

DE LA CRÉATION POÉTIQUE COMME SACRIFICE CHRISTIQUE CHEZ ALFRED DE MUSSET

Introduction

Si à toutes les époques le poète s'est préoccupé de son statut parmi ses semblables, il semble indéniable que la seconde moitié du 19^{ème} siècle français en a fait un sujet de prédilection. Des romantiques aux symbolistes en passant par les parnassiens, le poète se représente par des images botaniques (Le Pin des landes de Théophile Gautier), des symboles ornithologiques (L'Albatros de Charles Baudelaire) ou se présente comme figure mystique (le Prophète de Victor Hugo ou le Voyant d'Arthur Rimbaud¹). Peu de moyens, des symboles aux mythes, ont été épargnés dans cette volonté d'expression de la différence et du marquage par les poètes de la distance, réelle ou supposée, qui les sépare des autres hommes. En général, on a affaire à des portraits qui montrent le poète comme un être supérieur, un demi-urge. Mallarmé a écrit :

Rappelons-nous que le poète (qu'il rythme, chante, peigne ou sculpte) n'est pas le niveau au-dessous duquel rampent les autres hommes : c'est la foule qui est le niveau, et il plane. Sérieusement avons-nous jamais vu dans la bible que l'ange raillât l'homme, qui est sans ailes ? (Mallarmé, 1977 : 142).

Musset ne déroge pas à cette mode. Dans *Nuit de mai*, l'une de la série des quatre nuits qu'il écrivit entre 1835 et 1837, il met en scène une conversation imaginaire entre lui et la muse, son inspiratrice. Le poète, prostré dans la douleur et refusant de créer, est

¹ Dans une lettre à son ami Paul Demeny datée du 15 mai 1871 Rimbaud écrivait : « je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. (...) Ineffable torture où (...) il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit et le suprême savant ! – car il arrive à l'inconnu », G. Léoultre et P. Salomon, *Baudelaire et le symbolisme*, Paris, Masson & cie, 1970, p. 94 et ss.

persuadé par la muse de se remettre à écrire. Malgré les multiples thèmes qu'elle lui propose, son refus est catégorique car il estime avoir assez souffert des déceptions de la vie. La muse lui conte donc l'histoire du pélican qui constitue le cœur de ce long poème et la séquence sur laquelle portera principalement cette réflexion. Il s'agit de l'anecdote, somme toute banale parce que peut-être propre à l'espèce, d'un pélican qui revient bredouille de la pêche et s'offre comme nourriture à ses petits. En effet, rapporte le *Dictionnaire des symboles*, « on fit autrefois du pélican, oiseau aquatique, sous le faux prétexte qu'il nourrissait ses petits de sa chair et de son sang, un symbole de l'amour paternel » (Chevalier & Gheerbrant, 1982 : 738). L'auteur exploite ce symbolisme millénaire dans lequel misère et élévation se côtoient pour représenter le poète qui, du coup, grâce à l'idée du sacrifice, est élevé à une dimension divine. D'ailleurs, ajoutent Chevalier et Gheerbrant (Ibid. : 738), « le pélican a été pris comme figure du sacrifice du Christ ». La création poétique, par les privations et autres douleurs qui lui sont inhérentes, constituerait une vraie passion du poète, comparable à la passion du Christ dans le texte scripturaire.

Si l'on considère Jésus-Christ comme un mythe² il devient intéressant d'étudier le mécanisme et les opérations intertextuels mis en œuvre par l'auteur dans son adaptation de l'épisode biblique, de mettre à jour les écarts entre l'hypertexte et l'hyptexte³, la source et l'influence. Pour parvenir à ses fins, la réflexion partira des formes d'émergence du texte biblique dans le poème à leur interprétation dans la construction de l'image christique du poète.

1. La bible dans le poème

La présence de la bible dans le texte se manifeste sous deux formes essentielles. L'une explicite, l'autre implicite. Tout texte, dit

² Avec André Dabézies, il n'est pas inutile de préciser que « dans la mesure où le mythe peut exprimer l'expérience la plus profonde de l'humanité, parler de mythe à propos de Jésus-Christ n'implique ici nulle réduction négatrice (...) et ne préjuge nullement de l'attitude religieuse d'un chacun » (Dabézies, 1988 : 861).

³ Gérard Genette utilise le terme hypertextualité pour désigner « toute relation unissant un texte B (qu' [il appelle] hypotexte) à un texte antérieur A (qu' [il] appelle, bien sûr, hypertexte) » (Genette, 1982 : 11).

ANALYSES

Roland Barthes, « est un intertexte : d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables » (Barthes, 1973 : 998). Explicitement, deux expressions qui se font écho frappent le lecteur. On trouve « amour sublime » comme justification du sacrifice du pélican et quatre vers plus loin « divin sacrifice ». Ces deux expressions rappellent tout de suite le texte biblique. Dieu, disent les Ecritures, « a tant aimé le monde qu'il a donné son Fils, son unique, pour que tout homme qui croit en lui ne périsse pas mais ait la vie éternelle » (Jean 3,16). L'amour est à la hauteur du sacrifice.

Mais, dans l'intertextualité, l'implicite importe encore plus que l'explicite car il confirme le statut du texte comme « productivité » (Barthes, Ibid. : 998) et non produit d'une simple imitation volontaire. Ainsi compris, la mise à jour de l'intertexte exige du lecteur un travail coopératif acharné car il faut le traquer dans les moindres replis du texte où il est parfois tapi sous le mode de la résonance. La mémoire de l'auteur et celle du lecteur doivent converger vers un même texte antérieur ou synchronique. Comme l'affirme Sophie Rabau à la suite de Riffaterre⁴ « pour exister, l'intertexte a besoin d'être reconnu comme tel par un lecteur, voire un interprète » (Rabau, 2002 : 205). Comment la bible est-elle inscrite en écho dans le poème ?

Au début du poème, sans poissons pour ses petits, le pélican revient, « gagnant à pas lents une roche élevée ». On pense à Jésus qui, ployant sous la croix, gravissait péniblement la colline du Golgotha. « Pêcheur mélancolique, il regarde les cieux » : les deux hémistiches de ce vers sont assez éloquents quant à la proximité implicite avec le texte biblique. Le premier, par contraste, rappelle la « pêche miraculeuse » (Luc 4,46). Au contraire du pélican qui « en vain a des mers fouillé la profondeur », les pêcheurs de la bible ont été secourus par Jésus. Le second hémistiche quant à lui semble indiquer l'ultime recours ou l'ultime accusation à/de Dieu, responsable de cette pêche infructueuse. C'est ce sentiment d'abandon et de solitude que Jésus exprime lorsque, sur la croix au Golgotha, il crie d'une

⁴ Riffaterre a défendu la position du lecteur comme seule source d'intertextualité dans *Sémiotique de la poésie* (1983) où il écrit entre autres : « Pour conclure, je voudrais revenir au lecteur, qui seul est en mesure d'établir les rapports entre les textes, l'interprétant et l'interprété : celui dans l'esprit duquel a lieu ce transfert sémiotique de signe à signe », *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, p. 205.

DE LA CRÉATION POÉTIQUE

voix forte : « mon Dieu, mon Dieu, Pourquoi m'as-tu abandonné ? »
(Matthieu 27, 48).

Dans l'un et l'autre cas, la mort suivra au terme de souffrances atroces et d'une longue agonie. Outre la mélancolie et la tristesse du pélican, toutes peines psychologiques comparables aux insultes des pharisiens et d'un des condamnés qui demandait à Jésus de se sauver lui-même, il y a surtout l'épreuve physique. Jésus a connu le fouet, la couronne d'épines, la montée pénible de la colline, la douleur des clous, la lance dans le côté... Le pélican, « Pour toute nourriture (...) apporte son cœur » », « le sang coule à longs flots de sa poitrine ouverte » et il regarde couler « sa sanglante mamelle ». La poitrine ouverte se réfère évidemment au côté percé de Jésus : « un des soldats, d'un coup de lance, le frappa au côté, et aussitôt en sortit du sang et de l'eau » (Jean 19, 34).

Jésus qui avait été mis en croix dans la matinée, à 9 heures (« Il était neuf heures quand ils le crucifièrent » (Marc 15.25)), ne rendit l'âme qu'à 3 heures de l'après midi. Le pélican qui « dans les brouillards du soir retourne à ses roseaux », meurt plus tard dans la nuit, après une longue agonie qu'il décide d'abrégé :

Fatigué de mourir dans un trop lent supplice
Il craint que ses enfants ne le laissent vivant
Alors il se soulève, ouvre son aile au vent
Et, se frappant le cœur avec un cri sauvage
Il pousse dans la nuit un (...) funèbre adieu (v. 23-26).

L'instant de la mort est marqué par l'effroi qu'il provoque alentour. Le cri est si étrange

Que les oiseaux des mers désertent le rivage
Et que le voyageur attardé sur la plage
Sentant la mort passer, se recommande à Dieu (v.27-29).

Cette sorte de torpeur ou de panique accompagna aussi la fin du Christ. Avant qu'il ne rende l'âme, « à partir de midi, il y eut des ténèbres sur toute la terre jusqu'à trois heures » (Matthieu 27.45). Au moment de sa mort, rapportent les Evangiles, les rideaux du temple se déchirèrent, la terre trembla, les rochers se fendirent « et tous les gens qui s'étaient rassemblés pour ce spectacle, à la vue de ce qui s'était passé, s'en retournaient en se frappant la poitrine » (Luc 23,48).

ANALYSES

Explicites et surtout implicites, tous les éléments relevés ci-dessus donnent au poème l'atmosphère triste et dramatique de l'épisode biblique. Ils lui confèrent aussi toute la solennité et la gravité du sacrifice christique. Le sacrifice du pélican se construit donc sur le modèle de la passion du Christ avec lequel, on s'en doute Musset prend de grandes libertés.

2. Du modèle à la réécriture

a. Le modèle biblique

Selon Gérard Genot (1970 :13), le modèle est « une construction considérée comme pouvant être appliquée à, ou retrouvée dans d'autres objets, et permettant une description adéquate de ceux-ci, avec des modifications elles-mêmes systématisées ». En d'autres termes, le modèle est une construction qui peut être reprise avec des modifications. Une description structurale de l'épisode biblique permet de dégager des invariants qui garantissent sa stabilité en tant que modèle reconnaissable et applicable.

Le modèle structural des personnages élaboré par Greimas⁵ offre une grille économique pour l'analyse du sacrifice divin. Gilbert Durand définit la structure comme « un système de forces antagonistes » (Durand, 1975 : 5) dont le jeu entraîne, dans une situation donnée, des modifications. Résumons à grands traits la situation : par amour pour les hommes et dans le but de les laver du péché, Dieu leur envoie son fils unique prêcher l'amour du prochain. Il meurt crucifié par les bénéficiaires mêmes de l'action, au terme d'une parodie de procès et des humiliations diverses. Mais tout ceci selon la volonté de Dieu lui-même.

Dans cette situation, comme destinataire, la force qui engage le sujet dans l'action, on a "l'amour sublime" de Dieu pour les hommes. En tant que sujet, l'objet de la quête de Dieu est de sauver du péché les hommes, destinataires de son action. Les adjuvants à cette initiative sont Jésus, ses disciples, la foule des fidèles qui croient à sa mission et paradoxalement tous ceux qui conduiront le sacrifice

⁵ Dans *Sémantique structurale* (1966), Greimas propose 6 fonctions pour l'analyse non plus des personnages mais des forces engagées dans l'action. D'où la notion d'actant qui prend la place de personnage. Voir p. 126 et ss.

jusqu'au bout. Les hommes sont en même temps opposants et adjuvants car le sacrifice est inévitable, les Ecritures devant se réaliser. Cette schématisation rapide permet de dégager des invariants du modèle sacrificiel. Selon Bernard Walliser, « on [appelle] invariant d'un système une propriété du système qui se conserve à travers les transformations qu'il subit » (Walliser, 1977 : 65).

Dans la multitude des récits mettant en scène un sacrifice, on aura toujours un sujet animé d'un amour très grand, la volonté de sauver un tiers d'une situation périlleuse, un bien précieux à perdre, la souffrance et la mort. Quelles transformations subissent ces mythèmes⁶ et leur scénario originel sous la plume du poète ?

b. La reprise différentielle

Si Musset s'inspire du mythe biblique, il n'en est pas esclave. C'est d'ailleurs ce qui confère originalité à son texte. Pierre Brunel désigne par le terme flexibilité ce jeu entre le modèle et sa réécriture : « le mot permet de suggérer la souplesse d'adaptation et en même temps la résistance de l'élément mythique dans le texte littéraire » (Brunel, 1992 : 77). Si l'on reconnaît à l'écrivain le droit de faire des modulations, on doit pouvoir reconstituer le modèle à partir de la réécriture.

Dans le poème, on reconnaît bien l'amour sublime, la volonté de sauver un ou des tiers, un bien précieux perdu, la souffrance et la mort. L'application des six fonctions de Greimas révèle une grande similitude avec le modèle biblique. Le destinateur est l'amour sublime. Le pélican, comme Dieu, est mû par une grandeur d'âme incommensurable. Ses petits sont adjuvants et bénéficiaires du sacrifice. Comme les hommes, ils sont aussi agents de la tragédie. Ils tuent leur père qui veut les sauver de la faim.

⁶ Le mot mythème chez Gilbert Durand désigne l'invariant du mythe que l'on retrouve dans tous les textes qui le reprennent. Cf. « Le décor mythique dans La Chartreuse de Parme », 1971.

ANALYSES

Mais ces éléments de convergence ne masquent pas des différences notables car comme le dit encore Pierre Brunel (*Ibid.*, 1992 : 68). « d'une manière générale, le texte littéraire aime à ruser avec le mythe, même s'il lui est fortement attaché. La relation de complicité est aussi une relation de duplicité ». En effet, ici, le pélican est à la fois sujet et objet du sacrifice. Alors que dans la bible ces deux fonctions sont séparées, Musset ici les attribue à un seul actant. Dieu sacrifie son fils unique. Le pélican se sacrifie lui-même. D'une part la perte d'un fils précieux parce qu'unique, de l'autre, le don de soi :

L'océan était vide et la plage déserte
Pour toute nourriture il apporte son cœur

On peut admettre l'incalculable valeur d'un fils unique dont le sacrifice volontaire témoigne d'un amour supérieur. Mais d'un point de vue profane ou humain, la vie constitue sans doute l'ultime bien de l'homme. Dieu, lui, est immortel. Le don de soi, le sacrifice ainsi arraché à son contexte religieux et mystique, paraît plus grandiose car il constitue en même temps l'acte définitif. Alors que Jésus-Christ subit une décision de son père, le choix crucial de mourir pour sauver relève d'une initiative personnelle que le pélican assume d'ailleurs complètement en écourtant, comme nous l'avons vu, ses souffrances. Il se frappe le cœur pour précipiter l'instant fatal car « Il craint que ses enfants ne le laissent vivant », ce qui prolongerait inutilement son agonie.

Musset procède à ce que Gérard Genette appelle la transvalorisation⁷. Le rôle de Dieu bien que partout présent dans la passion est un rôle de second plan. Jésus-Christ qui l'évoque sans cesse en est le principal protagoniste. Dieu ne prend pas une part matérielle à l'action. Tout le contraire du pélican qui se trouve ainsi valorisé. « La valorisation d'un personnage consiste à lui attribuer, par voie de transformation pragmatique ou psychologique, un rôle plus

⁷ Etudiant les modifications portant sur la valeur attribuée à une action ou à un ensemble d'actions dans les réécritures, Genette nomme transvalorisation toute « transformation d'ordre axiologique [qui] s'analyse en un terme positif (valorisation), un terme négatif (dévalorisation), Cf Genette (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 393 et ss.

important et/ou plus « sympathique », dans le système de valeurs de l'hypertexte, que ne lui accordait l'hypotexte » (Genette, 1982 : 393).

Les mythes, dit Albert Camus (1942 : 162), « sont faits pour que l'imagination les anime ». En prenant ses distances par rapport au sacrifice archétypal, Musset enrichit la signification originelle par cette variante fondée sur l'identité entre le sujet et l'adjuvant principal. Ceci confère originalité au poème et survivance au mythe car ce dernier a toujours besoin d'être dépaysé, irrigué par de nouvelles sources pour échapper à l'oubli. Claude de Grève écrit fort justement à ce propos :

Une histoire mythique peut continuer à être nommée "mythe" dans une perspective diachronique, mais elle cesse d'être mythe à partir du moment où elle n'est plus qu'une composante de la culture, de la littérature étudiée. Elle redevient mythe quand la référence est réactivée, quand elle apporte une nouvelle histoire pour nourrir l'imaginaire (De Grève, 1995 : 98).

Et la nouvelle histoire ici est celle du pélican. Musset, nous l'avons dit, utilise cet oiseau comme symbole du poète en s'appuyant sur le modèle du sacrifice christique.

3. Du Christ au poète

Du Christ au poète, l'auteur des *Contes d'Espagne et d'Italie* intercale comme objet de transition le pélican. La première justification est relative, nous l'avons dit, au substrat mythologique rattaché à cet oiseau. Les valeurs supérieures à lui attribuées sont d'ailleurs fort contestées. Catherine Vincent (2001 : 1) affirme au sujet du poème de Musset :

D'un romantisme superbe, ces vers, dont la source se trouverait dans les mythes de l'Égypte ancienne transmis par les auteurs antiques grecs et romains, ne reflètent en rien la réalité. Les pélicans nourrissent leurs petits comme eux-mêmes des poissons qu'ils chassent en groupe à la surface de l'eau. Ni flanc percé, donc, ni sanglante mamelle... Ce qui

ANALYSES

n'empêche pas les mâles d'être de bons pères de famille, prenant soin, en couple, de leur descendance.

Mais le mythe résiste aisément à ce genre de contestation. Plus que sa vérité, seule importe la croyance qu'on lui accorde. La seconde justification tient à l'organisation du passage dans la réponse de la muse. La séquence compte 39 vers où s'alternent rimes croisées, plates et embrassées. Mais surtout, on peut en dégager deux moments de longueurs inégales. La première qui comporte 29 vers fait le récit de la triste mésaventure du pélican. Le symbolisme de cette partie presque anecdotique jaillira de la seconde. Cette dernière, constituée de 10 vers, tire la mort du pélican du registre ornithologique pour lui donner une dimension humaine, dans l'univers de la création poétique. Après la mort du pélican, la muse conclut en manière de leçon à tirer de l'histoire : « Poète, c'est ainsi que font les grands Poètes ». Le récit a donc un but didactique. La muse encourage le poète désespéré à continuer son œuvre. L'élévation au statut de grand poète exige douleur, courage, sacrifice. Mais en quoi la création poétique constitue-t-elle souffrance, une passion ? En quoi « Les festins humains qu'ils [les poètes] servent à leurs fêtes / Ressemblent la plupart à ceux des pélicans ? »

Le contenu de la poésie émane du vécu propre de l'auteur. Ceci est conforme à l'école romantique qui met en effet l'accent sur le lyrisme personnel, sur le moi intime de l'écrivain. La matière du poème sera donc constituée de ses joies mais surtout de ses déceptions et de ses malheurs. Créer c'est dire la douleur de vivre, comme le dit admirablement Musset par la voix de la Muse :

Quelque soit le souci que ta jeunesse endure
Laisse-là s'élargir, cette sainte plaie
Que les noirs séraphins t'ont faite au fond du cœur
Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur
Mais pour en être atteint, ne crois pas ô poète.
Que ta voix doive rester muette

Cette douleur nécessaire doit être acceptée et surmontée par le poète dans la dignité qu'exige un stoïcisme raffiné. L'élévation est à ce prix. Théophile Gautier a fort pertinemment exprimé le caractère

DE LA CRÉATION POÉTIQUE

nécessaire de la douleur dans la création poétique. Il écrit dans « Le pin des Landes », reprenant le motif de la blessure :

Le poète est ainsi dans les landes du monde
Lorsqu'il est sans blessure, il garde son trésor
Il faut qu'il ait au cœur une entaille profonde
Pour épancher ses vers, divines larmes d'or (Gautier, Espana).

L'expression « divines larmes » situe encore l'activité poétique dans l'univers divin. Durant toute sa passion qu'il savait inéluctable, le Christ est resté digne, soumis à la volonté de son père (Que ta volonté soit faite). De même, lorsque le pélican, mélancolique, gagne à pas lents la roche sur laquelle il va mourir, il le sait déjà et se prépare à affronter son sort. Alors, « Dans son amour sublime il berce sa douleur (...) / Ivre de volupté de tendresse et d'honneur ».

La grandeur pour Jésus-Christ c'est la résurrection et le retour, pour l'éternité, « à la droite du père ». Pour le poète, ce sera d'une certaine façon l'éternité, à travers l'art que Malraux a défini comme un anti-destin. En se sacrifiant, les grands poètes « laissent s'égayer ceux qui vivent un temps », dit la Muse. Si un temps s'oppose à tout le temps, le don du poème confère éternité et les grands poètes ne meurent jamais car ils ressuscitent dans leurs œuvres dont les meilleures sont aussi les plus tristes. Aussi la muse peut-elle dire au poète : « Les plus désespérés sont les chants les plus beaux/ Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots ». Mais Musset estime avoir assez souffert et se refuse à toute initiative créatrice :

Mais j'ai souffert un dur martyre,
Et le moins que j'en pourrais dire,
Si je l'essayais sur ma lyre,
La briserait comme un roseau

Ces derniers vers du poème scellent la différence entre le Christ et le poète. Si ce dernier refuse de poursuivre le sacrifice, alors Jésus-Christ apparaît comme un idéal vers lequel tendre à la fois dans la création poétique et ailleurs. Douleur et éternité cheminent

ANALYSES

ensemble comme l'a montré son expérience. L'exemplarité constitue une des caractéristiques du mythe. Il indique aux générations actuelles les attitudes à adopter devant des situations de la vie. Pour peindre le poète dans le sens le plus noble du terme, Musset recourt au mythe biblique de la passion du Christ. La figure du poète en sort portée aux nues. Il suit d'ailleurs en cela une tradition que André Dabéziès a relevée quant à Jésus-Christ en littérature et particulièrement en poésie : « A la reconstitution d'ordre historique et vraisemblable, l'écrivain, le poète surtout préférera souvent la transposition du personnage dans un autre cadre de réalité » (Dabéziès, 1988 : 867). Ainsi, le mythe prête sa puissance à la littérature qui en échange garantit sa survie.

Conclusion

Explorant le lien entre l'expérience de la douleur et la fécondité poétique, Musset débouche sur la figure grave de Jésus-Christ, marquée par la douleur mais rayonnante aussi de grandeur. Rien de grand, dit l'adage, ne se fait sans passion, c'est-à-dire sans douleur, sans sacrifice. *La nuit de mai* revêt maints aspects biographiques. La série des quatre nuits (mai, décembre, août et octobre) écrite par l'auteur entre 1835 et 1837 retrace l'itinéraire poétique et sentimental d'une âme brisée par les déceptions de l'amour. La rupture avec la romancière George Sand⁸, son inspiratrice et bourreau de cœur, l'avait poussé à arrêter précocement sa carrière poétique. Ces poèmes dont certains vers ont le parfum des choses éternelles témoignent bien que la souffrance est au cœur de la grande création. Cette vérité, l'auteur de *On ne badine pas avec l'amour* l'a éprouvée si fortement qu'en se référant à la bible, il donne dans *La nuit de mai* un portrait du poète en Christ.

Fotsing Mangoua Robert
Université de Dschang

Références

⁸ Une passion tumultueuse unissait les deux amants. Pour raffermir leur amour, ils décident d'effectuer un voyage en Italie en 1834 : « Ce séjour qui devait consacrer leur amour, met fin à leur illusions. La jeune femme soigne patiemment le poète tombé malade à Venise mais elle le trompe avec son médecin », (Aviérinos & Prat. 1997 : 80), Après moult péripéties, la séparation définitive intervient en 1835.

DE LA CRÉATION POÉTIQUE

Aviérinos, Maryse & Prat, Marie-Hélène (1997), *Littérature. Textes et histoire*, T2, Paris, Bordas.

Barthes, Roland (1973), « Théorie du texte », *Encyclopédie universalis*, pp. 997-1000.

Brunel, Pierre (1992), *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF.

Camus, Albert (1942), *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard.

Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris, laffont/Jupiter.

Dabéziés, André (1988), « Jésus-Christ en littérature », dans *Dictionnaire des mythes Littéraires*, Sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Ed. du Rocher.

Durand, Gilbert (1971), *Le décor mythique de « La chartreuse de parme »*, Paris, corti.

Eliade, Miréa (1963), *Aspects du mythe*, Paris, gallimard.

Gautier, Théophile « Le Pin des landes », *Espana*, Paris, ???

Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, seuil.

Genot, Gérard (1970), « Analyse de Pinocchio », *Quaderni della Fondazione Nazionale Collodi*, Florence.

Grève, Claude de (1995), *Eléments de littérature comparée. Thèmes et mythes*, Paris, Hachette.

La Bible, Société biblique française, Paris, Ed. du cerf, 1988.

Léoutre, Gilbert & Salomon, Pierre (1970), *Baudelaire et le symbolisme*, Paris, Masson et cie.

ANALYSES

Mallarmé, Stéphane (1977), *Poésies*, Paris, Librairie Générale Française.

Musset, Alfred de (1976), *Poésies nouvelles*, Paris, Librairie Générale Française.

Rabau, Sophie (2002), *L'intertextualité*, Paris, Garnier-Flammarion.

Riffaterre, Michael (1983), *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil.

Salmoyault, Tiphaine (2001), *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan.

Vincent, Catherine (2001), « Un père nourricier célébré par Musset »
<<http://people.freenet.de/autres-espaces/pelica.html>>

Walliser, Bernard (1977), *Systèmes et modèles. Introduction à l'analyse de systèmes*, Paris, Seuil.