



HAL
open science

L'espace du lunatique, un espace dont "la création n'est pas finie"

Virginie Tellier

► To cite this version:

Virginie Tellier. L'espace du lunatique, un espace dont "la création n'est pas finie". Cahiers d'études nodiéristes, 2012, Espace réel, espace imaginaire dans l'œuvre de Charles Nodier, dir. Virginie Tellier, Sébastien Vacelet et Georges Zaragoza, 1, p. 105-133. hal-02867443

HAL Id: hal-02867443

<https://hal.science/hal-02867443>

Submitted on 6 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Tellier Virginie, « L'espace du lunatique, un espace dont "la création n'est pas finie" », *Cahiers d'études nodiéristes*, n° 1 : *Espace réel, espace imaginaire dans l'œuvre de Charles Nodier*, dir. Virginie Tellier, Sébastien Vacelet et Georges Zaragoza, Dijon, Le murmure, 2012, p. 105-133.

L'espace du lunatique, un espace dont « la création n'est pas finie¹ »

Virginie Tellier

Charles Nodier a consacré en 1836 un très court essai à Piranèse, graveur qui joue un rôle essentiel dans la réflexion romantique sur l'art et sur la folie². Les gravures de Piranèse reflètent, selon lui, les cauchemars dont il était hanté et qui envahissaient sa vie. Nodier met en scène son personnage se projetant lui-même dans son œuvre et s'obligeant à gravir les escaliers tortueux de ses propres édifices, qui se succèdent dans un mouvement infini :

Mais, dans cette immense profondeur, vous devinez encore Piranèse qui regarde le nouvel édifice avec terreur, Piranèse qui monte, Piranèse qui marche, Piranèse qui arrive, Piranèse près de céder à la douleur inexprimable de n'arriver jamais au terme de ses souffrances, et de recommencer incessamment le supplice de son sommeil ; tant que vous parvenez enfin à un Piranèse imperceptible qui gravit comme un point noir sur un pâle degré presque perdu dans le fond du ciel, sous le filet classique et régulier du graveur. Au-delà, il n'y a plus que l'espace³.

La folie, chez Nodier, a partie liée avec le sommeil et, à travers lui, avec l'autonomie de l'imagination, qui produit librement des images, indépendamment du témoignage des sens, tout en les faisant passer pour vraies. Or la folie se lit également dans un rapport à l'espace qui prend la forme d'un véritable affrontement avec une puissance dont le statut demeure ambigu. En effet, les escaliers que Piranèse est condamné à gravir comme les Danaïdes remplissaient leur tonneau, constituent bel et bien son œuvre : il les a créés. Pourtant, l'espace est aussi ce qui le surplombe, ce qui le menace et l'écrase, l'infini auquel il se confronte et auquel, dans son geste créateur, il s'oppose. Par l'intermédiaire du rêve, qui envahit la vie du fou, l'imagination, l'espace et la création se trouvent ainsi liés : le fou est obligé d'évoluer dans un espace dont il se trouve lui-même le créateur.

Indépendamment de la question de la folie, le rapport entre l'imagination et la perception de l'espace est un problème philosophique largement débattu. La figure de l'aveugle est bien souvent convoquée pour illustrer cette difficulté : l'aveugle de naissance peut-il se représenter l'espace environnant ? Pour les empiristes, comme David Hume⁴, il est clair que l'aveugle de naissance ne peut se faire aucune idée de ce qu'il ne voit pas, des couleurs notamment. Emmanuel Kant dépasse ce constat, en mobilisant le pouvoir producteur de l'imagination. L'aveugle, grâce à ses autres sens,

¹ Charles Nodier, « De la Palingénésie humaine et de la résurrection », in *Œuvres*, t. V « Rêveries », Paris, Renduel, 1832, p. 370. [rééd. Paris, Plasma, coll. Les Feuilles Vives, p. 230.]

² Voir à ce propos Luzius Keller, « Piranèse et les poètes romantiques », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1968, vol. 18, n° 18, pp. 179-188. L'auteur y retrace la fortune de Piranèse chez les romantiques français, en montrant l'importance des *Confessions of an English Opium Eater de Thomas De Quincey* (1821) dans la construction du mythe. L'importance de cette figure n'affecte pas que l'Angleterre et la France : en Russie, Vladimir Odoïevski publie un récit intitulé « Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi » (1831).

³ Charles Nodier, *Piranèse, Contes Psychologiques à propos de la monomanie réflexive*, La Rochelle, éd. Rumeur des Âges, 1996, p. 23.

⁴ Voir à ce propos David Hume, *Enquête sur l'entendement humain*, trad. André Leroy revue par Michelle Beyssade, Paris, GF-Flammarion, 1983, p. 66 : « s'il arrive qu'un défaut de l'organe prive un homme d'une espèce de sensations, nous trouvons toujours que cet homme est aussi peu à même d'avoir les idées correspondantes. Un aveugle ne peut former aucune notion de couleur ; un sourd, aucune notion de son. » et *Traité de la nature humaine*, trad. Philippe Baranger et Philippe Saltel, Paris, GF-Flammarion, 1991-1995, I, p. 45 : « chaque fois qu'à la suite d'un accident, les facultés sont empêchées de fonctionner, comme c'est le cas de quelqu'un qui naît aveugle ou sourd, non seulement les impressions sont perdues, mais les idées correspondantes le sont aussi, de sorte qu'il n'apparaît jamais dans l'esprit la moindre trace des unes ou des autres. »

Tellier Virginie, « L'espace du lunatique, un espace dont "la création n'est pas finie" », *Cahiers d'études nodiéristes*, n° 1 : *Espace réel, espace imaginaire dans l'œuvre de Charles Nodier*, dir. Virginie Tellier, Sébastien Vacelet et Georges Zaragoza, Dijon, Le murmure, 2012, p. 105-133.

parvient à imaginer l'espace qui l'environne. Alexandra Makowiak commente ainsi la pensée kantienne :

L'imagination de l'aveugle, inapte à « reproduire » le visible puisque le sens susceptible de servir de fondement à cette reproduction est défaillant, n'en est pas moins capable de « produire » quelque chose du visible : la « forme » des corps et leur « étendue »⁵.

L'idée d'un pouvoir créateur de l'imagination, en l'absence du sens de la vue, est reprise par Nodier dans *Les Aveugles de Chamouny*, comme l'a noté Roselyne de Villeneuve dans sa thèse⁶. Gervais, qui est aveugle, quasiment depuis sa naissance, est capable de « voir autrement »⁷. Il devient un véritable artiste, du fait de son infirmité. Lui non plus ne peut imaginer les couleurs, et le bandeau vert qui voile les yeux d'Eulalie reste pour lui un mystère. Mais, grâce aux livres lus, il parvient à recréer l'espace autour de lui, en procédant comme les poètes :

J'essayais de les imiter et de peindre comme eux ce que je ne voyais pas ; car la nature du poète est une seconde création dont les éléments sont mis en œuvre par son génie, et avec mes faibles réminiscences je parvenais quelquefois à me refaire un monde⁸.

Le fou, chez Nodier, est en quelque sorte un autre aveugle, puisque le pouvoir de son imagination masque celui de ses sens, pour créer autour de lui « un » monde, qui n'est pas « le » monde. Il interroge ainsi le geste même du créateur, et singulièrement du créateur de fiction. L'aveugle et le fou ont ce point commun, essentiel sous la plume de Nodier, d'être tous deux des hommes « de l'imagination et du sentiment »⁹. Le fou incarne ainsi de manière exemplaire le lien entre imagination et création, c'est pourquoi nous nous concentrerons ici sur la représentation de l'espace dans le discours de Michel, le lunatique de Glasgow qui raconte sa vie à un témoin bienveillant dans *La Fée aux Miettes*.

La représentation de l'espace au sein du discours, ou « l'organisation du monde par rapport au JE énonciateur¹⁰ »

La linguistique énonciative, depuis Benveniste¹¹, a montré qu'une langue s'actualise dans un discours. Si on appelle « énonciation » l'acte de production d'un énoncé, on peut affirmer que tout énoncé présente des traces de son énonciation, qui postule, chez le locuteur, la conscience de soi, l'inscription dans un espace et dans un temps déterminés ainsi qu'un rapport aux autres consciences.

⁵ Alexandra Makowiak, *Kant, l'imagination et la question de l'homme*, Grenoble, éd. Jérôme Millon, 2009, p. 104.

⁶ Voir Roselyne de Villeneuve, *La représentation de l'espace instable chez Nodier*, Paris, Honoré Champion, 2010, pp. 71-372.

⁷ Ibid., p. 371.

⁸ Charles Nodier, *Les Aveugles de Chamouny, Contes*, éd. de Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier, 1961, p. 478.

⁹ Pour Gervais, voir notamment *Les Aveugles de Chamouny*, éd. cit., p. 488 : « Mon attention [c'est Gervais qui parle] entraînée dans l'essor de sa parole perdait son action intérieure, et je croyais vivre dans une nouvelle vie que je n'avais encore ni devinée ni comprise ; dans une vie d'imagination et de sentiment, où je ne sais quels êtres d'invention, moins étrangers à moi que moi-même, venaient surprendre et charmer toutes les facultés de mon cœur. » Pour Michel, voir notamment *La Fée aux Miettes, Contes*, éd. cit., p. 279 : la Fée aux Miettes décrit à Michel « ce monde de l'imagination et du sentiment, qui est le seul où les âmes comme [la sienne] puissent respirer à leur aise ».

¹⁰ Bernard Pottier, *Sémantique générale*, Paris, PUF, 1992, p. 159.

¹¹ Voir Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, Paris, Didier-Larousse, 5e année, n° 17 (mars 1970), pp. 12-18, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1974, pp. 79-88.

Tellier Virginie, « L'espace du lunatique, un espace dont "la création n'est pas finie" », *Cahiers d'études nodiéristes*, n° 1 : *Espace réel, espace imaginaire dans l'œuvre de Charles Nodier*, dir. Virginie Tellier, Sébastien Vacelet et Georges Zaragoza, Dijon, Le murmure, 2012, p. 105-133.

L'espace, dans l'énonciation, s'organise autour du corps du locuteur, qui en constitue le centre. Le repère spatial de l'énonciation est donc *l'ici*, dont l'extension est plus ou moins large, selon la subjectivité du locuteur. Les linguistes opposent ainsi, dans l'ensemble des expressions spatiales du discours, celles qui appartiennent à la situation d'énonciation, ou *deixis*, et celles qui désignent des ailleurs, étrangers au cadre énonciatif.

Le discours de Michel est tout entier prononcé dans le même espace. Ce sont d'ailleurs les différents espaces énonciatifs qui commandent la structure de *La Fée aux Miettes*. Le premier chapitre est un dialogue entre le narrateur premier et son valet, Daniel, dont le cadre est vraisemblablement l'appartement parisien où ils demeurent. Au chapitre II, le narrateur arrive à la maison des fous de Glasgow. Il se promène dans les jardins de l'hospice, jusqu'au moment où il tombe nez à nez avec un lunatique étrange, dont l'apparence le séduit immédiatement. Cette rencontre ouvre sur un dialogue dont le cadre spatial est fixe, et qui occupe la durée d'une journée. La fixité spatiale contraste en effet avec le déroulement du temps, que commente parfois le locuteur¹². Ce dialogue, dans lequel Michel monopolise presque exclusivement la parole, s'achève au chapitre XXVI par l'entrée en mouvement du locuteur, qui « [s]'échapp[e] pour courir à ses mandragores »¹³. Dans la « conclusion »¹⁴, le narrateur premier, qui reprend alors son récit, sort de l'hospice des fous et regagne son lit, d'où il envoie Daniel explorer Greenock. Une fois le compte rendu de ce dernier écouté, il entreprend un voyage à Venise où il achète un livre contenant les aventures de Michel, qu'il se fait dérober tandis qu'il dort, dans sa calèche, au bord du lac de Côme.

La narration enchâssante de *La Fée aux Miettes* est donc marquée par le motif du voyage, qui épouse le mouvement du narrateur. Les différents dialogues, la plupart avec Daniel, d'autres avec des personnages emblématiques, comme le médecin londonien ou le lunatique de Sienne, constituent des stations dans ce périple, qui spatialise une quête intellectuelle formulée dans le premier chapitre. Parmi ces différentes stations, la plus longue, et la plus importante, est celle qui le conduit à déléguer la parole à un narrateur second, Michel.

Examinons donc le cadre spatial de cet échange, principalement décrit au chapitre II. Le narrateur premier situe d'emblée l'action dans « la maison des lunatiques »¹⁵, que Michel désigne un peu plus loin comme « la maison où nous sommes »¹⁶. L'absence, dans l'expression de Michel, du complément du nom « des lunatiques » a ici toute son importance : Michel ne reprend pas à son compte la désignation objective du lieu, employée par le narrateur premier lorsqu'il entre dans un espace inconnu, mais caractérise la « maison » par une relative qui insiste sur la dimension énonciative, et donc subjective, de cet espace, envisagé comme simple cadre de l'énonciation. Qui plus est, l'expression « des lunatiques » tendait à faire des habitants de ce lieu un groupe étranger au narrateur, alors que le pronom « nous » associe locuteur et récepteur dans une même communauté, linguistique au premier abord, mais en réalité beaucoup plus profonde. Partager l'espace de la parole, c'est entrer dans une relation d'égalité avec autrui, ce dont le narrateur premier se montre parfaitement conscient. Par ailleurs, si Michel se refuse à désigner l'endroit où il se trouve du nom de « maison des lunatiques », c'est qu'il ne se considère pas comme un lunatique. Il rend ainsi manifeste le fait que toutes les désignations de lieu sont subjectives, quand bien même un grand

¹² Voir par exemple le début du chap. XXIV : « Le soleil, qui commence à descendre vers l'occident, et qui n'a guère plus d'une heure maintenant à occuper le ciel, m'avertit trop bien de la nécessité de mettre des bornes à mon récit... » (*La Fée aux Miettes*, éd. cit., pp. 306-307) ou la fin du chap. XXVI : « ne vous semble-t-il pas qu'une harmonie exquise court en murmurant sur ces fleurs mourantes, avec le dernier rayon du soleil horizontal ? » (*Ibid.*, p. 319).

¹³ *Ibid.*, p. 319.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 179.

¹⁶ *Ibid.*, p. 182.

Tellier Virginie, « L'espace du lunatique, un espace dont "la création n'est pas finie" », *Cahiers d'études nodiéristes*, n° 1 : *Espace réel, espace imaginaire dans l'œuvre de Charles Nodier*, dir. Virginie Tellier, Sébastien Vacelet et Georges Zaragoza, Dijon, Le murmure, 2012, p. 105-133.

nombre de locuteurs, ici les gens sociaux, ou civilisés¹⁷, s'accordent sur ces désignations et prétendent les faire passer pour objectives. Michel lui substitue un peu plus loin une autre étiquette, désignant l'hospice comme étant « [s]a prison¹⁸ ». Il engage alors le discours sur la voie du plaidoyer, dont la dimension rhétorique ne doit pas être négligée : Michel ne se pense pas plus criminel que fou, il est donc enfermé à tort dans un espace clos, où l'« esclavagisme philanthropique »¹⁹ retient prisonniers des êtres pourtant dotés d'une « supériorité morale²⁰ ».

L'espace-cadre du récit de Michel est donc chargé de connotations polémiques, qui déterminent en partie le sens du récit, avant même qu'il ne commence. Il reçoit également des valeurs symboliques. En effet, s'il appartient bien à l'hospice, il constitue néanmoins un entre-deux, entre les « loge[s] des fous » et le monde extérieur. Le narrateur premier insiste sur ce statut intermédiaire au tout début de sa narration :

Je ne m'arrêtais pas à ces tristes infirmités de l'espèce qui attirent les curieux devant la loge des fous. Je ne cherchais pas le fou malade qui épouvante ou qui rebute, mais le fou ingénieux et presque libre, qui s'égare dans les allées sous l'escorte attentive de la pitié, et qui n'a jamais rendu nécessaire celle de la défiance et de la force. Et moi aussi, j'allais, je me perdais parmi ces détours, comme un lunatique volontaire qui venait réclamer de ces infortunés quelque droit de sympathie²¹.

Cette bipartition de l'espace asilaire est bien conforme à la réalité historique. Au début du XIX^e siècle, les fous jugés dangereux étaient en effet tenus enfermés, parfois enchaînés, dans des geôles qui les rendaient inoffensifs pour le personnel soignant, tandis que les fous réputés calmes, atteints de folie douce, disposaient d'une certaine liberté de mouvement et d'un temps de promenade non négligeable. Le jardin des lunatiques est donc un espace de l'entre-deux, et cette liberté est manifestée par le mouvement qui y est possible. Ce mouvement, commun au lunatique et au narrateur, acquiert un sens métaphorique : il s'agit de s'égarer, de se perdre, d'accepter la logique du détour. On a donc un fort contraste entre la fixité du cadre de l'énonciation, matérialisée, à la fin du chapitre, par la position assise des deux locuteurs²², et les verbes de mouvement qui ouvrent le passage.

Il faut en réalité considérer que l'errance physique du narrateur est relayée par une errance psychologique. L'emploi métaphorique des verbes précédemment évoqués indiquait déjà ce glissement. Un peu plus loin, c'est le discours de Michel qui est sommé de prendre le relais de cette errance. Le narrateur avoue en effet mettre un terme ponctuel à sa promenade « pour suivre Michel dans le labyrinthe fantastique où ses demi-confidences [l'ont] engagé²³... ». Le discours tend ainsi lui-même à devenir espace, et espace en mouvement. Dans le labyrinthe qu'il déploie, le locuteur sert de guide, tandis que le récepteur le suit. Le jardin des lunatiques est donc l'espace d'un entre-deux, entre la folie furieuse et la raison philanthropique, entre l'enfermement et la liberté, entre l'immobilité et le mouvement. Cet espace s'ouvre sur d'autres espaces, convoqués et construits dans le discours de Michel, qui se présente, effectivement, comme un voyage digne de celui du récit-cadre, de Granville à Glasgow en passant par Greenock.

¹⁷ Le narrateur précise : « je m'éloignai respectueusement du chemin de ces solitaires plus judicieux que nous, pour lesquels l'homme social n'est que trop justement un objet d'inquiétude et de terreur », (*Ibid.*, p. 179).

¹⁸ *Ibid.*, p. 183.

¹⁹ *Ibid.*, p. 179.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Le récit de Michel est introduit par ces paroles : « Michel pressa ma main ; il s'assit près de moi, les yeux tournés sur ses mandragores, et il commença ainsi : » (*Ibid.*, p. 185).

²³ *Ibid.*, p. 183.

Tellier Virginie, « L'espace du lunatique, un espace dont "la création n'est pas finie" », *Cahiers d'études nodiéristes*, n° 1 : *Espace réel, espace imaginaire dans l'œuvre de Charles Nodier*, dir. Virginie Tellier, Sébastien Vacelet et Georges Zaragoza, Dijon, Le murmure, 2012, p. 105-133.

La question que ces lieux suscite n'est plus seulement celle de l'énonciation. Elle relève plus globalement de la question de la référence, c'est-à-dire, selon la définition proposée par Catherine Kerbrat-Orecchioni, de « la mise en relation de l'énoncé au référent²⁴ ». Les signes linguistiques désignent en effet des objets extra-linguistiques, qu'on appelle « référents ». Or le mécanisme linguistique est exactement le même, que le référent soit imaginaire ou qu'il soit réel. Oswald Ducrot l'a souligné dans une formule célèbre : selon lui, la réalité extralinguistique

n'est cependant pas nécessairement « la » réalité, « le » monde. Les langues naturelles ont en effet ce pouvoir de construire l'univers auquel elles se réfèrent ; elles peuvent donc se donner un univers de discours imaginaire. L'Île au trésor est un objet de référence possible aussi bien que la gare de Lyon²⁵.

Cette porosité de l'imaginaire et du réel, au sein du mécanisme référentiel, est utilisée par Nodier dès ce second chapitre, qui sert de cadre au récit de Michel. L'hospice des lunatiques de Glasgow constitue plus une « gare de Lyon » qu'une « Île au Trésor » : quand bien même il n'est pas sûr que Nodier l'ait visité lors de son passage en cette ville, il en a vraisemblablement lu un compte rendu détaillé dans un article que le duc de Lévis lui a consacré en 1829 dans *La Revue de Paris* sous le titre « Lettre à M. le docteur A... sur l'hospice des fous de Glasgow²⁶ ». Mais l'espace précis, immédiat, dans lequel a lieu la discussion des deux hommes, est « un grand carré de mandragores²⁷ ». Le narrateur doute même « qu'il y ait un endroit au monde où l'on voie plus de mandragores²⁸ ». Or la mandragore est une plante méditerranéenne. S'il y en a à Glasgow, elles ne peuvent y être plus nombreuses que partout ailleurs. Ce carré de mandragores constitue bien une « Île au trésor », comme le souligne Michel : « c'est là, c'est dans cette touffe de vertes et riantes mandragores qu'est caché le secret de mes dernières illusions²⁹ ». On a longuement commenté la richesse symbolique qu'offre la mandragore à Nodier³⁰. Puissant narcotique, elle est associée au rêve, mais aussi à l'hallucination. Fleur biblique, présente dans le *Cantique des Cantiques* attribué au roi Salomon, elle constitue un symbole de fécondité. Enfin, Nodier ne pouvait qu'être sensible à la richesse du signifiant lui-même. Michel déroule son récit le regard tourné vers ces mandragores, à la fois réelles et imaginaires, réelles parce qu'elles appartiennent bien au cadre énonciatif que partagent les deux locuteurs, imaginaires parce que, muettes ou chantantes, tristes ou riantes, elles font immédiatement glisser le récit du côté de la merveille.

La construction par l'énonciation du cadre de l'échange entre Michel et le narrateur premier a une dimension pragmatique forte : il souligne les enjeux et le débat que met en scène ce dialogue. Michel est-il fou ? En quoi consiste sa folie ? Que peut-elle apprendre au narrateur premier ? Mais elle ne permet de répondre à la question sémantique que de manière incomplète : il est possible d'étudier l'espace construit par les locuteurs, mais non de déterminer ce qui, en lui, relève du réel et de l'imaginaire.

²⁴ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999, rééd. 2002, p. 39.

²⁵ Oswald Ducrot, article « Référence », in *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Ducrot-Todorov), Paris, Seuil, coll. Points, 1972, p. 317.

²⁶ M. le duc de Lévis, « Lettre à M. le docteur A... sur l'hospice des fous de Glasgow », *La Revue de Paris*, mai 1829 (article analysé par Pierre-Georges Castex, « Une source de *La Fée aux Miettes* », *Revue des Sciences Humaines*, juillet-septembre 1950).

²⁷ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 180.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 185.

³⁰ Voir notamment Jean-Jacques Hamm, « Cohérence et incohérence : une lecture des signifiants de *La Fée aux Miettes* », *Romantisme*, n° 24, 1979, Paris, Champion, p. 92 et Michel Picard, *Nodier, La Fée aux Miettes : loup y es-tu ?*, Paris, PUF, coll. Le texte rêve, 1992, pp. 98-106.

Tellier Virginie, « L'espace du lunatique, un espace dont "la création n'est pas finie" », *Cahiers d'études nodiéristes*, n° 1 : *Espace réel, espace imaginaire dans l'œuvre de Charles Nodier*, dir. Virginie Tellier, Sébastien Vacelet et Georges Zaragoza, Dijon, Le murmure, 2012, p. 105-133.

Espace réel et espace imaginaire dans la langue

Le narrateur premier est venu visiter l'hospice des fous de Glasgow pour tenter de répondre à des questions soulevées dans le premier chapitre, questions qui sont en grande partie linguistiques : d'après le narrateur premier, le fou est comparable à un sauvage Esquimau. Or Daniel avoue qu'il ne saurait communiquer avec un Esquimau, non pas tant parce qu'il ne connaît pas sa langue, mais parce qu'« il n'y a rien de commun entre les Esquimaux et [lui]³¹ ». C'est donc bien l'existence d'un monde de référence commun qui est nécessaire pour que la communication linguistique puisse s'établir. La question n'est pas tant de connaître le code de son interlocuteur, mais d'accéder, à travers ce code, aux référents que les signes utilisés désignent. Le langage nécessite un savoir sur le monde, et la communication commande que ce savoir soit partagé par le récepteur. Il faut bien, comme le déclare Daniel, qu'ils aient quelque chose en commun.

Cet espace commun, dans le discours de Michel, est d'abord construit par le recours aux noms propres qui dessinent une géographie réelle en ceci qu'elle est partagée par les deux interlocuteurs et, vraisemblablement, par l'auteur et le lecteur. Il est donc question de Granville et du Mont-Saint-Michel, de Pontorson et du Havre, de Greenock et de Glasgow. La réalité de ces espaces est attestée par la communauté d'une expérience effective, pour ce qui est du dernier lieu, et possible pour les autres, comme le suggère cette supposition du locuteur : « si vous êtes jamais allé à Granville³² ».

Les noms communs, comme « chantier », « église », « auberge », parce qu'ils s'appuient sur un savoir partagé, permettent également de désigner des lieux, qui, à dire vrai, reçoivent fort peu de caractérisants dans la bouche de Michel, sans doute parce que ce dernier présuppose une représentation commune. Pour que son auditeur accède à une représentation intérieure de l'auberge de Mistress Speaker, il fait appel à son imagination. L'imagination, selon la définition que Kant en propose dans son *Anthropologie du point de vue pragmatique*, est rattachée à la sensibilité, dont elle constitue l'un des deux éléments, au côté du sens qui est la « faculté de l'intuition en présence de l'objet »³³, tandis que l'imagination est la faculté de l'intuition en l'absence de l'objet. Ici, on peut se référer plus précisément à ce que Kant appelle « l'imagination de rappel » ou « reproductrice³⁴ ». Le mécanisme propre à cette faculté dispense en quelque sorte Michel de faire la description de l'objet : il présuppose que son interlocuteur a déjà fait l'expérience empirique d'une auberge, et que le signe « auberge » peut donc, en l'absence de l'objet, le convoquer grâce à l'imagination. Il est par conséquent probable que chaque lecteur, au cours de la lecture, a une représentation différente de ce lieu, en fonction de sa propre expérience.

Mais, lorsque le locuteur doute du savoir de son auditeur, parce qu'il considère que l'espace à décrire est étrange, unique, qu'il échappe ainsi à la représentation commune, qu'il ne peut pas prendre place au sein d'une communauté d'expérience et de savoir, il a recours, pour le dire, à la figure. C'est ainsi qu'il procède au moment de décrire l'espace le plus merveilleux du récit, celui également dont la description occupe le volume le plus important, à savoir la maison de la Fée aux Miettes et son jardin. Ne sachant comment donner à imaginer la maison de la Fée, Michel a recours à la comparaison, qui lui permet à nouveau de faire appel au savoir partagé par son interlocuteur, et donc à la mémoire d'une perception antérieure :

Vous avez infailliblement vu, monsieur, dans les jouets des enfants, et vous vous souvenez peut-être,

³¹ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 177.

³² *Ibid.*, p. 191.

³³ Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. par Michel Foucault, Paris, Vrin, 2002, p. 56.

³⁴ *Ibid.*, p. 73.

Tellier Virginie, « L'espace du lunatique, un espace dont "la création n'est pas finie" », *Cahiers d'études nodiéristes*, n° 1 : *Espace réel, espace imaginaire dans l'œuvre de Charles Nodier*, dir. Virginie Tellier, Sébastien Vacelet et Georges Zaragoza, Dijon, Le murmure, 2012, p. 105-133.

car c'est la dernière chose qu'on oublie, d'avoir possédé parmi les vôtres une jolie petite maison de carton verni, [...]»³⁵.

S'ensuit la description minutieuse, non pas de la maison de la Fée, mais bien de la maison en carton, à laquelle la première est ensuite renvoyée, par simple comparaison.

La représentation de la maison de la Fée aux Miettes pose un problème différent de celle de l'auberge de Mistress Speaker. Il ne s'agit pas de convoquer, en son absence, un objet dont l'interlocuteur aurait eu l'intuition sensible antérieurement. Il faut susciter la représentation d'un objet dont il n'a jamais eu l'intuition auparavant. L'imagination ne saurait donc plus être « reproductrice », elle doit être « d'invention » ou « productrice »³⁶. Mais, précise Kant dans *l'Anthropologie du point de vue pragmatique*, « l'imagination productrice n'est pas cependant créatrice, c'est-à-dire qu'elle n'a pas la faculté de produire une représentation sensible qui n'a jamais été donnée auparavant à la faculté de sentir : on peut toujours retrouver ce qui lui sert de matière »³⁷. C'est bien le parcours que propose ici Michel à son interlocuteur. Pour accéder à la représentation imaginaire d'un espace inconnu, il lui suggère de le comparer à un espace connu, celui de la « petite maison de carton verni », il s'appuie donc bien sur la matière d'une expérience antérieure.

Avant de se demander si Michel parvient à communiquer, dans le langage, une expérience qui lui est propre, qu'il ne partage pas avec son interlocuteur, il convient de se demander comment il a pu construire un savoir inédit à partir de cette expérience. La question de l'espace pose, plus largement, celle de la connaissance. Comment puis-je connaître avec certitude le monde qui m'entoure ? C'est à cette interrogation que tente de répondre la *Critique de la Raison pure*. Kant postule tout d'abord qu'il ne peut y avoir de connaissance sans l'effort conjoint de la sensibilité, qui perçoit le monde, et de l'entendement, qui le pense. Je ne peux en effet espérer connaître l'objet en soi, mais seulement l'objet tel qu'il m'apparaît, ce que Kant appelle le phénomène.

Mais, pour que je puisse dire que je connais tel phénomène, il faut d'une part que mon expérience puisse prétendre à l'universalité, et d'autre part que je puisse passer de la perception à la pensée de l'objet, c'est-à-dire faire la synthèse des intuitions que me fournit ma sensibilité et des concepts dont dispose mon entendement. Le premier problème est résolu grâce à l'existence d'une forme pure de l'intuition sensible, objet de l'esthétique transcendantale³⁸. Il s'agit de l'espace et du temps, qui constituent les « principes de la connaissance *a priori* »³⁹, précisément parce qu'ils sont nécessaires et universels et qu'ils préexistent à toute expérience. Le second problème est résolu par la convocation d'une faculté intermédiaire entre la sensibilité et l'entendement. Il s'agit, à nouveau, de l'imagination⁴⁰. Celle-ci produit des schèmes qui servent d'intermédiaires entre l'image et le concept, et qui permettent ainsi de faire la synthèse entre l'expérience et la pensée. Le schème est un « produit de l'imagination »⁴¹ et dépend des deux formes pures de la sensibilité, le temps et l'espace. Il ne saurait donc y avoir de connaissance sans l'intervention de l'imagination. Autrement dit, je ne connais le réel que parce que mon imagination fait le lien entre ma perception et mes idées. Il n'est donc pas contraire à la présentation d'une réalité de passer par une association d'idées, qui explore

³⁵ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 278.

³⁶ Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, éd. cit., p. 73.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Voir Emmanuel Kant, « Esthétique transcendantale », *Critique de la raison pure*, traduction de J. Barni, revue par P. Archambault, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1978, p. 81-105.

³⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁰ Voir Emmanuel Kant, « Du schématisme des concepts purs de l'entendement », *Critique de la raison pure*, éd. cit., p. 187-193.

⁴¹ *Ibid.*, p. 189.

Tellier Virginie, « L'espace du lunatique, un espace dont "la création n'est pas finie" », *Cahiers d'études nodiéristes*, n° 1 : *Espace réel, espace imaginaire dans l'œuvre de Charles Nodier*, dir. Virginie Tellier, Sébastien Vacelet et Georges Zaragoza, Dijon, Le murmure, 2012, p. 105-133.

l'inconnu au moyen du connu.

Michel, face à la maison de la Fée aux Miettes, semble adopter cette logique. Il déclare, après avoir décrit la maison de carton verni : « telle me parut au premier regard la maison de la Fée aux Miettes⁴² ». Il présente donc la maison comme un phénomène, qu'on peut appréhender à partir d'une expérience antérieure bien réelle. Le verbe « paraître » est ici ambigu. Il désigne soit le mécanisme par lequel un phénomène authentique apparaît, en tant qu'il est hors du sujet qui le perçoit, soit une illusion des sens, qui croient percevoir un objet qui n'est pas réellement. Le lecteur penche pour la deuxième possibilité, mais c'est bien la première qu'envisage Michel. L'intuition sensible qu'il a eue de l'objet par le sens du regard lui a permis, en mobilisant son savoir antérieur et son imagination, d'appréhender l'objet qu'il a sous les yeux. Il ne met pas non plus en doute le caractère universalisable de la connaissance acquise, puisqu'il ajoute aussitôt : « et telle vous la trouveriez encore si la direction ou le hasard de vos voyages vous conduisait un jour à Greenock⁴³ ». La possibilité de partager une expérience sensible constitue en effet la pierre de touche de la connaissance. Si nous sommes deux à percevoir la même chose, alors cette chose existe bien hors de nous.

Après le récit de Michel, le narrateur premier décide d'entreprendre une expérience en ce sens. Il envoie Daniel à Greenock afin qu'il vérifie de ses propres yeux les allégations du jeune lunatique. Or le valet écossais est formel :

Oh ! que je l'aurais bien trouvée si elle y était, monsieur, fût-elle aussi petite que la cage aux claies de bois où siffle la linote du savetier, car j'ai l'œil plus fin qu'un chatpard ; mais âme qui vive à Greenock n'a ouï parler de la Fée aux Miettes ; et quant à sa maison de l'arsenal, il faut que ces messieurs du génie l'aient fait démolir⁴⁴.

L'expérience de Michel est unique. Elle ne correspond pas au sens commun ; or, d'après Kant, « c'est une pierre de touche subjectivement nécessaire que d'appuyer notre entendement sur celui d'autrui sans nous isoler avec le nôtre⁴⁵ ». Michel est donc bien fou, dans la mesure où « le seul caractère général de l'aliénation est la perte du *sens commun* et l'apparition d'une singularité logique⁴⁶ ». Michel confond l'apparence de l'illusion et l'apparaître du phénomène.

Toute représentation, en l'absence de son objet, nécessite le travail de l'imagination. Or, d'un point de vue linguistique, on peut considérer que le discours constitue le lieu d'un partage de connaissances, d'une universalisation du savoir, indépendamment de l'existence de l'objet dans le monde. Mon discours, envisagé comme espace de partage, fait exister son objet et le rend sensible à d'autres que moi-même. À partir du moment où le destinataire du message accède à une représentation de l'objet décrit par le locuteur, on peut considérer que l'objet décrit est réel. Le partage de l'expérience atteste sa réalité extralinguistique. Mais, dans ce cas, il n'y a pas lieu de distinguer d'une part l'effort du lecteur qui, n'ayant jamais vu la « pyramide basaltique de Saint-Michel⁴⁷ », construit sa représentation à partir de la figure proposée par Michel, et d'autre part celui qu'il fournit pour accéder à la représentation de la maison de la Fée. Or, pour le lecteur, ces deux signes ne renvoient pas au même ordre de référents. L'un est réel, et l'autre non.

La question se pose alors de savoir si le narrateur premier, et avec lui le lecteur, lorsqu'ils

⁴² *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 278.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 325.

⁴⁵ Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, éd. cit., p. 136.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 210.

Tellier Virginie, « L'espace du lunatique, un espace dont "la création n'est pas finie" », *Cahiers d'études nodiéristes*, n° 1 : *Espace réel, espace imaginaire dans l'œuvre de Charles Nodier*, dir. Virginie Tellier, Sébastien Vacelet et Georges Zaragoza, Dijon, Le murmure, 2012, p. 105-133.

lisent la description de la maison de la Fée aux Miettes, imaginent autre chose qu'une maison en carton, dont ils possèdent la représentation dans leur mémoire. Ont-ils réellement accès à un objet inédit, dont il n'ont pas eu d'expérience empirique antérieure, à savoir la maison merveilleuse de la Fée aux Miettes ? En d'autres termes, le discours du fou est-il créateur ?

Le fou, un génie créateur ?

Les remarques qui précèdent, sur la mémoire, l'imagination, le passage de la sensation à la connaissance, le rôle du langage dans la transmission de cette connaissance, peuvent, globalement, décrire la construction du cadre spatial de toute fiction. Le seul élément qui semble contrevenir à ce mécanisme général, dans les cas que nous venons d'examiner, est la maison de la Fée. Pourtant, ce n'est pas l'existence d'une petite maison, en tout semblable à une maison de poupées, qui paraît contraire au sens commun. C'est le fait que Michel entre dans la maison. La Fée aux Miettes lui sert en effet de guide pour entrer dans un univers qui n'a plus les lois naturelles et universelles pour règles, un espace qui appartient au « monde de l'imagination et du sentiment⁴⁸ ». À partir de ce moment, Michel n'a plus besoin de se conformer aux données de l'espace objectif qui l'entoure, il évolue dans un monde qui se conforme à sa volonté, qui s'organise autour de son corps en suivant le mouvement de ce dernier, ou plutôt le mouvement de sa pensée. Car la Fée aux Miettes a « pénétr[é] dans [s]a pensée⁴⁹ ». « Elle en avait l'habitude⁵⁰ », ajoute malicieusement Michel. La Fée est ainsi, selon la formule célèbre attribuée à Malebranche par Voltaire, la « folle du logis⁵¹ », et ce « logis » désigne aussi bien sa maison que l'esprit de Michel dans lequel elle est logée. Chaque fois que Michel entre dans une pièce, une porte nouvelle se dessine, comme par magie. L'espace et le temps deviennent homogènes l'un à l'autre. Le premier se crée dans le second, en suivant Michel, le mouvement étant conquête, dans le temps, d'un espace nouveau. Ce principe se retrouve dans le jardin de la Fée.

La portière retomba sur moi, et je m'engageai en rêvant dans le jardin de la Fée aux Miettes. J'étais si préoccupé que je marchai longtemps sans prendre garde aux objets qui m'entouraient ; mais les sentiers se multipliaient à tel point sur mon passage que je commençai à concevoir tout de bon la crainte de m'égarer, et que je cherchai à me faire pour l'avenir, une idée plus distincte des localités⁵².

On trouve à d'autres moments, dans le récit, cette propriété qu'a l'espace de s'organiser autour du sujet. Michel dort dans l'auberge de Mistress Speaker. Subitement, l'espace prend les dimensions du ciel de l'Apocalypse, et Michel y affronte les monstres qui le peuplent. Au matin, il emprunte un escalier qui s'ouvre dans la chambre et le conduit dans un palais de justice où a lieu son procès. Le lendemain soir, Michel s'endort dans la chambre que lui a préparée la Fée dans sa maisonnette. Tout à coup, l'espace se métamorphose en un palais merveilleux et la Reine de Saba apparaît. Dans les deux cas, c'est la chambre qui est le support de la transformation du lieu. Cette propriété de l'espace est en effet liée, chez Nodier, au sommeil et au rêve.

Il rejoint en ceci Kant, pour qui l'imagination n'est créatrice que dans les deux cas du rêve et du génie. Or la folie consiste justement en un vice de l'imagination, qui se met à produire des images sans conformité avec la nature, tout en les faisant passer pour conformes à la réalité sensible. Cette libre création de l'imagination reçoit chez Kant le nom de « fantasmagorie » :

⁴⁸ *Ibid.*, p. 279.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Propos attribué à Malebranche par Voltaire : « Adorons les secrets de la Providence ; mais défions-nous des écarts de l'imagination, que Malebranche appelait la folle du logis. » (Voltaire, « Apparition », in *Œuvres complètes*, t. XXXIII « Dictionnaire Philosophique – tome 1 », Paris, Renouard, 1819, p. 474.)

⁵² *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 281.

Tellier Virginie, « L'espace du lunatique, un espace dont "la création n'est pas finie" », *Cahiers d'études nodiéristes*, n° 1 : *Espace réel, espace imaginaire dans l'œuvre de Charles Nodier*, dir. Virginie Tellier, Sébastien Vacelet et Georges Zaragoza, Dijon, Le murmure, 2012, p. 105-133.

Nous jouons souvent et volontiers avec l'imagination ; mais l'imagination (en tant que fantasmagorie) joue souvent avec nous et parfois bien à contretemps.

Le jeu que la fantasmagorie impose à l'homme pendant le sommeil est le rêve, et il se produit même quand on est en bonne santé ; mais pendant la veille il trahit un état pathologique⁵³.

Un peu plus loin, il précise quels peuvent être les égarements de l'imagination :

Les égarements (*vitia*) de l'imagination consistent dans des inventions *sans frein*, ou bien absolument *sans règle (effrenis aut peversa)*. Le dernier défaut est le plus grave. Les inventions du premier type pourraient trouver leur place dans un monde possible (celui de la fable) ; mais non pas les secondes, parce qu'elles se contredisent. [...] La fantasmagorie sans frein peut toujours s'incliner [...] ; elle est luxuriante à force de richesse ; mais l'imagination sans règle s'approche du délire : la fantasmagorie fait alors de l'homme un jouet, et le malheureux ne peut plus maîtriser le cours de ses représentations⁵⁴.

Il semble bien que la folie dont est atteint Michel le place dans la seconde catégorie. S'il entre dans une maison en jouet, il devient lui-même un jouet, une figurine tout entière livrée au pouvoir de son imagination, incarnée dans le conte par la figure ambiguë de la Fée aux Miettes. Le monde dans lequel il vit est un monde impossible, il ne convient donc pas plus à l'expérience réelle qu'à la fable. Il ne peut être représenté en conformité avec les règles de la nature. Michel erre dans un espace contradictoire.

Dans les passages de son *Anthropologie du point de vue pragmatique* consacrés à l'imagination, Kant traite conjointement, parallèlement, de la folie et du génie. On retrouve ici l'ambiguïté du terme « esthétique », qui désigne à la fois la perception sensible et le beau dans l'art. Le fou et le génie créent tous les deux des formes dans leur imagination, mais l'un le fait involontairement, tandis que l'autre le fait volontairement, librement. Kant bride néanmoins considérablement le champ ouvert à l'artiste : la création libre, l'invention artistique, doit se faire en conformité avec la nature et l'expérience. Si je crée volontairement des figures impossibles, mon œuvre est mauvaise. Et Kant de citer Horace : ces œuvres sont « *velut aegri somnia vanae [...] species*⁵⁵ ». L'artiste crée alors des images vaines qui sont comme les songes d'un malade, autrement dit, d'un fou.

Kant, qui faisait de l'imagination, dans la *Critique de la Raison pure*, le lieu du schématisme, la faculté nécessaire à la synthèse entre sensibilité et entendement, s'en méfie terriblement dans son *Anthropologie*. C'est elle qui permet la connaissance, mais elle est aussi responsable de la folie. C'est elle qui permet la création artistique, mais elle est à l'origine d'œuvres mauvaises et dangereuses. L'imagination doit créer en conformité avec les règles de la nature. Le génie est la faculté de créer de nouvelles règles, mais des règles qui puissent prétendre être érigées en modèles. Kant en formule ainsi la définition dans la *Critique de la faculté de juger* : « Le génie est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par le truchement de laquelle la nature donne à l'art ses règles⁵⁶ ». Paradoxalement, la règle qu'invente le génie est une règle de la nature.

Ainsi Kant sépare-t-il le fou et le génie, mais il est obligé de constater que la folie menace toujours le génie : « depuis longtemps déjà, on a remarqué qu'au génie se mêle un certain degré de folie⁵⁷ », note-t-il au détour d'un paragraphe sur les poètes. La limite entre les deux est ténue, et ne

⁵³ Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, éd. cit. p. 82.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 89-90.

⁵⁵ Horace, *Art poétique*, cité par Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, éd. cit. p. 82.

⁵⁶ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, édition publiée sous la direction de Ferdinand Alquié, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1985, p. 261.

⁵⁷ Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, éd. cit. p. 98.

Tellier Virginie, « L'espace du lunatique, un espace dont "la création n'est pas finie" », *Cahiers d'études nodiéristes*, n° 1 : *Espace réel, espace imaginaire dans l'œuvre de Charles Nodier*, dir. Virginie Tellier, Sébastien Vacelet et Georges Zaragoza, Dijon, Le murmure, 2012, p. 105-133.

peut s'exprimer qu'au moyen d'un paradoxe : il faut créer, sans créer tout à fait, produire quelque chose de nouveau, d'original, mais qui soit immédiatement perçu comme étant conforme à la nature et digne d'être érigé en modèle.

Nodier va beaucoup plus loin : il montre bien en ceci ce que la pensée romantique doit à Kant, et ce en quoi elle s'en éloigne irrémédiablement. L'espace créé par Michel n'est pas conforme aux règles de la nature. Il correspond au libre jeu de l'imagination dans le rêve. Il est pure fantasmagorie. Michel est fou, puisqu'il rêve éveillé, puisqu'il n'est pas capable de discerner l'espace réel, tel qu'il lui apparaît grâce aux données de l'expérience sensible, et l'espace produit par son imagination, indépendamment des règles de l'expérience. Or le lecteur n'est pas dupe : non seulement il ne croit pas à la possibilité de l'expérience décrite par Michel, mais en outre il lui est interdit d'y croire, puisque, dans le cadre de la fiction, il lui est précisé que la maison de la Fée aux Miettes n'existe pas. Michel est un authentique créateur. Il a, comme Piranèse, la capacité de vivre dans son œuvre, d'entrer dans l'espace qu'il a créé.

Mais deux modalités différentes de ce rapport imaginaire à l'espace sont envisagées dans *La Fée aux Miettes*. Si Michel est, comme Piranèse, le jouet involontaire de son imagination, il vit dans un cauchemar. Si l'espace au contraire se conforme à ses désirs, il rêve. Cette seconde modalité nous paraît particulièrement intéressante. Car dans la maison de la Fée aux Miettes, Michel n'est pas le prisonnier de son imagination, il en est le maître. Il choisit librement de rendre sa vie conforme à l'espace qu'il crée. Il décide de se libérer des contraintes, des « règles » dirait Kant, de la nature. C'est bien ici que la divergence entre la pensée romantique et la pensée kantienne se fait sentir, bien que la première reconnaisse sa dette vis-à-vis de la seconde. Michel est fou, mais n'est pas malade. Il est le prisonnier de la réalité asilaire et non de son imagination. Sa « prison » est le sensible. Ainsi Nodier ne cherche-t-il pas à nous faire croire en l'existence de la maison de la Fée aux Miettes. Cet espace n'est pas universalisable. Il n'est que pour Michel, le fou capable de renverser les règles de la nature pour lui imposer ses propres règles, et c'est en ceci précisément qu'il constitue un « génie », tel que les romantiques le définissent.

On peut alors proposer une interprétation de la disparition finale de Michel. Pour que le lecteur l'accepte comme une donnée réelle de la fiction, Nodier ne place pas cette révélation dans la bouche du narrateur premier, trop lunatique pour constituer la fameuse pierre de touche de l'expérience : peut-être même aurait-il été capable, lui, de voir la maison de la Fée sous les murs de l'arsenal. C'est encore à Daniel, héraut du réel dans le conte, qu'il appartient de le dire, dans sa langue populaire qui exprime, en toute simplicité, le sens commun cher à Kant :

Oui monsieur, il n'y a rien de plus vrai [...] le lunatique avec lequel monsieur a bien voulu s'entretenir hier si longtemps a disparu quelques minutes après, et tous les gardiens ont passé la nuit à sa recherche⁵⁸.

Michel s'est évadé de l'hospice par la voie des airs. Il échappe à la loi physique de la pesanteur, en bon fou qu'il est, puisque le terme latin *follis* désigne, à l'origine, un ballon de baudruche. Sa tête est si légère, si vide, qu'elle s'émancipe des lois de la nature.

Son expérience, singulière mais non exemplaire, est-elle alors communicable ? Son récit est bien le « labyrinthe » dans lequel le lecteur accepte de le suivre, comme lui-même suit la Fée aux Miettes dans sa maison imaginaire. Mais jusqu'à un certain point seulement : dans la mesure où sa folie le mène jusqu'à la dissolution complète de l'espace environnant, elle ne peut plus être dite. Elle échappe également au langage, dont le fonctionnement repose, on l'a vu, sur un savoir commun, qui

⁵⁸ *La Fée aux Miettes*, éd. cit. p. 323.

Tellier Virginie, « L'espace du lunatique, un espace dont "la création n'est pas finie" », *Cahiers d'études nodiéristes*, n° 1 : *Espace réel, espace imaginaire dans l'œuvre de Charles Nodier*, dir. Virginie Tellier, Sébastien Vacelet et Georges Zaragoza, Dijon, Le murmure, 2012, p. 105-133.

ne peut être acquis que dans une expérience commune, quand bien même elle est imaginaire. La folie de Michel l'emmène au-delà de l'imagination universelle, de la forme pure de l'espace. Voilà pourquoi il ne sera pas donné au narrateur premier, ni même au lecteur, de lire le petit livret que le crieur public annonce en ces termes :

Voilà, voilà, messieurs, les superbes aventures de *La Fée aux Miettes*, et comment Michel le charpentier a été enlevé de sa prison par la princesse Mandragore ; comment il a épousé la reine de Saba, et comment il est devenu empereur des sept planètes, les voici avec la figure⁵⁹ !

Le lunatique règne sur les sept planètes, c'est-à-dire, entre autres, sur la Lune, dont il est bien, comme le suggérait le premier chapitre, un habitant. Mais cela ne peut se dire dans les langues terrestres. Au mieux peut-on, comme le narrateur premier, essayer de le rêver, mollement bercé par les cahots d'une calèche au bord du lac de Côme.

La langue a le pouvoir de créer un espace et de le rendre communicable dans le discours. Mais ce pouvoir a ses limites : l'abandon total aux créations de l'imagination, qui permet paradoxalement la maîtrise suprême de celle-ci, n'est plus de l'ordre de ce qui peut se dire. Cet abandon, qui consiste en l'affranchissement des règles de l'expérience, des règles de la nature, a quelque chose d'effrayant, et Kant le souligne à juste titre. Rendant plus explicite encore ce que Nodier laisse ici entendre, Constantin Aksakov, son contemporain, met en scène dans *Walter Eisenberg*⁶⁰ un peintre fou, artiste de génie, qui parvient progressivement à s'affranchir des règles de l'espace pour se recréer lui-même dans l'espace de la toile, nouveau cadre qui signale l'aboutissement de son génie créateur, mais aussi sa mort. Une fois l'espace recréé par un effort suprême de la volonté et de l'art, il n'y a plus qu'à se taire. Voilà pourquoi, en définitive, la création à

l
a
q
u
e
l
l
e

s
e

l
i
v
r
e

l
e

⁵⁹ *Ibid.* p. 329.

⁶⁰ Constantin Aksakov, *Walter Eisenberg*, in Aksakov, Odoïevski, Polévoï, *Bienheureux les fous, récits romantiques russes*, trad. de Virginie Tellier, Paris, éd. José Corti, 2011, p. 119-163.

n
e