique propre à l'esthétique nervalienne où l'errance du moi s'effectue à l'intérieur de l'écriture et du voyage mythique. Dans sa dédicace des *Filles du feu* à Dumas, Nerval écrit justement cela: « *Du moment que j'avais cru saisir la série des toutes mes existences antérieures, il ne m'en coûtait pas plus d'avoir été prince, roi, mage, génie et même Dieu, la chaîne était brisée et marquait les heures pour des minutes* »⁹⁶.

⁹⁵ La *Bibliothèque orientale* de Barthélemy d'Herbelot. Édition de Maestricht, 1776. Le titre complet de l'édition de 1777-1779 est : *Bibliothèque orientale, ou Dictionnaire universel contenant tout ce qui fait connoître les peuples de l'Orient. Leurs histoires et traditions, tant fabuleuses que véritables, leurs religions et leurs sectes, leurs gouvernements, politique, lois, mœurs, coutumes et les révolutions de leurs empires, les arts et les sciences, la théologie, médecine, mythologie, magie, physique, morale, mathématiques, histoire naturelle, chronologie, géographie, observations astronomiques, grammaire et rhétorique, les vies de leurs saints, philosophes, docteurs, poètes, historiens, capitaines, et de tous ceux qui se sont rendus illustres par leur vertu, leur sçavoir ou leurs actions ; des jugemens critiques et des extraits de leurs livres écrits en arabe, persan ou turc, sur toutes sortes de matières et de professions, par Mr d'Herbelot.*

⁹⁶ Gérard de Nerval. *Les Filles du feu* suivi de *Aurélia*. Paris : Gallimard, 1972, Coll. « Folio classique ». Dédicace à Alexandre Dumas. Texte présenté et annoté par Béatrice Didier.

C'est donc par l'immersion dans la foule cairote réelle et la vie orientale tout comme l'identification aux figures du passé légendaire, mythologique et religieux de l'Égypte et de l'Orient que peut se définir le *moi* propre au narrateur du *Voyage en Orient* à travers une altérité à la fois radicale et prétexte à soi dans un itinéraire réel et fantasmé.

À cette surabondance d'un moi romantique, mythique et oriental s'oppose l'omniprésence d'un narrateur manifestement impersonnel, mais dont les vibrations émotionnelles, à travers sa fonction testimoniale, laissent apparaître une tonalité lyrique derrière une technique picturale et une grande érudition déterminant un point de vue distant et créant une atmosphère de suspicion et de séduction par des portraits oxymoriques, c'est bien cela aussi que l'œuvre de Théophile Gautier nous donne à lire.

Chapitre II : De l'Égypte picturale à l'Égypte scripturale : l'art poétique de Théophile Gautier

S'inscrivant dans le mouvement orientaliste, Théophile Gautier a écrit sur l'Égypte avant même de s'y rendre et de la voir. Son œuvre orientalisante, fondamentalement descriptive, dévoile l'âme romantique et artistique de l'auteur à travers un art spécifique où l'érudition et le culte sacré de la beauté définissent une esthétique particulière.

Une Nuit de Cléopâtre, *Pied de momie* et *Le roman de la momie* sont les récits où le désir d'Orient est inséparable d'un imaginaire pétri d'égyptomanie et d'égyptologie. Cet imaginaire est traversé par le discours de l'altérité qui, présentant une civilisation millénaire, imposante, antique, biblique et féerique, est prétexte à l'altérité féminine à travers la représentation des mystérieuses, séduisantes, fatales et mystiques figures de femmes.

Dans quelle mesure les récits de Gautier sur l'Égypte s'inscrivent-ils dans une mouvance esthétique et idéologique de son époque ? C'est à travers *un métissage intersémiotique*⁹⁷ selon l'expression de Philippe Hamon que s'annonce, par la primauté de l'image et l'influence de la peinture orientaliste, l'esthétique de l'auteur qui manipule sa poétique romantique et parnassienne dans ses récits égyptiens.

*Une Nuit de Cléopâtre*⁹⁸, premier récit sur l'Égypte ancienne, raconte l'histoire de l'héroïne éponyme, une reine capricieuse jouissant pleinement d'une vie de fêtes et de plaisirs. Un jour, s'ennuyant de l'absence de Marc Antoine, Cléopâtre décida d'offrir à un jeune homme tombé amoureux d'elle, Maïamoun, une nuit inoubliable après quoi il sera exécuté.

Le goût du corps momifié est écrit dans *Un Pied de momie*⁹⁹, où il est question d'un jeune homme qui achète un pied d'une momie égyptienne chez un antiquaire, c'est le pied d'une antique princesse égyptienne, il sera utilisé comme serre de papier sur son bureau de travail. Mais la nuit même, la princesse Hermonthis apparaît dans ses rêves, venue récupérer son pied et à sa grande surprise, le narrateur tombe amoureux de la momie qui l'entraîne dans son royaume

⁹⁷ Philippe Hamon. *Imagerie. Littérature et images au XIX^{ème} siècle*.

⁹⁸ Texte paru en feuilleton en décembre 1838 puis en volume en janvier 1839 avant de paraître dans les nouvelles publiées chez Charpentier en 1845. Mais l'édition qui nous sert de base est celle *La morte amoureuse suivi de Une nuit de Cléopâtre*. Paris : Libro, 2005.

⁹⁹ Ce texte est paru en 1840 mais nous nous référons à l'édition *Théophile Gautier La Mille et Deuxième Nuit Intégrales des nouvelles*. Édition établie par Claude Aziza. Paris : Omnibus, 2011, pp. 241-251.

antique où il demande au pharaon sa main. Le père de la princesse refusera ce mariage soulignant l'impossibilité d'une union entre une immortelle et un mortel. Le récit baigne dans une atmosphère fantastique et fantasmagorique intimement liée à l'imaginaire de l'Orient des *Mille et unes nuits*.

Dans *Le Roman de la momie*¹⁰⁰, il est question d'un savant, Rumphius et d'un aristocrate anglais, Lord Evandal, ainsi que leur guide grec qui s'aventurèrent dans la Vallée des Rois à la recherche d'un tombeau que personne n'aurait jamais encore visité. Dans cette nécropole poussiéreuse et hantée par des ombres de chaleur, les personnages ont découvert un riche tombeau qui abritait une momie, non pas celle d'un pharaon, mais celle d'une femme, la souveraine Tahoser, dont Lord Evandale tombe amoureux sur le champ, un amour qui le condamnera au célibat. *Le Roman de la momie* mêle deux histoires, celle d'Evandal qui pénètre le souvenir d'une femme en découvrant sa momie et l'histoire fouguese de cette reine.

Les protagonistes parcourent une terre « *plus morte encore que les morts qu'elle renfermait*», (*Le roman de la momie* p.16), où le narrateur plonge son lecteur dans l'univers fantastique et mythique d'une Égypte dont l'Histoire abrite les plus vieux secrets du monde que l'Occident tente de déchiffrer.

Par ses procédés narratifs, l'auteur participe à l'élaboration d'un imaginaire où l'Orient est essentiellement féminin, à travers des récits dont l'esthétique se distingue des genres narratifs de l'époque par l'originalité et la multiplicité des techniques narratives et descriptives.

Loin de se soucier de l'économie du texte, le narrateur se centre sur la trame narrative. *Une nuit de Cléopâtre*, récit censé être une nouvelle, se retrouvera chargé de descriptions, de peinture du décor et de l'évocation de la beauté orientale. Il en est de même pour *Pied de la momie* et *Le roman de la momie* où le récit ne démarre qu'après cela.

La narration a cette particularité d'osciller entre un narrateur omniprésent qui se veut impersonnel et s'efface derrière ses descriptions et où il joue le rôle d'un guide du lecteur, à la manière d'un guide du musée lui ouvrant les portes du rêve, le conduisant dans les méandres de la fiction. Lui seul peut effacer le temps et circuler dans l'univers du récit, comme bon lui semble, entraînant le lecteur derrière lui: « *Après ce coup d'œil rapide sur l'aspect du paysage, revenons à la cange aux cinquante rameurs, et sans nous faire annoncer, entrons de plain-pied dans la naos d'honneur* », écrit-il dans *Une Nuit de Cléopâtre* p.49.

¹⁰⁰ Paru en 1857, notre édition de base : *Le roman de la momie*. Paris : Librio, 2005.

Par cette fonction communicative, un contact s'établit entre le narrateur et son lecteur ou narrataire qu'il convoque en l'interpellant souvent anticipant sa complicité :

Cléopâtre, ce jour-là, par caprice ou par politique, n'était pas habillée à la grecque ; elle venait d'assister à une panégyrie, et elle retournait à son palais d'été dans la cange, avec le costume égyptien qu'elle portait à la tête. Nos lectrices seront peut-être curieuses de savoir comment la reine Cléopâtre était habillée en revenant de la Mammisi d'Hermonthis où l'on adore la triade du dieu Mandou, de la déesse Ritho et de leur fils Harphré ; c'est une satisfaction que nous pouvons leur donner... (*Une nuit de Cléopâtre* pp. 50-51).

Dans ce passage, le narrateur qui, d'habitude s'efface derrière ses descriptions, surprend son lecteur par une intervention brève lui permettant de faire apparaître un type de narrataire essentiellement féminin, prototype d'un lectorat assoiffé d'exotisme et émerveillé par cet ailleurs décrit.

D'autres procédés encore caractérisent la narration descriptive comme celle soulignant l'admiration du narrateur qui voit en l'Égypte le pays du soleil, de l'or, de l'argent et de l'azur.

Ce même discours on le rencontre chez la plupart des voyageurs savants et artistes en Orient et en Égypte pendant la Campagne de Bonaparte comme Decamps, Prosper Marilhat¹⁰¹, Ernest Feydeau et d'autres qui ont nourri l'imagination de l'auteur.

Les portraits qu'il trace sont indissociables de la vague suscitée par l'orientalisme dans une sorte de jeu intertextuel et extratextuel. À ce sujet, Claude Aziza note que : « *Le Roman de la momie, par exemple, est né en 1857, avant tout d'une rêverie devant un tableau : La Place de l'Esbekieh au Caire de Prosper Marilhat. C'est là que l'imagination de Gautier a fait une véritable fixation sur l'Égypte, dont Une nuit de Cléopâtre (1838) en est une autre preuve.* »¹⁰²

¹⁰¹ La peinture de Marilhat *Souvenir des bords du Nil* (Cf. Figure IV annexes p. 300) a beaucoup influencé Théophile Gautier en imprimant son œuvre de motifs et d'accent romantiques. Théophile Gautier a publié nombres d'articles sur la peinture dont *Portraits contemporain*, article sur Marilhat, l'étrange et le mystérieux dans l'atmosphère crépusculaire dans *Théophile Gautier. La Mille et Deuxième Nuit*. Paris : Omnibus, 2011. Orientaliste, Gautier a également emprunté à d'autres peintres comme Dautat, Decamps et Gérôme toutes les couleurs des paysages égyptiens et orientaux de leurs toiles.

¹⁰² « De la lumière antique aux ombres de la nuit » paru dans Théophile Gautier *La Mille et Deuxième Nuit*, op.cit., p. IV.

1-L'image picturale

Le point de vue narratif se focalise sur l'image décrite inspirée souvent par la peinture orientaliste reconnaissable à travers l'obsession du corps féminin soulignant la beauté et la sensualité : « *toutes sortes de coquetteries caressantes et gracieuses (...) des musiciennes et des danseuses, des femmes au bain, inondées d'essence et massées par des esclaves, avec une élégance de poses, une suavité juvénile de formes et une pureté de traits qu'aucun art n'a dépassée...* », (*Le roman de la momie*, p. 70).

Pour donner à bien voir ses tableaux et les apprécier au mieux, le narrateur cisèle l'image et l'arbore des plus belles couleurs chatoyantes pour mettre en valeur la beauté de l'objet décrit :

Des dessins d'ornementations d'un goût riche et compliqué, d'une exécution parfaite, où se mariaient le vert, le rouge, le bleu, le jaune, le blanc, couvreraient les espaces laissés vides (...). Parmi les feuilles vertes découpées sur le tambour du chapiteau, des boutons et des calices de lotus se détachaient avec leurs couleurs naturelles et stimulaient des corbeilles fleuries, *Le roman de la momie*, pp.70-71.

C'est dans ce sens que la description renvoie au concept d'*ekphrasis* dans la mesure où l'écriture s'ouvre sur une autre forme d'expression (l'image, la peinture, l'iconographie) dans sa rhétorique. Mais ce qui évident c'est que cette transposition de l'œuvre d'art dans le récit amène à un autre sens, c'est, comme le souligne Bernard Dupriez, un « *procédé qui consiste à remplacer ou prolonger un terme (...) en se servant d'un autre terme, qui n'entretient avec le premier qu'un rapport d'analogie laissé à la sensibilité de l'auteur et du lecteur* »¹⁰³ d'où l'émergence d'une image littéraire.

Ainsi l'inscription picturale dans la description de l'Égypte n'est pas une simple reproduction, elle possède un sens, celui de surpasser la réalité de la scène, du paysage ou de l'objet décrits, dans le but de le surévaluer. L'image des momies, des sépultures et de la peinture

¹⁰³ Bernard Dupriez. *Gradus. Les procédés littéraires*. Paris : UGE, « 10 /18 », 1984, p. 242.

est donc incorporée au monde propre à l'auteur, à propos, Michael Riffaterre parle de l'illusion d'*ekphrasis*¹⁰⁴ définie comme :

un cas particulier de la description ou de récit qui a donné naissance à un genre mineur dont les procédés relèvent de la mimésis. Comme le texte ekphrastique représente avec des mots une représentation plastique, cette mimésis est double. Mais elle est aussi illusoire, soit parce que son objet est imaginaire, soit parce que sa description ne donne à voir qu'une interprétation dictée moins par l'objet réel ou fictif que par son rôle dans un contexte littéraire, écrit-il, p. 211.

Le mode illusionniste d'*ekphrasis* dans la représentation féminine chez Gautier apparaît dans le discours d'éloge, entraînant, comme le souligne Riffaterre : « *une représentation de l'auteur, mais c'est une image indirecte, quasi mystique, résultant du fait que l'ekphrasis littéraire est un encomium : d'où un « effet d'éloge » ou, si l'on veut, un discours eulogistique* »¹⁰⁵.

L'apparition de la silhouette de l'artiste à l'arrière plan ou en filigrane, se fait sentir à travers la répétition des mêmes motifs ou métaphores féminines qui révèlent l'intention cachée de l'auteur artiste-créateur.

En outre, la technique de la surabondance descriptive bouleverse les fonctions dites classiques. La description décorative a pour but d'exhiber comme dans une galerie pleine d'objets exotiques aux couleurs chatoyantes. Les noms orientaux, les pierres précieuses, les étoffes, les parfums et les mobiliers sont omniprésents et s'expriment par la figure de l'hyperbole dont l'effet séduisant impose un regard mythique.

Cette description exhibitionniste survalorise, en même temps, le monde exotique à travers un lexique technique rare pour le lecteur, comme c'est le cas dans ce passage décrivant Cléopâtre :

La reine Cléopâtre avait pour coiffure une espèce de casque d'or très léger formé par le corps et les ailes de l'épervier sacré ; les ailes rabattues en éventail de chaque côté de la tête, couvraient les

¹⁰⁴ Michael Riffaterre. *L'imaginaire du texte. La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*. Sous la direction de Gisèle Mathieu-Casellani. Presses universitaires de Vincennes, 1994, p. 211.

¹⁰⁵ Ibid, p. 215.

tempes, s'allongeaient presque sur le cou, et dégageait par une petite échancrure une oreille plus rose et plus délicatement enroulée que la coquille d'où sortit Vénus que les Égyptiens nommaient Hâthor ; la queue de l'oiseau occupait la place où sont placés les chignons de nos femmes, son corps couvert de plumes imbriquées et peintes de différents émaux, enveloppait le sommet du crâne, et son cou, gracieusement replié vers le front, composait avec la tête une manière de corne étincelante de pierreries ; un cimier symbolique en forme de tour complétait cette coiffure élégante, quoique bizarre... (*Une Nuit de Cléopâtre*, p. 51).

Cette écriture repose sur un art descriptif qui, par le biais de la fonction *mathésique*, transporte le lecteur dans les temps mythiques de l'Égypte pharaonique et orientale. Tous les passages descriptifs sont surchargés de termes recherchés empruntés à l'égyptologie comme « *pshent* » qui désigne une coiffure royale, « *bari* » relatif à la barque conduisant les âmes des morts, « *Amenthis* » renvoyant à la région cachée où s'éjournerent les morts, « *paraschiste* » caractérisant l'embaumeur de cadavres, *natron* le produit utilisé pour embaumer les morts, « *Nahasi* » la race originaire d'Afrique noire, « *tatbebs* » des sandales, « *Oëris* » chef militaire, ainsi que les pierres précieuses de serpentine, d'azerodrach et de chrysobéril qui envahissent la description.

Cette documentation égyptologique et picturale a été examinée dans des études détaillées reprochant à son auteur des inexactitudes comme la confusion de la cange royale de Cléopâtre avec la barque sacrée d'Amon lui prêtant le profil et la disposition de la bari mystique portée par les prêtres aux fêtes liturgiques. La Coiffure de la reine fut également sujette à discussion, Cléopâtre est coiffée de la même manière au temple et le soir, ce qui se contredit avec les descriptions égyptologiques. Jean Marie Carrée parle d'« *erreur analogue quand il attribue à l'esclave la peau de panthère réservée aux prêtres* »¹⁰⁶.

Si nous réexaminons de plus près ces manifestations, il apparaît que ces inexactitudes que les critiques soulignent, relèvent plutôt du romanesque et de la vision fantasmagorique de l'auteur. Il s'agit certes d'une égyptologie certaine, mais fantaisiste, la ramenant à son propre imaginaire et la façonnant de sa propre main d'artiste, c'est ainsi qu'il confond volontairement harem pharaonique, gréco-romain et oriental, en rattachant le roman historique à celui fictionnel

¹⁰⁶ Jean Marie Carrée. *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, op cit, p. 140.

et au récit biblique, associant l'exode à l'antique Thébaine comme le montrent certains passages du *Roman de la momie*.

Cette vraisemblance fantaisiste joue sur les effets du texte transportant l'imagination du lecteur tantôt dans la réalité des détails égyptologiques, tantôt dans les fantasmes du narrateur qui paraissent pourtant d'une telle précision à travers un savoir-faire rhétorique comme le souligne Alain Guyot : « *des valeurs montantes comme le génie, l'imagination ou l'originalité, associées à celle du travail, investissent précisément le terrain de la description, qui n'est plus conçue comme un lieu où se manifeste le respect d'une tradition rhétorique, mais comme celui où peut s'exprimer librement le savoir-faire de l'écrivain* »¹⁰⁷.

Le point de vue onomastique est riche et diversifié. Il a été aussi l'objet du détournement dans la poétique du texte. L'auteur se réfère aux noms bibliques comme Aaron Moïse, Pharaon mais cela semble parfois fictif comme pour Meïamoun ou Mandouschosch, s'apparentant aux vrais noms, sinon par la morphologie, du moins par la sonorité.

Les références de l'auteur correspondent à son érudition, Gustave Lefebvre¹⁰⁸ explique que ces vocables sont la somme des références bibliographiques de François Champollion et d'Ernest Feydeau, ce dernier étant le dédicataire du *Roman de la momie*.

Dans ce lexique emprunté, transformé et poétisé, c'est la thématique de la beauté et la perfection féminine qui dominent: Cléopâtre, Tahoser et Hermonthis sont appréciées dès les premières pages et font l'objet d'une extrême fascination traduite par la métaphore filée de l'idéal féminin, à travers un lexique où se réunissent tous les qualificatifs de la beauté féminine: « (...) *et la momie apparut dans tout l'éclat de sa toilette funèbre, parée coquettement, comme si elle eût voulu séduire les génies de l'empire souterrain* », *Le roman de la momie*, pp.32-33.

Quant au portrait d'Hermonthis, c'est celui d'une étrange apparition, qui rappelle celle des vampires, mais non dépourvue de charme :

Les rideaux s'entrouvrirent, et je vis s'avancer la figure la plus étrange qu'on puisse imaginer. C'était une jeune fille, café au lait très foncé, comme la bayadère Amani, d'une beauté parfaite et rappelant le type égyptien le plus pur ; elle avait des yeux taillés en

¹⁰⁷ Alain Guyot. « Peindre ou décrire ? Un dilemme de l'écrivain voyageur au XIX^{ème} siècle » in *Recherches et travaux*, n° 52, 1997, p. 102.

¹⁰⁸ Gustave Lefebvre. « L'Égypte et le vocabulaire de Balzac et de Théophile Gautier », *Académie des Inscriptions des Belles Lettres*. 1946, pp. 3-20.

amande avec des coins relevés et des sourcils tellement noirs qu'ils paraissent bleus, son nez était d'une coupe délicate, presque grecque pour la finesse, et l'on aurait pu la prendre pour une statue de bronze de Corinthe, si la proéminence des pommettes et l'épanouissement un peu africain de la bouche n'eussent fait reconnaître, à n'en pas douter, la race hiéroglyphique des bords du Nil, *Pied de momie*, p. 246.

Le portrait de Cléopâtre est une description soulignée à travers la figure rhétorique de gradation, sublime et sublimée ;

Sur cet étrange oreiller reposait une tête bien charmante, dont un regard fit perdre la moitié du monde, une tête adorée et divine, la femme la plus complète qui ait jamais existé, la plus femme et la plus reine, un type admirable, auquel les poètes n'ont pu rien ajouter, et que les songeurs trouvent toujours au bout de leurs rêves : il n'est pas besoin de nommer Cléopâtre, *Une Nuit de Cléopâtre*, p. 50.

Cette figure féminine parcourt de nombreux textes de Théophile Gautier, il a même écrit un poème éponyme, inédit, *Cléopâtre*, publié par E. Bergerat, le gendre de l'écrivain et dans lequel on retrouve la même description d'une femme belle, illustre et fatale qui s'exprime non sans ironie et avec beaucoup d'orgueil et de certitude :

Cléopâtre

Je suis le mot de la charade

Qu'on vient de jouer devant vous,

Et si je parais sur l'estrade

C'est pour que vous deviniez tous.

Mon nom longtemps troubla le monde :

Il n'en est pas de plus connu ;

Chacun le répète à la ronde,

L'enfant même l'a retenu.

Cherchez bien. –Je suis cette reine

Qui buvais des perles dans l'or,
Et dont la beauté souveraine
Fait rêver le poète encor.

Lasse de tant de nuits dormies
Sous l'ombrage des grands palmiers,
Quittant le pays des momies
Je vins au pays des mômières.

Sans regret, j'ai fui le Nil jaune
Pour le Léman aux flots d'azur,
Et cependant j'avais un trône !
Un fauteuil en Suisse est plus sûr !

Je fais la rime d'idolâtre,
Et je mourus par un aspic ;
Mais ce n'était pas au théâtre
Nul ne sifflait dans mon public !¹⁰⁹

À la beauté idéale de Cléopâtre s'ajoutent d'autres qualificatifs comme le caprice et l'ennui ressenti par la reine dans son royaume et qui s'exprimaient de la même manière dans *Une Nuit de Cléopâtre*, la conduisant à la fatalité.

Cléopâtre, Tahoser et Hermonthis sont présentées comme admirables et parfaites, dans un langage poétique, où le narrateur insiste sur les épithètes, emploie fréquemment les adverbes de manières et sature la description par des figures de rhétoriques sur la beauté féminine dépassant celles du *Roman de la Rose*¹¹⁰, faisant un portrait très enviable et significatif aussi. La description

¹⁰⁹ Texte inédit publié dans *Dossier historique et littéraire* sur Théophile Gautier établi par Claude Aziza, paru dans Théophile Gautier. *La Mille et Deuxième nuit. Intégrale des nouvelles*, op cit, pp. 1022-1023.

¹¹⁰ Célèbre texte du Moyen Âge français traduisant un code de l'amour courtois sous forme allégorique, racontant la conquête de la Rose (la femme). Guillaume de Lorris (début XIII^e s.-v. 1238) et Jean de Meung (1250-1305), furent les auteurs les plus représentatifs du genre.

romantique de la beauté cède la place à celle parnassienne privilégiant la recherche formelle par l'insertion du discours savant et de l'œuvre d'art pour idéaliser le réel.

La quête de la beauté absolue participe à l'esthétique de Gautier à travers sa poétique du regard qui transpose l'œuvre d'art dans l'expression verbale, c'est cette caractéristique fondamentale que beaucoup de critiques appellent *ekphrasis* comme moyen de donner à voir par les mots comme le souligne Stéphane Guegan : « *transpositions d'art où l'image visuelle devient verbale* »¹¹¹, l'*ekphrasis* est également considérée comme une caractéristique de la poésie parnassienne, un principe qui lui a souvent valu la réputation d'impassibilité et d'impersonnalité par le recours aux transpositions d'art avec autant de techniques et procédés de déplacements de sens mis au service de l'histoire et du contenu.

2-L'image littéraire

Dans leur foisonnement, les références artistiques manipulent l'écriture qui, à son tour, joue sur l'image par une technicité dans la structure narrative tout comme la dimension sémantique en produisant des effets de sens.

Le sens est également donné à travers une autre technique caractérisant les premiers passages descriptifs en ralentissent la narration. Cet effet retardateur stimule davantage le lecteur comme le montre le début dans *Une Nuit de Cléopâtre* où la fonction sémiotique souligne à la fois la déception d'un narrateur romantique du paysage décrit et annonce une atmosphère inquiétante :

L'eau du Nil, terne et mate, semblait s'endormir dans son cours et s'étaler en nappes d'étain fondu. Nulle haleine ne ridait sa surface et n'inclinait sur leurs tiges les calices de lotus, aussi roides que s'ils eussent été sculptés, à peine si de loin en loin le saut d'un béchir¹¹² ou d'un fahaka¹¹³, gonflant son ventre, y faisaient miroiter une écaille d'argent (...). Les rives étaient désertes, une tristesse immense et solennelle pesait sur cette terre, qui ne fut jamais qu'un seul tombeau, et dont les vivants semblent ne pas avoir eu d'autre

¹¹¹ Stéphane Guegan. « Réalisme, un rendez-vous manqué ? », in. *Théophile Gautier, la critique en liberté*. Musée d'Orsay, 1997, p. 14.

¹¹² Animal des bords du Nil, sorte de lézard allongé.

¹¹³ Nom d'un poisson du Nil

occupation que d'embaumer les morts. Tristesse aride, sèche comme la pierre ponce, sans mélancolie, sans rêverie, n'ayant point de nuage gris de perle à suivre à l'horizon (...) tristesse de sphinx ennuyé de regarder perpétuellement le désert, et qui ne peut se détacher du socle de granit où il aigüise ses griffes depuis vingt siècles (...) Le silence était si profond, qu'on eût dit que le monde fût devenu muet (...). Le seul bruit qu'on entendît, c'était les chuchotements et les rires étouffés des crocodiles pâmés de chaleur qui se vautraient dans les joncs des fleurs..., *Une Nuit de Cléopâtre*, p. 47.

Dans *Le roman de la momie*, l'attente est créée par les longs passages descriptifs de la momie et du tombeau où se trouvent son trésor et le secret de sa vie participant à la progression du récit tout en le ralentissant :

Les caractères particuliers de l'idéal égyptien donnaient même à ce beau corps si miraculeusement conservé une sveltesse et une légèreté que n'ont pas les marbres antiques (...). Autour du front uni et bas, comme l'exigent les lois de la beauté antique, se massaient des cheveux d'un noir de jais, divisés et nattés en une multitude de fines cordelettes qui retombaient sur chaque épaule (...). Un collier magnifique, composé de trois rangs de divinités et d'amulettes en or en en pierres fines, entouraient le col de la coquette momie (...). Quelle sensation étrange ! Se trouver en face d'un être humain qui vivaient aux époques où l'Histoire bégayait à peine, recueillant les contes de la tradition, en face d'une beauté contemporaine à Moïse et conservant encore les formes exquises de la jeunesse ; toucher cette petite main douce et imprégnée de parfum qu'avait peut-être baisé un Pharaon ; effleurer ces cheveux plus durables que des empires, plus solides que des monuments de granit, *Le roman de la momie*, p.37.

Dans ces récits, le langage passe de l'image extratextuelle à la description littéraire, une description nourrie d'une part d'un orient fantasmagorique où domine l'élément féminin relevant d'une série de clichés orientalistes et d'autre part par un vocabulaire spécifique à l'égyptologie à travers des termes techniques spécialisés constituant des champs lexicaux d'une richesse incomparable.

En effet, la représentation populaire de Cléopâtre comme femme fatale tout comme celle des momies maléfiques, rencontre plusieurs discours dont l'artistique où l'ekphrasis joue sur la métaphore de la beauté et du luxe, l'érudit avec comme référence essentielle l'égyptologie et aussi et surtout un imaginaire dix-neuviémiste, celui d'un Occident pour lequel l'Orient est le berceau des civilisations et le lieu des origines comme l'exprime cet émerveillement devant la découverte de la tombe de Tahoser dans *Le roman de momie* :

-Quelle touchante coutume, dit le docteur Rumphius, enthousiasmé à la vue de ces trésors, d'ensevelir avec une jeune femme son coquet arsenal de toilette (...) à côté des Égyptiens nous sommes vraiment des barbares, emportés par une vie brutale, nous n'avons plus le sens délicat de la mort. Que de tendresse, que de regrets, que d'amour révèlent ces soins inutiles que personne ne devait jamais voir, ces caresses à une dépouille insensible, cette lutte pour arracher à la destruction une forme adorée, et la rendre intacte à l'âme au jour de la réunion suprême ! (...) Les Égyptiens étaient de prodigieux architectes, d'étonnants artistes, de profonds savants, (pp. 33-34).

L'épisode du *Pied de momie* est autant significatif, il était à la mode pour l'homme occidental de s'approprier un fragment de cette terre d'Orient, s'il n'avait pas voyagé, il pouvait se l'approprier chez un antiquaire au moment où le pillage et le trafic des objets antiques et rares étaient pratique courante.

Cet Orient désormais possible et qui semble accessible est aussi son propre contraire où tout est différent mais désiré, dangereux mais séduisant, un Orient où les mystères ne peuvent être résolus que par l'Occident, tel que le montre la typologie des personnages du *Roman de la momie* : le déchiffrement des caractères hiéroglyphiques de la lettre de Tahoser a été fait par le docteur Rumphius chargé par le riche, noble, passionné et romantique Lord Evandal : « *Beaucoup moins poétique que le jeune Lord, le docteur Rumphius procédait à l'inventaire des bijoux, sans toutefois les détacher, car Evandal avait désiré qu'on n'enlevât pas à la momie cette frêle et dernière consolation, ôter ses bijoux à une femme même morte, c'est la tuer une seconde fois !* », p 38. Lord Evandal rappelle par son portrait l'âme romantique et poétique de l'auteur.

Cet Orient antique et féminisé est face à un Occident moderne et puissant, où la conquête de l'Autre se fait par le biais du savoir comme le souligne le personnage du *Roman de momie* :

Les prêtres de Memphis et de Thèbes auraient rendu des points même à nos érudits d'Allemagne, et pour la symbolique, ils étaient de la force de plusieurs Creuzer ; mais nous finirons par déchiffrer leur grimoire et leur arracher leur secret. Le grand Champollion a donné leur alphabet ; nous autres, nous lirons couramment leurs livres de granit, p.34.

Le personnage convoque la mission orientaliste sous son drap civilisationnel mais, par une pointe d'ironie, et au moment de déshabiller la momie et pénétrer son royaume et son secret, il avoue pourtant que « *sous un vain prétexte de science, nous sommes aussi sauvages que les Perses de Cambyse* », déclare-t-il, p.34. Ainsi, le narrateur remet en cause l'archéologie égyptienne qui fut également une course au trésor avant d'acquérir le statut de discipline scientifique.

C'est effectivement ce genre de discours qui a structuré la pensée d'Edward Saïd voyant dans le discours occidental un Orient féminisé et passif. À la manière de cette momie qui se laisse regarder et déshabiller, cet Orient n'attendait-il pas cette domination masculine occidentale ? Dans les récits de Gautier, l'Autre est donc transformé en une image comme celle de la momie que l'Occidental tente d'approcher, lui enlevant son aspect étranger pour la rendre plus familière, ce que fait Lord Evandal en déchiffrant le secret du papyrus de Tahoser. La tentation était grande et ce trésor dont la richesse surpassait l'imagination était là, à la portée de celui qui trouverait les moyens de s'en emparer.

En même temps il s'agit du désir de posséder, une des caractéristiques de l'être humain. Cette caractéristique, le narrateur l'exprime dans la fiction à travers le personnage Lord Evandal faisant allusion aux archéologues ou aux compagnons de Bonaparte lorsqu'ils collectionnaient les objets d'art égyptiens en transportant ce passé mythique dans d'autres lieux pour le contempler à leur aise, c'est ce que montre l'excipit du roman où Lord Evandal s'est approprié la momie et son secret, les logeant dans son jardin. Brian M. Fagan écrit qu'à l'époque :

Cet amour de la collection gagna bientôt les particuliers européens, les diplomates ambitieux, les hommes d'État, tous ceux qu'intéressaient les nouvelles idées, les nouvelles modes. Chaque musée voulut avoir le plus beau département d'antiquités égyptiennes, ou celui qui avait le plus de valeur. S'intéresser à cette lointaine, très mystérieuse et fascinante civilisation, en connaître le

plus possible à son propos, devint une obligation; l'Égypte était la quintessence de tout le monde antique¹¹⁴.

Ces réalités ont été donc transposées sous le voile de la fiction car pendant ce temps la grande facilité avec laquelle Méhémet Ali distribuait les autorisations de fouiller le sol égyptien et de collecter ses antiquités a permis leur transfert aux musées occidentaux ouvrant la voie à plusieurs pillages.

Ainsi s'explique l'onomastique du Lord Evandal. N'est-il pas ce « vandale » qui s'assurait la propriété de ces trésors égyptiens comme le note l'orientaliste Ernest Renan « *ces destructeurs avides ont traité l'Égypte comme leur propriété personnelle, mais son pire ennemi est encore le voyageur anglais ou américain.* »¹¹⁵

Parallèlement au discours orientaliste et d'égyptologie se dessine un monde régi par les stéréotypes d'un Orient féminisé, représenté également à travers l'effet fantastique qui transfère le lecteur du monde historique et réel interprété par l'égyptologie, à celui mythique et fantasmagorique des représentations populaires de Cléopâtre, la reine tueuse et des momies maléfiques qui, arrachées de leurs tombeaux, condamnent à la malédiction éternelle : Maïamoun choisit la mort contre une nuit orientale d'amour : « *Il s'était juré par la Bari mystique qui conduit les âmes dans l'Amenthi, par les oiseaux sacrés, Bennou et Sheughen; par Typhon et par Osiris, par tout ce que la mythologie égyptienne peut offrir de formidable, qu'il serait l'amant de Cléopâtre, ne fût-ce qu'un jour, ne fût-ce qu'une nuit, ne fût-ce qu'une heure, dût-il lui en coûter son corps et son âme* », (*Une Nuit de Cléopâtre*, p.73).

Lord Evandal passa toute sa vie devant la tombe de la momie Tahoser qu'il garda dans son jardin menant une vie de solitude et de célibat refusant de regarder toute autre femme. Il en est de même pour le narrateur de *Pied de momie*, qui fut l'objet d'une hallucination et de l'illusion diabolique du fragment de la princesse Hermonthis achetée chez un antiquaire.

La déstabilisation du lecteur est assurée donc par l'introduction de l'élément fantastique renvoyant à l'imaginaire d'un Orient mythique, d'un passé historique lointain et fabuleux. Dans les textes, l'effet fantastique naît de la possession de l'objet désiré et même perdu, le jeu fantastique se prolonge dans la narration, baignant le lecteur dans l'atmosphère inquiétante.

¹¹⁴ Brian M. Fagan. *L'aventure archéologique en Égypte*. Barcelone : Novoprint, Coll. « Petite Bibliothèque Payot Voyageurs », 2005, p. 261.

¹¹⁵ Ibid, p. 186.

Dans *Le roman de la momie* le fantastique apparaît à travers une situation angoissante due au changement brutal faisant passer du calme à l'agitation et où se confondent jour et nuit, soleil et lune, eau et sang, faisant ressentir des frissons de fièvre : c'est par la présence d'un personnage diabolique, la nourrice aux yeux phosphoriques, que le fantastique démarre signalant une « *inquiétante étrangeté* » selon l'expression de Sigmund Freud, une dimension propre au récit fantastique. Le temps du récit est troublé aussi par l'introduction de l'image du désastre dans l'épisode de l'Exode qui mettra fin à l'histoire d'amour de Tahoser.

L'image de la momie rejoint celle de la femme morte qui revient à la vie, ce thème traverse d'autres récits de Théophile Gautier notamment la célèbre *Morte amoureuse*. Comme si la beauté et l'idéal féminin ne se trouvent que chez ces femmes fatales, vampires et maléfiques qui attirent par leur charme, il écrit :

À l'aspect de la belle morte, le jeune Lord éprouva ce désir rétrospectif qu'inspire souvent la vue d'un marbre ou d'un tableau représentant une femme du temps passé, célèbre par ses charmes ; il lui sembla qu'il aurait aimé, s'il eût vécu trois mille cinq cent ans plus tôt, cette beauté que le néant n'avait pas voulu détruire, et sa pensée sympathique arriva peut-être à l'âme inquiète qui errait à sa dépouille profanée, *Le roman de la momie*, p. 37.

Ce portrait de « *la belle morte* » comparée à la froideur du marbre et la statue est très répandu dans les autres textes de Théophile Gautier comme dans ce poème :

Il se peut qu'au Musée on aime une statue,
Un secret idéal par Phidias sculpté ;
Entre elle et vous il naît comme une intimité ;
Vous venez, la déesse à vous voir s'habitue.

Elle est là devant vous, de sa blancheur vêtue,
Et parfois on oublie, admirant sa beauté,
La neigeuse froideur de la divinité
Qui, de son regard blanc, trouble, fascine et tue.

Elle a semblé sourire, et, plus audacieux,

On se dit : « L'immortelle est peut-être une femme ! »

Et vers la main de marbre on tend sa main de flamme.

Le marbre a tressailli, la foudre gronde aux cieux !...

Vénus est indulgente, elle comprend en somme,

Que le désir d'un Dieu s'allume au cœur d'un homme !¹¹⁶

Ou encore ces passages de *La Morte amoureuse* où la figure féminine est toujours la même changeante. Ainsi en est-il du portrait de Clarimonde. Femme-vampire et amoureuse du jeune Romuald, elle a su, par son charme, faire de lui un prêtre le matin et un seigneur et amant le soir :

Une jeune femme d'une beauté rare et vêtue avec une magnificence royale (...) la charmante créature se détachait sur ce fond d'ombre comme une révélation angélique, elle semblait éclairer d'elle-même et donner le jour plutôt que le recevoir (...) Oh ! comme elle était belle ! les plus grands peintres, lorsque, poursuivant dans le ciel la beauté idéale, ils ont rapporté sur la terre le divin portrait de la Madone, n'approchent même pas de cette fabuleuse réalité. Ni les vers du poète ni la palette du peintre n'en peuvent donner une idée (...). Nous habitons un grand palais de marbre sur le Canaleio, plein de fresques et de statues, avec deux Titiens du meilleur temps dans la chambre à coucher de la Clarimonde, un palais digne d'un roi. Nous avons chacun notre gondole et nos carbarolles à notre livrée, notre chambre de musique et de poète. Clarimonde entendait la vie d'une grande manière, et elle avait un peu de Cléopâtre dans sa nature, *La Morte amoureuse*, pp 7-8-36.

La particularité de ces figures féminines est toujours inscrite dans la beauté problématique qui inspire l'angoisse et change brutalement comme l'indiquent les attributs participant à introduire une sorte d'inquiétude dans le portrait de Cléopâtre par l'abondance des figures rhétoriques, allant de la comparaison à l'antithèse en passant par la métonymie et la personnification :

¹¹⁶ *Ne touchez pas aux marbres*. Parus dans Théophile Gautier. *La Mille et Deuxième Nuit. Intégrale des nouvelles*, op.cit, p. 1027.

(...) Ses tempes blondes comme l'ambre laissaient voir un réseau de veine bleues ; son front uni, peu élevé comme les fronts antiques, mais d'une rondeur et d'une forme parfaites, s'unissant par une ligne irréprochable à un nez sévère et droit, en façon de camée, coupé de narines roses et palpitantes à la moindre émotion, comme les naseaux d'une tigresse amoureuse, la bouche petite, ronde, très rapprochée du nez, avait la lèvre dédaigneusement arquée ; mais une volupté effrénée, une ardeur de vie incroyable rayonnait dans le rouge éclat et dans le lustre humide de la lèvre inférieure (...). Nous n'essaierons pas d'en donner une idée ; c'était un feu, une langueur, une limpidité étincelante à faire tourner la tête d'Anubis lui-même, chaque regard de ses yeux était un poème supérieur à ceux d'Homère ou de Mimnerme ; un menton impérial, plein de force et de domination, terminait dignement ce charmant profil. (*Une nuit de Cléopâtre*, p.77).

Ainsi l'expression de la beauté idéale présentant la reine comme dans une œuvre d'art dépasse une fin rhétorique par l'introduction de l'élément fantastique où la fatalité s'insinue de manière poétique. Au cours de la description du festin de cette nuit d'amour, le narrateur emploie plusieurs images de destruction qu'accentue la symbolique de la couleur rouge et celle jaune, propre à l'univers fantastique. Tout ce décor produit l'effet d'un immense cauchemar soulignant la brutalité et la fatalité de cette *reine-tigresse* :

Cléopâtre le fit asseoir à côté d'elle sur un trône côtoyé de griffons d'or et frappa ses petites mains l'une contre l'autre. Tout à coup des lignes de feu, des cordons scintillants, dessinèrent toutes les saillies de l'architecture ; les yeux du sphinx lancèrent des éclairs phosphoriques, une haleine enflammée sortit du mufler des idoles ; les éléphants, au lieu d'eau parfumée, soufflèrent une couleur rougeâtre ; des bras de bronze jaillirent des murailles avec des torches au poing : dans le cœur sculpté des lotus s'épanouirent des aigrettes éclatantes. De larges flammes bleuâtres palpitaient dans les trépides d'airain (...). A travers ce brouillard étincelant, les figures monstrueuses des colosses, les animaux, les hiéroglyphes semblaient s'animer et vivre d'une vie factice ; les béliers de granit noir ricanèrent ironiquement et choquaient leurs cornes dorées, les idoles respiraient avec bruit par leurs naseaux haletants (...) et un dôme de vapeur enflammée couvrait la salle. Cléopâtre revint s'asseoir près de Meïamoun. La nuit s'avancait, la dernière des

heures noires allait s'envoler ; une lueur bleuâtre entra d'un pied déconcerté dans ce tumulte de lumières rouges ; comme un rayon de lune qui tombe dans une fournaise, les arcades supérieures s'azurèrent doucement, le jour paraissait. (*Une nuit de Cléopâtre* : 86-87-89).

L'expression de la fatalité clôt ironiquement la scène tragique de la mort de Meïamoun. Cela apparaît à travers l'injonction du discours direct : « *-Oh ! rien, fit Cléopâtre en souriant ; c'est un poison que j'essayais pour m'en servir si Auguste me faisait prisonnière. Vous plairait-il, mon cher seigneur, de vous asseoir à côté de moi et de voir danser ces bouffons grecs ?* » (*Une nuit de Cléopâtre*, p.90).

Cette clôture reprend en grande partie quelques clichés orientalistes comme celui d'essayer des poisons sur des cadavres, faire battre des hommes avec des tigres ou des gladiateurs entre eux, boire des perles fondues et autant de représentations comme le montre Alexandre Cabanel dans son célèbre tableau intitulé *Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort*.¹¹⁷

Quant à Tahoser combien même morte il y a trois mille cinq cent ans sa fatalité se lit autrement, le récit se termine par une longue interrogation : était-ce Pharaon ou le jeune hébreux qu'elle aimait ? Ni le grammate de la chambre de lumière Kakevou, ni le docteur Ramphius qui a traduit les hiéroglyphes du papyrus, ni le narrateur savant et omniscient n'arriveront à donner une réponse. Quant à lord Evandale, il n'a jamais voulu se marier, la momie habitait son cœur dans son parc au Lincolnshire.

Dans *Pied de momie* le fantastique conduit le narrateur au royaume de la momie mais l'effet produit vient après le rêve : en rentrant chez lui après sa déception du mariage, le narrateur trouve sur son bureau à la place du pied de momie une figurine de pâte verte que la princesse Hermonthis avait laissée après avoir récupéré son pied. C'est alors que s'instaure chez le lecteur un étrange sentiment d'indétermination où le rêve se confond à la réalité et où l'explicable devient inexplicable.

L'intrusion du fantastique place le lecteur dans un état de suspension le laissant sur sa soif, étant lui-même incapable de trancher, adhérant parfaitement au monde fantastique de ces figures étranges et familières à la fois.

¹¹⁷ Cf. Figure VI annexes p. 301.

À travers cette mosaïque de figures féminines qui partagent la beauté et la fatalité, les récits de Gautier révèlent une poétique et un imaginaire. Sa poétique se traduit par les diverses techniques narratives et touches picturales dans l'expression de l'idéal de la beauté à travers une double métaphore féminine et artistique.

D'autre part, l'imaginaire se révèle par la thématique de l'altérité féminine que Théophile Gautier situe ici dans l'univers pharaonique et oriental pour représenter la femme dont le discours, à travers le non-dit, est celui de l'orientalisation de la femme occidentale.

Le thème de la femme au travers de la veine fantastique rappelle un vieux débat littéraire où l'éternel féminin constitue l'un des thèmes les plus répandus dans toute littérature. Si ce discours fait valoir nombre d'attributs féminins en termes d'éloges, il n'en est pas moins dépourvu de critiques comme l'illustrent les textes antiques et médiévaux où l'image de la femme est saisie entre inspiration et rejet, émerveillement et refus. Si sa beauté corporelle fait l'objet d'un véritable culte chez les artistes et lyrisme chez les poètes, elle demeure néanmoins mystérieuse, redoutée et redoutable, séductrice et enfin inaccessible.

Misogynie ou peur de la femme? Chez Théophile Gautier, l'éternel féminin se traduit par le culte de la beauté mais une beauté fatale. Aux antipodes du *Roman de la rose*, la femme peuple les récits de Gautier qui font d'elle l'incarnation de la bête sauvage comme le montre le portrait de Cléopâtre ou « *repaire de tous les vices* » pour reprendre le titre de Pierre Dormon. Destructrice, ennemie de l'homme l'entraînant dans l'enfer¹¹⁸, malice mais usant de son éternel charme avec sensualité.

¹¹⁸ Cette image est également très répandue le discours de la Bible voyant la femme craquante, bruyante et babillarde car issue de la côte incurve de l'homme pour passer à celui des ecclésiastiques comme l'illustre le célèbre texte de l'Abbé Drouet de Maupertuis : « *Rien n'est plus dangereux que l'abord d'une femme, il faut fuir, c'est plus sûr, c'est l'unique parti à prendre dans une occasion aussi périlleuse. S'entretenir avec une femme, c'est dormir avec une femme. Il faut éviter avec un soin extrême de toucher une femme. Les vieilles et les laides ne sont pas moins redoutables car elles ont recours à l'art quand lorsque la nature leur manque. L'esprit des femmes est bien plus propre à faire naître du dégoût qu'à allumer la passion* », (Abbé Drouet de Maupertuis, 1715). L'abbé Drouet, angoissé par la crainte de céder à la séduction féminine, a toujours conseillé aux prêtres de fuir la femme : « *Le premier conseil, c'est de n'arrêter jamais la vue sur le visage d'une femme ; le second de se prémunir contre le charme de leur voix. Quand donc vous serez obligé de vous entretenir avec une femme, détournez les yeux, baissez les yeux, fermez les yeux de peur que l'ennemi n'entre chez vous par les fenestres et ne vous enlève vos richesses* ». Cette image existe aussi dans la nouvelle fantastique *La Morte amoureuse* où le narrateur exprime toute sa passion pour une morte amoureuse, la belle Clarimonde, une possession diabolique qui

Les textes de Gautier s'apparentent ainsi aux connotations sexuelles cristallisant des angoisses et le mythe de la femme fatale et les momies maléfiques reflète la hantise justifiée d'une France du XIX^{ème} siècle: « *La misogynie au XIX^{ème} siècle est porteuse de tous les ingrédients d'un racisme ordinaire : dangerosité, dissimulation, violence, esprit de domination et pouvoir de destruction sont à l'origine des combustions qui ont, par la faute des femmes, ravagé la vieille Europe* », précise Pierre Dorman ¹¹⁹(p.210) qui montre qu'au XIX^{ème} siècle, l'esprit misogyne de quelques siècles trouve sa manifestation sociale dans le *Code civil* assignant la femme à résidence. Les répercussions d'une telle vision, qui semble d'abord ecclésiastique, s'illustrent parfaitement dans toute une littérature que l'on classe aujourd'hui dans le genre fantastique et que l'on désigne par vampirisme des femmes ¹²⁰ où le discours misogyne reprend son devant par une nouvelle idéologie sur la femme.

S'il est vrai que la femme chez Théophile Gautier s'inscrit dans ce débat, il n'en demeure pas moi que cette thématique, située dans l'univers pharaonique et oriental de l'Égypte, a comme originalité l'expression à la fois savante, exotique, romantique, parnassienne et fantastique de la fureur, non pas de l'amour mais de la beauté d'où l'idéal de beauté qui s'avère être le principe fondamental et la pierre angulaire dans son écriture.

L'accumulation vertigineuse des portraits, la technique de la fragmentation à travers laquelle le narrateur interrompt sa description pour la reprendre plus tard, son intervention et son effacement, la multiplicité des références orientalistes en égyptomanie et égyptologie qu'il conjugue à son propre imaginaire et enfin l'amour du détail et la perfection formelle, sont les différentes stratégies d'une écriture visant à accréditer et légitimer un univers à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire dans la représentation de l'Égypte.

Cette femme paraît au regard masculin de l'époque certes fascinante mais mystérieuse, incompréhensible et inaccessible, c'est celle aussi qui fait peur d'où le surgissement ou le resurgissement de ce que l'on appelle le mythe de la femme fatale comme le souligne Mireille

sera chassée de son esprit après la découverte de la réalité de cette femme-vampire qui l'aimait seulement pour sucer son sang et survivre.

¹¹⁹ Pierre Dorman. *Femme, repaire de tous les vices. Misogynes et féministes en France (XVIe-XIXe siècles)*. Paris : André Versaille, 2012.

¹²⁰ L'on songe également à la célèbre nouvelle de Prosper Mérimée *La Vénus d'Ille*.

Dottin-Orsini¹²¹. Car c'est bien la période au cours de laquelle apparaissent d'autres femmes mythiques essentiellement orientales comme Salomé et la Reine de Saba, et les femmes vampires.

Il semble que cette orientalisation de l'Occidentale n'est en fait que celle de l'autre féminin que l'écrivain orientalise, il la représente comme il veut nue ou voilée, sensuelle ou pudique, barbare ou civilisée, séduisante et répugnante, douce ou fatale car tout simplement elle est autre, mais changeante elle le fascine, l'inquiète, l'attire et le déroute.

C'est dans ce sens que l'on peut parler de formes hybrides, métisses et interculturelles dans l'altérité féminine à travers les figures mythiques de l'Égypte telles Isis, Belkis, Setalmulc, Cléopâtre et les momies Tahoser et Hermonthis, une esthétique et un imaginaire littéraires particuliers au XIX^{ème} siècle.

¹²¹ Mireille Dottin-Orsini. *Cette femme qu'ils disent fatale, textes et images de la misogynie fin de siècle*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1993.

Chapitre III : Poétique du journal dans le récit de voyage en Égypte de Jean Cocteau

Dans sa vie réelle, Jean Cocteau a été artiste, peintre, dessinateur et poète dont le talent d'écriture s'est étendu jusqu'au roman, au théâtre et au cinéma, en voyageur et avide du différent, il s'est rendu en Égypte en 1936 et en 1949, ce qui lui a inspiré des textes, dont *Le Tour du monde en quatre-vingts jours (mon premier voyage)*¹²² et *Maalesh journal d'une tournée de théâtre*.

Maalesh est un terme typiquement égyptien, mot courant signifiant « *cela ne fait rien* ». Cocteau l'explique bien en ces termes: « *Maalesh est un mot qu'on emploie sans cesse, à tout propos, pour dire ça n'a pas d'importance* »¹²³. Cocteau a provoqué des polémiques dans les milieux égyptiens par l'écriture de l'évocation des aspects lui paraissant invraisemblables du Caire et de la pauvreté qui sévissait à l'époque, il s'attardait également sur l'archéologie, ce qui ne va pas sans susciter un autre débat entre français. René Etiemble a analysé le texte de Cocteau et lui a consacré tout un article l'intitulant : « *La, mouche mâlèche* ». ¹²⁴

Etrangement, ce texte est peu connu du public français. Une seule étude qui l'exhume de l'oubli et relève son originalité tant esthétique que thématique est celle d'un égyptien Ahmed Youssef qui estime que *Maalesh* « *demeure un excellent récit de voyage, sincère, juste et peut être considéré comme le dernier grand ouvrage de littérature française inspirée par l'Égypte, cent ans après le Voyage en Orient de Gérard de Nerval* »¹²⁵.

De l'Égypte ancienne à la moderne *Maalesh* nous fait voyager dans les strates des civilisations, véritable voyage initiatique. Le monde des pharaons, la vie intellectuelle, mondaine et celle du peuple de l'Égypte de l'après-guerre sont retranscrits par l'auteur à travers plusieurs techniques d'écriture : il recourt à la théâtralisation, au moyen du contraste et au genre relevant du personnel, et de l'écriture de soi.

Avec ce texte *Maalesh* qui n'est pas classique, Cocteau fait une entrée en matière peu conventionnelle adoptant une stratégie narrative où il mêle journal, essai et théâtre.

¹²² Jean Cocteau. *Le Tour du monde en quatre-vingts jours (mon premier voyage)*. Paris : Gallimard, 1983.

¹²³ Ahmad Youssef. *Cocteau l'Égyptien*. Paris : Rocher, 2001, p.108.

¹²⁴ Texte intégral en annexes pp. 313-314 « *La, mouche mâlèche* » signifie « non, ce n'est pas rien ».

¹²⁵ *Cocteau l'Égyptien*. Op. cit., p. 112.

1-Journal d'une confession

« *C'est le journal de cette tournée que je me propose d'écrire.* », s'exprime Cocteau dans les premières lignes orientant le lecteur vers le genre décidé.

Maalesh. Journal d'une tournée de théâtre est une description accompagnée de réflexions philosophiques sur la mort, la vie, l'existence et l'art. C'est en Égypte que l'auteur mène sa quête de sens à travers l'émerveillement par les paysages pharaoniques et les scènes orientales où, se confessant à son lecteur, écrit : « *J'y ai vu les tombes d'albâtre des rois qui dorment. Ils dorment : les rois, leurs épouses, les princes, les princesses. Et, à la porte, pour ne pas troubler leur sommeil, les visiteurs se déchaussent (...) Rois et princes dorment sous leurs mornes baldaquins d'albâtre, de marbre, de turquoises, de saphirs et d'or* », pp. 66-67.

En amoureux de cette contrée et en analyste du moi, il alterne récit de voyage, journal personnel, souvenirs et méditations à travers une écriture spécifique où le diariste accorde une importance à cette pratique d'écriture différente des récits de voyages du XIX^{ème} siècle.

Maalesh s'ouvre sur la dialectique de la mort et de l'immortalité pour introduire les raisons personnelles et professionnelles de son périple à travers le pacte qu'il noue avec son lecteur par des renvois, des intertextes et des allusions. La mort de son ami, les souvenirs et une réflexion sur l'art et l'Autre se dessinent en filigrane sur le palimpseste égyptien. Au début de son périple oriental, il écrit en confession. Le discours confessionnel est repérable à travers l'accumulation des adjectifs possessifs « *je, moi, mon, mes...* », et le fait de remercier Dieu comme face à l'autel :

Merci, mon Dieu, de m'avoir prêté « Madame ma Mère » Voilà les paroles que prononce Saint-Louis devant le lit de mort de Blanche de Castille. J'y songe, chaque fois, que tombe du navire un des passagers de mon voyage. Il en tombe beaucoup, et je reste sur le pont, regardant les vagues qui les dévorent et s'en moquent. Le dernier tombé, Christian Bérard, me laisse un vide qui ressemble à quelque mal de mer, un mal au cœur de l'âme insupportable. Il vivait sa période avec une si grave intensité (...) que sa large figure olympienne était immortelle. C'est toujours la même farce et qui fonctionne toujours. Cet étonnement absurde et qui nous paralyse de stupeur vient sans doute de l'habitude que nous avons prise de ne pas admettre que la mort est notre état normal et de considérer l'état anormal de vivre comme une permanence (...).C'est donc

avec lui et pour fuir une ville où toute chose l'exalte et le représente que je m'évade. (...) Ce qui s'y passera, je l'ignore. Ces lignes, je les trace dans ma maison de campagne de Milly. Un février très doux trompe les oiseaux et arbres. Les uns chantent, les autres bourgeonnent. Christian Bérard, il y a quelques mois y vivait, y préparait mon film Orphée..., pp. 9-10-11-12.

L'écriture du journal a donc une fonction, c'est une évasion, une fuite de bonheur pour l'auteur qui s'en exalte. Il s'efforce à être proche de la réalité et de l'authenticité pour convaincre son lecteur comme pour lui attester de la vraisemblance.

C'est aussi à travers la forme du journal qu'il désire renouer avec lui-même, une sorte de thérapie retrouvée dans l'ailleurs et le voyage.

L'écriture du journal de voyage est une caractéristique du siècle de l'auteur, André Gide a aussi fait promener son écriture à travers les voyages qu'il a effectués.

Dans le monde contemporain est née une « *poétique du journal intime* »¹²⁶ où l'aveu et la confession se prêtent place. Le journal intime est qualifié par Jean Rousset comme activité problématique, cette simple manifestation du désir d'écrire est, à l'origine, « *un discours sans modèles codifiés, mal intégrés dans le système des genres littéraires, donc privé de statut reconnu* »¹²⁷.

Le texte de Cocteau relève de ce que Maurice Blanchot appelle par journal intime, celui qui :

paraît si dégagé des formes, si dociles aux mouvements de la vie et capable de toutes les libertés, puisque pensées, rêves, fictions, commentaires de soi-même, événements importants, insignifiants, tout y convient, dans l'ordre et le désordre qu'on veut, est soumis à une clause d'apparence légère, mais redoutable : il doit respecter le calendrier¹²⁸.

¹²⁶ Jean Rousset. *Le lecteur intime. De Balzac au journal*. Paris : José Corti, 1986, p. 155.

¹²⁷ Ibid. p. 157.

¹²⁸ Maurice Blanchot. « Le journal intime et le récit » dans *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959, p. 224.

Effectivement, la règle dans le journal de Cocteau est celle du calendrier à laquelle s'ajoute la fragmentation empêchant le rédacteur de se comporter comme un auteur maître et organisateur du récit.

Son écriture évolue au rythme des rencontres, des échanges et des découvertes qu'accompagne souvent la déception d'un voyageur romantique « *Je n'arrive à sentir ni la présence divine, ni la présence humaine. Un bloc de vide épouse les moindres guipures, les moindres stalactites de faïence de ces voûtes semblables à des hammams de géants disparus* », dit-il, p 67.

Jean Cocteau, à travers son voyage, voulait écrire un récit sur cette Égypte là, mais l'écriture le surprend et transforme le récit en un espace scénique.

2-L'écriture de la mise en scène

La théâtralisation encadre vite le texte coctaulien et ordonne sa narration, la structure se brise et l'écriture s'oriente vers une autre forme, la théâtralité. Celle-ci, ne serait-elle pas à l'image de cette civilisation qui elle-même se théâtralise? La mise en scène s'avère être le procédé le plus approprié qui rend compte des aspects particuliers et correspond le mieux à sa nature. Cocteau porte sur scène « *tragédiens, projecteurs, coulisse, masqués...* », p.74, ce qui relève du lexique de la tragédie.

L'on pourrait penser aussi que Cocteau, parce que dramaturge, a été mené vers la théâtralisation d'où cette dimension scénique portant sur les planches une Égypte propre à l'auteur, dans un récit-journal-théâtre.

La théâtralité exigeant le visuel, Cocteau entame sa poétique du regard comme les autres auteurs occidentaux chez qui il est question de l'Orient « regardé », mais s'en démarque par sa métaphore du théâtre où chaque paysage, objet ou figure est associé à l'espace scénique et au décor, éléments indispensables dans le genre qu'il énumère ou cite :

Costumes et décors, en voici maintenant le théâtre et le magasin d'accessoires auquel rien ne manque: les salles de Tut-Ank-Ammon. De ce malade, fils de l'inceste, nous pourrions imaginer le luxe. Ses sièges, ses coffres, ses bagues, ses boucles d'oreilles, ses barbes postiches, ses gants, ses lits, ses chars, ses cannes, ses crochets, ses

martinets, nous paraissent sans trace de décrépitude. Tout est neuf, étincelant, prêt à l'usage. Et ce qui rayonnait autour on se le représente rien qu'à voir le lotus d'albâtre où il a bu. Le char nous montre le cheval noir empanaché; la boîte à maquillage, le kohl des yeux; les sandales d'or, la démarche. Je le répète, ce jeune roi poitrinaire a réussi son coup. Plusieurs siècles s'écourent et il se donne en spectacle.», écrit-il, pp. 76-77.

Ainsi tous les ingrédients du spectacle sont réunis dans cette description du décor où rien n'échappe à l'œil du dramaturge qui veille à la mise en scène de l'objet qu'il représente.

Il est évident que cette description théâtralisée de l'Égypte pharaonique exprime l'émerveillement du voyageur devant l'image ou le musée qui véhicule toute la richesse et la stabilité de cette civilisation à travers les faits, les gestes, les trésors et les œuvres des pharaons dont les objets d'art dont ils surent s'entourer, contribuent à les rendre vivants.

Par ailleurs, si la métaphore du théâtre souligne l'émerveillement du narrateur-voyageur, elle n'est pas tout-à-fait innocente en ce sens qu'elle donne lieu à une certaine distance entre le spectateur (le narrateur-voyageur) et le spectacle (l'Orient) qu'il décrit et met en scène pour juger et critiquer. Le pouvoir du regard est donné à l'Occidental et la passivité à l'Orient, stéréotype dont parlait Edward Saïd.

L'énonciation du texte participe à cette approche visuelle où le narrateur-voyageur avoue lui-même que toutes ses descriptions se réalisent d'en haut pour maîtriser le paysage ou le spectacle : « *De ma chambre d'hôtel* », écrit-il, p.35, et de l'avion où « *l'Égypte n'est qu'une dalle funéraire* », écrit-il encore.

C'est donc à partir d'un lieu élevé ou d'une position supérieure (de l'avion, d'une fenêtre d'hôtel...) que se transmet un point de vue qui se veut distant et dominant à l'image d'un voyageur conquérant, c'est ce que Philippe Hamon dans son analyse du texte réaliste appelle par le *pouvoir voir* du regard: « *Le regard devra pouvoir se déployer à travers un corps ou un air transparent, une fenêtre, du haut d'un point de vue, grâce à une vue plongeante, grâce à une lumière naturelle ou artificielle* »¹²⁹.

¹²⁹ Philippe Hamon. « *Un discours contraint* », op. cit., p. 143.

En effet, cela s'apprête aussi à ce que Claude Berchet appelle « *théâtralisation du réel* » comme manière d'aborder l'objet décrit ou le paysage exotique par les écrivains-voyageurs pour établir un contact et entrer en communication avec l'Autre.

Cette attitude permet donc de poser le problème de l'altérité dans la structure même du texte de Cocteau en transformant le lieu étranger en une mise en scène où l'Égypte antique devient un vrai spectacle et où Toutankhamon en est l'acteur. Lieux, décors et actes de la vie quotidienne du pharaon s'apparentent à une grande tragédie, dimension sacrée du théâtre.

Tenant compte de la grandeur des pharaons, dans sa mise en scène Cocteau leur attribue la tragédie qu'il oppose à la comédie attribuée aux petites gens comme la scène du feu rouge du chauffeur arabe « *Les chauffeurs klaxonnent parce qu'ils s'imaginent que le klaxon éteindra le feu rouge je dis au chauffeur: pourquoi klaxonnes-tu? Il me répond: Pour éteindre le feu rouge. Je lui explique que c'est un mécanisme et qu'il n'y peut rien. A cette minute, le vert s'allume. Il me le montre et dis: Tu vois !* », (p.51).

C'est derrière ce registre humoristique que le narrateur transmet son message en expliquant les raisons de tels comportements: « *La cacophonie des klaxons reprend ses droits. On devine ce que serait une révolte confuse de ce peuple sans opinion politique précise que celle de profiter d'une émeute.* », (p. 38).

L'Égypte contemporaine est mise en scène à travers un discours le plus souvent teinté d'humour qui se présente sous différentes formes: comique, ironique, parodique, satirique dont le décodage se révèle problématique certes, mais surtout réflexif.

Avec des aspects justes et vrais, ce voyageur brosse un tableau de la vie actuelle à l'état naturel notamment celui de la paresse et de la tradition de la hachichomanie, comme passion égyptienne:

Ce peuple qui flâne et qui dort dans la poussière, adopte, par mimétisme, les teintes inimitables du sable, du ciel, de l'eau du Nil. Faite pour la paresse et la mort, plus longue et plus sûre que la vie, cette race que le café, le hachich et le thé noir énervent, se partage entre une activité de cour de collègue et la petite mort du sommeil. Les klaxons n'arrêtent pas. Les chauffeurs klaxonnent sans motifs, comme un enfant joue de la trompette », (p.35). Ainsi passe le temps pour les personnages de Cocteau.

Dans son journal l'Égypte de Cocteau est exprimée dans la confession et la théâtralisation, d'un autre point de vue l'auteur dit son altérité par des oppositions : une fois c'est le duel et d'autres fois c'est le contraste. C'est ainsi qu'il traduit ses fantasmes et les profondeurs enfouies de son *moi*.

3-De l'altérité au duel et au contraste

L'altérité radicale du début s'atténue peu à peu à travers des accents familiers dans lesquels le narrateur raconte son arrivée au Caire : « *J'y trouve les cris, la bousculade, le désordre des peuples méditerranéens. Les valises se perdent, se retrouvent, voltigent* », note-t-il (p.33). Il ne manque pas de souligner que ce vacarme ressemble à celui de Marseille et de Naples, trait commun aux peuples méditerranéens, trouvant même une parenté dans l'expression gestuelle (p. 48).

La scène qui met en relief cette acceptation progressive de l'*Autre* et du *Moi* est celle où le narrateur raconte ses aventures dans la rue, assailli par le revendeur qu'il va à son tour solliciter comme spectateur de ses pièces : « *Méditerranéens! Comment me fâcherai-je lorsqu'on s'accroche à moi dans la rue pour me vendre des marchandises, puisque je m'accroche au public de la rue pour lui vendre les miennes, pour qu'il s'arrête, pour qu'il m'écoute, pour qu'il me croie.* », (p. 83).

L'installation relationnelle s'établit au fur et à mesure à un point où : « *Depuis Napoléon et malgré les crises antieuropéennes, la France se sent chez elle en Égypte* », écrit-il p. 48

De l'acceptation à son installation, l'altérité finit par être définitivement adoptée, il l'exprime clairement :

Pour moi qui adore la permanence et déteste que certaines beautés disparaissent (...), rien ne me rassure comme cette route où le spectacle n'a pas changé depuis la Bible. C'est au point qu'une bicyclette a l'air d'un véhicule antique. Voici les villages de boue sèche, voici les hommes mauves, les hommes roses, les hommes beiges, les nobles à profil de terre cuite et voici l'admirable groupe du cavalier sur son crâne, formant un seul bloc de pâleurs. Un mimétisme séculaire mélange le ciel, le sol, l'arbre, l'animal,

l'indigène », (p.41).

Le narrateur est rassuré par la permanence imperturbable d'un monde peuplé de visages et de présences venant d'autres siècles et qu'il finit par apprécier.

De la même manière Cocteau affiche clairement son admiration pour l'une des personnalités littéraires les plus imposantes de l'Égypte moderne: Taha Hussein auquel il rend un grand hommage: « *Il est aveugle. Il voit. Il voit plus loin qu'il n'est permis de voir en Égypte (...) Il est d'origine paysanne. C'est un véritable aristocrate (...) En face de ses lunettes noires qui vous regardent, il semble que les vestiges de l'ancienne Égypte retrouvent un sens et cessent d'être des buts de promenade.* », note-t-il, p.53.

Dans le prolongement de sa philosophie et pour exprimer et dire sa vision des choses, Cocteau joue sur les contrastes, ce qui caractérise si justement l'Égypte, une civilisation reposant sur le binaire, s'exprimant par l'antithèse dualiste.

Sur le plan géographique, le pays est formé de deux « arcs » distincts, la Haute et la Basse-Égypte. La variété du paysage impose le contraste entre désert et culture, jaune et vert, ou rouge (sable) et noir (sol). Cette dualité se trouve également dans le Nil qui coupe le pays en deux, Est et Ouest : l'Est étant le pays des vivants et le lieu de la résurrection (soleil levant) ; l'Ouest étant le royaume des morts (soleil couchant) :

D'en haut le désert commence à vivre, c'est-à-dire qu'on découvre le système veineux et artériel qui le fait ressembler à un cerveau. Fabuleux branchages pâles sur lesquels l'ombre d'un nuage dessine la masse fantôme de l'arbre. A voir ce corail, cette circulation de sang jaune, on se dit que le désert pense, qu'il digère ses villes mortes et la folle sagesse des hommes. Et voici le serpent moucheté de vert et du brun qui traverse l'Égypte, la colonne vertébrale parcourue d'un flux de vie. Au milieu le Nil, l'aorte, irriguant l'organisme, écrit-il pp. 98-99.

Cocteau exprime ainsi le contraste géographique à travers la figure de la personnification attribuant au désert (cerveau qui pense) puis au Nil (sang irriguant l'organisme) tous les qualificatifs humains.

De la sublimation à la critique, de la satire à l'émerveillement, le texte est un va et vient entre les époques fort différentes les unes des autres, celle pharaonique, celle de la stabilité et de la permanence des momies qui continuent à vivre dans leurs sarcophages comme si le temps s'était arrêté ; c'est le lieu aussi de la mobilité d'une terre traversée par une mosaïque de religions, de civilisations et de cultures judaïque, chrétienne et musulmane.

La perpétuelle dualité sociale où la misère cohabite avec l'opulence et où les pyramides s'opposent à la vie dans la rue, est cet autre paradoxe qui accentue le charme de cette Égypte :

Il m'arrive que le peuple du Caire m'écrase le cœur. Quoi? Tant de haillons, tant de contrastes atroces entre la richesse des véhicules et le va-nu-pieds (...) Gide m'avait prévenu de ce contraste. Il ne le supportait pas », écrit-il, (p.70). Un monde entre deux chaises. La liberté pousse les unes à vivre comme en Europe, les autres à les juger sévèrement et à vivre à moitié dans l'ombre, à moitié dehors. (...). La classe moyenne n'existait pas. (...) D'un côté, une société s'accroche à l'Égypte mondaine, l'Égypte du Sporting, du tennis et du golf. De l'autre, un peuple fanatique dissimule, sous la course du pourboire, sa haine xénophobe », écrit-il pp. 70-88.

De l'historique au géographique et au social, Cocteau en fin observateur n'omet pas le climat en lequel il constate des antipodes : « *L'Égypte ne possède pas de saisons intermédiaires. On passe de l'hiver à l'été sans printemps ni automne. Entre le jour et la nuit pas de crépuscule.* », pense-t-il p. 88.

« *Nouer ensemble deux mondes fantômes qui se croisent et se compénètrent dans vos rues, voilà le problème de l'Égypte.* », (p. 83). Partant de toutes ces dualités, Cocteau finit par les nouer ensemble : dans son imaginaire l'antiquité devient moderne, l'Autre et le Moi se rapprochent dans un discours et une énonciation loin de tout orientalisme de pacotille où l'Égypte devient sienne. Voilà peut-être le mystère ou le secret que renferme cet ailleurs pour Jean Cocteau.

Chapitre IV : La représentation de l'Égypte dans le journalisme littéraire : l'exemple de Josette Alia

Josette Alia s'est intéressée à la complexité historique, politique et religieuse d'une Égypte copte, chrétienne, musulmane et occidentale qu'elle reproduit dans ses récits en mêlant le destin de ses héros à celui des personnages historiques.

Dans *Quand le soleil était chaud*, elle raconte les débuts d'une adolescente Lola qui, en dansant dans un grand bal du Caire dans les années 50, se laisse aller à la séduction d'un jeune diplomate français, Philippe. Cette vie amoureuse, brillante et insouciante et qui rime avec celle de toute sa communauté levantine, finit par la tourmente et l'exil. Lola sera trahie par le Français qui l'abandonne, tout comme sa communauté dans l'Égypte de Nasser, ce président qui a mis fin à un pan d'Histoire entre l'Égypte et la France.

De la septième croisade et du récit des Nestoriens au bonheur oriental des soirées du Nil, le récit bascule dans le nassérisme et les guerres du Moyen Orient en passant par la fin du Roi Farouk et l'expédition de Suez. L'Orient, l'histoire de cette femme orientale recoupe à chaque pas celle des chrétiens d'Orient.

Quand le soleil était chaud est le roman où l'écriture journalistique se présente comme moyen pour mieux pénétrer dans l'univers romanesque, l'auteure joue avec le réel, l'œuvre et la fiction et se les approprie pour bâtir une trame romanesque.

Écriture d'un va et vient entre les faits essentiels relatés et commentés, ceux de l'Égypte des années 40, 50 et 80, par un reporter, journaliste et analyste auxquels s'ajoute la voix romanesque d'un écrivain, d'où cette double tonalité.

Comment sont tissés les liens entre journalisme et romanesque ? Leurs interférences discursives à travers des faits réels et des fictions ? Quels procédés poétiques et rhétoriques ?

Sur le plan thématique, il y a une sorte de fonction émancipatrice dont est porteuse Lola à travers le récit intime où l'ironique, le ludique et le savoureux s'entremêlent et trahissent la part journalistique, introduisant poétiquement le discours sur l'altérité féminine dans la représentation de l'Égypte moderne.

1-L'effet journalistique dans le récit

Dans le fil narratif, les événements historiques apparaissent à travers des références et des allusions, dans les deux cas, cette pratique fait appel à la mémoire.

Des passages du récit confortent un grand travail de documentation de l'auteure à travers des précisions et des explications allant, parfois, jusqu'à la rigueur, comme sa pratique de l'insertion, par fragments, du vieux livre de mémoire écrit par le père Antoine Boulad¹³⁰.

L'insertion de ce document est mise en relief par un changement repérable des caractères d'écriture, dont voici en quelques extraits :

Je n'ai pas l'ambition de faire ici œuvre d'érudition. Il eût fallu consacrer beaucoup plus de temps et de soin à ce travail. Tout au plus ai-je tenté de rassembler les bribes de notre histoire familiale à travers les récits, les témoignages et les écrits parvenus jusqu'à moi. Mon vœu est que les Boulad continuent ce calendrier perpétuel, ce mémoriel qui relie le passé et l'avenir. Ecrit dans la paix du Seigneur, au couvent de Kaslik, Liban, en l'an de grâce 1882. (...) Je le dis sans vanité, nous appartenons à la plus ancienne des Églises chrétiennes puisque nous sommes nés dans le pays du Christ, sur ce chemin de Damas où Saul de Tarse devint notre Saint-Paul. Et fûmes parmi les premiers, en 43, à être baptisés du beau nom de chrétiens. Selon les grimoires patriarcaux, les Boulad habitaient à Damas, dans le quartier de Bab Touma. Nous ne travaillons pas l'or comme nos voisins juifs de Haret el Yahoma, mais le fer traité, l'acier. Boulad vient de Foulaz, acier en arabe, et ce mon de métier restera notre nom de famille (...) Le secret de l'acier qui avait fait notre gloire allait faire notre malheur (...) 1860 un moine était assassiné près de Deir el Kamar, les chrétiens avaient accusé les Druzes, on s'était entre-tué (...) Hélas ! les Anglais ont joué contre nous. Ils protègent les Druzes. Résultat, Kourshid pacha nous a trompés (...) Horrible complot ourdi contre les chrétiens de Syrie (...) Pendant que l'incendie dévorait les maisons les plus somptueuses, les habitants, courant dans les rues pour échapper aux flammes, tombaient sous les poignards des

¹³⁰ Salvatorien en 1882 et qui retrace toute l'Histoire des Chrétiens d'Orient, leur généalogie, l'étymologie de leurs noms et les grands moments de leur existence avec beaucoup de vérités historiques en dépit du ton confessionnel qui caractérise la voix narrative du père.

assassins et rejetés dans le feu par la baïonnette des soldats turcs (...) Heureusement, cette fumée avertit le généreux, l'héroïque Abdel Kader. Il accourut avec les quelques centaines d'Algériens qui l'entourent. Alors commença l'œuvre de salut... pp. 212-230.

Par ailleurs, l'exactitude des détails fournis : dates, lieux, échos de la presse et de l'opinion publique garantissent le regard distant d'un reporter et analyste à travers une polyphonie savamment élaborée. C'est ce qui apparaît dans les conversations entre intellectuels et diplomates, pour la plupart des personnages historiques, lors des soirées égyptiennes où le discours politique est omniprésent, certains louaient l'entreprise et l'intelligence de Nasser tandis que d'autres désapprouvaient sa folie :

Vous vous demandez en Europe ce qui a poussé Nasser à braver l'Occident ? Je vois trois raisons : le pacte de Bagdad que Nasser considère comme menace directe contre l'Égypte, au profit de son vieil ennemi irakien. Ensuite, il y a eu Bandoug, qui lui a brusquement fait entrevoir le rôle que pouvait jouer l'Égypte et lui a donné, pour le meilleur ou le pire, le sens de l'histoire. Enfin le raid israélien sur Khan Younès : plus encore que la défaite militaire, la réaction des jeunes officiers égyptiens l'a exaspéré. Ils se sont plaints d'avoir manqué d'armes, de logistique, de commandement. C'est comme au temps de Farouk, murmurait-on dans les casernes. Dire cela à Nasser, qui a lui-même souffert de l'impérialisme du pouvoir pendant la guerre de Palestine, c'est agiter un chiffon rouge devant un taureau (...) tant de méconnaissance de notre psychologie orientale, explique George Henein, l'un des invités de la soirée, pp. 176-177.

D'autre part, l'insertion du journal intime de Lola, bien que confidentiel, comporte des scènes politiques commentées par une voix faussement naïve. Par moments, la voix sûre et la tonalité du reporter trahissent celle émotionnelle et lyrique de Lola ainsi que c'est écrit dans le journal du 7 novembre 1956 :

Je ne veux plus entendre parler de cette guerre ridicule. Mais qui peut tourner au drame. Dans les rues du Caire les gens sont surexcités, il paraît qu'ils ont attrapé et lynché hier un parachutiste anglais tombé dans un jardin. On a dit ensuite que c'était une erreur, qu'il s'agissait d'un aviateur égyptien ! Il y a des morts à Port Saïd. Heureusement la BBC a annoncé ce matin qu'un cessez-

le-feu avait été imposé dans la nuit, alors que les Français et les Anglais n'étaient plus qu'à quelques kilomètres du Canal, exactement trois kilomètres d'El Kantara. Ils devront évacuer immédiatement la zone et laisser la place à des forces internationales envoyés par l'ONU. Naturellement la radio égyptienne crie déjà victoire, comme si Nasser avait livré et gagné un combat titanesque. Tout le monde ici sait bien que sans l'ultimatum russe et la menace atomique, il eût été vaincu. Mais qui s'en souviendra dans trois jours ? Papa écoute la radio et ne quitte plus son bureau. Il dit que les Français et les Anglais ont fait une erreur dramatique, que les Américains sont incohérents et que les égyptiens ont retiré les marrons du feu pour M. Khrouchtchev. Je crois qu'il a raison..., pp. 166-167.

De plus, des flashes d'information et des commentaires journalistiques traversent le récit. Ils sont transmis par, tantôt des voix réelles (personnages historiques), tantôt par celles fictives dérochant certains détails ou alors annoncés et analysés par la narratrice :

21 juillet 1956, cette fois c'est la catastrophe. Un ministre soviétique dont j'ai oublié le nom vient de déclarer que son gouvernement n'envisageait pas de financer le haut barrage. Je suis inquiète comme tout le monde. Nasser ne renoncera pas au barrage. Surtout qu'il lui faut maintenant réagir brutalement s'il veut rester au pouvoir. Mais la presse française délire ! On croit à Paris que l'Égypte est au bord d'un coup d'Etat et que les Égyptiens sont prêts à descendre dans la rue pour renverser le régime. Invraisemblable, je continue à lire *Le Monde* mais je ne comprends plus. Les Français, qui applaudissent bruyamment aux refus américains et soviétique, ne voient-ils pas que le peuple égyptien dans ces circonstances soutiendra son leader ? p. 156.

Les événements relatés et les personnalités historiques sont mêlés à la diegès, c'est ce que montrent les scènes de bain de mer de Lola avec Anouar Sadate ou encore sa rencontre avec d'autres personnages historiques et ceux de l'intelligentsia cairote au cours des soirées mondaines.

Toutes ces dimensions permettent de situer le roman dans la filiation journalistique. Cependant, certains aspects comme le hasard d'une rencontre avec une femme orientale, une coupure de journal et un témoignage ont construit une intrigue riche que le travail romanesque

amplifie à tel point d'arracher au personnage le secret de son être : l'auteure et la narratrice expriment bien cette confusion avec le personnage du roman Lola, et bien que la journaliste-auteure apparaisse à travers quelques scènes, elle finit par se fondre dans la vie de Lola, cette jeune femme orientale, frivole mais qui croyait au bonheur, Lola habitait donc Josette Alia au moment de raconter cette vie en Orient. À ce propos, l'auteure précise en annexe de son roman : « *Lola et ses yeux de chat accompagnaient mes nuits. Je suivais son chemin. Je vivais ses amours débutantes. Je voyais le Caire et ses fêtes avec le regard d'une fille de seize ans. Le plaisir avait pour Lola l'odeur des figues mûres et du sable. Il me suffisait de fermer les yeux pour sentir avec elle le lourd parfum de l'été égyptien* », dit-elle.¹³¹

L'Égypte et la vie égyptienne sont racontées dans le roman d'un point de vue réaliste qu'accentue l'effet journalistique mais la position énonciative oriente la lecture vers un monde fictif dont les constituants sont d'ordre divers mélangeant le fictif (fictionnel) à l'effectif (factuel) selon la terminologie de Genette.¹³² Le passage d'un registre à l'autre n'est pas toujours perceptible et se dérobe dans les différents discours et tonalités.

2-Le récit intime

La parole de l'intime apparaît par la voix d'une narratrice très proche de Lola et qui, par moments, constitue son double. L'intimité est dite également à travers la description détaillée des toilettes coquettes des femmes, du mobilier, de la cuisine et du mode de vie :

Une bruine froide montait du Nil en ce soir de décembre. Toute la journée, il avait plu comme il peut pleuvoir au Caire en hiver, en longues flèches glacées. Au pied des arbres encore saturées d'eau, les hampes des canas rouges, brisées hachées, baignaient dans une boue spongieuse où se mêlaient feuilles mortes, herbe arraché, terre détrempée. Enveloppée dans les larges plis d'un manteau de renard roux, Lola avançait, le front au vent. Elle avait accepté sans enthousiasme de dîner chez Yvette (...) Elle entra dans le salon et foula d'un pas décidé les beaux tapis persans (...) Le feu crépitait doucement dans la cheminée, les lampes posées sur les guéridons

¹³¹ Annexe VI-VII de son roman figurant dans l'édition choisie pour notre corpus.

¹³² Gérard Genette. *Fiction et diction*. Paris : Seuil, 1991.

répandaient une lumière dorée (...) Un groupe entourait Georges Henein. Ce grand bourgeois copte, fils de pacha, avait une légende, pp. 174-175.

La description dénote ainsi la classe sociale des protagonistes. Et au-delà de ce mode de vie, la narratrice évoque d'autres aspects, il est question de la déception, des ravages de la guerre et de l'altérité.

L'incendie du Caire en 1956 a été décisif pour mettre fin au cosmopolitisme qui caractérisait l'Égypte de l'époque. Ses conséquences ont mis fin à la relation amoureuse de Lola avec le diplomate français, comme il a anticipé celle de sa communauté avec la montée des intolérances et enfin de toute l'Égypte qui sombre dans la guerre. C'est dans ce passage que la narratrice exprime, pour la première fois, le sentiment d'étrangeté de Lola aux deux mondes qui, jadis, constituaient son identité levantine et sa grande fierté:

Plus grave était la déchirure qui, chaque jour, privait l'Égypte de ses amis, de son passé. L'occident s'éloignait. En voyant les magasins français ou anglais fermés, gardé par la police, Lola avait eu un choc. Une parcelle de son identité était enfermée là, sous les rideaux de fer. Le savoir ne réglait rien. Elle ne supportait plus la tension qui depuis l'été l'écartelait entre des sentiments ennemis. Elle sauta par-dessus les flaques du trottoir défoncé, chercha son chemin entre les fondrières. Le Caire se dégradait. C'est la faute du désert, pensa-t-elle, nous sommes cernés par ce désert qui nous étouffe, nous use à coups de sable et de vent. Comme elle aurait aimé pouvoir partir, loin d'ici, dans un pays où on ne parlait ni de guerre, ni de politique, un pays sans violence et sans déchirements... Chez Yvette, il faudrait encore une fois discuter, entendre les mêmes attaques passionnées de ceux qui brûlaient aujourd'hui ce qu'ils avaient adoré, qui vilipendaient la France d'où leur venaient les livres qu'ils aimaient, les chansons sur lesquelles ils dansaient, les vins, la cuisine, la littérature et l'amour. Que faire lorsque vos références vous brouillent ? Pouvait-on renier un pays, une culture qui reste, tout naturellement les vôtres ? (...) Mais elle s'était sentie humiliée lorsque l'on avait humilié l'Égypte..., pp 172-173.

Après ces événements et l'arrivée des officiers libres au pouvoir, Lola, à l'image de sa communauté, avait réellement compris sa place en Égypte. La terre de son enfance et de son adolescence lui apparaît désormais exotique et lointaine où les Chrétiens vivent comme : « *des étrangers dans la grande maison Égypte* », dit-elle p. 173. Cette étrangeté s'exprime à travers le champ lexico-sémantique de la *déchirure*, la *parcelle*, l'enfermement et l'écartèlement par rapport aux *références* entendues ici dans le sens des origines et des racines brouillées dans l'Égypte de cette époque.

Quant à Philippe, lui-même, a fait naître chez Lola ce sentiment d'étrangère quand il rentre en France et épouse une Occidentale comme lui. Cette trahison, Lola avait du mal à l'accepter et d'y croire et finit par une tentative ratée de suicide. Cette histoire d'amour, Lola l'exprime dans son journal, elle s'adresse à Philippe dans un monologue lui reconnaissant son amour pour elle et la vie partagée, elle lui dit :

Parce que tu es français, j'ai renoncé à devenir avocate et je me suis inscrite à l'Université du Caire pour y étudier la littérature de ton pays. Tu aimes les chevaux, je me suis passionnée pour l'équitation. La politique t'intéresse ? Je me précipite chaque matin chez Yvette Farazli pour acheter Le Monde, L'Express et France-Observateur. Je lis tout sur la France, je suis les débats du palais Bourbon sur la guerre d'Indochine. J'ai pleuré lorsqu'un de tes amis a trouvé la mort à Diên Biên Phu. Je défends Mendès France, je déteste Guy Mollet. Nous parlons de Bourguiba, de la main rouge en Tunisie, du sultan du Maroc. Je dois dire que cet exercice, commencé comme un jeu, m'amuse et me passionne. Philippe, merci, tu m'as aussi appris le monde. (p. 148).

Elle situe son monologue dans plusieurs espaces dont la Tunisie de Bourguiba¹³³, puis elle le délocalise pour l'emmener au Caire¹³⁴ qu'elle lui a fait découvrir de son côté, elle aussi, le Caire des beautés et des laideurs, le Caire par les détours de l'Histoire et de la France de Bonaparte :

¹³³ Ce détail relève de la biographie de l'auteure, des faits réels de sa vie se mêlent à ceux du récit de Lola. Épousant un tunisien, Josette Alia a vécu quelques années en Tunisie, elle était reporter à *Jeune Afrique* puis correspondante du *Monde* mais refusant de modifier un de ses articles, elle était expulsée par Bourguiba en 1976.

¹³⁴ L'auteure a également connu l'Égypte à travers des séjours et des reportages dans les années 70. Elle était rédactrice en chef puis directrice adjointe de la rédaction du *Nouvel observateur*.

Moi, je t'ai appris l'Égypte. Te souviens-tu de ce glorieux matin où nous avons découvert Le Caire, du haut du Mokattam ? Tu ne souhaitais qu'une chose, retrouver l'endroit d'où Bonaparte, ton héros favori, avait fait donner sur la ville en révolte. Je t'ai persuadé de grimper plus haut, jusqu'à la citadelle turque de Mohammed Ali. C'est de là qu'on comprend vraiment le Caire, avec ses splendeurs et sa misère, ses terrasses ocre, ses quartiers populaires ponctués de tours, de minarets gracieux et de bulbes gonflés. Dans cet océan jaune aux cinq cents mosquées (...) coule le Nil, brillant sous le soleil, et je t'ai montré les palais entourés de palmiers, les felouques posées comme les jouets. Puis, au-delà, sur l'horizon poudré d'or, la ligne mauve des trois pyramides et la silhouette du Sphinx si petite dans le désert. Comment, moi, l'Égyptienne ; je ne connaissais pas mieux l'épopée de Bonaparte, la bataille contre les mamelouks, les savants, le baron Vivant Denon crayonnant les ruines, avant le combat ? Toi tu ignorais que ton cher Bonaparte avait appris l'arabe et que des généraux français s'étaient convertis à l'Islam, pp. 148-149.

L'insertion du journal de Lola donne au récit une tonalité plus intime qui se détache du regard perçant de l'analyste. C'est dans ce journal que Lola livre les secrets ignorés de tout le monde. Elle y exprime ses impressions diverses et fragmentaires au gré des incidents, des joies, des accidents et des moments de bonheurs qui ont traversé sa vie.

Le passage d'un type de texte à un autre, la multiplication des voix, le changement de point de vue, les transformations opérées par les variations de tons, le travail de la presse, le reportage sont donc bien sentis à travers les techniques d'écriture de Josette Alia liant deux mondes, celui de la presse et la littérature.

C'est dans cette nouvelle tendance que semble s'inscrire le récit de l'auteure, le journalisme littéraire révélant son identité profonde saisie entre un journalisme éthique proposant de vraies histoires, originales et documentées et esthétique par le plaisir d'écriture et de lecture.

Ce roman joue avec l'identité narrateur-personnage-auteur en dédoublant la voix narratrice. L'originalité réside dans la simultanéité de deux voix, l'une dit « *je* », assume une narration lyrique teintée de nostalgie d'une époque perdue et de beaux souvenirs, il s'agit de Lola ; l'autre, un peu distante qui critique, interprète, force à aller plus loin dans le récit, mais

parfois aussi, se laisse emporter par la sensibilité et l'odeur du parfum d'Orient, il s'agit bien de l'auteure-journaliste.

Au terme de cette deuxième partie, il est donc clair que la représentation de l'Égypte à travers sa civilisation dans la littérature française ne peut se lire sans se référer aux différents contextes qui ont fait naître et accentuer l'engouement pour cette terre d'Orient.

Les contextes historiques, littéraires, artistiques et scientifiques sont, intimement et toujours, liés à des imaginaires propres à chaque siècle et ce depuis l'antiquité grecque et l'intérêt porté par l'Occident à l'Orient.

De là et à travers une évolution, l'Égypte n'a cessé de susciter les curiosités tant artistiques que scientifiques au point de devenir, avec l'aventure napoléonienne, un mythe oriental dont les manifestations se donnent à voir dans les divers exemples architecturaux, littéraires ou picturaux du XIX^{ème} siècle conduisant à mêler réalités et fantasmes.

Mais en même temps, il s'agit aussi des différents discours d'une altérité orientale à travers le discours occidental.

Par ailleurs, cette Égypte qui provient des lointaines profondeurs pharaoniques et du monde lié à l'orientalisme n'est pas sans rapport avec des contextes de créations qui particularisent chaque siècle et chaque auteur.

Cette même Égypte qui a été représentée dans l'âme romantique et l'exigence parnassienne du XIX^{ème} siècle, dans la veine philosophique et l'écriture journalistique au XX^{ème} siècle à travers des thématiques, des imaginaires et des poétiques diversifiées dans le regard occidental, a aussi marqué les imaginaires des auteurs natifs de cette contrée.

3^{ème} partie

La littérature égyptienne au croisement de l'Orient et de l'Occident

Chapitre I : Prémices, évolution et formes d'écriture

Même s'il est impossible de rendre compte, dans un seul chapitre, de toute l'ampleur de la littérature égyptienne ainsi que de toute son histoire, nous nous efforcerons tout de même à en retracer une part de ses moments-clés, de son parcours et de son développement pour y situer nos auteurs.

Mais ce qu'il serait important à souligner avant tout c'est son statut problématique. En effet, tout regard convergé vers cette littérature se retrouve confronté à une réalité qui anime des questionnements spécifiques liés à l'identité et aux origines multiples des auteurs, le fait qui a amené des critiques à en être sensibles et à rehausser, dans leurs études, l'importance des phénomènes d'influence, de métissage, d'acculturation et des contiguïtés culturelles. La littérature égyptienne francophone, dont l'écriture oscille entre une interrogation identitaire et une aspiration à l'universel à travers une médiation essentielle entre l'Orient et l'Occident, ne pourrait toutefois se concevoir en dehors de cette problématique de l'entre-deux.

Appelée littérature d'exilés, d'apatrides, celle de passeurs-médiateurs, celle édifiant des ponts et des passerelles, qu'en est-il alors de son égyptianité ? Qui est Égyptien ? Qui est resté Égyptien après l'exil ? Quels sont les critères de l'égyptianité : la nationalité, le lieu de résidence ou l'attachement à l'Égypte et sa présence dans l'écriture ? Tous ces questionnements restent toujours posés et le problème de sa définition en terme d'identité est bien difficile. À ces mêmes interrogations, Zahida Darwiche Jabbour précise que « *Les réponses varient, certes, en fonction des points de vue voire des a priori culturels* »¹³⁵.

¹³⁵ Zahida Darwiche Jabbour. *Littératures francophones du Moyen-Orient Égypte Liban Syrie*. Aix-en-Provence : Édisud, 2007, p 16.

1- Débuts et origines de la littérature égyptienne francophone

Elle est bien particulière cette littérature égyptienne francophone par rapport à toutes les autres francophones du Proche-Orient. L'Égypte n'a jamais été, depuis la fin de l'Expédition napoléonienne, sous occupation militaire française comme l'a été l'Algérie par exemple ; toutefois la langue française y a bien connu un rayonnement au sein de cette contrée.

Les raisons de cet épanouissement sont essentiellement sociales et culturelles. Les riches apports culturels de l'Expédition d'Égypte, la décision de Mohammed Ali de s'allier aux Français pour moderniser l'administration et la création de nombreuses écoles françaises, ont favorisé l'éclosion d'une presse francophone, s'ajoutera à cela, l'aspect cosmopolite des grandes villes égyptiennes notamment en Alexandrie où vivent des communautés diverses et actives, juive, italienne, syro-libanaise, arménienne, grecque ainsi qu'une aristocratie autochtone copte et musulmane, toutes ces communautés ont adopté le français comme langue d'échange et de savoir.

La langue française a ainsi joui d'un statut exceptionnel au Caire d'abord puis aussi et surtout en Alexandrie à partir du XIX^{ème} siècle jusqu'aux années 1950. Le français était alors la langue de la bourgeoisie, des salons littéraires, de la justice internationale et des maisons occidentalisées, de la langue d'échange, elle est passée à la langue de création.

Ces facteurs ont également contribué à faire de cette langue un moyen d'expression des élites et des nationalistes égyptiens qui ont joué un rôle important dans l'Histoire du pays. Paradoxalement cette conception de la langue française est différente de celle de la langue anglaise qui, si imposante ou rivale soit-elle, celle-ci n'a, à aucun moment, joui du même statut. L'Histoire de l'Égypte montre bien que la Grande Bretagne, dans son entreprise coloniale, n'a obtenu qu'une victoire apparente entre 1882 et 1952 à cause d'une prééminence de la culture française qui a pu résister à la révolution nassérienne prêchant l'utilisation massive de l'arabe¹³⁶.

Au sein des luttes franco-britanniques en Égypte, la France restera pour des Égyptiens comme Taha Hussein et Tewfiq el Hakim et les nationalistes comme Mustafa Kamel un refuge, un soutien et l'objet d'une « *acculturation volontaire* »¹³⁷ si ce n'est le revers de l'Expédition de Suez en 1956 qui mettra entre parenthèses, et durant quelques années, les liens culturels

¹³⁶ Notons que plusieurs auteurs furent partiellement arabophones comme Albert Cossery, Ahmed Rassim, Ramsès Younane ou encore Georges Henein.

¹³⁷ *Entre Nil et sable : écrivains d'Égypte d'expression française (1920-1960)* dir. Marc Kober avec Irène Fenoglio et Daniel Lançon Paris : CNDP, 1999, p. 22.

séculaires entre la France et l'Égypte. Si la Révolution des officiers libres en 1952 a anticipé le désaccord franco-égyptien c'est surtout la guerre de Suez menée par une coalition entre Israël, la France et la Grande Bretagne qui, comme le souligne Zahida Darwiche Jabbour :

porta un coup mortel à l'amitié franco-égyptienne et ses conséquences furent désastreuses sur la présence culturelle française en Égypte (...). La plupart des écrivains francophones s'achemineront vers l'exil : déjà Albert Cossery et Andrée Chédid ont quitté l'Égypte en 1945 pour s'installer à Paris, ils seront suivis en 1957 par Edmond Jabès, et en 1961 par Georges Henein. Jean Moscatelli et Ahmad Rassim qui sont restés au Caire y meurent l'un en 1965, l'autre en 1958. Presque tous ont souffert de marginalisation de leurs œuvres, tant en Égypte où coupables d'avoir écrit dans la langue de l'autre ils ont été longtemps considérés comme des renégats, qu'en France où il leur a été difficile d'obtenir la reconnaissance de la critique littéraire qui ne leur accorde qu'un intérêt exotique ou au mieux documentaire¹³⁸.

Dans le domaine littéraire, la production romanesque est tout aussi variée, elle s'est développée à travers différentes étapes. Entre 1798-1998, Jean-Jacques Luthi¹³⁹ recense plus de

¹³⁸ *Littératures francophones du Moyen-Orient Égypte Liban Syrie* op.cit., pp.15-16.

¹³⁹ Jean, Jacques Luthi. *La littérature d'expression française en Égypte (1798-1998)*. Paris : L'Harmattan, 2000. Cet ouvrage s'attarde sur toute l'histoire littéraire et aussi intellectuelle des relations entre l'Égypte et la France du XVIII^{ème} siècle à la fin du XIX^{ème} siècle permettant d'étudier les temps difficiles entre la France et l'Égypte dans la décennie cinquante, période au cours de laquelle on constate l'émergence d'une remise en cause de l'hégémonie culturelle française au Proche-Orient et plus particulièrement en Égypte. Le problème de la reconnaissance des altérités a été également abordé. Cet ouvrage comporte une chronologie détaillée des œuvres littéraires, tous genres confondus (poésie, prose et théâtre), qui ont marqué la littérature égyptienne francophone retraçant l'évolution de la poésie en mettant l'accent sur toutes les influences: poésie romantique, parnassienne, symboliste et surréaliste. Un intérêt particulier est accordé à la prose et ses différents sous-genres en partant du conte et du récit jusqu'aux essais, la philosophie, la littérature enfantine, les genres mineurs en passant par le roman, les Mémoires et l'Histoire, la critique littéraire et artistique avec un index des noms d'auteurs égyptiens dont certains constituent l'objet de notre étude. Il s'agit donc d'une étude et d'une enquête minutieuse sur les écrivains francophones égyptiens ou ayant vécu en Égypte exerçant diverses activités. Les européens ne seront pas écartés, eux aussi seront considérés comme écrivains locaux en raison de leur carrière en Égypte. Ce qui résulte c'est plus qu'un panorama de la littérature égyptienne francophone, une littérature riche et diversifiée grâce à son caractère cosmopolite. La multiplicité des exemples dont Jean-Jacques Luthi parsème son livre est l'aboutissement d'une longue fréquentation des textes d'auteurs de plusieurs générations et d'origines diverses.

250 écrivains égyptiens retraçant l'évolution historique de cette littérature à travers des auteurs égyptiens ou d'origine égyptienne qui ont formé des communautés ayant choisi le français comme langue première et ont su créer une culture originale enrichie par le français.¹⁴⁰

La littérature francophone de l'Égypte, comme la plupart des autres littératures notamment du Maghreb, est née du désir de s'affirmer, de préciser et de corriger la vision orientaliste des Occidentaux, jugent certains critiques. Chronologiquement, cette littérature remonte aux poèmes de Joseph Elie Agoub¹⁴¹. Son premier poème, *Dithyrambe sur l'Égypte*, publié en 1820 ne passa pas inaperçu sous la Restauration et lui attira les regards.

La littérature égyptienne francophone a été ensuite marquée par des sensibilités qui se sont fait connaître pour devenir, plus tard, de grandes figures littéraires. Mais en réalité les premiers balbutiements ont été initiés par des Égyptiens « *de passage ou de hasard* » selon l'expression de Katia Haddad¹⁴².

L'aire francophone a aussi rassemblé bourgeoisie juive, levantins, coptes et musulmans qui maniaient parfaitement l'arabe comme Taha Hussein, Ahmad Rassim, Mohhamed Zulficar et

¹⁴⁰ Dans son introduction, l'auteur explique sa démarche en soulignant qu'il s'agit bien de l'étude « *d'une littérature régionale, de ses origines, de son évolution et des principaux écrivains qui l'ont illustrée (...)* de déterminer la valeur littéraire de cette production tout en tenant compte des circonstances bien particulières qui ont présidé à son élaboration », (p. 14). Il remonte donc à la relation franco-égyptienne avant l'Expédition française de 1798, en soulignant la longue tradition occidentale en terre d'Orient à travers notamment les échanges commerciaux des marchands marseillais qui favorisèrent les débuts d'une culture française en Égypte. S'ajoutent à cela l'Histoire des Croisades, les écoles missionnaires et les accords entre marchands français et Mamlouks comme facteurs indéniables dans l'implantation de la culture française en Égypte. Quant aux sources du rayonnement culturel français en Égypte, Jean Jacques Luthi insiste sur le rôle joué par les sociétés savantes, les cercles littéraires et artistiques, l'enseignement du français: établissements gouvernementaux, confessionnels pour jeunes filles, écoles laïques françaises, universités égyptiennes, l'Alliance française en Égypte, l'Édition et la presse françaises et autant d'institutions ayant permis l'épanouissement de la langue et de la culture françaises en Égypte depuis l'Expédition de Bonaparte. Cette littérature existe toujours, même après les événements des années 50, - coup d'Etat et chute du Roi-, période au cours de laquelle la plupart d'entre eux ont fui l'Égypte pour se réfugier en France, en Suisse, au Canada ou ailleurs encore.

¹⁴¹ Né au Caire en 1795 et mort à Marseille en 1832 dont la famille fit partie de la petite colonie égyptienne en France après l'Expédition de Bonaparte.

¹⁴² Katia Haddad. *La littérature francophone du Machrek. Anthologie critique*. Ouvrage sous la direction de Katia Haddad. Presses de l'Université de Saint-Joseph. Liban, 2000, p. 223.

Hoda Charaoui¹⁴³, un milieu cosmopolite favorisant une florissante presse francophone se développant dès 1866 sous le Khédivé Ismaïl pour atteindre « *son âge d'or dans l'entre-deux guerres* », rapporte Marc Kober¹⁴⁴.

2-Formes et genres littéraires

La poésie française et même les autres genres ont eu un impact important sur les auteurs égyptiens. Les œuvres publiées entre 1928 et 1938 sont porteuses de cette influence des poètes français et se rapprochent autant du romantisme que du parnasse ou du symbolisme.

Entre 1938 et 1949, c'est vers le surréalisme que les poètes comme Georges Henein¹⁴⁵, l'homme des deux rives de l'Occident et de l'héritage italo-gréco-égyptien, juge Yves Bonnefoy, a participé aux activités de l'avant-garde artistique en Égypte et en France d'un point de vue philosophique, moraliste et politique¹⁴⁶, ainsi que Edmond Jabès (1912-1991), également poète et d'obédience surréaliste¹⁴⁷.

Les années 1950, c'est Joyce Mansour¹⁴⁸. Poétesse de l'érotisme et de la violence pourtant très tôt saluée par les surréalistes, elle suscita l'indignation de la critique qui la jugeait d'une frénésie obsessionnelle de la sexualité. Mais ce que son œuvre déploie, ce sont des images concrètes et des métaphores du corps pour dire la perte de soi et exprimer les profondeurs les plus obscurs de l'âme. Sa représentation de l'Égypte passe par l'opacité surréaliste se glissant dans la

¹⁴³ Figure imminente du féminisme égyptien, elle fut la fondatrice de la revue la plus célèbre en Égypte *L'Égyptienne* (1925).

¹⁴⁴ Maître de conférences en Littérature à l'Université Paris XIII, texte publié dans « Fantômes du Caire » article paru dans *Quantara* n° 50-51, Hiver 2003- Printemps 2004, p. 48. Dossier spécial *Le Caire de Mahfouz*.

¹⁴⁵ (1914-1973) Égyptien d'origine copte de mère italienne.

¹⁴⁶ Propos recueillis par Leïla Kilani parus dans *Quantara* n°27 Égypte, Égypte, printemps 1998, pp. 50-53.

¹⁴⁷ Il a publié surtout des poèmes réunis sous les titres *Je bâtis ma demeure*. Paris : Gallimard, 1959, *La mémoire et la main* (1974-1980).

¹⁴⁸ (1928-1986) née en Angleterre de parents égyptiens, elle fuit l'Égypte avec son mari en 1956 pendant la crise du canal de Suez au moment les sympathisants franco-britanniques se faisaient arrêter.

mythologie égyptienne à travers l'écriture onirique des figures récurrentes tels Isis et Osiris et où son âme se substitue à Seth¹⁴⁹.

L'écriture de Joyce Mansour enthousiasma André Breton qui demanda à cette jeune voyageuse, fraîchement débarquée d'Égypte, un texte en prose pour le *Surréalisme*. Joyce Mansour fascina également Philippe Audouin qui lui consacra un portrait mythique.¹⁵⁰

À la différence d'Andrée Chédid dont les œuvres connaissent une considérable diffusion dans le monde arabe et francophone figurant même aux programmes scolaires et universitaires, celles de Joyce Mansour demeurent quasi méconnues au Liban comme en Égypte. Ayant la réputation d'une plume rebelle, son écriture se lit sous le signe de la révolte donnant la parole au corps et aux désirs féminins dans la langue de l'érotisme sous la dictée et l'automatisme des pulsions et des fantasmes sexuels.

Out-el-kouloub El-Demerdachiya (1892-1968) est femme de Lettres et tenait chez elle un salon littéraire où sont passées d'éminentes personnalités littéraires de passage au Caire tels Roger Caillois, Jules Romains ou Georges Duhamel. Elle fit paraître plusieurs romans, pour la plupart publiés à Paris avec des préfaces de Jean Cocteau, des récits brossant un tableau de la vie égyptienne dans la première moitié du XX^{ème} siècle. Elle s'est intéressée à la condition de la femme dans une société conservatrice cherchant, par là, à déconstruire les stéréotypes de la vision occidentale de l'Orient.¹⁵¹

¹⁴⁹ Je pêcherai ton âme vide

Dans le cercueil où moisit ton corps

Je tiendrai ton âme vide

J'arracherai ses ailes battantes

Ses rêves coagulés

Et je l'avalerais, *Cris. Prose et poésie, œuvre complète*. Actes Sud, 1991, p. 319. Elle a également publié *Carré blanc*. Paris : Soleil Noir, 1965 et *Déchirures*. Paris : Éditions de Minuit 1955.

¹⁵⁰ « à considérer son profil aigu, le casque lourd de ses cheveux noirs, ses lèvres, ses paupières, ses sourcils parfaitement ourlés, on jugerait qu'elle s'est échappée à l'instant du sérail où les scribes et les prêtres veillent sur les princesses, filles d'Akhénaton », *Les Surréalistes*. Paris : Gallimard, Coll. « Découvertes », 1973.

¹⁵¹ Out-el-kouloub El-Demerdachiya. *Harem*. Paris : Gallimard, 1937, *Zanouba*. Paris : Gallimard, Coll. « nrf », 1950, *La nuit de la destinée*. Paris : Gallimard, Coll. « nrf », 1954, *Ramza*. Paris : Gallimard, Coll.

Ahmed Rassim (1895-1958) est, lui aussi, issu d'une famille de l'aristocratie arabe musulmane, son œuvre en vers et en prose reflète un sens d'un cosmopolitisme propre à son milieu social et d'une éducation circassienne que vient combler une rythmicité poétique de l'arabe savant (*néo-maquâma* et du *mawwâl*) conjuguée à la liberté des fantaisistes européens¹⁵². Son œuvre diverse va, de la poésie lyrique au journal personnel, au roman poétique et à la critique littéraire et artistique¹⁵³.

L'œuvre singulière d'Albert Cossery¹⁵⁴ est une analyse incisive d'une société marginale et marginalisée. Ses récits parlent d'une Égypte populaire avec des personnages démunis et réduits à la misère dans une société étouffante et accablante, l'auteur n'hésite pas à pointer du doigt le pouvoir en place. Il fustige la négligence des élites indifférentes à la situation de la population. Sa principale thématique tourne autour de l'oisiveté, la nonchalance, et les bas-fonds de la capitale. À cet effet, Zahida Darwiche Jabbour note que « *L'œuvre de Cossery serait à rapprocher de celle de Naguib Mahfouz, dans la mesure où elle repose sur une observation de la vie dans les milieux populaires qu'elle traduit avec fidélité, campant des personnages qui, appartenant à la catégorie des petites gens, sont haussés grâce à leur véracité au rang de types* »¹⁵⁵, les faisant passer de figures fantomatiques aux êtres universels.

Nous pouvons citer Gilbert Sinoué¹⁵⁶ dont l'œuvre sur l'Égypte est remarquable par son souci documentaire et respect rigoureux de l'archéologie orientale. S'appuyant sur les thèses les plus récentes et sur les découvertes scientifiques des dynasties pharaoniques, l'auteur plonge son

« nrf », 1958, *Hefnaoui le Mangifique*. Paris, Gallimard, Coll. « nrf », 1961.

¹⁵² note Daniel Lançon (Professeur de Littérature française et francophone, Université Stendhal Grenoble 3) dans « L'œuvre d'Ahmed Rassim : une francophonie dans les lettres arabes », article paru dans Actes du colloque international *La littérature francophone et sa didactique* du 13 au 16 avril 2008, Université d'Alep, Faculté des Lettres, Département de français, p. 115.

¹⁵³ Ahmed Rassim. *Le livre de Nysane*. Paris, Alexandrie : Les Messages d'Orient, n° VI, 1926, *Et grand-mère dit encore*. Le Caire : La Semaine Egyptienne, 1930 et des récits *Le petit libraire Oustaz Ali*. Le Caire : La Semaine Egyptienne, 1942.

¹⁵⁴ Né est né au Caire en 1913 d'une famille bourgeoise grecque-orthodoxe, Albert Cossery installé en France depuis 1945 est un auteur atypique que Jean-Jacques Luthi qualifie de « *romancier de la cité* », il a obtenu le Grand Prix de la Francophonie ayant publié *Les hommes oubliés de Dieu*. Le Caire : La Semaine Egyptienne, 1941, *Les fainéants dans la vallée fertile*. Paris : Domat Editeur, 1948, *Mendiants et orgueilleux*. Paris : Julliard, 1955, *Les couleurs de l'infamie*. Paris : J. Losfeld, 1999.

¹⁵⁵ *Littératures francophones du Moyen-Orient Égypte Liban Syrie* op.cit., p. 61.

¹⁵⁶ Né au Caire, il est l'auteur de nombreux romans à succès parmi lesquels *Akhenaton. Le dieu Maudit*. Paris : Flammarion, 2004.

lecteur, à la manière d'une enquête policière, dans les mystères insolubles des rois et dieux énigmatiques que la science n'a pas encore su dévoiler.

Andrée Chédid, quant à elle, a bien sa place dans le monde littéraire. Son œuvre est une quête de l'humanité et un questionnement sur la condition humaine entrevus à travers les heurts des civilisations du monde méditerranéen.

Toute son œuvre¹⁵⁷, tant poétique que théâtrale que romanesque, est habitée d'une foi profonde en l'homme, d'une âme et d'un esprit égyptiens écrits dans une autre langue, imprégnée de cultures différentes, l'auteure s'en explique : « *J'ai vécu ces différentes cultures avec un intérêt constant ; elles m'ont très vite amenée à voir les points de rencontres, à mieux situer ce qui nous assemble* », dit-elle.

Dans *Nefertiti et le rêve d'Akhenaton. Mémoires d'un scribe*, il est question d'une cité appelée Cité d'Horizon, qui rayonnait jadis avec le règne d'Akhenaton, avant que le général Horemhab ne la détruise, condamnant Néfertiti à l'errance. Elle sera rejetée aux confins de la ville d'Horizon et a trouvé refuge dans le Château septentrional avec le scribe Boubastos dont la tâche consistait à transcrire l'histoire du couple royal et de leur rêve dans cette Cité d'Horizon.

Cette œuvre reproduit des faits historiques¹⁵⁸ devenus légendaires et considérés comme tels, dont le rêve d'Akhenaton, celui de construire une Cité d'Horizon et d'inaugurer le culte d'Aton¹⁵⁹. Le couple partira avec quelques fidèles à la découverte de cette nouvelle capitale ; mais les grands prêtres révoltés vont s'y opposer et empêcher le rêve de se réaliser.

¹⁵⁷ Elle a publié de la poésie *Textes pour un poème* (1949-1970). Paris : Flammarion, 1987, *Poèmes pour un texte* (1970-1991). Paris : Flammarion, 1991. Des contes : *L'étroite peau*. Paris : Julliard, 1965, des récits et des romans *Les saisons de passage*. Paris, 1996, *Le Sommeil délivré*. Paris : Stock Editeur 1952, *Les marches de sable*. Paris : Flammarion, 1981, *La Maison sans racines*. Paris : Flammarion, 1985, et du théâtre *Bérénice d'Égypte*. Paris : Le Seuil, 1970.

¹⁵⁸ L'œuvre historique de Naguib Mahfouz va dans le même sens : *Akhénaton le renégat*. Traduit de l'arabe par France Meyer. Paris : Denoël, Coll. « Folio », 1998 est d'une écriture réaliste et reconstitution historique hantée par le souvenir du pharaon Akhenaton dans le souci de rechercher la vérité sur le roi disparu et révéler le secret de l'épouse hérétique Néfertiti.

¹⁵⁹ Dans la même veine viennent s'inscrire d'autres romans comme celui de Gilbert Sinoué *Akhenaton, le dieu maudit*. Paris : Flammarion, 2005.

Le sixième jour est la grande rencontre avec le public ¹⁶⁰ à travers l'épreuve d'une grand-mère qui voulait sauver son petit-fils atteint du Choléra qui a ravagé la ville du Caire, et à force de ténacité et d'amour, elle est parvenue à le faire re-naître dans la symbolique du récit ; mais dans la diegès, ils meurent tous deux.

Robert Solé ¹⁶¹, appartient à la nouvelle génération d'écrivains qui, ayant quitté l'Égypte encore adolescent, il inscrit ses romans dans une quête des origines et de l'identité entre deux langues et deux cultures. Il fait revivre une Égypte contemporaine des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles dans une multiplicité de genres¹⁶² marquant le début de ses retrouvailles avec l'Égypte de son enfance.

Dans *Le Tarbouche*, l'auteur reconstitue une famille imaginaire mais dont la filiation rejoint celle racontée les autres romans à travers l'histoire des ancêtres, les levantins. Dans ce roman s'impose un objet-valeur qui renvoie à toute une époque avec tout ce que cela symbolise : le tarbouche qui était presque un emblème de l'Égypte et un attribut national.

C'est à travers le personnage de Michel Batrakani, un jeune syrien appartenant à une famille chrétienne du Levant, francophile dans l'Égypte cosmopolite et dont le père est fabricant de tarbouches, que Robert Solé retrace une importante partie de l'Histoire de l'Égypte à travers une saga familiale habitant Héliopolis et Alexandrie où le père, Georges Batrakani, décide de se lancer avec un associé français, Edward Delehemmes, dans l'industrie du tarbouche qui assura

¹⁶⁰ Il a été porté sur écran réalisé par Youssef Chahine et où Dalida a joué le rôle de Seddika parlant l'égyptien.

¹⁶¹ Nous avons été à sa rencontre et dans notre entretien il précise sa filiation des familles égyptiennes de culture française. Français par naturalisation, par libre choix, il se considère entièrement français tout en revendiquant avec fierté ses origines. Il est, depuis son enfance, amoureux de la langue française, et s'étonne que ses meilleurs défenseurs dans le monde ne soient pas français, mais québécois, belges, suisses, libanais, maghrébins... Il pense donc beaucoup de biens de la francophonie, mais il ne s'est jamais demandé s'il était un écrivain francophone ou pas.

Paradoxalement, pendant sa carrière de journaliste en France et qui a duré plus de 20 ans, l'Égypte était absente ; mais il n'a pas pu rompre le lien ombilical avec son pays d'origine et c'est en 1992 qu'il publie son premier roman, *Le Tarbouche*, un récit qui le fera retrouver sa terre natale qu'il verra autrement.

¹⁶² Des romans : *Le Tarbouche* (1992), *La Sémaphore d'Alexandrie* (1994), *La Mamelouka* (1996), *Mazag* (2000) et *Une soirée au Caire* (2010), des récits historiques : *Le Pharaon renversé. Dix-huit jours qui ont changé l'Égypte* (2011), des ouvrages de références : *Dictionnaire amoureux de l'Égypte* (2001), et des essais historiques : *Les Nouveaux Chrétiens* (1975), *L'Égypte : passion française* (1997), *La Pierre de Rosette* (1999) et *Les Savants de Bonaparte* (1998).

non seulement une ascension sociale, une réussite, un prestige ou un titre honorifique de bey mais aussi et surtout une participation à l'Histoire du pays.

À l'histoire du tarbouche et de son propriétaire Georges Batrakani, correspond toute l'Histoire de l'Égypte de la fin du XIX^{ème} siècle, et qui s'achève avec la dispersion des familles chrétiennes d'Égypte entre Beyrouth, Genève, Paris ou Montréal après le coup d'Etat et l'arrivée au pouvoir des officiers libres.

La Mamelouka, qui signifie en arabe esclave ou possédée, met en scène un photographe amoureux d'une jeune femme peintre amateur, Doris Sawaya, d'origine syrienne tous les deux. Emile Touta ou Milo est un charmeur aimé de tout le monde en raison de ses interminables histoires incroyables et authentiques qui ne figurent jamais dans les journaux. Photographe, spécialiste de la retouche, il a l'art d'effacer les rides et les cicatrices, cette popularité lui a consacré le titre de « *fournisseur des consulats* » pour rivaliser et s'imposer parmi les studios les plus renommés du Caire. Bien que commerçant dans l'âme, son métier ne lui rapporte que de maigres revenus jusqu'à l'arrivée de sa femme surnommée la Mamelouka qui laisse la peinture et s'engage dans la photographie. Ce surnom de la Mamelouka lui a été donné parce que, jeune adolescente, elle avait réussi à s'enfuir de son pensionnat en franchissant un mur tout comme le mamelouk légendaire qui, en 1811, était le seul à avoir échappé des massacres de la citadelle du Caire par Mohammed Ali.

Une forme de concurrence va s'installer dans le couple, Doris se met à la photographie et dépassera Emile Touta, là est la problématique du roman.

À travers la confrontation de la peinture et de la photographie, l'émancipation professionnelle et sociale de la Mamelouka, la crise dans le couple, se profile une Égypte à la fois stable et instable où l'Empire ottoman commence à s'affaiblir, occupée par les Anglais depuis 1882 mais où la langue et la culture françaises dominent en même temps que l'éveil nationaliste.

Après cet aspect de la vie égyptienne, Robert Solé entame une autre réflexion sur les départs des chrétiens d'Égypte dans *Mazag*. Basile Batrakani quitte l'Égypte dans les années 50 pour s'établir en France en y ramenant dans le Paris de l'époque toute la saveur de l'âme orientale à travers le réseau social qu'il a réussi à construire.

Par la diversité de leurs œuvres, leur spécificité et leur sens de l'humain, les écrivains égyptiens francophones ont produit une littérature authentique, cosmopolite et novatrice. Jean Jacques Luthi note que « *Les romanciers d'expressions française en Égypte ont fait une tentative réussie pour saisir le monde- leur monde. Ils ne cherchent plus le particularisme du terroir. L'Égypte n'est plus un lieu d'évasion et l'exotisme se réduit ici à des tentatives ou à des attitudes* », écrit-il, p. 182.

Dans sa multiplicité il est à rappeler trois catégories de littérature égyptienne francophone :

- celle écrite en Égypte par des écrivains étrangers : Français, Belges et Suisses ayant vécu au Caire et à Alexandrie,
- celle écrite par des écrivains d'origines diverses et nés en Égypte s'exprimant en français, imprégnés de l'âme égyptienne mais exilés,
- et enfin celle produite par des Égyptiens qui sont restés dans leur pays.

Andrée Chédid et Robert Solé nés en Égypte dans des familles installées dans ce pays depuis des siècles, avaient choisi de vivre et de se faire publier en France. Écrivant sur le pays de l'enfance, cherchant à le retrouver à travers des écritures dont les sujets sont puisés dans l'Histoire et les mythes égyptiens.

Sans se heurter au problème de la langue d'expression, la question de l'égyptianité semble, bien au contraire, être problématique chez les deux auteurs : Andrée Chédid niant tout caractère nostalgique de l'Égypte qu'elle représente¹⁶³ et Robert Solé se sent Égyptien et Français à la fois.

Ce rappel a servi de fonds pour comprendre d'une part la situation de la langue française en Égypte et d'autre part les conditions d'émergence ainsi que l'évolution de la littérature au gré de l'Histoire, ce qui nous a permis aussi de situer, quelque part, les auteurs retenus pour notre travail.

Ce survol est bien succinct, nous l'avons voulu ainsi pour éviter de tomber dans les redites.

¹⁶³ Voir interview dans les annexes p. 329.

Chapitre II : Lieux de mémoire et hybridité dans les récits d'Andrée Chédid

Les représentations féminines habitent les textes comme elles habitent le monde. C'est l'essentiel de l'œuvre littéraire d'Andrée Chédid à travers sa représentation de l'Égypte.

Loin de vouloir chercher à inscrire l'auteure dans la mouvance de telle ou telle autre revendication, notre étude s'attachera à lire la représentation féminine chez Andrée Chédid à travers des figures mythiques situées géographiquement en Orient, plus particulièrement en Égypte, à l'époque pharaonique, dans un subtil jeu de métaphores et de déplacement entre passé et présent.

Comment, à partir de la structure du texte, de l'énonciation et de sa relation à l'iconotexte et à l'Histoire, des valeurs poétiques du moi peuvent-elles s'affirmer dans des stratégies d'auto-représentation à travers la quête féminine ?

L'apparente simplicité du style de l'auteure dévoile un travail élaboré, la culture orientale qui l'entoure participe à cette écriture dans son rapport au non-dit, à l'implicite et au désir du mythe, l'écriture passe, en fait, par ce filtre du symbole.

Les spécificités d'écriture d'Andrée Chédid sont l'élaboration d'un processus de travail figuratif qui inscrit trois dimensions fondamentales, la cosmogonie et la nature interprétant le cycle de vie, l'historicité à travers le récit mémoriel et l'iconographie dans la transposition littéraire de l'image d'Isis et celle aussi du couple royal telle que représentée par l'art.

1-*Le sixième jour de la mémoire circulaire*

La circularité de la vie et les éléments qui la composent sont considérés depuis l'antiquité comme la base de la réalité naturelle. Générateurs de vie, l'air, le feu, la terre et l'eau sont, pour les poètes, inséparables de la création et de leur monde poétique. Appréhender ce monde, c'est appréhender ces éléments dans leur circularité, particularité et unité.

La survie, la résurrection et l'aboutissement font baigner *Le sixième jour* dans une atmosphère de vie et de mort. La mort du petit Hassan inscrit des réalités en même temps que des valeurs. Le texte dissimule, derrière le personnage de Seddika, toute la charge sémantique qui se lit dans sa mobilité et le voyage qu'elle effectue pour sauver son petit fils, et son acharnement

contre la mort. Ce parcours ne peut se lire sans cette circularité qui agence tout le récit à travers les éléments de la nature.

Dès l'incipit le thème de la mort s'annonce et conduit Seddika à un voyage vers Barwat, son village natal, pour revoir les membres de sa famille qu'elle retrouve pour la plupart morts du choléra et enterrés clandestinement pour ne pas les livrer aux autorités sanitaires.

Accablée par la mort de ses proches, en rentrant chez elle, elle s'aperçoit des premiers signes cholériques de son petit fils Hassan qu'elle refuse d'emmener à l'hôpital, se résignant à le soigner elle-même à sa manière.

Elle compte d'abord sur les bienfaits du soleil, elle croit en la fécondité de la terre mais c'est à la fuite et au voyage qu'elle pense pour la guérison, elle choisira donc la mer parce que l'eau est salvatrice. Et c'est à partir de ce moment que va commencer la quête féminine pour délivrer l'enfant de la mort.

Dans l'excipit se traduit ce rituel de la résurrection jusque-là méconnue par les compagnons de Seddika. Dans le voyage à la fois réel et mythique sur le Nil, se révèlent l'enjeu et la dynamique du récit entre réalisme mimétique et symbolisme.

La mobilité de Seddika, son itinéraire spatial et les déplacements des autres personnages également obligent l'écriture de l'auteure à leur rythme, elle se développe en mouvement de déplacement temporel : le présent est fondu dans le passé, et c'est ce passé, cette antiquité, qui va servir le présent à travers le parcours initiatique dans la quête de la renaissance.

Par la même peut se comprendre le prolongement temporel du récit et celui spatial : de la ville au Nil, du désert à la mer, le lieu n'est pas rompu, il se perpétue et se prolonge.

Dans ce parcours initiatique et comme le souligne Gaston Bachelard « *la géographie d'un auteur n'est rien d'autre que sa méthode de rêver la terre* »¹⁶⁴. Les déplacements et la mobilité de Seddika sont intimement liés aux éléments de l'univers et de la nature (végétale, solaire et maritime). Le cycle de vie se lit justement dans la progression narrative correspondant à trois séquences :

- d'abord l'ouverture du récit où s'annonce la symbolique végétale de l'enracinement quand Seddika entame un voyage dans son village natal qu'elle a quitté pour renouer avec les siens, en quête de ses racines,

¹⁶⁴ Gaston Bachelard. *La terre et les rêveries du repos*. Paris : José Corti, 2004, p. 261.

- puis dans l'attente du soleil : c'est à la levée du jour et à l'apparition du soleil qu'elle programme sa mobilité,
- et enfin dans le Nil qu'elle parcourt afin d'emmener l'enfant pour le sauver.

En effet, c'est cette inlassable et double circularité, celle du cycle de vie (le végétal, le soleil et la mer) qui rime avec le parcours de Seddika, rythme le texte et lui donne sens.

Si la mer est la métaphore de la mère qui nourrit, purifie et protège son enfant, le soleil, lui, métaphorise la renaissance, il illumine, redonne la vie avec chaque apparition : « *C'est toujours lui, derrière ces visages noirs. Il se cache, il ne meurt jamais. Il revient toujours...* », dit-elle, (p. 39).

La fin du récit annonçant la mort de la grand-mère et de son petit fils se transforme soudainement en un chant d'espoir par les compagnons de voyage que Seddika avait persuadés de la résurrection. Ces mêmes personnages qui, au départ lui ont refusé ce voyage pour éloigner l'enfant malade, avaient fini par croire au pouvoir de la mer salvatrice :

-Tu lui as donné ton dernier souffle, Om Hassan, hurle le batelier.

-Tu lui as donné ton dernier souffle et il est vivant ! annonce Dessouki.

-Tu l'as sauvé avec ton dernier souffle, murmure Okkasionne, ses lèvres frôlant le visage de la vieille.

-L'enfant verra la mer, Om Hassan ! insiste Abou Nawass, les mains en cornet devant sa bouche. Par Dieu, il entrera dans la mer ! Jamais le batelier n'a tant compris, tant désiré la mer.

-L'enfant verra la mer ! reprend Dessouki.

-Tu m'entends, Om Hassan, poursuit Occasionne. Je t'annonce la bonne nouvelle : l'enfant verra la mer !

Un sourire se dessine sur sa bouche ; elle entend leur voix. De grandes rivières coulent. Om Hassan se laisse doucement porter.

L'enfant est partout, l'enfant existe. Près d'elle, devant elle, dans la voix, dans le cœur de ces hommes. Il n'est pas mort, il ne pourra plus mourir. On dirait qu'elles chantent, ces voix. Entre la terre et demain, entre le terre et là bas, le chant est ininterrompu.

-La vie, la mer...souple-t-elle. Enfin, la mer... (p. 129).

Le désir de la résurrection et de la renaissance ne s'accomplit qu'à travers les éléments de la nature dont le champ lexical traverse le récit du début jusqu'à la fin, particulièrement le soleil, le végétal et la mer, source de vie. Le récit opère ainsi cette synthèse de la jonction de ces éléments fondamentaux qui, en s'unissant, ils redonnent vie et la perpétuent.

La création littéraire est donc imprégnée d'une certaine concordance thématique et formelle qui se lit à travers la circularité de signifiants déterminés et des métaphorisations qui en résultent, traduisant un imaginaire souvent symbolique.

Si dans *Le sixième jour*, les actions portent sur le courage et la puissance de l'instinct et de l'amour maternels dans le voyage mythique à travers l'espace maritime, le végétal et le soleil, dans *Néfertiti et le rêve d'Akhnaton*, le récit oscille dans une alternance rythmique savamment ordonnée entre le féminin et le masculin.

2-Récit mémoriel et esthétique hybride

Aspirer à une nouvelle vie, à une nouvelle cité ou seul le culte du dieu solaire sera célébré est le fond de *Néfertiti et le rêve d'Akhnaton*. Le rêve et le destin du couple royal font aboutir au tragique. Parce que considéré comme pharaon hérétique qu'Akhenaton sera rejeté par son peuple et mourra, et que Néfertiti s'exilera, accompagnée de Boubastos, un scribe chargé de transcrire leur histoire.

Le rêve d'Akhenaton, soutenu par Néfertiti, se donne à lire comme le désir de réactualiser la vie de ce couple royal en la ramenant à une réalité et à un monde propre à l'auteure à travers une triple valeur : religieuse, historique et sociale.

D'abord religieuse, par la parole mythique dans l'univers monothéiste et non pas polythéiste, comme une réalité plus proche de notre monde.

Ensuite historique, en faisant du récit mémoriel et de l'écriture le lieu d'une renaissance et d'une esthétique particulière.

Et enfin, sociale parce qu'offrant le bon exemple du couple idéal et élevant Néfertiti au plus haut rang durant le règne d'Akhenaton, à travers une multitude de discours philosophique, psychologique et anthropologique retraçant le rapport entre les sexes et la place des femmes dans l'Histoire de l'humanité.

Ces dimensions rendent le texte hybride où sont mêlées deux voix, l'une féminine celle de Néfertiti et l'autre masculine celle du scribe exprimant un seul rêve, et combinant récit mémoriel, mythes égyptiens, poésie et réflexions, un récit sans frontières génériques.

L'alternance de deux voix, celle de Néfertiti et de son scribe Boubastos, maintient le rêve d'Akhenaton, pourtant absent dans la diégèse. Le récit mémoriel s'ouvre sur un ton confidentiel où se noue un pacte de lecture : « *Moi, Boubastos, élève et fils d'Aménô- le scribe aux doigts agiles- ayant trouvé refuge auprès de la reine Nefertiti dans le Château Septentrional, j'écrirai, jusqu'à complet achèvement, tout ce que la reine et ma mémoire me dicteront (...) J'entreprends ce récit en cette saison de l'année, en plein mois de l'inondation...* » (p.41)¹⁶⁵.

Mais dans ce même pacte et derrière le scribe Boubastos dont la tâche est celle d'écrire, ne reconnaît-on pas une voix d'ombre avertissant son lecteur ? : « *Sur ce rouleau de papyrus, à la suite des paroles de la reine, il m'arrivera de glisser mes propres souvenirs (...), il m'arrive d'ajouter à ce texte, sans les lui lire, mes propres commentaires. C'est une entente tacite entre Nefertiti et moi* », (pp. 43-53). Une voix qui, par fragments, donne à chaque fois un indice repérable dans la vie de l'auteure qui écrit encore : « *comme j'étais doué pour la musique et que j'improvisais des vers* », (p. 47) ou encore : « *Je n'ai ni luth ni tambourin. La nature qui m'a guère favorisé m'a pourtant doté d'une voix mélodieuse. Je chante le chant de l'eau :*

Il est doux de s'en aller vers le fleuve
pour te rejoindre.

Regarde je descends dans l'eau
je traverse les vagues...

¹⁶⁵ Ce ton confidentiel est pratiquement le même dans *Akhenaton, le renégat* de Naguib Mahfouz, tonalité qui détermine une fois de plus le pacte de vérité dans le roman historique renforcé dès l'incipit par la délimitation du cadre spatio-temporel: « *Mon désir d'écrire naquit de la découverte d'un paysage frappant. L'embarcation se frayait un chemin à contre courant d'un fleuve puissant et calme. Nous étions à la fin de la saison des crues. Le voyage a débuté à Saïs, notre ville, et nous menait vers le sud (...). Devant moi donc gisait la ville des miracles, livrée à la mort, avec sa maîtresse prisonnière en proie à la souffrance et à la solitude, et voici que mon jeune cœur palpait avec violence, assoiffé de curiosité* », op. cit., pp. 11-12.

Quand ton amour est là,
Mon cœur est plein de force,
L'eau aussi ferme que le sol. pp. 60-61 ¹⁶⁶.

Mais plus loin, le ton change et Boubastos avoue son impossibilité à demeurer fidèle à l'Histoire car dit-il « *je m'en évade parfois, malgré moi. Ma substance se glisse presque malgré moi dans l'évènement entre les signes. À toi, lecteur, de trier, de démêler l'écheveau* », (p. 167). Quant au détail historique, le scribe interrompt à chaque fois la narration pour parler au lecteur, compagnon virtuel du moment de l'écriture :

Loin, là-bas dans l'avenir, lecteur mon frère (c'est ainsi qu'il me plaît à te nommer) si par chance ce parchemin échappe au naufrage, à la destruction, à l'oubli, souviens-toi- je t'en ai averti dès l'ouverture de ces mémoires- que celles-ci te parviendront quelques peu altérées. Car il te faudra comprendre qu'avant de t'atteindre, ce manuscrit sera passé de scribe en scribe, et à chaque fois sans doute, faiblement modifié ; qu'il aura traversé des siècles et des siècles, chacun sans doute le remaniant selon des modes nouveaux, (p. 167).

Derrière cette insistance se lit un double contrat dans lequel l'écrivain se met dans la peau du scribe pour annoncer, avertir, expliquer et justifier, puisque tous deux ont la même fonction, celle d'écrire. L'écriture de l'Histoire se fait donc par l'écriture fragmentaire assurée par le rôle du scribe/auteure auquel revient la tâche de tout transcrire sur le rouleau de papyrus/récit.

La trace est la seule chose qu'on laisse lorsqu'on quitte les lieux, la seule qu'on retrouve quand on la cherche, d'où l'importance accordée à l'écriture dans la mémoire collective. Ainsi intervient le rôle du scribe¹⁶⁷ dont la réalité dans le texte se mêle à celle d'un chroniqueur, un historien, un écrivain et un artiste.

¹⁶⁶ Même si nous reconnaissons quelques manifestations de l'écrivain, cette conception du biographique est loin de nous servir dans l'analyse en nous fournissant une clé d'interprétation. À cette voix d'ombre nous nous substituons celle d'un *Moi créateur*. Car dans la réalité, Andrée Chédid était très inspirée par la musique qui parcourt toute son œuvre poétique.

¹⁶⁷ Les anciens égyptiens, ayant connu très tôt l'écriture, avaient la possibilité de conserver et de consigner leurs convictions religieuses par écrit. C'est donc aux prêtres que revenait la tâche de maintenir les vieux usages rituels en régissant les cultes et les sciences contre l'oubli. L'écriture chez les anciens égyptiens avait également une autre fonction, elle est esthétique.

La transcription était pour les anciens égyptiens un art de haute considération, ce qu'explique le rôle fondamental d'un bon scribe qui devait impérativement maîtriser l'écriture hiéroglyphique, dérivée des hiéroglyphes, et c'est pourquoi le choix de ce personnage Boubastos. Et ce scribe n'est-il pas ce fonctionnaire chargé des écritures dans l'Égypte ancienne et qui dans le texte semble être doublé de la fonction de l'écrivain avec sa propre esthétique?

Par ailleurs, ce qui distingue ce récit des romans historiques, se présentant comme des biographies, c'est cette technique fragmentaire assurée par le rôle ambigu de ce même scribe attachant et obscur, et comme intermédiaire, il domine la parole au point d'insérer des épisodes de sa propre vie, ce qui confère au récit historique une tonalité plus intimiste à travers la fusion de deux voix : masculine et féminine. Telle énonciation n'est pas fortuite et se veut le lieu même d'une alternance entre les deux voix des deux sexes, structure correspondant à la symbolique du couple idéal dans la thématique du récit.

La mort, la renaissance et l'éternité sont des conceptions qui caractérisent la civilisation pharaonique, et les rêves sont écrits pour faire de la finitude, de la résurrection et de l'immortalité, quoiqu'effrayantes, une poétique de l'existence.

Dans *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*, la réflexion sur l'existence se développe à travers des images que porte le mythe cosmogonique et qui provoquent des associations métaphoriques.

Le désir de Nefertiti est que « *le rêve d'Akhnaton soit délivré de la mort par l'écrit* », (p. 44), de là apparaît la fonction régénératrice de l'écriture, et, à l'image d'Isis, Nefertiti ressuscite symboliquement Akhenaton par les mots, parce que la mémoire et l'écriture sont :

- circulaires tout comme la forme du disque solaire,
- telle la recrue annuelle du Nil où la mer « *ramène tout à elle, puis file vers l'avant* », (p. 63),
- et incessantes telle l'apparition et le coucher quotidiens du soleil.

C'est justement de ce soleil que l'on peut lire la dimension religieuse du récit. En effet, Aton est le disque qui désigne exclusivement, à l'époque amarnienne, l'apparence visible du soleil dans le culte du couple royal Akhenaton et Nefertiti, un Dieu unique pour Akhenaton qui se levait très tôt à l'aube pour tracer sur un papyrus son hymne au Soleil:

Tes rayons sont partout :
sur le bétail et l'herbage,
sur l'oiseau et la créature,
sur chaque barque
qui remonte le fleuve
pour rejoindre la Grande Mer.
Soleil, tu dissipes
Toutes nos obscurités
Quand tu te lèves,
Les hommes se redressent
Et vivent ! écrit le scribe, p. 169.

Donc tout l'univers repose sur ce soleil où « *-La vie s'allonge dans son éternité, mais remue aussi dans tout ce qui est périssable. Si Dieu existe, il est mouvement, vigueur et turbulence de l'amour. Il est ce qui passe, il est ce qui demeure. Il est dans l'instant, et dans l'ailleurs. Il se fait jour en nous* », (p. 141).

Akhenaton révolutionna son époque par son culte voué à l'unique dieu soleil qu'il rebaptisa Aton introduisant une forme de monothéisme allant même jusqu'à nier le caractère divin de toutes les autres divinités. Son peuple refusait de le suivre, il décida alors de se retirer dans une nouvelle capitale El Amarna qu'il bâtit en quatre ans et sera abandonnée après sa mort¹⁶⁸.

Néfertiti décide de faire survivre cette ville anéantie et ce rêve partagé s'élançant dans une quête où, dit-elle :

J'appelle à l'aide toutes les puissances de la terre et du soleil. Tout le tréfonds des femmes, toute leur chaleur, tout leur courage. J'appelle toutes les sèves du monde, tous les élans, toutes les racines. J'implore je ne sais quelles liaisons mystérieuses, avec l'air qui ranime, avec l'eau qui garde en vie. J'invoque d'impalpables

¹⁶⁸ Longtemps enfoui dans les sables du désert qui le couvrent, le mythe d'Akhenaton sera exhumé de l'oubli par un regain d'intérêt lors d'une mission dirigée par Sir Flinders Petrie en 1891 qui découvrit sur le Tell El-Amarna un trésor inestimable de documents ayant ouvert la voie à de multiples discours archéologiques et aux interprétations les plus diverses.

liens avec ceux, avec celles, du passé, de l'avenir, qui vivent du même espoir que le nôtre. J'appelle, j'implore tout ce qui dans cette vie nous sert à traverser la vie... (p. 188).

Le récit mémoriel de Néfertiti pour faire ressusciter le souvenir d'Akhenaton nous rappelle la quête d'Isis partant à la recherche des fragments du corps d'Osiris afin de le faire revivre. À la fonction régénératrice du mythe isiaque correspond, dans *Nefertiti et le rêve d'Akhenaton*, le rôle joué par la mémoire historique et l'importance accordée à l'écriture : « Rien ne surpasse les livres. L'homme périt, le corps retourne à la poussière. Mieux vaut un livre, qu'un palais bien construit (...). L'écrit, quand il est beau, continue, continuera d'être prononcé », dit-elle (pp. 83-84).

Le récit mythique du couple royal et celui isiaque constituent une double métaphore mythique à laquelle correspond une longue méditation sur le couple idéal et la place de la femme dans la société et au regard masculin.

À travers la rhétorique du corps, le texte dévoile une image signifiante du corps d'Akhenaton, devenu le propre miroir de Néfertiti dans son discours sur l'altérité : à la théorie où la perfection n'est associée qu'à la masculinité s'oppose la réunion du masculin et du féminin dans la figure mythique du premier pharaon « *monothéiste* » ayant un visage d'homme et un bassin de femme tel que le reproduisent les fresques de l'époque¹⁶⁹, et c'est de là que peut se lire cette égalité générique entre femmes et hommes dans le récit.

Par ailleurs, contrairement à ses ancêtres, Akhenaton n'avait pas de harem et, sur tous les bas-reliefs, Néfertiti¹⁷⁰ est représentée à la même échelle que lui au moment où les autres

¹⁶⁹ Les historiens font avancer par l'observation du nouveau style amarnien des particularités féminines du corps du souverain qu'ils associent à une maladie glandulaire « *ses hanches rebondies ressemblant davantage à celles d'une femme tandis ce que sa poitrine affiche elle aussi des rondeurs étonnantes. Dès lors, il devient difficile de faire la différence entre les hommes et les femmes* », (*Femmes d'Égypte au temps des pharaons* op.cit., p. 245). Cf. Figure XIII annexes p. 331.

¹⁷⁰ En 1912, des archéologues allemands, dirigés par Ludwig Borchardt, fouillent le site de l'antique Akhétaton en découvrant un buste de femme que l'on attribue à Nefertiti dans le pur produit de l'art amarnien, ce nouveau style se distingue des autres avec notamment « *de nouveaux critères de représentations de la femme, et mieux encore des formes inédites. La nature égyptienne avec ses plantes et ses oiseaux abondent dans les décors, tandis que les humains ne sont plus idéalisés mais représentés d'une manière réaliste, jusqu'à la caricature. Enfin, pour la première fois, les personnages adoptent des attitudes familières, intimes et, plus incroyables encore, affectueuses.* », *Femme en Égypte au temps des pharaons*, p. 242.

fresques témoignaient encore du rang inférieur de la femme même pharaonne qui se tenait aux côtés de son époux toujours marquée par sa petitesse.

Et si Boubastos nous note que contes et écrits : « *ne sont pas tendres pour les femmes. Seules, celles-qui, prenant de l'âge, perdant du même coup les attributs de leur féminité, trouvent grâce sous la plume de chroniqueurs. Les jeunes, on les dit « légères, capricieuses, bavardes, indiscrètes et perfides.*», dit-il, (p.148), Akhenaton a plutôt vénéré la femme et le couple au point d'en faire une seule et unique représentation:

N'a-t-il pas gravé sur la toute première stèle de la Cité d'Horizon un hommage à son épouse ? (...) Puisse-t-il être accordé à mon âme que Nefertiti la bien aimée atteigne un âge avancé après une multitude d'années. Elle demeurera à jamais : la Belle-qui-vient (...). Akhenaton aimait Nefertiti pour ce qu'elle était. Il la voulait elle-même. Elle était cet autre, cette compagne qu'il ne fallait pas altérer. Il avait besoin, pour que la vie prenne un sens complet, d'une femme égale et pourtant différente. Ensemble, ou bien l'un à la place de l'autre, ils recevaient leurs sujets. Ils se promenaient main dans la main. Ils assistaient sur le même rang aux cérémonies, pp.149-165.¹⁷¹

En effet, à cette époque amarnienne, celle d'Akhenaton : « *Dans la Cité d'Horizon, l'art comme l'existence abandonnait le rigide, le séculaire, le conventionnel, se mettait en mouvement, respirait* »¹⁷² (p.165).

Par cette représentation mythologique et historique, le texte évoque la question des genres sexués (*gender*) en mettant une évidence une dimension symbolique du mythe égyptien s'opposant à la conception moderne sur les rapports entre les sexes.

À travers la reconstruction de la mémoire et de l'Histoire par l'esthétique fragmentaire et l'hybridité, le texte d'Andrée Chédid passe sous silence la réalité de la femme de son époque par

¹⁷¹ Cf. Figure XII annexes p. 330.

¹⁷² Cette lecture du mythe a pour cadre historique les différents documents archéologiques qui attestent la véracité de quelques aspects qui ont assuré la célébrité de ce couple royal. Ainsi en est-il des représentations artistiques qui montrent que dans la nouvelle religion d'Akhenaton, la femme, pour la première fois, occupe un rang quasiment égal à celui du pharaon. Jamais avant le règne d'Akhenaton le couple de souverains et la famille royale n'avaient été autant mis en valeur par l'art.

un travail de fictionnalisation de l'Histoire qui n'est pas sans relation avec la valorisation mythique affirmant sa singularité au moment où le féminisme, initié par Simone de Beauvoir, se propage dans la réalité et dans la littérature.

Le mythe de Néfertiti et d'Akhenaton retrouve ainsi sa fonction originelle, éternelle, incessante et mouvante à la fois, et si pour Gérard de Nerval : « *le rêve est une seconde nature* »¹⁷³, pour Andrée Chédid¹⁷⁴, le mythe est une seconde nature, doublement ancré dans l'inconscient collectif et l'âme individuelle.

Ses deux romans sont la variation du thème de la mort et de la résurrection et du couple féminin/masculin insérée dans une longue tradition religieuse et une sagesse égyptienne.

Son Orient n'apparaît que de manière imagée, un Orient intérieur dans l'âme de ses personnages, son écriture est pareille à l'écoulement du Nil, suivant des mouvements de flux et de reflux et révélant aussi des combats intérieurs où l'affirmation de la continuité de la vie, la cohabitation féminin/masculin signifient l'harmonie du monde.

À cette écriture imagée correspond une connaissance approfondie de l'auteure de la civilisation égyptienne. Tant de documents et de peintures tombales issues des travaux archéologiques et de leurs interprétations sont retranscrits dans la fiction.

Ainsi pouvons-nous comprendre le rôle maternel de Seddika et sa ténacité pour sauver son petit-fils tout comme l'image d'Isis allaitant et protégeant son enfant Horus par tous les moyens¹⁷⁵.

Par ailleurs, Isis est celle aussi qui part à la recherche de l'autre, l'époux qu'elle ressuscite par amour¹⁷⁶ tout comme Néfertiti qui accompagne Akhenaton et partage ses rêves et le fait revivre après sa mort en inscrivant sa vie sur un rouleau de papyrus pour qu'il reste gravé dans la mémoire, pour l'éterniser.

¹⁷³ Gérard de Nerval. *Les filles du feu suivi de Aurélia*, op.cit., p. 291.

¹⁷⁴ Lors de ses passages à Beyrouth, elle déclarait dans une interview à la Revue du Liban (16/11/1974) : « *Il est vrai que l'antiquité égyptienne, phénicienne, grecque, assyrienne, babylonienne est riche de symboles et d'enseignements et que ses grands thèmes demeurent tout à fait moderne. Le temps n'existe pas en littérature et les idées ne se démodent guère...* », cité in *Aux frontières des deux genres. En hommage à Andrée Chédid*. Éd Carthala, Coll. « Lettre du Sud », 2003, p. 67. Ouvrage sous la direction de Carmen Boustani.

¹⁷⁵ Cf. Figure XI annexes p. 330.

¹⁷⁶ Cf. Figure XIV annexes p. 332.

Il est donc clair que les fonctions de ces figures féminines viennent en grande partie des représentations picturales et des documents retraçant leur vie que l'auteure retrempe dans son imaginaire à travers sa quête de la féminité.

Les représentations iconographiques s'insèrent implicitement dans la poétique du récit et constituent un enjeu essentiel dont le rôle esthétique et descriptif concurrence avec celui philosophique et idéologique d'Andrée Chédid et qui est centré sur une altérité ressentie non comme une infériorité fatale dont les résultats sont l'exclusion et la marginalisation, la féminité s'imposera doucement et par force naturelle, instinctive, maternelle et originelle.

Chapitre III : Robert Solé, de l'identité composite et de l'écriture hybride

Franchissant les limites que la tradition trace entre fiction et réalité, légende ou mythe, et que la critique classifie en courants et mouvements, les romans de Robert Solé se transforment les uns dans les autres, affectant aussi bien la syntaxe que la sémantique, allant au-delà des catégories canoniques pour une autre esthétique, celle de l'hybridité.

Cette hybridité se joue dans les topoï du texte, elle est générique parce que l'auteur abolit les frontières entre roman historique et autofiction inscrivant son texte dans l'écriture journalistique, une écriture résultant de sa carrière de journaliste et de son identité hybride.

L'hybridité caractérise également l'énonciation à travers un jeu de relations entre les différentes langues du texte, le français, l'arabe, l'égyptien, le latin, l'assyrien...d'où aussi cette façon dont ses romans mettent en œuvre la quête identitaire à travers une structure énonciative jouant sur l'entre-deux. Le texte devient alors le lieu permettant la confusion du référentiel et du fictionnel, de l'identité composite du narrateur et des personnages, ainsi que l'écriture qui devient expression de l'hybridité.

1-Interférence du discours journalistique et romanesque

Tout auteur se singularise par son écriture qui le particularise et le différencie des autres et Robert Solé déploie ses récits dans des registres différents qu'il entremêle pour échapper à l'ordinaire.

Le premier aspect pertinent est celui renvoyant à l'auteur, il est aisément repérable à travers des indices dont faits historiques commentés, analyses, précisions, changements de points de vue et notamment par la présence ironique du narrateur dans ses romans.

Le style journalistique est percevable dès les premières lignes à travers la somme de détails que laissent apparaître les différents chapitres mentionnant avec exactitude les lieux, le temps, les événements réels dans l'Histoire du Moyen Orient ainsi que l'opinion publique...S'ajoute à cela l'insertion du journal de bord où sont commentées et éditorialisées

différentes scènes politiques, c'est bien le regard d'un observateur et analyste, suffisamment documenté et informé.¹⁷⁷

Le narrateur part souvent des faits historiques parus dans des journaux égyptiens de l'époque comme *La Bourse égyptienne*¹⁷⁸, pour les commenter lui-même, les insérant dans le fil narratif, c'est ce que montre la cinquième partie de *La gifle d'Ataturk*, où il est question du tarbouche au moment où sa fabrication par Georges Batrakani était menacée par la décision gouvernementale de la première usine nationale de tarbouches en 1932 :

Survint alors l'incident d'Ankara. Des journaux cairotes, au comble de l'indignation, rapportaient que Mustapha Kemal avait reproché au ministre d'Égypte, Abdel Malek Hamza Bey, de garder son tarbouche sur la tête au cours d'un dîner de gala auquel participaient des dames. Le représentant égyptien, offensé, avait quitté la salle. Mais des rumeurs faisaient état d'un incident plus grave : lorsque le diplomate s'était incliné devant Ataturk, celui-ci aurait, d'un geste brusque, fait rouler par terre son tarbouche. – Pas du tout ! affirmait le comte Henri Touta qui connaissait le consul de Turquie au Caire. L'incident a été tout à fait bénin. Mustapha Kemal s'est approché du ministre d'Égypte pour s'entretenir avec lui. Comme il faisait très chaud dans la salle, il l'a invité aimablement à ôter son tarbouche. *Non erat his locus*. Poussant plus loin la courtoisie, Ataturk a décoiffé Hamza Bey de ses propres mains, avant de l'embrasser sur les joues (...). Certains journaux égyptiens exigeaient des excuses officielles de la Turquie; d'autres réclamaient carrément la rupture des relations diplomatiques...pp.199-200.

¹⁷⁷ Le travail de documentation est bien présent et se lit dans les innombrables articles cités des journaux de l'époque racontée. Dans l'introduction du *Sémaphore d'Alexandrie*, un autre roman, le narrateur qui n'est autre que l'auteur écrit : « *Si j'étais né un siècle plus tôt, dans la même famille, dans le même pays, je ne serais sans doute pas journaliste au monde, mais au Sémaphore d'Alexandrie (...). Pour écrire ce roman, je me suis plongé dans l'Égypte des années 1860-1880. J'ai lu des dizaines d'ouvrages, d'innombrables documents et articles de journaux de l'époque. Notamment la collection complète du Progrès égyptien, un hebdomadaire éphémère édité à Alexandrie* », Robert Solé. *Le Sémaphore d'Alexandrie*. Paris : Seuil, 1997.

¹⁷⁸ Ce journal a réellement existé (1898-1960), un hebdomadaire financier fondé par Boutigny, il devient par la suite un quotidien d'information.

Suite à cet incident, l'écho de la presse a provoqué une grande agitation dans la société et cette situation va servir George Batrakani qui, pour relancer sa fabrique menacée, va lancer une réclame paraissant dans les quotidiens du Caire et d'Alexandrie, et comportant en grandes lettres deux mots « *Notre fierté* » et en dessous, plus modestement « *Tarbouches Batrakani* » (p.200).

Le tarbouche constituait la fierté de l'Égypte : « *au même titre que le Nil, les pyramides ou les fèves cuites, et le meilleur moyen d'enlever l'affront d'Ataturk était d'en acheter. Dans les mois qui suivirent, Georges Bey constata un net redressement des ventes* », écrit-il, p.200.

D'autres faits historiques et réels sont également introduits dans l'univers fictionnel du roman comme la visite du Sultan Hussein Kamel du collège des Jésuites le 13 mai 1916, évènement ayant marqué à jamais le narrateur qui récita devant lui *Le laboureur et ses enfants*¹⁷⁹, évènement qui n'est pas passé inaperçu, *Le journal du Caire* a présenté un sultan égyptien pétri de culture française aimant Jean de la Fontaine.

Les évocations historiques et les références documentaires changent l'énonciation qui passe du regard naïf de l'enfant et de l'adolescent racontant les souvenirs de sa famille à celui critique et ironique d'un analyste allant parfois jusqu'à la caricature dans un style ampoulé et de sous-entendus.

Le fond historique entremêlé à la fiction de la saga familiale permet aussi la distanciation à travers laquelle se glisse le discours sur l'altérité comme l'illustrent les scènes commentées dans *Le Tarbouche*, ce couvre-chef, devenu de plus en plus emblème national en Égypte après son interdiction par Ataturk pour oublier le passé ottoman.

D'autre part, la fascination qu'exerçait la culture française sur l'esprit du Sultan Hussein Kamel dans une Égypte en proie à une modernisation européenne, est un exemple éloquent du discours sur l'altérité et le tarbouche signifie par là-même l'ascension, le nationalisme et le modernisme des effendis de cette Égypte.

Dans *La Mamelouka*, l'actualité de l'époque est narrée sous forme d'épisodes rapportant, à chaque fois, un évènement historique ou social que la presse répand dans la cour, dans les milieux mondains et chez les élites.¹⁸⁰

¹⁷⁹ En référence à Jean de la Fontaine. *Fables*. Paris : M.V.E, 1984.

¹⁸⁰ C'est le cas du livre de Kassem Amine sur l'émancipation de la femme égyptienne qui a provoqué des polémiques.

2-Roman familial et autofiction

Le roman familial a fait son apparition depuis longtemps dans la littérature et a servi à des auteurs, chacun pour ses raisons propres. Là encore le degré de réalité est discutable : bien que les personnages du roman familial puissent être réels dans certains cas, ils ne sont, pour la plupart du temps, qu'une illusion dont le romancier se plaît à jouer.

Dans *Roman des origines et origines du roman*, Marthe Robert pose cette problématique du roman comme genre indéfini puisqu'il a, écrit-elle : « *cette particularité qu'il se donne librement ses personnages, dans un cadre et des conditions sociales, avec des particularités qui relèvent exclusivement de son choix, et dont il règle les effets à sa guise.* »¹⁸¹

Ainsi le récit de filiation permet à l'écrivain, par le biais des voix narratives et des personnages, de mettre en avant l'importance de l'héritage familial dans sa construction personnelle. L'auteur revient sur le milieu social et culturel dans lequel il a grandi décrivant certaines personnes de sa famille, leurs métiers, leurs habitudes et leur caractère retraçant des moments heureux ou douloureux de leur vie.

Mais la tradition veut qu'on isole ou sacralise les premiers souvenirs¹⁸², c'est ce que Robert Solé met en place et où son narrateur se vante de remonter plus haut dans le temps et dans les souvenirs d'où un récit d'enfance idéal, dont chaque élément livre des bribes de sens.

Le roman familial chez Robert Solé est un prétexte pour rapporter des fragments de l'Histoire de l'Égypte, particulièrement ceux de la communauté chrétienne des grecs-catholiques. Le récit de filiation permet ainsi de poser la problématique identitaire en interrogeant le passé et en exprimant les singularités de l'héritage familial.

Récit des origines, les romans de l'auteur partent d'un évènement historique redondant, celui des massacres des Chrétiens de Damas en 1860, retraçant l'histoire de l'implantation des Syro-libanais au Caire et en Alexandrie jusqu'aux années 1970, départ de quelques membres de la famille de l'Égypte vers d'autres pays et continents.

¹⁸¹ Marthe Robert. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Grasset Coll. « Tel », 1972, p. 22.

¹⁸² B. Vercier. *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°6, novembre-décembre, 1975.

Par le biais des personnages et des événements, il pénètre les grands moments de l'Histoire de l'Égypte depuis l'Expédition de Bonaparte jusqu'au départ des levantins en passant par l'occupation britannique. Les histoires qui s'imbriquent poursuivent un itinéraire complexe à travers les siècles, et les intrigues sont nouées autour du destin des Chrétiens d'Orient et de grandes familles dont le sort a changé sous le régime du président Nasser. Ces mêmes personnages s'interrogent sur eux-mêmes, sur leur place dans la société égyptienne, sur leur culture, sur leur religion et leur métissage interculturel.

La problématique identitaire et l'altérité sont au cœur des textes écrits dans un réalisme classique dans la peinture du décor ainsi que le retour de personnages récurrents qui évoluent dans l'espace citadin du Caire ou Alexandrie à travers des procédés mettant en œuvre l'effet de réel.

Ils s'apparentent à la veine naturaliste avec le cycle des généalogies à travers une fresque aux accents nostalgiques dans la peinture d'une société cosmopolite et levantine.

Mazag évolue dans l'hérédité à travers la typologie de Basile Batrakani, une hérédité qui, lui faisant subir une sorte de fatalité, elle le démarque néanmoins de la société occidentale dans laquelle il vit. Le roman traite de l'homme oriental dans le Paris des années 70, un homme intermédiaire qui a hérité le sens de l'entremise de ses ancêtres et qu'il applique à une société et un monde ignorant ce *mazag*.

Par sa technique d'écriture, le récit des origines s'éloigne des autobiographies post-freudiennes¹⁸³ adoptant de nouveaux dispositifs : l'écriture ne donne plus les souvenirs comme de simples images intégrales et autonomes du passé, mais elle montre la mémoire qui les recherche, les corrige ou les révoque, la mémoire au travail.

C'est ainsi que l'auteur distribue la parole à chaque personnage pour raconter l'Histoire ou les histoires de leur origine lors des déjeuners dominicaux, moment privilégiés de ces joutes verbales comme le montre ce passage :

Pendant toute mon enfance, j'ai entendu les adultes débattre de nos origines avec un luxe d'imprécision (...). –Nous venons de Lombardie, décrétait Georges Batrakani. Je possède un petit calepin sur lequel mon grand-oncle Habib avait inscrit toutes les dépenses de son mariage. Et bien, ce calepin est entièrement rédigé en italien. – Ça ne veut rien dire ! répliquait le cousin bijoutier. À

¹⁸³ Annie Faucheux. *Le biographique*. Paris : Ellipses, 2001, p. 112.

l'époque, tout le monde parlait italien. Batrakani vient de l'arabe Batrak, patriarche. Nous avons certainement un évêque haut placé parmi nos ancêtres. Je crois qu'il avait été élu au siège d'Antioche. – Un évêque ? Il est fou, parole d'honneur ! Depuis quand les évêques ont-ils une descendance ? – Vous dites n'importe quoi ! criait la tante Nini du bout de la table. Nous descendons des croisés, c'est prouvé (...). Les Batrakani ont quitté la Macédoine au seizième siècle, ou peut-être au dix-septième, pour s'installer en Syrie. Batrakani est un nom grec, comme Sakkakini, Zananiri...- C'est sans doute pour cette raison qu'on nous appelle grecs-catholiques, concluait la maîtresse de maison en mêlant allègrement l'Eglise et la géographie. (*Le Tarbouche*, p.12).

De ce passé originel imprécis, les personnages poursuivent toujours leur investigation en étant dubitatifs. L'accumulation vertigineuse du lexique relatif aux origines ne va pas sans poser, à travers l'histoire familiale, le problème identitaire : *origines, Batrak, patriarche, évêque, ancêtres, croisés, grecs-catholiques, levantins, chrétiens d'Orient*...ces lexèmes qui se réfèrent tantôt à la religion, tantôt à la géographie, à l'Histoire, à la société ou à la culture, renvoient à l'identitaire multiple, à l'identitaire croisé et qui semble être assumé par les personnages.

L'enquête sur le passé est le procédé par lequel le narrateur entame et poursuit le fil narratif à travers les albums de photos de familles, les vieilles lettres, les témoignages et la consultation des archives pour reconstituer une époque. De là s'effectue le retour sur soi où l'écrivain recrée le contexte historique et sociologique du récit pour s'interroger sur son existence et sur les liens qui l'unissaient à sa famille et à sa communauté.

S'il est question de roman familial, l'autobiographie franche n'y est pas, il y a plutôt une écriture d'un moi « fictionnalisé », un moi masqué qui se dérobe et pourtant il est bien comparable à celui de l'auteur, par des indices qui parsèment les interventions discursives.

En outre, le jeu sur l'identité des instances narratives est un autre fait qui détermine l'hybridité du genre entre fiction et autobiographie. Si pour Philippe Lejeune ¹⁸⁴il est improbable que dans un roman auteur, narrateur et personnages puissent avoir le même nom, Serge Doubrovsky a fait de son roman *Fils* une autofiction avec un double engagement : narré à la première personne, son héros est nommé Serge Doubrovsky et portant en sous-titre l'indication

¹⁸⁴ *Le pacte autobiographique*, op.cit p. 28.

« roman », en quatrième de couverture est écrit : « *Cerf-volant d'image, je tire les fils. Au réveil, la mémoire du narrateur, qui prend très vite le nom de l'auteur, tisse une trame où se prennent et se mêlent souvenirs récents, (...), lointains (...), soucis aussi du quotidien (...) Autobiographie ? Non (...) fictions, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction* »¹⁸⁵.

C'est par le hors texte que le lecteur apprend qu'il s'agit d'une fiction où se mêlent temps de vie et de narration, noms de personnages altérés, jeu de déplacements, de fixations...

À cette indétermination, J. Lecarme définit l'autofiction comme : « *intervalle -très peuplé- entre le roman et l'autobiographie, espace dont on ne sait toujours pas s'il est régi par la formule ni l'un ni l'autre ou par celle du et l'un et l'autre en résonance* », pense-t-il¹⁸⁶.

Pour être autofiction, le livre doit être clairement défini comme « roman » et le même nom, de préférence conforme à l'état civil, doit désigner l'auteur qui invoque le fictif et l'imaginaire dans le paratexte comme le pense Annie Faucheux¹⁸⁷.

Chez Robert Solé, ces éléments sont bien présents sauf le nom de l'auteur qui ne correspond pas à celui qui raconte l'histoire mais dont l'existence était réelle dans les familles chrétiennes d'Égypte dont il est question dans les romans, l'auteur a justement précisé tout cela en écrivant :

J'ai eu l'envie irrésistible de raconter, dans un roman, notre vie sur les bords du Nil. La mienne. Celle de mes parents. Celle de mes grands-parents. Celles des générations qui nous avaient précédés... Moi, l'amnésique, je me révoltais en quelque sorte contre l'amnésie. Je me souviens que je me disais à cette époque : il n'est pas normal que des gens qui ont vécu, aimé, pleuré, fait tant de choses en Égypte, disparaissent ainsi sans laisser de traces. Dans le grand livre de l'histoire du vingtième siècle, ils méritent au moins une note en bas d'une page. Cette note, je veux l'écrire.¹⁸⁸

C'est grâce au journal de Michel Batrakani, l'oncle maternel et parrain du narrateur, que ces récits ont pu être entrepris comme c'est indiqué dans le prologue du *Tarbouche* (p. 13).

¹⁸⁵ Serge Doubrovsky. *Fils*. Paris : Gallimard, 1977, Coll. « Folio ».

¹⁸⁶ J. Lecarme. « Paysage de l'autofiction », *Le Monde*, 24 janvier, 1997.

¹⁸⁷ *Le biographique*, Op cit. p. 76.

¹⁸⁸ Robert Solé. *Fous d'Égypte*. Paris : Bayard, 2005.

Dans *Mazag*, le narrateur précise que le portrait de son arrière grand-père maternel est inspiré d'une ancienne photo signée studio Touta dont l'histoire remonte à *La Mamelouka*.

Par le biais de l'autofiction, Robert Solé prolonge son écriture d'un moi à la fois fictif et réel pour la fondre dans celle des personnages auxquels il donne la parole et l'existence tour à tour : noms, patronymes et œuvres célèbres en leur temps, c'est par ce procédé que Robert Solé insère sa quête imaginaire dans une géographie réelle de l'Égypte.

La structure romanesque du cycle tient son unité du travail mémorialiste et documentaire retraçant beaucoup plus des réalités sociopolitiques ; mais la manière d'en rendre compte donne au texte une dimension poétique faite de l'humour et du sens de dérision du journaliste.

Toutefois l'écriture de ce genre composé, autofiction, appelle, par son imagination et fantasmes, une autre esthétique hybride.

3- Métissage culturel

Dans son hybridité, le texte mêle à la fois une multi appartenance et les spécificités culturelles et religieuses de la communauté chrétienne, celle égyptienne en plein nationalisme et aussi étrangère relative à la présence française et britannique.

Ces appartenances apparaissent à travers l'onomastique, le langage et le mode de chaque communauté levantine. Ce métissage culturel n'est qu'une zone de contact où se jouent à la fois oppositions et assimilations entre les différentes communautés de l'Égypte.

En effet, le métissage culturel est mis au centre des études postcoloniales par des auteurs comme Edouard Glissant en littérature ou Homi K Bhabha dans une réflexion anthropologique, historique et politique.

En anthropologie, le métissage ne peut être compris sans se référer aux différences culturelle et identitaire émanant d'un contexte historique précis comme le souligne Jean François Bayart¹⁸⁹. Ce contexte est très présent dans les littératures francophones, mais le plus important à comprendre, c'est l'étude des interactions, de la richesse et de la variation que suscitent la rencontre et le croisement culturels.

¹⁸⁹ Jean-François Bayart. *L'illusion identitaire*. Paris : Fayard, 1996, p. 247.

L'interculturalité, le métissage culturel ou l'altérité animent les fictions romanesques. Ces notions ne se définissent pas uniquement comme la reconnaissance de l'Autre ou la cohabitation de deux ou plusieurs cultures, car d'une part l'Autre est présenté comme un double ou miroir, et les cultures, dont il est question, se mettent en jeu à travers des accentuations traduisibles dans les romans.

Le mot métissage renvoie à des réalités dont celle de la rencontre entre deux entités différentes, semble être la plus juste. Des analyses le présentent comme un « *lieu d'articulation et de transformation de différences* », ainsi que le pense Gilles Thérien¹⁹⁰. Pour Anaïs Favre, il renvoie à la mixité : « (...) *il évoque le mélange avec l'autre, il raconte l'aventure humaine tissée de rencontres, celles qui jalonnent l'histoire des peuples et celles qui nouent l'histoire d'une vie. Le métissage concerne ainsi autant les individus que les cultures et les sociétés* », écrit-elle.¹⁹¹

Ce métissage, fréquent dans les romans de Robert Solé, apparaît dans différents lieux du texte, caractérisé d'abord par les noms des personnages renvoyant aux appartenances.

Le choix des noms des personnages rend compte d'abord de la dimension ethnique où il remplit d'abord le rôle de « *classificateur de lignée* » comme le note Claude Lévi-Stauss, et renvoie chaque personnage à son ethnie d'origine.

Dans la galerie des personnages, le narrateur repère facilement leur identité religieuse à travers les noms de familles qui permettent de distinguer leur confession : le célèbre bijoutier juif Jacob, le copte Makram, le musulman Mahmoud...

Dans son rôle, l'onomastique montre la cohabitation des cultures égyptienne et francophone de la société de l'époque, comme une « *mythologie du métissage* » pour reprendre le titre de Roger Toumson¹⁹², une dynamique euphorisante des mélanges.

Les noms se mêlent et se croisent engendrant une forme hybride qui, d'ailleurs, s'accompagne parfois par des réactions contradictoires comme l'illustre la première scène du *Tarbouche* où le grand-père Georges Batrakani insiste pour donner au bébé un prénom occidental ou grec-catholique tandis que les parents lui préfèrent un prénom arabe, Rafik, dans une Égypte où le nationalisme atteint son paroxysme.

¹⁹⁰ Gilles Thérien. « Le Métis comme horizon de la disparition », in *Métissage* T. 1. Paris : L'Harmattan, 1992, p.130.

¹⁹¹ Anaïs Favre. *Métis, métisse, métissage : de quoi parle-t-on ?* Afroumundi, 2011.

¹⁹² Roger Toumson. *Mythologie du métissage*. « Avant propos ». Paris: P.U.F, 1998.

Les parents choisissent ce nom par rapport à un ordre social jouant sur l'amalgame et l'entre deux.

Dans d'autres situations, les noms rattachent les personnages à d'autres identités :

- pour le passé pharaonique par la copte, Isis et sa fierté d'avoir des pharaons comme ancêtres,
- pour le religieux, comme l'attestent les noms Batrakani et Boutros,
- pour le social, ainsi que le montrent les noms de familles qui renvoient aux métiers exercés par les ancêtres : les Haddad, les Sakakini, les Najjar, les Boulad...
- pour le culturel, le prénom de la tante Magui se veut plus occidental que Magda,
- et enfin pour l'historique, la *Mamelouka*.

De là, le narrateur brosse un portrait coloré, encombrant et contrasté de la communauté levantine composée tantôt de commerçants usuriers comme Ferdinand, le frère de Georges, de drogmans au service des ambassades et de l'Occident comme l'oncle de Georges Batrakani, tantôt comme des fonctionnaires médiateurs comme Elias Batrakani, des lettrés intellectuels comme les Touta, des avocats qui, bien que soucieux de défendre le peuple égyptien, restent privés du titre de « *vrais égyptiens* » et quoiqu'ils fassent, ils restent des citoyens de seconde zone avec un statut imprécis.

De ce statut ambigu, les personnages ne cessent d'exposer leur position, parfois gênante, de leur communauté comme l'explique Georges Batrakani au Ministre de France Henri Gaillard : « *Le problème est que nous avons gardé nos traditions, notre religion, un caractère conforme à notre éducation et à notre histoire. Or nous allons voir nous imposer la nationalité d'une race qui n'est pas la nôtre. Qui peut nous assurer que la Constitution future de l'Égypte indépendante cadrera avec nos mœurs et nos idées ?* », s'interroge-t-il dans *Le Tarbouche* (p.101).

L'enjeu réside dans l'entre-deux des syro-libanais, ni Européens, ni Égyptiens, ni orthodoxes, ni catholiques mais Orientaux occidentalisés, grecs-catholiques, épris de langue et de culture françaises sans la dominer et parlant l'arabe sans le posséder. Les personnages semblent ainsi vivre entre deux cultures, deux statuts et deux langues.

Le regard nuancé du narrateur les présente comme complices avec les Européens par souci de préserver leur privilège : « *Depuis toujours, dans nos familles, des grecs-catholiques s'étaient arrangés pour offrir leurs services à un état étranger et obtenir ainsi un titre, un statut*

de protégé ou une vraie nationalité (Le Tarbouche, p.71), fait observer le narrateur qui ajoute que son arrière grand père maternel Elias Batrakani : « aurait été russophile si l'Égypte était occupée par les Russes et pro-chinois si elle avait été envahie par la Chine, écrit-il (p.51).

Ces personnages sont considérés par les Égyptiens coptes et musulmans comme des « *exploiteurs qui sucent notre sang* », précise l'un des personnages (*Le Tarbouche, p.80*), des « *intrus à la solde de l'occupant* », dit-il (*La Mamlouka, p.187*). Quant aux Européens, ils les considèrent comme « *des gens indéfinissables qui n'étaient ni européens ni vraiment indigènes* », (*La Mamlouka, p.123*).

L'identité culturelle et religieuse se confond donc avec celle nationale et le narrateur du *Tarbouche* termine son récit par cette prise de conscience : « *Etant entre deux, nous aurions dû servir de trait-d'union* », (p. 421.).

La métaphore du « *trait-d'union* » qui clôt *Le Tarbouche* relève de la poétique d'inachèvement sur la réalité des Chrétiens d'Orient et qui sera amplifiée dans un autre roman, *Mazag* où le narrateur confie à son lecteur, à travers le personnage de Basile Batrakani, une autre image de l'entre-deux.

Basile Batrakani a quitté l'Égypte dans les années 50 pour s'installer à Paris où il se fait une occupation par le biais d'un réseau de relations qu'il a réussi à entretenir avec les différents milieux lui permettant d'être utile pour tous ceux qui le sollicitent.

Ce personnage est l'exemple de l'acculturation assumée d'un homme oriental à Paris. Il est l'incarnation d'un modèle social qui, ayant une identité plurielle, a bien su dépasser les contradictions de ses multiples appartenances (égyptienne, grecque-catholique, syro-libanaise et française). Le protagoniste réussit à s'affirmer authentique par son air mystérieux, il s'est adapté également à la vie occidentale tout en maintenant son caractère oriental, réconcilié avec l'altérité. Ce personnage s'affranchit de l'attitude que l'orientalisme ramène à l'Orient faisant apparaître son originalité.

En même temps, ce récit est un regard sur la société parisienne où le personnage s'y intègre sans pour autant renoncer à sa part orientale.

Selon Zahida Darwiche Jabbour, ce personnage représente : « *un idéal de symbiose entre les deux cultures orientale et occidentale ; doté de tous les traits d'un homme d'Orient, bon viveur, instinctif, généreux et disponible, attentif à autrui, prédisposé à écouter et à servir, affranchi de la double contrainte du temps et de l'argent et surtout cultivant la gratuité, vertu qui*

préside au choix du titre du roman »¹⁹³. Il s'intègre donc à la vie parisienne, jouant le rôle d'un passeur, d'intermédiaire, de relieur et de connecteur.

Aux Généalogies complexes, aux identités contrastées, aux races diverses, Basile Batrakani évolue dans un monde aux frontières éclatées qu'il parvient à maîtriser par son *mazag*.

Quant au narrateur, cet être de papier qui joue l'intermédiaire entre l'auteur et le personnage, l'auteur et le lecteur, c'est dans l'écriture qu'il assume une identité plurielle, métissée comme le laisse deviner Basile Batrakani qui « *adorait Paris et le Caire, et qui se sentait bigame* », (*Mazag*, p.138). Il se sentait bigame parce ce qu'il a épousé les deux cultures, égyptienne et française, orientale et occidentale.

L'écriture de Robert Solé est le lieu de cet entre-deux où superstitions, coutumes orientales et égyptiennes rencontrent l'autre rive de la Méditerranée. Dans une préface de l'auteur est exprimée cette relation qui traverse tous ses romans et qui caractérise ses personnages et narrateurs :

C'est une histoire d'amour. Ou, plutôt, mille histoires d'amour : la rencontre, sur les bords du Nil, de futurs écrivains de langues françaises, devenue une compagne, sinon une patrie. J'en parle en connaissance de cause étant l'un des enfants de cette France égyptienne, remarquablement analysée dans les pages qui suivent. « France égyptienne » mérite peut-être des guillemets, mais il faut savoir que la passion française pour l'Égypte n'est rien à côté de la passion qu'ont éprouvé certains Égyptiens ou « égyptianisés » pour la France et pour la langue.¹⁹⁴

Le métissage ou l'entre-deux se manifeste aussi par le passage d'une langue à une autre : le français est la langue d'écriture de Michel dans son journal qu'il insère dans *Le Tarbouche*.

Il y a aussi l'arabe et l'égyptien dans le discours des personnages : « *ya ebni, ya habibi, ya comte, mille mabrouks, la molokheya, la kobeiba labaneya, la gallabeya, le soffragui, , du kalam...* ».

Le discours est fait d'une alternance de phrases françaises ponctuées de mots arabes et prononcées à la manière orientale comme par exemple : « *D'où par où ? me demandais-je en*

¹⁹³ *Littératures francophones du Moyen Orient Égypte Liban Syrie*. Op. cit., p.79.

¹⁹⁴ *Entre Nil et sable. Écrivains d'Égypte d'expression française (1920-1960)* sous la direction de Marc Kober. Paris : Centre National de Documentation Pédagogique, 1999. Préface.

sabir égyptien », (*Mazag* p.64), un emploi familier et approprié du français : « *D'où par où ya Micho, le sultan connaissait La Fontaine ?* ». Ou encore pour dire que la *molokheya* est réussie, Maguy Touta s'adresse à sa sœur lui disant : « *Chérie, ta molokheya est très bien sortie* », expression rendant compte de cet univers métissé dans le langage employé.

Il est question aussi du passage d'un code culturel à un autre, des plats traditionnels et populaires comme le *foul* et *taameya* au muscadet et beaujolais lors du sacré repas dominical inscrivant les coutumes de la table occidentale où se superposent des spécialités gastronomiques orientales *molokheya*, *kobeiba*, *arak* et *konafa*.

Les romans de Robert Solé mettent en scène un cercle social très élargi, composé de plusieurs communautés qui, bien qu'elles se distinguent entre elles, elle partagent des lieux communs et une identité métisse où les familles chrétiennes fréquentent les Occidentaux de différentes appartenances : comme Edouard Dhelemmes, les Popinot et William Elliot, les autochtones comme le copte Makram, homme d'affaires et Hoda Chaaoui une féministe musulmane. Cette galerie de personnages s'étend jusqu'au *Soffragui*, *daya* ou cochers qui sont, pour la plupart, des égyptiens de la classe populaire ou des paysans.

L'auteur use de procédés réalistes, autofictionnels et journalistiques en recourant au roman familial à travers une esthétique du fragment, à ce propos il s'explique :

Un jour j'ai éprouvé le besoin de regarder en arrière. Je ne suis pas le seul, évidemment, à avoir fait cette expérience. L'amnésie, l'auto-mutilation, ne sont pas forcément définitives. Avec l'âge, avec la nostalgie, il arrive souvent qu'on revienne sur les traces de ses pas, qu'on redécouvre une partie de soi-même qui avait été niée, mise en hibernation. Qu'on ait envie de se réconcilier avec soi-même, de recoller les morceaux (...) Je suis retourné en Égypte. Sur la pointe des pieds. En marchant sur des œufs. Avec beaucoup d'émotion, bien sûr. (...) Mais ce qui me touchait surtout, c'était la quasi-disparition de ce milieu cosmopolite dans lequel j'avais grandi, écrit-il¹⁹⁵

¹⁹⁵ *Fous d'Égypte*, op. cit., voir annexes.

Cet extrait que nous mettons en annexes permet, à juste titre, de souligner cette *fictionnalisation de soi* et des siens dans les romans de Robert Solé qui, après vingt ans d'exil, renoue avec son pays d'origine retraçant, non sans ambiguïtés et fantasmes l'histoire de sa communauté.

L'auteur joue sur les frontières du moi et de la fiction à travers la transposition de fragments de vie, c'est aussi la quête identitaire qui le mène à son pays d'origine, l'Égypte.

Au terme de cette partie sur la représentation de l'Égypte dans l'esthétique de la littérature égyptienne francophone, ce qui est à souligner, c'est d'abord la diversité littéraire et aussi identitaire qui caractérise l'ensemble des écrivains égyptiens francophones.

Au cœur de leurs représentations de l'Égypte se croisent passé pharaonique et monde moderne dans une écriture qui baigne dans l'interculturalité et l'hybride.

Cette hybridité n'est pas seulement thématique, elle rend compte d'un passé et d'un présent formés d'une mosaïque de cultures à laquelle correspond une autre, celle-ci se joue dans les différents lieux du texte, elle est linguistique et sémantique.

Chez Andrée Chédid l'hybridité apparaît dans la structure même des récits, une structure fondée sur la mémoire circulaire imitant le cycle de la vie dans *Le Sixième jour*.

Par la célébration du rôle féminin dans la vie, Andrée Chédid poursuit sa quête dans *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton* mettant en relief le rêve partagé de ce couple royal à travers une énonciation faite de deux voix, l'une féminine et l'autre masculine qui finissent par se croiser dans l'image du pharaon.

Néfertiti apparaît tantôt comme femme amoureuse et veuve fidèle, tantôt comme reine, co-régente de la cité de la paix de son époux. Elle est, enfin, celle qui survécut, accompagnée de son scribe, tout comme Isis usant, toutes deux, de leur féminité et de la puissance des mots pour triompher de la mort.

L'hybridité a, dans les deux récits, une double fonction, mythique et socioculturelle permettant d'inscrire, poétiquement, la problématique de l'altérité féminine.

L'hybridité sert enfin à ouvrir le récit vers d'autres genres, Andrée Chédid passe du roman historique au mythe traversé par une poésie et une musique dans l'espace scripturaire.

Quant à Robert Solé, l'hybridité générique fait de ses romans un vaste terrain où résonnent toutes les langues (le français et l'égyptien, le latin et l'arabe), les cultures (orientale et occidentale) et les voix qui l'entourent dans un jeu de métaphores et de sonorités qui confirment

une identité métisse où le romanesque et le journalistique s'entremêlent et cohabitent avec bonheur participant à l'originalité de ces romans.

4^{ème} partie

Mythopoétique d'une Égypte sous son voile pharaonique et oriental

Écrire, narrer et dire, c'est poétiser sa pensée, son idée avec des mots, avec le verbe. Ce verbe est si puissant que, par son pouvoir il permet l'expression du plus profond de soi et du plus profond du mythe.

Si avec Gérard de Nerval, l'écriture du voyage en Égypte n'a de sens que dans le cadre des mystères d'Isis, et si pour Théophile Gautier la poétique de l'art de la création se lit à travers la métaphore féminine du « *rêve de pierres* » et de la beauté absolue, Jean Cocteau, lui, c'est en Égypte qu'il apprivoise la mort ; tandis que Josette Alia renoue avec un soleil mythique pour dire une Égypte plus orientale qu'orientaliste.

Du côté des Égyptiens, Andrée Chédid mène sa quête de la féminité dans la sagesse et la spiritualité égyptiennes à travers sa profonde philosophie sur la mort et la renaissance. Quant à Robert Solé, c'est par le biais du mythe et de l'identité orientale qu'il fait le détour pour parvenir à l'Histoire des Levantins.

Chaque écrivain se représente l'Égypte à sa manière en usant de ses mythes, en se les appropriant, les renversant, les manipulant pour en faire apparaître un imaginaire, une idéologie et une poétique.

Pour lire ces récits, et pour pouvoir en déceler le mythique à travers les petites unités significatives ou myèmes qui apparaissent sous différentes formes, allant d'une figure au type en passant par une séquence, un motif, un thème ou un mythe, il n'est d'approche adéquate et appropriée que la mythocritique.

Le postulat de la lecture mythocritique étant de trouver dans la redondance (sorte d'un miroir qui revient) un point d'ancrage d'une certaine structure affectée au récit littéraire, c'est par le repérage d'un archétype au sens jungien du terme que la lecture permettra de dégager, soit une relation psychanalytique, soit un conflit sociologique ou religieux. Puis, c'est dans l'analogie que s'opèrera l'imbrication de l'oxymoron mythique et de l'oxymoron poétique selon Pierre Brunel¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Pierre Brunel. *Mythocritique. Théories et parcours*. P.U.F, Coll. « Écriture », 1992, p. 70. Dans ce volume, l'auteur tenait à faire valoir la pertinence de ces deux théories mythocritique et mythanalyse qui n'ont pas connu la fortune des approches psychanalytique et psychocritique en soulignant le mérite d'être retenu dans un panorama de la critique littéraire contemporaine.

À ce niveau de lecture, notre recours à la mythanalyse devient évident dans la mesure où elle complétera l'approche mythocritique et rendra compte de l'aspect sociologique du texte.

Pierre Brunel souligne, quant à la complémentarité de ces deux théories : « *mythanalyse et mythocritique doivent se mettre au service du texte littéraire quand il contient, explicites ou implicites, des occurrences mythiques* », (*Mythocritique*, p.39).

Dans la mythanalyse c'est le contexte de la narration qui donne sens au mythe. L'intrication entre énoncé (du mythe ou de ses éléments) et énonciation (la mise en discours), située dans le contexte socio-historique, accomplit le sens. Et si le récit fait dire autre chose au mythe c'est que nulle œuvre littéraire, pour reprendre le concept de Bourdieu, ne saurait se concevoir en dehors du champ dans lequel elle surgit.

Dans notre étude et pour procéder par palier, la lecture des récits partira d'abord d'une étude de figures et d'images symboliques répétées tout au long des récits. Nous accorderons donc une attention particulière à la présence et au fonctionnement de figures mythiques dans ces textes littéraires, figures mythiques qui seront l'objet d'une mythocritique puisque celle-ci :

prend pour postulat de base une image obsédante, un symbole moyen : pour être non seulement intégrée à une œuvre, mais encore pour être intégrant, moteur d'intégration, et d'organisation de l'ensemble de l'œuvre d'un auteur, elle doit s'ancrer dans un fond anthropologique plus profond que l'aventure personnelle enregistrée dans les strates de l'inconscient biographique¹⁹⁷.

Voyage en Orient de Gérard de Nerval met en avant la figure des femmes voilées du Caire, avec Théophile Gautier ce sont également des figures féminines comme Cléopâtre et les momies, dans *Maalesh, Journal d'une tournée de théâtre* de Jean Cocteau, c'est de la mort personnifiée qu'il s'agit, elle conduit le narrateur dans une aventure archéologique, philosophique et artistique.

Chez Andrée Chédid, c'est le soleil et la mer, comprenons par là le Nil, qui forment la matrice du récit pour méditer sur la renaissance à travers sa quête humanitaire, tandis que Josette Alia et Robert Solé se focalisent sur la réalité des Levantins ou les chrétiens d'Orient à travers

¹⁹⁷ Gilbert Durand. *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*. Paris : Berg International, 1979, p. 83.

des figures significatives pour cerner l'actualité dans leur remontée du temps mythique par un souci historiographique.

De ces amorces symboliques se dégagent des séries antithétiques : celles du déplacement et de la mobilité, de la mort et de la vie, du passé et du présent, de la réalité et du fantasme. C'est dans cet antagonisme qu'apparaît la fonction dynamique du mythe suscitant négation et affirmation dans le discours polyphonique des textes où affleurent une multiplicité de mythes, allant de la cosmogonie, de l'eschatologie, de la théosophie, de la religion jusqu'aux mythes inventés de l'Histoire, de la vie socioculturelle et de la littérature.

Pour expliquer ce recours au mythe, il ne suffit pas de considérer que la seule analogie qui lie le texte littéraire au récit mythique, c'est aussi le jeu qui en est source de signifiante parce qu' : « *on ne retourne pas si facilement les mythes* », note Pierre Brunel¹⁹⁸, ou comme le rappelle Gérard Genette¹⁹⁹, c'est tout un art de variations, fait de pastiche et de parodie de sorte qu'on puisse lire l'ancien sous le nouveau, c'est ce qu'il entend au sens figuré par « *palimpsestes* », et dans notre cas, c'est l'Égypte en palimpsestes qui est la matrice des récits en question.

L'intitulé de cette partie répond à deux exigences : la première, d'ordre thématique, tentera de lire l'imaginaire des textes ; quant à la deuxième, poétique, elle rendra compte de la forme et de la structure mythique des récits dans leur sens symbolique.

Mythopoiétique de l'Égypte sous son double voile pharaonique et oriental tente, à travers une double expérience ethnoreligieuse et poétique, de lire le texte comme « *un lieu vivant qui engage celui qui lui donne naissance, à travers la création, et celui qui lui donne une nouvelle vie à travers la lecture* »²⁰⁰. Les auteurs dont il sera question, débordent de leur temps historique et leur espace personnel et réel pour s'emmener eux-mêmes et emmener avec eux le lecteur dans un temps fabuleux et trans-historique par des figures mythiques mises en scènes à travers un « *comportement mythologique* » selon l'expression de Mircea Eliade ou encore « *mythico-poétique* », cet « *état à la faveur duquel un individu (en l'occurrence le poète, ou, plus exactement l'artiste) tente d'accéder, par les voies de l'imaginaire, à une métamorphose de statut*

¹⁹⁸ *Mythocritique. Théorie et parcours*. op.cit., p. 71.

¹⁹⁹ *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit.

²⁰⁰ Marie-Cathrine Huet-Brichatd. *Littérature et mythe*. Paris : Hachette, Coll. « Contours littéraires », 2001, p. 55.

qui lui permettrait de s'affranchir de toute détermination et de vivre dans un temps devenu réversible », note Max Blen²⁰¹.

Mircea Eliade évoque le sens profond de l'initiation dans le rapport de l'homme au sacré en précisant que : « *L'homme des sociétés primitives ne se considère pas comme achevé tel qu'il se trouve donné au niveau naturel de l'existence : pour devenir homme proprement dit, il doit mourir à cette vie première (naturelle) et renaître à une vie supérieure, qui est à la fois religieuse et culturelle* »²⁰².

Ce sens de l'initiation peut se lire d'une autre manière dans les récits littéraires, les auteurs ne cherchent-ils pas à s'initier aux cultes égyptiens dans leur descente au monde mythique par leur écriture ?

L'origine des mystères chez les anciens égyptiens conduit les adeptes du culte à passer par une mort virtuelle pour reconquérir la pureté d'un nouveau-né, ainsi s'accomplit une renaissance. Ce processus d'initiation est formé de plusieurs épreuves qui, note Mircea Eliade, « *impliquent d'une façon plus ou moins transparente, une mort rituelle, suivie d'une autre naissance. Le moment central de toute initiation est représenté par la cérémonie qui symbolise la mort du néophyte et son retour parmi les vivants. Mais il revient à la vie un homme nouveau assumant un autre mode d'être* »²⁰³.

Si la pratique de l'initiation en Égypte ancienne était une réalité anthropologique, elle est, dans notre corpus, imaginaire et littéraire et ne relève guère du sacré, mais du profane. Le caractère initiatique se manifeste consciemment ou inconsciemment dans les récits à travers le fonctionnement des mythes qui structurent la pensée des auteurs. Mais dans les deux cas, le sens de l'initiation est le même, c'est la recherche d'un sens à la vie, au monde, à l'être humain et au temps.

La structure initiatique est repérable dans *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval dans ses références aux mythes égyptiens où se confondent des époques, de l'Égypte antique à celle musulmane, à travers une multitude de cultes, de religions et de cultures : de la kabbale aux traditions chrétiennes de la franc-maçonnerie et au soufisme musulman. Les rites les plus anciens,

²⁰¹ Max Blen. « Comportement mytico-poétique », *Dictionnaire des mythes littéraires*. Sous la direction de Pierre Brunel, Paris : Rocher, 1988, p. 354.

²⁰² Mircea Eliade. *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard. Coll. « Idées », 1969, p. 158.

²⁰³ Mircea Eliade. *Initiations, rites, sociétés secrètes*. Paris : Gallimard, Coll. « Idées », 1976, p.16.

l'érudition, le sacré et les traditions mystiques apparaissent comme des signes et des symboles dans des scénarios et figures mythiques auxquelles s'identifie un narrateur errant dans un Orient réel, légendaire et fantasmé.

Théophile Gautier accomplit l'initiation par le glissement des personnages-narrateurs dans le royaume des morts, dans les fouilles archéologiques et dans l'égyptomanie par la pratique de leur rite tant dans l'écriture que dans l'univers mythologique.

Jean Cocteau s'initie à la mort par son voyage dans la dalle funéraire de l'Égypte pour comprendre l'éternité à travers une double méditation sur le sens de l'existence et l'art.

L'initiation se lit dans *Le sixième jour* par le parcours de Seddika pour sauver son petit-fils du choléra en imitant celle d'Isis et dans *Nefertiti et le rêve d'Akhnoton* par le désir de la mémoire et de l'écriture contre l'oubli dans la quête féminine.

Dans les récits de Josette alia et de Robert Solé, la quête est centrée sur le désir de faire revivre la réalité des Levantins ou des Chrétiens d'Orient dans une Égypte vouée à l'intolérance.

Ce qui est commun et apparenté chez l'ensemble des auteurs c'est cette quête implicite et parfois explicite qui se donne à lire à différents niveaux des textes dans les deux littératures, française et francophone.

Du modèle réel à l'illusion créée par sa propre réalité, les écrivains manipulent et s'emparent du monde égyptien pour faire part de leur propre idéal à travers une pluralité de techniques qui vont de l'écart à l'incarnation, à la transposition, l'intertextualité, la métamorphose et le fantastique. Ces procédés permettent à la fois de créer un lien avec l'objet mythique et d'en donner une vision propre à un imaginaire tout en menant le lecteur à participer au texte.

Dans ces représentations de l'Égypte, se mêlent et se confondent éléments pharaoniques et orientaux à tel point qu'il semble difficile de séparer les deux imaginaires pourtant fort distincts.

De la mort et de la vie dans leur rapport au sacré, passent des métaphorisations sur le féminin à travers le sens du Harem comme sujet, objet et lieu privilégié des fantasmes, parce qu'il relève avant tout du mystère et du sacré. Et si du Harem on glisse aux odalisques, ce sont surtout les rêveries exotiques et les aventures orientalistes qui ont fini par forger un imaginaire transformant le Harem en mythe.

Les figures mythiques de l'Égypte trouvent leur sens dans la mythologie profonde et dans l'imaginaire de chaque auteur. Leur nature dynamique est assurée par leur métamorphose et pouvoir d'incarnation, c'est ce qui nous a amené à interroger leurs représentations.

Comment Nerval retrouve-t-il une figure divine, unique et éternelle sous le voile des femmes du Caire ? Cet idéal existerait-il dans la réalité ?

Comment Gautier trouve-t-il l'éternel féminin dans la fatalité d'une reine tueuse et les débris d'une momie ?

En quoi la figure narcissique d'un Toutankhamon séduit-elle Jean Cocteau et comment trouve-t-il un sens à la vie dans une terre mortifère ?

Et pourquoi Andrée Chédid se lance-t-elle dans la quête de féminité à travers les figures d'Isis et de Néfertiti en jouant sur l'altérité et l'androgynie comme valeurs ?

Comment Josette Alia et Robert Solé sont-ils parvenus à décrire la réalité des Levantins par les jeux métaphoriques de l'Égypte pharaonique et orientale ?

Tous ces questionnements sont si évidents et incontournables qu'ils mènent de la problématique au cœur des récits.

Chapitre I : De l'idéal féminin à l'idéal de beauté

Le féminin dans toute littérature est souvent accompagné de beauté sinon de pouvoir, et de l'Égypte et de sa mythologie, Gérard de Nerval et Théophile Gautier retiennent des figures féminines qu'ils surmythifient et démythifient dans leur imaginaire, et à chacun sa propre poétique.

La lecture des œuvres de ces deux auteurs nous permet de voir comment la mythologie égyptienne a servi de support à la création de mythes modernes et de mythes personnels également. Reconstitués en profondeur sous le modèle mythique originel, les récits de Nerval et de Gautier s'en échappent pourtant pour donner une autre signification.

Imposant une figure mythique actualisée en des visages multiples: déesse, momies, Vierge, reines, sultanes, souveraines, femmes du Caire, esclaves, statues etc., le discours mythique apparaît comme solution à une situation conflictuelle du moment présent de l'écrivain, relevant d'un système de pensée qui, dans les récits analysés, est fondé sur le réel et l'imaginaire, s'élançant dans des voies anthropocentriques, religieuses, culturelles et artistiques, ce qui a permis à l'auteur de construire un espace à la fois social, interculturel et poétique à sa parole mythique.

Mais ce qui est à relever dans la représentation de l'Égypte chez Nerval et Gautier c'est l'obsession de la figure féminine. Est-ce un hasard cette association de l'Orient à la quête du féminin dans l'ère orientaliste des écrivains voyageurs du XIX^{ème} siècle ? Serait-il question de la recherche de l'idéal féminin inexistant dans leur monde d'alors, d'une peur de la femme ou est-ce la misogynie du siècle ?

1-Poétique des rêves et des mythes dans le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval

La littérature étant l'espace des rêves, des voyages, Gérard de Nerval dans *Voyage en Orient* fait errer son narrateur d'une errance géographique doublée d'une autre, psychologique, à travers ses rêveries, sa création du double et son rapport au sacré, ce qui conditionne l'écriture et la cantonne dans la voie du mytique.

Si pour le narrateur nervalien : « *l'idéal résonne toujours au-delà de notre horizon actuel* », dit-il (*Voyage en Orient I*), c'est dans la civilisation lointaine qu'il recherche un sens à l'existence dans son aventure nocturne. Y trouvera-t-il alors sa révélation poétique ? Et le voile des femmes, lui révélera-t-il ce qu'il aura cherché à voir dans les labyrinthes de l'Orient ?

C'est entre rêverie et réalité, passé et présent, Orient et Occident que s'effectue un voyage mytique dans l'écriture, imagée par des dieux vénérés, des princes et génies, des tombeaux pharaoniques et des trésors cachés. À cet effet, espace réel et espace mytique s'entrecroisent pour aboutir à l'antique, peuplé de magie et de spiritualité, c'est aussi la fuite d'un présent vécu comme vide de sens, c'est pourquoi la recherche de quelque vérité dans le mythe, semble être l'objectif du récit par son incursion dans les temps et les espaces mytiques.

L'élément fondateur de l'écriture du *Voyage en Orient* est l'aventure spirituelle. Au long de son périple, le narrateur va chercher l'unification d'un moi dispersé en multipliant les figures mytiques pour établir ensuite des correspondances entre le dieu et l'artiste, à travers l'initiation et la descente aux enfers, entre les divinités Isis et la Vierge à travers le motif du voile des femmes du Caire, c'est cette dualité qui expliquera le schéma mytique d'un narrateur dont le *moi* est éparpillé à l'image d'un initié en quête d'identité.

À un défilé de figures féminines obsédantes et mystérieuses des reines-sultanes, des esclaves, des jeunes filles musulmanes et coptes du Caire, correspond l'égarement d'un narrateur à la recherche de la femme idéale. Cette recherche se construit autour de deux mythèmes : la création et la mort à travers le double mouvement de l'initiation. C'est plutôt l'initiation du narrateur lors de son voyage en Orient qui se lit à l'instar de l'initiation des personnages mytiques mis en scène : Le Calife Hakem et Adoniram, figures façonnées par le mythe isiaque, celui du « *dieu qui meurt* » constituant le substrat mytique et symbolique de la mythologie

personnelle de l'auteur, et c'est dans la métonymie du voile que se dissimule tout le mysticisme de l'écriture.

1-1 Le voile et ses avatars

L'image obsédante de la femme et de son voile²⁰⁴ conduit progressivement au cœur du mythe isiaque qui, dans *Voyage en Orient*, subit la loi de la métamorphose et s'incarne dans diverses figures d'abord féminines.

Dans l'imaginaire collectif, sous le voile d'Isis se cachent tous les mystères et les savoirs du passé. Le retrait du voile révèle des secrets et le fait de le soulever suppose devenir immortel. Ces idées, longtemps incrustées dans les croyances depuis la découverte d'une statue recouverte d'un voile noir à Memphis, ne vont plus quitter l'imaginaire collectif nourrissant celui littéraire. Le texte de Nerval est fondé donc sur cette image primordiale du voile isiaque.

La présence d'une telle figure féminine ou telle autre est souvent liée au motif du voile. L'allusion au voile d'Isis²⁰⁵ est une constance référentielle qui peut se lire à travers les dimensions métaphysique, idéologique et psychanalytique²⁰⁶ du texte pour rendre compte de l'idéal féminin dans l'aventure mystique du narrateur.

Et si à Jacques Lacan nous empruntons l'idée que: « *L'inconscient est structuré comme un langage* »²⁰⁷, examinons en les mécanismes du voile dans la *condensation*²⁰⁸ et le déplacement (de la mythologie égyptienne à la réalité des femmes voilées du Caire) pour parvenir à comprendre ce virement de la signification qu'opèrent la métaphore et la métonymie du voile dans l'inconscient du texte.

²⁰⁴ En référence à l'analyse de Charles Mauron *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit.

²⁰⁵ Dans le récit d'Apulée (II^e siècle après Jésus-Christ) la déesse aide le héros Lucius, transformé en âne, à retrouver sa forme humaine et dans cette représentation cette même déesse portait un châle frangé se transformant en voile la cachant pour le profane.

²⁰⁶ À l'instar des travaux de Freud *Essais de psychanalyse appliquée* (trad. Fr., 1933). Paris : Gallimard, 1971, la lecture psychanalytique nous permet de passer du contenu manifeste du voile au contenu latent pour déchiffrer le fonctionnement de l'inconscient.

²⁰⁷ Jacques Lacan. *Ecrits I*. Paris : Seuil, Coll. « Points », 1970.

²⁰⁸ Remplacement de plusieurs représentations par une seule, qui les combine : le féminin à l'image du voile d'Isis.

Placé sous le signe du rite initiatique, le voyage en Orient conduit le narrateur à une première étape de sa recherche de la femme idéale et de son désir de mariage. C'est dans la ville réelle du Caire qu'il effectue sa descente au monde mythologique et orientale de l'Égypte, tant fasciné et intrigué par ces femmes couvertes de voile.

Voulant élucider cette énigme, il se fond dans la foule orientale cairote, copte, musulmane et druze, dans un labyrinthe de rues et une galerie de personnages qu'il rencontre (filles de harem, esclaves, et d'autres personnages masculins comme médiateurs : drogman, marchands, cheikh...).

Mais dans la galerie des personnages féminins, ce qui l'attire le plus c'est ce mystérieux voile où : « *l'imagination trouve son compte à cet incognito des visages féminins* », dit-il (*Voyage en Orient I*, p.150). Source d'imagination et de fantasmes, c'est derrière ce voile que le narrateur projettera l'image idéale de la femme qu'il cherchera durant sa quête, convaincu par l'idée que : « *La patience était la plus grande vertu des initiés antiques. Pourquoi passer si vite ? Arrêtons-nous, et cherchons à soulever un coin du voile austère de la déesse de Saïs* », (*Voyage en Orient I* : 149)²⁰⁹.

Loin de la réalité vécue et pour fuir la femme de son temps, le narrateur effectue son initiation en projetant le spectre de la femme dans le portrait des femmes du Caire qu'il rapproche de l'image idéale de son imaginaire, il écrit :

Parmi les riches costumes arabes et turcs (...) l'habit mystérieux des femmes donne à la foule qui remplit les rues l'aspect joyeux d'un bal masqué (...) Les grandes dames voilent leur taille sous le habbarah de taffetas léger, tandis que les femmes du peuple se drapent gracieusement dans une simple tunique bleue de laine ou de coton (khamiss), comme des statues antiques, *Voyage en Orient I*, p. 150.

²⁰⁹ Devant cette manifestation du voile féminin, la même réaction se lit dans le chapitre III d'Isis : « *Levant ton voile sacré, déesse de Saïs ! le plus hardi de tes adeptes s'est-il donc trouvé face à face avec l'image de la mort ?* », (*Les filles du feu suivi de Aurélia*, op.cit., p. 225). Et c'est à partir de là que le narrateur invite son lecteur à un voyage initiatique pour approcher ce mystère de l'Égypte antique dans l'existence.

La figure recherchée est d'abord celle voilée par allusion au voile d'Isis et le narrateur termine sa description par rapprocher les femmes voilées du Caire aux statues antiques par la comparaison insinuant le sens du mystère derrière le motif du voile.

En même temps, ce qui est à lire aussi derrière ce voile, c'est le sens de l'initiation : en voulant voir ce qui se cache derrière ce masque, le narrateur s'initie en quelque sorte à un autre monde différent du sien à travers lequel il cherche un sens lui permettant de déchiffrer quelques mystères :

Le masque est composé d'une pièce de crin noir étroite et longue qui descend de la tête aux pieds, et qui est percée de deux trous comme la cagoule d'un pénitent ; quelques annelets brillants sont enfilés dans l'intervalle qui joint le front à la barbe du masque (...) Je n'avais pas compris tout d'abord ce qu'a d'attrayant ce mystère dont s'enveloppe la plus intéressante moitié du peuple d'Orient. (...) La ville elle-même, comme ses habitantes, ne dévoile que peu à peu ses retraites les plus ombragées, ses intérieurs les plus charmants, écrit-il (*Voyage en Orient I*) pp. 150-151.

Par la suite, il enchaîne en faisant passer le voile de sa fonction mystérieuse et hermétique à celle interdite à travers le regard :

De belles mains ornées de bagues talismaniques et de bracelets d'argent, quelquefois des bras de marbre pâle s'échappant tout entiers de leurs larges manches relevées au-dessus de l'épaule, des pieds nus chargés d'anneaux que la babouche abandonne à chaque pas, et dont les chevilles résonnent d'un bruit argentin, voilà ce qu'il est permis d'admirer, de deviner, de surprendre sans que la foule s'en inquiète ou que la femme elle-même semble le remarquer, (...) Parfois les plis flottants du voile quadrillé de blanc et de bleu qui couvre la tête et les épaules se déragent un peu, et l'éclaircie qui se manifeste entre ce vêtement et le masque allongé qu'on appelle *borghot* laisse voir une tempe gracieuse où des cheveux brins se tortillent en boucle serrées, comme dans les bustes de Cléopâtre, une oreille petite et ferme secouant sur le col et la joue des grappes de sequins d'or ou quelque plaque ouvragée de turquoise ou de filigrane d'argent. Alors on sent le besoin d'interroger les yeux de l'égyptienne voilée, et c'est là le plus dangereux, note-t-il, (*Voyage en Orient I*, p.150).

Dans sa description, le narrateur rattache le voile à la notion de l'interdit : voilé et caché parce que non permis aux regards. Cela apparaît à travers un vaste champ lexical à partir duquel le narrateur balance son lecteur entre le regard émerveillé et la fascination tout en rappelant l'interdit et le danger encouru pour s'approcher et admirer de près ces femmes voilées.

Mais dans toutes ces représentations, ce sont les traits de la femme antique qui apparaissent le plus souvent selon un fil ethnographique que le narrateur tisse en admirant la Caireote: « *gracieuse dans sa robe à rayures de soie et drapée du milayeh bleu, avec ces airs de statue antique que les femmes d'Orient possèdent, sans le moins du monde s'en douter* », (*Voyage en Orient I*, p.342).

Il en est de même dans d'autres scènes de la vie orientale comme celle d'une cérémonie de circoncision où il se retrouve saisi par le chant des *moals* religieux au rythme desquels marchaient de voluptueuses danseuses non voilées aspergées d'eau de rose, ce qu'il rapproche de l'antiquité perdue et qu'il revit non moins avec plaisir, des images lui reviennent :

Une femme jetait continuellement du sel pour conjurer les mauvais esprits. La marche était fermée par les femmes gagées, qui servent de pleureuses aux enterrements et qui accompagnent les cérémonies de mariage et de circoncision avec le même olouloulou ! dont la tradition se perd dans la plus haute antiquité, note-t-il (*Voyage en Orient I*, p. 306).

De ce cortège mythique des femmes du peuple, le narrateur décrit, tout en les rapprochant par le voile, le portrait des reines dont la magnificence et l'opulence les distinguent des autres femmes mais que le mystérieux voile unit, il évoque le personnage qui l'a marqué, Setalmulc, dont il écrit :

Le costume de Sétalmulc était d'une richesse inouïe : une corne de métal, recouverte de diamants, soutenait son voile de gaz mouchetée de paillons, sa robe, mi-partie de velours vert et de velours incarnadin, disparaissait presque sous les inextricables ramages de broderies. Il se formait aux manches, aux coudes, à la poitrine, des foyers de lumière d'un éclat prodigieux, d'où l'or et l'argent croisaient leurs étincelles ; la ceinture, formé de plaques d'or travaillé à jour et constellé d'énormes boutons de rubis, glissait par son poids autour d'une taille souple et majestueuse, et s'arrêtait

retenu par l'opulent contour des hanches. Ainsi vêtue, Setalmulc faisait l'effet d'une de ces reines des empires disparus, qui avaient des dieux pour ancêtres (*Voyage en Orient II*, p.79).

Ainsi portraiture, le personnage de Sétalmulc est celui de la femme désirée, rêvée et inaccessible, telle que dans les *Mille et une nuits*. Et, dans le rêve du Calife Hakem, elle apparaît sous les traits d'une divinité en qui on peut reconnaître Isis.

À Setalmulc (la dame du royaume) du Caire correspond le portrait de Belkis, la reine de Saba. Cette femme légendaire des temps fabuleux et bibliques, présente également des points communs avec Isis: « *Ajoutez aux avantages de la reine de Saba la majesté d'une déesse ...Il voyait s'animer à ses côtés l'idéale et mystique de la déesse Isis* », écrit-il.

Derrière ces visages féminins, Isis est l'omniprésente, dans toute féminité, apparaissant sous son image originelle, primitive et éternelle, sa présence est partout : dans la géographie et l'archéologie de l'Égypte, comme sur la branche orientale du Nil, où le narrateur semble découvrir « *Les débris d'un temple immense, qui paraît être celui d'Isis* », dit-il (*Voyage en Orient I*, p. 316), elle est aussi dans la méditation sur les mystères du culte isiaque derrière les visages masqués²¹⁰ des femmes du Caire.

C'est justement de ce masque, que matérialise le voile, qu'apparaît la dimension mystique²¹¹ du texte à travers l'omniprésence et la répétition inlassable de la même figure féminine dont le voile cache un rayonnement lumineux relevant du monde céleste.

²¹⁰ Cette thématique du masque se trouve également dans le chapitre IV d'Isis toujours la même en se métamorphosant, le narrateur précise que :

Cette éternelle nature, que Lucrèce, le matérialiste, invoquait lui-même sous le nom de Vénus Céleste, a été préférablement nommée Cybèle par Julien, Uranie ou Cérès par Plotin, Proclus et Porphyre ; Apulée, lui donnant tous ces noms, l'appelle plus volontiers Isis ; c'est le nom qui, pour lui, résume tous les autres ; c'est l'identité primitive de cette reine du ciel, aux attributs divers, au masque changeant ! Aussi lui apparaît-elle vêtue à l'égyptienne, mais dégagée des allures raides, des bandelettes et des formes naïves du premier temps. (*Les filles du feu suivi de Aurélia*, op. cit., pp. 225-226).

²¹¹ Dans le récit littéraire, la dimension mystique liée à la déesse peut se lire d'abord à travers son caractère répété dans toute l'œuvre de Nerval au point de nous faire rappeler, dans cette présence obsédante, une seule image, celle qui revient dans la même méthode des exercices caractéristiques des cercles mystiques dans les différentes religions. À ce propos, Louis Gardet souligne dans ses *Études de philosophie et de mystique comparées*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1972 que cette expérience de soi est presque la même dans les différentes mystiques où se rencontrent les mêmes formes typiques dans la « *déscente dans la merkaba* » juive, dans le *dhikr* musulman, l'hésychasme byzantin ou

Ainsi peut-on comprendre le sens de l'initiation du narrateur par les voix mystiques panthéistes et monothéistes qu'il emprunte: traditions isiaque, juive, chrétienne et monothéiste. La figure obsédante du voile d'Isis est, dans la réalité du texte, comme la formule inlassablement répétée au cours des rites initiatiques et mystiques du rituel isiaque.

Dans le texte de Nerval, la résonance du voile correspond à la métaphore filée de l'image féminine qui relève à la fois du sacré et du profane, du rituel isiaque et du poétique aussi, participant à la tonalité et au rythme de tout le récit.

D'une autre signification, le voile s'oppose à la nudité des danseuses et marque le caractère inaccessible de la femme. Celui d'Isis est lié au mystère comme son culte et de la même manière une énigme entoure la réalité des femmes du Caire toujours couvertes d'un voile, c'est pourquoi le narrateur ne cesse, durant son périple, de sillonner les rues de cette ville où il participait à des cérémonies et des fêtes religieuses peuplées de femmes voilées avec le regard d'un étranger et d'un Occidental assoiffé de savoir et qui se remémore :

Le Caire est la ville du Levant où les femmes sont encore le plus hermétiquement voilées. (...) une gaze blanche ou noire laisse quelques fois deviner les traits des belles musulmanes, et les édits les plus rigoureux parviennent rarement à leur faire épaissir ce frêle tissu (*Voyage en Orient I*, p.149).

De ces images féminines, le narrateur rapproche le voile du mystère et du sacré, tous deux ambigus et entourés d'interdits, c'est à l'initié de tout déchiffrer. Et cette femme voilée est à l'image d'une « *Égypte grave et pieuse (...) pays des énigmes et des mystères ; la beauté s'y entoure, comme autrefois, de voiles et de bandelettes* » (*Voyage en Orient I*: 149). Ainsi reconnaît-on la fonction sacrée du voile à travers l'allusion au voile d'Isis. À ce propos, Jean-Pierre Richard note que pour Nerval : « *l'Égyptienne voilée participe à l'ambiguïté du tout sacré,*

dans le japa-yoga. Dans tous les cas il s'agit, à travers des poses corporelles ou autres, de répétitions inlassables de formules religieuses avec une rythmique du souffle qu'accompagnent parfois des éléments théurgiques et magiques comme chez les Indiens.

absolument absente mais suprêmement présente, transcendante mais paralysée par sa transcendance, morte et vivante, (...) femme-déesse »²¹².

De même dans le *Dictionnaire des mythes* il est écrit que : « *Pour les romantiques, Isis revêt essentiellement deux aspects : elle est la nature, mère universelle ; elle est aussi la déesse qu'on voile, dérobe au profane* », (p. 824), et Nerval nous entraîne bien dans son dévoilement virtuel.

Pour rester dans le sens des « voilages », le mystère se déplace vers le Harem, le passage s'accomplit par la métaphore filée du voile, associée aux femmes, et révélant l'interdit quand on sait que le harem désigne dans la tradition orientale l'appartement des femmes, espace fermé, interdit et à interdire.

De ces représentations véhiculant le sens du mystère lié au sacré que gère l'interdit, nous passons de l'image de la déesse primitive et de la femme antique et musulmane à celle biblique de la Vierge, à d'autres lieux du Caire, là où ce sont toujours les figures féminines qui portent les traces des traditions religieuses comme le suggère la scène des femmes qui, se tenant près d'une source qui coule à l'entrée d'une oasis, elles offrent des tasses d'eau aux visiteurs aspirant à une bénédiction divine, car cette eau a le pouvoir de guérir. Cette image, le narrateur la rapproche de celle biblique pendant le séjour que la Sainte famille fit à Matarée : « *c'est-là dit-on, que la Vierge venait blanchir le linge de l'Enfant-Dieu* », écrit-il (*Voyage en Orient I* p. 313). Cette allusion à la mère Sainte marque le voile associé à l'eau, symbole de la pureté.

À ce symbolisme, le narrateur qui voit dans le voile le masque d'une réalité, ajoute que ce même voile permet à la femme orientale de voir sans être vue, c'est ce qu'explique aussi l'espace du moucharabieh dans le harem permettant à la femme de regarder l'extérieur étant enfermée à l'intérieur.

Etant symbole de pureté, le voile reste géré par la loi de l'interdit et l'enfermement. C'est de cet interdit que semble naître chez le narrateur le désir et le rêve de dénuder ces femmes en leur ôtant le voile, imaginant que c'est : « *derrière ce rempart que des yeux ardents vous attendent, armées de toutes les séductions qu'ils peuvent emprunter à l'art. Le sourcil, l'orbite de*

²¹² Jean-Pierre Richard. « Géographie magique de Nerval » in *Poésie et profondeur*. Paris : Seuil, 1955, p. 22.

l'œil, la paupière même, en dedans des cils sont activés par la teinture, et il est impossible de mieux faire valoir le peu de sa personne qu'une femme a le droit de faire voir ici ». (*Voyage en Orient I*, pp. 150-151).

Au-delà du voile, pour Nerval, la femme reste inaccessible parce que déesse et femme momie, présente et absente, morte et vivante, belle et interdite à la fois, c'est cette poétique d'antagonismes qui entoure la vision du voile.

À l'image d'une femme idéale correspond une femme au masque changeant, inaccessible, à la fois attrayante et redoutable, transparente et opaque. Ainsi les figures féminines qui traversent le *Voyage en Orient* sont saisies entre l'hermétisme et l'exigence de la pureté derrière le voile.

Cette double réalité transforme le projet du mariage, décidé au début du périple oriental, en une approche mystique du monde féminin par la constante référentielle de la déesse Isis. Et si dans le mysticisme l'idéal de l'amour est une union, une fusion de l'amoureux avec l'aimée, le narrateur nervalien veut devenir lui-même l'égal de la déesse aimée, se situant sur le même plan de la divinité²¹³ dans son aventure mythologique.

Par ailleurs, sur le mode narratif, c'est ce même schéma mythique, nous le verrons, qui explique cette crainte du narrateur de l'union et de son refus du mariage en trouvant à chaque fois un prétexte pour renoncer à l'idée de s'unir à une femme, à une mortelle, et c'est à cause de cette peur constante qu'il finit par choisir une esclave pour l'accompagner, au lieu d'une épouse.

Est-ce un hasard de voir dans ce refus l'inscription de l'une des formes de l'idéologie soufie dont le chantre fût une femme ?²¹⁴ L'inscription sous-jacente du soufisme se confirme

²¹³ C'est en fait de là que l'on peut inscrire la dimension mystique du narrateur qui, dans l'inconscient du texte, trouve son double dans l'image de l'être voulant se substituer à Dieu. C'est ce que nous tenterons de montrer dans la lecture suivante des légendes orientales que nous propose l'imaginaire nervalien *Histoire de Calife Hakem* et *Histoires de la Reine du Matin et de Soliman Prince des génies* constituant le deuxième volet de l'aventure spirituelle du narrateur.

²¹⁴ Figure féminine célèbre dans la mystique musulmane, Rabia al Adawiyya, née à Basra, est une ancienne esclave affranchie qui renonça au mariage pour ne se consacrer qu'à Dieu.

dans le récit du Calife Hakem à travers une idéologie politique dans le mysticisme de l'époque Fatimide du Caire.

Or cette conception mystique de la femme n'exclut pas un amour charnel qu'expriment implicitement les différents épisodes des figures mythiques auxquelles le narrateur s'identifie, c'est ce qu'explique le double désir mystique et charnel à la fois caractérisant le narrateur et ses personnages mythiques masculins à travers les motifs de l'inceste et de la race.

1-2 Les identités métaphoriques dans le parcours initiatique

L'idée d'une initiation ou d'une descente au monde souterrain est un leitmotiv pour le narrateur, elle est liée au sacré. Cette obsession va orienter sa quête mêlant mythes orientaux et occidentaux, incluant ceux des Écritures saintes qu'il retrempe, remodèle et reconstruit par son imaginaire pour bâtir son mythe personnel.

Ainsi, des considérations ésotériques sont loin d'être fidèlement reproduites, elles sont plutôt appropriées, modifiées et poétisées par le narrateur du *Voyage en Orient* qui annonce son aventure mystique en précisant que sa prière est celle des :

rêveurs et des poètes, c'est-à-dire l'admiration de la nature et l'enthousiasme des souvenirs. Oui, je les admirais dans cet air d'Orient si pur qu'il rapproche les cieux de l'homme, ces astres-dieux, formes diverses et sacrées, que la Divinité a rejetées tour à tour comme les masques de l'éternelle Isis (...); mais qui n'adorerait dans les astres du ciel les preuves mêmes de l'éternelle puissance, et dans leur marche régulière l'action vigilante d'un esprit caché ? (*Voyage en Orient I*. pp.344-345).

C'est à partir de là que commencera le parcours initiatique dans ses diverses formes, dont l'onirisme omniprésent, à tel point que le narrateur se retrouve incapable de distinguer le rêve de l'état d'éveil. Des images mystérieuses encombrant sa mémoire et autant d'hallucinations le submergent.

Dès le début de son séjour au Caire, le narrateur n'hésite pas de livrer à son lecteur de tels sentiments : « *Il semble que l'on voyage en rêve dans une cité du passé, habitée seulement par des fantômes.* », dit-il, (*Voyage en Orient I* : 151), ainsi s'annonce l'aventure spirituelle s'opérant à différents niveaux :

- un niveau concret : géographique, archéologique et poétique illustré par le cheminement du *je* qui culmine dans la vision du poète inspiré par un ailleurs, lui favorisant une sorte de rêverie qu'incarne la dualité divine et satanique : du côté de Dieu, c'est le mage, le prophète et du côté de Satan, c'est le rebelle et le maudit, mais cette image d'un artiste-créateur tourmenté, débouche sur la solitude, l'insatisfaction et la mort.
- un niveau mythique que reflète la figure obsédante du dieu qui meurt, Osiris, et de son corps morcelé qui aboutit à l'idée de l'errance au lieu d'une renaissance,
- enfin, un niveau allégorique, celui de l'échec du parcours initiatique et l'union chimérique à travers le mariage impossible faisant aboutir au mysticisme et au syncrétisme.

Le parcours initiatique s'accomplit donc dans la descente aux sciences occultes plongeant le lecteur dans le monde de l'initiation à la manière des adeptes anciens du culte d'Isis. C'est ce que suggère la multiplicité des discours hermétiques, syncrétiques et théosophiques.

Le narrateur multiplie ses existences à travers son identification aux figures mythiques qu'il rencontre au cours de son périple réel et ses songes. Ce même narrateur se confie à son lecteur en avouant : « *Je ne pouvais réussir à m'arracher aux vieux souvenirs classiques de l'Égypte, et dans certains moments je me serais fait scrupule de plonger moi-même le couteau dans le cœur d'un légume, de crainte d'offenser un ancien dieu* », dit-il, (*Voyage en Orient* p. 214).

Terre des dieux, c'est dans ce lieu mythique que le narrateur tente son initiation par son identification aux figures mythiques, le Calife Hakem²¹⁵ et Adoniram, comme micro-récit ayant pour macro-récit le mythe d'Osiris ou le dieu qui meurt.

²¹⁵ Le choix de ce personnage correspond à l'âme mythique, mystique et ambiguë du narrateur qui trouve dans l'histoire de la dynastie des Fatimides une source d'inspiration inépuisable servant sa fantasmagorie d'une Égypte orientale des *Mille et une nuits* plongeant le lecteur dans une époque florissante et brillante de l'Islam au cœur d'une troublante dynastie hétérodoxe dont l'authenticité de la généalogie demeure contestée. Al-Hâkem (996-1021) premier Fatimide né en Égypte fut l'un des califes les plus populaires et mystérieux et si sa générosité et son sens intransigent de la justice lui ont valu la notoriété, sa vie est marquée pourtant par des zones sombres quant à sa conduite face aux chrétiens par la démolition de certaines églises comme celle du tombeau à Jérusalem. Mais durant les dernières années de son règne, il a retourné les biens spoliés aux chrétiens et juifs. Son œuvre monumentale fut la fondation de la « Maison du savoir » en l'an 1005, une grande bibliothèque accessible à tous, réunissant ouvrages coraniques, juridiques et d'autres de philologues, de grammairiens, de médecins de mathématiciens et d'astronomes.

Ainsi, le narrateur abandonne peu à peu la première personne pour la déléguer à des personnages mythiques dont le destin est pareil à celui d'Osiris. Ce passage au monde mythique s'accomplit dans le rêve qu'accompagnent vision, chimère et apparition.

Dans *Histoire du Calife Hakem*, l'identification du narrateur à ce personnage se fait progressivement tout au long du récit, mais à chaque fois, apparaît une véritable alchimie due à l'effet de Hachich qui : « *rend pareil à Dieu* », (*Voyage en Orient II* p. 68) et : « *rend facilement crédule aux prodiges* » (p.70), pensa l'étranger²¹⁶ et qui trouve le même consentement de son compagnon Yousouf (son double et rival à la fois) qui s'enthousiasma pour répliquer²¹⁷ :

Les buveurs d'eau ne connaissent que l'apparence grossière et matérielle des choses. L'ivresse, en troublant les yeux du corps, éclaircit ceux de l'âme, l'esprit, dégagé du corps, son pesant geôlier, s'enfuit comme un prisonnier dont le gardien s'est endormi, laissant la clé à la porte du cachot. Il erre joyeux et libre dans l'espace de la lumière, causant familièrement avec les génies qu'il rencontre et qui l'éblouissent de révélations soudaines et charmantes. (*Voyage en Orient II* p. 68)

Sous l'effet du Hachich²¹⁸, tous deux avouèrent ce qu'ils n'ont jamais pu révéler : l'apparition d'une figure céleste, ange ou fée, une femme dont : « *le voile entrouvert laissait*

²¹⁶ Dont l'identité sera livrée dans la suite du récit, il s'agit du Calife Hakem.

²¹⁷ Le narrateur rapporte que la scène se passe au village des Sabéens dans un *okel*, secte païenne qui rendait un culte à Hermès et Agathodaemon (nom grec d'une divinité égyptienne assimilée au Nil).

²¹⁸ La tradition de la hachichomanie est, dans l'histoire du XIX^{ème} siècle avec *Le club des Hachichins*, une réalité rassemblant des scientifiques, des écrivains, des poètes et artistes dont Eugène Delacroix, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Charles Baudelaire et Alexandre Dumas pour des séances consacrées à l'étude et à l'expérience de drogues. Cette sorte de société secrète ou secte a été fondée par le docteur Jacques-Joseph Moreau en 1844 et resta active jusqu'en 1849 à l'Hôtel de Lauzun (appelé aussi Hôtel de Pimodan) sur l'île Saint-Louis. À cette époque l'intérêt porté au haschich et à l'opium s'accroît avec la veine orientaliste et relève à la fois d'une curiosité scientifique et esthétique. Théophile Gautier, initié par le docteur Moreau à la consommation du haschich, raconte ses premières expériences dans un feuilleton paru en juillet 1843 intitulé *Le Haschich* dans lequel il décrit les effets de cette drogue et une nouvelle intitulée *Le Club des Hachichins* où il présente le docteur dans le rituel de la distribution du haschich aux adeptes du club. Représentation issue des travaux du docteur Moreau, spécialisé dans l'aliénation, qui étudie les effets du haschich à travers ses voyages (1837-1840) en Égypte, en Syrie et en Asie Mineure. De retour en France, il publie le premier ouvrage scientifique sur la drogue, en 1845, intitulé *Du haschich et de l'aliénation mentale* dans lequel il établit des analogies entre le rêve, le délire et l'hallucination due à la consommation du haschich. Ainsi nous pouvons comprendre quelques aspects biographiques de Nerval qui était membre du club à travers le personnage du Calife Hakem. Par ailleurs, le mot « *hachichin* »

flamboyer aux rayons de la lune une veste raide de pierreries. Ma main rencontra la sienne ; sa peau douce, onctueuse et fraîche comme un pétale de fleur, ses bagues, dont les ciselures m'effleurèrent, me convainquirent de la réalité », (Voyage en Orient II p. 69).

C'est de cette apparition que le récit aboutit à l'histoire de l'inceste dans une scène où se mêlent le mystique et l'érotique pour exprimer un amour inconnu de l'étranger qui avoue sa passion envers sa sœur :

Je ne puis éprouver aucun remords de ce penchant illégitime ; j'ai beau me condamner, je suis absous par un pouvoir mystérieux que je sens en moi. Mon amour n'a rien des impuretés terrestres. Ce n'est pas la volupté qui me pousse vers ma sœur, bien qu'elle égale en beauté le fantôme de mes visions ; c'est un attrait indéfinissable, une affection profonde comme la mer, vaste comme le ciel, et telle que pourrait l'éprouver un dieu. L'idée que ma sœur pourrait s'unir à un homme m'inspire le dégoût et l'horreur comme un sacrilège ; il y a chez elle quelque chose de céleste que je devine à travers les voiles de la chair » (*Voyage en Orient* : 71).

Cet inconnu est le Calife Hakem dont la double existence de sa vie et de ses extases²¹⁹ le fait passer du prince des croyants au Dieu éternel des croyants et cette figure féminine et divine n'est autre que sa propre sœur.

Le calife Hakem la surprend un jour par son désir de mariage : « *Ton sang divin ne doit pas souffrir de mélange. Il faut transmettre intact à l'avenir le trésor que nous avons reçu du*

désigne une secte ismaélienne au Liban et en Syrie au XI^{ème} siècle où cette drogue était consommée pour s'approcher de l'existence paradisiaque faisant de la mort une idée désirable. Dans cette conception l'attentat et le martyr seraient des moyens politiques légitimes pour terroriser les ennemis c'est ce que faisait cette secte de fanatique au cours de Moyen Âge arabe et l'on pense que le mot « assassin » en français dérive de l'arabe hachichin comme l'a relevé Charles Baudelaire dans ses *Paradis artificiels*. Dans le récit de Nerval, il s'agit probablement des mêmes croyances de la secte qu'incarne le Calife Hakem par la pratique du hachich, pratique illicite de son temps. Mais ce détail est absent dans l'histoire du calife fatimide Al-Hakim qui était plutôt connu par son intolérance vis-à-vis des autres communautés juives et chrétiennes.

²¹⁹ Dans le récit, l'état d'extase vient justement de cette pâte merveilleuse issue d'une herbe perfide qui attaque sa raison à tel point que le Calife Hakem ne sait plus distinguer ce qui rêve de ce qui est réalité. De la même manière il est question dans le Club des Haschischins de la consommation de *dawamesk*, une pâte ou confiture verdâtre faite à partir de résine de marijuana à la quelle est ajouté un mélange de corps gras, du miel et des pistaches. L'ingestion du haschich était pratique courante à l'époque et son effet est plus important que lorsqu'il est fumé.

passé. C'est moi, Hakem, le calife, le seigneur du ciel et de la terre, qui serai ton époux : les noces se feront dans trois jours. Telle est ma volonté sacrée», lui dit-il, (*Voyage en Orient II* p. 80).

Par ce mariage mystique et religieux, Hakem perpétue la lignée des Fatimides et des membres de la famille ont cru à cette illusion, si bien que : « *le grand père de Hakem, Moëzeldin, se cachait pendant plusieurs jours et disait avoir été enlevé au ciel, plus tard, il s'est retiré dans un sous terrain, et on a dit qu'il a disparu de la terre sans mourir comme les autres hommes* », (*Voyage en Orient II* p. 96).

Comme ces ancêtres, l'héritier Hakem, reçoit des messages célestes dans son observatoire²²⁰ au Mokatam et dans la tour où se trouvait une table cabalistique établie par son grand-père.

La sultane Sétalmulc qui, élevée par son frère, le respectait à l'égal de son père, se trouva bouleversée par cette idée de mariage incestueux à l'encontre de l'éthique musulmane. Se proclamant le Dieu éternel des croyants et voulant épouser sa sœur ; maudit, Hakem sera doublement châtié : enfermé dans l'asile de la démence²²¹ puis tué²²².

Mais c'est au Moristan, parmi les fous, qu'il avait saisi le complot de sa sœur et de son ministre pour s'emparer du pouvoir. Ne pouvant plus rien faire, il se contenta de vivre parmi les fous et comme un inspiré ou *melbous*²²³ il se console par l'idée que : « *Mille ans auparavant le*

²²⁰ Dans l'histoire de l'Égypte Fatimide, le calife Al-Hâkim prévoyait un projet qui n'a pas été achevé, celui de construire un observatoire sur une colline au sud de la ville. Toutefois, les tables astronomiques portant son nom *al-zîj al-hâkimî* sont restées pour longtemps comme référence de l'astronomie arabe.

²²¹ Ne trouve-t-on pas dans cette séquence l'allusion au séjour de Nerval dans une clinique psychiatrique suite à sa première crise de démence ?

²²² Cette thématique de l'incarnation divine est très répandue dans l'œuvre de Nerval et d'autres poètes maudits comme Baudelaire, Lautréamont que la hachichomanie a fait entrer dans une certaine communauté d'idées et d'impressions. L'élévation du poète au rang de divin est exprimée dans les *Vers dorés*, l'un des douze célèbres sonnets des *Chimères* où le poète, pris d'un vertige devant les manifestations de la Nature, exprime sa conception de l'univers dans la chute du poème :

Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché ;
Et comme un œil naissant couvert par ses paupières,
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres !

²²³ En arabe se dit d'un être habité.

Messie voyait son auditoire composé surtout de gens de mauvaise vie, de péagers et de publicains »²²⁴, (*Voyage en Orient II* p. 91).

Dans l'histoire du calife fatimide Al-Hâkim, les historiens situent sa disparition le 13 février 1021, lors d'une promenade nocturne sur le mont Muqattam, après s'être éloigné de deux écuyers qui l'attendaient. Cinq jours après, ses vêtements furent retrouvés lacérés de coups de poignards. Il aurait été assassiné, selon quelques documents, à l'instigation de sa sœur Sitt al-Muk ou assassiné par un inconnu, le même sort marqua le personnage de Nerval qui, quelques jours avant sa mort a vu son double.

À travers cette image du double, le texte s'interroge sur le processus créateur, sur la coexistence au cœur de soi d'une voix à la fois sienne et autre, une altérité à soi même : « *Je est un autre* ». Cette voix exaltante a pour fonction de révéler les abîmes intérieurs à travers l'apparition du double.

Par ailleurs, hérétique et blasphémateur, le personnage de Hakem qui se sent prophète puis dieu, représente une image de la révolte du narrateur contre toute forme d'orthodoxie se réfugiant dans les rêves, convaincu que sa divinité lui avait été révélée dans les extases du haschich :

Il existe donc, se disait-il, quelque chose de plus fort que celui qui est tout, et ce serait une herbe des champs qui pourrait créer de tels prestiges ? Il est vrai qu'un simple ver prouva qu'il était plus fort que Salomon, lorsqu'il perça et fit se rompre par le milieu le bâton sur lequel s'était appuyé ce prince des génies ; mais qu'était-ce que Salomon auprès de moi, si je suis véritablement Albar (l'Éternel) ? (*Voyage en Orient II* p. 89).

Incarnation de dieu sur terre, le Calife Hakem croit ainsi détenir le pouvoir de comprendre le secret des choses, illuminé, il se fait devin parlant à la place de dieu comme dans la Bible. Ce mythe n'est pas sans relation avec le poète inspiré qui n'écrit que lorsqu'il est : « *hors de lui-*

²²⁴ Cet épisode renvoie à une époque où les Fatimides font leur entrée dans l'Histoire par la naissance d'une secte chi'ite, les Ismaéliens, une doctrine religieuse et politique envoyant des missionnaires condamnant le califat abbasside et attendant l'apparition d'un sauveur, une sorte de messie, le *mahdi* (littéralement celui qui est guidé par le bien) qui mettrait fin aux usurpateurs en restituant le véritable islam sous l'autorité des descendants de Fâtima, fille du prophète Mahomet.

même » comme l'explique Platon dans *Ion*²²⁵, hors de soi que favorisent l'extase du haschich et le rêve.

Ainsi parle-t-on du poète inspiré, médiateur entre les dieux et les hommes. Ce souffle divin lui donne le pouvoir de pénétrer certains secrets tel Le Calife Hakem qui, sous l'effet du haschich se métamorphose et c'est dans le rêve que se révèlent certaines vérités dans cette oniromancie ou divinisation par les songes.

Par la divinisation due à l'alchimie provenant du haschich, le personnage de Hakem nous conduit peu à peu au cœur de l'histoire politique de la tradition mystique arabo-musulmane du soufisme défini par Abou Saïd comme : « *la volonté de Dieu (agissant) dans l'homme, sans l'intermédiaire de l'homme* »²²⁶. C'est dans ce sens que le Calife Hakem est soufiste²²⁷ essayant de rendre inutile le rôle du calife qu'il rejette en se proclamant Dieu. Pour rétablir la justice divine sur la terre et juger les choses par lui-même, il soulève la tutelle de son traître ministre Argévan et se résolut à des déguisements et des promenades nocturnes pour voir ce qui se passe réellement en bas de son palais.

Le choix de cette figure mythique révèle, dans l'inconscient du texte, cette croyance en une occultation (*ghayb*) d'al-Hâkim (ce personnage historique) qui est resté célèbre pour le caractère divin que certains de ses partisans lui attribuèrent, et qui devint le centre de la foi druze. Déjà en 1017, deux Persans avaient affirmé qu'al-Hâkim était la manifestation de l'intellect divin, et sa disparition renforça la croyance, et c'est ainsi qu'est née la religion des Druzes, ce qui peut expliquer l'intérêt accordé aux Druzes et à leur religion dans ce voyage en Orient.

²²⁵ Le mythe du poète inspiré s'incarne dans plusieurs figures mythiques comme les Bacchantes, les Muses, les prophètes ou les voyants à travers lesquelles le poète s'interroge sur le processus créateur et comme le note Marie-Chatherine Huet-Brichard : « *sur la naissance au cœur de soi d'une voix à la fois sienne et autre, voix exaltante mais aussi inquiétante car révélatrices des abîmes intérieurs* », *Mythe et littérature*. Paris : Hachette, Coll « Contours Littéraires », 2001, p. 72.

²²⁶ Cité dans *Le Soufisme* de Christian Binaud. Maisonneuve Larose, 1991.

²²⁷ De leur histoire tumultueuse nous retenons essentiellement leur opposition aux traditionnalistes orthodoxes de la *sunna* en fondant leur rapport à la transcendance divine sur la connaissance et l'amour. Niant la suprématie du Calife et de l'État, les soufis s'étaient institués comme incarnation de la volonté de Dieu pour faire respecter la loi, ce qui a provoqué un scandale politique faisant des soufis des anarchistes de l'Islam. Le recours à l'époque fatimide n'est pas sans lien avec l'émergence de cette branche de soufisme qui sera prolongée par les Druzes.

Mais l'allusion à cette croyance d'ordre mystique dans l'Histoire de l'Islam n'est pas sans relation avec l'héritage sémitique, c'est ce que peut illustrer la tour du grand-père de Hakem qui regorgeait de documents cabalistiques²²⁸, détails qui déroutent de plus en plus toute analyse, séparant les traditions mystiques juive, musulmane et chrétiennes. Il en est aussi question dans l'épisode mythique du personnage Adoniram, maître de la tradition franc-maçonnique.

Dans *Histoire de la reine du matin et de Soliman prince des génies*, l'identification à Adoniram, personnage réputé avoir l'âme d'artiste et génie dans son œuvre, est plus au moins explicite à travers la métaphore de la création. L'on ne s'étonne pas de constater l'âme romantique du narrateur chez Adoniram dont la patrie est partout là où le soleil éclaire, le levant, l'Orient :

C'est là du moins que la pensée s'élève, que l'imagination s'éveille, et qu'à force de méditer l'on s'instruit à concevoir. Mon premier maître fut la solitude, dans mes voyages, depuis, j'en ai utilisé les leçons. J'ai tourné mes regards sur les souvenirs du passé, j'ai contemplé les monuments, et j'ai fui la société des humains... Mes modèles, je les ai rencontrés parmi les déserts ; je reproduis les impressions que j'ai reçues de ces débris ignorés et des figures terribles et grandioses des dieux du monde ancien, dit-il, (*Voyage en Orient II* pp. 258-259).

Jaloué, maître Adoniram, roi des ouvriers, sera victime d'une trahison qui bouleversera son œuvre mais que l'apparition de l'un de ses ancêtres Tubal-Kaïn sauve. En effet, c'est cette ombre ou fantôme qui le conduit au monde souterrain lui rappelant la tradition d'un élément sacré : le feu qui va l'aider pour reconstruire son œuvre.

²²⁸ Le mot *Kabbale*, que l'on trouve également avec l'orthographe *Cabbale* vient de l'hébreu *Qabbalah*, qui signifie réception. La Kabbale est la tradition de la mystique hébraïque selon une voie gnostique. Il s'agit d'une ouverture vers le monde, le Divin et les hommes par l'approche des textes bibliques selon une perspective mystique à travers un ensemble de techniques de lecture et de déchiffrages des textes permettant à l'homme de s'élever intellectuellement et spirituellement pour en découvrir les secrets. Dans la mystique juive : « *Dieu se révèle, mais par et à travers le sens caché des Écritures* », Louis Gardet. *Études de philosophie et de mystique comparées*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1972 p. 190. Dans l'histoire du calife fatimide on parle de tables astronomiques créées sous son règne et non pas d'une tour pleine de documents cabalistiques comme le soulignait le narrateur du récit sur Hakem.

Le salut ou l'illumination dont il bénéficie et qu'il apporte à la ville, renvoie au mystère des origines : celui de sa race caïnite, son ingéniosité dans l'industrie, la tradition cabalistique.

Le rôle de ce personnage ayant pour ancêtre le travailleur Caïn n'est pas seulement religieux mais anthropologique et le recours à cette figure explique une certaine idéologie à travers l'élément-clé de la race industrielle qui a donné une panoplie de phénomènes comme ceux de la franc-maçonnerie²²⁹, idée que le texte nervalien reprend pour la reconstruire et la remodeler dans son imaginaire faisant valoir une sorte d'idéalisme lié à la perfection du travail en même temps qu'une éthique du christianisme²³⁰.

La figure d'Adoniram appelle une autre, celle de Caïn qui, selon le *Dictionnaire des mythes littéraires* de Pierre Brunel : « brille aussi comme le père des artistes. Son histoire a inspiré d'innombrables peintres, sculpteurs, maître verriers, enlumineurs... »²³¹. Homme de la pierre et du métal, ancêtre des forgerons mythiques, homme du feu et ennemi des dieux, cette figure sera associée à celle du créateur et génie artistique à travers l'image du double que le narrateur crée à chaque occasion. Dans ce cas, la figure d'Adoniram est liée à la franc-maçonnerie au travers de l'élément du feu bénéfique pour l'artiste et que, précise Gaston Bachelard : « Parmi tous les phénomènes, le feu est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires ; le bien et le mal. Il brille au paradis. Il brûle à l'enfer. Il est douceur et torture »²³². Cette dualité, on la retrouve dans l'image du feu pour l'artiste qui participe à son génie mais à sa destruction également.

²²⁹ Qui trouve son origine dans le mythe d'Hiram, fondateur de la franc-maçonnerie. Il est défini par Daniel Beresniak comme : « l'histoire fabuleuse (...) telle qu'elle est présentée dans les rituels (...) avec ses références aux tailleurs de pierres, à Pythagore, aux mages de la Chaldée, à la science des Kabbalistes, à Zoroastre, etc. (...) donne bien l'impression que la Franc-maçonnerie est le dépositaire de connaissances transmises par une tradition secrète. (...) Pour les rationalistes, il s'agit là de métaphores et d'images propres à stimuler la réflexion. Pour les mystiques, le symbole révèle et cache. (...). Il existe une connaissance perdue à laquelle il faut remonter pour vivre l'illumination (...). Le travail à effectuer consiste à retourner au commencement des temps », *Franc-maçonnerie et Romantisme*, Chiron, 1987, p. 48. Il s'agit en fait, tout comme la kabbale et le soufisme, d'une mystique et d'une gnose.

²³⁰ C'est dans le sens religieux et mystique que l'on peut comprendre la référence primordiale de la franc-maçonnerie dans cet épisode du *Voyage en Orient* rapprochant le mythe du dieu qui meurt à la passion du Christ, cette pensée relève de l'esprit rationaliste de la franc-maçonnerie.

²³¹ *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 263.

²³² Gaston Bachelard. *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 1949, p. 19.

De même, au XIX^{ème} siècle, toute une poétique du feu se développa : Caïn surgit dans l'imaginaire littéraire comme détenteur d'un savoir secret dès les origines du monde. Cette idée s'intensifie vers les années 1820 où Nerval célèbre Adoniram et ses ancêtres Caïn et Tubal Caïn, puisant dans les sources bibliques, les textes arabes et les livres ésotériques en particulier maçonniques, il reprend les traditions occultes, la rivalité fraternelle et le thème du double.

La figure d'Adoniram dans son génie artistique se trouve aussi associée à l'orfèvrerie fatimide en ce sens que tous ses trésors ont toujours possédé un caractère certes original, mais mystérieux.²³³

Victorieux, Adoniram reçoit une révélation, celle de la reine de Saba, Belkis, qui lui avoue son admiration, son amour et son désir d'union, convaincue de leur race commune. Réveillant plus de jalousie, Adoniram sera condamné à l'errance puis tué comme le Calife Hakem.

Dans toutes les histoires, c'est le même schéma mythique qui revient : le personnage divinisé, le secret et le mystère qui l'entourent, le dieu jaloué qui meurt et le lien incestueux avec la femme idéale : bref tout se lit à l'instar du mythe d'Osiris et d'Isis.

Schéma retravaillé et figures mythiques réappropriées, le récit du narrateur fait subir un autre sens au mythe, celui du calife qui se substitue à Dieu pour assurer sur terre la justice et de l'artiste créateur qui, possédant le secret du métier, s'élève au rang divin par son génie ; mais jaloués, ils s'humanisent perdant l'éternité tout en gardant l'âme immortelle.

Ainsi la mort habite tous les récits et l'apparition du double l'annonce tout comme dans les croyances des Orientaux : «*Voir son spectre est un signe du plus mauvais augure* », dit-il, (*Voyage en Orient II*, p.98).

En effet, le double, *l'alter ego* est un autre mythe dans la littérature du XIX^{ème} siècle. Le *Dictionnaire des mythes littéraires* de Pierre Brunel précise que ce mythe : «*remonte bien plus haut dans le temps : d'anciennes légendes nordiques et germaniques racontent la rencontre avec le double ; la libération du double est un évènement néfaste souvent présage de mort* », p. 493.

²³³ Les trésors fatimides, dans leurs motifs, ont beaucoup d'inscriptions indéchiffrables et des études attestent qu'il d'agit de symboles talismaniques, une orfèvrerie ayant une fonction apotropaïque comme le montrent les différentes illustrations et études parues dans *Trésors Fatimides du Caire*. Exposition présentée à l'Institut du Monde Arabe. Paris, L'IMA SDZ, 1998.

C'est dans un autre texte aussi, celui d'*Aurélia*, que nous saisissons cette figure du double et son rapport à la mort : lorsque le narrateur sent son âme se dédoubler, partagée entre la vision et la réalité, il sent que la mort s'approche :

Un instant, j'eus l'idée de me retourner avec effort vers celui dont il était question (son double), puis je frémis en me rappelant une tradition bien connue en Allemagne, qui dit que chaque homme a un double, et que, lorsqu'il le voit, la mort est proche. Je fermai les yeux et j'entrai dans un état d'esprit confus où les figures fantasques ou réelles qui m'entouraient se brisaient en mille apparences fugitives. (*Les Filles du feu suivi de Aurélia*, p. 298)²³⁴.

Ce thème du double va traverser l'ensemble des récits du recueil où cette image perçue d'abord comme surnaturelle et relevant du monde des légendes orientales, va progressivement se transformer en une réalité qui ne quittera plus le narrateur :

Une idée terrible me vint : « L'homme est double », me dis-je.- « Je sens deux hommes en moi », a écrit un Père de l'Église ». Le concours de deux âmes a déposé ce germe mixte dans un corps qui lui-même offre à la vue deux portions similaires reproduites dans tous les organes de sa structure. Il y a en tout homme un spectateur et un acteur, celui qui parle et celui qui répond. Les Orientaux ont vu là deux ennemis : le bon et le mauvais génie. « Suis-je bon ? suis-je le mauvais ? me disais-je. En tout cas, *l'autre* m'est hostile... Qui sait s'il n'y a pas telle circonstance ou tel âge où ces deux esprits se séparent ? Attachés au même corps tous deux par une affinité matérielle, peut-être l'un est-il promis à la gloire et au bonheur, l'autre à l'anéantissement où à la souffrance éternelle.²³⁵

²³⁴ Lors de ses études parisiennes, l'auteur s'intéressait beaucoup à la littérature allemande dont il sera un excellent traducteur. Mais l'idée de la mort en elle-même à travers le motif du double n'est pas sans rapport avec sa première crise mentale en 1841 qui le reprend en 1853 pour ne plus le quitter : accès de démence, séjours répétées en clinique...Et ce n'est pas par hasard qu'au moment où commence la publication de ce même texte *Aurélia* en 1955 qu'il est découvert pendu à la grille d'un escalier, rue de la Vieille-Lanterne à Paris.

²³⁵ Ibid., pp. 316-317.

Pour synthétiser et comme le souligne Michel Jeanneret, la structure du voyage rappelle une autre structure, celle d' : « *Un corps disséminé et recomposé, une mort par dispersion et un salut par concentration ; on voit quelles zones vitales le mythe pouvait rencontrer chez Nerval. En adoptant le rôle d'Osiris (...), Gérard se présente morcelé, déchu, et il l'est après sa nuit de folie-implorant la réunification de son moi éclaté* »²³⁶.

L'appropriation du mythe du « dieu qui meurt » s'accomplit à travers le voyage et le rève initiatique au sein de ses propres croyances traduisant le fantasme personnel de Nerval qui se répète dans toute l'œuvre, influence considérable de Creuzer qui, dans sa *Symbolique générale des religions anciennes*, en perçoit le mythe fondamental de la mort et de la résurrection d'un dieu.

1-3 Illustration symbolique du rapport à soi et au monde

Les rêves, les songes et la métamorphose des figures mythiques forment ainsi la poétique de l'imaginaire nervalien, tout prend source dans ce que le narrateur appelle « *l'épanchement du songe dans la vie réelle* » où cela prend l'aspect du double et cela, précise le narrateur : « *sans que le raisonnement manquât jamais de logique, sans que la mémoire perdît les plus légers détails de ce qui m'arrivait. Seulement mes actions, insensées en apparences, étaient à ce que l'on appelle illusion, selon la raison humaine* », (*Les filles du feu suivi d'Aurélia*, p. 296).

L'écriture du *Voyage en Orient* peut être lue sous le double signe d'une descente au monde mythique et d'une alchimie dans la poétique de la rêverie comme l'explique le narrateur du récit d'*Aurélia* :

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. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort ; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence. C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des

²³⁶ Michel Jeanneret. *La Lettre perdue. Ecriture et folie dans l'œuvre de Nerval*. Paris : Flammarion « Sciences humaines », 1978, p.130.

limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres, le monde des Esprits s'ouvre pour nous²³⁷, dit-il.

Par ces correspondances entre le rêve et la réalité, le surnaturel et le quotidien, le divin et l'humain, s'explique le secret des visions d'un au-delà propre au récit nervalien qui, dans son *Voyage en Orient*, sera alimenté par la métaphore osirienne donnant au récit une structure et une tonalité mythiques : à une écriture éclatée faite de bribes de souvenirs, d'impressions de voyages, de songes, et de dispersions d'un *moi* éparpillé comme le corps morcelé d'Osiris, correspond un désir ambitieux d'unification de soi par la reconstitution des détails pour chercher un certain parallélisme religieux et là, s'explique le rôle d'Isis dont l'apothéose est à l'origine du caractère initiatique du culte et pour le narrateur, elle est à l'origine de sa quête de la femme idéale : ainsi s'exprime-t-il en se substituant à Osiris :

(...) car ce visage divin m'était connu. Par exemple où l'avais-je vu déjà ? dans quel monde nous étions-nous rencontrés ? quelle existence antérieure nous avait mis en rapport ? c'est ce que je ne saurais dire ; mais ce rapprochement si étrange, cette aventure si bizarre ne me causeraient aucune surprise: il me paraissait tout naturel que cette femme, qui réalisait si complètement mon idéal, se trouvât là dans ma cange, au milieu du Nil, comme si elle se fût élancée du calice d'une de ces larges fleurs qui montent à la surface des eaux. *Voyage en Orient* II p. 69.

C'est cette femme-déesse, objet d'un culte et d'un amour qui va permettre au narrateur de tout relier par une synthèse entre la mythologie païenne, le judaïsme, la foi chrétienne et la religion musulmane, multiple effort mystique pour les intégrer à la réalité vivante de son existence en leur donnant, dans quelque mesure, sinon force de vérité, au moins une certaine véracité dans le langage du rêve et de la veille, de la raison et de la folie, dans le présent et dans le passé, dans l'aventure spirituelle enfin.

Une vérité ou quelque réalité nouvelle peut donc émerger du récit et des épisodes mythiques. Cela confirme une fois de plus le comportement mythologique, celui possédant le « *désir de transcender son propre temps, personnel et historique* », comme le souligne Mircea Eliade.²³⁸

²³⁷ Gérard de Nerval. *Les filles du feu suivi de Aurélia*. Op cit, p. 291.

²³⁸ *Aspects du mythe* op. cit., p. 232.

De toutes ces figures mythiques appartenant à diverses traditions, doctrines, institutions, associations et confréries que le narrateur rapproche, se trouve un même lieu de la révélation primitive et universelle dans la vieille terre d'Égypte d'où viennent les principes religieux qui règnent sur la civilisation moderne²³⁹.

L'analogie de la valeur mystique est frappante et se lit dans le texte où le narrateur avoue son admiration successive pour les religions diverses²⁴⁰ des pays qu'il a traversés durant son voyage en Orient et affirme ses croisements spirituels :

Oui, je me suis senti païen en Grèce, musulman en Égypte, panthéiste au milieu des Druses et dévot sur les mers aux astres-dieux de la Chaldée ; mais à Constantinople, j'ai compris la grandeur de cette tolérance universelle qu'exercent aujourd'hui les Turcs, note-il (*Voyage en Orient II*, pp.363-364).

La croyance en l'unité de Dieu, l'immortalité de l'âme et sa transmigration sont autant d'aspects et de croyances que le narrateur mélange tout au long de son aventure spirituelle en terre d'Orient pour donner hymne aux derviches et leur pratique d'une religion universelle : « *J'ai été fort touché à Constantinople en voyant de bons derviches assister à la messe. La parole de Dieu leur paraissait bonne dans toutes les langues. Du reste, ils n'obligent personne à tourner comme un volant au son des flûtes, -ce qui pour eux-mêmes est la plus sublime façon d'honorer le ciel* », écrit-il (*Voyage en Orient II* pp. 363-364).

²³⁹ Du paganisme et de sa conception pure de la divinité, le narrateur tire des détails analogues dans les cérémonies religieuses le même sentiment de chasteté que manifeste le culte isiaque :

Mais n'est-il pas à remarquer que c'est aussi de l'Égypte que nous viennent les premiers fondements de la foi chrétienne ? Orphée et Moïse, initiés tous deux aux mystères isiaques, ont simplement annoncé à des races diverses des vérités sublimes, que la différence des mœurs, des langages et l'espace des temps ont ensuite peu à peu altérés ou transformés entièrement (...) la dévotion à la Vierge n'est-elle pas devenue une sorte de culte exclusif ? N'est-ce pas toujours la mère Sainte tenant dans ses bras l'enfant sauveur et médiateur qui domine les esprits. (*Les filles du feu suivi de Aurélia*, p.227).

²⁴⁰ L'universalité de la religion par la recherche d'analogies entre les diverses religions marque l'influence de la pensée de Creuzer et les mythologues romantiques concevant la mythologie comme un langage chargé de sens trouvant dans la religion primitive et les autres une parenté à travers les cultes et les mystères.

Il se dirige vers Saléma, la druse, qui représente un Orient ouvert sur les cultures, la femme druse est prétexte pour méditer sur cette religion que le narrateur célèbre, une hymne aux Druses dont la religion est « *formée des débris de toutes les croyances antérieures, permet à ses fidèles d'accepter momentanément toutes les formes possibles du culte, comme faisaient jadis les initiés égyptiens* » (*Voyage en Orient I* p. 371). Cette synthèse qui clôt le voyage était dispersée dans les épisodes du voyage et trouve son origine dans le mythe du calife et imâm fatimide al-Hakim bi-Amr Allâh (996-1021) que le récit mythique *Histoire du Calife Hakem* élabore et retravaille²⁴¹.

Le narrateur trouve donc dans son voyage en Orient des éléments pour l'élaboration d'un idéal à travers les personnages mythiques, les décors, les luttes et les rêves qu'ils incarnent. À ce propos, Gérard Schaffer explique l'itinéraire mythique et poétique de l'auteur dans son voyage en soulignant que:

(...) il épouse la femme idéale et se fond en elle. Celle-ci prend pour sa part les dimensions du visible, limité aux intrigues matrimoniales, mais se recueille en l'infini et en l'invisible, étendu à notre univers, fragmenté en la multiplicité des êtres et des images. Tout désormais devient figure de la grande déesse, présente et

²⁴¹ La discipline religieuse des Druzes est née au sein de l'ismaïlisme, courant mystique et politique développée au Caire sous le règne du sixième calife et imâm fatimide al-Ḥâkim bi-Amr Allâh (996-1021). En 1017, un groupe d'ismaïliens, conduit par le missionnaire al-Ahram, déclara qu'al-Ḥâkim avait une nature supérieure et divine et comme ces théories s'opposaient aux doctrines officielles de la *dawaa* du Caire, al-Ahram fut assassiné. En 1019, le persan Hamza Ibn Ali perpétua ce courant et en développa les théories leur donnant une forme doctrinale bien structurée qui devint par la suite la discipline religieuse druze actuelle. Ce culte d'al-Ḥâkim attira de nombreux adeptes de Hamza qui disparut en 1019 sans doute assassiné sur ordre du calife. Bien que les adeptes du culte développé par Hamza considérèrent al-Darazi comme un rebelle, ils furent baptisés al-durziaah ou Druzes, d'après son nom. La discipline religieuse druze constitue un courant monothéiste insistant sur l'unité absolue de Dieu. Les Druzes se désignent eux-mêmes comme des *Mouwahidin* ou « Unitaristes » et qualifient Dieu dans leurs écrits religieux comme étant l'« *Un et l'Unique* ». La discipline druze se caractérise d'autre part par son aspect gnostique et repose sur une quête de la Vérité divine nécessitant pour ses adeptes divers degrés d'initiation spirituelle : « *La foi des Druzes était issue de l'enseignement de Hamza Ibn Ali. Il poussait plus loin l'idée ismaélienne faisant des imams les incarnations des intelligences qui émanaient du Dieu Un et soutenait que le Un lui-même était présent aux humains et s'étaient finalement incarné en la personne du Calife Hakim (696-1021) qui avait disparu de la vue des hommes et qui reviendrait* », note Albert Hourani. *Histoire des peuples arabes*. Paris : Seuil Coll. « Histoire », p. 252.

absente, et d'un amour qui, véritable religion, épouse et fuit son idole²⁴².

Malgré ce parcours initiatique son moi est toujours éparpillé et la Déesse reste inaccessible, le narrateur clôt son récit par une triste impression de son retour : « *je regagne le pays du froid et des orages, et déjà l'Orient n'est plus pour moi qu'un de ces rêves du matin auxquels viennent bientôt succéder les ennuis du jour* », dit-il (*Voyage en Orient II* p. 363).

Au rythme des confluences des religions et des femmes, se place une identité non fixée qui tend à la fusion à travers la mobilité. Ainsi *Voyage en Orient* nous mène de l'Histoire et de l'ethnographie aux domaines des spéculations à travers les légendes orientales pour marquer le caractère mouvant de la vérité à la manière du mythe, un monde particulier que le narrateur crée et dans lequel il vit à travers l'identification aux figures mythiques aux existences fabuleuses : tour à tour prince, roi, génie et même dieu exprimant successivement le rapport de l'être au monde et de l'homme à l'œuvre.

Toutes les figures mythiques parcourues, leurs présences et rôles, sont synthétisées dans ce passage fort connotatif de l'imaginaire du *Voyage en Orient* :

(...) n'est-ce-pas toujours, d'ailleurs, la terre antique et maternelle où notre Europe, à travers le monde grec et romain, sent remonter ses origines ? Religion, morale, industrie, tout partait de ce centre à la fois mystérieux et accessible, où les génies des premiers temps ont puisé pour nous la sagesse. Ils pénétraient avec terreur ces sanctuaires étranges où s'élaborait l'avenir des hommes, et ressortaient plus tard, le front saint de leurs divines, pour révéler à leurs peuples des traditions antérieures au déluge et remontant aux premiers jours du monde. Ainsi Orphée, ainsi Moïse, ainsi ce législateur moins connu de nous, que les Indiens appellent Rama, emportaient un même fonds d'enseignement et de croyances, qui devait se modifier selon les lieux et les races, mais qui partout constituaient des civilisations durables. Ce qui fait le caractère de l'antiquité égyptienne, c'est justement cette pensée universaliste et même de prosélytisme que Rome n'a imitée depuis que dans l'intérêt de sa puissance et sa gloire. Un peuple qui fondait des monuments indestructibles pour y graver tous les procédés de l'art

²⁴² Gérald Schaffer. *Voyage en Orient de Nerval. Etude des structures*. Nenchâtel Suisse : La Baconnière, Coll « Langages », 1967, p 452.

et de l'industrie, et qui parlait à la postérité dans une langue que la postérité commence à comprendre, mérite certainement la reconnaissance de tous les hommes, écrit-il (*Voyage en Orient I*, pp. 241-242).

Le narrateur nervalien s'empare des figures mythiques et des multiples sources que lui offrent les Écritures saintes, l'ésotérisme et autres documents ethnographiques pour faire figure de l'éternel errant, du poète inspiré par la Muse Isis, possédé par le souffle de dieu et poète-maudit cultivant une idéologie amoureuse l'empêchant d'épouser la femme réelle pour n'adorer que la figure divine inaccessible bien que le mariage soit la grande affaire de son voyage en Orient.

Peut-on penser à cette peur de la femme qui condamne le narrateur au célibat ? Introuvable dans la réalité, cette femme idéale n'existe que dans l'image céleste et sainte de la Déesse. À ce propos Rabâa Ben Achour-Abdelkéfi souligne qu'en « *associant l'épreuve de l'initiation et la conquête amoureuse, double expérience dont témoigne son parcours labyrinthique à travers les rues du Caire, le narrateur cherche, nous semble-t-il, à percer moins le mystère de la femme que son propre secret, c'est-à-dire sa peur de la femme* », note-il²⁴³.

L'antinomie du temps mythique et du temps réel permet de voir dans le fantasme quelques aspects implicites mais qui se dévoilent à travers les réseaux d'associations métaphoriques. Le dédoublement à lui seul permet de trouver dans la biographie de l'auteur quelques réponses : traumatisme causé par la mort de sa mère, âme romantique constamment nourrie des diverses mythologies, initiée à la haschichomanie et traduisant une certaine idéologie misogynne²⁴⁴ dont la peur de la femme serait son ultime expression.

Voyage en Orient donne à voir une terre d'initiation mais une Égypte multiple qui désoriente le narrateur de son projet de retrouver une forme d'unité, ce qui explique son refus de mariage par l'impossibilité de retrouver la femme idéale dans la réalité confondant la femme et le divin, la réalité et le rêve à travers des rapports extrêmement complexes unissant l'expérience

²⁴³ Rabâa Ben Achour-Abdelkéfi. *Appropriation culturelle et création littéraire*. Paris : Maisonneuve et Larose Sud Edition, 2005, p. 300.

²⁴⁴ À ce sujet, l'ouvrage de Pierre Darmon *Femme, repaire de tous les vices. Misogynes et féministes en France XVIe-XIX^{ème} siècles*. Ed André Versaille, 2012 en présente toute l'histoire, celle de la « *guerre des sexes* » en remontant à l'antiquité, au judaïsme, aux Écritures saintes, aux discours des pères d'Église, aux grivoiseries proverbiales... jusqu'au XIX^{ème} siècle qui, avec l'avènement du *code civil*, atteint son paroxysme s'illustrant dans différentes formes d'expressions notamment artistique.

mystique et celle poétique. Les écrits de Gérard de Nerval dévoilent une âme entrée dans l'union mystique en masquant toutefois le degré réel de celle-ci.

Gurgis Baltrusaitis dans *La quête d'Isis. Essai sur la légende d'un mythe*²⁴⁵ souligne qu'en 1801, suite à la version de *La Flute enchantée de Mozart* et la parution de *Description chronologique et historique des monuments français de Alexandre Lenoir*, la reprise générale de l'activité maçonnique mise en sommeil depuis le commencement de la Révolution, ont été à l'origine du développement de cette trame légendaire dans certains domaines attribuant à la fois les propriétés de la déesse à la Vierge et les actions de Saint-Denis à Osiris.

Du romantique qu'il est, Gérard de Nerval explore, à travers le culte du moi, la psyché pour aboutir à de nouvelles potentialités créatrices du poète possédé, inspiré, haschachin et maudit à travers la poésie onirique.

Gilbert Durand, dans *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, écrit que :

L'appel à l'Égypte semble faire entendre sa voix dès qu'une société-religieuse (au XVI^e siècle) ou profane (au XVIII^e siècle)- a un besoin urgent de remythification. Et le romantisme se situe dès la fin du siècle des Lumières et surtout après la table rase révolutionnaire –rappelant la table rase de la Réforme–comme un besoin vital et revitalisant de Mythologisation²⁴⁶.

Il est donc naturel que les écrivains n'aient pu échapper à l'appel du siècle de Bonaparte, adorateur d'une civilisation éternelle, des cultes antiques, de la franc-maçonnerie et du charme oriental.

Si, enfin, pour Gérard de Nerval la quête d'une femme idéale qui le conduit à la terre antique et maternelle de l'Égypte, l'initie au syncrétisme religieux, pour Théophile Gautier, c'est l'obsession de l'éternité et l'idéal d'une beauté fatale qui vont marquer l'essentiel de son œuvre sur l'Égypte. Par la descente au royaume des reines sidérales et des redoutables momies

²⁴⁵ Gurgis Baltrusaitis *La quête d'Isis. Essai sur la légende d'un mythe*. Paris : Champs Flammarion, 1997, p. 65.

²⁴⁶ Gilbert Durand. *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. Paris : Dunod, 1992, p. 227.

égyptiennes, les récits de Gautier présentent une autre Égypte différente de celle de Nerval. Et bien qu'elle soit chargée de cultes isiaques et d'ésotérisme, l'Égypte de Gautier est essentiellement exhibitionniste, puissante et fatale.

Avec cette Égypte où le féminin domine, nous passons du désir mystique du dévoilement de la femme à son démaillotage dans l'œuvre de Théophile Gautier où s'infiltré un discours sur la femme et la peur de la femme.

2-Du royaume de l'au-delà au royaume de la beauté chez Théophile Gautier

Si à première vue, l'Égypte de Théophile Gautier semble posséder deux valeurs l'une historique et l'autre nostalgique ; l'écriture en révèle une autre, celle imaginaire et fantasmée.

Les récits de l'auteur sur l'Égypte semblent d'abord être imprégnés de nostalgie comme l'avoue le narrateur dans *Une nuit de Cléopâtre* où il dit : « *Nous n'avons pu nous empêcher de consigner ici nos doléances et nos tristesses de n'avoir pas été contemporain de Sardanapale, de Teglath Phalazar, de Cléopâtre* », (p. 83).

L'auteur exprime la même chose dans *Le roman de la momie* à travers sa dédicace à Ernest Feydeau où il est question de ressusciter une « *gigantesque civilisation disparue* »²⁴⁷, comme il l'exprime à travers le personnage de Lord Evandal :

²⁴⁷ Dont voici l'extrait :

Je vous dédie ce livre, qui vous revient de droit ; en m'ouvrant votre érudition et votre bibliothèque, vous m'avez fait croire que j'étais savant et que je connaissais assez l'antique Égypte pour la décrire ; sur vos pas je me suis promené dans les temples, dans les palais, dans les hypogées, dans la cité vivante et dans la cité morte, vous avez soulevé devant moi le voile de la mystérieuse Isis et ressuscité une gigantesque civilisation disparue. L'histoire est de vous, le roman est de moi ; je n'ai qu'à réunir par mon style, comme par un ciment de mosaïque, les pierres précieuses que vous m'apportiez.

À partir de cette dédicace, François Foley analyse la poétique de Gautier dans sa thèse *Œil d'Horus et calame de Thot. Mesure et représentation de l'Égypte dans la littérature française du XIXe siècle pharaonique*. Université du Québec à Montréal, février 2008. Il y montre qu'en plus de cette inscription historique viennent s'ajouter celles archéologique et artistique à travers les descriptions d'iconographies de la bibliothèque d'Ernest Feydeau que Gautier retravaille pour donner à voir une Égypte à la fois réelle par le cadre des images mais façonnée par son propre imaginaire : « *Le Roman de la momie est véritablement au confluent de l'égyptomanie et de l'égyptologie, par cette utilisation que fait Gautier de*

-Peut-être, répondit Lord Evandale tout poncif, notre civilisation que nous croyons culminante, n'est-elle qu'une décadence profonde, n'ayant plus même le souvenir historique des gigantesques sociétés disparues. Nous sommes stupidement fiers de quelques ingénieux mécanismes récemment inventés, et nous ne pensons pas aux colossales splendeurs, aux énormités irréalisables pour tout autre peuple de l'antique terre des pharaons. Nous avons la vapeur ; mais la vapeur est moins plus forte que la pensée qui élevait les pyramides, creusait les hypogées, taillait les montagnes en sphinx, en obélisques, couvrait des salles d'un seul bloc que tous nos engins ne sauraient remuer, ciselaient des chapelles monolithes et savait défendre contre le néant la fragile dépouille humaine, tant elle avait le sens de l'éternité, (*Le roman de la momie*, p. 34).

C'est de là que l'écrivain tente un voyage initiatique dans l'univers mythique pour recréer à sa manière ces figures perdues dans un travail de reconstitution dont les matériaux varient entre débris de formes, des pierres précieuses, des objets de valeur ou d'art présentés comme dans la boutique de l'antiquaire.

La tâche revient à l'artiste-écrivain de reproduire les palais égyptiens, les temples, les tombeaux, mêler la Grèce antique à un Orient féérique où apparaissent des décors majestueux transposés dans l'atelier de l'artiste-écrivain-narrateur qui, par refus du monde contemporain, effectue une descente dans les lieux mythiques pleins de couleurs, de parfums, un monde de volupté et de luxe, où il se plaît à mettre en scène des créatures de rêve, des êtres morts-vivants d'une beauté de statue.

C'est justement ce « *rêve de pierre* » qui intéresse particulièrement l'écrivain-narrateur-personnage dans son désir de faire revivre ses momies dont il tombe éperdument et mythiquement amoureux. Cette manifestation correspond, dans le vocabulaire de Max Biel, à un comportement mythico-poétique : « *un état à la faveur duquel un individu (en l'occurrence le poète ou plus exactement l'artiste) tente d'accéder, par les voies de l'imaginaire, à une métamorphose de statut qui lui permettrait de s'affranchir de toute détermination et de vivre dans un temps devenu irréversible* ». ²⁴⁸ Ce comportement est repérable dans les trois récits de

la bibliothèque transformant la lecture des ouvrages en véritable œuvre d'art. L'Égypte iconique qu'il propose est véritablement à l'image de son époque : celle des ouvrages illustrés », p. 295.

²⁴⁸ « Comportement mythico-poétique », *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 354.

Gautier où le narrateur et ses personnages transportent le lecteur dans l'univers mythologique à travers les espaces réinventés et l'écriture.

En effet, la particularité et l'originalité dans les récits de Théophile Gautier retenus pour l'analyse, résident dans leur double nature, pharaonique et orientale, ils plongent le lecteur dans l'univers pharaonique de la mort et de l'éternité dans l'atmosphère des contes orientaux. Cela apparaît dans le portrait ambivalent de Cléopâtre présentée à la fois comme une reine pharaonique, africaine, grecque et orientale.

Gautier associe donc l'élément pharaonique à celui oriental dans sa conception du harem où surgissent l'interdit et le thème du fruit défendu. Cette association s'opère symboliquement à travers la scène du bain de Cléopâtre et le sort de Maïamoun qui a osé transgresser l'interdit en pénétrant dans l'intimité de la reine, c'est cette transgression qui va constituer le nœud du récit.

Le pharaonique et l'oriental sont également mêlés dans d'autres scènes, comme celle du *Pied de momie* où le narrateur s'apprête à voyager avec la princesse dans son royaume, il portait une robe de chambre à grands ramages, ce qui lui donnait un air très « *pharaonesque* » et chaussait à la hâte des babouches turques.

Dans *Le roman de la momie*, Tahoser est présentée comme reine pharaonique mais incarnant le type idéal de la beauté orientale que cache la forme momifiée d'une femme qui apparaît, de son vivant, comme une « *lumière derrière un voile* », (p.89) et morte, embaumée dans son sarcophage au cours de son éternel sommeil.

De la même manière que chez Gérard de Nerval, une galerie de figures féminines peuplent les récits et habitent les esprits mais véhiculant d'autres significations et exprimant d'autres métaphores.

2-1 Cléopâtre, du mythe à la métaphore

De cette femme a été marquée l'Histoire égyptienne pour qu'elle investisse ensuite la littérature et les arts²⁴⁹, et accéder au statut d'un mythe ambivalent pleinement ancré dans la mémoire et dans l'imaginaire collectifs.

Des fantaisies sensuelles au discours politique, son mythe a donné matière aux divers détournements et reprises, allant d'une figure intelligente et stratège jusqu'à celle maléfique et mortifère mais éternellement fascinante, à la beauté éblouissante et sensuelle²⁵⁰.

Personnalité redoutable parce qu'égoïste, elle est décrite aussi comme capricieuse et destructrice pour son simple plaisir, ce sont les représentations qu'ont en fait les auteurs sur cette reine dans l'art et la littérature depuis des siècles.

Mais à l'origine, ce versant dénigrant de la vertu de Cléopâtre, ne peut parvenir que de la propagation romaine engagée contre elle, Sextus Aurélius Victor (historien romain du VI siècle apr. J. -C, auteur moins connu) semble être parmi les tous premiers auteurs ayant attribué à cette reine une pratique de la prostitution tout comme Properce et Pline l'Ancien. Redécouvert, cet aspect du mythe de la reine prostituée devient un thème majeur dans la littérature autant que dans les manifestations artistiques.

L'une des représentations les plus célèbres et saisissantes de Cléopâtre est celle qui la rapproche de l'image de Vénus chez Shakespeare²⁵¹. Le nouvelliste et poète russe Alexandre

²⁴⁹ La figure de Cléopâtre a marqué tous les arts de la peinture au cinéma (*Cléopâtre* de Joseph L Mankiewicz jouée par Elizabeth Taylor en 1963, celle incarnée par Claude Colbert en 1934 en passant par les œuvres dramatiques et lyriques. Hans Volkman 1958 partant de l'étude de G H Möller 1907 repère toutes les œuvres de poésie et de fiction sur Cléopâtre pièces, opéra ballets...

²⁵⁰ Cf. Figure XVIII annexes p. 336.

²⁵¹ « *She did lie/ In her pavillon, cloth of gold, of tissu, / O'er-picturing that Venus where we see/ The fancy outwork nature.* » William Shakespear. *Anthony and Cleopatra II*, 2, 198-201(Bennofoy 1999 p. 163 dont la traduction:

Elle était étendue
Sous un dais de drap d'or mêlé de soie,
Et surpassant Vénus autant que celle-ci,
Notre rêve, notre art, surpasse la nature.

Pouchkine (1799-1837) a déjà traité le thème des « *nuits de Cléopâtre* » dans son poème écrit en 1824 intitulé *Cléopâtre*²⁵².

Par un jeu hypertextuel, Donald Michael Thomas reprend la nouvelle inachevée d'Alexandre Pouchkine à travers l'intrigue d'une nuit d'amour dans *Arart* en 1983 ; mais y rajoute sa propre fin, dans une structure d'emboîtement, une histoire dans une autre en mettant l'accent sur la débauche et l'inceste²⁵³.

La réécriture de Cléopâtre rend comme point de départ les similitudes que perçoivent les écrivains dans certains comportements constitutifs de la personnalité de cette reine qui a marqué l'Histoire de l'Égypte, ceux d'une femme souveraine. Mais la vision qu'en donne Théophile

²⁵² Ceci est un extrait qui marque le caractère fatal et sensuel de ce personnage mythique :

Écoutez-moi ; car je suis celle
Qui vous offre égalité :
Mon amour qui vous ensorcelle,
Mon amour, on peut l'acheter.
Qui se présente à cette enchère ?
À qui vais-je vendre mes nuits ?
Celui qui sera volontaire

De sa mort on paiera le prix. *Cléopâtre*. Etkin, 1981, p. 187.

qui lui inspirera d'autres *Cléopâtre et ses amants* et une nouvelle *Les nuits égyptiennes* parue en 1837.

²⁵³ Cléopâtre sachant que le son troisième amant est son propre fils issu de son mariage avec Ptolémée, n'hésite pas un moment de renoncer à son désir :

Oubliant l'infidèle Antoine
Et la foi jurée à César,
Elle redevient l'épouse tendre
Qu'étreint son frère Ptolémé :
Un fils, noir d'ébène, était née,
A son père si ressemblant
Qu'en hâte à une esclave sûre
Elle avait dû le confier,
Craignant les foudres de César.
Mais il ne quitte point son cœur.
C'est lui, ce brun adolescent
Qui l'aime en toute innocence.

Elle a reconnu sur son front

La fine tâche de naissance. 100-102 Traduit de l'anglais par Claire Malroux Paris. Presses de la Renaissance.

Gautier renvoie beaucoup plus à un stéréotype féminin en vigueur à l'époque comme l'incarnation d'une certaine idée que se font quelques voyageurs en Orient : femme fatale mais désirée.

Ainsi la structure du texte de Gautier met en évidence la permanence de certains clichés: la beauté, la séduction, la béatitude érotique, l'éternel féminin, le rêve d'un ailleurs, de la lumière éclatante et de la chaleur, le narrateur la décrit dans toute sa perfection dans ce passage :

Son front uni, peu élevé comme les fronts antiques, mais d'une rondeur et d'une forme parfaites, s'unissant par une ligne irréprochable à un nez sévère et droit, en façon de camée, coupée de narines roses et palpitantes à la moindre émotion, comme les naseaux d'une tigresse amoureuse, la bouche petite, ronde, très rapprochée du nez, avait la lèvre dédaigneusement arquée; mais une volupté effrénée, une ardeur de vie incroyable rayonnait dans le rouge éclat et dans le lustre humide de la lèvre inférieure. Ses yeux avaient des paupières étroites, des sourcils minces et presque sans inflexion. Nous n'essaierons pas de donner une idée; c'était un feu, une langueur, une limpidité étincelante à faire tourner la tête de chien d'Anubis lui-même; chaque regard de ses yeux était un poème supérieur à ceux d'Homère ou de Mimnerne; un menton impérial, plein de force et de domination, terminait dignement ce charmant profil, (*Une nuit de Cléopâtre*, p.77).

Cette description, qui mêle discours légendaire et représentations artistiques, rend compte de la perfection physique : « *front uni, peu élevé, forme parfaite, ligne, nez droit, la bouche petite, ronde, menton impérial...* », et aussi de la force de caractère: « *volupté effrénée, ardeur de vie incroyable, un feu, une limpidité étincelante, menton impérial, force, domination...* » de Cléopâtre, beauté redoutable et fatale, préparant le récit à l'aspect mythique.

Le sentiment d'inassouvissement et du mécontentement qui étreint Cléopâtre, le comportement instinctif de séduction et de compulsion, vont engendrer une chaîne d'actions fatales mettant en évidence une féminité castratrice renvoyant au mythe de la mante religieuse qui dévore son mâle.

Des légendes et des croyances populaires ont en fait une figure mythique, vénérée par sa grâce, son attitude mystérieuse envers les mâles et sa position pieuse, c'est pour cette raison

qu'elle est nommée par les Grecs « *devin* » ou « *prophète* », chez les Japonais, elle est « *Déesse des récoltes* ».

Paradoxalement, la figure mythique de la mante religieuse inspire aussi la peur par son double symbolisme érotique et violent, chassant à l'affût son partenaire dans la discrétion la plus totale, sa figure est à l'origine du discours sur la misogynie²⁵⁴.

Cléopâtre trouve donc son archétype dans la figure autour de laquelle se construit le mythe de la reine tueuse, celui de la femme à craindre, celle fatale et inaccessible. Cette thématique prédomine justement l'ensemble des œuvres de Gautier où l'amour relève de l'impossible²⁵⁵.

De cette métaphore femelle, Théophile Gautier représente une Cléopâtre tueuse et fatale mais éternellement belle et fascinante. La femme peut donc être à l'image de la nature dont l'idéal de beauté est éternel, mais hostile et redoutable face à l'impuissance de l'homme.

Elle est également inaccessible comme elle l'affirme elle-même : « *Une reine c'est quelque chose de si loin des hommes, de si élevé, de si séparé, de si impossible* », dit-elle (*Une nuit de Cléopâtre*, p.57.). Cette reine sidérale, comme se plaît le narrateur à la nommer, relève d'un autre monde, celui des astres. De cette dimension s'en dégage une autre, celle du harem. Parce qu'elle est éternellement séduisante, terrifiante et castratrice, il faut la mettre hors d'atteinte pour n'être que regardée, ce qui explique, entre autres, la vision orientale de la femme dans un harem régi par l'interdit.

Dans le récit, la séquence du bain, lieu d'intimité de la reine, est très significative. L'interdit est transgressé par la pénétration au harem d'un regard masculin, celui du jeune homme éperdument amoureux de Cléopâtre, mais le résultat en est une mort voulue en échange d'une nuit d'amour.

²⁵⁴ La misogynie en tant que discours sur la femme particularisa toute une littérature au XIX^{ème} siècle avec, notamment, la veine fantastique représentée par Théophile Gautier et Prosper Mérimée à une époque où l'idéologie dominante du célibat et de la crainte de la femme atteint aussi l'art et la littérature.

²⁵⁵ Ce thème est caractéristique de toute l'œuvre de Gautier au point de devenir un mythe personnel sur la femme comme l'illustre le récit de la célèbre *Morte amoureuse* où le jeune prêtre Romuald mène une vie bicéphale à cause d'un amour impossible entre un prêtre et une femme-vampire. Ce récit est marqué par une grande méfiance vis-à-vis de la passion amoureuse que traverse une douce misogynie exprimée poétiquement à travers un discours ecclésiastique.

Toutefois, ce qui paraît évident c'est que ce scénario amoureux dans le récit a pour origine le caractère fondamentalement fatal du personnage mythico-historique, Cléopâtre, et sa lutte à mort pour le pouvoir et l'existence.

Effectivement, des historiens s'accordent pour voir dans le règne des Ptolémées le meurtre politique qui fut une manière de gouverner. C'est par l'assassinat de leurs proches parents, que des souverains parviennent à se maintenir au pouvoir où à s'emparer du trône.

Pour Cléopâtre et puisqu'elle est femme, elle va se servir de son extraordinaire pouvoir de séduction et son emprise sur les hommes²⁵⁶ pour atteindre son but.

Dans le récit, le narrateur la présente ironiquement comme capricieuse et plongée dans l'ennui car : « *-On voit bien, dit tout bas Charmion, que la reine n'a pas eu d'amant et n'a fait tuer personne depuis un mois* », (*Une nuit de Cléopâtre*, p.58). Fatiguée d'une aussi longue tirade, Cléopâtre voulait ainsi qu'il lui arrivât quelque chose, une aventure bizarre et inattendue pour chasser l'ennui qui l'étreint :

Le chant des poètes, la danse des esclaves syriennes, les festins couronnés de roses et prolongés jusqu'au jour, les courses nocturnes, les chiens de Laconie, les lions privés, les nains bossus, les membres de la confrérie des inimitables²⁵⁷, les combats du cirque, les parures nouvelles, les robes de byssus, les unions de

²⁵⁶ Au sujet de la beauté de cette reine, les effigies de Cléopâtre qui ont été retrouvées ne semblent pas dévoiler une physionomie remarquable (Cf. Figure annexes p.) et Plutarque insiste plutôt sur son charme exceptionnel :

Sa beauté, considérée en elle-même, n'était pas si incomparable qu'elle crée tout d'abord la surprise et l'admiration, mais soutenue des grâces de sa conversation, les agréments de son visage en venaient à planter dans les cœurs un aiguillon qui pénétraient jusqu'au vif. Sa voix avait une infinie douceur et prononçait avec une égale perfection un grand nombre de langues différentes. Cité dans *Femme en Egypte au temps des pharaons* p.128.

²⁵⁷ La vie inimitable est celle qui réunit Marc Antoine et Cléopâtre, se déroulant dans une joie interminable de fêtes de plaisir comme l'explique Edith Flammarion :

La reine ne le quitte pas : elle l'accompagne à l'escrime, à la chasse, joue avec lui aux dés, lui offre des banquets raffinés, dans une vaisselle enrichie de pierres précieuses. Avec un groupe de compagnons, ils forment une sorte de confrérie qui se livre à ce qu'ils nomment « la vie inimitable » *-amimetobion-* dans une joie, une liberté, une ivresse de vivre permanentes : c'est une véritable mystique qu'ils ont érigée en mode de vie, réservée à une élite tant sociale qu'intellectuel. (*Cléopâtre, vie et mort d'un pharaon*. Paris : Gallimard, Coll. « Découvertes », 1993, p. 63.

perles, les parfums d'Asie, les recherches les plus exquises, les somptuosités les plus folles, rien ne m'amuse plus ; tout m'est indifférent, tout m'est insupportable! dit-elle, (*Une nuit de Cléopâtre*, p.58).

La symbolique de la beauté fatale peut ainsi donner lieu à différentes interprétations. Cette peur du féminin, ayant comme arme la beauté, la séduction et l'intelligence, ne relève-t-elle pas d'un discours sur la misogynie ?

La femme inaccessible à laquelle s'ajoute l'amour impossible (thème omniprésent dans l'œuvre de Gautier y compris *Le roman de la momie* et *Pied de momie*) constituent à juste titre un mythe personnel de la femme dans l'imaginaire de Théophile Gautier²⁵⁸.

D'autre part, cela n'exprime-t-il pas cette vision occidentale face à l'Orientale, un masculin face à un Orient féminisé puisque désiré comme le pense Edward Saïd? Un Orient « venu à être connu par l'Occident comme son grand contraire complémentaire, dès l'Antiquité (...) et un danger insinuant »²⁵⁹. Un Orient barbare comme le laisse entendre la clôture du récit à travers la scène du banquet final où il est question d' :

une orgie suprême, un festin à faire pâlir celui de Balthazar, une nuit de Cléopâtre. Comment avec la langue française, si chaste, si glacialement prude, rendrons-nous cet emportement frénétique, cette large et puissante débauche qui ne craint pas de mêler le sang et le vin, ces deux pourpres, et ces furieux élans de la volupté inassouvie se ruant à l'impossible avec toute l'ardeur de sens que le long jeûne chrétien n'a pas encore mâtés ? (*Une nuit de Cléopâtre*, p.83).

Toutes les descriptions mettent en relief les caprices de cette reine toujours en quête de nouveaux plaisirs comme le laisse apparaître ce passage :

Une sensation inconnue ; languissamment couchée sur son lit, elle songeait que le nombre des sens est bien borné, que les plus exquis raffinements laissent bien vite venir le dégoût, et qu'une reine a

²⁵⁸ *La morte amoureuse*, op cit.

²⁵⁹ *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* op. cit., pp. 73-75.

réellement bien de la peine à occuper sa journée. Essayer des poisons sur des esclaves, faire battre des hommes avec des tigres ou des gladiateurs entre eux, boire des perles fondues, manger une province, tout cela est fade et commun, se dit-elle (*Une nuit de Cléopâtre*, p. 66)²⁶⁰.

Dans un autre ordre d'idée, *Une nuit de Cléopâtre* ne serait-t-elle pas l'expression d'une ironie sur l'hypersensibilité et l'affectivité romantiques du XIX^{ème} siècle lues à travers le personnage de Maïamoun? Tout laisse supposer que cette raillerie littéraire à travers laquelle Gautier voulait se distinguer, s'annonce d'abord dans la thématique proposée.

Si Cléopâtre relève du mythe destructeur avec l'image de la fatalité, le cycle de la momie, renvoie au mythe de la reconstitution, d'où ce passage de la mort poétisée à l'éloge de la ruine, de la femme fatale éternellement séduisante à celle recréée par l'âme de l'artiste-écrivain.

Mais dans ce mythe de reconstitution, en rendant la momie vivante, peut-on ne pas lire cette entreprise de l'Europe voulant articuler l'Orient, redonner vie et animer cet espace qui « *autrement, serait silencieux et dangereux.* »²⁶¹ ?

Célébrant le culte de la forme et de la beauté, Gautier, le critique d'art et chef de fil du mouvement parnassien met l'accent sur l'esthétique qu'il mêle à la sémantique dans ces récits.

2-2 La figure mythique de la momie et l'art de ressusciter les morts

C'est à travers le document de papyrus enfermant le secret de la vie de Tahoser et la métonymie du corps dans le pied d'Hermonthis, que Théophile Gautier livre sa conception du mythe égyptien par la reconstitution des fragments.

La métamorphose des momies en des êtres vivants et leur métaphore littéraire peuvent se lire sous le double signe de l'éternité et de la fabrication de l'humain.

²⁶⁰ Ce sont autant de clichés orientalistes que l'on retrouve notamment dans le domaine artistique comme dans le tableau d'Alexandre Cabanel : *Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort* (Cf. Figure VI annexes p. 301).

²⁶¹ Edward Saïd, *L'orientalisme* op. cit., p. 73.

En effet, l'éternité et la beauté constituent le schème mythique qui organise la structure des récits gautieresques par la descente au monde infernal des tombeaux, à la rencontre des êtres morts-vivants, comme le décrit le narrateur dans *Pied de momie* :

Je fus surpris de sa légèreté, ce n'était pas un pied de métal, mais bien un pied de chair, un pied embaumé, un pied de momie : en regardant de près, l'on pouvait distinguer le grain de la peau et la gaufrure (sic) presque imperceptible imprimée par la trame des bandelettes. Les doigts étaient fins, délicats, terminés par des ongles parfaits, purs et transparents comme des agates ; le pouce, un peu séparé, contrariait heureusement le plan des autres doigts à la manière antique, et lui donnait une attitude dégagée, une sveltesse de pied d'oiseau ; la plante, à peine rayée de quelques hachures invisibles, montrait qu'elle n'avait jamais touché la terre, et ne s'était trouvé en contact qu'avec les plus fines nattes de roseaux du Nil et les plus moelleux tapis de peaux de panthère. (*Le pied de momie*, p. 243)

Dans *Le roman de la momie*, la découverte du tombeau paraît plus difficile, à l'entrée « une bouffée d'air brûlant s'échappa de l'ouverture sombre, comme de la gueule d'une fournaise (...). La chaleur augmente tellement que nous ne devons pas être loin du séjour des damnés », écrit-il, (p.13).

Mais la surprise de la découverte fait oublier cette peine et un cri d'admiration s'élève à la vue de la momie :

Jamais statue grecque ou romaine n'offrit un galbe plus élégant ; les caractères particuliers de l'idéal égyptien donnaient même à ce beau corps si miraculeusement conservé une sveltesse et une légèreté que n'ont pas les marbres antiques. L'exigüité des mains fuselées, la distinction des pieds étroits, aux doigts terminés par des ongles brillants comme l'agate, la finesse de la taille, la coupe du sein, petit et retroussé comme la pointe d'un tatbebs sous la feuille d'or qui l'enveloppait, le contour peu sorti de la hanche, la rondeur de la cuisse, la jambe un peu longue aux malléoles délicatement modelées rappelaient la grâce élancée des musiciennes et des danseuses représentées sur les fresques figurant des repas funèbres, dans les hypogées de Thèbes. C'était cette forme d'une gracilité encore enfantine et possédant déjà toutes les perfections de la

femme que l'art égyptien exprime avec une suavité si tendre... (*Le roman de la momie*, p.36).

Les descriptions des corps féminins momifiés laissent filtrer derrière l'émerveillement du regard masculin une certaine forme de fantasme érotique que déclenche la vue des fragments de la momie accentuant le désir de Lord Evandale de « *toucher cette petite main douce et imprégnée de parfum qu'avait peut être baisée un Pharaon ; effleurer ses cheveux plus durables que des empires, plus solides que des monuments de granit* », (*Le roman de la momie*. p.37).

Toutefois, la métaphore sexuelle ou le fétichisme littéraire²⁶² ne sont qu'une apparence derrière laquelle se constitue la conception artistique et la métaphore du « *rêve de pierre* » et de l'éternité dans l'œuvre.

L'incipit du roman prépare aussi l'incursion des temps mythiques du commencement et des origines, « *On eût dit les tas des cendres restés sur place d'une chaîne de montagnes brûlées aux temps des catastrophes cosmiques dans un grand incendie planétaire* », (*Le roman de la momie*. p.16).

À cet incipit de la remontée aux origines répond dans l'excipit la référence religieuse à partir de laquelle apparaissent des personnages fictifs qui ressemblent aux personnages bibliques. D'une part Poëri et Tahoser dont l'histoire d'amour fait allusion à celle du récit de Joseph, et d'autre part celui du récit de la Genèse où Abraham prit deux épouses et aussi Jacob avec Rachel et Léa.

Ainsi dans le récit de la momie, Poëri aime deux femmes Ra'hel et Tahoser, et Ra'hel explique à Tahoser que « *Yacoub, un patriarche de notre race, eut deux femmes : l'une s'appelait Ra'hel comme moi, et l'autre Lia, Yacoub préférait Ra'hel, et cependant Lia, qui n'avait pas ta beauté, vécut heureuse près de lui* », (*Le roman de la momie*. p.122).

Gautier situe la trame de son récit dans Biban-el-Moulouk ou la Vallée des Rois, qui signifie en arabe les portes des rois. C'est dans cette ville mythique²⁶³ où, écrit Maurice

²⁶² Comme le soulignent quelques études sur la momie dans le roman de Gautier qui: « *en présentant le démaillotage d'une momie féminine, s'inscrit alors dans ce contexte qui voit, au XIXe siècle, la momie devenir l'une des figures du dévoilement des mystères de l'Égypte, de ceux de la mort et, par extension, de ceux de la femme orientale* », note François Foley: *Œil d'Horus et calame de Thot. Mesure et représentation de l'Égypte dans la littérature française du XIXe siècle pharaonique* op.cit., p. 253.

Bucaille : « *les corps de tous les pharaons que les hommes ont, à l'époque moderne, à tort ou à raison, soupçonnés d'avoir été intéressés par l'Exode, se trouvaient dans des tombes de la nécropole de Thèbes, de l'autre côté du Nil par rapport à Louxor* »²⁶⁴, d'où ce passage de l'inscription historique à celle mythique et religieuse par l'intertexte biblique.

Le récit des origines se clôt par l'épisode de l'Exode qui, reprenant quelques détails des Ecritures saintes, n'en est pas moins privé du registre fantastique propre aux récits de Gautier, plongeant le lecteur dans la « *superstition* » des siècles passés. Il racontait qu' :

Israël quittait à jamais la terre d'Égypte, et la momie d'Yousouf, dans son cercueil peint et doré, s'en allait sur les épaules des porteurs qui se relayaient. Aussi Pharaon entra dans une grande fureur, et il résolut de poursuivre les Hébreux qui s'enfuyaient. Il fit atteler six cent chars de guerre, convoqua ses commandants (...) Furieux et terrible, il pressait ses chevaux à outrance (...) ; mais la confusion était terrible et les chars de guerre, en se lançant à travers cette masse compacte, devaient y faire d'affreux ravages. Mosché étendit son bâton sur la mer après avoir invoqué l'Eternel ; et alors eut lieu un prodige que nul hiéroglyphite n'eût pu contrefaire. Il se leva un vent d'Orient d'une violence extraordinaire, qui creusa l'eau de la mer des algues comme le soc d'une charrue gigantesque, rejetant à droite et à gauche des montagnes salées et couronnées des crêtes d'écume... (*Le roman de la momie*, pp.155-156-157).

Les signes précédant cet événement ont été annoncés au pharaon comme la grêle qui tomba du ciel, le nuage qui s'abattait sur la terre en bancs de sauterelles roses, jaunes et vertes, le bétail des Égyptiens qui fut frappé de mort, et ayant même perdu son fils, l'âme violente et farouche du pharaon n'avait pas songé à l'idée de céder. Le récit se termine par sa disparition que remplacèrent les voix d'Israelites entonnant l'hymne de délivrance.

²⁶³ Nous retrouvons également cette ville dans le récit de *Nefertiti et le rêve d'Akhenaton* d'Andrée Chédid, placée dans le même contexte des prémices du monothéisme où apparaît Moïse contemporain d'Akhenaton.

²⁶⁴ Maurice Bucaille. *La Bible, le Coran et la science. Les Ecritures saintes examinées à la lumière des connaissances modernes*. Paris : Seghers, 1976, p.239. Dans cet ouvrage, Maurice Bucaille, en confrontant plusieurs idées sur l'Ancien Testament, les Evangiles et le Coran explique la Révélation émanant d'un même Dieu avec des modes d'expression différents à travers le temps. C'est ainsi qu'il montre certaines analogies dans les Ecritures saintes notamment dans l'épisode de l'Exode et les fils d'Israël.

Le recours au récit biblique dans l'histoire de la momie peut donc manifester, d'une part et dans un contexte religieux, l'émergence d'une conception monothéiste à partir d'une civilisation polythéiste comme histoire des origines, et d'autre part, dans un contexte historique, l'éternité à travers la matérialisation du corps momifié comme trace et témoin de cette histoire²⁶⁵.

À ce récit des origines et de l'éternité, par la figure mythique de la momie, vient s'ajouter une autre conception qui se distingue par sa dimension artistique : la fabrication de l'humain par l'artiste-écrivain-créateur qui, dans le récit de Gautier, transforme la figure morte de la momie en une figure vivante, objet d'amour, par celui qu'il a transposée dans son univers.

Sans doute, cette conception a constitué jusque-ici le sujet des *Métamorphoses* d'Ovide à travers des récits racontant la création d'une race, d'un groupe d'hommes ou d'un individu dont la transformation d'une statue en femme vivante dans le mythe de Pygmalion et Galatée²⁶⁶.

Ce sont les bribes du mythe de Pygmalion qui sous-tendent la structure des récits sur les momies, dans les deux récits les personnages tombent amoureux de ces figures/objets, lord Evandal a, symboliquement, fait revivre la momie en l'exhumant de l'oubli. Quant à Hermonthis, elle regagne une forme vivante et retourne parmi les siens quand le narrateur, amoureux d'elle, accepte de lui rendre son pied.

À travers ce schème mythique, nous ne pouvons lire cet épisode sans le rattacher à l'inconscient du texte de Gautier. Lord Evandal et le narrateur du *Pied de momie* ne désirent-ils pas fabriquer un substitut aux représentants du genre féminin de leur temps ?

Si Pygmalion désirait une statue idéale, c'est parce qu'il était choqué par les vices des femmes de son temps et finit par façonner la statue de ses rêves, le même processus caractérise l'esprit des personnages de Théophile Gautier en s'aventurant dans le passé mythique, pharaonique et oriental pour recréer l'image féminine de leur idéal.

²⁶⁵ Quelques épisodes des Écritures saintes s'illustrent notamment dans la Salle des Momies royales au Musée du Caire avec les travaux de scientifiques ayant, approximativement, attribué des momies à des moments clés de la Bible. Dans le Coran, l'Exode s'en distingue pourtant par un détail sur le corps du pharaon « *sauvé par l'anéantissement et devenant un signe pour les hommes, comme il est écrit dans le Coran* », souligne Maurice Bucaille dans *La Bible, le Coran et la Science*, p. 241.

²⁶⁶ C'est l'histoire d'un homme qui, pour des raisons morales, vit sans compagne craignant fort les Propétides qui faisaient commerce de leur charme. Ovide raconte que le sculpteur assiste à une fête en l'honneur de la déesse Venus au cours de laquelle il souhaitait avoir pour épouse une femme semblable à sa vierge d'ivoire. Le trouvant pieux, Venus accomplira son vœu.

Par la reconstitution de la momie, les protagonistes arrivent à l'accomplissement imaginaire de leur désir, celui de l'idéal et de l'éternel féminin. Le même rapport s'instaure entre l'écrivain et l'œuvre, la création et la perfection. Ce qui intéresse Gautier dans la version ovidienne de Pygmalion c'est son discours sur l'art de la création. Pygmalion fait de l'inanimé un vivant pour satisfaire son moi, et Gautier réalise son « *rêve de pierre* » pour défendre son principe de l'art.

Par ailleurs, ce mythe de la fabrication de l'humain est à rattacher à celui de Golem. Selon la légende, Golem est une statue d'argile à laquelle un rabbin donne vie grâce à des combinaisons de lettres et de chiffres ; mais la créature échappe au contrôle de son créateur et menace de le détruire. Ainsi peut-on lire la figure de la momie, Tahoser, dont le secret sera révélé par Lord Evandal mais qui finit par le condamner, ou alors celle de la princesse Hermonthis que le narrateur rend vivante mais que celle-ci aussi lui joue des tours fantastiques.

Dans tous les cas, les récits égyptiens de Gautier sont donc une synthèse élaborée autour de la finitude et de l'immortalité, à travers l'image de la femme. Cette dialectique est si bien exprimée dans le *Pied de momie* : « *Le rêve de l'Égypte était l'éternité : ses odeurs ont la solidité du granit, et durent autant.* », explique le narrateur (p.245),

Parallèlement, la scène dérisoire de la rencontre du narrateur et du pharaon accentue cette croyance, le pharaon se moquait de l'âge du narrateur lui rappelant son caractère mortel :

- De quel pays es-tu et quel est ton âge ?
- Je suis Français, et j'ai vingt-sept ans, vénérable pharaon.
- Vingt-sept ans ! et il veut épouser la princesse Hermonthis, qui a trente siècles ! (...)
- Si tu avais seulement deux mille ans, reprit le vieux roi, je t'accorderai bien volontiers la princesse ; mais la disproportion est trop forte (...)
- J'assisterai au dernier jour du monde avec le corps et la figure que j'avais de mon vivant ; ma fille Hermonthis durera plus qu'une statue de bronze. (pp. 250-251).

Le récit se termine donc par l'échec du mariage et l'amour impossible, thème qui revient fréquemment dans l'œuvre de Gautier avec sa conception de l'ailleurs, celle d'une Égypte inaccessible à l'image de sa momie et la métaphore féminine.

À la fin, en récupérant son pied en signe de reconnaissance, la momie laissera, sur le bureau du narrateur, une figurine de pâte verte : « *Hermonthis, avant de partir, détacha de son*

col la petite figurine de pâte verte et la posa sur les feuilles éparses qui couvraient la table. -Il est bien juste, dit-t-elle en souriant, que je remplace votre serre-papier », (Le pied de momie, p.248). Cet acte peut être interprété par la seule symbolique de la beauté et de la jeunesse comme caractéristiques et valeur primordiale dans la conception féminine de Gautier, la figurine représentant la femme en une image, en une statue associée à la couleur verte, emblème de la jeunesse.

C'est donc en fragments, en statues de beauté, en couleurs rousse et fauve, au ton chaud et vivace qu'apparaissent l'Égypte et la femme, objets du regard poétique de Théophile Gautier.

D'un autre point de vue, *Le roman de la momie* et le *Pied de momie* sont aussi une variation du mythe d'Isis et d'Osiris à travers le renversement et la métamorphose : dans le premier cas c'est la lettre appartenant à une momie nommée Tahoser, fille d'un prêtre, qui est l'objet de la quête de déchiffrement des deux personnages, le riche lord anglais et l'égyptologue allemand qui, après avoir transporté la momie dans leur cange, refaisaient en sens inverse la promenade funèbre que la momie avait accomplie du temps de Moïse.

Quant au deuxième cas, c'est le pied de la princesse Hermonthis, fille du pharaon, qui est l'objet de la quête du narrateur, celui-ci réussira à faire renaître le corps entier.

Ainsi peut-on dégager la structure implicite du récit mythique d'Isis et d'Osiris à travers une double variation du mythe : transposition et renversement. Dans les deux cas on relèvera l'impossibilité pour un simple mortel d'aimer et d'épouser une immortelle, c'est que l'amour impossible clôt ces histoires aux allures fantastiques.

Une dialectique de la mort et de la vie : d'un côté les vivants Lord Evandal et le narrateur de *Pied de momie* sont poussés par amour vers le passé et le monde des morts ; de l'autre côté, la momie, par un désir de renaître et une nostalgie de la vie, veut regagner le monde quitté.

Les héros de Gautier sont donc attirés par le passé mythique des objets antiques et l'énigme qui entoure les momies en voulant déchiffrer leurs signes hiéroglyphiques, et dans les deux cas c'est la femme qui les entraîne dans le royaume des morts.

L'interdit structure les récits, il est symbolisé par le père dans le *Pied de momie* et par le rang social et la religion dans *Le roman de la momie*, mais en réalité dans les deux cas et selon le schéma actantiel, l'opposant n'est autre que l'écart spatio-temporel, d'où la dimension fantastique.

La frontière entre la vie et la mort s'explique par la séduction interdite comme le péché originel, mythe pleinement inscrit dans l'inconscient du texte. C'est cette forme sous-jacente du mythe qui peut être à l'origine de l'amour impossible et de la femme inaccessible.

De ce mythe découle celui transformant cette femme hors d'atteinte en un objet d'art, c'est ce que Lord Evandal fait du corps de la momie et le narrateur du *Pied de momie* : rendre vivantes ces momies en leur donnant vie, animant l'objet de rêve des protagonistes dans le récit, et aussi dans l'écriture par la métaphore de la beauté parfaite, sous les bandelettes ou parées des bijoux, ces momies ne peuvent qu'illustrer un idéal de beauté. À ce propos, Françoise Court-Pérez, en analysant l'omniprésence des bijoux associée à la femme, montre que ceux-ci ont pour fonction essentielle « *de transformer la chair féminine en la dissimulant d'abord derrière un éclat précieux ; ils enchâssent le corps en le sacralisant et le transformant en idole* »²⁶⁷.

C'est dans cette *mythopoétique* que Théophile Gautier exprime son Égypte et son Orient à travers un double jeu esthétique et idéologique. L'exigence et la perfection formelles, la technicité qui s'écartent du romantisme triomphant de l'époque, ne dissimulent en aucun cas une certaine vision occidentale d'un Orient étrange et séduisant.

Les figures mythiques qu'il se réapproprie sont des corps nouveaux et vivants dans lesquels l'artiste-créateur-poète-écrivain peut se fondre. En dépoussiérant et ranimant ces figures, n'obtient-il pas une chance de survie pour réaliser son « *rêve de pierres* » ?

²⁶⁷ Françoise Court-Pérez. « Le rêve de l'antiquité », in *Gautier, un romantique ironique. Sur l'esprit de Gautier*. Paris : Champion, 1998, p. 295.

Chapitre II: Poétique de la vie et de la mort

La mort et l'éternité sont les deux premières conceptions qui caractérisent la civilisation pharaonique. Rêves et réflexions cohabitent dans les récits de Jean Cocteau et d'Andrée Chédid faisant de la finitude et de l'immortalité, quoiqu'effrayantes, une poétique de l'existence.

Le recours aux figures mythiques d'Isis, de Toutankhamon, de Néfertiti et d'Akhenaton relève d'un imaginaire propre à chaque auteur où la rhétorique du corps va de paire avec la philosophie et l'idéologie de l'écrivain.

1- L'Égypte de Cocteau : l'éternité contre la mort

L'obsession de la mort²⁶⁸ qui plonge Jean Cocteau dans la tristesse, finit par se transformer en une longue méditation sur l'existence à travers le récit de voyage en Égypte où toute une métaphore féminine s'élabore dans l'esprit du narrateur qui, dans un état d'éveil, revoit son ami défunt Christian Bérard lui disant que « *La mort doit être la femme la plus élégante du monde puisqu'elle n'est occupée que d'elle-même* », (*Maalesh* p. 16). C'est cette métaphore filée du féminin en lutte contre la mort qui va conduire à repérer la dimension à la fois philosophique et poétique de la mort chez Cocteau.

Les Mille et une nuits, lectures de l'enfance de Cocteau, ont été d'un apport certain pour toute son œuvre favorisant et influençant ses réalisations artistiques: histoires érotiques, scènes d'éphèbes, d'inceste et d'homosexualité, les contes de Shéhérazade avec une liberté sans limites, ne vont pas sans façonner une certaine identité sexuelle où les représentations philosophiques (l'ordre des hommes, le despotisme, le pouvoir et la mort) s'opposent à une féminisation du monde²⁶⁹ (lutte contre la mort, beauté et plaisir) que suscite la personnalité saisissante de Shéhérazade.

²⁶⁸ Le 1^{er} février 1949 disparaissait l'ami et le collaborateur de Jean Cocteau, le peintre Christian Bérard. Cette mort est vécue comme un grand malheur par l'auteur de *Maalesh*.

²⁶⁹ C'est cette *Féminisation du monde* dont parle Malek Chabel. Paris : Payot, 1996 qui va nourrir une dynamique psychologique dans les structures mentales permettant de s'imposer et de lutter pour exister. Cette conception, Malek Chabel l'exprime dans sa thèse à travers la métamorphose voulue par Shéhérazade par le seul moyen de conter.

Par ailleurs, nous pouvons aussi comprendre la part mythique qu'occupe le personnage oriental des *Mille et une nuits* avec d'autres personnages féminins qui peuplent charnellement les poèmes de Cocteau comme l'illustre *La Lampe d'Aladin*²⁷⁰.

Le corpus des *Nuits* avec sa dimension sexuelle a façonné l'imaginaire de Cocteau sur la lutte féminine contre la mort ou l'éternel féminin, dans sa préface des *Mille et une nuits* il souligne qu'il:

Il ne s'agissait pas de distraire, ni de se détendre, ni de se répéter, ni de tirer à la ligne. Il ne s'agissait que de vivre coûte que coûte et d'imiter le joueur de flûte, sachant bien que s'il arrête de jouer, le cobra le frappe, que la moindre fausse note détruirait le charme. Il s'agissait de ne pas se laisser envahir par le sommeil ou par une angoisse capable de rompre le fil²⁷¹.

De ces images orientales et de leur fonctionnement dans l'imaginaire, Cocteau, se mouvant dans ces décors féeriques, tire les premières couleurs d'une imagination créatrice et retient l'idée de l'éternité contre la mort pour en faire une poétique dans son récit sur l'Égypte.

Dans cette Égypte et Orient qu'il se récréé, il trouve à chaque occasion, un paysage, une image ou une rencontre, prétexte pour se dire.

²⁷⁰ Œuvre de jeunesse, *La Lampe d'Aladin* raconte en grande partie les figures féminines de Schéhérazade qui ont traversé la vie du jeune homme : « *J'ai erré dans la vie sombre avec la lampe merveilleuse. J'erre comme Aladin, j'ai, marchant d'un pas craintif, vu un des fruits, des bijoux, des lueurs, et des ténèbres ; et le cœur chargé d'illusions, j'ai pleuré devant la difficulté de les emporter à la lumière pour les offrir aux incrédules* », Paris : Gallimard, La Pléiade, 1999, p. 1263. C'est ainsi que commence une longue histoire avec plusieurs Schéhérazade mais toujours soldée par l'échec, c'est ce que nous révèle Dominique Marny dans *Les Belles de Cocteau*. Paris : J.-C. Lattès, 1995 en publiant des lettres de Cocteau dans lesquelles elle éclaire beaucoup de zones d'ombres sur la vie du poète ayant une mère possessive lui refusant le mariage, et c'est ainsi que commencent ses premières amours masculines en terre d'Orient.

²⁷¹ Jean Cocteau. *Le passé défini (1951-1952)*. Paris : Gallimard, 1983, p. 442.

1-1 La momie et le rêve d'éternité

À cette métaphore féminine orientale de Schéhérazade, correspond dans *Maalesh*, celle de la figure mythique de la momie, image éternelle qui défia la mort depuis des siècles :

Reposent côte à côte, sous des vitres, dans une manière d'hôpital, de salle de tirage pour blessés de guerre, de morgue où l'on se penche afin d'essayer d'identifier les victimes. Ces hommes prodigieux ont réussi jusqu'au bout la gageure de se transporter d'effigie en effigie, de muer, de changer de peau. La rage de survivre sculpte toutes ces petites têtes de cuir et de bronze qui montrent le poing. De la salle d'attente où cette grande famille hautaine habite ensemble, chacun s'évade et retrouve ses privilèges dans le musée où quelque forme géante lui permet de prendre ses aises, de vêtir son âme et de crier : « C'est moi ! » (...). Moi ! Moi ! Moi ! C'est le mot qui se répercute sous les voûtes (...) p.74.

Le thème de l'éternité, bien fréquent, est exprimé à travers une philosophie de l'existence. De cette Égypte, le narrateur éprouve la sensation d'un monde qui vit dans le noir, dans les tombeaux mais qui s'accroche à la vie en s'affirmant, en se perpétuant en s'incarnant, en se réincarnant pour hypnotiser le néant et vaincre le vide : « *Les poings fermés, les yeux grands ouverts et fixes, les Pharaons marchent contre le vide, l'endorment, le bravent.* », (*Maalesh*, p. 74).

Il s'agit donc bien de l'éternité contre la mort, de la lutte pour l'existence, image obsédante qui a longtemps séduit Cocteau : la farouche volonté de vivre de Schéhérazade s'enracine dans le passé mythique où :

Les Pharaons veulent vivre coûte que coûte, de gré ou de force (et non survivre), vivre comme ils vivaient sur terre, mais éternellement, se traduire dans une langue intraduisible, vibrer dans un geste extrême, glisser d'un cérémonial de cour sur le trône au centre duquel toutes les lignes se croisent, être digérés au travers d'un dédale de viscères profonds.

Bref, ils décident de ne se résoudre à aucune pompe statique, puisque l'univers est temps et mouvement. C'est au mouvement perpétuel qu'ils prétendent. (*Maalesh*, p. 94).

De la métaphore de l'éternel féminin à Schéhérazade en passant par les momies, Cocteau s'élançait dans les digressions qui soulignent encore cet aspect sous différentes formes.

Les premiers aspects qui particularisent l'Égypte pharaonique sont sa perfection et son caractère significatif sur lesquels repose toute une civilisation :

Quatre mille ans de sagesse pharaonique, des sables bourrés d'architecture, de temples bâtis les uns sur les autres et les uns dans les autres, une incroyable superposition et enchevêtrement où n'apparaissent jamais une seule faute, où l'apparence d'une faute dénonce encore quelque signe. (*Maalesh*, pp.100-101).

Dans l'Égypte pharaonique, tout signifie et « *il serait naïf de prendre le moindre signe pour de la naïveté.* », dit-il encore (p.90). Par sa dimension de splendeur et de grandeur insurpassable, cette civilisation qui a marqué tous les siècles persiste à émerveiller tous ceux qui l'approchent et Cocteau ne cesse, tout au long de son voyage, de réfléchir sur le sens de cette perfection qu'il oppose ironiquement à celle du monde contemporain :

Notre époque, dit-il, intermédiaire entre le poisson et le verseau, est une époque destructive. Le seul temple qu'on puisse opposer aux temples d'Égypte, en 1949, est un temple de la destruction. C'est l'usine américaine de la bombe atomique. Impeccable puisque chaque élément de l'usine sert et ne saurait sacrifier au pittoresque de l'esthétique. (p. 102).

De la tonalité ironique décrivant la perfection pharaonique opposée à celle moderne, Cocteau oriente son lecteur vers un autre registre et entame sa réflexion sur son art, sa mise en scène et son écriture dans une sorte de parallélisme découlant de la signification de l'architecture et du monde pharaoniques :

Je suis hérétique par naissance (...). Je m'acharne à résoudre des problèmes analogues dans les sables du verbe. Depuis trente ans je fouille et je me déchiffre. Depuis trente ans je tâche de dissimuler mes secrets dans un langage figuratif à l'adresse de ceux qui savent lire. Lorsque Varille me commente un temple, je crois l'entendre m'expliquer le mécanisme de la machine infernale, pourquoi j'ai fait le deuxième acte avant le premier, pourquoi j'ai ajouté le

troisième au premier et au second, pourquoi un an après, j'ai décidé d'y joindre le quatrième, pourquoi je dissimule d'acte en acte la semence des réemplois, pourquoi j'introduis Anubis en Grèce au deuxième acte et Jocaste morte au quatrième. Il me faudrait la place d'une longue étude, écrit-il p. 104.

La conception de l'art chez Cocteau se fonde dans le décor et la puissance pharaoniques par une longue méditation dans un langage métaphorique où l'art et l'écriture se rapprochent du temple égyptien qui est une nature : « *Il germait, il fleurissait, il s'épanouissait. Le Nil le mouillait, ses architectes le nourrissaient de sel et de pierres écrites, prises à ses bâtisses précédentes* », écrit-il, p.107.

Dans sa traversée de la Vallée des Rois, Cocteau exprime son rapport à soi dans sa vallée du texte et son esthétique à travers une figure mythique de l'Égypte pharaonique.

1-2- Le narcissisme : rapport à soi et rapport à l'art

Dans l'Égypte pharaonique, le désir d'éternité s'illustre notamment à travers la narcissique qui entre en scène : « *Et les quatre petites têtes en albâtre de Tut-Ank-Ammon, qui se regardent, disposées comme le reflet d'un miroir à trois faces, sur le coffre aux entrailles, se disent : Moi, moi, moi, moi.* », écrit-il, (p. 75). Il s'agit bien de Toutankhamon²⁷² qui, par son fabuleux trésor, a ému l'humanité.

Cet enfant roi, jeune souverain est monté au trône à l'âge de neuf ans, mais mort très tôt à l'âge de dix-huit ans, dans des circonstances qui demeurent confuses, et les Égyptiens, écrit Cocteau sont « *superstitieux (et) touchent du bois dès qu'on prononce son nom* », (p. 77).

Le Trône de Toutankhamon est un chef-d'œuvre de l'art de l'Égypte ancienne. Ce trésor façonné au cours de la dix-huitième dynastie des pharaons - entre 1347 et 1337 avant Jésus-Christ, fait de bois, d'or et d'argent et incrusté de pierres semi-précieuses, de verre et de faïence, est considéré par les archéologues comme étant l'un des meubles les plus magnifiques jamais trouvés.

²⁷² Cf. Figure XVII, annexes p. 335.

Découvert en 1922 par Howard Carter dans l'antichambre de l'éblouissant tombeau de Toutankhamon, la splendeur du trône a été à l'origine d'une réalisation d'un projet entre IBM et le gouvernement égyptien nommé *l'Égypte Eternelle*. Comme un spécimen artistique, ce trône est le reflet de la réalité politique de la dix-huitième dynastie représentant les formes hérétiques, -aton, des noms de Toutankhamon et sa reine des objets essentiels à la compréhension de la culture égyptienne, témoigne à la fois de l'autorité du jeune roi de la plus grande finesse de l'artisanat du Nouvel Empire.

Cet enfant roi au masque d'or qui a profondément marqué l'Histoire de l'Égypte antique attire également la curiosité de Cocteau qui va lui consacrer des pages dans son journal : de l'observation à la description, Cocteau en finit par une philosophie de l'existence et de l'art suscitée par cette image mythique :

Costumes et décors, en voici maintenant le théâtre et le magasin d'accessoires auquel rien ne manque: les salles de Tut-Ank-Ammon. De ce malade, fils de l'inceste, nous pourrions imaginer le luxe. Ses sièges, ses coffres, ses bagues, ses boucles d'oreilles, ses barbes postiches, ses gants, ses lits, ses chars, ses cannes, ses crochets, ses martinets, nous paraissent sans trace de décrépitude. Tout est neuf, étincelant, prêt à l'usage. Et ce qui rayonnait autour on se le représente rien qu'à voir le lotus d'albâtre où il a bu. Le char nous montre le cheval noir empanaché; la boîte à maquillage, le kohl des yeux; les sandales d'or, la démarche. Je le répète, ce jeune roi poitrinaire a réussi son coup. Plusieurs siècles s'écoulent et il se donne en spectacle, écrit-il (*Maalesh*, pp.76-77).

Dans sa représentation du jeune Toutankhamon, le narrateur montre le côté narcissique de cette figure mythique l'inscrivant dans la problématique identitaire qui n'est autre que la sienne aussi.

Si le mythe du narcissisme incarne « *le conflit de l'identité et de la dualité dans la nature humaine* »²⁷³, la figure narcissique²⁷⁴ de Toutankhamon chez Cocteau est de l'ordre de l'interprétation psychanalytique.

²⁷³ Pierre Brunel. *Dictionnaire des mythes* op.cit., p. 1075.

En effet, il ne s'agit pas de la seule disposition amoureuse de son propre moi mais plus que cela, ce narcissisme est lié au problème de la mort, du désir de survie et l'angoisse de la mort, motifs à l'origine du périple de Cocteau après la mort de ses proches.

Ce qui intéresse Cocteau dans l'image de ce jeune roi c'est l'exposition de soi. Cette apparition à travers la figure narcissique de Toutankhamon met en évidence une double fonction : mythique, celle d'un personnage dont l'existence brève s'immortalise à travers son trésor, et celle d'une écriture de soi qui se prête à l'écriture du journal comme prétexte pour parler de soi.

En effet, dans ce type d'écriture, le texte se présente comme lieu d'incarnation d'une représentation de soi, ayant pour mission de donner corps à ces illusions narcissiques : « *Quelle figure, mieux que celle de Narcisse, exprimerait la réflexion de l'œuvre sur elle-même, son interrogation dans son propre reflet ?* »²⁷⁵

Ainsi l'autoportrait de l'artiste et le portrait de Toutankhamon sont élaborés patiemment dans le journal de Cocteau, seul moyen d'esquisser son être que la critique confine dans la problématique sexuelle.

Idéal du moi, moi idéal et surmoi s'incarnent donc dans la figure mythique du jeune roi amoureux de lui-même, de ses objets et trésors qu'il transporte avec lui dans l'au-delà tel Narcisse.

Quant à l'écrivain, il est amoureux de son art qui l'accompagne partout, dans sa vie et dans ses voyages : tout le journal n'est qu'une réflexion sur l'art, la création, la mise en scène et l'écriture que Cocteau mythifie comme l'exprime si bien ce passage où le diariste écrit :

Je songe à ma vie de lutte, de chances et de malchances. Je ne l'échangerais contre aucune. Car elle est si pleine, si nombreuse, si folle, si indescriptible, si différente de celle qu'on me prête, que les choses qui m'arriveront demain ne peuvent plus être que luxe. Je ne voudrai raconter, sous aucun prétexte, ne fût-ce que cinq minutes, la personne qu'on fait de moi. Je me félicite qu'on l'imagine et qu'on la dépeigne, puisqu'elle me place à l'ombre d'une solitude où l'existence voyante que je mène, hélas, ne me permet pas de vivre. J'ajoute qu'elle me place en quelque sorte hors d'atteinte. Les épingles qu'on enfance dans une figurine de cire n'agissent que

²⁷⁴ La naissance du concept « narcissisme » se situe vers 1908-1909 à l'époque où Freud s'intéresse à Léonard de Vinci (*Introduction à la psychanalyse*. Paris : Payot, 1951), pense Patrick Delaroche. *De l'amour de l'autre à l'amour de soi. Le narcissisme en psychanalyse*. Paris : Denoël, 1999, p. 10.

²⁷⁵ Marie-Catherine Huet-Brichard. *Littérature et mythe* op.cit., p. 73.

si la figurine nous ressemble. (...) D'après mes écrits, chacun se trompe sur ma personne. (...) C'est que l'écriture est plus importante que la parole écrite. Et même un texte imprimé montre l'écriture d'un homme qui est encore autre chose que son style. Elle le dénude et le dénonce par l'engrenage des mots, par l'ordre de ses chiffres, par une profonde arabesque de la pensée, par le paraphe interrompu de ce que les banques appellent *signature inimitable*, pp. 29-30.

Les débuts du journal inscrivent d'emblée la problématique de l'écriture et le rapport à soi qui se confirment tout au long du périple de l'auteur, confrontés à l'expérience exotique de l'Orient et ses vestiges dans une sorte de parallélisme et d'oppositions à partir desquels Cocteau exprime son *moi*.

Quant à son écriture, l'auteur la personnifie car elle le « *dénude* » comme elle le « *dénonce par l'engrenage des mots, par l'ordre de ses chiffres...* ». Rapport à soi, rapport à l'art, telle semble être la problématique de ce journal en Égypte.

Dans la mythologie Narcisse n'est-t-il pas l'incarnation de l'amour de soi et la relation entre l'artiste et sa création, à la fois semblable à lui-même et autre ?

Dans le même sens, le thème de Narcisse, associé à la beauté, à l'image de soi et à l'idéal, a séduit poètes et philosophes. Aussi était-il très particulier chez d'autres auteurs pour en faire une « *sorte d'autobiographie poétique* » comme le souligne Paul Valéry avec *Charmes* (1922)²⁷⁶ ou encore André Gide dans son *Traité du Narcisse* (1891) à travers un « *androgynisme intime* ». À ce propos, la réflexion sur le rapport narcissisme et création poétique est exprimée par Pierre Albouy où le mythe :

(...) inclinait lui-même à une double médiation : d'une part sur le reflet, l'image et les eaux calmes, formant miroir, inviteraient, selon Bachelard, à la contemplation esthétique : le reflet est semblable à la chose reflétée, mais par le fait même de la refléter, il l'embellit ; la méditation portera, dès lors, sur la nature de la représentation, la valeur de l'image,

²⁷⁶ « Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux
Que de ma seule essence ;
Tout autre n'a pour moi qu'un cœur mystérieux,
Tout autre n'est qu'absence. », Paul Valéry, Fragments du Narcisse, *Charmes*, 1922.

le rôle du symbole ; d'autre part, identique et séparé, ce reflet de moi-même m'induit à la réflexion sur la conscience de soi et l'amour de soi.²⁷⁷

Ce mythe, qui fait fortune vers la fin du XIX^{ème} siècle, met au goût du jour des résonnances intimes et trouve son expression dans l'écriture du moi à travers la métaphore de l'eau, miroir ouvrant sur les profondeurs du moi comme le souligne Gaston Bachelard. De là, le reflet du moi révèle une tendance à l'idéalisation influant positivement l'œuvre esthétique.

Idée séduisante, la valeur accordée à soi, à l'éternité, aux objets transportés avec soi, dans l'au-delà, concept proche de Freud voyant dans le narcissisme amoureux la surestimation de la valeur sexuelle accordée à l'objet²⁷⁸ dans la vie amoureuse, c'est peut être cela qui définit la relation de Cocteau avec son art et son écriture à travers l'image narcissique de Toutankhamon. Narcisse n'offre-t-il pas l'image idéale de l'artiste qui le fait mourir pour renaître ?

La clôture du journal dit encore toute la fascination du périple où revient la même image du pharaon narcissique, prince orgueilleux au masque d'or dans son éternel sommeil :

Depuis deux mois et dix-sept jours, j'ai parcouru des siècles, un enchevêtrement inextricable de civilisations et de religions, de ruines, de mers (...). Depuis deux mois et dix-sept jours je vole sur le tapis d'Orient (...). Depuis deux mois et dix-sept jours je foule des villes mortes et des villes vivantes qui se jalouent. Et là-dessus les hommes tâchent de trouver l'équilibre et là- dessus les princes d'orgueil dorment sous leurs masques d'or. Depuis deux mois et dix-sept jours je suis l'archéologue des âmes (...) je rôde entre les sarcophages..., écrit-il pp. 228-229.

La chute du texte est une synthèse de l'existence où l'auteur trouve dans l'image que lui renvoie le miroir de l'enfant roi au masque d'or, ou le regard de l'amoureux de lui-même, tout l'esthétisme dans la quête identitaire et celle de l'écriture à travers son archéologie des âmes.

²⁷⁷ *Mythes et mythologies dans la littérature française*, op. cit., p. 124.

²⁷⁸ La relation d'objet a pris une importance capitale dans les travaux psychanalytiques : *Moi, identification et sublimation* relèvent du lexique relatif au narcissisme dans sa dimension esthétique comme le précise Anne Clancier dans *Psychanalyse et critique littéraire*. Toulouse : Edouard Privat, 1973.

D'autre part, l'image idéale du moi longtemps incarnée dans les parents (mère possessive de Cocteau), se transforme dans l'ailleurs mythique de l'imaginaire pharaonique de la figure de Toutankhamon dont la personnalité, l'existence et les trésors séduisent Cocteau.

Cette figure peut aussi apparaître comme un mécanisme de défense essentiel. À la frustration d'une mère envahissante²⁷⁹ correspond la lutte acharnée à vaincre et à maîtriser la mort dans la sublimation de ce roi.

Au-delà de ce que Cocteau a écrit sur la mort et l'éternité, il est à relever son obsession dans l'ensemble de ses textes. Par ses voyages en Égypte, et par la civilisation qui nourrit et se nourrit de la mort, Cocteau ne voulait-il pas la défier? Sachant que cette mort, il l'a déjà vécue avec la perte de sa mère, de son père et celle de son ami Christian Bérard. Ce défi se joue dans le voyage, dans son journal et dans l'écriture même.

2- Mythologie égyptienne et quête de l'identité féminine chez Andrée Chédid

Des éléments de la nature, du soleil, du végétal et de la mer donnant vie, Andrée Chédid entame sa quête de l'identité et du pouvoir des forces occultes. *Le sixième jour*, *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton* se lisent sous l'angle du mythe cosmique, isiaque et aussi biblique.

Il est question d'un monde sans fin, d'un caractère éternellement répétitif comme le cycle du Nil et l'apparition du soleil. Le soleil, le végétal et la mer sont donc les principaux schèmes mythiques qui structurent *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton* et autant *Le sixième jour*.

Le sens mythique du soleil et de la mer est indissociable de la quête des personnages, ceux-ci retracent à différents niveaux, une renaissance (l'enfant que la grand'mère cherche à sauver du choléra comme Isis), une libération (Akhnaton par son culte d'Aton) et une égalité entre les sexes (l'idéal du couple royal à travers la figure androgyne du pharaon).

C'est sous ce triple symbolisme que peut se lire la mythologie fondatrice de l'œuvre d'Andrée Chédid. La réécriture de l'Histoire par le truchement de la fiction, la transposition du

²⁷⁹ Les biographies de l'auteur ont toujours souligné les rapports de Cocteau avec une mère castratrice qui se trouvait toujours derrière ses déceptions amoureuses comme le montrent certaines de ses œuvres comme la scène des *Parents terribles* à propos du refus d'un mariage ou encore celles de *La Machine infernale*. La problématique avec la mère, les relations hétérosexuelles et les amours masculines sont bien explicitées dans *Les Belles de Cocteau* de Dominique Marny, Michel Crissol dans *Libération* ou encore *Cocteau l'Égyptien* d'Ahmed Youssef.

mythe isiaque, le recours aux sources de l'univers et à la spiritualité, lui permettent de faire apparaître la dimension philosophique de la quête humanitaire dans laquelle s'inscrit cette féminité que métaphorisent, d'une part la conception cyclique du temps par le récit cosmique et d'autre part par la conception rituelle de la mémoire et de l'écriture dans l'existence.

Ce sont donc ces différentes formes mythiques qui organiseront la pensée poétique de l'auteure à travers des images matricielles et naturelles.

2-1 *Le sixième jour ou la métaphore filée de la vie*

Le récit a pour toile de fond l'Égypte contemporaine et réelle, l'aspect socio-historique est important et a pour cadre l'année 1948 qui constitue une date clé dans l'Histoire tragique de l'Égypte. C'est l'année de l'épidémie du choléra, c'est l'Égypte des injustices sociales, celle de guerre de Palestine et de l'occupation anglaise.

Ce cadre référentiel se dissipe peu à peu pour céder la place à une réalité, celle du récit mythique qui s'élabore à travers la structure du mythe d'Isis : mère gardienne, protectrice et protagoniste du mythe osirien, cette figure mythique qu'incarne la vieille Seddika, se métamorphose tout au long du récit pour nourrir le texte du sens de la renaissance par une triple métaphore : maritime, végétale et solaire.

Dès les premières pages, l'idée de la mort habite le texte. Pour la vaincre et vaincre le choléra, la grand-mère Seddika, dans sa lutte, persiste dans sa croyance de la possibilité de ressusciter au terme des six jours :

(...) sixième jour ou bien on meurt, ou bien on ressuscite. Le sixième jour (...) c'est une vé-ri-ta-ble ré-sur-rec-tion ! (...) elle projeta l'image de l'enfant, loin devant elle, dans l'avenir. Elle le vit, debout, adolescent, marchant d'un pas assuré. Il y avait d'une part Hassan, d'autre part, le choléra. À présent, Hassan et le choléra étaient un. Il fallait les prendre ensemble. L'un avec l'autre. La mort avec la vie. On ne pouvait plus rien séparer. Il fallait traverser cela. Ensuite, tout serait bien, pensait-elle, (*Le sixième jour*, pp. 25-37).

Pourquoi faut-il attendre le sixième jour pour connaître le sort de l'enfant ? La mort ou la renaissance ? Et quel sens donner au chiffre six ?

Si les chiffres sont connus pour servir le compte, le calcul et la mesure, ils ont eu, depuis les temps reculés une autre signification, elle est particulière allant de la connaissance des lois de l'univers jusqu'aux pouvoirs magiques²⁸⁰.

Nombre de la Genèse, ce chiffre peut se référer à la Création du Monde en six jours. Il revient assez souvent dans la Bible et peut avoir une valeur symbolique et religieuse. Selon Saint Augustin, Dieu créa toutes choses en six jours parce que ce nombre est parfait²⁸¹.

La même référence revient dans le Coran où le chiffre six reflète la Création du Monde alors que le septième jour est celui consacré au règne²⁸², il se prête à des connotations religieuses où ce nombre apparaît dans les trois religions monothéistes correspondant à la Création du Monde, à la naissance, au commencement et à la vie à travers sa fonction spirituelle.

Par ailleurs, dans sa forme graphique, « 6 » est fait de courbes, il peut donner à voir la forme d'un ventre accueillant le fœtus de la femme devenant mère : cela rappelle aussi une autre forme symbolique de la mère nourricière et protectrice de l'enfant Horus, Isis²⁸³.

²⁸⁰ Les chiffres ont été l'objet décrit dans l'ouvrage d'Alkharizmi, transmis à l'Europe depuis l'Andalousie musulmane vers la fin du X^{ème} siècle, grâce à l'enseignement du calcul sur abacus, tel que pratiqué par les Arabes. Pythagore estimait que l'étude des nombres entiers permet d'appréhender toutes les lois de l'Univers. Les Grecs attribuaient des caractéristiques à chacun d'eux: les chiffres impairs étaient actifs et masculins, tandis que les chiffres pairs étaient passifs et féminins. Les Chinois avaient un système similaire avec le yin et le Yang. Pour les Babyloniens, les chiffres permettaient de comprendre les principes essentiels de l'univers et de sa création. Les Aztèques donnaient à chaque chiffre une couleur, une qualité et une « divinité » spécifique.

²⁸¹ Le récit originel sur la création du monde en six jours est presque le même dans la Bible hébraïque (*Pentateuque Torah*) et celle chrétienne.

²⁸² Des versets du coran font référence à la création du monde en six jours dans la tradition musulmane, c'est ce que nous pouvons lire dans les premiers versets de la Sourate *Younes* : " ان ربكم الله الذي خلق السموات و الارض فى ستة ايام تم استوى على العرش يدبر الامر ما من شفيع الا من بعد اذ نه ذ لكم الله ربكم فاعبدوه الا تنكرون"

et dans bien d'autres sourates encore comme *Al-Fourkan*, *Al-Sadjda*, *Al-Hadid*...

²⁸³ Après la mort d'Osiris, l'on apprend que c'est Rê, le dieu soleil qui, suite aux implorations d'Isis, intervient en envoyant Thot pour ressusciter son époux et aussi pour protéger son enfant. Dès lors on comprend la glorification du soleil et sa force triomphante sur l'obscurité par Isis, c'est pourquoi : « *On la retrouve parallèlement dans un contexte solaire, face à Nephthys, participant à l'ascension du disque*

Selon un autre ordre d'idées et dans la mythologie égyptienne, le chiffre six peut se rapporter aux heures du soleil : à la sixième heure, dite *Khepri*, le dieu-scarabée se réveille et les ténèbres commencent à se dissiper²⁸⁴, symbolique hautement significative, vu l'importance accordée au soleil dans tout le récit à travers la poétique du contraste entre l'ombre et la lumière, la nuit et le jour, le soleil et les ténèbres, ainsi peut-on lire que :

L'ombre, la nuit, sont les masques du soleil...Tu m'entends, petit, le soleil n'a pas de compagnon. Il joue seul. C'est toujours lui derrière ses visages noirs. Il se cache, il ne meurt jamais. Il revient toujours...La maladie, c'est pareil. Tu sais ce qu'est la maladie ? (...) C'est un masque aussi. Un grand filet dans lequel on se prend, comme les poissons se prennent. Mais il y a toujours des poissons qui luttent et qui s'échappent. Ensuite, ils sont plus forts qu'ils n'ont jamais été...Des poissons au fond d'une barque, c'est un tapis d'argent ! Mais au fond de l'eau, des poissons qui résistent aux monstres et qui vivent, ça c'est plus beau que tout, dit Seddika (*Le sixième jour*, pp. 38-39).

C'est entre la vie et la mort que va figurer la parole mythique du soleil qui, par sa métaphore lumineuse, dénote une forme d'espoir : « *L'ombre, c'est la maladie du soleil, et rappelle-toi, le soleil gagne toujours. Toi, tu es mon soleil. Tu es ma vie. Tu ne peux pas mourir. La vie ne peut pas mourir.* » (*Le sixième jour*, p. 41).

Le triomphe du soleil n'est autre que celui de la vie. Le soleil ne quitte pas l'horizon de la parole métaphorique parce qu'il incarne l'existence et la vie même dans les pouvoirs secrets de l'univers.

À cette apothéose de la lumière vient s'ajouter une autre, celle de l'eau dans ses différentes figurations. Dans le récit, Seddika, convaincue que l'enfant ne serait en sécurité que sur l'eau, cherchait un voilier qui descendait vers la mer pour la débarquer en route : « *-Nous irons, dit-elle, demain, jusqu'au fleuve. Je piquerai un roseau dans ma savate, elle deviendra une barque et nous pourrons monter dessus* », (*Le sixième jour*, p.38). Ainsi commence le parcours maritime de la grand'mère imitant celui d'Isis.

solaire. C'est pourquoi toutes deux pourront être identifiées aux deux mâles du pylône du temple entre lesquels s'élève le soleil. », Nadine Guilhou et Janice Peyré. *La mythologie égyptienne* op.cit., p. 376.

²⁸⁴ *La mythologie égyptienne*, op cit., p. 191,

Au désir de faire renaître s'ajoute celui de la protection de l'enfant, et si le rôle d'Isis est aussi celui de protéger son fils²⁸⁵ des animaux dangereux et de le guérir de leurs piqûres et morsures, le rôle de Seddika est celui de cacher l'enfant pour que les services sanitaires ne le transportent pas à l'hôpital.

C'est à la mer que l'enfant sera confié dans l'espoir de le faire guérir. Si la mer est effrayante par son immensité, sa puissance et ses périples que racontent les légendes, elle est aussi nourricière de tous les points de vue : elle fournit des trésors (pierres précieuses), des nourritures (production péchère) comme elle rappelle la liquidité qui protège le fœtus dans le ventre de la mère.

Dans son dernier épisode de la course contre la mort, en confiant l'enfant à la mer, lieu de régénéscence, Saddika murmure : « *-La vie, la mer...souple-t-elle. Enfin, la mer...* », (*Le sixième jour*, p.129).

La volonté de transcender la condition mortelle pourvoit le récit de la transcription de l'élément de la mer dans toute sa durée: au début, par le parcours circulaire de Seddika et à la fin là où la mer devient, dans la symbolique du texte, mythique et sacrée.

Au centre cosmique, la mer est objet de culte et se prête à diverses métaphores dont la liquidité rappelant le rapport mère/fœtus, une fonction nourricière de la mère. L'élément « eau » de la mer, du Nil sont source de vie. Dans le texte, c'est le mythe du Nil dans toute sa superbe qui immerge, inonde le récit par sa configuration fluviale.

Le périple de Seddika, dans sa quête-survie, en rappelle d'autres dans l'Histoire antique et mythique :

- la légende sumérienne de Gilgamesh, le roi d'Uruk, personnage de la mythologie assyro-babylonienne qui était descendu au fond de la mer à la recherche de la plante de l'immortalité recommandée par son aïeule ;
- L'*Odyssée* d'Ulysse qui erre dans la mer pendant dix ans pour accomplir son devoir,

²⁸⁵ Dans la mythologie égyptienne Horus est caché pour rester enfant en représenter les enfants sous le nom d'Harpocrate et pour récupérer l'héritage de son père et le venger. (*La mythologie égyptienne*, op.cit., p. 374).

- et aussi les *Mille et une nuits*, le conte de Sindbad le marin qui devait accomplir sept voyages pour sauver sa marchandise et protéger ses monopoles économiques.
- d'autres rapprochements peuvent se faire comme l'île-mère et amante comme le suggère le mythe de Robinson Crusoë où le héros fait corps avec son île dans laquelle il voit une sorte de mère protectrice, un refuge et une satisfaction des désirs lui permettant une renaissance.

Dans toutes ces lectures, qu'elle soit immense, belle, infinie ou redoutable, la mer est le lieu même de l'initiation à la vie, le lieu de la perpétuation et de la sauvegarde.

Mais aussi, la mer est un élément porteur qui permet les traversées et les transports lorsqu'il est associé au thème du voyage : Seddika effectue son voyage maritime à bord d'une felouque, un lieu intime et protégeant des mouvements de la mer et qui lui permet l'évasion, à la recherche du salut.

La volonté de faire re-naître, de régénérer est l'ultime force de croyance pour sauver l'enfant. À ce niveau apparaît une autre symbolique, la symbolique végétale dans texte, et c'est la grand-mère qui est représentée à travers la métaphore filée du végétal :

Le buste s'arqua tandis qu'elle prenait l'enfant sur ses genoux ; il paraissait composé de baguettes de saule, minces et friables. La femme se fit berceau. Elle se fit champ d'herbes et terre d'argile. Ses bras coulèrent comme des rivières autour de la nuque rigide. Sa robe, entre ses cuisses séparées, devint vallée ronde pour le poids douloureux du dos meurtri, des jambes raides. Sa tête s'inclina comme une immense fleur odorante, son buste fut un arbre feuillu, rapporte le narrateur (*Le sixième jour*, p. 84).

« *Buste, champs d'herbes, terre d'argile, fleur odorante, arbre feuillu* », ces lexèmes renvoient à l'univers végétal qui correspond au portrait de Seddika. En effet, le choix du personnage de la grand-mère n'est pas sans relation avec la vieillesse qui rappelle, dans la végétation, les vieilles racines qui se fixent dans le sol et se démultiplient pour la fécondité et la fertilité dans l'univers cosmique.

Cette dimension renvoie donc à l'élément terrestre de l'arbre qui est lié à la vie et à la régénérescence. Il prend une grande ampleur dans la symbolique végétale qui représente métaphoriquement le féminin à travers cette fusion féminin/ végétal et femme/arbre.

Cette forme de sagesse considérant l'arbre comme médiateur entre l'Homme et le cosmos et comme mythe fondateur, est universelle comme le pense Mircea Eliade : « *Le symbolisme de l'arbre du Monde en tant qu'Axis Mundi n'est pas spécifiquement babylonien. Ce symbolisme est presque universel, et il est attesté dans des strates de cultures où on ne peut raisonnablement soupçonner des influences mésopotamiennes* »²⁸⁶.

Tout au plus, l'image cosmique de la fertilité de la terre est celle aussi associée à Isis qui a su ressusciter le corps de son mari pour la conception de son enfant Horus. Et dans la mythologie, la mort des dieux est souvent créatrice car elle est associée au cycle de la végétation comme le note Mircea Eliade²⁸⁷.

Ainsi, de la mort naît la vie : de la mort d'Osiris va naître Horus l'enfant de ce couple mythique.

Bien que le récit se termine par la mort, l'impression créée en est une autre : « *L'enfant est partout, l'enfant existe. Près d'elle, devant elle, dans la voix, dans le cœur de ces hommes. Il n'est pas mort, il ne pourra plus mourir. On dirait qu'elles chantent, ces voix. Entre la terre et demain, entre la terre et là-bas, le chant est ininterrompu* » (p. 129).

Ainsi la clause est une forme d'espoir à travers la structure implicite du mythe isiaque où la figure mythique d'Isis incarne la féminité, la maternité et la renaissance, imitant le cycle naturel de la vie.

L'immortalité est donc perçue par la grand'mère dans le soleil qui revient chaque jour symbolisant la continuité de la vie, le végétal fertile qui, par ses racines perpétue le cycle naturel et enfin la mer, initiatrice, nourricière, protectrice, et salvatrice. Il y a bien une mort mais non définitive, car elle semble toujours s'ouvrir sur la vie.

Si dans *Le sixième jour* l'apothéose du mythe médite sur le pouvoir féminin dans son rapport au cosmos à travers le soleil, le végétal et la mer, dans *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*, elle concerne la fusion féminin/masculin dans l'existence, en faisant d'Aton, le disque qui désigne exclusivement à l'époque amarnienne l'apparence visible du soleil dans le culte du couple royal Akhnaton et Néfertiti, l'objet d'un culte au sens religieux et aussi un destin partagé par le couple amoureux de l'Histoire de l'Égypte ancienne.

²⁸⁶ Mircea Eliade. *Initiations, rites, sociétés secrètes*. Paris : Gallimard, Coll. « Folio/Essais », 1999, p. 209.

²⁸⁷ *Aspects du mythe*, op cit., p. 137.

2-2 Au cœur de la spiritualité égyptienne, *Néfertiti et le rêve d'Akhenaton*

L'une des figures les plus fascinantes de l'Égypte ancienne, avec tous ses mystères, est au cœur du récit. On sait combien répandue a été l'assimilation de Néfertiti avec Akhenaton et l'on ne s'étonnera pas non plus que les différentes représentations de ce couple royal aient vu l'image de la réconciliation du masculin et du féminin à travers l'androgynie.

À la surface du récit d'Andrée Chédid, la lecture de Néfertiti et d'Akhenaton n'est pas sans relation avec le cadre historique comme le montrent les documents archéologiques témoignant de la vraisemblance de quelques aspects qui ont assuré la célébrité de ce couple royal faisant d'Akhenaton l'une des figures mythiques les plus exceptionnelles dans l'Histoire de l'Égypte antique.

Adorateur d'un dieu unique, réformateur et hérétique à la fois, c'est à son culte voué au dieu solaire, dont il voit la marque partout, qu'une ère nouvelle est signalée introduisant une forme de monothéisme.

Quant aux représentations artistiques, elles montrent que dans l'Ancien Empire, comme le souligne Zahi Hawass²⁸⁸, les femmes égyptiennes, bien qu'elles aient des droits importants en matière de justice les considérant comme les égales de l'homme contrairement à leurs homologues grecques et romaines, reconnues juridiquement incompétentes vivant à l'ombre de leurs protecteurs masculins, les Égyptiennes figuraient, toutefois, très petites sur les bas reliefs comme le montrent certaines iconographies parues dans le même ouvrage.

Or, dans la nouvelle religion d'Akhenaton, la femme va occuper un rang quasiment égal à celui du pharaon et qui va apparaître pour la première fois dans l'art égyptien où : « *Néfertiti est partout : sur les reliefs, dans les banquets, les apparitions publiques, les cérémonies officielles... Grâce à son omniprésence dans l'art et à certaines de ses coiffures qui se rapprochent de la couronne des pharaons, on sait qu'elle partage quasiment le pouvoir avec son époux...* »²⁸⁹.

Ces œuvres sont relatives à la période amarnienne du Nouvel Empire qui voit naître un nouveau style avec des formes inédites dans les représentations artistiques. Zahi Hawass note que

²⁸⁸ Zahi Hawass. *Images silencieuses. Les femmes dans l'Égypte pharaonique*. Paris : Institut du monde arabe, 2005.

²⁸⁹ *Femme en Égypte au temps des pharaons* op cit., p. 243.

cet art est axé sur l'apparence visiblement féminine du corps soulignant le rôle sans précédent de Néfertiti dans le nouveau culte d'Aton : « *On la voit souvent à côté d'Akhenaton et il est parfois difficile de les distinguer* », précise-t-il (*Images silencieuses. Les femmes dans l'Égypte pharaonique*, p. 198).

Dans ses études, l'archéologue explique que l'accent mis sur la féminité donne aux statues, contrairement à celles de l'Ancien empire, un caractère essentiellement sensuel à travers des scènes d'affection entre le roi et la reine : « *Ils s'embrassent tandis que le roi conduit un char, où ils se dirigent, mains dans la main, vers la chambre nuptiale. Ces moments de tendresse dans les lieux publics, qui n'avaient jamais été représentés auparavant et ne le seront plus par la suite, soulignent le côté érotique de l'art amarnien* ». ²⁹⁰

En somme, jamais avant le règne d'Akhenaton le couple de souverains et de toute la famille royale n'avait été autant mis en valeur par l'art.

Il est donc clair que le choix de telle période et de telles figures mythiques n'est pas anodin et sert à éclaircir la dimension philosophique de l'œuvre d'Andrée Chédid à travers le l'image androgyne et le disque solaire.

2-3 Du soleil dans son rapport au sacré

La dimension du rapport sacré au solaire se lit d'abord à travers le religieux. En effet, Aton est le disque qui désigne exclusivement, à l'époque amarnienne, l'apparence visible du soleil dans le culte du couple royal Akhenaton et Néfertiti.

Pour ce Dieu unique, Akhenaton se créa tout un rituel : en s'isolant de son monde, il se levait très tôt à l'aube pour le vénérer, traçant sur un papyrus son hymne au Soleil²⁹¹:

Soleil vivant qui vit depuis l'origine
Dieu unique de toutes les créatures...

²⁹⁰ Ibid., p. 198.

²⁹¹ Même si, dans l'Histoire de l'Égypte antique, ce culte est rattaché au nom du pharaon hérétique Akhenaton, les débuts remontent, en réalité, au règne de Thoutmosis IV et surtout à l'époque du prédécesseur d'Akhenaton Aménophis III. Plusieurs passages du récit d'Andrée Chédid convoquent cette évolution à travers le rôle joué par la reine Tiye, mère d'Akhenaton, dans l'éclosion du nouveau style amarnien.

Tout chemin est ouvert parce que tu es là (...)

-Qui a contemplé un dieu à face humaine ou animale ? Mais chacun a vu le soleil, le voit, le verra. Le soleil est souffle de vie. Le soleil nous habite. Le soleil défie la mort et ressuscite. Le soleil se lève pour tous (...).

Tes rayons sont partout :

sur le bétail et l'herbage,

sur l'oiseau et la créature,

sur chaque barque

qui remonte le fleuve

pour rejoindre la Grande Mer.

Soleil, tu dissipes

Toutes nos obscurités

Quand tu te lèves,

Les hommes se redressent

Et vivent ! ²⁹² (*Nefertiti et le rêve d'Akhnaton* pp. 91-169).

Tous les verbes, les noms et les adjectifs attribués au soleil : « *vivant, origine, unique, souffle, habite, défie la mort, ressuscite, se lève, partout, dissipe nos obscurités...* », dénotent le sens même de l'origine, de l'existence et de la vie.

Du mystère du soleil qui n'en finit pas de renaître, Akhenaton, le mystique, voit le divin où : « *La vie s'allonge dans son éternité, mais remue aussi dans tout ce qui est périssable. Si Dieu existe, il est mouvement, vigueur et turbulence de l'amour. Il est ce qui passe, il est ce qui demeure. Il est dans l'instant, et dans l'ailleurs. Il se fait jour en nous* », dit-il, (*Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*, p. 141).

Le culte d'Akhnaton appartient à la même époque que le récit biblique de Moïse qui propageait la réforme d'Akhnaton dans des provinces lointaines ayant même vu le pharaon avant sa mort et partant à la recherche de Néfertiti, apprenant qu'elle était reléguée aux confins de la ville par l'armée du général Horemheb, mais Moïse finit par quitter la Cité d'Horizon et : « *Une*

²⁹² En plus du sens mystique attribué à Akhenaton, il possédait aussi des talents de poète selon des sources attestant qu'il a composé le *Grand hymne à Aton* gravé dans la tombe d'Aÿ.

ère avait pris fin, nous ne devions plus le revoir. Bien plus tard, j'appris son exode à la tête du peuple qu'il s'était choisi », rapporte le scribe, (*Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*, p. 203).

Akhenaton révolutionna son époque par son culte voué à l'unique dieu soleil qu'il rebaptisa Aton, introduisant une forme de monothéisme allant même jusqu'à nier le caractère divin de toutes les autres divinités.

Mais son peuple refusait de le suivre, il décide alors de se retirer dans une nouvelle capitale, El Amarna, qu'il bâtit en quatre ans, mais vite abandonnée après sa mort. C'est alors qu'intervient le rôle de Néfertiti qui jura du vivant de son époux de céder tout le panthéon des dieux à Aton, et après sa mort, elle décide de faire survivre cette ville anéantie et ce rêve partagé, s'élançant dans une quête où elle appelle d'autres puissances à son secours:

(...) J'appelle à l'aide toutes les puissances de la terre et du soleil. Tout le tréfonds des femmes, toute leur chaleur, tout leur courage. J'appelle toutes les sèves du monde, tous les élans, toutes les racines. J'implore je ne sais quelles liaisons mystérieuses, avec l'air qui ranime, avec l'eau qui garde en vie. J'invoque d'impalpables liens avec ceux, avec celles, du passé, de l'avenir, qui vivent du même espoir que le nôtre. J'appelle, j'implore tout ce qui dans cette vie nous sert à traverser la vie, dit-elle (p. 188).

La part du récit mémoriel de Néfertiti pour faire ressusciter le souvenir d'Akhenaton rappelle la quête d'Isis partant à la recherche des fragments du corps d'Osiris pour le faire revivre dans un incessant mouvement cyclique du temps, inscrivant le temps mythique dans l'éternité comme le rappellent à chaque fois les personnages : « *J'entreprends le récit en cette première saison de l'année, en plein mois de l'inondation* », écrit Boubastos, (p. 41) ou encore Néfertiti quand elle dit : « *Cette terre d'Égypte (...) m'aura beaucoup enseigné (...), j'y ai vécu tout un cycle de saisons, celles de l'inondation, celle de l'apparition des terres, enfin, celle des récoltes* », (p. 104).

Tout cela rappelle la renaissance comme ultime note d'espoir du texte. Et c'est par un autre procédé, celui de la reprise ou l'intertextualité mythique, que s'établit un lien inextricable entre la symbolique du *Sixième jour* et celle de *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton* à travers la thématique de la vie et de la renaissance par le recours incessant aux éléments de la nature et la célébration du pouvoir de l'Univers.

La clôture du récit de Seddika revient dans celle de Néfertiti qui, à son tour, le termine de la même manière qu'Isis en quête de son époux Osiris, et dit : « *Pour lui qui n'a cherché ni*

triomphe ni victoire ; pour qui le soleil -fertile en naufrage, en défaites, en nuits- ne cessait de revivre, le moindre espoir était un pas vers l'espérance (...) La cité d'Horizon vivra. Peut-être dans d'autres temps, dans d'autres lieux, elle vivra», (p.214), exprimant par là son espoir de ressusciter Akhenaton dans la mémoire.

À la fonction régénératrice du mythe isiaque correspond le rôle joué par la mémoire historique et l'importance accordée à l'écriture dans *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton* où : « Rien ne surpasse les livres. L'homme périt, le corps retourne à la poussière. Mieux vaut un livre, qu'un palais bien construit (...). L'écrit, quand il est beau, continue, continuera d'être prononcé », rappelle Néfertiti à Boubastos (pp. 83-84), c'est alors qu'intervient le rôle du scribe et tout le pouvoir de l'écriture.

D'autre part, à cette glorification de la nature, de la mémoire contre l'oubli et en fin de la trace et de l'écriture, correspond une autre thématique, fort significative, celle de la célébration du corps androgyne d'Akhenaton.

2-4 Corps et spiritualité

Andrée Chédid part de réalités historiques et archéologiques pour construire ses personnages selon son propre imaginaire. *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton* se lit dans une constante référentielle du corps au point de devenir le socle même du récit, où s'érige une triple représentation, celle de Néfertiti à travers son « œil », ²⁹³ celle du scribe, le nain difforme et aussi celle d'Akhenaton par son corps androgyne²⁹⁴.

Le « mauvais œil » de Néfertiti²⁹⁵, il en a été question après l'exposition du buste de la reine au musée de Berlin. Depuis lors, l'énucléation de son œil gauche a donné matière à des études et à des interprétations rationnelles et même irrationnelles. La plus courante soutient l'idée de la malédiction qui a constitué un thème majeur lié au mystère des pharaons. Pour Nefertiti,

²⁹³ Cf. Figure XV annexes p. 333.

²⁹⁴ Cf. Figure XVI annexes p. 334.

²⁹⁵ Cette image de l'œil gauche a suscité des curiosités littéraires faisant de cette partie du corps un objet maléfique, c'est ce que présente la trilogie de Gerald Messadié *Orage sur le Nil* où Néfertiti est décrite comme femme fatale qui, pour prendre le pouvoir, elle s'oppose aux prêtres, aux généraux et même à son père, le vieil Aÿ, par son œil maléfique dans *L'œil de Néfertiti*. Paris : Archopoe, 2007.

cette entaille au bas de la cavité indique que son œil fut volontairement arraché, comme acte symbolique de malveillance et c'est de là qu'il a été attribué à cette statue le pouvoir de nuire.

Dans le récit d'Andrée Chédid, Néfertiti est représentée autrement. Connue par sa beauté, son nom signifie « *La Belle est venue* ». En fait les images que l'auteure lui attribue, célèbre plutôt sa félicité conjugale et familiale tel que déjà vu.

Quant à son œil, l'auteure lui donne une interprétation symbolique par la bouche de Néfertiti même dans le récit :

La Cité d'Horizon n'est plus qu'une surface plane, illustrée de carrés, de triangles, de lignes. Aussi abstraite-aussi vivante-qu'une écriture sur une page. Chaque jour, un peu plus-est-ce mon œil gauche de plus en plus voilé qui me procure cette distance, cette vue moins resserrée des choses ?- le passé, me semble-t-il n'est plus qu'avenir », dit-elle (p. 214).

L'œil voilé de Néfertiti lui permet, au contraire, de voir plus loin et plus grand, d'où son rôle de co-régente.

Il en est de même pour le scribe Boubastos, cet intermédiaire entre Néfertiti et le lecteur et dont le corps difforme n'a jamais constitué une entrave pour devenir un bon scribe et mener une vie normale, il écrit à ce propos :

Quant aux ébats du corps...Loin de moi l'idée de les mépriser ou de les couvrir d'un voile ; mais ce sont là choses plus accommodantes. Malgré ma forme inachevée- mais à laquelle la virilité n'a jamais manqué- j'en ai eu ma part, largement ! Non je n'ai pas négligé les plaisirs. Je sais boire plus que de raison ; jusqu'à ce que la boisson me donne une démarche chancelante. Je sais m'accompagner d'un tambourin ; alors, d'un coup, mes genoux s'affermissent, mes pieds n'hésitent plus, mes mains s'étirent jusqu'aux limites de l'univers, dit-il, (p. 82).

À travers la thématique du corps, le texte fournit, à chaque fois, une image signifiante. Pour Akhenaton, la maladie dont il semble avoir été atteint²⁹⁶, va servir l'auteure pour développer toute une rhétorique faisant de ce personnage masculin le propre miroir de Néfertiti dans le discours sur l'altérité.

²⁹⁶ Certains pensent qu'il s'agit de la maladie de *Mafran*, cause de ses anomalies physiologiques.

À la théorie où la perfection n'est associée qu'à la masculinité, s'oppose l'union du masculin et du féminin dans la figure mythique du premier pharaon « *monothéiste* » au visage d'homme et au bassin de femme, comme le reproduisent les fresques anciennes²⁹⁷.

Dans le récit d'Andrée Chédid, Néfertiti raconte qu'Akhenaton demandait aux artistes de le représenter dans sa vraie nature car : « *Il ne voulait pas que l'on dissimule ses propres déficiences : ses jambes trop maigres, ses hanches larges, son ventre plat, son menton allongé. Certains exagéraient ses traits, retrouvant, peut-être, dans cet excès, la marque d'une autre perfection* », dit-elle, (*Nefertiti et le rêve d'Akhenaton*, p. 163).

Cette forme androgyne renvoie à la figure bisexuelle présente dans des religions, dans des légendes et mythes associés aux temps originels : dans le premier récit de la *Genèse*, Dieu créa la première créature homme et femme. Dans *Le Banquet* de Platon, Aristophane évoque des êtres hommes-femmes punis par Zeus pour leur orgueil et séparés en deux corps distincts. La figure de l'hermaphrodite se rattache aussi à l'androgyne.

La lecture de ce mythe n'est autre que celle de la réconciliation du féminin et du masculin et dans cette image peut se lire une égalité générique entre les deux sexes et une féminisation qui induit une confusion même de l'homme et de la femme.

C'est justement cette confusion des sexes qui caractérise l'imaginaire du texte dans l'image du couple royal à travers la fusion féminin/masculin dans la figure d'Akhenaton.

Le profil de toutes les sculptures et les statues prend la même allure, et ce phénomène inédit dans l'Antiquité accentue le caractère triplement révolutionnaire de l'époque d'Akhenaton dans la religion, l'art²⁹⁸ et la société, ce nouveau style :

illustre la place que la femme prend dans la société : on a souvent dit que dans l'idéologie d'Akhenaton, parce que le pharaon est l'incarnation du dieu solaire sur terre, il a un pouvoir de création qu'il matérialise en se faisant représenter à la fois comme un homme et comme une femme

²⁹⁷ Les historiens font avancer, par l'observation du nouveau style amarnien, des particularités féminines du corps du souverain Akhenaton qu'ils attribuent à une maladie glandulaire : « *ses hanches rebondies ressemblant davantage à celles d'une femme tandis ce que sa poitrine affiche elle aussi des rondeurs étonnantes. Dès lors, il devient difficile de faire la différence entre les hommes et les femmes* », (*Femmes d'Égypte au temps des pharaons*, op. cit., p. 245).

²⁹⁸ Ainsi peut on lire « *Dans la Cité d'Horizon, l'art comme l'existence abandonnait le rigide, le séculaire, le conventionnel, se mettait en mouvement, respirait...* », (*Nefertiti et le rêve d'Akhenaton*, p.165).

rassemblés dans un être unique, lui-même. D'où cette représentation ambiguë en homme-femme²⁹⁹.

Cette rhétorique du corps, rassemblant homme et femme, ouvre la voie à une longue méditation sur l'image qu'Akhenaton se fait de la femme. Contrairement à ses ancêtres, il n'avait pas de harem et, sur tous les bas-reliefs, Néfertiti est représentée à la même échelle que lui, au moment où les autres fresques témoignaient encore du rang inférieur de la femme, même pharaonne, qui se tenait aux côtés de son époux, toujours marquée par sa petitesse.

Si l'androgynie symbolise l'unité originelle du monde à travers la bipolarité sexuelle, la difformité du corps d'Akhenaton en dénote toute la singularité du personnage et le récit joue sur la dualité dans sa représentation littéraire.

En réalité, le corps androgyne du pharaon présente un homme féminisé et non pas efféminé, quant à sa difformité, elle est perçue autrement par Néfertiti : c'est celui qu'elle veut, celui qu'elle admire dans une connotation positive, écoutons-la :

Je le savais sujet à des tremblements qui le jetaient à terre ; je n'en avais pas encore été témoin. Les uns voyaient dans ce mal un signe de faiblesse congénitale, les autres une marque de divinité. Je n'acceptais aucune de ces interprétations. Ce qui m'importait c'était de soulager l'horrible souffrance. Celle-ci foudroya ses traits, déforma sa mâchoire béante d'où la salive s'écoulait. Du fond de sa gorge, il hurla : va-t'en ! Ne regarde pas ! Pourtant, en lui, rien ne me répugnait. J'aimais chaque parcelle de ce corps tordu, en proie au désastre. Mes lèvres se seraient posées sans dégoût au bord de ses lèvres humides, le long de son buste qui suait. Je me serais étendue à ses côtés attendant que le mal cède, dit-elle p. 86.

D'un autre point de vue, il semble qu'Andrée Chédid puise dans cet imaginaire où, du polythéisme antique au monothéisme judéo-chrétien et à la philosophie hellénique, l'androgynie représente l'amour terrestre de l'homme et de la femme que le corps et l'esprit d'Akhenaton réunissent.

²⁹⁹ *Femme en Egypte au temps des pharaons*, op cit., p. 245.

Ainsi la conception de Chédid n'a rien à voir avec le dandy ou l'éphèbe efféminé, l'auteure dote la figure androgyne d'Akhenaton d'un esthétisme puisque l'idéal androgyne a d'abord « *une valeur artistique* »³⁰⁰, et d'une éthique pour en faire plutôt une puissance, qu'un être amoindri de pouvoir.

De la forme androgyne à l'égalité des sexes, ce qu'illustre la figure mythique d'Akhenaton c'est aussi la tolérance : « *Cet Akhnaton confondait tout : les humbles et les grands, l'amour et la religion, l'Égyptien et l'étranger* », (*Nefertiti et le rêve d'Akhnaton*, p. 128) et la paix : « *Akhnaton tente d'imaginer un lieu où les haines cesseraient de renaître, où le venin des guerres et de la puissances se dissiperont, où les hommes ne songeront qu'à avancer, ensemble* », écrit le scribe Boubastos, (p. 185).

Force est de constater qu'avec cette double représentation, mythologique et historique, le texte évoque la question des genres sexués (*gender*) en mettant en évidence une dimension symbolique du mythe égyptien s'opposant à la conception moderne sur les rapports entre les sexes.

À travers la reconstruction de la mémoire et du symbolisme androgyne, le texte d'Andrée Chédid passe sous silence la réalité de la femme de son époque par un travail de fictionnalisation de l'Histoire qui n'est pas sans relation avec la valorisation mythique affirmant sa singularité.

Ce qui intéresse Chédid dans le mythe de Néfertiti et d'Akhenaton, c'est cet amour de la liberté et de la révolte à travers ces personnages mythiques qui ne sont qu'un masque, À ce propos, l'auteure souligne qu'il s'agit d'un : « *message féministe en quelque sorte, bien que je ne le sois pas véritablement car je ne suis pas pour les divisions entre hommes et femmes. Si on n'avance pas ensemble, on'avancera jamais* », affirme-t-elle³⁰¹.

La traversée du Nil de la grand-mère Seddika et son petit -fils rappelle à la fois l'image d'Isis en quête des fragments du corps d'Osiris pour le faire revivre et pour la protection de leur enfant Horus.

³⁰⁰ Frédéric Monneyron. *L'androgyne décadent. Mythe, figure, fantasme*. ELLUG. Université Stendhal Grenoble, 1996, p. 59.

³⁰¹ *Andrée Chédid. Entre Nil et Seine*. Entretiens avec Brigitte Kernel. Belfond, 2006, p. 123.

À cette métaphore isiaque s'ajoute celle végétale traduisant le rapport du féminin à l'univers cosmique.

Dans les deux cas, le recours au mythe réactualise et exprime la fonction bienfaitrice de la femme et de la douceur maternelle : renaissance, régénérescence, fécondité, fertilité... Cette fonction primordiale du mythe qui rappelle le mouvement incessant de la vie, est complétée par les rapports d'égalité entre les sexes dans un vent de liberté que souffle le mythe du couple royal.

De la forme dégradée du mythe, le récit littéraire conserve pourtant une structure mythique par le dynamisme des structures profondes de l'inconscient et de l'imaginaire de l'écrivain.

Si l'Égypte de Nerval et de Gautier est essentiellement mystique et esthétique, celle de Cocteau et de Chérid philosophique et spirituelle, avec Josette Alia et Robert Solé l'Égypte est plutôt politisée et poétisée.

Chapitre III : Du soleil mythique à l'ombre sociopolitique avec Josette Alia et Robert Solé

Les textes littéraires étant l'espace de toutes les expressions, et même tout en étant poétique et mythique, ils peuvent aussi relever d'autres aspects comme le socio-historique.

Ainsi donc les mythes, au-delà de leur fonction mythique, ils impliquent aussi le socio-historique qui se lit également et métaphoriquement à travers les figures mythiques qu'évoquent Josette Alia et Robert Solé.

Quand le soleil était chaud de Josette Alia et les récits de Robert Solé racontent une Égypte particulière, celle des Chrétiens d'Orient. Les figures mythiques explicites du soleil chaud, du Tarbouche, de la Mamelouka et de Mazag sont propre à une Égypte orientale, quant à L'Égypte pharaonique, sa présence est plus implicite et se lit d'une toute autre manière.

Ce qui particularise les récits des deux auteurs c'est qu'aux côtés des personnages fictifs, des noms connus de la scène politique contemporaine apparaissent dans le romanesque sans masque, comme le roi Farouk, l'Emir Abdelkader, le président Nasser, Arafat, Walid Jombalat, Jean Lacouture, Charles de Gaule, Guy Sitbon... L'intrusion de telles personnalités dans la fiction invite le lecteur à chercher quel visage se cache derrière les autres personnages fictifs.

Le vraisemblable et le métaphorique se croisent, l'effet de réel et le pouvoir suggestif du langage métaphorique ouvrent la voie au récit des aléas dans une sorte de poétique des valeurs participant à l'idéologie du texte, comme le souligne Sylviane Dupuis qui écrit que:

Le sens du mythe dépend du contexte de narration. C'est l'intrication entre énoncé (du mythe ou de certains de ses éléments) et énonciation (mise en forme ou mise en discours) située dans le temps et tel ou tel contexte socio-historique (voir politique) qui est génératrice de sens, chaque nouvel auteur, chaque nouveau contexte faisant dire autre chose au mythe³⁰².

Le propos de ce chapitre est d'analyser l'inscription mythique de ces figures de l'Égypte pour en dégager une poétique des valeurs et l'idéologie du texte, à la lumière des jeux métaphoriques de l'écriture.

³⁰² Sylvie Dupuis. « Surgissement/Détournement de mythes dans la pratique poétique » in *Poétique comparée des mythes. De l'antiquité à la modernité*. Sous la direction de Ute Heidmann. Suisse : Payot Lausanne, 2003, p. 68.

1-L'Égypte dans l'imaginaire de Josette Alia

En journaliste Josette Alia précise, en Annexes VI de son roman, qu'elle veut prendre en compte : « *tout ce qui n'a pas sa place dans des articles politiques forcément très arides* », c'est effectivement en romancière et littéraire qu'elle cherche à restituer une époque de l'Égypte et un pan d'Histoire entre Orient et Occident.

L'auteure se glisse dans la peau de son personnage Lola, une chrétienne aux odeurs et aux couleurs orientales, qu'elle quitte par moments pour réapparaître sous les traits forts reconnaissables d'une journaliste parisienne, Anne qui : « *porte des tailleurs d'un beige si terne qu'on devine tout de suite qu'elle n'est pas libanaise. Anne, bien sûr, c'est moi, Josette Alia, avec mes carnets de notes, mes souvenirs, mon stylo* »³⁰³.

Josette Alia va ainsi donner un regard et un point de vue féminin, avec ses sensibilités, sur l'Égypte contemporaine du roi Farouk, puis de Nasser, en remontant à l'antiquité et aux origines. Ce point de vue féminin s'accompagne le plus souvent de celui de la journaliste, commentatrice et politicienne, mais au-delà de cette dimension, c'est la métaphore poétique qui prédomine dans le roman.

Autour de la figure obsédante du soleil égyptien s'ancre le mythe des origines et des identités, il dépasse toute la mythologie égyptienne pour dire la vérité du présent.

Quand le soleil était chaud est le roman de la résurrection mythique, vécue sur le mode nostalgique, mettant en évidence la relation symbolique entre l'être et la nature, l'humain et l'identité, l'exil et l'enracinement.

C'est par une remontée aux temps les plus recoués de l'Histoire, par le retour au commencement et par le désir du temps, le plus proche, où le soleil était chaud, que le roman reconstruit l'histoire des origines et inscrit toute l'ambigüité de la question identitaire.

Le soleil comme objet-valeur va permettre de repenser le présent en le plaçant dans une autre perspective qui lui donne sens, s'organisant autour de différents scénarios que le récit met en lumière de façon exemplaire.

³⁰³ Voir annexes VIII du roman.

Sous le récit de Lola et de Philippe se glisse l'histoire entre l'Orient et l'Occident, entre l'Égypte et la France pour aboutir à celle des Chrétiens d'Orient.

Quand le soleil était chaud commence par la scène décrivant le retour de Lola en Égypte après trente ans d'errance et d'exil entre Beyrouth et Paris, Lola est rentrée pour assister aux funérailles de sa sœur, Irène, qui a choisi malgré tout, de rester en Égypte.

Le récit de Lola ouvre un autre récit, celui des Chrétiens d'Égypte, ils se partagent le même passé et sont organisés sur des oppositions : la mort d'Irène et le retour de Lola, le départ des Chrétiens d'Égypte et la quête de renaissance, car qu'est-ce qu'une Égypte sans son éternel contraste?

Le début dit l'exil et l'enracinement des Chrétiens d'Orient dont l'histoire rappelle une vie faite d'errance depuis les Croisades jusqu'à l'Égypte de Nasser où, la fuite hors d'Égypte s'est faite : « *sans mer Rouge, mais avec le pharaon aux troussees* », (p. 253) et où l'actualité ne fait que prolonger le passé.

L'inscription symbolique de la valeur mythique apparaît dans le prologue qui dénote la nostalgie d'une patrie et d'une identité perdues :

Dès que Lola pénétra sous la voûte, elle reconnut l'odeur. L'encens, la douceur des lys, l'âcreté des cierges. Flottaient aussi, en suspens, la touffeur du vieux bois d'église et de cette poussière de sable inséparable de l'été égyptien. Au même instant, comme si le chœur n'attendait qu'elle, les antiques chants sacrés éclatèrent, roulant sous les ogives, faisant vibrer les vitraux. C'était cette messe de funérailles qu'elle avait murmuré à l'enterrement de sa grand-mère, puis chantée si souvent avec les sœurs du Sacré-Cœur. La vieille liturgie grecque la bouleversa une fois encore par sa sauvagerie rugueuse (...) Elle retrouvera la silhouette familière d'un dragon verdâtre. Une Vierge hiératique la regardait de ses yeux byzantins (p. 7).

Ce monde perdu est actualisé dans la mémoire de Lola par les sens et les sensations : la vue à travers les images qui se dessinent en filigrane en contemplant le vieux bois d'église, en admirant la poussière du sable égyptien et en se prosternant devant la statue de la Vierge hiératique en signe d'adoration.

L'odorat participe aussi à ce retour au passé par les odeurs de l'encens, des lys et des cierges, et aussi par l'ouï en écoutant le chœur récitant les vieux chants sacrés.

Cette atmosphère du sacré et cet événement de la mort, Lola les avait choisis pour rentrer chez elle après une longue errance et absence afin de repenser son passé et son identité religieuse. Par ces faits, les souvenirs surgissent brusquement et tout lui revenait : « *Son enfance, l'Égypte, le désert, le soleil fauve* », (p. 7).

C'est justement autour de ce soleil que toute la trame et aussi la symbolique du récit s'organisent. C'est à travers ce soleil oriental et spécifiquement égyptien que Lola remonte l'allée du lieu et de la maison désertée comme elle remonte le temps où elle retrouve : « *les témoins des bonheurs enfouis* », (p. 12), parents, cousins et amis comme elle, grecs-catholiques, qu'elle n'a plus revus depuis plus de trente ans d'exil, la narratrice rapporte :

Autour de Lola s'ordonnait un étrange ballet d'ombres, assemblée de fantômes surgis d'un très lointain passé, frileusement rassemblés. La lente mélodie grecque-catholique commençait en un sourd grondement puis montait, déchirante, chargée de toute les fidélités, des persécutions, des massacres, et des résurrections de ces chrétiens d'Orient si longtemps oubliés, qui aujourd'hui s'éteignaient dans l'indifférence du monde. Ces Égyptiens raffinés et mondains, autrefois si frivoles, n'étaient finalement pas différents des rudes chrétiens du Liban. Eux aussi étaient restés sur leur terre ancestrale, malgré les humiliations, les revers et les avanies, p. 12.

Dans l'excipit revient la même scène des funérailles. Lola, avec ses cousins et amis, rentrent à la vieille maison familiale, tous vêtus de noir et : « *parlaient à voix basse en buvant à petits coups des cafés sans sucre, selon la tradition du deuil oriental* » (p. 621) pour se remémorer les *années de miel*.

Lola décide d'y rester définitivement, de vivre la mémoire de sa vie passée ne serait-ce que quelques jours tout en chantant l'adieu d'un monde en train de disparaître, tout en sachant que ce soleil égyptien qu'elle mythifie n'est plus : « *tendre pour les femmes* », p. 621 comme jadis.

Ce retour aux origines n'est qu'une chimère, la mémoire singulière et collective est un paradis perdu, le soleil n'est plus chaud, le décor et le parfum orientaux qui ont bercé son enfance, ne sont que les traces manifestes d'un temps révolu qui ne conserve que quelques souvenirs fugitifs. La magie de l'enfance ne sera plus jamais restaurée :

Elle allait peut-être mourir là, s'éteindre comme une bougie. L'idée lui plut. On suffoquait dans cette chambre. Lola se retourna, balançait ses jambes sur le côté comme le font les malades ou les vieux, et s'assit sur le lit. Allons,

elle ne se laisserait pas sombrer. Il fallait ouvrir les persiennes, faire entrer l'air et la lumière. Voilà. Les fenêtres donnaient sur le jardin de son enfance. Les arbres avaient poussé, le gazon était devenu herbe folle. La chambre de Nadia n'avait pas changé. Le regard de Lola s'attarda sur la coiffeuse, les fauteuils bleus, la psyché d'acajou, décor d'un temps de légende. Ils lui parurent bien plus modestes que dans son souvenir, écrit-elle (p. 623).

Le temps présent s'impose comme dégradation et perte du sens, c'est pourquoi elle finit par perdre la raison et ne vivre que dans un monde qu'elle invente et recrée elle-même.

Cette fin est aussi celle de toute sa communauté des chrétiens d'Orient, le récit se clôt par ce passage annonciateur d'un autre monde où : « *la voix du muezzin appelait les musulmans à la prière de l'aube* », (*Quand le soleil était chaud* p. 624).

C'est en fait de cette réalité qu'il s'agit dans ce récit où l'image d'un soleil chaud n'appartient qu'au passé, à l'enfance chaude et heureuse et à l'Égypte multiconfessionnelle, ce qui représentait pour Lola une Égypte brillant de ses éclats.

C'est l'Égypte de la tolérance et du cosmopolite où, Grecs, italiens, Syriens, Libanais, Arméniens, chrétiens, juifs et musulmans, pachas et khawagas, portant pour la plus part le tarbouche rouge et où n'apparaît que la bonne société de l'époque qui vivait dans la richesse, l'opulence et l'insouciance, un : « *doux pays où les femmes s'habillaient à Paris et les hommes à Londres, où on pouvait pratiquer la dérision en cinq langues-français dans les salons, grec chez le coiffeur, italien chez le bottier, anglais au match des polos, arabe dans les cuisines* », écrit-elle (p. 145).

Pour décrire cette Égypte-ci, l'image obsédante du soleil est mêlée dans la trame narrative. Répétée, cette figure subit des variations et des métamorphoses prenant des colorations particulières dans le contexte politique et social de l'Égypte à partir des années 50.

La métaphore du soleil ne peut se lire qu'à travers le sentiment nostalgique d'une Égypte perdue ; mais cela devrait aussi se lire comme temps et espace ouvrant le texte à sa véritable portée, ciblant la problématique identitaire.

La question des origines s'interprète à la lumière de la figure du soleil au point de devenir *mythologie personnelle*. La métaphore solaire offre donc un espace idéal pour exprimer des contradictions individuelles et collectives insurmontables à travers la double articulation du récit de Lola et celui des Chrétiens d'Orient.

1-1 L'Égypte, le soleil antique

La première valeur associée au soleil est celle du lieu de commencement et des origines. Tous les personnages du récit s'y rattachent par leur physique sinon par leurs noms ou traditions ancestrales.

Lola, appelée « *l'Égyptienne de son père* », rappelle, par ses traits, le portrait de la reine de Saba : brune, belle, elle subjuguait par son esprit. Pour Lola ce sont les : « *tâches du soleil égyptien* » (p. 121) qui accentuent son charme faisant rêver tous les garçons de la famille, les voisins et les amis l'imaginant comme cette reine des pays d'or, d'encens et des couleurs.

Quant à Isis, elle se veut une jeune pharaonne. Isis : « *était copte et elle se rattachait volontiers à la lignée des rois de Thèbes* », (p. 31), ce personnage typique vivait pleinement dans ses origines millénaires tenant toujours à expliquer aux étrangers que seuls les coptes étaient les vrais habitants des anciens royaumes d'Égypte.

Un autre personnage, Magdi Wissa, est descendant d'un peuple brillant mais : « *oublié* », dit-il. Il appartient à une famille : « *différente, et restée miraculeusement intacte, comme un fleuve d'eau douce au milieu de la mer. La plus ancienne, la plus mystérieuse, la moins reconnue des lignées égyptiennes, la grande lignée copte* », (p. 92). Son nom rappelle toute son ascendance « *Magdi Wissa Ebeid Marcos Wissa Marcos Akhnonkh el Zodogu* », (p. 92). Son nom vient de l'arbre généalogique qui remonte au XII^{ème} siècle, mais dont les racines sont plus vieilles et où les coptes étaient scribes et vizirs, dit-on, de l'une des religions chrétiennes la plus ancienne du Moyen-Orient.

Quant à Irène, c'est son mariage pensé comme un parcours initiatique dans les origines égyptiennes, qui révèle son rapport à l'identité. Cette grecque catholique, syro-libanaise dont le grand oncle est dominicain, tombe amoureuse de Magdi Wissa et désire une union éternelle avec un copte et un schismatique.

Si ce mariage a été accepté selon certaines modalités (Irène restera grecque-catholique et épousera Magdi selon le rite copte), il a duré toute la vie et permis à Irène de s'enraciner, contrairement à Lola qui a mené une vie d'errance.

L'épisode des noces se lit comme le retour aux origines, Magdi choisit le scénario initiatique pour emmener son épouse au passé antique, au désert, lieu originel et espace de pureté pour l'initier à l'histoire des ancêtres. Il lui explique que Wissa est : « *une déformation de Bès, le*

dieu Bès de l'Égypte ancienne, celui qui fait rire les dieux et fuir les démons, un dieu nain aux jambes torsées et au phallus énorme », (p. 92).

Pour leur voyage, Magdi Wissa préfère emmener Irène loin du Caire cosmopolite, loin de la Méditerranée d'Alexandrie et loin de l'Europe comme il est de coutume pour la bonne société de l'époque. C'est à Kharm Abou Khirg en Haute Égypte qu'il l'emmène traversant tout un pan d'Histoire et une civilisation que seuls archéologues, touristes et passionnés admirent en passant par les routes dessinées de Louxor, Abou Simbel et Karnak.

Irène est conduite dans une Égypte que les Falconeri n'auraient jamais pensé visiter, « *celle des dunes de sables, des oasis, des pierres et du limon* », (p. 93). De l'Égypte des pharaons, de l'Égypte du Nil, elle ignorait tout mais Magdi « *pensa avec exaltation qu'il allait lui ouvrir un monde fabuleux* » (p. 93).

Ce n'était pas pour rien qu'il avait choisi de passer leur première nuit d'amour à Kharm Abou Khirg, là où il recouvre son identité réelle, ses racines et sa vraie vie, loin d'Alexandrie, cette Méditerranée cosmopolite et européanisée où apparaît une autre face, celle d'un élégant homme d'affaire. Il l'emmène à découvrir et à vivre dans cette « *Égypte inconnue, celle des champs et des déserts, du Haut-Nil, du coton et du vaste Delta* » (p. 95).

Cette nuit là, Irène avait fait son choix, elle savait ce qu'elle voulait du monde, rompre avec le passé des Falconeri, fait d'errances, d'exils et de retours, un monde de volupté et de luxe certes mais qui manque d'authenticité et d'enracinement.

Son rêve a été enfin réalisé, celui d'un amour solide et sûr à travers lequel elle se retrouve enfin dans une Égypte immobile où « *rien n'avait bougé depuis des millénaires* » (p. 102) pour « *S'ancrer (...). Etre un point fixe, s'enchâsser pour toujours, dans une famille lourde, immémoriale (...). Un grand mari copte, la maison du Delta, des fellahs immuables, des paysages sans âges, l'Égypte enfin, et le parfum du jasmin* » (p. 102).

À ce soleil pharaonique, celui des origines lointaines, se superpose un autre, celui oriental perçu à travers une triple signification culturelle, sociale et historique.

1-2 L'Égypte, le soleil oriental

Culturellement c'est l'époque où l'Égypte n'adorait qu'une seule déesse, inséparable de son voile et qui faisait régner le silence dès son apparition, c'est l'Égypte d'Oum Keltoum et des résonances poétiques :

Un silence se fit. Une grande femme au chignon noir et aux yeux immenses, pas très belle mais majestueuse, attendait sans bouger, les mains croisées sur sa vaste poitrine. Un soupir balaya le public, un nom murmuré, Oum Kalsoum (...). Enfin, la voix monta d'un trait, ferme et puissante, « *ya habibi, ya habibi, ya* » Le son s'enroula, la mélodie se cassait dans un decrescendo qui vous broyait le cœur, puis la voix à nouveau s'allongeait, s'étirait, s'amincissait comme un fil, avant de reprendre sa montée en puissance, d'éclater en une envolée magnifique que l'orchestre déchaîné accompagnait enfin. Des cris fusaient : « O rossignol ! » « O lune » « O déesse » (...) Oum Kalsoum chantait sans bouger, comme si le sortilège émanait d'elle par un mystérieux hasard, écrit-elle, (pp. 75-76).

Lola vivait donc au rythme de cet Orient vu comme fabuleux, qui lui tenait chaud au cœur : « *un monde qu'elle aimait : ya habibi, ô mon amour perdu. Elle entendait encore la voix d'Oum Kalsoum* » (p. 76).

Ce soleil est celui aussi d'une Égypte dite « *aimable et gaie, folle et sans mémoire* », (p. 141) à l'image de son roi Farouk ce « *monarque fou (...) Spectateur averti et conscient de sa propre déchéance, le roi se savait sans volonté, boulimique, obsédé sexuel...* », (p. 115).

Socialement, ce soleil est celui des Levantins parce qu'était chrétienne toute la bonne société égyptienne, celle qui détenait le plaisir et l'argent. Une Égypte des pachas et des beys s'opposant à celle rustique des paysans et des petits fonctionnaires.

Historiquement c'est le soleil oriental où se superposent différentes réalités dans la mémoire collective.

Il s'agit d'abord de l'Histoire des familles chrétiennes d'Orient, leurs origines, leur passé, les Croisades, la grande rupture entre les églises d'Orient et d'Occident, le commencement des intolérances entre Chrétiens d'Orient jusqu'aux massacres des chrétiens de Syrie et leur arrivée

en Égypte.

Ensuite c'est la France avec l'Expédition napoléonienne en Égypte où celle-ci devient plus orientale qu'elle ne l'était.

Enfin, ce sont les années 50 qui vont marquer un tournant décisif dans l'Histoire des communautés chrétiennes d'Égypte.

L'Égypte est donc bien représentée à travers le prisme de l'Histoire elle-même racontée et dite par la symbolique constante du soleil dans l'imaginaire du texte.

Le récit de Lola et Philippe n'est autre que celui de la France et l'Égypte, une femme et un amant, une Égypte amoureuse de l'Occident et une France passionnée de la civilisation égyptienne.

Tout se lit dans l'histoire de Lola où elle raconte sa liaison avec le diplomate français. Son amour rappelle en même temps une histoire de rencontre, celle de l'Égypte et de la France, de l'Égypte et de Napoléon Bonaparte, celle orientaliste : ainsi s'exprime l'héroïne pour raconter sa liaison avec le Français évoquant en même temps celle de l'Égypte et de la France : « *Aux yeux du monde nous nous comportons comme de vieux amis, des partenaires de tennis et de jeux, liés par une si longue complicité qu'elle ne saurait recouvrir un attachement profond, encore moins une passion* », dit-elle dans son journal, (p. 147).

Sa relation avec Philippe devient métaphore de la relation entre l'Égypte et une France diplomate dont une erreur a fait tourner toute une page d'Histoire : la nationalisation du Canal de Suez, l'effondrement du rêve de Ferdinand de Lesseps ont mis fin à cette histoire/ Histoire d'amour.

Encore une fois c'est dans l'histoire de Lola que se lit cet épisode dans l'Histoire de l'Égypte. Lola ressentait un immense ennui, l'Égypte ne serait plus jamais ce qu'elle était, cette angoisse, elle l'avait sentie à travers « *le souffle de vent. Cet air immobile annonçait le khamasin, qui allait subitement monter du désert et rouler à travers la ville ses tourbillons de sables et de poussières (...) les grondements annonceurs roulaient à l'horizon* », (p. 163). Le soir même a éclaté une guerre appelée « *la triple et lâche agression* », (p. 169) contre l'Égypte. Cette guerre triple avait comme troisième ennemi les Français, « *ces amis traditionnels de l'Égypte* » (p. 69), dans cette trahison l'Égypte voyait « *l'Occident s'éloigner* » (p. 172).

Quant à Philippe, qui a déjà préparé son retour en France, abandonnant Lola enceinte, il expliquait que les Français étaient entraînés dans les conflits qui s'annonçaient et qu'ils étaient

contraints de respecter « *la sacro-sainte solidarité occidentale* », dit-il (p. 69).

Philippe quitte l'Égypte et Lola, cette Égyptienne « *au corps de nymphe* » (p. 30) brune, mince au cou long, cette fille du Nil et reine de Saba qui n'est pour lui qu'une maîtresse il l'abandonne pour épouser une française, blonde, aux yeux bleus, ronde et fille de diplomate.

Désespérée et suicidaire après cette trahison, Lola épouse son cousin Antoine Boulad jusqu'à la mort, menant une vie de nomadisme et de bonheur fugitif, mais l'Égypte l'a toujours habitée et le retour a été longuement attendu. Elle savait qu'un jour elle finira par rentrer au Caire, chose que son mari a refusé depuis leur départ :

L'Égypte, toujours l'Égypte ! Comment pouvait-elle encore regretter ce pays suintant désormais la misère, le soupçon, les polices d'un mégalomane qui agitait les bas instincts des foules pour mieux les manipuler. Antoine se l'avouait maintenant, non sans étonnement. Il avait toujours détesté Nasser. Pourtant, il avait cru au panarabisme. Quand avait-il pressenti l'imposture ? Tard. Trop tard, (p. 233).

Peu à peu ils perdent leur identité car, d'une part une famille souche a besoin de terres, de domaines, de propriétés pour se perpétuer ou faire souche, et que d'autre part c'est la guerre civile et ses ambiguïtés au Liban.

De la tendresse à la cruauté, de la révolution triomphante à la triple agression, du cosmopolitisme et multiconfessionnalisme aux identités meurtries, toute l'Histoire de l'Égypte est représentée à travers Lola, une jeune fille puis femme et vieille enfin une vraie orientale, restituant la mémoire de la communauté chrétienne d'Orient.

Ce qui est relaté aussi, c'est la tragédie des grecs catholiques qui, ayant participé activement à l'Histoire de l'Égypte, ils ont fini par être chassés de ce pays qu'ils ont tant aimé. Les Falconeri, dont il est question dans le récit, se sont réfugiés en Égypte lors des massacres de Damas en 1860. Ils ont beaucoup œuvré pour l'instruction afin que leurs enfants poursuivent des études secondaires et supérieures, ils ont donné une véritable promotion sociale et culturelle à leurs filles et à leurs femmes et ont créé des entreprises dans l'industrie, la médecine, la presse, la culture, des journaux en arabe et en français et ont exigé une vraie liberté d'expression, à l'époque leur presse était devenue le principal vecteur de la revendication nationale contre les Ottomans, puis contre les Anglais.

Le coup d'état de 1952 a mis fin à cette ambitieuse entreprise et marque le déclin d'une Égypte ouverte, tolérante et démocratique, en imposant une autre idéologie. Pour les grecs-catholiques, c'est à nouveau l'exil, ne pouvant plus être égyptiens, n'étant plus considérés comme tels et ne voulant pas être traités en sujets de seconde zone ou *dhimmis*, ils se sont réfugiés dans des pays où ils ne sont plus menacés dans leur être et leur vie.

Ainsi le récit de Lola rappelle, à chaque fois, un fragment de cette longue histoire par la symbolique d'un soleil égyptien et oriental regretté à jamais, celui des origines et des identités.

2- L'Égypte de la Mamelouka, du Tarbouche et du Mazag

C'est dans l'Égypte orientale, bercée par les récits éblouissants d'un Orient fabuleux, où le soleil et l'encens ne font que rêver, que les romans de Robert Solé transportent, par moment, le lecteur.

Si l'Égypte pharaonique paraît implicite, elle se dissimule derrière le discours orientaliste et les expansionnistes d'un Occident fasciné par un Orient mythique.

Mais à défaut d'être nostalgique ou exotique, cette incursion dans les temps légendaires et fabuleux n'est qu'un phare qui oriente le discours du texte évoquant un monde moderne à l'ombre d'un passé dont il puise la matière. Et si le recours à telle ou telle figure mythique ou légendaire de l'Égypte paraît anodin dans le fil de la narration, c'est dans l'association de ces « *mythèmes* » et « *paquets de relations* » selon l'expression de Claude Lévi-Strauss que des réseaux de significations se forment pour lire le présent à travers le passé et lier signifiant et signifié.

À chaque épisode et apparition d'un personnage, le narrateur interrompt le fil du récit pour raconter « *des histoires merveilleuses, ruisselantes d'or et de larmes ; des histoires très troublantes où le sort des héros-princes, princesses ou esclaves-se jouait dans des felouques majestueuses ou derrière des moucharabeyas impénétrables* », dit-il dans *Le Tarbouche* p. 38.

Ces histoires, qui participent d'un mythe collectif dans l'Histoire de l'Égypte, s'introduisent pour croiser la parole individuelle, celle du récit littéraire. C'est dans la rencontre de ces deux discours ou champs culturels que se révèle le jeu d'interférences et brouillage du texte.

En effet, le roman de Robert Solé élabore une figure ou un épisode mythique qu'il insère au fil de l'actualité. Il reprend les éléments constitutifs du récit mythique avec de grandes libertés et il en donne une adaptation qui varie d'une séquence à une autre : sérieuse, ludique ou parodique.

S'il rappelle l'Égypte mamelouke dans *La Mamelouka* à travers des scènes de la vie quotidienne des personnages ce n'est pas sans raison. C'est un prétexte qui, par la distanciation, introduit, dans l'inconscient du texte, un moment à la fois fascinant et mystérieux dans cette Égypte orientale, et c'est à travers des fragments discursifs qu'est dit le passé et que la mémoire d'une femme est exprimée:

(...) une très belle femme, Chagaret el Dorr, qui devint sultane après la mort de son mari, au début de l'ère mamelouk. Elle gouverna l'Égypte pendant quatre-vingt jours avant de trouver un nouvel époux et de partir en pèlerinage dans une splendide litière portée par des chameaux. Depuis lors, le Mahmal accompagne la Kiswa à travers le cortège de derviches aux turbans de diverses couleurs, qui enflammaient la foule par leurs danses bizarres, au rythme des fifres et des tambourins. *La Mamelouka*, p.192.

L'histoire du Mahmal ou la fameuse laitière à l'occasion du pèlerinage paraît certes anodine, mais elle donne toute sa signification par la suite à travers le réseau de relations entre la femme égyptienne émancipée de la fin du XIX^{ème} siècle, l'Égypte mamelouke et la communauté chrétienne d'Orient.

La relation du récit à la figure mythique n'est pas une relation simple : cette figure, moment mythique ou mythifié représente selon l'expression d'Alain Deremetz un « *préconstruit culturel* »³⁰⁴ ou comme le rappelle Pierre Brunel « *un langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte, qui est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui* »³⁰⁵.

L'Égypte moderne dont il est question dans le roman est sans cesse réinventée par le retour au passé dont les personnages-narrateurs cherchent à reprendre possession. Ils voyagent à travers leurs souvenirs entre les différents lieux de la mémoire pour puiser les images d'un passé

³⁰⁴ Alain Deremetz. « Petite histoire des définitions du mythe », *Mythe et Création*, op.cit., p. 31.

³⁰⁵ Pierre Brunel. *Mythocritique. Théorie et parcours* op.cit., p. 61.

qui les hante se réappropriant l'Histoire, bribes par bribes, à travers des figures qu'ils mythifient dans leur quête de sens.

Le fil narratif est à chaque fois brisé par une tension dynamique que crée telle ou telle figure mythique retrempee dans le référent historique. Le récit avance au rythme de l'Histoire qui, à son tour, émerge autour d'une figure mythique comme lieu d'un cheminement initiatique. La matrice du récit est toujours une Égypte, toujours la même, changeante, lieu de l'origine, de la naissance, de la rupture, de la perte et de la nostalgie.

Les romans de Robert Solé racontent des épisodes originaux d'une Égypte étonnement ambivalente orientale, légendaire et moderne à travers des Mamelouks, beys, pachas et tarbouches.

Le recours à ces figures faisant partie d'une Histoire mythifiée de l'Égypte, constitue un moyen pratique si ce n'est pas prétexte pour introduire un discours sur Égypte à la fois réelle, fantasmée et controversée au cours de son Histoire.

Brossant une vaste fresque de l'Égypte orientale dans toute sa diversité, l'accent est, par ailleurs, mis sur la réalité des chrétiens d'Orient à travers des personnages atypiques et saisissants.

N'est-ce-pas parce que l'Égypte qu'ont connue ces personnages est agonisante qu'elle revient fréquemment dans ces récits ? Pour mieux en saisir d'autres spécificités métaphoriques, il faudrait le chercher dans les liens entre récit mythique et celui littéraire.

2-1 La Mamelouka, métaphore d'une Égypte convoitée

De l'Égypte du soleil mythique, Robert Solé en aborde une autre *La Mamelouka*, par le biais de Doris. Ce qui particularise ce personnage par rapport aux autres femmes de son entourage, c'est son affranchissement du pouvoir patriarcal par son émancipation professionnelle dans l'Égypte des années 1890, elle est peintre amateur et photographe de renommée.

Abandonnant la peinture qui, selon elle, ne repose que sur les sensations, elle se consacre à la photographie qui va lui permettre de se rapprocher de chaque personnage, de le fixer de ses yeux et de son appareil pour le portraiturer car « *la photo révèle la personnalité d'un homme* », dit-elle p. 236.

Milo son époux, artiste aussi, l'initiait à la photographie en choisissant plutôt les lieux mythiques de l'Égypte ancienne. Ses séances d'apprentissage se passaient sous le soleil d'Égypte, convaincu que « *la lumière peut tout faire, la lumière est magicienne* », dit-il p. 76.

Doris s'exerçait dans l'immensité des lieux tels que « *la pyramide de Chéops était rose et violette. Je fus frappée, dit-elle, une fois de plus, par la majesté des lieux. C'était la troisième ou quatrième fois que je m'approchais de cette masse gigantesque mais, à chaque visite, le choc était le même.* », (p .55), pour apprendre à maîtriser la technique, réussir ses portraits et rendre compte, au fil du roman, de chaque visage et personnalité.

La construction de la trame du récit à partir de ce métier de photographe trouve son ampleur à travers la voix de la narratrice qui, avec chaque portrait réalisé, présente tous les personnages réels et fictifs, historiques ou mythiques avec un regard scrupuleux lui permettant la reconstitution de l'Histoire de l'Égypte.

La métaphore photographique dans le texte littéraire peut ainsi être perçue comme activité herméneutique : comme dans une analyse de texte, elle cherche à découvrir le sens caché derrière la façade, par le biais de son appareil, la narratrice fait défiler des personnages importants allant du khédive aux dames du harem au Cromer.

Si pour Milo la photographie « *c'est 10% de technique, 10% se sens artistique et 80% de génie commercial* », pour Doris elle n'est pas reproduction mécanique de la réalité, le photographe ne révèle pas ce qu'il voit, mais comment il le voit. La Mamelouka se lance dans ses portraits avec sa propre personnalité tout comme la narration et l'écriture du roman où il y a cette particularité de présenter un même personnage selon différents points de vue.

L'Égypte de ce siècle est représentée dans le romanesque à travers une multiplicité de voix, celle de la Mamelouka dominante, celle de Milo, du *khawaga* aimable et sociable, du couple français assoiffé d'exotisme et nostalgique d'une France orientaliste, de Seif l'aristocrate musulman, d'Ibrahim le nationaliste occidentalisé et de Wiliam Elliot, le soldat britannique gêné par l'existence d'une société cosmopolite essentiellement francophone.

D'autre part, avec ce métier qui n'est réservé qu'aux hommes et aux occidentaux, Doris se distingue par sa voie d'émancipation, elle a des ambitions débordantes, étant capable d'aller jusqu'au bout dans une société où l'idée de l'émancipation est tabou.

Avec sa réussite professionnelle, elle s'est retrouvée seule dans un harem protégé par des panneaux de bois sculpté et où même dans les milieux aristocratiques et cultivés, les femmes

restent derrière « *des moucharabiehs* » (p. 253) autorisées à assister aux fêtes et aux rencontres que cachées.

La Mamelouka avance aussi dans une autre Égypte, celle où le féminisme connaît un évènement fondateur dû à la publication de *l'Émancipation de la femme* par Kassem Amine, ce plaidoyer en faveur de l'instruction provoquant des polémiques dans tous les milieux, dans le studio Touta, il a trouvé écho favorable par Doris, Solange et Ibrahim, ce dernier répliquait :

Enfin un homme courageux qui ose dénoncer le Moyen Âge dans lequel nous nous trouvons. On continue à élever nos sœurs et cousines et comme on le faisait il y a mille ans. Cloîtrées à la maison, elles passent leur vie étendue sur un sofa, à fumer ou à croquer des friandises. Cette vie stupide n'est pas seulement néfaste à leur santé : elle leur fait perdre toute intelligence, (p. 312).

Le narrateur prête la parole à ses personnages comme Ibrahim pour dire sa contribution à cette idéologie en faveur de la femme ou alors à Seif et Milo qui, indignés, pensent que la place d'une femme est « *au fond de la maison* », (p. 313).

En effet, c'est dans ce sens que le surnom de La Mamelouka peut être interprété : Doris est surnommé ainsi parce que esclave de son maître et de sa société. Par cette référence historique et mythique à la fois, le roman transporte le lecteur dans un autre siècle où : « *Les Mamelouks étaient d'anciens esclaves devenus princes d'Égypte, répondit Ebrahim. Mamelouk en arabe signifie : celui qui est possédé. Milo repensait à cette remarque. La Mamelouka était celle qu'il possédait. Celle qui l'avait possédée et ne possédait plus. Celle qu'il ne posséderait plus jamais* » (p. 324).

Par ailleurs, ce surnom lui a été donné par l'oncle Milo suite à un épisode de son enfance qu'elle a raconté : un jour, au pensionnat, Doris et ses camarades s'étaient cachées au fond du jardin pour fumer une cigarette quand une religieuse les a aperçues, Doris s'était alors évadée sans attirer l'attention alors que les autres, ayant eu peur, ne pouvaient fuir et étaient punies, et depuis ce jour, on l'appelait la Mamelouka.

L'oncle de Milo comparait la fuite de Doris et la rattache à un évènement réel, il raconte que :

Mohammed Ali ne supportait plus les mamelouks et avait décidé de s'en débarrasser. Un jour, il invita tous ces princes turbulents à la Citadelle du Caire pour l'investiture de son fils Tousson pacha comme généralissime

des troupes d'Arabie. Le vice-roi les reçut très cordialement, avant de leur faire servir les narguilehs et le café. Puis il les invita à rejoindre le cortège, précédé d'une musique militaire. Les princes s'engagèrent dans le vieux chemin, taillé dans le rocher, qui descend vers la ville. À un signal donné, des soldats postés sur les murailles tirèrent dans le tas. Plusieurs mamelouks parvinrent à fuir jusqu'au palais. Mais là, ils furent pris et décapités. Un seul d'entre eux, bondissant sur son cheval, réussit à passer par-dessus les créneaux. On ne l'a jamais revu, (pp. 25-26).

Par l'histoire singulière de Doris surnommée la Mamelouka, le récit amène son lecteur à une autre histoire, celle des Levantins. Par un jeu de renversement, l'intrigue du récit de Doris converge vers l'histoire mythique des Mamelouks dans l'Histoire de l'Égypte. Ces épisodes historiques paraissent essentiels dans la mise en discours d'une Égypte spécifique, celle des chrétiens d'Égypte, possédés, à la manière des Mamelouks.

Les deux histoires superposées, celle de Doris, la chrétienne émancipée et occidentalisée et celle des Mamelouks donnent à voir une autre réalité de la communauté des Levantins.

Du point de vue historique, les mamelouks sont les membres d'une milice formée d'esclaves blancs, affranchis et formés par les califes musulmans et l'Empire ottoman. En Égypte, la période mamelouke s'étend de 1250 à 1517, elle est divisée en deux catégories: les mamelouks du fleuve (bahrites), des turcs kiptchaks gouverneurs de 1252 à 1382, nommés ainsi car ils occupaient l'île de Roda; et les mamelouks de la tour (bourjites) d'origine circassienne et géorgienne, appelés ainsi parce qu'ils habitaient les tours de la Citadelle, ils ont gouverné jusqu'à la prise du pouvoir par les Ottomans sous le règne du sultan Sélim I^{er} en 1517, les Ottomans maintenaient des chefs mamelouks à des positions clés en leur donnant le titre de *beys* qui tentèrent une révolte en 1766 sous la direction de Ali Bey al-Kabir qui sera maîtrisée en 1777 par les Ottomans.

En 1798, Napoléon Bonaparte vainc les Mamelouks lors de la campagne d'Égypte, à la bataille des Pyramides. Il choisit l'un d'eux, Roustam Raza, pour l'attacher à son service personnel jusqu'à la fin de son règne.

En 1806, Méhémet Ali est nommé gouverneur d'Égypte par les Ottomans. Apprenant que les Mamelouks cherchent à l'assassiner, il fait massacrer leurs chefs le 1^{er} mars 1811 dans une embuscade, et pourchasse le reste des troupes. C'est la fin des Mamelouks d'Égypte.

Dans l'Orient islamique le phénomène Mamelouk renvoie au système qui était fondé sur une préférence ethnique, celle des esclaves blancs qu'on faisait venir d'Anatolie : « *Quant au statut des Mamelouk, il n'était pas, au début, sensiblement supérieur à celui des cavaliers qui avaient librement pénétrés dans les pays islamiques tout en gardant leur structure tribale. Peu à peu, cependant, les Mamelouks prirent le dessus sur les autres cavaliers. Ils devinrent l'élite et la colonne vertébrale de l'armée* »³⁰⁶.

Pour sa part, Ibn Khaldoun, dans *Kitab-al-ibar* souligne l'importance du système mamelouk et le rôle qu'il a joué dans la puissance musulmane.

Toutefois, le prestige et la noblesse dont jouissait la société mamelouke étaient limités. Le mamelouk n'appartenait à la classe supérieure que pendant sa vie, sa noblesse étant toujours jaillie de l'obscurité. Au point de vue social leur considération était limitée.

L'arrière plan historique et social des mamelouks sert celui de Doris, cette femme photographe dont le nom réservé d'abord à la famille et aux intimes, est vite passée au domaine public faisant le tour du Caire. Se prenant à ce jeu, la Mamelouka deviendra la reine des soirées de l'aristocratie et des palais, mais cela ne changera rien à son statut, ni à son identité d'étrangère aux yeux des indigènes.

L'ascension sociale de Doris fait donc allusion à celle de sa communauté, celle des Levantins qui ont occupé des fonctions de cadres dans l'administration, médecins des sultans, et avocats. Les Syriens d'Égypte, depuis leur implantation au dix-huitième siècle, ont été dans les commerces de soie entre la Perse et l'Europe, des intermédiaires, des douaniers et ont participé à la *Nahda* en créant des journaux :

Al Ahram, Al Mokatam, Al Moktataf...appartenait à des Syriens. Cette presse de création récente avait métamorphosé la langue arabe en Égypte. Finies la rhétorique, l'écriture esthétique, euphorisante et ronronante: les intellectuels chrétiens venus de

³⁰⁶*Le phénomène Mamelouk dans l'Orient islamique*, David Ayalon. PUF, Coll « Islamiques » dirigée par Dominique et Janine Soudel, François Déroche. Traduit de l'anglais par Gorges Weill, Paris, 1996.

Beyrouth ou de Damas avaient introduit un style moderne et vivant qui enchantait le public, écrit le narrateur dans *Le Tarbouche* (p.137).

Toutes ces réalités tantôt évoquées tantôt romancées retracent des épisodes dans l'Histoire des Chrétiens d'Orient, une Histoire faite d'exil et de gloire. Effectivement au XIX^{ème} et au XX^{ème} siècle, le déclin de l'empire ottoman, l'affirmation du nationalisme arabe et la création des Etats modernes au Proche-Orient conduisirent ces chrétiens d'Orient à jouer un rôle politique et culturel important :

Beaucoup d'entre eux s'intéressent alors à l'histoire de leurs propres traditions, mais animés le plus souvent d'une volonté de défendre leur identité face à l'Europe, face aux autres chrétiens, face à l'Islam, ou de rappeler leur constante participation à la civilisation arabe, note Anne-Marie Eddé³⁰⁷.

Pour leur totale intégration leur statut a fait l'objet d'une controverse qui va les accompagner pendant des siècles, leur identité est entourée d'ambiguïté géographique, religieuse, culturelle et sociale, ils étaient considérés comme étant des « *gens indéfinissables qui n'étaient ni européens ni vraiment indigènes* », *La Mamelouka* (p. 123).

Pour s'identifier, Milo expliquait aux étrangers et à ses clients désorientés, en se référant à son vocabulaire photographique, que les levantins appartenaient aux deux côtés : « *Chacun de nous est un cliché positif et un cliché négatif. Blanc et noir dans certains cas, noir et blanc dans d'autres.* », dit-il pour se situer (p. 123).

Malgré les luttes incessantes pour avoir une identité, un statut et pour bénéficier du régime des Capitulations, le prestige de la communauté levantine n'a pu survivre que dans l'ombre de la même manière que l'histoire des Mamelouks d'Égypte.

³⁰⁷ Anne-Marie Eddé et al. *Communautés chrétiennes en pays d'Islam : du début du VII^{ème} siècle au milieu du XI^{ème} siècle*. Ed Sedes, 1997, p. 12.

À cet effet et parce que multiple dans son appartenance, La Mamelouka va devenir figure mythique, elle illustre un rapport problématique qui comporte une vérité historique remontant loin dans le passé, aux Mamelouks d'Égypte.³⁰⁸

Au-delà du fond identitaire, le fond historique est illustré par La Mamelouka partagée entre deux hommes, Milo et William Elliot, ce qui fait penser à une Égypte soumise aux rivalités franco-britanniques.

La toile de fond du récit est la lutte coloniale entre la France et la Grande Bretagne avec l'installation des Anglais en Égypte en 1882, les troubles du Soudan et l'intervention anglo-égyptienne, la fameuse affaire de Fachoda, et parallèlement pour la France, conséquence d'accords de troc colonial.

Dans *la Mamelouka*, la France occupe une place particulière, elle représente la modernité et l'art que Doris a bien adopté par ses lectures et ses abonnements à des revues françaises comme celle de *L'Amateur photographe*, ce qui l'aidait à réussir dans sa passion de la photographie.

L'entourage de la famille est aussi fait d'amis français dont le couple Popinot, ce qui a permis une forme d'évolution et d'ouverture : « *les jeunes Touta apprenaient une France gaie et frivole, sinon grivoise, que n'enseignaient évidemment ni les Très Chers Frères des Écoles chrétiennes ni les religieuses des diverses congrégations auxquels étaient confiées leurs chastes âmes. La patrie de Charlemagne et de Jeanne d'Arc s'élargissait ainsi au Moulin-Rouge, à Réjane, à la belle Otéro...* », ironise-t-elle (p. 158).

Dans l'imaginaire des personnages, la France est aussi l'emblème du nationalisme comme le laisse comprendre le poème d'Ibrahim qui voulait reproduire une marseillaise égyptienne.

Quant à la France de la modernité et celle exotique, elle est incarnée par le personnage féminin Solonge qui, « *toujours avide de sensations, affichait une grande gaité (...) une Française aguichante* », (p. 191).

Amie des arts, la France l'est aussi telle que la représente Popinot féru d'orientalisme, d'égyptomanie et d'égyptologie. Les allusions à Bonaparte faites par le narrateur invoquent

³⁰⁸ Ils étaient arrachés dès leur adolescence par la guerre à leur famille et à leur pays (la Géorgie, la Circassie, la Crimée), ces blonds, chrétiens et non-arabophones étaient livrés aux princes dont ils formeront la garde, puis affranchis deviendront cavaliers d'élite et dirigeants même.

l'histoire de ses ancêtres, rappelant, non sans fierté à son entourage, que dans les archives des *Cahiers d'histoire égyptienne*, existe un « *Hanna Touta, mamelouk de Napoléon* » (p. 103). L'histoire de Napoléon avec les Mamelouks fait partie intégrante du mythe oriental de ce personnage historique ou selon l'expression d'Anouar Louca un « *mythe fondateur* »³⁰⁹.

Par ailleurs, la France qui, tout en cherchant à moderniser le pays en reliant l'Orient à l'Occident, s'est toujours voulue protectrice des chrétiens d'Orient au moment où l'Angleterre récolte « *sans vergogne tout ce que la France avait semé depuis Bonaparte* », (p.184).

L'une des versions de l'Histoire de l'Égypte est dans l'image de La Mamelouka, saisie entre deux hommes : son époux Milo, chrétien, incarnation d'un Orient occidentalisé et artiste, et son amant William Elliot, militaire anglais, jeune colon à qui tout avait réussi et qui s'était introduit dans sa vie, dit-elle : « *par effraction. Je n'avais pas su l'empêcher. Pas su ou pas voulu. Si les lettres de William m'embrassaient, elles me faisaient rêver aussi.* », (p. 228).

C'est une Égypte entre deux amants, occupée par les Anglais et protégée par les Français, une Angleterre du pouvoir et une France de l'art, tout comme les hommes de Doris, celle-ci :

Élevée par des religieuses françaises, appartenant à un milieu qui considérait la France comme la protectrice naturelle des chrétiens d'Orient, Doris était sensible aux remarques acerbes de Popinot sur les Anglais. Mais elle avait du mal à le suivre quand il les accablait de tous les péchés. L'irruption de William Elliot dans sa vie avait embrouillé un peu plus l'idée qu'elle se faisait d'eux. Vis-à-vis de l'occupant, elle s'était toujours montrée ambivalente, comme la plupart des membres de la communauté chrétienne, et d'ailleurs la plupart des Égyptiens, rapporte le narrateur, (*La Mamelouka* p. 185).

La Mamelouka est bien la métaphore d'une Égypte disputée, entre deux mains, comme l'est Doris, partagée par deux hommes.

³⁰⁹ « *Les Mamelouks sont l'implicite du prestige de Napoléon. Outre leur fonction militaire, ils sont sous-jacents à l'esthétique, à la thématique et même à l'éthique que développe le romantisme, de Carle Vernet à Géricault et de Gros à Delacroix, œuvre que reprennent, en poésie ou en prose, les Victor Hugo, Vigny et Musset. À l'art et à la littérature en France, les Mamelouks de Napoléon, souvent des analphabètes, ont ouvert les écluses qui retenaient les sources orientales. Ayant assumé le destin de l'Empire, ils survivent- invisiblement- dans l'inconscient des générations postérieures, que hante l'idéal de l'énergie* » souligne l'auteur. *L'autre Égypte de Bonaparte à Taha Hussein*, p 65.

Sur le plan de l'Histoire, les séquences du récit montrent une Égypte qui tend vers l'occidentalisation à laquelle beaucoup se sont opposés, ayant du mal à l'accepter, et la communauté chrétienne était l'une de celles qui voyait dans cette occidentalisation une modernité.

L'inscription de l'Histoire se lit à chaque séquence du récit : la rupture dans le couple Doris et Milo métaphorise celle de l'Égypte et la France. Dans la précipitation des événements du Canal de Suez, la politique de la France a fini par livrer l'Égypte à l'Angleterre, « *une politique de l'autruche* », dit Seif, (p. 83). De la même manière Milo a adopté la politique du « *laisser-passer et du laisser faire* » et La Mamelouka quitte la maison pour partir avec William Elliot.

Ainsi épisodes historiques et mythiques s'interpénètrent et croisent le romanesque où il est tour à tour question de l'identité levantine et de l'Histoire de l'Égypte. La clause du roman reprend la même scène mythique des Mamelouks où l'un des personnages s'interroge : « *Je ne comprends pas, disait Nelly, pourquoi Mohamed Ali avait fait tirer sur les Mamelouks à la Citadelle. Puisqu'il les avait invités à dîner, il aurait pu les empoisonner.* », (p. 327).

L'incompréhension de cette histoire n'est-elle pas finalement liée à celle de l'identité des protagonistes du récit dans l'Histoire de l'Égypte ?

2-2 Le Tarbouche de la controverse

De l'Égypte habitée, l'auteur passe à l'Égypte habillée pour dire l'histoire du *Tarbouche* et son mythe. Le récit reprend l'Histoire de l'Égypte, l'Égypte du Tarbouche, ce couvre-chef dont les avis étaient controversés. Les progressistes y voyaient un signe de modernité, et certains nationalistes y voyaient un emblème national alors que d'autres le fustigeaient parce qu'il leur rappelle leur aliénation au passé ottoman, et malgré ces conflits, Georges Batrakani a imposé sa fabrique de cet objet qu'il sacralise.

Georges Bey Batrakani dont la généalogie rappelle celle de *La Mamelouka* est le roi du tarbouche, il est ainsi présenté dans l'incipit avec « *Un tarbouche lie-de-vin, vissé sur son crâne et légèrement incliné de côté, lui donnait beaucoup d'allure.* », (p. 9).

Le roman évoque la période allant du début du siècle jusqu'à la chute du roi Farouk, avec des retours au passé pour dire l'Histoire de l'Égypte et celle des ancêtres.

Le Tarbouche raconte d'abord l'ascension économique et sociale des Batrakani, une famille grecque catholique venue de la Syrie après les massacres de Damas. Francophiles, ils évoluent dans une Égypte du mandat britannique, et le père Georges Batrakani était à l'origine de la première fabrique nationale de tarbouches avec un associé français, Edouard Dellehemmes.

De ces histoires de familles, le roman débouche sur la question de l'identité à travers des micro-récits racontant comment les Syriens passaient-ils à beys et pachas et comment se faisaient-ils une place au soleil levant, dans un va et vient entre passé et présent. Des familles qui étaient toujours « *en position d'intermédiaires privilégiés. Si la France leur assurait une certaine protection, les potentats locaux, qui n'avaient rien à craindre de ces citoyens de seconde zone, leur confiaient volontiers des postes clés* », explique le narrateur (p. 104).

C'est autour du tarbouche que le roman est structuré, l'histoire d'un objet qui se transforme en un mythe personnel : le personnage en fait un usage particulier en l'associant à son identité et celle de sa communauté à une époque précise dans l'Histoire de l'Égypte.

L'insertion de cet objet ou figure fantasmés dans le tissage narratif s'est faite par les références historiques, culturelles et littéraires.

Du début à la fin, une scène redondante va constituer le leitmotiv du récit, celle où il est question du printemps 1916 et où le sultan d'Égypte Hessein Kamel, escorté de son équipage, visita le collège des jésuites du Caire. À cette occasion, Michel Batrakani, avec tout le plaisir et l'émotion qui font trembler un jeune oriental, récite devant lui une fable de Jean de La Fontaine, *Le laboureur et ses enfants*, ce souvenir marquera toute sa vie et son admiration pour ce personnage historique qui aimait La Fontaine, le conduisait à des études sur une Égypte à l'image d'un sultan fasciné par les pays occidentaux et dont l'ambition était de moderniser tout le pays :

La fin du discours du sultan allait combler les Jésuites : -Ce que j'aime encore en vous, c'est le respect de la croyance : vous avez des élèves de toutes les confessions et vous les respectez. Moi, je suis un croyant et, après tout, c'est le même Dieu que nous vénérons. Votre œuvre est belle et vous l'accomplissez avec dévouement. Je fais des vœux pour qu'elle dure des siècles et des siècles, (p. 22).

Cette double inscription, celle du Sultan fasciné par la modernité et celle de la Fable de La Fontaine va anticiper et éclaircir par la suite la portée métaphorique du roman à travers le paysage d'une Égypte en voie de modernisation et le personnage de Georges Batrakani, le grand-père du narrateur, implicitement comparé au laboureur. C'est alors que Batrakani s'investit dans l'industrie d'un objet qui va marquer la fierté et l'identité de son propriétaire, il dit: « *1916 reste pour moi une balise, un repère, un repère chronologique par excellence. C'est le milieu de la Première Guerre mondiale (...). C'est l'année où l'idée du tarbouche germe dans la tête de mon grand-père* », (p. 23).

Intéressé par le commerce, Batrakani se lance dans cette entreprise de fabrication de tarbouches malgré les risques encourus, et choisit un associé français dans une Égypte sous l'occupation britannique, avec la ferme conviction que « *les Égyptiens portent le tarbouche depuis plus de cent ans. Ils ne pourront jamais plus s'en passer. Cette coiffure est devenue un attribut national* », dit-il (p. 34).

La fabrication du tarbouche au moment où naît un mouvement national permet à Georges Batrakani d'en faire une marque des effendis modernistes occidentalisés renvoyant à une Égypte non encore pervertie par les préjugés de l'Histoire, en bon connaisseur de l'histoire de cet objet, il raconte que :

Le tarbouche a été introduit en Égypte par Ibrahim pacha, au début du siècle dernier, pour remplacer le turban qui était trop lourd et trop encombrant. C'était un facteur de modernité. Dans le même temps, Ibrahim avait fait briser les pipes des militaires, remplacer les sofas des tribunaux par des chaises et nettoyer les rues deux fois par jour », écrit-il (p. 153).

À ce signe de modernisme vient s'ajouter une autre fonction qui relève d'une certaine tradition dans l'imaginaire social. Le tarbouche accompagnait le défunt jusqu'à sa dernière demeure, il était toujours posé sur le cercueil pour signaler que le défunt est de sexe masculin.

Mais ce tarbouche qui rappelle en même temps le fez turc et le chapeau occidental fabriqués par des étrangers va se transformer, par l'enthousiasme de Batrakani, en un tarbouche à l'égyptienne.

Avec la montée de plus en plus du mouvement nationaliste, les tarbouches s'étaient égyptianisés au début de 1923 : « Plus question de fabrication à la française. Les nouveaux modèles portaient seulement la mention *Made in Egypt*, et leurs noms avaient changé : le *Versaille* était remplacé par le *Malaki*, le *Marseille* par le *Damanhour*, et le *Clemenceau* par le *Biladi* » (p. 150), car « *Tout était dans le mot national* », rapporte le narrateur (*Le Tarbouche*, p. 201).

Si le tarbouche semble devenir un attribut national, pour Georges Batrakani, il révèle aussi une autre réalité, celle de son attachement et appartenance à cette Égypte qui ne lui a jamais accordé une identité claire :

On nous appelait les Syriens. Appellation ambiguë qui ignorait le Liban et, surtout, laissait croire que nous appartenions à un autre pays. Comme si nos familles, établies en Égypte depuis des lustres, n'avaient pas définitivement coupé les ponts avec Damas, Alep ou Sidon !

Mais n'entraînions-nous pas nous-mêmes cette ambiguïté, par souci d'une étiquette et besoin d'une différence ? Il y avait en Égypte les Anglais les Grecs, les Italiens, les Arméniens, les juifs... Nous, nous étions Syriens à défaut d'être Égyptiens à part entière ou un peu européens, (p. 11).

Le tarbouche pointe ainsi la problématique centrale du texte, celle de l'image, de la figure du tarbouche pour passer à l'identité. Batrakani, ce chrétien d'Orient, syro-libanais, grec-catholique, et khawaga aux yeux des Égyptiens de souche, s'affirme par l'industrie du tarbouche pour se reconstruire une identité.

L'allusion à la fable de La Fontaine, *Le laboureur et ses enfants*, a sa raison d'être, et si tout le roman est parsemé de champs lexicaux sur l'ambition, la persévérance et le travail, le narrateur évoque par là toute la communauté du protagoniste, celle représentée dans *La Mamelouka*. Michel Batrakani ne cesse de réciter cette fable qui revient à chaque épisode du roman, lui donnant son propre rythme on l'orientalisant: « *Michel se leva, comme dans un rêve. Les yeux plantés dans le tableau noir, il déclama d'une voix forte et chantante, en roulant bien les r :*

Travaillez, prenez de la peine

*C'est le fonds qui manque le moins... » p. 19*³¹⁰.

La métaphore du travail et du progrès tirée de cette fable est, dans le récit, celle relative au tarbouche : s'appropriant cet objet, le propriétaire se redéfinit les siens : « *Georges, lui, jouait à merveille. Il s'érigait en gardien du Temple, préposé aux objets sacrés. Il n'ignorait pourtant pas qu'au Caire certains trouvaient bizarre, pour ne pas dire choquant que le chapeau national fût fabriqué par un Syrien, chrétien de surcroît* », explique le narrateur (p. 152).

Le symbole du tarbouche reprend un mythe qui s'est développé dans l'Égypte de l'époque, celui d'une identité nationale à laquelle croyait tout égyptien, ce qui n'était pas le cas de Batrakani qui en parlait avec :

(...) l'expérience d'un indigène mais avec le détachement d'un observateur extérieur. Un pied dedans, un pied dehors... Depuis huit ans qu'il le connaissait, Edouard n'avait pas toujours réussi à situer exactement ce levantin qui nageait entre deux cultures, jonglait avec trois langues et ne disposait pas de statut bien défini,

³¹⁰ dont l'extrait :

Travaillez, prenez de la peine :

C'est le fonds qui manque le moins.

Un riche laboureur, sentant sa mort prochaine,

Fit venir ses enfants, leur parla sans témoins.

Gardez-vous, leur-dit-il, de vendre l'héritage

Que nous ont laissé nos parents :

Un trésor est caché dedans.

Je ne sais pas l'endroit ; mais un peu de courage

Vous le fera trouver : vous en viendrez à bout.

Remuez votre champs dès qu'on aura fait l'ôut :

Creusez, fouillez, bêchez ; ne laissez nulle place

Où la main ne passe ou repasse.

Le père mort, les fils vous retournent le champ.

Deça, delà, partout ; si bien qu'au bout de l'an

Il en rapporta davantage.

D'argent, point de caché. Mais le père fut sage

De leur montrer, avant sa mort,

Que le travail est un réesor. La Fontaine, *Fables Livre V* op. cit., p. 129.

note le narrateur (p. 130).

Batrakani s'acharnait dans son entreprise, se battait contre tous ceux qui voulaient réduire cet objet sacralisé. À ceux qui ne le considéraient pas comme chapeau national puisqu'il est porté aussi par des étrangers, il répond : « *Les étrangers dont vous parlez ne portent pas le tarbouche quand ils sont à Londres ou à Paris. Ils le portent en Égypte, parce qu'ils en ont compris le sens et l'apprécient* », (p. 152), le tarbouche permet donc à un étranger de s'intégrer en Orient, il est surtout identification, c'est un :

(...) objet vivant, un objet qui parle. Regardez comment il se tient droit sur la tête des gens très sérieux, ceux qui ne veulent pas se faire remarquer. Chez les élégants, en revanche, il est presque toujours incliné sur le côté. À droite ou à gauche, selon les goûts ou la personnalité. Mais si le tarbouche penche en arrière, son propriétaire fait généralement partie de la race des viveurs (...). Quand le tarbouche penche en avant, vous pouvez être sûr d'avoir affaire, soit à un imbécile, soit à un malappris», précise-t-il (p. 153).

Au-delà d'être un simple objet, il a un rite, une histoire, une tradition et des manières, Georges Batrakani ne le porte pas mais se laisse porter par lui ou « *par eux* » dit-il puisqu'il y a autant de tarbouches que de manières.

Ce même propriétaire possède à la maison, « *comme toute personne qui se respecte* », (p. 154) tout un lot de tarbouches, de différentes teintes, adaptés à chaque circonstance et à chaque humeur. Le tarbouche fait partie du paysage de l'Égypte comme ses monuments, son sphinx : « *Les tarbouches Batakani étaient la fierté de l'Égypte, au même titre que le Nil, les pyramides ou les fèves cuites* », rapporte le narrateur (p. 200).

L'idée que se fait Georges Batrakani du tarbouche s'oppose à celle de son ami Makram, le copte, qui y voit une Égypte authentique et multiconfessionnelle luttant contre l'occupation anglaise.

Pour Batrakani, l'occupation le dérangeait peu puisque dans tous les cas, son statut s'apprêtait à la confusion et la nuance entre identité religieuse, culturelle et nationale ; mais il était :

à l'aise dans l'ambiguïté, non dans le désordre. S'il avait peu de sympathie pour le régime en place, il se méfiait comme de la peste de ceux qui cherchaient à le renverser. Citoyen de seconde zone, il se sentait en première ligne, directement menacé, dès que bougeait le décor et que des coups pleuvaient, dit-il (p. 94).

La fin du tarbouche avait été pressentie avec l'arrivée au pouvoir des officiers libres qui ne se souciaient pas de le porter comme le font les autres nationalistes : « *Pour la première fois, un nouveau dirigeant de l'Égypte se présente devant le peuple sans tarbouche* », s'exprime Georges Batrakani, (p. 340).

Mais il ne tardera pas à disparaître car il représente « *une mentalité périmée, réactionnaire et arriérée : celle de la servitude* », (p. 352), c'est là que l'histoire de l'exil va commencer.

Quelques temps après, des officiers libres prennent le pouvoir et vont œuvrer pour l'arabisation du pays, avec aussi les premières nationalisations, la suppression des tribunaux confessionnels et des titres honorifiques.

L'Égypte des beys et des pachas disparaissent avec la loi agraire et la réquisition des biens, ce qui marque bien le déclin du tarbouche avec le départ de certaines familles syro-libanaises qui quittèrent l'Égypte pour le Liban ou la France, au moment où les rapports entre Égyptiens s'ébranlent.

Dans l'excipit revient l'image du père et la métaphore du laboureur de La Fontaine, mais la chute du récit réaliste donne une autre fin où « *Georges Batrakani n'eût pas convoqué ses six enfants pour leur parler, à la manière du laboureur de La Fontaine. Malheureusement, dans la vie, les choses ne se passent pas toujours comme dans les fables* », (p. 389).

Avec lui « *c'était toute une Égypte qui disparaissait, une Égypte douce et tragique, aux traits forcés* », (p. 390), et l'Orient ouvert à la modernisation disparaît avec le tarbouche, annonçant l'exil du, entre autres, au nationalisme arabe.

Des origines et des identités, Robert Solé perpétue son cycle de la saga familiale en transportant son lecteur en Occident, à Paris, où il emmène avec lui tout un Orient à travers son *mazag*.

2-3 Mazag, le plaisir à l'orientale

Si *Le Tarbouche* et *La Mamelouka* ont pour cadre l'Égypte, *Mazag* se déroule à Paris. Et si les deux romans précédents représentent une Égypte à travers une femme et un objet, *Mazag* la représente à travers un caractère d'une riche polysémie dans l'imaginaire du texte.

Goût, tempérament, humeur, plaisir, caprice, préférence, liberté assumée...ne sont que quelques expressions similaires pour définir le mot mazag à travers lequel l'Égypte est encore au rendez-vous dans une histoire aux allures étranges.

Basile Bratakani, dont la filiation est la même que celle des romans précédents de l'auteur, a quitté l'Égypte pour la France dans les années 50 et trouve un travail à Paris, notaire à mi-temps, ce qui lui permettra de tisser des liens avec la société.

Il passait pour l'un des hommes les plus puissants de Paris, ayant « *le bras long* », comme le répètent ses clients, (p. 9), il était pour les uns courtier; pour d'autres négociant ou financier. Dix ans après son départ d'Égypte, il est devenu un mythe, personne ne savait très bien ce qu'il faisait et sa vie est devenue une énigme embellie de récits confus et contradictoires.

Le récit évolue au gré des sollicitations des clients et des services rendus qui ouvrent, à chaque fois, la voie au suspens et à l'incompréhension.

En effet, l'excès de tolérance dont Basile Batrakani faisait preuve semait le doute et intriguait tous ceux qui l'entouraient, ne se donnant pas la peine de le connaître. C'est à travers son cousin, le narrateur, que l'énigme de Batrakani sera clarifiée à la fin. Mais tout au long du récit, la réalité de ce personnage saisissant nous est donnée comme une illusion.

Le narrateur lui attribue une première fonction celle d'un intermédiaire, rôle qu'il a hérité de ses ancêtres dont il est question dans *La Mamelouka* et le *Tarbouche*. Mais à chaque occasion, le comportement de Basile Batrakani lui brouille les pistes en lui expliquant que pour lui: « *un service doit être un plaisir. Sinon ce n'est pas la peine* » se dit-il, (p. 149).

Les autres personnages ont également tenté d'expliquer et de donner sens à ce comportement dont l'excès dérouté comme Emile El Farès, homme d'affaire libanais que le narrateur a rencontré quelques jours après son arrivée à Paris et qui s'est montré surpris quand il a entendu le nom de Basile Batrakani et le conseilla de l'éviter : « *-Basile Batrakani ? Ce n'est pas votre genre. J'espère qu'il ne cherchera pas à vous embarquer dans ses combines.* », (p. 19).

Emile El Farès a déjà sollicité Basile Batrakani pour un service rendu sans commission et malgré l'insistance accablante de l'homme d'affaire, Basile Batrakani n'attendait rien en contrepartie et se contentait de lui dire: « *-C'était un petit service, rien de plus* », (p. 27). N'ayant pas pu le payer pour cela, Emile El Farès l'a toujours traité de dangereux: « *-D'où tient-il sa puissance ? On n'a jamais vu un homme sans fonction précise avoir de telles relations et ne rien demander (...). Je me méfie comme de la peste des paiements différés. Ce sont les méthodes de la mafia* », dit-il (p. 27). Incapable de prouver quoique ce soit sur l'attitude de Basile Batrakani, Emile El Farès a eu, de nouveau, affaire à lui et a fini par le gratifier d'une auréole et l'élever au rang d'un saint après un autre service rendu de la même manière :

Cet homme agit dans l'ombre. Forcément : un saint a besoin de silence, de discrétion, d'effacement. Si la sainteté est héroïque, elle ne s'exprime pas dans des actions extraordinaires, mais dans les circonstances les plus humbles de la vie quotidienne. Sans tapage (...). Les saints ne cherchent pas à convaincre. Ils agissent et donnent l'exemple. Leur compassion est contagieuse. Mais ils empruntent des chemins différents de ceux du commun des mortels. Ils échappent aux normes. Ils sont hors la loi en quelque sorte. C'est pourquoi ils sont incompris de leur époque. Eux-mêmes ignorent leur sainteté, qui ne sera reconnue que plus tard. (*Mazag*, p. 89).

Les autres clients étaient également déroutés, en le sollicitant ils observent un homme qui a comme seul moyen le téléphone pour rendre service. C'est son carnet d'adresses et son répertoire qui ont même sauvé la vie des clients et embauché des chômeurs...« *Un monsieur qui décroche la lune par téléphone* », dit-on (p. 28), mais personne ne sait comment ni pourquoi.

Par des flashes back, le narrateur revient souvent en arrière, remonte dans les souvenirs du pays et de la famille pour tenter des explications. Tantôt il rapproche le tempérament de Basile Batrakani à sa filiation et plus particulièrement à son grand père qui n'était pas celui qu'on vantait au Caire à cause des origines douteuses de sa fortune.

Ferdinand Batrakani était un homme d'affaire qui a commencé sa carrière comme usurier dans les campagnes égyptiennes. À la fin de sa vie il est devenu l'un des notables les plus importants de sa communauté grecque catholique, mais à sa mort il avait été égorgé puis éventré ce qui donna à son récit différentes versions, l'ombre de son grand père lui pesait.

D'autres fois le narrateur le rapproche d'un autre personnage du passé familial, Mazloum bey, un homme très courtisé en raison de ses nombreuses relations dont les faits et gestes occupaient toutes les conversations en Égypte. Ce fonctionnaire était chargé de l'embauche aux Tribunaux mixtes mais il tirait tellement les candidats au point de prendre plaisir à leur donner une réponse négative après des séances de tortures.

Avec une perversité sans limites, ce personnage ne cherchait ni le prestige ni le bakchiche, seul le pouvoir l'intéressait et a toujours gardé la liste de tous ceux qui lui devaient leur carrière : *« Basile avait-il été en relations, d'une manière ou d'une autre, avec Mazloum bey ? J'étais tiraillé entre le désir de le savoir et la prudence qui m'incitait à m'éloigner de lui. Mais il ne tarda pas à décider pour moi »*, dit-il (p. 54).

L'admiration du narrateur pour Basile Batrakani s'accompagne souvent de doutes et s'interrompt à chaque occasion pour céder la place au soupçon de perversité, ainsi en est-il de son comportement envers les femmes qu'il séduit et aide tout en s'opposant à l'idée du mariage. Homme de mazag, Basile Batrakani ne prenait-il pas plaisir à les manipuler et les faire souffrir ? Certaines le traitent de marionnettiste, de caméléon voire d'un anthropophage qui se nourrit des autres et sans lesquels il se sent incomplet alors que d'autres sont davantage fascinées par son originalité lui donnant pour excuse le traumatisme causé par la perte de ses parents à l'âge de 11 ans. Cet événement, qui revient souvent dans ses discussions, a été l'une de ses craintes pour refuser de faire des enfants et les abandonner un jour.

Intermédiaire, entremetteur, relieur, connecteur, passeur, passerelle, tisserand, donateur, bienfaiteur, échangeur, échangeur, servant d'arbitre dans les conflits, le narrateur se noie dans un vaste champ lexical pour tenter de le définir, pourtant un seul mot suffit pour le décrire,

mazag ou plaisir à l'orientale dans un monde occidental. C'est ce que Basile Batrakani a toujours essayé de faire comprendre aux gens qui l'entourent, le craignent, l'aiment ou le critiquent.

Pour le narrateur, la vérité sur Basile Batrakani avance lentement au rythme des rencontres, des échanges et des surprises avec un personnage paraissant courtois, chaleureux, ayant gagné, en l'espace de quelques années la confiance de l'entourage proche.

La facilité étonnante avec laquelle il entrait en relation avec les clients et qui lui valait de nombreuses connaissances ne fait qu'accroître l'admiration du narrateur mais accentue également son étonnement.

Par bribes, il révèle l'histoire de ce personnage énigmatique en expliquant à la fin comment est né « *le système BB* » (p. 81) et le réseau de relations qu'il s'est créé autour de lui. C'est par la métaphore de la toile d'araignée qu'il traduit la réussite sociale et professionnelle de Basile Batrakani qui n'avait pour origine que le *mazag* qui, « *élevé dans le jardin de l'à-peu-près, avait appris une science exacte* » (p. 103).

Ainsi tout le secret se trouve dans l'expression *mazag* que le narrateur prend au sérieux et décide enfin d'explorer à travers une série d'analyses en remontant au passé, en évoquant sa vie en Égypte et celle à Paris, à travers la question de l'identité.

Mazag désigne d'abord un caractère personnel d'un homme qui savourait chaque jour de son existence, il savait prendre son temps en toute circonstance sans donner l'impression de le perdre, un homme qui « *semblait avoir l'éternité devant lui* » (p. 67) comme le croyaient les anciens pharaons.

Mazag signifie aussi mélange : « *Un mélange subtil, un mélange parfait* », (p. 140). Ce mélange est le fait d'une identité franco-égyptienne à travers laquelle Basile transporte l'âme égyptienne en France et fait du Caire le Paris de son enfance et de sa jeunesse.

Dans ses conversations en France, il trouve toujours l'occasion d'évoquer son pays et restituer son monde avec une grande nostalgie: « *Comme elle devrait être douce et drôle cette Égypte des années 30 et 40, quasiment épargnée par les folies de l'Europe, avec ses messieurs en tarbouche ses naïades polyglottes, ses bas, ses salons littéraires, ses plages immaculées au bout des champs de figuiers* » (p. 128).

Ce monde qu'il ne cesse de vanter est une partie de son identité qu'il ne veut pas perdre comme il a déjà perdu son Égypte en optant pour le départ obligé menant une vie d'exil et de nostalgie :

-Le vent tournait et, avec lui, s'envolaient des trésors aussi précieux qu'indéfinissables : cette légèreté, cette insouciance, qui permettaient à des gens différents de vivre côte à côte. Oui côte à côte, pas vraiment ensemble. De se fréquenter sans se confondre...Le Caire s'apercevait brutalement qu'il n'était pas un petit Paris, ou n'avait plus vocation à l'être. Au-delà des Européens, dont les bien avaient été mis à sec et incendiés au cours de ce sinistre samedi noir³¹¹, n'étaient-ce pas des gens comme nous-des chrétiens minoritaires, à la fois égyptianisés et occidentalisés-qui servaient de cible ?, raconte le narrateur (p. 74).

L'autre partie de son identité se trouve là où il s'est fait une place dans une ville occidentale « *si peu indulgente pour les étrangers aux regards étonnés et un infini mépris* », dit-il (p. 75). Malgré son intégration parfaite dans son pays d'adoption, Basile n'arrivait pas à s'habituer complètement à cette France binaire « *désespérément symétrique, dans laquelle s'opposaient en permanence Nord et Sud, gauche et droite, public et privé, laïcs et catholiques...une société du conflit permanent, d'une rigidité congénitale* », se dit-il (p. 143).

Mais ce qui semble l'avoir aidé à s'intégrer dans ce nouveau monde pour se laisser emporter par « *les bruits, les parfums et les odeurs de Paris* » (p. 76) n'est autre que son mazag, cette souplesse avec autrui qu'il avait héritée de ses ancêtres.

Par ce va et vient entre passé et présent, le narrateur inscrit encore une fois la quête de l'identité des Levantins en remontant dans l'histoire des ancêtres pour poser la problématique de l'entre-deux, celle des Chrétiens d'Orient qui ont vécu entre deux mondes l'Orient et l'Occident, partageant deux cultures et s'exprimant dans plusieurs langues.

Pour Basile Batrakani, entrer en contact avec autrui, tisser des liens, était son activité permanente et vitale : « *Faire confiance aux autres était une manière de jouer : il pariait toujours sur son interlocuteur. Ce n'était ni de la sainteté ni de la naïveté, mais une manière de vivre* », dit-il (p. 122). Cette manière de vivre est située géographiquement et symboliquement dans la vie

³¹¹ En référence à un événement historique dont il a été question dans *Quand le soleil était chaud* de Josette Alia, il s'agit de l'incendie du Caire et la montée des intolérances contre les levantins et les étrangers en Égypte dans les années 50.

orientale et dans l'Égypte de Basile Batrakani qu'il transporta avec lui en France à travers son mazag :

Il y excellait, réussissant à dénouer la tension par quelques phrases empreintes d'humour. Un peu d'huile orientale pour apaiser de redoutables machines à raisonner (...). BB était plutôt créateur dont l'ingéniosité faisait merveille. Au lieu de couper la poire en deux, ce magicien savait sortir deux poires de sa manche (...) Il faisait partie de ces gens qui sont à l'aise sous tous les cieux et dans tous les milieux (...). Son pouvoir, il préférait l'exercer en coulisses. Il n'était pas un chef : ni devant les autres, ni au dessus d'eux, mais au milieu. Je le voyais de plus en plus, en effet, comme le centre d'un cercle dont les rayons augmentaient sans cesse. Un centre d'influence et de rayonnement (...). Il y avait dans mazag l'idée de l'abondant et de délice, une béatitude qui pouvait s'appliquer aux satisfactions les plus banales : siroter lentement un lait d'amande douce après la sieste, se promener sur la corniche d'Alexandrie au coucher du soleil ou, simplement, rester sur son balcon vers onze heures du soir au mois de juin, quand la petite brise d'Héliopolis pouvait vous faire chavirer de bonheur », (pp. 113-121).

C'est donc ce mazag qui définit la vraie identité de Basile Batrakani, cet Égyptien vivant en Occident à l'orientale. Ce mazag permet ainsi de comprendre les attitudes de ce personnage qui, en contact avec d'autres composantes socioculturelles, s'ajuste mieux à leur monde en réussissant à imposer le sien.

La question de l'identité est celle qui organise la structure et la sémantique des romans de Robert Solé et Josette Alia où de multiples motifs et métaphores sont déplacés pour constituer des significations propres et nouvelles. Le récit mythique et celui littéraire font sens en étroite relation avec ce qui préoccupe l'auteur au moment où il écrit.

Josette Alia retrace des moments dans l'Histoire des chrétiens d'Orient à travers des parcours individuels et historique en jouant sur les métaphores du soleil d'Orient.

Robert Solé réinvente la Mamelouka, exhume de l'oubli le tarbouche et réoriente un oriental désorienté en Occident dans *Mazag* pour représenter une Égypte particulière à la fois réelle et fantasmée, à travers des paradigmes historiques, politiques, socioculturels, religieux et des exigences symboliques.

La représentation de l'Égypte, au travers de la problématique identitaire des chrétiens d'Orient, constitue un vieux débat relancé et généré depuis quelques décennies par les conflits politiques et la montée des idéologies d'exclusion.

Des essais historiques et philosophiques se sont multipliés par des membres de ces communautés et aussi des Occidentaux sensibles à la question et à leur situation. L'historiographie de ces communautés les représentent comme des micro-minoritaires qui peuplaient autrefois les terres d'Orient dont : « *seuls des cimetières et des ruines évoquent leur passé. Leurs droits historiques, politiques et culturels se dissolvent dans le grand oubli des temps et, dans leur histoire usurpée, se révèle le sens profond de la dhimmitude* »³¹².

Dans les récits en question, il s'agit d'une préoccupation personnelle ou d'un labyrinthe en soi : Josette Alia qui n'est pas égyptienne témoigne d'un monde qu'elle a connu de par son métier de journaliste et de son mariage avec un oriental, quant à Robert Solé, l'auteur lui-même, sa famille et ses ancêtres appartenaient à cette communauté.

En dépit de cette différence, les deux ont su représenter une même Égypte réelle et fantasmée dans toute sa diversité et ambivalence. Par la possibilité de se démultiplier en figures et en personnages, en jouant sur le référent historique et en brouillant les cartes, ils ont témoigné d'une réalité à travers une expérience personnelle.

³¹² Cité in *Communautés chrétiennes en pays d'Islam : du début du VIIème siècle au milieu du XIème siècle* op. cit., p. 12. Le *dhimmi* a aussi une longue histoire inséparable des Chrétiens d'Orient. Ce statut a été conféré aux Gens du Livre après les conquêtes musulmanes. Il s'agit d'une convention de sauvegarde et de protection par les musulmans contre toute menace intérieure ou extérieure leur accordant le droit de pratiquer leur culte et garder leurs institutions religieuses et juridiques. Mais en échange, les *dhimmi* devaient s'acquitter de l'impôt de capitation « *djizia* ». Mais avec le temps, des mesures distinctives, restrictives voire discriminatoires avaient provoqué des clivages entre musulmans et *dhimmi*, ces derniers finissent par être rejetés.

Chapitre IV : Les titres et leurs illustrations, une esthétique et des lieux de sens

S'intéresser à l'écriture et à ses fonctions dans une œuvre littéraire revient à analyser son mode d'organisation, les différentes modalités et tonalités qui font sens en s'insérant dans un tout qui s'annonce dans plusieurs lieux du texte : titre, description, énonciation et narration.

L'étude des spécificités d'écriture nous mène à examiner comment les écrivains retenus dans notre travail font de certains lieux stratégiques du texte une occasion pour ancrer l'univers mythique, réel ou fantastique, et aussi un lieu d'exhiber un art d'écriture pour faire valoir leur imaginaire.

Ainsi la question qui se pose est celle de savoir dans quelle mesure certains lieux du texte peuvent-ils révéler les bribes du sens dans l'œuvre ? C'est dans cet esprit que dans ce chapitre nous comptons aborder l'écriture dans les récits sur l'Égypte en les replaçant dans leur *socialité* et *littérarité* à travers une lecture plurielle des titres dont le fonctionnement permet de dégager les mécanismes d'une esthétique et d'un imaginaire propre à chaque auteur.

Les connotations relatives aux titres mériteraient sans doute quelque attention, et nous en avons assez laissé apparaître, dans les chapitres précédents, combien fascinants, chez nos écrivains, sont ces mythes égyptiens qu'ils n'hésitent pas à introduire de manière allusive ou franche dans leurs titres.

Les titres choisis de notre corpus ont cette espèce de particularité d'être limités dans leur jeu d'images, leurs présupposés et leurs intentions. L'étude titrologique ainsi localisée, c'est-à-dire à la fin de notre lecture, est une forme de clause permettant de compléter les enjeux esthétiques et sémantiques que nous avons jusque-là relevés et où se jouent la codification, la programmation, la problématique de l'opacité et la réception.

Par ailleurs, les autres éléments paratextuels sont aussi des indices de lecture. Les illustrations des couvertures permettent, à leur façon, de rendre compte des imaginaires correspondant aux significations des titres.

1- De la rhétorique d'ouverture

Écrivain, Jean Giono exprime le rapport au titre en expliquant la nécessité, pour tout romancier, de choisir d'abord un titre sans lequel l'histoire avorte généralement parce qu'il est cette : « *Sorte de drapeau vers lequel on se dirige ; le but qu'il faut atteindre, c'est expliquer le titre* », note-t-il ³¹³.

Comme rhétorique d'ouverture, le titre est l'élément clé dessinant l'horizon d'attente comme l'explique Charles Grivel : « *Si lire un roman est réellement le déchiffrement d'un fictif secret constitué puis résorbé par le récit même, alors le titre, toujours équivoque et mystérieux, est ce signe par lequel le livre s'ouvre (...) Dès le titre, l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent* » ³¹⁴.

Si une analyse du titre préalable à la lecture du récit ouvre une sorte d'enquête et une possibilité d'hypothèses, une analyse après lecture est beaucoup plus intéressante et sans doute complémentaire.

Élément paratextuel de première importance, le titre anticipe le texte global. *Embrayeur* et *modulateur* de lecture, il relève des matériaux à manipuler tout aussi bien que d'un langage codé dans la mesure où il se compose d'un ensemble signifiant derrière lequel se dissimule une stratégie complexe réunissant des exigences d'ordres divers : publicitaire, esthétique ou relevant d'un imaginaire. Quelle soit l'une ou l'autre, cette exigence demeure nécessairement caractéristique d'une ère culturelle conjoncturelle.

Tout d'abord dans un contexte commercial, le choix du titre est fait dans un but lucratif pour « *attirer, retenir, provoquer l'achat* » ³¹⁵, précise Claude Duchet dont il conviendra toutefois d'en préciser le fonctionnement idéologique.

C'est dans ce contexte de *socialité* qu'un titre peut se concevoir. Il y a manifestement là un code que la société de l'époque peut déchiffrer : il s'agit dans le cas des récits de voyage d'une caractérisation d'un genre nouveau qui particularisa le XIX^{ème} siècle: *Voyage en Orient, Maalesh*,

³¹³ Cité in Claude Duchet « La fille abandonnée et la bête humaine Eléments de titrologie romanesque », *Littérature*, n°12, décembre 1973, p. 21.

³¹⁴ Charles Grivel. *Production de l'intérêt romanesque*. Paris-La Haye : Mouton, 1973, p. 173.

³¹⁵ « La fille abandonnée et la bête humaine : éléments de titrologie romanesque », op.cit., p. 50.

journal d'une tournée de théâtre sont des titres aux résonnances exotiques, relatifs à une période dont les données conjoncturelles ont été déjà présentées dans les deux premières parties de la thèse à savoir l'orientalisme, l'expression de « *mal de siècle* » et l'altérité recherchée dans l'expérience de l'ailleurs.

C'est à ce moment que s'installe la tradition du voyage en Orient comme une mode lancée ou relancée (car elle n'est pas tout à fait et particulièrement nouvelle) et qui va engendrer une profusion d'écrits de différents domaines dont la littérature romantique qui a donné au récit de voyage ses lettres de noblesse.

Dans ce cas le titre oriente l'attente lectorale vers une approche exotique à teneur orientaliste. Cette dimension apparaît également dans les illustrations des premières de couverture³¹⁶ du *Voyage en Orient* : dans les deux tomes, la référence à la peinture orientaliste est évidente où l'image joue sur des représentations féminines paradoxales soulignant à la fois le nu et le voilé, le permis et l'interdit, la réalité et le fantasme dans la sensualité des portraits féminins au regard masculin, motifs qui bâtissent la trame du récit, sa structure narrative et sa symbolique.

Outre ce versant orientaliste et fantasmagorique tourné en grande partie vers l'exotisme à travers des titres suggérant la mobilité et le déplacement vers un autre ailleurs, il y a une anthropologie culturelle, il ne s'agit pas seulement d'un assemblage de récits de voyages réels ou fantasmés mais aussi d'une étude et de réflexions sociologique, anthropologique, historique et philosophique à travers les différentes représentations de l'Égypte dans les récits de voyage en Orient.

En plus du caractère viatique pour les titres de Nerval et de Cocteau *Voyage en Orient, Maalesh. Journal d'une tournée de théâtre*, il existe d'autres indications génériques (récit de voyage, journal), une sorte de codification dans leur classification.

C'est le cas aussi du récit d'Andrée Chédid *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton : mémoires d'un scribe*. Bien que ce dernier ne soit pas dans la catégorie des récits de voyage du XIX^{ème} siècle, il partage néanmoins l'élément générique impliquant un double aspect : intime à travers le ton lyrique ou l'inscription de l'élément mémoriel et mythique par sa fantasmagorie.

³¹⁶ Cf. annexes pp. 337-338.

Par ces caractéristiques, ces titres se situent dans un espace personnel et peuvent manifester une part auto/biographique romancée, autofictionnelle et historiographique.

Les autres titres, n'ayant pas toujours une indication générique, sont à dominance fictionnelle bien que la part référentielle soit toujours présente, celle de l'Égypte ancienne : *Une nuit de Cléopâtre*, *Le Pied de momie*, *Le roman de la momie* et orientale *Quand le soleil était chaud*, *Le sixième jour*, *La Mamelouka*, *Le Tarbouche* et *Mazag*³¹⁷. Ils peuvent néanmoins renvoyer à d'autres catégories comme les romans historiques : *Une nuit de Cléopâtre*.

Quant au *Roman de la momie*, il désigne son texte à travers deux caractéristiques formelles : l'appartenance générique (roman) et l'objet (la momie) nous renvoient à une catégorie de romans affichant une tradition littéraire plus ancienne celle du *Roman de la rose* ou s'inscrit d'emblée le motif féminin et de l'amour. Il peut se référer donc au roman médiéval, lui-même se nourrissant de toute une mythologie³¹⁸.

C'est en fait ce que Gérard Genette regroupe sous l'appellation de *titres mixtes* qui : « commencent par une désignation du genre, et donc du texte, et continuent par une désignation du thème. »³¹⁹

Ce sont tous ces procédés réflexifs mis en avant, avant même d'être incorporés au récit, qui permettent au lecteur de mieux se situer par rapport à l'univers du récit. Le voyage promis par le titre implique davantage le lecteur entraîné dans le jeu et l'enjeu de l'écriture.

³¹⁷ Cette division périodique n'est que surface car comme on l'a déjà montré dans la partie précédente, les deux composantes (l'Égypte pharaonique et celle orientale) s'imbriquent et s'enchevêtrent.

³¹⁸ Nous pensons particulièrement au *Roman de Thèbes* (1155), le *Roman d'Énéas* (1160) et le *Roman de Troie* (1172).

³¹⁹ Gérard, Genette. Seuil. Paris : Seuil, Coll « Points », 1987, p. 92

2 - Titres aux résonances mythiques

La simplicité ou la singularité des titres est souvent chargée de sens implicites que connote l'emploi de tel ou tel terme relevant d'une réalité ou d'un imaginaire. Objet sémiotique et symbolique, le titre sollicite une compétence herméneutique du lecteur ou du lectant interprétant pour reprendre l'expression de Vincent Jouve.

Claude Duchet résume cet aspect en soulignant que le titre doit « *frapper l'attention, donner une idée du contenu, stimuler la curiosité, ajouter un effet esthétique (...) afin d'assumer les fonctions référentielle, conative et poétique* »³²⁰.

Bien évidemment, dans leur principe, ces fonctions ne sont pas différentes de celles que Gérard Genette propose, celles d'identification, de séduction et celles connotative et descriptive. Le titre que Gérard Genette regroupe dans la catégorie des éléments de paratexte se pose comme un discours sur le texte qu'il présente annonçant souvent un programme narratif alertant le lecteur et l'orientant vers tel ou tel sens. Comme index de lecture, il aide à relever la substance de l'œuvre et à accommoder son mode de lecture. Mais comment ?

Les titres retenus indiquent, par des signaux, des correspondances entre le monde réel (l'Orient et l'Égypte) et celui relevant de l'imaginaire de chaque auteur (le discours sur l'Orient, sur l'Égypte).

Ces titres entraînent le lecteur dans un univers de voyage qui n'est pas forcément réel mais virtuel et donc possible pour reprendre l'expression de Thomas Pavel³²¹.

Parmi les fonctions du titre, celle d'identification demeure la plus évidente car elle sert à le désigner, à le nommer voire à le classer en ce sens qu'il renvoie naturellement le livre à son auteur tout en définissant son genre ou son type par rapport à la production de son époque.

De prime abord, les titres du corpus assument la fonction descriptive donnant des renseignements sur le contenu et parfois sur la forme même du récit : selon la terminologie de Genette, il s'agit dans le premier cas d'un titre thématique et dans le second d'un titre rhématique. En effet les titres à valeur descriptive se subdivisent en titres :

³²⁰ Op.cit., p. 49.

³²¹ Thomas Pavel. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, 1988.

- ou relatifs aux impressions faites après un voyage réel ou livresque: *Voyage en Orient*, *Maalesh journal d'une tournée de théâtre*,
- se rapportant à la civilisation antique de l'Égypte : *Le roman de la momie*, *Le Pied de momie*, *Une nuit de Cléopâtre*, *Néfertiti et le rêve d'Akhénaton*,
- ou désignant l'Égypte orientale et contemporaine : *Le sixième jour*, *Quand le soleil était chaud*, *Le Tarbouche*, *La Mamelouka*, et *Mazag*.

D'autre part, ces titres portent sur soit :

- un objet (*Maalesh. Journal d'une tournée de théâtre*, *Le Tarbouche*),
- un personnage (*Une nuit de Cléopâtre*, *Le roman de la momie*, *Le pied de momie*, *Nefertiti et le rêve d'Akhénaton*),
- un lieu (*Voyage en Orient*),
- un temps (*Quand le soleil était chaud*, *Le sixième jour*),
- et un caractère (*Mazag*).

Cette fonction descriptive renseigne sur un monde réel accentué par les balises dont les données, à savoir le voyage en Orient et l'orientalisme du XIX^{ème} siècle, ou alors les personnages historiques comme Néfertiti, Akhnaton, Cléopâtre, les événements : le phénomène des Mamelouk, l'Égypte du tarbouche... déterminent l'aspect historique.

Mais parallèlement à ces références passent des métaphorisations, c'est en fait un monde réel qu'on poétise et c'est de là qu'apparaît la fonction poétique du langage singularisant le texte annoncé en le distinguant de la série générique des autres œuvres dans laquelle il peut s'inscrire. C'est ce que Léo H. Hoek appelle une *fonction distinctive* du titre³²².

À l'effet exotique correspond une fonction phatique appelée séductive participant au premier contact avec le lecteur. C'est en fait cette fonction de communication qui incite le lecteur à prendre le livre.

³²² Léo H. Hoek. *La marque du titre : dispositif sémiotique d'une pratique textuelle*. Paris : Mouton, 1981.

Ainsi le titre anticipe le récit créant l'attente sans tout dire, montrer et dévoiler créant un certain effet de manque et accentuant le désir de lire : *Une Nuit de Cléopâtre*, *Le roman de la momie*, *Le pied de momie*, *Nefertiti et le rêve d'Akhnaton* *La Mamelouka* affichent bel et bien le thème de la femme suggérant amour, corps, sensualité et rêves installant des visions fantastiques dans une atmosphère poétique et parfumée aux couleurs d'Orient.

C'est ce qui apparaît également dans les illustrations des premières de couvertures où domine le portrait féminin³²³.

Cependant, dans certains cas, l'effet de séduction ne s'exerce pas sans suspens : c'est le lieu même d'un enjeu où se révèlent, par la parodie, une vision et un imaginaire propres à l'auteur. Par ce titre l'auteur n'invite-il pas le lecteur à lire son récit autrement ?

Si tout l'art d'une œuvre se trouve dans sa surface, l'opacité de certains titres peut brouiller le code publicitaire en accentuant la fonction poétique latente par des métonymies et des métaphores en passant de la fonction descriptive du contenu aux impressions subjectives.

Outre leur dimension référentielle, ces titres sont aussi rhématiques décrivant une forme et un discours allant des récits de voyage aux récits mythiques et fantastiques en passant par ceux historiques et autobiographiques.

À travers cette profusion générique se filtrent d'autres mises en jeu comme celle de l'intertextualité. En effet, cette rhétorique est bien voulue par les auteurs et appelle une reconnaissance et une compréhension de la part d'un lecteur que les titres mettent en alerte sans lui donner les moyens d'élucider exactement les effets intertextuels, tel est le cas d'*Une nuit de Cléopâtre* dont le contexte évoque une reine égyptienne, mais dont le texte, si l'on ne dispose pas des informations péritextuelles, ne renvoie pas à l'aspect historique de cette figure légendaire.

Une des manières de lire *Une nuit de Cléopâtre* est d'y voir une invitation à la quête de l'intertexte : une somme de réécritures faisant de ce personnage historique une figure mythique de la fatalité à travers l'image de la reine tueuse, image non dépourvue du motif oriental propre à l'imaginaire occidental du XIX^{ème} siècle par l'introduction du référent érotique « *nuit* » précédé par le déterminant *une* marquant la singularité.

Par ailleurs, l'emploi ou l'absence d'articles n'est pas innocent et vise à déstabiliser et à déjouer la lecture pour mieux la réorganiser. À ce propos Philippe Hamon note que : « *dans le titre, ou au voisinage du titre, se retrouvent fréquemment des unités que nous verrons souvent*

³²³ CF. annexes pp.337-338-339-340.

susciter un travail métalinguistique ou participer à une opération métalinguistique »³²⁴ pour orienter l'horizon d'attente du lecteur.

C'est ce que nous pouvons lire dans *Voyage en Orient, Maalesh. Journal d'une tournée de théâtre* et *Mazag* (ces deux derniers ayant une sonorité souple et modérée par une prononciation à l'occidentale) possèdent une valeur particulière. Il s'agit respectivement d'un type de voyage, d'une attitude et d'un caractère singuliers. C'est dans ce sens que signifié et signifiant riment ensemble.

Ces titres formés de syntagmes nominaux sont dépourvus de leurs déterminants afin d'accentuer le caractère indéfinissable du lieu, de la chose ou de la réalité : *Voyage en Orient* peut se lire sous le signe de l'indétermination traduisant une attitude instable et beaucoup plus personnelle dans la relation au voyage, un moi éclaté et insaisissable en perpétuel mouvement à l'image des personnages mythiques auxquels le narrateur s'identifie.

Avec *Maalesh. Journal d'une tournée de théâtre*, c'est l'occasion pour Jean Cocteau de mettre ensemble sentiment personnel et réflexion sur l'art : il relate un périple artistique, mais ce titre précédé par *Maalesh* dit autre chose. Au sens égyptien du terme n'est-il pas cette expression courtoise à travers laquelle ce voyageur voulait se racheter aux yeux des Égyptiens qu'il ne cesse de critiquer tout au long de son livre?

À ce moment la définition qu'en donne René Etiemble est éclaircissante, il précise que le mot *Maalesh* « signifie ça ne fait rien, vous écrasez le pied du voisin dans le tram: si votre voisin est aussi bien élevé que vous, *Maalesh!* Vous dira-t-il. » dans « La, mouche mâlèche ». ³²⁵

À cet égard la dédicace du livre au prince égyptien Mohamed Wahid-El-Din n'est pas hasardeuse, elle en dit autant : « *Acceptez ce journal de Théâtre en m'excusant si les choses que j'y note outrepassent les règles de l'hospitalité. Peut-on réduire un bavard au silence? Blâmez-moi en public. Aimez-moi en secret.* », Jean Cocteau. Le choix du titre est donc bien significatif, il est destiné à atténuer la tonalité critique dans le contenu de ce journal.

Mazag est également dépourvu de son article. Ce syntagme nominal est sans déterminant puisque le mot lui-même tend vers l'indétermination.

³²⁴ Philippe Hamon. « Texte littéraire et métalangage » in *Poétique* n° 31, 1977, p. 267.

³²⁵ Publié dans *Les temps modernes*, voir texte complet en annexes pp. 313-314.

L'absence de l'élément grammatical mime celle du sens attribué à ce caractère indéfinissable dans la personnalité de Basile Batrakani, l'Oriental vivant en Occident, ce qui accentue le mystère et la fascination autour de sa personne. Le titre souligne bien cette valeur constante dans la personnalité du protagoniste, son mazag n'est qu'un mélange de l'âme orientale, celle occidentale et de ses origines ancestrales participant à façonner une telle identité.

Une nuit de Cléopâtre est un titre désignant le personnage central par le motif érotique de la nuit marquant le centre fantastique du récit mais l'article indéfini accentue le caprice de cette reine : une nuit parmi tant d'autres appartenant à l'héroïne éponyme suggérant la volupté, la sensualité mais aussi et surtout antiphastique car il renvoie au contenu du récit de façon ironique jouant sur le caprice et la fatalité de ce personnage mythique.

Syntaxe verbal à valeur descriptive *Quand le soleil était chaud* joue sur l'espace-temps par le champ sémantique du soleil chaud faisant allusion à une époque révolue d'une Égypte cosmopolite où l'accent est mis sur le sentiment nostalgique introduit par la locution adverbiale « *Quand* ». Le titre connote également une atmosphère de bonheur, d'amour et de chaleur que le narcissisme a rendue impossible.

L'emploi de l'article défini dans *Le Tarbouche*, *La Mamelouka* tend à mettre en évidence un élément certes thématique (ce dont parle le texte) mais plus que cela c'est-à-dire rhématique (ce que fait le texte) donnant à voir des tonalités teintées d'un lyrisme par l'évocation d'une époque nostalgique et problématique dans l'Histoire de l'Égypte, une tonalité épique que traduit le nationalisme dans *Le tarbouche* à laquelle vient s'ajouter le symbolisme de *La Mamelouka* où l'Égypte est l'objet de la passion amoureuse colonialiste par la métaphore du personnage Doris Sawaya, l'Égyptienne émancipée.

Pour Andrée Chédid, les titres tirent leur originalité de la poésie et du symbolisme des images mythiques qu'elle choisit : *Nefertiti et le rêve d'Akhenaton* réunit le féminin et le masculin à la recherche d'un idéal dans la vie du couple.

Le titre sous-entend la recherche d'un idéal que partage le couple royal à travers le mot « *rêve* » suggérant union et partage, points communs liant les deux personnages. De même, il renvoie à la dualité générique et sexuelle dans la cohabitation féminin/ masculin est qui se manifeste dans le récit à travers l'image androgyne.

Quant au *Sixième jour*, le manège circulaire et la mobilité de la grand-mère pendant six jours ne va pas sans l'inscription d'une parole religieuse et mythique relative à la *re-naissance*. Le titre, programmant l'ambiguïté, ancre et transporte le lecteur dans les temps mythiques ou mythifiés tout en faisant référence à la réalité qui se confond avec l'illusion et l'aventure de l'écriture impressionnant le lecteur par les plaisirs du mythe.

L'analyse titrologique du corpus a montré dans quelle mesure cet élément paratextuel constitue le miroir des aspects rencontrés dans les récits, eux même construits sur le modèle mythique.

Bien qu'ils fonctionnent parfois différemment, les titres orientent la lecture et participent à la création d'un horizon d'attente.

Partant de l'effet réel, la relation du titre au texte passe par les rapports complexes qu'entretiennent Histoire et imaginaire d'un auteur. Rencontre d'un discours officiel et d'un discours officieux selon Vincent Jouve.³²⁶

Ces titres forment une rhétorique de l'ouverture. Aux résonnances mythiques, universelles et intemporelles, ils sont à la fois fiction et réalité, masque et miroir de l'inconscient et de l'imaginaire du texte, valeurs primordiales enfouies dans le jeu et l'aventure de l'écriture.

De la vérité à l'imaginaire en passant par l'imagination, tel semble le parcours créatif dans le fonctionnement des titres sur l'Égypte où mythes hérités, inventés, historiques ou cosmiques ont en commun cette espèce particulière de vérité qu'ils nous proposent à leur façon et se trouvent ainsi et véritablement au confluent de l'esthétique et de la sémantique.

Les titres de notre corpus présentent une variété allant de la codification à la séduction en passant par la métaphorisation et le symbolisme. Certains exhibent explicitement le code, le genre et le style, d'autres font références, par des procédés intertextuels et architextuels, à d'autres textes ; tandis que d'autres s'expriment de manière latente dans une sorte d'imprévisibilité jouant sur le langage métaphorique.

Par ailleurs, l'imaginaire décelable à travers les titres n'est pas sans relation avec les illustrations qui les accompagnent jouant sur l'image et les effets de sens.

³²⁶ *Poétique du roman*, op cit., p. 147.

L'activité éditoriale permet, à sa façon, de proposer des éléments pouvant orienter la lecture. Quelle soit une édition originale ou de poche, dans tous les cas, l'image qui accompagne le texte est primordiale et instaure un dialogue offrant un éclairage nouveau.

Ainsi, dans les récits choisis, des images ont été lues de la même manière que le texte : l'exotisme recherché, l'obsession de la femme pharaonique et orientale, sensuelle et pudique, peu vêtue ou parée de bijoux, l'objet-valeur... sont des illustrations dont l'intérêt est de rendre le texte vivant, le meubler et le colorer.

Au terme de cette partie, il s'avère que la mythopoétique de l'Égypte, sous son double voile pharaonique et oriental, a permis de lire les intentionnalités des auteurs, leurs pensées mythiques ainsi que leurs procédures littéraires.

Les mythes égyptiens qui traversent les récits constituent, dans l'inconscient des textes, une philosophie de la nature, une réflexion sur l'être humain, une méditation sur la religion et l'art. Ils font remonter aux premiers temps du commencement pour basculer dans les temps contemporains et modernes par le jeu des métamorphoses mythiques qui rapproche de l'imaginaire d'un écrivain, c'est ainsi que se situe le mythe au « *contact immédiat de la psyché avec ce qui est en dehors d'elle, la nature ou la société* », écrit Pierre Albouy dans *Mythes et mythologies dans la littérature française*³²⁷.

Et si pour Freud : « *L'art est le seul domaine où la toute-puissance des idées se soit maintenue jusqu'à nos jours* »³²⁸, tout mythe emprunté par un auteur semble devenir le sien, que ce soit celui mystique d'Isis pour Gérard Nerval, celui de Cléopâtre et la momie pour Théophile Gautier, celui de la mort et de Schéhérazade de Jean Cocteau, celui du soleil et de la mer d'Andrée Chédid ou ceux d'une Égypte cosmopolite de Josette Alia et Robert Solé... Une même structure dans l'imbrication de l'objectif et du subjectif, de la réalité et de la fantaisie, de la vérité et des rêves dans l'écriture et la création.

La mythologie personnelle d'un auteur, pour spécifique qu'elle soit, a certainement un caractère anthropologique, puisqu'elle s'inscrit, bel et bien, en référence à une ou plusieurs cultures, et dans le cas de notre corpus, les récits reproduisent consciemment ou inconsciemment des mythes égyptiens.

À la manière toute personnelle dont ces mythes sont traités et réappropriés correspond la manifestation concrète de la culture métissée ou de l'interculturalité de l'auteur produisant un nouveau mythe constitué de deux identités culturelles non sans conflits. Ce nouveau mythe est celui d'une altérité somme toute reconnue à travers un héritage universel qui devient un véritable culte de l'imaginaire et du mysticisme littéraire.

³²⁷ Op cit., p. 147.

³²⁸ *Totem et Tabou*. Petite Bibliothèque. Payot, 1993, p. 139.

L'écriture des récits est révélatrice d'un rapport au réel, à l'Histoire, au monde et à soi-même. Toute l'Égypte, à travers son imaginaire et sous son voile antique et oriental semble être un mythe à la fois universel et particulier, collectif et individuel et s'apprête à tous les discours du religieux au politique en passant par ceux historique, social et poétique. Qui pourrait la démythifier, singulière et universelle soit-elle?

Conclusion générale

Du plus beau et du plus haut de sa civilisation millénaire, l'Égypte désirée, rêvée, fantasmée et mythifiée qui a toujours hanté les imaginaires, habite aussi les écritures.

Cette civilisation qui traverse les temps sans prendre de rides, continue d'envoûter les créateurs qui la représentent à travers les thèmes de la vie, de l'existence et de la mort.

Mystérieuse, elle est vue, lue et modulée au fil du temps au rythme des préoccupations des siècles, c'est peut-être de cette plasticité temporelle que se perpétue sa surprenante richesse.

C'est cette Égypte là qui a uni et réuni nos auteurs pour les laisser errer dans les dédales de leurs imaginaires, lâchant les brides à leurs fantasmes qui les ont menés à l'écrire et la réécrire, chacun à sa manière et selon son propre *moi*.

Au terme de cette analyse et des lectures diversifiées, il en ressort que ces auteurs ont fait de l'Égypte un lieu d'initiation, de conquêtes, de découvertes, de fantasmes et aussi d'écriture, ils se rassemblent par des parentés littéraires et se singularisent à la fois par des divergences qu'ils reproduisent à l'image de la richesse civilisationnelle dont ils ont été imprégnés.

Ce que les auteurs ont en commun c'est l'écriture de soi au prisme de l'altérité, ce *moi* raconté se mesure à l'aune des figures mythiques appropriées, manipulées et déjouées.

Certes, dans tous les récits le *moi* existe, mais il est loin de donner une image cohérente et objective, se déroband derrière l'expression mythique, les métamorphoses et l'inconscient, d'où ce croisement d'un moi vivant, d'un moi mythique et d'un autre écrivain, dans un récit-écran destiné à se substituer à un autre plus réel.

Et quand ce *moi* n'est plus franc et ne se présente pas comme un moi unique, il devient un « *on social* » attestant l'appartenance à une ère culturelle, historique, à une génération et à une communauté.

Cette écriture de soi évoluant dans un environnement socio-politique va mener forcément à évoquer l'Histoire de l'Égypte et de sa civilisation dans une écriture historiographique chez l'ensemble des auteurs où il est question à la fois de l'Égypte antique et orientale doublée par la contemporaine.

Que ce soit chez Gérard de Nerval, chez Théophile Gautier ou chez Jean Cocteau, il est question de l'Égypte pharaonique mais aussi celle des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles mettant en œuvre les rapports Orient/Occident, Égypte/France évoquant Napoléon et Champollion, les conquêtes et les découvertes, l'impérialisme et la fascination.

Le roman de Josette Alia retrace aussi un pan de l'Histoire entre l'Occident et l'Orient, la France et l'Égypte à travers la réalité romancée des Chrétiens d'Orient dans un siècle où cette problématique semble de plus en plus effervescente.

Dans les récits égyptiens d'Andrée Chédid et de Robert Solé, il est question de ces mêmes réalités historiques.

En plus de l'écriture du *moi* que se partagent les récits et l'historiographie, il en ressort aussi une autre parenté, celle de la technicité de l'écriture, une écriture classique et chronologique construite sur des symboles, des figures culturelles et des métaphorisations.

La création esthétique prend forme dans la construction sémantique de la poétique de l'Égypte.

Les écritures et le décryptage sémiologique des récits assurent d'une polyphonie rendant les textes dialogiques avec un entrecroisement de différents genres rendant compte d'une multiplicité de codes culturels, de lectures intertextuelles et de discours sur l'altérité féminine et masculine, orientale et occidentale.

Au-delà de ces parentés et correspondances formelles et thématiques, dans leur entreprise d'écriture de l'Égypte, point nodal des récits, les auteurs se dispersent, se différentient et s'opposent parfois dans leurs obsessions, fantasmes et imaginaires. D'un auteur à un autre, les représentations changent et les mythes aussi.

Ce qui est à relever de l'aspect protéiforme des représentations de l'Égypte pharaonique et orientale dans toutes ces reconfigurations du mythe approprié et personnalisé, c'est le caractère singulier et universel de la mythologie égyptienne.

Les fantaisies des écrivains, leur choix d'un sujet, leur recours à un mythe, leur identification à une image, leur aventure à travers l'écriture, les transportent là où s'installent leurs imaginaires.

Qu'il croit en Dieu ou aux dieux, qu'il emploie *je* ou *il*, qu'il appartienne aux XIX^{ème}, XX^{ème} ou XXI^{ème} siècles, qu'il soit de l'Occident ou de l'Orient, chaque écrivain rend compte de son propre imaginaire en puisant dans d'autres, d'où cette variété des visions et des représentations révélant des siècles d'évolution et de développement d'une expérience littéraire sur l'Égypte.

Ainsi que cela est formulé dans l'intitulé de la thèse et posé comme hypothèse dans la problématique, il en ressort effectivement un aspect de l'imaginaire fondé sur la coexistence des

fantasmes et des réalités à la fois qui se confrontent dans les récits où le discursif et le narratif oscillent entre l'un et l'autre dans une dichotomie bien perceptible.

Au XIX^{ème} siècle, c'est l'Égypte de Napoléon Bonaparte qui tient le devant de la scène mêlant savoir et art, impérialisme et orientalisme, réalités et fantasmes qui vont imprégner la littérature faisant ressurgir un regard triomphant, celui de l'écrivain-explorateur, désireux de tout voir, puis dévoiler à travers une expérience exotique, personnelle, mystique et exceptionnelle.

Dans les différentes représentations littéraires de l'Égypte au XIX^{ème} siècle, les œuvres de Gérard de Nerval et celles de Théophile Gautier restent les plus originales dans la mesure où elles ont parfaitement lié pharaonisme et orientalisme, mysticisme et impérialisme, art et savoir sculptant un autre visage de l'Égypte, propre à leur imaginaire et esthétique.

Les analyses de ces deux auteurs ont souligné un aspect important, celui d'un Orient vu au travers de la problématique féminine.

Dans *Voyage en Orient*, Gérard de Nerval use d'une narration entrecoupée de récits mythiques non insignifiants ou purement décoratifs, faisant plutôt apercevoir que la référence isiaque occupe bien une place capitale dans l'économie du texte.

Gérard de Nerval construit son périple sur l'image fondamentale d'Isis qu'il cherche dans les silhouettes et les corps voilés des figures légendaires (Belkis, la reine de Saba et Setalmulc, la sultane) et aussi ceux des femmes du Caire, toute confession et origines confondus.

C'est à partir de cette altérité féminine que l'Égypte devient un territoire bien délimité géographiquement (Orient) et aussi par un imaginaire orientaliste qui a déjà mis des cadres fantasmagoriques dans la conception de la femme orientale (la peinture orientaliste et sa vision de l'Orient).

Si le *Voyage en Orient* ne peut se lire sans cet orientalisme dominant, l'écrivain a pourtant fait de l'Égypte et de ses mythes un objet réapproprié dans son imaginaire comme dans son écriture.

Du récit de voyage à l'autofiction, l'itinéraire du narrateur nervalien est instable, il est saisi entre le *Moi* romantique et l'*Autre* oriental et mythique. Et c'est à partir de là que s'expliquent l'imaginaire et l'esthétique de Nerval à travers la réalité et le fantasme, à la quête d'une vérité absolue, d'un syncrétisme religieux et d'un idéal féminin qu'il recherche et recrée dans son aventure orientale, mythique, mystique et ésotérique.

Derrière Isis, Belkis, Setalmulc, les femmes voilées du Caire, le Calife Hakem et Adoniram se dessine un monde lointain, incertain et ambigu, celui du mythe dans l'onirisme. Il se trouve également un sens caché que le narrateur cherche à travers un ésotérisme et un orientalisme essentiellement fantasmagoriques.

L'aspect orientaliste est également perçu chez Théophile Gautier mais se révèle plus scientifique, fondamentalement descriptif et surtout pictural. L'Égypte que l'auteur représente est à l'image de la conception que l'Occident a toujours eu des hiéroglyphes et où Gautier relègue le savoir proprement égyptologique à des voix parnassiennes et des pinceaux purement artistiques où l'on voit le peintre à l'œuvre, puis le pinceau cède la place à la plume où l'exigence formelle détermine une esthétique originale.

L'ekphrasis de l'Égypte domine les récits de Gautier se conjuguant avec un souffle parnassien. L'Égypte et ses mythes se retrouvent ainsi animés d'une profondeur sémantique liée au contexte poétique, scientifique et historique de la France du XIX^{ème} siècle.

Une douce misogynie fait de Cléopâtre, à la fois mante religieuse, femme fatale et pourtant désirée, l'image d'une altérité féminine barbare et fascinante, exotique et familière.

La momie, quant à elle, bien qu'inaccessible, poussiéreuse et desséchée, s'est vu dévoilée, animée et désirée par le regard d'un narrateur-artiste qui a su faire du mort-vivant un rêve d'éternité à travers l'idéal de beauté dans l'œuvre d'art.

La création littéraire se trouve ainsi dans ce monde nostalgique et cet ailleurs mythique : dissection, fabrication et animation, les figures mythiques de l'Égypte sont dépoussiérées et retravaillées dans l'atelier de l'artiste et par les fantasmes de l'écrivain.

De l'Égypte des arts visuels et décoratifs, l'œuvre de Jean Cocteau construit un espace fortement thématique et théâtralisé à travers la poétique de la mort et de l'éternité dans l'image féminine de Schéhérazade, de la momie éternelle et celle narcissique de Toutankhamon, image qui se lit en surface et en profondeur se confondant avec la silhouette du diariste et de l'artiste à travers l'expérience de l'altérité dans une nouvelle esthétique, à l'aube du XX^{ème} siècle.

L'Égypte de Cocteau est inséparable aussi du regard exotique d'un conquérant occidental et d'un explorateur à la fois objectif et subjectif dans ses expressions.

Les représentations de l'Égypte donnent matière à des interprétations selon la manière dont elles sont manipulées et selon le degré de lecture auquel elles sont soumises.

Le roman de Josette Alia rappelle l'expérience d'une journaliste, reporter et analyste politique dans une Égypte, certes moderne, mais que le passé hante.

À l'effet journalistique qui semble caractériser le roman, correspondent une poéticité et une rhétorique permettant de retrouver l'image de l'Égypte sous les mots, les métaphores et dans le récit intime.

Du côté des auteurs égyptiens, ils ont eux aussi représenté une Égypte où chacun, tout comme les auteurs français, a fait du mythe un espace approprié pour parler de soi dans un contexte précis et à travers une esthétique propre.

Andrée Chédid se sert de l'Égypte ancienne, fuseau d'une écriture sur le féminin opiniâtre, à travers le symbolisme isiaque en célébrant la figure mythique d'Isis, une écriture gigogne et où de la mort naissent la vie et l'amour.

L'oxymore de la chute et de la résurrection, de la disparition et la réapparition, imite le cycle naturel de la vie correspondant à la métaphore agraire où la mort n'est jamais définitive et semble toujours s'ouvrir sur la vie, poétique d'inachèvement qui clôt les récits.

Tout au plus l'écriture oscille dans une alternance rythmique savamment ordonnée entre le féminin et le masculin à travers l'image androgyne d'Akhenaton, figure certes marginale comme l'artiste, mais valorisée et sacralisée.

L'Orient d'Andrée Chédid apparaît donc de manière imagée, il se trouve dans l'âme de ses personnages mythiques Isis et Osiris, Akhenaton et Néfertiti que l'auteur ramène à son présent à travers sa quête humanitaire.

Son écriture mémorielle est riche d'une remarquable documentation historique représentée à travers des descriptions iconographiques. Sa forme circulaire, comme le Nil, suit des mouvements de flux et de reflux pour révéler des combats intérieurs et inscrire sa quête de féminité.

L'Égypte de Robert Solé est étrangement semblable à celle de Josette Alia tant sur le plan de l'écriture que la thématique des récits, les mêmes caractéristiques apparentent les deux auteurs : le journalisme, l'autofiction, le travail de la mémoire et le roman familial.

Par les jeux métaphoriques d'une Égypte représentée à l'aune de ses figures orientales la Mamelouka, le Tarbouche et Mazag, l'auteur aborde la problématique identitaire des Chrétiens d'Orient retraçant les grandes époques historiques de l'Égypte ancienne à celle moderne en passant par les Croisades, les Mamelouks et l'Expédition de Napoléon Bonaparte.

Toutes ces réalités qui ont fait une Égypte multiple et cosmopolite sont convoquées et insérées dans le récit fictionnel de Doris Sawaya, l'orientale émancipée et convoitée à l'image d'une Égypte aux rivalités franco-britanniques, du Tarbouche doublement significatif par son symbolisme nationaliste et personnification de la communauté chrétienne progressiste et moderniste, enfin au Mazag qui souligne métaphoriquement cette spécificité orientale et l'entre-deux culturel des personnages.

Par la référence mythique, l'écriture ouvre la voie à la réflexion, permet l'ancrage des topoï exotiques et familiers, réels et fantasmés, et offre un langage métaphorique figurant dans des titres aux résonances mythiques, thématiques et rhématiques et aux couleurs égyptomanique, égyptologique et orientaliste.

Cette thèse a mis au jour la constatation suivante : la représentation de l'Égypte, quel que soit le regard, exotique ou familier, occidental ou oriental, impérialiste ou autochtone, proche ou lointain, francophone ou français, est à la fois universelle et particulière.

Chaque auteur inscrit son expérience de l'Égypte dans une tradition, une ère, une esthétique et un imaginaire à travers son existence qu'il dissimule dans les méandres de la fiction et des figures mythiques qu'il se réapproprie.

Néanmoins ce qui semble différencier les écrivains français des égyptiens dans leurs récits, c'est cette dialectique altérité/familiarité qui est placée sous le signe d'une Égypte et d'un Orient fatal qui en préserve la fascination, leurs récits reflètent un ailleurs qui n'est accessible que par l'écriture.

Les écrivains francophones, même s'ils semblent être désorientés dans un Occident de relai, montrent à travers leurs récits l'idée d'une virginité de l'espace oriental à travers le mythe de la renaissance et la sagesse comme chez Andrée Chédid, et un métissage culturel et linguistique bien assumé comme chez Robert Solé.

Enfin ces figures mythiques de l'Égypte pharaonique et orientale, saisies entre savoir et littérarité, réalités et fantasmes, ont permis aux auteurs, à travers leurs écritures, leurs poétiques ainsi que leurs imaginaires de s'approcher du voile d'Isis, de représenter la fatalité féminine, de fouiller dans le fond des tombeaux pour en extraire les momies afin de les animer du regard de l'artiste, d'interpréter le sens des sépultures et des images réelles et fantasmagoriques d'une Égypte à la fois antique et moderne, ces métaphores disent bien à elles seules combien cette civilisation fut et demeure encore la matrice du monde et combien ses mythes sont universels.

Tel un égyptologue qui fouille dans les hypogées égyptiens pour en trouver un objet antique qu'il se précipite à analyser pour le révéler, tel un anthropologue qui étudie et compare différentes expériences humaines pour les unifier, un orientaliste ou égyptophile férus d'Orient, nous avons tenté de lire une Égypte à la fois unique et multiple, réelle et fantasmée, au gré des imaginaires et des siècles, une Égypte sortie du labyrinthe antique et oriental pour se fondre dans les abîmes de l'écriture contemporaine, et il est certain que beaucoup reste encore à approfondir et à explorer, à la mesure des significations des mythes, inachevables...

Bibliographie

I- Œuvres du corpus

- ALIA, Josette. *Quand le soleil était chaud*. Paris: France Loisirs, 1993. Édition originale Grasset, 1993.
- CHÉDID, Andrée. *Nefertiti ou le rêve d'Akhnaton. Mémoires d'un scribe*. Paris: Flammarion, 1988. Édition originale Flammarion, 1974.
- CHÉDID, Andrée. *Le Sixième jour*. Paris: Librio, 1994. Édition originale Flammarion, 1971.
- COCTEAU, Jean. *Maalesh. Journal d'une tournée de théâtre*. Paris: Gallimard, 1949, Édition originale.
- GAUTIER, Théophile. *La morte amoureuse* suivi de *Une nuit de Cléopâtre*. Paris: Librio, 2005. *Une nuit de Cléopâtre*. Paris : A. Ferroud, 1894, préface d'Anatole France, publication originale en 1838, Bibliothèque nationale de France.
- GAUTIER, Théophile. *Un pied de momie*. Paru dans *Théophile Gautier La Mille et Deuxième Nuit Intégrale des nouvelles*. Paris : Omnibus, 2011. Édition originale « Le pied de momie » dans Musée des familles, septembre 1840.
- GAUTIER, Théophile. *Le roman de la momie*. Paris : Librio, 2005. Édition originale Hachette, 1858.
- NERVAL, Gérard de. *Voyage en Orient* II tomes. Paris: Flammarion, 1980. Ce récit de voyage réellement effectué par l'auteur en Grèce, en Égypte, au Liban et en Turquie a été d'abord publié sous formes de textes : *Scènes de la vie orientale* en 2 volumes, *Les femmes du Caire* en 1948, *Les femmes du Liban* en 1850. La version complète du *Voyage en Orient* a paru en 1852. Troisième édition revue, corrigée et augmentée. Paris : Charpentier, Librairie-Éditeur 19 rue de Lille, 1851.
- SOLÉ, Robert. *Le Tarbouche*. Paris: Seuil, Coll. « Points », 1992.
- SOLÉ, Robert. *La Mamelouka*. Paris: Seuil, Coll. « Points », 1996.
- SOLÉ, Robert. *Mazag*. Paris: Seuil, Coll. « Points », 2000.

II- Autres œuvres littéraires

- CHATEAUBRIAND, François-René de. « Voyage d'Égypte », in *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Paris : Garnier-Flammarion, 1968 (1811 pour l'édition originale).
- COCTEAU, Jean. *Le Tour du monde en quatre-vingts jours (mon premier voyage)*. Paris : Gallimard, 1983.
- COCTEAU, Jean. *Le Passé indéfini (1951-1952)*. Paris : Gallimard, 1983.
- COCTEAU, Jean. *La Lampe d'Aladin*. Paris : Gallimard La Pléiade, 1992.
- *Contes et légendes des Mille et Une Nuits*. Contes arabes Édition La Seine, établie par Héroïse de Mont- Rachais, 2006. Traduction d'Antoine Galland (1704-1717).
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris : Gallimard, Coll. « Folio », 1977.
- FLAUBERT, Gustave. *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 1964.
- FLAUBERT, Gustave. *La Tentation de Saint-Antoine*. Paris : GF Flammarion, 1967.
- FLAUBERT, Gustave. *Herodias* in *Trois contes*. Paris: Gallimard, Coll. « Folio », 1973.
- HUGO, Victor. *Les Orientales*. Paris : Gallimard, 1966. Édition établie par Pierre Albouy.
- LA FONTAINE, Jean de. *Fables*. Paris : M.V.E, 1984. (Édition Barbin et Thierry 1668-1994).
- LAMARTINE, Alphonse de. *Voyage en Orient*. Paris: Honoré Champion, coll. «Textes de littérature moderne et contemporaine», 2000.
- MAHFOUZ, Naguib. *Akhénaton le renégat*. Paris: Denoël, Coll. « Folio » 1998. Traduit de l'arabe par France Meyer. Première édition en arabe 1985 Éditions Maktabat Misr, Le Caire Égypte.
- MAHFOUZ, Naguib. *La Malédiction de Râ*. Paris: L'Archipel, Traduit de l'arabe par José M. Ruiz-Funes et Ahmed Mostefaï, 1990.
- MAHFOUZ, Naguib. *L'amante du Pharaon*, traduit par Pierre Lafrance et Yahya Cheikh. Paris: Nouveau monde, 2005. Édition originale 1943.
- MESSADIÉ, Gerald. *L'œil de Néfertiti. Orages sur le Nil*. Archipoche, 2004.
- NAOUM, Nabil. *Moi, Toutankhamon, reine d'Égypte*, trad de l'arabe par Luc Barbulesco. Actes Sud/Sindbad 2005.
- NERVAL, Gérard de. *Les Filles du feu* suivi de *Aurélia*. Paris : 199.
- SINOUE, Gilbert. *L'Égyptienne*. Paris: Denoël, Coll. « Folio », 2005.
- SINOUE, Gilbert. *La Fille du Nil*. Paris: Denoël, Coll. « Folio », 2005.

- SINOUE, Gilbert. *Akhenaton, le dieu maudit*. Paris: Flammarion, 2005.
- SOLÉ, Robert. *Le Sémaphore d'Alexandrie*. Paris : Seuil, 1994.
- VANOYEKE, Violaine. *La Pharaonne. Le Voyage d'éternité*. Paris : Michel Laffont, 1999.
- VANOYEKE, Violaine. *Toutankhamon. L'Héritier*. Paris : Miche Laffont, 2003.

III- Ouvrages de théories littéraires et de méthodologie

- ARON, Paul et VIALA, Alain. *Sociologie de la littérature*. Paris : PUF, Coll. « Quadrige », 2005.
- ASSOUN, P. Laurant. *Leçon psychanalytique sur le regard et la voix*. Paris : Anthrop, 1995.
- BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, 1984.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1984.
- BELLEMIN- NOËL J. *Psychanalyse et littérature*. Paris : PUF, 2001.
- BERGEZ, Daniel, et al. *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris : Nathan, 2002.
- BRUNNEL, Pierre, PICHOS, Claude et ROUSSEAU, A-M. *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris : Armand Colin, 1983.
- DUCHET, Claude. *Sociocritique*. Paris : Nathan, 1979.
- DUPIEZ, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires*. Paris : UGE, « 10 /18 », 1984.
- FAUCHEUX, Annie. *Le biographique*. Paris : Ellipses, 2001.
- FONTAINE, Daniel. *La Poétique*. Paris: Nathan, 1993.
- GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris : Seuil, Coll. « Points », 1966.
- GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris : Seuil, Coll. « Points », 1969.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes :La littérature au second degré*. Paris : Seuil. Coll. « Points », 1982.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Seuil, 1991.
- GILLES, Philippe. *Le roman. Des théories aux analyses*. Paris : Seuil, 1996.
- GRACQ, Julien. *Lettrines*. Paris : Corti, 1967.
- HOEK, Léo H. *La marque du titre : dispositif sémiotique d'une pratique textuelle*. Paris : Mouton, 1981.

- JOUVE, Vincent. *La poétique du roman*. Paris: Armand Colin, 2001.
- KRISTEVA, Julia. *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.
- KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil, 1974.
- LEUJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, Coll. « Poétique », 1975.
- LIGNY, Cécile de et ROUSSELOT Manuela. *La littérature française*. Paris: Nathan, 2002.
- MITTERRAND, Henri. *Le discours du roman*. Paris : PUF, 1980.
- MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*. Paris : José Corti, 1995 (1^{ère} édition 1963).
- MONIQUE, Léonard et HORVILLE Robert. *Histoire de la littérature française t 1 et 2*. Paris : Nathan, 1988.
- PIÉGAY-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Nathan, 2002.
- RABEAU, Sophie. *L'intertextualité*. Paris : Flammarion, GF-Corpus, 2002.
- RIFFATERRE, Michel. *Essais de stylistique structurale*. Paris : Flammarion, 1971.
- RIFFATERRE, Michel. *La Production du texte*. Paris : Seuil, 1979.
- RIFFATERRE, Michel. *L'imaginaire du texte. La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*. Ouvrage sous la direction de Gisèle MATHIEU-CASELLANI. Presses universitaires de Vincennes, 1994.
- ROUSSET, Jean. *Le lecteur intime. De Balzac au journal*. Paris : José Corti, 1986.
- SOLLERS, Philipe. *Théorie d'ensemble*. Paris : Seuil, 1971, p. 75.
- THUMERL, Fabrice. *La critique littéraire*. Paris : Armand Colin, 2002.
- ZANONE, D. *L'autobiographie*. Paris : Ellipses, 1996.
- ZIMA, Paul. *Manuel de sociocritique*. Paris : Picard, 1985.

IV- Ouvrages sur le mythe

- ALBOUY, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris : Armand Colin, 2003. (1^{ère} édition 1969).
- BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 1938.
- BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*. Paris : José Corti, 2004. (1^{ère} édition 1948).
- BACKÈS, Jean-Louis. *Le mythe en littérature : essais en hommage à Pierre Brunel*. Paris : PUF, Coll. « Ecritures », 2000.
- BALTRUSAITIS, Gurgis. *La quête d'Isis. Essai sur la légende d'un mythe*. Paris : Champs Flammarion, 1997.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, Coll. « Points », 1957.
- BERESNIAK, Daniel. *Franc-maçonnerie et Romantisme*, Chiron, 1987.
- BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Rocher, 1988.
- BRUNEL, Pierre. *Mythocritique : Théorie et parcours*. Paris : PUF, Coll. « Ecriture », 1992.
- BRUNEL, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*. Paris : José Corti, Coll. « Les Massicotés », 2004. (1^{ère} édition 1974).
- CAILLOIS, Roger. *Le Mythe et l'Homme*, Paris : Gallimard, 1938. (Réédition. Folio).
- CARLIER, C et GRITON- ROTTERDAM, N. *Des mythes aux mythologies*. Paris : Ellipses, 1994.
- CHEVREL, Y et DUMOULIÉ, C. *Le Mythe en littérature (Essais en hommage à Pierre Brunel)*. Paris : PUF, 2000.
- DELAROCHE, Patrick. *De l'amour de l'autre à l'amour de soi. Le narcissisme en psychanalyse*. Paris : Denoël, 1999.
- DE GREVE, C. *Eléments de littérature comparée : thèmes et mythes*. Paris: Hachette, 1995.
- *Dictionnaire des mythologies vol 1 et 2* sous la direction d'Yves Bennefoy. Paris : Flammarion, 1999.
- DURAND, Gilbert. *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1992.
- DURAND, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*. Paris : Berg International, 1979.

- DURAND, Gilbert. *Introduction à la mythologie, Mythe et société*. Paris : Albin Michel, 1996.
- DURAND, Gilbert. *L'imagination symbolique*. Paris : PUF, 1998.
- ELIADE, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Gallimard, 1957.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, Coll. « Idées/ nrf »,1963.
- ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard. Coll. « Idées », 1969.
- ELIADE, Mircea. *Initiations, rites, sociétés secrètes*. Paris : Gallimard, Coll. « Idées », 1976.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine. *Littérature et mythe*. Paris : Hachette, Coll. « Contours littéraires », 2001.
- JEANNERET, Michel. *La Lettre perdue. Ecriture et folie dans l'œuvre de Nerval*. Paris : Flammarion « Sciences humaines », 1978.
- *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*. Paris, 1992.
- LÉVI STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, Coll. « Agora », 1974.
- MONNEYRON, Frédéric. *L'androgynisme décadent. Mythe, figure, fantasme*. ELLUG. Université Stendhal Grenoble, 1996.
- RICŒUR, Paul. *Finitude et culpabilité II, La Symbolique du Mal*. Paris : Aubier-Montaigne, 1960.
- SIGANOS, André. *Mythe et écriture de la nostalgie archaïque*. Paris : PUF, Coll. « Ecriture », 1999.
- TOURNIER, Michel. *Le Vent paraclét*. Paris : Gallimard, 1977.
- UTE, Heidmann. *Poétiques comparées des mythes*. Suisse : Payot Lausanne, 2003.
- VERNANT, Jean-Pierre. « Frontières du mythe », dans *mythes grecs au figuré de l'Antiquité au Baroque*. Paris : Gallimard, 1996.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris : PUF, 1978.
- TROUSSON, Raymond. *Thèmes et mythes. Questions de méthode*. Belgique : Ed de l'Université de Bruxelles, 1981.

V- Sciences humaines

- PRETCEILLE-Abdallah et Porcher, M. L. *Diagonales de la communication interculturelle*. Paris: Anthropos, 1999.
- AFFERGAN, Francis. *Exotisme et altérité*. Paris: PUF, 1987.
- BAYART, Jean-François. *L'illusion identitaire*. Paris : Fayard, 1996, p.247.
- BUCAILLE, Maurice. *La Bible, le Coran et la science. Les Ecritures saintes examinées à la lumière des connaissances modernes*. Paris : Seghers, 1976.
- CANCIER, Anne. *Psychanalyse et critique littéraire*. Toulouse : Edouard Privat, 1973.
- DORMON, Pierre. *Femme, repaire de tous les vices. Misogynie et féministes en France (XVIe-XIXe siècles)*. Paris : André Versaille, 2012.
- DEMOGRON, Jacques. *Complexité des cultures et de l'interculturel*. Paris: Anthropos, 2000.
- DUCREY, Guy et MOURA, Jean Marc. *Crise fin-de-siècle et tentation de l'exotisme*. Presses universitaires Charles de Gaulle, 2002.
- FAIVRE, Antoine. *Accès à l'ésotérisme occidental*. Paris : Gallimard, 1966.
- FAIVRE, Antoine. *L'Ésotérisme*. Paris: PUF, 2002.
- FAVRE, Anaïs. *Métis, métisse, métissage. De quoi parle-t-on ?* Affromundi, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse appliquée*. (Trad. Fr., 1933) Paris : Gallimard, 1971.
- GARDET, Louis. *Etudes de philosophie et de mystique comparées*. Paris : J. Vrin, 1972.
- GOLLIAU, Catherine. *L'Esotérisme. Kabbale, franc-maçonnerie, astrologie, soufisme. Les textes fondamentaux commentés*. Ouvrage collectif. Paris : Tallandier, 2007.
- HENTSCH, Thierry. *L'Orient imaginaire. La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*. Paris : Minuit, coll. « Arguments », 1988.
- KILANI, Mondher. *Introduction à l'anthropologie*. Suisse: Payot Lausanne, 1989.
- LACAN, Jacques. *Ecrits*. Paris : Seuil, 1966.
- LEIRIS, Michel. *Race et civilisation, cinq études d'ethnologie*. Paris : Denoël, 1969.
- MOURA, Jean-Marc. *Lire l'exotisme*. Paris : Dunod, 1992.
- MOUSSA, Sarga. *La relation orientale: Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*. Paris: Klincksieck, 1995.

- Ouvrage collectif. *L'Ésotérisme. Kabbale, franc-maçonnerie, astrilogie, soufisme. Les textes fondamentaux commentés*. Sous la direction de Catherine GOLLIO. Paris : Tallandier, 2007.
- SAÏD, Edward w. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris: Seuil, Coll. « La couleur des idées », 2005. 1980 pour la traduction française. Traduit de l'américain par Catherine MALAMOUD. Titre original : *Orientalism* 1978.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard, 1943.
- SEGALLEN, Victor. *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*. Paris: BUC, 1999.
- TOUMSON, Roger. *Mythologie du métissage*. Paris : PUF, 1998.

VI- Ouvrages sur l'Histoire de la civilisation égyptienne

- ALBOU-TABART, Sylvie et al. *Femme en Egypte au temps des pharaons*. Levallois Perret : Altipresse, 2006. Directeur de collection Jean-Claude Demory.
- ALEXANDRIAN. *Histoire de la philosophie occulte*. Paris : Payot, 1994.
- BINAUD, Christian. *Le Soufisme*. Maisonneuve Larose, 1991.
- CHAMPOLLION, Jean-François. *Lettre à M. Dacier, secrétaire perpétuel de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres, relatives à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques employés par les Égyptiens pour inscrire sur leurs monuments les titres, les noms et les surnoms des souverains grecs et romains*. Paris : Didot, 1822.
- DENON, Dominique Vivant. *Voyages dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes de Bonaparte, en 1798 et 1799. II Explication des planches par Dominique Vivant Denon*. Site Gallica de la B.N.F Bibliothèque Nationale de France, 2002. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35469v.notice> (Page consultée le 08 mars 2007).
- FEYDEAU, Ernest. *Histoire des usages funèbres et des sépultures chez les peuples anciens*. Paris : Gide et Baudry, 1856.
- FLAMMARION, Edith. *Cléopâtre, vie et mort d'un pharaon*. Paris : Gallimard, Coll. « Découvertes », 1993.
- CREZER, Friedrich J. –D. Guigniaut. *Religions de l'Antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*. Paris : 1825-1851 Treuttle et Würtz, J.-J. Kossbühl et Firmin-Didot frères, 4 tomes en 10 volumes.

- GRIMAL, Nicolas. *Histoire de l'Égypte ancienne*. Paris: Fayard, 1988.
- GRIMAL, Nicolas. *Littérature égyptienne et Littérature copte dans le Dictionnaire universel des littératures*. Paris: Didier, Coll., PUF, 1992.
- GUILHOU, Nadine et PEYRÉ, Janice. *La mythologie égyptienne*. Marabout (Hacehtte Livre), 2005.
- HARTOG, François. « Les Grecs égyptologues » in *D'un Orient l'autre*, 2 vol. Paris : CNRS, 1999
- HAWASS, Zahi. *Images silencieuses. Les femmes dans l'Égypte pharaonique*. Paris : Institut du Monde Arabe, 2005.
- HÉRODOTE. *Les Histoires. Livre II*. Euterpe. Texte établi et traduit par Ph. E. Legrand. Paris: Société d'Édition « Les Belles Lettres », Coll. des Universités de France publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé, 1972.
- HOURANI, Albert. *Histoire des peuples arabes*. Paris : Seuil, Coll. « Histoire ».
- HUMBERT, Jean-Marcel. *L'égyptomanie dans l'art occidental*. Paris : ACR, 1989.
- IBN BATTŪTA. *Voyages. De l'Afrique du Nord à La Mecque*. Paris : François Maspero, 1982. Traduit de l'arabe par C. Defremery et B. R Sanguinetti (1858).
- ILBERT, Robert et al. *La puissance maternelle en Méditerranée. Mythes et représentations*. Alger : Actes Sud/ MMSH/ barzakh, 2008.
- JOMARD, Edmé François. *Description de l'Égypte, ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française, publié par les ordres de Sa Majesté Napoléon le Grand*. Paris : Imprimerie impériale, 1809-1828.
- OUVRAGE collectif. *Trésors fatimides du Caire*. Paris : Institut du monde arabe, 1998.
- PARÉ, Ambroise. *Discours de la momie et de la licorne* publié en 1582. Réédition Paris : Gallimard, 2011.
- SOLÉ, Robert. *L'Égypte, passion française*. Paris: Seuil, 1997.
- VANOYEKE, Violaine. *Les Histoires d'amour des pharaons*. Paris : Michel Laffont, 1997.
- VERCOUTTER, Jean. *À la recherche de l'Égypte oubliée*. Paris: Gallimard, Coll. « Découvertes », 1986.

- ROUX, Jean-Paul. *Les explorateurs au Moyen Age*. Paris : Fayard, 1985.

VII- Ouvrages sur la littérature de voyage en Orient et peinture orientaliste

- ABAZARD, Jean. *L'Orient et la peinture française au XIXème siècle d'Eugène Delacroix à Auguste Renoir*. Paris : Plon, 1930.
- ARKOUM, Mohammed. *Histoire de l'Islam et des musulmans en France du Moyen Age à nos jours*. Paris : Albin Michel, 2006.
- BANVILLE, Théodore de. *Paris vécu*, Paris : Charpentier, 1883.
- BEN ACHOUR ABDELKÉFI. *Appropriation culturelle et création littéraire*. Paris : Maisonneuve et Larose, Sud Edition, 2005.
- BERTY, Valéry. *Littérature et voyage. Un essai de typologie narrative des récits de voyages français au XIXème siècle*. Paris : L'Harmattan, 2001.
- BRAHIMI, Denise. *Arabes des Lumières et Bédouins romantiques*. Paris : Le Sycomore, 1982.
- CARRÉE, Jean-Marie. *Voyageurs et écrivains français en Égypte*. 2^{ème} édition revue et corrigée. Tome deuxième de la fin de la domination turque à l'inauguration du canal de Suez (1840-1869). Institut Français d'Archéologie orientale, 1956.
- CHAMBERS, Ross. *Gérard de Nerval et la poétique du voyage*. Paris : José Corti, 1969.
- GROSSIR, C. *L'Islam des Romantiques, 1811-1840. Du refus à la tentation*. Paris : Maisonneuve et Larose, 1984.
- IEDIKÓ, Lőrinszky. *L'Orient de Flaubert des écrits de jeunesse à Salammbô la construction d'un imaginaire mythique*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- MAERTINO, Pierre. *L'Orient dans la littérature française aux XVIIème et XVIIIème siècles*. Paris : Hachette, 1906.
- PELTRE, Christine. *Orientalisme*. Italie : Terrail, 2010.
- SANCHEZ, Pierre. *La société des peintres orientalistes français. Répertoire des exposants et liste de leurs œuvres 1889-1943*. Dijon : L'Echelle de Jacob, 2008.
- SCHALFFER, Gérald. *Le Voyage en Orient de Nerval. Etude des structures*. Suisse : La Baconnière, Coll. « Langage », 1967.

- SCHWAB, Raymond. *La Renaissance orientale*. Paris : Payot, 1950.
- SIMOËN, Jean-Claude. *Le Voyage en Égypte*. Liban: Éd Dar An-Nahar, 2009.

VIII- Ouvrages d'étude critique des littératures

- BOISDEFFRE, Pierre de. *Histoire de la littérature de langue française des années 30 aux années 80. Romans Théâtre*. Paris: Perrin, 1985.
- CHABEL, Malek. *La Féminisation du monde*. Paris : Payot, 1996
- DARWICHE JABBOUR, Zahida. *Littératures francophones du Moyen-Orient Égypte Liban Syrie*. Aix-en-Provence : Édisud, 2007.
- DOTTION-Orsini, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale, textes et images de la misogynie fin de siècle*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1993.
- HADDAD, Katia. *La littérature francophone du Machrek. Anthologie critique*. Ouvrage sous la direction de Katia Haddad. Presses de l'Université de Saint-Joseph. Liban, 2000.
- JACQUEMOND, Richard. *Entre scribes et écrivains: Le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*. Actes Sud /Sindbad, 2003.
- JOUBERT, Jean-Louis et LECARME, Jacques. *Les littératures francophones depuis 1945*. Paris: Bordas, 1986.
- JOUBERT, Jean-Louis. *Littératures francophones du monde arabe*. Paris: Nathan, 1994.
- KERNEL, Brigitte. *Andrée Chédid entre Nil et Seine*. Entretiens avec Brigitte Kernel. Belfond, 2006.
- KOBER, Marc. *Entre Nil et sable : écrivains d'Égypte d'expression française (1920-1960)*. Paris: CNDP, 1999.
- LUTHI, Jean-Jacques. *Onthologie de la poésie francophone d'Égypte. Vingt-huit poètes d'Égypte*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- LUTHI, Jean-Jacques. *Littérature d'expression française en Égypte (1798-1998)*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- MARNEY, Dominique. *Les Belles de Cocteau*. Paris : J.-C. Lattès, 1995.

- OUVRAGE collectif. *Fous d'Égypte*. Interview avec Robert Solé. Paris : Bayard, 2005.
- OUVRAGE collectif. *Aux frontières des deux genres. En hommage à Andrée Chédid*. Éd Carthala, Coll. « Lettres du Sud », 2003. Ouvrage sous la direction de Carmen BOUSTANI.
- SPIQUEL, Agnès. *La Déesse cachée. Isis dans l'œuvre de Victor Hugo*. Paris: Champion, 1997.
- SYLVOS, Françoise. *Nerval ou l'Antimonde, Discours et Figures de l'Utopie*. Paris: L'Harmattan, Coll. «Utopies », 1997.
- YOUSSEF, Ahmed. *La fascination de l'Égypte, du rêve au projet*. Paris: l'Harmattan, 1998.
- YOUSSEF, Ahmed. *Cocteau l'Égyptien*. Paris: Rocher, 2001.

IX – Articles, thèses et colloques

- BARTHES, Roland « Théorie du texte » in *Encyclopaedie Universalis*, 1973.
- BARTHÉLEMY, Guy. *Le Voyage en Orient de Nerval et l'écriture de l'Orient - Nerval et les figures de l'altérité*. Thèse de Doctorat. Paris III.
- BARTHÉLEMY, Guy. « Anthropologie et littérarité dans l'orientophilie du XIX^{ème} siècle: le cas Nerval », in colloque *Littérature et savoir au XIX^{ème}*, Université de Saint-Etienne, Société des études romantiques, Saint-Etienne, 1994.
- BERCHET, J. –C. « Un voyage vers soi », in *Poétique*, 53, 1983, pp. 94-95
- BIASI, P-M. « L'intertextualité » in *Encyclopaedia Universalis*, 1989.
- BLANCHOT, Maurice. « Le journal intime et le récit » dans *Le livre à venir*. Paris : Gallimard. 1959.
- BOËTSCH, Gilles. « Le corps de l'Orientale » paru dans *Quantara n°40 : Les Sept plaisirs capitaux de l'Orient*, été 2001, pp. 40-42.
- CRESSOL, Michel. *Libération*, numéro hors série. Paris, octobre, 1983.
- COURT-PÉREZ, Françoise. « Le rêve de l'antiquité », in *Gautier, un romantique ironique. Sur l'esprit de Gautier*. Paris : Champion, 1998.
- DERMETZ, Alain. « Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe : un concept ou non ? » in *Mythe et création*. Edition Pierre Cazier (Diffusion Presses Universitaires de Lille), 1991.
- DOUBROVSKY, Serge. « Autoportrait/ vérité/ psychanalyse » in *L'esprit créateur*, n° XX3, 1980, p. 89.

- LECARME, J. « Paysage de l'autofiction » in *Le Monde*, 24 janvier, 1997.
- LEFÈBRE, Gustave. « L'Égypte et le vocabulaire de Balzac et de Théophile Gautier », *Académie des Inscriptions des Belles lettres*, 1946, pp. 3-20.
- FOLEY, François. *Œil d'Horus et calame de Thot. Mesure et représentation de l'Égypte dans la littérature française du XIX^{ème} siècle*. Thèse de Doctorat. Université du Québec à Montréal, février, 2008.
- GUEGAN, Stéphane. « Réalisme, un rendez-vous manqué ? » in *Théophile Gautier, la critique en liberté*. Musée d'Orsay, 1997.
- GUYOT, Alain. « Peindre ou écrire ? Un dilemme de l'écrivain voyageur au XIX^{ème} siècle » in *Recherches et travaux*, n° 52, 1997, pp. 88-102.
- HAMON, Philippe. « Texte littéraire et métalangage » in *Poétique* n° 31, 1977. pp. 261-284.
- HAMON, Philippe. « Du savoir dans le texte », *Revue des Sciences humaines*, n° 160, 1975, p. 496.
- HAMON, Philippe. « L'image exposée : Musées », in *Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*. Paris : José Corti, Coll. « Les Essais », 2001, pp. 80-115.
- JENNY, Laurent. « La stratégie de la forme » in *Poétique* 8- 1976- pp. 262-263.
- KOBER, Marc. « Fantômes du Caire » in *Quantara. Magazine des cultures arabe et méditerranéenne* n° 50651- Hiver 2003- Printemps 2004- p 48 à 52.
- LANÇON, Daniel. « La France, une passion égyptienne » in *Quantara. Magazine des cultures arabe et méditerranéenne* n° 27- Printemps 1998- p 33 à 35.
- LE HUENEN, Roland. « Le récit de voyage ; l'entrée en littérature », *Études littéraires*, vol. 20, n°1, 1987, pp. 45-61.
- LECARME, J. « Paysage de l'autofiction », *Le Monde*, 24 janvier, 1997.
- MOUSSA, Sarga. « L'Orient des saint-simoniens : émergence et enjeux d'un discours sur le métissage culturel » pp. 191-199. Paru dans *Métissages culturels*. Actes du XXXII^e Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée Saint-Etienne, 8-9 septembre 2004 sous la direction de Yves Clavaron et Bernard Dieterle. Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005.
- RICHARD, Jean-Pierre. « Géographie magique de Nerval » in *Poésie et profondeur*. Paris : Seuil, 1955.

- RIFFATERRE, Michel. « La trace de l'intertexte » in *La Pensée* n°215- Octobre 1982.
- RIFATERRE, Michel. « L'intertexte inconnu » in *Littérature* n° 41- février 1981- p 4 à 10.
- SOLÉ, Robert. « L'Égypte, une passion française » in *Quantara. Magazine des cultures arabe et méditerranéenne* n° 27- Printemps 1998- p 30 à 32.
- SYLVOS, Françoise. « Les Chimères de Nerval ». Actes du colloque de la Sorbonne. In *Presses de l'Université de Paris-Sorbonne*, 1997.
- SYLVOS. Françoise. « Nerval et le retour des dieux, ou le théâtre de la renaissance », Gérard de Nerval. « Les Filles du Feu », « Aurélia », « Soleil noir », actes du colloque d'agrégation (Société des Études romantiques). Paris, SEDES, 1997.
- THÉRIEN, Gilles. « Le Métis comme horizon de la disparition », in *Métissage* T. 1. Paris : L'Harmattan, 1992, p.130.
- VERCIER, B. *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, novembre-décembre 1975.

- Dossier spécial « Le Caire de Mahfouz » Entretien avec Baha Taher par Salwa El-Neimi suivi de « Naguib Harfoush » par Georges Bahgoury et « Les Universitaires et la révolution » par Sayyid Yassine. In *Quantara. Magazine des cultures arabe et méditerranéenne* n° 50651- Hiver 2003- Printemps 2004- p 39 à 47.
- « Pour une littérature-monde en français » in *Le Monde des livres*, 15 mars 2007.
- Actes du colloque international *La littérature francophone et sa didactique*, colloque tenu du 13 au 16 avril 2008 à l'Université d' Alep en Syrie Faculté des Lettres, Département de français.
- <http://www.najjar.org/docs/leMonde060324.asp>

Annexes

L'ensemble des documents figurant dans les annexes proviennent des lectures que nous avons faites, des différents ouvrages théoriques, artistiques et autres que nous avons consultés ainsi que des expositions et manifestations scientifiques et culturelles auxquelles nous avons assisté, qui nous ont servi dans cette recherche et que nous mettons à la disposition des lecteurs. La somme de nos lectures constitue trois dossiers : historique, artistique et littéraire qui sont répertoriés en trois sections correspondant aux différentes parties de la thèse.

La première expose la matière exotique, orientaliste et fantasmagorique dans ses différentes manifestations et champs historique, artistique, culturel et littéraire dans l'approche occidentale de l'Orient et de l'Égypte : égyptomanie, égyptologie et orientalisme.

Les peintures s'intéressant aux figures mythiques et aux paysages de l'Égypte pharaonique et orientale se transforment en images littéraires et deviennent des allégories et des métaphores, c'est ce qu'illustrent quelques extraits que nous avons choisis à titre d'exemple retraçant un certain imaginaire occidental.

En même temps nous avons consacré un exposé réunissant les champs idéologique et politique dans la réalité de l'orientalisme tel que défini par des auteurs orientaux et occidentaux à travers notamment les *post colonial studies*.

Pour la deuxième partie, il est question des différentes appréhensions de la réalité francophone telle que vécue et dessinée dans la littérature francophone d'Égypte à travers le champ interculturel et hybride.

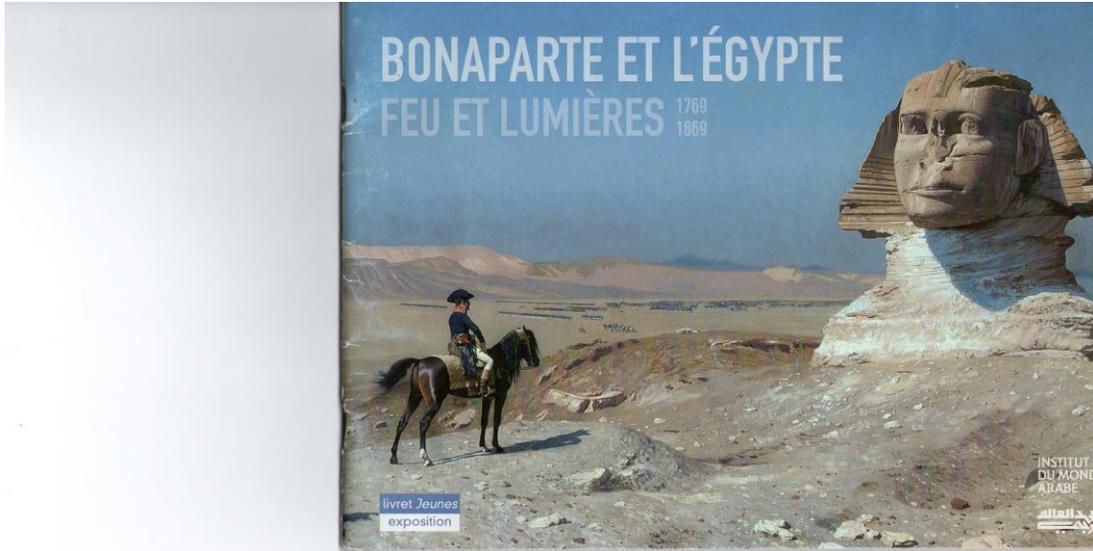
Cette partie est complétée par des interviews d'Andrée Chédid et de Robert Solé auxquelles nous nous sommes référé.

La troisième partie présente d'autres iconographies (peinture murale, bas-reliefs, statuettes, sculptures...) ayant déterminé certaines approches de l'Égypte pharaonique et orientale à travers ses mythes.

Les premières de couvertures des récits étudiés permettent aussi, à leur façon, d'exprimer l'imaginaire des écrivains. L'insertion de ces illustrations complète, par ailleurs, l'analyse titrologique des récits.

1^{ère} partie

1-L'Expédition de l'Égypte et l'aventure de Napoléon Bonaparte. Exposition de l'Institut du Monde Arabe



La fin d'un mystère : le déchiffrement des hiéroglyphes

Lors de l'expédition de Bonaparte, les soldats ne passaient pas tout leur temps à se battre ; ils avaient ordre de se mettre au service des savants pendant les périodes d'accalmie, et de signaler toute pièce archéologique qui leur paraîtrait intéressante. C'est ainsi que le capitaine Bouchard signale en 1799 une pierre à demi enterrée portant des inscriptions qu'il découvre lors de travaux à Rosette, une petite ville du delta à l'est d'Alexandrie. La pierre est aussitôt dégagée. On y distingue clairement trois textes, écrits en trois langues différentes : le premier en caractères hiéroglyphiques, le deuxième en démotique, une adaptation cursive des hiéroglyphes, et le troisième en grec ancien. Ce dernier permet de comprendre qu'il s'agit d'un décret de prêtres créant un culte en l'honneur du pharaon Ptolémée V (210-181 av. J.-C.). N'y aurait-il pas là un unique texte traduit en trois langues différentes, ce qui permettrait peut-être de comprendre enfin les hiéroglyphes ? Du XVI^e au XVIII^e siècle, nombre de savants avaient tenté de percer ce secret, en échafaudant les hypothèses les plus loufoques. L'arrivée à Londres



Champollion par Léon Cogniet
1. Musée du Louvre



Monuments de l'Égypte et de la Nubie
J.-F. Champollion
Pl.28, Bibl. de l'Institut national d'histoire de l'art, Paris.

de la pierre de Rosette, confisquée comme prise de guerre après la défaite des Français, relance les recherches. Un Anglais, Thomas Young, s'approche de la solution, mais c'est le Français Jean-François Champollion (1790-1832) qui va le premier réussir le déchiffrement. Le jeune homme est passionné par l'Égypte, et travaille sur des copies de la pierre de Rosette. Sa connaissance du grec et du copte (issu du démotique) lui permet d'établir des correspondances avec le texte hiéroglyphique, et de définir les règles et structures de cette langue perdue. C'est en 1822 qu'il a l'intuition géniale de la multiple nature des hiéroglyphes, dont un signe peut indifféremment figurer l'objet même qu'il représente, ou exprimer un son ou encore une idée : le mystère des hiéroglyphes était élucidé, et une nouvelle science, l'égyptologie, était née.

2-La peinture orientaliste au XIX^{ème} siècle :

Figure II



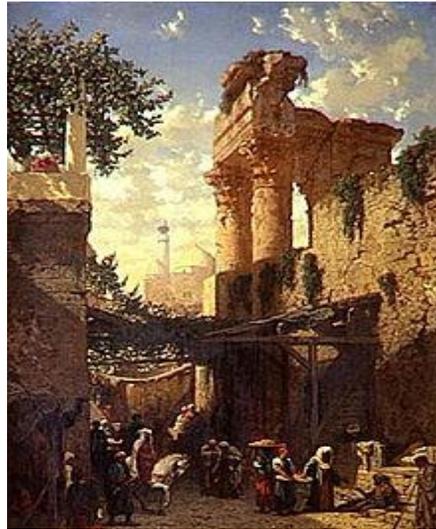
Peinture historique d'Antoine -Jean Gros. *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*, 1808, huile sur toile 532cm× 720 cm, musée du Louvre.

Figure III



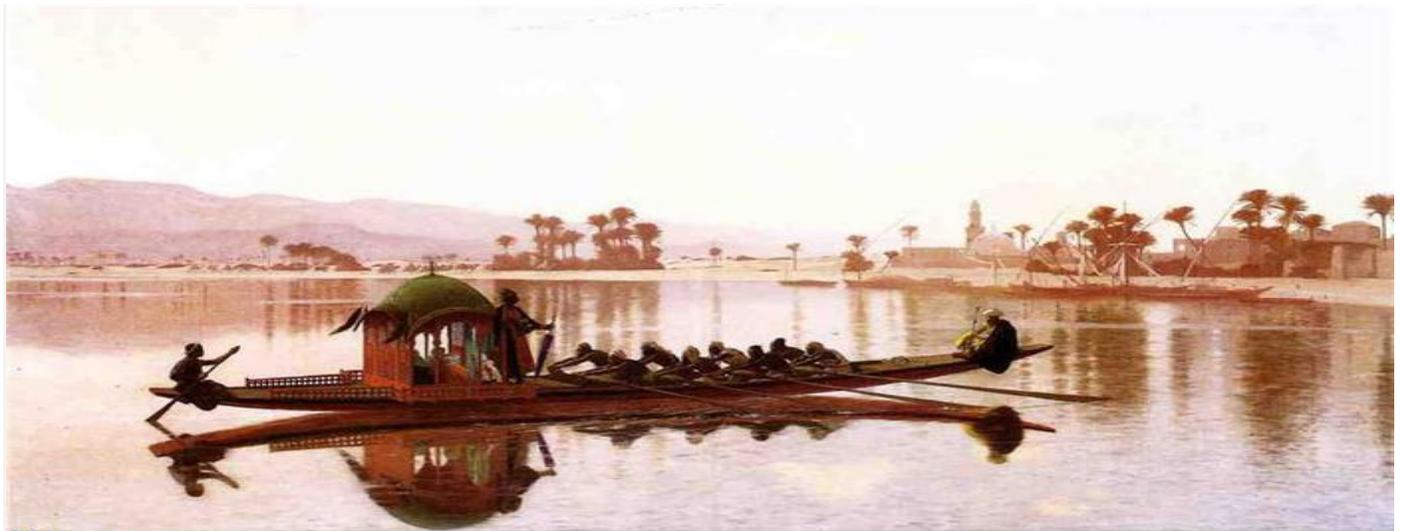
Tableau historique d'Alexandre Bida. *Massacre de Mameluks*. Dessin, Paris : Musée du Louvre.

Figure IV



Paysage de l'Égypte orientale. Prosper Marilhat. *Une rue au Caire*. 1840, huile sur toile, 63x45cm, Musée Condé (Chantilly).

Figure V



[Увеличить](#)

Peinture exotique de Jean Léon Gérôme. *Promenade du harem*, huile sur toile (86 x150 cm).
Musée d'Orsay, 1869.

Figure VI



Tableau mettant en relief quelques fondements de la personnalité mythique et redoutable de la dernière reine des Ptolémé. Alexandre Cabanel. *Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort*. 1887, Musée Royal des Beaux Arts, Anvers. (Domaine public).

Figure VII



Peinture retraçant la sensualité et le pouvoir dans le portrait de la souveraine égyptienne. Jean-Léon Gérôme, *Cléopâtre et César*. Huile sur toile (91x61 cm), 1866.

Figure VIII



Jean-Auguste Dominique Ingres, *Le bain turc*, 1859-1863, huile sur bois, 110 x 110 cm. Paris, musée du Louvre.

Tableau représentant les topoi exotiques, les rêveries orientales et les métaphores érotiques dans le portrait des femmes au bain à travers la fantasmagorie occidentale.

Figure IX



Edouard Richter. *Danseuse orientale*, 1883, huile sur toile 100 x 65 cm. Paris
Ce tableau fait référence à un thème pictural fort en vogue au XIX^{ème} siècle, scènes de danse et de musiciennes décrites également dans les récits des écrivains voyageurs.

Figure X



Eugène Fromentin, *Égyptiennes devant la porte d'une habitation*. Huile sur toile (140 x 120),
Paris, 1877.

Cette peinture représente la femme égyptienne dans une pose quotidienne dans sa nature jouant sur les couleurs sombres et vives stimulant l'imaginaire oriental du lecteur.

3- Quelques extraits de la poésie parnassienne sur l'Égypte ancienne :

Le premier sonnet décrit, dans sa manière impersonnelle, érudite et dans sa technicité formelle et sémantique, le cortège funéraire vers l'éternité dans la tradition pharaonique :

La lune sur le Nil, splendide et ronde, luit.
Et voici que s'émeut la nécropole antique
Où chaque roi, gardant la pose hiératique,
Gît sous la bandelette et le funèbre enduit.

Tel qu'aux jours de Rhamsès, innombrable et sans bruit,
Tout un peuple formant le cortège mystique,
Multitude qu'absorbe un calme granitique,
S'ordonne et se déploie et marche dans la nuit.

Se détachant des murs brodés d'hiéroglyphes,
Ils suivent la Bari que portent les pontifes
D'Ammon-Ra, le grand Dieu conducteur du soleil ;

Et les sphinx, les béliers ceints du disque vermeil,
Éblouis, d'un seul coup se dressant sur leurs griffes,
S'éveillent en sursaut de l'éternel sommeil.

Le deuxième sonnet représente, de la même manière, deux figures mythiques de l'Égypte ancienne Antoine et Cléopâtre :

Tous deux ils regardaient, de la haute terrasse,
L'Égypte s'endormir sous un ciel étouffant
Et le Fleuve, à travers le Delta noir qu'il fend,
Vers Bubaste ou Saïs rouler son onde grasse.

Et le Romain sentait sous la lourde cuirasse,
Soldat captif berçant le sommeil d'un enfant,
Ployer et défaillir sur son cœur triomphant
Le corps voluptueux que son étreinte embrasse.

Tournant sa tête pâle entre ses cheveux bruns
Vers celui qu'enivraient d'invincibles parfums,
Elle tendit sa bouche et ses prunelles claires ;

Et sur elle courbé, l'ardent Imperator
Vit dans ses larges yeux étoilés de points d'or
Toute une mer immense où fuyaient des galères.

José Maria de Heredia, *Les Trophées*, 1893

4-Extrait de la préface d' Anatole France sur *Une nuit de Cléopâtre* de Théophile Gautier. Paris :
Édition A. Ferroud, 1894 :

Cléopâtre n'était pas très belle. Elle ne l'emportait ni en beauté ni en jeunesse sur cette chaste Octavie à qui elle prit Antoine pour la vie et la mort. «Sa beauté, dit Amyot, qui traduit Plutarque agréablement, sa beauté seule n'était point si incomparable qu'il n'y en eut pu bien avoir d'aussi belles comme elle, ni telle qu'elle ravît incontinent ceux qui la regardaient; mais sa conversation, à la hanter, était si aimable qu'il était impossible d'en éviter la prise, et avec sa beauté la bonne grâce qu'elle avait à deviser, la douceur et la gentillesse de son naturel, qui assaisonnait tout ce qu'elle disait ou faisait, était un aiguillon qui poignait au vif ; et il y avait outre cela grand plaisir au son de sa voix seulement et à sa prononciation, parce que sa langue était comme un instrument de musique à plusieurs jeux et registres, qu'elle tournait aisément un tel langage comme il lui plaisait, tellement qu'elle parlait à peu de nations barbares par truchement, mais leur rendait par elle-même réponse, au moins à la plus grande partie, comme aux Egyptiens, Arabes, Troglodytes, Hébreux, Syriens, Médois et Parthes, et à beaucoup d'autres dont elle avait appris les langues».

Elle avait l'esprit raffiné, à la façon des Alexandrins. Elle reçut d'Antoine, comme un présent agréable, la bibliothèque de Pergame, composée de deux cent mille volumes. Elle n'a été un monstre que dans l'imagination ampoulée des poètes amis d'Auguste. Ils ont dit qu'elle se prostituait aux esclaves. Ils n'en savaient rien. On lui a donné pour amants Cnéius Pompée, César, Dellius, Antoine et aussi Hérode, roi des Juifs, qui était très beau. Mais il n'y a de certain que ses relations avec César et avec Antoine. Le reste n'est pas prouvé, et l'aventure d'Hérode a tout l'air, notamment, d'un conte de Flavius Josèphe. Cléopâtre était une femme dangereuse. Et l'on peut penser d'elle ce que pensait le vieux professeur de Henri Heine. «Mon vieux professeur, disait Henri Heine, n'aimait pas Cléopâtre ; il nous faisait expressément observer qu'en se livrant à cette femme, Antoine ruina toute sa carrière publique, s'attira des désagréments privés et finit par tomber dans le malheur». Rien n'est plus vrai. Elle a perdu Antoine et contribué peut-être à la perte de César, et le vieux professeur parlait d'or. Ce n'est peut-être pas assez toutefois pour l'appeler, comme Properce, la reine courtisane, meretrix regina. Ces Romains haïssaient l'Egyptienne ; elle leur avait fait peur. Horace et Properce avouent que Rome tremblait avant la journée d'Actium. Cléopâtre morte, il y eut de grandes réjouissances dans la Ville Eternelle.

« C'est maintenant qu'il faut boire ! Il n'était pas permis de tirer le cécube du cellier des aïeux, quand une reine préparait au Capitole des ruines insensées et des funérailles à l'empire. Elle osait opposer à notre Jupiter le museau de chien de l'aboyant Anubis et couvrir la trompette romaine des sons aigres du sistre égyptien. Elle voulait planter sur le Capitole ses tentes au milieu des images et des trophées de Marius ! » Enfin le monstre était mort. Il fallait boire, danser, offrir des mets aux dieux !

Et c'était une femme, une petite femme qui avait fait trembler le sénat et le peuple romain. Quand nous disons qu'elle était petite, nous n'en savons rien. Nous l'imaginons sur quelques vagues indices. Pour échapper aux embûches de l'eunuque Pothin, elle se fit porter à César dans un sac. C'était un de ces grands sacs d'étoffe grossière, teints de plusieurs couleurs, qui servaient aux voyageurs à serrer les matelas et les couvertures. Elle en sortit aux yeux du Romain charmé. Il nous semble qu'étant mince et de petite taille, elle avait meilleure grâce, et qu'une stature de déesse n'est pas ce qu'il faut pour plaire au sortir d'un sac. Nous n'avons point de portrait authentique de Cléopâtre et le visage de la reine n'a pas laissé le moindre reflet sur cette vaste terre où il causa tant de deuils et de malheurs. Cléopâtre est représentée plusieurs fois, il est vrai, avec son fils Ptolémée Césarion, sur les bas-reliefs du temple de Dendérah. Mais ce sont là des figures hiératiques, d'un art traditionnel, dont le type, fixé longtemps d'avance, ne laissait point de place à l'imitation de la nature. Dans cette déesse Hathor, dans cette déesse Isis, aux cheveux nattés, debout, rigide, la tunique collée au corps, comment reconnaître la folle amoureuse qui courait la nuit avec Antoine les bouges de Rhaleotis et se mêlait aux rixes des matelots ivres ? Quant au joli moulage que l'on voit souvent dans les ateliers, il n'y faut pas chercher davantage le profil de la belle Lagide. «Ce bas-relief, nous dit M. Henry Houssaye, découvert, je crois, en 1862, ne portait aucune inscription. Un égyptologue s'amuse à y graver le cartouche de Cléopâtre, et c'est ainsi qu'on le vend partout, depuis, comme l'image authentique de la dernière reine d'Égypte».

Il y a des médailles de Cléopâtre ; les numismates en comptent quinze de types différents. Elles sont pour la plupart d'une mauvaise gravure. Toutes représentent Cléopâtre avec des traits gros et durs, un nez extrêmement long.

On sait le mot profond de Pascal : «Le nez de Cléopâtre, s'il avait été plus court, toute la face de la terre aurait été changée». Ce nez était démesuré, si l'on en croit les médailles, mais nous ne les en croirons pas. En vain, on nous mettra sous les yeux tous les médailliers de la

Bibliothèque nationale, du British Muséum et du Cabinet de Vienne. Nous dirons que c'est là comme une de ces illusions de féerie, où tous les nez s'allongent à la fois sur tous les portraits, et nous nous moquerons de la numismatique qui se moque de nous. Le visage qui fit oublier à César l'empire du monde n'était point gâté par un nez ridicule.

Il est certain que César aima Cléopâtre. Le divin Jules avait plus de cinquante ans. Il avait épuisé toute la gloire et tous les plaisirs et tiré de la vie tout ce qu'elle peut donner d'émotions violentes et de joies fortes. Son élégant visage avait pris la pâleur tranquille du marbre. Il semblait qu'un tel homme ne dût plus vivre que par l'intelligence. Pourtant, quoi qu'en dise M. Mommsen, il aima l'Egyptienne jusqu'à la folie. Car c'était une folie que de l'amener à Rome, et une plus grande folie que d'élever dans le temple de Vénus une statue à la divinité de Cléopâtre.

La Lagide habitait, à Rome, avec son fils et sa suite, la villa et les jardins de César qui s'étendaient sur la rive droite du Tibre. Le dictateur demeurait dans un des bâtiments publics de la voie Sacrée, mais il faisait de fréquentes visites à la villa, qui était aussi le rendez-vous de ses amis. C'est là que Marc-Antoine vit Cléopâtre pour la première fois. Elle recevait aussi Atticus et Cicéron, qui s'était réconcilié avec César. Cicéron était grand amateur de livres et d'antiquités. Rares en Italie, ces trésors abondaient à Alexandrie. Il demanda à Cléopâtre de lui faire venir quelques manuscrits et des vases canopes. Elle le lui promit bien volontiers et elle chargea de la commission un de ses officiers nommé Ammonius. Mais les livres ne vinrent pas et l'orateur en garda rancune à la reine. Dans ces heures romaines, Cléopâtre nous apparaît sous un aspect inattendu. Discrète, paisible, ayant banni le luxe asiatique, tout occupée des élégants travaux de l'esprit, c'est une belle Grecque, qui converse sous les térébinthes avec Cicéron. Le poignard de Brutus dissipa d'un coup cet enchantement de la villa du Tibre. César assassiné, Cléopâtre s'enfuit au milieu des scènes sanglantes des jours parricides et regagna l'Egypte.

C'est alors que va commencer la plus folle et la plus terrible des aventures d'amour, le roman d'Antoine et de Cléopâtre.

Théophile Gautier, avec un art merveilleux, nous l'a montrée Egyptienne et barbare. Mais c'était une Grecque. Elle l'était de naissance et de génie. Elevée dans les moeurs et dans les arts helléniques, elle avait la grâce, le bien dire, l'élégante familiarité, l'audace ingénieuse de sa race. Ni les dieux de l'Egypte ni les monstres de l'Afrique n'envahirent jamais son âme riante. Jamais elle ne s'endormît dans la morne majesté des reines orientales. Elle était Grecque encore par son goût exquis et par sa merveilleuse souplesse. Tout le temps qu'elle vécut à Rome, elle observa

toutes les convenances, et, quand, après sa mort, les amis d'Auguste outragèrent sa mémoire avec la brutalité latine, ils ne purent rien lui reprocher qui eût trait à son séjour dans la villa de César. Elle avait donc été parfaite sous les pins et les térébinthes des jardins du Tibre. Elle était Grecque, mais elle était reine ; reine et, par là, hors de la mesure et de l'harmonie, hors de cette fortune médiocre qui fut toujours dans les vœux des Grecs et qui n'entra dans ceux des poètes latins que littérairement et par servile imitation. Elle était reine et reine orientale, c'est-à-dire un monstre ; elle en fut châtiée par cette Némésis des dieux que les Grecs mettaient au-dessus de Zeus lui-même, parce qu'elle est en effet le sentiment du réel et du possible, l'entente des nécessités de la vie humaine. Faite pour les arts secrets du désir et de l'amour, amante et reine, à la fois dans la nature et dans la monstruosité, c'était une Chloé qui n'était point bergère.

Que des mouvements d'une chair exquise, que du souffle d'une bouche charmante dépende le sort du monde, c'est cela qui n'est point grec, c'est cela que la Némésis des dieux ne permet point. La mort de la dernière Lagide expia le crime d'Alexandre le Macédonien, ce Grec à demi barbare, ce Grec démesuré qui, soldat ivre, ouvrit à l'hellénisme l'Orient lascif et cruel. Ce n'est point que cette délicate Cléopâtre manquaît par elle-même du sentiment de la mesure et de l'harmonie. Elle garda même l'instinct du vrai, du beau, du possible, autant que le lui permit sa toute-puissance, le crime héréditaire dans sa maison et l'ivresse du monde plongé autour d'elle dans cette orgie voluptueuse et scélérate où l'hellénisme coudoyait la barbarie. Son malheur singulier, sa gloire effroyable fut d'être charmante, étant souveraine, d'être Lesbie, Délie ou Leuconoé, et de ne pouvoir ouvrir ses bras adorables sans allumer des guerres.

La morale d'une Lagide était large, sans doute, et les doux antiquaires ont quelque peine à la mesurer sur les textes grecs et latins qu'ils étudient avec méthode. Pour ma part, je ne rechercherai pas ce que Cléopâtre jugeait permis ou défendu. Je pense qu'elle estimait que beaucoup de choses lui étaient permises. Ce qui est certain, c'est que, quand Antoine l'aima d'un amour orageux, elle opposa à la foudre les éclairs d'un regard qui n'était point terni et les ardeurs d'une chair que la débauche n'avait point fatiguée. Nous savons qu'elle aima le soldat de Pharsale et de Philippes ; nous savons qu'elle l'aima jusqu'à la mort. Le reste est à jamais effacé comme les travaux obscurs de tant de milliards d'êtres qui naquirent, qui souffrirent et qui moururent sur cette planète, comme les troubles de tant d'amantes qui, dans le cours infini des âges, servirent ou trahirent l'amour, sans laisser même, ainsi que la jeune fille de Pompéi, l'empreinte de leur sein dans la cendre.

Avant Antoine, il semble bien que cette femme intelligente, ambitieuse, vindicative et fière, ait été plus reine qu'amante. Grand constructeur, comme les Pharaons et comme les Ptolémées, elle couvrait Alexandrie de monuments magnifiques. Elle tint tête fermement aux intrigues des eunuques, aux séditions domestiques et populaires, et rentra par une ruse audacieuse dans sa ville et dans son palais, dont elle avait été chassée. Elle réussit à tenir en suspens les droits de Rome sur son empire, et s'il est vrai qu'elle y employa sa beauté et son charme, il faut songer que cette beauté n'était point incomparable, et que ce charme, dont César éprouva la puissance, n'eût pas suffi sans beaucoup d'intelligence et de politique. Ce charme habilement dirigé lui assura Antoine après César. Mais, cette fois, elle se trouva l'associée d'un soldat condamné à posséder seul le monde, ou à n'avoir plus une pierre où poser sa tête.

La partie était grande et douteuse. Pour la bien jouer, il fallait du sang-froid. Marc-Antoine n'en avait jamais montré beaucoup. Elle lui ôta le peu qu'il en possédait ; elle le rendit tout à fait fou, elle devint aussi folle que lui et tous deux ils luttèrent pour l'empire et la vie dans les intervalles lucides que leur laissait cette démence que les Grecs ont bien connue, puisqu'ils l'ont décrite comme une maladie des sens et de l'âme, comparable au mal sacré par la violence des accès et la profondeur de la mélancolie.

Le premier tort d'Antoine et de Cléopâtre fut de mépriser leur ennemi ; cet adolescent malingre, bègue, poltron, cruel et plus froid, plus insensible quand il rasait sa première barbe, que les plus graves politiques blanchis dans les affaires. Il fallut combattre. Ce fut la guerre du renard et du lion. Le lion avait la part du lion, toutes les provinces de l'Orient jusqu'à l'Illyrie, et le petit renard, l'enfant rusé, Octave, ne possédait que l'Italie ruinée et consternée, et l'Espagne, la Gaule, la Sicile, l'Afrique en armes contre lui. Tant de javelots tournés contre un lâche ! Mais ce lâche était un ambitieux patient, c'est-à-dire la plus grande force du monde.

Marc-Antoine, dans la maturité de l'âge, était le premier soldat de l'empire, depuis la mort de César. Il avait, pour ses débuts, écrasé les Juifs révoltés. Il avait secondé le grand Jules en Gaule, dans la Haute-Italie, en Illyrie. Il commandait l'aile droite des césariens à Pharsale. Battu à Modène, il avait remporté la victoire décisive de Philippes. Bien qu'il n'eût ni la prudence ni la vue claire de César, César l'estimait comme son meilleur lieutenant. Seul et livré à lui-même, Antoine péchait par la méthode. Il n'en possédait pas moins certaines belles parties de l'homme de guerre. Il avait la grande psychologie militaire, la connaissance de l'âme du soldat. Il se faisait

aimer, il se faisait suivre. Il était impétueux, entraînant, irrésistible. La confiance qu'il avait en lui-même, il l'inspirait à ses hommes.

Grandement joyeux, il leur communiquait cette gaieté qui fait oublier les souffrances, les dangers, et qui double les forces. Il buvait et mangeait avec eux ; il disait des mots qui les faisaient rire. Les légionnaires l'admiraient. Il ne faut pas juger Antoine par les Philippiques que Cicéron prononça contre lui ; Cicéron était avocat, et, de plus, c'était, en politique, un modéré de l'espèce la plus violente. A cela près, un honnête homme et un grand lettré. Antoine n'était pas le grossier soldat, le belluaire insolent, j'allais dire «la trogne à épée» que l'orateur nous montre. Il avait de l'esprit, précisément dans le sens où nous prenons le terme aujourd'hui, de l'esprit de mots, car, pour ce qui est de l'esprit de conduite, il en manqua toujours, et Cléopâtre ne lui en donna pas. Loin d'être un homme inculte, il avait étudié l'éloquence en Grèce. Sa parole n'avait pas l'élégante correction de celle de César : elle était imagée et disproportionnée. C'était ce que nous appellerions maintenant une éloquence romantique. Il aimait, dit Plutarque, ce style asiatique, alors fort recherché, et qui répondait à sa vie fastueuse, pleine d'ostentation, sujette à d'effroyables inégalités.

Plutarque dit bien : en tout, Antoine aimait à la folie le style asiatique et la pompe orientale. Son front bas et sa barbe épaisse, sa mâle et forte structure lui donnaient quelque ressemblance avec les images du fabuleux Hercule de qui il prétendait descendre, mais c'est surtout Bacchus, le Bacchus indien, qu'il se plaisait à rappeler par ses riches cortèges et par ses chars attelés de lions. Il entra dans Ephèse précédé de femmes vêtues en bacchantes et d'adolescents portant le nébride des pans et des satyres. On ne voyait, dans toute la ville que thyrses couronnés de lierre, on n'entendait que le son des flûtes et des syrinx, et les cris qui saluaient le nouveau Bacchus bienfaisant et plein de douceur. Certes, il eut sa part de l'atroce férocité commune aux Romains de ces temps scélérats. Mais il ne se montra jamais, comme Octave, froidement cruel. Il était libéral, magnifique et capable de sentiments délicats et généreux. En Grèce, les ennemis l'avouent, il rendit la justice avec clémence et se montra jaloux d'être nommé l'ami des Grecs et plus encore des Athéniens. Après la victoire de Philippes, il posa sa propre cuirasse sur le cadavre sanglant de Brutus, afin d'honorer en soldat les funérailles du vaincu. Quand, dans les jours sombres, Aenobarbus, son vieux compagnon, l'abandonna la veille de la bataille, pour passer à Octave, il renvoya à celui qui avait été si longtemps son ami ses

équipages et tout ce qui lui appartenait, et l'on dit qu'accablé par cette générosité Aenobarbus mourut de douleur et de honte.

Antoine était l'esclave des femmes. Son fastueux amour pour la courtisane Cytheris avait indigné les Romains. L'acre et violente Fulvie faisait trembler cet Hercule. Plus tard il se montra sensible à la chaste beauté d'Octavie. Il les aimait avec violence, et il les aimait en même temps avec esprit. Ce qui est infiniment plus rare. «Il avait, dit Plutarque, de la grâce et de la gaieté dans ses amours». Voilà l'homme qui cita Cléopâtre devant son tribunal à Tarse. C'était lui l'Asiatique et l'Oriental. Sans être capable d'un grand dessein longuement suivi, il rêvait l'empire d'Orient, avec quelque immense ville barbare pour capitale.

Il aimait l'Orient, ses trésors, ses monstres, ses voluptés, ses splendeurs, ses parfums, sa poésie.

Le bon Plutarque ne se trompait pas : Marc Antoine avait de l'agrément et de la gaieté dans ses amours. C'est lui qui imagine les folies de la Vie Inimitable, les déguisements de nuit, les parties de pêche sur le Nil, les fêtes prodigieuses.

La Vie Inimitable fut interrompue par la guerre de Pérouse et par le mariage d'Antoine avec Octavie. Elle reprit plus ardente et plus frénétique au retour de l'infidèle et fatal amant.

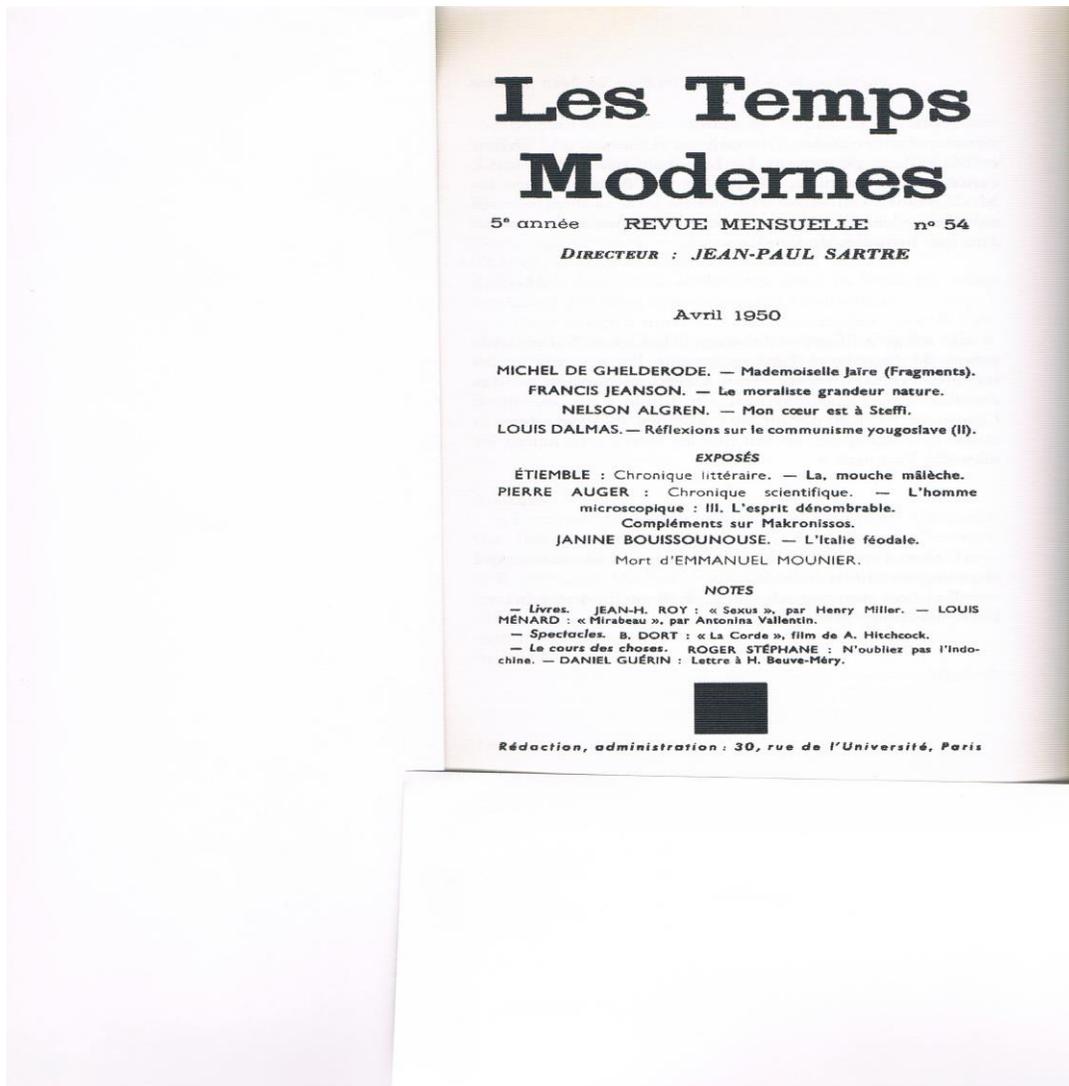
Puis ce fut la guerre, Actium et cette fuite soudaine de Cléopâtre au milieu de la bataille, cette fuite, inexplicquée encore, que l'amiral Jurien de la Gravière considère comme une manoeuvre habile.

À Alexandrie, Antoine, déshonoré et perdu, montre encore un esprit d'une fantaisie extraordinaire. Il se bâtit sur la jetée, dans la mer, une cabane qu'il nomme son Timonium et où il veut vivre seul, à l'exemple de Timon d'Athènes. Il se dit misanthrope, et c'est un misanthrope pittoresque et romantique, le misanthrope de la passion. Puis sa cabane et sa solitude l'ennuient. Il revoit la reine et forme avec elle une société plus mélancolique, mais non pas moins fastueuse que celle des Inimitables, la compagnie de ceux qui veulent mourir ensemble, les synapothanumènes.

Cléopâtre mourut plutôt que d'être traînée dans le triomphe d'Octave. On l'aimait à Alexandrie et ses statues ne furent point renversées après sa mort. C'est donc qu'elle n'était pas méchante. Et puis il ne faut pas oublier que la beauté est une des vertus de ce monde.

Anatole France, 1894

5- René Étiemble, Chronique littéraire. « La, mouche mâlèche », *Les Temps modernes*, n° 54, avril 1950).



En vain chercheriez-vous, dans Maalesh, qui se prétend le journal d'une tournée, la plus discrète allusion à l'article de Bishr Farès sur Les Parents terribles (il était pourtant assez dur, et mémorable). N'espérez donc pas y lire quelque pressentiment de l'opinion de Jean Cocteau de ceux qui dans les lettres françaises ont quelque crédit en Égypte. Avec ses airs de somnambule, l'auteur est extra-lucide. Il ne dit que ce qu'il veut dire. [...] Passons sur l'indécence du battage commercial : désormais, chaque fois que Cocteau monte une pièce ou tourne un film, nous n'y coupons pas de ses futiles aveux : au journal d'un film, qui nous renseignait sur les furoncles de Jean Marais, voici succéder Maalesh qui nous renseigne sur le génie de Jean Marais, et sur quelques dîners en ville, ou au désert. [...] Il est à craindre que Maalesh ne fasse à Cocteau plus

de tort qu'à l'Égypte. On se gaussera des faiblesses de ce journal : de tant d'ignorance avec soin étalée. Car il a des idées sur tout, le voyageur. [...] Et gogo, avec ça. Aveugle à cette vie de la nécropole thébaine, il n'a d'yeux que pour les schémas d'une équipe d'occultistes qui entend répéter - à propos des temples de Louqsor et de Karnak - les bobards de l'Abbé Moreux sur les "secrets" de la Grande Pyramide. Avant de me livrer aux sortilèges des Lubicz, j'aurais pris la précaution de lire au moins l'essai de Maspéro sur le temple de Louqsor, le livre de Lauer sur les pyramides et les temples de Saqarah. [...] Gogo, mais imposteur aussi. [...] Dans ce même temple de Louqsor décidément fertile en miracles et dont la baronne de Lubicz venait de lui révéler le vrai plan (un "squelette adulte"), "brusquement" à la salle hypostyle, Cocteau fait halte. [...] "En l'air, sur la haute muraille, Rimbaud a gravé son nom etc. ". Voyez-vous ça ! Quel flair, ce Cocteau ! Quel découvreur ! [...] Entre deux coquetèles, à travers les vitres de sa voiture, ou de son avion, il a cru entrevoir l'autre bout de "l'échelle". " D'un côté, une société s'accroche à l'Égypte mondaine, l'Égypte du Sporting, du tennis et du golf. De l'autre, un peuple fanatique dissimule, sous la course au pourboire, sa haine xénophobe. Entre les deux, les nouveaux riches roulent carrosses et remplissent notre théâtre. Une élite aime la France et s'affecte de voir sa propagande mal faite (nulle). " Mais il connaît moins bien qu'il ne fait les oisifs du Caire ce peuple à l'en croire "fanatique" et "xénophobe". [...] Qu'il veuille donc bien considérer que beaucoup d'étrangers qui vivent en Égypte sont toujours colonialistes. Que, secouant aujourd'hui tant d'humiliations, certains Égyptiens se portent à l'excès, nous pouvons en souffrir, mais il faudrait comprendre. Comprendre, aussi, que la "xénophobie" chez tout peuple qui fut colonisé, c'est le premier réveil d'une révolte qui, mieux orientée, peut devenir féconde [...]. À vrai dire, Jean Cocteau, qui coquette aujourd'hui avec Louis Aragon et Les Lettres françaises, me paraît dandysto-marxiste : "Aucun costume de théâtre" n'égale pour lui en beauté les haillons de la misère cairote. "Cette détresse, dit-il encore, n'en est pas une comme elle le serait en France", parce qu'on y trouve toujours quelque chose de "facile, de détendu... quelque chose, en quelque sorte de fastueux". Ça vous a un petit air extrêmement intelligent. Ça ne l'est pas [...]. Maalesh ! Cocteau m'excusera, si je répons : La, mouche mâlèche (note : Laa,mies ma'alesh, dit l'Égyptien ; l'Européen, en son arabe de petit-blanc : La, mouche mâlèche). Non, ça ne fait pas rien. J'espère néanmoins que, le prenant au mot, les Égyptiens en souriront : "Maalesh ? ...maalesh ! " ».

René Etiemble, 1950.

6- L'orientalisme entre savoir, exotisme et impérialisme

Orientalisme, ce terme est apparu en anglais d'abord en 1779, puis en français dès 1799, pour être admis dans le *Dictionnaire de l'Académie française* en 1838, permettant d'instaurer une discipline particulière consacrée à l'étude de l'Orient.

L'orientalisme dans un sens général est la vision de l'Occident, vision d'une culture qui lui est étrangère, une culture venant d'un ailleurs appelé Orient. C'est un courant artistique occidental inspiré par la découverte des arts orientaux ; une discipline ayant pour objet l'Orient sur les plans historique, culturel, artistique, religieux et linguistique.

Dans un sens restreint mais répandu, la création de cette figure de l'altérité qu'est l'Orient relève de l'imaginaire occidental, autrement-dit, un espace permettant de définir ce que l'on est, c'est-à-dire l'Occident, l'identification à l'Autre se fait donc à travers le miroir de l'Orient.

Si l'orientalisme était souvent associé aux vagues exotiques, aux sciences et arts s'intéressant à l'Orient, il sera néanmoins considéré, dans ses différentes formes, comme un impérialisme culturel ouvrant la voie au colonialisme.

S'inscrivant dans la théorie postcoloniale, l'orientalisme tel que l'a défini Edward Saïd dans *Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, est l'une des formes les plus engagées pour cerner la relation avec l'Autre.

Cet ouvrage est une étude de l'imaginaire des voyageurs occidentaux et le regard qu'ils en portent remontant loin dans le passé, notamment depuis les Grecs avec Eschyle jusqu'à Kissinger, en passant par Karl Marx, Barrès etc. S'appuyant sur les œuvres littéraires d'Alphonse de Lamartine, Gustave Flaubert, Gérard de Nerval, Kipling, Yeats, Conrad, l'auteur introduit également les travaux de philologues dont Ernest Renan et Silvestre de Sacy pour analyser le discours culturel occidental sur l'Orient en mettant l'accent sur les enjeux de l'altérité.

L'ouvrage va bouleverser l'analyse des relations culturelles entre l'Orient et l'Occident avec des interrogations qui finissent par justifier « *l'impérialisme occidental* » vis-à-vis de l'Orient par la notion de « *mission civilisatrice* ».

Pour la réalité du mot Orient, l'auteur précise qu'il s'agit d'une invention de l'Europe, puisque cet Orient était, depuis l'Antiquité un « *lieu de fantaisie, plein d'êtres exotiques, de souvenirs de paysages obsédants d'expériences extraordinaires* », écrit-il³²⁹, le définissant comme un objet culturel.

³²⁹ Edward Saïd, *Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, op cit., p.13.

De la même manière, Thierry Hentsch définit l'Orient par opposition à l'Occident, « *Hors de nos têtes d'Occidentaux, l'Orient n'existe pas. Pas plus que l'Occident lui-même. L'Occident est une idée qui nous habite au même titre que son terme opposé. Mais nous n'éprouvons aucun besoin de le définir : il est nous* », note-t-il³³⁰.

Quant à l'Orientalisme, Edward Saïd pense que c'est une façon de s'arranger avec l'Orient :

fondée sur la place particulière que celui-ci tient dans l'expérience de l'Europe occidentale (...) exprime et représente cette partie, culturellement et même idéologiquement sous forme d'un mode de discours, avec, pour l'étayer, des institutions, un vocabulaire, un enseignement, une imagerie, des doctrines et même des bureaucraties coloniales et des styles coloniaux, écrit-il, (*Orientalisme*, pp.13-14).

Et c'est à partir de là que l'orientalisme devient une « *doctrine politique imposée à l'Orient parce que celui-ci était plus faible que l'Occident, qui supprimait la différence de l'Orient en la fondant dans sa faiblesse.* », (Ibid., p. 234).

Edward Saïd part de la longue tradition orientaliste en évoquant Anquetil, William Jones qui, avec de fortes tendances missionnaires, ont ouvert de larges perspectives que culmine l'aventure militaire de Napoléon Bonaparte. Il précise que : « *parce que l'Égypte était saturée de sens pour les arts, les sciences et le gouvernement, elle avait pour rôle d'être la scène où se passeraient des actions d'une grande importance pour l'histoire mondiale* ». (*Orientalisme* p. 103). Il explique également les motivations des occidentaux, « *Volney et Bonaparte étaient à la recherche d'une réalité scientifique; les pèlerins français du dix-neuvième siècle, eux; étaient à la recherche d'une réalité exotique, certes, mais spécialement séduisante* », écrit-il (*Orientalisme*, p. 197). Ces voyageurs, missionnaires et écrivains trouvèrent ainsi dans l'Orient une scène « *en sympathie avec leurs mythes, leurs obsessions et leurs exigences personnelles* », précise l'auteur dans la même page.

Si l'orientaliste savant se cache derrière une objectivité que lui favorise son statut de scientifique, elle n'est cependant qu'apparente, subjuguée par une forme d'impérialisme déguisé. C'est ce que pense également Thierry Hentsch en postulant qu'il y'a une : « *corrélation entre la*

³³⁰ *L'Orient imaginaire. La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen.* Paris : Minuit, coll. « Arguments », 1988, p. 7

constitution de l'orientalisme en tant que science systématique, spécialisée, et la mainmise européenne sur l'Orient (...). Nul doute (...) que la science sera volontiers invoquée à l'appui de la colonisation, dans la mesure où elle accrédite l'infériorité culturelle, scientifique et politique des pays qui en sont l'objet », (Orientalisme, p.169).

Cette conception de l'Orient, dépassant la simple dimension du rêve, du lointain et de l'exotique pour se conjuguer avec d'autres projets essentiellement impérialistes, se concrétise dans l'entreprise de Ferdinand de Lesseps et son percement du canal de Suez qui est à maints égards significatif, de même que l'égyptologie comme discipline occidentale qui n'a jamais donné la parole à l'Autre.

Edward Saïd expose les différentes expériences coloniales notamment franco-britanniques pour en extraire des « *schèmes* » qu'il incorpore dans le dynamisme moderne entre l'Occident et l'Orient. Il met au centre de ses analyses des personnalités ayant vécu en Orient, rapportant ainsi leurs expériences et études fortement teintées d'une dimension quasi anthropologique.

L'exemple typique est celui de Lane avec sa description des habitudes et coutumes des Égyptiens, il a réussi à s'intégrer parmi les orientaux, tout en gardant l'œil d'un étranger et l'esprit européen, somme toute un « *déguisement oriental* » selon l'expression de l'auteur (*Orientalisme*, p. 187), afin d'émettre des jugements de valeurs, de commenter et d'analyser. Pour Lane et d'autres pèlerins il s'agit là d'un appétit poussant le voyageur occidental à nouer des camaraderies pour acquérir des connaissances utiles. Ces textes ne sont pas de simples récits d'un séjour en Orient, mais des structures narratives submergées par une restructuration et une analyse détaillée qui relève de ce que l'auteur appelle *Orientalisme*:

Lane a pour objectif de rendre totalement visible l'Égypte et les Égyptiens, de ne rien cacher à son lecteur, de lui livrer les Égyptiens sans épaisseurs, dans un détail surabondant. Lorsqu'il rapporte des histoires, il a un goût marqué pour les passages piquants, colossaux et sado-masochistes: l'automutilation des derviches, la cruauté des juges, le mélange de religion de licence chez les musulmans, l'excès des passions libidineuses, etc, (*Orientalisme* p. 189).

Le voyage de Lamartine est, selon Edouard Saïd, un voyage d'un impérialiste (*Orientalisme*, p. 207). Gérard de Nerval et Flaubert ont une vue sympathique quoique fort

pervertie de l'Orient, (*Orientalisme*, p. 208). Leurs œuvres ont nourri une certaine mythologie personnelle, les exemples sur les secrets de harem, la femme fatale, Cléopâtre, la courtisane Kouchk Hanem chez Flaubert, Salomé, Isis et d'autres figures féminines sont éloquentes, ce qui montre bien cette tendance des Occidentaux à structurer et restructurer l'orientalisme à travers leurs imaginaires.

Il n'en demeure pas loin que l'idée centrale de la théorie d'Edward Saïd est celle de concevoir et de repenser l'orientalisme comme une création de l'Occident et un appareil culturel. Il s'agit donc d'un « *style de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient* », précise-t-il, p.15.

Thierry Hentsh semble partager cet avis en considérant l'Orient d'un point de vue philosophique, celui qui consistait à transformer l'Autre en une image et un objet où « *L'autre est réifié à mesure qu'il est conquis, soumis, vendu, exploité, voire tout simplement exploré (...). L'orient devient à sa manière objet. Objet de curiosité, de connaissance, d'engouement (l'exotisme) et de réprobation (le despotisme)* »³³¹.

Le portrait que trace l'Occidental de l'Orient est une construction culturelle, une sorte de lieu imaginaire, un reflet de sa propre image, de ses espoirs et de ses craintes. Colonialisme et ethnocentrisme sont donc des expressions parmi tant d'autres par lesquelles peut se définir cet orientalisme.

Cette même conception colonialiste se trouve également dans d'autres études sur le voyage en Orient au XIX^{ème} siècle comme celle de Denise Brahimy pour laquelle « *L'orient est bon à connaître et à visiter pour mieux se persuader de l'écart avec l'Occident et de la supériorité de l'Occident, qui seul, par son intervention pourrait y remédier. Voilà la seule tentation que l'Orient soit capable de ressusciter* »³³².

Dans son étude sur les voyageurs en Orient de 1811 à 1840, C. Grossir explique comment les écrivains romantiques « *s'emparent de l'Orient pour en faire un de leur thème de prédilection et rencontrent du même coup, à travers lui, l'Islam ; toute une tradition littéraire est déjà en place, dont ils héritent, parfois malgré eux* », écrit-il³³³.

³³¹ *L'Orient imaginaire. La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*. Paris : Minuit, coll. « Arguments », 1988, p. 120

³³² *Arabes des Lumières et Bédouins romantiques*. Paris : Le Sycomore, 1982, conclusion.

³³³ C. Grossir. *L'Islam des Romantiques, 1811-1840. Du refus à la tentation*. Paris : Maisonneuve et Larose, 1984, p. 10.

Si la théorie d'Edward Saïd a trouvé des échos favorables chez certains, d'autres ont remis en cause sa vision monolithique de l'histoire, du *gender* et des rapports interculturels. Thierry Hentsh tout en soutenant l'idée d'un discours d'invention de l'Orient estime toutefois que :

L'orientalisme qu'il passe au crible de sa critique reste essentiellement confiné à l'ère coloniale, dont Saïd tend abusivement à projeter le spectre en amont du XIX^{ème} siècle : le regard antérieur que l'Europe pose sur l'Orient méditerranéen n'est plus, chez lui, que la préparation de la mainmise impérialiste, l'expression, déjà, de la rapacité et du mépris occidentaux », pp. 12-13.

Certains opposants allaient voir dans l'entreprise d'Edward Saïd un double complexe d'infériorité qui affecte certains chrétiens d'Orient; d'abord un sentiment de crainte venant de sa position de chrétien minoritaire en terre d'islam, et puis un autre d'infériorité vis-à-vis d'un Occident vu comme dominateur.

Dans sa postface de 1997, l'auteur proteste contre toutes les interprétations d'anti-occidentalisme de son ouvrage. Il n'en demeure pas moins que son ouvrage a inauguré les bases de la théorie poscoloniale.

Contrairement à la théorie d'Edward Saïd, l'orientalisme est perçu sous d'autres angles dont l'intérêt est de s'écarter de cette approche « totalitaire » d'un orientalisme impérial. Depuis les années 1990 certains critiques voient dans le discours orientaliste non pas une tradition unique mais un éclatement de discours hétérogènes, il est en réalité pluriel et les écrivains voyageurs en Orient ne sont pas des agents passifs prisonniers des préjugés anti-orientaux, ce que montrent certaines études sur les aspects de la littérature de voyage comme celles de L. Low. *Critical Terrains. French and British Orientalisms*. Ithaca and London : Cornell University, 1991 et de B. Melman. *Women's Orient's English. Women and the Middle East, 1718-1918*, Ann Arbor University of Michigan Press, 1992.

D'autre part, en exposant les différents travaux des orientalistes savants, l'ouvrage dirigé par Mohammed Arkoum aborde cette réalité autrement, faisant valoir l'idée de l'orientalisme comme humanisme, il écrit que :

La curiosité pour les peuples et les cultures est l'une des premières caractéristiques de l'orientalisme. Il y a chez les savants le désir évident de rechercher les œuvres du passé, de les imprimer, de les traduire, de

les étudier en considérant la langue, la civilisation, l'histoire des peuples d'abord pour leur intérêt propre, et de les diffuser. Tout compte fait, l'orientalisme serait une autre forme d'humanisme, plus romantique³³⁴.

Cette conception s'appuie en évidence sur la tendance des savants dont la formation classique pétrie des connaissances des humanités grecques et latines et le parcours professionnel, les destinent à s'intéresser à l'âge d'or des grandes civilisations en apprenant les langues orientales pour étudier et traduire.

En 1842, Edgar Quinet appelait ce mouvement dans les sociétés européennes la *Renaissance orientale* (*Le Génie des religions*), une seconde renaissance cherchant les sources communes de l'Orient et de l'Occident renouvelant par la même l'humanisme gréco-romain qui imprégnait la culture classique européenne depuis le XVI^{ème} siècle.

Néanmoins, cette perception ne peut rendre compte de la complexité qui entoure les rapports Orient/ Occident négligeant l'autre face de l'orientalisme, celle qui l'avait engagé dans la voie des conquêtes coloniales.

À ses origines, l'orientalisme était ciblé dans des domaines précis: l'artistique, avec principalement la peinture et la littérature, et plus tard la musique. L'Orient comme le Maghreb vont être des sujets de prédilection pour beaucoup d'Orientalistes. Apparu au courant du XVIII^{ème} siècle, c'est surtout au XIX^{ème} siècle que l'attrait pour les thèmes orientaux va atteindre son plus haut degré d'intensité.

³³⁴*Histoire de l'Islam et des musulmans en France du Moyen Age à nos jours*. Paris : Albin Michel, 2006, p. 6070.

2^{ème} partie

1-Littérature francophone ou littérature monde ?

Les années 2007 voient s'ouvrir un autre débat suscité par la publication du manifeste « Pour une littérature-monde en français »³³⁵, annonçant par-là « *le décès de la francophonie* », ce manifeste est signé par une cinquantaine d'écrivains³³⁶.

En réalité, ce débat a commencé plus tôt avec la publication d'articles notamment celui d'Anna Moï « Francophonie sans français »³³⁷ et celui d'Amine Maalouf « Contre la littérature francophone » du 10 mars 2006. Celui-ci a suscité un autre débat entre Libanais.

Dans le « Monde des livres » du 10 mars, Amin Maalouf montre que la notion d'« *écrivain francophone* » n'a aucun statut défini et conduit à « *une sorte de ghetto* », faisant apparaître ainsi une discrimination inacceptable entre littérature française et littérature écrite par les étrangers en français, pour lui leur intégration ne se fera pas tant qu'ils seront qualifiés de « *francophones* ».

Alexandre Najjar s'oppose fermement à cette idée en faisant valoir l'espace d'échange, de fraternité, de dialogue et de liberté, il s'en prend à l'auteur des *Identités meurtrières* en précisant que:

La francophonie apparaît plutôt comme une chance tant pour les écrivains étrangers que pour les Français eux-mêmes. Les premiers s'intègrent, du

³³⁵ Article paru dans *Le Monde des livres* du 15 mars 2007.

³³⁶ dont Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Edouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koffi Kwahulé, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, JMG Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Wilfried N'Sondé, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pineau, Jean-Claude Pirotte, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Jean-Luc V. Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dai Sitje, Brina Svit, Lyonel Trouillot, Anne Vallaëys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, Abdourahman A. Waberi.

³³⁷ Paru dans *Le Monde*, novembre 2005.

fait même de leur adoption de la langue française comme moyen d'expression et de communication, dans la vaste famille francophone et peuvent, à partir de cette tribune, mieux défendre leur identité culturelle et mieux transmettre les idées qui les préoccupent, sachant, du reste, que de nombreuses études relèvent des correspondances frappantes, aussi bien thématiques que stylistiques, entre les différents auteurs francophones; les seconds trouvent dans ces écrivains venus d'ailleurs de nouvelles sources d'inspiration, des formes inédites d'expression, des images et des mots savoureux... Au demeurant, le « clivage » dont parle Amin Maalouf, lui-même lauréat du plus prestigieux prix littéraire français, n'est pas patent : il existe entre littérature francophone et littérature française une osmose permanente, une synergie féconde, un enrichissement mutuel.³³⁸

À la littérature francophone, les écrivains dit « *d'outre-France* » ou venus de la « *périphérie* » veulent désormais opter pour une autre terminologie voulant par-là, une littérature ouverte sur le monde, transnationale, refusant d'être considérés comme simples créateurs de seconde zone. Ces signataires réagissent fermement contre une hégémonie culturelle distinguant écrivains français et écrivains francophones en fustigeant toute forme d' « *impérialisme culturel* » du Centre.

Jacques Godbout parle de prolongement du fait colonial, Alain Mabanckou s'oppose au poids de la « *grande littérature française* », à la fascination qu'éprouvent les écrivains africains pour le milieu littéraire parisien comme seul lieu de consécration ou de reconnaissance. Abdourhaman A. Waberi s'attaque au lectorat français qui ne retient des littératures francophones que leurs aspects documentaires et folkloriques.

Quant à Lyonel Trouillot, lui, oppose deux littératures haïtiennes, l'une, la grande, fascinée par Paris, l'autre, la petite, enfoncée dans le sol natal, « *Il était dit que la première parlait de la mort, de l'idéal. La seconde, des cocotiers, du terroir* », écrit-il (p. 198).

³³⁸ <http://www.najjar.org/docs/leMonde060324.asp>

Pour Boualem Sansal, « *Les Français nous utilisent pour faire leur business et ruiner nos pays d'origine. Les critères de sélection du Goncourt et de l'Académie française n'auraient que ce but : prendre les meilleurs* », note-il, (p. 170).

Face à ce soulèvement, des universitaires français se sont acharnés à cerner cette actualité fervente, Claude Coste précise dans sa contribution « La France est-elle un pays francophone ? » que le mot et la chose ont leur propre Histoire et que souvent intellectuels et écrivains ont joué la « francophonie » contre la France dans le but de constituer un champ de savoir, un domaine culturel, opposés à la toute-puissance de la littérature française, « *Portées par des revendications identitaires très légitimes, les « minorités » se sont emparées d'une notion pour faire entendre une voix contre la culture dominante, c'est-à-dire la culture européenne (...) on a donné à la francophonie une autonomie d'existence qui ne devait plus rien à la volonté ségrégationniste des intellectuels et universitaires français*», écrit-il p. 85.

Cyrille François allait même constater d'autres défauts dans cette revendication en voyant que ce manifeste: « *se fourvoie par excès affectif, par manque de rigueur, par confusion entre francophonie littéraire et francophonie institutionnelle. On y reconnaît surtout la croyance un peu naïve selon laquelle changer le mot éradique les maux. Or, ce n'est pas tant le terme qui doit être accusé que la chose qu'on l'a amené à désigner.* »³³⁹

Du côté des francophones, Alexandre Najjar signa de véhémentes tribunes contre ce manifeste qu'il trouve :

affligeant à un double titre : il constitue d'abord un « sabotage » de la part d'écrivains francophones qui, au lieu de brandir l'étendard de la francophonie, célébrée lors du dernier Salon du livre et défendue avec ardeur par des millions de personnes, tentent de la « ringardiser » et sèment le doute dans les esprits, alors même que la plupart d'entre eux font partie d'institutions francophones ou de jurys de prix francophones. Il comporte, d'autre part, des erreurs inacceptables qu'il est nécessaire de dissiper : le fait

³³⁹ Le débat francophone p 101 Actes du colloque international *La littérature francophone et sa didactique*, tenu du 13 au 16 avril 2008 à l'Université d' Alep en Syrie Faculté des Lettres, Département de français.

que les principaux prix français couronnent cette année des écrivains « d'outre-France » n'est nullement une « révolution copernicienne ». Ce phénomène n'est pas nouveau : au cours des quinze dernières années, plusieurs auteurs étrangers d'expression française, dont Amin Maalouf et Tahar Ben Jelloun, ont obtenu d'importantes distinctions littéraires. Pourquoi s'en émouvoir tout à coup ?³⁴⁰.

Alexandre Najjar leur reproche ainsi le fait d'annoncer la fin de la francophonie en insistant sur le fait que ces prix témoignent au contraire de la vitalité de la francophonie qui, ceinte de considérations historiques, affectives, humaines, demeure différente du modèle anglo-saxon qui « *complexe encore nos intellectuels et qui cherche à gommer, au nom de la mondialisation prônée par l'Amérique, la diversité culturelle et le dialogue interculturel que favorise justement la francophonie.* », dit-il encore³⁴¹.

Quoi qu'il en soit, tous les réfractaires (aussi différents les uns des autres) s'accordent pour mettre en évidence le caractère certes complexe, mais en même temps enrichissant de ce que l'on désigne communément par « *francophonie* », une réalité qui ne peut être que malléable, toujours ouverte à de multiples combinaisons, dépassant, par-là même, la confusion entre langue et identité.

L'essentiel dans cette revendication n'est pas tant terminologique mais se trouve dans le fait même de redessiner et d'appréhender, de façon cohérente, les réalités des littératures francophones, inséparables de leur passé et de leur champ culturel.

Par ailleurs, nous soutenons que la francophonie, sous son académisme stéréotypé limité, n'existe que tant que l'espace d'interprétation historico-culturelle constitue l'horizon rationnel de la pensée. Mais ce qui est évident c'est qu'elle elle témoigne, en grande partie, des évolutions géographiques, politiques et culturelle de notre monde.

³⁴⁰ <http://www.najjar.org/litteratureMondeEnFrancais.asp>. Page consultée le 26 mai 2008.

³⁴¹ <http://www.najjar.org/litteratureMondeEnFrancais.asp>. Page consultée le 26 mai 2008.

Il semble que l'attitude des écrivains égyptiens francophones retenus dans notre travail est assez claire quant à la question de l'identité francophone. Leur choix de la langue française est pleinement assumé car ils ne se sont jamais heurtés à ce problème même s'ils s'attardent sur d'autres aspects de l'altérité occidentale.

Pour cela nous nous proposons un extrait de l'interview avec Robert Solé qui a été publiée dans un ouvrage collectif *Fous d'Égypte*. Paris : Bayard, 2005 où quelques éléments nous ont servi dans la recherche :

Il y a plus d'une façon de tomber sous le charme de l'Égypte. Pour ce qui me concerne, le coup de foudre était interdit. Né au Caire, y ayant vécu jusqu'à l'âge de dix-sept ans, je ne pouvais être de ceux que ce pays saisit brutalement et ensorcelle. C'est un amour d'enfance, même si je vois l'Égypte avec d'autres yeux depuis nos retrouvailles, il y a vingt ans, après une longue séparation.

J'appartiens à une famille chrétienne, d'origine syro-libanaise (des Shawam), installée sur les bords du Nil depuis des générations. Une famille devenue égyptienne mais baignant dans le cosmopolitisme d'alors, cet univers sans frontières, plein de ferveur et d'insouciance, où des personnes d'appartenances différentes (musulmans, coptes, juifs, Arméniens, Grecs, Italiens, Français, Levantins...) avaient appris à vivre ensemble. Les turbulences de l'Histoire devaient les contraindre à tourner la page, parfois à quitter le pays. J'ai choisi pour ma part d'aller faire des études en France, où je me suis marié et où j'ai fait une carrière de journaliste.

C'est en recherchant les traces de ce passé pour écrire mon premier roman, *Le Tarbouche*, que j'ai commencé à saisir l'Égypte dans toutes ses dimensions. Elle ne m'a plus quitté. Pas à pas, je suis remonté dans le temps, découvrant successivement l'entre-deux guerres, Saad Zaghloul, la période khédiviale, Mohammed Ali, l'Expédition de Bonaparte, les mamelouks... pour arriver naturellement à l'Antiquité. Celle-ci, il faut bien le dire, ne m'avait guère intéressé jusque là. Au Caire, nous avons les pyramides, et cela suffisait largement. Il ne nous venait pas à l'idée d'aller explorer les temples de Haute-Égypte : c'était une affaire de touristes occidentaux.

Aujourd'hui, je ne me lasse pas de découvrir la civilisation pharaonique, qui m'enchant, comme elle enchante des millions de personnes à travers le monde. Mais l'Égypte ne s'est pas arrêtée aux pharaons, elle ne s'est pas arrêtée à Cléopâtre ! Il m'est impossible de séparer

l'Antiquité de toutes les époques qui ont suivi - chacune passionnante à sa manière - et, bien sûr, du pays bien réel d'aujourd'hui.

Nous étions des citoyens de seconde zone. Nous ne pouvions être ni ministre, ni député, ni général, ni recteur d'université... Parce que nous n'étions pas de souche égyptienne et parce que nous n'étions pas musulmans. Nous nous étions installés dans une situation de minoritaires, qui ne présentait pas que des inconvénients. Une minorité parmi d'autres minorités.

J'appartenais à une famille occidentalisee, formée dans les écoles françaises. Une famille dont la langue principale – et donc ma langue maternelle – était le français. Même si, bien sûr, nous vivions aussi en arabe, et un peu en anglais.

En Égypte, nous n'étions français ni par le sang ni par le sol : nous l'étions simplement par le cœur, grâce à l'éducation et à la culture.

Je vivais dans un univers cosmopolite, dont j'ai la nostalgie, et je ne suis pas le seul. Un monde que nous avons tendance à embellir aujourd'hui, oubliant tous ses défauts, toutes les injustices économiques et sociales dans lequel il s'inscrivait.

C'était en tout cas une société vivante, plutôt joyeuse et insouciant, où l'on vivait intensément. Une société inventive, dynamique, attachante, qui a d'ailleurs marqué pour toujours ceux qui ont eu la chance d'en faire partie.

Ce cosmopolitisme, c'était la cohabitation assez harmonieuse de gens de religion, de nationalité ou d'origines nationales différentes. A la fois des musulmans, des chrétiens et des juifs. Des Egyptiens de souche, des égyptianisés et des étrangers.

Ce cosmopolitisme ne concernait pas toute l'Égypte, loin de là. On le rencontrait essentiellement au Caire, à Alexandrie, dans l'isthme de Suez. Mais il avait une influence sur l'ensemble du pays.

On vivait côte à côte. On vivait ensemble. On se fréquentait, on était volontiers amis. Mais dans certaines limites : sauf exceptions, cela n'allait pas jusqu'au mariage. Une juive n'épousait pas un musulman. Une copte catholique bouleversait sa famille si elle voulait épouser un copte orthodoxe. Et même des unions entre catholique de confession différente pouvaient apparaître contre-nature...

Vous connaissez évidemment un peu ça au Liban, mais l’Egypte était différente du Liban

Cette société n’était pas un melting-pot à l’américaine. On ne mélangeait pas les cultures, au point de faire naître une nouvelle culture. Même si on mélangeait un peu les langues, en empruntant du vocabulaire aux voisins.

Cela n'avait rien à voir non plus avec ce qu'on appelle en Europe l'assimilation ou l'intégration. Chacun appartenait à sa communauté, et se définissait par sa nationalité, son origine nationale ou sa religion.

On n’ignorait pas les différences. Quand on faisait la connaissance de quelqu’un, il fallait aussitôt le situer. La première question qui venait à l’esprit était de savoir s’il était musulman, s’il était juif, s’il était chrétien, catholique ou orthodoxe, et de quel rite.

Chacun avait une identité claire et, parce qu'il avait cette identité claire, il pouvait, sans crainte, entrer en relation avec le voisin, italien ou grec, français ou arménien, copte, juif ou musulman.

Ce cosmopolitisme s’inscrivait dans une situation coloniale, puisque depuis 1882, l’Egypte était occupée par les Anglais. Mais les acteurs de ce cosmopolitisme n’étaient pas forcément des colons. Nous, nous n’avions colonisé personne... Ce milieu cosmopolite auquel nous appartenions était souvent francophone, ce qui n’était pas banal dans un pays occupé par les Anglais. Il échappait en grande partie à la puissance occupante. Il la gênait même, formant une sorte d’écran entre elle et la masse des Égyptiens.

Ce cosmopolitisme n’a pas résisté à l’indépendance de l’Egypte et à la Révolution de 1952. Les nouveaux maîtres du pays, les officiers, ne venaient pas de ce milieu, mais d’une petite bourgeoisie arabophone, qui avait appris l’anglais à la caserne. Du jour au lendemain, le français est apparu comme une langue d’ancien régime.

La crise de Suez, en 1956, a contribué à achever le cosmopolitisme en Egypte. Elle a conduit à l’expulsion des Français et des Anglais. Sans compter le conflit israélo-arabe qui a vidé peu à peu l’Egypte de tous ses juifs.

À la fin des années 50 et au début des années 60, le climat en Egypte est devenu plus lourd. Beaucoup de familles occidentalisées ou d’origine étrangère (grecques, italiennes, arméniennes, syriennes et libanaises...) ont quitté le pays à leur tour, les unes après les autres,

sans y être contraintes. C'était un exil volontaire. Un exil volontaire qui est parfois encore plus douloureux que l'exil imposé, le coup de pied au derrière.

C'était la fin d'un monde.

J'ai choisi de m'intégrer complètement en France, ce qui n'était pas très difficile, compte tenu de mon éducation.

En Égypte, on nous avait bien « colonisés », si je puis dire : culturellement, intellectuellement. Trop bien « colonisés », au point de nous rendre étrangers à notre propre pays. Mais était-ce tout à fait notre pays ? Avions-nous l'autorisation et le désir de nous y intégrer totalement ? N'avions nous pas besoin de nous distinguer un peu, de ne pas nous fondre dans le décor, pour exister ?

Toujours est-il qu'en France, j'ai choisi de tourner la page, de ne plus regarder en arrière. J'avais choisi de tourner la page, de devenir français, d'oublier mes racines, de jouer en quelque sorte jeu égal avec mes collègues occidentaux. Un peu comme un automobiliste qui disposerait de cinq vitesses, mais n'en utiliserait que trois...

J'ai épousé une Française. J'ai eu des enfants français. Je suis moi-même devenu français par naturalisation.

J'étais français, j'étais européen. Bref, j'avais tourné la page. J'avais mis un trait sur le passé, sur l'Égypte.

Cette sorte d'amnésie volontaire a duré une vingtaine d'années.

Un jour j'ai éprouvé le besoin de regarder en arrière.

Je ne suis pas le seul, évidemment, à avoir fait cette expérience. L'amnésie, l'auto-mutilation, ne sont pas forcément définitives. Avec l'âge, avec la nostalgie, il arrive souvent qu'on revienne sur les traces de ses pas, qu'on redécouvre une partie de soi-même qui avait été niée, mise en hibernation. Qu'on ait envie de se réconcilier avec soi-même, de recoller les morceaux.

J'ai eu l'envie irrésistible de raconter, dans un roman, notre vie sur les bords du Nil. La mienne. Celle de mes parents. Celle de mes grands-parents. Celles des générations qui nous avaient précédés... Moi, l'amnésique, je me révoltais en quelque sorte contre l'amnésie. Je me souviens que je me disais à cette époque : il n'est pas normal que des gens qui ont vécu, aimé, pleuré, fait tant de choses en Égypte, disparaissent ainsi sans laisser de

traces. Dans le grand livre de l'histoire du vingtième siècle, ils méritent au moins une note en bas d'une page. Cette note, je veux l'écrire.

Je suis retourné en Égypte. Sur la pointe des pieds. En marchant sur des œufs. Avec beaucoup d'émotion, bien sûr. Et quelque perplexité aussi, car le pays s'était transformé, ne serait-ce que pour une raison démographique. Sa population avait doublé ! Les villas d'Alexandrie étaient devenues de grands immeubles gris. Héliopolis, ma ville natale, dans la banlieue du Caire, cette ville-jardin construite dans le désert, n'avait plus de limites...

Mais ce qui me touchait surtout, c'était la quasi-disparition de ce milieu cosmopolite dans lequel j'avais grandi.

Le pays avait changé, mon regard aussi. Il s'était occidentalisé : j'étais plus sensible par exemple au désordre, à la désorganisation ou à la saleté. Tous les changements intervenus en une vingtaine d'années étaient troublants et émouvants, mais ce qui n'avait pas changé – les Egyptiens ! - l'était tout autant : l'humour, le maaléchisme.

Robert Solé. *Fous d'Égypte*. Paris : Bayard, 2005.

De la même manière des entretiens avec Andrée Chédid ont été d'un apport considérable dans notre analyse. À propos de l'écriture autobiographique et de la fiction dans ses œuvres Andrée Chédid confit à Brigitte Kernel que : « *le personnage peut-être un masque. En littérature aussi. (...) Se mettre dans la peau d'un personnage donne plus de chaleur et plus d'émotion à l'histoire, l'écriture est plus intime.* (op cit., p. 130).

Quant à son inscription dans le champ féministe de son temps, elle répond : « *un message féministe en quelque sorte, bien que je ne le sois pas véritablement car je ne suis pas pour les divisions entre hommes et femmes. Si on n'avance pas ensemble, on avancera jamais* » (Ibid., p. 123). Andrée Chédid. *Entre Nil et Seine*. Entretiens avec Brigitte Kernel. Belfond, 2006.

2- Iconographies de l'Égypte ancienne

Figure XI



Isis et Horus au Musée du Louvre

Figure XII



Akhenaton et Néfertiti jouant avec leurs filles sous les rayons du disque solaire, Nouvel Empire, Tell el-Amarna, Le Caire, Musée égyptien.

Figure XIII



Buste d'Akhenaton, musée égyptien du Caire.

Figure XIV

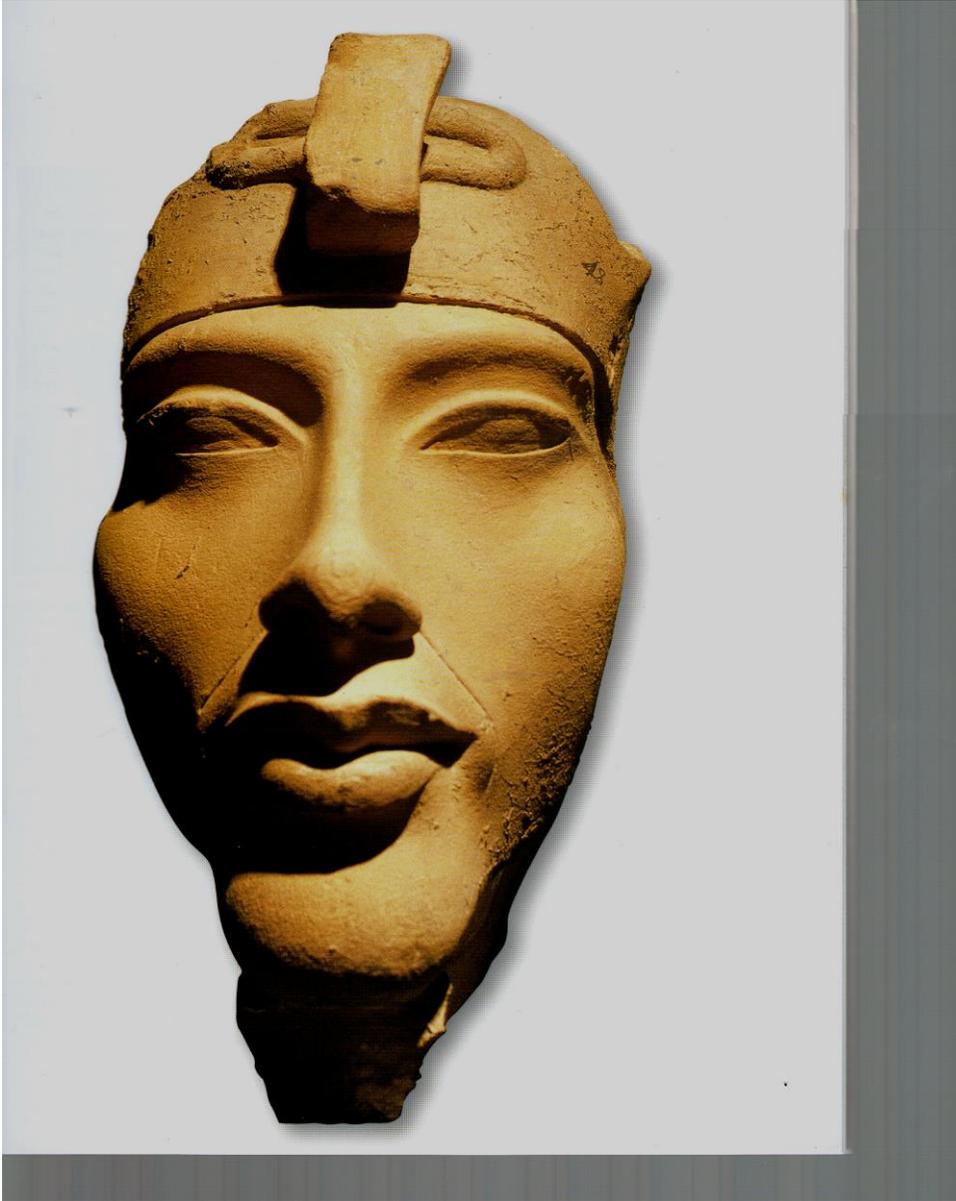


Ces deux images représentent des statuette de la déesse Isis où elle allaite son enfant Horus dans la première figure et pleure la mort de son époux Osiris dans la deuxième.

Figure XV



Figure XVI



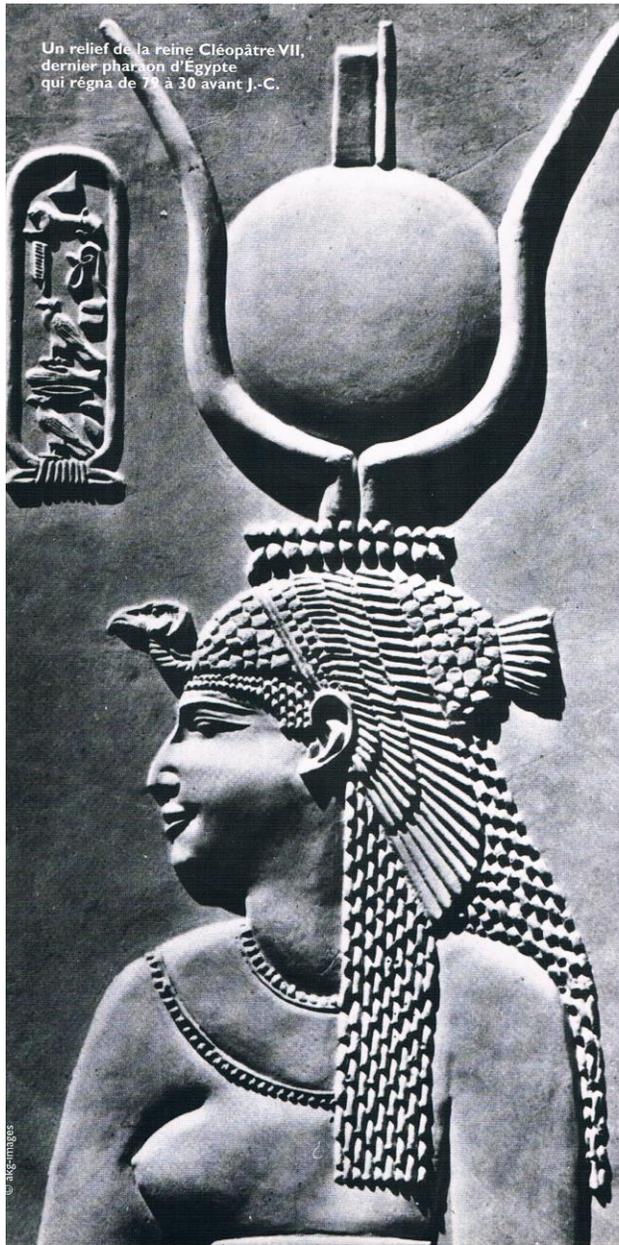
Tête d'un colosse d'Akhenaton. Nouvel Empire, Karnak, temple d'Aton, musée de Louxor

Figure XVII



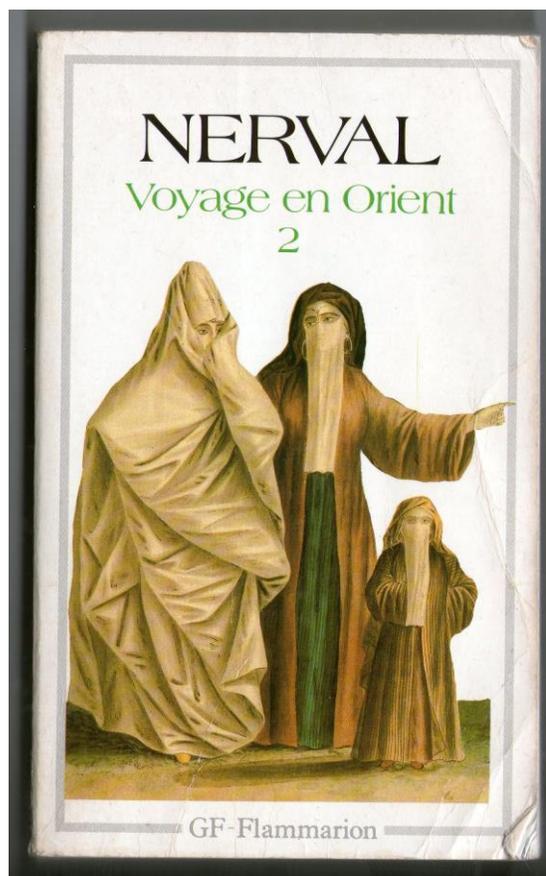
Trône de Toutânkhamon avec son épouse Ânkhesenamon. Nouvel Empire, Thèbes, tombe de Toutânkhamon, Le Caire, Musée égyptien.

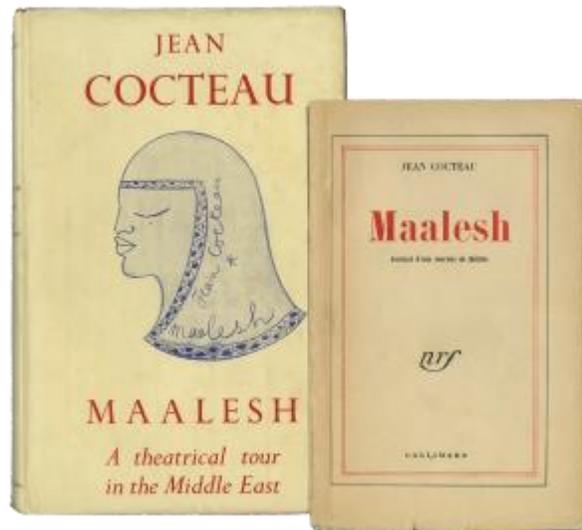
Figure XVIII

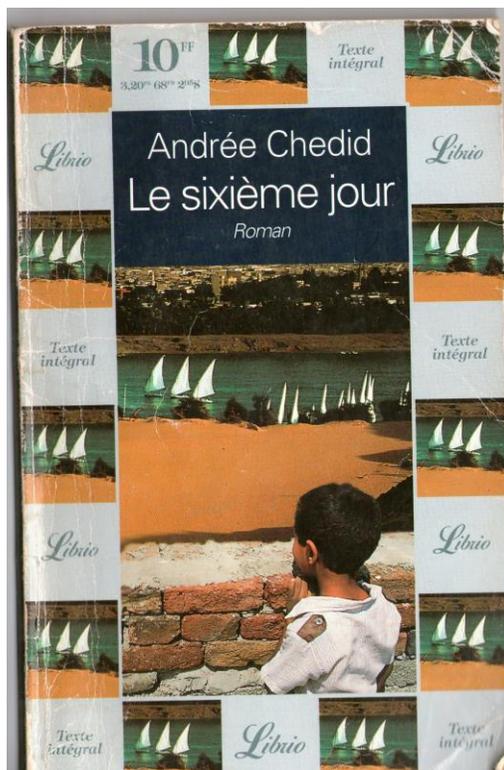
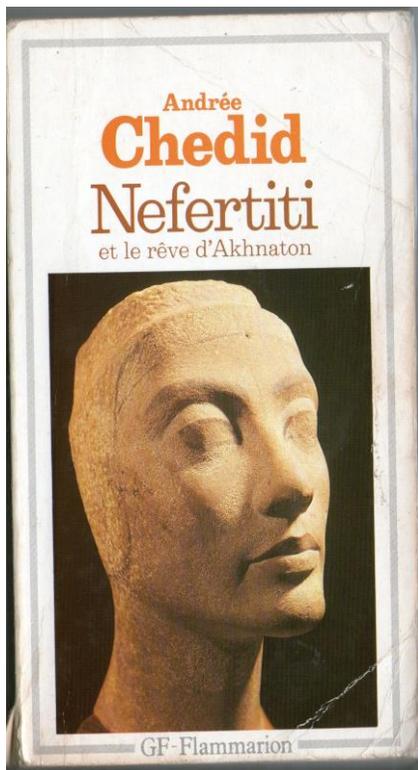
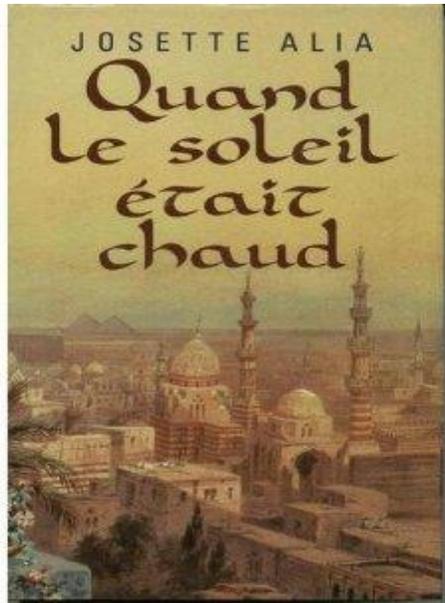


Un relief de la reine Cléopâtre, dernier pharaon d'Égypte.

Premières de couverture du corpus étudié







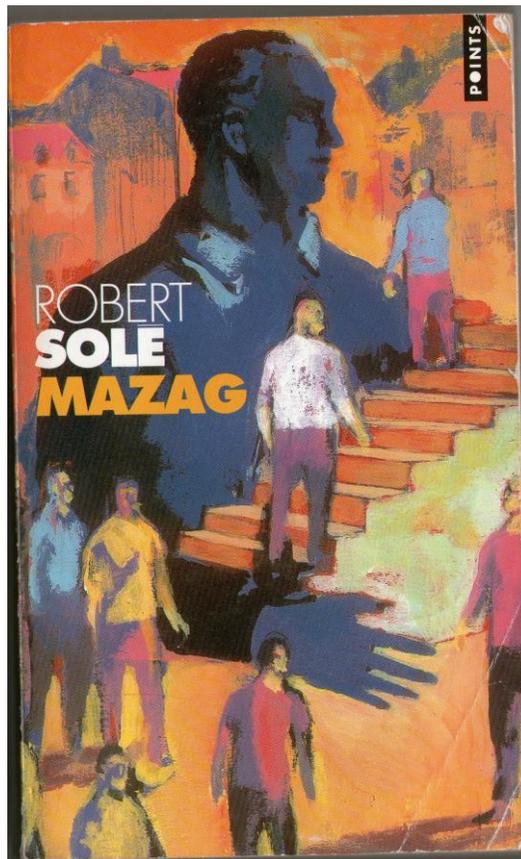
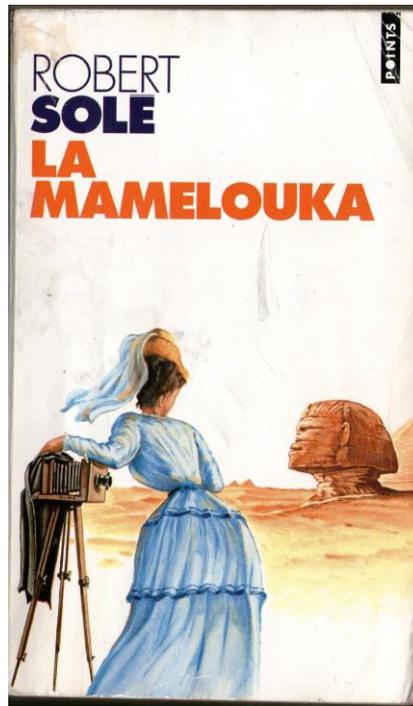
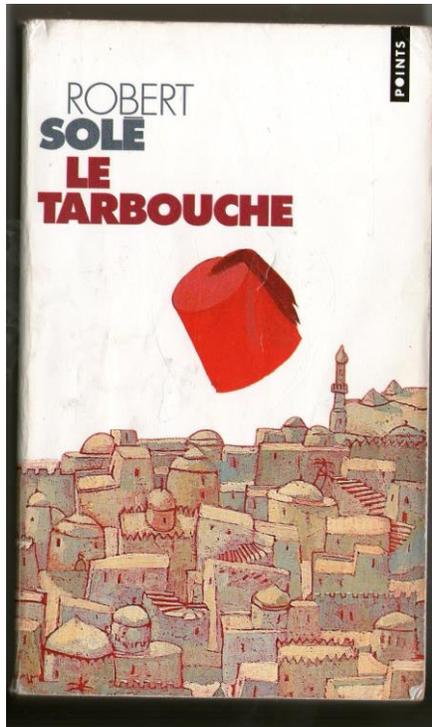


Table des matières

Introduction générale.....	7
1 ^{ère} partie : L'Égypte et ses mythes : une Histoire, un imaginaire et des poétiques.....	20
Chapitre I : Mythes et figures mythiques de l'Égypte : de la réalité à la fantasmagorie.....	22
1-Le mythe égyptien et ses avatars dans la littérature.....	22
1-1 Le mythe dans ses multiples sens.....	23
1-2 Mythes et formes.....	26
Chapitre II : De l'imaginaire de l'Égypte à l'Égypte imaginaire.....	29
1-L'Égypte et son imaginaire.....	30
2- L'Égypte imaginaire.....	36
Chapitre III : L'Égypte des voyageurs et des peintres au XIX ^{ème} siècle.....	43
1- L'Égypte des voyageurs.....	43
2- L'Égypte dans le mouvement pictural du XIX ^{ème} siècle.....	45
2 ^{ème} partie : L'Égypte au cœur des récits français.....	49
Chapitre I : <i>Voyage en Orient</i> , de l'orientalisme et de l'ésotérisme chez Gérard de Nerval.....	56
1-Romantisme et orientalisme dans l'expression de l'altérité.....	57
2- Mysticisme et ésotérisme dans l'écriture viatique.....	64
Chapitre II : De l'Égypte picturale à l'Égypte scripturale : l'art poétique de Théophile Gautier..	69
1-L'image picturale.....	72
2- L'image littéraire.....	78
Chapitre III : Poétique du journal dans le récit de voyage en Égypte de Jean Cocteau.....	90
1- Journal d'une confession.....	91

2- L'écriture de la mise en scène.....	93
3-De l'altérité au duel et au contraste.....	96
Chapitre IV : La représentation de l'Égypte dans le journalisme littéraire : l'exemple de Josette Alia.....	99
1- L'effet journalistique.....	100
2- Le récit intime.....	103
3 ^{ème} partie La littérature égyptienne francophone au croisement de l'Orient et de l'Occident ...	109
Chapitre I : Prémices, évolution et formes d'écriture.....	100
1- Débuts et origines de la littérature égyptienne francophone.....	111
2- Formes et genres littéraires.....	114
Chapitre II : Lieux de mémoire et hybridité dans les récits d'Andrée Chédid.....	121
1- <i>Le sixième jour</i> de la mémoire circulaire.....	121
2- Récit mémoriel et esthétique hybride.....	124
Chapitre III : Robert Solé, de l'identité composite à l'écriture hybride.....	133
1- Interférence du discours journalistique et romanesque.....	133
2- Roman familial et autofiction	136
3-Métissage culturel.....	140
4 ^{ème} partie : Mythopoiétique de l'Égypte sous son voile pharaonique et oriental.....	148
Chapitre I : De l'idéal féminin à l'idéal de beauté.....	155
1-Poétique des rêves et des mythes dans le <i>Voyage en Orient</i> de Nerval.....	156
1-1 Le voile et ses avatars.....	157
1-2 Les identités métaphoriques dans le parcours initiatique	165
1-3 Illustration symbolique du rapport à soi et au monde.....	176

2-Du royaume de l'au-delà au royaume de la beauté chez Théophile Gautier.....	183
2-1 Cléopâtre, du mythe à la métaphore.....	186
2-2 La figure mythique de la momie et l'art de ressusciter les morts.....	192
Chapitre II : Poétique de la vie et de la mort.....	200
1- L'Égypte de Jean Cocteau ou l'éternité contre la mort.....	200
1-1 La momie et le rêve d'éternité.....	202
1-2 Le narcissisme : rapport à soi et rapport à l'art.....	204
2- Mythologie égyptienne et quête de l'identité féminine.....	209
2-1 <i>Le sixième jour</i> ou la métaphore filée de la vie.....	210
2-2 Au cœur de la spiritualité égyptienne, <i>Nefertiti et le rêve d'Akhmaton</i>	216
2-3 Du soleil dans son rapport au sacré.....	217
2-4 Corps et spiritualité.....	220
Chapitre III : Du soleil mythique à l'ombre sociopolitique dans les romans de Josette Alia et Robert Solé.....	226
1-L'Égypte dans l'imaginaire de Josette Alia.....	227
1-1 L'Égypte, le soleil antique.....	231
1-2 L'Égypte, le soleil oriental.....	233
2- L'Égypte de la Mamelouka, du Tarbouche et du Mazag.....	236
2-1 <i>La Mamelouka</i> , métaphore d'une Égypte convoitée.....	238
2-2 <i>Le Tarbouche</i> de la controverse.....	246
2-3 <i>Mazag</i> , le plaisir à l'orientale.....	253
Chapitre IV : Les titres et leurs illustrations, une esthétique et des lieux de sens.....	260
1- De la rhétorique d'ouverture	261
2- Titres aux résonances mythiques.....	264
Conclusion générale.....	273

Bibliographie.....281

Annexes.....296

Résumé

Centre spirituel, l'Égypte allait prendre le parti de s'imposer par son rayonnement culturel et artistique. Mais elle en connaîtra toute la grandeur et en subira tous les malheurs. Cité de la vie, celle de la mort et aussi de la renaissance, elle est dès ses origines submergée par les cultes religieux imprégnant toute l'humanité du rythme de son existence et de son éternel sommeil.

C'est la remontée vers les origines de cette fascinante et fabuleuse civilisation que nous avons décidé d'entreprendre à travers l'aventure de l'écriture et l'imaginaire des écrivains qui ont fait des mythes égyptiens leur propre foyer de fantasmes en s'initiant, à la manière des mystes, à cette civilisation dans leurs écritures.

Cette thèse trace aussi les frontières et les liens entre le domaine du mythe, ses fonctions et son symbolisme, et le champ littéraire qui instrumentalise ce mythe dans des variations complexes : ludiques, ironiques mais, dans tous les cas, poétiques. Le sens du mythe égyptien dépend toujours du contexte de narration et c'est l'intrication entre énoncé (le mythe ou ses éléments) et énonciation (mise en discours) située dans un contexte précis (socio-historique ou littéraire) qui donne sens.

Notre recherche met en place les fondements et l'évolution d'un imaginaire sur l'Égypte au travers de l'Histoire et de l'art, premier parcours faisant asseoir des instruments à partir desquels s'expliquent les liens entre Orient et Occident, art et savoir, littérature et pouvoir.

L'égyptomanie, l'égyptologie et l'orientalisme servent de cadre général aux principales orientations de la thèse : l'image de soi et celle de l'altérité s'inscrivent bel et bien dans les récits des écrivains français des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles à travers des poétiques et un imaginaire propres à chaque auteur. Et si les savants de Bonaparte ont révélé au monde les gloires de cette civilisation, ils ont en même temps instauré une tradition, celle du mythe oriental. Tout l'Occident s'aventurait dans la vallée du Nil et cette aventure est retranscrite dans celle du texte.

Ainsi voit-on la pierre de rosette s'abritant au *British Museum*, le Louvre regorgeait des trésors du Nil et le musée de Berlin détenait l'œil de Néfertiti alors que d'autres s'emparèrent des momies sous prétexte de les soigner et d'en extrapoler quelques virus... Tout cela n'est que la métaphore mythique de la soif de cet occident féru d'Orient. Toutes ces manifestations peuvent se lire d'une manière ou d'une autre dans les récits choisis.

Gérard de Nerval s'approprié le mythe isiaque mettant en scène un défilé de figures féminines légendaires et orientales reliées par la beauté mystérieuse derrière le voile. Toute l'Égypte est perçue à travers le cheminement initiatique et labyrinthique d'un narrateur à la recherche d'une identité fixe et d'un syncrétisme religieux dans l'oniromancie et l'ésotérisme.

Théophile Gautier s'empare de la figure souveraine et sacralisée de Cléopâtre en la basculant dans le registre de la femme fatale séduisante mais origine de tous les maux à travers l'image destructrice de la mante religieuse. Mais dans d'autres représentations, il procède à l'inverse et, au lieu de détruire, il anime les fragments de corps féminins rassemblés dans son harem littéraire et atelier de création.

L'intérêt de l'analyse est de montrer aussi le rôle déterminant d'une série de médiations, l'égyptomanie, l'égyptologie et l'orientalisme saisie entre réalité et fantasmagorie dans le regard porté sur l'Égypte et sur sa civilisation.

Le fait que Gérard de Nerval et Théophile Gautier aient choisi, dans la figure féminine orientale, celle de l'idéale, la fatale et l'insaisissable, est loin d'être un hasard. Ils contribuent à mettre en place dans la littérature du siècle une certaine mythologie personnelle, celle de la peur de la femme ou une douce misogynie d'une part, et d'autre part l'inscription d'une idéologie consistant à lier cet Orient fabuleux et exotique au féminin dangereux mais toujours désiré.

Quant à Jean Cocteau, l'image mythique projetée oscille entre une féminisation du monde à travers l'éternel féminin de la momie et de Shéhérazade à laquelle s'ajoute celle d'un pharaon dont le narcissisme est plus qu'une valeur, une poétique de la vie. À travers l'écriture confessionnelle, théâtrale et celle du contraste, l'auteur réfléchit sur l'Art et l'Égypte dans son expérience viatique.

Le journalisme littéraire est un autre procédé par lequel Josette Alia mêle mythologie et historiographie, fiction et récit intime pour rendre compte d'une Égypte ancienne et moderne réelle et fantasmée.

La question de l'altérité réciproque est également abordée dans l'esthétique des récits égyptiens francophones.

Les récits d'Andrée Chédid pastichent les récits des couples mythiques Isis et Osiris, Néfertiti et Akhenaton. Ritualisés de ces moments fondateurs-instinct maternel, pouvoir féminin, amour, fidélité et égalité- ces récits rappellent et actualisent des modèles à suivre proposant dans leur double tonalité (lyrique et épique) des structures, des repères historiques, religieux et

moraux, bref une vérité sacrée dans la quête humanitaire. Le roman historique se mêle au récit mythique et poétique à travers la transposition iconographique.

Robert Solé procède à une reconstitution patiente et minutieuse de l'Histoire de l'Égypte et de sa communauté grecque-catholique à partir de la mémoire familiale, les souvenirs et les documents d'archive à travers de nouveaux dispositifs faisant de ses romans le lieu même de la quête identitaire dans son métissage et hybridité jouant sur l'ironie et la distanciation.

L'analyse de ces récits français et francophones a déterminé un genre et des poétiques sur l'Égypte pharaonique et orientale en même temps qu'une évolution thématique et formelle du regard sur l'Égypte, sur sa civilisation et son Histoire.

Summary

Egypt being as a spiritual centre would take the party to impose its self in cultural and artistic influence. But it takes into consideration the grander and undergoes all troubles. Life city, the one of death and the rebirth, it's origin overwhelmed by religious cuts permeating all humanity pace of it's existence and it's eternal sleep.

It is the ascent to the origins of this fascinating and fabulous civilization that we have decided to undertake the adventure of troves writing and fantasies in initiating the mystics in their writing.

This thesis also traces the boundaries and links between the realm of myth: its function, symbolism and the literary field that exploits this myth in complex variations: playful, ironic, but in all cases, poetic. The meaning of the Egyptian myth always depends on the context of narration and the entanglement between statement (the myth or it's components) and utterance (speech development) in a specific context (socio-historical or literary) that gives clear meaning.

Our research establishes the foundation and evolution of an imaginary about Egypt trough history and art. Making it sit the first course of instrument to explain the links between East and West, art and knowledge, literature and power.

The Egypt mania, Egyptology and orientalisme serve as a general framework for the main orientation of the thesis: self image and the otherness fit well in within the narratives of French writers of the nineteenth and twentieth centuries through poetic and specific fantasy author. If scholars Bonaparte showed the world the glories of civilization, they established at the same time a tradition, that of oriental myth.

Throughout the west ventured into the Nil valley is transcribed the text .Thus we see Rosetta stone hiding in the British museum, the Louver choked the treasures of the Nile and Berlin museum hell the eye of Nephritis while others seized mummies pretext of caring and extrapolate some viruses. These are all the only mythical metaphor of theist this buff East West and all these events can be read in one way or another in stories selected.

Gérard de Nerval appropriates the myth of Isis featuring a parade of legendry Eastern and female figures linked by the mysterious beauty behind the veil. All Egypt is seen through the

initiatory path and labyrinth of a narrator for a fixed identity and religious syncretism in oniromancie and esotérisme.

Théophile Gautier captured the sovereign sacred figure by tilting in the register of the fatal women linked by the mysterious beauty through the scarf. But in other representations, it performs the opposite. So, instead of destroying, it animates the female body fragments gathered in her harem literary and workshop creation.

The interest of the analysis is to show the role of the series of mediations, Egypt mania, Egyptology and Orientals caught between reality and fantasy focused on Egypt and its civilization work.

The fact that Gérard de Nerval and Théophile Gautier chose the Eastern female figure, that of the ideal, the fatal and elusive, which is far from the chance. They help to set up in the literature of the century some personal mythology, that of the fear of the women or soft misogyny in a part, and in the other part the inscription of an ideology of linking this fabulous East exotic in female danger but always desired.

As for the projected mythical image of Jean Cocteau which oscillates between a feminization of the world through the eternal feminine mummy and that of Scheherazade to which is added that of a pharaoh whose narcissism is more than a value, a poetic of life. Through confessional writing, theatre and that of the contrast, the author reflects on the art and Egypt in his viaticum experience.

The literary journalism is another method by which Josette Alia blends mythology and historiography, fiction and intimate stories to account for an ancient Egypt as well as a modern real imagined Egypt.

The issue of otherness is also addressed in the aesthetics of French Egyptian narration. Tales of Andrée Chedid pastiche stories of mythical couple Isis and Osiris, Nefertiti and Akhenaton. Ritualized moments of maternal instinct-founders, feminine power, love, loyalty and equality. These stories update models to follow in their offering dual tone (lyric and epic) structures, history, religion and morals a brief sacred truth in the humanitarian quest. The historical novel mingles with the mythical and poetic transposition through iconographic narration.

Robert Solé makes a patient and careful reconstruction of the history of Egypt and Greek Catholic community from the family memory, memories and archival documents through new

devices making his novels location even the search for identity in his mixing and hybridity which are playing on irony and detachment.

The analysis of these narratives French and Francophone identified a kind of poetic and Pharaonic Egypt and Eastern together with a thematic and formal evolution look at Egypt, its civilization and its history.

ملخص

إن مصر كونها مركزا روحيا، فرضت نفسها محورا ثقافيا وفنيا، لكنها احتملت كل المخاطر والآلام، كونها مقرا للحياة، البعث والموت، وعلى حسب أصولها ومعتقداتها الدينية أحاطت الانسانية بكيانها الأزلي. ومن خلال حضارتها المشرقة، قررنا أخذ المبادرة بكتابة خيال المؤرخين الذين استوحوا في كتاباتهم من أساطير مصر القديمة وحيالهم ورغباتهم لشرح الروابط بين الشرق والغرب، الفن و المعرفة والأدب و السلطة، صورة الذات و الآخر.

هذه الأطروحة أخذت بعين الاعتبار وحددت حدودا وروابط لهذه المعتقدات والأساطير، كما بينت رموزا ووظائف لهذا الحقل لهذه الأساطير أنه اعتمد أسلوب السرد وتداخل المعطيات، وكل هذا بأسلوب حوارى بارع لهذه الحضارة التاريخية. إن بحثنا بين قوائم تطور الخيال الأدبي والفني لتاريخ هذه الحضارة القديمة، التي مثلت أول رابط بين الشرق والغرب، وحددت وسائلها لهذه السلطة الأدبية الفنية والمعرفية، وإن محور هذه الأطروحة واتجاهاته الأساسية، يوضح أن لهذه الحضارة العريقة أثرا وصورة ذاتية في مخلفات الكتاب الفرنسيين والفرنكوفونين الشعرية والخيالية ما بين القرنين التاسع عشر والعشرين، وخاصة مؤرخوا "بونابارت" الذين بينوا للعالم بأسره مجد هذه الحضارة كونها أسطورة الشرق، وشجعت كل الغرب للمغامرة والخوض في وادي النيل بثروات هذه الحضارة القديمة والعريقة، كصخرة "روزيت" حجر الرشيد، "عين نيفرتيني" فى متحف برلين ويكون آخرين جمعوا العديد من الموميات، دون العناية بها، كل هذا الهدف مجرد وهو النيل من مجد هذه الحضارة العريقة.

نأخذ أولا على سبيل المثال "جبرار دونيرفيل" الذي استوحى من أسطورة ازيس مشهدا لنحوت وجوه نسائية شرقية. وينظر الى خلال مسار افتتاحي ومتاهة الحجاب الأسطوري و الصوفيين و القصد منه هو البحث عن هوية ثابتة كل مصر من والتوفيق بين المعتقدات الدينية في عالم

الأحلام والروحانيات وكل مصر شوهدت بهذا المنحنى الملتوي، رسمت شخصية وهوية ثابتة لهذا الإرث الديني والحضاري "ديوفيليه غونية"، استوحى من شخصية "كليوباترا" هذه المرأة الجذابة والمتسلطة مصدرا لإدراج ادولوجية الخوف من المرأة او كره النساء وهذا من نسج خياله باعتبار ان الشرق مصدرا للأنوثة ولكن في تمثيلات أخرى فإنه يؤدي العكس

وبدلاً من تدميره الصورة الانثوية فإنه ينعش شظايا جسدها لتأخذ حيزاً في حرمه الأدبي في ورشة عمله من خلال إبداعه الأدبي .

والهدف من هذا التحليل هو بيان جملة من وسائل الاتصال لهذه الحضارة علم المصريات والاستشراق حيث اعتمد كل هؤلاء الكتاب والأدباء – لا سيّلا الصدفة – المرأة الشرقية كرمز للكمال، الفتنة والرغبة، ورسوموا ملامح شخصية لهذه الأسطورة القديمة، ومن ناحية أخرى كون المرأة تمثل رمزا للكائن الناعم واللطيف الذي يثير الغريزة والخوف في آن واحد. رسم "كوتو" وجهاً آخراً لأسطورة هذه المرأة من خلال المومياء و" شهرزاد أكثر من قيمة أدبية وشعرية من خلال اعترافاته الذاتية و النرجسية.

كما أخذت الصحافة الأدبية حصنها الوفير في كتابات " جوزيت عليا"، في مزجها للخيال الأدبي والتاريخي لهذه الحضارة ولرسمها مصر القديمة المتطورة جمالاً ورونقاً، وزاد التضارب البياني حشاً جمالياً لهذه الكتابات الفرنسية لهذه الحضارة القديمة .

بينت " أندريه شديد أسطورة الزوجين "إيزيس وأوزيريس"، نفرتيتي وأختاتون"، غريزة الأمومة، سلطة المرأة، حبها ووفائها، مثلاً يجدر الإقتداء به لمحاولة كتابة التاريخ الديني والحس العقائدي تعظيماً لهذه الحضارة القديمة، حيث امتزج السرد الأسطوري والشعري بالقصة التاريخية من خلال أسلوب التضارب البيان.

"روبرت سوليه"، شرع لبناء دقيق ومشوق لهذه الحضارة ومجتمعها الإغريقي والمسيحي، معتمداً على الذاكرة العائلية والوثائق الأرشيفية، من خلال وسائل جديدة لهذه الهوية معتمداً على خليط هجين لهذه الحضارة الأسطورية.

وفي الأخير، إن تحليل هذه الكتابات الفرنسية و الفرونكوفونية بين نوعاً من الشعرية لتطور هذه الحضارة الفرعونية الشرقية ورسم وجهاً مشرقاً لحضارة مصر وتاريخها القديم.