HAL
open science

Folie et présence de l'origine dans la littérature romantique

Virginie Tellier

To cite this version:

Virginie Tellier. Folie et présence de l'origine dans la littérature romantique. La Folie du temps : musique, littérature et arts, Marcin Stawiarski; Gilles Couderc, May 2011, Caen, France. hal-03137992v1

HAL Id: hal-03137992

https://hal.science/hal-03137992v1

Submitted on 23 Feb 2021 (v1), last revised 7 Oct 2024 (v2)

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, « Folie et présence de l'origine dans la littérature romantique », colloque *La Folie du temps : musique, littérature et arts*, organisé par Marcin Stawiarski et Gilles Couderc, Mai 2011, Caen, France.

Folie et présence de l'origine dans la littérature romantique

La figure du fou connaît, à l'époque romantique, un succès sans précédent. Nombreux sont les récits, à travers l'Europe, qui mettent en scène des héros tout droit sortis des asiles dont on parle de plus en plus dans les salons cultivés. Pourtant, ce n'est pas en tant que personnage qu'il permet un véritable renouveau littéraire, mais en tant qu'être de discours. Michel Foucault le note très justement à la fin de son étude sur la folie à l'Âge classique :

> […] ce qu'indiquait déjà *Le Neveu de Rameau* et après lui toute une mode littéraire, c'est la réapparition de la folie dans le domaine du langage, d'un langage où il lui était permis de parler à la première personne et d'énoncer, parmi tant de vains propos, et dans la grammaire insensée des paradoxes, quelque chose qui avait un rapport essentiel à la vérité[1].

Le discours du fou devient un *logos*, capable de fonder une cosmologie, une science du monde. Paradoxalement, il prétend ainsi délivrer des vérités inaccessibles à la raison chère à la pensée des Lumières. Cette cosmologie du fou romantique interroge la capacité de l'homme à construire, par son esprit, un savoir véritable sur le monde qui l'entoure. Elle constitue donc, s'il est permis d'oser la comparaison, une autre « critique de la raison pure ». Qu'on nous accorde alors le droit de partir ici de la pensée kantienne.

Emmanuel Kant cherche à fonder la science, c'est-à-dire à déterminer les conditions de possibilité de toute connaissance. La connaissance, pour E. Kant, nécessite la *sensibilité*, par laquelle l'homme perçoit le monde, et l'*entendement*, grâce auquel il le pense. Les deux parties de sa théorie examinent successivement ces deux éléments. C'est le premier qui nous intéresse ici. Pour que l'homme puisse avoir des sensations, il faut, dit E. Kant, qu'il dispose, comme préalable à toute expérience, de deux « formes pures de l'intuition sensible », à savoir l'espace et le temps[2]. Que dit E. Kant du temps dans les premières pages de son ouvrage ? Pour atteindre son objectif, et donc fonder la possibilité de la connaissance, il pose la nécessaire universalité du temps, qui autorise certains axiomes généraux, comme les deux suivants : « le temps n'a qu'une dimension » et « des temps différents ne sont pas simultanés, mais successifs[3] ». Cette étape du raisonnement ne retient pas longtemps le philosophe, qui prévoit que ce point lui sera facilement concédé par ses adversaires. Ce qui, dans la théorie kantienne, est particulièrement polémique est la proposition selon laquelle le temps n'a pas de réalité objective :

> Le temps n'est pas quelque chose qui existe en soi ou qui soit inhérent aux choses comme une détermination objective, et qui, par conséquent, subsiste quand on fait abstraction de toute les conditions subjectives de leur intuition[4].

Le temps est une intuition intérieure. Il est ainsi éminemment subjectif. Non qu'il n'existe pas : il a bien « une réalité subjective par rapport à l'expérience intérieure[5] », au sens où

---

1 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, chapitre « Les Insensés », Paris : Gallimard, coll. Tel, 1972, 638.

2 KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, traduction de Jules Barni, revue par P. Archambault, Paris : GF-Flammarion, 1987, 83.

3 *Ibidem*, 90.

4 *Ibid.*, 91.

5 *Ibid.*, 94.

« j'ai réellement la représentation du temps et de mes déterminations dans le temps[6] », mais il n'a pas de « réalité absolue[7] ». E. Kant va même jusqu'à supposer un monde possible où le temps n'existe pas :

> Que si je pouvais avoir, ou un autre être, l'intuition de moi-même, sans cette condition de la sensibilité, ces mêmes déterminations que nous nous représentons actuellement comme des changements nous donneraient une connaissance où ne se trouverait plus la représentation du temps, ni par conséquent celle du changement[8].

Telle est la révolution opérée par E. Kant : le temps est universel et subjectif, nécessaire à ma représentation du monde, non nécessaire au monde lui-même.

Voilà, nous semble-t-il, où prend sa source l'enjeu majeur de la représentation du temps dans le discours de la folie à l'âge romantique. Si la perception subjective du temps par le fou cesse de se conformer aux règles universelles, est-ce parce que son mode de représentation de lui-même est vicié, ou bien est-ce parce qu'il est cet « autre être » de l'hypothèse kantienne, cet *alter ego* capable d'avoir l'intuition de lui-même sans cette condition de la sensibilité ? On voit d'emblée que se rejoue ici le paradoxe de la folie, oscillant sans cesse entre les deux extrêmes de la maladie et du génie.

Nous ne proposerons ici qu'un éclairage limité sur cette question, en nous intéressant exclusivement à la représentation de l'origine dans quelques récits romantiques européens dont le personnage principal est considéré par le narrateur comme fou. Nous montrerons comment cette présence de l'origine interroge le rapport du présent au passé, avant de confronter notre réflexion à la notion de « mondes possibles ».

Représenter l'origine, ou rendre présent le passé

Plusieurs récits de folie de l'âge romantique intègrent à leur propos des récits d'origine. C'est le cas par exemple d'*Aurélia*. Les chapitres VII et VIII contiennent un mythe original que le narrateur nervalien dit devoir à sa folie :

> On me donna du papier, et pendant longtemps je m'appliquai à représenter, par mille figures accompagnées de récits, de vers et d'inscriptions en toutes les langues connues, une sorte d'histoire du monde mêlée de souvenirs d'études et de fragments de songes que ma préoccupation rendait plus sensible ou qui en prolongeait la durée. Je ne m'arrêtais pas aux traditions modernes de la création. Ma pensée remontait au delà : j'entrevoyais, comme en un souvenir, le premier pacte formé par les génies au moyen de talismans. J'avais essayé de réunir les pierres de la *Table sacrée*, et de représenter à l'entour les sept premiers *Eloïm* qui s'étaient partagé le monde[9].

Ce fragment, qui introduit le récit mythique, nous semble délivrer les principes de la représentation de l'origine dans les récits de folie. Elle est d'abord, les deux mentions du verbe « représenter » l'attestent bien, une tentative pour rendre présent ce qui est le plus loin possible dans le temps. Le narrateur y insiste. Il s'agit en quelque sorte de remonter « au delà » de l'origine même. La répétition de l'ordinal « premier » est à cet égard révélatrice. Par ailleurs, la méthode employée est également caractéristique. L'histoire intime et l'histoire du monde se confondent, puisque l'outil principal de l'enquêteur est le « souvenir ». C'est bien la folie du patient, que le narrateur désigne à travers

---

6 *Ibid*.
7 *Ibid*., 93.
8 *Ibid*., 94.
9 NERVAL (de) Gérard, *Aurélia*, *in Œuvres,* texte établi, annoté et présenté par Albert Béguin et Jean Richer, Paris : Gallimard, coll. La Pléïade, 1952, 379.

l'euphémisme « préoccupation » qui rend l'histoire « plus sensible » au rêveur. La phrase nervalienne met sur le même plan « études » et « songes », connaissance rationnelle et connaissance mystique. La place du rêve est particulièrement importante dans la perspective qui nous intéresse, car, comme l'a montré notamment Albert Béguin, le rêve, chez les romantiques, est le lieu précis de fusion du plus intime et du plus universel :

> À l'opposé [de la psychanalyse], les Romantiques admettent tous que la vie obscure est en incessante communication avec une autre réalité, plus vaste, antérieure et supérieure à la vie individuelle. (…) Le romantisme, indifférent à cette forme de la santé, cherchera dans les images, même morbides, le chemin qui conduit aux régions ignorées de l'âme : non par curiosité, non pas pour les nettoyer et les rendre plus fécondes en vue de la vie terrestre, mais pour y trouver le secret de tout ce qui , dans le temps et dans l'espace, nous prolonge au-delà de nous-mêmes et fait de notre existence actuelle un simple point sur la ligne d'une destinée infinie[10].

Le rêve est bien la projection de ma propre subjectivité, qui met en cause la prétendue objectivité du réel, mais il est aussi une voie de communication avec les voix d'autres esprits, qui permet de tisser, loin des contraintes matérielles de l'existence, la communauté unie des vivants, passés, présents et à venir, un lieu où l'espace et le temps s'abolissent, puisqu'il n'est plus nécessaire d'y percevoir quelque phénomène objectif, extérieur, que ce soit.

D'autres récits, antérieurs à l'*Aurélia* de G. de Nerval, présentent des conceptions comparables. Nous en évoquerons deux. Le premier est le « caprice » d'E.T.A. Hoffmann intitulé *Princesse Brambilla*. Un jeune acteur, Giglio, traverse une crise de folie, tandis que le Carnaval bat son plein à Rome. Le jeune prétentieux se prend subitement pour Cornelio Chiapperi, le prince qu'aime la princesse Brambilla, installée récemment au Palais Pistoïa. Occupé de cette idée, Giglio perd sa maîtresse, la douce Giacinta, et son emploi au théâtre. Au terme de burlesques aventures, dans lesquelles il bénéficie de l'aide du charlatan Celionati, qui tient à la fois du psychiatre et de l'arracheur de dents, Giglio reconquiert son unité perdue, retrouve les bras de sa belle, et abandonne définitivement l'amère tragédie pour se livrer à sa vocation véritable, la *commedia dell'arte*.

À ce récit, complexe en lui-même, le narrateur hoffmannien se plaît à en mêler ironiquement un autre. Voici la justification qu'il place en tête du récit inséré sous le titre « Histoire du Roi Ophioch et de la Reine Liris » :

> Ici, très bienveillant lecteur, il faut, par conséquent, que tu acceptes d'écouter une histoire qui paraît être tout à fait en dehors du domaine des événements que j'ai entrepris de te raconter, et qui, par suite, a l'air d'être un épisode à rejeter. Mais, de même que souvent le chemin qui semblait vous égarer, si on le suit jusqu'au bout, vous mène soudain au but, – qu'on avait perdu des yeux, – de même, il arrivera peut-être que cet épisode, qui semble n'être qu'une fausse route, nous conduise en plein cœur de l'histoire principale[11].

Ce récit, qui n'a effectivement, au premier abord, aucun rapport avec l'intrigue principale, est précisément un récit des origines, qui s'ouvre par ces mots caractéristiques :

> Il y a bien longtemps, bien longtemps, – on pourrait même dire à une époque qui suivit les temps primitifs tout comme le mercredi des Cendres suit le Mardi Gras, – régnait sur le pays des Jardins

---

[10] BÉGUIN Albert, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris : José Corti, rééd. Le Livre de Poche, 1991, XXI.

[11] HOFFMANN E. T. A., *Princesse Brambilla*, traduit par Alzir Hella et Olivier Bournac, Paris : GF-Flammarion, 1990, 108.

> d'Urdar le jeune roi Ophioch[12].

Or, si ce détour est nécessaire, si revenir à l'origine permet d'atteindre le but, c'est que l'origine est le départ qui tend vers le présent, elle est ce qui le fonde.

C'est pourquoi au milieu des jardins d'Urdar, – doublement originels par leur nature de jardin édénique et par leur nom, dérivé de *Ur*, qui désigne en allemand l'origine, – jaillit une source, à laquelle il faut naturellement remonter pour comprendre ce qui coule en aval. L'homme qui regarde en cette source voit le monde et se voit lui-même inversés, comme en un miroir, ce qui lui permet alors d'accéder à la conscience de soi, et donc à ce savoir au second degré qui est la seule condition de possibilité de la connaissance véritable, tant de soi que du monde. Le présent ne peut surgir que d'un passé maîtrisé par la contemplation. Si la pensée est tension vers l'avenir, la contemplation est en effet tournée vers le passé. Tel pourrait bien être l'un des sens de la morale de ce conte :

> La pensée détruit la contemplation, et, arraché de la poitrine maternelle, l'homme erre sans patrie, dans un délire insensé et dans un profond aveuglement, jusqu'à ce que le propre reflet de la pensée procure à la pensée elle-même la conscience de son existence et lui fait comprendre qu'elle règne en souveraine sur les trésors inépuisables que lui a ouverts la reine sa mère, même si elle doit obéir comme son vassal[13].

On ne peut qu'être frappé de la tournure alambiquée du propos du narrateur hoffmanien. Cette complexité tient à la forme circulaire créée par la syntaxe ici adoptée, que souligne encore la première version de cette maxime : « la pensée a détruit la contemplation, mais […] renaîtra radieuse la contemplation, elle-même fœtus de la pensée[14] ». La formule met en pièce la linéarité du temps, qui est pourtant l'un de ses apanages conceptuels les plus universellement admis, tout au moins par la pensée rationnelle. Proposant une conception cyclique du temps, le mythe hoffmanien souligne que le présent est toujours le résultat d'un processus qui oblige à remonter, pour être compris dans son élan même, à l'origine.

Cette dimension est également présente dans un récit russe de Nicolas Polévoï intitulé *La Félicité de la folie*. Le narrateur y raconte l'histoire de l'un de ses amis, Antioch, qui tombe sous la fascination d'une femme extraordinaire, Adelheid, sans pourtant se sentir amoureux d'elle. Il ne parvient pas à comprendre le lien infrangible qui l'unit à elle, mais il sent confusément qu'il trouve son origine dans un passé dont il ne parvient pourtant pas à se souvenir. A force de tendre sa mémoire vers ce temps qui sans cesse lui échappe, il parvient à se rappeler un ancien séjour en Italie, au cours duquel il aurait aperçu la belle cantatrice. Là n'est pas encore l'origine. Il faut remonter bien au-delà pour trouver l'origine véritable. Ainsi Antioch s'en explique-t-il à son ami :

> Peut-être ne remarqua-t-elle pas notre rencontre, de même que peut-être elle a oublié ce monde où, auparavant, avant l'Italie, nous vivions jadis sans être séparés, nous ne formions qu'un seul être. [...] En Orient, on raconte une légende selon laquelle les jardins enchantés du Paradis ne se sont pas dérobés à la terre, mais ils se sont simplement rendus invisibles. Ils se déplacent de lieu en lieu et se laissent parfois voir de l'homme un instant. Il est des moments où l'on peut entrer et respirer le parfum de leurs arômes paradisiaques, se désaltérer de perles d'eau vivante, goûter leurs raisins d'or ; mais ils disparaissent immédiatement, se déplacent à mille verstes de là, et le bienheureux se retrouve soit dans les steppes ardentes et nues du Sud, soit sur les froides glaces du Nord... Dans

---

12 *Ibidem*.
13 *Ibid.*, 118.
14 *Ibid*.

> ce pays invisible, il y avait une créature qui maintenant erre, coupée en deux, sur la terre, sous les noms d'Antioch et d'Adelheid[15].

C'est à nouveau la pensée mythique qui se trouve ici convoquée. Antioch réactive le mythe d'Aristophane, dans *Le Banquet* de Platon, selon lequel autrefois les êtres humains étaient dotés de quatre bras, quatre jambes et deux visages. Pour punir leur présomption, Zeus sépara les corps en deux moitiés, condamnées à se chercher l'une l'autre. Antioch reprend bien, au début et à la fin du passage, ce mythe et sa dimension chronologique, utilisant le passé pour décrire le temps de l'unité, et le présent pour dire l'errance actuelle. Mais le centre du passage semble suggérer une autre variante. Ce Paradis, puisque le monde originel d'Aristophane se superpose ici à celui de la Genèse, pourrait bien exister simultanément au temps présent, dans un autre lieu et un autre espace, sur lesquels s'ouvriraient parfois le temps et l'espace de ce monde-ci. L'emploi du présent doit être ici interprété comme une négation pure et simple de l'axiome formulé par E. Kant en ces termes : « des temps différents ne sont pas simultanés, mais successifs[16] ».

La quête de l'origine comme seul moyen d'accéder au sens du présent semble donc conduire le fou à nier la linéarité du temps et le principe de succession. Le fou met ainsi en cause l'universalité du temps humain et postule soit la possibilité d'un temps cyclique, soit l'existence de plusieurs temps simultanés, capables ponctuellement de communiquer l'un avec l'autre. Nous voudrions prolonger quelque peu notre réflexion en confrontant ces résultats à la réflexion sur les « mondes possibles », puisqu'Antioch vient précisément d'en susciter un pour nous.

Présence de l'origine et « mondes possibles »

Avant d'explorer les prolongements narratifs et esthétiques qu'offre la représentation de l'origine dans les récits de folie, peut-être n'est-il pas vain de se demander d'abord si elle n'est pas l'effet nécessaire d'une réflexion psychologique sur les maladies mentales. Peut-on considérer les trois récits que nous venons d'évoquer comme des cas cliniques ? Peut-on rattacher leurs héros à des pathologies mentales, dont on a déjà mis à jour le mécanisme ? Qu'ont ces êtres de fiction à dire de la folie réelle qu'ils imitent et mettent en scène ? Il n'est pas de notre ressort de commenter ici le diagnostic de la maladie de Nerval. Laure Murat en a d'ailleurs fait il y a une dizaine d'années la synthèse dans une étude consacrée à la clinique des docteurs Blanche, père et fils[17]. La perspective que nous voudrions suivre ici est immanente au texte lui-même, et suit les pistes ouvertes par la phénoménologie, qui a posé avec une grande acuité la question du rapport au temps dans l'expérience psychotique. Henri Maldiney en rappelle les principaux enjeux, dans un article consacré aux notions de crise et de temporalité. Il revient sur les spécificités de la mélancolie et de la manie, dont la première nous intéresse au plus haut point, puisqu'elle est justement traditionnellement décrite comme une incapacité à sortir de la contemplation du passé, tandis que le maniaque est tout entier tendu vers son avenir. Or H. Maldiney remet précisément en cause cette bipartition schématique. Pour lui, toute psychose est rapport vicié au présent :

---

[15] POLÉVOÏ Nicolas, *La Félicité de la Folie*, *in Bienheureux les fous*, traduit par Virginie Tellier, Paris : Corti, 2011, 77-78.

[16] *Ibidem*, 90.

[17] Voir MURAT Laure, *La Maison du docteur Blanche*, chapitres I, 4 « Nerval ou le rêveur lucide », et II, 1 « L'Inconsolé », Paris : Hachette, coll. Pluriel, 2001.

> Le point d'articulation de la crise et de la temporalité, c'est-à-dire le moment où l'être en crise accomplit une transformation constitutive par où le soi engendre sa propre forme temporelle, c'est le présent. Aussi est-ce à partir du présent que nous pouvons comprendre les déficiences de la temporalité psychotique[18].

Giglio, comme son double Ophioch sont, de l'aveu même du narrateur, des « mélancoliques ». Ils correspondent bien à la description que propose le philosophe :

> Ce dont le mélancolique ne peut pas s'acquitter ce n'est pas simplement, comme le dépressif, de son passé, mais c'est de n'importe quel événement, de l'événement en tant qu'événement[19].

Ainsi en est-il de Giglio, incapable de faire face aux différents événement qui ponctuent son errance romaine, dès l'instant où il croit avec rencontré la princesse Brambilla dans l'un de ses rêves. Ainsi en est-il d'Ophioch, perdu dans l'obscurité de ses noires pensées, au point de ne faire qu'assister à son propre mariage sans y prendre part. Ainsi en est-il du narrateur nervalien, sans cesse en quête de la faute originelle qu'il a dû commettre pour amonceler ainsi tant de catastrophes sur sa tête. Tel nous apparaît bien aussi Antioch, sans cesse enfoncé dans ses plaintes sans objet présent, lui qui va jusqu'à refuser la main d'Adelheid au moment même où son propre père la lui présente, causant ainsi la mort de la femme adorée.

> La plainte [écrit Henri Maldiney] est la seule forme d'action qui reste à la disposition du mélancolique. Elle est un substitut de la crise et de la décision, où la présence se fait captive d'un énoncé purement verbal qui n'est le prédicat de rien dans le monde. Le mélancolique en effet ne se plaint de rien. Sa plainte ne fait que circuler en elle-même. Son motif varie au cours du temps, et avec lui changent son point de départ et son point d'arrivée. Mais à travers ces déplacements ses variations convergent d'une part vers un je, d'autre part vers un là, qui ne se dévoilent qu'à la fin, quand la plainte parvient à sa forme canonique : « Ah ! Si je n'avais pas... (fait ceci ou cela), je n'en serais pas là »[20].

Le philosophe commente longuement la tournure, qui signale l'inadéquation du mélancolique au présent. Celui-ci est pris en compte dans l'interjection initiale, qui déplore l'ordre du monde, et l'adverbe final, ce « là » où est bien le psychotique, quand bien même il préférerait ne pas y être. L'emploi du plus-que-parfait et du conditionnel modaux, au cœur des deux propositions, rend au contraire manifeste la prégnance du passé dans la représentation du fou. Celui-ci cherche à remonter à l'origine pour en inverser le cours, et construit donc un autre présent, hypothétique, dans lequel il serait précisément là où il n'est pas.

Cette structure canonique nous semble particulièrement intéressante, car elle correspond au mécanisme global de la pensée des « mondes possibles ». Cette expression, empruntée aux monades de Leibniz, a eu dans la période contemporaine des prolongements dans différentes disciplines, logique, technologie, physique et études littéraires. Or Marie-Laure Ryan note dans une étude de synthèse sur l'application des modèles physiques à l'analyse des cosmologies littéraires :

> S'il existe un point commun à toutes les interprétations de la notion de « monde possible », c'est qu'elle exprime notre intuition que « les choses pourraient être différentes », que « ma vie pourrait

---

[18] MALDINEY Henri, « Crise et temporalité dans l'existence et la psychose », article paru dans *Empreintes et figures du temps*, Toulouse, éd. Erès, 1990 et repris dans *Penser l'homme et la folie*, Grenoble : Jérôme Millon, coll. Krisis, 92.

[19] *Ibidem*, 93.

[20] *Ibid.*, 94.

> avoir tourné autrement ». L'exploration de cette intuition constitue une part très importante de notre vie mentale[21].

Ce n'est pas le lieu de développer ici tous les modèles proposés par l'auteur pour rendre compte de l'application de la théorie des mondes possibles en littérature. L'emploi de ce conditionnel modal, qui rapproche la perception viciée du mélancolique et l'une des perspectives les plus fécondes, tant pour la science que pour la littérature contemporaines, nous paraît néanmoins digne d'être souligné. Le fou est-il alors un malade pitoyable tout juste bon à être enfermé, soigné dans le meilleur des cas, ou un Niels Bohr en puissance ?

L'un et l'autre, nous semble-t-il. La non-contradiction est d'ailleurs l'un des principes battus en brèche par la théorie des mondes possibles. Reprenons le cas d'Antioch. Le jeune homme est bien fou. Plongé dans un état cataleptique après la mort d'Adelheid, il perd la faculté de parler, et vraisemblablement de penser. Il ne semble plus reconnaître les membres de son entourage, n'est que vaguement distrait de son monde intérieur par la musique, et passe toutes ses journées selon le même rituel, dont voici l'instauration :

> Au bout d'un jour, Antioch se réveilla, se leva dispos, revêtit sa robe de chambre ordinaire, se montra rêveur, profondément abîmé dans ses pensées, me regarda, mais ne montra ni tristesse, ni joie, ni aucun signe de vie. Il marchait depuis plus d'une heure dans sa chambre, quand le docteur arriva et voulut prendre son pouls. En silence, Antioch lui tendit le bras, mais il ne dit pas un mot. Je commençai à lui parler. Il me regarda, ne dit rien et se remit à marcher. Ensuite il s'assit à son secrétaire, sortit du papier, prit une plume, se prépara à écrire, s'arrêta, réfléchit longtemps, jeta la plume, prit un crayon, s'essuya le front avec impatience. Ainsi passèrent quelques heures.
> « Demain ! » dit finalement Antioch, pensif. Il rangea avec soin sa feuille de papier, alla se coucher sur le divan et ne tarda pas à s'endormir[22].

La fin du récit est proprement pathétique. Rien ne peut sortir Antioch de son hébétude. Sa famille le déshérite, les médecins se détournent de son cas, jugé incurable. Seule la bienveillance de son ami lui garantit encore un logement où passer ses journées, sans rien faire d'autre que de chercher dans sa mémoire la clé originelle. Le souvenir arrive *in extremis* et le jeune homme meurt en écrivant sur sa feuille vierge le seul nom de son âme, « Adelheid ». Pathétique aventure d'un malade ordinaire, tel que les asiles en accueillent par centaines en ces temps où l'aliénisme, comme science des maladies mentales, voit le jour.

Mais le récit de N. Polévoï n'est pas une étude de cas. L'univers fictionnel qu'il construit fait coexister plusieurs mondes possibles, sans que le lecteur puisse décider lequel est actuel, lequel virtuel. L'intérêt de la nouvelle consiste plus dans la construction par le narrateur de plusieurs mondes, de plusieurs interprétations, que dans la peinture du monde intérieur d'un individu psychotique. Pour Antioch, Adelheid est bien la moitié de son âme, qu'un charlatan diabolique du nom de Schreckenfeld a ensorcelée pour l'obliger à se produire sur scène et à renflouer ses caisses. Pour Schreckenfeld, elle n'est autre que sa fille chérie, pour qui il a rêvé une glorieuse carrière et un mariage avantageux. La seconde version correspond à une cosmologie réaliste, selon laquelle le monde créé par la fiction respecte des règles vraisemblables dans le monde réel. La première, tout aussi acceptable dans le cadre d'une fiction, construit une cosmologie mythique. Or celle-ci

---

[21] RYAN Marie-Laure, « Cosmologie du récit des mondes possibles aux univers parallèles », *in* LAVOCAT Françoise (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris : éd. CNRS, 2010, 54.

[22] POLÉVOÏ Nicolas, *op. cit.*, 105-106.

reprend et dédouble l'une des aventures de *Maître Puce*, le dernier roman de E. T. A. Hoffmann, précisément la « seconde » aventure. Le récit de N. Polévoï s'ouvre en effet par une lecture publique de ce roman dans un salon pétersbourgeois. Voici les premières lignes du récit :

> Nous avions lu le récit de Hoffmann « Meister Floh ». Diverses impressions s'étaient succédé rapidement en chacun de nous, car Hoffmann, cet enfant sauvage de la fantaisie, ce poète et ce fou, lui-même effrayé par les visions de sa propre invention, nous avait conduits du pays du merveilleux au monde le plus banal, du monde de la magie à la cave d'un Allemand, il avait plaisanté, s'était joué de nos attentes, nous avait trompés sans cesse et, à la fin, avait disparu, comme un rêve effacé par le profond sommeil du matin[23] !

L'un des auditeurs de cette lecture publique prend ensuite la parole. Il affirme qu'il est arrivé à l'un de ses amis une aventure en tous points semblable, si ce n'est que son issue fut malheureuse. Cet auditeur devient ainsi le narrateur des aventures d'Antioch, censées répéter celles de Pepusch, le héros du second chapitre de *Maître Puce*. Celui-ci affirme reconnaître en Doerte Elverdink, la prétendue nièce d'un curieux magicien dresseur de puces, la princesse Gamaheh qu'il aima jadis sous l'identité du Chardon Zeherit. Le récit hoffmanien superpose ainsi deux temporalités, en étroite relation. Le récit de N. Polévoï vient ainsi dédoubler ce qui était déjà double, dans un jeu d'analogies qui dessine un mouvement vers l'infini. *La Félicité de la Folie* se donne ainsi explicitement une origine textuelle, qui constitue en définitive non pas *la* mais *une* clé de lecture du récit, conçu comme la répétition d'un monde virtuel préexistant.

Ce n'est pas un hasard si N. Polévoï choisit précisément E. T. A. Hoffmann comme origine explicite du monde virtuel qu'il entend créer. Qu'en est-il exactement de *Princesse Brambilla* ? On a vu que, dans le troisième chapitre, le narrateur insère, tout en la détachant nettement, l' « Histoire du Roi Ophioch et de la Reine Liris », laissant ainsi entendre qu'elle pourrait bien être la source originaire de l'histoire de Giglio et de Giacinta, qui constitue l'intrigue principale. Or l'histoire d'Ophioch connaît une suite, dans le cadre même du caprice, aux chapitres V et VIII. Au cœur du cinquième chapitre, Giglio parvient à entrer dans le Palais Pistoïa, où réside la princesse Brambilla. Il surprend alors une séance de lecture que donne un étrange vieillard, coiffé d'un entonnoir. L'entonnoir inversé, symbole de folie, coiffe ainsi un vieillard, figure explicite de l'origine, qui se trouve lire la suite des aventures d'Ophioch et de Liris. La séance a lieu en présence d'étranges personnages, qui semblent tout droit sortis du mythe lui-même, et reprennent en chœur, après la lecture, un chant, dont voici quelques paroles :

> Qui est le moi qui peut engendrer du moi
> Le non-moi, dédoubler sa propre poitrine
> Et sans douleur procurer un haut ravissement ?
> Lorsque le pays, la ville, le monde, le moi,
> Lorsque tout cela est trouvé, le moi pénètre, avec une entière clarté,
> Le monde, duquel il s'est hardiment dégagé ;
> L'esprit intérieur transforme en vigoureuse réalité vitale
> La folie du cerveau aveuglé[24]...

Le Palais Pistoïa fonctionne comme le passage secret permettant d'accéder d'un espace-temps à un autre. Il correspond à ce que M.-L. Ryan nomme la « cosmologie du "trou noir", qui situe les univers parallèles dans des espaces-temps distincts reliés par des

[23] *Ibidem*, 27.
[24] HOFFMANN E. T. A., *op. cit.*, 162.

tunnels percés dans le tissu cosmique[25]. » Lorsque Giglio ressort du Palais Pistoïa, le voilà définitivement atteint de « dualisme chronique[26] », selon l'expression de son médecin charlatan Celionati : le moi et le non-moi, douloureusement dédoublés, ne peuvent retrouver leur unité qu'au moyen d'une nouvelle interférence, pour reprendre un terme central de la physique quantique. C'est ainsi que le huitième et dernier chapitre retrouve le cadre du Palais Pistoïa pour célébrer l'union du prince Chiapperi et de la princesse Brambilla, qui regardent enfin dans l'eau claire de la source d'Urdar, et s'y reconnaissent en Giglio Fava et Giacinta, doubles d'Ophioch et de Liris, dont l'amour n'a d'égal que l'unité profonde qu'ils ont l'un et l'autre retrouvée. La fusion totale dans le temps originel leur permet de reconstruire le présent qui leur échappait depuis le début du caprice, perdus qu'ils étaient dans la déploration de leurs amours rêvées : « Laisse-moi te dire de toute mon âme [glisse Giglio à son épouse] que c'est seulement depuis que je suis uni à toi que je jouis des plus pures et plus délicieuses joies de la vie. » Et Giacinta d'enchérir : « Ne te rappelles-tu pas qu'il y a précisément aujourd'hui un an que nous avons contemplé le magnifique et brillant lac d'Urdar et que nous nous sommes reconnus[27] ? » C'est bien de la contemplation d'un passé devenu origine, au sens cette fois mathématique du terme, que l'histoire peut se déployer selon un repère sur lequel placer le présent d'un « aujourd'hui ». Le choc avec l'origine la plus lointaine, dont on a vu qu'elle était un « au delà » de l'origine, est donc nécessaire pour refonder l'histoire et faire exister le présent.

L'anti-psychiatrie, de toute évidence, n'a pas attendu M. Foucault : elle naît – peut-on s'en étonner ? – au moment même où l'aliénisme voit le jour. Le propos des écrivains romantiques n'est pas de nier la folie, mais de dénoncer l'aliénation du fou à laquelle conduit la psychiatrie, qui fait de lui un anormal, un « fors-sené », un étranger à lui-même et au monde. Bien au contraire, la cosmologie romantique préfigure les recherches des sciences postmodernes, que M.-L. Ryan présente en ces termes :

> Toutes ces idées convergent pour nous dire : « la réalité n'est pas ce que vous croyez ». A la « réalité à papa » de la physique newtonienne, de l'âge des Lumières au positivisme, le postmodernisme substitue la vision d'une réalité fondée sur le paradoxe, construite par les règles conventionnelles d'un jeu que nous définissons nous-mêmes, et dont la connaissance ne peut être que fragmentaire et subjective[28].

Il nous semble ainsi que les études littéraires consacrées aux mondes possibles peuvent apporter un éclairage essentiel sur le fantastique romantique, et notamment son rapport à l'espace et au temps. La question est en effet esthétique, au double sens que le terme prend précisément à l'âge romantique, celui de « science du beau dans la nature et dans l'art » et celui de « science des sensations »[29]. Le terme pivot reste celui de « représentation », puisqu'il désigne aussi bien la capacité à percevoir le monde, que celle à le figurer, et peut-être à le créer, dans une œuvre d'art, qui se révèle alors le modèle d'un autre monde possible.

---

25 RYAN Marie-Laure, art. cit., 68.
26 HOFFMANN E. T. A., *op. cit.*, 194.
27 *Ibidem*, 210-211.
28 RYAN Marie-Laure, art. cit., 61-62.
29 REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, t. II, 731.