

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE LES FRERES MENTOURI CONSTANTINE-1
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
DEPARTEMENT DE LETTRES ET DE LANGUE FRANÇAISE

N° de série

N° d'ordre

**Thèse en vue de l'obtention du diplôme de DOCTORAT LMD
spécialité Littératures de langue Française**

Option : Littérature française et francophone

Intitulé :

**Eclatement des thèmes et pluralité
discursive dans l'œuvre
d'Eric-Emmanuel Schmitt**

Présentée par : **Benyamina Kaouter**

Sous la direction du Professeur **Benachour Nedjma**

Université les Frères Mentouri Constantine-1

Jury :

- Président : **M. Boussaha Hassen**, Professeur, Université les Frères Mentouri
Constantine-1

- Rapporteur : **M^{me} Benachour Nedjma**, Professeur, Université les Frères Mentouri-
Constantine-1

-Examineurs :

-**M. Bouderbala Tayeb**, Professeur, Université Hadj Lakhdar Batna

-**M^{me} Logbi Farida**, Professeur, Université les Frères Mentouri Constantine-1

-**M. Saïdi Saïd**, Docteur, Maître de conférences-A, Université Hadj Lakhdar Batna

Année Universitaire 2015-2016

Remerciements

*Tout d'abord, nous remercions **Allah Le Tout Puissant Maître** des cieux et des terres, de nous avoir donné la force et la connaissance pour accomplir une action qui lui plaise.*

*Au terme de ce travail de recherche mes premiers et mes plus vifs remerciements sont pour ma Directrice de thèse **Pr. Benachour Nedjma**. Un grand respect pour sa présence, sa compréhension, son aura de bienveillance, ses précieux conseils et pour tout l'intérêt qu'elle me porte. Qu'elle trouve ici l'expression de ma plus profonde gratitude.*

*Je remercie **Le Pr. Bousaha Hassen** qui m'a fait l'honneur de bien vouloir présider ma thèse de Doctorat. Qu'il trouve ici l'expression de ma très haute considération et mon profond respect.*

*Je remercie également **Pr. Logbi Farida** d'avoir bien voulu examiner cette modeste recherche. Qu'elle trouve ici l'expression de ma très haute considération et mon profond respect.*

*Je tiens à remercier chaleureusement **Pr. Bouderbala Tayeb** et **Dr. Saïdi Saïd** d'avoir bien voulu examiner ce modeste travail de recherche. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma plus grande reconnaissance et mon profond respect.*

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement toute ma famille pour leur présence, leur aide et leurs encouragements.

Khadidja, Imen et Ines pour leur générosité, leur soutien et leurs encouragements.

Mes enseignants de graduation et de post- graduation. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma haute considération.

Mes amis et collègues pour leurs précieux conseils et leurs encouragements.

Tous ceux et toutes celles qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de cette recherche.

À mes parents

« Une rencontre, c'est quelque chose de décisif, une porte, une fracture, un instant qui marque le temps et crée un avant et un après »

Eric-Emmanuel Schmitt

Introduction générale

Introduction générale

L'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt est une constellation littéraire. L'écriture est une oscillation de l'aventure littéraire. Une aventure dans laquelle se côtoient le réel et l'illusoire. La connexion des deux sphères est une révélation qui intrigue autant qu'elle fascine.

De ce fait, la révélation d'un tout n'est qu'un bruissement de l'aventure mnémonique et imaginaire. L'imagination constitue un point d'ancrage en rapport avec la création littéraire. A ce titre, Gaston Bachelard postule :

« [...] l'Imagination est la force même de la production psychique. Psychiquement, nous sommes créés par notre rêverie. Créés et limités par notre rêverie, car c'est la rêverie qui dessine les derniers confins de notre esprit. L'imagination travaille à son sommet, comme une flamme, et c'est dans la région de la métaphore, dans la région dadaïste où le rêve, comme l'a vu Tristan Tzara, est l'essai d'une expérience, [...] »¹

Le voyage littéraire permet par ses escales narratives d'entreprendre le soubassement de l'écriture d'Eric-Emmanuel Schmitt. Dans cette optique, la tentation de la création est une expérience originelle car dotée d'un pouvoir stylistique authentique. Elle serait par ailleurs originale car elle agrmente notre choix littéraire.

Ainsi, la rencontre d'Eric-Emmanuel Schmitt nous a permis la découverte d'une mosaïque littérairement artistique. D'abord, la variation typologique nous mène à déceler l'ensemble textuel qui constitue notre corpus.

En effet, du roman à la nouvelle, passant par le théâtre qui renferme la première passion de l'auteur ; nous avons été particulièrement subjuguée par la subtilité, la singularité et l'extrême authenticité de l'écriture schmittienne.

Dans ce sens, Eric-Emmanuel Schmitt nous expose une palette littéraire riche et unique. Ces accords adaptés aux nuances contextuelles diverses permettent la

¹ Bachelard, Gaston. *La psychanalyse du feu*, Gallimard, 1949, p. 187

contemplation de l'œuvre de l'écrivain. A ce propos, la diversité thématique oriente le soubassement du réseau discursif d'Eric-Emmanuel Schmitt. Ainsi, L'entreprise thématique véhicule l'évolution interne du fonctionnement structurel de l'œuvre de l'auteur. L'observation des thèmes abordés par Eric-Emmanuel Schmitt permet d'une part, l'exploration du schéma thématique. De l'autre part, l'observation, suscite la volonté de la compréhension des mécanismes nécessaires à la construction thématique.

Ensuite, deux pôles animent l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. Ainsi, le réel épouse la fiction afin de mettre en exergue la métamorphose de l'être humain. A ce propos, l'auteur trace les contours de son œuvre littéraire grâce à ses personnages. De ce fait, la vie sociale l'intrigue, l'inspire dans le but de créer une vie romanesque qui nous embarque vers les rives de l'entité humaine. En effet, Eric-Emmanuel Schmitt explore l'entité humaine qui ne cesse de se lézarder. Métamorphosé, l'individu s'adapte aux conditions sociales et culturelles offertes par des cadres historiques et géographiques potentiellement divers. De plus, la société engendre des facettes individualistes. Dans ce sens, l'auteur exploite la question de l'identité qui se creuse dans l'abysse de l'individualisme.

Le *moi* erre dans la sphère romanesque de l'auteur. Dans cette optique, Milan Kundera avait postulé : « *Aucun étonnement devant l'infini insondable de l'âme. Plutôt un étonnement devant l'incertitude du moi et de son identité.* »²

Enfin, au croisement des siècles, Eric-Emmanuel Schmitt irrigue son œuvre littéraire de philosophie, de psychanalyse et de mythologie afin de peindre l'invisible, l'humain et le légendaire. Cette diversité crée la richesse de l'œuvre schmittienne. Aussi, elle permet d'explorer des horizons multiples à partir desquels Eric-Emmanuel Schmitt arbore son œuvre littéraire.

L'écriture d'Eric-Emmanuel Schmitt s'inscrit dans le répertoire de la littérature française contemporaine. A ce sujet, l'investigation du nouveau est une relecture de cette *mêmeté*. De plus, « [...] *l'essentiel de la littérature française*

² Kundera, Milan. *L'art du roman*, Gallimard, 1986, p.41

contemporaine, par son obsession du nouveau, se reconnaît dépendant de sa propre tradition, précisément celle du nouveau. »³

A ce sujet, la réception de l'œuvre littéraire dépendrait de sa diffusion. Ce consensus opérationnel permettrait la dynamique de la littérature. Cet acheminement qui se fait en amont et en aval constitue la consécration de la création. Le nouveau est une expérience qui véhicule la tradition en relation avec ses réminiscences.

Par ailleurs, « *Le texte littéraire se construit autour d'un emboîtement de représentations, c'est-à-dire autour d'un système de structurations, dans la mesure où toute représentation implique que soient projetés des rapports qui structurent l'objet.* »⁴ L'œuvre littéraire se voit de ce fait un lieu de rencontres, de représentations et de diffusions.

Pour mener à bien notre analyse littéraire de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt, il est nécessaire d'organiser un réseau d'hypothèses autour duquel se tisse la problématique majeure de notre réflexion littéraire. De ce point de vue, la problématique que s'assigne notre travail de recherche est de comprendre :

-Comment l'auteur aborde ses thèmes et par quel biais nous mène-t-il à la quête identitaire de chaque personnage ?

-Comment Eric-Emmanuel Schmitt construit son œuvre et quels sont les enjeux de cette création au cœur de l'imaginaire littéraire ?

Notre travail de recherche est orienté sur trois axes majeurs qui représentent respectivement les trois parties de notre réflexion. Dans cette perspective, la première partie est centrée sur la thématique ; elle est intitulée « Un auteur, une œuvre et une pluralité thématique ».

La seconde partie est intitulée « Analyse transtextuelle et intratextuelle ». Enfin, la troisième partie se dévoile sous le titre d' « Ecriture et mythe ».

³ Bessière, Jean. *Inactualité et Originalité de la littérature française contemporaine 1970-2013*, Editions Champion, Paris, 2014, p. 13

⁴ Cros, Edmond. *La sociocritique*, L'Harmattan, 2003, p.38

Un auteur, une œuvre et une pluralité thématique est le titre de notre première partie qui résume notre première réflexion à savoir la thématique dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. La thématique est la consécration d'un chemin littéraire regroupé autour de six pôles majeurs et dont l'union favorise la contemplation de l'œuvre schmittienne. Les six thèmes analysés seraient les maillons d'une chaîne thématique réflexive de la vision d'Eric-Emmanuel Schmitt.

Il ne faut pas perdre de vue que le thème endosse « *Le point de cristallisation dans le texte, de cette intuition d'existence qui dépasse mais qui, en même temps, ne peut être pensée indépendamment de l'acte qui le fait apparaître.* »⁵ Le thème demeure unique et authentique quoiqu'il voyage dans le temps ou traverse des espaces narratifs pluriels.

Au premier abord, le miroir, le dédoublement, l'amour, la mort, la femme et la migration affirment la charge unique de leur contenu unitaire. Toutefois, scindés, ces thèmes réfléchissent l'engouement littéraire de l'auteur notable par les récurrences relevées.

Eric-Emmanuel Schmitt semble être épris d'un engouement spéculaire. Le miroir décline par sa présence imposante le reflet d'un moi errant. De plus, le miroir se rattache à une richesse symbolique et à une dimension sacrée.

Serait-il question des personnages littéraires de l'auteur ? Ou une spéculation autonome à l'effigie de l'écrivain ?

Le thème du dédoublement accentue le rêve chimérique d'un réel illusoire. Il s'agence au miroir, cet objet ancestral qui rythme l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. Ce double jeu artistique renfermerait le secret d'un choix stylistique faisant de l'œuvre de cet écrivain une scène de représentations atemporelles et uniques.

Ensuite, le duo spéculaire laisse place au duo de l'instinct. Ce couple légendaire épouse l'œuvre de l'auteur. Il en découle l'instinct de vie à savoir l'amour et l'instinct de mort. *Eros* et *thanatos* cohabitent le temps d'une narration.

⁵ Daniel Bergez, Pierre Barbéris, Pierre-Marc de Biasi, Luc Fraisse, Marcelle Marini, Gisèle Valency. *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Nathan, Université, 1994, p. 131

Ils exhalent le spectre humain et le chargent d'amour pour le soumettre à l'évidence de l'échéance : la mort.

Cette double lecture résonne tel un écho subventionnel. Les âmes s'attirent pour célébrer l'amour. Les corps vieillissent, s'anéantissent.

En effet, la collision de l'amour et de la mort engendre deux thèmes distincts. Analysés séparément, il en découlerait le décryptage de l'essence humaine. Néanmoins, ce couple légendaire ne peut s'en défaire puisque l'union des deux sphères n'est qu'une fusion de deux chimies. De plus, entre l'évidence d'un amour et l'échéance d'une vie se creuse un chemin dont le destin éveille la charge identitaire de l'individu. Ainsi, les personnages d'Eric-Emmanuel Schmitt seraient un échantillonnage de l'entité humaine qui nous interpelle et aiguise notre curiosité.

Le thème de la femme concernera exclusivement le roman intitulé *La femme au miroir*⁶. Ce thème majeur contribue à la mise en lumière d'Eve. Ce portrait féminin n'a cessé de se métamorphoser à travers les siècles.

Cependant, s'agit-il du même portrait ?

Le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt exhale l'esprit féminin et souligne sa charge socio-culturelle. Trois femmes, trois destins sillonnent l'espace narratif de l'auteur. La contemplation du portrait féminin nous invite au royaume enchanteur du conte de fée. Toutefois, actualisé, le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt explore l'univers de la femme. A ce sujet, nous tenterons de cerner le thème de la femme à partir du roman intitulé rappelons-le *La femme au miroir*.

Enfin, le thème de la migration renferme le dernier thème à étudier. La migration clandestine, en tant que phénomène social occupe l'espace narratif du roman intitulé *Ulysse from Bagdad*⁷. Par ailleurs, étant un thème d'actualité, la

⁶ Schmitt, Eric-Emmanuel, *La femme au miroir*. Albin Michel, 2011

⁷ Schmitt, Eric-Emmanuel, *Ulysse from Bagdad*, Albin Michel, 2008

migration clandestine dissimule les méandres d'une jeunesse en détresse et souligne l'importance de la question d'identité.

A ce titre, nous essayerons de comprendre les mécanismes de ce phénomène social à partir d'un personnage atypique : l'Irakien Ulysse. Cet oriental Ulysse dynamise le paradoxe spatio-temporel proposé par Eric-Emmanuel Schmitt et renvoie à la charge référentielle accordée au migrant.

L'étude thématique englobe notre première réflexion littéraire qui concerne l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. Dans cette perspective, nous serons tentée de comprendre les mécanismes potentiels de la thématique de l'auteur. Ainsi, les thèmes choisis par l'auteur relèvent-ils de la coïncidence ou de l'évidence ?

Aussi, cette redondance qui enveloppe l'univers thématique exprime-t-elle la nécessité ou l'obsession ? De quelle manière se dévoile le système éclaté de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt ?

Notre deuxième partie s'oriente autour de l'analyse transtextuelle et intratextuelle dans l'univers d'Eric-Emmanuel Schmitt. En effet, la seconde partie renfermera d'abord une analyse transtextuelle de l'œuvre schmittienne en rapport avec le corpus choisi.

Dans cette perspective, la transtextualité représente « *Tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes* »⁸ Ainsi, la transtextualité telle qu'elle a été définie par Gérard Genette permet d'exploiter l'aspect : paratextuel, intertextuel et hypertextuel présents dans l'œuvre de notre auteur. Par conséquent, les trois aspects transtextuels cités ci-dessus englobent les trois premiers chapitres de la deuxième partie.

D'abord, l'analyse paratextuelle souligne par son caractère esthétique, l'aspect titrologique, iconographique de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. Ainsi, nous serons tentée par le décryptage des signaux paratextuels recensés dans l'œuvre de

⁸ Genette, Gérard. *Palimpsestes*, Le Seuil, 1982, p. 7

Schmitt. Aussi, le choix titrologique susciterait autant de significations qu'il y a d'interprétations.

De ce fait, nous exploiterons l'aspect titrologique, iconographique, passant par la précision générique, la quatrième de couverture, l'épigraphe, la dédicace et la postface. De plus, la mise en lumière du paratexte de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt se rattache au péritexte de l'œuvre schmittienne.

A ce sujet, nous signalons que l'analyse paratextuelle impliquera exclusivement les cinq romans présents dans notre corpus de recherche à savoir : *Lorsque j'étais une œuvre d'art*⁹, *Ulysse from Bagdad*, *La femme au miroir*, *L'élixir d'amour*¹⁰ et *Le poison d'amour*¹¹.

L'analyse paratextuelle permettrait l'éclairage potentiel du caractère externe inhérent à l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. La compréhension des signaux paratextuels serait une mise en lecture première de l'œuvre de l'auteur.

Le second chapitre de la deuxième partie est intitulé : L'intertextualité. En tant que technique d'analyse transtextuelle, l'intertextualité permet la compréhension du fonctionnement de l'œuvre de notre auteur. Aussi, nous serons appelée à observer et à analyser le corpus en question afin d'assimiler le soubassement de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt.

Pour ce faire, nous débiterons par le premier caractère intertextuel repéré à savoir la citation dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. L'étude de la citation englobera trois romans intitulés respectivement : *Ulysse from Bagdad*, *La femme au miroir*, *Le poison d'amour* et une pièce théâtrale ayant pour titre : *Un homme trop facile*¹².

Ensuite, nous nous pencherons sur le concept de la référence qui concernera trois romans : *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, *Ulysse from Bagdad*, *Le poison d'amour*.

⁹ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002

¹⁰ Schmitt, Eric-Emmanuel. *L'élixir d'amour*, Albin Michel, 2014

¹¹ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Le poison d'amour*, Albin Michel, 2014

¹² Schmitt, Eric-Emmanuel. *Un homme trop facile*, Albin Michel, 2013

Aussi, une nouvelle et une pièce théâtrale intitulées respectivement : *Le chien*¹³ et *Un homme trop facile*¹⁴ seront concernées par l'analyse référentielle.

Enfin, nous exploiterons le dernier caractère intertextuel en l'occurrence l'allusion. A ce titre, l'allusion caractérisera quatre romans d'Eric-Emmanuel Schmitt : *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, *Ulysse from Bagdad*, *La femme au miroir* et *l'élixir d'amour*.

Rappelons que le troisième chapitre de cette deuxième partie est intitulé : L'hypertextualité. En effet, l'analyse hypertextuelle concernera uniquement le roman intitulé *Ulysse from Bagdad*. Nous tenterons, ainsi, d'étudier à travers ce chapitre, le caractère hypertextuel présent dans ce roman et qui se rapporte à l'*Odyssée* d'Homère.

Il ne faut pas perdre de vue que le quatrième chapitre de notre seconde partie se lit sous le titre d'analyse intratextuelle. A ce propos, nous serons tentée d'analyser l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt sous l'angle intratextuel.

Dans cette perspective, nous essayerons de mettre en exergue les récurrences notables qui caractérisent l'œuvre de Schmitt. Cette mise en lumière nous sera d'un apport utile afin de comprendre le phénomène d'intertextualité restreinte et d'intertextualité autarcique qui entourent le carrefour de l'œuvre de l'auteur.

Indubitablement, le concept de mise en abyme révèle la dimension autotextuelle enregistrée dans le roman intitulé *La femme au miroir*. Dans ce sens, effectuer une analyse intratextuelle est une pratique analytique qui permet la compréhension des redondances internes qui marquent le champ discursif d'Eric-Emmanuel Schmitt.

Écriture et mythe est le titre de notre troisième partie. Comprendre l'art discursif de l'auteur est une immersion prolongée dans son univers artistique. Pour ce faire, l'observation des mécanismes d'écriture soulève le potentiel

¹³ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Les deux messieurs de Bruxelles*, Albin Michel, 2012

¹⁴ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Un homme trop facile*, Albin Michel, 2013

sous-jacent du réseau discursif d'Eric-Emmanuel Schmitt. L'auteur combine des fils distincts, pourtant nécessaires au fonctionnement et au tissage narratif.

Dans cette optique, l'écriture enchâssée, l'écriture épique et l'écriture mythique renferment les échos de la même voix créative, dessinant de surcroît, la voie unitaire d'un chemin littéraire.

Par ailleurs, ne perdons pas de vue que : « *Langue et style sont des objets ; l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire.* »¹⁵

Dans ce sens, arborer l'écriture schmittienne permet de se fondre dans trois univers qui se combinent pour peindre une fresque romanesque plurielle. En effet, nous débiterons par l'écriture enchâssée qui renferme de ce point de vue le premier chapitre de notre troisième partie.

Le roman intitulé *La femme au miroir* a permis le décryptage d'une écriture emboîtée. Les mécanismes de ce type d'écriture seront mis en lumière afin de comprendre l'intérêt accordé à l'écriture enchâssée. Construite à partir d'un réseau complexe, l'écriture enchâssée revêt un ancrage socio-historique pluriel, toutefois, identique. Trois femmes cohabitent dans l'espace d'un roman. Leurs apparitions aléatoires distinguent un processus dit enchâssé. A ce propos, nous essayerons de décoder ce type discursif afin d'en saisir le fonctionnement et la visée.

L'écriture épique éveille, quant à elle, la dimension historique et sacrale qui encadre le *récit primitif*. L'épopée homérique traverse l'espace narratif de l'œuvre schmittienne. A ce propos, l'auteur s'inspire de l'*Odyssée* d'Homère pour écrire un roman et une nouvelle intitulés respectivement : *Ulysse from Bagdad* et *Le chien*. A ce titre, l'écriture épique perçue à travers l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt relève-t-elle de l'inspiration ou de la réécriture ?

¹⁵ Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953, p. 24

De plus, quel est l'intérêt de l'écriture épique et quelle est sa finalité ?

Pour terminer, nous avons réservé un chapitre qui concerne l'écriture mythique. D'abord, le mythe « raconte une histoire sacrée ; il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. »¹⁶ postulait Mircea Eliade. Dans ce sens, le mythe, en tant que typologie discursive englobe un sens interne à la réflexion littéraire d'Eric-Emmanuel Schmitt. De plus, notre corpus de recherche réserve trois mythes majeurs qui feront l'objet d'une analyse détaillée.

En premier lieu, nous nous intéresserons au mythe de *Faust*. Ainsi, le mythe de Faust vacille entre la tentation et la métamorphose. La légende s'attache au roman intitulé *Lorsque j'étais une œuvre d'art*. En effet, ce roman sera un champ d'investigation discursif en rapport avec le mythe.

A ce propos, entre les chimères d'une intention et la nécessité d'une conjoncture se dessine un portrait atypique. Ainsi, nous serons tentée par la particularité onomastique d'*Adam bis*. Dans ce sens, qui est réellement Faust ?

La magie légendaire du mythe faustien serait-elle la controverse d'une condition ou alors le bastion des illusions ?

En second lieu, nous nous pencherons sur la question mythique en collaboration avec le personnage d'*Ulysse*. Dans ce sens, un paradoxe spatio-temporel fera voyager *Ulysse* de l'Ithaque vers l'Irak. Eric-Emmanuel Schmitt reprend ce mythe ancestral pour le greffer dans l'actualité sociale. A ce sujet, comment se fait le transfert figuratif du personnage d'Eric-Emmanuel Schmitt ? Serait-il un moyen de lire le mythe autrement que par son aspect odysseéen ?

¹⁶ Mircea, Eliade. *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963, p.16-17

Quel est l'apport de cet engouement mythologique ? Comment pouvons nous apercevoir l'Irakien Ulysse : entre archétype et figure mythique ?

En dernier lieu, nous serons tentée par l'expédition fantasque du mythe de *Narcisse*. La naissance de ce personnage sera liée à son appartenance concomitante au roman intitulé *La femme au miroir*. Le miroir sollicite à priori la sacralité de l'objet qui a de tout temps suscité la contemplation et l'émerveillement.

Des générations d'écrivains lui accordent une importance au cœur des récits fantasques, utopiques ou encore ironiques.

A travers son roman intitulé *La femme au miroir*, Eric-Emmanuel Schmitt souligne d'emblée l'incarnation d'un spectre sous sa forme féminine. Narcisse explore son reflet qui se veut rétrospectif. Le concept discursif du récit schmittien endosse, quant à lui, la genèse d'un maillon mythique au sein du circuit romanesque.

Comment se lit le mythe de Narcisse ? De plus, relève-t-il du refoulement ou de l'obsession ?

L'écriture d'Eric-Emmanuel Schmitt est le lieu où se rencontrent l'écriture enchâssée, l'écriture épique et l'écriture mythique. Le symbolique, le poétique et l'ironique participent à la consécration du plan discursif de l'auteur. En effet, le projet conceptuel de la production littéraire de l'auteur permet d'extraire l'essence d'un fonctionnement discursif.

Le volet théorique s'articule quant à lui à partir des concepts théoriques multiples en rapport avec le champ analytique de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. Pour ce faire, notre orientation théorique s'inscrit au sein du carrefour littéraire en lien avec la thématique, la transtextualité et l'intratextualité, enfin, l'écriture et le mythe. Dans ce sens, l'apport théorique est capital pour notre analyse littéraire de l'œuvre schmittienne. Aussi, il est un soubassement pour décrypter les mystères de la création littéraire. Dans cette optique, la référence aux différentes théories se fera au fil de notre analyse littéraire.

D'abord, la thématique qui englobe notre première réflexion à savoir la première partie de notre travail de recherche a suscité l'inscription de Tomachevski avec son ouvrage intitulé *Théorie de la littérature*¹⁷. Nous avons également été interpellée par les travaux de Michel Collot notamment *Le thème selon la critique thématique*¹⁸. Il ne faut pas perdre de vue la référence de Gaston Bachelard avec principalement ses deux ouvrages à savoir *L'eau et les rêves*¹⁹ et *La psychanalyse du feu*²⁰. Par ailleurs, il est à noter que la pluralité thématique a engendré une divergence théorique telle l'insertion d'ouvrages mythiques. A ce titre, nous citerons l'exemple du *Dictionnaire des mythes*²¹ de Pierre Lavedan ou encore l'*Encyclopédie des symboles*²².

Ensuite, l'analyse transtextuelle et intratextuelle renferme notre deuxième réflexion littéraire. Pour exploiter le concept de transtextualité, il nous a fallu faire appel à Gérard Genette et à ses deux incontournables ouvrages *Palimpsestes*²³ et *Seuils*²⁴. Ainsi, nous avons à ce titre entrepris l'analyse paratextuelle, intertextuelle et hypertextuelle. Par ailleurs, nous nous sommes référée aux ouvrages suivants : *Le degré zéro de l'écriture*²⁵ de Roland Barthes, *Pour une théorie de la production littéraire*²⁶ de Pierre Macherey, *La critique littéraire*²⁷ de Pierre Brunel. D'autres ouvrages sont sollicités dans notre travail.

En ce qui concerne l'analyse intratextuelle nous avons principalement eu recours aux ouvrages de Lucien Dällenbach à noter *Intertexte et autotexte*²⁸, mais également, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*.²⁹ Ce qui nous a amenée

¹⁷ Tomachevski, B. *La thématique* in *Théorie de la littérature*. Seuil, 1965

¹⁸ Collot, Michel. *Le thème selon la critique thématique*. In : *Communications*, 47, 1988.pp.79-91

¹⁹ Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, 1942

²⁰ Bachelard, Gaston. *La psychanalyse du feu*, Gallimard, 1949

²¹ Lavedan, Pierre. *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. Librairie Hachette, Paris, 1931

²² *Encyclopédie des symboles*, Librairie générale française, 1996

²³ Genette, Gérard. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris, Seuil, 1982

²⁴ Genette, Gérard. *Seuils*. Paris Le Seuil, 1987

²⁵ Barthes, Roland. *Le degré Zéro de l'écriture*, Seuil, 1953

²⁶ Macherey, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro, 1970

²⁷ Brunel, Pierre. *La critique littéraire*, Collection Que sais-je ? Puf, Presse Universitaire de France, 2001

²⁸ Dällenbach, Lucien. *Intertexte et autotexte*, Poétique, n°27, 1976

²⁹ Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Edition Seuil. Paris, 1977

à distinguer les différentes récurrences présentes dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt afin de les analyser.

Enfin, la troisième partie qui rappelons-le est intitulée *Ecriture et mythe* apparaît principalement à travers l'empreinte théorique de Mircea Eliade et son ouvrage intitulé *Aspects du mythe*³⁰, *Le mythe et l'homme*³¹ de Roger Caillois, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*³² de Gilbert Durand, *Mythologie*³³ de Roland Barthes, *Mythe et mythologies*³⁴ de Pierre Albouy et bien d'autres. Ces références incontournables ne sont pas les seuls.

« Eclatement des thèmes et pluralité discursive » est le titre de notre travail de recherche. Scindée en trois parties majeures, notre analyse de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt est le champ d'un regroupement : thématique, transtextuel et intratextuel, discursif et mythique. Rassemblés, les éléments cités ci-dessus permettent de refléter l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt à laquelle se rattache notre corpus de recherche.

³⁰ Mircea, Eliade. *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963

³¹ Caillois, Roger. *Le mythe et l'homme*, Gallimard, 1938

³² Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* [1960]. 3^e édition, Bordas, 1969

³³ Barthes, Roland. *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957

³⁴ Albouy, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, 2012

Première partie :

Un auteur, une œuvre et une pluralité
thématique

I-Un auteur, une œuvre et une pluralité thématique

I-1 Présentation de l'auteur et de l'œuvre

I-1-1 Biographie d'Eric-Emmanuel Schmitt

Dans le cadre de notre recherche universitaire, nous avons jugé opportun d'accorder une présentation de notre auteur à savoir Eric-Emmanuel Schmitt. Soulignons à ce titre que l'étude de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt n'a fait l'objet d'aucune recherche doctorale au sein de l'Université les Frères Mentouri Constantine-1.

Eric-Emmanuel Schmitt est né en 1960 à Sainte-Foy-Lès-Lyon dans le département du Rhône en France. Son père est champion de boxe, sa mère est championne de sprint³⁵. Tous deux sont professeurs de gymnastique.

Après une Khâgne au lycée du Parc, Schmitt réussit le concours d'entrée à l'école normale supérieure. Il y étudie cinq ans de 1980 à 1985 et en sort agrégé de philosophie. Sa thèse de doctorat est soutenue en 1987 et a pour titre *Diderot et la métaphysique*. En 1997, il publiera sa thèse sous le titre *Diderot ou la philosophie de la séduction*³⁶. A ce propos, Eric-Emmanuel Schmitt confie : « *J'ai eu l'intuition que cette discipline pouvait me donner un cadre de pensée structurant pour contrôler les débordements émotionnels et mes errances intérieures.* »³⁷

Normalien, agrégé de philosophie, docteur, Eric-Emmanuel Schmitt s'est d'abord fait connaître au théâtre avec *La Nuit de Valognes* en 1991, une variation moderne du mythe de Don Juan l'a révélé en France puis a été créée en Angleterre par la Royal Shakespeare Company.

Le Visiteur, vint en 1993. Une pièce de théâtre qui a été « *traduite et jouée dans le monde entier [...] dès cette deuxième pièce, Eric-Emmanuel Schmitt quitta son*

³⁵ Ce qui explique que Eric-Emmanuel Schmitt ait été invité aux jeux olympiques de Rio en Août 2016

³⁶ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Diderot ou la philosophie de la séduction*, Albin Michel, 1997

³⁷ Réception d'Eric-Emmanuel Schmitt : Discours de Gérard de Cortanze : www.arlfb.be/ebibliotheque/discoursreception/cortanze25052013.pdf

poste de conférences en philosophie à l'université de Savoie pour se consacrer entièrement à l'écriture. »³⁸

Rapidement, d'autres succès ont suivi : *Variations énigmatiques* avec Alain Delon et Francis Huster, *Le Libertin* avec Bernard Giraudeau, *Frédéric ou Le Boulevard du Crime* avec Jean-Paul Belmondo, *Hôtel des deux mondes* avec Rufus, *Petits crimes conjugaux*, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, *L'évangile selon Pilate*, *Oscar et la dame rose*, *La Tectonique des sentiments*, *Kiki Van Beethoven*.

Un homme trop facile avec Roland Giraud, *The Guitrys* et enfin *La trahison d'Einstein*.

Il est à noter qu'Eric-Emmanuel Schmitt acquiert le 28 mars 2012 avec Bruno Metzger le Théâtre Rive Gauche à Paris. Eric-Emmanuel Schmitt en devient le directeur artistique et l'ouvre en représentant *Le journal d'Anne Frank* avec Francis Huster, une création mondiale qui bénéficie de l'autorisation exceptionnelle de la fondation Anne Frank. Puis s'ensuivent *Georges & Georges* et *Si on recommençait* avec Michel Sardou.

C'est en 2015 qu'Eric-Emmanuel Schmitt monte sur les planches du Théâtre Rive Gauche pour interpréter *L'Élixir d'amour*, une adaptation de son roman épistolaire. L'auteur sera accompagné dans cette nouvelle aventure par la danseuse et chorégraphe Marie-Claude Pietragalla.

Le Cycle de l'invisible est une réflexion qui englobe six récits sur l'enfance et la spiritualité. Regroupant de ce fait: *Milarepa*, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* en 2001, *Oscar et la dame rose* en 2002, *L'Enfant de Noé* en 2004, *Le sumo qui ne pouvait pas grossir* en 2009 et *Les dix enfants que madame Ming n'a jamais eus* en 2012.

Il ne faut pas perdre de vue l'ensemble romanesque d'Eric-Emmanuel Schmitt. L'auteur écrit d'abord, *La Secte des égoïstes* (1994), *L'Évangile selon Pilate* en

³⁸ <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/portrait-biographie.html>

2000, *La Part de l'autre* (2001). Depuis, on lui doit *Lorsque j'étais une œuvre d'art* (2002), une variation fantaisiste et contemporaine sur le mythe de Faust. Dans *Ulysse from Bagdad* (2008), il livre une épopée picaresque de notre temps. Dans *La Femme au miroir* (2011), il nous présente trois destins de femmes qui se rejoignent à travers les siècles. Dans *Les Perroquets de la place d'Arezzo* (2013), il nous propose une petite encyclopédie romanesque de l'amour. Dans *L'élixir d'amour* (2014), il explore le mystère des attirances et des sentiments. *Le poison d'amour* (2014) peint le portrait de quatre adolescentes au fil de leur journal intime. Dans son roman *La nuit de feu* (2015) Éric-Emmanuel Schmitt nous dévoile pour la première fois son intimité spirituelle et sentimentale, montrant comment sa vie entière, d'homme autant que d'écrivain, découle de cet instant miraculeux³⁹. Enfin, son dernier roman paru en 2016 est intitulé : *L'homme qui voyait à travers les visages*.

L'art de la nouvelle se dévoile aux lecteurs à travers quatre recueils à savoir : *Odette Toulemonde et autres histoires* (2006), *La rêveuse d'Ostende* (2007), *Concerto à la mémoire d'un ange* (2010) qui se voit décerner le prestigieux prix Goncourt de la nouvelle. Enfin, *Les deux messieurs de Bruxelles* en 2012. Toutes les œuvres d'Eric-Emmanuel Schmitt sont éditées par Albin Michel.

Eric-Emmanuel Schmitt adapte l'histoire d'*Odette Toulemonde* au monde cinématographique. Aussi, l'auteur adapte et réalise *Oscar et la dame rose* en 2009. Il est à souligner qu'Eric-Emmanuel Schmitt est un grand amoureux de musique. A ce sujet, l'auteur avait signé la traduction française des *Noces de Figaro* et de *Don Giovanni*. À Mozart, toujours, il consacre un livre, *Ma Vie avec Mozart* (2005), une correspondance intime et originale avec le compositeur de Vienne. *Quand je pense que Beethoven est mort alors que tant de crétins vivent*, suivi par *Le Carnaval des animaux*, version inédite d'Eric-Emmanuel Schmitt dialoguant avec la musique, sous la forme d'un conte, il nous offre un voyage au cœur de la création musicale. Curieux, il ouvre en permanence de nouvelles portes et évoque

³⁹ Le site officiel d'Eric-Emmanuel Schmitt : <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Portrait-biographie-resume.html>

sa passion pour Georges Bizet et Carmen en faisant ses débuts à l'Opéra National de Paris dans *Le Mystère Bizet* en octobre 2012⁴⁰.

A ce propos, Schmitt révèle : « *Mes trois passions ont toujours été la musique, la théologie et la métaphysique. La philosophie m'a déçu et j'ai déçu la musique : je ne voulais pas être un bon pianiste de trop. La composition m'attirait, mais très vite j'ai mesuré mes limites en produisant du sous-Debussy. Il me restait l'écriture. Comme j'avais l'amour du théâtre et de la littérature, j'ai choisi cette voie.* »⁴¹
De ce fait, en 2014, deux magnifiques opéras sont créés à partir de ses textes.

Réalisant un rêve d'enfant, il publie en septembre 2013 chez Dupuis sa première bande dessinée, *Les Aventures de Poussin 1er - Qui suis-je?*, croquées par le génial Janry. Eric-Emmanuel Schmitt pérennise son incursion dans la bande dessinée en publiant en 2015 *Les aventures de Poussin 1er, Tome 2 - Les apparences sont trompeuses*.

De plus, Eric-Emmanuel Schmitt a été élu à l'unanimité par ses pairs comme membre du jury du Prix Goncourt en 2016, il occupe ainsi le couvert d'Edmonde Charles-Roux.

Eric-Emmanuel Schmitt vit à Bruxelles. Il occupe le siège 33 de l'Académie royale de la langue et littérature françaises de Belgique, occupé avant lui par Colette et Cocteau.⁴²

⁴⁰ Du même site

⁴¹ http://www.lexpress.fr/culture/livre/schmitt-j-ai-envie-d-air-pur_797720.html

⁴² Le site officiel d'Eric-Emmanuel Schmitt : <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Portrait-biographie-resume.html>

I-1-2 Présentation du corpus

Notre corpus de recherche englobe un éventail littéraire présentant l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. Ainsi, il renferme cinq romans à savoir : *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, *Ulysse from Bagdad*, *La femme au miroir*, *L'élixir d'amour* et *Le poison d'amour*.

Aussi, notre corpus contient deux recueils de nouvelles intitulés : *Odette toulemeonde et d'autres histoires* dont nous avons retenu une nouvelle intitulée *L'intruse*. Par ailleurs, nous avons exploité un autre recueil qui a pour titre : *Les deux messieurs de Bruxelles*. A ce sujet, nous avons choisi deux nouvelles intitulées respectivement : *Les deux messieurs de Bruxelles* et *Le chien*.

Il est à noter qu'une pièce théâtrale ayant pour titre : *Un homme trop facile* figure également dans notre corpus d'analyse.

Pour mener à bien notre recherche, une présentation de notre corpus s'impose. De ce fait, nous présentons ci-dessous les résumés qui englobent notre corpus.

2-1-Résumé des romans :

2-1-a- *Lorsque j'étais une œuvre d'art*

*Lorsque j'étais une œuvre d'art*⁴³ est un roman qui narre l'histoire d'un jeune qui au quotidien souffrait d'une gémellité qui n'est autre que celle de ses frères. En effet, cette gémellité a mené le jeune Tazio au suicide car selon ses dires : « *J'allais pouvoir gagner un peu d'estime de moi en me tuant* »p (5-6)

Mais pourquoi Tazio Firelli voulait-il se suicider ? Ce jeune raconte : « *J'avais été conçu par négligence, j'étais né par expulsion, j'avais grandi par programmation génétique, bref je m'étais subi.* »Ou encore «*J'avais vingt ans et ces vingt ans aussi, je les avais subis* » p(6)

⁴³ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002

Tazio Firelli est le benjamin, ses frères sont issus d'une gémellité qui a torturé la vie quotidienne du jeune héros.

Les frères Firelli étaient d'une beauté rarissime, ils étaient tout simplement les deux plus beaux garçons du monde. Le jeune homme ajoute : « *Mes frères étaient d'une beauté évidente, d'une beauté qui ne requiert aucune explication. L'éclat de leur peau avait quelque chose d'irréel : Ils semblaient produire eux-mêmes la lumière. Leurs yeux avaient l'air d'avoir inventé la couleur, toutes les nuances de bleu s'y retrouvaient, du bleu azur au bleu marine, en passant par le bleu pervenche, le bleu ardoise, le cobalt, l'indigo et l'outremer. Leurs lèvres vermeilles, ciselées, offraient une rondeur pulpeuse qui appelait constamment à espérer un baiser .Leur nez avait des proportions parfaites que les narines palpitantes rendaient sensuelles. Grands, bien proportionnés, assez musclés pour qu'on devine leurs formes, pas trop pour rester élégants, ils n'avaient qu'à surgir pour capter les regards. Leur perfection était rehaussée par le fait qu'ils étaient deux. Deux absolument identiques* » p (19-20). C'est d'une part une source de bonheur pour les parents et le monde extérieur. D'autre part, une source de malheur pour le jeune frère qui dès son plus jeune âge souffrait d'une multitude de moqueries créant un amas de complexes. Tazio a petit à petit perdu l'estime de soi ce qu'il a poussé par conséquent au suicide. Le désir de se suicider était devenu pour le jeune homme une tache quasi importante car échappant par « *chance ou par malchance* » à trois tentatives de suicide, le jeune Firelli comptait de tout son âme sur la quatrième car selon lui « [...] elle serait forcément la bonne ».

« *La falaise de Palomba Sol était réputée pour ses suicides* », c'est pour cette raison qu'elle a été choisie par le jeune déprimé ; ainsi « *depuis des millénaires, on ne s'y ratait pas* »p(6) Le suicidaire venait « [...] donc plein d'espoir »p(6)

Sous la plume d'Eric-Emmanuel Schmitt, Tazio définit ce qu'est le suicide : « *Le suicide, c'est comme le parachutisme, le premier saut reste le meilleur. la répétition émousse les émotions, la récurrence blase* »p(6)

« *Un homme vêtu de blanc, assis sur un pliant de golf* »p(7) observait la scène du suicide. Soudain, dans le vacarme du silence une voix retentit : « *Donnez-moi vingt-quatre heures. Pas une de plus* »p(7) Il s'agissait de la voix de Zeus- Peter Lama, un artiste de renommée mondiale considéré au début de l'œuvre comme bienfaiteur dans la mesure où il a sauvé le jeune suicidaire des griffes de la mort pour enfin le piéger. Signant un pacte avec le diable, Tazio se trouve contraint de maquiller sa mort, assister en cachette à ses funérailles ;voir sa sépulture mais surtout le désarroi dans les yeux de ses parents qui n'ont été jusqu'ici « [...] *que des géniteurs inconséquents qui (lui)avaient joué le sale tour de réussir (ses)frères et de (le) rater* »p(39) Zeus -Peter Lama résidait à l'Ombrilic, lieu de naissance d'Adam bis alias Tazio qui s'est finalement entièrement livré à Zeus.

Docteur Fichet médecin légiste était un homme « *tout rond. Lunettes cerclées, les yeux en billes, la bouche en o. L'individu semblait avoir été conçu autour de son ventre : son corps était une boule terminée en haut par une tête chauve, en bas par deux pieds chaussés. Il était emballé plus qu'habillé dans des tissus de lin froissés et une ceinture en cuir bouclait le paquet. Cette lanière divisait exactement le tronc en deux, sans causer aucun bourrelet ce qui était fascinant, vu la corpulence et, plutôt qu'elle n'ajustait les vêtements à la taille, elle marquait l'endroit exact où les demi- sphères se rejoignaient, comme la trace extérieure d'une vie intérieure.* »p (34-35)

Docteur fichet a œuvré sous la dictée de Zeus sur le corps de Tazio, ce dernier a subi plusieurs chirurgies esthétiques pour enfin ressembler à l'œuvre imaginée, créée par Zeus : « *tu es mon œuvre, mon chef-d'œuvre, mon triomphe ! [...] tu es ma bombe atomique [...] j'enfonce même la Nature. Jusqu'à toi, je n'avais qu'elle comme rivale sérieuse. La Nature.* »p(65)

Dame « *Nature* » était donc l'unique rivale de Zeus qui ajoute : « *Tu ne ressembles à rien de connu car l'art n'est pas imitation. Tu es mon geste. Tu es ma vérité* » p(65)

Mais comment pouvons-nous vivre sous la forme d'une œuvre d'art créée par un Zeus endiablé ?

Il s'appelle ou plutôt l'œuvre d'art est baptisée Adam bis : la première ou l'unique œuvre humaine, vivante et surtout dotée d'un pouvoir qu'est l'intelligence humaine. Ce dernier va rompre avec son passé qui a été enterré le jour même de ses fausses funérailles. Aussi, il va être dénudé de son humanité et il fera malgré lui le deuil de sa liberté.

Adam bis va en premier lieu découvrir, profiter de sa nouvelle existence, de sa célébrité puis dans un second temps découvrira les affres de la soumission. En effet, côtoyant le monde de luxure, d'extravagance Adam se trouve contraint de vivre dans un milieu qui n'est pas sien. Cette situation, cette condition de vie n'a été assimilée que par la découverte de la belle Fiona et de son père Hannibal, artiste peintre de l'invisible. A leurs côtés, Adam bis goûtera à nouveau au bonheur mais surtout à l'amour, puisqu'il est éperdument amoureux de Fiona qui éblouit l'œuvre d'art.

Le jour de leur rencontre le visage de Fiona était : « *d'un blanc miraculeux, d'un blanc arraché au danger du rose ou du beige, d'un blanc fragile et insoutenable, d'un blanc qui n'était pas seulement une couleur mais une consistance, douce, souple, aérienne, poudrée[...]* son allure était objectivement fine, gracile » p(113)

Au cours de l'histoire, Adam bis rompt avec la vie d'une œuvre d'art, ou veut le faire, tâche qui ne sera pas facile. D'ailleurs il fera tout pour démasquer son créateur afin d'échapper à son emprise. Enfin, l'amour, le courage et la malice de Fiona vont sauver Tazio alias Adam bis des foudres de Zeus.

Ce qui est important dans cette œuvre littéraire c'est de pouvoir lire la condition humaine sous l'angle de la luxure et de l'extravagance mais surtout l'aspect excentrique de la réflexion moderne.

2-1-b-Ulysse from Bagdad

*Ulysse from Bagdad*⁴⁴ est un roman qui narre l'histoire de Saad Saad : « Je m'appelle Saad Saad, ce qui signifie en arabe *Espoir Espoir* et en anglais *Triste Triste* »⁴⁵. Eric –Emmanuel Schmitt nous expose un paradoxe onomastique. A ce propos, comment pouvons-nous être un « *Espoir Triste* » ?

L'incipit du roman fournit des détails qui peuvent nous aider à comprendre cette âme fragile et déterminée « [...] *au fil des semaines, parfois d'une heure à la suivante, voire dans l'explosion d'une seconde, ma vérité glisse de l'arabe à l'anglais ; selon que je me sens optimiste ou misérable, je deviens Saad l'Espoir ou Saad le Triste* ». (p9)

Une idée a longtemps tourmenté l'esprit et les pensées de Saad qui aurait aimé « *éclore ailleurs* », Saad Saad a trop souffert car « *La béatitude* » lui a été arrachée « *par la guerre, la dictature, le chaos, des milliers de souffrances, trop de morts* ». (p10)

L'Espoir Triste est en fait un clandestin. Sous la plume d'Eric-Emmanuel Schmitt, Saad définit ce qu'est la « *Clandestinité* » : « *Bienvenu nulle part. Etranger partout* ». (p11)

Saad vivait parmi les siens : Un père aimant, tendre, philosophe et même parfois poète ; était bibliothécaire de profession. Le père de Saad détenait en cachette une bibliothèque qu'il avait baptisée « *(sa) Babel de poche* » dans laquelle Saad trouva les livres d'Agatha Christie.

L'Espoir Triste aimait énormément sa mère: « *Nous constituions une personne avec deux corps* ». (p20) Quatre sœurs partageaient la vie de Saad, elles ne le jalousaient pas « [...] *au contraire elles rivalisaient pour décrocher* » sa « *préférence* ». (p20)

Saad a vu le désarroi dans les yeux des Irakiens, vécu la misère, subi le chaos qu'infligeait la « *dictature* » de l'ex président d'Irak Saddam Hussein surtout durant

⁴⁴ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Ulysse from Bagdad*, Albin Michel, 2008

les années d'embargo : « *Après dix ans d'embargo, le Bagdad de mes vingt ans ne ressemblait plus au Bagdad de mon enfance* ». (p43) A cause de cet embargo, *Saad* a perdu deux neveux.

Etudiant le droit à l'université, *Saad* fait la rencontre de *Leila* qui deviendra sa muse. *Leila* fascinait *Saad*, elle était en fait « *son double* ».

L'arrivée des Américains sur le territoire irakien était chargée d'espoir pour *Saad*, or elle ne le mena qu'à la tristesse car il y a perdu ses beaux frères et son père. En effet, « *Un jour de juillet 2003. le chaos s'attaqua à la famille Saad* ». (p61) Un attentat suicide mit fin aux jours des beaux frères, le père quant à lui était anéanti par des balles perdues des G.I.

Le destin triste joua des tours et priva notre héros des gens qu'il aime. Un autre destin, cette fois ci, chargé d'espoir est venu se greffer dans l'esprit de *Saad* car il pouvait communiquer comme sa mère avec son père certes « fantôme » grâce à qui, d'aventure en aventure, l'accompagna, l'aida à franchir les barrières et d'aller au bout de ses rêves.

Saad décide d'entreprendre un voyage clandestin pour rejoindre son Eldorado, autrement dit, l'Angleterre. Le périple de *Saad* l'Irakien commence et c'est là que nous constatons le début d'un voyage mythique brodé d'épisodes homériques mêlés à des interstices propres à Eric-Emmanuel Schmitt.

Tel le roi d'Ithaque *Ulysse*, *Saad Saad* entreprend un voyage périlleux. Son *Odyssée* sera ponctuée par des rencontres improbables. Ainsi, il fera la découverte des Lotophages, de Circé, du Cyclope, des Sirènes et de Nausicaa.

Eric-Emmanuel Schmitt nous propose une expédition épique contemporaine. Le périple, étant un voyage clandestin, peint la situation dramatique des sans papiers.

2-1-c-La femme au miroir

*La femme au miroir*⁴⁶ est une fresque romanesque, un miroir diachronique à la résonance féminine. Une trilogie émerge afin de nous embarquer vers une expédition à la croisée des siècles. Trois femmes, trois âmes enfin trois destins rythment la narration qui se dit aléatoire. En effet, tour à tour nous découvrons une à une les héroïnes du roman d'Eric- Emmanuel Schmitt. Ce roman multiplié par trois, recèle trois périodes phares de l'Histoire à savoir : le XVI^{ème} siècle, le XX^{ème} et le XXI^{ème} siècle.

Anne vivait à Bruges auprès de sa tante Godeliève et ses trois cousines : Ida, Hadewijch et Bénédicte. Le jour de ses noces, Anne décide de fuguer échappant ainsi au destin de future mariée. Rompre le pacte de mariage consistait à une renaissance. Tel un aimant, la nature constituait l'échappatoire idéale pour la jeune femme. Ensorcelée, la forêt était synonyme de liberté, un endroit merveilleux qui la dérobaient du monde réel du XVI^{ème} siècle. Elle se protégeait ainsi au côté d'un arbre auprès duquel elle se sentait revivre, une fée au milieu de la nature envoûtante. Après plusieurs jours d'isolement, Anne connut une sorte d'exil, une expérience mystique selon Braindor ; le moine qui l'avait découverte.

Braindor sut qu'il y avait un mystère qui rôdait autour de la jeune fille. En la ramenant aux siens, l'homme de religion annonça à sa tante Godeliève qu'il voyait en Anne une âme purement pieuse. Aussi, il lui conseilla de l'emmener dans un couvent et fit promettre à la jeune fille qu'elle devrait lire la Bible.

A Bruges, des rumeurs circulaient concernant un loup, ce prédateur menaçait les habitants de la ville qui avaient décidé de l'abattre. Comme par magie Anne arrivait à décrypter l'appel du loup. Ainsi, elle rejoignit clandestinement le groupe de chasseurs. Contre toute attente, Anne pouvait communiquer avec le loup. Cette télépathie hybride et méconnue des brugeois fit d'Anne une sainte. En l'emmenant au béguinage, Braindor voulut observer Anne afin de s'assurer qu'elle était prête à entrer dans un couvent. Anne s'épanouissait auprès de ses congénères. Par ailleurs,

⁴⁶ Schmitt, Eric-Emmanuel, *La femme au miroir*. Albin Michel, 2011

elle entreprit une rédaction purement poétique, encouragée par Braindor et La Grande Demoiselle. Sous son tilleul, la jeune femme méditait et écrivait ses poèmes dans lesquels elle invoquerait Dieu.

Ida la cousine ainée d'Anne la jalousait inlassablement. Cette jalousie diabolique engendra des fins périlleuses. Anne avait pris l'habitude de prendre soin de La Grande Demoiselle. En effet, elle récupérait régulièrement des fioles contenant le traitement adéquat. Observant sa cousine, Ida dénicha un poison qui engendra la mort subite de La Grande Demoiselle et par conséquent accusa Anne. Dénoncée comme coupable, Anne fut jugée, accusée de sorcellerie ; elle fut brûlée vive.

C'est dans un style profondément épistolaire que nous découvrons le second personnage d'Eric-Emmanuel Schmitt. Hanna vivait à Vienne au début du XX^{ème} siècle, mariée à Franz Von Waldberg. Elle incarnait la haute société car elle faisait partie du milieu aristocratique viennois. Après une lune de miel idyllique, Hanna retrouve son *aquarium*. Un monde qu'elle n'appréciait pas forcément mais auquel elle devait se fondre en agissant comme toute Von Waldberg. Elle devait en l'occurrence assurer un héritier à la famille. Hanna apprit grâce à Tante Vivi à se réconcilier avec son corps et par conséquent avec sa féminité. En parallèle, une obsession s'accaparait de son quotidien. La jeune femme multipliait les collections de sulfures et de mille-fleurs, une échappatoire qui la rendait euphorique.

Après une grossesse nerveuse, tante Vivi embarque Hanna vers le monde de la psychanalyse balbutiante. La jeune femme se faisait traiter chez le docteur Calgari, un des disciples de Freud. En découvrant la psychanalyse, Hanna arrive à se découvrir. Elle rompt son mariage avec Franz et s'installe à Zurich où elle devient *médecin de l'âme*. Enfin, elle entreprend la rédaction d'un essai sur le mysticisme flamand et dont l'intitulé est *Le miroir de l'invisible*. A ce sujet, elle s'intéresse à Anne de Bruges, une sainte confondue à une sorcière.

Anny Lee endosse le troisième personnage qu'Eric-Emmanuel Schmitt avait choisi pour son roman *La femme au miroir*. Anny Lee est une actrice hollywoodienne de notre époque. Elle représente la femme libre du XXI^{ème} siècle.

La star intéresse les agents de toute part. L'icône hollywoodienne collectionne les amants et multiplie les scandales faisant ainsi la une des *journaux people*. En outre, elle est réputée aussi pour sa dépendance aux stupéfiants et aux drogues de toutes sortes. Dans le monde cinématographique, elle apprend la vie qui la vide de son *moi*, Elle découvre le vrai amour pur et saint auprès d'Ethan, un infirmier. Vers la fin de la narration Anny fit la découverte d'un scénario qui relate la vie d'Anne de Bruges écrit par l'essayiste Hanna Von Waldberg. Le script l'ensorcelle et l'envoûte, elle décide alors d'incarner le rôle de la jeune brugeoise surnommée aussi *La vierge de Bruges*. Anny Lee excelle dans son rôle d'héroïne.

2-1-d-L'élixir d'amour

*L'élixir d'amour*⁴⁷ est un roman finement épistolaire. Adam et Louise, anciens amants, entreprennent la mélodie de l'amour. Ils mettent en scène le périple de leur amour en essayant de contourner ce sentiment profond.

Par ailleurs, la correspondance qui lie Adam et Louise avait débuté juste après leur séparation. Psychanalyste, Adam, vit à Paris ; Louise quant à elle vit à Montréal. Leur rupture avait créé pourtant un attachement qu'ils ne pouvaient bannir : l'amour

La constellation des sentiments progresse en filigrane à travers ce roman. Adam et Louise cherchent à définir le concept de l'amour. Ainsi, il en découlait une problématique : « *L'amour relève-t-il d'un processus matériel, chimique, d'un brassage de molécules reproductible par la science ? Ou constitue-t-il un miracle spirituel ?* » (p22)

De plus, Adam ajoute : « *Peu importe ce que nous nommons amour-convoitise ou sentiment-, l'allumage de ce feu demeure un mystère. [...]* » (p26)

Eric-Emmanuel Schmitt dérouté son lecteur, il réinvente le mythe de l'amour à travers une correspondance intime. Le décryptage du sens sous-jacent du roman se dévoile au fur et à mesure par le biais des interstices romanesques.

⁴⁷ Schmitt, Eric-Emmanuel. *L'élixir d'amour*, Albin Michel, 2014

2-1-e-Le poison d'amour

*Le poison d'amour*⁴⁸ célèbre l'amitié au féminin. Eric-Emmanuel Schmitt nous fait découvrir le portrait de quatre adolescentes de seize ans. La lecture du roman est une immersion dans l'intimité des jeunes filles. Leurs journaux intimes dévoilent leurs chagrins, leurs inquiétudes et leurs premières amours. Pourtant, le monde des adultes est une caricature fascinante de l'amour. De ce fait, « [...] *Aujourd'hui, avec les couples qui se font, se défont et se refont ailleurs, être un enfant requiert beaucoup d'indulgence envers ses géniteurs.* » (p63)

Anouchka, Julia, Colombe et Raphaëlle s'appêtent à vivre des expériences plus étonnantes les unes que les autres. De plus, au lycée Marivaux se prépare une pièce phare de William Shakespeare : *Roméo et Juliette*.

Monsieur Palanquin, leur enseignant de théâtre, avait désigné Julia pour interpréter le rôle de Juliette. Le rôle de Roméo a été longuement discuté pour être attribué enfin à Raphaëlle.

Le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt est une relecture d'un thème phare de la littérature. Il s'agit de l'amour.

Dans cette perspective, quelle est la part du mythe *Roméo et Juliette* dans ce roman ?

L'amitié serait-elle une conspiration ou un abysse de l'amour ?

⁴⁸ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Le poison d'amour*, Albin Michel, 2014

2-2-Résumé des nouvelles

2-2-a-L'intruse

Nous avons été particulièrement interpellée par la nouvelle *l'intruse* qui se trouve dans le recueil de nouvelles qu'Eric-Emmanuel Schmitt avait intitulé *Odette toulemonde et d'autres histoires*⁴⁹.

Un synopsis digne des plus grands, l'histoire se déroule autour d'un personnage féminin assez atypique : Odile Versini. Cette femme tourmentée par les tours ingénieux d'un spectre féminin se trouvant dans sa propre demeure. Un hasard hante la vie d'Odile, la brusque, l'effraie et l'inquiète. Le mystère de la narration ne se voit révéler qu'à la fin de la nouvelle où l'auteur ôte le voile et révèle l'énigme de l'histoire.

Les apparitions fugitives et succinctes de l'ombre féminine se faisaient de plus en plus sentir. En effet, « [...] elle l'avait bien vue ! La femme était passée au fond du salon, l'avait fixée d'un air étonné avant de disparaître dans l'ombre de la cuisine » (p 75) Odile entreprit alors un monologue. Ainsi, en apostrophant l'autre femme du moins l'intruse, elle ne recevait aucun *feed-back* : le silence résonnait. Elle décida d'appeler la police afin d'éluder le mystère de l'intruse. Effectivement, « *Les cent vingt mètres carrés de l'appartement furent passés au peigne fin par les gestes précautionneux des policiers : aucune femme ne s'y dissimulait* » (p81)

A la description de l'intruse qui ne ressemblait d'ailleurs aucunement aux portraits habituels de voleurs. Odile avait justement noté qu'il s'agissait d'une vieille aux cheveux blancs qui portait une robe. Par ailleurs, Odile Versini avait déclaré aux policiers qu'elle avait trente cinq ans, qu'elle travaillait en tant que journaliste indépendante, spécialiste des questions géopolitiques au Moyen-Orient. Elle ajouta qu'elle est mariée à Charles.

⁴⁹ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Odette toulemonde et d'autres histoires*. Albin Michel, 2006

Les jours suivants, elle avait remarqué la disparition puis la réapparition quasi miraculeuse de ses bagues, aussi « [...] *l'intruse venait plusieurs fois par jour et mélangeait malignement les affaires d'Odile qui ne retrouvait plus rien.* » (p106)

Mais quel est donc ce mystère qui rôde autour d'Odile Versini ?

2-2-b- Les deux messieurs de Bruxelles

*Les deux messieurs de Bruxelles*⁵⁰ est une nouvelle issue du recueil intitulé *Les deux messieurs de Bruxelles*. En effet, Eric-Emmanuel Schmitt avait choisi de reprendre le titre de sa nouvelle pour baptiser l'ensemble du recueil.

La nouvelle narre l'histoire d'un parallèle atypique où se côtoient deux couples. A ce sujet, Alors qu'Eddy et Geneviève se marient à la cathédrale Sainte-Gudule ; un autre couple prononçait secrètement les mêmes vœux : « *À l'avant-dernière colonne, dans la pénombre, protégés par la statue de Simon le Zélote [...] deux hommes se tenaient à genoux recueillis ; ils arboraient un maintien comparable à celui du couple qui occupait la place lumineuse près de l'autel.*

Quand le prêtre demanda à Eddy Grenier s'il consentait à épouser Geneviève, l'un des deux hommes, le brun, proféra un oui ferme. Puis, quand le prêtre posa la question symétrique à Geneviève, le blond acquiesça en s'empourprant. Malgré les dizaines de mètres qui les séparaient de la cérémonie, ils se comportaient comme si le ministre de Dieu, sous la lumière jaune des vitraux, s'adressait à eux. » (p20)

Le couple authentique jouissait d'une liberté inconditionnée. Cependant, le *couple clandestin* arborait l'union de manière subreptice. La narration met en lumière la vie du couple clandestin qui essaye de vivre et d'évoluer à l'image de celui des Grenier.

A travers cette nouvelle, Eric-Emmanuel Schmitt dresse le portrait de deux paires. Le mariage clandestin propose dans ce cas de figure l'atypisme décrit par l'auteur qui lui consacre d'ailleurs le vocable « *le ménage jumeau* ».

⁵⁰ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Les deux messieurs de Bruxelles*, Albin Michel, 2012

2-2-c- Le chien

*Le chien*⁵¹ est une nouvelle extraite du recueil intitulé *Les deux messieurs de Bruxelles*. Eric-Emmanuel Schmitt aborde dans cette nouvelle la passion d'un homme Samuel Heymann pour un chien : Argos.

La relation entre l'homme et l'animal est mise en lumière à travers une *Odyssée* contemporaine. L'auteur peint le tableau de la fidélité, de l'ingéniosité et du sacrifice.

Le chien était un beauceron. D'ailleurs, « *Le docteur Heymann possède un beauceron appelé Argos depuis plus de quarante ans.* » (p72)

Tel *Ulysse*, l'homme aux mille ruses, le docteur Heymann avait baptisé son chien Argos. De plus : « *Liés par un conciliabule perpétuel, passant depuis des lustres leurs journées et leurs nuits ensemble, ils ne paraissaient jamais rassasiés l'un de l'autre, jouissant de chaque instant qu'ils partageaient, comme si pour eux il n'y avait rien de plus parfait en ce monde que de respirer côte à côte.* » (p76)

Eric-Emmanuel Schmitt arbore un autre type de relation. Il s'agit de la complicité entre l'homme et l'animal. Pour ce faire, l'auteur aiguisé la curiosité du lecteur par l'insertion du récit épique : *l'Odyssée*.

⁵¹ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Les deux messieurs de Bruxelles*, Albin Michel, 2012

2-3-Le théâtre :

2-3-a- Un homme trop facile

*Un homme trop facile*⁵² est l'unique pièce théâtrale choisie dans notre corpus de recherche. Parue en 2013, *Un homme trop facile* est une réadaptation moderne du *Misanthrope* de Molière.

A travers cette pièce théâtrale, Eric-Emmanuel Schmitt met en scène un personnage nommé Alex. Ce comédien aimé par le public s'apprête à jouer le rôle du *Misanthrope* de Molière, quand, Alceste (le vrai Misanthrope) lui apparaît dans le miroir.

A partir de ce moment, une étonnante rencontre noue les deux hommes séparés par les liens du temps. Pourtant, l'un incarnait le reflet de l'autre. Cette apparition atypique recèle le dogme du sacré, de l'humoristique et de l'ironique.

Eric-Emmanuel Schmitt confronte, ainsi, un parallèle opposé. Si Alceste incarne le portrait du Misanthrope, Alex le joue : « *Le monde est un théâtre, Alceste, or vous refusez de monter sur la scène. Vous vous tenez à distance des humains pour les analyser, les critiquer en marmonnant qu'ils devraient mieux faire. Mais vous, Alceste ? Soyez acteur, pas spectateur. Ne restez pas derrière le miroir.* » proposa Alex à *L'INCONNU DU MIROIR*⁵³ (l'Alceste de Molière).

⁵² Schmitt, Eric-Emmanuel. *Un homme trop facile*, Albin Michel, 2013

⁵³ Nous avons respecté le caractère des mots selon leur transcription dans la pièce théâtrale intitulée : *Un homme trop facile*.

I-2 Pluralité thématique

I-2-a Révélation thématique

L'œuvre littéraire est dotée de thèmes qui s'agencent et s'entremêlent. La diversité thématique de l'œuvre littéraire suscite l'analyse dans le but de décoder et de décrypter l'intention implicite et sous-jacente de l'écrivain.

Eric-Emmanuel Schmitt offre un éventail thématique. Aussi, ses romans, ses nouvelles et ses pièces théâtrales proposent une diversité notable qui draine la pluralité thématique de l'auteur. Ainsi, nous consacrerons cette première partie à l'analyse thématique qui permettrait d'aborder les romans intitulés : *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, *Ulysse from Bagdad*, *La femme au miroir*, *L'élixir d'amour* et enfin *Le poison d'amour*. Par ailleurs, nous avons privilégié deux recueils de nouvelles à savoir : *Odette Toulemonde* et *Les deux messieurs de Bruxelles*, et la pièce théâtrale *Un homme trop facile*.

Dans cette perspective, nous avons privilégié l'analyse de six thèmes majeurs: le miroir, le dédoublement, l'amour, la mort, la femme et la migration clandestine. Nous essayerons d'abord d'éclairer le champ thématique de l'œuvre schmittienne. Aussi, nous envisageons d'élucider le choix thématique de l'auteur qui semble-t-il être récurrent. Enfin, nous tenterons d'explicitier les relations implicites qui nouent les différents maillons de la thématique propre à notre corpus.

De ce fait, comment Eric-Emmanuel Schmitt aborde-t-il ses thèmes ? De quelle manière sont-ils construits ?

Michel Collot propose dans son analyse intitulée *Le thème selon la critique thématique* une définition de la « critique thématique » qui est : « *Le type d'approche des thèmes et des textes, illustré notamment en France, dans la voie ouverte par Gaston Bachelard, par les travaux de Georges Poulet, de Jean Starobinski et Jean Pierre Richard.* »⁵⁴

⁵⁴Collot, Michel. *Le thème selon la critique thématique*. In : *Communications*, 47, 1988, p.79

I-2-b Définition du thème

Le thème endosse dans l'acception générale un *sujet privilégié d'un artiste, d'un écrivain, d'une époque*⁵⁵. Aussi, l'usage courant fait du thème un référent collectif, explicite et abstrait. Alors que « la critique thématique » le voit comme un signifié individuel, implicite et concret.⁵⁶

A ce titre, Pierre Brunel souligne dans son ouvrage intitulé *La critique littéraire* l'intention première du thème. Il propose la définition du formaliste russe Tomachevski qui assurait « *le thème est ce dont on parle* »⁵⁷.

Par ailleurs, « *Si « la notion de thème est une notion sommaire qui unit le matériel verbal de l'œuvre », on voit mal que la thématique puisse être une description nouvelle du texte littéraire : une paraphrase, tout au plus. Si l'on conçoit le thème comme lieu commun, comme topos [...] on rejoindra l'étude de ce que Barthes appelait le code gnomique, [...] »*⁵⁸

Afin de mieux cerner la notion de thème, Michel Collot fait appel principalement à trois théoriciens à savoir : Serge Doubrovsky, Roland Barthes et Jean Pierre Richard. A ce titre, Serge Doubrovsky définit le thème dans son ouvrage *Pourquoi la nouvelle critique* comme « [...] *la coloration affective de toute expérience humaine, au niveau où elle met en jeu les relations fondamentales de l'existence, c'est-à-dire la façon particulière dont chaque homme vit son rapport au monde, aux autres et à Dieu [...] Son affirmation et son développement constituent à la fois le support et l'armature de toute œuvre littéraire ou, si l'on veut, son architectonique. La critique des significations littéraires devient tout naturellement une critique des relations vécues, telles que tout écrit les manifestes implicitement ou explicitement dans son contenu et dans sa forme.* »⁵⁹

⁵⁵ Ali-Khodja, Jamel. *Vocabulaire commenté de français*, Dar El Houda, 2004, p.508

⁵⁶ Collot, Michel. *Le thème selon la critique thématique*. In : *Communications*, 47, 1988, p.81

⁵⁷ Brunel, Pierre. *La critique littéraire*, Collection Que sais-je ? Puf, Presses Universitaire de France, 2001, p.76

⁵⁸ *Ibid.*, p.77

⁵⁹ Collot, Michel. *Le thème selon la critique thématique*. In : *Communications*, 47, 1988, p.80

Roland Barthes quant à lui postule dans son livre *Michelet par lui même* que le thème est « *itératif, c'est-à-dire qu'il est répété tout au long de l'œuvre [...] il constitue, par sa répétition même, l'expression d'un choix existentiel [...] Le thème est substantiel, il met en jeu une attitude à l'égard de certaines qualités de la matière [...] Le thème supporte tout un système de valeurs ; aucun thème n'est neutre, et toute la substance du monde se divise en états bénéfiques et en états maléfiques [...] (il s'associe à d'autres thèmes) pour constituer « un réseau organisé d'obsessions », « un réseau de thèmes » qui nouent entre eux des rapports de dépendances et de réduction. »⁶⁰*

Roland Barthes insiste alors sur l'apport implicite que tient le thème dans une œuvre donnée. Aussi, il traite de la nécessité d'une motivation interne de l'auteur vis-à-vis de son choix thématique. La redondance thématique serait une manière d'assumer l'importance du thème.

Enfin, Jean Pierre Richard postule que le thème « *serait un principe concret d'organisation, un schème [...] autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde. [...] Les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle. La répétition, ici comme ailleurs, signale l'obsession »⁶¹*

L'obsession dont traite à la fois Roland Barthes et Jean Pierre Richard relève d'une nécessité de la part de l'auteur. Un besoin qui se développe à travers le temps mais surtout dans l'espace littéraire qu'est l'œuvre. Une redondance en guise de toile de fond et qui revêt le voile de l'obsession.

Michel Collot avance une définition du thème selon la critique thématique. Il souligne que le thème « *est un signifié individuel, implicite et concret ; il exprime la relation affective d'un sujet au monde sensible ; il se manifeste dans les textes par*

⁶⁰ Collot, Michel. *Le thème selon la critique thématique*. In : Communications, 47, 1988, p.80

⁶¹ *Ibid.*,p.80

une récurrence assortie de variations ; il s'associe à d'autres thèmes pour structurer l'économie sémantique et formelle d'une œuvre. »⁶²

Il est à noter que « *si la critique dite thématique a été rangée dans la Nouvelle Critique, c'est pour avoir conçu le thème autrement : comme objet, l'une de ces « composantes d'essence matérielle » que selon Gaston Bachelard, reçoit toute poétique. Pour Bachelard, ce qui est primordial, c'est l'imagination de la matière et des forces ; les formes ne viennent qu'en second lieu. »⁶³*

De plus, Jean Pierre Richard souligne que l'importance de la critique thématique réside en sa *profondeur*.⁶⁴ Cette profondeur accentue l'importance et la richesse du thème voire des thèmes analysés.

La lecture thématique agence différents thèmes afin de les rendre accessibles à l'analyse. La récurrence thématique permet de prélever un échantillonnage varié. Ce dernier aidera à vivifier le champ d'étude consacré aux thèmes présents dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt.

⁶² Collot, Michel. *Le thème selon la critique thématique*. In : Communications, 47, 1988, p.81

⁶³ Brunel, Pierre. *La critique littéraire*, Collection Que sais-je ? Puf, Presses Universitaire de France, 2001, p. 77

⁶⁴ *Ibid.*, p. 80

Chapitre I : Le thème du miroir dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel

Schmitt

Dans l'univers du mythe, de la légende, de la féerie et du conte règne un spectre dont la sacralité dépasse le réel pour se fondre dans l'ambiguïté ahurissante de l'irréel. Ainsi, au croisement des chemins triomphe le monde du mystère voire du paranormal, ce dernier trouve refuge au centre des codes ethniques inhérents à une culture anthropologique riche par sa diversité.

En effet, le miroir fantasme d'un moi errant, symbole d'une magie intemporelle et mystère d'une croyance ethnique du genre humain. Le miroir endosse une richesse symbolique ancestrale et embaume toute l'étoffe ethnologique qui reste pour le moins intemporelle. Dans son ouvrage intitulé *L'Eau et les Rêves* Gaston Bachelard souligne: « *Les miroirs sont des objets trop civilisés, trop maniables, trop géométriques, ils sont avec trop d'évidence des outils de rêve pour s'adapter d'eux-mêmes à la vie onirique* »⁶⁵

Cette dimension sous-jacente oscille de l'orient à l'occident, se croise, s'entremêle afin de révéler toute la symbolique liée au miroir. La surface lisse et réfléchissante du miroir rythme la vie de l'homme depuis la nuit des temps. Le miroir intrigue, inspire et suscite la curiosité. Il nous emporte dans les voûtes mystérieuses de l'histoire et renferme l'originalité d'une genèse méconnue.

Par ailleurs, le miroir engloutit le reflet de celui qui s'y mire. Ce mirage masqué le temps d'un instant réapparaît fidèlement à l'encontre d'une autre surface réfléchissante. Le miroir est alors incontestablement dépourvu de mémoire. En outre, il permet de renvoyer un reflet qui a été longtemps dissimulé dans les yeux de celui qui voit.

⁶⁵ Bachelard, Gaston. *L'Eau et les Rêves*. Librairie José Corti, 1942, p.32

I-1-1-a- Le miroir : Lecture diachronique

Une lecture diachronique va nous permettre de remonter dans l'histoire afin de lier les différents maillons originaux de l'histoire du miroir.

La civilisation Egyptienne fut l'une des premières à posséder des miroirs « [...] dont deux restent fabuleux : l'un était suspendu à la tour du Phare, et l'autre, incliné sur le sommet du temple d'Héliopolis, devait réfléchir sur son autel les rayons du soleil. Cette fonction exceptionnelle accordée au miroir par les Egyptiens en fait un objet de luxe pour les femmes des classes dirigeantes égyptiennes, [...] Les miroirs retrouvés dans les hypogées égyptiens sont souvent liés au culte d'Hathor, parfois d'Isis, de Bès ou du dieu solaire Horus, comme l'indiquent leurs manches en bois, en ivoire ou en bronze les représentant. Ils étaient destinés à « faire revivre » le visage du défunt : « Sa forme ronde, ses couleurs, son pouvoir de réfléchir la lumière évoquent les Deux Astres, soleil et lune qui, pour les Egyptiens, étaient aussi les deux yeux du grand dieu du ciel. [...] »⁶⁶

En outre, si nous nous référons à la mythologie grecque nous ferons appel au mythe de Narcisse dont l'histoire ne cesse de susciter beaucoup d'intérêt et fera l'objet d'un chapitre que nous avons intitulé « *Le mythe de Narcisse dans La femme au miroir d'Eric-Emmanuel Schmitt* ».

Ceci dit, le mythe relate l'exode de Narcisse représentant ainsi « [...] le drame d'un moi qui se soustrait progressivement à toute rencontre avec la vérité en remplaçant la pesanteur des traditions par la délectation de soi et la punition de la loi par le souci thérapeutique. »⁶⁷

Aussi, dans son article « *Le thème du miroir dans le symbolisme français* » le professeur Guy Michaud souligne : « [...] cette eau figée et nue qu'est la glace du miroir. C'est le passage décisif de l'eau à la terre, de la rêverie liquide au rêve

⁶⁶<http://www.oboulo.com/philosophie-et-litterature/culture-generale-et-philosophie/memoire/miroir-mythes-symboles-22090.html>

⁶⁷ Roudinesco, Elisabeth. *L'analyse, l'archive*. Bibliothèque nationale de France, 2001, p.41

solide, ou qui se voudrait tel. »⁶⁸ Le mythe de Narcisse exprime la genèse du prototype de fascination, en d'autres termes l'eau serait alors pour Narcisse éponyme de miroir.

Dans un autre temps, si nous nous référons à la mythologie japonaise, nous saurons que le miroir représente une symbolique sacralisée. Il est également un des attributs de la déesse japonaise du soleil Amaterasu.

En effet, la légende de la déesse Amaterasu révèle « [...] *qu'il existe un pouvoir supérieur à celui de la richesse [...] Grâce au miroir placé devant ses yeux, la déesse a pu savoir qui elle était vraiment, elle a compris [...] que son rôle n'était pas de bouder au fond d'une caverne, mais d'éclairer le monde.* »⁶⁹

Aussi, la légende de la princesse Kaguya résume bien le rôle d'intermédiaire qu'endosse le miroir. Dans ce cas de figure, il représente un lien chimérique entre la princesse Kaguya *filie du roi du peuple de la lune et son époux terrestre.*

Il existe dans le monde du folklore occidental une légende nommée *Bloody Mary* ce qui signifie « *Marie la sanglante* ».

Il est à noter que cette légende a tellement été prise au sérieux qu'en 1978, aux Etats-Unis, la folkloriste Janet Langlois décida d'écrire un essai sur cette histoire. Ainsi, l'utilisation de la légende de « *Marie la sanglante* » est fréquente encore dans certains cours universitaires sur les légendes urbaines en Amérique.

L'histoire tourne autour du fantôme de *Bloody Mary* qui ferait selon la légende son apparition dans le miroir si son nom est prononcé entre trois et treize fois selon les différentes versions. Le spectre féminin ensanglanté embarquerait celui qui l'appelle par son nom en se mirant en face d'un miroir. Ce rituel rythmerait donc le monde du surnaturel et du paranormal.

⁶⁸ Michaud, Guy. *Le thème du miroir dans le symbolisme français*. In : Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1959, N°11, p.206

⁶⁹ <http://www.neotrouve.com/?p=94>

L'éventail brodé de récits merveilleux autour du miroir fait de ce dernier un objet magique. Doté de pouvoirs incommensurables, le miroir magique peut prendre parole, nous faisons allusion au conte de *Blanche neige et les sept nains*. Il serait alors symbole de vérité et révélateur de beauté.

Le miroir pourrait, grâce au merveilleux, prédire l'avenir, nous faisons allusion au conte de *La Belle et la Bête*. Enfin, l'objet magique symboliserait un passage ou encore une porte, il est question alors d'Alice au pays des merveilles ou encore dans le roman de Lewis Carroll intitulé *De l'autre côté du miroir* de son titre : *Through the looking glass*.

I-1-1-b-Miroir, mirage et magie du temps dans *La femme au miroir*

d'Eric-Emmanuel Schmitt

La richesse historique du miroir fait de cet objet longtemps considéré comme sacré un emblème de beauté, un thème littéraire qui ne nous laisse pas indifférentes. A ce sujet, dans son roman intitulé *La femme au miroir*⁷⁰, Eric- Emmanuel Schmitt choisit de nous faire plonger dans l'océan féminin concomitant à une titrologie révélatrice.

Le miroir : reflet d'une Aphrodite immortelle et l'hymne d'une féminité intemporelle.

-Quelle est donc la symbolique de ce miroir schmittien d'abord dans son roman *La femme au miroir* ? Et quel est l'impact de ce thème à travers l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt ?

La magie de la narration chez cet écrivain opère à travers un miroir rétrospectif mis en exergue dès les premières pages du roman et qui rappelons- le, est intitulé *La femme au miroir*. Construit autour de quarante- deux chapitres, le roman offre la possibilité de partager la vie de trois héroïnes, nommées respectivement Anne, Hanna et Anny le temps de quatorze apparitions.

⁷⁰ Schmitt, Eric-Emmanuel, *La femme au miroir*. Albin Michel, 2011

Ainsi, tour à tour nous découvrons d'abord le personnage d'Anne, une jeune brugeoise du XVI^{ème} siècle, ensuite le portrait d'Hanna jeune femme viennoise du début du XX^{ème} siècle ; pour enfin partager la célébrité d'Anny Lee, jeune actrice hollywoodienne du XXI^{ème} siècle.⁷¹

En effet, il serait plausible de dire que d'un chapitre à un autre nous passons à travers un miroir invisible qui permet tour à tour d'avancer, puis de reculer dans le temps. Dans cette perspective, l'œil bienveillant du passé permet la projection de l'avenir féminin qui se veut trilogique dans le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt.

Le miroir permettrait le voyage dans le temps, le temps d'un roman. A ce sujet, Stendhal dans la préface du *rouge et le noir* ne déclarait-il pas « *Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route.* »

C'est dans une atmosphère presque solennelle que nous avons partagé les premières pages du roman de Schmitt. L'histoire débute en relatant les préparatifs nuptiaux d'Anne de Bruges. Ainsi, dans un décor du XVI^{ème} siècle, la jeune fille se dédoublait le temps d'une action, elle « [...] *écoutait le silence voler dans la chambre, un silence étrange, paisible, touffu, lequel venait de loin et délivrait un message sous les jacasseries des commères.* » (p9)

Au lieu de se fondre dans le monde réel qui l'entoure, Anne préfère contempler « *le rayon de soleil* » afin de s'évader dans l'inconscient se ses désirs les plus profonds : « [...] *courir, de rouler dans l'herbe, d'embrasser les troncs, d'inspirer à pleines poitrines l'air poudré de pollen. Pour elle, l'événement du moment, c'était le jour lui-même, frais, éblouissant, généreux, non ses épousailles.* » (p10)

Soudainement, à cet instant « *Majestueuses, théâtrales, la tante et la grand-mère d'Anne entrèrent.*

-Tu vas enfin connaître, mon enfant, ce que ton mari verra, clamèrent-elles en chœur. Comme si elles dégainaient un poignard des plis de leur robe noire, les veuves sortirent deux boîtes en ivoire ciselé qu'elles entrebâillèrent délicatement :

⁷¹ Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p.46

chaque coffret recelait un miroir cerclé d'argent. Un bruissement de surprise accompagna cette révélation, les présentes estimant qu'elles assistaient à un spectacle hors du commun : les miroirs n'appartenant pas à leur vie quotidienne, si, par exception, elles en possédaient un, c'était un miroir d'étain, en métal poli, bombé, offrant des images embuées, bosselées, ternes ; ici les miroirs de verre reproduisaient la réalité avec des traits nets, des couleurs vives.

On cria d'admiration. [...] » (p11)

Le miroir était donc considéré au XVI^{ème} siècle comme un objet de luxe et de noblesse. En effet, la présence inattendue du miroir était non seulement assimilée à un trésor et par l'occurrence une aubaine pour la future mariée Anne.

Contrairement à l'ensemble des femmes, Anne semble être indifférente face au présent de sa tante Godeliève et de sa grand-mère Franciska. Loin de considérer l'événement comme miraculeux, Anne à son habitude rêvait. Le miroir ne constituait nullement un objet de fascination, ce qui confirmait justement l'incipit du roman : « *Je me sens différente* » (p9)

Au cours de notre lecture nous avons pu déceler : « [...] *Les deux magiciennes reçurent les compliments, les yeux clos, puis, sans tarder, accomplirent leur mission. Tante Godeliève se positionna en face d'Anne, grand-mère Franciska à l'arrière de sa nuque, chacune tenant son instrument à bout de bras à l'instar d'un bouclier. Solennelles, conscientes de leur importance, elles expliquèrent à la jeune fille le mode d'emploi :*

-Dans le miroir de devant, tu apercevras celui de derrière. Ainsi tu pourras te découvrir de dos ou de profil. Aide-nous à nous placer correctement. Ida s'approcha, envieuse.

-Où les avez-vous dénichés ?

-La comtesse nous les a prêtés.

Toutes applaudirent l'astuce de l'initiative : seule une dame noble jouissait de pareils trésors car les colporteurs ne proposaient pas ces articles aux gens du peuple, trop pauvres.

Anne jeta un œil à l'intérieur du cadre rond, considéra ses traits intrigués, apprécia les savantes torsades qui pliaient ses cheveux blonds pour élaborer une coiffure raffinée, s'étonna d'avoir un cou long, des oreilles menues. Cependant, elle éprouvait une impression bizarre : si elle ne voyait rien de déplaisant dans un miroir, elle n'y voyait rien de familier non plus, elle contemplait une étrangère. Sa figure inversée de face, de côté ou de dos, pouvait être la sienne autant que celle d'une autre ; elle ne lui ressemblait pas.

-Es-tu contente ?

-Oh oui ! Merci

C'était à la sollicitude de sa tante qu'Anne avait répondu ; peu vaniteuse, elle avait déjà oublié l'expérience du miroir. [...] » (p11-12)

L'auteur marque la narration par le mot *magiciennes*. Dans ce sens, les deux veuves incarneraient l'esprit magique qui a marqué le jour de noce d'Anne de Bruges. Par ailleurs, la rareté du miroir permettrait à Anne de contempler son reflet, de se connaître. En outre, La procédure avec laquelle « *Les deux magiciennes* » avaient placé les deux bijoux dits miroirs, allait permettre à la future mariée de connaître avec exactitude son image non seulement de face, de profil mais aussi de dos.

Soulignons que : « *L'œil est le véhicule de la fascination.* »⁷² La jeune Anne serait-elle fascinée par son double? Elle, qui méconnaissait jusqu'à ce jour son reflet, allait-elle sentir l'euphorie narcissique ?

Par ailleurs, l'emplacement des deux miroirs résumerait tout à fait l'authenticité du moment historique vécu par la jeune brugeoise car il nous semble que le miroir placé derrière Anne symboliserait son passé. Quant au miroir placé en face d'Anne

⁷² Caillois, Roger. *Le mythe et l'homme*, Gallimard, 1938, p.95

il symboliserait quant à lui son futur. Un futur appartenant à la société du XVI^{ème} siècle.

Dans un second temps, il est à souligner que la scène décrite par Eric-Emmanuel Schmitt a un lien avec le XVI^{ème} Siècle. En ce sens qu'elle rappelle sous le mode de l'interculturalité, le tableau de Titien baptisé *La femme au miroir*. Un clin d'œil subtil de la part d'Eric-Emmanuel Schmitt

Dans un autre sens, nous tenons à révéler que la présence du miroir était associé à la cérémonie du mariage. A titre d'exemple, il est de coutume dans l'est algérien précisément à Constantine, de mettre un petit miroir à la portée de la mariée afin que cette dernière puisse longtemps s'y contempler. La tradition voudrait permettre à la mariée d'apprécier son image, un reflet qui a été synonyme de pudeur et de pureté. Ainsi, la future mariée pourrait apprécier son reflet et parallèlement réveiller son égo de femme ; de ce fait son instinct susciterait l'éclosion de l'expérience narcissique.

Il est à signaler que l'union d'éléments favorables permettrait à la femme de se soumettre à un exercice d'identification, d'acceptation et d'auto satisfaction. Puisque la possession d'une surface miroitante incarne même le dédoublement chimérique. Ce dernier entraîne la femme dans une sphère dont la prédominance de Vénus pourrait être justifiable car la beauté est mise à nu.

En d'autres termes, l'image reflétée par la femme est celle offerte par cette dernière, elle pourrait donc l'apprécier, l'ajuster voire dans le cas échéant l'anéantir.

A ce sujet, Hanna Von Waldberg raconte son expérience face au miroir :
« *A l'hôtel, une fois le déjeuner achevé, dès que Franz va fumer en compagnie des hommes, je remonte dans notre suite, me déshabille devant la glace de l'armoire et me scrute : rien ne pointe. J'appréhende déjà les mines chagrinées des parents, tantes et oncles Waldberg. Remarque, ils auront raison : je suis une femme décevante. [...]* » (p31)

Hanna Von Waldberg - seconde héroïne du roman d'Eric-Emmanuel Schmitt rejoint le titre du roman *La femme au miroir* –fait le déni de son ventre plat. Elle qui, était censée porter le futur héritier du rang Waldberg. Aussi, nous lisons : « [...] devant ma glace, j'ai toisé mon corps nu, maigre, osseux, inutile, mes yeux rougis, mon nez gros d'avoir pleuré. Mon reflet renvoyait ma triste réalité : je ne suis qu'une misérable qui prospère dans un quiproquo et profite éhontément d'un homme chevaleresque. [...] » (p101)

Le miroir d'Hanna symboliserait l'œil critique de la société viennoise aristocratique du début du XX^{ème} siècle. Il serait alors le stipulant miroir intemporel, il souligne les traits majeurs qui ont inlassablement marqué l'humanité. Ainsi, l'incapacité de procréer chez Hanna déjoue les règles d'une cantatrice insatisfaite. Dans ce cas, le miroir endosserait le rôle de confident de la femme, il lui parle en incarnant l'inconscient ahuri par une cacophonie incessante d'une société insatisfaite. De ce fait : « A l'affirmation de soi de la classe bourgeoise et de son élitisme hiérarchisé, caractérisé par la dévotion à la famille et au patrimoine transmis , à ce culte de la race faisant suite au culte féodal du sang , a succédé une société de masse organisé en réseaux et transformant les sujets en individualités multiples, en personnalités atomisées ou dissociées, en marchandises, en corps morcelés, bref, en sujets captés par l'imgo du double dans le miroir, selon la terminologie lacanienne. »⁷³

Le troisième personnage du roman intitulé *La femme au miroir*, marque l'esprit du lecteur ; il s'agit d'Anny Lee une célébrité du XXI^{ème} siècle qui marque la narration par un témoignage assez vraisemblable : « Quand elle l'aperçut au milieu des danseuses, Anny pensa « C'est qui cette pute ? ».Le maquillage ruiné par la sueur, le corps bridé dans un bustier de lycra, un court tissu glissé autour du bassin en guise de jupe, la fille lui sembla une grue qu'on loue à la soirée. [...] Or, à cause de son malencontreux voisin qui se croyait le roi du dance floor, Anny dérapa, moulina des bras, tomba en avant, se rétablit in extremis ; aux mouvements

⁷³Roudinesco, Elisabeth. *L'analyse, l'archive*. Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 43

symétriques qu'exécutait la pouffiasse d'en face, elle constata qu'il s'agissait d'elle-même dans le miroir.

En se reconnaissant, elle hennit. [...] » (p32)

Alcoolique, droguée Anny Lee était habituée aux scandales. Elle réussissait toujours à faire la une des journaux *peoples*. Ainsi, cette nuit là, méconnaissable, elle n'arrivait nullement à distinguer son propre reflet dans le miroir. Il s'agit ici du rejet de l'image de soi, un labyrinthe dans lequel l'individu est incapable d'associer l'entité de son être à l'image offerte par le miroir. Le refus de la réalité est dû au pouvoir incontestable de l'état de d'ébriété dans lequel se trouvait le troisième personnage de ce roman.

Paradoxalement, Anny Lee exprime un mal être alors qu'elle a acquis une célébrité. Ses yeux, mirage d'un amour narcissique disent la peine d'une femme redoutable, une star internationale à part entière. De ce fait, son âme n'adhérait guère au regard envieux d'une société hollywoodienne.

A ce sujet, nous lisons : « *Dans le miroir encadré d'ampoules blanches où elle scrutait le travail des maquilleuses, une figure se dessinait enfin [...] chaque coup de pinceau la consolidait. Anny n'était sereine qu'une fois peinte, le maquillage lui apportant l'aisance et la consistance qui lui manquaient. [...] la face nue, devant la glace, elle avait l'impression de manquer de visage, n'apercevant qu'un brouillon, une esquisse sans traits notables, dépourvue d'émotions, tel le sable lisse sur la plage après que la vague s'est retirée. Heureusement, l'armée des maquilleuses s'attaquaient à ce néant, luttait, fabriquaient à Anny une tête précise, expressive, capable de raconter une histoire ou d'imprimer la pellicule. » (p104)*

Face à ce néant qui souligne le vestige d'un visage nébuleux, la star hollywoodienne n'arrivait à accepter son image qu'après une séance de maquillage comme pour placer une distance entre son « être » et son « paraître ». La confiance mise en exergue dans ce passage accentue le concept de frustration chez l'individu de sexe féminin. La femme métissage de l'acceptation et du refus de l'alter-égo semble animer l'esprit d'Anny. Cette dernière étant un exemple parmi tant d'autres rattache

comme un soubassement la relation parfois conflictuelle entre l'être féminin et l'image qu'il dégage. La femme tente alors de voiler son mal être en ajustant son paraître. Anny signe de la sorte un contrat avec le personnage qu'elle va incarner.

Le double étant en question dans la narration sert à délimiter les contours du personnage que devait incarner Anny. L'actrice réservait alors un autre visage à ses répliques. En effet, nous faisons allusion au masque, préambule d'une métamorphose d'un être, le temps d'une scène. Anny Lee reconnaissait à travers la narration schmittienne l'envers du décor : « *On figure dans les miroirs mais on leur appartient.* » (p 367) Par ailleurs, épouser un rôle cinématographique découle d'un mimétisme fondé dont la base est un script choisi. Aussi, « [...], *il semble subsister chez l'homme des virtualités psychologiques [...] l'immense domaine de la magie mimétique selon laquelle le semblable produit le semblable et sur quoi toute pratique incantatoire est plus ou moins fondée.* »⁷⁴

A juste titre, le miroir peut être considéré comme un témoin. Néanmoins, il reste dépourvu de mémoire. C'est le confident par excellence du genre féminin, il assiste aux moments de bonheur aussi bien qu'aux moments de malheur. Nous lisons : « *Anny se laissa glisser le long du miroir, s'accroupit sur le sol. La douleur virait à l'intolérable.* » (p 253) Aussi, pour l'habillage un grand couturier apporta une robe de lamé doré « *La jeune femme avait envie de satisfaire ce créateur de génie, oui, elle brûlait d'impatience de ressembler à un poisson écaillé mais son ventre la torturait, des picotements troublaient sa vision. Elle risquait de perdre conscience.* » (p 254)

Le miroir agrandit la vision de la femme en lui permettant d'assister à sa gloire ou au contraire de signer sa décadence.

Elle, héroïne de sa vie rêve d'une odyssée à travers l'illusoire dit miroir.

⁷⁴ Caillois, Roger. *Le mythe et l'homme*, Gallimard, 1938, p106

I-1-1-b/1 Le miroir brisé : dilemme ou fatalité

Nous ne pouvons parler de miroir sans invoquer le mystère du miroir brisé. Légendaire, il suscite toutes les curiosités. Synonyme de malédiction, il élargit le vaste champ des superstitions. A ce titre, il suggère tout le cynisme engendré par le fatalisme. Il ne faut pas perdre de vue que « *Dans la croyance populaire, briser un miroir est un présage de mort ou de sept années de malheur. [...] Une autre croyance veut, que dans un miroir, on voit son double. Si le miroir casse, le double aussi... Sinistre prédiction...* »⁷⁵ Cette croyance se veut utopique, briser un miroir serait égal à briser le reflet de celui qui s'y mirait. Telle une fatalité sans issue l'être en question attend comme ensorcelé son châtiment.

La richesse symbolique liée au miroir brisé est grandiose, de ce fait, nous avons fait appel à un conte d'Andersen *qui traite du miroir et de ses morceaux*. Ainsi, nous avons découvert l'histoire :

« [...] nous avons parmi nos personnages un vilain merle, le plus méchant de tous, le Diable.

Un jour, il était de bien bonne humeur ; il venait de confectionner un miroir qui avait une merveilleuse propriété : le beau, le bien qui s'y réfléchissaient, disparaissaient presque entièrement ; tout ce qui était mauvais ou déplaisant ressortait, au contraire, et prenait des proportions excessives. Les plus admirables paysages, par ce moyen, ressemblaient à des épinards cuits. Les hommes les meilleurs et les plus honnêtes paraissaient des monstres ; les plus beaux semblaient tout contrefaits [...] Lorsqu'une pensée sage ou pieuse traversait l'esprit d'un homme, le miroir se plissait et tremblait. Le Diable enchanté riait de plus en plus de sa gentille invention. [...] Les diabolins continuèrent de voler toujours plus haut, toujours plus près des anges et de Dieu. Tout à coup le miroir trembla tellement qu'il échappa aux mains des diabolins impudents ; il retomba sur la terre où il se brisa en des milliards de milliards de morceaux [...] Ses débris n'étaient pas plus gros que des grains de sable. Le vent les éparpilla à travers le vaste monde. Bien

⁷⁵ <http://www.ledifice.net/3013-6.html>

des gens reçurent de cette funeste poussière dans les yeux. Une fois là, elle y restait, et les gens voyaient tout en mal, tout en laid et tout à l'envers. [...] car chacun des imperceptibles fragments avait la même propriété que le miroir entier. [...] »⁷⁶

Cette histoire issue des Contes d'Andersen trace le parcours majestueux du symbolisme au plus haut point. En effet, le miroir apparaît selon Guy Michaud comme « [...] la clef des correspondances entre le monde extérieur et l'âme humaine, ou, comme les symbolistes aiment à dire, entre le macrocosme et le microcosme. »⁷⁷ L'authenticité de l'histoire relève d'une chimère hybride, car relative à un miroitement de l'âme essence du pouvoir Divin.

Le thème du miroir brisé a été entrepris par Eric-Emmanuel Schmitt dans son roman intitulé *La femme au miroir*. De ce fait, les trois héroïnes du roman ont toutes eu l'expérience du miroir brisé. Ce phénomène est-il une stratégie de narration ou alors un fatalisme dénudé à travers les siècles ?

D'abord, Anne de Bruges, future mariée assiste à un cataclysme dont elle n'est guère auteure. Habitée aux scènes de jalousie de sa cousine maternelle Ida, la jeune femme assiste à un scénario qui changera sa destinée. Nous lisons :

« Un hurlement retentit dans la pièce :

-Quoi ? Qu'est-ce que c'est, cette tache ?

Assise sur le tabouret, Ida blêmissait de rage en pointant du doigt le miroir devant elle. Craignant un accès de rage, grand-mère Franciska retira le miroir arrière.

-Il n'y a rien. Tu as cru voir quelque chose. Il n'y a rien.

-Alors, n'enlève pas la glace.

En tremblant, l'aïeule replaça le miroir.

⁷⁶ Contes d' Andersen, Edita S.A. Lausanne, 1994, p.254

⁷⁷ Michaud, Guy. *Le thème du miroir dans le symbolisme français*. In : Cahier de l'Association international des études françaises, 1959, N°11, p. 210

Ida détailla sur sa nuque la marque violacée que tout le monde lui connaissait, qu'elle seule ignorait.

-Ah ! C'est répugnant ! C'est horrible !

Ida bondit du siège, écumante, furieuse.

Surprise, grand-mère Franciska lâcha ce qu'elle tenait en main.

Choc au sol.

Bruits de verre.

Un silence consterné commenta l'éclat sonore.

Le miroir était brisé. Si le cadre d'argent demeurait intact, à l'intérieur il n'y avait plus que des losanges disjoints, qui, affolés, reflétaient en désordre des bouts épars de la chambre.

Franciska gémit. [...] Les femmes se groupèrent autour des morceaux comme elles auraient veillé un cadavre. Ida se mordait les lèvres, hésitante, ne sachant sur quelle catastrophe elle devait pleurer, sa dartre à la nuque ou la glace détruite. »
(p 23)

Cependant « [...] la bedonnante cloche du hameau tinta, leur rappelant qu'Anne devait se marier bientôt » (p24) C'est ainsi que toutes les femmes commencèrent à chercher Anne vainement jusqu'au moment où « [...] en ouvrant la porte arrière, celle qui dominait sur la campagne, Godeliève aperçut de fines traces de pieds nus sur le terre humide, avant que l'herbe ne couvre la prairie jusqu'au bois.

-Quoi ! Elle s'est enfuie ?

Espacées, ne gardant que la marque des orteils, les empreintes montraient qu'Anne avait profité de l'incident du miroir pour franchir le seuil et courir, légère, à travers la campagne, vers le bois où elle avait disparu. » (p25)

Le miroir brisé, échappatoire d'une jeune femme qui refuse le mariage. L'éclipse d'Anne concordait avec exactitude au moment où le miroir s'est brisé.

Paradoxalement, le miroir brisé est le signe d'une malédiction, il résout le dilemme de la jeune future mariée annonçant de la sorte l'annulation de ses épousailles. En effet, « Anne éprouvait une énergie croissante ; depuis qu'elle mettait de la distance entre elle et Bruges, chaque pas la délivrait, le calme revenait.

Quelle chance !

Le bris du miroir avait signalé que son mariage n'aurait pas lieu. Parce que la chambre nuptiale s'était déchiquetée en morceaux de verre et que l'image de la fiancée avait volé en éclats, Anne s'était arrachée au malheur. » (p46)

Dans un premier temps, l'évasion d'Anne de Bruges résumait la malédiction qu'avait annoncée *le bris du miroir*. Dans un second temps, elle dissimulerait une longue série d'évènements qui se terminent par la fin tragique du premier personnage du roman intitulé rappelons- le *La femme au miroir*. Condamnée pour sorcellerie, Anne avait subi le châtement du bûcher. Ainsi, brûlée vive, Anne subissait sa sentence. Nous aurions dit que la malchance continuait à s'abattre contre le destin de la jeune fille !

En outre, Anne se *dédoublait* le jour de sa mort « *En réalité, l'autre Anne, c'était Anne selon les autres. Le peu qu'ils en comprenaient. L'image inexacte qu'ils s'en formaient. Ce que le miroir de leurs yeux étroits parvenait à réfléchir d'elle.*

Puisqu'un reflet produit une image à l'envers, celui d'Anne présentait bien l'inverse de ce qu'elle était. Pour un Braindor qui distinguait une sainte, des centaines d'hommes voyaient en elle une sorcière. » (p432)

Ce passage nous rappelle ce qu'avait déjà postulé Guy Michaud lorsqu'il invoquait *Le thème du miroir dans le symbolisme français*⁷⁸. A ce sujet, il affirmait ce qu'avait suggéré Baudelaire dans son poème *Le Poison* :

⁷⁸ Michaud, Guy. *Le thème du miroir dans le symbolisme français*. In : Cahier de l'Association international des études françaises, 1959, N°11, p. 203

« *Tout cela ne vaut pas le poison qui découle*
De tes yeux, de tes yeux verts,
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers.
Mes songes viennent en foule
Pour se désaltérer à ces gouffres amers. »⁷⁹

Renaître le jour de son mariage était une révélation de liberté chez Anne. Or, une fin tragique l'attendait derrière le crépuscule angélique d'une société qui croyait dur comme fer à la sorcellerie. Anne était le miroir d'une société qui l'a malheureusement brisée.

Ensuite, si nous nous penchons sur le second personnage de la narration schmittienne nous parlerons d'Hanna Von Waldberg. Inlassablement, elle guettait l'arrivée d'un enfant afin d'assurer l'équilibre hiérarchique de la dynastie von Waldberg. Cependant, Hanna collectionnait des sulfures et des mille-fleurs depuis son union avec Franz. Obsession qu'elle n'arrivait nullement à expliquer.

Un jour, le miracle arriva et le ventre d'Hanna pris des rondeurs : elle était enceinte. Lorsqu'Hanna écrit à sa cousine Gretchen elle révèle : « *Le bonheur est sans histoires. Je me contente, telle une plante qui prospère en serre, de respirer, de dormir, de me nourrir. Mon ventre a pris racine Linzerstrasse. Quel que soit l'état du ciel, il pousse.* » (p133) Par ailleurs, Hanna confie à sa cousine : « *Malheureusement, mon ventre s'attardait dans sa tranquillité.* » (p163) Ce qui explique que le jour de l'accouchement n'arrivait point.

Depuis qu'elle était enceinte, Hanna avait négligé *ses mille-fleurs, ses sphères fleuries ses marguerites de glace, ses prairies sous cristal*. Aussi, elle nous révèle : « *Je m'enchantais de les redécouvrir. A leur vue me revint aussi une certaine insouciance, celle de la jeune femme qui les avait collectionnées, une jeune femme libre, désinvolte, qui se moquait d'être enceinte ou pas. J'eus subitement conscience qu'on m'avait arraché mon enfance.*

⁷⁹ Michaud, Guy. *Le thème du miroir dans le symbolisme français*. In : Cahier de l'Association international des études françaises, 1959, N°11, p. 203

Je pris un mille- fleur, le plus beau, celui qui avait été naguère mon favori, et je me mis à pleurer. [...] Après une demi-heure de sanglots, il me sembla voir plus clair en moi et une intuition me foudroya. [...] Pour accoucher, il suffisait que je brise l'une des boules. Oui ! L'idée m'illumina de sa fulgurance : si je cassais mon cristal préféré, tout rentrerait dans l'ordre.

Appuyée contre la table, je contemplai le sulfure le plus rare, un dahlia noir sur lequel rôdait un papillon en soie, puis je le jetai au sol. Le verre éclata, des morceaux s'éparpillèrent telles des gouttes, et soudain, je sentis quelque chose d'humide le long de mes cuisses : je perdais les eaux. Aussitôt, une douleur traversa mon abdomen et me plia en deux.

Je criai de victoire : l'accouchement commençait. » (p164-165)

Or, il s'agissait d'une grossesse nerveuse. L'idée du miroir brisé renferme dans ce cas de figure, le concept de rupture. Une issue volontaire de la part d'Hanna Von Waldberg vers une libération symbolisée de par le papillon qui se voulait synonyme d'insouciance. Une adéquation entre la femme enfant et la femme adulte. Le dahlia noir rompt le réel de la future mère qu'allait être Hanna. De ce fait, il offre une renaissance à cette âme tourmentée.

La grossesse d'Hanna résonnait comme une obligation hiérarchique viennoise avide d'un héritier Waldberg. Le dahlia brisé mettait fin à un rêve devenu obsession chez Hanna.

Enfin, Anny Lee jeune actrice hollywoodienne fréquentait habituellement les clubs de nuit où elle assurait son statut d'alcoolique. Aussi, elle collectionnait les amants. Ce soir là, elle voulait inlassablement respecter ses vœux de sagesse. Cependant, un jeune acteur qu'elle connaissait, tentait de la courtiser. Anny et David empruntèrent : « [...] un escalier métallique interminable, ils s'engagèrent sur une passerelle d'où on dominait la salle, un couloir grillagé [...] » (p42)

Anny était dans un état avancé d'ébriété ajouté à son imagination fertile, grâce à laquelle la discothèque devenait une jungle :

« En une seconde, elle enjamba la barrière, saisit le câble qui pendait sur la colonne, s'y agrippa...et se jeta dans le vide en poussant l'appel de l'homme singe

-Ah...hi ho hi ha...ah, ah, ah, ah!

Légère, aérienne, elle survolait la piste, délestée de ses appréhensions. Elle se libérait de tout, de son passé, de sa faiblesse, d'elle-même. Elle se sentait héroïque. David allait l'admirer, c'était sûr.

Parce que son oscillation prenait de l'ampleur, elle frôla la boule à facette. Enthousiasmée, elle hurla. [...] En voyant approcher le globe qu'elle vénérât Anny cria, telle une mère retrouvant son enfant adoré :

-Oh, ma boule, ma chère boule chérie !

Elle la percuta, poussa un piaillage de vainqueur au rodéo en lâchant le filin, et l'embrassa. [...] La boule grinça, sembla se débattre, puis, d'un coup sec, s'arracha du plafond pour tomber sur le plancher, emportant Anny dans sa chute. [...]

La boule s'écrasa sur la piste.

Les premiers sauveteurs qui accoururent crurent, aux imperceptibles soubresauts du corps accompagnés de grognements, que la mourante, dos à terre, gémissait de douleur : en se penchant, ils constatèrent qu'Anny, au milieu des miroirs en miettes, continuait à rire, hilare, brisée. » (p43-44)

Le lexème *brisée* concorde indubitablement avec le sort affligé par le bris de la boule à facettes. Cette dernière exprime l'idée du miroir brisé, fragmenté et signe de la sorte la décadence de la star. Anny, célèbre pour sa dépendance à l'alcool et aux stupéfiants affirme son sort en assistant à une scène dont elle est actrice et non interprète d'un rôle. Alors qu'elle se promettait sagesse et tenue, Anny Lee plongeait dans un gouffre incertain. Le miroir brisé annoncerait-il le changement d'une destinée ou alors confirmerait-il un malheur ?

Le thème du miroir est omniprésent dans le roman intitulé *La femme au miroir* d'Eric- Emmanuel Schmitt. Tomachevski assure lorsqu'il invoque le choix du thème : « *Il ne suffit pas de choisir un thème intéressant. Il faut soutenir l'intérêt, il faut stimuler l'attention du lecteur. L'intérêt attire, l'attention retient.* »⁸⁰ A travers la narration nous avons pu déceler les traits majeurs de la femme : Eve, l'âme féminine appartenant à trois siècles distincts admire son reflet qui voyage dans le temps. À l'image du miroir de Lewis Carroll, le miroir de Schmitt serait une porte ou alors un passage intemporel qui permettrait aux trois héroïnes de glisser d'une époque à une autre.

I-1-1-c-Miroir, mirage et métamorphose dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art* d'Eric-Emmanuel Schmitt

Le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt intitulé *Lorsque j'étais une œuvre d'art* signe largement son empreinte dans le champ littéraire schmittien. Un accord entre la métaphore et la métamorphose marque la narration. De ce fait, Michel Meyer explique : « *Que devient le pauvre Faust quand le Diable prend possession de son âme ? Etrangement, c'est à son corps qu'il va s'en prendre, le remodelant pour en faire une œuvre, parfaite, digne des plus grands musées. C'est l'histoire que raconte Schmitt dans son beau roman *Lorsque j'étais une œuvre d'art.** »⁸¹

La beauté est mise en exergue dans ce roman. Toutefois, elle crée des nuances : « *La beauté est une malédiction qui n'engendre que la paresse et l'indolence. La laideur est une bénédiction qui appelle l'exception et peut transformer une vie en magnifique destin.* »⁸²

A ce sujet, serait-il possible d'associer le miroir uniquement au genre féminin ou alors pouvons-nous attribuer l'exercice au genre masculin ?

Tazio Firelli raconte dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art* sa première expérience face au miroir : « *[...] j'entrai au collège. Lorsque le premier professeur qui fit l'appel prononça mon nom, Firelli, [...] La stupeur marqua les faces.[...] Je bondis*

⁸⁰ Tomachevski, B. *La thématique in Théorie de la littérature*. Seuil, 1965, p. 266

⁸¹ Meyer, Michel. *Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Albin Michel, 2004, p.111

⁸² Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002, p.31

aux toilettes et m'étudiai dans la glace. J'y aperçus un étranger. Un inconnu complet. Jusqu'alors j'y avais vu mes frères, car je n'avais pas douté une seconde, à les contempler constamment et en double, que je leur ressemblais. Ce jour là dans le miroir piqué au dessus des lavabos moisis, je découvrais un visage fade sur un corps fade, un physique si dépourvu d'intérêt, des traits saillants ou de caractère que j'en éprouvai moi-même, sur-le-champ, de l'ennui. Le sentiment de ma médiocrité m'envahit comme une révélation. Je ne l'avais pas encore éprouvé ; depuis, il ne m'a pas quitté. » (p 20-21)

L'acceptation du reflet qu'engendre l'entité humaine se résume par l'union d'éléments psychiques. L'équilibre crée la satisfaction, le déséquilibre quant à lui engendre le désarroi et l'insatisfaction. En effet, l'osmose entraînant l'équilibre s'identifie à travers la narration schmittienne. Ainsi, nous sommes parvenue à comprendre qu'Eric-Emmanuel Schmitt aurait éprouvé des difficultés nuancées à l'égard de son image. Nous pouvons lire : « [...] Schmitt a un jour déclaré que son roman *Lorsque j'étais une œuvre d'art* (paru en 2002) est inspiré en partie des rapports difficiles qu'il a eus avec son corps »⁸³

Nous avons pu relever cet extrait : « Dans *Le journal du dimanche*, la journaliste Michèle Stouvenot va plus loin. « Eric-Emmanuel Schmitt ne s'aime pas », affirme-t-elle, en précisant que le même se déclare incapable d'être comédien, même si le lycéen a fait, en son temps, du théâtre amateur. « Trop de complexes, répond le principal intéressé. Je n'ai pas le courage de m'exposer. » Il semble donc qu'il soit resté quelque chose du mal-être de l'adolescence, [...] A quinze ans, j'étais fatigué de vivre », raconte le narrateur [...] « Quinze ans, voilà que mon champ d'action se rétrécissait [...] Déjà, un corps se dessinait : le mien. Le miroir me permettait d'en suivre, atterré, la prolifération [...] Mon cadavre se précisait. [...] Je crus avoir pénétré le sens de la vie : la mort [...] Fièvre, tremblements, palpitations, asphyxies [...] passant trop d'heures à l'infirmerie, je ne parvins plus à suivre mes cours et l'administration du lycée alerta ma famille. »⁸⁴

⁸³ www.telequebec.tv/contact

⁸⁴ Même site

Cette similitude existant entre l'auteur et son personnage expliquerait la genèse du roman : « *Lorsque j'étais une œuvre d'art est un livre sans équivalent dans l'histoire de la littérature, même si c'est un roman contemporain sur le contemporain, sur l'esprit du temps. Il raconte le calvaire d'un homme qui devient son propre corps, un corps refaçonné en œuvre d'art au mépris de tout respect pour son humanité.* »⁸⁵

L'expérience du miroir est alors considérée chez le jeune Tazio Firelli comme une intuition futuriste. La confrontation du jeune homme face à son reflet exprime le mal-être d'un individu qui ne fait que confirmer sa laideur de par sa rencontre avec Zeus-Peter Lama.

A ce sujet, nous découvrons la seconde expérience du miroir vécue par le jeune Tazio : « *Je me traquai dans les miroirs. Qu'y voyait-il que je ne voyais pas ? Je scrutai mes traits, je me penchai vers mon reflet, j'essayai de me surprendre, de m'enchanter. Rien à faire. Je finissais toujours par fixer dans la glace les meubles ou les tableaux qui m'entouraient et qui me paraissaient avoir plus de présence que moi.* » (p34)

Tazio Firelli accepta de signer un pacte avec le diable déguisé en Zeus-Peter Lama. Métamorphosé, il aspire à un nouveau départ. Une renaissance digne d'une utopie futuriste dont le contraste est une métaphore. Cependant, l'œuvre d'art baptisée Adam bis aurait souhaité se voir : « *J'aurais voulu penser quelque chose de l'œuvre que j'étais devenu mais Zeus avait ôté tout miroir, tout objet métallisé ou vernissé dans lequel j'eusse pu m'apercevoir, et il prenait la peine de serrer mes bandages par des nœuds si complexes que je ne pouvais les défaire moi-même.* » (p67)

Une frustration accompagne l'état dans lequel se trouvait l'œuvre d'art humaine. Le miroir est considéré dans ce roman intitulé rappelons-le *Lorsque j'étais une œuvre d'art* comme synonyme de vérité. Néanmoins, cette dernière est artistique et donc fictive. Un paradoxe qui se veut schmittien.

⁸⁵ Meyer, Michel. *Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Albin Michel, 2004, p.113

I-1-1-d-Miroir d'un duo utopique dans *Ulysse from Bagdad*

*Ulysse from Bagdad*⁸⁶ est un roman d'Eric-Emmanuel Schmitt paru aux éditions Albin Michel en 2008. L'histoire tourne autour d'un jeune irakien nommé Saad Saad, ce dernier devenu clandestin veut rejoindre l'Angleterre. Au cours de son périple, Saad est accompagné par le spectre de son père décédé en Irak. Le père, voit en sa progéniture une figure mythique : Ulysse roi d'Ithaque. En effet, ce duo atypique entreprendra un périple tumultueux digne d'une Odyssée homérique.

Le père de Saad est décédé à la suite d'un attentat suicidaire en Irak. Le deuil fut douloureux pour le jeune Saad. Cependant, il ne le quitta point. Ainsi, son fantôme demeura inlassablement vivant.

Le thème du miroir est présent dans ce roman, néanmoins, il endosse une facette différente de celle des autres romans c'est-à-dire *La femme au miroir* et *Lorsque j'étais une œuvre d'art*. Il s'agit alors d'un mirage aquatique inhérent à une surface miroitante naturelle : l'eau. Rappelant de la sorte le mythe de Narcisse. Toutefois, quelle est la relation entre le miroir et les différentes apparitions du père de Saad ? Hallucinations ou alors une révélation dont l'adjuvant est le procréateur du jeune Saad alias Ulysse ?

Gaston Bachelard assure : « *Il faut une âme bien troublée pour se tromper vraiment aux mirages de la rivière. Ces doux fantômes de l'eau sont liés d'habitude aux illusions factices d'une imagination amusée, d'une imagination qui veut s'amuser. [...] »*⁸⁷

Aussi, Guy Michaud cite le poème d'Albert Samain intitulé *Au jardin de l'Infante* (1893) :

« *Mon Ame est une infante en robe de parade,
Dont l'exil se reflète, éternel et royal,*

⁸⁶ Schmitt, Eric-Emmanuel, *Ulysse from Bagdad*, Albin Michel, 2008

⁸⁷ Bachelard, Gaston. *L'Eau et les Rêves*, Librairie José Corti, 1942, p.29

Le spectre du père de Saad apparaît souvent lorsque ce dernier se trouve en contact direct avec une surface liquide. Ainsi, nous avons pu découvrir les extraits suivants :

D'abord, « *Trois jours après la disparition de mon père, à l'aube, à l'heure où traditionnellement, dans la salle de bains, nous discutons côte à côte en achevant notre toilette, je m'essuyais les pieds ainsi qu'il me l'avait inculqué, [...] lorsque son fantôme m'apparut. Il s'assit sur le tabouret, soupira, me sourit en me regardant finir mes soins. [...]* » (p65)

Ensuite, « *A l'aube, la plante des pieds en feu, je me traînai à la salle de bains où je préparai, dans une cuvette d'eau chaude, une mixture à base de citronnelle et de graines de moutarde. Lorsque je plongeai mes talons dans le liquide, mon père surgit.* » (p95)

Aussi, nous pouvons lire : « *Lorsque je remplis le dernier bidon, sachant que j'avais achevé mon devoir, je décidai de prendre quelques minutes avant de retourner au coffre et de me laver les pieds dans la mare qui clapotait auprès de la margelle. Pendant que je me massais les orteils, mon père vint s'asseoir à ma droite.* » (p108)

Par ailleurs, « *Quelques heures plus tard, à la nuit, épuisé de fatigue, je m'assis au bord du Nil, [...] A mes pieds, les eaux du Nil rampaient, lentes, tranquilles, indifférentes.*

Pourquoi ne pas sauter ? On peut se suicider dans le Nil ?

-Non, fils, ce n'est pas assez profond. Et le courant ne t'emmènera pas loin.

Papa m'avais rejoint. [...] » (p152)

En outre, « *M'isolant pour épargner mon compagnon, je prétextai une lessive près de la rivière.*

⁸⁸ Michaud, Guy. *Le thème du miroir dans le symbolisme français*. In : Cahier de l'Association internationale des études françaises, 1959, N°11, p. 202

Là, au bord d'une mare étroite, entre quelques roseaux vert tendre, je me déshabillai et nettoyai nos vêtements.

Papa ne tarda pas à me rejoindre. » (p170)

Ou encore, nous avons découvert : « Au troisième bourg, lorsque je me rinçai les mains dans une fontaine de pierre crémeuse, papa se glissa auprès de moi et siffla d'admiration [...] » (p270)

Au XIV^{ème} chapitre du roman, nous pouvons lire : « Une nouvelle fois je me tenais devant une mer, celle du Nord ; une nouvelle fois une plaine liquide s'interposait entre mon but et moi ; une nouvelle fois je songeais que les eaux plates, en dressant leurs murailles défensives, offrent la protection la plus efficace à une terre qui veut se fermer

-Tu as raison, fils. Au moins un mur ça s'escalade. Tandis que ça... [...] » (p281)

Enfin, nous lisons : « -Alors, fils, c'est ça le Paradis ?

Papa m'affronte, assis sur la fontaine. Je lui souris. » (p303)

A travers cette analyse nous avons pu déceler que les apparitions du père se font à la rencontre d'une surface aquatique. L'impact de la rencontre se fait au contact de l'eau, un liquide qui semblerait-il pouvoir concorder les liens chimériques entre le réel et le paranormal. Ou encore, entre l'inconscient et l'instant dans lequel le jeune Saad communique avec l'eau. Une union qui ferait apparaître le fantôme du père. Cela dit, il est à noter que dans le chapitre XI, nous avons décrypté un autre prototype de communication entre le couple fascinant : « *En croisant le miroir de la chambre, je vérifiai que ma tenue était assez correcte pour l'auto-stop et me peignai.*

Papa en profita pour surgir dans le cadre de la glace. » (p226)

Cette apparition excentrique, authentifie l'imaginaire de l'oriental Ulysse. Il serait alors question du miroir de la mémoire. Toutefois, il nous semblerait assez cohérent

d'agencer l'expérience de Saad au proverbe « *Le testament du mort est le miroir de sa vie.* »

Le thème du miroir dans *Ulysse from Bagdad* reste pour le moins invraisemblable. La narration schmittienne oscille dans une aquarelle qui fait du miroir un objet de rêve autant qu'un objet d'imagination fantasque. Ainsi, *la rêverie près de l'eau, en retrouvant ses morts, meurt, elle aussi, comme un univers submergé.*⁸⁹

I-1-1-e- Le miroir de l'adolescente

Eric-Emmanuel Schmitt met en exergue la relation complexe entre l'adolescent et le miroir. Dans son roman *Le poison d'amour*⁹⁰, l'auteur fait part du mal être d'Anouchka et de Raphaëlle. Aussi, il met en lumière l'idylle de Colombe. Lycéenne de première année, Anouchka appréhende son apparence physique. Métamorphosée par la puberté, le corps d'Anouchka a changé, pris des formes. Angoissée, l'adolescente va entreprendre l'investigation d'un corps qu'elle redoute. La description minutieuse d'Eric-Emmanuel Schmitt permet l'analyse du détail. Anouchka dévoile son expérience face au miroir. Ainsi, elle confie l'épisode personnel à son journal intime. Ce que confirme ce passage à juste titre:

« Ce matin, j'ai profité des trois heures où il n'y avait personne pour m'enfermer dans la chambre des parents et me scruter sur l'unique glace en pied de notre appartement. [...] J'ai essayé de m'examiner sans préjugés, je le jure ! Eh bien, franchement, en toute impartialité, je ne ressemble pas à ce que j'aime ...

D'abord, j'ai vu une étrangère. La fille aux genoux rapprochés écrevisse, aux bras trop longs, aux seins déséquilibrés, au sexe qu'elle camouflait de ses doigts maigres n'avait rien avoir avec Anouchka, l'Anouchka que je suis, enfin que j'étais, que je connais depuis toujours.

Ensuite, le reflet que j'avais sous les yeux n'évoquait pas une adulte. Oh, j'accepte de quitter l'enfance mais à condition de devenir une femme. [...] Impossible de

⁸⁹ Bachelard, Gaston. *L'Eau et les Rêves*, Librairie José Corti, 1942, p. 59

⁹⁰ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Le poison d'amour*, Albin Michel, 2014

séduire encombrée d'un corps pareil. [...] Cette confrontation avec mon image m'a assassinée. Il faut dire qu'après m'être observée de face, j'ai prospecté d'autres angles [...] en amoncelant dans la chambre les miroirs de l'appartement et en les accrochant où je le pouvais. Je me suis plus contorsionnée qu'une gymnaste chinoise, avant de jouer à me surprendre en me dirigeant vite devant les glaces, comme si je me découvrais par hasard. [...] »⁹¹

Anouchka affronte son image dans le miroir, ce qui d'ailleurs l'assassine. Cet instant intime lui permet d'explorer un corps qu'elle méconnaît, pourtant, le sien. L'adolescente s'accapare de son reflet pour entamer une autocritique qui d'ailleurs, l'anéantit. Le passage à l'âge adulte revêt une mutation physique et morale. Eric-Emmanuel Schmitt saisit la narration afin de glisser les pensées intimes d'une adolescente âgée de seize ans. Il en relève ainsi, la haine de soi et l'appréhension du regard d'autrui. Ce qui nous rappelle l'histoire de Tazio dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art*⁹². Dans ce cas de figure, Eric-Emmanuel Schmitt souligne la difficulté de l'adolescence. Etant donné qu'elle se résume en une phase critique de la vie humaine.

Objet de contemplation, le miroir souligne et met en évidence le reflet de l'être. Dans ce sens, il est plausible de s'admirer autant que se juger. Raphaëlle, second personnage du roman intitulé *Le poison d'amour* arbore l'adolescence avec méfiance : « *Je sais ce que je souhaite ne pas être mais j'ignore ce que je suis, et davantage ce que je serai.* »⁹³ Raphaëlle se cherche pour ne pas se perdre. Appréciée par son entourage, Raphaëlle collectionnait les amis. Toutefois, elle se sentait terriblement seule. Son apparence physique la situait « *à la frontière de la laideur [...]* » (p28) Ce détail marquant, serait-il la cause de sa perte ?

Curieusement, elle idolâtrait Terence, l'amoureux de son amie Julia. Un amour qui rime avec échéance car il causera sa perte. D'abord dépressive. Puis, suicidaire, Raphaëlle s'interroge sur son sort. Eric-Emmanuel Schmitt narre la douleur par le

⁹¹ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Le poison d'amour*. Albin Michel, 2014, p. 11-12

⁹² Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*. Albin Michel, 2002

⁹³ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Le poison d'amour*. Albin Michel, 2014, p. 58

biais du reflet : « [...] *je me contemplais dans la vitre obscurcie par la nuit. Qui es-tu, Raphaëlle ? J'essayais de repérer quel effet je produisais à celui qui m'abordait. Aurais-je pu plaire à Terence s'il m'avait connue avant Julia ?* » (p68)

Indubitablement, l'auteur insisterait sur la haine de soi reflétée par le miroir de Raphaëlle : « *Le miroir vient de me révéler la noirceur de mes dents et de ma langue. Ça doit être pire à l'intérieur. J'ai envie de vomir. J'ai surtout envie de me vomir.* » (p141) Le miroir pourrait être un confident face auquel l'adolescente se heurtait à son image. Un portrait qu'elle redoute et qui lui rappelle son mal être. Cette relation conflictuelle agrmente l'importance du thème du miroir dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt.

Enfin, le miroir de Colombe représenterait l'idylle d'un amour accompli. Il endosserait la représentation de l'amour. Colombe contemple son reflet avec Lucas. Avec ivresse, l'adolescente s'assure d'une réalité qu'elle vit : « *Depuis hier, je nous surprends, Lucas et moi, dans les vitrines, les verres, les miroirs, les plateaux chromés : quand nous sourions en même temps, j'ai l'impression que nos corps se touchent, se pénètrent.* » (p163-164) Cet engouement est synonyme de bonheur. Une concrétisation d'un rêve longtemps espéré. De ce fait, toutes les surfaces miroitantes seraient témoins de son idylle. Le dédoublement permis par le miroir confirme ce qu'elle ressent à travers ce qu'elle voit.

Dans cette optique, nous faisons appel au conte de Perrault intitulé *Le miroir ou la Métamorphose d'Orante* dans lequel nous avons pris part de ces quelques vers :

« Ainsi lorsque deux belles âmes

Brûlent de mutuelles flammes,

L'amour en a plus d'agrément.

Il répand dans les cœurs une joie incroyable,

Et jamais il n'est plus charmant

Que quand il trouve son semblable. »⁹⁴

Le poison d'amour offre une lecture plurielle du thème du miroir. Eric-Emmanuel Schmitt dépeint ainsi la relation mystérieuse d'Anouchka, Raphaëlle et Colombe avec le miroir. La surface miroitante offre respectivement trois portraits : la peur, la douleur et le bonheur.

I-1-1-f-Miroir mémoriel

Nous avons été particulièrement interpellée par la nouvelle *l'intruse* qui se trouve dans le recueil de nouvelles qu'Eric-Emmanuel Schmitt avait intitulé *Odette toulemonde et d'autres histoires*⁹⁵.

Un synopsis digne des plus grands, l'histoire se déroule autour d'un personnage féminin assez atypique : Odile Versini. Cette femme tourmentée par les tours ingénieux d'un spectre féminin se trouvant dans sa propre demeure. Un hasard hante la vie d'Odile, la brusque, l'effraie et l'inquiète. Le mystère de la narration ne se voit révéler qu'à la fin de la nouvelle où l'auteur ôte le voile et révèle l'énigme de l'histoire

Les apparitions fugitives et succinctes de l'ombre féminine se faisaient de plus en plus sentir. En effet, « [...] elle l'avait bien vue ! La femme était passée au fond du salon, l'avait fixée d'un air étonné avant de disparaître dans l'ombre de la cuisine » (p 75) Odile entreprit alors un monologue ainsi, en apostrophant l'autre femme du moins l'intruse, elle ne recevait aucun *feed-back* : le silence résonnait. Elle décida d'appeler la police afin d'éluder le mystère de l'intruse. Effectivement, « *Les cent vingt mètres carrés de l'appartement furent passés au peigne fin par les gestes précautionneux des policiers : aucune femme ne s'y dissimulait* » (p81)

A la description de l'intruse qui ne ressemblait d'ailleurs aucunement aux portraits habituels de voleurs. Odile avait justement noté qu'il s'agissait d'une vieille aux cheveux blancs qui portait une robe. Par ailleurs, Odile Versini avait déclaré aux

⁹⁴ Perrault, Charles. *Contes*. Talantikit pour la présente édition, 2014, p.172

⁹⁵ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Odette toulemonde et d'autres histoires*. Albin Michel, 2006

policiers qu'elle avait trente cinq ans, qu'elle travaillait en tant que journaliste indépendante, spécialiste des questions géopolitiques au Moyen-Orient. Elle ajouta qu'elle est mariée à Charles.

Les jours suivants, elle avait remarqué la disparition puis la réapparition quasi miraculeuse de ses bagues, aussi « [...] *l'intruse venait plusieurs fois par jour et mélangeait malignement les affaires d'Odile qui ne retrouvait plus rien.* » (p106)

Trois événements avaient bouleversé la vie d'Odile, le premier était que Charles l'ait trompée en épousant Yasmine. Le second, fut la mort de sa meilleure amie de toujours Fanny et le troisième était le fait d'avoir découvert sa thèse achevée alors qu'elle était justement entrain de l'écrire.

Mais quel est donc ce mystère qui rôde autour d'Odile Versini ?

A la fin de la nouvelle, nous découvrons l'énigme révélée par le fils d'Odile. En effet « [...] *à cause de cette maladie d'Alzheimer, elle ne se reconnaissait plus elle-même... Puisque, à cause de sa mémoire qui s'effaçait, elle rajeunissait, elle prenait pour une intruse la vieille femme qu'elle rencontrait dans les miroirs. Si on l'a retrouvée étendue avec sa canne de golf devant la glace brisée, c'est sans doute parce qu'elle avait voulu menacer l'intruse puis s'en défendre lorsqu'elle a cru que l'autre allait la frapper.* » (p112)

L'intruse, l'inconnue ou encore la vieille femme relève d'un portrait identique, il s'agit d'Odile elle-même qui ne se reconnaissait plus. Maladie du siècle Alzheimer, fait perdre à l'être son horloge biologique. Un décalage, une décadence accompagnent le malade qui ne se situe nullement dans le temps.

Le récit d'Odile est un cas de figure qui résume bien évidemment l'effet de dédoublement à un âge ou justement on a plus d'âge. Le moi étant l'autre, une vision double se mêle à l'effet miroir auquel nous nous sommes intéressée dans ce chapitre.

L'utopie du dédoublement dans le cas d'Odile résume l'état d'inconscience du malade. Ce dernier perd ses repères dans l'oubli non pas amnésique mais

pathologique. Ce cas de figure incarne un virtuel dont l'avatar n'est autre qu'un reflet diachronique du malade. *Alzheimer est une atrophie cérébrale progressive entraînant une démence avec, notamment une aphasie.*⁹⁶

Atteint, le patient n'arrive point à distinguer le passé du présent. La vie du malade constitue une redécouverte de son vécu. Un puzzle dont les fragments sont inhérents à la mémoire qui se résume en un miroir. Ce dernier permet de faire défiler des images qui ne sont en réalité que des souvenirs. Cet amalgame rend le quotidien du patient illusoire voire nébuleux. A ce sujet, il confond son entourage. Ainsi il offre de nouvelles identités aux membres de sa famille. En effet, si nous analysons le cas d'Odile nous remarquons forcément la confusion établie par cette dernière : Odile prenait son fils pour son défunt mari nommé Charles aussi elle prenait sa belle fille Yasmine pour la maîtresse de son mari. Par ailleurs, elle prenait son reflet dans le miroir pour une intruse d'où le titre de la nouvelle d'Eric-Emmanuel Schmitt intitulé *L'intruse*. Paradoxalement, Odile Versini ne croyait nullement qu'il s'agissait de sa propre image dans le miroir. Un dédoublement qu'elle n'assumait pas, elle qui se croyait avoir à peine la trentaine distinguait un reflet féminin âgé. Ce dernier la *toisait* brièvement car fugitif, il ne demeurait qu'un laps de temps. Il est à noter qu'Odile trouvait tout de même des ressemblances entre l'intruse qui hantait son quotidien et le portrait de sa propre mère. Chasser ce spectre féminin devenait presque une obsession chez elle jusqu'au jour où la confrontation fantasque eut lieu : d'abord il fallait se défendre, Odile s'est donc munie d'une *canne de golf*. Or, elle constatait que l'image animée voulait à son tour se défendre. Le choc du miroir brisé permit au duo fictif d'endosser les fragments parsemés. Le miroir fragmenté va revêtir un retour au réel afin de rompre l'utopie. Le piège mnémonique rend l'impossible possible par conséquent il est « *très douloureux d'être obligé de croire les autres pour savoir qui l'on est* » (Eric-Emmanuel Schmitt : *Petits crimes conjugaux*)

⁹⁶ Dictionnaire Hachette Encyclopédique illustré, 1998, p.61

I-1-1-g- Magie d'un miroir théâtral

A la lecture de la pièce théâtrale intitulée *Un homme trop facile* nous avons été interpellée : la présence du miroir fascine et intrigue à la fois. L'objet miroitant surgit dès la première page de la pièce : « *Deux miroirs ornent les cloisons, un petit encadré d'ampoules au-dessus de la table à maquillage, un autre haut et long qui permet au comédien de s'examiner en pied.* »⁹⁷

Eric-Emmanuel Schmitt revisite une des pièces phares de Molière, *Le Misanthrope*. Toutefois, il fait entrer en scène Alex, un comédien talentueux qui fera une découverte rarissime voire inimaginable. *Alceste, le vrai, l'homme aux rubans verts de Molière, lui apparaît dans le miroir de sa loge : « Pendant qu'il s'éloigne, un homme inconnu apparaît dans le miroir, un individu noble, hautain, habillé avec élégance ; il se penche vers le cadre pour observer Alex.*

Lorsque Alex revient vers le miroir, l'homme s'éclipse promptement. » (p21)

Le comédien s'apprête à jouer son rôle. Or, une rencontre inopinée marqua les préparatifs : « *À cause de son indignation, il se laisse surprendre et, lorsque Alex arrive devant le cadre, il n'a plus le temps de fuir.*

L'inconnu du miroir s'immobilise devant le comédien.

À cet instant précis, par une coïncidence heureuse, ils portent tous les deux un costume identique. Alex découvre cette image inaccoutumée en face de lui, stupéfait. L'inconnu du miroir réagit de façon symétrique, déterminé à jouer le reflet. » (p23)

Eric-Emmanuel Schmitt ouvre une brèche mystérieuse à partir de laquelle il imprime le nom du double d'Alex. Ainsi, il le baptise L'inconnu du miroir.

A ce titre, nous nous rappelons Guy Michaud lorsqu'il invoque *Rollinat qui, dans ses Névroses, dit la Chanson des yeux [...] ou encore fait parler ainsi le mime qui grimace un soir devant sa glace :*

⁹⁷ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Un homme trop facile*, Albin Michel, 2013, p.7

« [...] *Quand je vis dans l'éclair du miroir glauque et nu,
Au lieu de mon visage, un visage inconnu
Où se répercutait ma propre conscience [...] »⁹⁸*

-Qui est alors cet inconnu ? La magie du théâtre opère et crée l'allusion. S'agit-il alors d'une fiction mimique ou d'une utopie ?

Le double étant un autre, la mimique étant identique, le comédien s'interroge sur son propre reflet. En effet, nous lisons : « *Alex ne se reconnaît pas. Il exécute quelques gestes que l'autre reproduit. Pour vérifier encore, Alex s'approche, recule, bifurque, quitte le cadre, y revient : à chaque fois, l'Inconnu parvient à lui fournir l'illusion du reflet.*

Alex se retourne, se gratte la nuque, puis pivote. L'inconnu du miroir parvient encore à donner le change. [...] Gémissant, Alex s'éloigne vers l'autre miroir, le petit, dans lequel il examine sa figure. Là, soulagé, il constate qu'il n'a pas changé de traits.

De son côté, rassuré aussi, L'inconnu du miroir se détend.

Or Alex, sans prévenir, revient à toute vitesse vers la glace en pied et attrape son reflet en flagrant délit de position originale. L'inconnu de miroir essaie de se corriger mais n'y parvient que trop tard. [...] » (p24)

Invraisemblablement, Alex sut qu'il y avait une plaisanterie. Toutefois, « *L'inconnu réapparaît alors dans le cadre et se penche pour savoir où en est Alex de sa préparation.*

Alex se dissimule, passe derrière le miroir et surprend l'homme. Ils se figent l'un en face de l'autre. [...] Alex, par habitude, commence une série de mimiques. Par réflexe, L'inconnu du miroir les reproduit.

⁹⁸ Michaud, Guy. *Le thème du miroir dans le symbolisme français*. In : Cahier de l'Association internationale des études françaises, 1959, N°11, p. 205

Evidemment, le comédien se révèle un virtuose des grimaces. Il se déchaîne. L'inconnu du miroir s'évertue à le suivre mais soudain, agacé par les attitudes grotesques qu'il faut prendre, il se fige et gronde. [...] » (p32)

En effet, L'inconnu du miroir prend la parole afin de révéler son identité. Il rétorque : « *Ce n'est pas pour jouer que j'envahis la glace. [...] » (p33) Aussi, « Alceste assurément, le fameux Misanthrope. Sur lequel ces temps-ci votre mémoire achoppe. » (p35) Enfin, il ajoute :*

« De miroir en miroir j'erre depuis des lustres,

Depuis que me créa sur des planches illustres

Ce Molière étrange, indécis, louvoyant,

Qui toujours hésitait en me représentant

Entre portrait bouffon et tableau exemplaire.

Comme si la vertu n'avait pas l'art de plaire !

Chaque fois qu'on me joue, je me glisse en secret

Dans tout ce qui scintille et produit un reflet,

Psychés, face-à-main, couteaux, épées, lunettes,

Diamants vrais ou faux, parfois même paillettes,

Me recroquevillant afin de surveiller

Si, ces fichus humains, je dois les houspiller

Ou les complimenter de me rendre la vie.

Mon char pour voyager est la miroiterie. » (p36)

La présence du thème du miroir dans cette pièce théâtrale intitulée *Un homme trop facile* rend d'abord hommage à l'illustre Molière. En représentant un de ses personnages phares à savoir *Le Misanthrope*. Ensuite, Il assure que ce miroir

incarnerait un esprit purement théâtral. Un reflet atypique jauge le miroir. De ce fait, Eric-Emmanuel Schmitt fait voyager grâce au miroir *Le Misanthrope*. Dans ce cas de figure le miroir symboliserait le fictif, l'illusoire, l'imaginaire.

Pour conclure, le thème du miroir marque la narration d'Eric-Emmanuel Schmitt. Cet objet qui a longtemps été sacralisé se caractérise par son omniprésence dans l'œuvre de l'écrivain. Ainsi, le miroir reflète le destin des personnages et exhale l'imagination des lecteurs. Dans ce sens, l'auteur multiplie l'aventure fantasque du miroir qui reflète la réalité à travers le masque de la métaphore.

Chapitre II : Le thème du dédoublement dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt

Le thème du dédoublement voyage dans le temps. *Les métamorphoses d'Ovide (III, 339-510)*⁹⁹ marquent jusqu'à nos jours l'esprit littéraire à travers le mythe de *Narcisse*. Ce dernier serait alors la prémonition du dédoublement. Aussi, il esquisse le phare qui illuminerait la sphère du double. Par ailleurs, un jeu d'ombre et de lumière traverse l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. Ainsi, jaillit le thème du dédoublement qui sillonne dans l'œuvre de cet auteur. Cette omniprésence a suscité une analyse thématique dans le but de déchiffrer l'énigme du double chez cet écrivain.

Le double fascine, intrigue et aiguise notre curiosité dans le sens où il nous fait vivre une expérience littéraire, mise en évidence par Eric-Emmanuel Schmitt. Il souligne de la sorte, l'effet du miroir présent aussi dans l'œuvre et qui a fait l'objet d'une étude thématique intitulée *Le thème du miroir dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt*.

Confrontés à un reflet les personnages d'Eric-Emmanuel Schmitt dépassent le phénomène du miroir et se projettent dans l'entre phase du dédoublement. En effet, quel est le rôle du double dans l'œuvre de cet auteur ? Quel est aussi l'impact de ce dédoublement ?

En premier lieu, nous nous penchons sur l'aspect du double. D'ailleurs, il ne faut pas perdre de vue que le « [...] double tire toute sa complexité des variations du « Même » et de l' « Autre ». Issu du principe d'identité, le double évolue vers l'altérité, où le je n'est plus je mais un autre. [...] »¹⁰⁰ Ce double jeu réveille l'énigme évanescence qui illumine le spectre chimérique. L'identité de l'individu serait alors prise d'assaut par un bourdonnement qui vient se greffer dans l'entre deux : le double étant l'autre, l'autre étant le même.

⁹⁹ Brunel, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*, Edition du Rocher, 1988, p. 1071

¹⁰⁰ *Encyclopédie des symboles*, Librairie Générale française, 1996, p.194

De plus, Pierre Brunel explique à travers le *Dictionnaire des mythes littéraires* l'inscription du double : « *L'une des premières dénominations du double est l'alter ego. On nomme sosie ou ménechme, en référence aux comédies de Plante, deux personnes qui montrent l'une avec l'autre une ressemblance frappante au point qu'on les confond.* »¹⁰¹

Pierre Brunel ajoute : « *La plupart des études réalisées au XX^e siècle sur le double en privilégie l'aspect psychologique, à commencer par l'interprétation psychologique d'O. Rank (1914) qui met en relation les différents aspects du double littéraire avec l'étude de la personnalité des auteurs, celle des mythes (Narcisse) et des traditions mythologiques ; les héros qui se dédoublent présentent une disposition amoureuse pour le propre Moi et souffrent d'une incapacité d'aimer : un conflit psychique créé le Double, projection du désarroi intime, [...]* »¹⁰²

Cette équation sine qua non arbore la mutation de l'être et induit de la sorte à une métamorphose de la personnalité.

Ensuite, nous soulignons que c'est dans un ouvrage intitulé *Double et dédoublement en littérature* que nous avons découvert la « triple optique » du « double ». A ce titre, Magdalena Wandzioch explique dans *Le double du héros dans la littérature fantastique* : « *Le dictionnaire de l'insolite et du fantastique, qui se veut un ouvrage de référence, constate que la notion même est à triple optique, le double étant tout d'abord une entité, donc une personnalité des profondeurs, ensuite une supra-conscience et, finalement, une somme du magnétisme personnel.* »¹⁰³

¹⁰¹ Brunel, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*, Editions de Rocher, 1988, p.492

¹⁰² *Ibid.*, p. 494

¹⁰³

https://books.google.dz/books?id=SebHsScoOvgC&pg=PA203&lpg=PA203&dq=le+th%C3%A8me+du+d%C3%A9doublement&source=bl&ots=2qBoZm1xIF&sig=MXaQXBx_we1veXhgHPcRtoMcjGA&hl=fr&sa=X&ei=K34zVcSSH4mw7Aaf-IHgBg&ved=0CEAQ6AEwBg#v=onepage&q=le%20th%C3%A8me%20du%20d%C3%A9doublement&f=false

Par ailleurs, M. Guiomar explique que « [...] des aspects premiers (tels double physique, psychique et affectif) et des aspects dérivés du double physique (c'est-à-dire l'ombre, le reflet de miroir, d'eau, l'écho, le reflet sonore) et de ceux du double psychique (l'impression du déjà vécu, de faux souvenirs, des retours psychiques illusoires) [...] apparaissent [...] à des moments de désarroi, d'incertitude, de justification et de doute »¹⁰⁴ Cette réflexion exprime la profondeur du thème en question et résume la multiplicité de ses formes.

Les personnages d'Eric-Emmanuel Schmitt se dédoublent le temps d'une narration. D'ailleurs c'est à travers une titrologie assez révélatrice que nous avons pu lier les différents maillons. Ces derniers feront justement office de chaîne animant le thème du dédoublement dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. En effet, respectant l'ordre chronologique dans lequel les romans sont apparus nous débutons par *Lorsque j'étais une œuvre d'art*¹⁰⁵ paru en 2002.

I-1-2-a- Le thème du dédoublement dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art*

L'implication du pronom personnel *je* suscite d'ores et déjà la curiosité du lecteur érudit. Ceci dit, l'emploi du pronom personnel est significatif dans la mesure où il marque le temps en proclamant le passé et en ajustant le présent. L'histoire du roman tourne autour du jeune Tazio Ferilli qui au moment de perdre la vie va se trouver face à un dieu diabolique nommé Zeus-Peter Lama. D'une part, il le sauve des griffes de la mort car Tazio voulait se suicider en sautant du haut d'une falaise. De l'autre part, il va le faire renaître en le métamorphosant en une œuvre d'art. Tazio avait alors signé un pacte avec le diable qui pour l'occasion portait un nom olympien : Zeus. Ce paradoxe anime de prime à bord la narration et affirme de la sorte le premier signe du dédoublement : Quel est le rapport entre Zeus-Peter Lama et le diable ?

¹⁰⁴https://books.google.dz/books?id=SebHsScoOvgC&pg=PA203&lpg=PA203&dq=le+th%C3%A8me+du+d%C3%A9doublement&source=bl&ots=2qBoZm1xIF&sig=MXaQXBx_welveXhgHPcRtoMcjGA&hl=fr&sa=X&ei=K34zVcSSH4mw7Aaf-IHgBg&ved=0CEAQ6AEwBg#v=onepage&q=le%20th%C3%A8me%20du%20d%C3%A9doublement&f=false

¹⁰⁵ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002

I -1-2-a/1 Zeus-Peter Lama : métaphore du dieu endiablé

L'énigme se trouve face au mythe atemporel : Le mythe de Faust. A ce sujet, abroger la vie humaine inspire l'ingéniosité du peintre sculpteur Zeus-Peter Lama qui fera du personnage principal du roman une œuvre d'art. Tazio Firelli devrait alors effacer son existence, anéantir son humanité pour laisser apparaître son apparence d'œuvre d'art. Cela dit, loin de l'apparence humaine, le Zeus d'Eric-Emmanuel Schmitt arbore des nuances majestueuses et *impériales* qui feront de cet être une ambigüité à part entière.

Tazio Firelli rencontra Zeus-Peter Lama le jour de son suicide. Le jeune déprimé est alors subjugué par la présence de Zeus. A ce titre, nous lisons : « *Ni la douceur ni la bonté n'émanaient de cet homme qui, pourtant, désirait me sauver.* » (p 13) Pour décrire son sauveur Tazio explique : « *Abrités sous des sourcils de broussailles enfumées, retranchés dans l'abri des orbites pour guetter sans être vu, surplombant un nez fin et recourbé en bec, ses yeux sombres semblaient jauger le monde à partir d'un nid d'aigle. Scrutant les cormorans comme on choisit ses proies, avec précision et dureté, il était objectif beau mais cette beauté n'avait rien d'humain. Il était impérial.* » (P13) Enfin, Tazio ajoute : « *Je vis ses lèvres s'ouvrir sur le rubis, l'émeraude, la topaze, l'opale, le diamant que je nommais mentalement [...] un saphir.* » (P13-14) Dans cette description méticuleuse Tazio incite le lecteur érudit à tisser le lien entre Zeus-Peter Lama, artiste peintre contemporain et l'olympien Zeus. Dans cette perspective, nous soulignons le fait que Zeus requiert dans ce roman la possibilité d'anéantir la vie humaine afin de créer une autre qui serait matérielle. Nous évoquons à ce sujet la mort illusoire de Tazio Firelli et sa métamorphose en une œuvre d'art contemporaine. Dans un premier temps, ce pouvoir rappelle le mythique Zeus : « *Zeus est le plus grand dieu de la mythologie grecque [...] Presque rien de ce qui touche à la nature et à la vie humaine ne lui est étranger.* »¹⁰⁶

¹⁰⁶ Lavedan, Pierre. *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. Librairie Hachette, Paris, 1931, p.1025

Dans un second temps, la question du destin fait parler Homère qui explique : « [...] l'idée des rapports de Zeus et du destin est assez mal fixée. Le destin est rarement considéré comme une personnalité définie ; en général, c'est Zeus qui dispense aux hommes la vie et la mort et même, nous l'avons vu, le bien et le mal. »¹⁰⁷

En effet, Eric-Emmanuel Schmitt multiplie les facettes du parallélisme afin de créer l'illusion réelle. Ainsi, il alimente son roman de pigments permettant de structurer un personnage aux apparences mais surtout aux pouvoirs olympiens. Zeus –Peter Lama confirme cette ingéniosité. Aussi, nous ajoutons un élément qui permettrait de surcroît de confirmer l'hypothèse du parallèle. Tazio Firelli nommait dans un premier temps Zeus-Peter Lama comme étant son *Bienfaiteur* car ce dernier a su le convaincre de renoncer au suicide. C'est à travers le *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines* que nous avons pu relever qu' « A l'égard des humains, Zeus apparaît tantôt comme un dieu de vengeur, tantôt comme un dieu de pardon. Une de ses épithètes les plus importantes est celle [...] le dieu bienveillant. »¹⁰⁸ C'est ce qui pourrait expliquer la présence de Zeus-Peter Lama le jour où Tazio comptait se suicider.

Dans un second temps, Zeus-Peter Lama réside dans une demeure assez somptueuse localisée sur une île dont on ne connaît pas le nom. A ce propos, conduit par son *bienfaiteur* Tazio narre son aventure en ces termes : « L'Ombilic est au centre de la spirale [...] » (p 16) Aussi, la demeure « [...] incarnait au plus haut point ce qu'on pouvait entendre par luxe et extravagance [...] » (p 16) Ce qui est intéressant dans ce cas, c'est le nom attribué à la demeure de Zeus-Peter Lama : *L'Ombilic*. Une appellation qui suggère l'attention particulière du lecteur averti. D'ailleurs, elle nous rappelle instantanément *L'Olympe* : « [...] Zeus est naturellement le dieu qu'on adore sur les hauts sommets et toute une importante catégorie d'épithètes culturelles le désignent ainsi [...] c'est lui, par excellence, le dieu des cimes. [...] l'Olympe. Le point culminant de chaque île lui est également consacré. »¹⁰⁹

¹⁰⁷ Lavedan, Pierre. *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. Librairie Hachette, Paris, 1931, p 1028

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 1027

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.1026

La lecture du roman d'Eric-Emmanuel Schmitt rappelle –le est intitulé *Lorsque j'étais une œuvre d'art* permet d'agrémenter la symétrie littéraire que nous sommes entrain d'effectuer. A ce propos, nous ajoutons des détails qui ne feront que confirmer l'hypothèse en question. Nous lisons : «*D'immenses statues mi-hommes mi-animaux, dans des positions étranges, garnissaient ces paliers [...] des photographies de mon hôte que seul un infime détail différenciait [...] des toiles, peintes à gros traits, représentaient mon hôte en train de faire l'amour avec tous les animaux de la création, y compris un hippopotame et une licorne.* » (p 16) Egalement : «*[...] des gouaches représentaient des coquillages et des escargots [...] il s'agissait en réalité de femmes torturées et étirées.* » Aussi, nous pouvons lire plus loin : «*[...] Zeus m'attendait en peignoir, affalé sur des coussins ventre-de-biche, coq-de-roche ou cuisse-de-nymphe émue [...]* » (p 36) Cette structuration suscite l'énergie du roman et permet la connexion des différents maillons étudiés jusqu'à présent. Il est nécessaire de tisser les différents fils conducteurs afin de broder les variantes permettant de reconnaître Zeus sous un angle contemporain. A ce sujet, serait-il plausible de reconnaître le mythe sous le voile de l'art ?

La figure tutélaire de l'Olympien Zeus renforce l'avant-garde qu'est le personnage schmittien. Tout compte fait, il est nécessaire d'orienter l'analyse vers le mythe grec en ce qui concerne Zeus. D'ailleurs, d'après le *Dictionnaire Hachette Encyclopédique* : «*[...] Les légendes ont multiplié ses amours et ses unions (parfois sous des formes d'emprunt, humaines ou animales) avec des déesses ou des mortelles. [...]* »¹¹⁰ C'est ce qui expliquerait la description élaborée de Tazio et résumerait de la sorte l'allusion faite par l'auteur du roman. L'art ou encore la peinture et la sculpture seraient une manière nouvelle pour confirmer le parallélisme entre Zeus et Zeus-Peter Lama. Il en va de même lorsque nous nous apercevons qu'Eric-Emmanuel Schmitt précise plus loin dans la narration les nombreuses unions du peintre sculpteur Zeus-Pteur Lama. Nous lisons : «*[...] me marier est une habitude que j'ai prise. Je crois que mon génie créateur a besoin de muses. Donatella était ma huitième épouse.* » (p 55) Le peintre sculpteur ajoute : «*[...]*

¹¹⁰ Dictionnaire Hachette Encyclopédique illustré, 1998, p. 2023

mon jeune ami, les statisticiens prétendent qu'un mâle de notre île connaît, durant sa vie, cinquante-sept femmes et demie [...] » (p 56)

L'exagération retrouvée dans ce passage relève d'une métaphore qui dans ce cas est une manière de philosopher sur le contemporain. Evidemment, non loin, nous trouvons l'équivalent dans le mythe. Les unions de Zeus synchronisent l'analyse car « *A côté de ces unions divines, innombrables sont les caprices de Zeus pour de simples mortelles. Le plus singulier est l'extraordinaire variété de formes, généralement animales, sous lesquelles il leur apparaît.* »¹¹¹ Ce qui concorderait avec les statues mais aussi avec les peintures découvertes par Tazio Firelli.

Toutefois, signalons non sans surprise que la huitième épouse de Zeus-Peter Lama se trouvait installée dans un grand congélateur. La stupéfaction accompagne la découverte du jeune Tazio qui décrit : « *[...] je vis une jeune fille poudrée de givre allongée au fond de la boîte. Elle portait une simple robe de soie blanche. En regardant mieux, j'entrevis que le visage, sous les cristaux de glace, était superbe de régularité et de noblesse.* » (p 53) La description de Donatella nous rappelle d'une part l'univers du conte. Effectivement, *La Belle au bois dormant* ou encore *Blanche Neige et les sept nains* renforcent la conception de la femme endormie qui reste dans l'attente d'une issue favorable pour son réveil. Néanmoins Donatella attendait le miracle scientifique qui ferait qu'elle se réveille aussi jeune et belle qu'elle l'était avant la « congélation ». Cet eugénisme laisse penser à l'attitude prométhéenne.

Il est à signaler que le peintre sculpteur Zeus-Peter Lama avait à sa disposition une trentaine de belles jeunes filles. Les beautés se disputaient la bienveillance et l'attention de l'artiste. L'Ombrilic est alors peinte de nuances olympiques faisant de la sorte allusion aux muses et déesses de la mythologie grecque. Tazio révèle : « *Une trentaine de jeunes filles, sorties d'on ne sait où, papotaient bruyamment autour de la table en mosaïque [...] je compris qu'elles ne péroraient et ne haussaient la voix que pour être entendues du maître de maison.* » (p25)

¹¹¹ Lavedan, Pierre. *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. Librairie Hachette, Paris, 1931, p. 1029

Incontestablement, Eric-Emmanuel Schmitt présente à travers ce roman une vision contemporaine du mythique Zeus. Le peintre sculpteur se dédouble : tantôt il incarne le sujet *bienveillant* ou encore *bienfaiteur* tantôt il endosse un rôle diabolique. La fonction du double introduit graduellement le secret du pouvoir romanesque. Zeus –Peter Lama nourrissait un plan diabolique qui ferait du jeune suicidaire une proie idéale pour son projet innovateur : créer une œuvre d’art humaine. Tazio Firelli avait alors signé un pacte avec le diable. Un diable qui ne tarde pas à dénuder le jeune Firelli de son humanité. D’abord, en créant une mort illusoire. Ensuite en le métamorphosant en du marbre animé. Enfin, en proclamant son statut d’œuvre d’art. *Adam bis* serait dans ce cas de figure la création du diabolique Zeus qui voulait de surcroît dénaturer l’œuvre humaine de son âme.

Le thème du dédoublement requiert à travers le personnage de Zeus-Peter Lama la nécessité d’un double. L’homme revêt le cap du divin diabolique qui caractérise l’avatar futuriste qui serait métaphoriquement œuvre d’art. Eric-Emmanuel Schmitt présente à ce titre un artiste qui respire l’art au moyen du divin Zeus. Ceci dit, Le Zeus de Schmitt endiable l’Ombrilic en inventant une œuvre d’art humaine.

I-1-2-a/2 *Adam bis* ou le miroir de l’autre

Tazio Firelli est un jeune déprimé qui a souffert dès son enfance de la beauté de ses frères jumeaux. Pris pour cible, il a toujours été contraint de justifier sa relation fraternelle. A ce propos, Tazio explique : « [...] *Il y a dix ans que cela déclenche la même réaction. Je suis le frère des frères Firelli et personne ne le croit. J’en ai assez. C’est pour cela que je veux mourir.* » (p 18) Dans cette perspective la beauté des jumeaux Firelli incarnait la malédiction de leur jeune frère : « *La force de la beauté, c’est de faire croire à ceux qui la côtoient qu’ils sont eux-mêmes devenus beaux [...] j’en, avais été moi-même la première victime. Enfant, j’étais persuadé d’être aussi magnifique qu’eux.* » (p 20)

Le jeune homme était frustré au plus haut degré. Il décida alors de mettre fin à sa vie. Ce jour là, il fit une rencontre improbable avec Zeus-Peter Lama. Ce génie de l'art lui proposa son aide. Néanmoins, l'artiste décida d'abroger la vie de Tazio en créant un faux suicide, en l'occurrence une mort illusoire. La disparition de Tazio suscite d'un côté l'incompréhension de son entourage. De l'autre côté, ce suicide permettrait à Zeus-Peter Lama d'élaborer un plan diabolique : transformer Tazio en une œuvre d'art en lui faisant signer un pacte. Tazio confie :

« Je me trouvais plaqué sur le bureau, un stylo entre les doigts, Zeus-Peter Lama dans mon dos qui guidait mon bras et me soufflait le texte.

- Pourquoi voulez-vous que j'écrive ?

- Le papier a plus de mémoire que les hommes. Je crains qu'ensuite, dans l'euphorie, tu n'oublies ce que tu viens de dire. » (p61)

Tazio avait écrit : *« - Je me donne entièrement à Zeus-Peter Lama qui fera de moi ce qu'il désire. Sa volonté se substitue à la mienne en ce qui me concerne. Avec toute la force et la volonté qui me reste, je décide librement de devenir sa complète propriété. Moi. » (P62)*

Tazio allait dépendre de Zeus-Peter Lama. Par ailleurs, en signant *Moi* il devait anéantir justement la part de son moi. De plus, en se transformant en une œuvre d'art perdrait-il son humanité ? Quelle est la part de l'autre qui restera de Tazio et par quel moyen affirmerait-il son humanité ?

Le double jeu affirme la position de l'homme en tant qu'être humain et confirme la présence de l'âme du protagoniste. L'histoire ressuscite le mythe de Faust qui finit à son tour par vendre son âme au diable. Faust confiait : *« deux âmes habitent en moi : l'une se cramponne à la terre, l'autre s'envole vers les cieux. » Il faudra attendre la naissance de la psychanalyse pour connaître les mécanismes de « l'ombre » qui dépossède parfois un être de lui-même pour le*

conduire au dédoublement. Le mythe du double est en tout cas l'une des réponses les plus saisissantes de l'humanité au problème de l'existence du Mal. »¹¹²

Adam bis est le nom attribué à l'œuvre d'art de Zeus- Peter Lama, autrement dit à Tazio Firelli. Ce dernier fut baptisé le jour de son inauguration : « *Mon Bienfaiteur accueille chacune des propositions avec un petit sourire condescendant. Puis il sauta sur l'estrade et me désigna :*

-Il n'y a qu'un seul titre à cet ouvrage révolutionnaire : Adam bis. C'est ainsi que je fus baptisé sous les flashes et les applaudissements. » (p82)

Ce jour là, correspondait finalement à la renaissance du jeune homme sous un autre nom : *Adam bis*, la première œuvre d'art humaine débutait alors une seconde existence. En effet, *Adam bis* était comblé. Ce dédoublement lui permettrait, alors, de respirer un bonheur jusqu'à lors méconnu. La célébrité réveillait en lui des sensations nouvelles. L'originalité de son être jugeait son entourage. Tazio Firelli finit par acquérir l'importance et la notoriété qu'il cherchait ; néanmoins, sous le masque d'*Adam bis*. Un double qui anéantit son origine en acceptant d'être métamorphosé en une œuvre d'art. *Adam bis* raconte : « *Si mon corps mit plusieurs jours à récupérer de cette soirée qui m'avait imposé une trop longue station debout, mon esprit, lui, s'enivrait d'une joie que je n'aurais pas cru possible. » (p 83)* Zeus- Peter Lama lui expliquait alors : « *-Voici venue la deuxième étape de ta gloire, mon cher Adam bis. On t'a d'abord photographié parce que tu étais différent. On te photographie maintenant parce que tu es célèbre. La notoriété est un animal qui se nourrit de lui-même. » (p84)*

Inconscient de l'emprise diabolique de Zeus, *Adam bis* se réjouissait de sa nouvelle apparence et de sa célébrité. Néanmoins, il se rendait graduellement compte de l'inhibition et de l'absence de liberté totale engendrées par Zeus. La rencontre avec Fiona et son père Carlos Hannibal fut le déclenchement d'une interaction d'abord humaine, ensuite affective car *Adam bis* aimait Fiona. Ce tourment va permettre l'émergence du double d'*Adam bis*, l'amour réveillera l'homme qui sommeillait en

¹¹² *Encyclopédie des symboles*, Librairie Générale française, 1996, p.195

lui. A ce propos, nous avons pu relever ce passage qui résume la dualité de Zeus face à sa création humaine *Adam bis* : « *-Je suis un homme. J'ai une conscience.*

-A quoi te sert-elle ? A te rendre malheureux. Tu ferais mieux de ne plus l'écouter.

-Désolé, ma conscience, c'est moi ! Moi ! Pas quelque chose distinct de moi !

-Bien sûr. Pourtant tu sais très bien que ton moi n'a aucun intérêt. Aucune valeur. Pas plus que ton corps naturel. Lorsque je t'ai connu, tu voulais d'ailleurs supprimer les deux. Grâce à mon intervention, ton corps a désormais de l'intérêt. Tu devrais t'en réjouir et limiter ta vie consciente à cette réjouissance. [...] » (154)

Cet extrait permet d'emblée d'affirmer la position d'*Adam bis* face au peintre sculpteur. D'ailleurs, l'œuvre d'art met l'accent sur son *moi* par le biais d'une redondance du pronom tonique *Moi*. Cette mise en exergue émerge du texte schmittien et confirme les revendications d'*Adam bis*. Dans ce sens, l'humanité du jeune homme jaillit de son inconscient qui méprise le statut d'œuvre d'art.

Paradoxalement, *Adam bis* fut l'objet de plusieurs transactions. Aussi, loin de son apparence qui semble être objectivement artistique. *Adam bis* se trouvait obligé d'assurer le rôle voire le sort qui lui a été infligé par la société. Assumer sa position inhumaine l'ébranle et le frustre. Cependant, il a subi le sort de n'importe quel objet d'art : « [...] *Tu viens d'être acheté par le multimilliardaire Aristide Stavros, le grand constructeur d'avions et de bateaux.* » (p 160)

La situation d'œuvre d'art confirme l'existence d'une carapace inhumaine qui engloutit l'homme et reflète par conséquent l'objet qu'il est devenu. Cela dit, l'œuvre d'art contemporaine a été soumise à la dure réalité qui la mettait sur la même échelle d'équivalence face à d'autres objets artistiques. Nous pouvons lire : « *Avec différents meubles et tableaux, on me posa dans un camion. Puis on me déchargea dans un dépôt. Aucun huissier ne voulut entendre que je demandais d'autres soins qu'un marbre ordinaire. [...] et ne dus qu'à l'obligeance du gardien, un brave homme, d'avoir un sandwich et de l'eau pendant quelques jours ; sans lui, je serais mort de soif et de faim avant la vente aux enchères.* » (p175-176)

La vie d'*Adam bis* basculait en crescendo, ce dernier avait conscience de son mal être notamment de sa situation d'œuvre d'art. Son double proclamait une liberté désespérée ; son apparence quant à elle stimulait les différentes curiosités humaines. En effet, suite au suicide de son nouveau propriétaire *Adam bis* était considéré comme étant *une pièce maîtresse* lors d'une vente aux enchères. Eric-Emmanuel Schmitt dessine alors le portrait robot d'un homme devenu objet d'art. Ce comportement sociétal occidental qu'est la chirurgie esthétique stigmatise l'apparence physique tout en méconnaissant l'impact psychique sur les individus. Michel Meyer explique qu' « *Il faut distinguer la beauté, donc les qualités esthétiques où elle s'enracine, de l'œuvre d'art, sans quoi on risque de tomber dans la confusion qu'exploite Zeus-Peter Lama en prenant le corps humain pour une œuvre d'art possible.* »¹¹³

Habituellement, les œuvres d'art séjournent aux musées. Toutefois, *Adam bis* s'éclipse et se rend parfois à la demeure de Carlos Hannibal et de sa fille Fiona. Il est à signaler que Carlos est un peintre. Ce dernier est aveugle, pourtant il peint l'invisible. Un jour, Carlos Hannibal offrit à *Adam bis* un tableau qui le laissa sans voix. A ce propos, nous pouvons lire : « [...] *Il revint à la cuisine et me présenta un tableau. En le voyant, j'eus la respiration coupée, je crus que mon cœur allait s'arrêter de battre.*

-[...] *Ta voix. Ta présence. Tes réflexions. Ta gentillesse. J'ai imaginé à partir de ce que j'avais expérimenté de toi [...]*

- *C'est épouvantable. Vous m'avez peint tel que j'étais avant. Exactement tel que j'étais. Et comme je ne serai plus jamais [...]* Non seulement Hannibal m'avait dessiné tel que j'avais été, mais il m'avait représenté doté d'une grâce qui me rendait sinon beau, [...] » (p 188-189)

Le fait paradoxal dans lequel se trouvait l'œuvre d'art résumerait la situation conflictuelle de son être. La peinture de Carlos Hannibal confirmait donc la vérité d'un passé déjà effacé par Zeus-Peter Lama. Par ailleurs, loin d'oublier son amour

¹¹³ Meyer, Michel. *Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*. Albin Michel.2004, p.117

pour Fiona, *Adam bis* revendiquait son humanité. L'œuvre d'art agissait de manière spontanée ; dévoilant ainsi le portait d'une âme conquise par un amour éternel : celui de Fiona. Cette dernière avait programmé un voyage en Inde en compagnie d'*Adam bis*. Cependant, *Adam bis* révèle : « *N'ayant plus de papiers officiels d'identité, j'avais accepté que Fiona me fasse confectionner un passeport par une amie secrétaire de préfecture. On y voyait ma photo, « Adam » passait pour mon prénom, « Bis » pour mon nom de famille. Ma date de naissance était la bonne, ma taille et la couleur de mes yeux aussi et l'on avait marqué, après maintes réflexions, « agent artistique » comme profession.* » (p 191)

Ce passage permet la lecture du dédoublement qui se réalise avant même d'être effectué car la virée en Inde fut apostrophée : « *Au moment d'embarquer cependant, trois policiers m'interpellèrent.*

-Adam bis ne part pas.

-Pardon ?

-Propriété de l'Etat. Il n'a pas le droit de quitter le sol national. [...]

-Vous ne discutez pas et vous nous suivez. Nous vous ramenons au Musée. » (p 192)

Adam bis proclamait son humanité, il revendiquait haut et fort son appartenance au genre humain : « *- Je suis un homme, pas un prisonnier, m'exclamai –je*

-Vous êtes une propriété de l'Etat. J'ai les papiers qui le prouvent.

-On ne traite pas un être humain de cette façon.

-Vous n'avez pas grand-chose d'humain. Au reste, vous avez signé une décharge de votre humanité à Zeus-Peter Lama. J'ai la photocopie dans mon dossier. [...] » (p193)

De son côté Fiona consulta un bon nombre d'avocats et vint confirmer les propos du conservateur : « *-Adam, je viens de consulter plusieurs avocats. Ils sont très perplexes. Tu n'es plus un homme, selon eux.*

-Mais enfin je parle, je pense, j'aime.

-Bien sûr. Pourtant tu as rédigé avec Zeus ce contrat selon lequel tu devenais une œuvre. Puis tu as été l'objet de plusieurs ventes. Surtout, tu appartiens désormais à l'Etat. [...] » (p 193-194)

La vérité d'un jour est le regret d'un lendemain. Le pacte de Zeus a anéanti la vie humaine de Tazio Firelli qui du jour au lendemain s'est retrouvé inhumain. Le rêve du double parfait fut noyé dans l'abysse de l'oubli. Un engouement amer confirme l'utopie contemporaine aux allures théâtrales. Toutefois, *Adam bis* attendait un enfant de Fiona. Ce détail vient s'ajouter au paradoxe qui se greffe afin de comprendre l'énigme de l'homme sculpté : « *Ce qui construisait une muraille entre nous, c'était cette situation, moi objet, elle sujet, [...] » (p219)* Cela déjoue les règles fondamentales de la logique humaine car à la fin de la narration *Adam bis* va rejeter son double. Un reflet artistique qui l'étouffe et l'empêche d'être ce qu'il ne peut.

A ce titre nous lisons : « *L'infirmier avait remarqué mes étranges suppurations aux coutures. En me soignant, il me signala d'autres phénomènes alarmants sur mon corps : les implants de collagène se déplaçaient, les renforts s'affaissaient, les liquides destinés à gonfler tel membre se répandaient de manière anarchique sous ma peau, [...] je savais qu'il se produisait quelque chose de plus grave que ce qu'il imaginait : le corps d'Adam bis était en train de se décomposer. » (p 200)* Ou encore : « *Il semblait que mon corps voulait se débarrasser lentement de lui-même. » (p 206)*

Ce phénomène justifierait-il le paradoxe que vivait *Adam bis* ? Existerait-il un moyen de faire cicatriser les profondes plaies de l'âme ?

Maître Calvino était l'avocat choisi par Fiona, ce dernier devait libérer *Adam bis* d'un dédoublement qui allait coûte que coûte l'anéantir. *Adam bis* confirme :

«-Je me décompose, maître, je suis en train de pourrir. Mes cicatrices s'ouvrent et mes prothèses se détachent. J'ai quarante de fièvre en permanence. Je me consume. Je serai bientôt mort. [...]

-Vous êtes simplement en train de rejeter vos greffes. Vous refusez tout ce que Zeus a introduit en vous. C'est un signe de bonne santé. Vous ne mourrez pas, vous résistez. » (p 217-218)

A la quête d'une éventuelle liberté, *Adam bis* rejetait l'apparence qui lui a été transmise par Zeus-Peter Lama. Par conséquent, il refusait un double qui l'a tant espéré. Dans cette perspective, le thème du dédoublement oblique soudainement en empruntant une nouvelle variante : la redécouverte du *soi* initiatique en l'occurrence le refus du superflu. Michel Meyer vient confirmer le déni du double : « *Le corps perd sa distance avec le Soi en devenant le Soi sous le scalpel de Zeus- Peter Lama.* »¹¹⁴

Afin de libérer le père de son enfant, Fiona usa de son intelligence face au génie sculpteur Zeus-Peter Lama : Faire passer *Adam bis*, l'œuvre d'art pour un faux. Elle finit par désamorcer l'énigme; confirmant le fait que Zeus avait tué son chauffeur Zoltan et l'avait pris pour le faux cadavre de Tazio Firelli. Aussi, elle aida *Adam bis* pour qu'il trouve sa voie ; une manière de le réconcilier avec son être : « [...] Elle avait apporté mon portrait par Hannibal afin de guider le bistouri des chirurgiens en leur montrant à quoi je ressemblais avant de devenir de la chair à modeler. » (p 245)

Adam bis se dédouble encore, mais cette fois-ci, loin du trouble qui le hantait il trouva enfin son équilibre en redevenant ce qu'il a été un jour : un homme. La force du dédoublement consiste en la symétrie de deux sphères. Cependant, dans le cas de Tazio son être entretenait une relation conflictuelle avec son paraître. Ce qui a d'ailleurs construit la pyramide de cet être qui a fini par penser humain et agir en objet. Cette pyramide, consume le subalterne de l'égo de Tazio permettant de remodeler son double fantasque. Le thème du dédoublement justifie le cas de Tazio

¹¹⁴ Meyer, Michel. *Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*. Albin Michel.2004, p.121

Firelli ; le rejet de l'image de soi. Par ailleurs, l'expérience de Zeus –Peter Lama définit justement la situation dans laquelle était le personnage principal d'Eric-Emmanuel Schmitt : *de la chair à modeler*, une expérience fantastique née du mirage contemporain. Une approche qui salue la genèse humaine.

I-1-2-a/3 Enzo et Rienzi : le dédoublement génétique

Lorsque j'étais une œuvre d'art est un roman contemporain qui traite par excellence la thématique du dédoublement. Une utopie qui s'achève par un dédoublement logique sinon génétique. Indubitablement, la relation gémellaire semble acquérir chez Eric-Emmanuel Schmitt une forme nécessaire pour aborder le thème du double. Enzo et Rienzi Firelli semblent alors émerger du miroir fusionnel qu'est la réalité. Ainsi, ils irriguent d'un souffle naturel le thème du dédoublement.

Le duo fonctionne d'une manière symétrique ; ce parallèle naturel est doté d'un pouvoir qui le rend très tôt célèbre : il s'agit de la beauté. A ce titre, nous pouvons distinguer : « *Des jumeaux laids font rire. Des jumeaux beaux émerveillent. Cette gémellité donnait quelque chose de miraculeux à leur splendeur.* » (p20)

Tazio Firelli explique : « *A l'époque, sur l'île où nous vivions, personne ne pouvait ignorer qui étaient les frères Firelli. [...] les supports mercantiles achetaient à prix d'or la possibilité de montrer les frères Firelli [...] les frères Firelli étaient tout simplement les deux plus beaux garçons du monde.* » (p19)

Les frères Firelli jouissaient d'une beauté rarissime qui fit d'ailleurs le malheur de leur frère Tazio. Ce dernier décrit la beauté des jumeaux : « *Mes frères étaient beaux d'une beauté évidente, d'une beauté qui ne requiert aucune explication. L'éclat de leur peau avait quelque chose d'irréel : ils semblaient produire eux-mêmes la lumière. Leurs yeux avaient l'air d'avoir inventé la couleur, toutes les nuances de bleu s'y trouvaient, du bleu azur au bleu marine, en passant par le bleu pervenche, le bleu ardoise, le cobalt, l'indigo et l'outremer. Leurs lèvres vermeilles, ciselées, offrait une rondeur pulpeuse [...] Leur nez avait des proportions parfaites que les narines palpitantes rendaient sensuelles. Grands, bien proportionnés, assez musclés pour qu'on devine leurs formes, pas trop pour rester élégants, ils n'avaient*

qu'à surgir pour capter les regards. Leur perfection était rehaussée par le fait qu'ils étaient deux. Deux absolument identiques. » (p20)

Enzo et Rienzi étaient donc identiques ce qui permet d'emblée de définir la paire qu'ils composent comme des jumeaux univitellins ou encore monozygotes. Aussi, les vrais jumeaux sont *issus de la division précoce d'un seul œuf; toujours du même sexe, ils se ressemblent physiquement et psychiquement*¹¹⁵. L'effet du miroir devrait donc assurer et accompagner leur apparition créant de la sorte un dédoublement naturel.

Les jumeaux Firelli se sont vite abonnés au rituel de la drogue. La poudre blanche finit d'ailleurs par achever Rienzi qui succomba à une overdose. En effet, Tazio résumait la situation chaotique de ses frères jumeaux : *« Mes frères venaient de temps en temps à ses soirées. Quelque chose se dégradait en eux. S'ils n'étaient pas moins beaux, ils avaient perdu leur éclat. [...] Ils s'éteignaient. La drogue que leur fournissait Bob, l'attaché de presse, n'arrangeait pas les choses. [...] » (p170)*

Paradoxalement, le double Firelli entretenait une relation peu fusionnelle, ce qui embrouille l'horizon gémellaire. Tout compte fait, Enzo n'éprouvait aucune empathie à l'égard de son double. Par deux circonstances, nous avons pu recenser l'impact du détachement. D'abord, lors d'une soirée où *Adam bis* était au centre d'une exposition artistique ; Enzo révéla : *« On dit une seule chose de moi, c'est que je suis beau. Et moi, qu'est-ce que j'en pense ? Quand je m'aperçois dans la glace, je ne vois pas quelqu'un de beau, je vois mon frère. Et mon frère, il ne me fait aucun effet. Alors je me tape de ce qu'on dit sur moi et, en même temps, j'en vis. [...] » (p170)*

L'image reflétée par le double suscite le mépris et l'indifférence chez les jumeaux Firelli. Ce déséquilibre amorce la vivacité du duo et brise l'union du double en question. Cette situation peu répandue fissure le dogme du duo parfait et déjoue les règles fusionnelles de l'ordre gémellaire. En effet, la situation vient se confirmer encore une fois ; le jour où Rienzi est mort nous apprenons : *« [...] Enzo, demeuré*

¹¹⁵ Dictionnaire Hachette encyclopédique illustré, 1998, p. 1019

debout, fixait le cadavre de son frère avec haine. Il enviait déjà son trépas. Crispé, fermé, les lèvres serrées, il lui reprochait d'avoir réussi à finir avant lui. [...] » (p 181)

Eric-Emmanuel Schmitt assurerait donc la description de l'improbable. L'auteur ferait alors allusion au mythe universel d'*Abel et de Caïn fils d'Adam*. Un reflet qui pourrait néanmoins substituer justement l'insertion des jumeaux Firelli. Schmitt voudrait-il à ce sujet renverser le reflet naturel du double génétique ?

Dans cette perspective, le père des jumeaux vient répondre à cette ambiguïté en révélant : « *Enzo et Rienzi ont toujours été très beaux mais aussi très secs de caractère. Je ne souhaite à personne d'avoir des enfants comme eux, égoïstes, ingrats, dépourvus de sensibilité [...] »* (p 212) Ce portrait psychique dessine bel et bien le caractère des frères Firelli et expliquerait en fait le déséquilibre de leur duo.

Enzo et Rienzi présentent dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art* un cas de figure original ; cependant, inhérent à l'exemple parfait du double authentique. L'auteur propose de ce fait, une nouvelle approche qui agrémente la mosaïque du dédoublement. Une manière qui justifie le clin d'œil ajouté au thème du miroir.

Le thème du dédoublement salue dans cette œuvre contemporaine l'essence de l'homme. Cet axiome se dévoile tour à tour à travers la narration afin de créer une typologie actuelle.

I-1-2-b- L'Irakien Ulysse

Dans son roman intitulé *Ulysse from Bagdad*¹¹⁶, Eric-Emanuel Schmitt narre l'histoire d'un jeune irakien nommé Saad Saad. La guerre, la mort et le désarroi ont fait du jeune Saad un clandestin. Ce dernier, voulait rejoindre l'Angleterre d'Agatha Christie. Son périple reflétait une *Odyssée* aux nuances contemporaines. Toutefois, Saad allait entreprendre une pérégrination sans retour. Aussi, Eric-Emmanuel Schmitt dresse dans ce roman le portrait du clandestin au XXI^{ème} siècle ; de surcroît,

¹¹⁶ Schmitt, Eric-Emmanuel, *Ulysse from Bagdad*. Albin Michel, 2008

Ce roman auquel nous avons consacré une recherche voir mémoire de Master « Analyse transtextuelle d'*Ulysse from Bagdad* d'Eric-Emmanuel Schmitt », 2011

il l'assimile à celui du roi d'Ithaque : Ulysse *l'homme aux mille ruses*. Un parallélisme qui d'un point de vue va saluer la bravoure et l'ardeur de ces hommes qui respirent la mort à plein poumons. Par conséquent, ils nous rappellent le mythique Ulysse. D'un autre point de vue, l'auteur brosse le portrait robot du voyageur dans un siècle où la migration est synonyme de phénomène sociétal.

Saad Saad se dédouble, tantôt il discute avec le spectre de son père décédé en Irak. Tantôt, il devient Ulysse. Ce dédoublement nous interpelle autant qu'il nous intrigue. Comment se fait-il qu'un jeune irakien se projette dans la peau d'un mythique ? Ruse ou engouement d'un babylonien ?

Aussi quel est le chemin qui permet à Saad de percevoir le fantôme de son père ?

Dans un premier temps, l'Irakien Ulysse avait perdu son père lors de la guerre d'Irak. Ce père de famille exemplaire était en fait victime d'un tir des G.I. Il avait quitté ce monde innocent. Saad entretenait une relation fusionnelle avec son père. Un père qui voyait le monde sous l'angle de la métaphore. Incontestablement, la perte de cet être cher avait anéanti la famille de Saad. Toutefois, mort, le père avait fait sa première apparition après le troisième jour de son décès. Cela semble paradoxal, un fantôme visible ! Néanmoins, Saad pouvait le voir, en l'occurrence discutait avec lui. A ce titre, nous pouvons lire :

« Trois jours après la disparition de mon père, à l'aube, à l'heure où traditionnellement, dans la salle de bains, nous discussions côte à côte en achevant notre toilette, je m'essuyais les pieds ainsi qu'il me l'avait inculqué, [...], lorsque son fantôme m'apparut » (p65)

Par ailleurs, ce qui nous semble incompréhensible c'est le naturel de cette rencontre improbable. En effet, Saad n'appréhendait point ce spectre venu d'ailleurs. Cette variante exprime le dédoublement inconscient de Saad. Quelle est donc l'origine de ce spectre ?

Le IX^{ème} chapitre du roman narre la genèse du fantôme et résout son énigme. Ainsi, nous avons découvert l'extrait :

« -Fils, je n'ai pas besoin que tu m'envoies ta latitude et ta longitude pour te rejoindre, j'ai d'autres moyens. [...] »

-Tu commets une erreur lorsque tu supposes que j'arrive de l'extérieur, par voie d'air ou voie de terre, comme si j'empruntais un avion ou un train.

-Pourtant il faut bien que tu arrives de quelque part ! Un monde parallèle. En dessous de nous ? Au-dessous de nous ? A côté de nous ?

-Ce quelque part, c'est l'intérieur de toi, Saad. Je viens de ton corps, de ton cœur, de tes lubies. Tu es mon fils. Je suis inscrit en toi, dans tes souvenirs autant que dans tes gènes. » (p 183)

Les apparitions du spectre paternel avaient pour origine un dédoublement. Dans ce sens, Saad se dédoublait lorsqu'il discutait avec le fantôme de son père. Croyant à un dialogue, il entretenait un monologue. Son imagination et ses souvenirs avaient fini par créer ce subterfuge. Un moyen qui atténuerait la douleur de la séparation. La naissance du spectre avait pour origine donc le sujet Saad Saad. Un homme qui faisait vivre son père mort. Un duo qui rimait en fait avec un dédoublement dialogique. Ce dernier trouvait sa toile de fond dans les voûtes mystérieuses de l'imagination inconditionnée de l'Irakien Ulysse.

Dans cette optique, nous faisons appel à Mikhaïl Bakhtine et à son principe dialogique afin d'explicitier le phénomène du dédoublement chez Saad Saad. Le dialogisme de Bakhtine renvoie à la pluralité « *« des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière » (1970) implique une belle réussite littéraire et finalement une « incarnation » de l'approche épistémologique bakhtinienne de base, répétée de la façon suivante dans les dernières notes du grand philosophe et poéticien : « la limite, ce n'est pas moi, mais moi en corrélation avec d'autres personnes, c'est-à-dire : moi et l'autre, moi et toi » (Bakhtine 1984) »¹¹⁷*

¹¹⁷ <http://ojs.ruc.dk/index.php/poly/article/download/2433/748>

Nedjma Benachour affirme que « *Le dialogisme est constitutif de tout type de discours. En littérature il est capital surtout pour le roman [...] Par conséquent l'énonciation romanesque est par essence plurielle. L'auteur, le narrateur, les personnages, inscrivent dans l'espace textuel des voix multiples, la polyphonie où coexistent plusieurs types de discours sans pouvoir établir des frontières entre eux* »¹¹⁸

Cela revient à dire que le roman « *est un phénomène, pluristylistique, plurilingual, plurivocal.* »¹¹⁹ En effet, cette pluralité dont traite Mikhaïl Bakhtine est connue sous le nom de dialogisme.

Ulysse from Bagdad est un roman qui se caractérise par un dialogisme mettant en scène un jeune irakien et le spectre de son père décédé en Irak. Cette présence atypique crée un dédoublement. Ce dernier engendre une confrontation en apparence générationnelle mais qui demeure individuelle. Ainsi, au lieu de se contredire, Saad préfère dialoguer avec un père qui n'existe plus. A ce titre, « *Le mot est toujours mot d'autrui, mot déjà utilisé ; il traduit un sujet divisé, multiple, interrelationnel. C'est en cela qu'il est fondamentalement dialogique. Dans le roman polyphonique, ce dialogisme permet la confrontation des discours contradictoires.* »¹²⁰ Cette réflexion nous rappelle l'analyse de Julia Kristeva en ce qui concerne le roman polyphonique moderne. Kristeva postule ainsi que « *[...] le roman polyphonique moderne, tout en ayant par rapport au monologisme un statut analogue au statut du roman dialogique des époques précédentes, se distingue nettement de ce dernier. Une coupure s'est opérée à la fin du XIX^{ème} siècle, de sorte que le dialogue chez Rabelais, Swift ou Dostoïevski reste au niveau représentatif, fictif, tandis que le roman polyphonique de notre siècle se fait « illisible » (Joyce) et intérieur au langage (Proust, Kafka).* »¹²¹

¹¹⁸ Benachour, Nedjma. *L'Intertextualité*. Université Mentouri Constantine, 2005, p.11

¹¹⁹ Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, 1978, p.87

¹²⁰ <http://www.fabula.org/atelier.php?Dialogisme>

¹²¹ Kristeva, Julia. *Sémiotiké*. Seuil, 1969, p.91

Le dialogisme permet de faire revivre le père de Saad à partir d'un roman polyphonique. Eric-Emmanuel Schmitt emploie une clé freudienne qu'est l'inconscient. Une sphère où résonne l'*orchestre* de l'être.

Dans un second temps, Saad traverse le miroir de Schmitt pour se mirer dans l'entre deux du miroir homérique. Se fondre dans le personnage d'Ulysse est une manière de réussir un voyage clandestin. Soulignons-le ponctué d'épisodes odysseens. A ce propos, nous avons relevé un passage qui à titre d'exemple, confirme l'hypothèse du dédoublement :

-« *Comment vous appelez-vous ?*

-*Ulysse.*

-*Pardon ?*

-*Ulysse. Parfois aussi je m'appelle Personne. Mais personne ne m'appelle Personne. D'ailleurs personne ne m'appelle [...]*

-*D'accord, je vois. D'où venez-vous ?*

-*D'Ithaque.*

-*D'Irak ?*

-*Non, d'Ithaque. Là d'où viennent tous les Ulysse.*

-*Où est-ce ?*

-*On ne l'a jamais su.» (p 253)*

Le parallélisme s'effectue, en effet, auprès d'un fonctionnaire qui demandait des informations au clandestin. Dans cette perspective, Saad se protège en empruntant le nom d'Ulysse. Aussi, il emploie la ruse du roi d'Ithaque face au *cyclope* en impliquant le lexème *personne*. Une manière d'embrouiller le fonctionnaire. Il ne faut pas perdre de vue l'assimilation du pays natal de Saad à celui d'Ulysse : l'Irak de Saad serait l'Ithaque d'Ulysse. Saad se dédouble et endosse l'identité d'Ulysse. De ce fait, il masque son origine. Il échappe de la sorte à l'interrogatoire qui lui a

été infligé à Naples. Le clandestin oriental dissimule son identité en empruntant celle de *l'homme aux mille ruses*, il se projette ainsi dans le miroir homérique pour faire apparaître le reflet de l'Irakien Ulysse.

Néanmoins, l'oriental Ulysse affirme au spectre de son père qu'il serait en fait le contraire d'Ulysse. L'image du double serait chimérique ou alors asymétrique ?

Afin d'assimiler l'intention du sujet en question, nous avons relevé le passage suivant :

-« Tu raisonnes à l'ancienne, Papa .Tu raisonnes à la Homère.

Il y'a trois mille ans, un homme, Ulysse, rêvait de revenir chez lui après une guerre qui l'en avait éloigné.

Moi, j'ai rêvé de quitter mon pays dévasté par la guerre.

Quoique j'aie voyagé et que j'aie rencontré des milliers d'obstacles pendant ce périple, je suis devenu le contraire d'Ulysse. Il retournait, je vais. A moi l'aller, à lui le retour.

Il rejoignait un lieu qu'il aimait ; je m'écarte d'un chaos que j'abhorre. Il savait où était sa place, moi je la cherche.

Tout était résolu, pour lui, par son origine, il n'avait qu'à régresser, puis mourir, heureux, légitime. Moi, je vais édifier ma maison hors de chez moi, à l'étranger, ailleurs.

Son Odyssée était un circuit nostalgique, la mienne un départ gonflé d'avenir .Lui avait rendez-vous avec ce qu'il connaissait déjà. Moi j'ai rendez-vous avec ce que j'ignore. » (P305)

Saad Saad prend conscience du dédoublement qui l'unit à Ulysse. Cependant, il souligne leurs différences, car loin des origines existe le destin. De plus, la genèse du voyage homérique est à l'opposé de celle d'Eric-Emmanuel Schmitt. Ainsi, nous levons le voile qui résume le circuit du voyage de Saad. Un voyage qui rime avec

clandestinité, un voyage sans retour dont l'espoir nourrit l'intention. Le périple clandestin de l'irakien arbore les facettes contemporaines de l'*Odyssee* au XXI^{ème} siècle. Ce qui expliquerait le sens de la destination clandestine.

Enfin, nous abordons la dernière approche du dédoublement chez Saad Saad. Cette topique revêt un autre aspect du double sous l'angle de la drogue à savoir l'opium. A ce sujet, nous découvrons :

« A ce moment-là, une main m'agrippa l'épaule et m'obligea à me retourner ; j'aperçus la face hilare de Habib qui, en gloussant, me proposa de l'opium.

Sans hésiter, j'acceptai d'un mouvement de paupières. Il me tendait sa pipe. Je la biberonnai avec ardeur et sentis que, rapidement, je m'allégeais.

A la quinzième bouffée, la nacelle, à l'unisson de mon nouveau bien-être, se souleva au-dessus des eaux, tendit sa voilure, et se hissa vers les étoiles, piquant droit sur la lune.

Nous volions.

Habib riait.

[...]. Lorsque nous eûmes atteint l'altitude d'un petit nuage solitaire, dodu, qui paressait en l'air, celui-ci, surpris, frémit en nous voyant, serra les fesses de peur, et s'enfuit, plus vif qu'un goujon. [...]

Peu après, la lune se pencha vers moi, m'adressa un sourire tendre, ses yeux me rappelant ceux de ma mère et sa bouche celle de Leila. Je crois que la lune tenta même de m'embrasser lorsqu'un coup de vent, repoussant notre équipage, l'en empêcha.

De la suite, je ne me souviens pas... » (p123-124)

Saad Saad était en plein délire suite à la consommation de l'opium qui le projeta vers la situation de transe. L'Irakien Ulysse quittait son être pour justifier son mal être. L'opium proposé par son ami de délire lui permettait de quitter le monde réel

vers celui du virtuel. Cette évasion temporaire lui assurait la protection de son psychique qui souffrait. Le monde de l'opium délivrait Saad des appréhensions qui le hantaient.

I-1-2-c- Le thème du dédoublement dans *La femme au miroir*

*La femme au miroir*¹²² est un roman d'Eric-Emmanuel Schmitt paru aux éditions Albin Michel en 2011. Le roman narre la fusion intemporelle de trois femmes qui se mirent à l'envers de trois siècles distincts. Le miroir de Schmitt permet le reflet incommensurable d'Eve. Aussi, il suppose le dédoublement de trois héroïnes au détroit des siècles.

Le temps assurerait le mouvement diachronique de la narration. Il est à noter que le thème du dédoublement est omniprésent dans ce roman purement féminin. Les héroïnes d'Eric-Emmanuel Schmitt réfutent la vie qui leur a été conférée. Une esquisse qui semblerait contribuer à la libération féminine.

Nous débuterons par Anne de Bruges. Cette jeune fille du début de la Renaissance refuse le mariage, en l'occurrence, sa situation de femme afin de trouver sa voie. Elle s'est enfuie donc le jour de ses noces. En se libérant, elle avait reçu un appel de la nature. En effet, la forêt l'avait accueillie à bras ouverts. La quiétude retrouvée dans cet endroit paradisiaque lui permettait le dédoublement, ce qui nous assure une première lecture du phénomène du double. A ce propos, nous découvrons :

« La forêt devenait sa mère et le grand chêne, son père. Anne recouvrait l'innocence de la naissance, avant que son cœur ne soit empoisonné par les soucis ; la contemplation lui emplissait l'âme de reconnaissance. » (p51)

Le bain naturel allait permettre à Anne de Bruges de renaître. Une seconde naissance synonyme de libération. Anne désirait quitter le monde des hommes pour rejoindre celui de la nature. Cette dernière, lui procurait un bien être et un réconfort

¹²² Schmitt, Eric-Emmanuel, *La femme au miroir*. Albin Michel, 2011

digne de la matrice. Ce dédoublement allait justement permettre à la jeune fille d'être elle-même et non telle que la société voulait qu'elle soit.

Ajoutons qu'Anne la vierge avait été condamnée au bûcher pour sorcellerie alors qu'elle en était innocente. Paradoxalement, la jeune fille ne ressentait aucune peur, aucun désarroi : elle se savait innocente. Tout compte fait, Anne se dédoublait.

Dans cette perspective, la jeune brugeoise avait l'impression d'être une autre. L'auteur souligne ainsi : « *Jamais elle n'avait autant eu l'impression de se dédoubler. Il y avait donc deux Anne. Elle et l'autre.*

À l'autre, les malheurs arrivaient ; elle scandalisait quoi qu'elle fît, [...] Cette autre, les puissants avaient résolu de l'abattre. Cette lointaine, Anne ne la connaissait guère ; à peine ressentait-elle une once de compassion pour elle.

La véritable Anne, quoiqu'elle partageât une enveloppe de peau avec sa réplique, ne se trouvait pas dans la même situation. [...] En réalité, l'autre Anne, c'était Anne selon les autres. Le peu qu'ils en comprenaient. L'image inexacte qu'ils s'en formaient. Ce que le miroir de leurs yeux étroits parvenait à réfléchir d'elle. »
(p 432)

Anne de Bruges serait l'esquisse de la femme émancipée. Son double construit son être. La société du début de la Renaissance ne percevait guère Anne mais son double. Anne se dédouble alors qu'elle s'apprête à quitter le monde. Elle allait pourtant mourir, cependant, son psychisme lui aurait créé un double qui lutterait à l'instar de la mort.

Le second personnage d'Eric-Emmanuel Schmitt connaît à son tour la phase du dédoublement. Il s'agit en fait d'Hanna von Waldberg une viennoise du début du XX^{ème} siècle. Un jour, à la philharmonie, le phénomène du dédoublement se produisit. En effet, alors qu'elle écoutait *Le chef Gustav Mahler jouait une de ses œuvres*. Il lui sembla qu'elle devenait une autre qu'elle méconnaissait jusqu'à alors : « *Au fur et à mesure que l'œuvre avançait, je quittais ma respiration pour épouser la sienne ; soulevée par les violons, j'inspirais large avec les cordes, le tutti me*

maintenait en apnée, [...] Ton Hanna ordinaire, celle qui ne se remet pas de sa grossesse nerveuse, [...], celle-là avait disparu. Une autre, libre, neuve, nageait sur les vagues musicales en se laissant flotter sur le courant, soumise, heureuse. [...] Me débarrasser de moi, me retirer du monde où je souffre pour m'introduire dans celui où j'admire, fuir le temps que je subis afin de rejoindre le temps dont je jouis. Je m'émerveillais. J'avais abandonné la réalité pour la beauté. Au dernier accord, j'applaudis à tout rompre et là se produisit l'in vraisemblable : je perdis connaissance. » (p 245)

A ce sujet Eric-Emmanuel Schmitt confie à Karine Flejo, une journaliste que « [...] *La musique console, la musique libère, la musique nous emmène dans un monde qui n'est pas celui des concepts, [...] la musique nous emmène dans un ailleurs où tout est ressenti. [...] La symphonie de Mahler joue le même rôle chez Hanna [...] c'est comme une refondation de soi à travers une expérience qui nous amène en dehors de nous paradoxalement. »¹²³*

C'est ce qui expliquerait la transformation d'Hanna et l'émergence de son double alors qu'elle écoutait la symphonie de Mahler.

Rappelons qu'Hanna von Waldberg entretenait une relation épistolaire avec sa cousine Gretchen. Ainsi, elle pouvait exprimer son mal être suite à son union avec Franz von Waldberg. Hanna avait incontestablement l'impression d'être insatisfaite. Elle cherchait inlassablement son identité qu'elle trouva enfuie dans son subconscient suite à une analyse psychanalytique avec le docteur Calgari. Cette quête identitaire assurerait le dédoublement d'une femme qui rejette son reflet dans le miroir. Un miroir du début du XX^{ème} siècle. La musique endosserait alors le rôle d'élément déclencheur stimulant l'ouverture des portes de l'inconscient qui se bat à l'inaffable silence bruyant de la société. Ceci explique l'épisode de la perte de conscience.

Enfin, nous analysons le dernier personnage de *La femme au miroir* à savoir Anny Lee. Cette actrice hollywoodienne multipliait les addictions. La drogue

¹²³ <http://toutelaculture.com/2011/09/une-heure-avec-eric-emmanuel-schmitt/>

était par excellence une manière de dépasser ses souffrances. A mesure où nous avançons dans la lecture nous découvrons les chemins qui mènent Anny au dédoublement.

D'abord, Anny se sentait libre et heureuse lorsqu'elle était droguée. Elle ne contrôlait plus son être. Aussi elle devenait l'autre : celle qui ne pense plus ou encore celle qui assume tout : « [...] *la quantité d'alcool et d'antidépresseurs qu'elle avait absorbée la poussait à rire de tout. Elle adressa un signe de connivence à son double, lequel le lui rendit [...]* » (p 32) Dans ce passage, le miroir permet le dédoublement. Perdue, Anny Lee se croit heureuse alors qu'elle souffre. Son état d'ébriété exprime le chaos de l'actrice.

Ensuite, le statut d'actrice, assure à Anny Lee un dédoublement d'ordre artistique. En effet, à travers des caméras Anny rayonnait, elle offrait à son public la meilleure réplique d'elle-même. La femme, étant l'actrice, elle se glissait incroyablement dans la peau de son personnage. Un masque qui la couvre et la protège du public autant d'elle-même. A ce titre, nous lisons : « *En femme de cinéma, elle avait tendance à préférer le reflet à la réalité* » (p 66)

Aussi, en interprétant le rôle d'Anne de Bruges, Anny Lee avait senti qu'il fallait rejouer la scène du bûcher. Instinctivement, elle sentit que la brugeoise était sereine face à une mort certaine. Son instinct l'avait donc aidé à se dédoubler afin d'incarner un rôle qu'elle maîtrisait pourtant.

Dans ce roman féminin, Eric-Emmanuel Schmitt offre une lecture thématique du dédoublement. Aussi, ses personnages se lézardent. Anne, Hanna et Anny se dédoublent pour refléter leurs âmes par le biais du miroir narratif et cinématographique. De ce fait, le lecteur découvre que « *Telle Anne, telle Hanna, Anny aimait se quitter, s'abstraire d'elle-même, de son identité sociale, familiale, en vue d'approcher une réalité plus fondamentale. Cet « en dessous de tout », Anny l'obtenait, elle, par le jeu. Comédienne, elle s'éloignait d'elle pour devenir les autres ; cependant, avant d'arriver à un personnage précis, elle passait par un lieu*

indéterminé, à la croisée des chemins, un lieu en deçà des différences, ce lieu qu'avaient fréquenté Anne et Hanna. » p 454

I-1-2-d- Le thème du dédoublement dans la nouvelle *L'intruse*¹²⁴

Des visions hantent la vie d'Odile Versini. Une ombre, un fantôme ou alors un réel incompris ?

Odile est prise de visions incessantes qui l'inquiètent. Une apparition récurrente l'obsède. Un spectre partagerait son quotidien. Seule, elle songe à une voleuse puis à une intruse qui se faufile chez elle sans laisser de traces. Une ombre insaisissable et que nul ne peut comprendre.

Paradoxalement, l'intruse n'est aperçue que par Odile. Aussi, elle lui rappelle sa mère. L'intruse chevauchait l'intelligence d'Odile car elle lui dérobaient des bijoux. Ensuite, le spectre féminin les lui rendait miraculeusement : « [...] *l'intruse venait plusieurs fois par jour et mélangeait malignement les affaires d'Odile qui ne retrouvait plus rien* » (p106)

Odile Versini était en train de rédiger une thèse déjà achevée : « *Un livre, dans la bibliothèque, portait son nom, Odile Versini, inscrit sur la tranche. Après l'avoir extrait de l'étagère, elle resta confondue par la couverture : il s'agissait de sa thèse, la thèse qu'elle était en train d'écrire.* » (P 109)

-Qui est l'intruse et quelle énigme se cache derrière ce personnage atypique ?

A la croisée des chemins un double apparaît à l'envers du miroir. Un reflet représente une image qui semble méconnue dans le cas d'Odile. Dans cette nouvelle, le miroir incarnerait l'imposture du réel : Odile et l'intruse ne faisaient qu'un. Il s'agit d'un dédoublement dont l'origine est pathologique. La maladie d'Alzheimer offrait à Odile un scénario où le *Moi* est synonyme de l'autre. Cette femme se métamorphosait, elle traversait le temps. Elle croyait avoir la trentaine alors que son reflet lui proposait une réalité qu'elle ignorait.

¹²⁴ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Odette toulemeonde et d'autres histoires*. Albin Michel, 2006

Le dédoublement résulte dans ce cas de figure d'une maladie connue sous le nom d'Alzheimer. Une situation qu'Eric-Emmanuel Schmitt traite avec une attention particulière. L'auteur dessine le portrait universel d'une vieille femme qui se dédouble. Une femme qui ne distingue plus son reflet dans les miroirs. Une femme qui aperçoit une étrangère qui agit et réagit au même rythme qu'elle. Un mimétisme synchronisé à travers l'avatar d'Odile :

« [...] à cause de sa mémoire qui s'effaçait, elle rajeunissait, elle prenait pour une intruse la vieille femme qu'elle rencontrait dans les miroirs. Si on l'a retrouvée étendue avec sa canne de golf devant la glace brisée, c'est sans doute parce qu'elle avait voulu menacer l'intruse puis s'en défendre lorsqu'elle a cru que l'autre allait la frapper. » (p 112)

Eric-Emmanuel Schmitt a mis en relief un autre cas de dédoublement. Un double qui se veut pathologique et qui par le biais de la fiction narre l'authenticité du réel.

I-1-2-e- Le thème du dédoublement dans *Les deux messieurs de Bruxelles*

Arborer le thème du dédoublement à travers *Les deux messieurs de Bruxelles*¹²⁵ relève d'une lecture miroir qui s'effectue à l'intérieur du récit. En effet, le titre de la nouvelle est identique à celui du recueil de nouvelles. La première de couverture met en lumière le portrait similaire de deux hommes : costumes et chapeaux identiques. Notons que l'un fléchit une main en dressant son index ; alors que le second tient une canne. L'effet du double débute à l'instant où nous prononçons « *Les deux* ». Ce chiffre sollicite l'intérêt du lecteur averti et dénote de l'importance accordée à ce duo.

Le récit d'Eric-Emmanuel Schmitt se décline en une nouvelle qui brosse le sentiment amoureux stéréotypé. De ce fait, le parallèle que nous avons relevé distingue les relations humaines ; davantage profondes et structurées. L'Homme agit dans l'espace narratologique offert par l'auteur. Ainsi, Eric-Emmanuel Schmitt distingue entre les couples. D'abord, ceux issus d'une relation hétérogène à savoir les hétérosexuels. Ensuite, ceux issus d'une relation homogène : les homosexuels.

¹²⁵ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Les deux messieurs de Bruxelles*, Albin Michel, 2012

Dans cette optique, l'auteur met en exergue la corrélation entre cette typologie. Il démontre le secret d'un couple qui partage l'ombre de l'autre.

Alors qu'Eddy et Geneviève se marient à la cathédrale Sainte-Gudule ; un autre couple prononçait secrètement les mêmes vœux : « *À l'avant-dernière colonne, dans la pénombre, protégés par la statue de Simon le Zélote [...] deux hommes se tenaient à genoux recueillis ; ils arboraient un maintien comparable à celui du couple qui occupait la place lumineuse près de l'autel.*

Quand le prêtre demanda à Eddy Grenier s'il consentait à épouser Geneviève, l'un des deux hommes, le brun, proféra un oui ferme. Puis, quand le prêtre posa la question symétrique à Geneviève, le blond acquiesça en s'empourprant. Malgré les dizaines de mètres qui les séparaient de la cérémonie, ils se comportaient comme si le ministre de Dieu, sous la lumière jaune des vitraux, s'adressait à eux. » (p20)
Nous ajoutons qu' « *À la seconde où Eddy et Geneviève pratiquèrent le rituel des alliances [...] l'homme brun sortit un écrin de sa poche, en tira deux anneaux, les glissa discrètement à leurs doigts. » (p21)*

Le couple authentique jouissait d'une liberté inconditionnée. Cependant, le *couple clandestin* arborait l'union de manière subreptice. La narration met en lumière la vie du couple clandestin qui essaye de vivre et d'évoluer à l'image de celui des Grenier. Eric-Emmanuel Schmitt souligne l'importance des sentiments humains en dressant le portrait de deux paires. Le mariage clandestin propose l'atypisme décrit par l'auteur qui consacre d'ailleurs le vocable « *le ménage jumeau* ». Né à partir d'un couple authentique, l'équation gémellaire s'oriente vers le dédoublement. Jean et Laurent observaient secrètement l'évolution des Grenier. De surcroît, ils assistaient aux événements importants de leur vie de couple : naissances, baptêmes et communion.

A ce titre, nous pouvons lire : « *[...] quand le journal Le soir annonça la naissance de Johnny Grenier, fils d'Eddy et Geneviève, ils s'attardèrent sur l'alinéa, bouleversés » (p23) « Ils se rendirent au baptême » (p24)* Jean et Laurent assistèrent aussi aux baptêmes de Claudia et David. Ainsi, « *Jean et Laurent discutaient de*

Geneviève, Eddy, Giuseppe, David, Minnie, Johnny, Claudia comme s'il se fût agi de leur propre famille. Sans qu'ils s'en rendissent compte, l'histoire de l'autre couple, le ménage jumeau, appartenait dorénavant à leur vie. Ils étaient devenus leurs intimes. » (p38)

Il est à signaler que Jean et Laurent avait désigné David comme leur enfant de cœur. Un enfant qu'ils n'auraient jamais pu avoir. Le destin avait mis donc David en évidence. D'autant plus qu'il partageait des ressemblances avec Jean. Aussi, il est à noter que David n'est pas le fils légitime d'Eddy mais celui de Giuseppe (l'amant de Geneviève).

Après le décès de David et de Laurent, *Jean « [...] dicta le testament qui transformait Geneviève Grenier, née Piastre, mariée un 13 avril à la cathédrale Sainte –Gudule, en sa légataire universelle » (p63)* Geneviève était donc devenu riche. L'importance du *ménage jumeau* se proliféra via l'héritage.

Le dédoublement découvert dans l'antichambre de la narration accentue l'importance d'une gémellité atypique. Les relations humaines diffèrent, s'entremêlent et s'influencent. L'image offerte par le ménage authentique serait le miroir du ménage clandestin. Dans ce sens l'utopie crée l'atypisme et engendre le double.

Enfin, dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt, le double se réfugie à l'instar d'un reflet. Il surgit tout en nuances à travers les œuvres étudiées. Il prend, alors, formes et dimensions ; de l'artifice fantastique dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art* au mythique dans *Ulysse from Bagdad*. Aussi, le double traverse le miroir atemporel dans *La femme au miroir*. Par ailleurs, il qualifie, au titre de signifiant la maladie d'Alzheimer. Dans un autre sens, le dédoublement caricature les personnages dans *Les deux messieurs de Bruxelles*.

Chapitre III : Le thème de l'amour dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt

«*On ne choisit pas en amour, on est choisi par l'amour*»¹²⁶

La littérature célèbre l'amour, ce thème phare n'a jamais cessé d'évoluer. Ainsi, l'amour naît, vit et progresse. L'amour voyage à travers le temps et l'espace, il se hisse et se fraie un chemin dans l'abysse de la métamorphose humaine. L'amour constituerait le soubassement d'un sentiment profond inopiné. Ce foudroiement prolongé colorie les différentes facettes de l'être et anime toute la poésie qui en découle. A ce titre, Gaston Bachelard définit l'amour dans *La poétique de la rêverie* : « *L'amour est le contact de deux poésies, la fusion de deux rêveries.* »¹²⁷

Ce labyrinthe désigne la complexité de deux âmes qui se cherchent, de deux êtres qui se fuient. Ce paradoxe entraîne la symphonie de l'amour. Un lyrisme qui éclaire la voie de l'amour et distingue sa profondeur. En effet, André Maurois explique : « *Il y a trois dimensions de l'amour : la profondeur, la durée et la confiance.* »¹²⁸

Le thème de l'amour draine l'œuvre littéraire d'Eric-Emmanuel Schmitt. De ce fait, nous tenterons à travers cette analyse thématique de relever l'importance accordée à l'amour. Aussi, nous débiterons notre analyse par le diptyque de l'amour, à savoir : *L'élixir d'amour* et *Le poison d'amour*. Ensuite, nous passerons par : *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, *Ulysse from Bagdad* et *La femme au miroir*. Dans cette optique, l'orientation thématique envisagerait une lecture diversifiée de l'amour.

Le diptyque d'Eric-Emmanuel Schmitt unit deux romans à savoir : *L'élixir d'amour*¹²⁹ et *le poison d'amour*¹³⁰. L'auteur propose une lecture contemporaine

¹²⁶ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Le poison d'amour*, Albin Michel, 2014, p.77

¹²⁷ <http://www.mon-poeme.fr/citations-gaston-bachelard-1/>

¹²⁸ www.top_citations.com/search/label/Amour

¹²⁹ Schmitt, Eric-Emmanuel. *L'élixir d'amour*, Albin Michel, 2014

¹³⁰ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Le poison d'amour*, Albin Michel, 2014

d'un thème intemporel voire éternel. Aussi, Eric-Emmanuel Schmitt oppose l'élixir au poison afin de rendre à l'amour toute sa dimension significative.

Dans cette optique, sommes-nous face à un processus chimique ? Ou alors une stimulation psychique ?

L'Homme dépend de son être, une aura qui distingue l'envie du besoin. Le superflu de la nécessité. Ceci dit, le dogme qui érige la sensibilité de l'amour reste un mystère. Ce mystère sillonne à travers le diptyque d'Eric-Emmanuel Schmitt. Ainsi, l'élixir rencontre le poison dans une sphère où prône l'amour.

Dans cette optique, nous essayerons de décrypter la genèse de l'amour en faisant appel au mythe et la science. Dans un premier temps, le terme *amour* est défini dans le dictionnaire comme un « *Sentiment d'affection passionnée, attirance affective et sexuelle d'un être humain pour un autre du sexe opposé [...]* »¹³¹

Dans un second temps, *l'Encyclopédie des symboles* accorde à *l'amour* la définition suivante : « *Amour ou Cupido, en grec Éros, est l'incarnation antique de l'amour impromptu sous sa forme taquine et gaie. Il est essentiellement représenté comme un garçonnet nu, avec des ailes sur le dos, des flèches et un arc ; il lance ses flèches dans le cœur des hommes et des dieux pour faire naître en eux l'amour. Fils du dieu de la Guerre Mars (en grec Arès) et de Vénus (en grec Aphrodite), il répand tant de désordre que sa mère est souvent obligé de le tenir enfermé ou de le châtier* »¹³²

Il ne faut pas perdre de vue la seconde topique de Sigmund Freud dans laquelle il opposait deux types de pulsions : *d'autoconservation et la libido* autrement dit *Éros* et les pulsions de mort à savoir *Thanatos*. Ainsi, *Éros* est représenté comme une « *force immense, mais abstraite. Au contraire, d'autres traditions en font une personnalité très concrète, qui apparaît non plus à l'origine des choses, mais une des dernières [...]* Il en a la beauté et l'action. C'est sur les cœurs humains seulement qu'il règne. Déjà Anacréon le représente comme le dieu cruel et

¹³¹ Dictionnaire Hachette encyclopédique illustré, Paris, 1998, p. 69

¹³² Encyclopédie des symboles, Librairie Générale Française, 1996, p.26

charmant qui commande aux passions des hommes. Euripide lui prête l'arc, dont les traits percent les cœurs, [...] »¹³³

Enfin, d'un point de vue scientifique, nous nous sommes intéressée au processus chimique de l'amour. A ce titre, par quel mécanisme naît l'amour ? L'alchimie résonne-t-elle en amont ou en aval ?

Dans cette perspective, Bernard Sablonnier Médecin biologiste et Professeur de Biochimie et de Biologie moléculaire à la Faculté de Médecine de Lille explique que « *L'homme a perfectionné les émotions et les sentiments grâce à une spécialisation extraordinaire de son cerveau. Il faudra attendre les années 1980 pour que les neurobiologistes commencent à scruter ce qui se passe dans notre cerveau lors du comportement amoureux. De concert avec l'étude de plus en plus précise des clés chimiques du cerveau appelés neurotransmetteurs, la mécanique cérébrale est observée en temps réel grâce aux outils de l'imagerie médicale. Cette fois, tout devient plus explicite : Le plus vieux scénario du monde s'écrit de "haut en bas". C'est bien à partir des circuits de neurones, activés par sept à huit clés chimiques que les neurones se parlent et font fonctionner ce cerveau si particulier à l'espèce humaine, le cerveau limbique, cerveau des "émotions". »¹³⁴ De plus : « *L'amour se décline en trois étapes successives, indispensables à la reproduction : la rencontre ou désir sexuel, la passion ou amour romantique puis l'attachement durable. Grâce aux progrès de la neurobiologie, on sait que ces étapes sont liées à l'effet de deux clés chimiques : la dopamine et l'ocytocine. »¹³⁵**

L'alchimie jouerait le rôle de transmetteur potentiel dans le processus d'unification de deux êtres. Cette compatibilité renforcerait les liens chimiques d'un mécanisme complexe.

¹³³ Lavedan, Pierre. *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. Librairie Hachette, Paris, 1931, p.392

¹³⁴ http://www.huffingtonpost.fr/bernard-sablonniere/reaction-chimique-cerveau-amour_b_2725383.html

¹³⁵ Du même site

1-1-3-a- Le diptyque de l'amour

1-1-3-a/1Première facette de l'amour : l'élixir

*L'élixir d'amour*¹³⁶ est un roman profondément épistolaire. Adam et Louise entreprennent la mélodie de l'amour. Anciens amants, ils mettent en scène le périple de leur amour en essayant de contourner ce sentiment profond. Notons que la correspondance qui lie Adam et Louise avait débuté juste après leur séparation. Désormais, Adam, psychanalyste vit à Paris ; Louise quant à elle vit à Montréal. Leur rupture avait créé pourtant un attachement qu'ils ne pouvaient bannir.

La constellation des sentiments progresse en filigrane. Le conciliabule des amants gagne l'esprit du lecteur averti. D'abord, Adam et Louise cherchent à définir le concept de l'amour. Ainsi, ils en relèvent une problématique : « *L'amour relève-t-il d'un processus matériel, chimique, d'un brassage de molécules reproductibles par la science ? Ou constitue-t-il un miracle spirituel ?* » (p22)

De ce fait, Adam ajoute : « *Peu importe ce que nous nommons amour-convoitise ou sentiment-, l'allumage de ce feu demeure un mystère. [...]* » (p26)

L'énigme du sentiment amoureux a de tout temps aiguisé la curiosité de l'Homme. Toutefois, Adam et Louise se sont entendus à décrypter cette énigme infranchissable. Depuis Montréal, Louise avait demandé à Adam de lui envoyer un flacon de son parfum *Cuir de Russie*, de vérifier si une édition précieuse des *Liaisons dangereuses* ne se cachait pas parmi ses affaires. Aussi, elle lui a demandé de dépanner l'une de ses collègues juristes qui se rendait en France.¹³⁷

Lorsqu'Adam avait fait la connaissance de Lily-la collègue de Louise –une attirance a foudroyé leur rencontre. Voulant trouver le prototype qui unifie les sens et engendre l'amour. Les anciens amants avaient entamé un jeu dangereux. A l'image des *Liaisons dangereuses*¹³⁸, le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt

¹³⁶ Schmitt, Eric-Emmanuel. *L'élixir d'amour*, Albin Michel, 2014

¹³⁷ *Ibid.*, p.51

¹³⁸ Laclos, Pierre Choderlos. *Les liaisons dangereuses*, Larousse Petits Classiques, Paris, 2007

progresses avec ivresse à l'encontre de la psychanalyse. Les confidences épistolaires des anciens amants les avaient menés à vouloir provoquer l'amour ; ou du moins, à le déclencher. En effet, Adam croyait pouvoir déclencher l'amour par le biais de la psychanalyse. D'autant plus que Lily voulait suivre une session d'analyse psychanalytique chez Adam. De ce fait, il est à signaler que le processus dit « transfert » enclenche un sentiment amoureux de la part du patient envers son thérapeute.

Louise semblait peu convaincue par cette démarche : « *Déclencher l'amour grâce à la cure psychanalytique, cela se produisait à la naissance de cette pratique, à l'époque des pionniers, Freud, Ferenczi, Jung, Jones. [...]* » (p63)

Néanmoins, Adam met en lumière l'évidence de sa passion pour Lily : « *Certes, j'ai artificiellement causé la passion de Lily mais, maintenant que cette passion existe, elle se précise, devient concrète, réelle, singulière, nourrie de moi, de ce que nous partageons, de ce que nous construisons. L'élixir apporta l'allumette ; ensuite, les flammes menèrent leur vie propre ; l'incendie est nôtre.* » (p 117)

Ce passage nous rappelle ce qu'avait postulé Gaston Bachelard dans *La psychanalyse du feu* : « *L'amour n'est qu'un feu à transmettre ; le feu n'est qu'un amour à surprendre.* »¹³⁹

Cette corrélation des événements et des convergences met en exergue l'importance de l'élixir afin de déchiffrer ses composants. Le philtre proposé par Eric-Emmanuel Schmitt symboliserait celui de *Tristan et Iseult*. Un vestige de l'ère médiévale endosserait le paroxysme d'une idylle contemporaine.

-Quelle est donc l'énigme de ce philtre magique ?

La narration met en relief un autre paramètre à analyser. Lily portait le même parfum que celui de Louise à savoir *Cuir de Russie*. Dans ce sens, serait-il plausible qu'un parfum puisse provoquer l'amour ?

¹³⁹ Bachelard, Gaston. *La psychanalyse du feu*, Gallimard, 1949, p.52

La mémoire olfactive serait capable d'associer l'effluve à l'être qui le porte. Le sillage provoquerait le flash-back olfactive rappelant l'être aimé. Dans cette perspective, la chimie du parfum agirait sous forme de stimulus.

Curieusement, nous nous sommes intéressée au parallélisme qui pourrait éventuellement lier cette hypothèse au roman de Patrick Süskind *Le parfum (Histoire d'un meurtrier)*¹⁴⁰. Le roman propose par le biais de son personnage principal Jean Baptiste Grenouille l'énigme du parfum et sa capacité à créer le miracle. En effet, Jean Baptiste Grenouille avait créé un parfum qui pouvait provoquer l'amour et susciter l'adoration des Hommes qui le sentaient.

Louise confie à Lily : « *L'amour m'intéresse davantage que la séduction, la jouissance, voire le bonheur. [...] Cuir de Russie, ce parfum que tu avais adopté sitôt que je te l'avais offert, juste avant ton départ à Paris.* » (p 115) Elle ajoute : « *Il y a un an, lorsque j'ai atterri à Montréal, désespérée par ma rupture, j'ai rêvé un soir qu'il existât un élixir capable de rappeler l'être aimé. Aussi curieux que cela paraisse, je ne me suis sans doute pas contentée de l'appeler de mes vœux, je l'ai trouvé.* » (p156)

L'amour fascine et dépasse l'entendement. En excellent prédateur, Adam succombe à son propre élixir. Son amour pour Lily qui le quitte pour rejoindre Sydney ne cesse de croître : « *[...] je ne cesse de l'adorer, chaque heure de séparation me déchirant le ventre. Le sommeil m'a fui. Je peine à me concentrer sur mes patients. Tout m'agace. Je souffre.* » (p138) Il ajoute : « *[...] Je m'estimais le maître de ma passion, je suis devenu son esclave. [...] Tel est pris qui croyait prendre.[...] L'amour est une preuve que nous ne percevons la réalité qu'à travers le filtre de nos fantasmes ; pis, il démontre que la réalité n'est pas grand-chose.* » (p143-144-145)

Le parfum de Louise aurait pu donc tromper la mémoire d'Adam. Le sillage mnémonique rappelant Louise aurait mené Adam à aimer une autre femme. A

¹⁴⁰ Süskind, Patrick (auteur) et Lortholary, Bernard (traducteur), *Le Parfum : Histoire d'un meurtrier* [« Das Parfüm : die Geschichte eines Mörders »], Fayard, 1^{er} décembre 1986

travers une atmosphère familière, Adam compensait sa rupture par une rencontre. Louise se métamorphosait à l'instar du parfum. Cela dit, l'essence de l'amour se résume-t-elle à un parfum ?

Parallèlement, Louise avait narré sa nouvelle relation amoureuse à Adam. Il s'agit en fait d'un amant chimérique qui s'appelle Brice. A ses côtés elle excelle en dépit d'un amour utopique. Elle explique : « *J'ai menti. Depuis mon emménagement, malgré ma confiance meurtrie et mon désir de plaire, je n'ai fréquenté personne. Un jour, parce que tu m'agaçais en évoquant tes conquêtes féminines, j'ai inventé Brice.* » (p150)

L'amertume de la rupture, le délice de la fidélité se mêlent à la jalousie de Louise. N'ayant jamais cessé d'aimer Adam, elle l'avait confronté à son propre sort. Le subterfuge de Louise mène Adam à réaliser l'impact d'un sentiment pur et unique : l'amour.

Enfin, la fin du roman arbore la concrétisation de l'amour. Nous lisons : « *Oui, Lily, il y a quatre mois, Adam est descendu de l'avion en m'annonçant qu'il brûlait de m'épouser. [...]* » (p153)

Eric-Emmanuel Schmitt charge son roman d'authenticité. L'élixir contemporain vacille de la sphère olfactive jusqu'à la dépendance chimique. *L'élixir d'amour* est une tentation imagée d'un art raffiné.

Mais qu'advient-il lorsque l'élixir se métamorphose en poison ?

I-1-3-a/2 Deuxième facette de l'amour : le poison

A l'encontre de l'amour se dresse l'inconnu. La mutation d'un sentiment engendre sa construction hybride. Ainsi, endeuillé, l'amour dissipe son aspect folâtre et immerge son énergie croissante. Eric-Emmanuel Schmitt narre le second

rythme de l'amour dans son roman *Le poison d'amour*¹⁴¹ ; il y joue l'air sinistre d'une composition actuelle.

En effet, l'auteur nous fait découvrir tour à tour le portrait de quatre adolescentes : Julia, Anouchka, Colombe et Raphaëlle. Ces dernières partagent une amitié scellée symboliquement au *Pont des Arts*. De ce fait, la promesse de l'amour amical renforce le lien évanescent de l'enfance : « *En bloquant le cadenas, à genoux sur les planches, mains liées, nous nous avisons avec une solennité émue que nous étions les quatre meilleures amies du monde pour toujours.* » (p22)

La narration se décline en confidences. Ainsi, le journal intime exhale les pensées des jeunes filles et devient l'exil de leurs sentiments. Par conséquent, le journal intime endosserait le refuge de leurs amours.

Alors qu'au lycée Marivaux se prépare *Roméo et Juliette* de William Shakespeare, les jeunes filles se hâtent à peaufiner leurs prestations. Monsieur Palanquin, leur enseignant de théâtre, avait désigné Julia pour interpréter le rôle de Juliette. Le rôle de Roméo a été longuement discuté pour être attribué enfin à Raphaëlle.

En faisant appel à Shakespeare, Eric-Emmanuel Schmitt entreprend un thème majeur de la littérature. Ce clin d'œil permet la lecture de l'amour au XXI^{ème} siècle.

A ce sujet, quelle stratégie offre *Le poison d'amour* ? Chimères ou fatalité ?

La curiosité de Raphaëlle l'embarque vers le quai de l'amour. Un scénario qu'elle n'envisageait point. Issue d'un ménage séparé, Raphaëlle est saisie par son propre piège : « [...] *Aujourd'hui, avec les couples qui se font, se défont et se refont ailleurs, être un enfant requiert beaucoup d'indulgence envers ses géniteurs.* » (p63)

Raphaëlle entretenait une correspondance avec Terence Barry, l'amoureux de son amie Julia. De fil en aiguille, la jeune fille tombe éperdument amoureuse de

¹⁴¹ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Le poison d'amour*, Albin Michel, 2014

Terence. Elle s'engouffre dans le monde clandestin de l'amour : « *C'est torturant, un amour clandestin, car à chaque seconde on a envie de crier sa félicité à la face du monde. Merci Terence, tu as changé le sang qui coule dans mes veines. Je suis heureuse jusqu'à la fureur.* » (p97)

Cette idylle la surprend d'abord, l'inquiète ensuite ; puis l'enferme dans la prison éternelle de l'amour. A ce titre, nous avons découvert : « *Un seul Terence a brisé cette harmonie. Naguère, j'étais libre et je m'amusais. Ce soir, je pleure, je peste, je rage. Ce garçon m'a rendue épileptique et fichue en prison. Pourtant, s'il m'indique bientôt qu'il a chassé Julia, je tendrai les poignets pour qu'il y referme les menottes.* » (p115) Bouleversée la jeune fille passe par plusieurs états d'âme. Son amour pour Terence la métamorphose.

Parallèlement, Raphaëlle fait part de l'amour incommensurable qui noue ses grands-parents. Son grand-père avait veillé jusqu'à son dernier jour sa grand-mère atteinte d'Alzheimer. Ce couple l'intriguait autant qu'il la fascinait. Le mystère de leur amour réside en son authenticité. Dans cette optique, nous lisons : « *J'appréciais bien grand-père, même si je m'identifiais peu à ce vétéran flétri, amoureux effréné, investi dans un combat déjà perdu- prolonger son idylle avec celle qui n'avait laissé sur terre que sa carcasse. Certains jours, je trouvais son entêtement sublime ; le plus souvent, dérisoire.*

En expliquant cela ce matin à Terence, je me rendais compte que, malgré mon jugement sévère, le même sang coulait en moi : j'aime aimer. Je veux faire vivre l'amour. » (p127) En dépit de sa maladie, la grand-mère de Raphaëlle avait senti, compris que son amoureux éternel avait rejoint le ciel. La force de leur amour avait fini par les unir, ailleurs. Cette perspective nous fait penser à ce qu'avait souligné Shakespeare en faisant parler Juliette : « *Amour, donne-moi ta force, et cette force me sauvera. [...]* »¹⁴² Acte IV scène 1.

En échangeant des messages avec Colombe, Julia et Anouchka ; Raphaëlle annonce : « *Les filles, vous n'allez pas me croire : ma grand-mère est décédée ce*

¹⁴² Shakespeare, William. *Roméo et Juliette*, Larousse Petits Classiques, Paris, 2005, p.159

matin. [...] Hier, c'était mon grand-père. Aujourd'hui, c'est ma grand-mère. [...] Elle s'est éteinte dans son lit, ce matin. [...] En fait, ma grand-mère, assistée par la même infirmière, était descendue dans la chambre de mon grand-père, au cours de ses deux dernières nuits. Il paraît qu'elle lui avait même tenu la main. » (p127-128-129) Ce scénario nous rappelle le best-seller de l'écrivain américain Nicholas Sparks, *Les Pages de notre amour*. Ce dernier a été adapté par Nick Cassavetes en 2004 avec le film américain *The note book*. Ce clin d'œil de la part d'Eric-Emmanuel Schmitt apparaît telle une allusion contingente.

L'apparition des grands-parents draine la passion de la jeune fille vis-à-vis de son prince charmant. Néanmoins, *dans un rêve d'amour, tout est beau sauf le réveil*¹⁴³.

Effectivement, suite à une rencontre inattendue, Raphaëlle avait déclaré sa flamme à Terence Barry. Toutefois, le jeune homme arborait un détachement glacial. De surcroît, il la méconnaissait.

-Quelle utopie dissimulerait la relation amoureuse de Raphaëlle ?

Lorsque l'amour se transforme en haine de soi, le malheur guette et devient assassin. Anouchka célèbre la prestation théâtrale de ses amies Raphaëlle et Julia. Elle déclare : « *La nuit d'amour nous empoigna : c'était la nuit mythique, la nuit des amants, la nuit de la première fois, une nuit aussi inaugurale qu'une aube. Jamais Julia et Raphaëlle n'avaient témoigné de cette puissance en répétition : elles vibraient à chaque mot, elles s'étreignaient avec passion, elles suspendaient le temps ; le bonheur des héros paraissait d'autant plus dense et précieux qu'ils l'arrachaient au néant, comme s'ils avaient le pressentiment de leur fin tragique. »* (p150)

La nuit magique était en fait maléfique car tragique : « *De l'inédit dans l'affaire du lycée Marivaux où deux jeunes filles, [...] ne se sont jamais relevées de leur mort de théâtre. »* (147) De plus : « *Juliette baignait dans une mare de sang, tandis que celle qui incarnait Roméo gisait inanimée. »* (p147)

¹⁴³ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Le poison d'amour*, Albin Michel, 2014, p.144

Le suicide des deux amies synchronise leur duo théâtral. Ce paradoxe met en exergue une réflexion volontaire et individuelle. *Le Shakespeare sanglant*¹⁴⁴ d'Eric-Emmanuel Schmitt associe une pièce théâtrale mythique du XVI^{ème} siècle au mode contemporain. La mort brutale de Raphaëlle a suscité l'effroi de son entourage. Julia a miraculeusement échappé à une mort certaine. Ceci dit, elle ne se pardonnait pas la mort de Raphaëlle.

Etant donné que Julia n'ait jamais eu de relation avec Terence Barry, elle avait créé un faux compte internet à partir duquel elle entretenait une correspondance avec Raphaëlle. L'amoureux de Raphaëlle n'était autre que Julia. Le subterfuge de Julia avait donc pris une tournure tragique : « *L'adresse Internet de Terence ne provenait pas d'Angleterre. C'était un compte qu'avait créé Julia.* » (P157)

La mort théâtrale de Roméo et Juliette était authentique chez Eric-Emmanuel Schmitt. L'échec de Raphaëlle l'avait amenée à se suicider. Pourtant, la jeune fille l'avait bien signalé un jour en se confiant à son journal intime : « *Il n'y a qu'une chose que je pourrais faire avec allégresse : infiltrer le groupe des accessoiristes et, dans la fiole dorée, verser un vrai poison.* » (p111)

La prémonition de Raphaëlle a foudroyé son destin. Raphaëlle alias Roméo a succombé au poison de l'amour. Cette substance chimique a anéanti l'espoir d'un jour où l'amour prônait. A l'image de *Roméo et Juliette*, Raphaëlle et Julia arpentent le sinueux tunnel de l'amour mortel. La souffrance irrigue leurs veines et contamine leurs cœurs ébranlés. Dans cette perspective, Eric-Emmanuel Schmitt revisite Shakespeare à travers *Roméo et Juliette*. Il met en scène un consensus chimérique. Dans son roman *Les anges meurent de nos blessures*¹⁴⁵, Yasmina khadra souligne : « *L'amour est fait de hasard et de chance. À une bretelle de la vie, il est là, offrande sur le chemin. S'il est sincère, il se bonifie avec le temps. Et s'il ne dure pas, c'est que l'on s'est trompé de mode d'emploi.* »¹⁴⁶

¹⁴⁴Schmitt, Eric-Emmanuel. *Le poison d'amour*, Albin Michel, 2014, p. 147

¹⁴⁵ Khadra, Yasmina. *Les anges meurent de nos blessures*, Julliard, 2003

¹⁴⁶ Khadra, Yasmina. *op.cit.*, p.297

Lorsque la mort emprisonne l'amour, l'amour se métamorphose en poison. *Le poison d'amour* représente la deuxième facette de l'amour proposé par Eric-Emmanuel Schmitt. L'auteur met en évidence une stratégie narrative complexe dont le thème reste intemporel.

La composante narrative présente dans les deux romans : *L'élixir d'amour* et *Le poison d'amour* offre la possibilité d'une analyse thématique symétrique. La structure du diptyque nous rappelle *le yin et le yang* dans la mesure où le thème de l'amour électrise la narration. Cet effet double s'oppose et se complète ; l'élixir et le poison s'affrontent dans un duel chimérique mais stratégique. Les opposés rythment le thème de l'amour à travers l'œuvre de l'auteur.

I-1-3-b Un amour atypique

Eric-Emmanuel Schmitt propose dans son roman intitulé *Lorsque j'étais une œuvre d'art*¹⁴⁷ une vision atypique de l'amour. Cette orientation suggère la confrontation de l'utopique et du réel. En effet, l'absence de l'amour a engendré la métamorphose du personnage principal Tazio Firelli en une œuvre d'art. Baptisée *Adam bis*, l'œuvre d'art humaine entame une expérience improbable et chimérique.

L'apparence physique a condamné Tazio Firelli qui se croyait laid. Ce jugement l'avait anéanti. Suicidaire, il a été sauvé par Zeus-Peter Lama. Néanmoins, Tazio avait accepté un pacte unimaginable : vendre son âme au diable. Ce consensus avait un motif double. D'une part, Tazio allait acquérir un physique original ; toutefois, atypique. De l'autre part, il devait rompre les liens avec sa vie d'Homme.

Tazio Firelli alias *Adam bis* séjournait à l'Ombrilic à côté des œuvres d'art de Zeus-Peter Lama. Ce paradoxe ôtait la liberté du jeune homme. Par conséquent, défiant son créateur « Zeus » ; *Adam bis* fuyait subrepticement l'Ombrilic pour rejoindre Fiona et son père Carlos Hannibal. Le peintre et sa fille contemplaient l'osmose parfaite de l'univers. Cette rencontre bouleversa la vie d'*Adam bis*. Fasciné par la beauté et le naturel de Fiona, *Adam bis* succomba. Son amour pour

¹⁴⁷ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002

Fiona ne cessa de croître. Paradoxalement, est-il réalisable qu'une œuvre d'art puisse aimer ?

La complexité de l'amour dans ce roman dépasse l'entendement. Ainsi, *Adam bis* explique : « *Ce qui construisait une muraille entre nous, c'était cette situation, moi objet, elle sujet, [...]* »¹⁴⁸ Pourtant Fiona et *Adam bis* avaient réussi à dépasser toutes les entraves grâce à l'amour. Un amour qui demeure sincère quoique discret.

Il est à signaler que Fiona et son père avaient fait la rencontre de Tazio Firelli une fois métamorphosé en une œuvre d'art. Cela désigne qu'ils ont fait la connaissance d'*Adam bis*.

Au musée, *Adam bis* séjournait aux côtés d'autres œuvres d'art. Aussi, il était considéré comme *une pièce maîtresse*. Sa vie ressemblait à celle d'un objet. A ce sujet, nous lisons :

« *A la première heure du premier jour, alors que je montais sur mon socle chauffé par les spots, je trouvai Fiona en face de moi. [...]*

-Sur cette carte j'ai écrit mon adresse et mon numéro de téléphone. Je...je pense à toi...sans cesse...

-Moi aussi, je pense à toi, dirent mes lèvres. Elle déposa la carte sur mon podium et je la dissimulai en la recouvrant de mon pied. [...]

J'avais la gorge nouée. Un frémissement parcourait mes membres. J'entendis ma propre voix comme une voix inconnue, balbutiant du fond d'une jungle touffue, dense et lourde.

-Je t'aime, Fiona.

La rougeur éclata sur ses joues, telle une bombe de feu d'artifice, elle eut un soupir, baissa les cils et s'enfuit. » (p184-185)

¹⁴⁸ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002, p.219

Ce passage dénote du statut qu'avait *Adam bis*, davantage sa condition détériorée. A tout point de vue, une partie de son être subsistait à cette transformation massive : son âme. Bien qu'il ait une apparence d'objet d'art, *Adam bis* était un Homme. En effet, il continuait à réfléchir, à contester mais surtout à aimer. Sa capacité à rendre vivant tout ce qui est lugubre lui permettait de mettre l'accent sur son humanité.

Pour célébrer son amour, Fiona entreprit la réalisation improbable d'un voyage en Inde avec *Adam bis* : « [...] *Fiona décida que nous ferions un voyage en Inde pour visiter les temples de l'amour.* » (p191) Ce qui semble étrange c'est qu'elle oubliait que son amoureux demeurait un bien étatique, autrement dit, une œuvre d'art. Cette contradiction met en scène un véritable combat dont l'unique but est de rendre à *Adam bis* toute son humanité. Infatigable et téméraire, Fiona réussit à libérer le père de son enfant. Aussi, elle a contribué à lui rendre toute sa dimension humaine.

Dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, l'amour prend un caractère espiègle. Loin du monde féérique de l'amour, ce roman oriente le lecteur vers l'authenticité des sentiments. Aimer, dépasse le stade initial de l'attirance physique et privilégie plutôt la fusion des âmes. *Adam bis* et Fiona incarnent l'utopie d'un amour atypique.

I-1-3-c L'amour de l'oriental Ulysse

L'oriental Ulysse est un clandestin irakien. Fuyant le Bagdad de son enfance il entreprend un périple périlleux. Son odyssée est à l'image du roi d'Ithaque. Néanmoins, L'Irakien Ulysse entamera un voyage sans retour. Eric-Emmanuel Schmitt propose dans son roman *Ulysse from Bagdad* une forme binaire de l'amour, à savoir : l'amour d'une femme et l'amour paternel.

Avant de quitter Bagdad pour Londres, Saad Saad avait fait la rencontre de Leila. Cette jeune étudiante de droit avait *fasciné* le héros d'*Ulysse from Bagdad*¹⁴⁹. Dans ce sens, nous lisons :

¹⁴⁹ Schmitt-Eric-Emmanuel, *Ulysse from Bagdad*, Albin Michel, 2008

« Leila me fascinait. Issue d'une famille comptant quatre frères aînés, elle m'offrait mon double, moi qui succédais à quatre sœurs. Entraînée à la compagnie des garçons, elle s'était glissée avec aisance dans notre groupe [...] » (p37)

Aussi, « On l'aura deviné, nous étions tous un peu amoureux d'elle ; moi je l'étais beaucoup.

De peur d'un refus, je ne déclarais pas mon adoration ; je me contentais de regards brûlants, d'effleurements prolongés de nos mains. Souvent, je poussais un immense soupir en la fixant ; à une lueur qui surgissait dans ses pupilles, je sentais qu'elle recevait mon message. » (p39)

Leila représentait le double féminin de Saad Saad. Son attachement à elle tient en suspens le lecteur. Cette figure féminine ensorcelle l'esprit du héros d'*Ulysse from Bagdad*.

Dans ce roman, l'amour serait la métaphore d'une guerre. Fort, dangereux et téméraire ; Saad Saad abritait un cœur gonflé d'espoir. Ainsi, il espérait que son amour soit partagé par sa belle orientale :

« Le jour de mars 2003 où les Américains entamèrent la guerre contre l'Irak, je fus sans doute l'homme le plus heureux de la terre car l'Amoureux l'emporta sans partage. [...] » (p49)

Aussi, « Lorsque je vis que Leila ne s'était pas rendue à l'université, je courus chez elle. Aussitôt que j'eus sifflé deux fois au bas de son immeuble, [...] À peine parvenait-elle au bas de l'escalier que je la saisis dans mes bras, la plaquai contre le mur du hall et détaillé avec feu ce visage parfait, la lèvre ourlée, la dent petite.

-Leila, je t'aime.

-Moi aussi. [...] » (p49-50)

Cette déclaration d'amour représente le début d'un rêve avorté. En effet, un jour, se dirigeant vers l'immeuble de Leila ; Saad Saad avait découvert les décombres de ce

dernier. Un attentat, avait anéanti la vie du jeune homme. Il avait ainsi, perdu celle qui faisait battre son cœur. Pourtant, elle y avait survécu.

Dans ce sens, ce n'est qu'au XIV^{ème} chapitre que Leila fait sa réapparition. Elle avait fui Bagdad avant l'explosion de son immeuble. Le destin avait donc réuni Saad Saad et Leila pour les séparer encore.

L'amour suspendu en Irak nous rappelle celui d'Ithaque : Leila serait par allusion Pénélope. Cette femme mythique qui a réussi à préserver son amour pour Ulysse. Le récit d'Eric-Emmanuel Schmitt souligne l'hardiesse de l'amour qui voyage le temps d'une narration. Le duo Saad Saad et Leila dépasse les sinuosités présentées dans ce roman et réussit à faire vivre l'amour.

L'oriental Ulysse adorait son père. Cet érudit avait inculqué à son fils la rhétorique. Protecteur, il avait instauré un univers de bienveillance et de partage au sein de sa famille. Saad Saad adorait son père : « [...] *mon père ignorait les mots usuels ; il ne pratiquait que les extrêmes, vivant aux deux étages les plus distants de la langue, le noble et le trivial, sautant de l'un à l'autre.* » (p19) Aussi, « [...] *j'adorais la compagnie de notre père car il s'exprimait toujours de façon imagée.* » (p20)

Eric-Emmanuel Schmitt accorde une importance notable à la figure paternelle présente dans ce roman. Il met en scène un duo des plus improbables : Saad Saad et le spectre de son père. Décédé en Irak, le père de Saad continuait, néanmoins, à s'entretenir avec son fils. Ce couple rythme la narration aux sonorités du roman picaresque. Ce clin d'œil propose une lecture moderne de l'épopée homérique.

De ce fait la figure paternelle guide Saad Saad dans son long périple. Le héros de Schmitt avait emporté son père le jour de son embarcation clandestine. Le spectre paternel aide son fils à réaliser son rêve. De plus, il lui fournit des stratégies odysseïennes.

La présence paternelle dissimulait un amour sanguin et originel. Cet amour allait permettre à Saad de rejoindre Londres. L'amour serait donc synonyme de

motivation interne. Par conséquent, il symboliserait la famille, voire la patrie. Cet amour provenait de l'imagination de Saad, de ses souvenirs. En fait, il émanait du plus profond de son être. Voulant comprendre l'origine des apparitions paternelles, Saad a fini par savoir : « - *Ce quelque part, c'est l'intérieur de toi, Saad. Je viens de ton corps, de ton cœur, de tes lubies. Tu es mon fils. Je suis inscrit en toi, dans tes souvenirs autant que dans tes gènes.* » (p183)

Le combat de l'oriental Ulysse résulte d'une force interne : l'amour. Ce sentiment profond a réussi à stimuler le jeune homme dans son périple. Son odyssée était en fait une quête de soi. L'amour serait une promesse d'espoir.

I-1-3-d L'amour au féminin

Le thème de l'amour se décline progressivement dans le roman *La femme au miroir*¹⁵⁰. Ce roman dédié à Eve enrichit l'aquarelle des sentiments. Eric-Emmanuel Schmitt révèle tour à tour ses héroïnes. Le voyage temporel assure le passage de l'amour d'un siècle à un autre. Anne, Hanna et Anny dévoilent leurs amours, cependant, différents. Le trio féminin témoigne d'une sensibilité atemporelle.

Nous ouvrons notre analyse par Anne. Cette jeune orpheline vivait à Bruges au temps de la Renaissance. Mystérieuse et peu communicative, elle accepta un mariage qu'elle ne voulait pas. De surcroît, le mariage n'eut pas lieu. La jeune femme s'est échappée donc le jour de ses noces. Elle s'est réfugiée dans une forêt. L'appel de la nature l'avait transportée. Libre, elle découvrit la beauté et la splendeur de la nature : « *Anne entrouvrait les yeux sur un monde différent de celui des hommes. Un monde vrai. [...] Ici, Anne vibrait au centre d'un accord merveilleux, si inouï [...] la magie sylvestre l'immobilisait, la captivait, l'enchantait.* » (p49)

Sauvée par le moine Braindor, Anne entreprit la lecture de la Bible. Elle fut ensuite intégrée dans le béguinage de Bruges. : « *Anne commençait à apprécier ses entretiens avec Braindor. [...] Ils se retrouvaient tous les jours pour des*

¹⁵⁰ Schmitt, Eric-Emmanuel. *La femme au miroir*, Albin Michel, 2011

conversations à trois, le tiers étant le tilleul sous la protection duquel ils s'asseyaient. Inconvenable pour Anne de partager l'essentiel sans se fondre dans la nature. » (p262)

Le personnage d'Anne de Bruges est emblématique quoique problématique. De ce fait, Anne cherchait sa voie à l'aide de Braindor et de La Grande Demoiselle. Anne adoptait une réflexion dotée d'un sens mystique, bien qu'elle n'ait aucune culture religieuse. Ce paradoxe renferme deux axes. En premier lieu, la jeune fille était attirée par la grandeur de la nature qui lui offrait une aura de liberté. En second lieu, Anne arborait le profil d'une chrétienne engagée.

Ayant intégré le béguinage, Anne avait débuté la rédaction de poèmes. Ces derniers décrivaient *l'invisible*

*« Le clair miroir où je pourrais te voir,
Ce miroir-là n'est ni de verre ni d'eau.
Au fond de moi je sais le percevoir,
En mon âme nue, par-delà ma peau,
Sans obstacles, bien loin des mots trompeurs,
Je me glisse et me fonds entre tes bras.
Je m'allonge à l'ombre de ton éclat :
C'est toi autant que moi, car c'est mon cœur. » (p295)*

Ce poème permet d'entrevoir une lueur mystique confirmée par La Grande Demoiselle : « -C'est une poétesse mystique ! s'exclamait la Grande Demoiselle. » (p 295) ou encore « Désormais, Anne acceptait de reconnaître que ses poèmes parlaient de Dieu. » (p296)

La vierge de Bruges célébrait l'amour divin. Cette spiritualité profonde est mise en exergue par les poèmes présents dans la narration. Cet amour pur et innocent va condamner la jeune fille au bûcher.

Les méditations d'Anne prenaient forme de poèmes. Extérioriser ses sentiments était une forme d'échappatoire et de refuge. Un exil terrestre ou un voyage mystique. Le poème intitulé *L'amour nu* exprime la fragilité d'une plume brugeoise :

*« En toi, je perds images et figures,
Je nage et je brasse. Oh toi, l'amour nu,
L'amour sans pourquoi, l'amour sans souillure,
Avec toi, moi-même je ne suis plus. »* (p 376)

L'âme pure et chaste d'Anne se dévoile tout au long de la narration. Son amour pour Dieu nous a permis de découvrir une autre forme d'amour : *L'amour nu*.

Le second personnage de *La femme au miroir* abrite un amour aristocratique. Hanna von Waldberg est une aristocrate viennoise du début du XX^{ème} siècle. Mariée à Franz von Waldberg, Hanna avait intégré un *aquarium* dans lequel elle s'engouffrait. Hanna souffrait, se sentait si différente et n'arrivait nullement à être heureuse : *« J'ai tout pour être heureuse ; je ne le suis guère. »* (p95) Pourtant, Franz l'aimait : *« [...] son désir me fascine sans me déranger ; il me flatte aussi. Or, je ne le partage pas. [...] Je me donne à Franz par gentillesse, altruisme, obligeance, car j'ai décidé que je le comblerais autant que je le pouvais. »* (p 30)

Opressée, harcelée, Hanna culpabilisait son *ventre plat*. Son incapacité à enfanter la rendait dépressive. Ainsi, elle s'évadait en collectionnant des sulfures et des mille-fleurs. Cette collection lui permettait de rêver et surtout d'évaporer sa souffrance.

L'amour constitue pour Hanna une stratégie de vie. Elle acquiesçait un amour qu'elle ne partageait pas. Hanna réplique : *« [...] j'endosse mon uniforme, je rabâche mon rôle, je révise mes répliques, je règle mes entrées ou mes sorties, je me prépare à la comédie de mon existence. [...] »* (p96)

Tante Vivi avait noté la détresse d'Hanna. De ce fait, elle l'avait conduite chez le docteur Calgari afin d'entamer une cure psychanalytique. Auprès du docteur Calgari Hanna se sentait confiante. Ainsi, elle idéalisa cet homme qui réussit à la libérer de ses tourments. Cet idéalisme se transforma en un amour : « *J'aime le docteur Calgari. Et cet amour, d'une puissance inouïe, soulève mon corps, mon cœur et mon âme.* » (p 308) Aussi, elle confia son amour pour le docteur Calgari à sa cousine Gretchen, nous lisons : « [...] *le docteur Calgari m'a bouleversée. Je l'aime-ou plutôt je l'aimais-avec une intensité inconnue. Naturellement, ma perspicace amie, tante Vivi, l'avait compris.* » (p 329) Hanna avait du mal à réaliser son amour envers son thérapeute. Néanmoins, encouragée par Tante Vivi ; Hanna espérait une réciprocité. Enfin, la jeune femme décida de déclarer sa flamme à Calgari :

«-*Je vous aime.* [...]»

-*Hanna, vous pensez être amoureuse de moi alors que vous ne l'êtes pas. C'est un effet de la cure psychanalytique : cela s'appelle le transfert. Vous reportez sur moi un attachement qui ne m'est pas destiné.* » (p334)

La révélation du docteur Calgari avait un effet destructeur. Blasée, frustrée d'avoir été repoussée par celui qu'elle aimait, Hanna accepta les avances d'un étudiant qui la courtisait inlassablement. L'adultère d'Hanna est synonyme *de revanche contre Calgari et Franz.*¹⁵¹ Par conséquent, Hanna s'est séparée de Franz. Sa cure psychanalytique lui a rendu sa liberté. De plus, elle a réussi à assimiler le sens problématique de son acte : « *Mon mariage avec Franz n'avait que l'apparence d'une réussite. Quoiqu'il fût jeune, je considérais mon mari comme un père, un patriarche qui m'enseignait ma conduite, les usages du monde, les devoirs d'une épouse. Je ne l'aimais pas, je le révérais.* » (p 388)

Anny Lee constitue le troisième personnage de *La femme au miroir*. Actrice hollywoodienne du XXI^{ème} siècle, Anny Lee multipliait les relations amoureuses. En parallèle, elle multipliait les échecs. Ses amours éphémères la rendaient euphorique.

¹⁵¹ Schmitt, Eric-Emmanuel. *La femme au miroir*, Albin Michel, 2011

« À vingt ans, j'ai collectionné mille vies. [...] Maintenant, ça va changer. Avec David, rien ne se reproduira. Parce que cette fois-ci, c'est d'amour qu'il s'agit. » (p35) Aussi, « Lui, il incarnera la grande histoire qui effacera les précédentes, les vaseuses, les minables, les sans suite. » (p 36)

La presse, les paparazzis la guettaient. Sa vie de star illuminait ses admirateurs alors qu'Anny sombrait. David lui permettait la concrétisation d'un rêve : faire perdurer l'amour. Un amour dont elle a besoin : « [...] Je crois que ma tristesse a un rapport avec l'amour. J'ai besoin d'aimer, d'aimer plus, d'aimer vraiment. J'ai l'impression que je n'y suis pas arrivée. » (p80) L'amour prend alors les allures d'une nécessité.

L'addiction d'Anny Lee aux drogues et aux stupéfiants lui a valu une cure de désintoxication. Au centre, la jeune actrice fit la rencontre d'Ethan, un infirmier avec qui elle est devenue amie : « Flottant sur une bouffée de bonheur, elle estimait sa vie aussi curieuse que passionnante. Le public l'adulait, son métier l'enchantait, l'assistance des deux hommes l'équilibrait. David jouait l'amant, Ethan l'ami [...] » (p143).

Anny pensait que son charisme irrésistible allait séduire Ethan. L'infirmier se contenta de la soigner, de l'aider et de la protéger. Jusqu'au jour où Anny comprit le secret de l'amour. Loin de l'amour physique règne l'amour spirituel où les âmes se fondent, où les souffles se confondent. Un amour qui unit deux esprits qui se cherchent, qui rassemble deux âmes qui s'effleurent, s'enlacent et qui demeurent le temps d'une vie, le temps d'une histoire qui s'écrit à ne plus s'en lasser. Anny Lee, actrice hollywoodienne de notre siècle su qu'Ethan l'aimait depuis le premier jour de leur rencontre. Leur amour donna force et courage à cette jeune star et lui permit d'éblouir ses admirateurs.

La femme au miroir signe l'accord entre la femme et l'amour. Cette relation s'inscrit à travers les siècles. Ainsi, Eric-Emmanuel Schmitt met en scène : l'amour mystique, l'amour aristocratique et l'amour compulsif.

Dans ce chapitre, Eric-Emmanuel Schmitt nous fait voyager de Paris à Babel, de Bruges à Vienne, passant par une Olympie chimérique afin de célébrer le thème de l'amour. Dans l'œuvre de l'auteur, l'amour trône au-delà des espaces, par delà les frontières. Aussi, nous découvrons les variantes et les différentes facettes de l'amour. Ainsi, l'analyse a permis de retenir l'amour espiègle, mystique, aristocratique et compulsif.

Chapitre IV : Le thème de la mort dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt

Eric-Emmanuel Schmitt aborde dans son œuvre romanesque un thème dont l'importance suscite l'analyse. En effet, présente dans la majeure partie de ses œuvres, la mort rôde autour des personnages de l'œuvre de cet écrivain.

Pour définir la notion de la mort, nous faisons appel à Roger Caillois qui souligne dans son ouvrage *Le mythe et l'homme* que « *La fin vers laquelle tend toute vie est la mort, car l'individu, pour des raisons internes, désire le repos, l'égalisation des tensions chimiques, l'insensibilité, l'inconscience de la mort. [...]* »¹⁵²

L'étude thématique nous a permis d'entreprendre l'analyse de la mort en tant que thème par le biais des personnages romanesques. Nous tenterons à ce titre de comprendre l'intérêt que lui porte Eric-Emmanuel Schmitt. Dans cette perspective, comment aborde-t-il cette thématique ?

Françoise Dastur explique dans son ouvrage *La mort, essai sur la finitude* que « *L'homme sait qu'il doit mourir et que l'on s'accorde habituellement à voir dans ce « savoir » un des caractères essentiels de l'humanité, [...]* » Elle ajoute ainsi que « *La mort apparaît alors comme une échéance inévitable à laquelle l'homme ne peut que se résigner, précisément parce qu'il ne lui appartient pas de changer l'ordre naturel des choses.* »¹⁵³

Indubitablement, l'âme désigne le mystère de la création ; elle se faufile à l'instant où l'existence de l'être humain s'achève. De ce fait, le corps dépend de l'âme.

A ce sujet, Pierre Albouy postule : « *Le moi n'est pas un monde que par le corps ; puis, sans le corps, l'âme se confondrait avec la mort : la conscience, si elle n'est conscience d'un corps, s'évacue dans le néant indéfini [...]* »¹⁵⁴

¹⁵² Caillois, Roger. *Le mythe et l'homme*, Gallimard, 1938, p.78

¹⁵³ Dastur, Françoise. *La mort, Essai sur la finitude*, Presses Universitaire, 2007, p.21

¹⁵⁴ Albouy, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, 2012, p.190

I-1-4-a- Le thème de la mort dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art*

Dans son roman intitulé *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Eric-Emmanuel Schmitt offre à son lecteur un incipit original ; exprimant de la sorte la situation originelle de son personnage principal Tazio Firelli. En effet, nous pouvons lire : « *J'ai toujours raté mes suicides.*

J'ai toujours tout raté pour être exact : ma vie comme mes suicides. »¹⁵⁵

Tazio est un jeune homme âgé de vingt ans, « *J'avais vingt ans et ces vingt ans aussi, je les avais subis. Par trois fois j'avais tenté de reprendre le contrôle et, par trois fois, les objets m'avaient trahi : la corde où je souhaitais me pendre avait rompu sous mon poids, les somnifères s'étaient révélés des pilules placebos et la bâche d'un camion qui passait m'avait reçu douillettement malgré cinq étages de chute. Ici, j'allais pouvoir m'épanouir, la quatrième fois serait la bonne. »* (p6) Décidé et tenace ce personnage respirait la mort car, après trois tentations vouées à l'échec, le jeune homme ne voulait guère perdre la bataille. Tazio Firelli se confie : « *Rater ma vie, soit...mais rater mes suicides ! J'ai honte de moi. Incapable d'entrer dans la vie et pas fichu d'en sortir, [...] La vie, j'en ai hérité ; la mort, je me la donnerai ! »* (p5)

Le suicide serait alors le premier cas sur lequel nous nous sommes penchée. Tazio est une voix qui cherche sa voie vainement. Un labyrinthe dans lequel la quête identitaire surgit tel un axiome qui ne cesse d'occuper le problème du *moi* et son refuge vers une variante qu'est la fatalité.

Emile Durkheim définit le suicide comme étant : « *[...] toute mort qui résulte médiatement ou immédiatement d'un acte positif ou négatif, accompli par la victime elle-même. »¹⁵⁶*

¹⁵⁵ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002, p.5

¹⁵⁶ Durkheim, Emile. *Le suicide*, Presses Universitaires de France, 1969, p.3

Sous la plume d'Eric-Emmanuel Schmitt, nous avons pu déceler la définition du suicide : « *Le suicide, c'est comme le parachutisme, le premier saut reste le meilleur. La répétition émousse les émotions, la récurrence blase.* »¹⁵⁷ A ce titre, Tazio désirait réussir sa quatrième tentative de suicide. Il voulait se jeter du haut d'une falaise nommée *Palomba Sol* : « *Le vide m'attirait comme deux bras ouverts. Tapie en dessous de moi, la mer léchait ses babines d'écume en m'attendant.* » (p7) Cependant, le destin du jeune suicidaire réservait un autre tournant à l'histoire. Par conséquent, l'apparition de Zeus-Peter Lama finit par dissuader le jeune homme. Ainsi, nous pouvons lire : « *-Donnez-moi vingt-quatre heures !* » (p7) Aussi, « *Je ne vous demande que vingt-quatre heures. Donnez-les-moi. Si je n'arrive pas à vous convaincre de vivre, demain, ici, à la même heure, mon chauffeur vous ramènera et vous vous suiciderez.* » (p12)

Zeus-Peter Lama avait disséqué le profil du jeune Firelli dont le désespoir nourrissait son esprit espiègle. Tazio était le frère des jumeaux Firelli, ces derniers « [...] *étaient tout simplement les deux plus beaux garçons du monde.* » (p19) La beauté des jumeaux a causé le malheur du jeune Tazio qui déclare : « *Je suis le frère des frères Firelli et personne ne le croit. J'en ai assez. C'est pour cela que je veux mourir. [...] Ils sont mes aînés.* » (p 18-19) Ainsi, il ajoute : « *Je ne souhaite à personne de cohabiter, dès l'enfance, avec la beauté. Entrevue rarement, la beauté illumine le monde. Côté au quotidien, elle blesse, brûle et crée des plaies qui ne cicatrisent jamais.* » (p19)

La beauté des jumeaux a fini par créer un complexe chez le jeune Tazio. En effet, loin de ressembler à ses frères, ce dernier avait l'air *fade, amorphe, vide et déprimé*. D'ailleurs, c'est ce qui a envoûté le peintre sculpteur connu sous le nom de Zeus : métamorphoser Tazio en une œuvre d'art humaine. Ce paradoxe contemporain allait justifier l'existence du jeune suicidaire. A ce sujet, Zeus-Peter Lama explique : « [...] *Cette opération représentait au fond un suicide voulu et réfléchi.* » (p 238) Cependant, la mutation finirait par abroger la vie de Tazio en condamnant son existence en tant qu'être humain. Aussi, Zeus-Peter Lama avait organisé dans

¹⁵⁷ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002, p.6

son plan diabolique la création d'une mort illusoire du jeune Tazio. Effectivement, nous lisons : « *La première étape fut l'organisation de ma mort. Enfin, de ma mort officielle. Zeus-Peter Lama tint à ce que j'écrivisse une lettre à mes parents.* » (p 39)

Dans cette perspective, Eric-Emmanuel Schmitt choisit de se fondre dans le personnage d'un jeune suicidaire qui laisse une lettre d'adieu. En voici le contenu:

« Mes chers frères,

Vous aviez oublié depuis longtemps que vous aviez un cadet. Je vais vous aider à parfaire cette amnésie. Je choisis de disparaître. Pendant dix ans, j'ai attendu de vous des gestes qui ne sont pas venus, des paroles que vous n'avez pas prononcées. Pendant dix ans, vous avez gagné beaucoup d'argent en passant pour les deux plus beaux hommes du monde. J'espère qu'en vieillissant vous deviendrez plus attentifs aux autres et que vous réparerez chez vos enfants ce que vous avez détruit chez moi. Adieu, sans aucun regret.

Dans la joie de ne plus jamais vous voir, ni vous ni surtout la photographie des frères Firelli,

Votre frère néanmoins Firelli. » (p41)

Il est à noter que cette lettre dissimule le calvaire de Tazio, d'autant plus qu'elle est adressée directement à la source du désespoir. Le jeune déprimé accuserait donc ses frères puisque la lettre leur est adressée. Cette situation de cause à effet stimule l'instinct de culpabilité irrigué par Tazio envers ses frères. Il est certain d'ailleurs, que les lettres d'adieu écrites par des suicidaires impliquent l'individu et souligne sa détresse avant l'acte. En effet, se donner la mort est un choix qui anéantit la famille, voire les proches de la victime. La lettre d'adieu résumerait de la sorte la détresse du suicidaire. Enfin, il est à signaler que dans certains cas, la lettre découverte avant le fait accompli permet de sauver la victime.

I-1-4-a/1 La mort illusoire de Tazio Firelli

Après l'épisode de la lettre d'adieu, Zeus-Peter Lama devait poursuivre son plan diabolique qui consistait à maquiller le jeune Tazio en noyé : « [...] *Je ne veux pas qu'on vous suppose disparu. Je veux qu'on vous voie mort. J'ai besoin de votre cadavre.* » (p43) La volonté du peintre sculpteur dépassait l'imagination, ce dernier voulait que les parents de Tazio puissent identifier le cadavre de leur enfant :

« *-Un noyé de trois jours ? Rien de plus simple, confirma le docteur Fichet. Ramollir les chairs, dépigmenter les lèvres, blanchir le teint, bleuir les veines, gonfler les paupières, raidir les cheveux avec du sel...* » (p 44)

Subrepticement, Tazio endossa le rôle de son propre cadavre. Un paroxysme qui vient se greffer à une chaîne illusoire créant une vérité dans l'antichambre de la vie du défunt : « *-Vous êtes mort et identifié. Vos parents ont été très dignes.* » (p45)

Dans ce roman, Eric-Emmanuel Schmitt multiplie les torsades. En amplifiant le thème de la mort, il relance la profusion de l'utopie. Ainsi, nous lisons :

« *Je n'oublierai jamais le jour de mon enterrement. J'y ai vu plus de monde que je n'en avais rencontré dans toute ma vie. Plus de mille personnes piétinaient dans le petit cimetière. [...] Lorsque, en sortant de la limousine de Zeus-Peter Lama sous ma perruque et mes lunettes fumées, je découvris cette grande cérémonie, je me demandai si je n'avais pas opéré un mauvais diagnostic sur mon existence : un garçon ingrat provoquerait-il un tel attroupement ? [...]* » (p47)

Eric-Emmanuel Schmitt peint la scène des funérailles d'une précision vraisemblablement réelle. Le personnage principal découvre en même temps que le lecteur l'échéance de son existence. Ceci dit, il voulait voir sa *sépulture* :

« *Ce que je découvris me sidéra.*

S'il y avait bien mon nom, mes dates de naissance et de décès, il y avait aussi un portrait. Dessous, mes aînés avaient écrit : « A notre petit frère, qui était encore

plus beau que nous. Regrets éternels. » Je reconnus la photographie : Elle ne montrait pas mon visage mais celui d'un des jumeaux à l'âge de quinze ans. » (p49)

Cette trahison rendait Tazio écumant de rage. Toutefois, *le comportement de ses parents lui apparut le seul digne*. Aussi, nous ne pouvons perdre de vue la phrase phare qui illustre la mort illusoire du personnage principal en invoquant ses géniteurs : « *Ce fut mon dernier souvenir avant de quitter ce monde.* » (p50) Cette phrase déclare subitement l'arrêt de mort officiel de Tazio Firelli qui va par le biais de Zeus se métamorphoser en une œuvre d'art nommé *Adam bis*.

En outre, la mort de Tazio susciterait l'implication d'un cadavre réel. Or, le corps de Tazio existait toujours, puisque il s'agissait en réalité d'une mort virtuelle. Dans ce sens, Zeus-Peter Lama avait dû supposer un tel paradoxe. Qui serait alors le stipulant vrai cadavre mis à la place de Tazio ?

Adam bis aimait Fiona, fille d'un peintre prénommé Carlos Hannibal. Cette dernière attendait un enfant d'*Adam bis* qui séjournait dans le Musée national parmi d'autres œuvres d'art contemporaines. Ainsi, il était considéré comme étant une œuvre d'art. Fiona devait alors prouver l'humanité du père de son enfant. Elle usa donc de son intelligence pour sauver *Adam bis* des mains du juge Alpha. Effectivement, Fiona finit par conclure un marché avec Zeus-Peter Lama pour libérer *Adam bis*.

A ce sujet, Fiona confia à *Adam bis* : « *Je savais que tu avais servi, endormi et maquillé, à l'identification de la morgue. Mais ensuite ? N'y avait-il que des sacs de sable dans le sapin ? J'ai interrogé les employés des pompes funèbres et le commissaire de police qui m'ont tous confirmé qu'il y avait un cadavre avant que l'on ferme la boîte. Qui ? Qui était ton corps après la morgue ? Et qui était ton corps avant ? Car on avait bien repêché un noyé non loin de la falaise. [...] Zoltan, le chauffeur de Zeus-Peter Lama, n'est pas parti en vacances [...] le jour de ton suicide. En tout cas, il n'y est jamais arrivé [...]* » (p246)

Adam bis avait fini par comprendre que Zoltan, le chauffeur de Zeus –Peter Lama avait été tué par Zeus lui-même. Zoltan était alors une clé qui servit à ouvrir la porte du plan diabolique de Zeus.

La mort requiert d'emblée la continuité d'un chemin qui se réclame par la nécessité de vivre. Le suicide feint la genèse de l'art de vivre. Il abroge la vitalité d'un instant où l'individu s'arrête d'ores et déjà de vivre. Le suicidaire embarque alors vers la rive de l'oubli, une île mystérieuse où il croit pouvoir s'évanouir à tout jamais.

De ce fait, la mort factice de Tazio Firelli rend arbitraire son choix de survie. Un destin qui déjoue la loi de la nature en créant *Adam bis* l'œuvre d'art humaine. Lorsqu'*Adam bis* voulut retrouver sa liberté en proclamant son humanité personne ne le crut. Il aurait voulu que ses parents le sachent vivant. La confrontation s'est faite subrepticement. En effet, *Adam bis* se tenait derrière un paravent. Ceci dit, il entendit la conversation entre son avocat M^e Calvino et son père qui proclama : « *Si c'est un drame de perdre un enfant, c'est une trahison de faire croire qu'on est mort à ceux qui vous aiment. Certaines morts sont plus faciles à supporter que certains mensonges. [...]* » (p214)

La déception du père fut rude, *Adam bis* connut à cet instant là l'amertume et le regret. Nous lisons : « *[...] j'aurais voulu être dans le cercueil où j'étais censé me trouver. J'apercevais à quel point mon égoïsme m'avait poussé à des attitudes extrêmes dans le passé, sans aucun souci des êtres qui m'aimaient et que j'aimais. Car j'aimais mon père, j'aimais ma mère, je les avais toujours aimés et je n'avais pas cessé de les aimer, même si ma douleur et mon mal de vivre, à vingt ans, avaient étouffé mes autres sentiments.* » (p 215)

Le mal être du jeune Tazio suscitait une échappatoire qu'est le suicide. Paradoxalement, nous avons décelé une symétrie entre le personnage principal du roman et son auteur. D'ailleurs, c'est lors d'une lecture d'une interview compromettant Eric-Emmanuel Schmitt que le parallélisme s'est effectué. Aussi, il s'est avéré que l'auteur éprouvait des difficultés à s'accepter pendant la phase de l'adolescence : « *« A quinze ans, j'étais fatigué de vivre », raconte le narrateur. « Privé de cette main qui m'a retenu, je me serais laissé glisser jusqu'au suicide [...]* *Violents, mes quinze ans, rudes. [...]* *Gamin, je pouvais me rêver mille destinées [...]* *m'imaginer de nombreuses apparences [...]* *je pouvais me déployer dans tous*

*les sens puisque je n'avais pas encore de réalité. [...] Quinze ans, voilà que mon champ d'action se rétrécissait [...] Déjà, un corps se dessinait : le mien [...] »*¹⁵⁸

Le corps exprime pendant l'adolescence l'altérité du naufrage de la confiance et la perte de l'estime de soi : *A l'adolescence, même quand on est beau, on se croit laid*, explique le père de Tazio en décrivant son fils : *« [...] C'était le petit garçon le plus gai et le plus vif que j'ai jamais connu. Un vrai soleil dans la maison. Puis, soudain, à l'adolescence, il s'est éteint, il s'est renfrogné, il s'est fermé sur lui-même. [...] Il n'avait pas le même physique que ses frères aînés. Dire qu'il était laid, non ! »* (p212)

Ce passage revendique l'avis d'un père à propos de son fils. A ce sujet, le père de Tazio n'incarnerait-il pas la voix d'Eric-Emmanuel Schmitt qui finit par invoquer son mal être d'adolescent ? Serait-elle une manière d'extérioriser *le Calvaire du corps* tel que l'a remarqué Michel Meyer : *« [...] le corps comme résumé de la personnalité, qu'on anéantit dans l'esclavage des apparences. Ce qui est diabolique est la confusion de l'apparence et de la réalité, des fausses valeurs et des vraies. »*¹⁵⁹

Le thème de la mort vient encadrer l'atmosphère qui règne pendant la phase de l'adolescence et qui impliquerait à la fois Eric-Emmanuel Schmitt et son personnage Tazio Firelli alias *Adam bis*. Cependant, on pourrait aussi invoquer la mort d'un des frères jumeaux de Tazio. Il s'agit de Rienzi Firelli

I-1-4-a/2 La mort de Rienzi Firelli

Rienzi Firelli est un des frères jumeaux de Tazio. La beauté des jumeaux créa dès l'âge de l'adolescence un complexe chez leur jeune frère causant de la sorte la perte et la déchéance de la personnalité de Tazio. La relation du trio n'avait rien de fraternelle. D'ailleurs, en invoquant les jumeaux leur père disait : *« Enzo et Rienzi ont toujours été très beaux mais aussi très secs de caractère. Je ne souhaite à*

¹⁵⁸ www.telequebec.tv/contact

¹⁵⁹ Meyer, Michel. *Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Albin Michel, 2004, p. 121

personne d'avoir des enfants comme eux, égoïstes, ingrats, dépourvus de sensibilité [...] » (p 212)

Les jumeaux Firelli étaient devenus très tôt célèbres, plus tard, ils empruntèrent le chemin de la drogue. Cette poudre blanche qui causa leur perte mais surtout la mort de Rienzi. A ce sujet, nous pouvons lire : « [...] *Dès qu'ils ont été connus, Enzo et Rienzi ont cessé de nous fréquenter, ma femme, Tazio et moi, comme si nous n'étions plus assez bien pour eux et leur nouveau milieu. Mon épouse [...] n'admettait pas qu'ils tombent dans la drogue, qu'ils deviennent dépendant d'escrocs et de poudre blanche. [...] » (p 213) disait leur père.*

Cependant, le jour où *Adam bis* autrement dit l'œuvre d'art fut déclarée propriété de l'Etat ; la mort frappa à coup sûr. C'était la fin de Rienzi Firelli : « [...] *Rienzi Firelli emprunta le couloir et fut soudain agité de secousses. Ses membres se raidirent sous l'effet de coups invisibles qui semblaient portés à l'intérieur de son corps ; ses yeux se révoltèrent ; sa bouche se couvrit d'écume et il tomba sur le sol. Bob se précipita pour le relever. Enzo, lui, regardait la scène d'un air morne.*

-Il est mort ! s'exclama Bob. Mort ! Mort ! [...]

-Mort ! Rienzi Firelli vient de tomber raide mort ! Une overdose foudroyante ! Ce monde trop dur l'aura détruit ! Enzo, demeuré debout, fixait le cadavre de son frère avec haine. Il enviait déjà son trépas. Crispé, fermé, les lèvres serrées, il lui reprochait d'avoir réussi à finir avant lui.

Photographes et journalistes s'agitaient autour de la charogne. » (p 180-181)

Nous soulignons que la scène de mort est peinte d'une manière assez précise. D'abord, l'auteur met l'accent sur le lexème *mort* en le répétant cinq fois. A ce propos, nous pouvons stipuler que la mort de Rienzi Firelli fut soudaine voire imprévisible. Invraisemblablement, la drogue ruina son consommateur et l'anéantit à tout jamais. Ce serait alors l'effet d'une overdose qui acheva Rienzi. Ensuite, nous avons été marquée par l'indifférence d'Enzo face à l'échéance imprévisible et précipitée de son frère jumeau. Ainsi, Eric-Emmanuel Schmitt le décrit : « *Enzo, lui,*

regardait la scène d'un air morne. [...] Enzo, demeuré debout, fixait le cadavre de son frère avec haine. Il enviait déjà son trépas. Crispé, fermé, les lèvres serrées, il lui reprochait d'avoir réussi à finir avant lui. » (p180-181)

Le détachement conditionné matérialise l'instant et résumerait dans ce cas l'état dans lequel se trouvait le double de Rienzi. Le rejet de l'instinct gémellaire et l'absence totale de sentiments déséquilibrent la relation entre Enzo et Rienzi. A ce sujet, la situation à laquelle nous a confrontée l'auteur rappelle à un degré près le mythe universel d'*Abel et Caïn*. Dans ce cas de figure, l'amour de l'autre et le partage du destin funeste abroge la mouvance analogue qui fut un jour la genèse d'une simultanéité.

Il est à signaler qu'Eric-Emmanuel Schmitt a su imbriquer dans ce roman aux notes contemporaines un thème considéré longtemps comme étant universel : la mort. La présence de ce thème a permis à travers *Lorsque j'étais une œuvre d'art* de solliciter l'esprit critique du lecteur, face au suicide théâtral de Tazio Firelli, personnage principal du roman en question. Par ailleurs, le thème de la mort a dévoilé le mystère que peut engendrer la perte subite d'un être mais surtout la répercussion de l'échéance maquillée en temps réel. Enfin, le roman a pu transmettre d'une manière assez paradoxale les réactions d'un mort face à ses propres funérailles. Un destin qui confronte un faux mort déguisé en inconnu le jour de son enterrement. L'utopie atteint son paroxysme et signe de la sorte l'allégorie funeste au XXI^{ème} siècle.

I-1-4-b Le thème de la mort dans *Ulysse from Bagdad*

Dans son roman intitulé *Ulysse from Bagdad* ¹⁶⁰Eric-Emmanuel Schmitt offre une autre facette permettant de lire le thème de la mort. En effet, la mort se dévoile progressivement à travers la narration et dérobe la vie à l'entourage de Saad Saad. Le masque funeste arbore tour à tour le visage du jeune irakien. Ainsi, le malheur le guette et l'embarque vers l'infaillible souffrance qu'est de perdre des

¹⁶⁰ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Ulysse from Bagdad*. Albin Michel, p.2008

êtres chers. La lecture du roman condamne la guerre en l'inculpant de l'assassinat des personnes qu'aimait Saad Saad. D'abord, la jeune femme qu'aimait l'irakien Ulysse nommée Leila. Ensuite, la mort des beaux-frères et du père de Saad Saad. Aussi, la perte de la petite Salma ; la nièce de Saad. Enfin, la mort du clandestin Boubacar aussi connu sous le nom de Boub suite au naufrage du bateau qui les amenait en Sicile. Ce dernier était l'ami de Saad.

-A ce sujet, quel est l'enjeu imbriqué à l'encontre du thème de la mort dans ce roman profondément humain ? Serait -il question du destin irakien ou alors un stimulus afin de quitter Babel ?

I-1-4-b/1 La mort illusoire de Leila

Nous débutons notre analyse par le personnage Leila. Cette irakienne était la bien aimée de Saad Saad ; elle représentait en fait son idéal féminin. Emancipée, elle étudia tout comme Saad le droit dans un Irak où régnait le désarroi. Sa jeunesse et son charisme ébranlèrent plusieurs cœurs. Cependant, elle choisit celui de Saad Saad. Son prénom aux notes orientales semblait jaillir afin de faire fondre un Kaïs¹⁶¹ qui dans le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt devint le babylonien Saad Saad.

Incontestablement, le malheur allait briser la quiétude éphémère qu'éprouvait Saad Saad. En effet, pendant que tous les Irakiens fêtaient la chute de la statue en bronze de Saddam Hussein, l'immeuble où résidait Leila fut attaqué par une roquette. Ainsi, nous pouvons lire la scène peinte par Saad Saad:

« Au lieu de son immeuble, béait un espace vide, encombré de poussière et de fumée noire. Le bâtiment avait été atteint par un tir de roquette. Il n'en subsistait que des pierres éparses, des blocs de ciment au papier peint qui tendaient leurs bras torturés vers le ciel. [...]

-Leila ! [...]

¹⁶¹ Signalons qu'à travers l'imaginaire culturel arabe le prénom Kaïs fait référence au couple légendaire Kaïs et Leila, « Le fou de Leïla » ou encore « Madjnoun Leïla ».

Je ne la trouvai nulle part. Saisi de panique, je revins sur les ruines et arrachai sa pelle aux mains d'un sauveteur.

-Leila !

Une voix retentit dans mon dos :

-Leila est morte, monsieur. [...]

- Ibrahim ?

-Oui, monsieur Saad. J'étais au café d'en face lorsque tout est arrivé. Comme vous le savez, Leila et ses parents habitaient au troisième étage. C'est là que la roquette a percuté, c'est le niveau qui s'est enflammé et qui, le premier, a cédé. [...] » (p53-54)

La mort de Leila fut insupportable pour le jeune Saad Saad. Le deuil remplaça l'espoir du jeune homme car le destin en avait décidé autrement. Saad s'exprime en ces termes :

« -Comment vais-je la pleurer si je ne l'ai pas vue morte ? [...] Depuis trois semaines-depuis la mort de Leila-, je demeurais prostré dans l'appartement, sans proférer plus d'une demi-phrase par jour, victime d'une apathie qui affolait ma famille. » (p 55)

A travers la narration, le migrant Saad achemina un voyage sans retour. Cette décision allait lui permettre de survivre afin d'éviter l'échec face à l'échiquier qui résumait son aventure. De ce fait, il dut choisir les meilleurs pions afin de déjouer les probabilités de l'improbable. Une odyssée peinte aux nuances contemporaines pour ajuster le réel amer du clandestin. Guidé par un père fantôme décédé en Irak, l'Ulysse de Schmitt va faire une rencontre miraculeuse loin de l'horizon fantasque. Son destin va connaître un nouveau tournant.

C'est en France que Saad va faire la rencontre insolite de Leila :

« En me relevant et en parcourant l'horizon, la plage, d'un œil panoramique, je crus que j'étais devenu fou.

-Papa, vois-tu ce que je vois ?

-Oui, fils !

-La même chose ?

-Oui !

-La même personne ?

-Oui ! Je la vois aussi. Si tu es cinglé, fiston, nous le sommes tous les deux.

Leila marchait sur la plage, près du chemin d'accès. [...] » (p283)

L'oriental Ulysse nous révèle par le biais de la plume d'Eric-Emmanuel Schmitt :

« A toute jambes, je courus vers Leila. A chaque instant, je m'attendais à ce que sa silhouette se modifie, persuadé que j'étais abusé par une étonnante similitude ; [...] L'inconnue avait peur de cet homme qui avait déboulé sur elle.

Puis l'inconnue murmura dans un souffle, intrigué, incertaine :

-Saad ?...

Et je sus alors que l'inconnue était bien Leila. » (p 284-285)

Leila était bel et bien vivante. Saad allait donc pouvoir retrouver son amour perdu. Cependant comment se fait-il que Leila soit vivante alors que tout laissait croire qu'elle avait succombé lors du bombardement de son immeuble à Bagdad ?

Cette mort illusoire avait pour toile de fond un bombardement. Toutefois, *« Ainsi que ses parents, elle avait échappé à l'explosion où chacun l'avait donnée pour morte : en réalité, Leila, sa mère, son père visitaient une tante au moment de l'attentat. Son père décida d'accréditer leur disparition et d'en profiter pour fuir à l'étranger, d'autant qu'ils pleuraient alors tous les trois la mort des quatre frères. »* (p 285-286)

Il s'agirait alors d'un subterfuge pour acquérir la liberté involontaire. L'illusion d'une mort potentielle allait justifier justement la disparition de la famille de Leila maquillée en une tragédie humaine.

I-1-4-b/2 La mort des beaux –frères et du père de Saad Saad

Il est des jours où tout peut basculer, où les rimes de la vie endossent des sonorités amères. La tragédie chante l'aspect caricatural d'une scène où des hommes se transforment en martyrs. Des martyrs, ce serait le dessein des beaux - frères et du père de Saad tués malgré leur innocence.

Pris pour cible, un individu présentait un caractère suspicieux. Saad Saad décrit la scène avec précision : l'individu « [...] *se mit à fendre la foule, rapide, bousculant les passants.*

-Encore un voleur qui s'enfuit, m'exclamai-je. Mon beau-frère, le vigile du magasin, se redressa, vif.

-J'espère qu'il ne sort pas de chez mon patron ! Inquiet, il bondit dans la foule.

-Je vais t'aider, proposa mon deuxième beau-frère qui le suivit.

Nous les regardions progresser vers le fuyard, lequel se comportait avec bizarrerie, [...] il riait à pleines dents, les globes cramoisis, effectuant des gestes étranges sous son ample djellaba. Soudain, alors que mes beaux-frères allaient l'aborder, le voleur s'immobilisa, fixa le ciel, renversa la tête et poussa un rugissement.

Un éclair blanc.

Une détonation.

Déflagration. [...]

Une bombe venait d'exploser.

Celui que nous avons pris pour un voleur qui détalait était une bombe humaine, un militant portant sous sa djellaba une ceinture d'explosifs dont il avait déclenché le détonateur au cœur du marché.

-Mes gendres ! gémit mon père.

Je montai sur la table pour tenter d'apercevoir la scène. Autour du point où le terroriste s'était immolé, il y avait une bouillie de chair et de sang. Spontanément, je détournai le visage. » (p 62-63)

Le jeune Saad a su disséquer la scène où a lieu l'attentat. L'explosion a engendré donc la perte tragique des beaux-frères de Saad qui ne voulaient qu'assurer la protection d'un magasin. Le voleur en question était en fait un kamikaze qui mit en péril le destin de la famille de Saad.

Mis à part la mort des beaux-frères, vient s'ajouter la mort du père de Saad. Ce dernier voulait dénoncer l'acte terroriste aux Américains car assailli par la perte douloureuse et insupportable de ses gendres. Néanmoins, en arrivant près des Américains il s'exclama en arabe, en arborant une gestuelle et une mimique qui semblaient contrarier les G.I. A ce propos, nous lisons :

« [...] Je crois qu'il était bouleversé, anxieux de sauver des vies ; il ne se rendait même pas compte qu'il ne leur parlait pas dans leur langue. Il s'élança vers eux en vociférant, la voix instable, étranglée par l'émotion, les bras en l'air, les yeux exorbités [...] il voulait agir si vite qu'il n'a pas vu le G.I qui le couchait en joue. [...] Il a donc galopé vers eux en ignorant les mises en garde, les sommations. [...]

Les détonations ont retenti.

Papa a couru encore quelques pas.

Puis il s'est effondré. Comme étonné.

Il est mort sur le coup. Abattu sans rien comprendre. Moi, j'avais un gout de sang dans la bouche. [...] » (p63-64)

Pris d'assaut le père de Saad représentait une cible dangereuse pour les G.I. De surcroît, ils le percevaient comme étant un autre kamikaze. Le martyr a succombé. Mort, le père de Saad justifiait son innocence. Ce père exemplaire entretenait une relation fusionnelle avec son fils. Dans le roman *Ulysse from Bagdad*, le duo père fils fascine et interpelle. D'ailleurs, décédé le père continue à être présent pour son Saad Saad. C'est pourquoi l'auteur a choisi de garder le spectre paternel. Ce dernier, va accompagner l'Irakien Ulysse tout au long de son périple.

Avec pitié, Saad a pu affronter l'insupportable : la mort tragique de son père et de ses beaux-frères. Ainsi, nous lisons : « *Moi, je n'en avais pas, des larmes, je les retenais dans une réserve que je viderais lorsque j'aurais achevé mon devoir, une fois que j'aurais accompli les actes officiels, donné les soins qu'on doit aux morts, organisé leur toilette funèbre, déposé leurs ossements en terre.*

Nous exposâmes les trois corps à la maison. Tout le quartier vint rendre hommage à mon père comme s'il s'agissait d'un saint. [...] » (p 64-65)

I-1-4-b/3 la mort de la petite Salma

Saad adorait sa nièce Salma, cette petite fille représentait la joie que pouvait encore avoir la famille de Saad ou du moins ce qu'il en subsistait. Aussi, Saad dorlotait sa nièce en l'appelant « *ma petite fiancée* ». La fillette accompagnait son oncle parfois dans son dur travail. C'était l'ange gardien qui veillait sur Saad. Cependant, la mort allait l'emporter.

« *Salma ne fut pas victime des convulsions politiques de Bagdad ; elle se blessa à un clou, tout bêtement. [...] Personne ne prêta attention à ses premiers symptômes [...] De plus, la fillette possédait une telle gaité, tant d'énergie, qu'elle toisa de haut l'infection qui l'envahissait. Lorsqu'elle s'affaiblit au point de garder le lit, on crut à un rhume, au pire une grippe. [...] Un matin, à son teint verdâtre, à sa fièvre, nous soupçonnâmes qu'une septicémie la dévorait. [...] » (p70-71)*

Il fallait alors coûte que coûte soigner Salma. Or, il y avait une pénurie de médecins à laquelle s'ajoutait la pauvreté de la famille. Saad narre : « *[...] Je parvins enfin à*

un dispensaire en activité où deux jeunes médecins me reçurent. Ils pâlirent en auscultant Salma. [...] » (p72)

Il fallait hospitaliser Salma dans un hôpital américain. En effet, un médecin auscultait la petite fille : « *-Alors, docteur, qu'est-ce qu'elle a ? Il se tourna vers moi, sembla soudain me découvrir.*

-Une septicémie généralisée, mon garçon. C'est très grave. [...] je n'abandonnai pas Salma sur le matelas mais la gardai contre moi, sur ma poitrine, en priant Dieu de l'épargner.

Juste avant le matin, je ressentis un excès de fatigue et me décidai à fermer les paupières quelque secondes. A l'aube, quand je me réveillai, ma petite fiancée gisait, morte, entre mes bras. » (p76-77)

Salma avait quitté ce monde dans les bras de Saad. La disparition de l'ange était incommensurable. Brumeux fut ce jour. Irremplaçable fut la perte de *la petite fiancée*.

I-1-4-b/4 La mort de Boubacar

Boubacar était un jeune clandestin libérien connu aussi sous le nom de Boub. L'oriental Ulysse avait fait sa rencontre au Caire. Boub endossait dans ce roman le parfait ami que pouvait avoir Saad. De plus, c'était son guide dans son aventure clandestine greffée d'épisodes odysseens. Saad et Boubacar s'apprêtaient à se rendre en Sicile. Ces deux voyageurs clandestins avaient choisi pour moyen un bateau. Néanmoins, le nombre de clandestins à bord était important. Aussi, la situation atmosphérique semblait inquiéter l'équipage. Nous lisons :

« La mort allait monter à l'abordage, c'était évident. Déjà la mer, après nous avoir nargués d'un sourire narquois en montrant ses dents baveuses d'écume, envoyait sur nous depuis le fond de l'obscurité son armée de soldats innombrables, des vagues brutales, véhémentes, qui, loin de nous porter, voulaient nous détruire, qui, plus dures que des sabres, attaquaient nos flans, assénaient des coups à la carène, secouaient notre esquif tel un bouchon. » (p 201)

Cet extrait permet la lecture du thème de la mort sous l'angle de la personnification auquel s'ajoute la métaphore. La mort se présente telle une guerrière dont le champ de combat est la mer. La scène brosse le pouvoir et la force de la mort. Soudainement, Saad répliqua : « [...] *Je vois la terre, Boub, nous ne sommes pas loin.*

-On va mourir ! Je ne veux pas mourir..., lâcha-t-il dans un sanglot. [...] » (p 204)

Boub souffrait tout comme Saad et les autres clandestins. Toutefois, il avait si peur qu'il ne pouvait se concentrer. La mort rôdait aux alentours prête à bondir. Saad confia : « [...] *Je commençais à nager. Je progressai lentement, difficilement, Boub s'alourdissait à chaque instant. Je continuai jusqu'au moment où les bras de Boub se dénouèrent de mes épaules. Inquiet, je me retournai alors, à temps pour voir s'éloigner en roulant de grands yeux épouvantés, trop tard pour le saisir. [...] »* (p205)

Le destin réservait une tournure tragique à l'embarcation clandestine. La mort s'accapara de l'âme de Boub. Saad serait alors un miraculé épargné du sort mortel. L'irakien Ulysse fut sauvé par Vittoria. Cette dernière lui « *proposa de venir à la messe célébrée pour les morts en mer et de (se) rendre, auparavant, dans la chapelle ardente où l'on avait exposé les cadavres repêchés ou échoués sur les récifs.*

Lorsque je franchis la porte et vis, posés à même le sol, les vingt cercueils ouverts en pin blanc, j'eus aussitôt la conviction que Boub se trouvait parmi eux. De fait, dans la troisième boîte sur le rang gauche, mon ami Boubacar m'attendait, les yeux clos, la peau mordue par le sel, ses grandes mains jointes sur un drap [...]

-Boub ! m'exclamai-je en tombant à genoux.

Sans réfléchir, j'embrassai mon compagnon sur la bouche, comme pour le ranimer, le ressusciter, ramener à moi ce garçon frêle et joyeux qui était passé si vite sur terre. [...] » (p210-211)

Saad avait finalement retrouvé le cadavre de son ami, il lui a rendu hommage. Le jeune irakien avait donc perdu encore une fois un être cher. Un ami qui l'a tant soutenu durant son voyage clandestin.

Dans le roman *Ulysse from Bagdad* Eric-Emmanuel Schmitt fait appel au thème de la mort afin de souligner d'abord les conséquences de la guerre d'Irak. Ensuite, il met en lumière la nécessité ou encore la pauvreté des familles en situation de guerre. Enfin, il dresse le portrait macabre des clandestins. La visée thématique de la mort est d'emblée descriptive que figurative ; la famille de Saad serait un exemple parmi tant d'autres. Aussi, la mort de Boubacar vient synchroniser la narration afin de mettre d'un côté l'héroïsme de l'oriental Ulysse, de l'autre côté mesurer la tragédie du XXI^{ème} siècle.

Il est à souligner que le thème de la mort agit comme un stimulus pour la personne de Saad. Précisons que sa mère voulait le protéger d'une mort certaine en Irak. Elle lui ordonna presque de quitter l'Irak natal pour l'Ithaque rêvé : « -Saad, je ne veux pas que ta vie s'arrête bien avant ta mort. Or c'est ce qui se passe ici. [...] » (p77)

Loin de l'abysse mortel, l'oriental Ulysse se hisse jusqu'à trouver l'Ithaque de ses rêves.

I-1-4-c- Le thème de la mort dans *La femme au miroir*

*La femme au miroir*¹⁶² est un roman aux senteurs féminines. Il narre l'histoire de trois femmes à travers trois siècles distincts. La religion, la psychanalyse et la célébrité bercent l'œuvre romanesque d'Eric-Emmanuel Schmitt. Anne, Hanna et Anny traversent le miroir intemporel pour se fondre dans l'alliage féminin. Une substance qui se dévoile diachroniquement. Le destin féminin est au centre de la narration. Ce dernier fera néanmoins la rencontre de la mort. Une fatalité qui revêt l'ombre du mystère. Une échéance qui interroge l'inconscient des

¹⁶² Schmitt, Eric-Emmanuel. *La femme au miroir*, Albin Michel, 2011

héroïnes sans paraître énigmatique. Ainsi, la mort est considérée comme la fin d'un commencement.

A ce propos, de quelle manière pouvons-nous lire le thème de la mort dans ce roman féminin ? Sort ou fatalité ? Dans ce cas, la mort serait-elle considérée comme un supplice ou un dénouement naturel de l'échéance humaine ?

Le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt permet la découverte du trio féminin composé tour à tour d'une résonance nuancée qui irrigue le portrait féminin. Dans ce sens, chaque personnage ou plutôt chaque femme arbore un archétype qui s'entremêle pour bâtir la pyramide de l'idéal féminin. La femme étant la matrice d'une genèse absolue affronte le destin d'une subtilité objective. Respectant l'ordre chronologique des apparitions féminines, nous débuterons par le portrait d'Anne, puis d'Hanna et enfin celui d'Anny.

I-1-4-c/1 La mort d'Anne de Bruges

Anne de Bruges, était une jeune fille qui fuyait son destin de femme. Elle refusa le mariage et décida de *cultiver son jardin* en méditant et en aidant son prochain. Le moine Braindor comprit assez vite qu'Anne avait une âme chaste et décida de l'emmener au béguinage de Bruges. Ainsi, le moine Braindor pensa : « *Il est évident que cette enfant est destinée à Dieu.* » (p93) Par ailleurs, Ida, jalousait sa cousine Anne depuis leur tendre enfance. Cependant, Anne pieuse et candide ne voyait point de mal dans cette jalousie excessive, jusqu'au jour où tout bascula. Ida finit par accuser sa cousine de sorcellerie mais aussi d'avoir empoisonné la Grande Demoiselle ; la doyenne du béguinage de Bruges. Dans ce sens, nous pouvons lire cet extrait : « *Dès lors, tout accusa Anne : on découvrit une fiole verte contenant un poison dans son écritoire, cette potion que les béguines veillant la Grande Demoiselle avaient vu Anne verser à la malade ; [...] Ida avait témoigné que sa cousine organisait, les nuits de pleines lune, des rites sataniques en compagnie des bêtes sauvages. [...] elle soutint qu'Anne vouait un culte à l'astre gris, [...] Ida n'eut aucun mal à décrire les méditations d'Anne comme des transes où elle ouvrait au diable les portes de son corps.* » (p 407)

Paradoxalement, la parution d'Anne au tribunal renversait à coup sûr les accusations à tort émises par sa cousine. En effet, « [...] *Belle, miraculeusement propre, les traits purs et tranquilles, elle ne correspondait pas à la sorcière dont on jacassait depuis trois jours.* » (p409)

La jeune fille était accusée à tort. Néanmoins, Anne fut condamnée à mort car « *jugée coupable de tous les chefs d'accusation, avait été condamnée au bûcher* ». (P 431) Cette situation inspirée de *la chasse aux sorcières* implique la comparaison que veut signaler Eric-Emmanuel Schmitt. Il est à souligner que la chasse aux sorcières s'est pratiquée à toutes les époques et dans toutes les grandes civilisations.

Il ne faut pas perdre de vue qu'Anna vivait à Bruges au temps de la Renaissance. Nous songeons ainsi à la situer au XVI^{ème} siècle ce qui implique d'emblée la période du *Moyen Âge tardif*. Notons également que « *Les premières « chasses aux sorcières » débutèrent vers le milieu du XV^{ème} siècle, à la toute fin du Moyen Âge. On peut dater plus précisément la première vague de répression, menée par les tribunaux de l'Inquisition, de 1480 à 1520* »¹⁶³

Afin d'atténuer le supplice du bûcher, le moine Braindor et Hadewijich –la cousine d'Anne- songèrent à apaiser la souffrance qu'allait connaître la jeune fille. Ainsi, « *L'idée de la robe sulfurée venait d'Hadewijich [...]* » (p433) Braindor quant à lui « *[...] avait apporté des bottes de paille et de foin, ainsi que les fagots de brindilles vertes.* » (p433) Pour qu'Anne meure *asphyxiée*. Toutefois, Anne ne songeait guère au châtiment ni à la douleur qu'allait engendrer le feu.

Dans cette optique l'auteur détaille l'instant en ses multiples fragments. Nous privilégions cet extrait : « *En apercevant Anne trébucher, les jeunes filles tremblent. Voilà donc où cela mène d'être aussi belle ?*

Les jeunes hommes crachent. À qui est destinée cette femme magnifique ? Aux flammes... [...] Anne dure le temps d'une étincelle mais elle brille, À vie exceptionnelle, mort exceptionnelle. » (p437)

¹⁶³ <http://matierevolution.org/spip.php?article3281>

Aussi : « *Anne ferme les yeux. Pourvu que la souffrance ne l'entame pas. Elle assume son exécution, elle n'entreprend rien pour l'éviter. À l'intérieur d'elle-même, elle consent à la mort. Mieux, elle l'appelle de ses vœux.*

-[...] Seule la mort vient à bout d'une trop puissante douleur. La mort est bonne. La mort délivre. La mort appartient au miracle de l'être. Elle se promet de ne pas se raidir. De ne pas s'accrocher à la vie non plus. Elle ne luttera pas.

Le bourreau met le feu aux bottes de paille et de foin. [...] Anne lève les yeux au ciel. Elle a le sentiment que l'éternité surgit. Le monde se fige à jamais. C'est cette image qu'elle emporte pour toujours. [...]

-Au fond, je ne vais pas disparaître. Ils ne me tueront pas ; ils me feront vivre perpétuellement. La fumée l'enlace, puis la pénètre, puis gonfle sa poitrine, puis se dépose dans ses poumons. Elle refuse de la chasser, elle tente de ne pas tousser. Soudain, elle sent un choc sur ses jambes. Une morsure. Les premières flammes enfoncent leurs dents dans sa chair.

Alors Anne embrasse la mort comme elle a embrassé la vie, elle se donne à elle. Elle ouvre la bouche et meurt. » (p438-439)

Eric-Emmanuel Schmitt use de la personnification pour décrire la mort. Une mort qui est définie par *Anne la vierge* comme étant une délivrance et par conséquent une liberté absolue. Mourir serait l'équivalent de vivre car Anne perdurerait. Telle une guerrière, Anne de Bruges était majestueusement brave. Son courage et son ardeur autorisent le lecteur averti à décrypter le clin d'œil d'Eric-Emmanuel Schmitt à Jeanne d'Arc, figure d'ailleurs devenue mythique. Anne affirmait donc son destin de mourir jeune, accusée de sorcellerie alors qu'elle méditait, une manière d'affirmer ses convictions. Sa personnalité lui coûta la vie. Le personnage d'Anne arbore l'approche tragique. La vierge vient agrémenter le portrait thématique destiné à la mort.

I-1-4-c/2 La mort d'Hanna von Waldberg

Hanna von Waldberg était une viennoise qui vivait dans l'Autriche au début du XX^{ème} siècle. Elle avait épousé Franz von Waldberg, *un couteau suisse*. Il avait *toutes les qualités, décoratif, riche, intelligent, sensible, noble, courtois*. Toutefois, loin d'une relation fusionnelle, Hanna cultivait un attachement superficiel. Aussi, elle était dans l'incapacité d'enfanter. Cependant, elle fait une grossesse nerveuse. Par ailleurs, elle entame une cure psychanalytique avec le docteur Calgari : un disciple de Freud. Hanna nous révèle : « À Vienne, je vivais tel un oiseau en cage, [...] Je méconnaissais le bonheur même si je croyais le posséder ; du coup, je me plaignais constamment de ne pas l'apprécier. [...] Mon mariage avec Franz n'avait que l'apparence d'une réussite. [...] Je ne l'aimais pas, je le révérais » (388)

Hanna décida alors de quitter Franz von Waldberg pour s'installer à Namur. Elle se consacra d'abord à la psychanalyse. Ensuite, elle s'intéressa à Anne de Bruges une béguine du XVI^{ème} siècle laquelle l'inspirait. Hanna explique : « [...] je rédige un livre sur Anne de Bruges, [...] la mystique flamande [...] » (p419) L'essai était intitulé *Le Miroir de l'invisible*.

Il est à signaler que le personnage d'Hanna entretenait dès le début de la narration une relation épistolaire avec sa cousine Gretchen. Cette dernière nous révèle le sort d'Hanna qui fut assassinée :

« Hanna fut tuée par nos bataillons. Dans le village de Gerpinnes où elle s'était rendue pour visiter une amie, elle tomba sous le feu d'une répression.

On me rapporta qu'elle n'avait même pas tenté de dire qu'elle était autrichienne, qu'elle n'avait pas proféré un mot d'allemand, qu'elle s'était contentée de s'agglutiner au groupe visé en criant en français. » (p447)

La mort représentait une échappatoire, une issue qui délivre sans être jugé. La fusillade fut une aubaine ou alors un stimulus qui libéra enfin Hanna de son identité. Loin de revendiquer sa nationalité, Hanna s'est laissée tuer par les soldats de son pays. De ce fait, nous songeons au suicide involontaire qui conduit l'individu à

esquisser une liberté synonyme de paix interne. Cette quiétude vient du fait qu'il renverse la topique. Hanna était donc une conséquence et non une cause. Elle est le résultat d'une erreur qui fait d'elle l'héroïne de son suicide. A ce sujet, nous pouvons lire cet extrait : « *Lorsqu'elle souffrait de son identité, elle souffrait d'une fausse identité. Dans son besoin de s'échapper, il y avait un malentendu dont elle était le germe mais qu'elle ignorait.* » (p446)

Hanna avait donc rejoint sa dernière passion Anne de Bruges dans l'Au-delà. Une âme à laquelle elle s'identifiait.

I-1-4-c/3 La mort cinématographique d'Anny Lee

Anny Lee est une actrice hollywoodienne excentrique. Aussi célèbre pour son talent que pour ses addictions aux stupéfiants. La drogue et les scandales successifs firent d'Anny la proie idéale des paparazzis. Un cercle qui menace sa vie de star aussi bien que sa vie privée. Un jour, alors qu'elle venait de quitter un centre de désintoxication ; une nouvelle proposition cinématographique vint s'ajouter à sa carrière. Un metteur en scène nommé Grégoire Pitz lui proposa un scénario lequel l'a *bouleversée*. Sitôt, elle contacta le réalisateur et lui annonça : « *Je veux devenir Anne de Bruges* » (p405)

Grégoire Pitz avait découvert le personnage d'Anne de Bruges dans la bibliothèque familiale. Ainsi, il expliqua à Anny :

« [...] *Mon père l'avait reçue de sa grand-mère. Celle-ci, au début du siècle précédent, avait bien connu la femme qui l'a écrite. Hanna von Waldberg, une aristocrate viennoise extravagante, l'une des premières disciples de Freud. [...] Malheureusement, je n'ai pas eu l'occasion d'en discuter avec elle car j'avais trois ans quand a disparu grand-mère Gretchen* » (p430)

Grégoire Pitz était en fait le petit fils de Gretchen, la cousine d'Hanna von Waldberg. Une coïncidence mise en exergue par Eric-Emmanuel Schmitt. Cette parade justifie le lien entre les maillons de l'histoire féminine. Le metteur en scène avait donc élu Anny Lee pour incarner le rôle d'Anne de Bruges imaginé par

Hanna. Tout compte fait, Grégoire Pitz explique son choix : « [...] *Anne est comme vous : elle est perdue et claire. Elle marche dans un monde ténébreux auquel elle apporte sa lumière. Elle attire l'attention de chacun car elle vibre, ressent plus intensément. Elle apparaît à la fois ouverte et retirée. Quoique fragile, elle résiste, elle ne plie pas.* » (p429)

Il est à signaler que la scène du bûcher où Anny Lee incarnait le rôle d'Anne de Bruges a été interprétée en deux temps. D'abord, fidèlement, Anny joua une première scène dans laquelle elle respecta le scénario émis par le metteur en scène. Dans ce dernier, la mort était peinte sous l'ombre terrifiante de l'angoisse. Aussi, nous pouvons lire : « [...] *Elle hurla. L'angoisse de la mort lui tranperçait la poitrine. Elle se débattit, sanglota, appela au secours, chercha une aide à travers le nuage opaque qui s'épaississait, tenta d'échapper au feu qui s'approchait.*

En vain !

Alors, elle regarda le ciel et poussa un dernier cri déchirant. [...] » (p451)

Toutefois, quelle a été la raison qui poussa Anny à réinterpréter la scène ? Une illusion du réel ou alors un instinct réactionnel ?

En effet, tel que nous l'avons signalé, Anny n'était point convaincue de son interprétation. Nous lisons : « *Je l'ai trahie. Tiens, j'avais plutôt le sentiment d'être moi il y a six mois. [...]*

-Mesquine. Egoïste. Dans l'angoisse, il y a beaucoup de narcissisme. Je viens de mourir comme quelqu'un qui s'idolâtre. Anne de Bruges était différente. » (p452)

Nous ajoutons qu'Anny Lee « [...] *se dirigea vers un arbre qui l'intriguait. Un tilleul [...] dont la légende prétendait qu'il datait d'avant la construction du béguinage. [...]*

-Alors, vous l'avez connue, Anne, vous ? demanda-t-elle aux branches qui se faufilaient vers le ciel. [...]

Anny rejoignit le tournage.

Dès que la scène reprit, acteurs et figurants jouèrent à l'instar de la première fois. Seule Anny avait changé. Marchant vers le bûcher, elle semblait ignorer les violences du monde. Son beau visage épanoui s'offrait à la lumière, savourant chaque seconde. Lorsqu'on l'attachait au piquet, elle rayonnait. Son corps paisible diffusait des pensées inouïes : il disait qu'elle aimait la vie, qu'elle aimait la douleur autant que le plaisir, qu'elle ne craignait pas la crainte, et qu'elle aimait aussi la mort. » (p456)

Cet extrait nous rappelle effectivement Anne de Bruges. Serait-il alors question d'une réincarnation littéraire?

L'énigme trouve en fait refuge auprès du tilleul qui d'abord est un témoin historique. Ensuite, nous soulignons le passage où l'auteur avait décrit l'atterrissage des cendres d'Anne de Bruges sur l'écorce de l'arbre ancestral. Cet engouement reflète d'emblée l'échéance d'un être métamorphosé en cendres. A ce titre nous lisons qu'Anne :

« [...] se réjouit d'aller bientôt le rejoindre. Le vent la conduirait. Nul doute que ses cendres viendraient se poser sur les tendres bourgeons, s'éparpiller sur l'écorce, s'enfoncer dans la mousse du sol pour toucher les racines. Oui, tout à l'heure, elle nourrirait son ami. » (p435) L'ami d'Anne de Bruges serait alors le tilleul.

A ce sujet, Françoise Dastur explique que d'après Novalis « « nous ne mourrons que dans une certaine mesure, pour ainsi dire », car la mort n'est finalement pour lui qu'une métamorphose » [...] »¹⁶⁴ Par ce subterfuge, la mort serait le voile du mystère qui unit des êtres dont la vie semble converger via les siècles. Ce qui laisse jaillir le reflet de la métamorphose qui dans ce cas de figure semblerait utopique sinon énigmatique où le destin s'entremêle à l'instinct. La corrélation entre les personnages d'Anne et d'Anny assure la jonction d'une mort qui se veut similaire voire identique. Le temps se définit, se redéfinit afin de se réinventer un jour où l'Histoire narre son histoire.

¹⁶⁴ Dastur, Françoise. *La mort, Essai sur la finitude*, Presses Universitaires, 2007, p.10

I-1-4-d-Le thème de la mort dans *Le poison d'amour*

*Le poison d'amour*¹⁶⁵ est un roman qui narre les aventures de quatre adolescentes. Tour à tour, nous découvrons Julia, Anouchka, Colombe et Raphaëlle. La narration permet la découverte de leur amitié et surtout leurs secrets par le biais du journal intime. En effet, Eric-Emmanuel Schmitt présente ses héroïnes sous l'angle de la confession. Leurs intimes pensées et convictions seront à la portée du lecteur avide de suspens.

Les quatre adolescentes fréquentent le lycée Marivaux. Ces lycéennes de seize ans affrontent leur métamorphose physique et tentent leurs premières amours. Accompagnées de leur enseignant de théâtre, monsieur Palanquin, les quatre amies ainsi que leurs camarades préparent *Roméo et Juliette*. Une pièce théâtrale qu'ils devront interpréter *en travail de milieu d'année*¹⁶⁶. De ce fait, Julia allait interpréter le rôle de *Juliette* et Raphaëlle celui de *Roméo*.

I-1-4-d/1La mort de Raphaëlle

Curieuse, Raphaëlle s'est ingérée dans la vie privée de son amie Julia qui entretenait une relation amoureuse avec un britannique nommé Terence. Allant jusqu'à faire la connaissance du jeune homme. Raphaëlle a finalement succombé au charme de Terence et est tombée follement amoureuse de ce dernier. Une correspondance électronique nouait le cœur de Raphaëlle à celui de Terence. Les amies de Raphaëlle se doutaient qu'elle leur cachait un secret car son comportement devenait de plus en plus énigmatique : « [...] *Raphaëlle se conduit bizarrement et nous cache quelque chose, a répondu Colombe.*

-Je suis d'accord. Mais le suicide ?

-Raphaëlle se comporte en mec. Si une situation lui déplait, elle ne réfléchit pas, elle agit. Comme elle refuse de souffrir, elle est capable de commettre un acte irréparable. » (p120-121)

¹⁶⁵ Schmitt, Eric-Emmanuelle. *Le poison d'amour*, Albin Michel, 2014

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.30

En effet, Raphaëlle finit par découvrir que Terence ne l'a jamais aimée encore moins eu une correspondance électronique avec elle. Accablée de chagrin, puis dépressive, Raphaëlle décida de mettre fin à ses jours : « *Se donner la mort, c'est un seul et même acte, mais le suicide englobe autant de significations qu'il y a de personnes* » (p161) C'est en interprétant *Roméo* dans la pièce théâtrale de Shakespeare intitulée *Roméo et Juliette* que Raphaëlle s'est donnée la mort. Dans ce sens, nous avons découvert :

« *Raphaëlle est morte ce matin. [...] Dans une chambre claire, silencieuse, Raphaëlle reposait sur son lit, aussi intense qu'auparavant, mais apaisée. J'étais éberluée car je ne l'avais jamais vue les yeux fermés ; ça m'a semblé indiscret.* » A confié Anouchka. (p149)

I-1-4-d/2 Le suicide de Julia

Parallèlement, Julia était prise de remords car sa relation avec Terence n'était que mensongère. Tissée de fil blanc, son histoire avait détruit celle de son amie Raphaëlle. De surcroît, Julia s'est fait passer pour Terence, en créant un faux compte électronique duquel elle envoyait des messages d'amour à Raphaëlle. Sa trahison l'accabla de remords, elle décida d'en finir : elle se suicida. Avant de passer à l'acte, elle laissa ce mot à ses parents : « *Mieux vaut mourir incomprise que passer sa vie à s'expliquer.* » (p161)

Le jour de la grande représentation théâtrale *Roméo et Juliette*, Raphaëlle et Julia avaient incarné l'amour. Répliques, scènes ou encore postures étaient parfaitement maîtrisées. Ainsi, confie Anouchka : « *Vint ce moment que je sais désormais fatal où Juliette, endormie sur le tombeau, donne l'impression à Roméo qu'elle est morte. Abattu, Roméo-Raphaëlle s'est emparé de la fiole que lui tendait Frère Laurence et l'a absorbée avec une voracité impatiente. Puis Juliette-Julia s'est réveillée, a vu le corps de Roméo et s'est mise à trembler [...] Elle a alors saisi le poignard, l'a levé, s'est tournée dos au public et a enfoncé l'arme dans son ventre en poussant un cri hideux. [...] en dernier Roméo et Juliette-ou plutôt Raphaëlle et Julia-devaient se redresser, comme s'ils revenaient de la mort, et*

empocher leurs bravos. Julia et Raphaëlle n'ont pas branché. Nous avons ri d'abord, croyant à une facétie de leur part [...] puis Colombe s'est approchée, leur a parlé, leur a tapoté l'épaule et s'est pétrifiée : elle avait vu le sang de Julia. » (p151-152)

Il est à signaler que Julia s'en est sortie d'affaire contrairement à Raphaëlle.

A travers ce roman Eric-Emmanuel Schmitt aborde les affres de l'amour. Un amour d'adolescent mais surtout l'amour *clandestin*. Mourir serait une forme de guérison éternelle d'un amour que les héroïnes de Schmitt n'ont pas choisi mais subi.

Dans cette perspective, Gaston Bachelard avait postulé dans son ouvrage *La terre et les rêveries de la volonté* (1948) : « *La mort accumule le désespoir, mais c'est peut-être le désespoir qui fait désirer la mort.* »¹⁶⁷

Pour conclure ce chapitre, nous soulignons que dans l'acception générale, la vie s'évapore suite au souffle donné par la mort. Ce qui permet d'asseoir une première lecture thématique de la mort en constituant un sens large. Ensuite, nous faisons appel à la conception psychanalytique de la mort sous le lexème *thanatos* dont la toile de fond trouve refuge auprès du mythe grec. Ainsi, nous pouvons définir *thanatos* comme *la personnification de la mort*. La terminologie freudienne vient par la suite assurer le sens psychanalytique du terme. Ainsi, Sigmund Freud nomme « *Thanatos* » la pulsion de la mort : « *personnification de l'instinct de mort, par opposition à éros.* »¹⁶⁸

Dans l'œuvre romanesque étudiée, nous pouvons stipuler que la mort vient d'abord asseoir le sens de libération, toutefois, provisoire. Nous pensons à Tazio Firelli dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art*. Ensuite, la mort revêt la stigmatisation ante mortem de l'individu. Ce qui nous rappelle le cas de Saad Saad dans *Ulysse from Bagdad*. Un homme qui observe la mort s'accaparer de sa famille et de ses amis tandis qu'elle l'épargne. Une situation qui le hante –ce qui expliquerait la présence

¹⁶⁷ www.mon-poeme.fr/citations-gaston-bachelard-1/

¹⁶⁸ Dictionnaire Hachette Encyclopédique illustré, 1998, p. 1860

du spectre paternel- mais qui le stimule à entreprendre un voyage sans retour. Aussi, à travers *La femme au miroir*, nous percevons le reflet intemporel féminin qui se mire à l'intérieur de l'œuvre. Anne de Bruges confirmerait son sort qui semblerait être brisé. Rappelons le, l'épisode du miroir brisé le jour de son mariage. Un mariage qui n'a pas eu lieu. Aussi, Hanna von Waldberg et la fusillade qui lui coûta la vie. Un suicide involontaire ou volontaire qui rimerait avec une libération inconditionnée. Anny Lee est dans ce roman la représentation contemporaine d'Anne de Bruges. A travers son rôle cinématographique, elle voulait d'une part rendre hommage à cette jeune femme qui fut un jour condamnée au bûcher. Mais aussi, Anny voulait interpréter via l'imagination un instant qui a marqué le temps.

Enfin, *Le poison d'amour* exprime la passion de l'adolescence. L'amour accablerait celui qui le porte. Le chagrin et le remords sont ainsi mis en évidence dans ce roman. Dans ce sens, Eric-Emmanuel Schmitt narre la mort à travers les siècles et les continents. Néanmoins, la mort est identique. Certes, elle change son masque funeste mais reste mystérieuse.

Françoise Dastur fait appel à Heidegger pour saisir l'ambiguïté de la mort. Selon Heidegger : « *La mort est l'écrin du rien, à savoir de ce qui, à tous égards, n'est jamais un simple étant, mais qui déploie néanmoins son être, au point de constituer le secret de l'être lui-même. La mort en tant qu'écrin du rien abrite en elle l'être même de l'être [...] En tant qu'écrin du rien, la mort est l'abri de l'être.* »¹⁶⁹

L'essence de l'être est son âme. Une âme qui justifie l'être. La mort est la disparition de l'âme, l'absence totale de l'être animé. La mort reste mystérieuse, énigmatique quoique logique car l'échéance de la vie est la mort. Une fin de tous les mortels. Un destin aussi connu par tous les Hommes qui savent que tant il y a la vie, il y a la mort.

¹⁶⁹ Dastur, Françoise. *La mort, Essai sur la finitude*, Presses Universitaire, 2007, p.196

Chapitre V : Le thème de la femme dans *La femme au miroir*

Le thème de la femme affiche sa contribution dans le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt. A partir d'un titre révélateur, l'auteur choisit de rendre évident un thème majeur dans son roman intitulé *La femme au miroir*¹⁷⁰. Une clé de sol ouvre le bal féminin et fait voyager le lecteur dans le temps. Une manière d'appriivoiser le futur tout en rendant hommage au passé. Ce spectre féminin mis en exergue par le miroir conventionnel reflète le portrait féminin à travers les siècles. Ainsi, Eric-Emmanuel Schmitt alterne les apparitions de ses personnages nommées respectivement : Anne, Hanna et Anny.

-Serait-il alors question d'un triptyque féminin ? Ou alors sommes-nous face à une pyramide de l'histoire féminine ?

La femme au miroir est un filtre réunissant trois héroïnes le temps d'un roman. D'abord, nous découvrons le profil d'Anne de Bruges à la Renaissance. Puis, celui d'Hanna von Waldberg, une viennoise du début du XX^{ème} siècle. Enfin, nous partageons la vie d'Anny Lee, actrice contemporaine du XXI^{ème} siècle.

L'appartenance générationnelle des trois femmes est totalement lointaine. Ce consensus se démarque par le biais d'une narration en entonnoir qui dévoile le genre féminin à travers les siècles. Cette différence enrichirait le champ thématique de l'œuvre en question.

Dans *La femme au miroir* le personnage féminin arbore des facettes nuancées du genre humain. La femme est spectatrice de sa propre mutation. Cette métamorphose diachronique met en relief le profil féminin qui ne cesse de se lézarder. Le temps, un miroir transversal permet le voyage mnémonique. Une spéculation volontaire de la part de l'auteur permet éventuellement l'ancrage sociologique. Par conséquent, le dénouement de la chaîne rétrospective du spectre féminin revêt l'espace du roman. De ce fait, une osmose résonne comme un soubassement déployant ainsi les sonorités qui rythment l'hymne de *La femme au miroir*.

¹⁷⁰ Schmitt, Eric-Emmanuel. *La femme au miroir*. Albin Michel, 2011

La femme intrigue, combien même sont nombreux les auteurs qui se sont penchés sur cet être complexe. Muse, elle inspire l'esprit masculin, elle le fascine. La femme engendre la vie. D'ailleurs, c'est ce qui la rend emblématique, elle est synonyme d'espoir et de vie. Toutefois, Anne, Hanna et Anny rompent cette légitimité. Une approche qui souligne leur singularité et propose une réflexion inopinée.

Eve cherche à acquérir une autonomie que certains qualifient de liberté et qui dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt s'associe respectivement à trois voies : le mysticisme, la psychanalyse et enfin la chimie.

-A ce titre, quelle est la relation qui unit ces trois femmes ?

I-1-5/a-Anne de Bruges

Nous débuterons notre analyse par Anne de Bruges, premier personnage du roman intitulé rappelons-le *La femme au miroir*. Orpheline, Anne vivait à Bruges avec sa tante Godeliève et ses cousines Ida, Hadewijch et Bénédicte. Courtisée par le jeune Philippe, Anne fut sa promise. Cependant, la jeune fille fut prise au piège de son mutisme face à la demande en mariage de Philippe :

« À cette demande en mariage, Anne songeuse, ne répondit pas. L'ardent Philippe lut un consentement dans cette placidité. Avec ivresse, il commença à annoncer leur union, confiant son aubaine à chacun. Dans la rue, on félicita Anne, laquelle, surprise, ne démentit pas. Ensuite, ses cousines la congratulèrent [...] Enfin, tante Godeliève battit des mains, jubilante, les paupières débordant de larmes [...] En face de cette âme charitable, pour éviter de la décevoir Anne piégée, se contraignit au mutisme. Ainsi, faute de déni, le malentendu prit des couleurs d'une vérité : Anne allait épouser Philippe » (P 17)

Le jour de ses noces, Anne fut confrontée à son reflet dans le miroir. Une image méconnue jaillit de ce dernier. Néanmoins, une malédiction allait changer le destin d'Anne. Il s'agit du miroir brisé qui « *avait signalé que son mariage n'aurait pas lieu. Parce que la chambre nuptiale s'était déchiquetée en morceaux de verre et que*

l'image de la fiancée avait volé en éclats. Anne s'était arrachée au malheur. »
(P46)

Il est à noter que la jeune Anne n'envisageait nullement le mariage avec Philippe. Elle s'est engouffrée dans l'abîme d'un choix qu'elle n'avait pas fait. Aussi, contrairement aux jeunes filles de son âge, Anne aspirait à une liberté inconnue. Une esquisse qui la basculerait vers l'abysse de l'originalité. Une évasion prise pour fugue lui avait coûté des jugements infamants. Ainsi, la société brugeoise de la Renaissance proliférait le mariage qui était synonyme de nécessité et d'obligation. Le refus d'Anne mis en exergue par son évasion l'engagerait sur le chemin de l'incompréhension.

« *Je me sens différente, murmura-t-elle* » L'incipit du roman incarne une éclosion, une renaissance et une métamorphose. Un incipit synonyme de révolution. Anne, premier personnage du roman signale sa différence par rapport à la pluralité individuelle de la société qui constate son atypisme. L'évasion d'Anne le jour de son mariage confirme d'une part la lecture sinistre en liaison avec le miroir brisé. De l'autre part, elle lui offre une issue qui relève du miracle.

Deux évènements marquent la lecture romanesque du premier personnage. D'abord, l'appel de la forêt la sauve d'un destin qui n'est pas sien. Loin de Bruges, Anne empreinte le chemin de l'espoir. Ainsi, elle se sentait protégée et reconfortée auprès de la nature : « *Anne entrouvrait les yeux sur un monde différent de celui des hommes. Un monde vrai. [...] Ici, Anne vibrait au centre d'un accord merveilleux, si inouï [...] la magie sylvestre l'immobilisait, la captivait, l'enchantait* » (P49)

Anne était habitée d'une aura qu'elle n'était pas prête à quitter. Mais quel est donc le mystère de cette jeune fille ?

Auprès d'un grand chêne, Anne découvrit la quiétude et l'insouciance : « *Elle avisa un chêne majestueux qui avait éloigné de lui les autres fûts. L'incitant à s'approcher, il lui offrait son tapis de mousse en guise de matelas, ses racines pour oreiller, ses rameaux déployés tels les voiles d'un berceau royal [...]* » (P 47) La

description de l'arbre le rend emblématique. Ce dernier endosserait la métaphore d'un père qu'Anne n'avait jamais eu. Miraculeusement, « *La forêt devenait sa mère et le grand chêne, son père. Anne recouvrait l'innocence de la naissance, [...]* » (P 51)

Eric-Emmanuel Schmitt annonce d'ores et déjà une investigation du naturel. Un monde pur permettrait à la jeune fille de se ressourcer. Une seconde naissance contribuerait donc à la métamorphose du premier personnage féminin de ce roman. La description offerte par la narration nous rappelle le magnétisme de la forêt enchantée. Elle revêt aussi une allusion au conte de fée : « *Et chaque matin, une miche de pain l'attendait. Une ou deux fois, certes, elle avait souhaité veiller mais elle somnolait à son insu. Puisqu'elle se couchait avec cette question - d'où vient la nourriture ?-, ses rêves lui fournissaient des réponses fantasques : un nain rouge la lui apportait, ou un géant vêtu de noir, ou un cheval blanc à la corne d'or étincelante.* » (P 51)

Cet extrait fusionne avec l'esprit féérique du conte. Il rappelle ainsi le conte de *La belle au bois dormant* ou encore *Alice au pays des merveilles*. Ces allusions s'accroissent lorsqu'apparaît à travers le rêve : un nain rouge, un géant vêtu de noir et un cheval blanc à la corne étincelante qui fait d'ailleurs référence à la licorne. Un monde magique relève du fantastique et s'unit à l'imaginaire. Ainsi, « *En 1864, dans le William Shakespeare, Victor Hugo répétait : « L'imagination est profondeur. Aucune faculté de l'esprit ne s'enfonce et ne creuse plus que l'imagination. C'est la grande plongeuse. [...] »*¹⁷¹

L'auteur offre dans ce sens une parade dans laquelle son premier personnage féminin stimule une lecture du merveilleux. Dans ce sens, Anne serait *Alice* ou encore *La belle au bois dormant*.

Il est à noter que le géant vêtu de noir est un moine nommé Braindor. Ce dernier trouva et aida Anne à retourner chez elle.

-Quelle est la raison de la mystérieuse apparition du moine Braindor ?

¹⁷¹ Albouy, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Armand Colin, 2012, p. 131

Eric-Emmanuel Schmitt souligne qu' « *Il faut parfois se perdre afin de mieux se trouver* » (P 92) L'aventure d'Anne dans l'univers de la forêt l'avait embarquée vers un monde où prônent la sagesse et la foi. Le moine Braidor souligne ces qualités en découvrant l'âme pure et chaste de la jeune fille : « *Il est évident que cette enfant est destinée à Dieu* » (P 93)

Anne, la jeune brugeoise se trouvait encore une fois face à un destin tout tracé. Un itinéraire dessiné par Braidor qui voyait en elle la lueur mystique. Il lui suggéra ainsi d'intégrer le béguinage. L'imposture du silence engendrerait un destin subi et non choisi. En effet, Anne « [...] *remarquait combien elle s'avérait passive en toute circonstance, passive au point d'ignorer sa passivité* » (P 117)

Ensuite, un miracle se produisit ; Anne communiquait par méditation avec un loup qui menaçait les habitants de Bruges. Une rencontre qui sauva les Brugeois d'un danger certain. Dans ce sens, nous lisons : « [...] *Le loup l'appelait. Sa plainte lui était destinée [...] La voix rauque exprimait l'exclusion, la solitude face à l'hostilité des hommes.* » (P 125)

Seule, Anne entreprit une investigation dangereuse. Interpelée, elle ressentit la nécessité de la rencontre. Ainsi, « *Le loup bondit du bois [...] Il avançait très droit, le corps raide sur des pattes souples, le haut agressif et le bas nonchalant [...] Anne courba la nuque en signe de soumission. Surpris, le loup stoppa à deux mètres d'elle.* » (P 129)

La rencontre d'Anne avec le loup fut des plus mystérieuses. Un miracle allait se produire dans cette forêt devenue dangereuse pour la plupart des habitants de Bruges. Eric-Emmanuel Schmitt nous plonge dans un monde féérique et nous embarque vers la magie du conte. Ainsi, des similitudes sont mises en exergue dans le but d'intensifier la rencontre. Contre toute attente, le lecteur découvre une Anne téméraire. Cette dernière réussit l'inimaginable : elle communiquerait avec le loup qui menaçait les villageois. Dans ce sens, le conte du *Petit Chaperon Rouge* défie toute stigmatisation. Son apparition contribue à la compréhension de l'intelligible. Aussi, « *En quelques semaines, son statut avait évolué : de miraculée, elle était*

devenue sauveuse [...] Dès lors, les citadins guettèrent le retour d'Anne. Qui disait miracle disait Dieu ! [...] Toute sa vie fut réexaminée au crible de la théologie. Sitôt qu'Anne franchit les murs de la ville, les citadins accoururent, l'entourèrent, se signèrent et même s'agenouillèrent. Des curés annoncèrent des offices spéciaux [...] » (P182-184)

L'animal dangereux devenait docile face à la jeune Anne car épris d'un magnétisme qu'on ne peut expliquer. Dans cette optique, l'appel au merveilleux suscite l'interprétation du lecteur averti. Ainsi, il expliciterait l'intention de l'auteur et l'attention qu'il apporte à l'imaginaire.

Eric-Emmanuel Schmitt met en relief l'archétype féminin à travers son premier personnage à savoir Anne de Bruges. Cette figure féminine engloberait le stéréotype féminin de la Renaissance tout en mettant l'accent sur son originalité. Anne assoiffée de liberté réussit à basculer la controverse de son époque. L'auteur assure ainsi une démarche descriptive dont l'échantillonnage prend mesure de décryptage socio-historique. Eric-Emmanuel Schmitt fusionne les éléments narratifs afin d'exprimer le profil d'une jeune orpheline brugeoise. Anne assurerait un double jeu. D'une part, elle incarnerait la sensibilité des héroïnes appartenant au monde du conte merveilleux. Citons à titre d'exemple *La belle au bois dormant*, *Alice au pays des merveilles* ou encore *Le petit chaperon rouge*. De ce fait, le premier personnage de Schmitt se lézarde afin de s'emboîter dans le cadre narratif choisi par l'auteur.

De l'autre part, Eric-Emmanuel Schmitt met en garde son lecteur de la métamorphose instantanée d'Anne qui éclot dans une aquarelle mystique. Comparée à une Sainte, la jeune fille assure son originalité auprès des villageois qui feront d'elle une *légende*.

Il est à noter que l'auteur fait part d'un mouvement connu sous le nom de béguinage. En effet, le terme de béguinage désigne une communauté autonome de religieuses (les béguines), en particulier en Europe du nord.

Aussi, ce mouvement prend naissance à partir du XII^{ème} siècle dans le Diocèse de Liège. Le béguinage a assuré le développement du *mysticisme flamand au Moyen Âge et à la Renaissance*.

En rejoignant les béguines de Bruges, Anne retrouvait son bonheur. Les béguines formaient « *une communauté ni fermée ni religieuse, elles préféraient habiter ensemble, travailler, approfondir leur foi en menant une vie d'austérité et de prière. Si elles obéissaient à des règles écrites, elles ne prononçaient pas de vœux, libres de rester autant que de partir.* »¹⁷²

Lorsque Karine Flejo demande à Eric- Emmanuel Schmitt d'explicitier l'intérêt qu'il porte au premier personnage de son roman *La femme au miroir*. L'auteur souligne qu' « [...] *une femme se réalise autrement dans une société d'hommes et c'est pourquoi (il trouvait) intéressant de décrire ces béguinages qui sont pour (lui) les premiers mouvements féministes de l'histoire puisque ce sont des femmes qui décident de vivre seules. [...] ce sont des femmes qui vont accomplir leur destin sans être la compagne d'un homme, voire sans avoir d'enfant.* »¹⁷³

Au béguinage de Bruges¹⁷⁴, Anne vivait sous le couvert de la Grande Demoiselle qui voyait en elle une *poétesse mystique*. Dans cette optique, Anne rédigeait des poèmes. Ses textes étaient à la fois purs et ambigus racontant *l'invisible*. Le moine Braindor et la Grande Demoiselle avaient perçu l'évidence des poèmes. Ils *parlaient de Dieu*¹⁷⁵. Cependant, Anne demeurait insatisfaite car « *Il n'ya pas de mots racontant l'invisible* » (p 295) Elle ajoute : « [...] *Ma langue ne me permet qu'une grossière approximation. Est-ce dû au flamand ? [...]* » (p295)

Dans cette perspective, nous nous sommes penchée sur l'identité originale de la jeune béguine. A partir des indices et éléments disponibles dans l'œuvre romanesque en question. Nous supposons qu'il s'agirait d'Hadewijch d'Anvers « *Ardente, altière, Hadewijch d'Anvers fut une femme d'exception. Elle vécut en*

¹⁷²Schmitt, Eric-Emmanuel. *La femme au miroir*. Albin Michel, 2011, p. 293

¹⁷³ <http://toutelaculture.com/2011/09/une-heure-avec-eric-emmanuel-schmitt>

¹⁷⁴ Voir annexes « Le béguinage de Bruges »

¹⁷⁵Schmitt, Eric-Emmanuel. *La femme au miroir*. Albin Michel, 2011, p. 296

béguine dans la première moitié du XIII^e siècle, c'est-à-dire en femme libre les béguines n'étant ni mariées ni rattachées à un ordre religieux.»¹⁷⁶

Eric-Emmanuel Schmitt met en filigrane le spectre féminin d'une poétesse flamande, enrichit le profil d'une mystique anversoise. A ce titre, l'auteur confie dans une interview : « *Dans l'inspiration, il n'y a jamais une seule clé mais souvent un trousseau. [...] Anne de Bruges m'a été inspirée par les grandes mystiques flamandes et rhénanes. J'ai une passion personnelle pour ces femmes qui sont souvent des poétesses [...] »¹⁷⁷*

Ajoutons le fait que la cousine d'Anne de Bruges se prénomme Hadewijch. S'agit-il alors d'un clin d'œil ou d'une allusion de la part de l'auteur ?

Anne de Bruges serait alors une caricature originelle du souffle féministe. Son indépendance, sa différence par rapport aux femmes de son époque créent sa force et sa témérité. D'ailleurs, la jeune brugeoise va connaître une fin tragique. A ce propos, Eric-Emmanuel Schmitt ajoute dans son interview : « *Anne de Bruges va tout d'un coup être reconnue par son siècle car il y a moyen de l'incorporer avec la religiosité ambiante et en même temps, cette religiosité ambiante va la détruire [...] »¹⁷⁸*

En effet, accusée de sorcellerie et d'homicide, Anne se trouve condamnée au bûcher. Cette fin tragique ne nous réserverait-elle pas un caractère mythique ? Nous songeons ainsi à Jeanne d'Arc qui fut brûlée à Rouen, son cœur s'envola du bûcher, sous la forme d'une colombe blanche- miracle qui manifeste la sainteté de l'héroïne¹⁷⁹ Cette allégorie nous permet d'entrevoir entre les interstices du roman, une figure emblématique. Ainsi, si le cœur de Jeanne d'Arc prit forme d'une colombe. Que serait-il des cendres d'Anne de Bruges ? Combien même elle y avait pensé. *Nul doute que ses cendres viendraient se poser sur les tendres bourgeons, s'éparpiller sur l'écorce, s'enfoncer dans la mousse du sol pour toucher les racines.*

¹⁷⁶ <http://www.albin-michel.fr/Hadewijch-d-Anvers-EAN=9782226220462>

¹⁷⁷ http://www.lavenir.net/cnt/DMF20110820_00034366

¹⁷⁸ Même site

¹⁷⁹ Albouy, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, 2012, p.28

Cet extrait invoque un tilleul, l'arbre sous lequel Anne avait trouvé réconfort, sous lequel elle avait rédigé ses poèmes ; l'arbre qui témoignerait un jour de son passage sur terre.

I-1-5/b Hanna von Waldberg

Hanna von Waldberg constitue le second profil féminin proposé par Eric-Emmanuel Schmitt. *La femme au miroir* décline ainsi l'identité d'une aristocrate viennoise du début du XX^{ème} siècle. Marié à Franz von Waldberg, Hanna avait réussi à acquérir une *alliance haut placée*. Cependant, en retraçant le prélude de son union avec Franz, Hanna confie s'être mariée *que par calcul* : « [...] lorsqu'il m'a demandé ma main, j'ai supposé que si j'échouais à m'épanouir avec celui-là, je n'y parviendrais jamais. Je l'ai épousé comme on teste un remède. [...] » (p 28)

La particularité du second personnage réside dans la manière avec laquelle l'auteur le présente. Dans cette optique, Hanna apparaît à travers un style épistolaire. Ainsi, la jeune viennoise entretient tout au long de la narration une correspondance avec sa cousine Gretchen. Elle lui confie ses intimes pensées et convictions. Telle Anne de Bruges, Hanna se démarque par sa différence. A ce titre, elle s'exprime : « [...] Je crains d'être différente. Affreusement différente. Pourquoi ne puis-je me contenter de ce qui enthousiasmerait une autre ? » (p 27) Dans ce sens, Hanna confirme sa différence lorsqu'elle met en évidence son atypisme.

La féminité était un labyrinthe dans lequel elle s'y perdait. En effet, la féminité constituait un masque qu'Hanna devait porter, un paravent qui la protégerait d'une société viennoise exigeante. Nous pouvons lire :

« Je ne sais pas être la femme que notre époque exige. Je peine à m'intéresser aux sujets de notre sexe [...] Car la féminité ordonne qu'on porte un culte à soi [...] Chaque matin, je me déguise en dame. [...] Simple fillette égarée au pays des femmes et contrainte à aimer l'adulte, je vis dans l'imposture. » (p29)

Ce passage exprime toute la fragilité d'Hanna, il dénonce le dilemme dans lequel elle vit. Contrainte d'assurer son rôle d'épouse idéale et de mère potentielle, Hanna

se heurtait à sa nature de femme. Une nature dotée d'instinct et de caractère féminins. Toutefois, Hanna se sentait oppressée par sa condition de femme. A Vienne, Hanna entreprit la collection des sulfures aussi appelés mille-fleurs. Cette nouvelle passion vécue comme une évasion crée une brèche qui lui permet d'exprimer sa joie et d'extérioriser ses sentiments. D'ailleurs, elle confie à Gretchen l'importance de sa passion : « [...] *Je raffole des sulfures et des mille-fleurs ! Ces sphères de verre [...]* » (p 94) Ainsi, le contact des sulfures plonge Hanna dans le monde de la rêverie. Aussi, il réveille son imagination qui dépasse le cadre du quotidien viennois. De ce fait, son intérêt pour les sulfures lui procure une quiétude inégale et lui permet d'oublier sa mélancolie. Appréciée pour des raisons qu'elle méconnaît, les aristocrates Autrichiens voyaient en Hanna un pur *diamant*. Néanmoins, la jeune épouse revêtit un rôle qui chevauchait sa personnalité : « [...] *j'endosse mon uniforme, je rabâche mon rôle, je révise mes répliques, je règle mes entrées ou mes sorties, je me prépare à la comédie de mon existence. [...] Ne plus être ni l'actrice ni la spectatrice de moi-même. [...] Qu'enfin, tel un sucre dans l'eau, je fonde dans la réalité et m'y dissolve* » (p 96)

L'atmosphère dans laquelle vit Hanna l'étouffe, l'angoisse. Le luxe viennois et l'attente d'un héritier amplifient son malaise jusqu'au jour où le rêve devint réalité. Hanna était enceinte. La maternité allait lui permettre de vivre l'idylle de la procréation. Dans ce sens « *La maternité demeure le destin de la femme* » (p138) Néanmoins, Hanna redoutait le jour de son accouchement car il avait tardé à se prononcer. Le médecin de famille manquait de réponses à fournir quant à ce sujet.

-Quelle énigme dissimulerait donc la grossesse d'Hanna von Waldberg ?

En redécouvrant ses *sphères fleuries*, Hanna avait retrouvé *l'insouciance de la jeune femme qui les avait collectionnées*. Cette révélation nous suggère l'importance de cette collection et assure davantage l'amplitude entre l'enfance et l'âge adulte. La spirale qui sépare les deux sphères correspond à l'isolement conceptuel d'Hanna qui en redoutant l'adulte s'attache à l'enfant. Cette confrontation suscite une révolte, une éclosion. En l'occurrence, la naissance de la vérité. A ce titre, nous découvrons :

« Je pris un mille-fleurs, le plus beau, celui qui avait été naguère mon favori, et je me mis à pleurer. [...] Après une demi-heure de sanglots, il me sembla voir plus clair en moi et une intuition me foudroya. [...] Pour accoucher, il suffisait que je brise l'une des boules. [...] Appuyée contre la table, je contemplai le sulfure le plus rare, un dahlia noir sur lequel rôdait un papillon en soie, puis je le jetai au sol. Le verre éclata, des morceaux s'éparpillèrent telles des gouttes, et soudain, je sentis quelque chose d'humide le long de mes cuisses : je perdais les eaux.

Aussitôt, une douleur traversa mon abdomen et me plia en deux.

Je criai de victoire : l'accouchement commençait. » (p165)

Indubitablement, Hanna n'était point enceinte. Il s'agissait d'une grossesse nerveuse. Le docteur Teitelman lui avait confié le secret. En effet, mis à part Hanna et tante Vivi, la famille von Waldberg croyait en la mort du nouveau né. Dans ce sens, *mieux vaut nourrir les gens avec un petit drame qu'avec une authentique tragédie.*

Il est à noter qu'Hanna ne se pardonnait pas sa grossesse nerveuse. Soucieuse de son état, tante Vivi lui conseilla de suivre une cure psychanalytique auprès du docteur Calgari. Dans sa lettre datée du 7 avril 1912, Hanna souligne : *« [...] j'achevais ma psychanalyse, je me séparais de Franz, je quittais Vienne. [...] ma vie a fort changé. [...] À Vienne, je vivais tel un oiseau en cage, une jolie perruche au plumage chatoyant, que son mâle propriétaire se régalaient d'exhiber. Je méconnaissais le bonheur même si je croyais le posséder ; [...] » (p387-388)*

Aidée par le docteur Calgari, Hanna avait réussi à comprendre son mal être. Sa vie avait pris un autre détour pour s'épanouir loin des frustrations qu'engendrait son quotidien.

Le docteur Calgari était un des disciples de Freud. Ne perdant pas de vue qu'au début du XX^{ème} siècle Vienne assistait à la naissance de la psychanalyse. Eric-Emmanuel Schmitt n'esquisse-t-il pas l'ébauche d'une similitude entre son second personnage et la fille de Freud ?

Dans cette optique, seule une consonne distingue le prénom des deux femmes : Hanna et Anna. La ressemblance réside d'abord dans le choix du lieu : L'Autriche ou encore Vienne. L'auteur confronte ainsi des lieux par le biais de la fiction. Ensuite, le rôle de la psychanalyse arbore la narration de manière à la rendre authentique. Etant donné qu'Anna Freud fut une célèbre psychanalyste ; Hanna la reflète lorsqu'elle se consacre à la psychanalyse pour devenir « *médecin de l'âme* » vers la fin de la narration. Enfin, la découverte de la psychanalyse libère la jeune femme et lui permet de déployer sa personnalité au sein d'une société masculine. A ce titre, Hanna s'est intéressée à la vie d'une mystique flamande : Anne de Bruges, l'auteur d'un ouvrage intitulé *Le Miroir de l'invisible*. D'ailleurs, Hanna s'en est inspirée afin de rédiger un manuscrit. Ainsi, « *À l'aide des instruments psychanalytiques, Hanna a tâché d'expliquer ce Miroir de l'invisible. Elle y a repéré le sexe, le dépassement du sexe dans les extases mystiques, la nostalgie de l'union, mais surtout une prémonition des théories modernes de la conscience. [...] Hanna révèle qu'Anne de Bruges fut la prémonition de Freud parce qu'elle quêtrait l'au-delà des pensées, l'au-delà des mots, la logique inconsciente.* » (448)

Le 20 septembre 1914, Margaret Bernstein connue sous le nom de Gretchen adresse une lettre à l'attention du Comte Franz von Waldberg. Ainsi, elle lui relate la mort tragique d'Hanna :

« *Hanna fut tuée par nos bataillons. Dans le village de Gerpinnen où elle s'était rendue pour visiter une amie, elle tomba sous le feu d'une répression. On me rapporta qu'elle n'avait même pas tenté de dire qu'elle était autrichienne, qu'elle n'avait pas proféré un mot d'allemand, qu'elle s'était contentée de s'agglutiner au groupe visé en criant en français* » (p447)

Hanna décide de s'en prendre au piège de l'existence. Alors qu'elle pouvait se défaire des griffes de la mort, elle choisit de quitter le monde. Enigme d'un destin enchâssé. Une rupture qui démarque la témérité d'une femme à l'époque de la première guerre mondiale. Tel que l'avait expliqué Eric-Emmanuel Schmitt dans son interview : « *Hanna von Waldberg va faire un vrai chemin de renaissance à soi à travers la psychanalyse, découvrir le plaisir d'une façon qui continue à la*

surprendre mais qui est enfin vrai et le siècle malgré tout l'a rattrapée avec la guerre 14-18 qui fauche sa vie comme elle a fauché la vie de tant d'hommes. »¹⁸⁰

Nous ajoutons qu'Hanna constitue le point culminant de la pyramide féminine dessinée par Eric-Emmanuel Schmitt. Elle contribue à la libération de la femme et à son émancipation. Elle encourage et guide les pas du futur féminin que nous découvrirons à travers le troisième personnage de *La femme au miroir*.

I-1-5/c- Anny Lee

Actrice hollywoodienne, Anny Lee est une jeune femme âgée d'une vingtaine d'années. Orpheline, elle a été adoptée par Paul et Janet Lee. Eric-Emmanuel Schmitt nous présente ainsi le troisième portrait féminin de son roman *La femme au miroir*.

La narration nous a permis de cerner le profil de la jeune Anny. D'abord, elle entretenait une relation superficielle avec ses parents adoptifs « [...] elle les subissait avec fatalisme et gentillesse, comme on traite ses partenaires récurrents dans une sitcom [...] » (p74) Ajoutons qu'à l'âge de seize ans « [...] elle avait quitté les Lee et employé son temps à sa guise pour travailler, sortir, flirter, picoler, se droguer. » (p74)

Anny collectionnait les amants. Elle fut d'ailleurs désirée par les hommes avant même qu'elle comprenne ce qu'est l'amour. De surcroît, elle cumulait les déceptions et les échecs amoureux.

Aussi, elle arborait le caractère d'une starlette en pleine éclosion. Son charisme faisait d'elle une icône. La narration permet la description physique d'Anny. Ainsi, nous découvrons qu'« [...] Anny Lee était coulée tout entière dans un même corps, tandis que, chez la plupart des individus, le corps se morcelle. » (p177) Ajoutons le fait qu'Anny « s'apparentait au félin. Comme Marilyn Monroe, autre chatte célèbre, elle avançait en ondulant, élastique, compacte, leste même quand elle se

¹⁸⁰ http://www.lavenir.net/cnt/DMF20110820_00034366

voulait lente [...] Elle se mouvait dans un corps homogène, pas un corps en kit, son infinie sensualité venait de là » (p178)

Eric-Emmanuel Schmitt compare son troisième personnage féminin à Marilyn Monroe, célèbre actrice américaine. Ce détail marque l'esprit critique et suscite notre curiosité. A ce propos, Eric Emmanuel Schmitt déclare dans une interview qu'il s'est inspiré -pour construire son troisième personnage à savoir Anny Lee- de Romy Schneider, Marilyn Monroe et Amy Winehouse. D'ailleurs, l'auteur explique son choix : « [...] pour Anny Lee, actrice contemporaine, ce sont Romy Schneider et son incapacité à être heureuse, Marilyn Monroe ou encore Amy Winehouse. Des femmes qui, avant de savoir qui elles désiraient, étaient déjà désirées par tous les hommes... Ce succès leur a fait tourner la tête... »¹⁸¹

Dans un premier temps, la quête du succès, l'engouement ou encore l'addiction aux stupéfiants ont fait tour à tour de ces célébrités des femmes malheureuses, avides de gloire incertaine. Pourtant, elles rêvaient toutes de bonheur et de stabilité.

Dans un second temps, il nous semblerait évident que la voyelle (y) qui marque la fin du prénom Anny trouverait racine dans les trois prénoms cités : Romy, Marilyn et Amy. De ce point de vue, la voyelle (y) ferait un clin d'œil aux icônes. D'autant plus que cette même voyelle différencie Anny de ses prédécesseurs à savoir : Anne et Hanna.

Ensuite, l'alcool, l'herbe et la cocaïne ont fait d'Anny une adepte. L'addiction lui permettait d'affronter et de subir, d'aimer son paraître tout en redoutant son être. Ainsi, quittant son personnage cinématographique, elle devait interpréter son rôle de star hollywoodienne comblée. Toutefois, Anny se sentait terriblement seule et malheureuse. Son addiction aux stupéfiants lui fallut une cure de désintoxication. Admise dans un centre médical de *Beverly Hills* et entourée par son agent de presse Johanna ; Anny tenta la guérison. Mais, confiant son mal être à Johanna, Anny s'aperçut que son agent de presse profitait de la situation. D'ailleurs, son admission

¹⁸¹ <http://www.varmatin.com/article/var/eric-emmanuel-schmitt-je-suis-debarrasse-de-lattente-du-succes.654819.html>

au centre de désintoxication suscitait beaucoup d'intérêt au près du grand public. A ce sujet, nous pouvons lire :

« Anny, le public t'adore pour l'histoire que tu lui racontes. Pas pour ce que tu es. [...]

-Tu es une star, nom de Dieu, pas une citoyenne normale. Alors, je t'en prie, joue ton rôle, profite-en, prends le fric attrape la gloire, et ne viens pas pleurnicher parce que tu voudrais être franche et ressembler aux malheureux qui paient leur billet pour te voir ! [...] » (p 72-73)

En quittant le centre de désintoxication, Anny noue une amitié avec un infirmier nommé Ethan. Ce dernier l'aide et la protège. Cependant, Ethan lui procurait de la morphine, substance à laquelle elle s'est habituée au centre et qui substituait paradoxalement les autres drogues. L'amitié entre Anny et Ethan se transforma rapidement en amour. Un amour qui devait se débattre pour exister car Ethan était aussi un drogué. En effet, l'infirmier se rendait à l'hôpital pour dérober des substances chimiques. Lorsqu'on s'aperçut des faits, le jeune homme fut emprisonné. Toutefois, leur amour défia toutes les entraves.

Pour son prochain film, Anny Lee devait choisir un scénario qui lui sied. Lorsqu'elle entama la lecture de son trentième scénario, Anny fut bouleversée. Aussitôt, elle contacta le réalisateur et lui confia vouloir devenir Anne de Bruges. En découvrant Anne de Bruges, Anny était interpellée. Le réalisateur, Grégoire Pitz était le petit fils de Gretchen la cousine et la confidente d'Hanna von Waldberg.

-Quelle est donc l'énigme qui lie Anne de Bruges à Anny Lee ?

La projection d'Anny dans le personnage d'Anne de Bruges la stimule. Emportée par une aura qu'elle méconnaît, Anny incarne à la perfection son rôle de brugeoise condamnée au bûcher. Son attitude, son charisme et son savoir faire lui ont permis de voyager des siècles en arrière et d'atteindre la Renaissance.

A travers son rôle cinématographique Anny avait mis au point une règle d'art : assumer le présent en rendant hommage au passé. Une relecture qui permet de

transgresser les lois et de réinventer le dogme. Anny ressuscite l'aïeul féminin et aspire au progrès de la femme.

Dans ce chapitre, Eric-Emmanuel Schmitt met en exergue le thème de la femme dans son roman *La femme au miroir*. L'auteur dresse en filigrane la nécessité de son choix. Contrairement aux autres romans étudiés, nous avons remarqué que Schmitt privilégie son roman *La femme au miroir* pour réinventer un thème ancestral. De ce fait, la femme progresse à travers trois siècles distincts. Eric-Emmanuel Schmitt déclare dans une interview les avoir prises *chacune, à un niveau très très différents dans leur vie. Elles ont le même âge*¹⁸². Aussi, Anne, Hanna et Anny partagent la même condition féminine. Toutefois, le mysticisme, la psychanalyse et le chimique guident leur voie respectivement. Elles ont essayé ainsi d'échapper à leurs siècles. D'ailleurs, elles ont contribué à la libération mais surtout à l'émancipation de la femme.

Dans son poème *Le fou d'Elsa*, Louis Aragon déclare que « *L'avenir de l'homme, c'est la femme. Elle est la couleur de son âme.* » En effet, la femme demeure emblématique. Synonyme de vie et d'espoir.

¹⁸² <https://toutelaculture.com/2011/09/une-heure-avec-eric-emmanuel-schmitt>

Chapitre VI : Le thème de la migration dans *Ulysse from Bagdad*

« *Bienvenu nulle part. Etranger partout.* »¹⁸³

La migration clandestine dépasse l'intention première du voyage qu'est la découverte, l'échange culturel et l'épanouissement. Elle prend alors un caractère illicite. De surcroît, cette capacité à rendre illégal une motivation personnelle rime avec fatalité et taux incontestable de mortalité. Ce thème complexe d'ordre social suggère une lecture problématique d'un phénomène qui ne cesse de se proliférer.

Le long silence des générations opprimées a engendré une révolte, ces dernières ne se projetant pas dans l'avenir choisissent un processus d'évasion appelé clandestinité, communément connu au Maghreb sous le nom de « Hargua ».

La migration clandestine est la voix silencieuse d'un tumulte. Telles des nuées, une myriade de jeunes traversent la méditerranée. L'Europe, tel un aimant capte ces ondes, ces âmes tourmentées d'une génération infortunée. Toutefois, l'accès à l'Olympe est une pérégrination non dépourvue de dangers.

Tentés par un avenir meilleur, les jeunes maghrébins, africains ou encore ceux du Moyen-Orient tentent l'aventure afin de rejoindre Eldorado : un paradis nuancé d'incertitude. Leur projet prend alors les couleurs d'une Odyssée contemporaine. Guettant la moindre occasion, ils risquent souvent leurs vies en empruntant des embarcations clandestines. Ainsi, ces êtres pour qui vivre est déjà un risque contemplant le large, cet océan de promesse depuis leur embarcation qui serait leur tombeau en cas de naufrage et qui espèrent après avoir frôlé la mort ne pas rester à tout jamais des clandestins.

La migration clandestine souligne le drame d'une jeunesse sans espoir. Paradoxalement, cet espoir fait corps avec le patronyme d'un jeune irakien nommé Saad Saad : « *Je m'appelle Saad*¹⁸⁴ *Saad, ce qui signifie en arabe Espoir Espoir et*

¹⁸³ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Ulysse from Bagdad*. Albin Michel, 2008, p.11

¹⁸⁴ Surprenant, le prénom Saad signifie en arabe chance ou encore joie.

*en anglais Triste Triste [...] »¹⁸⁵ L'Espoir Triste est le héros d'*Ulysse from Bagdad* roman d'Eric-Emmanuel Schmitt.*

Ce roman narre l'exode de Saad Saad. Ce dernier veut fuir la réalité morbide, chaotique de Bagdad durant la période « dictatoriale » de l'ex-président d'Irak Saddam Hussein afin de rejoindre l'Angleterre. Quitter l'Irak était d'abord un rêve d'adolescent pour Saad Saad, puis une nécessité suite à l'embargo et à la guerre. Cependant, « *Comment parcourir des milliers de kilomètres lorsqu'on n'a pas un dinar ?* » (p 81)

I-1-6-a-Voyage initiatique de l'oriental Ulysse

L'intention du voyageur dépend de cette nécessité interne qu'est la motivation. Le voyage permet la métamorphose de celui qui l'entreprend. Une caractéristique qui démarque le voyageur et souligne son ancrage socio- culturel.

Lorsque Dalila Morsly définit la notion du voyage dans une communication intitulée « *Y a voyage et voyage* ». Elle met l'accent d'abord sur l'étymologie du terme. Puis, agrmente sa définition de manière chronologique.

« *Nous rappellerons d'abord l'étymologie du terme : voyage (latin viaticum, [via : voie, route]) ; à l'origine, le terme avait trois acceptions : 1) « agent pour le voyage », 2) « provisions de voyage », 3) « chemin à parcourir » (latin vulgaire).*

Au Moyen –Âge, les principaux voyages qu'effectuaient les hommes étaient les « pèlerinages » et les « croisades » et aussi les « expéditions militaires », le terme désignait donc précisément l'un de ces déplacements.

Le voyage au sens moderne du terme, déplacement vers une autre ville ou un autre pays, n'apparaît qu'au XV^e siècle. On voit donc que le terme est dès l'origine défini par deux éléments :

-Le déplacement proprement dit, l'idée de distance à parcourir, d'aller et de venue ;

¹⁸⁵ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Ulysse from Bagdad*. Albin Michel, 2008, p.9

-Le profit matériel (expéditions militaires ou croisades dont la motivation est d'abord d'ordre économique) ou spirituel (pèlerinage) que l'on pouvait retirer de ces déplacements [...] »¹⁸⁶

A ce sujet, les voyages varient, se multiplient et se réinventent. La littérature peint la mosaïque du voyage à travers le temps et l'espace. En effet, « [...] Depuis celui fabuleux et fantastique de Sindbad le Marin ou d'Ulysse roi d'Ithaque, jusqu'à celui légendaire de Marco Polo, ou encore celui entrepris au centre de la terre, ou en direction de la lune, sans oublier les autres, intérieurs ceux-là ; ceux de Proust ou de Joyce, ou encore les Bols d'aire baudelairiens, ceux fortement opiacés de Coleridge et de Thomas de Quincey, [...] »¹⁸⁷

-Qu'en est-il alors du voyage clandestin ? S'agit-il d'un déplacement illégal, illicite ou alors une quête de soi ?

Le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt *Ulysse from Bagdad* permet la lecture d'une tragédie humaine au XXI^{ème} siècle. Un projet connu sous le nom de clandestinité oriente des jeunes vers une promesse d'un ailleurs, meilleur. Le déchiffrement de ce procédé contemporain revient à comprendre les causes convergentes d'une situation sociopolitique ou encore socio-économique défavorables.

Receler le choix d'une génération infortunée dépasse l'intention première du clandestin : le changement positif d'une situation détériorée.

Le héros d'Eric-Emmanuel Schmitt fuit l'Irak dans l'espoir de rejoindre l'Angleterre. Sa démarche clandestine lui assure un périple digne du roi d'Ithaque. L'auteur narre ainsi l'*Odyssée* d'un irakien nommé rappelons-le Saad Saad.

Tel le roi d'Ithaque *Ulysse l'homme aux mille ruses*, notre héros parcourt terre, mer bravant dangers et misères, guettant toutes les douleurs. C'est avec intelligence et ardeur que notre Ulysse Oriental parvient tant bien que mal à

¹⁸⁶ Morsly, Dalila, « *Y a voyage et voyage* » in *Le voyage Actes du 1^{er} colloque d'espagnol de l'institut des langues étrangères*, Université d'Alger, 1988, p. 27-28

¹⁸⁷ Bensaou, Hamid, in *Le voyage Actes du 1^{er} colloque d'espagnol de l'institut des langues étrangères*, Université d'Alger, 1988, p. 6

échapper non pas à « *la volonté des Dieux* » mais à celle des douaniers. Ainsi, il se faufila passant par le Caire, la Libye, Lampedusa, Malte, la Sicile et la France¹⁸⁸ dans l'unique but d'atteindre son Eldorado autrement dit l'Angleterre.

Nous privilégierons à travers le thème de la migration trois axes qui lèveront le voile sur la condition des clandestins. A ce titre, la rupture de l'identité, le dépassement de soi par rapport aux traitements inhumains et la générosité des militants pour le droit des sans papiers seront mis en exergue par le biais d'*Ulysse from Bagdad*.

Le périple du jeune irakien était ponctué d'escales lui permettant l'accès à l'Olympe autrement dit l'Angleterre. La témérité du voyageur clandestin tenait d'un désir profond de quitter l'Irak. Saad Saad explique : « *Mon désir de partir me donnait une énergie inépuisable, une force constante, renouvelée, plus grande que moi, capable d'outrepasser toute limite, y compris celle du bon sens* » (p 153)

Voulant rejoindre Lampedusa par le biais de Tripoli, Saad Saad accompagné de son ami migrant nommé Boub se trouva face à une embarcation de fortune. D'ailleurs, pour y accéder, lui et Boub ont du payer deux mille dollars chacun. L'embarcation de fortune gémissait sous le poids des clandestins de nationalités différentes. Des hommes, des femmes mais aussi des enfants appréhendaient une mer qu'ils méconnaissaient : « *A l'aube, je discernai mieux quel étrange convoi nous formions : beaucoup de Noirs-femmes, hommes, enfants-, pour la plupart des Bangladais, ainsi que quelques Egyptiens [...] Tous souffraient déjà de soif et de faim.* » (p173)

Toutefois, durant le voyage clandestin, l'Irakien Ulysse découvrit au large le sort des naufragés : la mort infatigable rôdait, menaçant ainsi les vivants qui espéraient inlassablement arriver à destination : « *[...] des cadavres de femmes, d'hommes, d'enfants voguaient autour de nous. Un bâtiment avait dû couler et envoyer son chargement à la noyade.* » (p175)

¹⁸⁸ Voir annexe itinéraire de Saad Saad

Lampedusa était plus proche que jamais, lorsque le capitaine de l'embarcation guetta au loin des gardes-côtes. Ce dernier changea sa destination vers Malte. Cependant, « [...] *A peine avait-il avancé d'un kilomètre que des sirènes retentirent. Trois bateaux fonçaient sur nous, armés de projecteurs à l'avant. Le capitaine poussa un juron, tenta une manœuvre puis comprit qu'il était encerclé. Il s'époumona à notre intention :*

-Les gardes-côtes ! Ils vont nous arrêter. » (p 178-179)

-Quel est le sort de Saad et de son ami Boub ? Quelle stratégie allaient-ils employer afin de poursuivre leur voyage clandestin ?

L'ingéniosité de l'Irakien Ulysse opéra tant le danger approchait. Au risque d'être expulsé, Saad Saad a dû agir. En effet, nous lisons :

« L'idée jaillit dans mon esprit en même temps que la décision.

-Boub, jetons nos papiers à la mer.

-Tu es fou.

-Jetons nos papiers à la mer. Comme ça, ils ignoreront de quel pays nous sommes issus et ils ne pourront jamais nous bannir...

-Enfin, Saad, tu te rends compte ? Plus de papiers du tout !

-Boub, regarde. Moi, je les balance. Mon portefeuille vola au dessus du pont et alla s'engloutir entre les vagues. Personne ne l'avait remarqué. [...] » (p180)

Rompre avec son identité semble être l'unique issue qui permet l'accomplissement d'un rêve. La possibilité d'une éventuelle nouvelle identité s'inscrit dans la lecture linéaire d'un périple clandestin. Saad Saad serait alors *Ulysse* ou encore *personne*

Par ailleurs, lors d'une interview Eric-Emmanuel Schmitt avait révélé l'élément déclencheur qui a suscité d'écrire sur la migration :

« [...] au moment où les médias ont relaté l'arrestation d'une camionnette à la frontière franco-italienne, il y a quelques années. On a alors découvert une

vingtaine de clandestins entassés dans 6m². J'ai immédiatement pris conscience de la tragédie, au sens philosophique du terme. D'un côté, les douaniers ont raison : ils défendent les frontières, il est légitime de stopper un trafic mafieux et de rendre, d'une certaine manière, une dignité à ces êtres humains entassés. En même temps, ils interrompent un voyage dont la destination n'est pas un centre de rétention ni une prison, [...] »¹⁸⁹

Dans cette optique, nous avons relevé un extrait du XII^{ème} chapitre du roman en question afin de souligner la motivation première d'Eric-Emmanuel Schmitt. Une similitude frappante engagera un parallélisme entre le héros d'*Ulysse from Bagdad* et l'authenticité d'un thème actuel : la migration.

Ainsi, nous découvrons qu'à Naples Saad Saad avait choisi de se joindre à un groupe de clandestins dans le but d'atteindre la mer du nord. En empruntant une camionnette il fallait : « [...] soit nous empiler à l'horizontale avec la certitude qu'étoufferaient ceux du dessous, soit nous serrer, le bras de l'un dans les côtes de l'autre, les épaules de celui-ci dans les omoplates de celui-là » (p 243) Saad ajoute ensuite : « [...] Je crus cauchemarder lorsque les mafieux approchèrent une palette supportant deux mètres cubes de boîtes qu'ils commencèrent à empiler à l'arrière. » (p243)

La promiscuité rendait le voyage clandestin insupportable, inimaginable. La situation déplorable dans laquelle se trouvaient Saad et les autres clandestins relevait de l'inhumain : « Si c'était notre pays que nous fuyions à l'origine, désormais c'était aussi ceci, cette clandestinité, cet esclavage, cette emprise des mafieux, ces traitements qui nous ravalait au rang de bestiaux. » (p 242-243)

Lorsque l'être humain perd son humanité, personne ne peut y remédier. La profondeur des blessures dépasse parfois la rationalité. Dans ce sens, l'Irakien Saad confie sa détresse et mesure la gravité de sa situation de clandestin face à des douaniers :

¹⁸⁹ <http://evene.lefigaro.fr/livres/actualite/eric-emmanuel-schmitt-ulyse-from-bagdad-1759.php>

« [...] ils s'attendaient à trouver des rats dans le camion, ils voyaient vraiment des rats. Ils n'ont pas l'air certain que nous soyons des hommes [...] ils me dévisagent comme un être inférieur [...] j'appartiens à une autre race. Je suis un clandestin, celui qui ne devrait pas être là, celui qui n'a pas la permission d'être [...] Je suis bien devenu un sous-homme [...] ils sont gentils. Gentils comme avec des animaux. » (p249-250)

Afin de rejoindre l'Angleterre Saad Saad devait rallier la France. L'Irakien Ulysse usa de l'idée ingénieuse de son père qui lui rappela d'ailleurs, l'épisode d'Ulysse et des moutons. Saad se glissa ainsi sous le châssis d'un camion au dessous duquel se trouvait un troupeau de brebis. Le jeune migrant utilisa alors sa ceinture pour bien se maintenir. Le danger le guettait de toute part jusqu'au moment où il se délivra enfin : « *J'étais sauvé. J'étais libre. J'étais en France. [...] Je me vaudrai dans le fossé et me mis à hurler de joie, sans plus pouvoir m'arrêter.* » (p265)

C'est en France que l'Irakien Ulysse fit la rencontre de Max, un militant pour les droits des sans papier. De ce fait, grâce au groupe militant auquel appartenait Max, Saad a pu rejoindre l'Angleterre. Toutefois, le rêve de Saad n'était que chimères. Londres était si différent de celui décrit par Agatha Christie (la romancière préférée de Saad Saad). Aussi, nous avons découvert : « [...] *Le Londres où je m'incruste me déconcerte. Agatha Christie ne m'avait pas décrit ce genre d'endroit ; [...]* » (p302)

Il ne faut pas perdre de vue l'extrait suivant dans le sens où il démontre en premier lieu l'accomplissement d'un rêve : rejoindre Eldorado. En second lieu, il dénoterait du futur potentiel d'un clandestin irakien :

« *-Alors, fils, c'est ça le Paradis ?*

Papa m'affronte, assis sur la fontaine. Je lui souris.

-Qu'est-ce que tu en penses ?

-Moi ? Tu veux l'avis de ton père ? Vraiment ?

-Oui.

-J'ai l'impression que tu n'as pas quitté le pays, fils, en tout cas tu n'as pas quitté Babel. C'est Babel, ici, Babel des langues, Babel des cuisines, Babel des sexes même si, pour rester encore chez nous, on pourrait plutôt, invoquer Sodome et Gomorrhe. [...]

- Le cousin de Leila, celui qui t'aide, là, le videur du sex-shop, il ne te présente que des étrangers !

-Evidemment, je ne suis pas un cas unique. Il y a beaucoup d'immigrés en Angleterre.

-Voilà : tu n'as pas rallié la population anglaise mais la population des immigrés en Angleterre ! [...]

-Que comptes-tu faire, Saad ?

-Survivre d'abord. Construire ensuite. Le cousin m'a promis un petit travail au noir, près de la gare. Contre deux cents euros, il peut me procurer une fausse carte de séjour ; ça permet ensuite de dégoter un travail officiel. Quand j'y verrai plus clair, je finirai mes études de droit et j'épouserai Leila. » (p303-304)

Dans cette perspective, nous nous pencherons brièvement sur la quête identitaire. A ce titre, étant donné que Saad Saad soit un immigré irakien ; nous nous intéressons à son identité afin de comprendre son besoin d'intégration dans une société qui n'est pas sienne. A ce titre, Christine Albert note que : « *La question de l'identité est en effet au cœur de la représentation de l'immigration, car elle est indissociable de la découverte de l'altérité vécue comme un exil intérieur doublé de son corollaire qui est le désir d'intégration et d'enracinement.* »

Le parcours de Saad Saad est un périple non dépourvu de dangers. Ceci dit, son désir de rejoindre Londres est doté d'un stimulus qui lui permet de se surpasser et d'appivoiser la mort. Paradoxalement, envisager le retour au pays natal relève du problématique. Le père se Saad l'avait bien souligné lorsqu'il a pris part du récit

d'Ulysse. Ainsi, contrairement au roi d'Ithaque, Saad Saad voulait « [...] édifier (sa) maison hors de chez (lui), à l'étranger, ailleurs. » Il ajoute : « Son odyssée était un circuit nostalgique, la mienne un départ gonflé d'avenir. Lui avait rendez-vous avec ce qu'il connaissait déjà. Moi j'ai rendez-vous avec ce que j'ignore. » (p305)

Christine Albert souligne que : « Le double ancrage ou désancrage identitaire entre le pays d'origine et le pays d'accueil leur interdit toute possibilité d'envisager le retour au pays comme une réponse possible à l'interrogation identitaire. » Cette probabilité serait alors une réponse envisageable quant au choix de Saad Saad. L'inconnu marquerait l'espoir d'un avenir meilleur.

Tahar Djaout postule : « Etre immigrés ce n'est pas vivre dans un pays qui n'est pas le sien. C'est vivre dans un non lieu. C'est vivre hors des territoires »¹⁹⁰

Les migrants devraient une fois arrivés à destination, partager une hétérogénéité socio-culturelle qui n'est pas la leur. De plus, se fondre dans un espace loin des frontières à l'abri des regards *assassins*.

Le thème de la migration marque indubitablement le champ textuel du roman *Ulysse from Bagdad*. Ainsi, l'analyse thématique nous a permis de saisir le sens du voyage illicite et de découvrir les affres d'une vie clandestine à travers le personnage Saad Saad.

I-2-3 Conclusion

L'analyse thématique abordée dans la première partie de notre travail de recherche est intitulée : Pluralité thématique. Cette approche analytique nous a permis d'entreprendre une investigation thématique. Pour ce faire, nous avons choisi d'aborder les thèmes suivants : le thème du miroir, le dédoublement, l'amour, la mort, la femme et enfin la migration. La prédominance de ces thèmes dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt a suscité notre curiosité.

¹⁹⁰Albert, Christine. *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Editions Karthala, 2005, p .128

Le carrefour thématique d'Eric-Emmanuel Schmitt remplit une fonction évocatrice. L'auteur ne peut se passer de certains thèmes tels : le miroir, le dédoublement, l'amour et la mort. Ce qui nous fait penser, en conséquence à la récurrence thématique. Cette dominance suggère une réflexion dont l'obsession marque inévitablement son terrain. La nécessité du choix involontaire de l'auteur crée un champ thématique propre à ce dernier. Le thème signe l'empreinte de l'auteur et souligne la perspicacité avec laquelle il apparaît.

Par ailleurs, Eric-Emmanuel Schmitt choisit d'aborder l'actualité « *Dans ce sens, le thème actuel, c'est-à-dire celui qui traite des problèmes culturels du moment, satisfait le lecteur.* »¹⁹¹ A ce titre, nous pensons au thème de la migration présent dans le roman *Ulysse from Bagdad*. Ce qui expliquerait que « [...] *plus le thème est important et d'un intérêt durable, plus la vitalité de l'œuvre est assurée. En repoussant ainsi les limites de l'actualité, nous pouvons arriver aux intérêts universels (les problèmes de l'amour, de la mort) qui au fond restent les mêmes tout au long de l'histoire humaine. [...]* »¹⁹²

Les thèmes abordés par Eric-Emmanuel Schmitt font écho à l'intérieur de son œuvre littéraire. Eclatés, les thèmes de l'auteur jaillissent avec force. Leur présence caractérise la cartographie de l'œuvre de Schmitt qui ne cesse d'évoluer. Universelle, personnelle ou actuelle, la thématique schmittienne se métamorphose à travers le temps et l'espace ; change d'uniforme et endosse un nouveau rôle.

¹⁹¹ Tomachevski, B. *La thématique*, le choix du thème in *Théorie de la littérature*, Seuil, 1965, p.265

¹⁹² *Ibid.*, p. 265

Deuxième partie :
Analyse transtextuelle et intratextuelle

II- Analyse transtextuelle et intratextuelle

La seconde partie de notre travail de recherche est axée principalement sur deux aspects à savoir : la transtextualité et l'intratextualité. Le texte étant l'élément central de la réflexion littéraire permet de réfléchir toute la richesse qui en découle. La complexité de l'œuvre littéraire se lit à travers sa métamorphose. Ainsi, construit à partir de textes antérieurs, la genèse de l'œuvre littéraire est variable voire flexible. Par ailleurs, les influences extérieures favorisent sa mutation et accélère le processus de création. L'évolution du texte littéraire ne cesse de croître, elle draine par conséquent le champ littéraire.

Pour mener à bien notre analyse, nous ferons appel à Gérard Genette afin d'explicitier la notion de transtextualité. Nous étudierons ainsi trois concepts : la paratextualité, l'intertextualité et l'hypertextualité qui constituent respectivement les trois premiers chapitres de la seconde partie.

Le quatrième chapitre concernera, quant à lui, l'analyse intratextuelle, autotextuelle de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. De ce fait, nous tenterons de clarifier la notion d'intratextualité par le biais des définitions. Aussi, nous ferons appel à Lucien Dällenbach pour mettre en exergue le caractère intratextuel présent dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt.

II-1- La transtextualité

Il ne faut perdre de vue que *l'intertextualité*¹⁹³ apparaît d'abord comme une notion de la critique moderne (fin des années 1960), elle interpelle, néanmoins, la pratique littéraire ancienne. De ce fait, tout texte porte en lui la mémoire d'une tradition culturelle, sociale, littéraire. Nathalie Piegay-Gros souligne que : « *L'intertextualité est donc le mouvement par lequel un texte réécrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à*

¹⁹³ Selon le séminaire donné par N. Benachour

lui *in absentia* (par exemple s'il s'agit d'une allusion) ou l'inscrive *in praesentia* (c'est le cas de la citation) »¹⁹⁴.

Aussi, « À la différence de Julia Kristeva, Gérard Genette (1982) ne place pas l'intertextualité au cœur de la production textuelle, et contrairement à Michaël Riffaterre, il en défend une conception restreinte. L'intertextualité constitue pour lui une relation très spécifique parmi toutes celles qui unissent les textes, qu'il regroupe sous le terme générique de transtextualité. »¹⁹⁵

Nous nous pencherons à travers cette étude sur le caractère de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt, en essayant de comprendre le fonctionnement de cette dernière.

A ce titre, comment se construit l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt ? De quelle manière se démarque-t-elle ?

II-1-a Définition de la transtextualité

Dans son ouvrage *Palimpsestes*, Gérard Genette propose un nouveau terme qui est la transtextualité, définie comme étant : « *Tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes* »¹⁹⁶.

Selon Gérard Genette, il existe cinq types de relations transtextuelles à savoir : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité.

Nous tenterons à travers notre travail de recherche d'exploiter trois types de relation transtextuelle. Nous débuterons ainsi par la paratextualité, ensuite, nous vérifierons l'aspect intertextuel présent dans le corpus étudié. Enfin, l'analyse hypertextuelle nous sera d'un apport utile pour mettre au point l'importance de l'épopée homérique chez Eric-Emmanuel Schmitt.

¹⁹⁴ Benachour, Nedjma. *L'Intertextualité*. Université Mentouri Constantine, 2005, p.4

¹⁹⁵ Barel-Moisán, Claire, Déruelle, Aude. *L'analyse littéraire*, [2011] Armand Colin, 2015, p. 103

¹⁹⁶ Genette, Gérard. *Palimpsestes*, Le Seuil, 1982, p. 7

Chapitre I : La paratextualité

II-1-1-Définition de la paratextualité

Gérard Genette définit la « *paratextualité* » comme étant : « *Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend* ». ¹⁹⁷

Ainsi Genette définit ce qu'est la « paratextualité » et nous informe sur ses différentes formes. Aussi, dans son ouvrage *Seuils* (1987), Genette distingue deux types de paratextes. Le paratexte situé à l'intérieur du texte et le paratexte situé à l'extérieur du texte nommés respectivement : *péritexte* et *épitexte*.

II-1-1-a Le péritexte :

Selon Gérard Genette, le péritexte est « *Un élément de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un emplacement, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte comme les titres de chapitres ou certaines notes ; j'appellerai péritexte cette première catégorie spatiale [...]* »¹⁹⁸

Il s'agit donc de la présentation matérielle du livre (format, jaquette, illustrations de couverture), l'édition et la collection, le nom de l'auteur, le titre, le sous-titre générique, la préface, la dédicace, l'exergue, le prière d'insérer, la

¹⁹⁷ Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris Le Seuil, 1982, p. 9

¹⁹⁸ Genette, Gérard. *Seuils*. Paris Le Seuil, 1987, p.10-11

bibliographie du même auteur, les commentaires de toute sorte ; tous les signes provenant de l'auteur, de l'éditeur ou du distributeur, signes qui orientent la réception du texte et déterminent son usage. ¹⁹⁹

II-1-1-b L'építex-te :

L'építex-te quant à lui se situe « à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interview²⁰⁰, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). C'est cette deuxième catégorie que je baptise, faute de mieux, építex-te »²⁰¹

L'analyse paratextuelle contribue à la compréhension du sens sous-jacent présent dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. Le caractère imminent de la conception paratextuelle met en relief une visée que nous pouvons qualifier de volontaire ; dans le sens où elle accompagne le corpus de manière parfaitement choisie. Dans le second cas, elle est involontaire ; dans le sens où le choix n'est pas conditionné par l'auteur lui-même. Par conséquent, il échapperait à la volonté de ce dernier. Dans ce sens, Yves Reuter souligne qu'il s'agit « [...] d'un ensemble hétérogène comprenant l'écrit et l'image présents dans le livre ou précédant la version définitive du texte, comprenant aussi des constituants dus à l'auteur ou dus à d'autres (sous son contrôle ou non, avant ou après sa mort...) »²⁰² Aussi, « Ces composantes sont importantes car elles déterminent en grande partie le choix de l'ouvrage, la lecture et les attentes du lecteur [...] »²⁰³

Dans cette optique, l'analyse paratextuelle nous permet de comprendre la construction des éléments paratextuels présents dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. De ce fait, nous soulignons que l'analyse paratextuelle concernera cinq romans présents dans notre corpus à savoir : *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, *Ulysse from Bagdad*, *La femme au miroir*, *L'élixir d'amour* et *Le poison d'amour*.

¹⁹⁹ <http://druhttp://drum.lib.umd.edu/bitstream/1903/3164/1/umi-umd->

²⁰⁰ Voir annexes (interview d'Eric-Emmanuel Schmitt)

²⁰¹ Genette, Gérard. *Seuils*. Paris Le Seuil, 1987, p.11

²⁰² Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Armand Colin, 2011, p.128

²⁰³ *Ibid.*, p.128

II-2-Analyse de la première et de la quatrième de couverture dans :

1-*Lorsque j'étais une œuvre d'art*

1-1- Analyse de la première de couverture

1-1-a- Analyse titrologique

Gérard Genette dans son ouvrage *Seuils* attire l'attention en soulignant que Leo H. Hoek, un des fondateurs de la titrologie définit le titre tel « [...] *un objet artificiel, un artefact de réception ou de commentaire, arbitrairement prélevé par les lecteurs, le public, les critiques, les libraires, les bibliographes...et les titrologues [...] sur la masse graphique et éventuellement iconographique d'une « page de titre » ou d'une couverture.* »²⁰⁴

Par ailleurs, le titre est « *ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise. Dès le titre l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent. L'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès l'abord comme manque à savoir et possibilité de le connaître (donc avec intérêt), est lancée* »²⁰⁵

Claude Duchet quant à lui définit le titre comme étant « *un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littéarité et socialité : il parle de l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en terme de roman.* »²⁰⁶

Nous signalons que les définitions citées ci-dessus concerneront l'ensemble romanesque qui renferme : *Lorsque j'étais une œuvre d'art, Ulysse from Bagdad, La femme au miroir, L'élixir d'amour et Le poison d'amour.*

²⁰⁴ Genette, Gérard. *Seuils*, Seuil, Paris, 1987, p. 59-60

²⁰⁵ Grivel, Charles. *Production de l'intérêt romanesque*, Paris- la Haye, Mouton, 1973, p.173

²⁰⁶ Duchet, Claude, « *Éléments de titrologie romanesque* » in *Littérature* N°12 Décembre 1973.

Le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt intitulé *Lorsque j'étais une œuvre d'art*²⁰⁷ constitue la première pièce du puzzle romanesque de l'auteur. Cette œuvre majeure abrite un titre mêlant l'utopie du pouvoir artistique à la réflexion philosophique.

A tout point de vue, nous nous sommes interrogée sur l'envergure du choix titrologique. De ce fait, comment une œuvre d'art peut-elle s'exprimer ? De quel type d'œuvre s'agit-il ? Une peinture, une sculpture ?

Le titre du roman se présente sous forme d'une phrase. Cette dernière exprime une idée antérieure au récit. Dans cette optique, l'emploi de l'imparfait encadre spécifiquement le caractère narratif du titre.

Dans un premier temps, nous songeons au fait que la première personne du singulier autrement dit « je » exprime la détresse métaphorique et chimérique de l'œuvre d'art ; sous le signe de l'expression unitaire et significative des lexèmes « œuvre » et « art ». Ainsi, cette première réflexion met en exergue l'évaporation de la valeur artistique de l'œuvre d'art.

Dans un second temps, l'emploi de l'imparfait invoque la métamorphose de l'œuvre d'art. De ce fait, nous penserons à la transformation du « je » dissimulé sous le signe « d'œuvre d'art ». Par ailleurs, nous estimons la possibilité de l'inexistence de l'œuvre d'art.

Enfin, il serait plausible que la première personne du singulier scindée par la conjonction de temps « lorsque » renvoie directement au personnage principal du roman. Cette perspective nous laisse penser que la narration dissimule un aspect rétrospectif notable. Ainsi, Tazio Firelli, personnage principal du roman se confie, se dévoile et raconte les affres de sa métamorphose.

La personnification de « l'œuvre d'art » résulte du paradoxe suivant :

²⁰⁷ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002

D'abord, humain, le héros de Schmitt va subir une métamorphose chirurgicale qui le mènera à devenir une œuvre d'art: Tazio Firelli (homme) \iff *Adam bis* (œuvre d'art)

Ensuite, l'œuvre d'art nommée *Adam bis* réfutera les conditions imposées par son créateur Zeus-Peter Lama. De plus, son corps rejettera les greffes et les implants issus de la transformation chirurgicale. L'utopie de la métamorphose reconduira *Adam bis* vers son humanité : *Adam bis* (œuvre d'art) \iff homme (être humain).

Il ne faut pas perdre de vue que le titre est écrit sous le nom de l'auteur, autrement dit Eric-Emmanuel Schmitt.

1-1-b La précision générique

Nous soulignons l'existence de la précision générique *roman* sur la première de couverture. Roland Barthes précise que « *Le roman est un produit caractérisé : donner à l'imaginaire la caution formelle du réel, mais laisser à ce signe l'ambiguïté d'un objet double, à la fois vraisemblable et faux* »²⁰⁸

Par ailleurs, Barthes ajoute « *Le roman est une mort ; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif. Mais cette transformation ne peut s'accomplir qu'aux yeux de la société. C'est la société qui impose le roman, c'est-à-dire un complexe de signe, comme transcendance et comme Histoire d'une durée.* »²⁰⁹

De ce fait, la société se métamorphose à travers les siècles « *le roman, genre ouvert dans ses formes et dans ses thèmes, a pu accueillir ces mutations et en bénéficier. Les modèles, figés et en nombre restreint, éclatent ou tombent en désuétude...* »²¹⁰

La première de couverture du roman *Lorsque j'étais une œuvre d'art* comprend le nom de la maison d'édition : Albin Michel. Cette dernière a été fondée en 1900 par Albin Michel et dirigée depuis 1981 par Francis Esménard.

²⁰⁸ Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953, p. 51

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 59

²¹⁰ Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*, Armand Colin, 2011, p. 14

Rappelons que le corpus étudié à travers l'analyse paratextuelle renferme cinq romans : *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, *Ulysse from Bagdad*, *La femme au miroir*, *L'élixir d'amour* et *Le poison d'amour*. De plus, la définition de la précision générique ainsi que le nom de la maison d'édition concernent l'ensemble des romans cités.

1-1-c Analyse de l'iconographie

Nous tenterons dans notre recherche d'élaborer une étude sur l'aspect iconique : « *Parce qu'elle donne à voir et à vivre quand on ne l'attendait pas, l'image fascine.* »²¹¹

Martine Joly postule dans son ouvrage *Introduction à l'analyse de l'image* que l'icône : « *Correspond à la classe de signes dont le signifiant entre en relation d'analogie avec ce qu'il représente, c'est à dire, avec son référent : un dessin figuratif, une image de synthèse représentant un arbre ou une maison sont des icônes dans la mesure où ils "ressemblent" à un arbre ou à une maison.* »²¹²

Au royaume de la photographie règnent les couleurs, les nuances et les reflets. La première de couverture du roman intitulé *Lorsque j'étais une œuvre d'art* revêt un caractère photographique ; met en scène un jeune homme qui torse nu arbore quatre registres nuancés. Une photo, un reflet, puis des couleurs se dégradent pour s'accroître sur un jeu de lumière étudié.

L'aspect dégradé de la photographie nous donne à réfléchir dans la mesure où une ressemblance frappante existe entre cette dernière et les tableaux qui ont été faits pour Maryline Monroe. Il s'agit de la photographie sérigraphiée faite par Andy Warhol un des fondateurs du « Pop art ». Ce dernier est un *mouvement artistique recourant largement aux objets les plus quotidiens ainsi qu'aux procédés graphiques de la publicité et de la mode (né en Angleterre entre 1954 et 1957.)*²¹³

L'aspect iconique de la première de couverture présente l'effigie d'un jeune homme sur un fond jaune. Le jeune homme au teint hâlé, aux yeux figés et pensifs et au

²¹¹ Burgos, Jean. *Pour une poétique de l'imaginaire*, Seuil, 1982, p.9

²¹² Joly, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*, Editions Nathan, Paris, 1993, p.27

²¹³ Dictionnaire Hachette Encyclopédique illustré, 1998, p.1494

torse nu semble attentif face au projecteur. Une déclinaison de la même photographie est multipliée d'abord en gris, puis sous des nuances fluorescentes, enfin en mode fuchsia. En premier plan, nous observons la mise en exergue du portrait masculin en question. Toutefois, sous la lumière infrarouge. Il nous semblerait que le jeune homme perdait de son caractère humain. Ses traits se dissipent, paraissent flous et vaporeux.

- Par extension serait-il un clin d'œil à l'œuvre d'art en question ?

Dans cette perspective, il nous semblerait que l'auteur revisite son roman à travers la photographie. Une image qui partant du réel dresse le prototype artistique envisagé d'ores et déjà dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art*. Le thème des apparences étant au centre du récit, surgit afin de rappeler la nécessité du choix de l'auteur. Le paratexte renferme ainsi une lecture implicite. De ce point de vue, la photographie sérigraphiée se joint au titre pour accentuer l'énigme de la narration schmittienne. Ce double jeu suspend le temps de la découverte du roman. Par conséquent, il susciterait la curiosité du lecteur averti.

1-2- Analyse de la quatrième de couverture

La quatrième de couverture du roman *Lorsque j'étais une œuvre d'art* rappelle en premier lieu le nom de l'auteur : Eric Emmanuel Schmitt. Ce dernier est écrit en haut de la quatrième de couverture ; en dessous nous relisons le titre du roman : *Lorsque j'étais une œuvre d'art*. Les deux éléments sont écrits en vert. Aussi, nous découvrons un passage extrait d'un ouvrage consacré à Eric-Emmanuel Schmitt sous le titre de *Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*²¹⁴. Michel Meyer souligne : « *Lorsque j'étais une œuvre d'art est un livre sans équivalent dans l'histoire de la littérature [...]. Il raconte le calvaire d'un homme qui devient son propre corps, un corps refaçonné en œuvre d'art au mépris de tout respect pour son humanité. Malléable, transformable, il n'est plus qu'un corps sans*

²¹⁴ Meyer, Michel. *Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Albin Michel, 2004

âme entre les mains d'un esprit diabolique dont le génie tient avant tout à son manque de scrupules. »²¹⁵

De plus, nous découvrons trois critiques distinctes. D'abord, Roger Bichelberger écrit dans *Le Républicain lorrain* : « *Un chef-d'œuvre qui raconte précisément l'histoire d'un chef-d'œuvre raté. C'est original en diable, cruel comme la modernité et éloquent comme une parabole.* »

Ensuite, Éric Olivier souligne dans *Le Figaro* : « *On peut être sûr qu'avec Schmitt on sera surpris. Il a sa place au musée des inventeurs.* »

Enfin, François Busnel explique dans *L'Express* : « *Un conte moral aussi dérangent que divertissant.* »

Il faut noter que la minutie du choix critique accentue le pouvoir d'influence sur les lecteurs potentiels. Ces derniers pourront consulter sans lire l'intégralité de l'œuvre. Ce qui les mènera par conséquent à adopter une perspective de lecture instantanée.

²¹⁵ Meyer, Michel. *Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Albin Michel, 2004, p. 113

2- Ulysse from Bagdad

2-1-Analyse de la première de couverture

2-1-a-Analyse titrologique

A partir d'un contraste lumineux, surgit un titre écrit en blanc sur fond noir. L'espace titrologique est partagé en deux. D'abord, en caractère gras apparaît un nom légendaire, celui du roi d'Ithaque *Ulysse*.

Ensuite, nous lisons « from Bagdad ». Nous supposons ainsi que l'auteur voulait mettre l'accent sur cette particularité. Nous soulignons par ailleurs que le titre est écrit juste en dessous du nom de l'auteur : Eric-Emmanuel Schmitt.

La composante des trois lexèmes est à la fois importante et lourde de sens. Dans cette optique se mêlent légende épique, sonorité britannique et ville stratégique.

Toutefois, nous nous sommes interrogée sur le paradoxe qui unit la Grèce antique à Babel.

De ce fait, que fait Ulysse à Bagdad ? Stratégie d'écriture de la part d'Eric-Emmanuel Schmitt ou une évidence dissimulée ?

En effet, Henri Mitterand souligne que : « *Le titre est souvent choisi en fonction d'une attente supposée du public, pour les raisons de « marketing » [...] il se produit un feed-back idéologique entre le titre et le public* »²¹⁶

Dans cette perspective, nous pensons à ce qu'avait l'écrivain congolais Tchicaya U Tam'Si l'habitude de dire : « *Les clefs de mes œuvres sont sur la porte.* »²¹⁷ D'ailleurs, « *Il ressort que le titre d'une œuvre est ce par quoi se dévoile celle –ci, il sert à [...] stimuler la curiosité du lecteur ou de l'acheteur potentiel, [...] Il permet au lecteur de pénétrer l'épaisseur symbolique du texte comme la clef permet à*

²¹⁶ Mitterand ,Henri, *Les titres des romans de Guy des Cars* ,in Duchet, Claude, sociocritique, Nathan,1979,p92

²¹⁷ http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cea_0008-0055_1995_num_35_140_1885

l'usager d'avoir accès à l'intimité close d'une demeure.. »²¹⁸ a révélé Mukala Kadima_ Nzuji in « *Introduction à l'étude du paratexte du roman Zairoi* ».

Le titre serait alors au sens métaphorique du terme, une clef qui ouvre l'espace de l'œuvre voire du roman. Un outil chimérique qui dévoile sans être dévoilé.

A la manière de « Joyce » Eric-Emmanuel Schmitt pourrait ainsi mettre « la trame de son roman » en première de couverture. Le titre exhale les mystères de l'*Odyssée* aux secrets d'un personnage emblématique : *Ulysse*. De surcroît, un indice sémantique aux origines britanniques vient se greffer entre Ulysse et Bagdad. Il s'agit du « *from* ».

De ce fait, nous avons noté l'existence d'une « *Alternance codique* » ; notion introduite par John. J. Gumperz qui est : « *La juxtaposition à l'intérieur d'un échange verbal où le discours appartient à deux systèmes ou sous-systèmes grammaticaux différents.* »²¹⁹. Ainsi, cohabitent deux langues à savoir le français et l'anglais.

Le lexème « *from* » vient joindre « Ulysse » à « Bagdad ». La présence du « *from* » marque la richesse spatio-temporelle du titre. Son importance nous fait penser à ce qu'avait postulé Jean Claude Chevalier : « [...] *un mot n'est important que par la place qu'il occupe dans le discours, par les liens qu'il établit avec le contexte. Ces liens peuvent être plus ou moins remarquables. Un mot ôté de son contexte n'a plus aucune signification* »²²⁰.

Afin de mieux assimiler la fonction du « *from* » nous l'avons analysé. D'abord, nous avons déplacé les phonèmes du lexème « *from* » du dernier au premier. Nous avons obtenu [m o r f] autrement dit : (morphé : élément du grec

²¹⁸ http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cea_0008-0055_1995_num_35_140_1885

²¹⁹ Gumperz, John. J. *Sociolinguistique interactionnelle* : Une approche interactive, Ed. L'Harmattan, Université de la Réunion, 1989, p.57

²²⁰ Jean_ Claude Chevalier, *Alcools : analyse des formes poétiques*, Paris, Lettes modernes, 1970, P 71 in « *Pour une poétique de l'imaginaire* » par Jean Burgos, Paris, Seuil, 1982, .p 20

morphê : « forme »)²²¹ . Donc serait-il un choix esthétique ou technique de la part Schmitt ? Dans la mesure où il a choisi « from » au lieu de « qui vient de ».

Ensuite, nous nous sommes intéressée au dédoublement spatial offert par les lois phonétiques.

Dans un premier temps, *Ulysse* héros de l'épopée *odysséenne* vient d'Ithaque, autrement dit son pays d'origine est Ithaque.

Dans un second temps, *Saad* alias *Ulysse* héros du roman *Ulysse from Bagdad* vient de Bagdad autrement dit son pays d'origine est l'Irak ou Iraq.

En articulant [i t a k], [i r a k] nous remarquons une similitude : faisant appel à la phonologie en particulier au processus de commutation que nous avons remplacé le phonème [t] par le phonème [r] en position médiale du lexème [i t a k]. Ce qui d'ailleurs est appelé la « paire minimale » ; nous avons donc obtenu [i r a k]. Nous pensons qu'une relecture phonologique nous permettrait de saisir le sens voilé du titre c'est-à-dire « *Ulysse from Ithaque* », ce qui paraît moins implicite et donc plus explicite.

De ce point de vue, la jonction de d'Ithaque et de l'Irak tient pour une relation largement confusionnelle.

2-1-b- La précision générique :

Notons aussi l'existence de la précision générique « roman » sur la première de couverture,

Nous ajoutons que « *L'assignement d'une œuvre à un genre représente un véritable « pacte de lecture » qui conditionne profondément l'écriture aussi bien que la perception d'un texte, engendrant ainsi des comportements spécifiques de la part de l'auteur et de celle du lecteur.* »²²² A ce sujet Dubois écrit : « le genre détient un

²²¹ Dictionnaire Hachette Encyclopédique illustré, 1998.

²²² <http://druhttp://drum.lib.umd.edu/bitstream/1903/3164/1/umi-umd->

*pouvoir de marque qui induit la lecture après avoir induit l'écriture. Il fonctionne, en effet, comme puissant horizon d'attente. »*²²³

Nous avons donc la certitude qu' *Ulysse from Bagdad* est une fiction.

2-1-c-Analyse de l'iconographie

Une illustration, « *icone* » meuble tout l'espace consacré à la première de couverture. Cette dernière est très significative car elle nous fait penser à ce qu'a postulé Antoine de Saint Exupéry : « *Fais de ta vie un rêve et d'un rêve une réalité* ».

Au premier plan, nous distinguons une lumière triangulaire qui jaillit de la pénombre pour s'abattre sur le corps d'un jeune homme. Ce dernier arbore un physique oriental de par son teint brun et ses cheveux noirs. Nous penserons ainsi au portrait de Saad Saad.

Ce jeune homme semble être à la fois pensif, soucieux et rêveur. Assis au fond d'un coin, il contemple le mirage d'un rêve : l'occident.

Sa posture laisse entrevoir une épaule inclinée. Aussi, il tient son bras de la main gauche. La particularité de cette main réside dans le fait que le pouce soit écarté de l'index. En l'occurrence des autres doigts.

S'agit-il d'une coïncidence ou d'un fait volontaire ? Que symbolise cette main ?

La main « [...] est l'élément du corps humain qui apparaît le plus souvent en symbolique. [...] La main peut avoir en fait de nombreuses significations et elle exprime des actions et des sentiments positifs ou négatifs selon qu'elle fait, par exemple, le geste d'attraper ou de repousser. C'est pourquoi elle sert souvent d'amulette (« la main de Fatima » dans les pays musulmans.) »²²⁴

Dans un premier temps, nous pensons que le pouce symboliserait Saad Saad qui séparé de sa famille voire de sa patrie (l'Irak) offre une lecture sinistre à la scène.

²²³ <http://druhttp://drum.lib.umd.edu/bitstream/1903/3164/1/umi-umd->

²²⁴ *Encyclopédie des symboles*, Librairie Générale française, 1996, p.384-385

Dans un second temps, la main de Saad incarne le chiffre cinq qui « [...] joue un rôle important en tant que principe d'ordre comme le montrent par exemple le pentagramme ou le pentacle. [...] Le cinq représentait ainsi le principe même du centre et d'un centre non seulement géographique, mais aussi énergétique et spirituel. »²²⁵

Par ailleurs, elle cacherait l'énigme des cinq personnages mythiques rencontrés dans le roman *Ulysse from Bagdad : Les Lotophages, Circé, Les Sirènes, Le Cyclope et Nausicaa*.

Il est à noter que le jeune homme porte un pull rouge à rayures jaunes. La couleur du pull attire notre attention. En effet, « La couleur rouge est généralement perçue comme agressive, douée d'énergie vitale au feu, elle est aussi bien un signe d'amour que de guerre, et représente aussi bien la vie que la mort. »²²⁶ De ce fait, la couleur rouge ne cache-t-elle pas toutes les souffrances, les douleurs, la *mort* qui guettaient l'oriental Ulysse ; la perte des êtres chers sans oublier son *amour* éternel envers Leila. Et les lignes droites du pull n'expriment-elles pas la régularité mais aussi l'extrême détermination de Saad mêlées à l'intuition, l'audace et l'instabilité marquées par la couleur jaune. Aussi, la couleur jaune « [...] est en général un symbole de lumière solaire, « le jaune qui s'éteint » perd sa valeur de justice divine, il sombre dans la trahison et meurt [...] Elle fait alors la transition entre le noir et le rouge. D'où aussi l'association courante du jaune doré que traversent des reflets rougeâtres à l'ardeur de la sagesse. »²²⁷

Cette sagesse ne serait-elle pas insufflée par le père de Saad ?

Cette main qui semble vouloir le retenir, ne dissimule-t-elle pas l'amour paternel ; ce père qui n'a guère encouragé son fils à quitter l'Irak ?

Nous estimons alors que par dessus la fenêtre (issue) jaillit une lueur d'espoir arrachant Saad de l'obscurité, du deuil voire de la tristesse qui le gagnaient. Cette issue qui mobilise le côté gauche de l'icône montre une architecture

²²⁵ *Encyclopédie des symboles*, Librairie Générale française, 1996, p. 144-145

²²⁶ *Ibid.*, p. 592

²²⁷ *Ibid.*, p.332-333

vraisemblablement britannique qui émerge de loin peinte en blanc, couleur de la pureté, de la clarté d'un Londres réputé certes pour sa grisaille mais qui est chargé d'espoir pour Saad. Il nous semblerait qu'il s'agit du « Big Ben ». Paradoxalement Saad ne regarde pas dans la direction de cet Eldorado, son regard semble figé.

Une étendue d'eau vient s'ajouter au décor séparant Saad de son rêve autrement dit Londres. Peut être qu'elle cache les affres du voyage clandestin par voie maritime. Nous pensons aussi que c'est en fait « La Tamise » faisant face au « Big Ben ». Ce fleuve donc est d'un bleu immaculé. Cette couleur « [...] incite la plupart des hommes à la réflexion [...] »²²⁸ Une réflexion qui tend à faire voyager le jeune Ulysse vers son Eldorado. Couleur de l'espoir, elle endosse la double signification du prénom du jeune Irakien.

2-2- Analyse de la quatrième de couverture :

En haut de la quatrième de couverture nous lisons en grand caractère : « *Je m'appelle Saad Saad, ce qui signifie en arabe Espoir Espoir et en anglais Triste Triste.* » ; « *Cet échange harmonique entre expression et impression* » n'est autre que l'incipit du roman.

Au dessous, nous découvrons une présentation de l'œuvre sous forme d'un petit résumé élaboré d'une manière pertinente car nous pensons que chaque mot employé est un « mot clé » dans la mesure où il fait référence aux différents chapitres importants, existants dans ce roman : « *Saad veut quitter Bagdad, son chaos, pour gagner l'Europe, la liberté, un avenir.*

Mais comment franchir les frontières sans un dinar en poche ? Comment, tel Ulysse, affronter les tempêtes, survivre aux naufrages, échapper aux trafiquants d'opium, ignorer le chant des sirènes devenues rockeuses, se soustraire à la cruauté d'un géôlier cyclopéen ou s'arracher aux enchantements amoureux d'une Calypso sicilienne ?

²²⁸ *Encyclopédie des symboles*, Librairie Générale française, 1996, p.84

Tour à tour violent, bouffon, tragique, le voyage sans retour de Saad commence. D'aventures en tribulations, rythmé par les conversations avec un père tendre et inoubliable, ce roman narre l'exode d'un de ces millions d'hommes qui, aujourd'hui, cherchent une place sur la terre : un clandestin. »²²⁹

Dans le but de motiver son lecteur, le résumé s'achève par une explication. Nous remarquons l'existence de deux points (:) qui expliquent le type du personnage mais aussi le thème dégagé de ce roman « clandestin » c'est-à-dire clandestinité²³⁰ et migration.

Par ailleurs, sous le résumé, nous lisons une présentation à la fois succincte et précise de l'auteur Eric-Emmanuel Schmitt, du type de roman « *épopée picaresque* » ; mais aussi une problématique : « Les frontières sont-elles le bastion de nos identités ou le dernier rempart de nos illusions ? ».

Ce qui pourrait en effet motiver le lecteur érudit à déchiffrer l'énigme de l'œuvre mais aussi le non –dit car « *La parole finit par ne plus rien nous dire, c'est le silence qu'on interroge parce que c'est lui qui parle* »²³¹ écrit Pierre Macherey.

2-3- Analyse de l'épigraphe :

Avant de lire les premières pages de ce roman, nous découvrons la citation de Jean Giraudoux « (1882-1944), écrivain subtil, humaniste ennemi des systèmes, a cultivé le paradoxe jusque dans une œuvre critique dominée par le volume *Littérature* (1941), où continue de se dessiner l'image d'un « lien horrible entre l'humanité et un destin plus grand que le destin humain ». On serait tenté d'appeler « tragique » la critique giraldouciennne si elle n'avait pas, comme son théâtre, une part de fantaisie et de sourire. »²³²

Jean Giraudoux postule : « *Il n'y a d'étranger que ce qui n'est pas humain.* »

²²⁹ Extrait de la 4^{ème} de couverture du roman *Ulysse from Bagdad*

²³⁰ Le thème de la migration a fait l'objet d'une analyse thématique (voir première partie)

²³¹ Macherey, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro, 1970, p106.

²³² Brunel, Pierre. *La critique littéraire*, in *Que sais-je ?* Presses Universitaire de France, 2001, p. 111

Cette citation faisant corps avec notre étude paratextuelle exige de faire appel à la définition donnée par Gérard Genette : « *Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ; en exergue signifie littéralement hors d'œuvre, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt un bord d'œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace si dédicace il y a* »²³³ Donc nous pensons qu'il s'agit d'une épigraphe.

Aussi, la citation mise en exergue (épigraphe) peut servir Selon Genette de : « *commentaire, parfois décisif- d'éclaircissement donc, et par là de justification, non du texte mais du titre* » ou au contraire « *du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification* »²³⁴ Il faut se rendre compte de « *l'effet épigraphe* » Gérard genette en dit clairement : « *le plus puissant effet de l'épigraphe tient peut-être à sa seule présence, quelle qu'elle soit : c'est l'effet –épigraphe [...] L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut indice) de culture, un mot passe d'intellectualité* »²³⁵

Soulignons que cette citation est extraite de son roman « *Elpenor* » publié en 1919 aux éditions Emile-Paule frères. Notons aussi que Giraudoux reprend dans le roman « *Elpenor* » le personnage d'*Elpenor* compagnon d'*Ulysse* dans l'*Odyssée*, sous forme d'un récit humoristique ; à ce sujet Genette pense qu' « [...] *entre le ludique et le sérieux [...] l'humoristique : c'est, je l'ai dit, le régime dominant de certaines transpositions de Giraudoux, comme Elpénor [...]* ».²³⁶

A travers l'*Odyssée* nous lisons :

« [...] *Le plus jeune de nous, un certain Elpénor, le moins brave au combat, le moins sage au conseil, avait quitté les autres et, pour chercher le frais, alourdi par le vin, il s'en est allé dormir sur la terrasse du temple de Circé. Au lever de mes gens, le tumulte des voix et des pas le réveille : il se dresse d'un bon et perd tout*

²³³ Genette, Gérard, *Seuils*, Paris Le seuil, 1987, p147

²³⁴ *Ibid.*, p.159-160

²³⁵ *Ibid.*, p. 163

²³⁶ Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris Le seuil, 1972, p.39

souvenir ; au lieu d'aller tourner par le grand escalier, il va droit devant lui, tombe du toit, se rompt les vertèbres du col, et son âme descend aux maisons de l'Hadès. »²³⁷

Aussi sur « Larousse.fr » nous avons découvert qu'Elpénor signifie en grec « homme de l'espoir ». Coïncidence ou finesse de la part d'Eric-Emmanuel Schmitt ? Sachant qu' *Ulysse from Bagdad* débute ainsi : « Je m'appelle Saad Saad ce qui signifie en arabe Espoir Espoir [...] ». ²³⁸

Qui est Elpénor dans *Ulysse from Bagdad* ?

Retenons aussi qu'à la page numéro (11) du roman *Ulysse from Bagdad* nous lisons : « [...] Clandestin. Juste clandestin. Bienvenu nulle part. Etranger partout. Certains jours, j'ai l'impression de devenir étranger à l'espèce humaine [...]. »²³⁹

Ces deux phrases c'est-à-dire cette dernière et celle de Jean Giraudoux : « *Il n'y a d'étranger que ce qui n'est pas humain* » ; nous donnent à réfléchir dans la mesure où leur contenu est à l'opposé. Nous estimons qu'elles sont presque contradictoires.

A ce sujet, nous nous demandons pourquoi Eric –Emmanuel Schmitt a-t-il mis l'accent sur les deux lexèmes : « *étranger* » et « *humain* » ? Veut-il simplement émouvoir son lecteur ou alors veut-il dénoncer une réalité, une injustice moderne ? En effet : « *L'homme ne peut parler sa pensée sans penser sa parole.* » Bonald²⁴⁰

Nous constatons ainsi un appel à l'humanisme au sens propre du terme. En tant qu' « humaniste » Schmitt dévoile les affres d'un monde au mode contemporain notamment en soulevant d'une manière assez délicate un sujet palpable aux contours épineux. Telle qu'une écume, l'humanisme immerge et émerge au sens houleux du terme.

Dans ce sens, nous constatons que nul n'est étranger à l'espèce humaine, s'il est éventuellement humain !

²³⁷ Bérard, Victor. *Odyssée d'Homère*. Librairie Générale Française, 1972, p.196

²³⁸ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Ulysse from Bagdad*. Albin Michel, 2008, p.9.

²³⁹ *Ibid.*, p.11

²⁴⁰ Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris Le seuil, septembre 1984, p.13

Sachant que c'est *Saad Saad*, héros du roman *Ulysse from Bagdad* qui a levé l'énigme moderne proposée bien sûr sous la plume d'Eric-Emmanuel Schmitt. Nous nous demandons alors quelles sont les raisons qui ont poussé ce jeune Irakien à tenir de tels propos ? Vécu douloureux, ou alors chaos gênant ?

Cette citation écrite comme une certitude attire notre attention, met en garde le lecteur sur la gravité de la situation actuelle ; mais en même temps affiche l'importance du thème choisi par l'auteur.

Parallèlement nous pensons que la citation de Jean Giraudoux prend le rôle d'un avertissement déguisé en citation.

2-4- Postface :

Au terme du roman c'est –à-dire les pages (309 et 310) figure une sorte de résumé synthèse, relevant les événements importants qui ont marqué l'histoire de l'Irak (du 17 Juillet 1968 à 2007) ; ayant comme titre « *L'Irak de Saddam Hussein* ».

Par ailleurs, le roman intitulé *Ulysse from Bagdad* est muni aussi d'une illustration (carte géographique) permettant de suivre l'itinéraire parcouru par notre Ulysse oriental. Cette dernière a pour titre « *Le voyage de Saad* ».

Il faut rappeler que le périple de Saad commence à Bagdad et s'achève à Londres. Aussi, il nous vient à l'esprit la citation d'Albert Camus : « *En vérité, le chemin importe peu, la volonté d'arriver suffit à tout.* »

3- La femme au miroir

3-1-Analyse de la première de couverture

3-1-a- Analyse titrologique

La découverte du titre s'avère aussi mystérieuse que problématique. En effet, au centre de la première de couverture, nous avons découvert le titre du roman d'Eric-Emmanuel Schmitt. C'est en blanc que se décline le titre, mis en lumière, il aiguise notre curiosité de lecteur averti.

*La femme au miroir*²⁴¹, hymne à la féminité recèle un lexème digne d'une relation indissociable : le « miroir » vient s'agencer, à sa propriétaire intemporelle : « la femme ». Ce duo incontournable est comme concomitant au narcissisme féminin car les dissocier serait rompre un pacte qui a été scellé depuis la nuit des temps. Soudés de fils de luxure et de vanité, les deux éléments font corps à une réalité à la fois implicite et explicite.

Implicite du fait que le miroir renvoie à cette relation intime de la femme et son corps, une relation mystérieuse et problématique. A tout point de vue, le mystère réside dans la conceptualisation même de l'énigmatique ; quant au problématique il endosse un état psychique et par conséquent l'égo féminin. L'explicite réside en l'évidence même du titre et son acceptation en tant qu'axiome.

Par ailleurs, la lecture du titre va revêtir deux possibilités d'analyse. A ce sujet, nous décryptons d'abord l'idée de possession ou encore d'acquisition du miroir comme objet féminin. Aussi, l'article défini « au » jouerait son rôle d'auxiliaire unissant l'élément « miroir » en tant que prétendu caractéristique à « la femme » mettant en exergue sa dimension sacrée.

De l'autre part, nous songeons à une deuxième possibilité d'analyse, nous faisons alors allusion au reflet. Cette image réfléchie sur la surface miroitante d'un miroir ou d'une glace. L'omniprésence de l'objet sacré à la féminité impliquerait le

²⁴¹ Schmitt, Eric-Emmanuel. *La femme au miroir*. Albin Michel, 2011

phénomène de l'image narcissique symbole de la dualité des trois paires : le réel et l'illusoire aussi, le véridique et l'idyllique et enfin l'utopique et le magique.

La nécessité de définir la notion « miroir » s'impose. De ce fait, Pierre Lavedan la définit dans le dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines. Le miroir est donc cette « [...] *surface réfléchissante, est le premier des accessoires nécessaires à la toilette féminine. Mais ses propriétés l'ont fait utiliser aussi comme engin de guerre, sous forme de miroirs incendiaires.* » Il ajoute : « *On voit dans plusieurs légendes, par exemple celle de Narcisse, des personnages mythologiques se mirer dans une eau calme ; mais, de très bonne heure...* »²⁴²

Par complaisance, le lexème « miroir » apporte une rythmique au titre, une sonorité ou encore une résonance. Cette variante musicale nous embarque vers un tournant magique. Il s'agit en fait ici du conte de *Blanche neige et les sept nains*. Nous trouvons ainsi un vaste champ qui permet de tracer le passage secret de la relation femme/ miroir. Plus précisément le miroir magique et sa capacité à répondre à la reine sorcière. En rappelant le passage nous lisons : « *Miroir, Ô miroir qui est la plus jolie femme ?* » Cette phrase légendaire devenue mythique marque le portrait type de la vanité mais aussi la jalousie intemporelle qui fixe les traits majeurs d'un narcissisme fondamental.

En articulant le lexème « miroir » nous remarquons une sorte de répétition renfermant une consonne, il s'agit du phonème [R] et d'une voyelle, il s'agit du phonème [i]. Cette redondance exprime toute la musicalité du mot qui se mire à l'intérieur de lui-même par le biais du phonème [o] qui par sa forme ovale résume le reflet musical, l'illusion du parallèle phonétique. Il est question alors d'une symétrie subreptice.

Ce croisement enchâssé vient synchroniser le titre du roman rappelons-le est intitulé *La femme au miroir* écrit signalons le sur deux lignes : « *La femme* » placé en dessus de « *au miroir* ».

²⁴² Lavedan, Pierre. *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. Librairie Hachette, Paris, 1931, p.652

Il ne faut pas perdre de vue la richesse symbolique que contiendraient les phonèmes du lexème « miroir ». De ce fait, ils permettent d'entrevoir les différents thèmes qui résonnent à l'intérieur même de la narration.

Le phonème [m] impliquerait quatre axes essentiels à savoir la psychanalyse en faisant appel à « [...] la deuxième topique freudienne (*ça, moi, surmoi*) [...] »²⁴³ Nous faisons essentiellement référence au *Moi* et en même temps au second personnage de Schmitt nommé Hanna.

Le même phonème ferait aussi un clin d'œil au Mariage abrogé d'Anne de Bruges et avorté dans le cas d'Hanna. Dans un autre sens, il sous-entend le lexème Matrice afin de clamer la femme et sa capacité à engendrer la vie. Enfin, il impliquerait la Mort en tant que thème, cette fatalité logique à toute existence.

En second lieu, le phonème [i] endosserait la notion Image résultat de toute connexion à une surface réfléchissante. En troisième lieu, nous constatons que le phonème [R] peut revêtir le Reflet, une révélation qui permet de retracer la genèse du lexème mère c'est-à-dire le « miroir ». Enfin, le phonème [o] aussi riche soit-il par sa dimension utopique, il renvoie directement à l'Ombre comme élément nécessaire au face à face d'un miroir.

En outre, nous signalons que le titre du roman d'Eric-Emmanuel Schmitt *La femme au miroir*, serait le nom que Titien aurait donné à une de ses œuvres. Cette dernière est baptisée *La dame au miroir* ou encore *La femme au miroir*²⁴⁴, similarité qui attire particulièrement notre attention. L'œuvre de Titien est située d'après les spécialistes entre (1512 et 1515).

Ainsi « *Dans ce chef-d'œuvre du classicisme chromatique de la jeunesse de Titien, l'harmonie de la composition et des couleurs exalte la beauté de la femme. Titien donne ici le prototype de l'idéal féminin caractéristique de la peinture vénitienne. Les deux miroirs, dont l'un est tendu par l'homme, permettent à la jeune femme de se voir de face et de dos : ce thème du reflet, inventé par Giorgione, met en valeur*

²⁴³ Roudinesco, Élisabeth. *L'analyse, l'archive*. Bibliothèque nationale de France, 2001, p.29

²⁴⁴ Voir annexes : Le tableau de Titien « La femme au miroir ».

l'habileté technique de l'artiste. »²⁴⁵ A ce titre, nous remarquons un lien qui noue le tableau de Titien et un passage relevé du roman de Schmitt. Nous faisons allusion à Anne de Bruges, cette jeune femme qui a appartenu au XVI^{ème} siècle. En effet, le jour de ses noces Anne a eu l'aubaine de se découvrir de face et de dos grâce à deux miroirs : « *Majestueuses, théâtrales, la tante et la grand-mère d'Anne entrèrent.*

- *Tu vas enfin connaître, mon enfant, ce que ton mari verra, clamèrent-elles en chœur.*

Comme si elles dégainaient un poignard des plis de leur robe noire, les veuves sortirent deux boîtes en ivoire ciselé qu'elles entrebâillèrent délicatement : chaque coffret recelait un miroir cerclé d'argent. [...] Les deux magiciennes reçurent les compliments [...] puis, sans tarder, accomplirent leur mission. Tante Godeliève se positionna en face d'Anne, grand-mère Franciska à l'arrière de sa nuque, chacune tenant son instrument à bout de bras à l'instar d'un bouclier » (p11)

Ce scénario invoquerait probablement un prototype propre au XVI^{ème} siècle.

L'appartenance historique de ce tableau à la Renaissance permet de dire que « *la relation entre la femme et le miroir est souvent vue par les hommes comme secrète et mystérieuse. Ce plaisir que la femme ressent lors de ces moments d'intimités peut aller jusqu'à provoquer la jalousie de l'homme : l'aimée préférant son miroir de toilette à l'œil de son amant.* »²⁴⁶ souligne Evelyne Frankignoul. Dans cette optique, Evelyne Frankignoul résume bien la visée de l'œuvre titienne.

3-1-b-La précision générique

Nous soulignons l'existence de la précision générique *roman* sur la première de couverture. Roland Barthes précise que « *Le roman est un produit caractérisé : donner à l'imaginaire la caution formelle du réel, mais laisser à ce signe l'ambigüité d'un objet double, à la fois vraisemblable et faux* »²⁴⁷

²⁴⁵ <http://www.lankaart.org/article-le-titien-la-femme-au-miroir-67533364.html>

²⁴⁶ <http://www.art-memoires.com/lettre/lm2426/25ulgmiroir.html>

²⁴⁷ Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953, p. 51

La première de couverture du roman *La femme au miroir* comprend le nom de la maison d'édition : Albin Michel. Cette dernière a été fondée rappelons-le en 1900 par Albin Michel et dirigée depuis 1981 par Francis Esménard.

3-1-c- Analyse de l'iconographie

Le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt intitulé *La femme au miroir*, arbore une illustration mêlant mystère et révélation. L'esprit du roman se dévoile à travers une iconographie dont la dimension descriptive est rétrospective. Ainsi, la première de couverture endosse une iconographie particulièrement artistique. En effet, il s'agit de « *La jeune fille au vent* » ou encore « *Girl with gloves* ». Peinture réalisée par Tamara de Lempicka, de son vrai nom Maria Gorska née le 16 mai 1898. Cette dernière est la peintre la plus emblématique des années *Art Déco*. Elle s'est éteinte à Cuernavaca le 18 mars 1980. Tamara « *étudie la peinture à l'Académie de la Grande-Chaumière, elle est l'élève d'André Lhote et de Maurice Denis et se passionne pour l'art de la Renaissance italienne et du maniérisme. Notamment pour les grands maîtres italiens (Bronzino, Botticelli et Michel- Ange en particulier)* »²⁴⁸

Il semblerait que le tableau de « *La jeune fille au vent* », réalisé approximativement vers les années 1930 se trouve au Musée nationale d'Art moderne de Paris (Centre Georges Pompidou). Soulignons par ailleurs, la conception graphique du roman intitulé *La femme au miroir*, d'Eric-Emmanuel Schmitt a été élaboré par Philippe Narcisse.

Comme son nom l'indique « *La jeune fille au vent* » est une représentation à l'effigie purement féminine, dont la présence irrigue toute la première de couverture. L'horizon symbolique de cette représentation permet de soustraire la fonction même du roman d'Eric-Emmanuel Schmitt. Et de ce fait, le thème par excellence traité dans l'œuvre romanesque Schmittienne. Il s'agit du thème de la femme.

²⁴⁸ <http://www.artmony.biz/t2391-tamara-de-lempicka>

Tamara de Lempicka avait postulé un jour : « *Je veux qu'au milieu de cent autres on remarque une de mes œuvres au premier coup d'œil.* »²⁴⁹

Le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt narre l'histoire de trois femmes : Anne de Bruges, Hanna Von Waldberg et Anny Lee la star hollywoodienne de nos jours. Paradoxalement, le choix de l'iconographie s'est arrêté sur un tableau qui ne représente qu'une seule femme.

-S'agit-il alors d'un fait volontaire ou d'une énigme à éluder ? En outre, le titre recèle un élément sans équivalent à la toilette féminine, il est question alors du miroir : *La femme au miroir*. De ce fait, nous remarquons son absence.

- Quel est ce paradoxe sous-jacent qui a permis d'ôter l'objet qui fascine et dont la présence est primordiale pour toute femme ?

D'abord, le récit de Schmitt est un emblème représentant l'esprit au féminin durant trois époques, à savoir le XV^{ème} siècle, le début du XX^{ème} Et enfin le XXI^{ème} siècle. Il retrace ainsi, trois volets majeurs de l'Histoire féminine en revendiquant à chaque fois la position de la femme et son émancipation à travers les siècles. Tout compte fait, la présence du lexème « miroir » au cœur du titre schmittien annonce d'ores et déjà le reflet métaphorique du trio féminin.

La narration rend au contexte sa genèse diachronique. Le temps combine la fonction humaine et rend à *Eve* sa dimension analogique. Tel un écran rétrospectif, il hisse par cette combinaison théorique le choix d'une unique femme qui résume ses analogues. *Eve*, femme par excellence, miroir de ses congénères abrite le reflet féminin.

Ensuite, l'absence de l'objet « miroir » sur l'iconographie, précisons-le, le tableau nommé « *Girl with gloves* » de Tamara de Lempicka suscite une analyse qui concerne l'évolution historique de l'art. A ce sujet, Evelyne Frankignoul ajoute : « *Outre son évolution typologique, la richesse symbolique du miroir*

²⁴⁹ <http://www.artmony.biz/t2391-tamara-de-lempicka>

explique l'intérêt qu'il suscite et son omniprésence dans les arts et la littérature de tous les temps. [...] Depuis l'Antiquité, cette richesse symbolique est abondamment illustrée par les peintres. »²⁵⁰

L'appartenance de ce tableau au XX^{ème} siècle exprime cette variante d'où émane une nuance particulière. C'est pourquoi, selon Evelyne Frankignoul il faut envisager qu'au même siècle « [...] *le miroir dans sa matérialité. C'est ainsi que le thème de la femme au miroir peut être illustré sans réellement figurer une glace mais en utilisant comme support de l'œuvre, représentant la femme.* »²⁵¹

Le miroir incarnerait donc l'invisible tutélaire redonnant ainsi à la femme la vérité de l'implicite éphémère.

L'iconographie qui accompagne le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt, rappelons le, est intitulé *La femme au miroir* présente une jeune femme à la carnation clair, les yeux verts et les cheveux blonds bouclés dissimulés derrière un chapeau. A ce sujet, nous rappelons le nom que porte le tableau de Tamara de Lempicka : « *La jeune fille au vent* ». C'est pourquoi semblerait-il que la jeune femme tenait son chapeau. Ce dernier, est tenu par la main droite gantée. Le chapeau et les gants impliqueraient l'appartenance de la jeune femme au siècle dernier, un clin d'œil peut être au deuxième personnage du roman. Il serait alors question d'*Hanna Von Waldberg*. Nous ajoutons que la jeune femme porte une robe verte drapée sans manches.

L'omniprésence ardente de la couleur verte rend à la narration toute sa dimension chromatique. Cette couleur dominante fait référence à la nature. Ensorcelante, elle s'accapare de tout l'espace consacré à la première de couverture de par l'habit de la jeune femme. Couleur mère du printemps, le vert est une célébration de la jeunesse des trois héroïnes dont traite le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt. Par ailleurs, si nous nous référons au volet esthétique du tableau, nous ajouterons que les portraits de Tamara de Lempicka *se caractérisent par des regards interrogateurs, sensuels et*

²⁵⁰ <http://www.art-memoires.com/lettre/lm2426/25ulgmiroir.html>

²⁵¹ Du même site

langoureux, une bouche pulpeuse pour les femmes, des cheveux blonds et des couleurs vives, mais en nombre limité. Le tout derrière une stylisation néo-cubiste, qui les situe parfaitement dans leur temps. Ce qui induit à résumer la description du tableau.

La couleur verte semblerait comporter un sens rythmé par trois époques, donc relatif à l'histoire de chaque femme, en l'occurrence de chaque héroïne. Lorsque d'une part, nous nous intéressons à Anne de Bruges nous penserons que le vert dissimulerait la relation intemporelle et protectrice de l'arbre. Un élément de la nature qui inspire et protège la jeune tout au long de la narration.

A ce sujet, nous lisons à titre d'exemple : « *Chaque soir, elle retrouvait l'épaule paternelle de l'arbre et s'y lovait pour s'assoupir* » (p 51) Aussi : « *Ils se retrouvaient tous les jours pour des conversations à trois, le tiers étant le tilleul sous la protection duquel ils s'asseyait. Incontournable pour Anne de partager l'essentiel sans se fondre dans la nature.* » (p262)

D'autre part, si nous nous penchons sur le second personnage du roman, nous pourrions déduire que la couleur verte berceait deux événements concernant la vie d'Hanna von Waldberg : Dans un premier temps, le vert célèbre son attachement aux sulfures et aux mille fleurs. Ainsi, elle les nommait comme étant ses *sphères fleuries* et ses *prairies sous cristal*. Il faut signaler qu'Hanna multipliait ses collections. Dans un second temps, le vert résumerait le concept de fertilité inhérent à la nature et son pouvoir illimité à établir un équilibre terrestre. A ce sujet, nous songeons à l'obsession qui a hanté le quotidien de la jeune Hanna. Engendrer la vie et par conséquent assurer un héritier à la famille von Waldberg.

Enfin, nous évoquerons la troisième héroïne du roman d'Eric-Emmanuel Schmitt. Anny Lee, la célèbre star hollywoodienne connue pour sa dépendance aux stupéfiants et aux psychotropes. Serait-il alors un clin d'œil à la drogue dont l'origine est végétale ?

Par ailleurs, « *Dans la symbolique populaire, le vert est la couleur de l'espoir, [...]* À vrai dire, explique Michel Pastoureau dans le *Dictionnaire des couleurs de notre*

temps, « le vert est la couleur du destin, de la bonne ou de la mauvaise fortune, de la précarité des choses. » le vert se rapporte de toute façon à l'amour car il est la couleur de la chance et de l'éphémère qui passe comme la jeunesse. Le vert est la couleur mystique par excellence [...] »²⁵²

Une chevelure d'or démarque la figure féminine qu'illustre la première de couverture du roman intitulé *La femme au miroir*. La couleur dorée fournirait à son tour une lecture à caractère hypothétique. Initialement, la couleur dorée illustre le soleil, cet astre lumineux qui n'a cessé d'intriguer et d'inspirer Anne de Bruges. Ce qui confirmerait indubitablement l'adoration mystique de la jeune femme orientée vers dame nature. Aussi, la couleur incarne l'or et par conséquent induirait le thème de la richesse qui encercle la bourgeoisie viennoise à laquelle appartient Hanna. Enfin, il invoquerait les lumières engendrées par les flashes, les projecteurs de type cinématographique ce qui fait allusion à Anny Lee.

3-2-La dédicace

Eric-Emmanuel Schmitt dédie son roman *La femme au miroir* « Pour Bruno Metzger ». Dans son ouvrage *Seuils*, Gérard Genette distingue deux types de dédicace : « Le nom français dédicace désigne deux pratiques évidemment parentes, mais qu'il importe de distinguer. Toutes deux consistent à faire l'hommage d'une œuvre à une personne, à un groupe réel ou idéal, ou à quelque entité d'un autre ordre. »²⁵³

A se sujet, Bruno Metzger est le directeur du théâtre Rive Gauche. Il suit « une formation de comédien au Cours Florent, incertain de vouloir en faire son métier, certain d'y jouer une part de son avenir, voyant tout ce que Paris offre : spectacles des théâtres parisiens, films français ou étrangers, d'hier et d'aujourd'hui. Au cours d'une répétition, Bruno fait la connaissance d'Éric-Emmanuel Schmitt. C'est

²⁵² *Encyclopédie des symboles*, Librairie française, 1996, p.710-711

²⁵³ Genette, Gérard .*Seuils*. Paris Le Seuil, 1987, p. 120

le début d'une collaboration qui dure depuis 25 ans. Bruno a toutes les audaces. Pour lui, vouloir c'est pouvoir, et le savoir s'acquiert dans l'action. »²⁵⁴

Il ne faut pas perdre de vue qu'Eric-Emmanuel Schmitt occupe le poste de Directeur artistique au théâtre Rive Gauche.

3-3- Analyse de la quatrième de couverture

La quatrième de couverture du roman intitulé rappelons-le *La femme au miroir* renferme une présentation de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. Tel un résumé, nous découvrons : « *Anne vit à Bruges au temps de la Renaissance, Hanna dans la Vienne impériale de Sigmund Freud, Anny à Hollywood de nos jours. Toutes trois se sentent différentes de leurs contemporaines ; refusant le rôle que leur imposent les hommes, elles cherchent à se rendre maîtresses de leur destin.*

Trois époques. Trois femmes : et si c'était la même ? »²⁵⁵

Eric-Emmanuel Schmitt met en scène trois personnages féminins dont l'appartenance générationnelle est lointaine. Trois siècles, trois femmes, trois histoires se croisent et se décroisent à l'intérieur du même roman. Ceci dit, l'auteur relève à travers ce résumé l'importance de la différence qui signale l'évolution et l'émancipation féminine. De ce fait, il pose d'ores et déjà la problématique du roman : *Trois époques. Trois femmes : et si c'était la même ?*

Cette mise en garde interpelle une réflexion instantanée. La femme suspend le temps de la narration, accentue le rêve féminin qui rythme l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt.

²⁵⁴ <http://www.theatre-rive-gauche.com/theaterteam.cfm>

²⁵⁵ Extrait de la quatrième de couverture du roman *La femme au miroir*

4- L'élixir d'amour

4-1- Analyse de la première de couverture

4-1-a- Analyse titrologique

Eric-Emmanuel Schmitt exhale l'esprit de son lecteur à partir d'un voyage sémantique. Dès lors, il met en lumière: l'élixir et l'amour. Indubitablement, la fusion de l'élixir embaume l'amour d'une musicalité figurative. Le titre s'empare d'un espace réduit. Sur l'extrême droite de la première de couverture, nous lisons *L'élixir d'amour*.²⁵⁶Le titre est écrit en noir sur un fond blanc. Notons que ce roman est publié aux éditions Albin Michel.

Par ailleurs, le choix titrologique semble dissimuler un secret d'essence, une composition miraculeuse qui crée l'amour et le perdure. De ce fait, le titre que nous analysons nous fait penser à *Tristan et Iseult* et à l'élixir qui fait naître une légende : la leur.

Serait-il alors question d'un philtre magique ? Ou une réflexion sur l'amour au XXI^{ème} siècle ?

L'accord stylistique de l'élixir et de l'amour accentue la rêverie et l'engouement chez le lecteur. La primauté de l'élixir marque l'espace titrologique d'une emprunte légendaire et mystérieuse. Aussi, L'amour caractérisé par le philtre rappelle l'enchantement du conte de fée.

Dans cette optique, des suppositions de lecture naissent. D'abord, nous pensons que l'élixir revêt le rôle de substance. Ainsi, il serait synonyme de philtre magique ou alors chimique. Dans ce sens, l'utopique s'agence au véridique afin de créer ou éveiller l'amour.

Ensuite, l'élixir proposerait l'expression de sacralité. Dans ce sens, le mythique surgit pour mettre en évidence la noblesse et la pureté de l'amour.

²⁵⁶ Schmitt, Eric-Emmanuel. *L'élixir d'amour*. Albin Michel, 2014

Enfin, nous proposons une lecture philosophique. En effet, l'amour peut être perçu sous l'angle de son intensité, de l'admiration, l'adoration ou encore de la passion. L'amour serait ainsi un feu qui brûle l'épris.

Il est à signaler que le titre du roman *L'élixir d'amour* trouve son homologue dans *L'Elisir d'amore*, l'opéra de Gaetano Donizetti.

4-1-b-Analyse de l'iconographie

Une féerie excentrique se dégage de la première de couverture du roman intitulé *L'élixir d'amour*. Une jeune femme occupe la première de couverture du roman. Cette présence féminine interpelle le lecteur. De ce fait, serait-elle l'impératrice de l'amour ou alors son ambassadrice ? L'amour, incarnerait-il le spectre féminin ?

La jeune femme nous offre un visage lumineux. Ses traits fins nous laissent entrevoir des yeux clos, un nez bien dessiné et une bouche entrouverte. Sa posture est un appel à la rêverie. Ses yeux clos reflètent la suspension du temps.

Tel un reflet emporté par le vent, ses cheveux de couleur châtain sillonnent et tourbillonnent. Mis en exergue, les cheveux de la jeune femme occupent l'espace gauche de la première de couverture. bercée par l'alliage de l'invisible, il nous semblerait que la jeune femme vacille au contact de l'eau ou du vent. Eprise par un magnétisme méconnu, elle semble planer telle une feuille emportée par la brise.

En effet, la chevelure « *lorsqu'elle est longue et flottante, a traditionnellement été associée à une féminité d'essence aquatique. Si Bachelard parle d'un « complexe d'Ophélie » à propos des cheveux de la femme qui flottent sur les eaux noires, les crinières des cheveux de Neptune qui surgissent de la mer renvoient de fait au même fond symbolique. Plus généralement, la chevelure ainsi décrite dans ses ondoiements et ses vagues, renvoie au pouvoir de séduction de la femme [...] »²⁵⁷*

Par ailleurs, le corps de la jeune femme exprime une grâce et une féminité inouïes. Nue, elle tient d'une main frêle une boule rouge dans laquelle nous

²⁵⁷ *Encyclopédie des symboles*, Librairie française, 1996, p. 133

pouvons entrevoir un cœur rosé se dessiner sur l'extrémité de cette dernière. A ce titre, porterait-elle l'élixir dont traite le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt ? Cette boule rouge ne serait-elle pas une allusion à la pomme magique de Blanche Neige ? Ou alors un philtre atypique comme celui de *Tristan et Iseult* ?

L'abstrait recèle la métaphore de l'intention de l'auteur qui incite le lecteur à l'imagination.

D'abord, la nudité exprime symboliquement « *« l'état originel » de l'homme, et efface tous les signes de différenciation sociale ou hiérarchique que représente le vêtement. La nudité est un élément primordial de beaucoup de rites d'initiation ou de consécration, comme dans le culte de Mithra de l'Antiquité tardive.* »²⁵⁸ La femme représenterait donc l'amour. De part sa nudité, elle révélerait que l'amour est unique et identique pour tous les Hommes.

Ensuite, l'allusion à l'élixir renferme le mystère de l'amour. La couleur rouge accentue sa symbolique et se combine avec le thème général de cette œuvre romanesque. En effet, le rouge exprimerait la profondeur de l'amour. Dans la symbolique populaire le rouge *passé pour la couleur de l'amour (associé par exemple à des fleurs comme la rose), et aussi pour celle de la vie.*²⁵⁹

Il ne faut pas perdre de vue la présence de la nature. Ainsi, deux feuilles rouges inclinées vers la chevelure de la jeune fille viennent s'ajouter à la représentation iconographique. Le fond blanc de la première de couverture apaise le regard, fait ressortir le corps féminin du sommeil de son enchantresse. De ce fait, la pureté et la clarté du blanc sont un hymne de paix et d'insouciance.

Il est à noter que l'iconographie choisie pour la première de couverture du roman intitulé *l'élixir d'amour* est un tableau réalisé par Christian Schloe, un artiste autrichien. Représentant une sirène²⁶⁰ entourée par quatre poissons dans un cadre

²⁵⁸ *Encyclopédie des symboles*, Librairie française, 1996, p.458

²⁵⁹ *Ibid.*, p.593

²⁶⁰ Voir annexes : tableau de Christian Schloe.

aquatique. Cette figure féminine tient d'une main une boule blanche, il nous semblerait qu'il s'agit d'une perle.

Dans cette perspective, nous pensons que la conception graphique dirigée par Philippe Narcisse a permis la mise au point d'un assemblage adéquat au thème du roman.

4-2-Analyse de la quatrième de couverture

La quatrième de couverture du roman *L'élixir d'amour* propose le résumé suivant :

« « *L'amour relève-t-il d'un processus chimique ou d'un miracle spirituel ? Existe-t-il un moyen infallible pour déclencher la passion, comme l'élixir qui jadis unit Tristan et Iseult ? Est-on, au contraire, totalement libre d'aimer ? »*

Anciens amants, Adam et Louise vivent désormais à des milliers de kilomètres l'un de l'autre, lui à Paris, elle à Montréal. Par lettres, tout en évoquant les blessures du passé et en s'avouant leurs nouvelles aventures, ils se lancent un défi : provoquer l'amour. Mais ce jeu ne cache-t-il pas un piège ?

Observateur pertinent des caprices du cœur, Eric-Emmanuel Schmitt explore le mystère des attirances et des sentiments. »²⁶¹

Cet extrait résume trois facettes du roman. En premier lieu, il sert de problématique contextuelle du thème majeur abordé dans le roman : L'amour. Ainsi, il cherche une hypothèse de sens relative aux questions permises par le résumé. En second lieu, Il sert de résumé. De ce fait, les personnages et l'espace suscitent la curiosité du lecteur avide de décrypter l'énigme de l'élixir. Enfin, un rappel met en scène l'expérience romanesque de l'auteur : Eric-Emmanuel Schmitt.

²⁶¹ Extrait de la quatrième de couverture du roman *L'élixir d'amour*

5- Le poison d'amour

5-1- Analyse de la première de couverture

5-1-a- Analyse titrologique

*Le poison d'amour*²⁶² d'Eric-Emmanuel Schmitt constitue la dernière œuvre romanesque concerné par l'analyse paratextuelle. Le titre du roman occupe l'espace gauche de la première de couverture. Ecrit en blanc sur un fond bleu, il surgit d'une obscurité significative. Dans cette optique, le lexème « poison » associé au lexème « amour » créent une confusion de sens. Ainsi, nous nous sommes interrogée sur l'importance sémantique du duo titrologique. Aussi, quel effet peut avoir cette combinaison stylistique ? Le titre du roman aurait-il un rapport avec le thème principal de ce dernier ?

Au premier abord, la relation « poison », « amour » semble être largement confusionnelle. Toutefois, s'il est question d'une investigation métaphorique ; nous songerons ainsi à la complexité de l'amour. D'abord, en tant que concept, l'amour est doté d'un caractère noble. Ensuite, ce sentiment abrite dans son large éventail historique des exemples multiples. Des amours antiques, mythiques, médiévaux ou encore contemporains. Cette variation permet le décryptage de l'essence de l'amour.

Néanmoins, le cadrage spatio-temporel ainsi que le contexte narratif déclenchent la métamorphose de l'amour qui endosserait le rôle de poison. Le poison, ou encore cette substance chimique qui anéantit l'être humain et le condamne à mort ; engendrerait ainsi le malheur.

La lecture sinistre du titre sert de repérage thématique au roman. Ainsi, cet « *Ensemble de signes linguistiques [...] qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé.* »²⁶³ soulignait Leo Hoek.

²⁶² Schmitt, Eric-Emmanuel. *Le poison d'amour*, Albin Michel, 2014

²⁶³ Genette, Gérard. *Seuils*, Paris Le seuil, 1987, p. 80

Par ailleurs, la lecture permet d'approfondir l'analyse titrologique qui avait au départ un sens double : l'amour est un poison ou au contraire le poison est un amour. Ce paradoxe sous-jacent nous rappelle l'histoire d'un drame issu du répertoire de William Shakespeare : *Roméo et Juliette*²⁶⁴.

Dans un premier temps, Juliette refusant le mariage avec le comte Paris, se fait aider par le frère Laurence qui lui fournit une fiole contenant un philtre. Prise pour morte, *Roméo* se rend à Vérone et devant la tombe de sa bien aimée Juliette ; se sert d'une fiole contenant du poison afin de se donner la mort. De ce fait, il allait rejoindre sa bien aimée *Juliette* au royaume des morts. Or, réveillée, *Juliette* découvre le corps sans vie de Roméo. Anéantie par le chagrin, *Juliette* se donne la mort en se poignardant.

Aussi, la référence à *Roméo et Juliette* semble visible au lecteur averti qui découvre une similitude entre la pièce théâtrale phare de William Shakespeare et *Le poison d'amour* d'Eric-Emmanuel Schmitt. En effet, au lycée Marivaux se prépare la représentation théâtrale de *Roméo et Juliette*. Le rôle de *Roméo* est attribué à Raphaëlle, celui de *Juliette* est quant à lui attribué à Julia. Cependant, l'inimaginable arriva ; les deux jeunes transformèrent le théâtre en une scène sanglante. La mort de Raphaëlle était un suicide maquillé en une mort théâtrale. Julia était sauvée. Les deux jeunes filles se sont inspirées de la pièce théâtrale pour se donner la mort.

Nous lisons : « *Vint ce moment que je sais désormais fatal où Juliette, endormie sur le tombeau, donne l'impression à Roméo qu'elle est morte. Abattu, Roméo-Raphaëlle s'est emparé de la fiole que lui tendait Frère Laurence et l'a absorbée avec une voracité impatiente. Puis Juliette- Julia s'est réveillée, a vu le corps de Roméo et s'est mise à trembler [...] Elle a alors saisi le poignard, l'a levé, s'est*

²⁶⁴ Shakespeare, William. *Roméo et Juliette*, Larousse Petits Classiques, Paris, 2005

tourné dos au public et a enfoncé l'arme dans son ventre en poussant un cri hideux. »²⁶⁵Confie Anouchka.

Le poison serait alors synonyme de malheur et de deuil. La lecture sinistre se veut volontaire dans la mesure où elle reflète l'allusion à *Roméo et Juliette*.

Le poison d'amour est dans ce sens un titre thématique de même d'ailleurs que *L'élixir d'amour*. A ce sujet, Gérard Genette explique dans son ouvrage *Seuils* : « [...] si l'on veut, un hommage à l'importance du thème dans le « contenu » d'une œuvre, qu'elle soit d'ordre narratif, dramatique ou discursif. De ce point de vue, sans doute, tout ce qui, dans le « contenu », n'est pas le thème, ou l'un des thèmes, est en relation empirique ou symbolique avec lui, ou avec eux. »²⁶⁶

5-1-b- Analyse de l'iconographie

L'imposture du silence renforce le soubassement de l'arrière plan qui constitue l'iconographie du roman *Le poison d'amour*. Le caractère azuré de la première de couverture soulève l'avatar qui sommeille le long de l'icone. L'illustration présente une jeune femme nue. Son visage offre des traits fins. Toutefois, le teint de la jeune femme présente un caractère funeste.

En effet, des nuances ternes lovent le corps féminin et le parent d'une rigidité chimérique. Le gris, le banc-bleuté soulignent le corps féminin. Ainsi, la bouche renferme la vapeur d'un mot suspendu. Entrouverte, la bouche est de couleur foncée. Les yeux clos, la jeune femme semble éprise d'un sommeil éternel. Serait-elle la mort dont il est question dans la narration d'Eric-Emmanuel Schmitt ?

Ses cheveux châtain sillonnent dans l'azur aquatique. Aquatique est le contexte originale de la création artistique du tableau de Christian Schloe. La sirène²⁶⁷ du tableau originale s'est métamorphosée pour représenter l'amour dont traite *Le poison d'amour*. Dans ce sens, la couleur bleu ne serait-elle pas une allusion au poison. De surcroît, à la mort engendrée par ce dernier. Nous soulignons le fait que

²⁶⁵ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Le poison d'amour*, Albin Michel, 2014, p. 151

²⁶⁶ Genette, Gérard. *Seuils*, Paris Le seuil, 1987, pp. 85-86

²⁶⁷ Voir annexe Le tableau de Christian Schloe

la figure féminine détient une boule de couleur violette. Ainsi, serait-elle la cause de sa mort ?

Ajoutons que la nature vient s'ajouter au décor de la première de couverture. Ainsi, six feuilles d'arbre à cinq pétales entourent la figure féminine. Notons que dans le tableau original les feuilles sont remplacées par des poissons.

Le tableau qui représenterait la mort sous une signature féminine nous rappelle le personnage d'*Ophélie* d'*Hamlet*²⁶⁸. Incontestablement, « *Ophélie pourra donc être pour nous le symbole du suicide féminin. Elle est vraiment une créature née pour mourir dans l'eau, elle y retrouve, comme dit Shakespeare, « son propre élément* » ». ²⁶⁹Le suicide d'Ophélie exprimerait l'analogie avec la représentation iconographique du roman analysé. De plus, le thème de la mort vient s'ajouter à l'ensemble avec le suicide de Raphaëlle, personnage d'Eric-Emmanuel Schmitt.

L'amour serait une mort. Le poison revêt ainsi le spectre de la mort à travers *Le poison d'amour*.

5-2- Analyse de la quatrième de couverture

La quatrième de couverture du roman *Le poison d'amour* souligne les mystères de l'amour à l'adolescence. En effet, un résumé permet la découverte du roman et rend l'intérêt des lecteurs potentiels accessible. Dans cette optique, nous découvrons : « *Quatre adolescentes de seize ans liées par un pacte d'amitié éternelle tiennent le journal de leur impatience, de leurs désirs, de leurs conquêtes et de leurs rêves. Comment éviter les désastres affectifs dont les parents donnent l'image quotidienne dans leur couple ?*

Hier encore des enfants, les voilà prises au piège de cette émotion bouleversante, l'amour, prêtes à entrer dans ce domaine mystérieux, cette folie qui peut les transformer en monstres.

²⁶⁸ Voir annexes : Tableau Ophélie John Everett Milais

²⁶⁹ Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, 1942, p.98

Tandis qu'au lycée on s'apprête à jouer Roméo et Juliette, imprévisible et fatal, un drame se prépare...

« Si tu ne m'aimes plus, c'est que tu ne m'as jamais aimé. »²⁷⁰

L'amour est une expérience partagée par quatre adolescentes. Le mystère des sentiments réside en la complexité même de l'amour. Les premières amours sont analysées sous la plume d'Eric-Emmanuel Schmitt.

5-3-Analyse de l'épigraphe

Nous signalons l'existence d'une épigraphe dans le roman *Le poison d'amour*. A ce sujet, nous rappelons la définition de l'épigraphe. Gérard Genette postule : « Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ; en exergue signifie littéralement hors d'œuvre, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt un bord d'œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace si dédicace il y a »²⁷¹

Avant de lire l'incipit du *Poison d'amour*, nous découvrons l'exergue :

« « Amour, donne-moi ta force et cette force me sauvera. »

Shakespeare, *Roméo et Juliette*. »

De ce fait, « La place ordinaire de l'épigraphe d'œuvre est, je l'ai dit, au plus près du texte, généralement sur la première belle page après la dédicace, mais avant la préface. »²⁷² Il est évident que la citation choisie par Eric-Emmanuel Schmitt est extraite de la pièce théâtrale *Roméo et Juliette* comme l'indique l'épigraphe. De plus, La citation correspond à l'Acte IV scène 1 de la page 159.²⁷³

La citation proposée par l'auteur dissimule-t-elle l'énigme du roman ou au contraire assure-t-elle l'appartenance thématique de ce dernier à l'amour ?

²⁷⁰ Extrait de la quatrième de couverture du roman *Le poison d'amour*

²⁷¹ Genette, Gérard, *Seuils*, Paris Le seuil, 1987, p147

²⁷² *Ibid.*, p.152

²⁷³ Shakespeare, William. *Roméo et Juliette*, Larousse Petits Classiques, Paris, 2005

De plus, William Shakespeare est un poète dramatique anglais « (*Stratford on-Avon, Warwickshire, 1564-id ; 1616*). Dès 1588, il acquit à Londres une excellente réputation comme acteur et comme dramaturge ; [...] (il écrit) *Roméo et Juliette entre (1594-1595)* »²⁷⁴

Eric-Emmanuel Schmitt signale ainsi l'importance de la pièce théâtrale de Shakespeare à savoir *Roméo et Juliette*.

6- Le diptyque de l'amour

Lorsque la symétrie opère, l'analogie le confirme. Cette réflexion est issue de l'observation de l'élément paratextuel « iconographie » qui unit deux romans à savoir *L'élixir d'amour* et *Le poison d'amour*. En effet, le caractère identique de l'iconographie nous semble évident. La mise en lumière de la figure féminine exprimerait la nécessité du choix iconographique en rapport avec le thème majeur des deux romans : *l'amour*.

Toutefois, la similitude des traits, de la posture et la présence de la végétation permet d'entrevoir une différence de couleurs. Si *L'élixir d'amour* réserve une symbiose lumineuse avec la présence du blanc et du rouge. *Le poison d'amour* arbore des nuances foncées et ternes. Cette opposition des couleurs est en fait en relation avec la thématique de chaque roman.

La relation concomitante de *l'amour* surgit d'abord à travers la titrologie des œuvres analysées. Ensuite, *l'élixir* va à la rencontre de son adversaire éternel *le poison*. Le duel titrologique électrise la rencontre des premières de couverture. Aussi, nous avons mis les deux romans analysés l'un à côté de l'autre. Cet assemblage²⁷⁵ nous a permis la découverte d'un effet miroir reliant ainsi *L'élixir d'amour* à son reflet iconographique *Le poison d'amour*.

²⁷⁴ Dictionnaire Hachette Encyclopédique illustré, 1998, p.1735

²⁷⁵ Voir annexes *le diptyque de l'amour*

Dans cette optique, Gaston Bachelard souligne dans son ouvrage *L'eau et les rêves* : « Comme toujours dans le règne de l'imagination, l'inversion de l'image prouve l'importance de l'image ; [...] »²⁷⁶

L'union de *L'élixir d'amour* et de son homologue *Le poison d'amour* permettrait la création du diptyque de l'amour chez Eric-Emmanuel Schmitt. A ce sujet, le diptyque est une « *Tablette double enduite de cire, sur laquelle on écrivait au style, [...] Tableau formé de deux panneaux rabattables l'un sur l'autre. [...] Œuvre littéraire ou artistique en deux parties.* »²⁷⁷

D'une part, l'ensemble des deux romans d'Eric-Emmanuel Schmitt recouvre l'aspect artistique du diptyque par le biais de l'élément iconographique. D'ailleurs, nous soulignons que « *L'eau, substance de vie, est aussi substance de mort pour la rêverie ambivalente.* »²⁷⁸ Explique Gaston Bachelard. Cette double réflexion se combine avec le tableau mère (La sirène de Christian Shloe) dont nous avons traité à travers l'analyse iconographique. Dans ce sens, *L'élixir d'amour* aspirerait l'influence de la vie. Tandis que *Le poison d'amour* confirmerait l'hypothèse de la mort.

De l'autre part, le diptyque d'Eric-Emmanuel Schmitt suggère une lecture double. Ainsi, il endosse une fusion de lecture qui s'explique par la complémentarité des deux romans. Le double jeu fourni par le diptyque soulignerait une cohésion sémantique : la vie, la mort.

L'analyse paratextuelle présente dans ce premier chapitre, nous a permis le décryptage significatif des éléments paratextuels étudiés et analysés. La titrologie, l'iconographie, la quatrième de couverture ou encore l'épigraphe et la dédicace ont servi à la compréhension du soubassement de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. Aussi, L'analyse paratextuelle a orienté le cadrage et le repérage d'éléments similaires en rapport avec les romans analysés.

²⁷⁶ Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, 1942, p99

²⁷⁷ Dictionnaire Hachette Encyclopédique illustré, 1998, p.556

²⁷⁸ Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, 1942, p.87

Chapitre II : L'intertextualité

Nous réservons le deuxième chapitre à l'analyse intertextuelle. Dans cette perspective, nous nous appuyerons principalement sur l'intertextualité comme étant une manifestation transtextuelle. Yves Reuter souligne : « *C'est aujourd'hui un lieu commun de la critique de considérer que tout texte renvoie implicitement ou explicitement à d'autres textes. Ce phénomène, appelé en général intertextualité, est baptisé transtextualité par Gérard Genette dans son ouvrage Palimpsestes. [...] »*²⁷⁹

Ainsi, Gérard Genette définissait la transtextualité « *ou transcendance textuelle du texte [...] »* par « *tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète, avec d'autres textes »*²⁸⁰

II-1- Définition de l'intertextualité

A travers cette analyse, nous éluderons principalement trois formes d'intertextualité présentes dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. De ce fait, nous débiterons notre analyse intertextuelle par la citation. Ensuite, nous étudierons la référence et nous terminerons par l'allusion.

Par ailleurs, nous soulignons que les œuvres concernées par l'analyse intertextuelle sont respectivement liées à leur apparition chronologique.

Le premier type de transtextualité exploité par Gérard Genette est l'intertextualité définie comme étant : « *[...] une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat [...] ,qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire*

²⁷⁹ Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*, Arman colin, Paris, p.127

²⁸⁰ Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris Le Seuil, 1982, p.7

*d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable [...] ».*²⁸¹

Nous constatons ainsi que la citation, le plagiat et l'allusion sont en fait les différentes manifestations de l'intertextualité c'est-à-dire cette (relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes).

Yves Reuter explique dans son ouvrage *Introduction à l'analyse du roman* les différentes formes de manifestation intertextuelle : « [...] Cela peut comprendre la citation, qui est la forme la plus littérale et la plus explicite, le plagiat, littéral mais non avoué, ou l'allusion moins littérale et moins explicite. Il faut remarquer que ces phénomènes, très fréquents, ont été exacerbés par des écrivains du XVI^{ème} siècle tels Montaigne ou Rabelais et, en général, par les auteurs « classiques ». Plus tard, l'intertextualité demeure importante mais tend à s'euphémiser sous forme de « clin d'œil » littéraires »²⁸²

Nous considérons aussi en situation d'intertextualité la sollicitation du lecteur, qui reste capitale car c'est lui qui identifie la présence de l'intertexte pour ensuite lui donner un sens quand tout est souvent « dit » implicitement.

N. Benachour distingue dans son cours réservé à *L'intertextualité*, deux formes de lecture intertextuelle : Il y'a ce que nous appelons « *des formes visibles* »²⁸³ impliquant les italiques, tirets et guillemets pour des citations, caractères gras (comme le roman de Boudjedra *Timimoun*), énoncés en retrait..., des indices sémantiques comme le nom de l'écrivain, le titre d'une œuvre qui renvoient explicitement.)

Mais aussi « *des formes implicites* » dans lesquelles les indices de l'intertextualité sont brouillés, dans ce cas il y'a *hétérogénéité*. Par conséquent, il faut retrouver le texte premier, remonter à la trace de l'intertextualité.

²⁸¹ Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris Le Seuil, 1982, p.8

²⁸² Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*, Arman colin, Paris, p.127

²⁸³ Benachour, Nedjma. *L'Intertextualité*. Université Mentouri Constantine, 2005, p.21

Il est à souligner que pour Michaël Riffaterre, l'intertextualité se manifeste par cette *hétérogénéité* et par l'*agrammaticalité* : « *Tout fait intertextuel qui donne au lecteur le sentiment qu'une règle est violée même si la préexistence de la règle demeure indémontrable...Elle est sentie comme la déformation d'une norme ou une incompatibilité par rapport au contexte .Elle fait sentir qu'à la difficulté (d'admettre l'agrammaticalité) correspond une solution.* »²⁸⁴ Pour Riffaterre l'*agrammaticalité* est le signe privilégié de l'intertextualité.

Nedjma Benachour explique notamment que l'*agrammaticalité* se remarque au niveau lexical, syntaxique ou sémantique. Au sujet de l'*agrammaticalité* littéraire, Piégay-Gros écrit : « *l'agrammaticalité doit alerter le lecteur qui, percevant cette énigme, la résout en se référant à l'intertexte dont elle est la trace.* »²⁸⁵

A partir de cette analyse intertextuelle, nous essayerons de relever la part intertextuelle présente dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt afin d'en saisir le sens dissimulé. Aussi, nous mettrons l'accent sur ses différentes manifestations textuelles.

II-2-La citation dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt

II-2-Définition de la citation :

Nathalie Piégay-Gros affirme que : « *La citation apparaît comme une figure emblématique de l'intertextualité parce qu'elle caractérise un statut du texte dominé par l'hétérogénéité et la fragmentation* ». ²⁸⁶

La citation est la forme la plus représentative de l'intertextualité ; les codes graphiques-décalages, caractères italiques, guillemets, donnent corps à cette hétérogénéité discursive.

Il ne faut pas perdre de vue que la citation est considérée comme étant une « *forme [...] simple et évidente, remplissant une fonction normative, conforme à une règle,*

²⁸⁴ Benachour, Nedjma. *L'Intertextualité*. Université Mentouri Constantine, 2005, p.21-22

²⁸⁵ *Ibid.*, p.22

²⁸⁶ *Ibid.*, p.14-15

elle peut dans certains romans revêtir des significations profondes pour dépasser le simple aspect canonique ou la fioriture énonciative. Dans ce cas, il y'a lieu de prendre en considération les deux textes : cité et citant »²⁸⁷ ajoute N. Benachour.

II-2-a-La citation dans *Ulysse from Bagdad*

Nous débutons notre analyse par *Ulysse from Bagdad*²⁸⁸ d'Eric-Emmanuel Schmitt. Ce roman réserve une présence évidente de la citation. Cette présence se dévoile au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture du roman.

D'abord, nous faisons un arrêt sur cette citation :

« Le dixième jour, Ulysse et ses compagnons abordèrent le pays des mangeurs de fleurs appelés Lotophages. Ces hommes dévorent du lotos au cours de leurs repas. Or quiconque en goutait le fruit aussi doux que le miel, ne voulait plus rentrer ni donner de nouvelles mais s'obstinait à rester là, parmi les Lotophages, à se repaître de lotos, dans l'oubli du retour. » (p116)

Cet extrait issu du roman *Ulysse from Bagdad* est écrit entre guillemets. Son contenu nous rappelle l'histoire d'*Ulysse* et des *Lotophages*. Ce qui impliquerait par conséquent un extrait de l'*Odyssée* d'Homère.

Aussi, l'*Odyssée* d'Homère nous permet de lire :

« Alors, neuf jours durant, les vents de mort m'emportent sur la mer aux poissons. Le dixième nous met aux bords des lotophages, chez ce peuple qui n'a, pour tout mets, qu'une fleur.

On arrive ; on débarque ; on va puiser de l'eau, et l'on prépare en hâte le repas que l'on prend sous le flanc des croiseurs. Quand on a satisfait la soif et l'appétit, j'envoie trois de mes gens reconnaître les lieux,

-deux hommes de mon choix, auxquels j'avais adjoint en troisième un héraut. Mais, à peine en chemin, mes envoyés se lient avec des lotophages qui, loin de

²⁸⁷ Benachour, Nedjma. *L'Intertextualité*. Université Mentouri Constantine, 2005, p.15

²⁸⁸ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Ulysse from Bagdad*. Albin Michel, 2008

méditer le meurtre de nos gens, leur servent du lotos. Or, sitôt que l'un d'eux goûte à ces fruits de miel, il ne veut plus rentrer ni donner de nouvelles.

Je dus les ramener de force, tout en pleurs, et les mettre à la chaîne, allongés sous les bancs, au fond de leurs vaisseaux. Puis je fis rembarquer mes gens restés fidèles : de retard ! à bord ! et voguent les navires ! J'avais peur qu'à manger de ces dattes, les autres n'oubliassent la date du retour. »²⁸⁹

Comparant et vérifiant les deux extraits nous avons découvert une similitude permettant de confirmer nos propos.

En effet, les lexèmes : (le dixième jour), (mangeurs), (fleurs), (lotophages), (lotos), (hommes), (goûtait), (fruits), (miel), (le retour). Mais aussi l'expression « *ne voulait plus rentrer chez lui ni donner de nouvelles* » figurent dans les deux extraits à savoir dans *Ulysse from Bagdad* mais aussi dans *l'Odyssée*.

Une autre analogie nous a interpellée : le nombre d'hommes ayant goûté aux fruits aussi doux que le miel autrement dit (le lotos) dans *l'Odyssée* est en adéquation avec celui des hommes qui ont pris de l'opium dans *Ulysse from Bagdad*.

En effet, dans *l'Odyssée* d'Homère ils sont au nombre de trois :

« deux hommes de mon choix, auxquels j'avais adjoint en troisième un héraut [...] »²⁹⁰

De même que dans *Ulysse from Bagdad* d'Eric-Emmanuel Schmitt :

« [...] je retournai vers mes compagnons. Ils fumaient avec sérieux, silencieux dans l'ombre du soir [...] Hatim, extatique, tirait sur une pipe en contemplant la fumée monter vers le ciel qui s'assombrissait. Habib ne prononçait pas un mot mais semblait aussi émerveillé en biberonnant la sienne. »²⁹¹

Saad ayant « le mal de mer » n'arrivant plus à se supporter, accepta alors l'opium proposé par Habib :

²⁸⁹ Bérard, Victor. *L'Odyssée d'Homère*. Librairie Générale Française, 1972, p.158-159

²⁹⁰ *Ibid.*, p.158

²⁹¹ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Ulysse from Bagdad*. Albin Michel, 2008, p.111

« [...] Il me tendait sa pipe. Je la biberonnai avec ardeur et sentis que, rapidement, je m'allégeais. »²⁹²

La citation serait dans une *Ulysse from Bagdad* une forme explicite de l'intertextualité en rapport avec l'épopée d'Homère : *l'Odyssée*

II-2-b-La citation dans *La femme au miroir*

Ce roman aux essences féminines est caractérisé par la présence de fragments poétiques dont l'origine est inconnue. Insérés dans le roman, ces poèmes paraissent sous le caractère italique. Ainsi, ils attirent d'abord l'attention du lecteur averti qui prend conscience de la forme strophique de ces fragments.

De plus, la mise en lumière des extraits en question interpelle le lecteur avide de reconnaître le poète. Dans ce sens, ce n'est qu'au chapitre 22 que nous avons fait la première découverte. Ainsi, le personnage d'Anne de Bruges marque l'esprit du lecteur par son engouement de poétesse. Décrite comme une poétesse mystique flamande. Anne de Bruges était une béguine. Nommée aussi « *La vierge de Bruges* »²⁹³ Anne se démarquait par sa plume originale.

Nous débutons notre analyse par la présentation des poèmes :

*Chapitre 22

Il m'attire et jamais ne se retire,

Il a faim de moi et nourrit ma faim.

Je dois vivre selon ce qu'il m'inspire,

Respecter son appel jusqu'à la fin.

De moi, il fait ce que je suis,

Tendue, incomplète, assoiffée.

²⁹² Schmitt, Eric-Emmanuel. *Ulysse from Bagdad*. Albin Michel, 2008, p.123

²⁹³ Schmitt, Eric-Emmanuel. *La femme au miroir*. Albin Michel, 2011, p. 266

Cet effort, c'est moi, c'est lui.

J'ai promis de le mériter (p 270)

Lorsque le moine Braindor demanda à Anne d'expliquer son poème. Elle répliqua qu'il s'agissait *de l'amant*. De plus elle ajouta : « *Cet amant, il se trouve partout et nulle part. [...] C'est une force infinie.* »²⁹⁴

Nous découvrons dans le même chapitre cet extrait :

Braindor,

Il m'attire et jamais ne se retire,

Il a faim de moi et nourrit ma faim.

Ô ! Braindor qui fais de moi ce que je suis...

J'en ai soif... (p272)

Le moine Braindor auquel Anne confia ses poèmes « *déplia le papier auquel, de sa calligraphie la plus élégante, il avait ajouté deux mots, au-dessus et en dessous des rimes. Il lut d'une voix claire et sonore* » :

Jésus.

Il m'attire et jamais ne se retire,

Il a faim de moi et nourrit ma faim.

Je dois vivre selon ce qu'Il m'inspire,

Respecter Son appel jusqu'à la fin.

De moi, Il fait ce que je suis,

Tendue, incomplète, assoiffée.

Cet effort, c'est moi, c'est Lui.

²⁹⁴ Schmitt, Eric-Emmanuel. *La femme au miroir*. Albin Michel, 2011, p.267

J'ai promis de Le mériter :

Jésus. (p273)

**Chapitre 25 :*

Nous découvrons notamment :

Le clair miroir où je pourrais te voir,

Ce miroir-là n'est ni de verre ni d'eau.

Au fond de moi je sais le percevoir,

En mon âme nue, par-delà ma peau,

Sans obstacles, bien loin des mots trompeurs,

Je me glisse et me fonds entre tes bras.

Je m'allonge à l'ombre de ton éclat :

C'est toi autant que moi, car c'est mon cœur. (p295)

**Chapitre 34*

Par ailleurs, grâce à ses méditations, Anne se rapprochait de l'essentiel qu'elle nomma *l'Amour nu* :

En toi, je perds images et figures,

Je nage et je brasse. Oh toi, l'amour nu,

L'amour sans pourquoi, l'amour sans souillure,

Avec toi, moi-même je ne suis plus. (p376)

**Chapitre 37*

La vierge de Bruges multiplie ses voyages poétiques :

Toi mon amant, chevalier sans armure,

Tu me pétris de tes doigts lumineux.

Pourquoi notre baiser jamais ne dure ?

Un nous étions ; et nous revoilà deux. (p411)

*Chapitre38 :

Nous soulignons que ce dernier poème est cité par Hanna von Waldberg. Passionnée par la vie d'Anne de Bruges, Hanna lui consacre un manuscrit intitulé *Miroir de l'invisible*. En effet, Hanna « y a repéré le sexe, le dépassement du sexe dans les extases mystiques, la nostalgie de l'union, mais surtout une prémonition des théories modernes de la conscience. [...] elle révèle qu'Anne de Bruges fut la prémonition de Freud parce qu'elle quêtait l'au-delà des pensées, l'au-delà des mots, la logique inconsciente. » (p448)

Dans cette optique, *l'amour nu*²⁹⁵ décrit par Anne de Bruges correspond à *l'Amour de Dieu* pour ses contemporains. Néanmoins, il désigne la *libido-nom latin de l'amour* pour Hanna :

Lorsque l'Amour sait prendre la parole,

Rien que l'Amour le perçoit et l'entend.

Sous les habits, les fardeaux qu'on lui colle,

Il reste nu, nouveau, fuyant, mouvant,

Entrant partout, prince des apparences,

Toujours présent et caché à la fois,

Dissimulant jusqu'à son abondance

Il est vraiment, en secret, notre roi (p420)

²⁹⁵ Schmitt, Eric-Emmanuel. *La femme au miroir*. Albin Michel, 2011, p.421

Il ne faut pas perdre de vue que « *Le but d'un poème... est... d'exprimer certaines émotions du poète et d'exciter en nous des émotions analogues* »²⁹⁶ Cette réflexion de Tzvetan Todorov suscite l'importance d'une compétence : l'écriture poétique.

L'analyse des citations extraites du roman *La femmes au miroir* correspond au déchiffrement de fragments poétiques. La genèse de ces poèmes nous fait penser aux béguines qui ont marqué l'histoire féminine. En effet, trois d'entre elles, Mechtilde de Magdebourg, Hadewijch d'Anvers et Marguerite Porète, avaient écrit des ouvrages en langue vernaculaire, respectivement en allemand, en flamand et en français.

Il est à noter que le livre de Marguerite Porète est intitulé *Mirouer des simples ames anienties et qui seulement demourent en vouloir et desir d'amour* ; autrement dit, *Miroir des simples âmes anéanties*. Marguerite Porète fut arrêtée et comparut en 1307 devant l'inquisiteur général de France, Guillaume Humbert et effectivement condamnée comme hérétique et relapse. Après un an et demi d'emprisonnement, [...] elle fut, brulée vive, à Paris en place de Grève, en 1310.²⁹⁷ La mort de Marguerite Porète nous rappelle celle d'Anne de Bruges qui elle aussi, était brulée vive.

Aussi, *La personnalité, l'œuvre, l'influence d'Hadewijch ont longtemps été l'objet d'interprétations les plus diverses, parfois même les plus farfelues. Les dernières recherches laissent apparaître qu'elle aurait dirigé une importante communauté de béguines dans la région de Nivelles dans la première moitié du XIIIe siècle, c'est-à-dire dès le début de cet important mouvement pieux qui devait surtout s'implanter dans le nord de l'Europe. D'origine aisée, sans doute de la grande bourgeoisie, elle serait née à Anvers à l'extrême fin du XIIe siècle et morte aux alentours de 1260. On pense qu'à sa mort, elle portait le titre de « grande mademoiselle »,*

²⁹⁶ Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris Seuil, 1971, p.52

²⁹⁷ www.amourier.com/pub/ftp/pdf/Extraits/9782915120493.pdf

lequel était donné à la béguine dirigeant un béguinage.²⁹⁸ Explique Patrick Krémer, écrivain, éditeur scientifique et fondateur de la revue *Courant d'Ombres*. Le titre de grande mademoiselle correspond à celui de *La Grande Demoiselle* présent dans le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt *La femme au miroir*.

Aussi, l'analyse a permis la découverte d'un fragment de poème dans lequel figure l'inscription *l'amour nu* attribué à Hadewijch d'Anvers:

*Vie de la vie de notre âme,
qui reste unie à la source divine,
où Dieu fait briller sa lumière éternelle.
Révélation au plus secret de nous –mêmes,
que ni raison ni sens ne peuvent comprendre,
sinon dans l'amour nu.
Ils sont transformés, ceux qui la reçoivent,
Surnaturellement, de l'étincelle intime,
En une connaissance divine simple.*²⁹⁹

Notons qu'Eric-Emmanuel Schmitt avait subtilement glissé le prénom d'Hadewijch dans son roman *La femme au miroir*. Il s'agit de la cousine d'Anne de Bruges.

A ce titre, nous pensons que la poétesse mystique qui avait rédigé ces poèmes serait l'une des béguines que nous venons de citer ci-dessus.

De plus, nous signalons qu'à Bruges se trouve l'église Sainte Anne. Serait-il un clin d'œil au personnage d'Eric-Emmanuel Schmitt ?

Dans une interview Eric-Emmanuel Schmitt confie : « *Pour celle de la Renaissance, Anne de Bruges, j'ai été inspiré par les poétesses mystiques flamandes, dont la parole était libre et sans dogme.* »³⁰⁰

La femme au miroir offre par le biais d'Anne de Bruges un personnage de composition. La dimension temporelle déroute le lecteur qui cherche à situer avec exactitude le personnage d'Anne. Du Moyen-Âge à la Renaissance, l'auteur voile la *vierge de Bruges* d'un masque romanesque atemporel.

²⁹⁸ <http://pkremer.over-blog.com/article-la-fureur-d-aimer-d-hadewijch-d-anvers-54694224.html>

²⁹⁹ <http://consiencesansobjet.blogspot.com/2011/10/hadewijch-ouhadewijk-danvers.html>

³⁰⁰ <http://www.varmatin.com/article/var/eric-emmanuel-schmitt-je-suis-debarrasse-de-lattente-du-succes.654819.html>

II-2-c-La citation dans *Le poison d'amour*

La narration permet le décryptage de signaux indicatifs indiquant la présence de citations dans le roman intitulé *Le poison d'amour*³⁰¹. Eric-Emmanuel Schmitt met en scène quatre adolescentes qui découvrent les mystères de l'amour. A ce sujet, Julia, Anouchka, Raphaëlle et Colombe préparent avec leurs camarades du lycée Mariveaux une pièce théâtrale phare du célèbre William Shakespeare : *Roméo et Juliette*.

Le thème de l'amour est mis en exergue dans ce roman. Aussi, la présence des citations agrmente la narration et illustre les différentes situations narratives. L'analyse du *Poison d'amour* a suscité une minutie de recherche afin de retrouver l'appartenance originelle et adéquate de chaque citation.

L'analyse :

1) « *Vivre longtemps mariée ce n'est pas être bien mariée ; la mieux mariée est celle qui meurt jeune.* » (p21-22)

1) Cette citation est relevée de l'Acte IV scène 5 de *Roméo et Juliette*. La scène se déroule dans la chambre à coucher de Juliette. Nous lisons :

Laurent : « *Vivre longtemps mariée, ce n'est pas être bien mariée ; la mieux mariée est celle qui meurt jeune.* »³⁰²

2) « *Roméo, Roméo, pourquoi es-tu Roméo ?* » (p76)

2) -Cette citation est issue de l'Acte II scène 2 de *Roméo et Juliette*. Aussi, la scène se déroule dans le jardin de Capulet. Sous les fenêtres de l'appartement de Juliette. Nous découvrons :

Juliette : « *Ô Roméo ! Roméo ! pourquoi es-tu Roméo ?* »³⁰³

³⁰¹ Schmitt, Eric-Emanuel. *Le poison d'amour*, Albin Michel, 2014

³⁰² Shakespeare, William. *Roméo et Juliette*, Larousse Petits Classiques, Paris, 2005, p. 172

³⁰³ *Ibid.*, p. 84

3) « *Serais-tu aussi chaste que la glace et aussi pur que la neige, tu n'échapperais pas à la calomnie.* » (p93)

3)- Cette citation est extraite de l'Acte III scène 1 *d'Hamlet*. La scène se produit dans une autre salle dans le château :

Hamlet : « *Si tu te maries, je te donne cette calamité pour dot : quand tu serais aussi chaste que la glace, aussi pure que la neige, tu n'échapperas pas à la calomnie.* »³⁰⁴

4) « *Ces plaisir violents ont des fins violentes. Dans leurs outrances, ils meurent, tels la poudre et le feu que leurs baisers consomment.* » (p93)

4)- Cette citation est relevée de l'Acte II scène 6 de la pièce *Roméo et Juliette*. La scène se déroule dans la cellule de frère Laurent. Nous lisons :

Laurent : « *Ces joies violentes ont des fins violentes, et meurent dans leur triomphe : flamme et poudre, elles se consomment en un baiser.* »³⁰⁵

5) « *Un peu de chagrin prouve beaucoup d'amour, mais beaucoup de chagrin montre trop peu d'esprit.* » (p104)

5)- Cette citation est extraite de l'Acte III scène 5 de *Roméo et Juliette*. Nous découvrons :

Lady Capulet : « *un chagrin raisonnable prouve l'affection ; mais un chagrin excessif prouve toujours un manque de sagesse.* »³⁰⁶

6) « *Sur les ailes légères de l'amour, j'ai volé par dessus ces murs ; des clôtures de briques ne sauraient barrer la route de l'amour.* » (p135)

6)- Cette citation est issue de l'Acte II scène 2 de *Roméo et Juliette* :

³⁰⁴ Shakespeare, William. *Hamlet*, Larousse Petits Classiques, Paris, 2008, p. 150

³⁰⁵ Shakespeare, William. *Roméo et Juliette*, Larousse Petits Classiques, Paris, 2005, p. 111

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 144

Roméo : « *J'ai escaladé ces murs sur les ailes légères de l'amour : car les limites de pierre ne sauraient arrêter l'amour, [...] »*³⁰⁷

7) « *Viens, gentille nuit, viens, chère nuit au front noir, offre-moi mon Roméo, et, quand il sera mort, attrape-le et coupe-le en petites étoiles. »* (p151)

7)- Cette citation se retrouve dans Acte III scène 2 de *Roméo et Juliette*. La scène se produit dans le jardin de Capulet :

Juliette : « *Viens, gentille nuit ; viens, chère nuit au front noir, donne-moi mon Roméo, et, quand il sera mort, prends-le et coupe-le en petites étoiles, [...] »*³⁰⁸

8) « *Partons causer de ces tristes choses. Il y aura des graciés et des punis. Car jamais aventure ne fut plus douloureuse que celle de Juliette et de Roméo »* (p152)

8)- Cette dernière citation est relevée dans l'Acte V scène 3 qui se déroule à Vérone dans un cimetière. Nous découvrons :

Le Prince : « *Partons pour causer encore de ces tristes choses. Il y aura des graciés et des punis. Car jamais aventure ne fut plus douloureuse que celle de Juliette et de Roméo. »*³⁰⁹

Les citations présentes dans le roman intitulé *Le poison d'amour* sont extraites de l'œuvre shakespearienne. *Roméo et Juliette* et *Hamlet* demeurent des pièces théâtrales phares dans le champ thématique de l'amour. Insérées entre guillemets, les citations étudiées mettent en évidence la stratégie romanesque d'Eric-Emmanuel Schmitt.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 85

³⁰⁸ Shakespeare, William. *Roméo et Juliette*, Larousse Petits Classiques, Paris, 2005, p. 125

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 197

II-2-d- La citation dans *Un homme trop facile*

*Un homme trop facile*³¹⁰ représente l'unique pièce théâtrale qui figure dans notre corpus. Eric-Emmanuel Schmitt reprend un grand classique de Molière, à savoir : *Le Misanthrope*.

A ce titre, *Le Misanthrope* est une comédie de Molière composée de cinq actes. La comédie relate l'histoire d'Alceste, un homme qui « porte peu d'affection à ses semblables (*misanthrope* signifie en grec : qui n'aime pas les hommes) et déteste surtout l'hypocrisie. »³¹¹.

A travers notre lecture de la pièce théâtrale intitulée *Un homme trop facile* d'Eric-Emmanuel Schmitt, nous avons découvert trois citations qui constituent en fait les fragments d'un même extrait. Il s'agit en effet, du *Misanthrope*. Cette pièce majeure de Molière a fait l'objet d'une réadaptation chez Schmitt.

A ce sujet, les extraits nous apparaissent en italique. Cette mise en lumière attire l'attention du lecteur et inspire l'analyse. De ce fait, nous lisons :

« *L'INCONNU DU MIROIR*³¹²

Si le roi m'avait donné

Paris, sa grand ville... » (p197)

« *L'INCONNU DU MIROIR*

Et qu'il me fallût quitter

L'amour de ma mie,

Je dirais au roi Henri... » (p199)

³¹⁰ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Un homme trop facile*, Albin Michel, 2013

³¹¹http://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/le_Misanthrope_ou_lAtrabilaire_amoureux/133383#cGExfoR2LLiEmv1H.99

³¹² Nous avons respecté le caractère des mots selon leur transcription dans la pièce théâtrale intitulée : *Un homme trop facile*.

« *L'INCONNU DU MIROIR*

Reprenez votre Paris,

J'aime mieux ma mie, ô gué !

J'aime mieux ma mie. » (p199)

Il est à signaler que *L'INCONNU DU MIROIR* est le vrai *Misanthrope*, à savoir, l'*Alceste* de Molière. Ce dernier communique par le biais d'un miroir avec Alex, un comédien qui joue le rôle d'*Alceste* chez Eric-Emmanuel Schmitt. Ce double jeu créé par Schmitt est une relecture d'une pièce phare de Molière.

De plus, la lecture du *Misanthrope* nous a permis de découvrir un extrait en analogie avec les citations retrouvées dans la pièce théâtrale d'Eric-Emmanuel Schmitt : *Un homme trop facile*.

De ce fait, nous lisons cet extrait du *Misanthrope* :

«*Si le Roi m'avait donné*

Paris, sa grand'ville,

Et qu'il me fallût quitter

L'amour de ma mie;

Je dirais au roi Henri :

Reprenez votre Paris,

J'aime mieux ma mie, au gué,

*J'aime mieux ma mie. »*³¹³

Ainsi, à l'origine *Alceste* discutait avec son ami *Philinte* qui faisait l'éloge de la prudence et de la nécessité du mensonge en société. *Alceste* le récuse et met en pratique son goût de la sincérité en disant à un auteur, *Oronte*, venu lui faire entendre son sonnet : « franchement, il (ce texte) est bon à mettre au cabinet »

³¹³ Poquelin, Jean Baptiste dit Molière. *Le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux*, Edition Larousse, 2006, p.45-46

(ce qui, à l'époque, veut dire le garder dans son bureau, ne pas le faire connaître). Il dit à Oronte préférer une vieille chanson populaire, La chanson du roi Henri.³¹⁴

Dans cette optique, l'extrait que nous venons de citer est issu de l'acte I, scène 2 du *Misanthrope* de Molière. L'insertion de ces différents fragments par Eric-Emmanuel Schmitt permet d'agrémenter sa pièce de l'authentique et de l'originel.

La citation dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt invoque par le biais de l'intertextualité l'importance du récit. A ce sujet, la citation suscite l'intérêt du lecteur et souligne la charge historique de la genèse du texte dont l'auteur s'est inspiré.

L'insertion des citations dans l'œuvre de Schmitt est une manifestation directe de l'apport intertextuel qui se rattache à une érudition, un potentiel symbolique et esthétique visés.

³¹⁴http://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/le_Misanthrope_ou_lAtrabilaire_amoureux/133383#cGExfoR2LLiEmv1H.99

II-3-La référence dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt

II-3-1-Définition de la référence

A travers notre travail de recherche nous avons fait la découverte d'une autre forme d'intertextualité, il s'agit de la référence. La référence qui tout comme la citation est une forme explicite se manifeste « *in absentia* ». Dans cette optique, la référence renvoie le lecteur à un texte sans le citer littéralement.

A ce propos, Nathalie Piegay-Gros donne l'exemple du roman de *Louis Lambert* de Balzac (1832) en intertextualité par référence avec d'autres romans tel *La Peau de Chagrin*. N. Benachour note que certains romans de Rachid Boudjedra présentent une intertextualité par référence : les personnages postérieurs à *La Répudiation*³¹⁵ surtout Rachid repris par référence dans *La vie à l'endroit*³¹⁶ devient Rac ; mais aussi pour son dernier roman *Les Figuiers de Barbarie*³¹⁷ où nous retrouvons aussi le personnage Rachid.

Dans son cours sur l'intertextualité, Nedjma Benachour ajoute que la référence tout en proposant une parenté entre les personnages fictifs ôte l'aspect fictionnel à certaines situations. Ainsi le roman auquel fait référence l'intertexte se rapproche de la réalité, de la biographie : « *L'ouvrage de Raphaël n'est pas fictionnel .Il a pour modèle un livre « réel » celui d'un personnage de roman... par un coup de force, le roman Louis Lambert, se désigne comme l'authentique modèle de la fiction, repoussant les limites de la réalité...La relation intertextuelle tend à identifier le narrateur de Louis Lambert à l'auteur de La Peau de Chagrin : à Balzac lui-même* »³¹⁸.

Eric-Emmanuel Schmitt aurait donc muni son œuvre littéraire d'une autre forme d'intertextualité, qui comme nous l'avons souligné serait la référence.

³¹⁵ Boudjedra, Rachid. *La Répudiation*, Gallimard, 1969

³¹⁶ Boudjedra, Rachid. *La vie à l'endroit*, Grasset, 1997

³¹⁷ Boudjedra, Rachid. *Les figuiers de Barbarie*, Grasset, 2010

³¹⁸ Benachour, Nedjma. *L'intertextualité*. Université Mentouri Constantine, 2005, p.15

Nombreux sont les extraits qui ont été recensés à travers l'analyse. A ce titre, nous citons les romans concernés par l'analyse intertextuelle par référence : *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, *Ulysse from Bagdad*, *Le poison d'amour*, *Un homme trop facile* et enfin la nouvelle *Le chien*.

II-3-a-La référence dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art*

Dans son roman intitulé *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Eric-Emmanuel Schmitt crée des personnages et des situations narratives en référence au mythe. Ainsi, la présence de la mythologie grecque caricature certains personnages de ce roman.

*La référence à Zeus

Tazio Firelli personnage principale du roman *Lorsque j'étais une œuvre d'art*³¹⁹ fait une rencontre des plus improbable : celle de Zeus -Peter Lama. La description de Zeus autant que le rapport onomastique intriguent le lecteur averti. En effet, nous découvrons ces extraits :

« *Ni la douceur ni la bonté n'émanaient de cet homme qui, pourtant, désirait me sauver.* » (p 13)

Dans ce sens « *Abrités sous des sourcils de broussailles enfumées, retranchés dans l'abri des orbites pour guetter sans être vu, surplombant un nez fin et recourbé en bec, ses yeux sombres semblaient jauger le monde à partir d'un nid d'aigle. Scrutant les cormorans comme on choisit ses proies, avec précision et dureté, il était objectif beau mais cette beauté n'avait rien d'humain. Il était impérial.* » (P13)

De plus, « *Je vis ses lèvres s'ouvrir sur le rubis, l'émeraude, la topaze, l'opale, le diamant que je nommais mentalement [...] un saphir.* » (P13-14)

Zeus-Peter Lama arbore une description qui le rend sinon divin « [...] *Zeus est naturellement le dieu qu'on adore sur les hauts sommets et toute une importante*

³¹⁹ Schmitt, Eric-Emmanuel, *Lorsque j'étais une œuvre d'art*. Albin Michel, 2002

catégorie d'épithètes culturelles le désignent ainsi [...] c'est lui, par excellence, le dieu des cimes. [...] l'Olympe. Le point culminant de chaque île lui est également consacré. »³²⁰.

Zeus- Peter Lama apparaît tel un dieu grec : Zeus, Roi de l'Olympe. Par les liens de la référence, Zeus -Peter Lama détient une impressionnante demeure : L'Ombrilic. La description physique du Bienfaiteur nous rappelle également le Roi de l'Olympe. Toutes ces références en rapport avec Zeus-Petre Lama coïncident avec la mythologie grecque.

II-3-b-La référence dans *Ulysse from Bagdad*

Nous retenons à titre d'exemple la référence à *Circé* qui prend des allures contemporaines à travers *Ulysse from Bagdad*³²¹.

Dans ce sens, arrivée à la fin du VI^e chapitre du roman *Ulysse from Bagdad* nous lisons :

« *En m'asseyant, je découvris son nom décliné sur l'étiquette qui marquait son cartable en cuir : Docteur Circé.* »(p 144).

Une fois de plus surgit l'intertextualité par référence. Eric-Emmanuel Schmitt fait alors référence à un personnage homérique qui est « *Circé* » d'une manière explicite .Mais en ajoutant la caractéristique de « Docteur » au nom « *Circé* »

L'auteur ne veut-il pas masquer, éluder l'idée préconçue du personnage homérique ?

Nous lisons : « *Je demeurai terrassé. Inutile d'échanger davantage, je comprenais maintenant mon intuition initiale : Circé ne voulait pas entendre ce que je lui disais !* » (p 149)

³²⁰ Lavedan, Pierre. *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. Librairie Hachette, Paris, 1931, p. 1026

³²¹ Schmitt, Eric-Emmanuel, *Ulysse from Bagdad*, Albin Michel, 2008

En parallèle nous lisons dans « *l'Odyssée* » : « [...] *J'allais arriver à la grande demeure de Circé la drogueuse* »³²² (p 186).

Circé, personnage d'Eric-Emmanuel Schmitt est en référence avec la magicienne Circé de la mythologie grecque.

II-3-c-La référence dans *Le poison d'amour*

*Le poison d'amour*³²³ est un roman d'Eric-Emmanuel Schmitt. L'histoire met en scène quatre adolescentes : Julia, Anouchka, Raphaëlle et Colombe qui incarnent l'amitié au féminin.

Avec leur professeur de théâtre les quatre adolescentes se préparent à jouer une des pièces phares de William Shakespeare : *Roméo et Juliette*. A ce sujet, Raphaëlle allait incarner *Roméo*, Julia quant à elle jouerait *Juliette*.

Ainsi, le jour de leur prestation théâtrale, Raphaëlle et Julia avaient subjugué les spectateurs avec leur performance digne des plus grandes représentations de l'œuvre de Shakespeare.

Dans ce sens, nous avons découvert le témoignage d'Anouchka qui met en lumière les éléments narratifs en référence à la pièce de William Shakespeare :

« [...] *Je me souviens de Raphaëlle apparaissant sur scène en Roméo, gênée d'abord, pas plus convaincue que le public d'être un homme, puis prenant progressivement confiance, imposant ce garçon emporté, ardent, noble, tendre, indomptable. Pour Julia, ce fut gagné aussitôt : elle était Juliette, exquise, droite, innocente, une Juliette déterminée, faussement fragile tel un roseau qui plie mais ne rompt pas.* » (p149-150)

La description des personnages tend à nous plonger dans le royaume théâtral de *Roméo et Juliette*. L'incarnation des personnages nous inspire l'amusement par la métamorphose de Raphaëlle en *Roméo*.

³²² Bérard, Victor. *L'Odyssée* d'Homère. Librairie Générale Française, 1972, p. 186

³²³ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Le poison d'amour*, Albin Michel, 2014

Par ailleurs, nous avons été particulièrement frappée par l'analogie des interprétations, qui souligne à cet effet, la référence à *Roméo et Juliette*.

Anouchka continue ainsi à nous confier :

« *La nuit d'amour nous empoigna : c'était la nuit mythique, la nuit des amants, la nuit de la première fois, une nuit aussi inaugurale qu'une aube. Jamais Julia et Raphaëlle n'avaient témoigné de cette puissance en répétition : elles vibraient à chaque mot, [...] J'ai même cru repérer des larmes baignant les paupières de Julia lorsqu'elle a dit : « Viens, gentille nuit ; viens, chère nuit au front noir, offre-moi mon Roméo, et, quand il sera mort, attrape-le et coupe-le en petites étoiles. »* »
(p150-151)

Aussi, nous lisons :

« *Vint ce moment que je sais désormais fatal où Juliette, endormie sur le tombeau, donne l'impression à Roméo qu'elle est morte. Abattu, Roméo-Raphaëlle s'est emparé de la fiole que lui tendait Frère Laurence et l'a absorbée avec une voracité impatiente. Puis Juliette-Julia s'est réveillée, a vu le corps de Roméo et s'est mise à trembler [...] Elle a alors saisi le poignard, l'a levé, s'est tournée dos au public et a enfoncé l'arme dans son ventre en poussant un cri hideux. »* (p151)

La référence à *Roméo et Juliette* est en parfaite cohésion avec l'écriture romanesque permise par *Le poison d'amour*.

Toutefois, il faut rappeler que les personnages d'Eric-Emmanuel Schmitt ne se sont pas contentés d'incarner à la fois *Roméo* et *Juliette*. Ils ont maquillé leur destin funeste par leur mort théâtrale. En effet, suicidaires, les deux jeunes filles se sont donné la mort le jour de la grande représentation de *Roméo et Juliette*. A cet effet, nous soulignons que seule Julia a survécu à ce drame.

En parallèle nous mettons en exergue cet extrait de la pièce théâtrale intitulée *Roméo et Juliette* afin d'appuyer les liens référentiels :

Roméo : « Ah ! chère Juliette, pourquoi es-tu si belle encore ? Dois-je croire que le spectre de la Mort est amoureux et que l'affreux monstre décharné te garde ici dans les ténèbres pour te posséder ? [...] Un dernier regard, mes yeux ! bras, une dernière étreinte ! et vous, lèvres, vous, portes de l'haleine, scellez par un baiser légitime un pacte indéfini avec le sépulcre accapareur ! (Saisissant la fiole.) Viens, amer conducteur, viens, acre guide. [...] À ma bien-aimée ! (Il boit le poison.)

Oh ! l'apothicaire ne m'a pas trompé : ses drogues sont actives... Je meurs ainsi...sur un baiser ! (Il expire en embrassant Juliette.) »³²⁴

Ajoutons :

Juliette : « [...] Qu'est ceci ? Une coupe qu'étreint la main de mon bien-aimé ? C'est le poison, je le vois, qui a causé sa fin prématurée. L'égoïste ! [...]

Ô heureux poignard ! voici ton fourreau... (Elle se frappe.) Rouille-toi là et laisse-moi mourir ! (Elle tombe sur le corps de Roméo et expire.) »³²⁵

La référence enregistrée dans *Le poison d'amour* tient à souligner les analogies présentes à travers le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt. L'auteur s'inspire d'une pièce théâtrale phare de William Shakespeare afin de mettre en évidence un thème universel : l'amour.

Cette reprise de *Roméo et Juliette* assurerait la relecture d'un monument universel. Aussi, elle signale l'authenticité de l'amour qui voyage à travers les siècles. Unique et atemporel, la pièce théâtrale de *Roméo et Juliette* traverse l'espace romanesque d'Eric-Emmanuel Schmitt pour décrire l'ironique, le comique et le dramatique.

³²⁴ Shakespeare, William. *Roméo et Juliette*, Larousse Petits Classiques, Paris, 2005, p. 190

³²⁵ *Ibid.*, p. 192

II-3-d- La référence dans *Un homme trop facile*

En lisant *Un homme trop facile*³²⁶ d'Eric-Emmanuel Schmitt apparaît une autre forme d'intertextualité, il s'agit de la référence.

Il est à rappeler que l'auteur met en scène *un comédien adoré du public, Alex, homme aimable et tolérant, s'apprête à entrer en scène pour la première du Misanthrope lorsque Alceste, le vrai, l'homme aux rubans verts de Molière, lui apparaît dans le miroir de sa loge.*³²⁷

Eric-Emmanuel Schmitt remanie *Le Misanthrope* de Molière en mettant en scène un personnage en opposition avec le vrai *Misanthrope*. De ce fait, l'analogie textuelle crée des différences contextuelles et scéniques. Pourtant, le texte d'Eric-Emmanuel Schmitt est en intertextualité par référence avec *Le Misanthrope*.

Dans cette perspective, nous découvrons ces extraits :

Doris : « *Un comédien ne peut jouer un personnage que s'il le laisse entrer en lui, prendre ses aises, s'installer. Si Alex n'avait pas ouvert ses portes intérieures au Misanthrope, il ne serait pas monté en scène. Tout à l'heure, tu ne parlais pas à Alex, tu parlais à Alceste.* » (p 141)

Expliqua Doris, l'habilleuse, l'état dans lequel se trouvait Alex avant sa représentation théâtrale.

Aussi, Alex confie : « [...] *Deux ou trois fois, ce soir, alors que je n'étais pas totalement présent à ce que je faisais, Molière demeurait là, lui, intense, intelligent, pertinent, et poursuivait le travail à ma place.* » (p143)

De plus, nous lisons cet extrait de *L'INCONNU DU MIROIR* (le vrai Alceste) qui explique à Alex (l'Alceste de Schmitt) :

³²⁶ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Un homme trop facile*, Albin Michel, 2013

³²⁷ Issu de la quatrième de couverture d'*Un homme trop facile*

« Vous demander comment vous pouvez m'incarner,

M'exposer en entier sans me fractionner,

Vous étranger, lointain cousin des antipodes ?

Moi-même j'ai gobé vos étranges méthodes.

Qui pourrait soupçonner ce talent de menteur ? » (p149)

Ce qui est à retenir reste la manière avec laquelle communique *l'INCONNU DU MIROIR* : il s'exprime en vers. A ce titre, Eric-Emmanuel Schmitt s'inspire d'Alceste pour animer son personnage. Aussi, la référence permet dans ce cas de figure de remanier et de revisiter l'incontournable de la littérature française : *Le Misanthrope* de Molière.

II-3-e- La référence dans la nouvelle : *Le chien*

L'analyse intertextuelle fournit à travers ce chapitre le dernier cas de figure réservé à la référence. En effet, la découverte de la nouvelle *Le chien*³²⁸ nous mène vers une piste de recherche réservée au mythe.

Le titre de la nouvelle renvoie au chien. Cet animal renferme le symbole de la fidélité qui anime la relation homme, animal.

Aussi, la lecture de la nouvelle assure la présence de cette relation unique et légendaire. De ce fait, nous avons découvert l'histoire de Samuel Heymann, médecin à Hainant et de son chien Argos.

Curieusement, le nom attribué au chien nous plonge dans le mythe grec. Argos est en effet, le nom du chien d'Ulysse. Un nom qui a marqué de tout temps l'épopée homérique : *l'Odyssée*.

La relation entre l'homme et l'animal était si intense que le jour où Argos est mort, Samuel Heymann a décidé de se suicider. Il est à noter que le médecin avait

³²⁸ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Les deux messieurs de Bruxelles*, Albin Michel, 2012

entrepris cette relation fusionnelle lorsqu'il était encore jeune. Le chien était un beauceron qui a aidé Samuel à survivre dans un camp nazi.

A ce propos, Samuel Heymann confie :

« Ce chien qui m'embrassait avec amour, c'était la fiancée qui ne m'attendait pas, la famille que je n'avais plus, le seul être qui m'avait cherché. » (p117)

Il ajoute : *« [...] je plongeai mes yeux vers mon compère repu qui les oreilles plaquées contre la tête, avait abandonné son port de sentinelle et je le baptisai :*

-Tu t'appelleras Argos. C'était le nom que portait le chien d'Ulysse.

Il plissa le front, peu sûr de comprendre.

-Argos... Tu te souviens d'Argos ? L'unique être vivant qui reconnut Ulysse lorsqu'il revint à Ithaque, grimé, après vingt ans d'absence. » (p 118)

Eric-Emmanuel Schmitt met en lumière une relation légendaire scellée par les liens du mythe grec : *Ulysse*.

L'intertextualité souligne par le biais de la référence l'importance du choix de l'auteur. De plus, dans l'*Odyssée* d'Homère, nous avons pu déceler ces extraits permettant de consolider la relation intertextuelle.

A ce sujet, nous lisons :

« Pendant qu'ils échangeaient ces paroles entre eux, un chien couché leva la tête et les oreilles ; c'était Argos, le chien du vaillant Ulysse achevait d'élever, quand il fallut partir vers la sainte Ilion, sans en avoir joui. [...] Négligé maintenant, en l'absence du maître, il gisait, étendu au devant du portail, [...] Il reconnut Ulysse en l'homme qui venait et, remuant la queue, coucha les deux oreilles : la force lui manqua pour s'approcher de son maître. »³²⁹

³²⁹Bérard, Victor. *L'Odyssée d'Homère*, Librairie Armand Colin, 1931, p. 321

Ulysse « entra au grand corps du logis, et, droit à la grand-salle, il s'en fut retrouver les nobles prétendants. Mais Argos n'était plus : les ombres de la mort avaient couvert ses yeux qui venaient de revoir Ulysse après vingt ans. »³³⁰

Soulignons que ces deux extraits sont issus du Chant XVII de l'*Odyssée*. Aussi, de retour à Ithaque après vingt ans d'errance, *Ulysse* a été reconnu par son chien *Argos*. La référence au chien d'Ulysse est mise en lumière à travers la nouvelle d'Eric-Emmanuel Schmitt. L'auteur se serait inspiré de l'*Odyssée* afin de peindre la fidélité de l'animal envers l'homme.

La référence dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt est en rapport avec le mythe grec. En effet, l'auteur glisse dans son œuvre des personnages mythiques tels : *Zeus*, *Circé* et *le chien d'Ulysse (Argos)*. Il en découle une relecture du mythe sous le mode contemporain.

De plus, Eric-Emmanuel Schmitt, en tant que dramaturge, nous glisse dans l'univers du théâtre. A ce titre, nous faisons la découverte de *Roméo et Juliette* dans son roman intitulé *Le poison d'amour*.

Aussi, dans sa pièce théâtrale intitulée *Un homme trop facile*, Eric-Emmanuel Schmitt revisite *Le Misanthrope* de Molière. De ce fait, l'analyse intertextuelle par le biais de la référence est une lecture d'abord, mythique ; puis, théâtrale.

³³⁰ *Ibid.*, p. 322

II-4- L'allusion dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt

II-4-1-Définition de l'allusion

Il existe aussi une autre forme d'intertextualité. A ce titre, selon la catégorisation de Gérard Genette, il s'agit de l'allusion. En tant que forme, l'allusion est souvent associée, à tort, à la citation. En effet, elle est moins explicite et donc plus subtile.

Ajoutons que l'allusion peut interpeller un domaine autre que la littérature-à des écrits non littéraires. P. Fontanier signale dans son ouvrage *Les figures du discours* (Flammarion 1977) l'existence de trois types d'allusion : l'allusion à l'histoire, à la mythologie, aux mœurs auxquels il joint l'allusion verbale qui consiste souvent en jeux de mots.³³¹

Enfin, il faut signaler que l'allusion peut prendre des formes d'un emprunt plus ou moins explicite. Nedjma Benachour donne l'exemple cité par Piégay-Gros : Il s'agit du poème de Du Bellay « Regrets » inspiré d'un poème de Pétrarque. Souvent l'allusion s'installe dans une reprise successive qui fait oublier le texte premier.

L'allusion en tant que forme de l'intertextualité marque sa présence dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. Dans ce sens, nous soulignons que nous débiterons notre analyse par *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, *Ulysse from Bagdad*, passant par *La femme au miroir* et enfin *L'élixir d'amour*.

³³¹ Benachour, Nedjma. *L'Intertextualité*. Université Mentouri Constantine, 2005, p.16

II-4-a-L'allusion dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art*

Comme forme d'intertextualité, l'allusion apparaît dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art*³³². A ce titre, de nombreuses allusions ont été retenues à travers notre analyse.

*L'allusion à Zeus

D'abord, nous nous intéressons au personnage de Zeus-Peter Lama. A ce propos, Tazio Firelli nous informe : « *D'immenses statues mi-hommes mi-animaux, dans des positions étranges, garnissaient ces paliers.* » (p16)

Il ajoute : « [...] *des photographies de mon hôte que seul un infime détail différenciait [...] des toiles, peintes à gros traits, représentaient mon hôte en train de faire l'amour avec tous les animaux de la création, y compris un hippopotame et une licorne.* » (p16) Egalement : « [...] *des gouaches représentaient des coquillages et des escargots [...] il s'agissait en réalité de femmes torturées et étirées.* » Aussi, nous pouvons lire plus loin : « [...] *Zeus m'attendait en peignoir, affalé sur des coussins ventre-de-biche, coq-de-roche ou cuisse-de-nymphe émue [...]* » (p 36)

De plus, nous lisons : « *En hâte, elles attrapèrent des bouts de tissu, se couvrirent et disparurent sans piper mot, craignant les foudres de Zeus.* » (p29)

Les lexèmes suivants : (d'immenses statues mi-hommes mi-animaux), (de femmes torturées et étirées), (ventre-de-biche, coq-de-roche ou cuisse-de-nymphe), (les foudres de Zeus) font directement allusion au roi de l'Olympe : Zeus. Ces allusions mettent en lumière un personnage mythique de part son caractère divin.

Il ne faut pas perdre de vue l'existence des déesses mythiques. Par le lien de l'allusion nous avons pris part de l'analogie significative et révélatrice. Dans ce sens nous lisons : « *Une trentaine de jeunes filles, sorties d'on ne sait où, papotaient bruyamment autour de la table en mosaïque [...] je compris qu'elles ne péroraient et ne haussaient la voix que pour être entendues du maître de maison.* » (p25)

³³² Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002

Ajoutons : « *Jamais je n'avais vu autant de belles filles. Peaux lisses, visages purs, grands cils, cheveux souples, toutes avaient des formes rondes et cependant graciles, des attaches fines et des gestes souples. L'été l'autorisait, elles étaient vêtues d'étoffes légères et je me restaurais entouré d'une profusion d'épaules nues, de bras dorés, de nombrils apparents et de seins à peine soutenus par de lâches tissus.* » (p26) Ces femmes inspireraient les déesses grecques.

Eric-Emmanuel Schmitt ferait ainsi allusion aux déesses grecques qui ont marqué le répertoire mythologique. A ce propos, nous soulignons qu' « *A côté de ces unions divines, innombrables sont les caprices de Zeus pour les simples mortelles. Le plus singulier est l'extraordinaire variété de formes, généralement animales, sous lesquelles il leur apparaît.* »³³³ Ce qui expliquerait les différentes manifestations artistiques de Zeus-Peter Lama : les tableaux, les statues et les gouaches qui ont été relevées à travers le roman.

*L'allusion à Adam

La métamorphose de Tazio Firelli a engendré une métaphore onomastique. De ce fait, le jeune homme fut baptisé *Adam bis* par Zeus-Peter Lama. Ce changement a créé un bouleversement identitaire. Etant la première œuvre d'art humaine, *Adam bis* serait une allusion littéraire à *Adam*.

En effet, *Adam* est le nom attribué au premier homme créé par Dieu. Cette allusion onomastique est scellée par les liens de l'adverbe *bis* qui renforce l'idée de la seconde fois.

Le parallèle littéraire permettrait l'adaptation stratégique du nom *Adam bis*. Ainsi, il lui assurerait l'avantage du sacré et l'importance du premier. Par ce choix onomastique, Eric-Emmanuel Schmitt invite le lecteur du roman *Lorsque j'étais une œuvre d'art* à entreprendre la quête de l'utopique par son personnage hybride : *Adam bis* l'œuvre d'art humaine.

³³³ Lavedan, Pierre. *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. Librairie Hachette, Paris, 1931, p.1029

*L'allusion au mythe d'Abel et Caïn

La gémellité des frères Firelli endosse le subterfuge du double mythique. Eric-Emmanuel Schmitt combine les allusions littéraires relevées dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art* afin d'embarquer son lecteur vers le monde du mythe.

Enzo et Rienzi incarnent la beauté gémellaire des frères Firelli. Ce duo est loin d'être fusionnel. Ainsi, leur popularité avait fissuré leur lien fraternel.

En premier lieu, le jour où Rienzi est mort nous apprenons : « [...] Enzo, demeuré debout, fixait le cadavre de son frère avec haine. Il enviait déjà son trépas. Crispé, fermé, les lèvres serrées, il lui reprochait d'avoir réussi à finir avant lui. [...] »³³⁴

Dans cette optique, Eric-Emmanuel Schmitt relève la part du *Bien* et du *Mal* qui entoure le roman. L'auteur fait alors allusion au mythe universel d'*Abel et de Caïn fils d'Adam*. Un reflet qui pourrait néanmoins substituer justement l'insertion des jumeaux Firelli.

Serait-il alors question d'une projection du mythe ou une relecture de ce dernier ?

En second lieu, le père des jumeaux révèle : « Enzo et Rienzi ont toujours été très beaux mais aussi très secs de caractère. Je ne souhaite à personne d'avoir des enfants comme eux, égoïstes, ingrats, dépourvus de sensibilité [...] »³³⁵

Le portrait dressé par le père des frères Firelli expliquerait la réaction d'Enzo face à la mort de son frère jumeau Rienzi. A ce sujet, Pierre Albouy postulait que « *La civilisation moderne est funeste au démon ; dans la masse, « l'individu se meurt » et l'âme perd de son prix ; la science rend ridicule la magie infernale [...] »*³³⁶

Eric-Emmanuel Schmitt userait de l'allusion pour mettre en lumière le mythe universel d'*Abel et Caïn*. Ce clin d'œil souligne le rapport gémellaire d'Enzo et Rienzi. Aussi, il signale l'indifférence funeste.

³³⁴ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002, p. 181

³³⁵ *Ibid.*, p.212

³³⁶ Albouy, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, 2012, p.159

*L'allusion au conte du *Petit Poucet*

L'analyse du roman intitulé *Lorsque j'étais une œuvre d'art* nous mène vers le monde du conte. Cette piste draine un passage du roman. De ce fait, l'allusion au conte du *Petit Poucet* apparaît au lecteur averti.

Dans cette optique, Tazio Firelli devait organiser sa mort illusoire. Depuis la falaise de *Plomba Sol*, Tazio sous la dictée de son bienfaiteur laissa un nombre d'indices : « *J'enfonçai mes chaussures dans la terre boueuse afin d'y déposer des empreintes. En m'arrêtant à mi - parcours, je fis exprès de perdre un mouchoir avec mes initiales brodées. Arrivé au sommet, j'abandonnai mon sac à dos entre deux rochers.* » (p42)

Cet extrait nous rappelle l'épisode du *Petit Poucet* lorsqu'il a parsemé le chemin du retour de cailloux blancs. A ce propos, nous lisons :

« *Lorsque ces enfants se virent seuls, ils se mirent à crier et à pleurer de toute leur force. Le petit Poucet les laissait crier, sachant bien par où il reviendrait à la maison ; car en marchant il avait laissé tomber le long du chemin les petits cailloux blancs qu'il avait dans ses poches.* »³³⁷

Eric-Emmanuel Schmitt ferait ainsi allusion au conte de Charles Perrault. *Le Petit Poucet* permet l'identification de l'allusion narrative en rapport avec la stratégie des indices dispersés le long du chemin. Les empreintes, le mouchoir et le sac à dos de Tazio Firelli seraient une allusion aux cailloux blancs du *Petit Poucet*.

³³⁷ Perrault, Charles. *Contes*. Talantikit pour la présente édition, 2014, p.141

3- L'allusion dans *Ulysse from Bagdad*

*L'allusion à *Nausicaa*

*Ulysse from Bagdad*³³⁸ est un roman qui présente différents cas d'allusion. Cette richesse englobe l'épopée de l'aède Homère : *l'Odyssée*. Toutefois, nous retenons uniquement l'allusion à *Nausicaa*, personnage mythique de *l'Odyssée* d'Homère.

A ce sujet, la rencontre mythique qui fut celle d'*Ulysse* et de *Nausicaa* apparaît à travers le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt.

Pour commencer, Saad s'était sorti indemne du naufrage qui a coûté la vie à son ami Boub.

A ce propos, Saad Saad nous révèle : « [...] une douleur me déchira le ventre et m'abattit.

Etais-je blessé ? Avec mes doigts j'auscultai mon estomac, mes flancs, mes abdominaux sans rien noter d'étrange [...] J'avais faim » (p 206)

Parallèlement le roi d'Ithaque éprouvait les mêmes sensations, dans le chapitre VI de *l'Odyssée* nous lisons :

« [...] Tel un lion des monts, qui compte sur sa force, s'en va, les yeux en feu, par la pluie et le vent, se jeter sur les bœufs et les moutons, ou court forcer des daims sauvages ; c'est le ventre qui parle. »³³⁹

Dans *Ulysse from Bagdad* nous avons découvert :

« [...] Je relevai la tête en contractant ma nuque endolorie et découvris la situation : j'étais nu comme un ver !

Aussitôt, je poussai un gémissement et roulai sur le ventre » (p 207)

³³⁸ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Ulysse from Bagdad*, Albin Michel, 2008

³³⁹ Bérard, Victor. *L'Odyssée d'Homère*. Librairie Générale Française, 1972, p.115

« *L'homme aux mille ruses* » se trouva lui aussi nu. D'ailleurs ce fragment vient agrémente l'analyse :

« [...] le divin Ulysse émergea des broussailles .Sa forte main cassa dans la dense verdure un rameau bien feuillu qu'il donnerait pour voile à sa virilité [...] Tel en sa nudité, Ulysse s'avançait vers ces filles bouclées [...] Il ne resta que la fille d'Alkinoos [...] »³⁴⁰

Il nous semble ainsi qu'en invoquant la situation dans laquelle s'est retrouvé l'Irakien Saad « avoir faim » et « être nu sur la plage » n'est qu'une allusion au divin Ulysse.

La belle Vittoria trouva Saad nu sur une plage sicilienne, tout comme Ulysse qui fut trouvé par Nausicaa et ses servantes. Ces dernières effrayées par la découverte d'Ulysse s'enfuient ; seule la fille d'Alkinoos³⁴¹ c'est –à-dire Nausicaa reste en sa compagnie.

En outre tel son homologue, Saad raconte son périlleux voyage à Vittoria :

« [...] je commençai à narrer le voyage de Malte en Sicile, le temps qui se gâte, la tempête, le naufrage [...] » (p 208) d' *Ulysse from Bagdad*.

« *L'homme aux mille ruses* » quant à lui révèle à Nausicaa :

« [...] Ô femme [...] Hier, après vingt jours sur les vagues vineuses, j'échappais à la mer : vingt jours que sans arrêt, depuis l'île Océane, les flots me rapportaient sous les coups des rafales !... »³⁴²

Ainsi le naufrage de l'oriental Ulysse fait allusion à celui du roi d'Ithaque. De plus, la Sicile ferait à son tour allusion à la *Phéacie*.

Par ailleurs nous nous demandons pourquoi le choix d'Eric-Emmanuel Schmitt s'est fixé sur la Sicile ? Autrement dit pourquoi la nouvelle Nausicaa serait-elle Sicilienne ?

³⁴⁰ Bérard, Victor. *L'Odyssée d'Homère*. Librairie Générale Française, 1972, p.115

³⁴¹ Roi des Phéaciens

³⁴² Bérard, Victor. *L'Odyssée d'Homère*. Librairie Générale Française, 1972, p.116

Nous pensons alors à Samuel Butler qui a émis une hypothèse selon laquelle l'*Odyssée* a été écrite par une femme issue d'une communauté grecque ionienne et ayant trouvé asile sur les terres de la Sicile. Il pense reconnaître l'auteur dans le personnage de Nausicaa.

II-4-c- L'allusion dans *La femme au miroir*

La lecture du roman intitulé *La femme au miroir*³⁴³ est dotée d'allusions en rapport avec le conte. A ce titre, nous avons enregistré deux allusions. D'abord, une allusion au conte de *La Belle au bois dormant* a été repérée à travers le personnage d'Anne de Bruges.

En effet, suite à sa fugue, Anne de Bruges s'est réfugiée dans une forêt. La rencontre avec la nature l'a bouleversée. De ce fait, l'immersion prolongée dans la forêt nous rappelle le conte de *La Belle au bois dormant*.

A ce propos, nous analysons deux extraits issus respectivement du roman *La femme au miroir* et du conte en question.

Eric-Emmanuel Schmitt nous embarque vers le monde sylvestre de la forêt. De plus, ce qui a retenu notre attention demeure le lien qu'a pu tisser Anne avec l'arbre.

Dans ce sens, nous lisons : « *Elle avisa un chêne majestueux qui avait éloigné de lui les autres fûts. L'incitant à s'approcher, il lui offrait son tapis de mousse en guise de matelas, ses racines pour oreiller, ses rameaux déployés tels les voiles d'un berceau royal [...]*

Une immense félicité l'envahit. Une force chaude sortait des entrailles noueuses pour pénétrer sa peau, couler dans sa chair. « Je peux t'apprendre beaucoup », disait l'arbre. Anne hocha la tête. L'arbre ajouta : « Je commencerai ce soir par les vertus de l'immobilité. Ne bouge plus. »

³⁴³ Schmitt, Eric-Emmanuel, *La femme au miroir*. Albin Michel, 2011

Alors Anne, apaisée, glissa son corps en lui, songea à réciter une prière, n'en attrapa que les trois premiers mots, s'endormit. » (p47)

Cet extrait est en cohésion avec l'épisode du conte de *La Belle au bois dormant*. En l'occurrence, la magie de la forêt enchantée surgit par les liens de l'allusion. A ce sujet, lorsque la princesse du conte sombra dans un sommeil de cent ans ; la fée encercla le château d'une « *si grande quantité de grands arbres et de petits, de ronces et d'épines entrelacées les unes dans les autres, que bête ni homme n'y aurait pu passer : en sorte qu'on ne voyait plus que le haut des Tours du Château, encore n'était-ce que de bien loin. On ne douta point que la Fée n'eut encore fait là un tour de son métier, afin que la Princesse, pendant qu'elle dormirait, n'eut rien à craindre des Curieux.* »³⁴⁴

La protection de l'arbre assurée par la magie de la forêt est une illustration du merveilleux. La forêt a été longtemps le centre d'un enchantement unique. Par ailleurs, l'arbre dissimulerait l'intention du symbolique induite par Eric-Emmanuel Schmitt. Ainsi, nous découvrons que « *L'homme est cet être qui, sortant de la terre, monte vers le ciel. Son image la plus juste sera donc L'Arbre et c'est sous ce titre de L'Arbre que Claudel a publié son premier recueil de drames, en 1901. [...] L'Arbre tient ainsi des deux éléments, la terre et, sous sa forme la plus subtil, l'air ; il est symbole cosmique et humain, image même de la création.* »³⁴⁵

Cette double résonance habille l'allusion au conte d'une étoffe qui sert d'abord de protection et d'allusion. Aussi, elle assure la sacralité de la nature.

En nous intéressons au personnage d'Anne de Bruges, nous faisons la découverte d'une seconde allusion. Il s'agit, en effet, d'une allusion au conte du *Petit Chaperon rouge*.

³⁴⁴ Perrault, Charles. *Contes*. Talantikit pour la présente édition, 2014, p.82

³⁴⁵ Albouy, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, 2012, p.127

Un loup menaçait les habitants de Bruges. Les hommes de la ville avaient décidé d'envoyer un groupe de chasseurs. Néanmoins, dissimulée, Anne se résigna à les rejoindre. De plus, Anne de Bruges sentait que « *Le loup l'appelait. Sa plainte lui était destinée [...]* » (p125)

Dans la forêt, « *Le loup bondit du bois [...] Il avançait très droit, le corps raide sur des pattes souples, le haut agressif et le bas nonchalant [...] Anne courba la nuque en signe de soumission. Surpris, le loup stoppa à deux mètres d'elle* » (p129)

Ajoutons, « *Courageusement, sans brusquerie, elle releva le crâne et planta ses yeux dans ceux du loup. Ils se dévisagèrent enfin.* » (p131)

Anne de Bruges avait échappé à une mort certaine. De plus, elle réussit à communiquer avec l'animal ; elle *lui envoyait un concentré de ses méditations.*

Ces fragments nous rappellent le conte du *Petit Chaperon Rouge* : « *Le petit chaperon rouge partit aussitôt pour aller chez sa mère-grand, qui demeurait dans un autre village. En passant dans un bois elle rencontra compère le Loup, qui eut bien envie de la manger ; mais il n'osa, à cause de quelques Bûcherons qui étaient dans la Forêt.* »³⁴⁶

L'allusion au conte est présente dans le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt. *La femme au miroir* est le siège du merveilleux. Ces représentations animent le roman d'allusions significatives en adéquation avec l'histoire du premier personnage : Anne de Bruges.

³⁴⁶ Perrault, Charles. *Contes*. Talantikit pour la présente édition, 2014, p.93

II-4-d- L'allusion dans *L'élixir d'amour*

*L'élixir d'amour*³⁴⁷ offre une lecture intertextuelle qui s'insère dans le champ de l'allusion. En effet, nous avons enregistré l'inclusion de deux textes littéraires à savoir : *Les liaisons dangereuses* de Pierre Choderlos de Laclos et *Le parfum- Histoire d'un meurtrier* de Patrick Süskind, paru en 1985.

L'élixir d'amour est une promesse d'amour. Une liaison épistolaire qui unit Adam et Louise. Deux anciens amants, ils retrouvent par le biais de l'écriture l'essence de l'amour. Ainsi, une aura les ensorcelle, les mène à philosopher et à s'aimer.

A l'image des *Liaisons dangereuses*, Eric-Emmanuel Schmitt revisite un monument de la littérature.

Dans cette optique, *Les liaisons dangereuses* est un roman qui *met aux prises deux brillants meneurs de jeu engagés dans une stratégie de corruption et de conquête dont ils s'avèrent les victimes.*³⁴⁸ Ce roman narre le jeu stratégique de deux épistoliers à savoir : le vicomte de Valmont et Madame Merteuil.

Ce parallèle enrichit l'analyse intertextuelle. A ce propos, nous avons découvert dans *L'élixir d'amour* :

« *Pardon de me montrer si abrupte, mais puis-je te demander un service ?*

Oui ? Merci.

En réalité, j'en ai trois :

1) *M'envoyer un flacon de mon parfum, Cuir de Russie, une rareté qui ne s'achète qu'à la maison mère Chanel, rue Cambon. Naturellement, je te rembourserai*

2) *Vérifier qu'une édition précieuse des Liaisons dangereuses ne se cache pas parmi tes affaires. Je ne la déniche plus dans mes cartons. [...]*

3) *Pourrais-tu dépanner l'une de mes collègues juristes qui se rend en France ? [...]* » (p51)

³⁴⁷ Schmitt, Eric-Emmanuel. *L'élixir d'amour*, Albin Michel, 2014

³⁴⁸ *Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française*, Les usuels, 1992, p.367

Cet extrait semble manifester une allusion directe au roman intitulé *Les liaisons dangereuses*. D'autant plus qu'Eric-Emmanuel Schmitt use des stratégies romanesques pour mettre en exergue les différentes combinaisons brodées par Adam et Louise.

Par ailleurs, il n'en demeure pas loin qu'un parfum mystérieux doté de signaux sensibles auxquels l'auteur fait allusion. En effet, il s'agit du parfum *Cuir de Russie* qu'utilisait Louise. L'insertion du parfum dans le roman intitulé *L'élixir d'amour* ferait allusion à un autre roman dont le titre est : *Le parfum*.³⁴⁹ L'inscription de l'allusion serait dans ce cas de figure une possibilité de lecture dans la mesure où le parfum susciterait l'intérêt d'une assimilation intertextuelle en rapport avec *Cuir de Russie*. La rareté du parfum a engendré sa déclinaison mnémonique chez Adam, l'amant de Louise. De plus, sa capacité à rappeler l'être aimé aiguise notre curiosité.

L'analyse intertextuelle par le biais de l'allusion implique le rapport liant l'odorat (aspect olfactif) à l'être aimé, voire à engendrer l'amour.

En effet, c'est *au royaume évanescent des odeurs* que Jean -Baptiste Grenouille manifesta son génie. Dans cette perspective, nous avons relevé cet extrait :

« *De temps en temps, il plongeait la main dans sa poche et la refermait sur le flacon de verre contenant son parfum. La petite bouteille était encore presque pleine. Pour son apparition publique de Grasse, il n'en avait consommé qu'une goutte. Le reste suffirait pour ensorceler le monde entier. S'il le voulait, il pourrait à Paris se faire ovationner non seulement par des dizaines, mais par des centaines de milliers de gens ; ou bien aller tranquillement à Versailles, se faire baiser les pieds par le roi ; écrire au pape une lettre parfumée et se révéler comme le nouveau messie ; [...] Tout cela, il le pouvait, pour peu qu'il le voulût. Il en avait le pouvoir. Il le tenait dans le creux de sa main. Un pouvoir plus fort que le pouvoir de l'argent, ou que le pouvoir de la terreur, ou que le pouvoir de la mort : le pouvoir invincible d'inspirer l'amour aux hommes. Il n'y avait qu'une chose que ce pouvoir*

³⁴⁹ Süskind, Patrick (auteur) et Lortholary, Bernard (traducteur), *Le Parfum : Histoire d'un meurtrier* [« *Das Parfüm : die Geschichte eines Mörders* »], Fayard, 1^{er} décembre 1986

ne pouvait pas : il ne pouvait faire que Grenouille se sentît une odeur. Et quand bien même son parfum le ferait apparaître comme un dieu aux yeux du monde, s'il ne pouvait se sentir lui-même et si donc jamais il ne savait qui il était, alors il s'en fichait : il se fichait du monde, de lui-même, de son parfum. »³⁵⁰

Le parfum pourrait ainsi déclencher l'amour, un mystère qui intrigue. Pourtant, Eric-Emmanuel Schmitt, dans son roman épistolaire *L'élixir d'amour*, laisse apercevoir une clef de lecture potentielle au déchiffrement de l'intrigue.

A ce propos, nous découvrons la dernière lettre de Louise destinée à Lily : « *Je te souhaite la réussite dans ta nouvelle vie australienne et j'attache à ma lettre un flacon de Cuir de Russie, ce parfum que tu avais adopté sitôt que je te l'avais offert, juste avant ton départ à Paris. L'apprécies-tu encore ?* » (p155-156)

Signalons que Lily avait fait la rencontre d'Adam à Paris. De plus, Louise avait bien demandé à Adam d'aider une amie à elle : Lily.

La juxtaposition des éléments narratifs permet la compréhension du rythme énigmatique du roman schmittien. A ce propos, nous lisons :

« *P-S. Il y a un an, lorsque j'ai atterri à Montréal, désespérée par ma rupture, j'ai rêvé un soir qu'il existât un élixir capable de rappeler l'être aimé. Aussi curieux que cela puisse, je ne me suis sans doute pas contentée de l'appeler de mes vœux, je l'ai trouvé.* » (p156)

Eric-Emmanuel Schmitt embaume la fin de son récit épistolaire d'un sillage voluptueux et subtil. Il nous invite au rêve olfactif : le parfum cacherait indubitablement le secret d'un amour déjà scellé par les liens du destin.

En retrouvant l'amour d'Adam, Louise n'a fait que lui rappeler l'essence du sentiment amoureux.

L'allusion dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt se rattache aux réminiscences de l'auteur. Inscrites dans le répertoire schmittien, les allusions au conte se greffent à l'œuvre de l'auteur pour créer un alliage littéraire spécifique. Depuis le conte du *Petit Poucet*, passant par celui du *Petit Chaperon Rouge* et *La*

³⁵⁰ Süskind, Patrick (auteur) et Lortholary, Bernard (traducteur), *Le Parfum : Histoire d'un meurtrier* [« *Das Parfüm : die Geschichte eines Mörders* »], Fayard, 1^{er} décembre 1986, p. 237-238

Belle au bois dormant se dressent des facettes métaphoriques en rapport avec la métamorphose du conte. Eric-Emmanuel Schmitt berce son lecteur dans le monde féérique du conte.

Toutefois, à l'image du mythe, Schmitt fait allusion à des personnages tels : *Zeus, Adam, Abel et Caïn*. Ainsi, les transformations féériques et mythiques nous glisse vers une actualisation du système narratif.

De plus, dans son roman *L'élixir d'amour*, l'auteur s'inspire de deux romans à savoir *Les liaisons dangereuses* et *Le parfum* pour mettre en avant-garde son emprunte romanesque.

Pour conclure, l'intertextualité est une pratique littéraire où se rencontrent : la citation, la référence et l'allusion. L'analyse intertextuelle nous a permis à travers ce deuxième chapitre de recenser et de comprendre les différentes manifestations intertextuelles repérées à travers l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. L'auteur combine son œuvre littéraire à travers le merveilleux, le mythique et l'authentique.

Passant par le mythe, Eric-Emmanuel Schmitt transforme l'épopée homérique. En s'inspirant du conte, l'auteur fait appel au rêve féérique. Aussi, notre auteur revisite le théâtre de Shakespeare et de Molière à travers *Roméo et Juliette* et *Le Misanthrope*.

Enfin, Eric-Emmanuel Schmitt propose une variation romanesque en relation avec deux romans intitulés respectivement : *Les liaisons dangereuses* et *Le parfum*. Dans cette optique, nous pensons que la réflexion d'Eric-Emmanuel Schmitt est une écriture plurielle car elle émane d'une richesse littéraire incontestable. Elle relève de ce fait, d'un potentiel culturel et artistique indéniable.

Chapitre III : L'hypertextualité

A travers ce troisième chapitre nous nous intéresserons à l'analyse hypertextuelle. Ainsi, l'hypertextualité renferme la cinquième relation transtextuelle introduite par Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes*.

L'analyse hypertextuelle concernera le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt intitulé *Ulysse from Bagdad*³⁵¹.

III-1- Définition de l'hypertextualité

Gérard Genette entend par *hypertextualité*³⁵² toute relation unissant un *texte B* qu'il appelle *hypertexte* à un *texte antérieur A* qu'il appelle *hypotexte* sur lequel il se greffe.

Genette ajoute que l'hypertexte est un texte « *dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte* ». ³⁵³

De plus Genette donne l'exemple de *l'Enéide* de Virgile et d'*Ulysse* de Joyce qui sont « *à des degrés et certainement à des titres divers, deux (parmi d'autres) hypertextes d'un même hypotexte : l'Odyssée* » ³⁵⁴

Par ailleurs, Yves Reuter ajoute que « *Dans ce continent très vaste des textes au second degré, Gérard Genette opère nombre de distinctions selon la relation (d'imitation ou de transformation) et le régime (ludique, satirique ou sérieux). Les catégories les plus connues sont celles de pastiche (qui imite le style), de parodie et de transposition (fréquente dans le cas des mythes incessamment réactualisés : Faust, Dom Juan, Antigone...)* » ³⁵⁵

De ce fait, *la dérivation* comporte donc deux formes : La parodie (transformation) et le pastiche (imitation).

³⁵¹ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Ulysse from Bagdad*. Albin Michel, 2008

³⁵² Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982, p.11

³⁵³ *Ibid.*, p14

³⁵⁴ *Ibid.*, p12

³⁵⁵ Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Armand Colin, 2011, p.129

III-2- Définition de la parodie

D'abord, Gérard Genette précise que la parodie englobe étymologiquement le caractère suivant : « [...] *ôdé*, c'est le chant ; *para* : « le long de », « à côté » ; *parôdein*, d'où *parôdia*, ce serait [...] le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix [...] ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie »³⁵⁶

De même la parodie est le lieu d'une *confusion fort onéreuse* car tantôt, nous lui faisons désigner « la déformation ludique, tantôt la transposition burlesque d'un texte, tantôt l'imitation satirique d'un style »³⁵⁷ postule Gérard Genette.

En effet, « la parodie peut user d'exagérations, d'oppositions (entre les personnages ou les actions et le style), de transpositions dans un autre espace-temps, etc. »³⁵⁸ Explique Yves Reuter.

En outre, comme pratique, la parodie est employée durant la période classique (XVII^e siècle). Nedjma Benachour explicite dans son cours sur l'intertextualité que c'est le travestissement burlesque.

La parodie colle au texte pour le déformer. Aussi, elle reprend des énoncés du premier texte. Nous donnerons l'exemple de *Tartuffe* de Molière qui parodie *Sertorius* de Corneille.

Le travestissement burlesque permet aussi une actualisation qui rend accessible le texte classique pour un lectorat tenu à distance par l'histoire.

En termes d'hypertextualité, nous citons à titre d'exemple le roman de Salim Bachi *Le chien d'Ulysse*³⁵⁹ qui est l'hypertexte de deux hypotextes : l'*Odyssée* d'Homère et *Nedjma*³⁶⁰ de Kateb Yacine.³⁶¹

³⁵⁶Genette, Gérard. *Palimpsestes .La littérature au second degré*. Paris Le Seuil, p.17

³⁵⁷ *Ibid.*, p.33

³⁵⁸ Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Armand Colin, 2011, p.129

³⁵⁹ Bachi, Salim. *Le chien d'Ulysse*. Gallimard, 2001

³⁶⁰ Kateb, Yacine. *Nedjma*. Editions du Seuil, 1956

³⁶¹ Benachour, Nedjma. *L'intertextualité*. Université Mentouri Constantine, 2005, p.16-17

III-3- L'hypertextualité dans *Ulysse from Bagdad* :

Dans la perspective d'une analyse hypertextuelle nous soulignons qu'*Ulysse from Bagdad* d'Eric-Emmanuel Schmitt serait l'hypertexte de l'*Odyssée* d'Homère, qui à son tour est l'hypotexte de ce dernier.

Gérard Genette postule que l'hypertextualité « *se déclare le plus souvent au moyen d'un indice paratextuel qui a valeur contractuelle* ». ³⁶²

Au premier abord, *Ulysse from Bagdad* en tant qu'hypertexte, offre un titre mêlant légende épique et réalité orientale. Cette référence homérique impliquant le plus représentatif des personnages épiques *Ulysse*; dès la première de couverture alerte le lecteur érudit en provoquant chez lui l'étonnement et la surprise.

Eric-Emmanuel Schmitt introduit par ailleurs dans ce récit profondément humain un thème épineux de notre siècle : Le voyage clandestin ³⁶³ d'un jeune irakien. Ainsi, il retrace les affres de l'errance en actualisant le mythe du premier voyageur *Ulysse*.

Le périple houleux de Saad Saad, héros du roman *Ulysse from Bagdad* est une pérégrination sans retour, alors que celle du roi d'Ithaque est gratifiée par un retour aux origines autrement dit à l'île d'Ithaque.

L'*Odyssée*, en tant que texte à caractère universel devient comme nous l'avons souligné l'hypotexte d'un autre texte, un récit de notre siècle réécrit ; revisité par Eric-Emmanuel Schmitt. En effet, « *L'Odyssée n'est donc pas un simple récit, mais un récit de récits, elle consiste en la relation des récits que se font les personnages* » ³⁶⁴

De part les effets d'influences observables, nous avons remarqué l'existence d'une dimension parodique. Cette dernière en tant que *genre*

³⁶² Genette, Gérard. *Palimpsestes .La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982, p.15

³⁶³ Le thème de la migration a été abordé dans la 1^{ère} partie intitulé : *Pluralité thématique*

³⁶⁴ Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris Seuil, 1971, p .74

*officiellement hypertextuel*³⁶⁵ comme l'a précisé Genette exerce une forte présence dominatrice dans certains épisodes de notre roman à la Schmitt.

Sous un nouvel angle, Eric-Emmanuel Schmitt narre l'odyssée d'un Ulysse oriental qui n'est pas natif de l'île d'Ithaque mais vient d'Irak, cette cité antique de Babylone a été la scène d'une guerre privant Saad de certains membres de sa famille. Ainsi « *un jour de juillet 2003, le chaos s'attaqua à la famille Saad.* »³⁶⁶

De son côté le roi d'Ithaque a participé à la guerre de Troie narrée dans *l'Iliade*. En effet, l'errance d'Ulysse a duré vingt ans et l'a empêché de voir les siens.

De plus, le thème de l'errance et du périple périlleux mettant en cause l'Irakien Ulysse est un *remake* offrant l'acheminement du courage, de l'espoir et de la *métis* qui a été la caractéristique de l'achéen Ulysse. Ce qui nous permet de dire que notre hypertexte est un récit à la fois épique, philosophique et humaniste délimité par une réalité orientale.

Dés lors, le scénario mythique apparaît comme une évidence par l'invention « *des Lotophages* ». Dans *l'Odyssée* les Lotophages sont des mangeurs de *lotos* habitant à hauteur du Cap Malée.

Le *lotos* décrit dans *l'Odyssée* comme étant un fruit aussi doux que le miel a failli faire perdre le désir du retour chez certains compagnons d'Ulysse.

Dans *Ulysse from Bagdad*, les Lotophages sont décrits comme des « opiomanes ».

Par le biais de la parodie le *lotos* s'est transformé en Opium. En outre nous tenons à souligner qu'Homère dans *l'Odyssée* « décrit la préparation d'une boisson » délectée par Hélène fille de Zeus roi de l'Olympe et qui semble faite à « *base de pavot* » ; le « *pavot* » ici est synonyme d'Opium.

³⁶⁵ Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982, p.16

³⁶⁶ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Ulysse from Bagdad*. Albin Michel, 2008, p.61

Cette piste nous mène à dire que le texte homérique a exercé forcément une influence sur Schmitt, qui a son tour a fait un clin d'œil à ce psychotrope « *le fumer représente un cérémonial long et compliqué* »³⁶⁷

En effet, nous pouvons lire ce fragment de l'épopée parodiée :

-« *Le lotos fait oublier le retour...Crois-tu que, toujours, la drogue fait oublier le but ?*

- *Parfois, elle obtient mieux encore, fils : elle fait oublier qu'on n'a pas de but.* »³⁶⁸

« *Avec une dextérité d'intoxiqués en manque* » les amis de Saad aussi appelés les Lotophages « *chargèrent leur pipe et commencèrent à tirer des bouffées* »³⁶⁹

Cette particularité de transformer les Lotophages mangeurs de lotos en fumeurs d'Opium marque l'originalité d'une écriture remaniée.

Mythe et réalité oscillent dans le style d'Eric-Emmanuel Schmitt. L'auteur introduit *les Sirènes* qui a leur tour n'ont rien à voir avec celles de la légende épique.

Les Sirènes d'Ulysse from Bagdad sont un groupe de Rock ayant une grande notoriété.

Saad les décrit comme étant des « *alarmes électriques, ces entonnoirs hululants qui se déchaînent lors de l'irruption du feu ou du voleur* ».Il ajoute que « *Quiconque assistait à un concert des Sirènes comprenait qu'elles justifiaient leur nom surtout par leur stridence. Poussant le volume à fond, cultivant la laideur, postillonnant dans le micro afin de rendre chaque mot inaudible amplifiant leurs instruments métalliques jusqu'à l'insoutenable déformation [...]* »³⁷⁰

Le show *des Sirènes* était monumental, assourdissant, « *Autant chanter sous les bombes* ».

³⁶⁷ *Médecine pour vous*, Encyclopédie médicale pour la famille tome1.Le livre de Paris, 1979, p.317

³⁶⁸ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Ulysse from Bagdad*. Albin Michel,2008, p.116

³⁶⁹ *Ibid.*, p.117

³⁷⁰ *Ibid.*, p.161

Contrairement aux séduisantes Sirènes mythiques qui par leurs voix charmaient les marins, les envoutaient et les piègeaient au point de perdre leur vie ; les rockeuses d'*Ulysse from Bagdad* ont failli faire perdre l'ouïe à Saad alias Ulysse qui a travaillé aux côtés de ce groupe.

Circé, la magicienne a bel et bien prévenu le divin Ulysse de leurs dangers, ainsi nous pouvons lire dans *l'Odyssée* :

« Elles charment tous les mortels qui approchent. Mais bien fou qui relâche pour entendre leurs chants ! [...] de leurs fraîches voix, les Sirènes le charment, et le pré, leur séjour, est bordé d'un rivage tout blanchi d'ossements et de désirs humains, dont les chairs se corrompent [...] »³⁷¹

Paradoxalement, le rivage des rockeuses n'était pas blanchi d'ossements mais il était gorgé de fans mettant en péril leurs tympanes. Cette transformation établie par le biais de la parodie a permis une autre lecture de l'épisode des Sirènes. De ce fait, « *Le chant des Sirènes doit s'arrêter pour qu'un chant sur les Sirènes puisse apparaître.* »³⁷²

Par ailleurs, ce groupe de Rock a contribué dans l'évasion de Saad car l'oriental Ulysse s'est faufilé dans l'un des camions transportant le *matériel électrique des Sirènes*.

Aussi, nous pouvons dire que cette parodie permet de mettre en lumière cette grandeur épique en la faisant glisser subtilement dans le quotidien d'un harrague irakien.

En outre, nous tenons à expliciter le rôle du père fantôme aidant son fils dans plus d'une situation. Ce père mort en Irak n'a cessé de fournir aide et conseil à son fils Saad. Incarnant la voix de la raison et de la sagesse dans *Ulysse from Bagdad*, il nous fait penser à Athéna *la déesse aux yeux pers*, fille de Zeus, roi de l'Olympe qui par sa sagesse proférait conseils et protection à Ulysse *l'homme aux mille ruses*.

³⁷¹ Bérard, Victor. *Odyssée d'Homère*. Librairie Générale Française, 1972, p.221

³⁷² Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris Seuil, 1971, p.71

De plus, le fait que le père d'Ulysse soit mort nous mène vers une autre piste de l'épopée, il s'agit de « *l'évocation des morts* » dans le chapitre X de *l'Odyssée*.

Ulysse parle avec le fantôme de sa mère, *Anticlée* qui lui annonce que Pénélope l'attend fidèlement, elle lui donne des nouvelles de son père *Laërte*. Pierre Brunel explique dans son ouvrage *Le mythe de la métamorphose* que « *La première fonction du voyage mythique est de retrouver le lien entre la vie et la mort. Le héros quêteur, dont « l'objet de la quête se trouve dans un autre royaume » ne peut avancer sans guides, qu'il s'agisse d'éléments immobiles ou de compagnons.* »³⁷³

Enfin, la muse de Saad, Leila nous fait penser à *Pénélope* qui d'ailleurs l'idée de la fidélité lui est assignée dans *l'Odyssée* d'Homère.

A travers ce chapitre, la dimension parodique enregistrée dans *Ulysse from Bagdad* est à visée ludique et ironique. Ainsi, l'alliage de deux styles d'écriture a permis l'actualisation du mythe du premier voyageur et la démarcation de la grandeur héroïque qu'est celle d'Ulysse. Cette actualisation permet de mettre le point sur l'originalité du choix d'Eric-Emmanuel Schmitt. D'ailleurs, « *Tout récit d'Ulysse se détermine par sa fin, par le point d'arrivée : il sert à justifier la situation présente. Ces récits concernent toujours un déjà fait et relient un passé à un présent : ils doivent se terminer par un « je-ici- maintenant.* »³⁷⁴ Ce double jeu mythologique et actuel souligne la dimension parodique offerte dans *Ulysse from Bagdad*.

³⁷³ Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*, Librairie Armand Colin, Paris, 1974, p. 85

³⁷⁴ Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris Seuil, 1971, p 74

Chapitre IV : Analyse intratextuelle

VI-1 Définition de l'intratextualité

L'intratextualité propose une mise en lecture d'éléments textuels qui se tissent à partir d'une reproduction, une répétition, une redondance ou encore une *autoréférence*. Cette reprise perçue dans l'œuvre d'un auteur permet sa réflexion. En effet, la présence d'unités textuelles répétées et repérables dans l'œuvre d'un même auteur suggère une auto-influence, par conséquent une auto-reproduction. Ce qui explique la nécessité de l'analyse intratextuelle permettant d'abord, le décryptage de la similarité constante. Aussi, l'analyse permet de mettre en exergue l'importance de la ressemblance qui implique différents textes du même auteur.

Il est à noter que l'intertextualité se fractionne en « *une intertextualité générale* » et « *une intertextualité restreinte* ». Dans cette perspective, Lucien Dällenbach fait appel à Jean Ricardou afin de distinguer entre « *une intertextualité générale (rapports intertextuels entre textes d'auteurs différents)* et une *intertextualité restreinte (rapports intertextuels entre textes du même auteur)* »³⁷⁵

Par ailleurs, Lucien Dällenbach souligne l'importance de *l'intertextualité autarcique* définie comme : « *Circonscrit par l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même, le secteur de l'autotextuel peut être spécifié par la multiplication de deux couples de critères. Dès lors que l'on définit l'autotexte comme une réduplication interne qui dédouble le récit tout ou partie sous sa dimension littérale (celle du texte, entendu strictement) ou référentielle (celle de la fiction).* »³⁷⁶

L'intratextualité autarcique met en lumière le relief constant présent à l'intérieur d'une seule œuvre. Ce paramètre exige une analyse minutieuse. De ce fait, *l'autotexte* souligne l'importance du caractère autarcique permis par l'œuvre littéraire.

³⁷⁵ Dällenbach, Lucien. *Intertexte et autotexte*, Poétique, n°27, 1976, p.282

³⁷⁶ Dällenbach, Lucien, *op.cit.*,p.283

Les créations textuelles d'un auteur résultent d'une performance perpétuelle. Ce consensus exalte l'esprit du lecteur averti et avide de nouveautés. La recherche d'originalité stigmatise ainsi l'œuvre littéraire. Pour ce faire, l'écrivain postule à un renouvellement. Toutefois, les influences qui entourent l'auteur tendent à être internes. Par conséquent, des reprises, des redondances et des similarités sont notables à travers l'œuvre d'un même auteur. La mise en lumière de ce phénomène nécessite l'analyse des effets constants dus à des reprises inconditionnées.

A ce titre, serait-il alors question d'un effet volontaire ou d'une stratégie d'écriture ? S'agit-il, par ailleurs, d'une nécessité ou d'une originalité ?

La présence des effets intratextuels décelés chez Eric-Emmanuel Schmitt, nous orientent vers une analyse intratextuelle. Ces reprises ont été repérées dans l'ensemble des romans et nouvelles choisis et étudiés. L'analyse de ces paramètres permet de connecter les différents maillons auxiliaires à cette analogie interne. Dans cette optique, nous passerons par les éléments : paratextuels, thématiques, descriptifs, ...etc.

Nous tenterons, à ce sujet, de mettre en évidence ce procédé d'analyse afin de mieux cerner l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt et de pouvoir assimiler ses reprises volontaires ou involontaires.

IV-2 Analyse intratextuelle dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt

2-a-La paratextualité

L'œuvre littéraire d'Eric-Emmanuel Schmitt offre un univers paratextuel riche et varié. Aussi des similarités ont été décelées au niveau titrologique et iconographique. Dans cette perspective, nous avons constaté l'absence du verbe dans les titres des œuvres étudiées à savoir : *Ulysse from Bagdad*, *La femme au miroir*, *L'élixir d'amour*, *Le poison d'amour*, *Odette toulemonde*, *Les deux messieurs de Bruxelles* et en fin, *Un homme trop facile*.

Par ailleurs, ne perdons pas de vue l'existence du verbe dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art*. L'auxiliaire « être » pigmente le titre du roman et lui redonne une

dimension utopique. Cette représentation tient pour *analepse* par rapport au contenu du récit.

L'aspect iconique se distingue par une parade de couleurs, toute en nuance avec les thèmes abordés dans chaque roman ou nouvelle. Cela dit, la présence de la figure féminine triomphe à travers *La femme au miroir*, *L'élixir d'amour*, *Le poison d'amour* et *Odette toulemonde*.³⁷⁷ Parallèlement, nous signalons que l'espace iconique présent dans le diptyque *L'élixir d'amour* et *Le poison d'amour* est indubitablement identique. Le contraste des couleurs souligne toutefois, la subtilité d'un choix iconique. Le caractère intéressant de ce diptyque a été relevé et analysé précédemment sous le titre «*Le diptyque de l'amour* ».

2-b-La thématique

La thématique décelée dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt exprime la nécessité d'un choix. Des récurrences ont été notées concernant les thèmes suivants : le thème du miroir, le dédoublement, l'amour et la mort. Ces thèmes marquants préservent leur authenticité au sein de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. Dans ce sens, nous avons consacré la première partie intitulée : « Pluralité thématique » pour l'analyse des thèmes. D'autant plus que les reprises thématiques semblent faire corps avec l'écriture de l'auteur.

2-c- Le sens de la vie

Dans un autre sens, Eric-Emmanuel Schmitt consacre à la vie une vision particulière, voire personnelle. Lorsqu'il s'agit d'appivoiser la naissance, l'auteur reprend une réflexion qui a été déjà soulignée dans une œuvre précédente. Ce déjà vu ou déjà lu nous interpelle. Ainsi, la quête de l'originalité originelle remplace l'euphémisme par l'exagération.

Dans son roman intitulé *Lorsque j'étais une œuvre d'art*³⁷⁸, Schmitt souligne :

³⁷⁷ Voir annexes : Le paratexte dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt

³⁷⁸ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002

« [...] j'avais été conçu par négligence, j'étais né par expulsion, j'avais grandi par programmation génétique, bref je m'étais subi. J'avais vingt ans et ces vingt ans aussi, je les avais subis. »³⁷⁹ Tazio Firelli, personnage principal de ce roman exprimait sa réticence pour la vie ; suicidaire, il ne pensait qu'à sa mort prochaine.

De manière identique, Saad Saad, héros d'*Ulysse from Bagdad*³⁸⁰ se présente comme étant maudit d'avoir vu le jour à Bagdad. Nous lisons :

« A la loterie de la naissance, on tire de bons, de mauvais numéros. [...] Souvent je rêve d'avoir été avant d'être, je rêve que j'assiste aux minutes précédant ma conception : alors je corrige, je guide la roue qui brassait les cellules, les molécules, les gènes, je la dévie afin d'en modifier le résultat. »³⁸¹

Enfin, nous avons extrait un passage du roman intitulé *La femme au miroir* ; dans lequel il est question de naissance. Hanna, second personnage du roman confie ses pensées à sa cousine Gretchen : « À force d'entendre que je n'atteindrais la plénitude qu'entre les bras d'un homme, puis le jour où j'expulserais des bébés de mes entrailles, j'ai fini, lasse de subir ces blâmes, par me créer un rôle. Je suis devenue la pimbeche snob qui n'accepterait qu'une alliance haut placée. »³⁸² Hanna von Waldberg subissait un harcèlement aristocratique qui engendra sa grossesse nerveuse.

Dans un autre sens, l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt narre la renaissance des personnages principaux. Cette renaissance est mise en lumière par l'eau. Le milieu aquatique engendrerait la vie qui serait synonyme de seconde chance.

Nous débutons notre analyse par Tazio Firelli. Le héros de *Lorsque j'étais une œuvre d'art* se métamorphose en une œuvre d'art humaine. Toutefois, pour que l'accomplissement de la transformation puisse fonctionner. Zeus-Peter Lama convoie Tazio à un bain initiatique.

³⁷⁹ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002, p.6

³⁸⁰ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Ulysse from Bagdad*, Albin Michel, 2008

³⁸¹ *Ibid.*, p.9

³⁸² Schmitt, Eric-Emmanuel. *La femme au miroir*, Albin Michel, 2011, p.28

Dans ce sens, nous découvrons :

« [...] sous une lumière indécise qui suintait de coquilles nacrées, se trouvait un bassin rond aux bords doux et incurvés montés dans une matière élastique rose qui ressemblait à de la peau. Un liquide trouble y clapotait paisiblement.

-Plongez dans Matricia.

Matricia était le nom qu'avait donné mon Bienfaiteur à sa piscine souterraine. L'eau laiteuse faisait trente -six degrés, la température intérieure du corps humain. Une étrange musique composée de halètements, de pulsations cardiaques et de rires féminins au plus profond de la gorge arrivait d'on ne sait où. Une odeur de foin coupé flottait dans l'air immobile. »³⁸³

Ce bain initiatique est une illusion à la matrice autrement dit à l'utérus maternel³⁸⁴ Cette expérience équivaut à une renaissance pour Tazio qui sera métamorphosé en Adam bis.

A la fin du roman *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, nous découvrons une scène qui décrit Adam bis en train de nager en compagnie de ses enfants. Cet extrait s'explique par la seconde métamorphose d'Adam bis l'œuvre d'art en Adam l'être humain. Après son mariage avec Fiona Adam eut dix enfants *sains et roux*.

Nous lisons : « *Ce matin. Nous avons nagé, les enfants et moi, nus, jusqu'aux rochers du large. Mes rejetons m'entouraient, nous allongions nos corps dans une eau douce, tendre, tiède, émeraude, qui épousait nos gestes lents et j'eus soudain le sentiment d'être une maman poisson avec tous ses petits. [...]* »³⁸⁵ Tazio Firelli alias Adam bis sut à travers ce deuxième bain initiatique que sa vie avait un sens, qu'il était comblé.

³⁸³ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002, p.46

³⁸⁴ Ce rite initiatique proposé par Zeus-Peter Lama a fait l'objet d'une analyse intitulé : La métamorphose dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art*.

³⁸⁵ Schmitt, Eric-Emmanuel, *op .cit*, p. 249

Par ailleurs, *La femme au miroir* offre par le biais d'Anne et Hanna une expérience aquatique relevant d'un rite initiatique. Le contact avec l'eau semble être apaisant, telle une libération, l'eau assure la renaissance d'Anne et Hanna.

Dans cette optique, nous lisons ces deux extraits :

« *Anne s'était déshabillée.*

Nue sous la lumière douce de la lune, elle avançait, frémissante, vers la Reie.

Depuis qu'elle méditait mieux, elle avait besoin de fuir le monde des humains, ses bruits, ses repères, ses limitations, ses vêtements. Il lui fallait se donner à la nature, en épouser les éléments, l'air, la terre, le ciel, l'eau.

Elle descendit lentement dans les flots noirs et s'y allongea. Désormais, ses oreilles envahies par le liquide entendaient les émois des truites, le frémissement des têtards, la respiration de la vase. Ses cheveux, en couronne autour d'elle, s'emmêlaient aux joncs. »³⁸⁶

Pour Anne de Bruges, l'eau symbolise le bain mystique ou encore initiatique. Anne se libérait au contact de l'eau, elle s'épanouissait.

De plus, nous lisons :

« *Dans le Danube, si tu descends sous le pont Radetzky et que, munie d'un équipement, tu parviens à nager au fond de l'eau, tu trouveras sur le sol, au milieu des truites et des brochets, la flore la plus baroque qu'on ait jamais vue : y ont poussé des fleurs de verre, des prairies de cristal, une végétation minérale et colorée [...] Là, en effet, plusieurs soirs de suite, à minuit passé, j'ai déversé ce que j'appelais « mes trésors ». »³⁸⁷* Il s'agit des mille-fleurs et des sulfures qu'Hanna collectionnait avec passion. En se libérant de son addiction, Hanna décida finalement de les dissimuler sous l'eau afin qu'ils rejoignent la nature aquatique. L'eau serait dans ce cas de figure un retour aux origines.

³⁸⁶ Schmitt, Eric-Emmanuel. *La femme au miroir*, Albin Michel, 2011, p.380

³⁸⁷ *Ibid.*, p.392

Il est à signaler que dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt, l'eau prend aussi un attribut de mort. Cette récurrence est relevée au niveau de deux romans à savoir *Lorsque j'étais une œuvre d'art* et *Ulysse from Bagdad*. L'eau est ainsi décrite comme un monstre aquatique. Une créature qui engloutit ou qui veut engloutir les personnages principaux des romans en question.

D'abord, nous rencontrons Tazio Firelli qui du haut d'une falaise veut se suicider. Sa tentative de suicide est vouée à l'échec car il a été sauvé par Zeus-Peter Lama. Toutefois, nous lisons :

« *Le vide m'attirait comme deux bras ouverts. Tapis en dessous de moi, la mer léchait ses babines d'écume en m'attendant.* »³⁸⁸

Ulysse from Bagdad propose une description en analogie avec *Lorsque j'étais une œuvre d'art*. La mer était un tombeau ouvert pour les passagers d'une embarcation clandestine. Ainsi, Saad Saad nous révèle :

« *La mort allait monter à l'abordage, c'était évident. Déjà la mer, après nous avoir nargués d'un sourire narquois en montrant ses dents baveuses d'écume. [...] La mer montrait toujours ses dents [...] La mer semblait une grande bête endormie, épuisée* »³⁸⁹

Le suicide est également un point d'analogie entre deux romans : *Lorsque j'étais une œuvre d'art* et *Le poison d'amour*. Il ne faut pas perdre de vue que le thème de la mort a été abordé dans la première partie de notre travail de recherche à savoir : Pluralité thématique.

De ce point de vue, Tazio Firelli, Julia et Raphaëlle sont représentés par l'auteur comme étant des héros suicidaires. Nous signalons que seule Raphaëlle meurt suite à sa tentative de suicide.

De ce fait, nous découvrons ces extraits :

³⁸⁸ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002, p.7

³⁸⁹ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Ulysse from Bagdad*, Albin Michel, 2008, p.201-204-205

« J'ai toujours raté mes suicides. J'ai toujours tout raté, pour être exact : ma vie comme mes suicides. »³⁹⁰ Expliqua Tazio.

« [...] je décide d'avalier une boîte de somnifères. En cinq secondes, je monte la chercher dans la chambre de ma mère [...] A l' instant où je vais ingurgiter le cocktail fatal, je me souviens de l'affreuse semaine passée à la clinique l'hiver dernier et je renonce. Ma précédente tentative de suicide m'a guérie du suicide : j'ai eu très mal »³⁹¹ raconte Julia.

Pourtant, Julia tentera encore une fois de se donner la mort au même titre que son amie Raphaëlle. L'incident du suicide s'est produit le jour de leur représentation de *Roméo et Juliette* : « Se donner la mort, c'est un seul et même acte, mais le suicide englobe autant de significations qu'il y a de personnes. »³⁹²

2-d-Opium et stupéfiants

L'opium, la drogue et les stupéfiants encerclent la description d'Eric-Emmanuel Schmitt d'une fumée enveloppante et significative. La description des personnages drogués nous plonge dans un royaume enchanteur, féérique et euphorique.

Dans cette perspective, nous découvrons ces extraits :

Lorsque l'oriental Ulysse fait la rencontre des Lotophages. Il s'évade dans un monde utopique créé par l'opium proposé par les Lotophages : « *Habib me tendit sa pipe. Je la biberonnai avec ardeur et sentis que, rapidement, je m'allégeais.*

A la quinzième bouffée, la nacelle, à l'unisson de mon nouveau bien-être, se souleva au dessus des eaux, tendit sa voilure, et se hissa vers les étoiles, piquant droit sur la lune.

Nous volions. [...]

³⁹⁰ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002, p. 5

³⁹¹ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Le poison d'amour*, Albin Michel, 2014, p. 9-10

³⁹² *Ibid.*, p. 161

Nous avons renié l'horrible océan pour flotter sur les cieux. Notre nacelle ne tanguait plus.

Lorsque nous eûmes atteint l'altitude d'un petit nuage solitaire, dodu, qui paraissait en l'air, celui-ci, surpris, frémit en nous voyant, serra les fesses de peur, et s'enfuit, [...] Peu après, la lune se pencha vers moi, m'adressa un sourire tendre, ses yeux me rappelant ceux de ma mère et sa bouche celle de Leila. Je crois que la lune tenta même de m'embrasser lorsqu'un coup de vent, repoussant notre équipage, l'en empêcha. »³⁹³ Notons que Saad Saad alias Ulysse était sur un bateau chargé d'opium.

Par ailleurs, nous découvrons Anny Lee troisième héroïne de *La femme au miroir* :

*« Elle entra chez Ruth et Debbie, qui vendaient des robes et des tuniques indiennes, des foulards turcs, de l'encens, du savon, des livres de sagesse, de la musique new age, et insista pour descendre à la cave. Là, elle s'allongea sur un matelas et commanda à Ruth une forte dose d'opium. Avec ça, elle serait engourdie pendant plusieurs heures, elle ne penserait plus à Ethan. Il tambourinerait à une porte close. Avec un peu de chance même, elle aurait assez de force, à son réveil, pour se rendre au Red and Blue et avaler une substance qui lui donnerait l'énergie de danser jusqu'à l'aube. »*³⁹⁴

L'opium embarquait Anny vers un monde illusoire et idéal. Un monde qu'elle ne méprisait pas mais qu'elle idéalisait. Ce refuge chimique serait une libération momentanée pour l'actrice hollywoodienne.

L'addiction aux stupéfiants est perceptible chez Anny Lee qui semble adhérer à un monde chimique gouverné par la drogue. Pour se droguer la jeune actrice procédait par un rituel spécifique. Ainsi, elle « [...] s'empara du sachet de cocaïne et alla s'enfermer dans les toilettes pour filles. Dans son minuscule sac [...] elle sortit un miroir, une paille, disposa la poudre, l'aspira. »³⁹⁵

³⁹³ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Ulysse from Bagdad*, Albin Michel, 2008, p. 123-124

³⁹⁴ Schmitt, Eric-Emmanuel. *La femme au miroir*, Albin Michel, 2011, p. 180

³⁹⁵ *Ibid.*, p.37

Ce même procédé est retrouvé à travers le roman intitulé *Lorsque j'étais une œuvre d'art*. L'attaché de presse des frères Firelli présente une similitude avec Anny Lee. En effet, addict aux stupéfiants « *Bob sortit un poudrier, une paille et se mit à renifler. [...] Requinqué, la narine frétilante, Bob rangea son poudrier et sourit avec une méchanceté tonique.* »³⁹⁶

Eric-Emmanuel Schmitt met en scène des personnages qui s'adonnent aux stupéfiants. Leur addiction est variable selon le contexte narratif. L'opium et la cocaïne sont décrits comme étant un exil de promesses.

2-e- La psychanalyse

La psychanalyse se dévoile à travers deux romans d'Eric-Emmanuel Schmitt à savoir : *La femme au miroir* et *L'élixir d'amour*. A ce propos, l'auteur propose une réflexion psychanalytique englobant deux personnages issus de romans distincts.

Hanna et Lily partagent une expérience identique. Après avoir suivi une cure psychanalytique, les deux femmes s'attachent éperdument à leur thérapeute. D'ailleurs, elles déclarent respectivement leur amour. Cette déclaration figure dans les extraits suivants :

« -*Je vous aime.*

Il soupira, ennuyé.

J'insistai :

-Avez-vous entendu ? Je vous aime. Et vous m'aimez. [...]

-Hanna, vous pensez être amoureuse de moi alors que vous ne l'êtes pas. C'est un effet de la cure psychanalytique : cela s'appelle le transfert. Vous reportez sur moi un attachement qui ne m'est pas destiné

³⁹⁶ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002, p.80

*Il m'exposa alors une théorie fumeuse selon laquelle il était normal que je l'idolâtre ; j'aurais abouti au même point avec un autre thérapeute. »*³⁹⁷ Confia Hanna à sa cousine Gretchen.

Parallèlement, nous avons découvert :

*« Par cette activité, je suis certain d'instaurer une cristallisation amoureuse. À un moment de la cure, le patient projette ses attentes et ses refoulements sur celui qui le soigne ; il s'enflamme pour son thérapeute [...] Cet épisode sentimental, Sigmund Freud l'a appelé le transfert, déclarant que « c'est la situation psychanalytique qui le provoque ». »*³⁹⁸ Expliqua Adam à Louise.

A ce propos, Adam, psychanalyste, voulait déclencher l'amour de Lily par le biais du *transfert*.

Notons que ce procédé psychanalytique a vu le jour avec Freud. De plus, Eric-Emmanuel Schmitt met l'accent sur l'évolution de ce procédé. En effet, Hanna est une viennoise du début du XX^{ème} siècle. Tandis que Lily est une jeune femme de notre siècle.

2-f- La musique

Hanna et Lily partagent également une autre expérience. Il s'agit du dépassement de soi par le biais de la musique. A ce titre, les deux jeunes femmes vont connaître une expédition acoustique unique.

D'abord, Hanna von Waldberg raconte à sa cousine Gretchen son aventure musicale à l'Opéra :

« Le chef Gustav Mahler jouait une de ses œuvres. [...] aux premières notes, il happa mon attention. À l'appel des bois, je ne m'appartenais plus, je plongeais dans son univers ardent, sylvestre, douloureux, tirailé de violences [...] Au fur et à mesure que l'œuvre avançait ; je quittais ma respiration pour épouser la sienne ; soulevée par les violons, j'inspirais large avec les cordes. [...] Au dernier accord,

³⁹⁷Schmitt, Eric-Emmanuel. *La femme au miroir*, Albin Michel, 2011, p. 334

³⁹⁸ Schmitt, Eric-Emmanuel. *L'élixir d'amour*, Albin Michel, 2014, p. 45

j'applaudis à tout rompre et là se produisit l'invraisemblable : je perdis connaissance. [...] »³⁹⁹

Ensuite, nous découvrons l'histoire de Lily racontée par Adam à Louise :

« L'autre soir, bénéficiant de deux invitations à l'Opéra, j'ai emmené Lily voir Tristan und Isolde.

Me croiras-tu Alors que je la confrontais à une œuvre difficile- quatre heures de musique, Wagner et ses divines lenteurs, un livret en allemand-, Lily connut une sorte de baptême. Plus l'orchestre murmurait ou tempêtait [...] plus Lily vibrait, livrée à une houle à laquelle elle n'opposait aucun barrage. [...] Recroquevillée, les larmes à fleur de paupières, elle frissonna dès le prélude. Très vite, son souffle s'aboucha à celui d'Isolde [...] Lorsque le rideau s'est baissé sur les deux amants enlacés, Lily n'eut pas le réflexe d'applaudir, comme si, errante, elle avait perdu la piste de son corps. »⁴⁰⁰

Ce parallèle présente des points d'analogie entre deux personnages : Hanna et Lily. Ces deux personnages appartiennent respectivement à deux romans : *La femme au miroir* et *L'élixir d'amour*.

Eric-Emmanuel Schmitt insiste sur les effets notoires de la musique. Vraisemblablement, la musique transporte l'être et le fait voyager le temps d'un accord. Ainsi, elle transmet des messages acoustiques qui servent de repères aux personnages d'Eric-Emmanuel Schmitt, en l'occurrence Hanna et Lily.

³⁹⁹ Schmitt, Eric-Emmanuel. *La femme au miroir*, Albin Michel, 2011, p. 244-245

⁴⁰⁰ Schmitt, Eric-Emmanuel. *L'élixir d'amour*, Albin Michel, 2014, p. 86-87-88

2-g- La maladie d'Alzheimer

Lorsque nous avons lu *Le poison d'amour*, nous avons remarqué une analogie notable dans une nouvelle intitulée *L'intruse*. Cette ressemblance implique la maladie d'Alzheimer.

En effet, Odile Versini est le personnage principal de la nouvelle intitulée *L'intruse*. Atteinte d'Alzheimer, Odile ne se reconnaît plus dans le miroir. Prenant son reflet pour celui d'une intruse qui la guette. Odile vivait un dilemme qui l'intriguait. Hantée par ce vieux spectre féminin, Odile cherchait une issue qui pourrait l'aider.

A ce titre, nous avons découvert cet extrait :

« [...] à cause de cette maladie d'Alzheimer, elle ne se reconnaissait plus elle-même... Puisque, à cause de sa mémoire qui s'effaçait, elle rajeunissait, elle prenait pour une intruse la vieille femme qu'elle rencontrait dans les miroirs. [...] »⁴⁰¹

Dans le roman intitulé *Le poison d'amour*, Raphaëlle, une adolescente de seize ans, raconte à ses amies l'histoire de ses grands-parents unis malgré la maladie d'Alzheimer. Sa grand-mère « souffre depuis des années de la maladie d'Alzheimer, ne reconnaît plus personne, ne prononce pas un mot, [...] Elle n'a plus que des lambeaux de conscience, elle ne se souvient de rien, elle n'exprime plus de sentiments. »⁴⁰²

Eric-Emmanuel Schmitt met en lumière la maladie d'Alzheimer, il souligne ses répercussions sur le comportement des malades et signale la souffrance que peut endurer leur entourage.

⁴⁰¹ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Odette toulemeonde et d'autres histoires*. Albin Michel, 2006, p.112

⁴⁰² Schmitt, Eric-Emmanuel. *Le poison d'amour*, Albin Michel, 2014, p. 84

2-h- La description des personnages et des lieux

La présence de récurrences d'ordre descriptif a suscité une analyse intratextuelle. Ainsi, nous débuterons par la description spatiale. A ce sujet, nous précisons qu'il s'agit de Londres.

Aussi, nous relèverons les similarités concernant la description physique de la femme dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt.

Quand Eric-Emmanuel Schmitt décrit l'Angleterre, il use d'une description spatiale unique et stratégique. En effet, nous avons remarqué des points d'analogie entre deux romans à savoir : *Ulysse from Bagdad* et *Le poison d'amour*. Saad et Raphaëlle proposent une description quasi identique de Londres.

A ce propos, nous avons relevé deux extraits appartenant respectivement aux romans cités ci-dessus :

En premier lieu, Saad Saad découvre Londres. Cet Eldorado a fait l'objet d'un périple périlleux pour le jeune oriental. Arrivé à Londres, Saad Saad confie :

« Le Londres où je m'incrute me déconcerte. Agatha Christie ne m'avait pas décrit ce genre d'endroit ; Dickens sans doute [...] A cette heure-là les restaurants ne sont pas encore ouverts ; comme une femme surprise sur sa toilette, ils offrent dans leurs vitrines tristes les ragoûts inventés par les hommes sur la planète, [...] viande reconstituée des Grecs, curry des Indiens, assiettes mélangées des Turcs [...] Seuls les Chinois présentent leurs mets avec un peu d'ardeur, mais tout semble faux, [...] »⁴⁰³

Aussi, nous découvrons ce dialogue entre Saad Saad et le spectre de son père :

« -Alors, fils, c'est ça le Paradis ? [...]

-Qu'est ce que tu en penses ?

-Moi ? Tu veux l'avis de ton père ? Vraiment ?

⁴⁰³Schmitt, Eric-Emmanuel. *Ulysse from Bagdad*, Albin Michel, 2008, p 302-303

-Oui.

- *J'ai l'impression que tu n'as pas quitté le pays, fils, en tout cas que tu n'as pas quitté Babel. C'est Babel, ici, Babel des langues, Babel des cuisines, Babel des sexes [...] »⁴⁰⁴*

Le père de Saad Saad compare Londres à Babel. Cet amalgame ethnique fait surgir les différences notables entre les immigrés d'Angleterre et les habitants du pays.

En second lieu, *Le poison d'amour* offre une description de Londres en adéquation avec celle d'*Ulysse from Bagdad*. De ce fait, suite à une visite en Angleterre, Raphaëlle déclare :

« *D'abord, la ville ne ressemble pas à l'idée que je m'en faisais, elle la dépasse.*

Londres, c'est la tour de Babel qui aurait décidé de ne plus grimper vers les cieux mais de descendre sur terre pour serpenter en rues, en avenues, en places et en jardins. [...] Les trottoirs sont couverts par des millions d'humains aux origines divers, du rouquin laiteux à l'Indiens mauve, de l'Islandaise blond paille à l'Africaine frisée, du cockney famélique au malabar Viking, sans oublier les Asiatiques, les Caucasiens, les Mongols, les Turcs, les Arabes, les Inuits, les Grecs, les Latinos, et ainsi de suite jusqu'aux Pygmées. Ces populations parlent l'anglais, une langue souple et chatoyante qui prend autant de couleurs qu'elle a de locuteurs, [...] »⁴⁰⁵

La richesse ethnique de Londres est marquée par la pluralité des races. Cette réflexion est relevée à travers les deux romans en question. Cette ressemblance se lit à travers la description de Saad Saad et de Raphaëlle.

Par ailleurs, Eric-Emmanuel Schmitt réserve à la femme une importance significative recelée dans l'ensemble de son œuvre. Aussi, l'auteur lui consacre une description physique similaire recensée dans: *Lorsque j'étais une œuvre d'art* et la nouvelle intitulé *Le chien*.

⁴⁰⁴ *Ibid.*,p.303

⁴⁰⁵ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Le poison d'amour*, Albin Michel, 2014, p.64

Nous débutons par le roman intitulé *Lorsque j'étais une œuvre d'art*. Ainsi nous lisons : « *j'éprouvais un véritable plaisir à contempler cette femme haute, longue, souple, dont les cheveux roux et rouges en torsades suivaient la cambrure des reins. [...] Elle avait de petits seins très haut placés qui étaient fort ronds pour une femme si mince. Ses robes de toiles, à la fois négligées et élégantes me permettaient de les apprécier lorsqu'elle bougeait. [...] elle semblait inconsciente d'être belle.* »⁴⁰⁶ Révèle Adam bis épris par la beauté naturelle de Fiona.

Ensuite, nous avons découvert le portrait de Miranda à travers la nouvelle intitulée *Le chien*. Le narrateur décrit Miranda comme étant une de « *ces femmes modernes qui séduisent par leur refus même de séduire.* »⁴⁰⁷

Il ajoute : « *S'adressant à moi comme l'aurait fait un homme, d'une façon dépourvue d'ambiguïté, elle m'avait mis à l'aise, tant à l'aise qu'ensuite, lorsque j'avais noté la finesse de ses traits et la féminité de ses jambes, j'en avais éprouvé une surprise teintée d'émerveillement. Souriante dans le matin brumeux, la rousse Miranda s'assura qu'elle ne me dérangeait pas, brandit des croissants qu'elle venait d'acheter et proposa un café.* »

La description de la femme chez Eric-Emmanuel Schmitt semble être marquée par la féminité du corps, la *finesse des traits* et le roux des cheveux. Aussi, le narrateur est d'autant émerveillé qu'épris par la beauté et la délicatesse de la *rousse*. Ces détails concomitants assurent la part intratextuelle relevée dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt.

Dans ce chapitre, l'analyse intratextuelle met en relief les similarités constantes présentes dans les différents textes d'Eric-Emmanuel Schmitt. Ses récurrences internes marquent leur importance à travers la narration de l'auteur. Aussi l'analogie repérée dans l'œuvre de Schmitt crée des liens et des repères qui

⁴⁰⁶ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002, p. 119-120

⁴⁰⁷ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Les deux messieurs de Bruxelles*, Albin Michel, 2012, p.81

assurent l'authenticité du texte schmittien. De plus, l'analyse structurerait le caractère de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt par le biais de ses redondances.

A ce propos, Roland Barthes postule : « [...] sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence. Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée. »⁴⁰⁸

La coexistence d'analogies textuelles reflète le style de l'auteur. Cette caractéristique permet l'identification du texte littéraire et assure sa projection stylistique. Ce cadrage analytique nous a permis donc la reconnaissance et la compréhension de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt.

IV-3 La mise en abyme dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt

Le concept d'intratextualité tel qu'il a été défini par Lucien Dällenbach peut se présenter sous une autre forme. A ce titre, apparaît la notion d'intertextualité autarcique qu'il nomme *autotextualité* définie ainsi : « Circonscrit par l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même, le secteur de l'autotextuel peut être spécifié par la multiplication de deux couples de critères. Dès lors que l'on définit l'autotexte comme une réduplication interne qui dédouble le récit tout ou partie sous sa dimension littérale (celle du texte, entendu strictement) ou référentielle (celle de la fiction). »⁴⁰⁹

L'autotextualité permet de comprendre les relations qu'entretient un texte avec lui-même. De plus, Lucien Dällenbach approfondit son analyse en étudiant la mise en abyme.

⁴⁰⁸ Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Editions du Seuil, 1953, p.19

⁴⁰⁹ Dällenbach, Lucien. *Intertexte et autotexte*, Poétique, n°27, 1976, p. 283

D'abord, André Gide fut le premier à avoir attribué un sens à la notion de *Mise en abyme*. Ce fut d'ailleurs « *l'œuvre dans l'œuvre* »⁴¹⁰ Ensuite, Dällenbach rappelle ce qu'avait postulé J. Ricardou dans son ouvrage intitulé *Le Nouveau Roman*. Ainsi, J. Ricardou explicite la notion de mise en abyme. A ce titre, il en découle qu' « *A partir d'une notion qui a été plus ou moins fixée par Gide, Fernand Meyer pratique une dérivation. La mise en abyme, telle qu'elle est travaillée ces derniers temps, connaît une sorte d'extension, une diversification telle qu'on doit plutôt la considérer comme un champ de possibilités à pratiquer et à théoriser que comme une notion dont il faut surveiller l'emploi avec rigorisme.* »⁴¹¹

La difficulté de la mise en abyme réside dans l'interprétation de ses différentes manifestations et dans la compréhension du sens sous-jacent qu'implique le récit emboîté. Le contexte narratif, la construction romanesque suscitent la mise en garde de l'emploi et de la contribution stylistique de l'œuvre à analyser.

Dans cette optique, l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt présente une forme d'autotextualité à savoir la mise en abyme. A ce propos, nous essayerons de mettre au point une analyse qui permettrait la compréhension de ces récurrences internes.

A tout point de vue, « *Le terme de mise en abyme, à son apparition, désigne, de manière univoque, ce que certains auteurs appellent « l'œuvre dans l'œuvre » ou la « duplication intérieure.* »⁴¹² Cette duplication interne suscite la curiosité du lecteur qui de par son *déjà vu* ou *déjà lu* recèle un pouvoir prémonitoire.

A ce sujet, Lucien Dällenbach dans son ouvrage *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme* distingue entre trois types de mises en abyme. Ainsi, il postule : « [...] on distinguera donc trois espèces de mises en abyme correspondant à trois modes de discordance entre deux temps : La première, prospective, réfléchit avant terme l'histoire à venir ; la deuxième, rétrospective, réfléchit après coup l'histoire accomplie ; la troisième, rétro-prospective, réfléchit l'histoire en découvrant les

⁴¹⁰ Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Edition Seuil. Paris, 1977, p. 209

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 203

⁴¹² *Ibid.*, p. 31

événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d’ancrage dans le récit. »⁴¹³ Les trois types de mise en abyme sont : la prospective, la rétrospective et la rétro-prospective.

De ce fait, notre analyse sera axée sur le roman intitulé *La femme au miroir*⁴¹⁴ d’Eric-Emmanuel Schmitt.

IV-3-1-La mise en abyme dans *La femme au miroir*

IV-3-1-a La mise en abyme prospective

Le roman intitulé *La femme au miroir* renferme une lecture prospective repérée sous un angle onirique. La présence de la prémonition revêt deux formes : l’une explicite, la seconde implicite. Le personnage d’Anne de Bruges réserve de par sa complexité une vision du futur féminin. Toutefois, la vierge de Bruges se voit livrer à vivre des expériences plus étonnantes les unes que les autres.

L’appel de la nature était en parfaite cohésion avec l’imagination d’Anne de Bruges. Depuis la chambre nuptiale, la future mariée rêvassait. Elle plongeait dans un monde parallèle qui la transformait : « *Anne contempla le rayon de soleil qui, jaillit de la fenêtre trapue, traversait la pièce en oblique. Elle sourit. La mansarde, dont ce jet d’or trouait la pénombre, ressemblait à un sous-bois surpris par l’aube, où les paniers de linge remplaçaient les fougères, les femmes les biches. Malgré les bavardages incessants, Anne écoutait le silence voler dans la chambre, un silence étrange, paisible, touffu, lequel venait de loin délivrait un message sous les jacasseries des commères* ». (p9)

Ajoutons que « *La nature l’attirait davantage que son fiancé. Anne devinait que le bonheur se cachait dehors, derrière un arbre, tel un lapin ; elle voyait le bout de son nez, elle percevait sa présence, son invite, son impatience... [...]* » (p10)

⁴¹³ *Ibid.*, p. 83

⁴¹⁴ Schmitt, Eric-Emmanuel, *La femme au miroir*. Albin Michel, 2011

De ce fait, éveillée, Anne quitte le monde réel pour plonger dans un autre, imaginaire. Réconfortée par ses escales utopiques, Anne créé un monde idéal, le sien. Cette projection dans l'utopique est une prémonition onirique et implicite. En effet, ce voyage chimérique accompagné d'un message anonyme fut dévoilé suite à l'incident du miroir brisé.

Rappelons à ce titre que le miroir de la mariée fut brisé le jour de ses noces. Ainsi, il annonça l'annulation du mariage d'Anne de Bruges:

« *Un silence consterné commenta l'éclat sonore.*

Le miroir était brisé. Si le cadre d'argent demeurait intact, à l'intérieur il n'y avait plus que des losanges disjoints, qui, affolés, reflétaient en désordre des bouts épars de la chambre. [...] Les femmes se groupèrent autour des morceaux comme elles auraient veillé un cadavre. » (p 23)

L'image fragmentée posséderait une double signification. D'abord, l'image désigne la duplication en puzzle de la chambre nuptiale. Ainsi, « *Le bris du miroir avait signalé que son mariage (Anne) n'aurait pas lieu. Parce que la chambre nuptiale s'était déchiquetée en morceaux de verre et que l'image de la fiancée avait volé en éclats, Anne s'était arrachée au malheur.* » (p46) De plus, Anne avait profité de l'incident du miroir pour fuir. Elle avait suivi l'appel de la nature et s'est retrouvée au sein d'une forêt. C'est ainsi que le rêve intuitif d'Anne se réalisa.

Par ailleurs, le bris du miroir avait signalé une mort prochaine. Le miroir fragmenté de la mariée dissimulait le malheur. Ainsi, l'extrait suivant : « *Les femmes se groupèrent autour des morceaux comme elles auraient veillé un cadavre.* » est une lecture prospective du destin d'Anne. La vierge de Bruges fut brulée vive.

Le rêve utopique d'Anne de Bruges est une forme implicite de la mise en abyme prospective.

Le caractère onirique des visions d'Anne de Bruges se dévoile également sous forme d'une lecture explicite. La narration nous plonge dans le monde des

rêves. La mise en abyme prospective prendrait forme à l'instar d'un labyrinthe spéculaire.

A ce sujet, nous découvrons ces extraits :

« Une immense félicité l'envahit. Une force chaude sortait des entrailles noueuses pour pénétrer sa peau, couler dans sa chair. « Je peux t'apprendre beaucoup », disait l'arbre. Anne hocha la tête. L'arbre ajouta : « Je commencerai ce soir par les vertus de l'immobilité. Ne bouge plus. »

Alors Anne, apaisée, glissa son corps en lui, songea à réciter une prière, n'en attrapa que les trois premiers mots, s'endormit. » (p47)

« À la nuit, elle regagna le chêne. À peine eut-elle aperçu les étoiles dans la voûte brasillante qu'elle sombra, épuisée. Le matin, une grosse miche de pain trônait sur une racine. Elle s'imagina que l'arbre la lui offrait. [...] elle remercia son protecteur végétal, puis elle grignota la croûte, gardant la mie pour le dîner. » (p50)

Ajoutons : *« Quand la nuit s'abattit, elle fila vers son chêne, se sustenta puis s'abîma dans le sommeil.*

Au réveil, une nouvelle miche de pain trônait auprès d'elle. De même les jours suivants...Plus le prodige se reproduisait, moins il l'intriguait. [...] Et chaque matin, une miche de pain l'attendait.

Une ou deux fois, certes, elle avait souhaité veiller mais elle somnolait à son insu. [...] ses rêves lui fournissaient des réponses fantasques : un nain rouge la lui apportait, ou un géant vêtu de noir, ou un cheval blanc à la corne d'or étincelante. Puis l'aube la surprenait, coulant sa lumière douce sur le pain ; Anne le recevait, le rompait, le mâchait avec gratitude ; ensuite elle ne se consacrait plus qu'à la forêt. » (p 51-52)

Par ailleurs, Anne fut retrouvée par son fiancé Philippe et par sa cousine Ida. Les deux jeunes gens la ligotèrent. Aussitôt, elle fut sauvée par un *Inconnu* : *« L'homme*

en noir se servit de son poignard pour trancher les cordes qui ligotaient Anne. [...] Quand le colosse l'aida à se remettre sur pied, Anne entrevit son nez long comme une serpe sous le capuchon flottant. En frissonnant, elle murmura :

-Je vous reconnais. [...]

-Oui, je vous ai rencontré dans un de mes rêves. Vous m'apportiez une miche de pain.

-Alors c'est que tu ne rêvais pas. Chaque nuit, je t'ai approvisionnée. » (p84)
L'Inconnu n'était en fait que le moine Braindor qui sauvera Anne et avec qui elle tissera une forte amitié.

La narration permet des redondances textuelles. Ces répétitions internes exhalent l'arbre protecteur. L'esprit de la forêt enchantée est une expédition mystique d'Anne de Bruges qui cherchait sa voie. Cette quête identitaire abrite une prémonition : le destin d'Anne de Bruges. Le rêve est la concrétisation de l'inconscient. Ainsi, ces insertions définissent une mise en abyme prospective.

Hanna von Waldberg avait été confrontée à une expérience prémonitoire. En visitant la Belgique avec Ulla, une amie de Zurich ; Hanna avait découvert Bruges. En se rendant au béguinage, Hanna était attirée par un arbre. Elle confie à Gretchen :

« Après m'être déchaussée, je me frottai les orteils puis commençai à rêver.

Sous ce tilleul, une lente paix m'envahissait. Par je ne sais quel miracle, le lieu me semblait familier. Sans doute le silence, coupé seulement par les appels des cygnes, des oies, me rappelait mon enfance. [...] face contre l'herbe. Remontaient en moi des sensations anciennes, lesquelles me bouleversaient, me reconfortaient. » Hanna était intimement convaincue d'appartenir au cadre féérique offert par l'arbre.

De ce point de vue, Hanna avait assimilé le sens giratoire de son aventure fantastique. Ainsi, après avoir lu *Le Miroir de l'invisible*, elle était persuadée que : *C'est le tilleul qui avait écrit ces poèmes...*

Le tilleul est une allusion directe à la vierge de Bruges, autrement dit Anne. Cette double résonance est une prémonition. Le destin avait lié deux âmes féminines dont l'appartenance générationnelle est lointaine ; créant ainsi une mise en abyme prospective. En effet, Hanna s'est passionnée pour Anne de Bruges : « [...] j'écris un livre sur le mysticisme flamand, un essai que j'ai l'intention d'envoyer au professeur Freud lorsque je l'aurai achevé. » (p 393) Le livre d'Hanna est intitulé *Miroir de l'invisible*.

Anny Lee, actrice hollywoodienne, devait incarner dans son prochain film le personnage d'Anne de Bruges. Avant de jouer une scène ultime (la mort d'Anne) Anny était attirée par un arbre, lequel lui délivra une révélation qui ne la laissera pas indifférente :

« *Anny s'adossa au tronc.*

-Alors, vous l'avez connue, Anne, vous ? demanda-t-elle aux branches qui se faufilaient vers le ciel. Elle resta assise, s'interrogeant sur la juste façon de jouer l'ultime séquence. Pour alimenter sa réflexion, elle sortit de la poche de son peignoir le livre d'Hanna von Waldberg. [...] elle examina les arbres alentour. Ils étaient doubles, terrestres et aériens. Aussi larges sous le sol qu'au ciel, ils s'étendaient dans l'humus en même temps que dans l'azur : racines et branches couvraient un espace similaire, image inversée les unes des autres. Qui est le reflet ? Où est la réalité ? [...] » (p454-455)

Cette révélation spéculaire a permis à Anny de comprendre l'essence du reflet. La révélation de l'arbre était digne d'un secret ancestral. Magique et impérial, le tilleul est une prémonition à l'infini de l'âme féminine. La connexion des trois femmes est une image unique du spectre féminin à travers les siècles. Anny Lee sut interpréter le rôle d'Anne de Bruges. De ce fait, la mise en abyme prospective sert dans ce cas de figure à la réalisation d'un projet. Cette prémonition est donc synonyme de motivation.

3-1-b- La mise en abyme rétrospective

Rappelons que la mise en abyme rétrospective *réfléchit après coup l'histoire accomplie*. Cette caractéristique est perceptible à travers deux personnages du roman intitulé *La femme au miroir*. Nous débuterons notre analyse par Hanna von Waldberg.

Dans une lettre adressée à sa cousine Gretchen, Hanna confie son passé. A ce titre nous lisons :

« 7 avril 1912

Gretchen,

« *Les années se sont écoulées.*

Oh, mon amie d'enfance, je pense souvent à toi, je retourne dans notre passé, je m'y amuse, je t'y embrasse. [...] Je me souviens que nous nous sommes officiellement fâchées. Mais je ne me rappelle plus pourquoi.

Ma mémoire de cette époque demeure confuse ; l'époque elle-même l'était : j'achevais ma psychanalyse, je me séparais de Franz, je quittais Vienne. [...] Depuis notre absurde rupture, ma vie a fort changé. Quoique y subsistent des points noirs, elle me plaît. Mieux que ça, elle m'enchanté.

Par quoi entamer mon récit ?

À Vienne, je vivais tel un oiseau en cage, une jolie perruche au plumage chatoyant, que son mâle propriétaire se régalaient d'exhiber. Je méconnaissais le bonheur même si je croyais le posséder ; du coup, je me plaignais constamment de ne pas l'apprécier. [...] » (p 387-388)

Il ne faut pas perdre de vue qu'Hanna avait arrêté d'écrire à Gretchen le 28 mars 1907 Aussi, cette dernière lettre (28 mars 1907) est suivie de deux autres lettres non datées.

Le récit épistolaire d'Hanna est une aventure mnémonique. Saisissant les bribes du passé, la jeune femme raconte son présent. L'enchâssement repéré à ce sujet relève d'une mise en abyme rétrospective.

Nous avons par ailleurs remarqué la présence d'Anne de Bruges dans le récit d'Hanna. La rencontre des deux personnages est fictionnelle. Néanmoins, Hanna avait l'impression de rencontrer son double.

Hanna explique : « *Plus j'étudie Anne, plus je m'en rapproche. Mon amie, disais-je au début, puis « ma cousine », « ma sœur » ; maintenant j'ai l'impression que c'est moi. Oui plongée dans une autre époque j'aurais pu être elle. Anne se sentait différente ; moi aussi. [...]* » (p419) Cette projection rétrospective est un dédoublement mnémonique. Ainsi, Hanna serait Anne car elle voyait en elle son double. Séparées par les liens chronologiques, Hanna serait le reflet d'Anne au début du XX^e siècle : « *Combien nous nous ressemblons par-delà les siècles...* » (p424)

Par ailleurs, *La femme au miroir* offre par le biais de son second personnage Hanna von Waldberg un récit enchâssé. Mis en exergue par une mise en abyme rétrospective, ce récit nous embarque dans le passé d'Hanna raconté cette fois ci par « *Margaret Pitz devenue Margaret Bernstein connue sous « le sobriquet de Gretchen » [...]* ». A travers une écriture épistolaire, le lecteur découvre :

« *Innsbruck, 20 septembre 1914*

À l'attention du comte Franz von Waldberg

Monsieur,

[...] Hanna fut tuée par nos bataillons. Dans le village de Gerpennes où elle s'était rendue pour visiter une amie, elle tomba sous le feu d'une répression. [...]

Je vous envoie le manuscrit du livre qu'elle rédigeait. Vous y découvrirez sa dernière passion, Anne de Bruges, une béguine du XVI^e siècle qui mourut, elle aussi, dans des conditions abominables, assassinée par la violence de son temps.

Dans cette personnalité oubliée, connue d'elle et d'elle seule, Hanna avait rencontré l'âme sœur. [...] À l'aide des instruments psychanalytiques, Hanna a tâché d'expliquer ce Miroir de l'invisible. [...] Hanna révèle qu'Anne de Bruges fut la prémonition de Freud parce qu'elle quêtait l'au-delà des pensées [...] Les élucubrations d'Hanna me rappellent « le jeu des ressemblances » auquel nous nous amusons chez ma grand-mère Pitz. Dans la salle des tableaux, nous, les vivants, cherchions nos traits sur les peintures de nos ancêtres. [...] Hanna, selon moi, recourait à cette même illusion rétrospective en décelant en Anne de Bruges les prémices de Sigmund Freud. Peu importe !

Je vous confie cet essai quasi achevé. Hanna m'ayant toujours vanté votre culture et votre intérêt pour les arts, je parie que vous en ferez bon usage. [...] »
(p 440-447-448-449)

Cet extrait est composé de fragments épistolaires issus de la lettre de Margaret Pitz. D'abord, la découverte de cette lettre signale l'absence d'Hanna qui a habitué le lecteur à ses récits épistolaires. A ce titre, Lucien Dällenbach explique : « [...] Lorsque le personnage principal ne prend aucune part à la mise en abyme énonciative et se trouve impliqué dans la mise en abyme fictionnelle, l'on peut gagner que le récit connaît un cas de force majeure. Telle la mort du héros [...] »⁴¹⁵ La mort d'Hanna est révélée par Margaret Pitz. Ainsi, le récit connaît un rebondissement spéculaire. Margaret devient narratrice du récit, elle relate l'histoire d'Anne de Bruges à travers celle d'Hanna. Ces insertions sont accompagnées par des retours au passé ce qui explique la mise en abyme rétrospective enregistrée.

La lecture d'un scénario envoyé par Grégoire Pitz a permis à Anny Lee de faire la découverte d'Hanna von Waldberg. Hanna est l'auteur du *Miroir de l'invisible*. Cette lecture passionna Anny. Aussi, l'ouvrage relate la vie du personnage qu'elle va interpréter. Il s'agit d'Anne de Bruges. Ce croisement justifié par l'enchâssement dédouble la narration. A ce sujet, nous avons découvert cet extrait :

⁴¹⁵ Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Edition Seuil. Paris, 1977, p. 107

« -Comment avez-vous découvert Anne ?

Il sourit.

-Un livre présentant sa vie et ses poèmes reposait sur les rayons de la bibliothèque familiale. Mon père l'avait reçu de sa grand-mère. Celle-ci, au début du siècle précédent, avait bien connu la femme qui l'a écrit, Hanna von Waldberg, une aristocrate viennoise extravagante, l'une des premières disciples de Freud.

Triste, il caressa sa tasse.

-Malheureusement, je n'ai pas eu l'occasion d'en discuter avec elle car j'avais trois ans quand a disparu grand-mère Gretchen. » (p430)

La mise en abyme rétrospective est une expédition vers le passé. Dans *La femme au miroir*, la mise en abyme est une lecture nostalgique et ancestrale. Le lecteur découvre grâce au roman, le témoignage de trois femmes issues de trois siècles distincts. Ces révélations connectent le destin féminin et font rejaillir ses réminiscences. La mise en abyme rétrospective permet le retour au passé afin de mieux comprendre le récit féminin.

3-1-c-La mise en abyme rétro-prospective

La mise en abyme rétro-prospective est une oscillation entre le passé et le futur. Le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt, intitulé *La femme au miroir* propose une lecture spatio-temporelle aléatoire. A ce propos, Lucien Dällenbach explique que « [...] *La mise en abyme rétro-prospective. Charnière entre un déjà et un pas encore, celle-ci non seulement combine les vecteurs et les fonctions des réflexions précédentes ; [...]* »⁴¹⁶ Cette forme de mise en abyme met en lumière le passé tout en accordant de l'importance au futur.

La double réflexion de la mise en abyme rétro-prospective est perceptible au niveau du triptyque féminin. Sa complexité résulte de la singularité du jeu spéculaire

⁴¹⁶ Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Edition Seuil. Paris, 1977, p.89

permis par l'auteur. De ce fait, nous ferons un arrêt sur les extraits majeurs qui relèvent de ce type d'écriture.

Nous débutons l'analyse par Anne de Bruges :

« La nuit avait passé. Un long instant. Une suspension davantage qu'un écoulement. Immobile, sereine, Anne l'avait habitée en méditant. Déjà l'aube pointait.

Deux ou trois heurs à vivre.

Le supplice, Anne ne s'en préoccupait pas. Elle savourait le moment immédiat. La meurtrière hérétique qui marcherait bientôt jusqu'à l'emplacement de sa punition, que la foule huerait, dont les flammes lécheraient les tibias et les cuisses avant de dévorer le corps, il lui semblait qu'il s'agissait d'un sosie, pas d'elle. [...] Jamais elle n'avait autant eu l'impression de se dédoubler. Il y avait donc deux Anne. Elle et l'autre. » (p 431-432)

Ajoutons cet extrait : *« En réalité, l'autre Anne, c'était Anne selon les autres. Le peu qu'ils en comprenaient. L'image inexacte qu'ils s'en formaient. Ce que le miroir de leurs yeux étroits parvenait à réfléchir d'elle. [...] Pendant cette dernière nuit sur terre, elle s'en était rendu compte. Discerner ce problème lui avait permis de s'en libérer. Ce matin, on allait assassiner l'autre Anne. Elle, elle serait ailleurs. » (p432)*

La mise en abyme décryptée à travers le premier personnage du roman est issue d'un dédoublement. Condamnée à mort, Anne s'évadait depuis sa cellule pour rejoindre un monde chimérique où elle pouvait se dédoubler.

Aussi, nous découvrons en second lieu le récit d'Hanna von Waldberg. Hanna confie à Gretchen sa cure psychanalytique chez le docteur Calgari :

« [...] Gretchen, je ne te narre pas une attraction foraine à laquelle j'aurai assisté, je te rapporte un épisode on ne peut plus sérieux que j'ai vécu : à l'aide d'un pendule et de phrases incantatoires, Calgari m'a précipitée en un état hypnotique

[...] Je me rappelle mon état, il s'agissait ni de sommeil ni d'inconscience, mais d'une concentration différente, précise, de bonne volonté. J'avais l'impression d'être rentrée dans un entonnoir [...] j'ai raconté le secret de mon origine. [...] Les détails sont remontés docilement de ma mémoire, [...] » (p 302-303)

Nous ajoutons que suite à l'hypnose Hanna avait saisi l'incident du sulfure brisé : *« [...] quand je brise une pièce-ainsi le soir où j'ai perdu les eaux-, j'ai le désir de reconquérir la réalité. Et de fait, dans les heures suivantes, j'avais découvert la vérité, ma fausse grossesse.*

Faudra-t-il donc que je détruise ma collection pour guérir ? Le docteur Calgari me l'interdit. » (p 307)

La mise en abyme recensée à travers le personnage d'Hanna est rétro-prospective. L'hypnose est l'élément déclencheur de cette mise en abyme. Grâce à l'hypnose Hanna a pu révéler son passé à partir du présent. Le docteur Calgari lui fournit ainsi des précisions concernant son futur.

Aussi, Anny Lee nous fait voyager à travers le temps. Ses escales entre le passé, le présent et le futur sont permises par le septième art : le cinéma. Dans ce sens, nous découvrons cet extrait :

« Elle marchait vers la place de Bruges où aurait lieu son exécution.

Précédée du bourreau, flanquée de gardes, elle trébuchait sur les pavés.

Le froid vert, piquant, du printemps la glaçait. Cette légère chemise de lin ne lui ôtait pas l'impression d'avancer nue. [...]

Soudain, elle perçut un crépitement à ses pieds. Une fumée s'éleva, bientôt rattrapée par une longue flamme. [...]

Alors, elle regarda le ciel et poussa un dernier cri déchirant.

-Couper !

Un cascadeur saisit Anny dans ses bras pour l'arracher au brasier. Des pompiers surgirent, qui éteignirent le feu. L'équipe de tournage reprit son souffle après cette scène insoutenable. » (p450-451)

Néanmoins, Anny n'était pas satisfaite de son interprétation du personnage d'Anne de Bruges. De ce fait, elle découvrit un arbre sous lequel elle eut une révélation lui permettant d'entrevoir le futur :

« Anny s'adossa au tronc.

-Alors, vous l'avez connue, Anne, vous ? demanda-t-elle aux branches qui se faufilaient vers le ciel.

Elle resta assise, s'interrogeant sur la juste façon de jouer l'ultime séquence. Pour alimenter sa réflexion, elle sortit de la poche de son peignoir le livre d'Hanna von Waldberg. [...]

Tripotant la souche qui saillait de la terre, elle sourit.

-Ah, si les végétaux pouvaient parler...S'ils nous racontaient ce qu'ils ont vu ou entendu... Livrez-moi votre mémoire ! [...]

Anny enlaça l'écorce du tilleul.

Elle venait de saisir comment elle incarnerait les derniers instants de son héroïne. [...] *Tel l'arbre, Anne ne tombe pas d'elle-même ; elle ne tombe que si on l'abat. »*
(p 454-455-456)

Le récit d'Anny Lee est une mise en abyme rétro-prospective. En tant qu'actrice, Anny voulait devenir Anne de Bruges. Ce retour au passé est permis par le présent. Le lexème (Coupez !) nous prend conscience qu'il s'agit d'une scène cinématographique. De plus, loin d'être convaincue par son interprétation ; Anny avait rejoint un tilleul sous lequel elle eut une révélation. Cette révélation est synonyme de prémonition.

Enfin, le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt intitulé *La femme au miroir* arbore trois formes de mises en abyme, à savoir, la mise en abyme prospective, la mise en abyme rétrospective. Enfin, la mise en abyme rétro-prospective.

Ainsi, le triptyque d'Eric-Emmanuel Schmitt propose une structure complexe. A ce propos, « [...] *Au niveau des macro-structures, tout l'intérêt de Triptyque tient en effet à l'équilibrage qu'il réalise entre trois séries dont chacune exerce sa suprématie sur les deux autres en les contenant sous formes de représentation* »⁴¹⁷

D'abord, nous soulignons que la lecture même de *La femme au miroir* est une investigation rétro-prospective. Alors qu'elle permet des retours au passé, la narration offre l'impression d'évoluer dans le temps.

Ensuite, il nous semblerait que le second personnage du roman, à savoir Hanna assure l'équilibre du récit. Elle servirait ainsi d'ancrage temporel. Hanna formerait aussi un point de liaison entre Anne de Bruges et Anny Lee. Elle assure une double connexion.

En premier lieu, Hanna noue une relation utopique avec Anne. Elle repère des similitudes avec son double historique. En second lieu, Hanna noue entre deux époques : la Renaissance et le XXI^e siècle. Elle serait un pont chimérique unissant deux femmes : Anne et Anny.

Ce pont assurerait la liaison entre deux femmes séparées par le temps. Dans cette optique, nous penserons au pont retrouvé au béguinage de Bruges. En effet, nous lisons : « *Une fois passé le pont courbé au-dessus de la Reie, pendant qu'Ulla courait d'une maison à une autre, visitait la chapelle, [...] j'avais un arbre, au tronc duquel je m'adossai.* » (p395)

Serait-il une allusion au temps suspendu ? Ou alors une *métaphore spéculaire* ?

Anne, Hanna et Anny seraient métaphoriquement des pièces d'un puzzle historique et féminin. Eric-Emmanuel Schmitt offre une lecture plurielle et fragmentée de la femme. Lucien Dällenbach explicite : « [...] *à l'instar des pièces du puzzle « leurs*

⁴¹⁷ Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Edition Seuil. Paris, 1977, p.195

découpures méandreuses ont été calculées de façon qu'aucune d'entre elles, prise isolément, n'offre l'image entière d'un personnage, [...] »⁴¹⁸

Eric-Emmanuel Schmitt assure à la fin du roman la connexion explicite des trois femmes. A ce propos, « *Telle Anne, telle Hanna, Anny aimait se quitter, s'abstraire d'elle-même, de son identité sociale, familiale, en vue d'approcher une réalité plus fondamentale.* » (p454)

En effet, l'auteur révélerait à la fin du roman l'énigme de *La femme au miroir* : « *Le divin, le psychique, le chimique, voilà les clés que divers siècles avaient proposées afin de déverrouiller les portes du mystère. Anne, Hanna, Anny.*

Or, si les clés fonctionnaient, le mystère demeurerait. » (p455)

La femme au miroir est un miroir à trois facettes. Il unit trois femmes, met en lumière leurs destins et assure la construction de la pyramide féminine.

II-2-2 Conclusion

L'analyse transtextuelle et intratextuelle abordée dans cette deuxième partie nous plonge dans l'art discursif de l'auteur. Une vision panoramique de son œuvre est alors permise par l'analyse. Apprivoiser l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt est une tentation d'éclairage et de repérage des structures internes de son œuvre littéraire qui endosse l'esprit de sa création artistique et littéraire.

Regroupée autour d'un labyrinthe littéraire, la structure romanesque de l'auteur est une fresque symbolique ce qui a mené d'ailleurs à l'analyse paratextuelle. La paratextualité offre une dimension stylistique. A titre d'exemple, le choix des premières de couverture pare l'œuvre littéraire d'une aquarelle dynamique.

L'intertextualité en tant qu'analyse nous a permis le décryptage d'une structure narrative complexe. Cette structure se démarque par des réminiscences externes relevant d'un parcours littéraire riche et varié. La genèse de l'œuvre schmittienne se trouve caractérisée par l'esprit intertextuel. L'hypertextualité a, quant à elle, servi à

⁴¹⁸ Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Edition Seuil. Paris, 1977, p.197

la compréhension et la démarcation de l'inscription mythique par l'insertion de l'épopée homérique à savoir l'*Odyssee*.

Enfin, l'analyse intratextuelle souligne les similarités internes et constantes dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. Ces récurrences internes délimitent les contours de la création littéraire de l'auteur et marquent l'authenticité du récit schmittien. De plus, l'expérience intratextuelle tend à l'identification structurale de l'œuvre de notre auteur. Par ailleurs, La contribution de la mise en abyme a servi au repérage de la construction narrative du roman intitulé *La femme au miroir*.

Troisième partie

Écriture et mythe

III- Ecriture et mythe

L'écriture d'Eric-Emmanuel Schmitt est une variation qui endosse une typologie contextuelle en rapport avec la thématique, l'espace et le temps. L'empreinte stylistique de l'auteur est une fresque, une aquarelle à travers laquelle se côtoient, le témoignage, le récit de voyage et les confidences épistolaires.

De ce fait, les personnages d'Eric-Emmanuel Schmitt s'adaptent à l'univers qui leur est destiné. Ils incarnent le réel, le surnaturel et l'utopique.

Dans cette perspective, les personnages de l'auteur construisent les balises du temple architectural de l'auteur.

Dans ce sens, quels sont les matériaux de la construction artistique de l'auteur ?

Par quelle manière se distingue l'écriture d'Eric-Emmanuel Schmitt et quelles sont ses caractéristiques ?

L'écriture d'Eric-Emmanuel Schmitt est une constellation littéraire. Ses manifestations drainent le répertoire de l'auteur et l'animent d'une richesse notable. En effet, la richesse de l'œuvre schmittienne tient à sa variation harmonieuse et à sa réception à travers le champ de la critique littéraire. La spécificité de l'œuvre de l'auteur tient également à sa visée littéraire.

A ce propos, la possibilité d'une lecture est une possibilité de compréhension. La cohésion d'un ensemble est l'ascension d'une structure homogène qui assure la singularité de l'œuvre littéraire. Par ailleurs, comprendre l'art discursif d'un auteur est une immersion dans son univers stylistique.

Puisque les redondances discursives croisent le chemin du style, elles engendrent la singularité de l'écriture. Dans ce sens, l'art discursif d'un écrivain assurerait la pérennité de son œuvre auprès d'un lectorat choisi.

La typologie contextuelle assure « *Ces deux grandes classes d'unités, Fonctions et Indices, devraient permettre déjà un certain classement des récits. Certains récits sont fortement fonctionnels (tels les contes populaires), et à l'opposé certains autres*

sont fortement indiciels (tels les romans « psychologiques ») ; entre ces deux pôles, toute une série de formes intermédiaires, tributaires de l'histoire, de la société, du genre. »⁴¹⁹ Dans ce sens, les indices narratifs encadrent l'œuvre schmittienne et l'agrémentent de possibilités significatives.

Notons que la troisième partie de notre travail de recherche est intitulée : *Ecriture et mythe*. Ainsi, écriture et mythe constituent les deux pôles majeurs de notre troisième réflexion. Leur union reflète leur différence.

L'écriture englobe le reflet de l'enchâssement sous le signe du roman intitulé *La femme au miroir*. Ce roman implique une mosaïque féminine tutélaire. Aussi, il invoque l'insertion de trois récits distincts pourtant, les mêmes.

L'écriture épique réserve, quant à elle, une structure antique. La charge épique relève de l'*Odyssée* d'Homère, un récit qui ne cesse de se métamorphoser pour se fondre dans le contemporain. L'inscription de l'épopée homérique nous apparaît à travers un roman et une nouvelle intitulés respectivement : *Ulysse from Bagdad* et *Le chien*.

Par ailleurs, l'écriture du mythe serait une particularité notoire de l'aventure stylistique d'Eric-Emmanuel Schmitt. Le mythe glisse subtilement dans le répertoire de l'auteur. De ce fait, il irrigue le champ romanesque et l'agrémentent d'une investigation sacrale.

La dimension mythique ponctue l'œuvre littéraire d'Eric-Emmanuel Schmitt et suscite en même temps la nécessité de l'analyse.

A ce propos, Alain Schaffner explique : « Analyser un mythe, ce n'est pas s'intéresser à des motifs narratifs isolés que l'on va tenter d'interpréter pour eux-mêmes. C'est plutôt découvrir dans les textes des groupes de motifs liés entre eux et relevant d'une séquence narrative particulière. La récurrence de ces motifs et de

⁴¹⁹ Barthes, Roland. *Introduction à l'analyse structurale des récits* in *Poétique du récit*, Edition Seuil, 1977, p.21

*ces séquences dans un même texte ou dans des textes distincts fait émerger le puzzle du mythe. »*⁴²⁰

A ce sujet, quelle est la part du mythe dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt ?
La lecture du mythe relève-t-elle d'un processus d'illustration ou de nécessité ?
Quel est l'impact du mythe chez Eric-Emmanuel Schmitt ?

Toutes ces réflexions cernent la problématique de l'écriture mythique chez Schmitt.

Notre analyse est concentrée autour de trois chapitres qui illustrent indubitablement les trois réflexions majeures de cette dernière partie de notre recherche.

D'abord, nous nous intéressons à l'écriture enchâssée qui soulignons-le sera consacrée au roman intitulé *La femme au miroir*.

Ensuite, nous tenterons d'assimiler l'importance accordée par Eric-Emmanuel Schmitt à l'écriture épique.

Enfin, le troisième chapitre tend à montrer la charge mythique de ces textes. Dans ce sens, nous essayerons de comprendre le fonctionnement du mythe dans l'œuvre de l'auteur. Aussi, nous nous appuierons sur trois romans à savoir : *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, *Ulysse from Bagdad* et *La femme au miroir*.

⁴²⁰ Schaffner, Alain. « *Le puzzle du mythe* » *Méline dans les fruits du Congo in Chances du roman charmes du mythe. Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p.91

Chapitre I : L'écriture enchâssée

La création littéraire sous l'influence du contemporain soulève l'énigme de l'hybridation stylistique. Cette mutation engendre une originalité créative et suscite une investigation de sens. L'expédition littéraire crée une mosaïque structurelle qui sert de repérage au lecteur.

Par conséquent, « *Comprendre un récit, ce n'est pas seulement suivre le dévidement de l'histoire, c'est aussi y reconnaître des « étages », projeter les enchâssements horizontaux du « fil » narratif sur un axe implicitement vertical ; [...]* »⁴²¹ expliquait Roland Barthes.

Ce rappel a permis la découverte d'une construction narrative complexe au niveau du roman intitulé *La femme au miroir*⁴²² Eric-Emmanuel Schmitt irrigue son roman d'une pyramide féminine. Impliquant ainsi l'insertion de trois personnages féminins et créant simultanément trois récits dans l'espace d'un roman.

Le triptyque d'Eric-Emmanuel Schmitt dissimule-t-il un enchâssement ? Quel est l'impact de cette lecture ternaire ? Comment fonctionne-t-elle ?

I-1 Définition de l'enchâssement

La conception narrative du roman *La femme au miroir* permet d'entrevoir la succession de trois personnages féminins dont l'appartenance historique est lointaine. Cette cohabitation au sein d'un même espace narratif nous rappelle un procédé qui permet l'éclairage du phénomène.

A ce titre, « *L'apparition d'un nouveau personnage entraîne inmanquablement l'interruption de l'histoire précédente, pour qu'une nouvelle histoire, celle qui explique le « je suis ici maintenant » du nouveau personnage, nous soit racontée. Une histoire seconde est englobée dans la première ; ce procédé s'appelle enchâssement.* »⁴²³ Postule Tzvetan Todorov

⁴²¹ Barthes, Roland. *Poétique du récit*. Edition du Seuil, 1977, p. 15

⁴²² Schmitt, Eric-Emmanuel. *La femme au miroir*. Albin Michel, 2011

⁴²³ Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Edition Seuil, Paris, 1971, p. 82

Dans cette optique, Tzvetan Todorov explique que : « *La structure du récit nous en fournit la réponse : l'enchâssement est une mise en évidence de la propriété la plus essentielle de tout récit. Car le récit enchâssant, c'est le récit d'un récit. En racontant l'histoire d'un autre récit, le premier atteint son thème fondamental et en même temps se réfléchit dans cette image de soi-même ; le récit enchâssé est à la fois l'image de ce grand récit abstrait dont tous les autres ne sont que des parties infimes, et aussi du récit enchâssant qui le précède directement. Etre le récit d'un récit, c'est le sort de tout récit, qui se réalise à travers l'enchâssement.* »⁴²⁴

De ce point de vue, les relations unissant un récit enchâssant (récit premier) et un récit enchâssé (récit second) sont variées. Yves Reuter explicite que ces relations sont « [...] explicites ou implicites, de brouillage ou d'éclaircissement de l'histoire, d'explication, de prédiction, de commentaire, etc. »⁴²⁵ Yves Reuter en donne les exemples suivants : *Les Mille et Une Nuits*, le *Décameron* de Boccace ou l'*Heptameron* de Marguerite de Navare.

I-2-Le récit enchâssé dans *La femme au miroir*

La présence de l'enchâssement, autrement dit le récit emboîté nous interpelle dans la mesure où le roman intitulé *La femme au miroir* présente une lecture complexe.

D'abord, nous découvrons le personnage d'Anne de Bruges, une jeune femme du XV^e siècle. Anne défie son époque, refuse le mariage et se consacre à sa vie de béguine. Plus tard, elle se transforme en une poétesse mystique flamande. Ces poèmes, sa conception de la vie la condamnent au bûcher.

Ensuite, apparaît Hanna von Waldberg une viennoise du début du XX^e Siècle. Cette aristocrate mariée au comte Franz von Waldberg confie sa vie, ses secrets et son mal être à sa cousine Gretchen par le biais des lettres qu'elle lui envoie. D'ailleurs, nous découvrons Hanna sous un style profondément épistolaire.

⁴²⁴ Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Edition Seuil, Paris, 1971, p. 85

⁴²⁵ Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Armand Colin, 2011, p. 66

Enfin, Anny Lee est une jeune et célèbre actrice hollywoodienne du XXI^e siècle. Elle nous apparaît sous l'angle de l'excentricité. Aussi, elle multiplie les aventures amoureuses et excelle dans ses rôles cinématographiques.

Au premier abord, rien ne noue ces trois femmes qui font du roman d'Eric-Emmanuel Schmitt un puzzle fragmenté et uni à la fois. Cette double résonance stipule le foisonnement logique d'une appartenance historique et géographique lointaine. Toutefois, la lecture aléatoire du roman suspend le temps pour un éclairage en amont ou en aval.

Indubitablement, la rupture d'un personnage permet à un autre d'entrer en scène. Aussi, la présence de l'un conduit à l'absence de l'autre. A ce propos, le respect ponctuel de l'ordre des apparitions crée une homogénéité et un équilibre narratifs. Il faut mentionner que le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt suit le schéma narratif suivant : Nous débutons par Anne, ensuite Hanna, enfin Anny. Puis nous redémarrons avec Anne, ensuite Hanna, enfin Anny...etc.

Ces apparitions successives meublent l'espace du roman le temps de quarante deux chapitres. Ce qui équivaut à quatorze apparitions pour chaque personnage. De ce fait, l'ascension narrative permet une évolution dans le temps. Ainsi, comment se produit cette cohabitation ?

Face à cette duplication narrative, il nous semble être évident que le récit enchâssant concerne Anne de Bruges. Les récits enchâssés sont ceux d'Hanna et d'Anny. Néanmoins, le récit d'Hanna endosserait le rôle d'enchâssant par rapport à celui d'Anny qui serait par conséquent un récit enchâssé.

Cette croisée des chemins narratifs engloberait la rencontre de destins. En effet, la représentation de la femme est marquée par des récurrences. Ainsi, le reflet de la femme voyage à travers le miroir temporel.

Si en apparence le récit d'Anne se dissocie des récits d'Hanna et d'Anny par le biais des chapitres. Ces derniers représentent un paravent devant lequel des insertions implicites ou explicites seraient permises par l'auteur.

D'un point de vue implicite, les insertions empruntent des voûtes dissimulées par l'auteur. Néanmoins, nous avons remarqué leur présence nécessaire à la compréhension du récit schmittien.

En premier lieu, l'incipit du roman accorde au premier personnage Anne une singularité plurielle. Nous découvrons : « *Je me sens différente, murmura-t-elle* » (p9) Cette expression se répercute chez Hanna : « [...] *Je crains d'être différente. Affreusement différente. Pourquoi ne puis-je me contenter de ce qui enthousiasmerait une autre ?* » (p27) Enfin, Anny confie : « *Je ne peux pas continuer ainsi [...] Je te parle de moi [...] De moi à l'intérieur [...] Je ne suis pas heureuse [...] Il faut que je modifie quelque chose dans ma vie.* » (pp 78-79)

Ajoutons par ailleurs, l'histoire du miroir brisé qui a marqué l'histoire d'Anne de Bruges. L'incident lui a permis de prendre conscience que son mariage avec Philippe ne devait pas avoir lieu. De plus, sa libération est un clin d'œil à la fragmentation du miroir.

Cette libération due au bris du verre se répercute chez Hanna avec le bris du cristal. En effet, pour accoucher Hanna brisa un *dahlia noir, ce sulfure rare dans lequel rôdait un papillon en soie* la libéra d'une grossesse nerveuse.

La rupture avec l'imaginaire continue avec le troisième personnage : Anny Lee exprima son désarroi en affichant un comportement inhabituel. Addict aux stupéfiants, Anny transforma par le biais de son imagination une boule à facettes en un globe fascinant. Enchaînant des acrobaties, elle arracha la boule à facettes du plafond ; ce qui d'ailleurs la brisa.

L'idée du miroir brisé et fragmenté est une lecture du destin métamorphosé. Dans ce sens, le bris du miroir est une allusion à la libération de la femme.

En second lieu, la lumière fascine la femme au miroir. Tel un attachement. L'astre lumineux inspire le voyage. Ainsi, Anne de Bruges contemple le soleil inlassablement depuis sa chambre de future mariée. La contemplation est un appel de la nature.

A ce propos, nous lisons : « *Anne contempla le rayon de soleil qui, jaillit de la fenêtre trapue, traversait la pièce en oblique. Elle sourit. La mansarde, dont ce jet d'or trouait la pénombre, ressemblait à un sous-bois surpris par l'aube, [...]* » (p9)

Aussi, « *Anne sursauta : Ida venait de fracasser le rayon lumineux. La future mariée éprouva une douleur au ventre, comme si, par un coup de poing, sa cousine lui avait ouvert les entrailles. [...] Anne soupira, soupçonnant qu'elle n'arriverait jamais à lui expliquer qu'elle avait lacéré un trésor précieux, un pur chef-d'œuvre que l'astre avait entrepris de constituer dans la pièce depuis l'aube.* » (pp 18-19)

Ensuite, Hanna était fascinée par sa collection de sulfures. D'ailleurs, elle déclare : « *Je raffole des sulfures et des mille-fleurs ! Ces sphères de verre [...] les globes de cristal [...] mes belles silencieuses [...] mon imagination s'envole [...] les pépites de joies qui parsèment ma vie.* » (p94-95) Les mille –fleurs représentaient une échappatoire pour Hanna.

Enfin, Anny Lee, troisième femme de ce roman était attirée, quant à elle par une boule à facettes. Euphorique, Anny s'exclama : « *Oh, ma boule, ma chère boule chérie ! Elle la percuta, poussa un paillement de vainqueur au rodéo en lâchant le félin, et l'embrassa. [...]* » (p44)

La lumière attire, fascine et aveugle. Cette attirance marque son passage à travers les siècles et signale son importance dans le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt.

D'un point de vue explicite, nous constatons des duplications narratives. En premier lieu, sur le plan onomastique nous avons l'impression d'avoir un seul personnage féminin : Anne, Hanna et Anny. Ainsi, seule la dernière voyelle distingue le reflet onomastique. Ce qui crée d'ailleurs, une triple sonorité confusionnelle. Ce double jeu rythme la narration de Schmitt et signale l'urgence de la structure romanesque.

En second lieu, la tentation de faire vivre trois époques dans un parallèle historique est métaphorique. Ce procédé narratif, autrement dit l'enchâssement permet la comparaison instantanée de trois destins sous une loupe rétrospective.

De ce fait, le miroir fictionnel nous embarque de Bruges à Vienne et de Vienne à Hollywood pour mettre en scène le trio tutélaire.

Afin de mieux comprendre la structure de l'enchâssement explicite, nous mettrons l'accent sur son fonctionnement. A ce titre, nous avons constaté des passages de personnages du récit premier vers le récit second. Aussi, des passages de personnages du récit premier et du récit second vers le troisième récit.

Dans cette optique, Tzvetan Todorov postule : « *Même si l'histoire enchâssée ne se relie pas directement à l'histoire enchâssante (par l'identité des personnages), des passages de personnages sont possibles d'une histoire à l'autre.* »⁴²⁶

Le premier personnage du roman, Anne, admirait la nature et sa splendeur. D'ailleurs, elle s'est attachée à un tilleul. Nous lisons : « *Anne [...] se rendait sous le tilleul et y demeurait pensive, appuyée au tronc. Souvent, elle s'éloignait de l'arbre ; s'allongeait sur le sol, face à terre, bras écartés. [...]* » (p232)

Nous ajoutons : « *Quand Anne s'isolait au bord de la rivière ou sous son tilleul, personne ne venait la déranger. [...] Sous l'influence de Braindor et de la Grande Demoiselle, elle se mit à rédiger ses poèmes.* » (p294)

Enfin, un élément narratif essentiel surgit à la fin de la narration du premier personnage : Anne de Bruges. En effet, alors qu'elle allait mourir, Anne pensa à son tilleul : « *Au souvenir de sa silhouette trapue, cette masse de feuilles pesant sur un tronc court, elle se réjouit d'aller bientôt le rejoindre. Le vent la conduirait. Nul doute que ses cendres viendraient se poser sur les tendres bourgeons, s'éparpiller sur l'écorce, s'enfoncer dans la mousse du sol pour toucher les racines. Oui, tout à l'heure, elle nourrirait son ami.* » (p 434-435) Ce dernier extrait souligne le rêve mortuaire. Un rêve qui nourrit l'imagination d'Anne avant sa mort.

Simultanément, nous découvrons Hanna von Waldberg ébahie par la beauté de Bruges. En effet, elle confie à sa cousine Gretchen : « *Je visitais la Belgique avec Ulla, une amie de Zurich [...] quand Anvers nous dévoila ses splendeurs et que, par*

⁴²⁶ Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Edition Seuil, Paris, 1971, p.84

la suite, ce bijou de Bruges nous accueillit le long de ses canaux. [...] Ulla tint à passer au béguinage. » (p394)

Hanna ajoute : « [...] j'avisais un arbre, au tronc duquel je m'adossai. Après m'être déchaussée, je me frottai les oreilles puis commençai à rêver. Sous ce tilleul, une lente paix m'envahissait. Par je ne sais quel miracle, le lieu me semblait familier. Sans doute le silence, coupé seulement par les appels des cygnes, des oies, me rappelait mon enfance ; peut être que toucher la terre me renvoyait à mes longues stations, lorsque j'essayais d'embrasser le globe terrestre entre mes bras ouverts, face contre l'herbe. Remontait en moi des sensations anciennes, lesquelles me bouleversaient, me réconfortaient. [...] » (p395)

Cette lecture nous interpelle de par les récurrences visibles entre Anne et Hanna. La fiction crée le miracle, la nature l'assume. Son appel truffe le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt d'analogies.

De ce fait, Hanna serait-elle Anne de Bruges ? Entre l'illusion et l'allusion se dresse un pont chimérique. Serait-il une clé de lecture ?

En continuant sa narration, Hanna explique à sa cousine Gretchen : « [...] L'historienne locale finit par confier un manuscrit médiéval à Ulla. [...] Après quelques pages, j'étais bouleversée. L'arbre ! Je me retrempais dans l'atmosphère de l'arbre ! C'était le tilleul qui avait écrit ces poèmes... Voilà comment je me suis passionnée pour Anne de Bruges, l'auteur de l'ouvrage (*Le miroir de l'invisible*) » (p 396-397)

La connexion de l'utopique et du naturel révèle la duplication du réel. Telle une projection mnémonique, le jeu spéculaire d'Eric-Emmanuel Schmitt nourrit le roman d'une originalité absolue.

L'expédition romanesque de *La femme au miroir* relève du destin croisé. En effet, Hanna avait consacré un ouvrage à Anne de Bruges. Cette coïncidence possède une double signification. D'abord, Hanna était très vite attirée par la vie d'Anne. Ensuite, elle percevait son double à travers la vierge de Bruges.

Ainsi, Hanna confiait à Gretchen : « [...] *Je rédige un livre sur Anne de Bruges, tu sais, la mystique flamande dont je t'ai parlé. [...] Plus j'étudie Anne, plus je m'en rapproche. « Mon amie, disais-je au début, puis « ma cousine », « ma sœur » ; maintenant, j'ai l'impression que c'est moi. Oui, plongée dans une autre époque j'aurais pu être elle. [...] »* (p419)

Nous signalons que des fragments de poèmes d'Anne de Bruges⁴²⁷ ont été relevés à travers le récit d'Hanna. Ces passages confirment l'hypothèse première concernant l'enchâssement.

Après la mort d'Hanna von Waldberg, sa cousine Gretchen a envoyé une lettre à l'attention du comte Franz von Waldberg l'ex époux d'Hanna. Dans cette lettre, Gretchen confie à Franz la dernière passion d'Hanna : Anne de Bruges.

« *Dans cette personnalité oubliée, connue d'elle et d'elle seule, Hanna avait rencontré l'âme sœur [...] D'ailleurs, sur les feuilles où elle dessine cette femme, Hanna a exécuté son propre portrait. [...] chacun sait qu'une biographie est une autobiographie sincère. En croyant parler d'un autre on parle sans fard de soi. »* (p 447-448)

Cette révélation indique fortement l'inclusion du récit d'Anne dans celui d'Hanna. De ce point de vue, l'enchâssement laisse apparaître une duplication interactive et nécessaire. Elle est nécessaire pour la continuité du récit qui reste suspendu ; le temps que le troisième récit (celui d'Anny) surgisse pour entraîner une lecture aléatoire du roman.

Pour son prochain film, Anny Lee devait choisir un scénario qui lui sied. A la lecture du trentième scénario, elle le referma bouleversée. Sitôt elle contacta le réalisateur et lui annonça : « *Je veux devenir Anne de Bruges.* » (p 405)

Le réalisateur Grégoire Pitz rencontra Anny et lui confia : « [...] *Anne est comme vous : elle est perdue et claire. Elle marche dans un monde ténébreux auquel elle apporte sa lumière [...] Quand on la regarde, on est ébloui [...] Le mystère*

⁴²⁷ Les extraits de poèmes retrouvés dans *La femme au miroir* ont fait l'objet d'une analyse intertextuelle par le biais de la citation. Voir : Analyse de la citation dans *La femme au miroir*.

demeure. Au fond, devant elle, on se trouve face au soleil [...] » (p 429) Grégoire Pitz trace la ressemblance entre les deux femmes à partir d'une comparaison. Aussi, il explique à Anny qu'un livre présentant la vie et les poèmes d'Anne de Bruges reposait sur les rayons de leur bibliothèque familiale. Il ajoute :

« Mon père l'avait reçu de sa grand-mère celle-ci, au début du siècle précédent avait bien connu la femme qui l'a écrit, Hanna von Waldberg, une aristocrate viennoise extravagante, l'une des premières disciples de Freud. » (p430)

Ajoutons qu'une permutation s'était produite entre Anny la star hollywoodienne et Anne de Bruges. D'ailleurs, en quittant sa loge :

« [...] Anny bifurqua, se dirigea vers un arbre qui l'intriguait. Un tilleul immense se dressait au milieu d'une pelouse, tilleul dont la légende prétendait qu'il datait d'avant la construction du béguinage. [...] ce robuste vieillard [...] aurait déjà neuf siècles.

Anny s'adossa au tronc.

-Alors, vous l'avez connue, Anne, vous ?demanda-t-elle aux branches qui se faufilaient vers le ciel.

Elle resta assise, s'interrogeant sur la juste façon de jouer l'ultime séquence. Pour alimenter sa réflexion, elle sortit de la poche de son peignoir le livre d'Hanna von Waldberg. Curieusement, Anny chérissait cet écrivain [...] » (p 454)

Saisissant le sens sous-jacent qui animait la vie d'Anne de Bruges, Anny Lee interpréta son rôle de béguine flamande. Aussi, la mort cinématographique d'Anny Lee semble être en parfaite cohésion avec celle d'Anne de Bruges. Anny était Anne le temps d'un film. Toutefois, elle incarnait son âme sœur, son double autant qu'Hanna von Waldberg.

La comparaison entre la mort d'Anne de Bruges et celle d'Anny Lee présente de nombreuses analogies. Nous débutons par Anne :

« Elle clôt ses paupières [...] En apercevant Anne trébucher, les jeunes filles tremblent. Voilà où cela mène d'être si belle ? [...] Anne dure le temps d'une étincelle mais elle brille. A vie exceptionnelle, mort exceptionnelle. » (p 436-437)

Ensuite nous découvrons la mort cinématographique d'Anny :

« Elle marchait vers la place de Bruges où aurait lieu son exécution. [...] Lorsqu'elle trébucha du coin de la rue, la foule se mit à l'invectiver. » (p450)

« Marchant vers le bûcher, elle semblait ignorer les violences du monde. Son beau visage épanoui s'offrait à la lumière, savourant chaque seconde. Lorsqu'on l'attachait au piquet, elle rayonnait. Son corps paisible diffusait des pensées inouïes : il disait qu'elle aimait la vie, qu'elle aimait la douleur autant que le plaisir, qu'elle ne craignait pas la crainte, et qu'elle aimait aussi la mort. » (456)

Le dédoublement produit des récurrences au niveau du roman analysé. La mise en abyme confirme la présence du miroir narratif. De ce fait, la duplication ternaire est une projection dans l'histoire. Le temps permet donc la rupture et structure le fil narratif du roman *La femme au miroir*.

Il est à signaler que le dernier personnage du roman, Anny Lee est une « amélioration du karma de cette même âme qui revient plusieurs fois » déclare Eric-Emmanuel Schmitt dans une interview. Il ajoute « Je ne dis pas que c'est la clef du roman, mais j'ai écrit pour que cette clef soit là. »⁴²⁸

Pour terminer, la pyramide féminine d'Eric-Emmanuel Schmitt est un labyrinthe narratif, un lieu de réincarnation spéculaire. L'interférence mnémonique est un voyage spatio-temporel de la femme qui est à la recherche de son identité. En effet, la quête identitaire caractérise le roman *La femme au miroir*. Ainsi, l'ancrage socio-historique permet sa réalisation à travers l'évolution de la condition féminine.

Toutefois, le dédoublement est un jeu spéculaire dont la fonction est la lecture rétro-prospective permise par la mise en abyme. Dans cette perspective, Eric-Emmanuel

⁴²⁸ <http://toutelaculture.com/2011/09/une-heure-avec-eric-emmanuel-schmitt/>

Schmitt « [...] nous plonge dans un monde qui est constamment menacé d'éclatement et nous présente des héros dont l'unité est altérée par la présence du double »⁴²⁹

Le secret du dédoublement chez Eric-Emmanuel Schmitt réside en sa complémentarité. D'abord, le double est un thème qui caractérise non seulement *La femme au miroir* mais aussi l'ensemble des œuvres analysées à travers la thématique. Ensuite, le double apparaît comme un principe d'écriture. De ce fait, il caractérise le triptyque intitulé *La femme au miroir*.

La structure de l'enchâssement est un aboutissement d'une homogénéité éclatée. Le moi féminin est fragmenté dans une trilogie aléatoire.

L'interférence de plusieurs voix est fréquente dans le roman analysé. Elle sert à marquer les ruptures narratives et à caractériser les personnages de manière à ce qu'elle soit perceptible par le lecteur. De plus, « *L'importance de l'enchâssement se trouve indiquée par les dimensions des histoires enchâssées.* »⁴³⁰

La structure du roman intitulé *La femme au miroir* nous rappelle celle de *Trois femmes puissantes*⁴³¹, un roman de Marie Ndiaye paru en 2009. Pourtant, construit autour de trois chapitres, le roman recèle une déclinaison enchâssée. De ce fait, il narre respectivement l'histoire de trois femmes : *Norah, fanta, khady Demba*. La femme est peinte sous des nuances révélatrices, le réel quant à lui, met en lumière le combat de ces trois femmes et de leur puissance.

Nous constatons que l'enchâssement en tant que structure et écriture sert à assimiler la projection du temps suspendu dans *La femme au miroir*. Aussi, il est synonyme d'une lecture de l'identité féminine à travers les siècles. La fiction permet la rencontre de trois femmes identiques.

L'âme féminine vacille le temps d'une narration et croise les destins d'Anne, d'Hanna et d'Anny.

⁴²⁹ Ben Farhat, Arselène. *La structure de l'enchâssement dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*. Imprimerie Reliure d'Art Sfax, 2006

⁴³⁰ Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Edition Seuil, Paris, 1971, p. 84

⁴³¹ Ndiaye, Marie. *Trois femmes puissantes*. Editions Gallimard, 2009

Chapitre II : L'écriture épique

Analyser le récit épique contemporain est une tentation qui permet le balayage interne d'une structure complexe. De ce fait, l'insertion de l'épopée dans la littérature contemporaine endosse l'investigation de l'antique, de l'utopique et du sacré.

En effet, actualisée et métamorphosée, l'épopée moderne s'inscrit dans le registre contemporain irrigué d'une genèse antique. Dans un autre sens, si la construction de l'épopée antique change, l'intention de l'auteur suscite l'intérêt du lecteur qui distingue les mutations de la structure complexe du récit premier dit antique.

Par ailleurs, « *Le genre romanesque a longtemps été défini comme une épopée en prose.* »⁴³² Cette réflexion désigne le point d'ancrage nécessaire à délimiter les contours de l'épopée.

A ce titre, Eric-Emmanuel Schmitt use de l'épopée homérique afin de créer des personnages odysseens. L'œuvre de Schmitt est ainsi dotée d'un pouvoir épique qui souligne la particularité d'une rencontre originale et la singularité d'une écriture contemporaine.

Dans cette perspective, nous tenterons d'abord de comprendre ce qu'est l'épopée. Aussi, comment se fait la rencontre entre l'écriture épique et celle d'Eric-Emmanuel Schmitt ?

Comment se lit l'épopée moderne et quel est l'enjeu de son insertion dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt ?

⁴³² Barel-Moison, Claire. Déruelle, Aude. *L'intertextualité in L'analyse littéraire*, Armand Colin, 2015, p.108

II-1 Définition de l'épopée

En premier lieu, le dictionnaire Larousse définit l'épopée comme étant « *un long récit en vers ou en prose qui raconte les exploits d'un héros, souvent légendaire, en donnant un caractère merveilleux à ses actions : « La chanson de Roland » est une épopée.* »⁴³³

Il ne faut pas perdre de vue que l'épopée est issue du grec : « *epopoia* ». ⁴³⁴

En second lieu, Jamel Ali Khodja explique que l'épopée est un « *Récit, mais qui transfigure sa matière :*

- a) *par l'introduction de quelque grand sentiment : patriotisme, foi.*
- b) *par le choix d'un événement ou d'un héros légendaire (guerre de Troie, Roland...)*
- c) *par l'intervention du merveilleux, du surnaturel.*
- d) *par un style pittoresque, riche en figures, qui parle à l'imagination et aide au dépassement du réel.* »⁴³⁵

En plus, Jamel Ali khodja cite des exemples tels : Homère : *l'Illiade, l'Odyssée*. Virgile : *l'Enéide, La chanson de Roland*. Hugo : *La légende des siècles*. Dante : *La Divine Comédie*. Prose : *Les Martyrs* de Chateaubriand.

Par ailleurs, dans son ouvrage intitulé *Esthétique et théorie du roman*, Mikhaïl Bakhtine souligne que « *Le récit épique se découvre à nous comme un genre non seulement achevé de longue date, mais déjà extrêmement vieilli.* »⁴³⁶

⁴³³ *Pluridictionnaire Larousse*, Librairie Larousse, 1977, p.493

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 493

⁴³⁵ Ali-Khodja, Jamel. *Vocabulaire commenté de français*, Dar El Houda, 2004, p. 108

⁴³⁶ Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, 1978, p. 441

Dans cette optique il ajoute, « *Parmi les grands genres, seul le roman est plus jeune que l'écriture et le livre, et seul il est adapté organiquement aux formes nouvelles de la réception silencieuse, c'est-à-dire à la lecture.* »⁴³⁷

L'investigation de la lecture épique est le décodage de signaux complexes. Entre le décryptage linguistique et la compréhension du fil narratif se dressent un pont unissant le code à la narration.

De plus, assimiler un récit est une activité qui rend à l'imaginaire sa dimension absolue.

Dans son introduction à l'analyse structurale des récits, Roland Barthes souligne que « [...] *le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint [...]* »⁴³⁸

Dans ce sens, le récit peut emprunter des chemins divers. Mais lorsque nous nous intéressons au *récit primitif*, nous pensons au récit épique qui a de tout temps marqué le champ littéraire universel.

Lorsque Tzvetan Todorov se penche sur la question du *récit primitif*, il en découle qu' « *Il est fort instructif, en tous les cas, de relire dans cette perspective l'Odyssée, ce premier récit, qui devrait a priori correspondre le mieux à l'image du récit primitif* »⁴³⁹

L'épopée traverse ainsi l'espace du merveilleux pour se fondre dans le contemporain. Cette projection permet la distinction de « *L'image du récit primitif (qui) n'est pas une image fictive, préfabriquée pour les besoins d'une discussion.*

⁴³⁷ Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, 1978, p. 441

⁴³⁸ Barthes, Roland. *Introduction à l'analyse structurale des récits* in *Poétique du récit*, Edition du Seuil, 1977, p.7

⁴³⁹ Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris Seuil, 1971, p.66

Elle est implicite autant à des jugements sur la littérature actuelle, qu'à certaines remarques érudites sur les œuvres du passé. »⁴⁴⁰

Il est à rappeler que notre analyse intitulée *Ecriture épique* renfermera uniquement l'épopée homérique, précisément : l'*Odyssée*.

L'insertion de l'*Odyssée* dans le répertoire d'Eric-Emmanuel Schmitt a suscité notre curiosité. A ce sujet, la présence de l'épopée homérique concerne principalement un roman et une nouvelle intitulés respectivement : *Ulysse from Bagdad* et *Le chien*.

Dans ce sens, comment pouvons-nous lire l'épopée moderne ? Quelle est l'intention de cette insertion ?

Serait-il par ailleurs un jeu spatial ou une réadaptation du récit primitif ?

En premier lieu, nous nous attacherons à exploiter le terme de l'*Odyssée*. Dans ce sens, Nadia Julien précise dans son *dictionnaire des mythes*, que l'*Odyssée* est un « *Poème épique attribué à Homère (ou à un groupe d'auteurs d'époques différentes), composé de vingt-quatre chants, racontant les aventures d'Odysseus, de la fin du siège de Troie jusqu'à son retour à Ithaque. A travers les légendes, récits de voyages et exploits, se reflète la civilisation hellénique.* »⁴⁴¹

L'*Odyssée* (en grec *Odusseus*, « *Ulysse* »)⁴⁴² est un poème épique qui narre donc les aventures de l'achéen Ulysse, son périple qui a duré vingt ans et son retour à Ithaque. Chantée par l'aède Homère⁴⁴³, l'*Odyssée* demeure un trésor épique et une référence mythologique.

Il ne faut pas perdre de vue que l'aède constituait un repère qui suscitait l'*admiration générale*. De plus, l'aède « [...] *sait bien dire ; il mérite les plus*

⁴⁴⁰Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris Seuil, 1971, p.66

⁴⁴¹ Julien, Nadia. *Le dictionnaire des mythes*, Edition Marabout, Belgique, 1992, p.432

⁴⁴² *Dictionnaire Hachette Encyclopédique* illustré, 1998, p. 905

⁴⁴³ *Homère* est le nom attribué au plus célèbre poète grec, considéré comme l'auteur de *l'Iliade* et de *l'Odyssée*. Toute l'Antiquité crut à son existence, Selon Hérodote, il aurait vécu en Ionie v. 850 av. J-C. Selon les traditions, devenu vieux et aveugle, il exerçait toujours sa fonction d'aède et de ville en ville chantait ses poèmes.

*grands honneurs : « il est tel que sa voix l'égale aux Immortels. » ; c'est un bonheur que de l'écouter. »*⁴⁴⁴

L'épopée homérique, autrement dit, *l'Odyssée* nous permet de découvrir les aventures d'*Ulysse*, l'homme aux mille ruses, ses rencontres fabuleuses avec des personnages mythiques et son retour à Ithaque.

Ce voyage épique met en scène l'ardeur et la témérité du roi d'Ithaque : Ulysse. De ce point de vue, comment les personnages d'Eric-Emmanuel Schmitt ont pu glisser dans l'épopée moderne ?

II-1- *L'Odyssée* dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt :

II-1-a *L'Odyssée* dans le roman *Ulysse from Bagdad*

Eric-Emmanuel Schmitt nous fait voyager dans le temps et l'espace. L'auteur exploite dans son roman *Ulysse from Bagdad*⁴⁴⁵ le récit du voyageur *Ulysse*. Il en découle tous les affres du périple odysseén.

Eric-Emmanuel Schmitt retrace le parcours de l'achéen Ulysse en peignant le portrait de l'Irakien Saad Saad alias Ulysse. Saad Saad est un clandestin qui fuit la guerre, le chaos et la terreur qui règnent dans son pays natal : l'Irak.

Entre l'Ithaque et l'Irak se dresse un pont chimérique qui unit un grec et un oriental. Le voyage périlleux de l'Irakien Ulysse nous rappelle celui du roi d'Ithaque : Ulysse.

Décrit par l'auteur comme une Odyssée clandestine, le voyage de Saad Saad est une pérégrination suspendue. Contrairement à l'*Ulysse* d'Homère, l'Irakien Ulysse entreprend un voyage sans retour. L'Ithaque rêvé chez Homère se métamorphose en une destinée croisée.

⁴⁴⁴ Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris Seuil, 1971, p.70

⁴⁴⁵ Schmitt, Eric-Emmanuel, *Ulysse from Bagdad*, Albin Michel, 2008

Dans cette optique, le héros d'Eric-Emmanuel Schmitt souhaite atteindre un Eldorado autre que sa terre natale, autrement dit l'Irak. Le jeune homme rêve de rejoindre l'Angleterre.

La projection d'un rêve est le soubassement d'une motivation interne et personnelle. La situation sociopolitique et socio-économique a plongé le jeune Saad Saad dans un labyrinthe.

De plus, la rencontre des personnages mythiques agrmente le récit schmittien et l'embaume d'une genèse homérique. Saad Saad fait ainsi la rencontre des *Lotophages*, de *Circé*, des *Sirènes*, du *Cyclope* et de *Nausicaa*.

Dans cette optique, Eric-Emmanuel Schmitt met son personnage principal en relation avec les personnages épiques cités ci-dessus. Aussi, il le confronte aux dangers du périple odysseén.

Nous avons été particulièrement attirée par la rencontre de Saad Saad avec un groupe de Rock nommé « *Les Sirènes* ». Curieusement, la description des chanteuses conduit le lecteur averti vers une référence homérique sinon odysseenne. L'épopée de l'aède Homère traverse l'espace du *récit primitif* pour se métamorphoser dans le contemporain.

A ce titre, nous avons relevé l'extrait suivant :

« *Au milieu d'un carton de dix mètres sur quatre, neuf rockeuses aux yeux charbonnés, aux cheveux en pétard, habillées en « Lolita chez le croque-mort », nous narguaient du haut de leur photographie en nous tirant une méchante langue tandis que, [...] de hautes lettres gothiques aux brillances métallisées annonçaient comme une évidence terrorisante « Les Sirènes ». » (p 156-157)*

« *Qui, sur le globe, ignorait Les Sirènes ? » (p160)*

Comme une évidence, *Les Sirènes* incarnent l'enchantement. Elles ensorcelleraient ceux qui les écoutent. Chez Homère, leur voix engendre la mort.

Ainsi, « *Le chant des Sirènes est, en même temps, cette poésie qui doit disparaître pour qu'il y ait vie, et cette réalité qui doit mourir pour que naisse la littérature. [...] Si Ulysse n'avait pas échappé aux Sirènes, s'il avait péri à côté de leur rocher, nous n'aurions pas connu leur chant : tous ceux qui l'avaient entendu, en étaient morts et ne pouvaient pas le retransmettre. Ulysse, en privant les Sirènes de vie, leur a donné, par l'intermédiaire d'Homère, l'immortalité* »⁴⁴⁶

Parallèlement, *Les Sirènes* d'Eric-Emmanuel Schmitt imposaient un rythme infernal aux auditeurs. La musique *Rock* illustre bien ce genre de phénomène. Lorsque l'oriental Ulysse avait rejoint leur troupe musicale, il avait attesté d'une gêne et d'un malaise en écoutant leur concert. De ce fait, nous lisons :

« *« Les Sirènes n'illustraient pas la légende antique ; elles n'avaient rien en commun avec les femmes-poissons, aucune ressemblance avec ces beautés aux seins nus, à l'œil vibrant, dont les longs cheveux couvraient une croupe agile terminée en queue d'écailles, créatures fatales, qui paraît-il, noyaient les marins après les avoir séduits. »* (p 161)

Ainsi, « *Davantage que les sirènes d'autrefois, Les Sirènes évoquaient celles d'aujourd'hui, ces alarmes électriques, ces entonnoirs hululants qui se déchaînent lors de l'irruption du feu ou du voleur* » (p 161)

Dans un premier temps, Saad Saad dresse un parallèle entre *les Sirènes* mythiques et le groupe de *Rock* qu'il venait de découvrir. L'oriental Ulysse souligne leurs différences. Un paravent isolait la légende épique et le contexte contemporain.

L'apparition des Sirènes dans le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt comporte un sens sous-jacent en rapport avec le mythe grec.

Par ailleurs, l'insertion d'éléments narratifs endosse une métaphore référentielle. A ce sujet, Saad Saad raconte :

⁴⁴⁶ Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris Seuil, 1971, p.71

« *J'accomplis mon travail ce soir-là [...] et, malgré la cire dans mes oreilles, le casque sur ma tête, j'achevai le concert abasourdi, saoul.* » (p 163)

Aussi, « [...] *ne pas entendre puisque la force du son brisait les tympans* » (p 162)

Il est à rappeler que Saad travaillait clandestinement au sein du groupe de rock. Ainsi, il était obligé de se protéger les oreilles du bruit assourdissant émis par « *Les Sirènes* ».

En second lieu, l'expression « *la cire dans mes oreilles* » nous mène vers une piste de l'épopée d'Homère dont la ruse d'Ulysse fut de mettre la cire dans les oreilles de ses compagnons afin de ne pas entendre le chant de ces créatures. Soulignons que dans l'*Odyssée*, Chant XII, le divin Ulysse en a été prévenu par Circé. A ce propos, Ulysse narre dans l'*Odyssée* sa rencontre avec *Les Sirènes* :

« *Il nous faudra d'abord passer près des Sirènes. Elles charment tous les mortels qui les approchent. Mais bien fou qui relâche pour entendre leurs chants ! [...] Passe sans t'arrêter ! Mais pétris de la cire à la douceur de miel et, de tes compagnons, bouche les deux oreilles ; que pas un d'eux n'entende [...] Alors, de mon poignard en bronze, je divise un grand gâteau de cire ; à pleines mains, j'écrase et pétris les morceaux. La cire est bientôt molle entre mes doigts. De banc en banc, je vais leur boucher les oreilles [...]* »⁴⁴⁷

Paradoxalement, Ulysse avait écouté le chant des Sirènes dans l'*Odyssée* :

« [...] *dans le navire alors, ils me lient bras et jambes et me fixent au mât [...] Elles chantaient ainsi et leurs voix admirables me remplissaient le cœur du désir d'écouter. Je fronçais les sourcils pour donner à mes gens l'ordre de me défaire. Mais, tandis que, courbés sur la rame, ils tiraient, Euryloque venait, aider de Périphète, resserrer mes liens et mettre un tour de plus* »⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ Bérard, Victor. *L'Odyssée d'Homère*. Librairie Générale Française, 1972, p.222, 226

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 226-227

Eric-Emmanuel Schmitt remanie l'*Odyssée* d'Homère. La parodie draine la réécriture du mythe d'Ulysse. Rappelons que nous avons réservé un chapitre sous le titre : *Ulysse from Bagdad l'hypertexte de l'Odyssée* afin de comprendre les différentes manifestations de la parodie.

Indubitablement, l'oriental Ulysse avait entrepris un périple à l'image de celui du divin Ulysse. Toutefois, il s'agissait d'un voyage sans retour.

Accompagné par le spectre de son père, Saad Saad finit par rejoindre son Eldorado. Dans ce sens, le père de Saad lui rappelle :

« Je croyais que tu atteignais de façon heureuse le terme de ton odyssée et voilà que... Ah, pourquoi est-ce-que, dans la vie, ça ne se passe pas aussi bien que dans les livres ?

Chez Homère, par exemple, Ulysse finit par embrasser Pénélope et...

-Papa, fous-moi la paix avec Homère. Lâche-moi.

-Fils, parle-moi comme tu veux, je ne mérite pas davantage, cependant, s'il te plaît, parle avec respect des grands génies.

-Une seule chose me paraît sûre, c'est que ton Homère était aveugle !

-Ah oui, pourquoi ?

-Il improvisait des contes qui avaient un sens parce que, à cause de ses yeux crevés, il ne voyait pas le monde tel qu'il est, mais tel qu'on le raconte.

-[...] Tu ne comprends rien, Saad. Les écrivains ne peignent pas le monde tel qu'il est, mais le monde tel que les hommes pourraient le faire.

-Ton Ulysse qui récupère Pénélope et ta Pénélope qui aime encore Ulysse, c'est de la fiction.

-Ah oui ? Ta Leila qui est vivante, c'est de la fiction ?

-Non. Pourtant nous sommes séparés. » (p 298-299)

Il est à noter que chez Homère, « *Ulysse* » finit par retrouver sa « *Pénélope* ». Cette expression souligne l'importance du récit d'Ulysse à travers l'*Odyssée*. Aussi, le père cite l'exemple de *Pénélope*, femme d' *Ulysse*, mère de leur fils *Télémaque*, qui pendant de longues années a attendu impatiemment le retour de son mari et qui courageusement a fait face aux demandes incessantes des prétendants qui la guettaient et lui empoisonnaient l'existence.

L'oriental Ulysse finit par se lasser de cette histoire, des comparaisons faites entre lui et le roi d'Ithaque. D'ailleurs il dit à son père de *le lâcher*, de cesser de lui *conter* cette histoire.

Cependant il critique le génie Homère en employant des qualificatifs tels : « *aveugle, yeux crevés* ». De ce fait, le père l'interrompt en lui demandant de respecter l'écrivain : « *parle avec respect des grands génies* ».

Saad juge alors utile de rappeler à son père que l' *Odyssée* reste une *fiction* à la limite du mythe ; aussi il approprie ces personnages à son géniteur : « *Ton Ulysse* », « *ta Pénélope* ».

Soulignons que *Pénélope* endosse la référence à Leila la bien aimée de Saad.

Par ailleurs, l'oriental Ulysse ajoute à son père

-« *Tu raisonnes à l'ancienne, Papa .Tu raisonnes à la Homère.*

Il y'a trois mille ans, un homme, Ulysse, rêvait de revenir chez lui après une guerre qui l'en avait éloigné.

Moi, j'ai rêvé de quitter mon pays dévasté par la guerre.

Quoique j'aie voyagé et que j'aie rencontré des milliers d'obstacles pendant ce périple, je suis devenu le contraire d'Ulysse. Il retournait, je vais. A moi l'aller, à lui le retour.

Il rejoignait un lieu qu'il aimait ; je m'écarte d'un chaos que j'abhorre. Il savait où était sa place, moi je la cherche.

Tout était résolu, pour lui, par son origine, il n'avait qu'à régresser, puis mourir, heureux, légitime. Moi, je vais édifier ma maison hors de chez moi, à l'étranger, ailleurs.

Son Odyssée était un circuit nostalgique, la mienne un départ gonflé d'avenir. Lui avait rendez-vous avec ce qu'il connaissait déjà. Moi j'ai rendez-vous avec ce que j'ignore. » (p 305)

Saad explique à son père les raisons qui ont mené *Ulysse* à quitter Ithaque. A ce titre, il parle d'une guerre qui l'aurait éventuellement éloigné de sa patrie et de ceux qu'ils aiment, il s'agit ici de sa femme *Pénélope* et de son fils *Télémaque*.

Cette guerre dont parle Saad Saad est bien *La guerre de Troie*⁴⁴⁹ Toutefois, l'oriental Ulysse rêvait de quitter son pays natal autrement dit l'Irak dévasté par « La guerre d'Irak ».

Le jeune Irakien évoque aussi son périple odysseén, se rappelant tous les obstacles auxquels il s'est heurté, ainsi, il fait référence aux personnages mythiques transformés sous le mode de la parodie par Eric-Emmanuel Schmitt.

Saad ajoute qu'au fil de son voyage clandestin, il est devenu à l'opposé d' *Ulysse* qui contrairement à lui connaissait déjà sa patrie. Or, lui la cherchait.

Ces propos nous informent sur la dure réalité qu'est celle des clandestins. Notre héros a quitté son pays natal, cette patrie qu'il n'arrivait plus à reconnaître comme sienne afin de rejoindre une autre incertaine.

L'épopée homérique a été transformée dans *Ulysse from Bagdad*. L'auteur a mis en exergue des situations narratives en rapport avec le récit épique.

L'auteur recourt ainsi à l'*Odyssée* d'Homère pour souligner les affres du voyage clandestin. Il projette son héros dans le récit légendaire du divin Ulysse. De plus, la

⁴⁴⁹ La guerre de *Troie* est narrée dans l' *Iliade* ; épopée attribuée également à l'aède Homère. Cette guerre a opposé les *Achéens* venus de toute la Grèce aux *Troyens* et leurs alliés.

richesse parodique se manifeste par les rencontres improbables de personnages mythiques qui ponctuent le récit de Schmitt.

Tzvetan Todorov explique à ce sujet : « *Le thème de l’Odyssée, ce sont les récits qui forment l’Odyssée, c’est l’Odyssée elle-même* »⁴⁵⁰

L’Odyssée renfermerait dans ce sens la genèse d’un périple épique. Sa métamorphose dans le récit d’Eric-Emmanuel Schmitt est une relecture de l’épopée homérique au XXI^e siècle. Le récit contemporain revêt ainsi, les méandres de la migration clandestine.

⁴⁵⁰ Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris Seuil, 1971, p. 75

II-1-b L'Odyssée dans la nouvelle *Le chien*

La nouvelle d'Eric-Emmanuel Schmitt intitulée *Le chien*⁴⁵¹ conduit le lecteur vers une piste épique, à savoir, l'*Odyssée* d'Homère. L'auteur enrichit de ce fait son univers littéraire de récit épique. Ce type d'écriture s'inscrit dans l'œuvre de l'auteur qui a été déjà embaumée par son roman *Ulysse from Bagdad*.

La découverte de la nouvelle nous a conviée au voyage mythique. *Argos* est le nom attribué au chien d'Ulysse dans l'*Odyssée* d'Homère. De plus, il renferme un choix onomastique qui se rattache au titre de la nouvelle en question.

Serait-il un moyen de lire ce nom autre qu'aux travers de l'épopée homérique ? Comment pouvons-nous ainsi appréhender un nom qui renvoie sans aucun doute au récit épique : celui du roi d'Ithaque Ulysse ?

L'appartenance singulière d'*Argos* au mythe grec amplifie les limites de la nouvelle d'Eric-Emmanuel Schmitt et nous invite à la relecture épique. De ce fait, l'auteur nous fait part de l'histoire de Samuel Heymann qui avait depuis son asile dans un camp nazi, adopté un beauceron.

Le lien fusionnel entre l'homme et l'animal se greffe à un contexte délicat. Etant un prisonnier dans un camp nazi, le jeune Samuel fait la rencontre d'un chien. L'animal lui procura un bien être incommensurable. Bien qu'ils soient séparés par les fils barbelés, l'animal a pu créer des émotions indescriptibles, transmettre de l'enthousiasme à Samuel :

« Que c'était bon...Pleurer enfin...Depuis combien de temps n'avais-je pas pleuré ?...Depuis combien de temps n'avais-je pas éprouvé un sentiment ? Depuis combien de temps n'avais-je pas réagi en homme ? » (p112)

De plus, Samuel Heymann confie : *« Quand il m'avait marqué sa joie, j'étais redevenu un homme. Oui, dès qu'il m'avait regardé avec le même intérêt et la même impatience que les gardiens, il m'avait rendu mon humanité. À ses yeux,*

⁴⁵¹ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Les deux messieurs de Bruxelles*, Albin Michel, 2012

j'étais un homme autant que les nazis. Voilà pourquoi je sanglotais... J'avais oublié que j'étais une personne, je ne m'attendais plus à être considéré, il m'avait restitué ma dignité. »

La situation chaotique dans laquelle se trouvait Samuel ne l'empêcha pas de partager le peu de nourriture qu'il avait avec ce chien. Pourtant, l'homme et l'animal se séparèrent jusqu'au jour où Samuel Heymann quitta le camp nazi. En effet, « *Le chien s'approchait en courant.*

Je m'agenouillais pour lui tendre les bras : il se jeta contre ma poitrine et, d'une façon frénétique, me lécha la bouche. [...] Ce chien qui m'embrassait avec amour, c'était la fiancée qui ne m'attendait pas, la famille que je n'avais plus, le seul être qui m'avait cherché. » (p117)

Eric-Emmanuel Schmitt combine la symbolique de l'épopée homérique au contexte narratif de la nouvelle.

A ce propos, Samuel Heymann ajoute :

« [...] je plongeai mes yeux vers mon compère repu qui, les oreilles plaquées contre la tête, avait abandonné son port de sentinelle et je le baptisai :

-Tu t'appelleras Argos. C'était le nom que portait le chien d'Ulysse.

Il plissa le front, peu sûr de comprendre.

-Argos... Tu te souviens d'Argos ? L'unique être vivant qui reconnut Ulysse lorsqu'il revint à Ithaque, grîmé, après vingt ans d'absence. » (p 118)

Eric-Emmanuel Schmitt met en lumière une relation légendaire scellée par les liens du mythe grec : *Ulysse*.

Ainsi, des indices narratifs glissent de manière concomitante dans la nouvelle analysée. L'appartenance onomastique et descriptive du chien d'Ulysse nous révèle la référence à l'*Odyssée* d'Homère. De ce fait, le chien du docteur Samuel

Heymann semble appartenir au *récit primitif* où l'aède Homère exhale la fidélité d'Argos envers son maître Ulysse.

L'intertextualité souligne par le biais de la référence l'importance du choix de l'auteur. De plus, dans l'*Odyssée* d'Homère, nous avons pu déceler ces extraits permettant de consolider la relation intertextuelle.

A ce sujet, nous lisons :

« Pendant qu'ils échangeaient ces paroles entre eux, un chien couché leva la tête et les oreilles ; c'était Argos, le chien du vaillant Ulysse achevait d'élever, quand il fallut partir vers la sainte Ilion, sans en avoir joui. [...] Négligé maintenant, en l'absence du maître, il gisait, étendu au devant du portail, [...] Il reconnut Ulysse en l'homme qui venait et, remuant la queue, coucha les deux oreilles : la force lui manqua pour s'approcher de son maître. »⁴⁵²

Ulysse « entra au grand corps du logis, et, droit à la grand-salle, il s'en fut retrouver les nobles prétendants. Mais Argos n'était plus : les ombres de la mort avaient couvert ses yeux qui venaient de revoir Ulysse après vingt ans. »⁴⁵³

Soulignons que ces deux extraits sont issus du Chant XVII de l'*Odyssée*. Ainsi, après vingt ans d'errance, Ulysse retrouve sa patrie : Ithaque. L'homme aux mille ruses a été reconnu par son chien Argos. La référence au chien d'Ulysse est mise en lumière à travers la nouvelle d'Eric-Emmanuel Schmitt. L'auteur se serait inspiré de l'*Odyssée* afin de peindre la fidélité de l'animal envers l'homme.

Le thème de l'errance renvoie donc le lecteur au texte premier à savoir : l'*Odyssée*. Le périple de Samuel Heymann serait une *Odyssée* contemporaine en rapport avec le contexte sociopolitique de l'époque.

Dans cette optique, nous avons découvert ce fragment :

« Au cours de cette odyssée, je ne songeai guère à mes parents. Alors que tant de rescapés, autour de moi, rêvaient de rejoindre leurs proches, [...] moi j'avais

⁴⁵²Bérard, Victor. *L'Odyssée d'Homère*, Librairie Armand Colin, 1931, p. 321

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 322

renoncé à cette aspiration car une certitude sourde, instinctive, m'affirmait qu'aucun des miens n'était plus de ce monde. » (p120)

« Argos fut mon sauveur. Argos fut mon gardien. Argos fut mon guide. Le respect de l'homme, je l'ai appris d'Argos. Le culte du bonheur, je l'ai appris d'Argos. Le goût du moment présent, je l'ai appris d'Argos. » (p131)

Eric-Emmanuel Schmitt réécrit ainsi l'épopée d'Homère sous le mode ironique et métaphorique. Argos est mis en lumière comme étant l'emblème de la fidélité. Actualisé, l'épisode d'Argos renfermerait le secret d'une fusion hybride.

Par ailleurs, la référence au chien d'Ulysse nous rappelle un roman de Salim Bachi intitulée à juste propos : *Le chien d'Ulysse*⁴⁵⁴. En effet, dans ce roman Salim Bachi narre l'errance de Hocine au travers de Cyrtha qui serait une ville mythique. Un jour, alors qu'il retournait chez lui, Hocine a été pris pour un terroriste. De ce fait, « Son vieux chien hurla à la mort. [...] Seul son vieux chien se souvenait de lui. Il rampa dans sa direction en gémissant. Sa truffe glissa doucement à travers les fils de fer. Une langue large et généreuse vint se frotter à ses cheveux. Son cœur battait. Quelqu'un, chez lui, essayait de l'abattre. »⁴⁵⁵

A l'image de l'épisode odysseén, une référence au chien d'Ulysse, *Argos*, se greffe au roman contemporain. Eric-Emmanuel Schmitt et Salim Bachi racontent l'épopée contemporaine en remaniant le mythe d'Ulysse.

Notons qu'à la fin de son recueil de nouvelles, Eric-Emmanuel Schmitt réserve une partie qu'il a nommée *Journal d'écriture*. Cette partie renferme le secret d'un choix, l'importance de la narration.

A ce titre, l'auteur de la nouvelle intitulée *Le chien* souligne que son choix a été porté principalement sur deux passions. La première, émanant de sa vie intime en relation avec sa passion pour les chiens. Ainsi, Eric-Emmanuel Schmitt révèle :

⁴⁵⁴ Bachi, Salim. *Le chien d'Ulysse*, Gallimard, 2001

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p.257

« J'ai toujours habité avec des animaux et j'espère jouir de leur compagnie jusqu'à la fin de mes jours. Depuis quelques années, trois chiens Shiba Inu sont devenus mes complices d'écriture [...] Lorsque je m'adresse à eux, je m'adresse à des âmes dotées d'une intelligence, d'une sensibilité, de sentiments et de mémoire. [...] je les aborde comme des personnes, des personnes que je chéris et qui m'adorent. »⁴⁵⁶

La seconde, émanant de sa vie intellectuelle. A ce propos, Eric-Emmanuel Schmitt Confie :

« À vingt ans, j'avais été frappé par un texte d'Emmanuel Lévinas appelé « Nom d'un chien », [...] Il relate que, prisonnier dans un camp de travail à l'époque nazie, il recevait la visite d'un chien vagabond. L'animal, gai et exubérant, ne toisait pas les juifs comme des êtres inférieurs, des « sous-hommes », il les fêtait comme des hommes normaux. »⁴⁵⁷

Cette révélation nous permet de comprendre le soubassement de la nouvelle d'Eric-Emmanuel Schmitt intitulée *Le chien*. L'auteur réécrit l'épopée antique pour narrer l'*Odyssée* des temps modernes.

En conclusion, l'insertion du récit épique dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt se rattache à l'*Odyssée* d'Homère. Inscrite au sein du réseau discursif de l'auteur, l'épopée émerge du *texte primitif* pour immerger dans le contemporain.

De ce fait, la lecture de l'épopée moderne s'inscrit dans l'univers du mythe contemporain qui ne cesse de se lézarder.

Dans un premier temps, à travers *Ulysse from Bagdad*, Eric-Emmanuel Schmitt suscite une interférence culturelle saisissante. La dualité spatiale entre l'Irak de Saad et l'Ithaque d'Ulysse embaume le roman d'un sillage interculturel et intertextuel.

L'Orient rencontre l'Occident durant l'expédition narrative de l'auteur. Les indices intertextuels se greffent au texte d'Eric-Emmanuel Schmitt pour révéler toute la

⁴⁵⁶ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Les deux messieurs de Bruxelles*, Albin Michel, 2012, p. 262-263

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p.263

symbolique qui en découle. Schmitt recourt au mythe pour narrer l'errance clandestine de son personnage principal Saad Saad. Pour ce faire, l'auteur installe des personnages mythiques autour d'un carrefour épique.

Notons que la richesse symbolique du roman intitulé *Ulysse from Bagdad* recèle la transgression du mythe. Aussi, si Ulysse cherche son Ithaque rêvé, Saad Saad fuit l'Irak enflammé.

A ce sujet, la variation du mythe renferme une inscription parodique, une dimension ironique et humoristique. Eric-Emmanuel Schmitt met en lumière un phénomène social qu'est la migration clandestine sous le mode de l'épopée.

Dans un second temps, Eric-Emmanuel Schmitt remanie l'épopée homérique pour la glisser dans sa nouvelle intitulée *Le chien*. L'auteur structure son récit à partir de l'*Odyssée*. Il en découle une construction tout en contraste avec l'épopée d'Homère.

En effet, l'auteur enrichit sa nouvelle d'un épisode épique. L'apparition du Chien Argos souligne l'importance de la fidélité de l'animal envers l'homme. L'errance de Samuel Heymann rappelle celle d'Ulysse, sa rencontre avec Argos fait surgir le récit épique pour le mettre en lumière.

Ironique puis métaphorique, l'appel au mythe d'Ulysse endosse une richesse esthétique qui structure le potentiel symbolique de la nouvelle. Ainsi, en se référant au *texte primitif*, Eric-Emmanuel Schmitt exhale l'esprit du lecteur bercé par l'épopée homérique. En s'inspirant de l'*Odyssée*, l'auteur réécrit le mythe en l'actualisant sous le mode du parodique et de l'ironique. Dans cette optique, l'écriture épique chez Eric-Emmanuel Schmitt serait une réadaptation contemporaine de l'*Odyssée* homérique.

Chapitre III : L'écriture mythique

« *La littérature est créatrice de mythes* »⁴⁵⁸

L'écriture endosse une oscillation stylistique en rapport avec le mythe. La mythologie traverse l'espace textuel de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. De ce fait, le mythe enlace l'esprit romanesque de l'écriture schmittienne.

Telle une nécessité, le mythe enveloppe les textes d'Eric-Emmanuel Schmitt. D'une part, il pare l'ensemble romanesque d'une intuition symbolique. Dans ce sens, la nécessité accentue la révélation mythique présente dans les textes de l'auteur. D'autre part, le mythe révèle une poétique, revêt l'imaginaire brodé d'anticipation stylistique.

Dans cette perspective, Eric-Emmanuel Schmitt réserve une réflexion mythique à partir de laquelle se dévoile l'essentiel dissimulé de l'intention discursive. Il en découlerait ainsi une littérature contemporaine à laquelle se mêle une dimension mythique. L'insertion du mythe dans le récit d'Eric-Emmanuel Schmitt souligne le fondement d'un choix qui résulterait d'un besoin discursif en rapport au contexte narratif. A ce propos, le métissage littéraire est une déclinaison du subconscient qui se réfère à une genèse sacrée.

La dimension sacrée revêt, de ce fait, l'hypothèse du trésor mythique qui reflète l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. De plus, l'appel au mythe est une invitation au voyage imaginaire, au rêve enchanteur et à la spéculation du réel.

Observer le monde du mythe à partir des interstices littéraires d'Eric-Emmanuel Schmitt est une immersion dans l'épaisseur contextuelle de l'œuvre de l'auteur. Afin d'atteindre le noyau structurel du mythe chez Schmitt, une analyse s'impose dans le but de relever ses différentes manifestations.

⁴⁵⁸ Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*, Armand Colin, 1974, p. 23

A ce propos, de quelle manière se dévoile le mythe chez Eric-Emmanuel Schmitt ? Quel est son impact ? Serait-t-il une forme discursive ou une manifestation contextuelle ?

L'appartenance référentielle aux personnages mythiques se rattache tantôt à une onomastique révélatrice, tantôt, à une déclinaison personnelle voire relative à l'ancrage socio-historique et socio-culturel du récit schmittien. A ce sujet, Roger Caillois postulait dans son ouvrage *Le mythe et l'homme* :

« Tous ont resserré autour des mythes un filet de déterminations aux mailles de plus en plus fines, mettant en lumière les conditions de leur genèse, qu'elles vinssent de la nature, de l'histoire, de la société ou de l'homme. »⁴⁵⁹

En effet, Eric-Emmanuel Schmitt glisse des personnages mythiques dans son œuvre littéraire. Ces derniers illuminent la sphère du mythe et l'embaume d'une originalité originelle.

De *Faust* à *Ulysse* et d'*Ulysse* à *Narcisse*, Eric-Emmanuel Schmitt multiplie l'aventure mythique en liaison avec le contexte historique, social et culturel. L'interférence des éléments narratifs nous bascule vers une authenticité figurative. Dans cette optique, le réel s'unit à la fiction pour jalonner la construction narrative de l'œuvre de l'auteur.

Dans cette optique, sous quelle apparence se dévoile les personnages mythiques chez Eric-Emmanuel Schmitt ?

-Relèvent -ils d'un processus spéculaire homogène ou sont-ils aux antipodes de la genèse mythique ?

Rappelons que le troisième chapitre de notre travail de recherche est intitulé : L'écriture mythique. Nous tenterons à travers cette analyse de décrypter le fonctionnement du mythe chez Eric-Emmanuel Schmitt. Aussi, nous essayerons d'assimiler l'importance accordée à la mythologie.

⁴⁵⁹ Caillois, Roger. *Le mythe et l'homme*, Gallimard, 1938, p.19-20

Pour ce faire, nous analyserons trois mythes recensés à travers notre corpus de recherche. Ainsi, nous débiterons par le mythe de Faust : entre tentation et métamorphose dans *Lorsque j'étais une œuvre d'Art*⁴⁶⁰. Ensuite, nous éluderons le mythe du voyageur Ulysse dans le roman *Ulysse from Bagdad*⁴⁶¹ Enfin, l'analyse du mythe de Narcisse nous sera d'un apport utile pour assimiler le fonctionnement de ce mythe dans le roman *La femme au miroir*.⁴⁶²

III-1 Définition du mythe

L'univers du mythe recèle d'innombrables définitions parfois confusionnelles. Toutefois, *dans un monde, en effet, où la confusion tient communément lieu de profondeur*⁴⁶³, l'inspiration mythique sillonne dans la sphère de la création littéraire. Cet axiome renferme les mécanismes du processus de révélation mythique.

Lorsque Mircea Eliade se penche sur la question du mythe dans son ouvrage : *Aspects du mythe*, il en découle qu'il serait difficile de trouver une définition du mythe qui soit acceptée par tous les savants et soit en même temps accessible aux non-spécialistes. D'abord, le mythe « *est une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être abordée et interprétée dans des perspectives multiples et complémentaires.* »⁴⁶⁴

Mircea Eliade ajoute : « *Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ».* Autrement dit, *le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la*

⁴⁶⁰ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002

⁴⁶¹ Schmitt, Eric-Emmanuel, *Ulysse from Bagdad*, Albin Michel, 2008

⁴⁶² Schmitt, Eric-Emmanuel, *La femme au miroir*. Albin Michel, 2011

⁴⁶³ Caillois, Roger. *Le mythe et l'homme*, Gallimard, 1938, p. 179

⁴⁶⁴ Mircea, Eliade. *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963, p. 16

*réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. »*⁴⁶⁵

Dans ce sens, le mythe « *relate les gesta des Etres Surnaturels et la manifestation de leurs puissances sacrées, il devient le modèle exemplaire de toutes les activités humaines significatives.* »⁴⁶⁶

Par ailleurs, Gilbert Durand propose dans son ouvrage *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* une définition plus technique de la révélation mythique. Ainsi, le mythe « *est un ensemble dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en un récit.* »⁴⁶⁷

Roland Barthes, quant à lui, définit dans son ouvrage *Mythologies* le mythe comme étant « *un système de communication, c'est un message. On voit par là que le mythe ne saurait être un objet, un concept, ou une idée ; c'est un mode de signification, c'est une forme.* »⁴⁶⁸ A ce sujet, le mythe selon Barthes relèverait d'une science : la sémiologie.

De plus, dans *Poétique du récit*, Roland Barthes rappelle ce qu'avait entrepris Claude Lévi-Strauss : « *De nos jours, dans son analyse de la structure du mythe, Lévi-Strauss a déjà précisé que les unités constitutives du discours mythique (mythèmes) n'acquièrent de signification que parce qu'elles sont groupées en paquets et que ces paquets eux-mêmes se combinent, [...] »*⁴⁶⁹

Enfin, Pierre Albouy propose à travers son ouvrage *Mythes et mythologies dans la littérature française* une conception contemporaine du mythe :

⁴⁶⁵ Mircea, Eliade. *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963, p.16-17

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 17-18

⁴⁶⁷ Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1960 ; 3^{ème} édition, Bordas, 1969, p. 64

⁴⁶⁸ Barthes, Roland. *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957, p 193

⁴⁶⁹ Barthes, Roland. *Poétique du récit*, Editions du Seuil, 1977, p. 14

« *La mythologie moderne est la forme actuelle de la mythologie éternelle par laquelle l'homme confronte ses obsessions aux images que lui fournit l'univers et se découvre dans l'univers [...] »*⁴⁷⁰

De ce fait, le mythe dépasse sa première acception pour arborer des facettes multiples et contemporaines.

III-2- Le mythe de Faust : entre tentation et métamorphose

Il est dans l'univers du mythe un personnage des plus légendaires : *Faust*⁴⁷¹. Né à partir des *anecdotes et légendes fragmentaires*, célèbre pour avoir conclu un pacte en bonne forme avec le diable ce qui va d'ailleurs engendrer ses pouvoirs et surtout sa mort terrifiante. À travers les siècles, la légende de Faust va connaître des mutations, des adaptations littéraires et artistiques.

Dans son roman *Lorsque j'étais une œuvre d'art*⁴⁷² Eric-Emmanuel Schmitt transforme son personnage principal à savoir Tazio Firelli, alias *Adam bis* par le biais d'un génie sculpteur nommé Zeus- Peter Lama en une œuvre d'art.

S'agit-il alors d'un nouveau tourment dans la métamorphose littéraire ou alors l'auteur dissimule-t-il par ce paravent un mythe aux empreintes actuelles ?

Ce fut dans son introduction que Pierre Brunel glisse une hypothèse qui reste pour le moins fructueuse car il cite dans son ouvrage intitulé *Le mythe de la métamorphose* : « *Un homme est changé en âne, en oiseau, en poulpe, en pourceau, en cancrelat, en coyote. S'agit-il seulement d'histoires bonnes pour les enfants, ou pour les fous ?* »⁴⁷³ Il ajoute qu' « [...] on aura bien souvent, en lisant des récits de

⁴⁷⁰ Albouy, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, 2012, p. 135

⁴⁷¹ Pierre Brunel souligne dans son *Dictionnaire des Mythes Littéraires* la succession de trois mythes faustiens : D'abord, celui du XVI^e siècle présente un «magicien aux ambitions insensées, mais angoissé devant la damnation ». Ensuite, une perception romantique transforme la signification du drame de Faust. Ainsi, « les désirs très immédiats du Faust primitif s'y trouvent transfigurés en un désir quasi métaphysique d'infini ». Plus tard, le mythe sera lu sous le mode de l'*idéalisation*. De ce fait, « il arrive que le pacte soit supprimé ou pris à la légère ; Faust se mue en image idéale de l'homme moderne délivré des représentations anciennes. »

⁴⁷² Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002

⁴⁷³ Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*, Librairie Armand Colin, Paris, 1974, p.5

métamorphose, l'impression de quitter le domaine de la logique, mais pour mieux retrouver celui de la littérature. »⁴⁷⁴

En effet, l'auteur s'inspire du réel afin de créer l'illusion, il aspire à plonger son lecteur dans l'ambiguïté parodique voire utopique du mythe contemporain. Ce motif implicite vise à maquiller le mythe traditionnel ; le ranimer par une vague d'idées fraîchement conçues du social actuel. Comme phénomène courant, le mythe s'adapte aux sociétés par le biais des mutations qu'il connaît à travers les siècles.

1-Conspiration fantasque : Le secret d'un nom

Avant sa transformation il s'appelait Tazio Firelli, un jeune d'une vingtaine d'années vivant mal son quotidien. Ce dernier ne s'acceptait pas et voulait à tout prix en finir : se suicider.

A ce titre Emile Durkheim définit le suicide : « *On appelle suicide toute mort qui résulte médiatement ou immédiatement d'un acte positif ou négatif, accompli par la victime elle-même* »⁴⁷⁵

Mais le suicide ne serait-il pas une envie inlassable de changer ou encore de transformer l'état initial dans lequel est le héros d'Eric-Emmanuel Schmitt. Ainsi Pierre Brunel postule : « *Mais ce n'est pas seulement le désir de devenir autre qui le pousse à la métamorphose, c'est celui de sortir de sa condition pour écraser ceux qui étaient ses semblables, les hommes [...]* »⁴⁷⁶

Si nous remontons dans la narration de *Lorsque j'étais une œuvre d'art* et cherchons la vraie raison qui poussa Tazio au suicide ; nous dirons alors que c'est une gémellité qui n'est autre que celle des frères du jeune suicidaire. La beauté rarissime des jumeaux mena le jeune des Firelli vers les dérivés de la mort : « *La force de la beauté c'est de faire croire à ceux qui la côtoient qu'ils sont eux-mêmes devenus beaux [...] j'en avais été moi-même la première victime. Enfant j'étais persuadé*

⁴⁷⁴ Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*, Librairie Armand Colin, Paris, 1974, p.6

⁴⁷⁵ Durkheim, Emile. *Le suicide: Etude de sociologie* [1960].Paris : Presses Universitaires de France, 1969, p.3

⁴⁷⁶ Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*, Librairie Armand Colin, Paris, 1974, p.26

d'être aussi magnifique qu'eux »⁴⁷⁷. Ceci dit une image, une conception, un idéal et en double vont abattre toute vie chez Tazio.

Ainsi comme l'a cité Pierre Brunel « [...] ses semblable, les hommes [...] »⁴⁷⁸ incarnent pour Tazio ses frères jumeaux. Franchissant le cap de la fraternité et les limites de la nature voire de la logique le jeune Firelli se transforme en une œuvre d'art mais pas n'importe laquelle : Une œuvre d'art humaine.

Rencontré sur la falaise de *Plomba Sol*, Zeus -Peter Lama va offrir une seconde chance au jeune Firelli ; une aubaine qui va lui permettre de s'accepter, de s'affirmer dans une société et parmi des gens qui n'ont fait que l'ignorer. Une société qui tient compte des apparences même si elles sont *souvent trompeuses*. Zeus va user de son génie de créateur pour modifier, changer ou encore métamorphoser Tazio Firelli. A ce propos, qu'est-ce que la métamorphose ?

Pierre Brunel définit la métamorphose comme: « *un phénomène insolite parce qu'apparemment contre nature. Contre une certaine idée de la nature.* »⁴⁷⁹ D'ailleurs, pour aboutir à des fins artistiques voire diaboliques, Zeus- Peter Lama engloutit le destin du jeune Tazio. Ainsi, Zeus se fait passer pour un *Bienfaiteur* afin de le piéger.

Selon Zeus « *La beauté est une malédiction qui n'engendre que la paresse et l'indolence. La laideur est une bénédiction qui appelle l'exception et peut transformer une vie en magnifique destin.* »⁴⁸⁰ Une œuvre d'art humaine tel est le destin du jeune prodige. Devant cette situation du « fantastique » le sujet, c'est-à-dire Tazio est marqué par l'hésitation qui s'impose. D'une part, il accepte de signer un pacte avec le diable. D'autre part, il se transforme en une œuvre d'Art. A ce propos, Tzvetan Todorov définit le fantasque comme « *L'hésitation éprouvée par*

⁴⁷⁷ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002, p.20

⁴⁷⁸ Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*, Librairie Armand Colin, Paris, 1974, p.26.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p.48

⁴⁸⁰ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002, p.31

un être qui ne connaît que des lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel »⁴⁸¹

Le dilemme d'une œuvre d'art humaine relève d'un paradoxe : la célébrité face à l'oppression. Ceci dit, quels sont les mécanismes qui feront d'un être humain une œuvre d'art ? Aussi, par quel biais se fait cette transformation ?

La transformation du jeune héros va suivre des étapes successives et élaborées par son génie créateur.

1-a-Première étape : L'organisation de la mort de Tazio

« La première étape fut l'organisation de ma mort. Enfin de ma mort officielle. Zeus Peter Lama tint à ce que j'écrivisse une lettre à mes parents »⁴⁸²

Il dit dans sa lettre :

« Mes chers frères,

Vous aviez oublié depuis longtemps que vous aviez un cadet. Je vais vous aider à parfaire cette amnésie. Je choisis de disparaître. Pendant dix ans, j'ai attendu de vous des gestes qui ne sont pas venus, des paroles que vous n'avez pas prononcées. Pendant dix ans, vous avez gagné beaucoup d'argent en passant pour les deux plus beaux hommes du monde. J'espère qu'en vieillissant vous deviendrez plus attentifs aux autres et que vous réparerez chez vos enfants ce que vous avez détruit chez moi. Adieu, sans aucun regret.

Dans la joie de ne plus jamais vous voir, ni vous ni surtout la photographie des frères Firelli.

Votre frère néanmoins Firelli. » (p41)

Cette lettre sera postée en plusieurs exemplaires par Zoltan, le chauffeur de Zeus-Peter Lama « *Dès l'aube, Zeus-Peter Lama se fit emmener en limousine pour poster mes lettres. » (p41)* Ensuite, sur la falaise de *Plomba Sol*, Tazio sous la dictée de

⁴⁸¹ Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, coll. « Poétique », 1970, p.29

⁴⁸² Schmitt, Eric-Emmanuel. *op.cit.*, p.39

son bienfaiteur laissa un nombre d'indices : « *J'enfonçai mes chaussures dans la terre boueuse afin d'y déposer des empreintes. En m'arrêtant à mi - parcours, je fis exprès de perdre un mouchoir avec mes initiales brodées. Arrivé au sommet, j'abandonnai mon sac à dos entre deux rochers.* » (p42) Soulignons que ce passage fait en quelque sorte allusion au conte « *Le petit poucet* ».

Enfin, il fallait maquiller la mort de Tazio. Dans ce sens, Zeus voulait créer l'illusion d'un « cadavre noyé ». Pour ce faire, il fit appel au docteur Fichet qui devait en tant que médecin légiste « [...] *Ramollir les chairs, dépigmenter les lèvres, blanchir le teint, bleuir les veines, gonfler les paupières, raidir les cheveux avec du sel...* » (p44)

Après l'épisode de la fausse noyade, impliquant le pseudo suicide de Tazio Firelli, Zeus-Peter Lama propose au jeune homme de « [...] *faire un tour dans Matricia.* » (p46) Cette dernière qui se trouve au troisième sous-sol de la demeure du génie, offre une allusion sémantique au lecteur érudit. Notons qu'Eric- Emmanuel Schmitt dissèque le moment où Zeus et Tazio plongent dans Matricia à travers une description riche en illusions. A ce propos, nous lisons : « [...] *sous une lumière indécise qui suintait de coquilles nacrées, se trouvait un bassin rond aux bords doux et incurvés montés dans une matière élastique rose qui ressemblait à de la peau. Un liquide trouble y clapotait paisiblement.*

-Plongez dans Matricia.

Matricia était le nom qu'avait donné mon Bienfaiteur à sa piscine souterraine. L'eau laiteuse faisait trente -six degrés, la température intérieure du corps humain. Une étrange musique composée de halètements, de pulsations cardiaques et de rires féminins au plus profond de la gorge arrivait d'on ne sait où. Une odeur de foin coupé flottait dans l'air immobile. »⁴⁸³

En analysant les éléments que contiennent les différentes allusions, nous sommes parvenue à penser que *Matricia* incarnerait l'utérus humain. D'ailleurs, il nous semble qu'il s'agit de *Matrice* nom féminin d'origine latine. En effet,

⁴⁸³ Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002, p.46

«*Matrice du mot latin matrix, lui-même dérivé de mater, qui signifie « mère ». Viscère où se fait le développement de l'embryon et du fœtus chez les mammifères.* »⁴⁸⁴

Précisons que l'auteur fait référence ici à un bain d'initiation qui permettrait à son personnage principal de renaître. Une façon aussi de faire un clin d'œil aux *Métamorphoses d'Ovide*. A ce titre, Pierre Brunel révèle que « [...] *la métamorphose reparaît à l'occasion d'une véritable « seconde naissance » de l'homme.* »⁴⁸⁵ Ce rite initiatique régénérant inclut un nombre de paramètres qui reconstituent l'atmosphère de l'utérus :

-« [...] *Le bassin rond aux rebords doux et incurvés montés dans une matière élastique rose qui ressemblait à de la peau [...]* » (p46) ressemblerait à l'utérus humain.

-Quant au « [...] *liquide trouble (qui) clapotait paisiblement.* »(p46) induirait une ressemblance avec le liquide *amniotique* qui protège le fœtus. Aussi, l'auteur ajoute que « *L'eau laiteuse faisait trente -six degrés, la température intérieure du corps humain* » (p46). Ce détail ne fait que confirmer notre analyse.

-Par ailleurs, la musique qui accompagne la baignade reproduirait exactement les différents sons que réceptionnerait le fœtus lors de la phase fœtale. Il faut savoir à ce sujet que « *Le fœtus réagit différemment à la voix de sa mère comparé à ses réactions aux voix qu'il ne connaît pas.* »⁴⁸⁶

Tazio Firelli ajoute : « *Sitôt que j'entrai dans le bain, j'éprouvai un tel bien-être que je sombrai dans un sommeil heureux.*

Je me réveillai épuisé, différent. Cet assoupissement avait opéré une rupture. Comme si j'étais passé par un sas qui me conduisait d'une partie de ma vie à une autre. » (p46) Le personnage principal de Schmitt va connaître une telle quiétude qui ne ressemble à rien d'autre que les entrailles maternelles. Apaisé, frais,

⁴⁸⁴ *Pluridictionnaire Larousse*, Librairie Larousse, 1977, p.864

⁴⁸⁵ Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*, Librairie Armand Colin, Paris, 1974, p.74

⁴⁸⁶ http://www.aly-abbara.com/livre_gyn_obs/termes/bien_etre_foetal/mouvements_embryo_foetaux.html

nouvellement né, une rupture va permettre d'oublier le passé et d'imaginer le futur; tel un passage d'une vie à une autre. Rappelons ici que « *Le cycle des métamorphoses est constitué par les étapes successives d'une découverte de soi-même* »⁴⁸⁷ Mais pour que cette découverte aboutisse à son terme il va falloir tout de même recréer un début délimité par une fin.

La fin qui indubitablement incarne la mort du personnage principal d'Eric-Emmanuel Schmitt permet d'avancer l'idée que « [...] *la métamorphose, si elle recule la mort, ne l'abolit pas, qu'elle augmente la vie, qu'elle la multiplie ou qu'elle la renouvelle* »⁴⁸⁸C'est ainsi que Zeus- Peter Lama invite Tazio Firelli à ses propres funérailles.

1-b -Les fausses funérailles

Le faux défunt assiste ébahi par le nombre de personnes venues de toute part assister en fait à ses «Funérailles ».Déguisé avec une «*perruque* » et des « *lunettes fumées* » Tazio Firelli relate, sous la plume d'Eric-Emmanuel Schmitt, l'événement avec néanmoins beaucoup d'étonnement : « *Je n'oublierai jamais le jour de mon enterrement. J'y ai vu plus de monde que je n'en avais rencontré dans toute ma vie. Plus de mille personnes piétinaient dans le petit cimetière.* » (p47)

Accablés par le chagrin, les parents de Tazio assistèrent à la cérémonie mortifère et médiatisée en n'affichant point la douleur qu'ils ressentaient « [...] *mes parents, eux, dont j'aurai parié sur la douleur, semblaient les seuls à ne pas participer à la déploration universelle. Collés l'un à l'autre, à l'écart, en retrait, ils semblaient hostiles aux manifestations de chagrin ; ils tendaient une main molle à celui qui leur présentait ses condoléances et évitaient le regard de celle qui se lançait dans un panégyrique.* » (p49) Hormis les liens du sang, tout séparait les frères Firelli qui d'après Tazio lui *ont volé sa vie* ; car au moment où ce dernier voulait voir sa sépulture, découvrit à part ses dates de naissance et de décès un portrait sous lequel était écrit : « *A notre petit frère, qui était encore plus beau que nous. Regrets*

⁴⁸⁷ Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*, Librairie Armand Colin, Paris, 1974, p.173

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p.171

éternels » (p49) En fait, il ne s'agissait point de la photographie de Tazio mais celle d'un *des jumeaux à l'âge de quinze ans*. Par cette constatation, le jeune homme pleura de rage en disant à son *Bienfaiteur* : « *-Les salauds ! Ils m'ont volé ma vie. Ils m'ont volé ma mort. Ils m'ont même volé mon image* » (p50) Torturé par la haine et le désarroi, Tazio nous apprend que « *ce fut (son) dernier souvenir avant de quitter ce monde* » (p50)

Ce scénario dramatique permit au jeune Firelli de connaître une paix raidie par une rupture avec le monde des vivants. Certes, il ne va pas connaître le mystère de l'au-delà, mais il ira au-delà de l'imagination humaine. Dans ce sens, il exaucera avec son corps, un vœu resté jusqu'ici méconnu par la société à laquelle appartient son génie créateur : Zeus-Peter Lama.

1-c -Tourment d'une transformation maléfique

Tel un prédateur, Zeus-Peter Lama induit sa proie vers une célébrité nébuleuse. Il lui évite ainsi une mort certaine causée par un suicide volontaire. Parallèlement, Eric-Emmanuel Schmitt nous plonge dans une réflexion qui nous rappelle *Le châtement des suicidés chez Dante* pour qui ces derniers « [...] *ont perdu leur forme humaine, sans l'espoir de la retrouver le jour de la résurrection des corps* »⁴⁸⁹

Paradoxalement, Zeus promet la célébrité à un être qui a été juste désireux de l'être. En effet, le destin du jeune Firelli était désormais entre les mains du diable. Zeus fait prendre conscience à Tazio que des changements notables vont accompagner sa transformation. Saisissant l'opportunité qui s'offrait à lui, Zeus lui fait signer un pacte qui n'est autre qu'une donation de soi. En signant ce pacte, le prétendu Tazio deviendra selon les termes du diable une *affaire*, un *objet*. A ce titre, nous lisons le dialogue passionnant qui unit en fait le prédateur et sa proie :

« *-Est-ce que tu te rends compte que tout va être différent désormais ?*

⁴⁸⁹ Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*, Librairie Armand Colin, Paris, 1974, p.176

-Je l'espère.

-Que tu te remets entièrement entre mes mains ?

-Oui.

-Que tu deviens, à jamais, dépendant de moi ?

-Oui.

- Que tu cherches le sens de ton existence dans mon esprit, mon seul esprit ?

-Oui.

-Que tu deviens en quelque sorte ma propriété ?

-Oui.

-Pourrais-tu me l'écrire ?

Je me retrouvai plaqué sur le bureau, un stylo entre les doigts, Zeus- Peter Lama dans mon dos qui guidait mon bras et me soufflait le texte.

-Pourquoi voulez-vous que j'écrive ?

-Le papier a plus de mémoire que les hommes. Je crains ensuite, dans l'euphorie, tu n'oublies ce que tu viens de me dire.

Je griffonnai les quelques phrases avec lenteur.

-Comment dois-je signer ? Je ne peux pas utiliser mon nom puisque je suis officiellement mort. » (p61)

Eric-Emmanuel Schmitt nous fait part du pacte en faisant lire son personnage Zeus-Peter Lama :

-« Je me donne entièrement à Zeus-Peter Lama qui fera de moi ce qu'il désire. Sa volonté se substitue à la mienne en ce qui me concerne. Avec toute la force et la

volonté qui me restent, je décide librement de devenir sa complète propriété.MOI. »
(p62)

Au détroit de la mort, une perte d'identité accompagne le sujet qui n'est autre que l'ex Tazio. Consentant à un piège identique à un sortilège, tendu par un *python* à l'occasion transformé en une pythonisse, annonçant l'avenir ou encore le destin qui sera dorénavant celui du *MOI* qu'est devenu le jeune des Firelli.

Pourtant, il ne faut pas perdre de vue que dans le mythe de Faust le pacte scellé avec le diable résume *«l'engagement téméraire avec les forces du mal, qui fatalement corrompent un jour le héros, ou du moins l'écraseront. Dans ce contexte, le drame de Goethe reste à part : encore que son interprétation soit très controversée, il manifeste une certaine confiance dans l'aspiration de l'homme à l'idéal [...] »*⁴⁹⁰

La recherche d'un monde idéal agrmente le choix de Tazio Firelli. Le pacte scellé avec le diable (Zeus-Peter Lama) serait justifié. Cependant, la nécessité de dépasser un mal être reste confusionnelle par le rejet de l'identité humaine.

Par ailleurs, nous attirons l'attention sur le fait qu' *« On a toujours tendance à considérer le mythe comme introduction au surnaturel .Il serait plus juste de dire qu'il est lié à un mystère et que, là ou il y a mystère, éclot le mythe. »*⁴⁹¹

Ne perdons pas de vue que dans ce chapitre, nous nous intéressons au mythe qui rappelons- le est défini par Gilbert Durand comme étant : *« Un ensemble dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en un récit »*⁴⁹²

Par ailleurs, le mythe de la métamorphose *« [...] ne se réduit ni à un changement d'espèce ni même à un changement de règne. Elle est une hypothèse sur le temps d'avant la naissance et sur le temps d'après la mort. Elle franchit la limite entre la*

⁴⁹⁰ Brunel, Pierre. *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Editions du Rocher, 1988, p. 596

⁴⁹¹ Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*, Librairie Armand Colin, Paris, 1974, p.46

⁴⁹²Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* [1960]. 3^eédition, Bordas, 1969, p.64

matière et l'esprit. Elle se présente, d'abord, comme une audace, une transgression si elle est interdite un privilège si elle est permise ou octroyée par les dieux. »⁴⁹³

*Le temps d'avant la naissance est lui-même le temps d'après la mort, le point de repérage de la zone qui les sépare équivaut au passage du premier temps au second temps. Confronter les deux temps, c'est -à-dire, les deux moments serait en fait les unir car bien loin du concret, la situation de l'abstrait (esprit) reste une reconstitution d'un puzzle dont les pièces fragmentées se rassembleront à la première occasion. Voici donc l'anagramme synchronique d'une seconde naissance rappelant la seconde vie de Tazio alias *Adam bis*.*

Nous pouvons grâce à la chirurgie esthétique remodeler le « paraître ». Parallèlement, il est juste inconcevable, voire irréel de pénétrer ce qui constitue l'être en tant qu'entité complexe. Pierre Brunel souligne que pour Pascal l'homme « *est à lui-même le plus prodigieux objet de la Nature, [...] car il ne peut concevoir ce que c'est que corps, et encore moins ce que c'est qu'esprit, et, moins qu'aucune chose, comment un corps peut être uni avec un esprit. C'est là le comble de ses difficultés, et cependant c'est son propre être* »⁴⁹⁴

Sous la plume d'Eric-Emmanuel Schmitt, le jeune homme nous révèle le secret des coulisses d'une métamorphose originale mais aussi originelle : « *L'opération eut lieu une nuit de lune rousse. Elle dura douze heures [...] Je crois que je passai la première semaine ainsi. Une chair en feu arrosée à la morphine [...] La deuxième semaine fut moins douloureuse, elle ne fut que fiévreuse. Je délirais [...] La troisième semaine, ma convalescence commença* » (p63-64)

L'auteur de la transformation à savoir Zeus-Peter Lama a été fortement inspiré afin de créer une œuvre d'art mais pas n'importe laquelle : Une œuvre d'art humaine.

Il faut signaler que les créateurs d'œuvres d'art ont été de tout temps avides de séduire un public qui ne cesse de réclamer ingéniosité et rareté. Dépassant les limites de la création et les frontières de la logique, Zeus manifesta une passion

⁴⁹³ Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*, Librairie Armand Colin, Paris, 1974, p.177

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p.62

rigoureuse à sa future œuvre d'art. Néanmoins, il ne s'arrêta de s'exclamer que Tazio était devenu « [...] *Incroyable ! Merveilleux ! Surprenant ! Inouï* » (p64)

Il vantait en lui « [...] *l'harmonie, l'audace* [...] » (p64) A ce titre, Zeus rétorque : « - *Tu es mon œuvre, mon chef d'œuvre, mon triomphe !* » (p65)

Il ajoute : « -*J'enfonce le monde entier. Je n'ai plus de concurrents. Je règne. Tu es ma bombe atomique. Plus rien, jamais, ne sera pareil après toi* » (p 65)

Le génie créateur met au point une stratégie audacieuse dans l'ultime but de convaincre son œuvre d'art à savoir l'ex Tazio des paramètres singuliers qui peuvent démarquer deux genres d'œuvres : Celle de Zeus- Peter Lama, artiste sculpteur à la renommée mondiale et dame Nature. En effet, Zeus va user de son talent perspicace pour établir une comparaison unique en son genre impliquant à la fois sa création et celle de la Nature :

«La Nature, regarde ce à quoi elle arrive, la Nature, lorsqu'elle se dépasse : la beauté. Quelle misère ! C'est d'une banalité. Il n'y a rien de plus interchangeable que la beauté. Une rose, c'est beau. Dix roses, c'est cher. Cent roses, c'est ennuyeux. Mille roses, tu repères le truc, l'imposture éclate : la Nature n'a aucune imagination. [...] De l'art industriel ! De la reproduction mécanique ! Tous les défauts se soulignent : la monotonie, la croyance en de vieilles recettes, la routine, l'incapacité totale à se renouveler. Regarde tes frères et suppose-les plus nombreux. Observe la pénurie de moyens : la peau rose, des lèvres rouges, l'iris bleu et les cheveux blonds...C'est confondant de médiocrité, pour un coloriste. Observe l'obsession maladroite de la symétrie : deux épaules, deux bras, deux mains, deux jambes, deux pieds... C'est d'une paresse totale, pour un sculpteur. Observe les pauvres échappées hors de la symétrie : le nez, la bouche, le nombril, le sexe, toujours au milieu, bien au milieu, et d'un seul trait...C'est d'une médiocrité consternante, pour un dessinateur. Moi, je ne mange pas de ce pain-là. J'innove. Je transcende. J'ouvre une voie. Sans moi, l'humanité ne serait pas ce qu'elle est » (p66)

Nous constatons que par cette comparaison brossée malicieusement par le contemporain Zeus implique le souci de la création innovatrice ; car bien loin de la logique l'artiste sous-entend que sa création ou à vrai dire son œuvre d'art n'a rien de régulier, de symétrique...de logique. L'instant de cette argumentation descriptive recouvre des allusions mythiques voire divines.

Il faudra mentionner qu'Eric-Emmanuel Schmitt joue sur les mots afin de créer une confusion aux emprunts romanesques. Pour signifier « Présenter » ou « Présentation » il utilisera plutôt le lexème *inauguration* : « *Zeus-Peter Lama organisa une grande fête pour ce qu'il appela mon inauguration.* »(p71)

L'inauguration de l'œuvre d'art dont la genèse est humaine fut une concrétisation d'un plaisir lointain dans la mesure où sa « [...] naissance serait encore plus chic que (ses) funérailles » (p71) En outre « *Le docteur Fichet et Zeus, [...]me firent quitter ma chambre et rejoindre l'estrade qui avait été installée sur la terrasse principale [...]Je pris place sur un haut tabouret et Zeus m'entoura d'une armature légère de fil de fer sur laquelle il posa un lourd rideau propre .Il ajoutera un ruban vert et me glissa :*

-Tu ne bouges plus jusqu'à ce que je retire l'étoffe » (p72)

Zeus-Peter Lama annonça au public : « *-Je vous présente donc, pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, une sculpture vivante »* (p76)

Les spectateurs « [...] avaient eu la surprise de voir du marbre s'animer » (p77) Il s'agissait bel et bien du jeune transformé, métamorphosé en une œuvre d'art humaine. Ce dernier nous explique la manière avec laquelle il se déplaçait : « *Avec lenteur et difficulté, j'esquissai quelques pas. « Marcher » n'était pas le bon mot, « se déplacer » aurait mieux convenu car, depuis les interventions de mon bienfaiteur, j'avais un peu de mal à... enfin passons ! Je fis deux fois le tour du podium, en vacillant dangereusement sur moi-même après chaque mouvement, Je n'osai pas contempler autre chose que mes pieds- là encore, le mot ne convient plus, je devrais sans doute dire mes « contacts avec le sol »-, la timidité me raidissait et m'empêchait de tourner la tête vers le public. »* (p77)

A ce moment, Zeus demanda à son œuvre de saluer le public : « [...] *comme si j'étais un fauve qui refusait d'obtempérer [...] je baissai le haut de mon corps [...] l'assemblée entière battit des mains* » (p77)

Zeus- Peter Lama s'adressait à l'ex Tazio d'une manière étrange, car il ne s'agissait plus pour lui de l'être animé « vivant » mais d'une œuvre d'art ; précisément d'une sculpture de marbre qui se met *debout* et *marche* sous la dictée du grand et célèbre sculpteur Zeus. Privé de beauté, l'œuvre d'art ajoute : « *Moi, c'est parce que j'en étais privé que je m'étais résolu à devenir bizarre. J'étais troublé* » (p81) Ainsi il nous révèle qu'il *naissait enfin*.

Tzvetan Todorov dans *Introduction à la littérature fantastique* fait observer que « *Nous disons facilement [...] qu'un homme fait le singe, ou qu'il se bat comme un lion, comme un aigle, etc. ; le surnaturel commence à partir du moment où l'on glisse des mots aux choses que ces mots sont censés désigner* »⁴⁹⁵ l'ex Tazio imitera dorénavant ce qu'il est devenu c'est-à-dire une œuvre d'art. Il va être donc confronté à sa nouvelle vie.

Il est certainement nécessaire, quoiqu'il advienne de baptiser les nouvelles créations voire les nouvelles œuvres d'art. Mais que se passerait-il lorsqu'il s'agit d'une œuvre dont la genèse est humaine ?

Aussi, l'assemblée qui assista à l'inauguration du chef-d'œuvre demanda à Zeus : « - *Comment appellerez-vous cette œuvre, cher maître ?*

-A votre avis ? fit Zeus-Peter Lama en se lissant le menton.

On cria. On lança des noms. On se serait cru aux enchères. Les propositions jaillissaient : L'Homme rêvé, L'Autre Homme, Celui que voudrions être, Celui que l'on n'attendait plus, L'Homme total, L'Homme de demain, L'Homme d'aujourd'hui, Le rêve approche, Souvenir de Dorain Gray, Celui que Dieu n'a su faire, Dieu était aux abonnés absents, Le Coma du créateur, L'Homme bionique, Au-delà du Bien et du Mal, Ainsi parlait Zarathoustra, Au-delà du Laid et

⁴⁹⁵ Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*, Librairie Armand Colin, Paris, 1974, p.27

du Beau, E= mc², Léviathan, L'Antinombre d'or, La Synthèse, Thèse-antithèse-foutaise, Le Songe d'Epiméthée, L'Alfa et l'Omega, La Revanche du chaos, L'Unique.

Mon Bienfaiteur accueille chacune des propositions avec un petit sourire condescendant. Puis il sauta sur l'estrade et désigna :

- Il n'y a qu'un seul titre à cet ouvrage révolutionnaire : Adam bis.

C'est ainsi que je fus baptisé sous les flashes et les applaudissements. » (p82)

Une brève analyse onomastique permet de dégager deux explications : *Adam bis*, est une ingéniosité d'un créateur aux origines divines de par son nom à connotation mythique. Ne perdons pas de vue que le nom d'*Adam fut attribué au premier homme, issu de la matière et animé par Dieu*⁴⁹⁶.

Par ailleurs *bis*, signifie *une seconde fois, on l'emploie pour obtenir ce que l'on répète. Adam, Adam bis*, miroir narcissique de l'ère contemporaine. En outre, *Adam bis « a vendu son âme au Diable lequel n'en veut qu'à son corps ; c'est cela qui est diabolique. Tout vaut tout, et plus rien ne vaut rien. »*⁴⁹⁷

Zeus-Peter Lama « L'interprète des destins »

Le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt ne cesse d'ébranler le tourment mythique du récit littéraire. A l'occasion, l'auteur contemporain émane par une déclinaison ingénieuse qui vise, néanmoins, le lecteur averti et érudit.

L'éviction d'éléments narratologiques permet de soustraire la part d'intertextualité ponctuée de phases parodiques. C'est ainsi, que dans son récit romanesque intitulé rappelons-le *Lorsque j'étais une œuvre d'art* que l'auteur nous laisse entrevoir un personnage d'apparence humaine mais au pouvoir divin. En effet, la lecture du roman nous a permis de décrypter les balises sous-jacentes inhérentes à la mythologie grecque. Aussi, l'apport concomitant au personnage Zeus-Peter Lama est en relation analogue avec « [...] *le plus grand dieu de la mythologie grecque*

⁴⁹⁶ Dictionnaire Hachette Encyclopédique illustré, 1998, p.19-20

⁴⁹⁷ Meyer, Michel. *Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*. Albin Michel.2004, p.112

[...] *Presque rien de ce qui touche à la nature et à la vie humaine ne lui est étranger.* »⁴⁹⁸

Il s'agit évidemment de Zeus « [...] *avatar du dieu ciel indo-européen, dieu suprême de la Grèce antique, fils de Cronos et de Rhéa. C'est le dieu de la Voûte lumineuse du ciel, des Précipitations atmosphériques, de la Foudre, dont l'emprise s'étend sur la société des dieux de l'Olympe, [...]* »⁴⁹⁹ Cette brèche qui permet de tracer un horizon mythique s'actualise dans le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt avec son personnage nommé Zeus-Peter Lama ce qui nous mène à vouloir saisir le lien existant entre le mythique et le fictif. Quel est donc l'apport de cette présence divine au cœur du récit schmittien ?

Dès le commencement de la narration, Zeus-Peter Lama apparaît comme un adjurant. Ainsi, usant de son talent de génie, il a fini d'une part à persuader le jeune Tazio Firelli à renoncer au suicide. De l'autre part, il a tissé un lien chimérique puis excentrique avec le jeune suicidaire. A tout point de vue « *La vie est une lutte, c'est lâche de ne pas combattre !* »⁵⁰⁰ Néanmoins « *Le combat contre la mort implique un combat contre le temps* »⁵⁰¹ Un temps brumeux et lassant pour Tazio jusqu'à l'apparition miraculeuse du « Bienfaiteur ». Il ne faut pas perdre de vue que l'une des épithètes les plus importantes concernant Zeus est celle du « *dieu bienveillant* ». Tout compte fait, « *Le destin est rarement considéré comme une personnalité définie ; en général, c'est Zeus qui dispense aux hommes la vie et la mort et même, [...] le bien et le mal.* »⁵⁰² Ce qui pourrait expliquer l'insertion de Zeus-Peter Lama au moment où Tazio allait mettre fin à ses jours.

⁴⁹⁸ Lavedan, Pierre. *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. Librairie Hachette, Paris, 1931, p.1025

⁴⁹⁹ Dictionnaire Hachette Encyclopédique illustré, 1998, p.2023

⁵⁰⁰ Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*, Librairie Armand Colin, Paris, 1974, p.66

⁵⁰¹ *Ibid.*, p.170

⁵⁰² Lavedan, Pierre. *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. Librairie Hachette, Paris, 1931, p.1028

Métaphore d'une métamorphose

La création se nourrit d'ingéniosité, se dresse afin d'aiguiser toute curiosité. Une variante proposée par la plume d'Eric-Emmanuel Schmitt irrigue le centre imminent de l'œuvre romanesque. L'analogie onomastique trace un point de départ qui s'ouvre sur une similarité frappante : Zeus / Zeus-Peter Lama. Deux personnages, deux appartenances qui se chevauchent et s'entremêlent. Le premier est divin, le second est humain. Dans la narration « *Zeus, c'est l'inverse de Dieu qui a fait l'homme libre, il est le Mal qui asservit.* »⁵⁰³. En outre, dans la description du physique de Zeus- Peter Lama nous avons pu soustraire des détails permettant d'élucider toute ambigüité :

« *Abrités sous des sourcils de broussailles enfumées, retranchés dans l'abri des orbites pour guetter sans être vu, surplombant un nez fin et recourbé en bec, ses yeux sombres semblaient jauger le monde à partir d'un nid d'aigle. Scrutant les cormorans comme on choisit ses proies, avec précision et dureté, il était objectivement beau mais cette beauté n'avait rien d'humain. Il était impérial.* » (p13) Par ailleurs, ses lèvres ont laissé découvrir : « [...] *le rubis, l'émeraude, la topaze, l'opale, le diamant [...]* » (p13) Une aisance extraordinaire et une présence exceptionnelle se dégagent du personnage Zeus-Peter Lama le confondant au divin et donc par analogie au dieu céleste Zeus.

Nous attirons l'attention sur la deuxième partie qui compose le nom du *Bienfaiteur*. Il s'agit de *Lama*, ce nom masculin attribué généralement à un *religieux bouddhiste du Tibet et de la Mongolie d'où le nom du dalaï-lama* ou encore *dalaïlama*. Ce contraste accompagne tel un clin d'œil le nom du sculpteur peintre.

Un autre élément nous intrigue, il s'agit du nom donné à la demeure de Zeus-Peter Lama : *L'Ombrilic*. Cette dernière se trouve *au centre de la spirale*. Elle « [...] *incarnait au plus haut point ce qu'on pouvait entendre par luxe et extravagance.* » (p16) *L'Ombrilic* émerge de la narration pour se confondre dans l'illusion phonétique. Nous remarquons à ce sujet, une similitude entre ce lexème et

⁵⁰³ Meyer, Michel. *Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*. Albin Michel.2004, p.112

« Ombilic ». En effet, seul le phonème [r] les démarque l'un de l'autre. Dans un premier temps, « Ombilic » signifie *l'ouverture de la paroi abdominale du fœtus, par laquelle passe le cordon ombilical*. Dans un second temps, nous attirons l'attention sur le sens figuré attribué au même lexème c'est-à-dire « Ombilic », il s'agit alors du *point central*.

Coïncidence ou alors un fait volontaire ?

Paradoxalement, en se référant à la mythologie grecque, l'auteur tisse par la loi des phonèmes un nom chimérique d'une demeure en analogie approximative et d'où l'origine trouve ses racines ancestrales dans l'*Olympe*. Une autre référence vient se greffer afin de faire surgir l'allusion mythologique. Il s'agit « *D'immenses statues mi-hommes mi- animaux, dans des positions étranges, (qui) garnissaient ces paliers.* » (p16)

Dans le roman intitulé *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, la métamorphose joue un rôle de création atypique dont le génie est un diable dissimulé derrière un nom divin : Zeus. A ce sujet, « [...] *La métamorphose n'est qu'une métaphore. Elle feint de décrire l'autre pour décrire le même. Elle suggère un événement qui ne se passe point.* »⁵⁰⁴

Nous soulignons que dans ce roman « *Schmitt nous offre une méditation qui va au-delà du thème de Faust, de l'esclavage de l'homme qui a remis son destin entre les mains perverses du Diable. Ce livre est une méditation sur le corps, la beauté et l'art dans une société qui nivelle tout.* »⁵⁰⁵ Serait-il alors plausible de lire le mythe de la métamorphose comme étant un thème littéraire ?

Dans cette optique, nous rejoignons Pierre Brunel pour révéler qu' « *Il peut arriver que la métamorphose devienne un thème littéraire, [...] mais elle se réduit alors à une proposition générale. Il peut arriver aussi que l'œuvre littéraire ne fasse apparaître qu'un élément du récit mythique [...] Enfin, bien souvent, une*

⁵⁰⁴ Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*, Librairie Armand Colin, Paris, 1974, p.178

⁵⁰⁵ Meyer, Michel. *Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*. Albin Michel.2004, p.114

réminiscence du mythe se glisse à la faveur d'une image ou d'une comparaison, simple motif du discours [...] »⁵⁰⁶

Dans cette perspective, Faust ou encore *l'œuvre d'art humaine* est l'écho d'une même voix, d'une même âme tourmentée. *Faust peut continuer à incarner le double vertige qui est au cœur même de la condition humaine.*⁵⁰⁷

III-3- Le mythe du voyageur Ulysse dans *Ulysse from Bagdad*

Le mythe d'Ulysse apparaît à travers le roman intitulé *Ulysse from Bagdad*⁵⁰⁸. Ce personnage mythique traverse l'espace romanesque d'Eric-Emmanuel Schmitt. En effet, l'auteur nous propose un *remake* de l'*Odyssée* d'Homère. L'Ulysse d'Eric-Emmanuel Schmitt est un oriental. Saad Saad se transforme au cours du récit en un personnage mythique. La *métis* et l'ingéniosité du roi d'Ithaque réapparaissent dans un style ironique, parodique et humoristique. Eric-Emmanuel Schmitt transgresse le mythe pour l'actualiser et le fondre dans un registre contemporain.

Ponctué par des rencontres mythiques, le récit épique d'Eric-Emmanuel Schmitt permet à l'Irakien Ulysse de découvrir : les Lotophages, Circé, les Sirènes, le Cyclope et Nausicaa.

La guerre de Troie, l'errance et l'obstination du retour à la patrie s'entremêlent à un scénario moderne. La guerre de Troie se transforme en guerre d'Irak. La volonté du retour s'anéantit par la volonté du départ. Dans cette optique nous lisons :

-« *Comment vous appelez-vous ?*

-*Ulysse.*

-*Pardon ?*

-*Ulysse. Parfois aussi je m'appelle Personne. Mais personne ne m'appelle Personne. D'ailleurs personne ne m'appelle [...]*

⁵⁰⁶ Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*, Librairie Armand Colin, Paris, 1974, p.12

⁵⁰⁷ Brunel, Pierre. *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Editions du Rocher, 1988, p. 597

⁵⁰⁸ Schmitt, Eric-Emmanuel, *Ulysse from Bagdad*, Albin Michel, 2008

-D'accord, je vois. D'où venez-vous ?

-D'Ithaque.

-D'Irak ?

-Non, d'Ithaque. Là d'où viennent tous les Ulysse.

-Où est-ce ?

-On ne l'a jamais su.»(p 253)

Cette représentation tend à livrer un archétype : Ulysse ou encore Saad Saad dissimule la réalité par une authenticité héroïque.

Pourtant, l'oriental Ulysse est le contraire de celui d'Homère. Une discussion entre Saad et le spectre de son père nous a permis de lire ce fragment :

-« Tu raisonnes à l'ancienne, Papa .Tu raisonnes à la Homère.

Il y'a trois mille ans, un homme, Ulysse, rêvait de revenir chez lui après une guerre qui l'en avait éloigné.

Moi, j'ai rêvé de quitter mon pays dévasté par la guerre.

Quoique j'aie voyagé et que j'aie rencontré des milliers d'obstacles pendant ce périple, je suis devenu le contraire d'Ulysse. Il retournait, je vais. A moi l'aller, à lui le retour.

Il rejoignait un lieu qu'il aimait ; je m'écarte d'un chaos que j'abhorre. Il savait où était sa place, moi je la cherche.

Tout était résolu, pour lui, par son origine, il n'avait qu'à régresser, puis mourir, heureux, légitime. Moi, je vais édifier ma maison hors de chez moi, à l'étranger, ailleurs.

Son Odyssée était un circuit nostalgique, la mienne un départ gonflé d'avenir .Lui avait rendez-vous avec ce qu'il connaissait déjà. Moi j'ai rendez-vous avec ce que j'ignore. » (p 305)

Les méandres du voyage épique sont associés au rêve chargé d'un clandestin oriental. Ainsi, « *Au milieu de ces aventures et de ces exploits Ulysse force la sympathie par sa noblesse de caractère. « Il nous offre un raccourci des épreuves et des douleurs auxquelles nous sommes sujets et il nous donne le spectacle fortifiant du triomphe et de l'intelligence associée à la volonté »*⁵⁰⁹

Dépassant le scénario épique du mythe d'Ulysse, Eric-Emmanuel Schmitt propose une réécriture offrant ainsi une relecture de l'héroïsme au XXI^e siècle.

III-4- Le mythe de Narcisse dans *La femme au miroir*

Il est dans la littérature un personnage des plus emblématiques : Narcisse.⁵¹⁰Narcisse voyage à travers le temps et l'espace. Depuis les *Métamorphoses* d'Ovide (III, 339-510), le mythe de Narcisse ne cesse de réapparaître sous de nouveaux décors avec des variations contextuelles en rapport aux situations narratives.

La synergie du mythe et la mise en lumière du système narratif associent la mouvance de la légende aux accords spéculaires. Dans ce sens, l'entreprise actuelle d'un mythe ancestral véhicule le concept du reflet, de l'image et du dédoublement. Par ailleurs, le drame de Narcisse achemine la composante de l'eau qui « *est aussi un type de destin, non plus seulement le vain destin des images fuyantes, le vain destin d'un rêve qui ne s'achève pas, mais un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être.* »⁵¹¹

Rappelons que le mythe de Narcisse célèbre l'amour de soi à partir de l'image de soi. De ce fait, la découverte d'un autre n'est que la révélation du même. Dans cette perspective, Pierre Brunel postulait dans son *Dictionnaire des Mythes Littéraires* que « *Narcisse naît des amours de Liriope (rivière de Béotie) et du fleuve Céphise. Sa mère, douée d'une rare beauté, désire savoir, aussitôt qu'il est né,*

⁵⁰⁹ Lavedan, Pierre. *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. Librairie Hachette, Paris, 1931, p. 986

⁵¹⁰ Pierre Brunel signale dans son *Dictionnaire des Mythes Littéraires* que l'origine du personnage et la genèse du mythe demeurent inconnues.

⁵¹¹ Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, 1942, p. 12-13

*s'il vivra longtemps. Elle interroge Tirésias qui lui répond : « Oui, s'il ne se connaît pas » »*⁵¹²

À partir de cette condition se tissent des liens entre le reflet et le destin funeste. De plus, jaillit une première lecture du mythe qui relève la première phase du mythe de Narcisse. L'image endosserait ainsi une dimension sacrale qui relève de l'interdit. Cette même dimension induit la perte de l'identité.

Pierre Brunel ajoute : « *Très beau mais très orgueilleux, le jeune et farouche Narcisse reste insensible à l'amour. Au cours d'une chasse, la nymphe Echo s'éprend de lui ; [...] Narcisse refuse ses avances.* »⁵¹³ Cette révélation célèbre l'amour de la nymphe Echo envers Narcisse. Dans le même sens, elle souligne la deuxième phase du mythe de Narcisse.

Enfin, la troisième phase du mythe relate le dépassement de l'interdit qui renferme la condition première de la contemplation de soi (se reconnaître). Narcisse découvre un jour « *une source limpide que ni homme ni bête n'ont jamais effleurée [...] Il se repose quelques instants et, altéré, se penche sur l'eau pour apaiser sa soif. Il aperçoit alors son image et aussitôt s'en éprend. [...] Consumé par ce feu intérieur, il oublie la faim et le sommeil, et bientôt dépérit. [...] Lorsqu'il se rend compte qu'il aime sa propre image et qu'il brûle d'amour pour lui-même, il souhaite mourir. Dès qu'il a succombé, Naiades et Dryades le pleurent en préparant ses obsèques. Mais on s'aperçoit soudain que son corps a disparu. A la place, on trouve une fleur [...] le narciss.* »⁵¹⁴ Dans ce sens, Narcisse s'éprend éperdument de sa propre image ce qui conduit d'ailleurs à sa mort. La disparition de Narcisse a engendré l'éclosion d'une fleur : Le narciss.

*La femme au miroir*⁵¹⁵ est un roman qui se caractérise par une double lecture du mythe de Narcisse. En effet, Eric-Emmanuel Schmitt propose dans son

⁵¹²Brunel, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*, Editions de Rocher, 1988, p. 1071

⁵¹³*Ibid.*, p. 1071

⁵¹⁴*Ibid.*, p. 1071-1072

⁵¹⁵ Schmitt, Eric-Emmanuel, *La femme au miroir*. Albin Michel, 2011

roman un *remake* mythique. Dépassant les codes du processus descriptif du mythe, l'auteur actualise le personnage de Narcisse. Pour ce faire, Eric-Emmanuel Schmitt transforme la figure de Narcisse pour faire éclore une figure féminine qui se veut ternaire. Ainsi, trois portraits, trois femmes et trois destins cohabitent au sein du même roman. Se trouvant enchâssées dans un espace discursif identique et unique, les trois figures féminines se dévoilent sous l'angle du mythe de Narcisse.

Dans un premier temps, le titre du roman *La femme au miroir* abrite sous son aspect paratextuel un élément symbolique qui éveille l'essence d'un mythe : Celui de Narcisse. Il ne faut pas perdre de vue que le miroir recèle une dimension spéculaire révélatrice. Son appartenance à Eve unit l'objet miroitant à un réseau d'hypothèses. Dans ce sens, nous serons tentée à travers cette analyse de comprendre les mécanismes du circuit spéculaire auquel se rattache le miroir.

De plus, de quelle manière se lit le mythe de Narcisse chez Eric-Emmanuel Schmitt ?

Quel est l'impact de la métamorphose de Narcisse à travers ce roman ?

La construction du mythe de Narcisse au sein du réseau discursif d'Eric-Emmanuel Schmitt se fractionne en trois phases. Pour mener à bien l'analyse du mythe dans le roman intitulé rappelons-le *La femme au miroir*, nous serons menée à observer le fonctionnement du mythe de Narcisse. La tentation d'asseoir un éclairage potentiel du circuit narratif de l'auteur sera d'un apport utile pour la distinction de l'écriture plurielle d'Eric-Emmanuel Schmitt.

III-4-a- Le mythe de Narcisse entre méditation et malédiction

L'éclairage de la zone discursive de l'auteur se rapporte d'abord à la première phase du mythe qui constitue, en même temps, l'apparition du premier personnage du roman à savoir : Anne de Bruges.

Anne est une jeune brugeoise. Eric-Emmanuel Schmitt peint un personnage qui se sent différent. Cette différence va engendrer une libération, toutefois, funeste.

Le jour de ses noces avec Philippe, Anne découvre pour la première fois son reflet dans le miroir. Cérémonial, l'évènement avait une empreinte sacrée. En effet, nous découvrons :

« Majestueuses, théâtrales, la tante et la grand-mère d'Anne entrèrent.

-Tu vas enfin connaître, mon enfant, ce que ton mari verra, clamèrent-elles en chœur. Comme si elles dégainaient un poignard des plis de leur robe noire, les veuves sortirent deux boîtes en ivoire ciselé qu'elles entrebâillèrent délicatement : chaque coffret recelait un miroir cerclé d'argent. Un bruissement de surprise accompagna cette révélation, les présentes estimant qu'elles assistaient à un spectacle hors du commun : les miroirs n'appartenant pas à leur vie quotidienne, si, par exception, elles en possédaient un, c'était un miroir d'étain, en métal poli, bombé, offrant des images embuées, bosselées, ternes ; ici les miroirs de verre reproduisaient la réalité avec des traits nets, des couleurs vives.

On cria d'admiration. [...] » (p11)

La découverte des miroirs suscita la surprise et l'intérêt de toutes les femmes à l'exception d'Anne :

« [...] Les deux magiciennes reçurent les compliments, les yeux clos, puis, sans tarder, accomplirent leur mission. Tante Godeliève se positionna en face d'Anne, grand-mère Franciska à l'arrière de sa nuque, chacune tenant son instrument à bout de bras à l'instar d'un bouclier. Solennelles, conscientes de leur importance, elles expliquèrent à la jeune fille le mode d'emploi :

-Dans le miroir de devant, tu apercevras celui de derrière. Ainsi tu pourras te découvrir de dos ou de profil. Aide-nous à nous placer correctement. [...]

Toutes applaudirent l'astuce de l'initiative : seule une dame noble jouissait de pareils trésors car les colporteurs ne proposaient pas ces articles aux gens du peuple, trop pauvres.

Anne jeta un œil à l'intérieur du cadre rond, considéra ses traits intrigués, apprécia les savantes torsades qui pliaient ses cheveux blonds pour élaborer une coiffure raffinée, s'étonna d'avoir un cou long, des oreilles menues. Cependant, elle éprouvait une impression bizarre : si elle ne voyait rien de déplaisant dans un miroir, elle n'y voyait rien de familier non plus, elle contemplait une étrangère. Sa figure inversée de face, de côté ou de dos, pouvait être la sienne autant que celle d'une autre ; elle ne lui ressemblait pas.

-Es-tu contente ?

-Oh oui ! Merci

C'était à la sollicitude de sa tante qu'Anne avait répondu ; peu vaniteuse, elle avait déjà oublié l'expérience du miroir. [...] » (p11-12)

L'expérience du miroir nous conduit vers la première phase du mythe de Narcisse. Néanmoins, la jeune Anne se révèle être indifférente face à sa beauté. A l'opposé du mythe, Eric-Emmanuel Schmitt propose un personnage opposé à celui de Narcisse.

Dans cette optique Gaston Bachelard souligne ce qu'avait proposé Louis Lavelle :

« Si l'on imagine Narcisse devant le miroir, la résistance de la glace et du métal oppose une barrière à ses entreprises. Contre elle, il heurte son front et ses poings ; il ne trouve rien s'il fait le tour. Le miroir emprisonne en lui un arrière monde qui lui échappe, où il se voit sans pouvoir se saisir et qui est séparé de lui par une fausse distance qu'il peut rétrécir »⁵¹⁶ Cette mise en lecture est une évolution de la dimension mythique.

De plus, Anne va user de l'incident du miroir brisé afin de fuir son destin de mariée. Ce processus nous rappelle à un degré près le refus de Narcisse face aux avances de la nymphe Echo. Cette similarité induit une lecture mythique en relation avec le mythe de Narcisse.

⁵¹⁶Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, 1942, p.32

La deuxième phase du mythe est permise par le bain initiatique voire mystique d'Anne de Bruges. Il ne faut pas perdre de vue qu' « *A Bruges tout miroir est une eau dormante.* »⁵¹⁷

Cette réflexion nous plonge dans l'abysse d'un tourment à caractère subtil. A travers le roman intitulé rappelons-le *La femme au miroir*, nous avons découvert cet extrait :

« *Anne s'était déshabillée.*

Nue sous la lumière douce de la lune, elle avançait, frémissante, vers la Reie.

Depuis qu'elle méditait mieux, elle avait besoin de fuir le monde des humains, ses bruits, ses repères, ses limitations, ses vêtements. Il lui fallait se donner à la nature, en épouser les éléments, l'air, la terre, le ciel, l'eau.

Elle descendit lentement dans les flots noirs et s'y allongea. Désormais, ses oreilles envahies par le liquide entendaient les émois des truites, le frémissement des têtards, la respiration de la vase. Ses cheveux, en couronne autour d'elle, s'emmêlaient aux joncs. » (p380)

Le contact avec l'eau éveille le potentiel d'une perception mythique à la lueur du mythe. De plus, *l'image de la baigneuse au lumineux reflet, est fausse. La baigneuse, en agitant les eaux, brise sa propre image. Qui se baigne, ne se reflète pas. Il faut donc que l'imagination supplée la réalité. Elle réalise alors un désir.*⁵¹⁸

Anne de Bruges dissimulerait le mystère d'une femme incomprise qui se sent différente.

Par ailleurs, le jour de sa mort, Anne de Bruges avait entrepris l'esquisse d'une métamorphose qui colorie le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt de nuances métaphoriques en rapport avec le mythe de Narcisse. Ainsi, nous avons découvert :

« *En passant sous un arbre, elle songea à son tilleul et murmura :*

⁵¹⁷Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, 1942, p. 33

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 45

-A tout à l'heure.

Au souvenir de sa silhouette trapue, cette masse de feuilles pesant sur un tronc court, elle se réjouit d'aller bientôt le rejoindre. Le vent la conduirait. Nul doute que ses cendres viendraient se poser sur les tendres bourgeons, s'éparpiller sur l'écorce, s'enfoncer dans la mousse du sol pour toucher les racines. Oui tout à l'heure, elle nourrirait son ami » (p434-435)

Cette conception revêt le paradoxe de la métamorphose d'Anne en un arbre. Cette perspective utopique recèle une symbolique et une poétique qui ont été relevées à travers la mise en abyme recensée à travers le roman intitulé *La femme au miroir*. Dans cette optique, « *L'utopie se rapproche cependant du mythe, dans la mesure où sa critique de réalité ne s'adresse pas seulement à la raison : elle fascine la raison et l'imagination ensemble, [...] »*⁵¹⁹

III-4-b- Le mythe de Narcisse entre désir et tentation

Le personnage d'Hanna von Waldberg constitue le second portrait féminin. La jeune viennoise contemple son reflet dans le miroir. Cette contemplation engendre un mal être incommensurable. Dans ce sens, nous lisons :

« [...] devant ma glace, j'ai toisé mon corps nu, maigre, osseux, inutile, mes yeux rougis, mon nez gros d'avoir pleuré. Mon reflet renvoyait ma triste réalité : je ne suis qu'une misérable qui prospère dans un quiproquo et profite éhontément d'un homme chevaleresque. [...] » (p101)

Cette constatation nous mène vers une piste analytique. A ce titre : « *A l'être devant le miroir on peut toujours poser la double question : Pour qui te mires-tu ? Contre qui te mires-tu ? Prends tu conscience de ta beauté ou de ta force ? Ces courtes remarques suffiront pour montrer le caractère initialement complexe du narcissisme »*⁵²⁰

⁵¹⁹ Albouy, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, 2012, p.76

⁵²⁰ Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, 1942, p. 31

En effet, Hanna von Waldberg avait révélé un jour dans une lettre envoyée à sa cousine Gretchen : « *Un narcisse plie sans jamais rompre ; moi, je ne suis qu'une branche qui craque.* » (p422) Cette prise de conscience n'a été relevée qu'après un bain révélateur. Ainsi, Hanna avait pris pour habitude de collectionner des sulfures. Les sulfures constituaient une forme d'échappatoire pour la jeune viennoise. Un jour, Hanna réussit à s'en détacher. Ainsi, elle se confia à Gretchen :« *Dans le Danube, si tu descends sous le pont Radetzky et que, munie d'un équipement, tu parviens à nager au fond de l'eau, tu trouveras sur le sol, au milieu des truites et des brochets, la flore la plus baroque qu'on ait jamais vue : y ont poussé des fleurs de verre, des prairies de cristal, une végétation minérale et colorée [...] Là, en effet, plusieurs soirs de suite, à minuit passé, j'ai déversé ce que j'appelais « mes trésors ».* » (p392)

Le contact avec l'eau est un bruissement, un refoulement qui a été transgressé. A l'image du mythe de Narcisse, Hanna avait glissé ses fleurs de verre dans le Danube. N'est-ce pas une invocation du narcisse, cette fleur qui a tant marqué la légende de Narcisse. La démarcation du mythe se fait par le biais du symbolique et du métaphorique. Hanna est un Narcisse contemporain, un Narcisse qui prend conscience de son moi et le dépasse.

III-4-c- Le mythe de Narcisse : la conspiration chimique

Anny Lee troisième personnage du roman intitulé *La femme au miroir* propose une dimension actuelle du mythe en rapport avec le chimique. Le mythe de Narcisse fait étrangement référence à la drogue, puisque la racine de « narcisse » évoque un engourdissement qui peut aller jusqu'à la mort ; elle a donné naissance au mot « narcotique ». La drogue est un moyen d'apaiser le manque existentiel, qui devrait nous acheminer vers notre être profond⁵²¹.

Dans ce sens, Anny Lee arbore le profil de l'actrice hollywoodienne contemporaine, toutefois, addictive aux drogues et aux stupéfiants. Anny Lee se conduit étrangement : entre les tentations de suicide et les relations passionnelles. Anny serait un narcissisme contemporain. Un avatar qui arrive sûrement à se surpasser et à dépasser les méandres de la vie.

Eric-Emmanuel Schmitt brosse dans son roman *La femme au miroir*, trois profils féminins qui se complètent. Le mythe de Narcisse se compose d'une triple lecture qui se veut moderne. Dépassant le cadre du mythe, Eric-Emmanuel Schmitt recompose le portrait de Narcisse qui est aux antipodes du personnage légendaire.

A travers ce chapitre, la déclinaison de l'écriture mythique est perceptible dans la mesure où Eric-Emmanuel Schmitt revisite trois mythes à savoir : le mythe de Faust, le mythe d'Ulysse et le mythe de Narcisse.

Ce trio mythique dynamise l'écriture de Schmitt en l'actualisant. L'écrivain arbore ainsi l'utopie d'une œuvre d'art humaine, l'ingéniosité d'un migrant clandestin et la démarcation d'un profil féminin. Dans ce sens, nous avons pu analyser la métamorphose de Tazio Firelli en rapport avec le mythe de Faust. Aussi, nous avons assimilé le sens de l'héroïsme en liaison avec le mythique Ulysse. Enfin, nous avons repéré l'énigme de Narcisse qui se veut féminin dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt.

⁵²¹<http://etienneduval.perso.neuf.fr/Le%20mythe%20de%20Narcisse%20et%20le%20fonctionnement%20humain.htm>

III-4 Conclusion

La troisième partie de notre travail de recherche est intitulée : Ecriture et mythe. Elle abrite trois réflexions essentielles en rapport avec: L'écriture enchâssée, l'écriture épique et l'écriture mythique. Cette analyse nous a permis la compréhension du soubassement discursif de l'auteur, ses corrélations et son aboutissement. Dans cette optique, la présence saisissante de l'enchâssement, de l'épopée et du mythe structure et enrichit le réseau discursif de l'écrivain. De plus, les pratiques discursives étudiées éclairent le champ narratif de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt.

Conclusion générale

Conclusion générale

La contemplation de l'horizon littéraire d'Eric-Emmanuel Schmitt est une ascension graduelle dotée d'un magnétisme révélateur. En effet, l'œuvre de l'auteur abrite l'authenticité du réel, la rareté du pouvoir enchanteur et l'utopie du rêve illusoire. Scindées, ces trois facettes entourent le carrefour thématique et discursif de l'auteur.

A travers notre analyse littéraire de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt qui rappelons-le est intitulée : « Eclatement des thèmes et pluralité discursive dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt ». Nous avons tenté de cerner le fonctionnement et la construction de l'œuvre de l'écrivain. Pour ce faire, nous avons exploré trois dimensions à savoir : la dimension thématique, la dimension transtextuelle et intratextuelle et la dimension de l'écriture et du mythe.

D'abord, l'analyse thématique renferme une conception symbolique et métaphorique. Dans ce sens, la lecture thématique est une mise en lumière des principes majeurs de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. Par leur dominance ou encore par leur importance, les thèmes abordés dans l'œuvre de l'auteur ont une tendance à la récurrence.

Ainsi, les thèmes recensés à travers notre corpus d'analyse dépassent le processus canonique de la thématique. De ce fait, ils servent de repères analytiques et de révélations tentaculaires.

Variés, les thèmes d'Eric-Emmanuel Schmitt sont aléatoires, conjoncturels, personnels voire obsessionnels. Eclatés, la thématique d'Eric-Emmanuel Schmitt se lit en fragments. Toutefois, groupés puis scellés, les thèmes constituent les pièces du puzzle littéraire de l'auteur. Cette fresque romanesque permet à partir de la variation thématique l'éclairage de l'espace contextuel de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt.

A ce propos, le miroir et le dédoublement, en tant que thèmes, sillonnent dans l'espace narratif d'Eric-Emmanuel Schmitt. Endossant l'hymne éternel du reflet et

le paradoxe conceptuel du double, la mise en exergue de l'image est une représentation du réel virtuel qui se veut pluriel.

De plus, *Eros* et *thanatos* offrent par le biais de l'amour et de la mort, l'évidence et l'échéance de la vie. Ainsi, ce couple légendaire affirme d'une part la lecture universelle de ces deux thèmes. D'autre part, ils soulignent toute la poétique qui en découle. L'amour serait de ce fait une tentation ; la mort l'aboutissement de la tentation.

Enfin, Eric-Emmanuel Schmitt accorde à Eve un roman intitulé *La femme au miroir*, à partir duquel, nous avons entrepris une analyse thématique. Le thème de la femme surgit telle une étincelle illuminant la variation thématique. Le cadre socio-historique et socio-culturel permet la distinction de trois portraits féminins qui se veulent unitaires sinon univoques.

Aussi, la migration clandestine dépasse l'intention première du voyage car elle prend un caractère illicite. De plus, la migration révèle les affres du voyage initiatique qui a caractérisé le roman intitulé *Ulysse from Bagdad*. Eric-Emmanuel Schmitt met en scène un thème dont la genèse est épique. Le périple périlleux de l'oriental Ulysse est la consécration d'un thème conjoncturel.

L'éclatement thématique est le siège de représentations évocatrices. A ce sujet, « *tous les thèmes se ramènent les uns aux autres, sans que, toutefois, aucun d'eux se propose comme terme ultime, capable d'absorber tous les autres ; ce ne sont, de toutes parts, qu'échos et résonnances ; toute thématique se présente comme un réseau. Mais dans ce réseau, l'on distingue des figures, que tissent les thèmes en s'entrecroisant ; [...]* »⁵²²

De ce point de vue, la redondance thématique suggère une réflexion dont l'obsession marque inévitablement son terrain. Aussi, la variation thématique caractérise la cartographie de l'œuvre d'Eric-Emmanuelle Schmitt.

⁵²² Albouy, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, 2012, p. 29

L'analyse transtextuelle et intratextuelle de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt nous a permis l'éclairage de deux pôles à savoir : La transtextualité et l'intratextualité. En premier lieu, la transtextualité draine de par : la paratextualité, l'intertextualité et l'hypertextualité l'espace narratif et discursif d'Eric-Emmanuel Schmitt.

En effet, la paratextualité orne la dimension stylistique des cinq romans concernés par l'analyse paratextuelle. Elle propose une lecture externe, toutefois, en rapport avec le contexte narratif de chaque roman. L'intertextualité propose à travers : la citation, la référence et l'allusion, la démarcation et la richesse de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt.

De ce point de vue, ces trois concepts ont permis la compréhension de la structuration stylistique, de la construction plurielle de l'œuvre de l'auteur. Aussi, l'analyse transtextuelle a orienté l'éventail discursif de l'auteur vers le potentiel sous-jacent des réminiscences. La charge et la richesse de l'aventure discursive d'Eric-Emmanuel Schmitt émergent pour proposer une clef ouvrant l'espace narratif de l'écrivain.

Enfin, l'hypertextualité a servi à la compréhension et la démarcation de l'inscription mythique par l'insertion de l'épopée homérique à savoir l'*Odyssée* dans le roman *Ulysse from Bagdad*.

En second lieu, l'analyse intratextuelle revêt le phénomène d'intertextualité restreinte et d'intertextualité autarcique. Cette typologie souligne les similarités internes et constantes présentes dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. Ses récurrences internes délimitent de ce fait les contours de la création littéraire de l'auteur et marquent l'authenticité du récit schmittien. De plus, l'expérience intratextuelle tend à l'identification structurale de l'œuvre de notre auteur. En plus, la contribution de la mise en abyme, comme phénomène autotextuel, a servi au repérage de la construction narrative du roman intitulé *La femme au miroir*.

La transtextualité et l'intratextualité sont un labyrinthe discursif chargé d'un potentiel culturel, artistique et littéraire de l'expérience mnémonique de l'auteur.

Dans cette optique, Eric-Emmanuel Schmitt appartiendrait à cette universalité qu'est devenue l'aventure littéraire.

Plurielle, l'écriture d'Eric-Emmanuel Schmitt dépasse les codes du classique et du canonique pour se fondre dans une diversité contemporaine. Le roman, la nouvelle et le théâtre encadrent notre corpus de recherche. Cette diversité des genres occupe la première observation de la représentation discursive de l'auteur. Toutefois, il ne faut pas perdre de vue que l'œuvre schmittienne s'entoure d'une aquarelle d'inspirations.

Le conte, la légende, le mythe et la fiction traversent l'espace discursif de l'auteur. Ainsi, le conte berce, la légende fascine, le mythe ensorcelle et la fiction subjugué. L'espace discursif d'Eric-Emmanuel Schmitt est un lieu où se rencontrent l'écriture enchâssée, l'écriture épique et l'écriture mythique. Fréquentant le théâtre de l'authentique, l'écriture d'Eric-Emmanuel Schmitt se distingue par une genèse antérieure, des réminiscences d'ordre culturel, historique ou encore artistique. De plus, il est à rappeler l'importance et le rôle de la philosophie dans la carrière de l'écrivain et son amour incommensurable pour le théâtre.

Ces facteurs s'ajoutent à l'observation qui se fait en amont et en aval de l'individu et de la société qui ne cesse de se transformer. A ce propos, « *Le roman n'est pas une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde.* »⁵²³

Les expériences individualistes ou encore plurielles tendent de montrer la crise identitaire des individus qui se veulent être des personnages. Dans cette perspective, Eric-Emmanuel Schmitt peint des tableaux multiples en rapport aux contextes narratifs choisis. Il en découle le dépassement du moi et sa capacité à se voir dans l'autre. En effet, « [...] *tous les romans de tous les temps se penchent sur l'énigme du moi* »⁵²⁴ Cette réflexion anime le spectre du moi.

⁵²³ Kundera, Milan. *L'art du roman*, Gallimard, 1986, p.39

⁵²⁴*Ibid.*, p.35

Eric-Emmanuel Schmitt consolide la cohésion sociale. Aussi, il draine son œuvre d'amour et de paix.

Par ailleurs, l'enchâssement en tant que structure et écriture incarne la projection du temps suspendu dans *La femme au miroir*. Ainsi, l'écriture enchâssée est synonyme d'une lecture de l'identité féminine à travers les siècles.

Ensuite, l'écriture épique irrigue la réécriture de l'*Odyssée* sous le mode du contemporain. Ainsi, le roman intitulé *Ulysse from Bagdad* et la nouvelle *Le chien* représentent une relecture de l'épopée homérique sous l'angle du parodique, de l'ironique et de l'humoristique.

Enfin, l'écriture mythique propose l'analyse de trois mythes à savoir le mythe de *Faust*, d'*Ulysse* et de *Narcisse*. Le mythe draine de ce fait trois romans intitulés respectivement *Lorsque j'étais une œuvre d'Art*, *Ulysse from Bagdad* et enfin *La femme au miroir*. Le mythe permet d'une part, « *d'appréhender une réalité mystérieuse, peu saisissable ou mal apprivoisée. L'utopie est mythique, parce qu'elle vise une réalité, par définition, hors d'atteinte ; [...]* »⁵²⁵

D'autre part, le mythe renferme « *le mystère et toutes les puissances du langage ; emprunté ou inventé, il réanime, chez les grands écrivains, les archétypes les plus profonds, et, par là, permet d'approcher encore du mystère de la création.* »⁵²⁶

Dans cette optique, le mythe est une tentation. La tentation est synonyme de métamorphose dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art*. A travers ce roman, Eric-Emmanuel Schmitt dresse les jalons de la quête identitaire. Chargée par la lecture du mythe l'inscription de Faust « *peut continuer à incarner le double vertige qui est au cœur même de la condition humaine. Allégé de ce vertige, Faust est-il encore lui-même ? L'homme est-il encore lui-même [...]* »⁵²⁷ Cette problématique que nous propose ici Pierre Brunel est une nouvelle clef potentielle à la continuité du mythe.

⁵²⁵ Albouy, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, 2012, p. 212

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 220

⁵²⁷ Brunel, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*, Editions de Rocher, 1988, p.597

Aussi, le mythe d'Ulysse est une actualisation du mythe du voyageur. En voulant anoblir son personnage principal qui pour l'occasion est un clandestin, Eric-Emmanuel Schmitt actualise le mythe d'Ulysse par le biais de la réécriture. La transgression du mythe d'Ulysse est le dépassement de l'intention première du récit épique.

Enfin, Narcisse éclot à l'image de la fleur qui symbolise le personnage légendaire. Le mythe de Narcisse voit le jour dans le roman *La femme au miroir*. D'abord, le personnage est transposé au cœur d'une contemplation aux antipodes de la genèse mythique. Narcisse se métamorphose en une figure féminine. La femme éveille ce complexe de par sa relation étroite et intime avec le miroir. La sacralité de l'objet, sa richesse symbolique et sa portée poétique entourent le roman d'Eric-Emmanuel Schmitt.

A ce propos, Pierre Brunel souligne : «*Pour Valéry, le mythe de Narcisse n'a cessé de représenter la relation fragile qui provisoirement unit la conscience et le corps, le moi et son apparence* »⁵²⁸

Notons que «*L'écriture est- elle-même une réalité ambiguë : d'une part, elle naît incontestablement d'une confrontation de l'écrivain et de sa société ; d'autre part, de cette finalité sociale, elle renvoie l'écrivain, par une sorte de transfert tragique, aux sources instrumentales de sa création* »⁵²⁹

De plus, «*L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir, [...]* »⁵³⁰ Dans ce sens, l'écriture d'Eric-Emmanuel Schmitt est une somme regroupant l'inspiration, la représentation du social conjoncturel et actuel. Enfin, L'écriture est une réinvention continuelle qui se pare d'une liberté conceptuelle.

⁵²⁸*Ibid.*, p. 1075

⁵²⁹ Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953, p. 26-27

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 28

La création littéraire d'Eric-Emmanuel Schmitt se veut variée et plurielle. Arborer la palette de l'œuvre littéraire d'Eric-Emmanuel Schmitt est la contemplation d'un univers authentique et contemporain.

Bibliographie

I-Œuvres littéraires

I-1 Œuvres d'Eric-Emmanuel Schmitt

I-1-a Corpus d'étude

-Schmitt, Eric-Emmanuel. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Albin Michel, 2002

-*Ulysse from Bagdad*, Albin Michel, 2008

-*La femme au miroir*, Albin Michel, 2011

-*L'élixir d'amour*, Albin Michel, 2014

-*Le poison d'amour*, Albin Michel, 2014

-*Odette toulemonde et autres histoires*, Albin Michel, 2006

-*Les deux messieurs de Bruxelles*, Albin Michel, 2012

-*Un homme trop facile*, Albin Michel, 2013

I-1-b Autres

-Schmitt, Eric-Emmanuel. *Diderot ou la philosophie de la séduction*, Albin Michel, 1997

-*Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, Albin Michel, 2001

-*Oscar et la dame rose*, Albin Michel, 2002

-*Ma vie avec Mozart*, Albin Michel, 2005

-*La rêveuse d'Ostende*, Albin Michel, 2007

-*Le sumo qui ne pouvait pas grossir*, Albin Michel, 2009

-*Concerto à la mémoire d'un ange*, Albin Michel, 2010

-*Les Perroquets de la place d'Arezzo*, Albin Michel, 2013

-*La nuit de feu*, Albin Michel, 2015

I-2- Autres œuvres littéraires

- Bachi, Salim. *Le chien d'Ulysse*. Gallimard, 2001
- Bérard, Victor. *Odyssée d'Homère*. Librairie Générale Française, 1972
- Boudjedra, Rachid. *La Répudiation*, Gallimard, 1969
 - *La vie à l'endroit*, Grasset, 1997
 - *Les figuiers de Barbarie*, Grasset, 2010
- Contes d'Andersen, Edita S.A. Lausanne, 1994 (Contes)
- Joyce, James. *Ulysses*. Gallimard, 1929
- Kateb, Yacine. *Nedjma*. Editions du Seuil, 1956
- Khadra, Yasmina. *Les anges meurent de nos blessures*, Julliard, 2003
- Laclos, Pierre Choderlos. *Les liaisons dangereuses*, Larousse Petits Classiques, Paris, 2007
- Ndiaye, Marie. *Trois femmes puissantes*. Editions Gallimard, 2009
- Perrault, Charles. *Contes*. Talantikit pour la présente édition, 2014 (Contes)
- Poquelin, Jean Baptiste dit Molière. *Le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux*, Edition Larousse, 2006 (Théâtre)
- Shakespeare, William. *Roméo et Juliette*, Larousse Petits Classiques, Paris, 2005 (Théâtre)
 - *Hamlet*, Larousse Petits Classiques, Paris, 2008 (Théâtre)
- Süskind, Patrick (auteur) et Lortholary, Bernard (traducteur), *Le Parfum : Histoire d'un meurtrier* [« *Das Parfüm : die Geschichte eines Mörders* »], Fayard, 1^{er} décembre 1986

II-Ouvrages de théorie et critique littéraires

-Albert, Christine. *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Editions Karthala, 2005

-Albouy, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, 2012

-Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, 1978

-Barel-Moison, Claire, Déruelle, Aude. *L'analyse littéraire*, [2011] Armand Colin, 2015

-Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953

- *Introduction à l'analyse structurale des récits* in *Poétique du récit*, Editions du Seuil, 1977

- *Le bruissement de la langue*. Paris Le seuil, septembre 1984

-Ben Farhat, Arselène. *La structure de l'enchâssement dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*. Imprimerie Reliure d'Art Sfax ,2006

-Bessière, Jean. *Inactualité et Originalité de la littérature française contemporaine 1970-2013*, Editions Champion, Paris, 2014

-Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*, Librairie Armand Colin, Paris, 1974

- *La critique littéraire*, Collection Que sais-je ? Puf, Presses Universitaires de France, 2001

-Burgos, Jean. *Pour une poétique de l'imaginaire*, Seuil, 1982

-Cros, Edmond. *La sociocritique*, L'Harmattan, 2003

-Dällenbach, Lucien. *Intertexte et autotexte*, Poétique, n°27, 1976

- *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Edition Seuil. Paris, 1977

- Daniel Bergez, Pierre Barbéris, Pierre-Marc de Biasi, Luc Fraisse, Marcelle Marini, Gisèle Valency. *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Nathan, Université, 1994
- Duchet, Claude. « *Eléments de titrologie romanesque* » in *Littérature* №12 Décembre 1973
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* [1960]. 3^eédition, Bordas, 1969
- Gasparini, Philippe. *Est-il je ?* Edition du Seuil, 2004
- Genette, Gérard. *Figures III*, Seuil, 1972
 - *Palimpsestes .La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982
 - *Seuils*. Paris Le Seuil, 1987
- Grivel, Charles. *Production de l'intérêt romanesque*, Paris- la Haye, Mouton, 1973
- Gumperz, John. J. *Sociolinguistique interactionnelle : Une approche interactive*, Ed. L'Harmattan, Université de la Réunion, 1989
- Jean_ Claude Chevalier. *Alcools : analyse des formes poétiques*, Paris, Lettes modernes, 1970, P 71 in « *Pour une poétique de l'imaginaire* »par Jean Burgos, Paris, Seuil, 1982
- Joly, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*, Editions Nathan, Paris, 1993
- Kristeva, Julia. *Sémiotiké*, Seuil, 1969
- Kundera, Milan. *L'art du roman*, Gallimard, 1986
- Macherey, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro, 1970
- Mircea, Eliade. *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963
- Mitterand, Henri. *Les titres des romans de Guy des Cars* ,in Duchet, Claude, sociocritique, Nathan,1979

- Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Armand Colin, 2011
- Tomachevski, B. *La thématique* in *Théorie de la littérature*. Seuil, 1965
- Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris Seuil, 1971
- Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, coll. « Poétique », 1970

III-Ouvrages généraux

- Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, 1942
- *La psychanalyse du feu*, Gallimard, 1949
- Barthes, Roland. *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957
- Caillois, Roger. *Le mythe et l'homme*, Gallimard, 1938
- Dastur, Françoise. *La mort, Essai sur la finitude*, Presses Universitaires, 2007
- Durkheim, Emile. *Le suicide*, Presses Universitaires de France, 1969
- Roudinesco, Elisabeth. *L'analyse, l'archive*. Bibliothèque nationale de France, 2001

IV-Critique littéraire sur Eric-Emmanuel Schmitt

- Meyer, Michel. *Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Albin Michel, 2004

V- Articles et travaux universitaires

- Belhocine, Mounya. *La pratique intratextuelle chez Fatéma Bakhaï : entre homogénéité et hétérogénéité*, *Synergie Algérie* n°13-2011, pp. 89-96
- Benachour, Nedjma. *L'Intertextualité*. Université Mentouri Constantine, 2005
- Bensaou, Hamid, in *Le voyage Actes du 1^{er} colloque d'espagnol de l'institut des langues étrangères*, Université d'Alger, 1988
- Catherine Ébert-Zeminová, « Image & mirage de soi dans le miroir du mythe », *Acta fabula*, vol. 11, n° 10, Essais critiques, Novembre-Décembre 2010

-Collot, Michel. *Le thème selon la critique thématique*. In : Communication, 47, 1988, pp.79-91

-Michaud, Guy. *Le thème du miroir dans le symbolisme français*. In : Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1959, N° 11, pp.199-216.

-Morsly, Dalila, « *Y a voyage et voyage* » in *Le voyage Actes du 1^{er} colloque d'espagnol de l'institut des langues étrangères*, Université d'Alger, 1988

-Schaffner, Alain. « *Le puzzle du mythe* » *Méline dans les fruits du Congo in Chances du roman charmes du mythe. Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013

VI-Dictionnaires et encyclopédies

-Ali-Khodja, Jamel. *Vocabulaire commenté de français*, Dar El Houda, 2004

- Brunel, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*, Editions de Rocher, 1988

-*Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française*, Les usuels, 1992

-Dictionnaire Hachette Encyclopédique illustré, 1998

-*Encyclopédie des symboles*, Librairie Générale française, 1996

-Julien, Nadia. *Le dictionnaire des mythes*, Edition Marabout, Belgique, 1992

-Lavedan, Pierre. *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. Librairie Hachette, Paris, 1931

-*Médecine pour vous*, Encyclopédie médicale pour la famille tome1. Le livre de Paris, 1979

-*Pluridictionnaire Larousse*, Librairie Larousse, 1977

Sitographie

-Aly Abbara. *Analyse de l'activité motrice embryo- fœtale et l'état d'éveil et du sommeil du fœtus*. Disponible sur : <http://www.alyabbara.com>, visité le 12 Juin 2013.

-Collot, Michel. *Le thème selon la critique thématique*. In : *Communications*, 47,1988.pp.79-91.

Disponible sur :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1707, visité le 23 Mars 2015.

-Flejo, Karine. « *Une heure avec Eric-Emmanuel Schmitt* » [en ligne] 8 Septembre 2011. Disponible sur : <https://toutelaculture.com/2011/09/une-heure-avec-eric-emmanuel-schmitt/>, visité le 10 Mars 2012.

-Gabriel-A Pérouse. *Double et dédoublement en littérature*. Université Saint Etienne. Disponible sur :

https://books.google.dz/books?id=SebHsScoOvgC&pg=PA203&lpg=PA203&dq=le+th%C3%A8me+du+d%C3%A9doublement&source=bl&ots=2qBoZm1xIF&sig=MXaQXBx_we1veXhgHPcRtoMcjGA&hl=fr&sa=X&ei=K34zVcSSH4mw7Aaf-IHgBg&ved=0CEAQ6AEwBg#v=onepage&q=le%20th%C3%A8me%20du%20d%C3%A9doublement&f=false, visité le 19 Avril 2015.

-Gérard de Cortanze. *Reception d'Eric-Emmanuel Schmitt*. Séance public du 25 Mai 2013[en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique, 2013. Disponible sur :

www.arllfb.be/ebibliotheque/discoursreception/cortanze25052013.pdf, visité le 17 Décembre 2013.

-Gihouse, Marie-Françoise. « *Quinze ans pour un roman !* » [en ligne] 20 Août 2011. Disponible sur : http://www.lavenir.net/cnt/DMF20110820_00034366, visité le 6 Mars 2012.

-Harmony : Musique et art. *Tamara de Lempicka*. Disponible sur : <http://www.artmony.biz/t2391-tamara-de-lempicka>, visité le 4 Mars 2013.

- Hegel Vidar Holm. *Le concept de polyphonie chez Bakhtine*, Université de Bergen. Disponible sur : <http://ojs.ruc.dk/index.php/poly/article/download/2433/748>, visité le 4 Mars 2015.
- Jacqueline.B. *Le miroir*. Disponible sur : <http://www.ledifice.net/3013-6.html>, visité le 12 Février 2014.
- Jocelyne R. Silver. « *Nathalie Sarraute : Le pacte de lecture* », 2005. Disponible sur : <http://druhttp://drum.lib.umd.edu/bitstream/1903/3164/1/umi-umd->, visité le 20 février 2014.
- Kelen, Jacqueline. *Hadewijch d'Anvers*. Albin Michel. Disponible sur : <http://www.albin-michel.fr/Hadewijch-d-Anvers-EAN=9782226220462>, visité le 18 Avril 2012.
- Krémer.Patrick. « *La fureur d'aimer d'Hadewijch d'Anvers* » [en ligne] 30 Juillet 2010.Disponible sur : <http://pkremer.over-blog.com/article-la-fureur-d-aimer-d-hadewijch-d-anvers-54694224.html>, visité le 21Février 2016.
- Lamontagne, Marie-André. *Eric-Emmanuel Schmitt : L'enfant qui regardait Dieu*, 2005. Disponible sur : www.telequebec.tv/contact, visité le 12 Juillet 2012.
- Lankaart. Le Titien : *La femme au miroir*. [en ligne] 18 Décembre 2011. Disponible sur : <http://www.lankaart.org/article-le-titien-la-femme-au-miroir-67533364.html>, visité le 24 Mars 2013.
- Larousse en ligne. *Le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux*. Disponible sur : http://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/le_Misanthrope_ou_lAtrabilaire_amoureux/133383#cGExfoR2LLiEmv1H.99, visité le 4 Mars 2016.
- Martine de Rabaudy. Schmitt : « *J'ai envie d'air pur.* » publié le 23 Août 2001. Disponible sur : http://www.lexpress.fr/culture/livre/schmitt-j-ai-envie-d-air-pur_797720.html, visité le 23 Décembre 2012.
- Michaud, Guy. *Le thème du miroir dans le symbolisme français*. In : Cahier de l'association internationale des études françaises, 1959, N°11, pp.199-216.

Disponible :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_05715865_1959_num_11_1_2147#, visité le 4 Janvier 2014.

-Mukala Kadima-Nzuji. *Introduction à l'étude du paratexte du roman zaïrois*. In : Cahiers d'études africaines, 1995 vol : 35, №14, pp897-909. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cea_00080055_1995_num_35_140_1885, visité le 7 Mars 2012.

-Néo Trouvetout. *Les miroirs sont-ils des portes vers des mondes parallèles ?* [18 octobre 2008] Disponible sur : <http://www.neotrouve.com/?p=94>, visité le 15 Janvier 2014.

-Paris. Robert. *La chasse aux sorcières à la fin du Moyen- Âge : une vraie guerre de type fasciste pour démolir les droits des femmes* [en ligne] 15 Avril 2013. Disponible sur : <http://matierevolution.org/spip.php?article3281>, visité le 8 Août 2015.

-Pierre. Adrian. « *Le miroir des simples âmes* ». Disponible sur : www.amourier.com/pub/ftp/pdf/Extraits/9782915120493.pdf, visité le 30 Mars 2016.

-Sablonier, Bernard. « *Cerveau : la chimie des sentiments*. » [en ligne] 21 Février 2013. Disponible sur : http://www.huffingtonpost.fr/bernard-sablonniere/reaction-chimique-cerveau-amour_b_2725383.html, visité le 27 Novembre 2015.

-Schmitt, Eric-Emmanuel. Site officiel. Disponible sur : <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com>. Consulté depuis 2011.

-Sitri, Frédérique. « *Dialogisme et analyse de discours : éléments de réflexion pour une approche de l'étude en discours* », Cahiers de praxématique [en ligne], 43/2004, mis en ligne le 1 Janvier 2013. Disponible sur : <http://praxematique.revues.org/1846>, visité le 30 Septembre 2015.

-Stephane S. *Le miroir. Mythes et symboles*. [en ligne] 11 Janvier 2007. Disponible : <https://docs.school/philosophie-et-litterature/culture-generale-et-philosophie/memoire/miroir-mythes-symboles-22090.html>, visité le 22 Janvier 2014.

-Théâtre Rive Gauche. Le site officiel. Disponible sur : <http://www.theatre-rive-gauche.com/theaterteam.cfm>, visité le 8 Mars 2016.

-Var-matin. Eric-Emmanuel Schmitt: «*Je suis débarrassé de l'attente du succès* ». Disponible sur : <http://www.varmatin.com/article/var/eric-emmanuel-schmitt-je-suis-debarrasse-de-lattente-du-succes.654819.html>, visité le 2 Juin 2012.

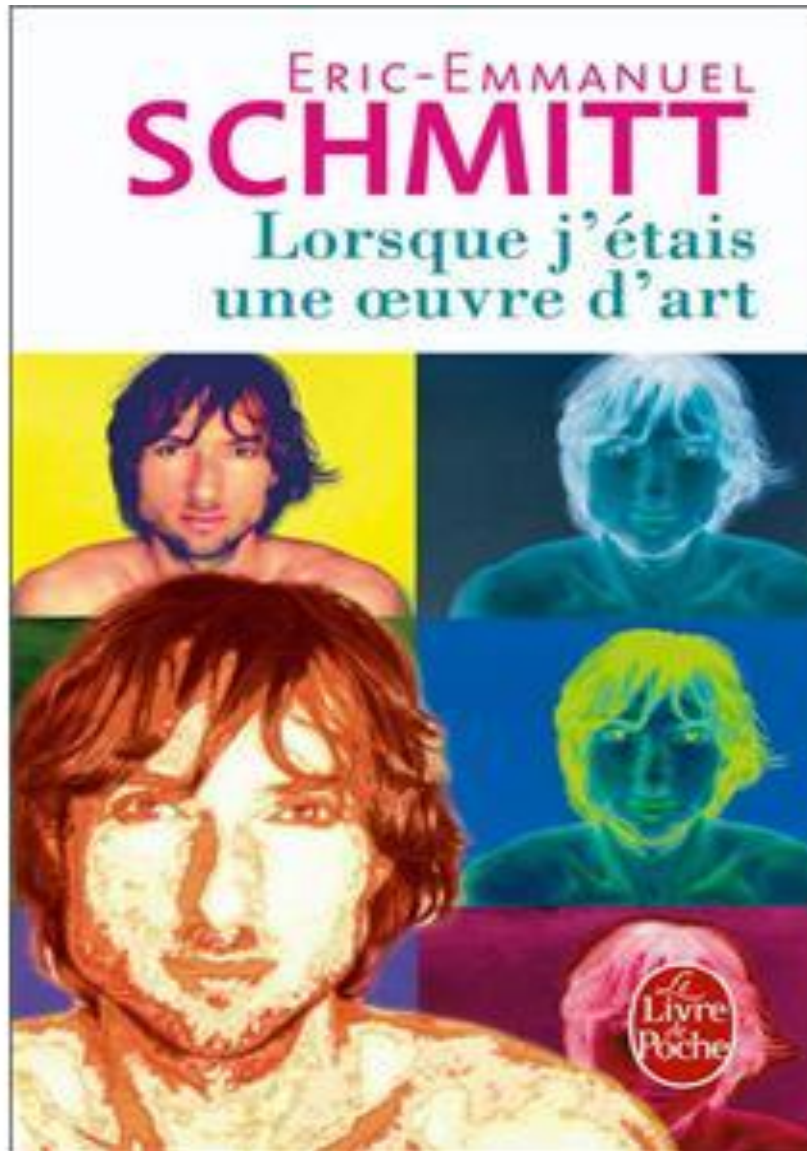
-Yadan. Thomas. « L'épaisseur de l'être. ». Interview d'Eric-Emmanuel Schmitt.

[en ligne] 16 Janvier 2009. Disponible sur :

<http://evene.lefigaro.fr/livres/actualite/eric-emmanuel-schmitt-ulyse-from-bagdad-1759.php>, visité le 20 Avril 2012.

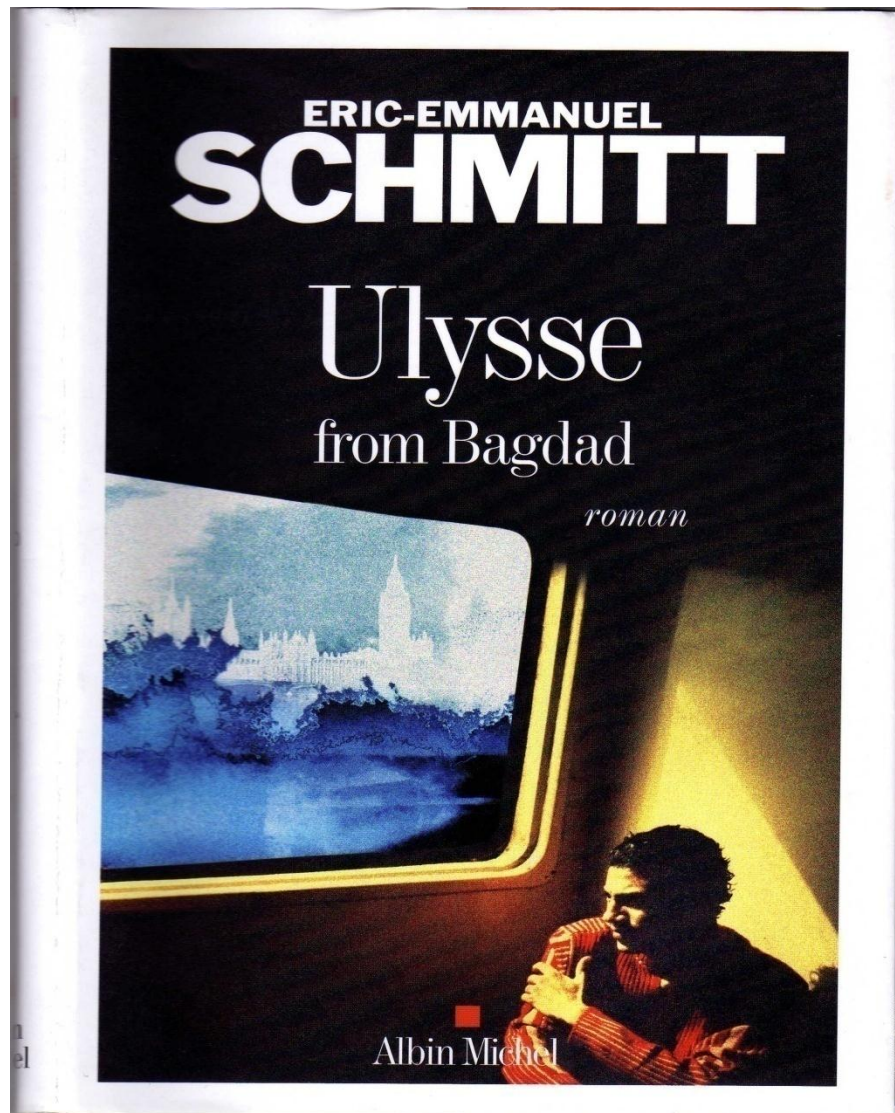
Annexes

1/Première de couverture du roman :
Lorsque j'étais une œuvre d'art

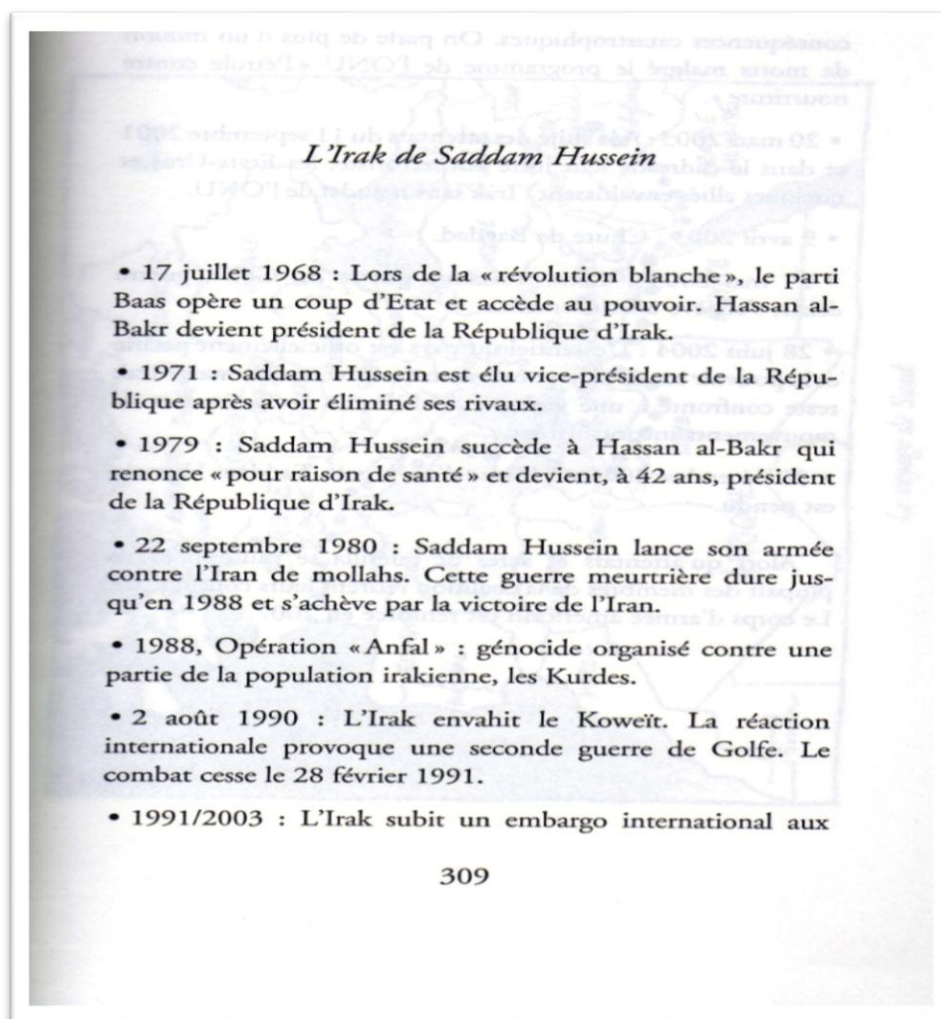


(Première de couverture du roman :

Ulysse from Bagdad



3/ Postface du roman *Ulysse from Bagdad*

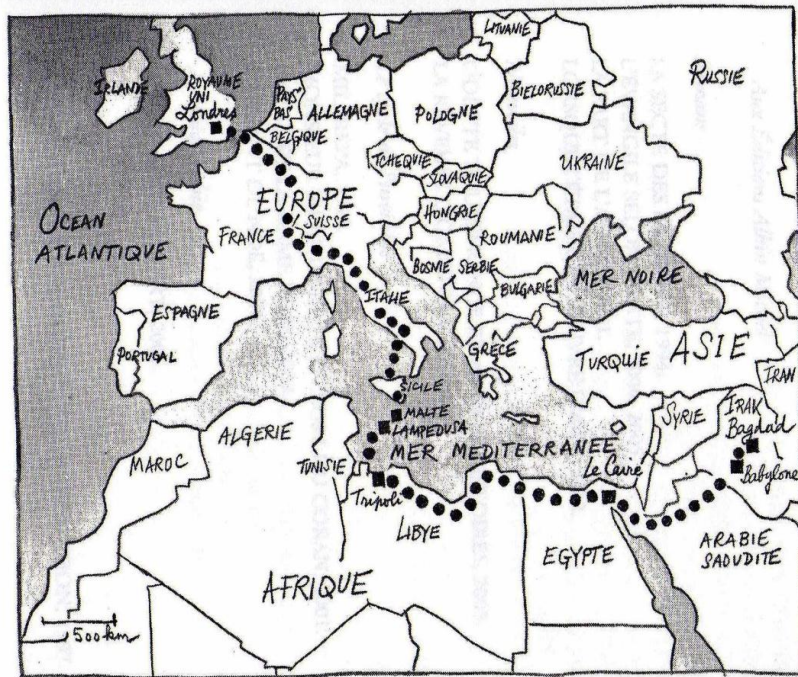


Ulysse from Bagdad

conséquences catastrophiques. On parle de plus d'un million de morts malgré le programme de l'ONU « Pétrole contre nourriture ».

- 20 mars 2003 : A la suite des attentats du 11 septembre 2001 et dans le cadre de leur lutte antiterroriste, les Etats-Unis et quelques alliés envahissent l'Irak sans mandat de l'ONU.
- 9 avril 2003 : Chute de Bagdad.
- 1^{er} mai 2003 : Cette troisième guerre du Golfe, guerre éclair, s'achève officiellement.
- 28 juin 2004 : L'essentiel du pays est officiellement pacifié et le pouvoir remis à un gouvernement intérimaire, mais l'Irak reste confronté à une violence multiforme de factions et de mouvements incontrôlables.
- 30 décembre 2006 : A l'issue d'un procès, Saddam Hussein est pendu.

Alors qu'attentats et actes de guérilla se multiplient, la plupart des membres de la coalition retirent leurs contingents. Le corps d'armée américain est renforcé en 2007.



Le voyage de Saad

Le voyage de Saad



4/Première de couverture du roman :
La femme au miroir

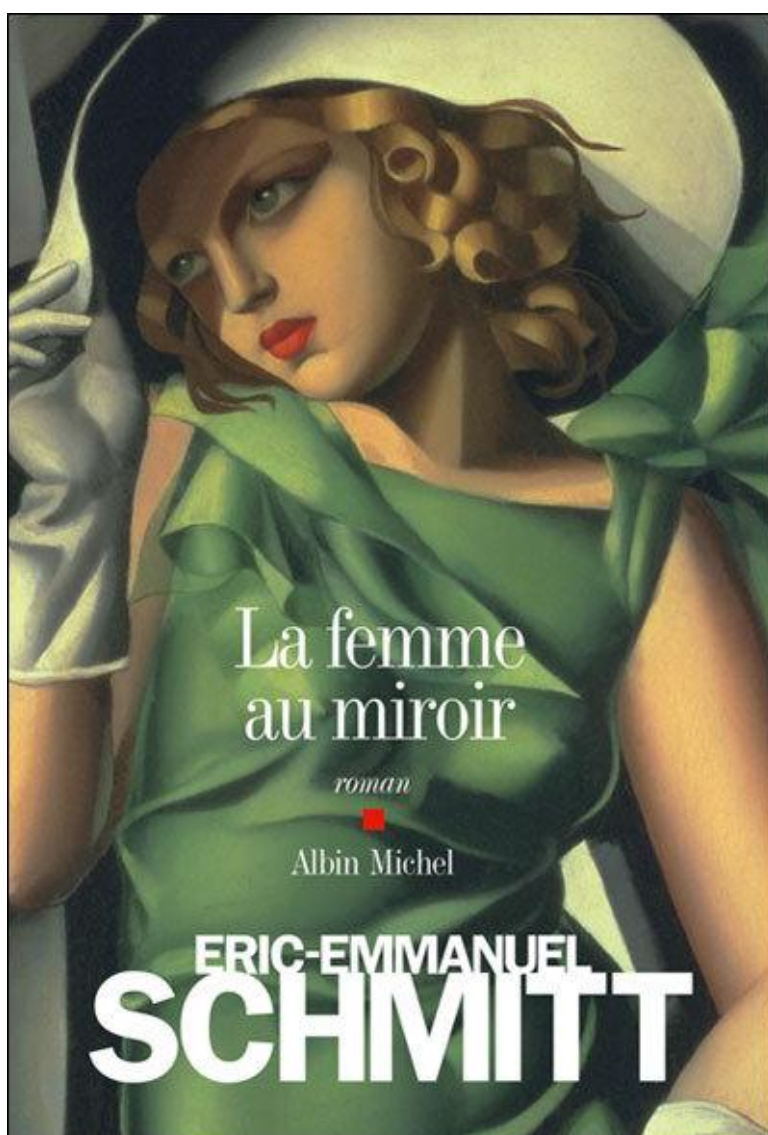


Tableau de Titien : La femme au miroir



*5/ Première de couverture du roman :
L'élixir d'amour*



6/ Première de couverture du roman :
Le poison d'amour



Le diptyque de l'amour



Tableau de Christian Schloe



Tableau : Ophélie de John Everett Milais



7/Le béguinage de Bruges

Situé à proximité du Lac d'Amour en Belgique, le Béguinage Princier de la Vigne fut fondé en 1245. Il témoigne de l'influence des Béguines, des femmes célibataires ou veuves dévouées à Dieu.

L'ensemble est composé de maisons aux façades pittoresques qui entourent un grand jardin intérieur, ainsi que d'une église.

Il est maintenant occupé par des religieuses bénédictines qui portent encore l'habit du XV^{ème} siècle. Une des maisons a été aménagée en musée afin de montrer comment vivaient et travaillaient les Béguines à l'époque.

Impossible d'évoquer Bruges sans vous faire découvrir le Béguinage. Près du canal, vous apercevrez un charmant petit enclos parsemé de jonquilles et d'arbres, et présentant une jolie église datant du XVII^{ème} siècle. Pour l'histoire, c'est la comtesse de Flandre, Marguerite de Constantinople, qui fonda ce Béguinage au XIII^{ème} siècle. Il est aujourd'hui classé au patrimoine de l'Unesco. Un béguinage est une communauté de femmes n'ayant pas prononcé de vœux, mais regroupées ensemble pour vivre chrétiennement. A partir du XIII^{ème} siècle, ces communautés se sont multipliées dans tous les anciens Pays-Bas et, dans une moindre mesure, en Europe centrale. La dernière béguine de Bruges est morte en 1930 et depuis, c'est une communauté de bénédictines qui occupe le Béguinage. L'une des maisons, près du portail, a été transformée en un musée qui évoque le mode de vie des béguines de la toute fin du Moyen-âge à l'époque moderne, avec son mobilier rustique et sa vie partagée entre travail et prière.

Extrait du site : <http://www.cityzeum.com/beguinage>

Photos du béguinage de Bruges



8/Interview d'Eric-Emmanuel Schmitt

**Eric-Emmanuel Schmitt : « Je suis débarrassé de l'attente du succès »*

Il le dit lui-même, il fait « *partie du paysage littéraire* ». Eric-Emmanuel Schmitt est « *l'auteur français le plus lu dans le monde* ». Une notoriété ancienne née de son travail au théâtre (*Le Visiteur*), pour le cinéma (*Odette Toulemonde*) prolongé par ses romans (*L'Évangile selon Pilate*, *La Part de l'autre*) et ses nouvelles (*Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, *Le Sumo qui ne pouvait pas grossir*).

Entré, depuis les années 2000, dans le « *club des auteurs à barrières* » (leur venue en dédicace dans une librairie nécessite la mise en place d'un système pour contenir les lecteurs), Eric-Emmanuel vient présenter à la librairie Charlemagne un nouvel ouvrage : *La Femme au miroir*, destins croisés de trois femmes. Très cinéma, un peu philo, pétri de musique, le roman suit la recette qui fait le succès de l'auteur. Un homme que l'on découvre jovial, lucide et fort aimable.

Quinze ans de réflexion pour ce roman... Avez-vous l'impression d'avoir écrit votre livre ultime?

Je n'ai que 51 ans, je ne suis pas encore à la retraite ! Certes cela m'a pris 15 ans de réflexion, mais aussi de rêverie. C'est un processus de maturation qui, j'imagine, s'apparente à porter un enfant. On le nourrit avec ce que l'on a en soi, ma passion de la musique, de la mystique, de la psychologie, du cinéma. Et une fois qu'il est prêt, on en accouche. De plus, ce roman est écrit d'un point de vue féminin, ce qui a nécessité des milliers d'heures à écouter les femmes.

Pourquoi avoir choisi trois femmes ?

Ce roman raconte la condition humaine à travers la condition féminine. Car elle est plus riche et plus complexe que celle d'un homme. La maternité leur est offerte, alors que la paternité est une abstraction. D'un autre côté, la société est plus chiche, elle s'oppose à l'épanouissement de la femme...

Quelles femmes vous ont inspiré pour vos héroïnes?

Pour celle de la Renaissance, Anne de Bruges, j'ai été inspiré par les poétesses mystiques flamandes, dont la parole était libre et sans dogme. Et pour Anny Lee, actrice contemporaine, ce sont Romy Schneider et son incapacité à être heureuse, Marilyn Monroe ou encore Amy Winehouse. Des femmes qui, avant de savoir qui elles désiraient, étaient déjà désirées par tous les hommes... Ce succès leur a fait tourner la tête...

C'est marrant de parler de succès soudain pour vous, qui êtes considéré comme « l'auteur français le plus lu dans le monde »...

Oui, mais le succès m'est arrivé quand j'étais prêt « comme homme ». J'avais passé 30 ans, j'étais agrégé et docteur. Ma formation de philosophe m'avait permis de prendre de la distance. Aujourd'hui, je suis débarrassé de l'attente du succès, j'en suis heureux, surtout quand je vois autant de collègues frustrés, qui attendent, tendus. Je suis libre.

Dans vos romans ou vos pièces, même avec des sujets durs comme dans *Oscar et la dame rose* (1), vous restez optimiste. Vous ne vous forcez pas un peu ?

Je ne pense pas que l'optimisme soit l'ignorance du tragique. C'est d'avantage le refus du mal et de l'inertie. C'est l'intelligence qui s'allie au courage pour remonter ses manches. Notre époque est déjà assez schizoïde (2) : on vit optimiste, mais on parle pessimiste. Pour ma part, à la fois dans mon tempérament mais aussi par réflexion, je souris à la vie et je ne veux pas prendre la parole pour décourager les gens...

<http://www.varmatin.com/article/var/eric-emmanuel-schmitt-je-suis-debarrasse-de-lattente-du-succes.654819.html>

9/Prix d'Eric-Emmanuel Schmitt

Bien qu'il se tienne à l'écart du monde littéraire et politique, Eric-Emmanuel Schmitt a reçu de nombreux prix et mentions honorifiques. En remerciement à toutes celles et ceux qui en le choisissant ont témoigné de leur attachement à son œuvre, nous avons voulu les rassembler ici :

- 2014, Pologne, **Prix de l'Ambassadeur de lecture** décerné par l'institut du Livre polonais
- 2012, Belgique, **Elu à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique**
- 2012, France, **Grand Prix Ardua 2012**, décerné par l'Association Régionale des Diplômés des Universités d'Aquitaine
- 2012, France, **Prix Agrippa-d'Aubigné**, décerné par le Lions club, pour son livre *La femme au miroir*
- 2012, Espagne, **Prix Ola de Oro** pour le long métrage *Oscar et la dame rose*
- 2010, France, **Prix Goncourt** de la nouvelle pour *Concerto à la mémoire d'un ange*
- 2010, Russie, **The Reading Petersburg Price** pour l'ensemble de son oeuvre.
- 2009 Italie, **Prix Scrivere per Amore** pour *La rêveuse d'Ostende*
- 2009 France, **Prix des Grands Espaces** pour *Ulysse from Bagdad*
- 2006 Belgique, **Grand Prix Etranger** décerné par les Scriptores Christiani pour *Milarepa, Oscar et la dame rose, L'Enfant de Noé, M. Ibrahim et les fleurs du Coran, et Le Visiteur*
- 2005 France, **Prix Rotary** pour *L'Enfant de Noé*
- 2005 France, **Molière**, nomination meilleur auteur, *L'Evangile selon Pilate*
- 2005 Suisse, **Prix Chronos** pour *Oscar et la dame rose*
- 2004 Allemagne, Berlin, **Prix Die Quadriga**, pour "son humanité et la sagesse dont son humour réussit à nourrir les hommes"

- 2004 Allemagne, **Deutscher Bücherpreis** (grand prix du public) pour son récit *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*
- 2004 France, le magazine Lire effectue un sondage auprès des Français pour qu'ils désignent les " **livres qui ont changé leur vie** " : *Oscar et la dame rose* -fait exceptionnel pour un auteur vivant- se trouve cité avec *La Bible*, *Les trois Mousquetaires* ou *Le Petit Prince*.
- 2004 France, **Prix Chronos** pour *Oscar et la dame rose*
- 2004 France, **Prix Jean Bernard** de l'Académie de Médecine pour *Oscar et la dame rose*
- 2004 France, Lyon, **Prix de la Sélyre**
- 2004 France, **Prix des lecteurs de la Société des écrivains et du livre lyonnais et rhônalpins**
- 2001 France, **Grand Prix du Théâtre de l'Académie française** pour l'ensemble de son œuvre
- 2001, France, **Chevalier des Arts et des Lettres**
- 2000 France, **Grand Prix des lectrices de 'Elle'** pour *L'Evangile selon Pilate*
- 2000 France, Paris, **sept nominations aux Molières** pour *Hôtel des deux mondes*
- 1998 France, Paris, **Prix de l'Académie Balzac et deux nominations aux Molières** pour *Frederick et le Boulevard du Crime*
- 1997 France, Paris, **six nominations aux Molières** pour *Le Libertin*
- 1997 Allemagne, Cologne, **Prix du Théâtre de la ville** pour *Le Libertin*
- 1996 France, Paris, **deux nominations aux Molières** pour *Variations énigmatiques*
- 1994/95 France, **Prix du premier roman** pour *La Secte des égoïstes*
- 1993 France, Paris, **trois Molière** pour *Le Visiteur* : Molière de la révélation théâtrale, du meilleur auteur et du meilleur spectacle du théâtre privé pour *Le Visiteur*. *Extrait du site officiel d'Eric-Emmanuel Schm

Résumé

Notre travail de recherche est intitulé : Eclatement des thèmes et pluralité discursive dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel schmitt. Axée principalement sur deux pôles à savoir la thématique et l'écriture chez Eric-Emmanuel Schmitt, notre réflexion littéraire a pour objectif de comprendre la construction et le fonctionnement de l'œuvre schmittienne. Aussi, la compréhension de l'enjeu créatif et stylistique de l'auteur a contribué à délimiter les contours de l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. La question de la quête identitaire des personnages de l'écrivain se rattache également à notre travail de recherche.

Varié, notre corpus recèle cinq romans, deux recueils de nouvelles et une pièce théâtrale. Par ailleurs, notre réflexion littéraire englobe trois parties essentielles intitulées : « Un auteur, une œuvre et une pluralité thématique », « Analyse transtextuelle et intratextuelle » et « Ecriture et mythe ». D'abord, assimiler l'enchaînement thématique et ses récurrences au cœur de l'œuvre littéraire de Schmitt a été notre premier objectif de recherche. Pour ce faire, nous avons analysé le thème du miroir, du dédoublement, de l'amour, de la mort, de la femme et de la migration dans l'œuvre de l'auteur. Ensuite, la conception et la construction de l'œuvre de Schmitt renferment l'analyse transtextuelle et intratextuelle. A ce sujet, la deuxième partie englobe quatre chapitres. La révélation du choix paratextuel, l'insertion intertextuelle et la dimension hypertextuelle structurent le concept de transtextualité. L'analyse intratextuelle endosse le phénomène d'intertextualité restreinte et d'intertextualité autarcique qui ont été enregistrés dans l'œuvre de notre auteur. Aussi, le concept de mise en abyme révèle la dimension autotextuelle.

Notre troisième partie est orientée sur l'Ecriture et le mythe. Notre objectif premier étant d'éluder le mystère de l'écriture schmittienne et de comprendre l'importance accordée au mythe. Dans ce sens, décrypter le soubassement de l'écriture enchâssée, épique et mythique dans l'œuvre de l'écrivain est d'un apport utile pour notre recherche universitaire.

Abstract

Our research work is entitled “Bursting Themes and Discursive Plurality in the Work of Eric-Emmanuel Schmitt”. Focused mainly on two poles, thematic and writing Eric-Emmanuel Schmitt, our literary reflection has for target to understand the construction and operation of Schmittien’s work. Moreover, understanding the challenge and creative style of the author contributed to define the contours of his work .The question of the search for identity of the characters of Eric-Emmanuel Schmitt is also relevant to our research.

Characterized by its variety, our corpus contains five novels. In addition, the compilation covers two collections of short stories and a theater piece. Our literary reflection entails three major parts: An author, a work and thematic plurality, Transtextual and intratextual analysis and Writing and myth. To start with, understanding the thematic sequence and its recurrence in the core of Schmitt’s literary work was our first research objective. In this respect, we analysed the themes of the mirror, the duplication, the love, the death, the woman and the migration in Schmitt’s work. Then, the design and construction of the work of Eric-Emmanuel Schmitt contain transtextual and intratextual analysis. In this regard, the second part includes four chapters. The revelation of paratextual selection, intertextual and hypertextual dimension structure the concept of transtextuality. The intratextual analysis assumes the phenomenon of restricted intertextuality and autarkic intertextuality that have been recorded in the work of our author. Moreover, the concept of integration reveals the textual dimension. As such, performing intratextual analysis is an analytical investigation to assimilate internal redundancy of the work of Eric-Emmanuel Schmitt.

The third part of our research work is oriented on writing and myth. Our first goal is to evade the mystery of Schmitt's writing and understand the importance attributed to the myth. In this perspective, the temptation to decipher the embedded script, the epic writing and legendary writing is a useful contribution for our university research.

ملخص

بحثنا العلمي يحمل عنوان : انفجار المواضيع و التعددية الكتابية من خلال العمل الأدبي للكاتب Schmitt Eric-Emmanuel. يتركز تفكيرنا الأدبي و ينقسم في آن واحد الى قطبين يشملان المواضيع الكتابية و كذا الكتابة لدى الأديب. نسعى من خلال هذه الأطروحة الى فهم مكونات الكتابة و الآلية التركيبية للعمل الأدبي للكاتب. كذلك تحليل مسألة البحث عن الهوية الشخصية لشخصيات الكاتب ترتبط ببحثنا العلمي.

يشمل بحثنا العلمي خمس روايات، مجموعتين قصصيتين و كذا مسرحية.

من جهة أخرى، يجمع تفكيرنا الأدبي ثلاثة محاور أساسية ألا وهي: كاتب، عمل كتابي و التعددية الموضوعية، التناس و التناس الداخلي، الكتابة والأسطورة. أولاً نسعى من خلال أطروحتنا الى فهم تسلسل المواضيع الكتابية المتكررة من خلال العمل الأدبي للكاتب Schmitt Eric-Emmanuel. لهذا قمنا بتحليل المواضيع الكتابية التالية: المرأة، الازدواج، الحب، الموت، المرأة و أخيراً الهجرة السرية من خلال العمل الأدبي للكاتب. يشمل تحليلنا للمواضيع الكتابية الى تفسير المنهجية التركيبية و الأهمية المعتمدة لاختيار الروائي، زيادة الى ذلك توضيح الأهداف المسطرة من قبل الكاتب. من جهة أخرى، يحتوي الجزء الثاني من أطروحتنا على أربعة محاور كالتالي:

La paratextualité, l'intertextualité l'hypertextualité و l'intratextualité.

تتضمن La paratextualité تحليلاً متعلقاً بالروايات الخمس المذكورة أعلاه. أما نظرية التناس فتشمل التحليل المتعلق بمجموع الأعمال الأدبية المعتمدة في أطروحتنا. تحليل L'hypertextualité يختص برواية واحدة. أخيراً قمنا بتطبيق نظرية التناس الداخلي لاكتشاف الأساليب التكرارية المعتمدة لدى الكاتب و الغرض منها. هذه النظرية تشمل طابع التناس المقيد و تناس الاستكفاء. نذكر أن الجزء الثالث من أطروحتنا يشمل الكتابة و الأسطورة و نسعى من خلاله إلى التمعن و التحليل لكشف الخبايا الكتابية للأديب و فهم الأهمية المتعلقة بالأسطورة. المحور الأول كرس للكتابة المتشابهة، أما المحور الثاني فيحتوي على كتابة ملحمة أوديسي لهومرس من خلال نص المحدث للكاتب. يعتبر المحور الثالث جزء لا يتجزأ من الكتابة الأسطورية. تعتبر الكتابة المتشابهة، الكتابة الملحمية و كذا الكتابة الأسطورية جزء لا يتجزأ من بحثنا العلمي.

Table des matières

I-Introduction générale.....	1
------------------------------	---

Partie I : Un auteur, une œuvre et une pluralité thématique

I-1Présentation de l'auteur et de l'œuvre	15
---	----

I-1 -1 Biographie d'Eric-Emmanuel Schmitt	15
---	----

I-1-2Présentation du corpus.....	19
----------------------------------	----

2-1-Résumé des romans.....	19
----------------------------	----

2-1-a- <i>Lorsque j'étais une œuvre d'art</i>	19
---	----

2-1-b- <i>Ulysse from Bagdad</i>	23
--	----

2-1-c- <i>La femme au miroir</i>	25
--	----

2-1-d- <i>L'élixir d'amour</i>	28
--------------------------------------	----

2-1-e- <i>Le poison d'amour</i>	29
---------------------------------------	----

2-2- Résumé des nouvelles.....	30
--------------------------------	----

2-2-a- <i>L'intruse</i>	30
-------------------------------	----

2-2-b- <i>Les deux messieurs de Bruxelles</i>	31
---	----

2-2-c- <i>Le chien</i>	32
------------------------------	----

2-3- Le théâtre.....	33
----------------------	----

2-3-a- <i>Un homme trop facile</i>	33
--	----

I-2- Pluralité thématique	34
---------------------------------	----

I-2-a- Révélation thématique.....	34
-----------------------------------	----

I-2-b- Définition du thème	35
----------------------------------	----

<u>Chapitre I</u> : Le thème du miroir dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt	38
---	----

I-1-1-a Le miroir : lecture diachronique.....	39
---	----

I-1-1-b Miroir, mirage et magie du temps dans <i>La femme au miroir</i> d'Eric-Emmanuel Schmitt.....	41
--	----

I-1-1-c Miroir, mirage et métamorphose dans <i>Lorsque j'étais une œuvre d'art</i> d'Eric-Emmanuel Schmitt.....	56
---	----

I-1-1-d Miroir d'un duo utopique dans <i>Ulysse from Bagdad</i> d'Eric-Emmanuel Schmitt.....	59
I-1-1-e Le miroir de l'adolescente.....	62
I-1-1-f Miroir Mémoriel.....	65
I-1-1-g Magie d'un miroir théâtral.....	68
Chapitre II : Le thème du dédoublement dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt	72
I-1-2-a Le thème du dédoublement dans <i>Lorsque j'étais une œuvre d'art</i>	74
I-1-2-b L'Irakien Ulysse.....	89
I-1-2-c Le thème du dédoublement dans <i>La femme au miroir</i>	96
I-1-2-d Le thème du dédoublement dans la nouvelle <i>L'intruse</i>	100
I-1-2-e Le thème du dédoublement dans <i>Les deux messieurs de Bruxelles</i>	101
Chapitre III : Le thème de l'amour dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt.....	104
I-1-3-a Le diptyque de l'amour.....	107
I-1-3-b Un amour atypique.....	115
I-1-3-c L'amour de l'oriental Ulysse.....	117
I-1-3-d L'amour au féminin.....	120
Chapitre IV : Le thème de la mort dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt	126
I-1-4-a Le thème de la mort dan <i>Lorsque j'étais une œuvre d'art</i>	127
I-1-4-b Le thème de la mort dans <i>Ulysse from Bagdad</i>	135
I-1-4-c Le thème de la mort dans <i>La femme au miroir</i>	144
I-1-4-d Le thème de la mort dans <i>Le poison d'amour</i>	152
Chapitre V : Le thème de la femme dans <i>La femme au miroir</i>	156
I-1-5-a Anne de Bruges.....	157
I-1-5-b Hanna von Waldberg.....	164
I-1-5-c Anny Lee.....	168
Chapitre VI : Le thème de la migration dans <i>Ulysse from Bagdad</i>	172

I-1-6-a Voyage initiatique de l'oriental Ulysse.....	173
I-2-3 Conclusion.....	180
<u>Partie II</u> : Analyse transtextuelle et intratextuelle.....	183
II-1 La transtextualité	183
II-1-a Définition de la transtextualité	184
<u>Chapitre I</u> : La paratextualité	185
II-1-1 Définition de la paratextualité	185
II-1-1-a Le péritexte.....	185
II-1-1-b L'épître	186
II-1-2 Analyse de la première et de la quatrième de couverture dans :	
<i>a-Lorsque j'étais une œuvre d'art</i>	187
1-1 Analyse de la première de couverture.....	187
1-1-a Analyse titrologique.....	187
1-1-b La précision générique.....	189
1-1-c- Analyse de l'iconographie.....	190
1-2- Analyse de la quatrième de couverture.....	191
<i>2-Ulysse from Bagdad</i>	193
2-1- Analyse de la première de couverture.....	193
2-1-a Analyse titrologique.....	193
2-1-b La précision générique.....	195
2-1-c Analyse de l'iconographie.....	196
2-2 Analyse de la quatrième de couverture.....	198
2-3 Analyse de l'épigraphe.....	199
2-4 Postface.....	202
<i>3-La femme au miroir</i>	203
3-1 Analyse de la première de couverture.....	203

3-1-a Analyse titrologique.....	203
3-1-b La précision générique.....	206
3-1-c Analyse de l'iconographie.....	207
3-2 La dédicace.....	211
3-3 Analyse de la quatrième de couverture.....	212
4- <i>L'élixir d'amour</i>	213
4-1 Analyse de la première de couverture.....	213
4-1-a Analyse titrologique.....	213
4-1-b Analyse de l'iconographie.....	214
4-2 Analyse de la quatrième de couverture.....	216
5- <i>Le poison d'amour</i>	217
5-1 Analyse de la première de couverture.....	217
5-1-a Analyse titrologique.....	217
5-1-b Analyse de l'iconographie.....	219
5-2 Analyse de la quatrième de couverture.....	220
5-3 Analyse de l'épigraphe.....	221
6- Le diptyque de l'amour.....	222
Chapitre II : L'intertextualité	224
II-1- Définition de l'intertextualité	224
II-2- La citation dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt.....	226
II-2- Définition de la citation.....	226
II-2- La citation dans:	
II-2- a- <i>Ulysse from Bagdad</i>	227
II-2- b- <i>La femme au miroir</i>	229
II-2- c- <i>Le poison d'amour</i>	235
II-2- d- <i>Un homme trop facile</i>	238
II-3- La référence dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt.....	241

II-3-Définition de la référence.....	241
II-3- La référence dans :	
<i>a-Lorsque j'étais une œuvre d'art</i>	242
<i>b- Ulysse from Bagdad</i>	243
<i>c- Le poison d'amour</i>	244
<i>d- Un homme top facile</i>	247
<i>e- Le chien</i>	248
II-4- L'allusion dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt.....	251
II-4- Définition de l'allusion	251
II-4- L'allusion dans :	
<i>a-Lorsque j'étais une œuvre d'art</i>	252
<i>b- Ulysse from Bagdad</i>	256
<i>c-La femme au miroir</i>	258
<i>d-L'élixir d'amour</i>	261
<u>Chapitre III</u> : L'hypertextualité	265
III-1 Définition de l'hypertextualité.....	265
III-2Définition de la parodie.....	266
III-3 L'hypertextualité dans <i>Ulysse from Bagdad</i>	267
<u>Chapitre IV</u> Analyse intratextuelle.....	272
IV-1 Définition de l'intratextualité.....	272
IV-2 Analyse intratextuelle dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt.....	273
IV-3 La mise en abyme dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt.....	288
IV3 La mise en abyme dans <i>La femme au miroir</i>	290
II-2-2Conclusion.....	303

<u>Partie III</u> : Ecriture et mythe.....	306
<u>Chapitre I</u> : I-1 L'écriture enchâssée.....	309
I-1- Définition de l'enchâssement.....	309
I-2- Le récit enchâssé dans <i>La femme au miroir</i>	310
<u>Chapitre II</u> : L'écriture épique	320
II-1 Définition de l'épopée.....	321
II-1- <i>L'Odyssée</i> dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt.....	324
II-1-a <i>L'odyssée</i> dans le roman <i>Ulysse from Bagdad</i>	324
II-1-b <i>L'odyssée</i> dans la nouvelle <i>Le chien</i>	332
<u>Chapitre III</u> : L'écriture mythique.....	338
III-1 Définition du mythe	340
III-2 Le mythe de Faust : entre tentation et métamorphose.....	342
III-3 Le mythe d'Ulysse dans <i>Ulysse from Bagdad</i>	360
III-4 Le mythe de narcissse dans <i>La femme au miroir</i>	362
III-4-Conclusion.....	371
Conclusion générale.....	373
Bibliographie.....	380
Sitographie.....	386
Annexes.....	390
Résumé.....	409