

L’imaginaire mystique et les symboles de l’ascension dans *Le Syndrome Copernic* et *L’Apothicaire* d’Henri Lœvenbruck et *Pris au piège dans l’impasse du temps* de Nadereh Ostovar

Fatémeh SADÉGHI
NIKPAY 

Doctorante en langue et littérature françaises,
Département de français, Branche centrale de
Téhéran, Université Azad Islamique, Téhéran,
Iran.

Fariba ASHRAFI* 

Professeur assistant, Département de de
français, Branche centrale de Téhéran,
Université Azad Islamique, Téhéran, Iran.

Résumé

Les images mystiques sont le résultat de « l'imagination active » et surgissent du monde imaginal. Dans cet article, en lisant ces deux auteurs contemporains, l’une iranienne et l’autre français Nadereh Ostovar (*Pris au piège dans l'impasse du temps*) et Henri Loevenbruck (*Le Syndrome Copernic et L’Apothicaire*) nous pouvons voir deux exemples de la science-fiction contemporaine où l’idée de la science et de la mystique se rejoignent.

Ainsi le symbolisme fertile de ces romans sera également analysé à l’aide de la méthodologie de Gilbert Durand. Par souci d’exactitude d’un comparatisme éclairant, nous nous référerons également à l’œuvre d’Henri Corbin pour juger de la proximité des visions décrites avec celle de la mystique. Cette étude nous permettra ainsi de comparer

* Auteure correspondante : far.ashrafi@iauctb.ac.ir

Comment citer : Sadéghi Nikpay, F, Ashrafi, F. (2024). L’imaginaire mystique et les symboles de l’ascension dans *Le Syndrome Copernic* et *L’Apothicaire* d’Henri Lœvenbruck et *Pris au piège dans l’impasse du temps* de Nadereh Ostovar, *Recherches en langue française*, 4(8), 153-179. DOI: 10.22054/RLF.2024.77152.1179

l'imaginaire mystique chez les deux écrivains. Nous acquérons une nouvelle compréhension du concept d'ascension dans leur imaginaire mystique. Ils s'efforcent d'atténuer la peur de leurs personnages grâce aux symboles spectaculaires et diarétiques. Ces écrivains sont constamment en quête d'excellence.

Mots clés : Science-Fiction, Gilbert Durand, Henri Løevenbruck, Nadereh Ostovar, imaginaire mystique.

Introduction

De nos jours, la littérature mystique se trouve dans une catégorie de la science-fiction où le discours mystique et le discours scientifique résonnent en une dialectique unifiée si bien que les principes de la mécanique quantique, de la génétique et de nombreux domaines de recherches interdisciplinaires sont conjoints à l'étude et à la pratique des principes spirituels et métaphysiques.

Henri Loevenbruck et Nadereh Ostovar puisent leur effet de science-fiction non à proprement parler dans la fantaisie, mais dans les principes fondamentaux des mystiques orientales et occidentales en dialogue avec le discours scientifique moderne, pour se situer dans le réalisme mystique et la mystique-fiction tels que Sohrab Morovati les définit:

« En lisant les recueils de poésie et les récits mystiques initiatiques du 12ème siècle en Iran au 19ème en Europe et plus particulièrement dans la littérature française et allemande, il est justifié de se demander si ces traditions se sont éteintes dans la littérature du 20ème et la littérature contemporaine ou si, comme il est souvent le cas de le constater chez les mystiques, la forme est mystifiée, dans le sens de cacher, altérée à des fins de sécurité ou d'adaptation socio-culturelle des initiés, pour manifester les principes et le cheminement spirituel au sein d'une esthétique et d'un univers

nouveau. Pour ce qui est de la mystique occidentale, nous avons vu comment les traditions hermétistes et néo-platoniciennes se sont manifestées et sous une forme nouvelle qu'est le romantisme et qui leur a permis de renouer avec l'époque. Il faut à ce jour examiner de plus près la science-fiction et plus particulièrement le réalisme magique pour y trouver les éléments de la littérature mystique.

Cependant, le fondement épistémologique de la pensée mystique est enraciné dans la dialectique même de la métaphysique religieuse qui a donné naissance à la pensée scientifique moderne en transférant la méthodologie et le savoir développés par les hokamas musulmans d'avant la Chute de Constantinople. Les éléments de la pensée métaphysique et la pensée scientifique se rejoignent à ce jour dans la dialectique platonicienne établie au sein de la communauté des néo-scientistes où les principes de la mécanique quantique, de la génétique et de nombreux domaines de recherches interdisciplinaires sont conjoints à l'étude et à la pratique des principes spirituels et métaphysiques. Ainsi la littérature mystique peut être trouvée à ce jour dans une catégorie de la science-fiction où le discours mystique et le discours scientifique résonnent en une dialectique unifiée. » (Morovati, 2014 :44)

Nadereh Ostovar, jeune écrivaine des nouvelles, est l'une des plus rares écrivaines de ce genre à l'époque actuelle. Créer un pont entre la science et le mysticisme est la plus grande réussite de Nadereh Ostovar. Les thèmes de ses livres vont de l'imagination scientifique aux découvertes des scientifiques spatiaux en traitant la science et la technologie, l'amour et l'amitié .

Dans *Pris au piège dans l'impasse du temps*, Nadereh Ostovar va rompre avec les notions de l'espace et du temps pour plonger le lecteur dans le vertige des univers parallèles en tissant le récit des aventures de Christophe Colomb. Cela dit, la causalité historique y est subvertie par une causalité mystique et ésotérique qu'Ostovar insert dans la trame. Pourtant, dans une autre nouvelle de l'œuvre, cet ésotérisme rejoint la fiction scientifique par le biais d'une invention usant la mécanique des particules pour aboutir à un résultat similaire à l'expérience mystique. Les symboles et les archétypes décrits dans les

expériences mystiques pourront quant à eux être analysés grâce à la méthodologie de Gilbert Durant. Par souci d'exactitude et par nécessité d'un comparatisme éclairant, nous nous référerons également à l'œuvre d'Henri Corbin pour juger de la proximité des visions décrites avec celle de la mystique orientale et plus spécifiquement Chiite.

Malgré ses 99 pages, *Pris au piège dans l'impasse du temps* que l'auteure déclare être un livre de science-fiction est un livre très condensé en terme de trame et de notions historiques, scientifiques et philosophiques diverses qui permettent également de situer l'œuvre dans le champ des récits initiatiques et même du conte par certains aspects du style.

Henri Løevenbruck est écrivain, parolier et scénariste. Au milieu des années 90, il fonde Science-Fiction Magazine . Auteur de thrillers et de romans d'aventures. Il publie en 1998 son premier roman, un polar futuriste où l'on devine l'influence manifeste de Philip K. Dick . il est Membre fondateur de la Ligue de l'imaginaire . En juillet 2011, il est nommé Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

Pour l'œuvre d'Henri Løevenbruck, nous comptons étudier et analyser deux œuvres de l'écrivain. Le premier, *Le syndrome Copernic* est un thriller à succès. Un matin d'été ordinaire, trois bombes explosent dans une haute tour du quartier de la Défense. Toutes les personnes qui étaient entrées dans le gratte-ciel périssent dans l'effondrement. Sauf Vigo Ravel, qui quelques minutes avant l'attentat, a entendu des voix dans sa tête qui lui ordonnaient de fuir. Et il a survécu. Il comprend alors qu'il détient un secret qui pourrait changer la face du monde.

Encore faut-il en comprendre l'origine. Qui sont ces hommes qui le traquent ? Quelle énigme se cache derrière le Protocole 88 ?

Le second roman de Lovenbruck est *L'Apothicaire*. Son personnage, Andreas Saint-Loup, apothicaire de Paris, découvre un beau matin de janvier 1313, dans sa maison, une pièce dont il avait complètement oublié l'existence. Peu après, c'est en regardant un de ses portraits qu'il s'aperçoit qu'un personnage présent à ses côtés a disparu sans qu'il puisse se souvenir de qui il s'agit. Bien vite, Saint-Loup se trouve aussi pris en chasse par de mystérieux cavaliers et par l'Inquisition sans savoir pourquoi. Commence pour lui une longue course jusqu'à Compostelle à la recherche d'un passé qui fuit sa mémoire.

En projetant le lecteur dans l'Occident médiéval, il s'intègre on ne peut mieux à la tradition des récits imaginaires qui s'ancrent dans l'imaginaire collectif européen. Faisant évoluer le récit dans ces temps obscurs et mystérieux, dominés par une religion inquisitrice, Lovenbruck s'éloigne avec cette œuvre de la science-fiction pour se nicher pleinement dans l'ésotérisme.

L'étude de ce dernier ouvrage nous révèle la nature des croyances mystiques de Lovenbruck. Le symbolisme fertile de cette œuvre sera également analysé à l'aide de la méthodologie de Gilbert Durand.

Cette étude nous permettra ainsi de comparer l'imaginaire mystique chez les deux écrivains et d'évaluer chez chacun d'eux le rapport qu'entretiennent la quête spirituelle et la science.

Puisque l'imagination mystique est liée au monde de l'imaginal, l'intermédiaire entre le monde des Idées et le monde sensible, et en ce que les concepts sont touchés et compris sous la forme d'images réelles, et aussi parce que le transfert de ces concepts au monde sensible tolèrent automatiquement les limitations du contenant matériel, l'utilisation de symboles et d'archétypes devient nécessaire ; par exemple, dans les travaux de ces deux auteurs, il existe de nombreuses images, dont nous avons introduit des exemples dans cette recherche.

Il faut noter que, d'après Durand, les images poétiques ont un système qui est défini par l'imaginaire. D'après lui, il y a une peur essentielle qui est celle de la fuite du temps.

En réalité, dans ces œuvres, il y a une transition de la fantaisie à l'imagination active, qui est un niveau particulier d'intuition transcendante.

Par conséquent, Gilbert Durand a discuté de l'origine de ces symboles à la lumière des vues phénoménologiques de Corbin sur le lien entre les mondes de l'existence et en particulier la place du monde imaginal dans la création du sens de l'image.

Ce que nous essayons d'examiner, c'est de voir comment ces auteurs surmontent la notion du temps dans leur imaginaire. La lecture de ces œuvres a soulevé certaines questions : le temps est-il sujet de terreur dans l'imagerie des auteurs susnommés ? Sous quelles formes d'images se manifeste la notion de transcendance ?

1- L'imaginaire mystique

Le célèbre orientaliste et islamologue Henri Corbin a montré lui aussi un grand intérêt pour l'imagination créatrice. Dans ses études de la pensée religieuse chiite, il souligne le rôle de l'expérience religieuse intérieure.

L'ascension vers le divin se réalise dans les profondeurs de la subjectivité. Mais la connaissance de l'inconscient ne se réalise pas directement. Ce sont les images et les représentations de l'inconscient qui nous aident. Corbin remarque qu'il est nécessaire d'avoir un esprit religieux pour se forger des représentations de la transcendance. L'image est dans ce cas une théophanie.

Dans *L'image du temps et Corps spirituel, terre céleste*, Corbin expose une série de notions concernant la structure de l'imaginaire. La vision mystique s'échappe du temps banal, contingent. Le temps de la vision mystique est le temps de la Résurrection, le temps messianique (mentionné par exemple, par Joachim de Flore). Il est au-delà du temps réel et englobe le temps entier.

Le monde mystique est aussi distinct, c'est le mundus imaginalis. Dans ce monde se produit la révélation. Corbin distingue entre fantaisie et imagination créatrice. La fantaisie est source d'erreurs ; l'imagination créatrice est le produit du mundus imaginalis.

Autrement dire, certaines actions chez l'homme sont causées directement par l'inconscience. La plus importante d'entre elles est son imagination créatrice.

La théosophie mystique visionnaire est capable de créer un univers distinct de l'univers sensible ; il n'atteint pas encore le niveau de l'intuition intellectuelle des intelligibles purs. En fait, il est un intermédiaire qui assure la communication entre les intelligibles purs et le monde sensible.

Corbin utilise l'analyse phénoménologique centrée sur le sacré. Il arrive à dégager un imaginaire constitutif pour la relation avec le sacré. L'histoire des religions dévoile la pérennité des symboles et des mythes fondateurs du phénomène religieux.

Pour Henri Corbin, selon J.J. Wunenburger (2001), l'imaginal est une partie de l'imaginaire qui permet au fidèle d'atteindre une réalité divine ou une forme d'imagination par laquelle la conscience fait l'expérience d'un monde d'images autonomes, images qui sont des représentations sensibles d'un monde intelligible.

Corbin a démontré que les textes mystiques expriment une métaphysique hiérarchisée en trois niveaux de réalité : le monde intelligible de l'Un, le monde sensible auquel nous appartenons par notre corps et une réalité intermédiaire où l'intelligible se manifeste par des figures concrètes (Corbin, 1983 :17). L'intellect pur accède au monde intelligible. La perception sensorielle assure notre rapport avec le monde sensible. De plus, d'après lui, le pèlerin mystique est un

quêteur d'Orient qui, de vision en vision, d'extase en extase (ces extases sont appelées « morts mineures »), s'élève à travers les « Orients » qui se lèvent successivement jusqu'à la « mort majeure ». La mort dans le monde occidental survient lorsque l'âme se lève définitivement à son Ciel. On voit bien les traces de cette idée dans *L'Apothicaire* : « Ainsi, continua Diaz, la tradition du pèlerinage symbolise sur terre Le Parcours céleste de l'âme. Or, vous le savez peut-être, dans toutes les Traditions, le chemin des origines est toujours dirigé vers l'ouest. » (Lævenbruck, 2011 : 35)

Selon Corbin, l'imagination active va donner à l'âme une puissance de créativité, de configuration et de typification. Mais cette créativité de l'âme fait en sorte que celle-ci ait la faculté d'anticiper les visions eschatologiques. La vision de l'outre-monde peut avoir lieu soit dans cette existence même en vertu des expériences mystiques grâce auxquelles l'âme anticipe les visions eschatologiques, soit quand l'âme accède, par la résurrection mineure qu'est la mort, à l'inter monde post-mortem. Quoi qu'il en soit le principe – que ce soit en ce monde-ci ou dans l'outre-monde, l'âme reproduit, configure son monde. (Corbin, 1972 :102)

Nous pourrions dire que le monde de l'imaginal embrasse dans toute son ampleur l'histoire de l'âme : entre une préhistoire qui est l'histoire de sa descente dans le monde et une posthistoire qui est l'histoire de son retour à Dieu, se situe la hiérophistoire des événements de l'âme ; il est donc de ce fait la clef qui nous ouvre à la fois la « phénoménologie de

la conscience angélique » et l'histoire post-mortem du devenir de l'âme dans son chemin de retour vers Dieu.

En réalité, Les mystères ainsi que la révélation de la gloire de Dieu dans la tradition ésotérique juive sont similaires aux révélations du royaume divin du gnosticisme. Il est difficile de montrer l'événement intuitif de l'exil de l'âme et de sa dégradation au niveau de la perception sensorielle humaine. Il s'agit de la vérité qui ne peut pas être vue par nos sens. Pour cette raison, les mystiques se réfèrent aux symboles pour la représenter. Il est clair que le but du symbole ne repose sur rien d'autre que l'explication d'une vérité inexprimable. Par symbole, les significations et les connexions sont révélées intuitivement.

En extraire le thème de l'exil de l'âme et l'interprétation symbolique du Buisson ardent et de la manifestation de Dieu, dans la pensée gnostique, est abordé de la plus belle des manières dans *L'Apothicaire* :

« D'abord, elle était rassurante : elle affaiblissait l'idée que le livre pût n'être qu'une légende et ne point exister. Ensuite, elle était instructive : ce titre ne définissait plus le livre en lui-même mais son sujet, à savoir le néant ou, plus exactement, ce qui n'existe pas. Assimilant ce concept à la pensée gnostique, Andreas s'aventura même à en deviner le sens. Car après tout, le gnosticisme – qui avait d'ailleurs ses racines en cet Orient vers lequel ils se dirigeaient maintenant – affirmait que les hommes étaient des âmes emprisonnées dans un monde créé par un dieu mauvais. Ainsi ce livre, peut-être, traitait du « bas monde », du monde dit physique, et qui pour les gnostiques n'était qu'une illusion produite par le démiurge, quand le vrai monde, spirituel, était ailleurs, auprès du Dieu bon. Pour certains de ces penseurs, enfin, la gnose, cette connaissance spirituelle et libératrice de la vérité cachée, eût été donnée à Moïse par le vrai Dieu lors de l'épisode... du Buisson ardent. Le fait que le livre gnostique, supposé antérieur, se fût à présent trouvé là était peut-être une coïncidence, mais plus probablement un choix symbolique. Ou bien ce lieu possédait quelque qualité favorable aux grandes révélations... » (Lævenbruck, 2011 : 624-625)

2. Les régimes de l'imaginaire selon Gilbert Durand

L'imaginaire est pour Gilbert Durand comme dimension transhistorique ou structurelle de l'Homo sapiens. L'imaginaire et son langage (l'image, son processus et toutes ses valences) sont exposés cependant à une ambiguïté voire un paradoxe, celui d'orienter et de déformer à la fois notre perception du monde, les contenus de la pensée et les actions qui les matérialisent.

L'imaginaire est pour lui l'indicateur général de la science de l'homme, l'étalon de l'hominisation. "C'est par lui que commence l'homme. Chez l'animal, les images primitives définissent et permettent l'équilibre de l'espèce. Mais, chez l'homme, ça se complexifie et ça éclate : les archétypes humains sont des réceptacles d'images possibles. Ils se dessinent en creux, et ces creux sont prêts à recevoir des images plus ou moins spécifiées par les cultures, les moments historiques, etc.... (Durand, 1984 : 187)

Durand définit sa méthode comme un système dynamique qui assemble les symboles, les archétypes et les schèmes pour composer des images. Ainsi la méthode de Durand propose deux régimes principaux de l'imaginaire : le régime diurne et le régime nocturne. Ces deux régimes nous permettent de voir comment l'imagination de l'écrivain réagit devant le passage du temps et la peur de la mort. L'approche de Durand montre que « les images se forment à partir de l'interaction entre les réflexes » et il définit ainsi les « structures de l'imaginaire ». Les images du régime diurne représentent l'horreur du passage du temps. Au contraire, le régime nocturne tend plutôt au repos

et à la tranquillité. Globalement, il inverse et euphémise les valeurs affectives que le régime diurne attache aux images. «L'antidote du temps ne sera plus recherché au niveau surhumain de la transcendance [...], mais dans la rassurante et chaude intimité de la substance ou dans les constantes rythmiques qui scandent phénomènes et accidents» (Chelebourg, 2000: 220).

Le régime nocturne comporte des images du calme cosmique. Nous verrons la victoire sur le temps, non pas par des moyens héroïques et violents, mais le rêveur dans son imagination essaie de dompter le temps et de le transformer en une force bénéfique.

Nous verrons dans quelle mesure cette approche corrobore cette affirmation, le régime diurne, pour reprendre la formulation de Gilbert Durand, se définissant de façon générale comme celui de l'antithèse.

Agissant contre l'effet dévastateur des forces mortelles, le régime diurne propose des antidotes. Ainsi, les mouvements ascensionnels vont contrecarrer la tendance à la chute, le complexe spectaculaire atténuera la terreur des ténèbres, et les risques de dissolution dans le chaos ou de dévoration seront combattus par les symboles schizomorphes et la tendance polémique.

Nous trouvons nombreux symboles ascensionnels et spectaculaires, dans des proportions certes variables.

Il faut dire que ces trois-là sont les symboles du régime diurne qui ont une parenté archétypale et sont réunis pour s'influencer mutuellement : en d'autres termes, le pouvoir de l'imagination humaine relie ces

symboles. Les symboles de l'ascension, spectaculaire et dia rétique ont la fonction purificatrice de l'âme et l'imagination humaine essaie de les combiner.

a. Symboles ascensionnels

Les symboles ascensionnels sont des images qui montrent bien la progression depuis le point bas jusqu'au sommet et sont placées devant les symboles descendants. En général, les symboles et les images liés aux formes d'ascension peuvent être divisés en deux types généraux : premièrement, l'image de phénomènes dont l'action et le mouvement sont vers la hauteur et l'ascension, et deuxièmement, les phénomènes qui sont eux-mêmes des symboles de l'ascension.

On voit dans ces œuvres, les images qui sont elles-mêmes des symboles de hauteur et de sommet.

Comme le dit Eliade : « Non seulement le ciel, mais aussi la hauteur est sacrée. Car la hauteur est une catégorie à laquelle l'homme n'a pas accès par lui-même et appartient à des êtres supérieurs à l'homme. » (Eliade, 1989 :84)

De plus, les métaphores liées à la hauteur et au vol donnent à ces récits une dimension ascensionnelle.

Dans *L'Apothicaire*, l'association du religieux et de la montagne est ici d'autant plus évidente.

Il y a le mérite de mettre en évidence les valeurs religieuses liées à la montagne et à l'ascension.

Ce symbolisme de la montagne sacrée se retrouve dans *L'Apothicaire*. Son personnage central, Andreas, veut atteindre le lieu sacré. À la fin du récit, il monte avec ses compagnons sur des chemins serpentés pour trouver la vérité. L'ascension a un caractère transcendant. Au cours de ce pèlerinage, il lui semble qu'il va perdre le souffle et il frôle l'abîme.

Dans ce roman,... sur des montagnes sacrées, imprégnées de mystère et dignes de respect est écrit le message: langue de vérité, prophétique, que ces derniers doivent déchiffrer pour renaître :

« — Moïse mena le troupeau derrière le désert et vint à la montagne de Dieu, à Horeb. L'ange de l'Éternel lui apparut dans une flamme de feu, au milieu d'un buisson. Moïse regarda ; et voici, le buisson était tout en feu, et le buisson ne se consumait point. Moïse dit : « Je veux me détourner pour voir quelle est cette grande vision, et pourquoi le buisson ne se consume point. » L'Éternel vit qu'il se détournait pour voir ; et Dieu l'appela du milieu du buisson, et dit : « Moïse ! Moïse ! » Et il répondit : « Me voici ! » Dieu dit : « N'approche pas d'ici, ôte tes souliers de tes pieds, car le lieu sur lequel tu te tiens est une terre sainte. » Et il ajouta : « Je suis le Dieu de ton père, le Dieu d'Abraham, le Dieu d'Isaac et le Dieu de Jacob. » Moïse se cacha le visage, car il craignait de regarder Dieu. ». Dans un autre passage, le narrateur raconte avec emphase la Transfiguration du Christ : « Jésus se métamorphose pour révéler sa véritable nature divine à trois de ses disciples. Souvenez-vous : le Christ se rend sur une montagne – qui n'est pas cette fois le mont Sinai, mais le Mont Thabor, en Galilée. Il est accompagné de Pierre, Jacques et Jean, et pour eux il se métamorphose : son visage se modifie et ses vêtements deviennent d'une blancheur éclatante. « Son visage resplendit comme le soleil, et ses vêtements devinrent blancs comme la lumière », dit saint Matthieu. « D'une telle blancheur qu'il n'est pas de foulon sur la terre qui puisse blanchir ainsi », ajoute saint Marc. En somme, il leur livre la connaissance de ce qu'il est réellement, à savoir un être céleste, qui n'appartient pas au bas monde. Pour certains, en cet instant unique, Jésus livre la gnose à ses trois plus fidèles apôtres, et la forme qu'il prend alors est

une préfiguration de l'état corporel annoncé aux chrétiens pour leur propre résurrection. » (Lœvenbruck, 2011 :651)

On voit bien dans ce passage l'importance accordée à la montagne. L'idée de l'élévation apparaît plusieurs fois dans *Pris au piège dans l'impasse du temps* : « ils ont atteint une montagne verte pleine de tomates sauvages. Soudain, l'oiseau a disparu. Il n'est pas allé vers le ciel ni ailleurs. Également la lumière ultraviolette. Il monta la montagne et quand il atteignit le sommet, il baissa les yeux. La même lumière voûtée pouvait être vue au pied de la montagne et elle devenait pleine et fanée. » (Ostovar, 1395 :26). Prendre de la hauteur a toujours un double sens, physique et moral. Le triomphe de la matière, et du mal ; avec l'envol, c'est l'esprit et le bien qui l'emportent.

Le soleil levant est un autre symbole récurrent. Dans ce roman, après une nuit d'éprouvante, le narrateur et sa compagne se réjouissent devant le soleil montant.

Le narrateur est plein de reconnaissance pour la lumière, qui le sauve des affres d'une nuit de terreur : « Comprendre comme le soleil est plein de lumière. Il y a des mondes pleins de soleil. Là, ils honorent les aventuriers qui n'ont pas peur des tempêtes et de la pluie, car alors un arc-en-ciel de lumière apparaît qui leur envoie un message d'un autre monde. Le message de paix et de connaissance ». (Ostovar, 1395: p.21) Mouvement du regard et mouvement de l'âme sont parallèles, unis par la même tension vers le haut, car l'élévation a toujours un caractère moral ou spirituel.

Ainsi, Dans ce passage de *L'Apothicaire*, l'association de symboles ascensionnels et spectaculaires est manifeste :

« Andreas, qui était réveillé depuis quelques moments déjà, admirait, appuyé contre la fenêtre de la chambre exigüe que leur avaient attribuée les bénédictins, les couleurs que prenait le ciel à mesure que le soleil se levait derrière le sombre rideau des arbres. Au nadir, il allait du rouge au blanc en passant par l'orangé, puis il devenait bleu vers le zénith, d'un bleu indigo, et à l'horizon on voyait encore un tout petit croissant de lune, qui brillait comme une lointaine bougie céleste. Il ferma les yeux et but une gorgée de son looch, qui bientôt serait fini. Il attendit de reconnaître, malgré sa grande accoutumance, les effets du diacode, puis il se retourna vers Robin et Magdala qui dormaient encore sur leurs couches respectives. » (Lævenbruck, 2011 :243)

Dans *Pris au piège dans l'impasse du temps*, l'ascension qui rapproche du ciel prend la forme du vol. Galilée se voit comme un aigle : « Les anges m'ont pris sur leurs ailes et m'ont porté au premier ciel, où j'ai vu les réservoirs de neige et les anges gardant ces terribles réservoirs, et les nuages entrer et sortir. » (Ostovar, 1395 :96)

On voit aussi dans ce passage l'importance accordée à l'aile. C'est un moyen qui peut le rapprocher du lieu dont il est le maître.

Mais on ne saurait séparer cette tension spirituelle de la volonté de puissance. Cette dernière est manifeste dans la rêverie citée plus haut. Certes, il s'agit d'abord d'emporter Galilée loin de terre. Mais lorsqu'il vole au-dessus des terres, il devient comme un oiseau dont le vol est le plus puissant. Son regard perçant embrasse un monde qui devient son empire. Au-dessus des hommes et de tout ce qui vit sur la terre, il est aussi celui qui se rapproche du soleil, puisqu'il se compare à Hénoc :

« Ces descriptions de la venue des dieux sur terre et des anges transcendant Hénoch, et ce qu'il a vu ne sont-elles pas similaires à ce que j'ai vu sur la lune de l'Europe ? Hénoch était avant Noé, c'est-à-dire quand de telles choses existaient-elles ? De ce fait, les anges et leurs ailes, et toutes les descriptions des chérubins, sont comme des appareils et des navires qui seront révélés dans le futur. » (Ostovar, 1395 :97)

Son désir semble double : il veut être le chef (l'aigle est un emblème royal ou impérial depuis très longtemps), mais il désire aussi se mesurer avec la puissance suprême du soleil. Ce que dit Gilbert Durand à propos du vol se vérifie dans ce récit.

b. Symboles spectaculaires

Parallèle au désir d'élévation, nous trouvons l'émerveillement devant le soleil, le culte de la Lumière. « C'est la même opération qui nous a portés vers la lumière et la hauteur », écrit Bachelard. L'œil représente la transition entre le mouvement ascensionnel et le complexe spectaculaire. (Durand, 1969 : 209)

Mais tout d'abord, considérons la lumière. Qu'elle filtre entre les arbres ou triomphe avec l'aurore, elle nous arrache à la tristesse des ténèbres. N'y voyons pas une victoire de la couleur : la lumière diurne, identique à celle du soleil, s'avère blanche et dorée.

C'est ce que nous observons dans *L'Apothicaire*, lorsqu'Andreas pénètre dans l'antique chambre funéraire. L'aurore, une fois de plus, leur apporte son soutien :

« Allons, raisonnons bien : ce plafond n'est pas celui qui était jadis au-dessus du tombeau, puisque la crypte a été reconstruite tout autour. L'antique chambre funéraire possédait peut-être quelque astucieux système dans son toit qui permettait à la lumière de l'aube de venir frapper le tombeau

au cœur de la nuit, de telle façon qu'alors apparaissait quelque chose qui, sans elle, ne nous apparaît pas. Mais ce système aura disparu lors de la reconstruction de la crypte. Il ne sert donc à rien de chercher dans cette direction.

Soit. Mais cela ne doit pas m'empêcher de résoudre ce mystère : pourquoi eût-il fallu la lumière de l'aube et non pas celle du jour, qui est bien plus vive ? En quoi la lumière de l'aube diffère-t-elle de celle du jour ? Elle n'a pas la même couleur. Si celle du jour, venant du soleil, est plutôt jaune, celle de l'aube court du blanc jusqu'au bleu, en passant parfois par le rouge, l'orangé... Se pourrait-il que ce secret n'apparaisse que sous une lumière ressemblant à celle de l'aube d'une nuit claire ? Par quel phénomène extraordinaire une chose pourrait-elle ainsi se révéler sous une lumière plutôt qu'une autre ? Diantre ! Avec ces gnostiques, il faut s'attendre à tout ! » (Lœvenbruck, 2011 :605)

Nous remarquons l'association des symboles ascensionnels, et spectaculaires, en opposition aux symboles liés à la chute, la netteté du rayon est une métaphore de la rectitude mystique.

c. Symboles dia rétiques

L'arme dont sont équipés les héros est donc à la fois symbole de puissance et de pureté. Le combat revêt mythologiquement un caractère spirituel sinon intellectuel, car les armes symbolisent la force de spiritualisation et de sublimation. Il existe une très nette distinction symbolique entre les larmes tranchantes et les lames contondantes, les premières étant fastes, servant à vaincre effectivement le monstre, les secondes étant impures et risquant de faire échouer l'entreprise libératrice.

Donc si l'épée est l'arme du combat, l'Arme à feu est celui de l'assassinat. L'épée appartient à la guerre et représente le chevalier,

tandis que l'Arme à feu est politique. Petit, il peut être caché. L'épée, elle, se montre. Son éclat éblouissant en fait un symbole spectaculaire. L'Arme à feu, avec son éclat fugace, n'annonce que la mort.

Avec l'épée, c'est la punition qui se réalise, et la justice. Dans *L'Apothicaire*, nombreux sont les passages où l'épée devient une torture. C'est une violence purificatrice :

« Il y avait dans ses gestes et son regard une froideur animale. Avec une lenteur qu'on eût pu qualifier d'élégante si elle n'avait eu de si funeste dessein, l'homme reprit son épée à sa ceinture et en posa la pointe sur la pomme d'Adam de Humbert. Les yeux exorbités, celui-ci tenta de porter les mains à son cou pour détourner la lame, mais il n'en eut guère le temps, car l'épée s'enfonça d'un seul coup dans sa chair et lui trancha la gorge dans une grande gerbe de sang. Puis, le cavalier retira sa lame et laissa sa victime s'écrouler à ses pieds lourdement. Ainsi mourut Guillaume Humbert, Grand Inquisiteur de France, bourreau et tortionnaire, sans que personne ne le sût jamais, et de fait, les lecteurs les plus curieux pourront chercher dans les livres d'histoire et constater que le trépas de celui-ci reste un mystère pour les chroniqueurs, il n'est relaté nulle part, et nous comprenons mieux pourquoi, à présent. » (Lœvenbruck, 2011 :453)

Dans *Le Syndrome Copernic*, l'Arme à feu n'a pas cette valeur. Le pur héros est menacé par l'Arme à feu des malfaiteurs :

« Je sentis à nouveau le point de son arme dans mon dos et accélérerais droit devant moi. Au pas de course, nous nous enfoncions dans la forêt comme deux bêtes traquées. Bientôt, la lumière des deux voitures en flammes eut complètement disparu derrière l'alignement des grands arbres et l'on n'entendit plus que le bruit de nos propres pas foulant le parterre de feuilles et de branches.

- *Arrête-toi là ! Je m'immobilisais. » (Lœvenbruck, 2007 :356)*

Chez *L'Apothicaire* brûle le feu de l'Inquisition, celui qui délivre de la magie noire et des cultes diaboliques. Il en finit avec le mal, et préfigure le jugement final :

« *L'histoire ne dit pas s'il était vraiment coupable, mais cela n'a, pour notre exemple, aucune espèce d'importance, n'est-ce pas ? Ainsi, donc, je vois le bourreau lier les mains et les pieds de l'homme dénudé et lui couper les cheveux d'un grand coup de lame. Il le place ensuite sur une échelle. Je me rappelle encore le regard terrifié de ce pauvre garçon, car il savait sans doute tout ce qui l'attendait. Quand on connaît l'opiniâtreté de l'espèce humaine, il n'y a rien de plus effrayant que d'être entre les mains d'un homme qui a la liberté de vous faire souffrir, n'est-ce pas ? Et voilà donc que le bourreau verse de l'alcool sur la tête de l'accusé et y met le feu afin que ce qu'il reste de cheveux disparaisse totalement. Je me souviens que l'odeur de chair et de cheveux brûlés était assez incommodante, mais ce n'était que le début.* » (Lœvenbruck, 2011 :26)

De plus, il existe aussi Le feu qui purifie, s'opposant à celui qui représente le péché et le Mal :

« — Moïse mena le troupeau derrière le désert et vint à la montagne de Dieu, à Horeb. L'ange de l'Éternel lui apparut dans une flamme de feu, au milieu d'un buisson. Moïse regarda ; et voici, le buisson était tout en feu, et le buisson ne se consumait point. Moïse dit : « Je veux me détourner pour voir quelle est cette grande vision, et pourquoi le buisson ne se consume point. » L'Éternel vit qu'il se détournait pour voir ; et Dieu l'appela du milieu du buisson, et dit : « Moïse ! Moïse ! » Et il répondit : « Me voici ! » Dieu dit : « N'approche pas d'ici, ôte tes souliers de tes pieds, car le lieu sur lequel tu te tiens est une terre sainte. » Et il ajouta : « Je suis le Dieu de ton père, le Dieu d'Abraham, le Dieu d'Isaac et le Dieu de Jacob. » Moïse se cacha le visage, car il craignait de regarder Dieu. » (Lœvenbruck, 2011 :609)

3. Changements de régimes d'imagination

On voit qu'il se passe une chose intéressante dans l'imaginaire de ces auteurs : d'abord un défi entre deux pôles positifs et négatifs. Le régime diurne est formé de différentes combinaisons du symbole du feu

; alors ce défi entre les régimes diurne et nocturne se produit et ils entrent lentement dans le régime nocturne.

Les éléments symboliques les plus importants dans *L'Apothicaire*, la pièce et le voyage, qui sont également des éléments contradictoires, peuvent être placés plus précisément dans des catégories des structures mystiques et synthétiques.

Selon Gilbert Durand, la pièce est comme un symbole de repos et de tranquillité, et vice versa, le voyage est comme un symbole de dynamisme. Le voyage est également un symbole d'émigration et d'exil, et la chambre est un symbole de départ ou de destination. À cet égard, il y a un double symbole de l'intérieur et de l'extérieur. Cependant, comme le reconnaît Gilbert Durand, ces deux catégories de symboles sont interconnectées, car elles ont toutes deux une origine unique qui cherche à se manifester de deux manières possibles.

En fait, une pièce qui était fermée ou qui semblait fermée, après un certain temps, trouve des portes vers les mondes infinis. Une peinture le libère des frontières spatiales et même temporelles et permet de nombreux voyages. En fait, le véritable voyage est le voyage mental et imaginaire ; un voyage intérieur dont le monde est bien plus large et plus profond.

Il y a aussi des déplacements verticaux et ascendants, qui s'opposent aux déplacements géographiques. Ce voyage ascendant, et intérieur, est nécessaire et complémentaire des voyages géographiques.

L'Apothicaire est donc un voyage qui quitte le régime diurne, avec ses valeurs héroïques/schizomorphes pour traverser le régime nocturne, où les refuges naturels (la nuit, la femme, la caverne) et les refuges construits (l'hôpital, l'hôtel, Compostelle) seront perçus comme désirables. À la fin, Andreas quittera tous ces refuges ambigus pour voyager encore. C'est-à-dire en passant de la structure mystique à la structure synthétique.

Dans *Le Syndrome Copernic*, le miroir et le symbole de la dualité sont évoqués et la dualité est à nouveau soulignée. En même temps, ce symbole de dualité peut devenir un symbole de véritable unité, et de cette manière, à l'intérieur et à l'extérieur, réels et virtuels, ils sont profondément connectés les uns aux autres, collés et communicables. En fait, la relation statique et dynamique, rester et partir, captivité et libération est pour lui beaucoup plus complexe qu'un ensemble d'affrontements.

La mort y apparaît comme le seuil d'un univers du calme, le domaine de la raison et de la liberté :

« La vie se mit à fuir de partout. De mon cœur, de mon âme, de mon envie. Et enfin, comme en rêve, je vis lentement se dessiner au-dessus de moi le visage d'un ange. Un ange noir. Badji. Tout va bien, Vigo, c'est fini. Mais ses paroles s'éteignirent et je vis s'éloigner lentement, tournoyante, ma petite planète bleue. Mon esprit embrassa l'espace infini. » (Lævenbruck, 2007 : 370)

L'étude des images de *Pris au piège dans l'impasse du temps* d'après la méthode de Durand montre la présence des symboles nyctomorphes

et thériomorphes qui révèle l'impuissance du personnage devant le passage du temps.

Pourtant Nadereh Ostovar s'efforce d'atténuer la peur de son personnage, soit par les images positives du régime diurne, soit par des images du régime nocturne de l'imaginaire. À l'aide des symboles spectaculaires, elle donne une image pleine de couleurs. L'auteure arrive à soulager sa peur devant la fuite du temps à travers l'imagination de ses héros. Ainsi les symboles de l'intimité et l'image d'une descente lente témoignent également des images qui se situent dans le régime nocturne de l'imaginaire.

Les personnages savent que la marche du temps ne s'arrête jamais, et que le temps apporte la déchéance ; ils se trouvent confrontés à une réalité destructrice, mais ils ne sombrent pas dans le désespoir. Dans ces ambiances, qui dessinent la maison natale, la mère et ..., la vie et la mort sont constamment liées ; cette romancière sait bien que la mort fait partie du cycle de la vie. Cette acceptation sublime et cette volonté de dire oui à la mort qui a la valeur de modèle est une conquête de l'artiste. L'art d'Ostovar lui permet de métamorphoser la mort en vie et en présence éternelle. : « J'ai réalisé qu'il n'y a pas d'avenir. Nous sommes des voyageurs dans le temps » (Ostovar, 1395 :98)

Conclusion

Les éléments de la pensée métaphysique et la pensée scientifique se rejoignent à ce jour dans la dialectique platonicienne

établie au sein de la communauté des néo-scientistes où les principes de la mécanique quantique, de la génétique et de nombreux domaines de recherches interdisciplinaires sont conjoints à l'étude et à la pratique des principes spirituels et métaphysiques.

Les perspectives que la physique des particules ont ouvert, en particulier dans le champ de la conscience et de la psychologie, ont semble-t-il encouragé certains auteurs des divers genres traitant de l'imaginaire à s'aventurer dans un terrain nouveau où la science-fiction et les récits mystiques et initiatiques se rencontrent.

Selon la vision d'Henri Corbin du *mundus imaginalis* et de ses images, qui sont en fait des concepts en rapport avec l'histoire de l'âme ainsi que le regard symbolique et archétypal de Gilbert Durand, nous pourrions dire que le monde de l'imaginal embrasse dans toute son ampleur l'histoire de l'âme : un symbole est la manifestation matérielle d'un concept dont l'origine appartient au monde des archétypes qui peut être considéré comme faisant partie des formes subtiles du *mundus imaginalis* qui se répandent dans le monde sensible. Autrement dit, comme nous en avons déjà parlé, les archétypes indiquent la présence constante de formes de sens et d'objectivité qui sont la source d'inspiration et de perceptions profondes du monde. Depuis Henri Corbin, l'Homme, en appliquant la puissance d'imagination, peut accéder au monde intelligible et observer les faits dans ce monde.

C'est en analysant l'imagination de l'écrivain dans ces œuvres à l'aide de la méthode de critique de Gilbert Durand que nous sommes parvenues à expliquer les différentes facettes de l'imagination des

écrivains. La variété d'images analysées de ces romans de Løevenbruck nous a permis de comprendre que dans la plupart des images créées, l'auteur parvient à maîtriser son angoisse devant l'image de la mort. Ses héros essaient de surmonter leurs angoisses malgré la présence des symboles du régime diurne, ils réussissent à apaiser leur anxiété devant la peur de la mort.

Le personnage de *L'Apothicaire* fait un voyage, il quitte le régime diurne pour traverser le régime nocturne.

Dans *Le Syndrome Copernic*, la dualité est à nouveau soulignée. La mort représente le calme, la raison et de la liberté.

L'étude des images du *Pris au piège dans l'impasse du temps* montre la présence des symboles nyctomorphes et thériomorphes. Pourtant Nadereh Ostovar s'efforce d'atténuer la peur de son personnage, grâce aux images positives.

Les personnages savent que l'écoulement du temps est inévitable mais ils ne sombrent pas dans le désespoir.

En fin de compte, nous avons remarqué que les images du régime nocturne dans ces trois œuvres apparaissent plus que celles du régime diurne et les auteurs, à l'aide des productions de l'imagination, essaient de maîtriser la peur de la mort et les personnages arrivent à diminuer leur angoisse.

En outre, on trouve que la structure d'imaginaire de ces écrivains à l'aide des symboles dia rétiques de régime diurne, atteint à la connaissance et recherche constamment l'ascension et la purification de

l'âme. En réalité, les symboles vont du régime nocturne à une structure dramatique : ils se teintent calmement face à la mort et y reviennent avec paix. Ils bénéficient de l'ascension et de la purification.

Ainsi, au fil des imaginaires mystiques, la structure d'imaginaire de ces écrivains est une manifestation du régime diurne avec une valeur positive en plus du régime nocturne avec un schème mystique et antiphastique.

Cette approche exprime bien la connexion du régime diurne et nocturne dans l'imaginaire mystique. Ainsi cela montre que le *mundus imaginalis* vient à l'appariement objectif de la réalité.

Déclaration

Conflit d'intérêt

Les auteures affirment qu'il n'y a aucun conflit d'intérêt à déclarer.

ORCID

Fatémeh Sadéghi Nikpay



<https://orcid.org/0000-0001-6662-5826>

Fariba Ashrafi



<https://orcid.org/0000-0001-5015-3425>

Références

- Chelebourg, C, (2000). *L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Paris : Nathan – HER.
- Corbin, H, (1972). *En Islam iranien, IV*, Paris : Gallimard.
- Corbin, H, (1978). *Corps spirituel et terre céleste*, Paris : Gallimard.
- Corbin, H, (1983). *Face de Dieu, face de l'homme*, Paris : Flammarion.
- Durand, G, (1969). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Bordas.
- Durand, G, (1984). *Le Cordonnier de l'imaginaire*, Paris : Le Harmattan.
- Eliade, M, (1989). *Le Mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétition*, Paris : Gallimard.
- Lœvenbruck, H, (2007). *Le Syndrome Copernic*, Paris : Flammarion.
- Lœvenbruck, H, (2011). *L'Apothicaire*, Paris : Flammarion.
- Morovati,S, (2014). *Phénoménologie Imaginale : analyse des récits visionnaires*, Thèse de Doctorat,Téhéran : Université Shahid Beheshti.
- Ostovar, N, (2016 [1395]) *Pris au piège dans l'impasse du temps*, Téhéran : Balsoo.
- Wunenburger, J.J, (2001). *Imaginaires politiques*, Paris : Ellipses.

Comment citer : Sadéghi Nikpay, F, Ashrafi, F. (2024). L'imaginaire mystique et les symboles de l'ascension dans *Le Syndrome Copernic* et *L'Apothicaire* d'Henri Lœvenbruck et *Pris au piège dans l'impasse du temps* de Nadereh Ostovar, *Recherches en langue française*, 4(8), 153-179. DOI: 10.22054/RLF.2024.77152.1179.



Recherches en langue française © 2020 par Université Allameh Tabataba'i sous la licence Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International