



HAL
open science

Folie et génie dans La Sylphide d'Odoïevski

Virginie Tellier

► **To cite this version:**

Virginie Tellier. Folie et génie dans La Sylphide d'Odoïevski. Lucie Lagardère; Emilie Pézard; Virginie Tellier. Valeurs de la singularité, p. 40-52, 2011. hal-02867446

HAL Id: hal-02867446

<https://hal.science/hal-02867446>

Submitted on 22 Feb 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.

Virginie TELLIER (Université de Bourgogne)

Folie et génie dans *La Sylphide* d'Odoïevski

Le Prince Vladimir Fiodorovitch Odoïevski (1803-1869) fut l'un des plus brillants prosateurs romantiques russes, avant de sombrer dans un oubli relatif, qui constitue l'une des nombreuses injures du temps littéraire. Néanmoins, depuis la traduction par Marion Graf, en 1991, des *Nuits russes*, le chef-d'œuvre d'Odoïevski, celui-ci connaît un légitime regain d'intérêt en France. *La Sylphide* est une brève nouvelle publiée en 1837¹, qui constitue l'un des trois récits fantastiques majeurs de cet auteur, au côté du *Cosmorama*² et de *La Salamandre*. Comme un grand nombre de récits romantiques, *La Sylphide* constitue un véritable laboratoire, qui présente tour à tour diverses formes narratives.

Le lecteur, après une série d'épigraphes, découvre d'abord un ensemble de sept lettres signées du même épistolier, Mikhaïl Platonovitch. Il s'agit d'un intellectuel qui s'est retiré à la campagne, dans la propriété de son oncle défunt dont il vient d'hériter. Après s'être amusé un temps de la bêtise de ses voisins, il commence à s'ennuyer profondément. Son désœuvrement le pousse à ouvrir une vieille armoire de son oncle, où il trouve un certain nombre d'ouvrages ésotériques. L'un d'eux, *Le comte de Gabalis*³, propose une recette fort simple pour rencontrer la créature de son choix : il suffit de mettre un anneau dans un verre d'eau exposé au soleil et d'en boire tous les jours quelques gorgées. Incrédule mais intrigué, Mikhaïl Platonovitch tente l'expérience. Quelle n'est pas sa surprise, quelques jours après, de constater que l'anneau se métamorphose en une sylphide⁴ visible de lui seul ! L'épistolier s'enferme chez lui, rompt tous ses engagements, et notamment ses fiançailles avec la fille de son voisin, aussi jolie que stupide. Ici s'achève la septième lettre. Suit une huitième et dernière lettre, écrite par le père de ladite fiancée, Gavril Sofronovitch Rejenski, qui presse le destinataire des lettres précédentes, en tant qu'ami du cher Mikhaïl Platonovitch, d'intervenir auprès de celui-ci pour faire rentrer les choses dans l'ordre.

Commence alors la seconde partie du texte, intitulée « récit », et prise en charge par le destinataire des huit lettres précédentes, le fameux ami du héros. Celui-ci, inquiet de la situation, et bien décidé à venir en aide à Mikhaïl Platonovitch, court chez un médecin et lui présente les lettres. L'homme de science diagnostique immédiatement la folie du pauvre Mikhaïl Platonovitch. Les deux hommes se rendent auprès du malade, qu'ils trouvent dans un état cataleptique, avec, à son chevet, des fragments

¹ Une première traduction française paraît en 1855, sous le titre de « L'Alchimiste », *Le Décaméron russe : histoires et nouvelles*, trad. Pierre-Paul Douhaire, Charles Douniol, 1855, p. 171-191.

² Une traduction de cette nouvelle est disponible aux éditions Corti (Paris), par Sophie Benech (1996).

³ Ouvrage ésotérique publié par l'abbé Montfaucon de Villars en 1670, qui eut un très grand retentissement dans toute l'Europe.

⁴ Sur la figure de la sylphide dans l'imaginaire romantique, on lira avec profit l'article de Jean-Marie Roulin, « La Sylphide, rêve romantique », *Romantisme*, vol. 17, n° 58, 1987, p. 23-38. L'auteur y fait mention du récit d'Odoïevski dont il a eu connaissance par une traduction allemande.

de journal, que le narrateur livre au lecteur, non sans manifester sa perplexité. Le récit reprend ensuite. Le malade est soigné et – chose rare dans la littérature romantique – plus ou moins guéri. Il épouse sa tendre fiancée et se métamorphose en gentilhomme de province, dont le portrait ressemble fort à celui de ses voisins, tels qu’il les dépeignait dans ses premières lettres. Ainsi conclut le narrateur :

Après cela, autant que je sache, mon ami s’est mué en un véritable honnête homme : il s’occupe de chasse à courre, d’usines de potasse, de rotation des cultures ; il a remporté magistralement quelques procès au sujet de ses terres (il a adopté le système du plein champ) ; sa santé est bonne, ses joues sont rubicondes et son estomac en ordre (NB. Il continue les bains bouillants, qui l’aident beaucoup). Il n’y a qu’un seul problème : on dit qu’il boit quelquefois de sacrés coups avec ses voisins, et même quelquefois sans eux ; on dit que c’est aussi chez lui un vrai défilé de femmes de chambre, mais qui n’a jamais péché en ce monde ? Au moins, c’est maintenant un homme comme les autres⁵.

Ce ne sont pas là pourtant les tout derniers mots de la nouvelle. Un autre narrateur, dont on a du mal à cerner l’identité, ajoute encore ceci, avant d’abandonner définitivement le lecteur :

Voici ce que m’a raconté l’une de mes connaissances, un homme très raisonnable, qui m’a fourni les lettres de Platon Mikhaïlovitch. J’avoue que je n’ai rien compris dans cette histoire : les lecteurs ne seront-ils pas plus heureux⁶ ?

C’est donc l’ami de l’ami du héros, dont le nom se trouve étrangement inversé en cette fin de récit, qui conclut la nouvelle, sous la forme d’une interrogation. *La Sylphide* se donne ainsi comme un texte à énigmes, que le lecteur, en définitive, serait seul à même de résoudre. Or l’une des énigmes les plus intéressantes de la nouvelle nous semble venir de l’insertion, au sein du « récit », d’extraits du journal de Mikhaïl Platonovitch. Il s’agit d’un passage de sept pages, relativement important par son volume dans l’ensemble de la nouvelle qui en compte une trentaine. Peut-on déterminer la valeur de cet écrit singulier ? Deux lectures de ce texte semblent en effet possibles : ce journal pourrait être un pur document clinique, un « écrit de fou » imité de ceux dont on commence à se délecter en ces jours où l’aliénisme est à la mode, ou bien un texte littéraire possédant une valeur poétique propre, capable de fonder une nouvelle esthétique. Nous présenterons d’abord les caractéristiques saillantes de ces pages, avant de chercher à en déterminer la valeur esthétique et ontologique, qui ne laisse pas d’être problématique.

Le « journal d’un fou⁷ »

La poétique qu’Odoïevski met en œuvre pour rédiger ce journal peut être rattachée aux « *aegri somnia* », tels qu’Horace les décrit dans son *Art poétique*. Cette œuvre majeure, qui sert de fondement à la

⁵ Vladimir Fiodorovitch Odoïevski, *La Sylphide, Bienheureux les fous*, trad. Virginie Tellier, José Corti, 2011, p. 205-206.

⁶ *Ibid.*, p. 206.

⁷ Nous nous référons bien sûr ici à la nouvelle de Gogol, « Le Journal d’un fou », publiée dans le recueil *Arabesques* en 1835. Précisons néanmoins que, si le passage inséré par le narrateur de *La Sylphide* dans son récit porte très précisément le titre de « journal », [zurnal], Gogol, dans le titre de sa nouvelle, recourt au substantif pluriel [zapiski], qui renvoie à l’idée de « notes », plus qu’à celle de « journal ».

poétique classique européenne, fait précisément de ces *aegri somnia* le contre-modèle de ce que doit être la belle œuvre d'art :

Humano capiti cervicem pictor equinam
jungere si velit et varias inducere plumas
undique conlatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi risum teneatis, amici ?
Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem, cuius, velut aegri somnia, vanae
fingentur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae⁸.

La première des caractéristiques du journal de Mikhaïl Platonovitch, celle qui saute aux yeux à la lecture, est le parti-pris du fragmentaire et du discontinu, le refus de l'unité chère à Horace, pour qui la belle forme ne peut être qu'une, comme le souligne l'expression « uni [...] formae ». De même que la nouvelle de Gogol portait, dans l'édition primitive (1835), le titre de « Lambeaux du journal d'un fou », le narrateur d'Odoïevski choisit le titre d'« Extraits du journal de Mikhaïl Platonovitch ». On relève ainsi dans le texte de nombreux points de suspension, en tête ou en fin de paragraphe, allant jusqu'à l'insertion de lignes entières de points. Le narrateur insiste également sur les troubles de la graphie, qui renforcent l'aspect fragmentaire de l'ensemble. Le journal est introduit par ces mots, « sur la table gisaient quelques feuilles couvertes d'écriture – je n'ai pu déchiffrer que quelques lignes »⁹, tandis que le récit, après l'insertion du journal, reprend ainsi :

Ensuite, il était presque impossible de recueillir quoi que ce soit. Il y avait des mots hétérogènes, sans lien les uns avec les autres : « l'amour... la croissance... l'électricité... l'homme... l'esprit... » À la fin, les dernières lignes étaient écrites avec des lettres étranges que je ne connaissais pas, et s'interrompaient à chaque page...¹⁰

Cette écriture, qui renoue avec l'esthétique du coq-à-l'âne, ou de la fatrasie, est solidaire d'une rupture de la cohérence spatio-temporelle propre au type narratif. Les enchaînements, qui garantissent d'ordinaire la construction d'un cadre vraisemblable, dans lequel se déroulent les actions propres au récit, sont pervertis ou inexistantes. On peut prendre comme exemple le paragraphe suivant, particulièrement représentatif de ce phénomène :

... Est-ce toi, Rome la fière, la capitale des siècles et des peuples ? Comme les volubilis s'étirent sur tes ruines... Mais les ruines tremblent, du vert gazon jaillissent des piliers dénudés qui s'étendent dans un ordre parfait. Au-dessus d'eux, une voûte se penche audacieusement. Secouant sa poussière éternelle, une tribune s'étire, couverte d'une mosaïque enjouée. Sur la tribune se presse une foule vivante, les sons

⁸ « Si un peintre voulait ajuster sous une tête humaine le cou d'un cheval et appliquer des plumes de diverses couleurs sur des membres pris de tous côtés, dont l'assemblage terminerait en hideux poisson noir ce qui était par en haut une belle femme, pourriez-vous, introduits pour contempler l'œuvre, vous empêcher de rire, mes amis ? Croyez-moi, Pisons, ce tableau vous offrira le portrait fidèle d'un livre où, pareilles aux songes d'un malade, ne seront retracées que des images inconsistantes, faisant un corps dont les pieds et la tête ne répondront pas à un type unique. » (Horace, *Épîtres*, trad. François Villeneuve, Les Belles Lettres, 2002, p. 202.)

⁹ Vladimir Fiodorovitch Odoïevski, *La Sylphide*, *op. cit.*, p. 193.

¹⁰ *Ibid.*, p. 200-201.

puissants d'une langue ancienne se mêlent au langage des vagues. Un orateur en robe blanche, une couronne sur la tête, lève les mains... Et tout a disparu : les somptueux bâtiments se courbent vers la terre¹¹.

L'action change de cadre sans qu'aucune explication ne vienne rendre vraisemblable le passage de la propriété russe de Mikhaïl Platonovitch à la capitale italienne. Ce déplacement entraîne simultanément l'inversion du rapport ordinaire entre types descriptif et narratif dans le récit. La description tend même à devenir narration, puisque le paysage s'anime, grâce au jeu des métamorphoses. Le lieu, personnifié, devient ainsi l'interlocuteur du rêveur, avant d'être promu sujet de verbes d'action qui prêtent vie au décor. La métamorphose spatiale revêt également une dimension temporelle, puisqu'elle a pour effet de superposer deux temporalités, celle du rêveur et celle d'un temps originaire mythique, celui de la Rome antique. L'importance accordée à l'originaire et aux bouleversements temporels est une constante dans les récits de folie : on en retrouve la trace, près de vingt ans plus tard, en 1855, dans les rêves d'*Aurélia*. On pourrait ainsi comparer avec profit le passage qui précède et le troisième récit de rêve du chef-d'œuvre de Nerval¹².

Ces caractéristiques saillantes sont en effet conformes à la stylistique du rêve, rêve et folie se trouvant liés par les écrivains comme par les psychiatres tout au long de l'âge romantique. L'un des aspects qui expliquent ce rapprochement consiste dans l'altération, chez le rêveur comme chez le fou, de sa propre identité, qui tend à pouvoir unir dans un même mouvement de pensée le même et l'autre. C'est la conclusion que tire Pierre Pachet de l'analyse d'un extrait de Lichtenberg, savant de l'époque des Lumières qui eut une influence décisive sur la psychologie du rêve romantique :

Dans une autre remarque, Lichtenberg décèle cette bipartition interne du dormeur dans la situation du dialogue rêvé :

Lorsque j'ai une discussion avec quelqu'un, en rêve, qu'il m'oppose des arguments et m'apporte un enseignement, c'est moi qui m'instruis moi-même, donc qui réfléchis. Cette réflexion est conçue sous la forme d'un dialogue. [...] Puisqu'il est fréquent dans les rêves qu'on prenne ses propres propos pour ceux d'un autre – par exemple quand on a une discussion avec quelqu'un, – je m'étonne simplement que cela ne se produise pas plus souvent à l'état de veille. L'état de veille semble consister essentiellement dans la différence précise et conventionnelle qu'on établit entre ce qui est nous et ce qui est en dehors de nous (97-98).

La remarque est profonde, elle met en évidence cette capacité qu'a l'esprit à créer et animer – jusqu'à se faire illusion à lui-même – des personnages différents de lui, de ce qu'il croit être. C'est cette aptitude que J. Delboeuf, l'un des psychologues que cite et discute Freud dans *L'interprétation des rêves*, nomme « l'altruisation ». Si dans le rêve tout est moi, tout est issu du moi du dormeur, alors la remarque de Delboeuf s'impose : « *Comme il ne peut exister deux moi l'un en face de l'autre, l'un des deux moi fictifs est nécessairement altruisé* ». ¹³

Les extraits du journal de Mikhaïl Platonovitch se présentent, conformément à cette psychologie, comme un dialogue entre le héros et la sylphide, qui, véritable *alter ego* féminin, peut être considérée

¹¹ *Ibid.*, p. 194-195.

¹² Voir Gérard de Nerval, *Aurélia*, *Œuvres*, éd. Albert Béguin et Jean Richer, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1952, p. 377- 378.

¹³ Pierre Pachet, « Les rêves cachent le sommeil », *Le Récit de rêve*, dir. Christian Vandendorpe, Québec, Nota Bene, 2005, p. 27-28.

comme une projection de l'intériorité du rêveur sur la toile de ses songes. La présentation typographique des premières lignes donne bien à lire un dialogue :

Qui es-tu ?
Je n'ai pas de nom, je n'en ai pas besoin...
D'où viens-tu ?
Je suis tienne, voilà tout ce que je sais¹⁴.

Les pronoms déictiques « je » et « tu » inversent bien leurs référents à chaque ligne, conformément à la logique du dialogue. Mais la proposition attributive « je suis tienne », qui ouvre la quatrième ligne, introduit un brouillage dans ce repérage énonciatif. L'appartenance de la sylphide au rêveur peut certes s'entendre en un sens amoureux traditionnel, mais elle met peut-être également en valeur le lien qui unit le créateur à sa créature, au point de les rendre indissociables l'un de l'autre. Ceci expliquerait la confusion qu'on relève dans l'ensemble du passage, au point qu'il est parfois difficile de savoir qui, des deux personnages, parle.

Toutes ces infractions à la conduite traditionnelle du récit renvoient à la mise en scène littéraire de l'hallucination, telle que l'a analysée récemment Jean-Louis Cabanès à propos de la littérature française de la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁵. Elles s'accompagnent d'une attention aiguë portée à la forme même du langage, aux signifiants plus qu'aux signifiés, comme en témoigne par exemple le passage suivant :

Мчитесь, мчитесь, быстрые кони, по хрупкому снегу, взвивайте столбом ледяной прах : в каждой пылинке блистает солнце - розы вспыхнули на лице прелестной - она прильнула ко мне душистыми губками... Где ты нашла это художество поцелуя ? все горит в тебе и кипячею влагою обдаёт каждый нерв в моем теле... Мчитесь, мчитесь, быстрые кони, по хрупкому снегу...¹⁶

Galopez, galopez, ô rapides coursiers, sur la neige qui crisse, soulevez la poussière de glace en colonne : dans chaque particule brille le soleil. Des roses se sont enflammées sur ce visage charmant, elle a pressé contre les miennes ses lèvres odorantes... Où as-tu appris l'art de donner les baisers ? Tout brûle en toi et inonde d'un liquide brûlant chaque nerf de mon corps... Galopez, galopez, ô rapides coursiers sur la neige qui crisse...¹⁷

La répétition de la séquence initiale, qui se signale par son évidente poéticité, introduit un type de cohérence textuelle qui n'est plus celle du récit, mais celle qui appartient en propre à la poésie. Or Marcel Réja, l'un des premiers psychiatres à avoir fait porter son étude sur l'art des fous, note en 1907 que cette importance accordée à la fonction poétique du langage, qu'il nomme « formalisme », est l'une des caractéristiques saillantes de la prose des aliénés, au côté de l'« absurdité », du « symbolisme » ou « mysticisme » et de la « fuite d'idées ». Le point commun de ces « stigmates délirants » réside dans un

¹⁴ Vladimir Fiodorovitch Odoïevski, *La Sylphide*, *op. cit.*, p. 194.

¹⁵ Voir Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif. Essai sur la représentation au XIX^e siècle*, Garnier, coll. Études romantiques et dix-neuviémistes, n° 13, 2011. La troisième partie de l'ouvrage est consacrée aux « hallucinations » et à leurs « représentations ».

¹⁶ Vladimir Fiodorovitch Odoïevski, *Sil'fida, Poviesti*, Moscou, Sovetckaia Rossia, 1977, p. 151.

¹⁷ Vladimir Fiodorovitch Odoïevski, *La Sylphide*, *op. cit.*, p. 196.

principe général d'« incohérence » qui est la marque de la plus grande folie textuelle pour l'auteur de *L'Art chez les fous* :

Les incohérents n'associent les mots ni par une logique ni par une idée. Cette association se fait cependant par quelque moyen ; à défaut de la logique, du sens, c'est la sonorité du vocable qui sert de moyen d'union pour enchaîner les idées.¹⁸

L'écrit de Mikhaïl Platonovitch imite donc bien les troubles pathologiques qu'on trouve chez les écrits des fous réels qui peuplent les asiles, mais il nous semble que cette imitation revêt, sous la plume d'Odoïevski, une tout autre dimension : elle aboutit à une poétique nouvelle, anti-classique, pleinement romantique, celle qui va progressivement donner naissance au poème en prose. On peut penser en particulier à l'un des préceptes de Novalis, l'auteur des *Hymnes à la Nuit*, qui est considéré comme l'un des précurseurs européens du genre :

On peut imaginer des histoires sans suite, mais cependant associées, comme des rêves. Des poèmes qui sont simplement sonores et pleins de mots éclatants, mais dépourvus de sens et de cohésion, dont, tout au plus, quelques strophes sont compréhensibles, comme des fragments de choses les plus diverses. Cette véritable poésie peut avoir, tout au plus, un sens allégorique général, et une action indirecte comme la musique. C'est pourquoi la nature est si purement poétique, comme la cellule d'un magicien, d'un physicien, une chambre d'enfants, un grenier, un entrepôt, etc.¹⁹

Il y a une sorte de convergence entre les écrits authentiques du fou, tels que les décrit Marcel Réja, et la poétique issue du romantisme allemand, que connaît et admire Odoïevski. Les écrits de fou entretiennent une parenté manifeste avec le poème en prose. Ce phénomène est particulièrement remarquable chez Odoïevski, qui publie sa nouvelle en 1837, dans un pays où le partage entre prose et poésie est encore extrêmement rigide et codifié. Ainsi semble-t-il légitime de se demander s'il est possible de déterminer la valeur attachée aux pages ostensiblement singulières de Mikhaïl Platonovitch.

Un écrit de valeur

Cette valeur, si elle existe, ne va pas de soi. Si l'on en croit Kant, dont la théorie du génie, développée dans la *Critique de la faculté de juger* et dans l'*Anthropologie du point de vue pragmatique*, fait toujours autorité en ce début du XIX^e siècle, elle paraît même totalement impossible.

Le génie, chez Kant, implique certes l'idée de singularité. L'artiste génial se doit de produire une œuvre singulière, grâce au libre jeu de l'imagination. Il lui est nécessaire de ne pas se contenter d'une simple imitation d'une œuvre antérieure, mais bien de faire advenir au monde quelque chose qui n'y était pas, de l'inventer, et non de la découvrir. Mais le génie n'est pas folie : il consiste en une liberté *volontairement* accordée à l'imagination. Il faut que l'œuvre produite puisse être aussitôt érigée en modèle, qu'elle n'imité rien, mais qu'elle soit digne d'être imitée. Le génie crée, mais il le fait selon les lois

¹⁸ Marcel Réja, *L'Art chez les fous, Le dessin, la prose, la poésie* [1907], L'Harmattan, 2000, p. 170-171.

¹⁹ *Les Disciples à Saïs et les Fragments de Novalis*, trad. et préf. Maurice Maeterlinck, 3^e édition, Bruxelles, Paul Lacomblez éditeur, 1895, p. 131.

naturelles. Il suit des règles, quand bien même, et c'est le paradoxe, il se les donne lui-même. Par opposition au génie, la folie est le libre jeu *involontaire* de l'imagination, une sorte de rêve éveillé, un jeu déréglé, sans maîtrise. Or Kant est formel : faire semblant d'être fou, contrevenir aux règles de la nature, c'est produire une œuvre folle, et certainement pas un chef-d'œuvre :

Libérer l'imagination de cette contrainte, et laisser le talent singulier se retourner contre la nature, échapper aux règles et s'exalter, ce serait donner expression à une folie originale peut-être, mais qui ne saurait être exemplaire et ne saurait donc être mise au compte du génie.²⁰

Pour dénoncer ces œuvres excentriques, Kant reprend le vers de l'*Art Poétique* d'Horace dont il a été question plus haut : « velut aegri somnia vanae finguntur species »²¹. Si le génie est proche de la folie, tout l'effort de Kant tend ainsi néanmoins à les démarquer l'un de l'autre. Il n'y a de pire œuvre que celle qui imite les rêves d'un fou. La singularité nécessaire à toute œuvre de génie ne saurait être pathologique. Elle se doit d'être conforme à la raison, et donc à la nature.

Plusieurs voix, dans *La Sylphide*, se font l'écho de cette théorie. Le médecin établit un diagnostic sans appel et insiste sur la nécessité de soigner de toute urgence celui qui ne saurait être un génie, mais qui au contraire réclame toute la compassion due à un grand malade. Le (futur) beau-père de Mikhaïl Platonovitch met en garde, dans sa lettre pleine de commisération, son ami zélé contre les excès du héros. Le narrateur, enfin, traite d'« absurdités » les notes de son ami, qu'il jette négligemment avant de passer à l'action, sans suspecter le moins du monde le potentiel chef-d'œuvre qu'elles constituent.

Or tous ces personnages ont en commun d'être la voix de la raison. Le médecin est caricaturé, selon des principes bien romantiques, qui ne sont pas sans rappeler le fou furieux qui surgit à la fin de *La Fée aux Miettes* de Nodier (1832)²², et dont le narrateur peine à croire qu'il s'agit d'un aliéniste « philanthrope ». Son discours verbeux, pédant, saturé de latinismes inutiles, est présenté comme barbare et incompréhensible par son auditeur, qui ne croit pas nécessaire de le rapporter jusqu'au bout. Le beau-père porte le nom de Gavril Sophronovitch, Gavril fils de Sophron (σώφρων), adjectif grec qui désigne la sagesse au sens de prudence, de modération. Or Rejenski ne fait pas à proprement parler figure de sage. Ses mobiles sont tout sauf philanthropiques : il veut marier sa fille pour résoudre un problème de voisinage en réunissant sa propriété à celle de son voisin. Quant au narrateur, il ne saurait être assimilé à la voix de l'auteur. Le sous-titre de la nouvelle, « d'après les notes d'un homme raisonnable » – expression reprise dans le dernier paragraphe de la nouvelle – revêt un sens ironique évident. Le narrateur ne comprend rien au discours du médecin, qu'il admire sans aucun esprit critique, pas plus qu'il ne comprend celui qu'il appelle « son ami » : les dernières lignes de son récit, que nous

²⁰ Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. et préf. Michel Foucault, Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, 2002, p. 143.

²¹ *Ibid.*, p. 82.

²² Voir Charles Nodier, *La Fée aux Miettes, Contes*, éd. Pierre-Georges Castex, Garnier, p. 319-322.

avons citées au début de cette étude et dans lesquelles il fait l'éloge de la médiocrité, sont plus que grinçantes.

Les discours qui dévaluent l'œuvre de Mikhaïl Platonovitch, tous rapportés à la « raison », sont eux-mêmes dévalués par le mécanisme textuel, et tendent ainsi à la valoriser en retour. Le personnage se présente lui-même comme un découvreur. À son ami, qui le traite avec une pointe de mépris de « poète » et lui conseille d'écrire des vers, il répond :

– Écris des vers ! [...] écris des vers ! Vos vers, ce sont aussi des caisses ; vous découpez la poésie en tranches : voilà pour toi la prose, voilà pour toi les vers, voilà pour toi la musique, voilà pour toi la peinture, à quoi cela mène-t-il ? Mais peut-être suis-je le peintre d'un art qui n'existe pas encore, qui n'est ni poésie, ni musique, ni peinture, un art que je devais découvrir et qui est peut-être mort maintenant pour des milliers de siècles : trouve-le moi ! Peut-être me consolera-t-il de la perte de mon monde antérieur !²³

Mikhaïl Platonovitch serait bien l'inventeur d'un art nouveau, qui refuse la partition traditionnelle des genres, et qui annonce la modernité artistique, celle qu'on trouvera chez Flaubert dans *La Tentation de saint Antoine* par exemple, mais également dans la poésie en prose de Rimbaud, qui s'ingénie précisément à faire fusionner dans le Verbe poétique la peinture et la musique. La plupart des commentateurs de Rimbaud, qui voient en lui l'un des fondateurs les plus originaux du poème en prose au XIX^e siècle, s'accordent à trouver dans les *Illuminations* la plupart des caractéristiques que nous avons énumérées plus haut, et notamment l'aspect fragmentaire et la rupture de la cohérence narrative au profit d'associations fulgurantes.

On est donc loin de la théorie kantienne du génie : l'artiste doit bien produire une œuvre singulière, mais il lui faut pour cela sortir des règles de la nature et aller jusqu'à la déraison volontaire, ainsi que Rimbaud le préconise dans sa fameuse « Lettre du Voyant », lui qui en appelle à un dérèglement systématique et organisé de tous les sens, aboutissant à l'hallucination volontaire. Ainsi, il se pourrait bien que le génie se trouve précisément dans le parti-pris de la folie.

La proximité du génie et de la folie est l'une des thèses défendues par Faust dans le grand roman philosophique d'Odoïevski intitulé *Les Nuits russes*. Faust, le personnage principal de ce roman, y lit le journal de deux de ses amis de jeunesse, présentés comme des « chercheurs de vérité ». Or ceux-ci, après s'être adonnés à l'étude de toutes les sciences, en viennent à déplorer leur incomplétude et à faire l'éloge du poète, dont l'art s'élève au-dessus de toute science. C'est alors que prend place la réflexion qui nous intéresse présentement :

²³ Odoïevski, *La Sylphide*, *op. cit.*, p. 205.

L'un de nos naturalistes alla plus loin encore : il suscita un doute encore plus âpre pour la vanité de l'homme ; il étudia l'histoire psychologique des gens que l'on qualifie habituellement de fous, et affirma qu'on ne saurait tracer de ligne sûre, définitive, entre le jugement sain et la pensée malade.²⁴

Toutes les pensées qu'on juge malades trouvent en effet un équivalent chez les gens sains, et plus particulièrement chez les savants. Le fou agit comme le génie au moment de la découverte, qui paraît, à cause de sa nouveauté, nécessairement aussi absurde et délirante que l'idée d'un fou :

N'a-t-on pas tenu Colomb pour insensé, quand il parla d'un quatrième partie du monde ? [...] Et le plus remarquable, c'est que l'état du génie, à l'instant de la découverte, ressemble réellement à l'état du fou, du moins pour son entourage : il est lui aussi obnubilé par son idée fixe, il refuse d'en connaître une autre, il la retrouve partout et en toute chose, et il est prêt à lui sacrifier tout au monde. Nous disons d'un homme qu'il est fou quand nous le voyons découvrir entre les objets des correspondances qui nous paraissent impossibles : mais toute invention, toute idée nouvelle n'est-elle pas la découverte, entre les objets, de relations, qui sont imperceptibles pour les autres, ou même incompréhensibles ?²⁵

Le fou n'est dit « fou » par l'homme commun que parce qu'il lui est impossible d'entrer dans ses vues, parce qu'il ne le comprend pas. On touche ici à la question fondamentale pour les romantiques qui s'intéressent à la folie, d'une langue particulière, propre au fou, dans laquelle il exprimerait des vérités inaccessibles au commun des mortels, et surtout à la langue commune, par l'établissement de « relations », de « correspondances » secrètes entre les choses de ce monde.

Si l'on en croit Faust, le fou serait bien un inventeur, qui, bien qu'incompris par ses contemporains, accéderait par son discours à des vérités cachées. Cela justifierait d'ailleurs le recours au ton prophétique dans le journal de Mikhaïl Platonovitch, comme dans nombre d'écrits de fous. Beaucoup de passages de son journal adoptent le style de l'Apocalypse. « L'univers lui apparut par bribes et en traits de feu, comme l'avenir passa jadis flamboyant aux yeux de saint Jean de Pathmos »²⁶, pourrait-on dire en paraphrasant Balzac. Il y a, dans les écrits des fous romantiques, une dimension mystique qui renvoie aux textes sacrés de la Bible. La mystique se doit en effet de délivrer la vérité, comme Jésus lui-même qui déclare, selon Matthieu : « J'ouvrirai ma bouche pour des paraboles, je proférerai des choses cachées depuis la fondation du monde »²⁷, liant la dimension allégorique – donc nécessairement obscure – de son discours et la révélation de mystères anciens.

Le discours du fou n'aurait donc pas seulement une valeur esthétique, mais aussi une valeur ontologique : il permettrait d'accéder au vrai. Or c'est bien ainsi que Sakouline, l'un des premiers lecteurs d'Odoïevski, et des plus pertinents, lit le journal de Mikhaïl Platonovitch. Il y voit des « pages brillantes qui atteignent la haute poésie du mysticisme »²⁸ et prend très au sérieux la conception du monde qui s'y développe.

²⁴ Odoïevski, *Les Nuits russes*, trad. Marion Graf, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1991, p. 41.

²⁵ *Ibid.*, p. 42.

²⁶ Honoré de Balzac, *La Peau de Chagrin*, LGF, coll. Le Livre de Poche, 1984, p. 36.

²⁷ *Évangile selon saint Matthieu*, 13, 35, *La Bible*, trad. Emile Osty, Seuil, 1973, p. 2113.

²⁸ Sakouline, P. N., *Iz istorii russkogo idealizma. Kn. V. F. Odoevskij. Myslitel'. Pisatel'*, Moscou, 1913, p. 72.

Faust, dans *Les Nuits russes*, défend également l'idée que seul le langage mystique peut pallier – en partie tout au moins – les défauts patents des langues constituées²⁹. La sylphide serait une métaphore de la vie poétique, une sorte d'initiatrice au monde des Idées, conformément à la philosophie platonicienne. Les lectures de Mikhaïl Platonovitch sont à cet égard révélatrices : il lit des auteurs mystiques du Moyen Âge, comme Paracelse, Raymond Lulle ou Arnaud de Villeneuve. Tous ont en commun de proposer une autre voie de connaissance que celle des sciences positives, en recourant à la métaphysique pour pallier les défauts de la physique. Le monde de la sylphide s'inscrit en porte-à-faux contre celui du scientisme hérité des Lumières, représenté par les occupations de l'homme raisonnable que devient Mikhaïl Platonovitch à la toute fin du récit. C'est un monde idéaliste, symboliste pourrait-on dire. On peut d'ailleurs préciser ici que le symbolisme français de la fin de siècle est en réalité une redécouverte du romantisme allemand. On trouve exprimée très clairement dans la prose de Mikhaïl Platonovitch la théorie des correspondances, tant horizontales que verticales. Les colonnes qui surgissent au milieu de la végétation pour joindre la terre et le ciel ont la même valeur que celle qu'elles prendront dans le sonnet « Correspondances » de Baudelaire, tandis que la sylphide insiste sur les synesthésies à l'œuvre dans son monde : « Mais pourquoi es-tu ici ? Comme ici tout est froid et étouffant ! Chez nous le soleil souffle, les fleurs résonnent, les sons ont des parfums... »³⁰ Cette opposition entre idéalisme et matérialisme se retrouve également dans la thématique amoureuse proposée par la nouvelle. À l'amour spirituel, idéal, platonique de la sylphide s'oppose l'amour terrestre de la belle plante grasse qu'est Katenka, et qui mène tout droit son mari dans la débauche la plus triviale.

Une valeur problématique

Le journal de Mikhaïl Platonovitch est donc bien doté d'une valeur esthétique et ontologique. Les deux dimensions sont d'ailleurs liées, conformément à l'idéalisme platonicien – et à l'idéalisme allemand : le beau, le vrai et le bon ne sont qu'une seule et même chose. Il nous semble qu'on ne peut pourtant pas s'arrêter à cette analyse. Le propre d'Odoïevski, comme nombre de romantiques, est d'interroger plus que d'affirmer. La posture ironique qui est la sienne, les jeux d'enchâssements et de miroir qui caractérisent son œuvre, la délégation de la parole à des narrateurs qui ne sauraient constituer de véritables porte-parole obligent en définitive à suspendre le jugement.

²⁹ Voir à ce propos Virginie Tellier, « Le langage en crise dans la pensée romantique : Nodier et Odoïevski », *Sciences Humaines Combinées*, n° 3 - Crise(s) en thème, 16 février 2011. [En ligne] <<http://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=355> ISSN 1961-9936>

³⁰ Vladimir Fiodorovitch Odoïevski, *La Sylphide*, *op. cit.*, p. 194.

Mikhaïl Platonovitch n'est pas un artiste authentique, de son propre aveu. Au début de la nouvelle, il insiste sur sa médiocrité et la frustration qui en est la conséquence, dimension qui fait de lui un amateur d'art et non un créateur :

Resté seul, j'ai fait les cent pas dans ma chambre, j'ai regardé quelquefois mon étang rectangulaire, j'ai essayé de le dessiner. Mais tu sais que le crayon ne m'a jamais réussi. J'ai fait des efforts, encore et encore, il en est sorti une cochonnerie. Je me suis mis à écrire des vers, il en est sorti, comme d'habitude, une dispute ennuyeuse entre des idées, des pieds et des rimes. J'ai même entonné un air, alors que je n'ai jamais pu mettre au point *di tanti palpiti*, et enfin, hélas, j'ai appelé le vieil intendant de mon oncle défunt, et je lui ai demandé sans le vouloir : « Est-il possible que mon oncle n'ait pas une quelconque bibliothèque ? »³¹

Plus loin, une fois revenu de sa folie, il affirme lui-même avoir été près de découvrir un nouvel art, mais cette proximité ne cache pas le fait qu'il ne l'a pas découvert. Il aurait donc montré la voie d'une autre esthétique, sans encore en atteindre l'idéal.

Les épigraphes vont également dans le sens d'une suspension du jugement. Elles se présentent comme autant de plaisanteries ironiques sur le jugement que porte la société à des époques différentes sur la poésie :

Le poète, nous le couronnerons de fleurs
et nous le chasserons de la ville.

Platon

Un royaume a trois piliers :
le poète, l'épée et la loi.

Légendes des bardes du Nord

Les poètes servent à peine aux résolutions communes
dans les jours réservés à la confection d'hymnes.

L'une des compagnies industrielles du XVIII^e siècle

!?!?

Le XIX^e siècle³²

Platon, patron autant que patronyme du pauvre Mikhaïl, incarne naturellement l'Antiquité, les bardes du Nord le Moyen Age, une compagnie industrielle le XVIII^e siècle. Quant au XIX^e siècle, son jugement consiste en une série de points d'interrogation et d'exclamation, qui attendent d'être complétés, soin laissé peut-être, en définitive, au lecteur lui-même.

Plusieurs chercheurs contemporains ont souligné le caractère indécidable de la position d'Odoïevski à l'égard de ses personnages. Neil Cornwell, spécialiste américain d'Odoïevski, note par exemple que « plusieurs points de vue existent concernant la présence de l'ironie dans *La Sylphide*, mais beaucoup de commentateurs s'accordent aujourd'hui à dire qu'Odoïevski ne croyait pas nécessairement lui-même au monde de la sylphide »³³. L'embarras du chercheur est visible dans le nombre de précautions qu'il prend

³¹ Ibid., p. 175.

³² Ibid., p. 164.

³³ « Differing views exist regarding the presence of irony in "Sil'fida", but most commentators would now agree that Odoevsky did not necessarily himself believe in the world of the sylph. » (Neil Cornwell, *Vladimir Odoevsky and Romantic Poets*, Providence Oxford, Berghahn Books, 1998, p. 53-54.)

pour présenter les conclusions d'autres savants, avant de suspendre son propre jugement. Des études récentes tendent également à démontrer que Faust, le personnage principal des *Nuits Russes*, n'est pas le porte-parole de l'auteur, contrairement à un raccourci qu'on opère souvent, et que le discours qui lui est prêté sur le rapport entre génie et folie n'est peut-être pas à lire comme une thèse de l'auteur. Le principal argument en faveur d'une lecture qui insiste sur la valeur de la proposition de Mikhaïl Platonovitch semble alors tomber de lui-même.

Jean-Louis Cabanès se livre à un questionnement comparable dans son dernier essai. L'auteur interroge en effet la valeur littéraire d'un autre écrit de fou, celui de Charles Demailly, inséré dans le roman éponyme des Goncourt (1860). Il montre la proximité stylistique de cet écrit avec le poème en prose, tout en relevant simultanément les marques appuyées de l'ironie des auteurs :

Les deux écrivains qui glorifient, dans leur *Journal*, leur nervosité toute moderne, paraissent ainsi assumer le dernier éclat productif d'un personnage de roman qui, à bien des égards, leur ressemble. Mais on pourrait également soutenir que, dans un même élan, ils prennent leur distance à l'égard des visions qu'ils lui prêtent. La folie est subsumée en poésie, mais la mysticité apparente de la vision chute dans la prose sous l'effet d'un court-circuit sémantique.³⁴

Et Jean-Louis Cabanès d'ajouter malicieusement : « la littérature y gagne »³⁵.

Si l'on considère l'énigme que pose au lecteur l'insertion d'extraits du journal de Mikhaïl Platonovitch dans *La Sylphide*, il paraît légitime de se demander quelle est la valeur de la singularité pathologique. L'œuvre poétique du fou est-elle le chef-d'œuvre d'un génie ? Il nous semble que la position d'Odoïevski, comme celle des Goncourt, n'est pas tranchée à ce sujet, et qu'il faut maintenir l'hésitation. C'est peut-être d'ailleurs précisément ce malaise, cette interrogation suspendue, cette invitation à questionner notre conception de l'art que recherche Odoïevski. La question de savoir si l'on peut assimiler sa voix à l'un des ses personnages, si l'on peut déterminer si oui ou non il croyait au monde de la sylphide, nous paraît en définitive relativement vaine. L'essentiel consiste en la dimension profondément dialogique de son œuvre, et ceci la rapproche des dialogues platoniciens, dont beaucoup débouchent sur une aporie, présentée par un Socrate qui réserve ironiquement son jugement. Le fou apparaît comme un écrivain qui se cherche, qui expérimente de nouvelles formes, en quête d'une littérature nouvelle, d'une langue nouvelle capable de réaliser la synthèse de la science, de la religion et de l'art. Il met définitivement en cause l'art antérieur, et, si son œuvre n'a pas nécessairement vocation à être imitée, ce qui est, on s'en rappelle, le critère du génie selon Kant, elle constitue un passage nécessaire vers la modernité. Le fou est un génie à l'essai, à la fois proche et distant de l'écrivain, un chercheur de l'extrême, envoyé par son créateur explorer les confins de l'art, du style et du langage,

³⁴ Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, p. 259.

³⁵ *Ibid.*

quand bien même il risque de s'y perdre. L'ironie romantique souligne en définitive que, lorsqu'on plonge « au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* »³⁶, on risque fort de ne pas revenir.

Pour citer cet article : Virginie Tellier, « Folie et génie dans *La Sylphide* d'Odoïevski », *Valeurs de la singularité*, Doctoriales de la Serd, 2010-2011. [En ligne] <<http://doctoriales-serd.com/>>

³⁶ Charles Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du Mal*, éd. Claude Pichois, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1972, p. 172.