



Le discours du fou dans le récit romantique européen (Allemagne, France, Russie)

Virginie Tellier

► To cite this version:

Virginie Tellier. Le discours du fou dans le récit romantique européen (Allemagne, France, Russie). Littératures. Université de Bourgogne (UB), Dijon, FRA., 2012. Français. <NNT : 2012DIJOL008>. <tel-02948788>

HAL Id: tel-02948788

<https://hal.science/tel-02948788v1>

Submitted on 5 Oct 2024

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.



HAL Authorization

UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE
École doctorale LISIT 491
Thèse de doctorat nouveau régime
Littérature générale et comparée

Virginie MESNIL-TELLIER

LE DISCOURS DU FOU
DANS LE RÉCIT ROMANTIQUE EUROPÉEN
(Allemagne, France, Russie)

Thèse dirigée par **M. le Professeur Georges ZARAGOZA**
Soutenue le 7 juin 2012

Membres du Jury :

M^{me} Karen HADDAD-WOTLING, Professeur de Littérature comparée
Université Paris Ouest – Nanterre La Défense
(rédaction de l'un des pré-rapports)

M^{me} Joëlle PRUNGNAUD, Professeur de Littérature comparée
Université Charles-de-Gaulle – Lille 3

M. Jean-Louis BACKÈS, Professeur émérite de Littérature comparée
Université Paris IV – Sorbonne

M. Roger BOZZETTO, Professeur émérite de Littérature comparée
Université d'Aix-Marseille I
(rédaction de l'un des pré-rapports)

M. Jean-Louis CABANÈS, Professeur émérite de Littérature française
Université Paris Ouest – Nanterre La Défense

M. Bernard FRANCO, Professeur de Littérature comparée
Université Paris IV – Sorbonne

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde reconnaissance à Georges Zaragoza, pour la générosité et la rigueur avec lesquelles il a dirigé cette thèse. Sans ses conseils, sa disponibilité et ses relectures attentives, je n'aurais pu mener à bien ce travail. Je le remercie tout particulièrement pour la confiance qu'il m'a toujours manifestée ainsi que pour les responsabilités d'enseignement et d'édition qu'il m'a encouragée à assumer.

Ma gratitude va également à Jean-Louis Backès, qui dirigea mes tout premiers travaux à Paris IV, et sut me transmettre le goût de la précision et de la nuance. Je pense également à Michel Aucouturier, dont j'eus la chance de suivre les derniers cours à l'ENS de la rue d'Ulm, à Laure Troubetzkoy, Anne Coldefy-Faucard et Luba Jurgenson, qui me permirent d'approfondir ma connaissance de la littérature russe et encouragèrent mon goût pour la traduction. Je n'oublie pas Jean-Paul Sémon, à Paris IV, Philippe Monneret et Mihai Dat, à Dijon, qui me légèrent les quelques connaissances linguistiques qui sont les miennes aujourd'hui.

Je remercie également tous ceux qui m'ont permis de publier mes premiers articles, ou de participer à des colloques : Michel Faure et Aurélia Robert à Mulhouse, Ève de Dampierre-Noiray et Isabelle Poulin à Bordeaux, Bruno Viard à l'Université de Provence, Gilles Couderc et Marcin Stawiarski à Caen, Jacques Poirier à Dijon, Joëlle Prunghaux et Karl Zieger à Lille, Éric Bordas et Sarga Moussa à Paris, ainsi que l'équipe de *Fabula*.

Je pense aux membres de la Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes, notamment à José-Luis Diaz : qu'ils soient remerciés de l'intérêt et de la bienveillance qu'ils ont manifestés à l'égard de ma recherche. Je n'oublie pas les membres des *Doctoriales* de la SERD, et tout particulièrement Marian Balastre, Lola Kheyar Stibler, Lucie Lagardère et Émilie Pezard, qui me permirent de faire l'épreuve de quelques idées et d'enrichir ma connaissance de la littérature du XIX^e siècle : sans eux, ces années de recherche auraient été bien solitaires.

Que Bertrand Fillaudeau, qui a accepté de publier mon recueil de récits romantiques russes aux éditions Corti, reçoive ici la preuve de ma reconnaissance.

Ma gratitude va aussi à mes amis, Alexandre Helque, Alexandre Seurat et Robin Vernois, qui eurent la gentillesse de relire, de corriger et d'enrichir un grand nombre des pages de cette thèse.

Il me reste à mentionner ici mon époux, Pierre-Félix Tellier, qui fut le relecteur assidu de mon travail, en toutes ses étapes, et mes deux fils, Yvain et Thibaud, pour la patience et le respect avec lesquels ils surent accueillir, durant toutes ces années, la mystérieuse sentence : « Maman fait sa thèse. »

Sommaire

INTRODUCTION.....	7
LE FOU, MALADE OU GÉNIE ?.....	33
Le fou, figure médicale : une prétention réaliste.....	37
Le fou, figure fantastique : un artiste de génie.....	117
LE FOU ROMANTIQUE, UN ÊTRE DE DISCOURS.....	187
« Parler à la première personne ».....	193
Organiser le monde autour du moi.....	253
Agir sur autrui par le discours.....	309
UNE LANGUE POUR REFAIRE UN MONDE.....	351
Un discours prophétique ?.....	355
Le monde interprété.....	393
Le monde recréé.....	453
DE LA LANGUE À LA LITTÉRATURE.....	537
À l'assaut de Babel : la quête d'un discours originel.....	545
Vers l'abolition de tout discours.....	661
CONCLUSION.....	741
BIBLIOGRAPHIE.....	759
INDEX.....	817
TABLE.....	835

Introduction

Qu'on le prenne de la façon qu'on veut, il faut bien y réfléchir, de nos jours, avant de prendre le métier de poète, car on ne compte plus que bien peu de fous, et il y a une telle pléthore d'esprits raisonnables qu'ils peuvent à eux seuls investir toutes les disciplines, y compris celle de la poésie. Dans ces conditions, il n'y a plus de place pour un pur dément comme moi¹.

Bonaventura

FOLIE ROMANTIQUE

À la fin des *Élixirs du Diable*, le moine Médard, après de nombreuses péripéties dignes du plus sulfureux des romans gothiques, perd connaissance dans une sombre forêt et se réveille un matin dans un lieu idyllique qu'il n'identifie pas. Un étrange coiffeur, qui a servi plusieurs fois déjà à sa métamorphose et à sa fuite, lui fait cette révélation :

Et sache-le bien, Médard, je suis moi-même cette folie qui est sans cesse à tes trousses afin de porter secours à ta raison. Que tu le comprennes ou non, tu ne trouveras le salut que dans la folie, car ta raison est une chose des plus misérables ; elle ne peut même pas se tenir droite ; elle chancelle d'un côté sur l'autre comme un enfant fragile ; elle a grand besoin d'être soutenue par la folie, qui l'aide à rester debout et sait retrouver le bon chemin, celui qui mène au bercail – je veux dire à l'asile des fous, car nous voici tous deux arrivés à bon port, mon petit frère Médard² !

¹ Bonaventura, *Les Veilles*, trad. par Nicole Taubes et précédé de « Ronde de Nuits » de Pierre Péju, Paris, Corti, coll. Romantique n° 44, 1994, p. 92-93. « Mag dem indes sein, wie ihm wolle, so bleibt es doch heutzutage mit der Dichterei überall bedenklich, weil es so wenig Verrückte mehr gibt, und sogar die Poesie besetzen können. Ein rein Toller, wie ich, findet unter solchen Umständen kein Unterkommen. » (Bonaventura, *Nachtwachen*, Stuttgart, Reclam, n° 8926, 2010, p. 11)

² E. T. A. Hoffmann, *Les Élixirs du Diable*, trad. par Madeleine Laval, Paris, Phébus, coll. *Libretto*, 1979, p. 275. « und du magst er nur wissen, Medardus, ich selbst, ich selbst bin die Narrheit, die ist überall hinter dir her, um deinen Vernunft beizustehen, und du magst es nun einsehen oder nicht, in der Narrheit findest du nur dein Heil, denn deine Vernunft ist ein höchst miserables Ding, und kann sich nicht aufrecht erhalten, sie taumelt hin und her wie ein gebrechliches Kind, und muß mit der Narrheit in Kompagnie treten, die hilft ihr auf, und weiß den richtigen Weg nach der Heimat – das ist das Tollhaus, da sind wir beide richtig angelangt, mein Brüderchen Medardus. » (E. T. A. Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997, p. 274-275.)

Et le moine de conclure : « je ne pouvais douter de la véracité de ce que Schönfeld me disait dans sa folie³ ». Tel est le paradoxe auquel est confronté maint personnage romantique : d'une part, il ne peut trouver la vérité qu'au sein du discours de la folie, d'autre part, cette vérité se résume bien souvent à affirmer sa propre folie. Inadéquat à la société humaine, Médard vit en marge du monde, dans la trame confuse de ses rêves, mais non pas hors du monde : nombreux sont les signes qui attestent que ce qu'il vit et fait dans ses songes a des conséquences irrémédiables dans le réel où évoluent ses contemporains. Le fou, dans la pensée romantique, reçoit la mission de révéler que le monde est absurde, tant qu'on l'observe par la lorgnette de la raison, et d'affirmer qu'il est grand temps de le rendre enfin à sa vérité. Dans un univers où la raison, érigée en reine par les deux siècles précédents, apparaît subitement comme la plus misérable des facultés, on ne peut en effet espérer le salut qu'en la folie.

Figure énigmatique qui dédouble dans l'histoire celles du roi, de l'empereur ou du tsar, héraut des vérités, quand elles ne sont pas bonnes à dire, reflet christique qui inverse la sagesse des hommes en folie de Dieu, le fou est, dans la littérature romantique, la voix insistante quoique discrète d'une pensée en mode mineur, qui parcourt tout le siècle à l'ombre des grands « mages romantiques », pour reprendre l'expression de Paul Bénichou⁴. Nombreux sont les personnages romantiques qui sombrent à un moment ou à un autre dans la folie, ou qui semblent en proie au délire. Qu'elle soit revendiquée par le personnage lui-même ou une accusation de ceux qui le côtoient, la folie est bien le fief emblématique du personnage romantique, marginal et incompris. Le fou est aussi, et c'est une permanence dans l'histoire de la pensée, la figure même du génie créateur, selon le vieux *topos* qui veut qu'en tout artiste se cache un fou, et réciproquement. Le fou apparaît donc comme une figure essentielle, qui cristallise les interrogations romantiques sur l'histoire, la science, la pensée, tout en les rapportant à la question centrale de l'art et de la création.

S'il reçoit cette capacité, c'est parce que le terme même de « folie » et ses équivalents dans les langues européennes se trouvent pris au sein d'un réseau sémantique particulièrement riche. L'extrême polysémie du terme « fou » explique que la médecine le délaisse très vite au profit de ceux d'« aliéné », de « malade mental » ou de « malade psychiatrique », et s'applique à forger un lexique spécifique pour détailler les différentes pathologies qu'elle identifie progressivement. La « folie » romantique, loin de chercher à tendre vers cette pureté conceptuelle, se contruit dans l'épaisseur de son histoire. Elle tient son ambiguïté de la *mania*,

³ *Ibid.* « und konnte nicht zweifeln, daß Schönfeld in seinem Wahnsinn mir die Wahrheit sagte. » (*Ibid.*, p. 275.)

⁴ Voir Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988, repris dans *Romantismes français II*, Gallimard, coll. Quarto, 2004.

Introduction

chez Platon, qui peut être tantôt pathologique, tantôt divine, ou encore du *furor* latin, d'origine juridique, qualité propre du héros tragique, qui l'entraîne dans l'*hubris* et l'exclut définitivement de l'humanité. En français, le « fou » peut ainsi revêtir les différentes figures de l'enthousiaste, du furieux, du bouffon, du simple ou de l'idiot. Les quelques passages allemands que nous avons cités jusqu'ici révèlent aussi le caractère polymorphe de la folie germanique. Quel rapport y a-t-il entre la *Narrheit*, la *Wahnsinn* ou la *Verrücktheit*, termes que l'on rend tous, en français, par « folie » ? La Russie n'est pas en reste, proposant par exemple, au côté de *сумасшедший* (« fou »), *бешеный* (« enragé », « possédé ») et *юродивый* (« fol-en-Christ »). Aussi diverses soient les représentations littéraires de la folie, il n'existe pas de frontières étanches entre chacune d'entre elles : la folie de Schönfeld est à la fois *Narrheit* et *Wahnsinn*, la *mania* de Platon maladie et don divin. Notre approche, dans cette thèse, n'est pas médicale. Il ne s'agira pas pour nous de chercher à établir ce qui relève de la pathologie mentale et ce qui n'en relève pas. Nous voudrions au contraire partir de cette richesse particulière des signifiants « fou », « folie » et de leurs équivalents, le point commun des diverses représentations qui leur sont associées étant sans doute une opposition marquée à la « raison ».

En ceci, la figure du fou constitue l'un des principaux révélateurs de la rupture qui fait basculer l'Europe de l'Âge classique à la modernité : le classicisme français a pu être globalement perçu par les générations suivantes comme une époque rationaliste⁵ : le rejet dont est victime le théâtre de Shakespeare, notamment par Voltaire, en est l'un des signes caractéristiques. Les Lumières européennes, au XVIII^e siècle, sont caractérisées par le triomphe de la raison, qu'il s'exprime dans les sciences, l'histoire, la politique, la philosophie ou l'art. Il n'est plus alors question de faire, même ironiquement, « l'éloge de la folie » : tous ceux qui s'y risquent le font à mots couverts, dans les marges ou entre les lignes des formes d'expression orthodoxes. Or, pour le classicisme académique, tel qu'il est défini au début du XIX^e siècle, la raison n'est pas seulement le principe définitoire de l'homme et la seule source de connaissance, elle est aussi l'origine unique du bon poème, décrit par Boileau dès les premiers

⁵ Cette perception, en grande partie construite à l'époque romantique, ne doit pas faire oublier que le Grand Siècle n'est pas uniformément le siècle de la « raison », ni que Descartes et Boileau ne suffisent pas à eux seuls à incarner leur époque. La thèse que Laurence Tricoche-Rauline a consacrée récemment à l'identité libertine s'attache notamment à mettre en valeur un autre XVII^e siècle, qui insiste sur la folie des hommes, liée aux sens et à l'imagination, et perçue pour cette raison comme constitutive de l'humaine condition. Voir à ce propos Laurence Tricoche-Rauline, *Identité(s) libertine(s). L'écriture personnelle ou la création de soi*, Paris, Champion, 2009, et plus précisément « La Mélancolie libertine ou l'école du désenchantement », p. 315-337. Il nous paraît d'ailleurs notable que, pour décrire ce « classicisme » en mode mineur, qui sera l'un des fers de lance de Charles Nodier et de sa « collection des petits classiques français », l'auteur de la thèse se serve précisément de l'expression que Paul Bénichou a forgée pour décrire le romantisme de ce dernier.

vers de son *Art poétique* :

Aimez donc la raison : que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix⁶.

Ce principe introductif sert bien de matrice à l'ensemble de la théorie de l'art littéraire développée par Boileau dans son long poème. C'est au nom de la raison que toutes les règles censées régir la création poétique se trouvent par la suite justifiées. La pensée classique se laisse ainsi comprendre à l'aune de ce primat initial accordé à la raison, primat qui prend la double forme d'un impératif moral et esthétique. La raison est ce « bon sens » dont Boileau réactive les deux significations par l'intermédiaire de la syllepse :

Tout doit tendre au bon sens : mais, pour y parvenir,
Le chemin est glissant et pénible à tenir ;
Pour peu qu'on s'en écarte, aussitôt on se noie.
La raison pour marcher n'a souvent qu'une voie⁷.

C'est bien la simplicité du sens à suivre et l'unicité de la voie pour atteindre le beau et le bon qui ne sont, aux yeux du bouffon Schönfeld, qu'illusions mensongères. Voici le reproche que lui adresse Médard, et la réponse énigmatique qu'il lui propose en retour :

Tu es comme un ivrogne : tu ne peux pas te tenir sur une ligne droite, tu sautes d'un côté et de l'autre, ta direction n'est pas du tout sûre !

– Ma direction ! m'interrompt Schönfeld à voix basse, tout en continuant à grimacer d'un sourire aigre-doux, qu'est-ce qu'une direction, révérend capucin ? Une direction suppose un but sur lequel on s'oriente. Êtes-vous sûr de votre but, mon cher moine ? Ne craignez-vous pas d'avoir parfois mangé trop peu de cervelle de chat et par contre trop absorbé de spiritueux à l'auberge, en marge de la ligne que vous vous étiez tracée... et de voir alors deux buts, comme un couvreur pris de vertige sur une tour, et de ne pas savoir lequel est le bon⁸ ?

À la condamnation morale du discours de Médard, répond le sourire aigre-doux de Schönfeld, son double inversé. Médard a lui-même tracé la ligne droite qu'il s'obstine à vouloir suivre : il s'est fait un devoir de sa propre chimère. Dans un monde où le « bon chemin » mène nécessairement à l'« asile des fous », il ne saurait plus y avoir de « bon » sens : le sens lui-même, conçu comme substance transcendante, a disparu. Errant dans un monde sans but, le pauvre fou est bel et bien désorienté.

Aussi étrange que soit son discours, que l'aliéniste cherche aussitôt à faire taire,

⁶ Nicolas Boileau, *Art poétique* [1674], Paris, Delalain, 1815, p. 2.

⁷ *Ibid.*

⁸ E. T. A. Hoffmann, *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 281-82. « Du kannst, wie ein Betrunkener, nicht auf gerader Schnur gehen, du springst hinüber und herüber – deine Richtung ist schief ! » – « Was ist Richtung », unterbrach mich Schönfeld leise, und fortlächelnd mit bittersüßer Miene. « Was ist Richtung, ehrwürdiger Kapuziner ? Richtung setzt ein Ziel voraus, nach dem wir unsere Richtung nehmen. Sind Sie Ihres Ziels gewiß, teurer Mönch ? – fürchten Sie nicht, daß Sie bisweilen zu wenig Katzenhirn zu sich genommen, statt dessen aber im Wirtshause neben der gezogenen Schnur zu viel Spirituöses genossen, und nun wie ein schwindlicher Turmdecker zwei Ziele sehn, ohne zu wissen, welches das rechte ? » (E. T. A. Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 281-282).

Introduction

Schönfeld fait la leçon à son protégé. La folie du barbier, chargée de porter secours à la raison de Médard, s'empare du principal apanage de cette dernière, le langage, et dénoue ainsi le lien indéfectible que le *logos* philosophique, dans la lointaine Grèce ancienne, a noué entre raison et langage. Michel Foucault, à la fin de l'ouvrage qu'il a consacré à la folie à l'Âge classique, et dans lequel il tente de faire entendre le discours d'une folie condamnée au silence par l'histoire occidentale, réserve pour une autre étude ce qui ne saurait ainsi manquer d'apporter un précieux éclairage sur la pensée romantique :

Or, 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 vérité⁹.

Au ^{xix}^e siècle, la folie, considérée comme expression singulière, trouve ainsi, dans la littérature, la place qui lui a été progressivement refusée pendant toute l'ère classique : après le délire d'Oreste à la fin d'*Andromaque*, le fou est entré, sur la scène littéraire française, dans un profond silence, que seules viennent interrompre, le temps d'un éclair, les longues digressions du neveu de Rameau, elles-mêmes circonscrites par les réponses du philosophe des Lumières, qui garde en définitive le dernier mot. Le discours de fou, au ^{xix}^e siècle, ne marque pas seulement le retour à une langue littéraire pré-classique : si la figure du fou est omniprésente dans les littératures médiévale et baroque, il n'y a pas à proprement parler un langage de la folie dans les œuvres emblématiques de cette époque¹⁰. La parole du fou, au début du ^{xix}^e siècle, est une explosion nouvelle, d'autant plus violente et envahissante qu'elle a pour ainsi dire toujours été exclue du cercle littéraire. « J'aime le Moi-sujet, s'écrie le narrateur fou des *Veilles* de Bonaventura et, donc, qu'il parle à la première personne¹¹ ! » Si la version française, proposée par Nicole Taubes, glose peut-être quelque peu l'original, elle n'en révèle pas moins l'un des élans fondamentaux du récit de folie romantique. La parole du fou, autonome et insistante, continuera à éclater subrepticement dans l'histoire, au cœur d'un silence qui lui est à nouveau imposé dès la fin du siècle, une fois passés les derniers feux du romantisme. Dans la thèse qu'elle a consacrée à la représentation de l'asile de 1870 à 1914, Julie Froudière envisage un temps la question du discours du fou. Très rapidement, elle est

⁹ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'Âge classique*, chapitre « Les Insensés », Paris, Gallimard, coll. Tel, 1972, p. 638.

¹⁰ Christel Weill-Engerer a par exemple montré dans sa thèse que le motif de la folie, sur la scène baroque, aussi essentiel soit-il, s'exprime, sur le plan stylistique, dans une langue de la raison. Voir Christel Weill-Engerer, *La folie : reflet d'une esthétique baroque dans le théâtre de Shakespeare, Calderón et Corneille – étude linguistique, stylistique et littéraire*, thèse de doctorat, sous la direction de Georges Molinié, Université Paris IV, 1997.

¹¹ Bonaventura, *Les Veilles*, éd. cit., p. 247. « Ich liebe das Selbst – drum mag er selbst reden ! » (Bonaventura, *Nachwachen*, éd. cit., p. 94.)

amenée à faire ce constat :

Le *Logos*, dans nos œuvres, ne devient jamais une échappatoire à l'Asile : dans la mesure où la parole n'est presque jamais donnée aux fous, dans la mesure où ce n'est pas la parole folle qui est écoutée ici, mais bien la vision qu'ont les romanciers de l'Asile, il serait vain de chercher dans ces œuvres une dimension philanthropique ou humaniste qu'elles n'ont pas. Si le langage peut construire une liberté ou une certaine forme de liberté, cette liberté n'est pas le but poursuivi par les écrivains. Au contraire, ceux-ci, même dans la révolte qui se fait parfois sentir contre les aliénistes et contre les asiles, et donc, dans l'espace narratif, contre l'Aliéniste et l'Asile, ne remettent en cause qu'une partie du monde de la folie, sans jamais nier ni l'utilité des établissements, ni l'existence de la folie, ni la nécessité de l'enfermer. En critiquant les dévoiements du système asilaire, les écrivains en cautionnent les fondements. Ainsi, le lieu asilaire n'est jamais l'objet d'un discours du fou, et seul celui du narrateur permet d'atteindre à une représentation¹².

Aussi fugitive soit-elle, la parole autonome du fou, qui trouve sa source dans le romantisme allemand au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, est ainsi emblématique d'une quête propre à la première moitié du XIX^e siècle européen, quand bien même elle s'enracine dans les questionnements propres au siècle précédent.

Parmi tous les récits de folie de l'époque romantique, certains, répondant en écho au cri du veilleur de Bonaventura, font en effet entendre le Moi-sujet. *Les Élixirs du Diable* (Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels*, 1815), roman de forme autobiographique rédigé à la première personne, donne la parole à un moine fou qui manque de finir sa vie dans un asile. De même, *La Fée aux Miettes* (Nodier, 1832) constitue la confession d'un jeune homme soigné dans un hospice, celui de Glasgow, pour la folie patente qu'il manifeste. En Russie, le personnage-narrateur du *Journal d'un fou* (Gogol, *Записки сумасшедшего*, 1835¹³), connaît lui aussi l'internement. La nouvelle d'Odoïevski, intitulée *La Sylphide* (*Сильфида*, 1837), lui est presque contemporaine. Cette œuvre, moins connue, en Russie comme en France, intègre un autre « journal » qui prend la suite d'une série de lettres rédigées par un autre fou, Mikhaïl Platonovitch. L'auteur de cette nouvelle est sans doute celui qui, en Russie, a poussé le plus loin l'interrogation sur la folie, tant sur le plan philosophique que sur le plan esthétique, comme en témoigne son œuvre majeure, *Les Nuits Russes* (1844). *Aurélia* (Nerval, 1855) est peut-être la dernière fulguration romantique du discours de la folie. Nourrie des *Élixirs du Diable* comme de l'œuvre de Jean-Paul, elle en est le prolongement et l'accomplissement, la vérité dernière : la parole, détachée de tout souci romanesque, y est pur jaillissement de l'être,

¹² Julie Froudière, *Littérature et aliénisme : poétique romanesque de l'Asile (1870-1914)*, thèse de doctorat, sous la direction de Mme le Professeur Françoise Susini-Anastopoulos, 2010, p. 359. Voir notamment « deuxième partie, chap. 1, IV. Une parole pervertie : logique pathologique ou manipulation discursive ? », p. 356-379.

¹³ Il s'agit de la première publication de la nouvelle, dans le recueil *Arabesques*. Nous avons utilisé la version de 1843. Le « Journal d'un fou » figure en effet à la toute fin du recueil *Nouvelles de Pétersbourg*, publié par Gogol dans ses œuvres complètes.

Introduction

interrogation fondamentale posée à la littérature dans sa capacité à dire le vrai et à définir l'identité du sujet parlant¹⁴. En effet, si toutes les œuvres retenues imitent le genre autobiographique, elle seule fait le choix résolu de confondre voix de l'auteur et voix du narrateur.

Les Élixirs du Diable sont publiés en 1815, *Aurélia* paraît en 1855. Les trois autres œuvres qui constitueront le corpus principal de notre étude, au sein d'une constellation plus vaste, ont été rédigées dans les années 1830. Quarante années séparent donc les œuvres les plus éloignées ici réunies, période pendant laquelle le romantisme européen, si l'on exclut le pré-romantisme du dernier quart du XVIII^e siècle, a connu l'essentiel de son développement. Légèrement plus précoce en Allemagne qu'en France ou en Russie, il trouve en effet son point culminant dans les années 1830, et ne se prolonge guère au-delà de 1850, excepté dans des œuvres comme *Aurélia*, qui manifeste encore les principes de l'époque antérieure, en refusant ostensiblement les deux grands mouvements qui se mettent en place en ce milieu de siècle, d'une part le réalisme – dont sera issu le second fantastique –, d'autre part le formalisme initié par Gautier et poursuivi par le Parnasse. Dans les deux cas, ces mouvements conduisent au recul – voire à la condamnation – de l'engagement personnel de l'auteur dans son œuvre, ce qui ne saurait bien évidemment rendre compte d'un récit éminemment personnel comme *Aurélia*.

L'Histoire n'est pas étrangère à cette étude : la figure du fou revêt en effet un rôle historique de premier plan, qu'il soit chargé de condamner simultanément l'échec de la Révolution française et des Empires centraux, comme le font le veilleur de Bonaventura et le Jacopo Ortis de Foscolo¹⁵, ou qu'il soit le dernier recours offert contre l'arbitraire tsariste à un

¹⁴ Les notes, dans le corps de la thèse, se réfèrent toutes aux éditions suivantes (désignées dorénavant par le titre des cinq récits, sans mention du nom d'auteur) :

E. T. A. Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997 (traduction française : E. T. A. Hoffmann *Les Élixirs du Diable*, trad. par Madeleine Laval, Paris, Phébus, coll. *Libretto*, 1979) ;

Charles Nodier, *La Fée aux Miettes*, *Contes*, édition critique dirigée par Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier, 1961, p. 167-329 ;

Николай Гоголь, *Записки сумасшедшего*, in *Повести*, Золотая Библиотека Русской Классики, Москва, панБинтер, 1999, p. 422-438. (traduction française : Nicolas Gogol, *Journal d'un fou*, trad. par Vladimir Volkoff, in Jean-Louis Backès, Sylvie Thorel-Cailleteau (dir.), *Nouvelles de Pétersbourg*, Paris, Le Livre de Poche, 1998, p. 255-286) ;

Владимир Одоевский, *Сильфида*, in *Повести*, Москва, Советская Россия, 1977, p. 134-157 (traduction française : Vladimir Odoïevski, *La Sylphide*, in *Bienheureux les fous*, éd. et trad. par Virginie Tellier, Paris, Corti, coll. *Romantique*, n° 81, p. 165-211) ;

Gérard de Nerval, *Aurélia*, *Œuvres*, texte établi, annoté et présenté par Albert Béguin et Jean Richer, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1952, p. 361-428.

¹⁵ Voir Ugo Foscolo, *Les Dernières Lettres de Jacopo Ortis*, trad. par Julien Luchaire, Toulouse, Ombres, coll. *Petite Bibliothèque Ombres*, 1994.

philosophe comme Tchaadaev, écrivant en français l'*Apologie d'un fou* pour se défendre contre la très sérieuse accusation de folie portée par le pouvoir impérial après la publication de sa première *Lettre philosophique*. Mais notre réflexion porte plus particulièrement sur l'histoire littéraire, qui, prenant sens en regard du cours de l'Histoire, en reste néanmoins indépendante¹⁶. Notre effort consistera ainsi essentiellement à éclairer, à partir précisément de la place que certaines œuvres accordent au discours du fou, certains aspects de cette période littéraire européenne, à la fois une et multiple, qu'on désigne habituellement sous le nom de « romantisme(s) ». On considère d'ordinaire que l'époque romantique est l'occasion d'une désarticulation des formes, d'un éclatement générique, d'une hybridation, caractéristiques qui permettent simultanément la naissance de la « littérature », au sens moderne que nous donnons à ce mot. Nous essaierons de mettre en relation ce phénomène essentiel avec la langue du fou et son rapport au monde. La mauvaise œuvre classique, celle que le poète latin Horace et, à sa suite, un Boileau ou un Kant, comparent à des « *aegri somnia* », devient un modèle pour l'œuvre romantique : les songes des fous sont matière à l'élaboration d'une nouvelle poétique qui transgresse les limites traditionnelles entre les genres et remet ainsi en cause la théorie des « Belles-Lettres »¹⁷.

ALIÉNISME ET LITTÉRATURE

La critique littéraire, stimulée peut-être par les pistes proposées par Michel Foucault à la fin de son ouvrage, s'est vivement intéressée, depuis les années 1960, au rapport entre folie et littérature au XIX^e siècle, selon deux axes principaux de recherche. Le premier s'interroge sur le rapport entre la littérature et l'aliénisme naissant, sur l'entrelacement de leurs discours. Le discours médical des aliénistes de la première moitié du XIX^e siècle, en effet, propose une définition de l'homme, non sur le seul plan physique, mais aussi sur les plans moral et spirituel. La confrontation entre les discours médical et littéraire devient alors particulièrement féconde, puisqu'ils s'enrichissent l'un l'autre, se contemplent, pour se comprendre ou s'opposer. L'exemple le plus connu de cette collaboration distante est sans doute celui de Gautier et Moreau de Tours, ce dernier se servant du récit fantastique publié par le premier sous le titre *Le Club des Hachichins* pour rédiger son essai *Du Hachisch et de*

¹⁶ Jean-Louis Cabanès revient, dans l'avant-propos du *Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle* (Paris, Classiques Garnier, coll. Études romantiques et dix-neuviémistes, n° 13, 2011), sur les frontières mouvantes du dix-neuvième siècle « littéraire », par opposition au dix-neuvième siècle « historique ».

¹⁷ Le corpus ici réuni se situe à un moment de transition, comme en témoigne le « Cours des Belles-Lettres » tenu par Charles Nodier à Dole entre 1808 et 1809.

Introduction

l'aliénation mentale. Plusieurs ouvrages majeurs ont récemment vu le jour, qui approfondissent cette réflexion. En 1995, Tony James fait paraître un ouvrage essentiel, *Dream, Creativity, and Madness in Nineteenth-century France*¹⁸, traduit deux ans plus tard sous le titre *Vies secondes*¹⁹. Six ans après, l'ouvrage de Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, constitue une synthèse magistrale sur la « lecture de la folie²⁰ » par la médecine aliéniste de 1800 à 1860 environ. L'étude, axée sur la pratique médicale de cette lecture, se réfère à la littérature pour expliquer le regard que le médecin porte sur elle, dans la mesure où le thérapeute n'hésite pas à recourir à cette dernière comme document et comme preuve. L'ouvrage s'intéresse ainsi, dans un dernier temps, à quelques œuvres littéraires, notamment de Balzac, Nodier et Nerval, mais elles constituent plus un prolongement de sa recherche que le sujet principal de l'étude, dans la mesure où la démarche littéraire propre à ces auteurs est précisément de récuser la possibilité même d'une lecture de la folie : « que le délire puisse se lire, c'est exactement ce qu'un Balzac, un Nodier ou un Nerval dénie²¹ ». Cette étude majeure éclaire donc de manière essentielle le contexte médical dans lequel les œuvres littéraires citées voient le jour et la position que les auteurs adoptent par rapport à ce contexte, mais elle ne livre que secondairement une analyse littéraire de ces œuvres. Dernièrement, *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle* (2011)²², ouvrage de Jean-Louis Cabanès, qui poursuit, depuis sa thèse de doctorat d'État²³, une réflexion sur le rapport entre médecine et littérature au XIX^e siècle, a proposé une synthèse très riche sur la question particulière de l'hallucination. Les thèses soutenues dans les dernières années offrent aussi de nombreux exemples de cet intérêt. On peut citer celles de

¹⁸ Tony James, *Dream, Creativity, and Madness in Nineteenth-century France*, Clarendon Press, 1995.

¹⁹ Tony James, *Vies secondes*, Paris, Gallimard, 1997.

²⁰ Juan Rigoli, *Lire le délire, Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2001, p. 13.

²¹ *Ibid.*, p. 15.

²² Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif*, éd. cit.

²³ *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, sous la dir. de Guy Sagnes, Toulouse II, 1989, thèse publiée en 1991 aux éditions Klincksieck.

Mélissa Fox-Muraton²⁴, de Julie Froudière²⁵, d'Anouck Cape²⁶ et d'Alexandre Seurat²⁷, qui, chacune dans une perspective différente, brossent un large panorama du rapport entre littérature et science dans l'approche de la folie, de la fin du XVIII^e siècle à la fin des années 1930.

FANTASTIQUE ET FOLIE

Le second axe de recherche, plus ancien peut-être que le premier, s'interroge sur le lien entre le genre fantastique, qui émerge au XIX^e siècle, et le thème de la folie, que les recherches des aliénistes et le goût du public placent simultanément sur le devant de la scène. En 1987, Gwenhaël Ponnau publie *La Folie dans la littérature fantastique*, ouvrage réédité en 1997, augmenté d'une importante préface qui s'attache à définir le terme « fantastique » à la lumière des derniers travaux consacrés à ce genre. Le thème de la folie présente en effet une affinité particulière avec le genre fantastique, et l'auteur souligne dès l'introduction qu'on ne saurait tenir pour fortuite la coïncidence qui voit « la naissance de la science psychiatrique, spécialisée dans les faits aberrants, et l'émergence d'une littérature qui semble trouver dans le domaine de l'irrationnel et, plus particulièrement, dans l'univers déroutant des phénomènes psychiques, un renouvellement des formes de l'imaginaire²⁸ ». Gwenhaël Ponnau choisit donc en conséquence de situer son étude dans la seconde moitié du XIX^e siècle, époque à laquelle la psychiatrie apparaît comme une discipline reconnue, dont les méthodes et les résultats commencent à être clairement établis. L'étude de la folie entre en effet progressivement à cette époque dans le domaine du rationnel, en tant que science constituée, bien qu'elle se situe encore à l'« intersection de la science et du mystère²⁹ ». Ce choix de la période a aussi conduit à circonscrire l'aire géographique, principalement à la France, à l'Angleterre et aux États-Unis,

²⁴ Voir Mélissa Fox-Muraton, *La (dé)raison du corps, le mal-à-dire de l'esprit : phantasmes médicaux et (pseudo)psychologiques de la conceptualisation narrative*, thèse de doctorat, sous la dir. de Jean-Pierre Dubost, Université Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand II), 2008. La thèse tente de saisir l'enjeu que représente, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, l'étude de la « folie des gens de lettres ». Elle s'inscrit dans la recherche portant sur l'histoire de la pensée.

²⁵ Julie Froudière, *op. cit.* La thèse s'intéresse en priorité à la représentation de l'asile dans les années 1870-1914.

²⁶ Voir Anouck Cape, *Écrivains et fous au temps des avant-gardes*, thèse de doctorat, sous la dir. de M. Claude Leroy, Université Paris X-Nanterre, 2007. La perspective met davantage l'accent sur le rapport entre folie et écriture à l'époque du surréalisme.

²⁷ Voir Alexandre Seurat, *Le Roman du délire. Hallucinations et délires dans le roman européen. (années 1920-1930)*, thèse de doctorat, sous la dir. de Jean-Pierre Morel, Université Paris III, 2010. La perspective, résolument langagière et poétique, est assez proche de la nôtre dans la présente thèse. Une place particulièrement importante est ménagée au rapport à l'histoire d'une part, à la psychanalyse d'autre part.

²⁸ Gwenhaël Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, coll. écriture, 1997, p. 1.

²⁹ *Ibid.*, p. 3.

Introduction

puisque la production fantastique y est alors « sensiblement plus abondante qu'en Allemagne, en Autriche et en Russie³⁰ ». L'auteur n'ignore pas que la littérature fantastique puise ses racines dans la période antérieure, mais il choisit de l'étudier au moment où elle acquiert sa plus grande netteté formelle, c'est-à-dire au moment où elle se détache totalement du merveilleux :

Alors que le merveilleux traditionnel des contes de fées et des légendes se déploie, dans une large mesure, en dehors de toute référence à l'univers réel, le fantastique oppose le surnaturel au monde quotidien à l'intérieur duquel un fait insolite et, apparemment, inexplicable vient remettre en cause les lois réputées stables et définies par les hommes de science³¹.

Pour Gwenhaël Ponnau, l'émergence du genre fantastique nécessite l'instauration préalable des lois scientifiques. Elle suppose donc le recul du merveilleux, genre auquel le fantastique s'oppose, parce qu'il laisse place à un autre surnaturel, dépouillé de toute croyance, et rendu à un mystère d'autant plus opaque. Le fantastique naît dans le quotidien, au cœur d'un réalisme rationnel, explicable, pour mettre en cause la raison et ses explications, sans toutefois apporter d'autres réponses. De là viennent l'hésitation, le malaise ressenti par le lecteur, qui ne sait plus ce qu'il doit croire ou penser³².

Nous avons envisagé un temps d'inclure dans l'étude des auteurs de la deuxième moitié du XIX^e siècle, dont les œuvres prolongent celles de notre corpus. Dostoïevski, avec *Le Double*, *Les Carnets du sous-sol*, ainsi que la confession de Stavroguine à Tikhone dans *Les Démons*, le dialogue d'Ivan Karamazov avec le diable ou encore les cauchemars de Raskolnikov, est bien l'héritier de Gogol, et, à travers lui, de Hoffmann³³ ; *La Tentation de saint Antoine* descend sans doute des *Élixirs du Diable*, tandis qu'*Une Saison en Enfer* et *Le Horla* donnent, à la toute fin du siècle, des prolongements aux délires d'*Aurélia*. Mais ces œuvres nous ont paru s'inscrire néanmoins dans une poétique et une esthétique différentes, qui n'auraient pas permis à ce travail de développer avec précision les principaux aspects de l'art romantique. La réflexion médicale sur la folie, qui a en effet – comme le souligne Gwenhaël Ponnau – connu un essor sans précédent au cours du XIX^e siècle et la naissance simultanée de la psychologie comme science modifient profondément, après les années 1850-1860, la vision littéraire du fou. De plus, la découverte d'Edgar Poe donne au fantastique européen une nouvelle inflexion, qui fait passer Hoffmann au second plan : l'Europe sort du romantisme proprement dit pour entrer dans une nouvelle ère, qui se caractérise également par un glissement géographique,

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 4.

³² Voir les travaux de Tzvetan Todorov, et notamment *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1970.

³³ Nous choisissons de respecter ici la prononciation allemande du nom propre, et donc de ne pas élider la voyelle de la préposition devant « Hoffmann ».

puisque le centre de la production fantastique quitte l'Allemagne pour gagner l'Angleterre et les États-Unis.

Enfin, nous n'avons pas intégré l'Angleterre à notre étude, dans la mesure où le roman gothique est globalement antérieur à la période que nous avons retenue, et ne présente ainsi le plus souvent qu'une image assez conventionnelle de la folie : si le roman gothique est bien pleinement romantique, l'aliénisme n'a pas encore connu un développement suffisant pour permettre le surgissement d'une pensée nouvelle de la folie. Peut-être le roman de Maturin, *Melmoth l'homme errant* (1820), aurait-il pu figurer ici, mais il est notable que l'auteur anglais, quand bien même il ne semble pas indifférent aux inflexions nouvelles du discours sur la folie, ne fait pas le choix du discours *de* la folie. Melmoth n'est pas le narrateur de ses propres aventures et son « songe » même, qui clôt le roman, est rédigé à la troisième personne. Par ailleurs, si le docteur Frankenstein de Mary Shelley (1818) est bien amené à faire sa confession, qui occupe l'essentiel du roman, il n'est pas présenté à proprement parler comme un « fou », mais bien comme un scientifique, un être de raison, confronté par la démesure de son projet à des forces qui le dépassent. Nous aurons bien évidemment l'occasion de nous référer à ces œuvres, qui présentent plusieurs points de convergence avec les récits de notre corpus. Quant au récit fantastique de langue anglaise, il prend son essor véritable avec Edgar Poe, dont l'œuvre se trouve diffusée en Europe après l'achèvement de la période romantique. Notre choix de centrer le propos sur la littérature européenne nous obligeait à considérer l'œuvre d'Edgar Poe, non en fonction de la date de composition de ses récits, mais en fonction de leur diffusion sur le continent européen.

Si la forme que prend la littérature fantastique dans la deuxième moitié du XIX^e siècle est bien spécifique, il n'en existe pas moins une autre littérature fantastique, antérieure, qui repose sur ses propres postulats, et propose une conception spécifique du réel, du surnaturel et de leur lien. Roger Bozzetto insiste sur l'importance que revêt le fait de contextualiser les œuvres qu'on rattache au fantastique, plutôt que d'essayer de définir une essence du fantastique, de nature trans-historique³⁴. Si *Aurélia* n'est pas « fantastique », au regard de l'analyse proposée par Gwenaél Ponnau³⁵, elle peut être rattachée, sans que cela ne mette en

³⁴ « [...] chaque texte, même s'il s'intitule "fantastique", s'inscrit dans le contexte social, littéraire et historique de son époque. C'est ainsi que l'on peut parler plus précisément de Gautier comme d'un auteur de textes relevant d'un "fantastique romantique" dans lequel il fait montre de son habileté à créer des effets de fantastique originaux. » (Roger Bozzetto, *Passages des fantastiques. Des imaginaires à l'inimaginable*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. Regards sur le fantastique, 2005, p. 33.)

³⁵ Voir Gwenaél Ponnau, « *Aurélia* : une odyssée spirituelle », in *La Folie dans la littérature fantastique*, éd. cit., p. 192-198.

Introduction

cause sa « singularité absolue », à ce « fantastique romantique³⁶ » plus flou auquel Georges Zaragoza a consacré sa thèse, en 1991³⁷. L'auteur reconnaît que, dans ce premier fantastique, le réel n'est pas la toile de fond sur laquelle se déroulent les événements surnaturels :

L'œuvre ainsi conçue ne cherche en rien à imiter le réel, ou à le reproduire ; le souci de réalisme est parfaitement absent de ces ouvrages : les lieux évoqués le sont sommairement et beaucoup plus en fonction de leur force symbolique que de leur vraisemblance. [...] L'effort constant de cette démarche est de substituer au rapport objectif que l'on pourrait tenter d'avoir avec le réel, c'est-à-dire celui dans lequel chacun peut identifier l'objet, un rapport essentiellement et radicalement subjectif, autrement dit un type de rapport pour lequel compte seulement ce qui vient du sujet regardant³⁸.

L'absence de réalisme n'en est pas pour autant pur et simple déni du réel, mais mise en interrogation de celui-ci par la subjectivité du regard qui se pose sur lui³⁹. Deux traits paraissent à l'auteur pertinents pour définir la littérature fantastique romantique, d'une part la volonté de rendre compte d'un rapport nouveau avec le réel et des moyens qui sont offerts à l'homme pour l'appréhender, d'autre part la réflexion littéraire, métadiscursive, sur les outils dont l'écrivain dispose pour rendre compte de cette nouveauté. L'essence de ce premier fantastique, par rapport au second, est donc à chercher du côté de la quête de nouveaux procédés littéraires et de l'exploration de nouvelles formes. Le corpus des œuvres qui relèvent de ce genre encore en quête de lui-même est ainsi bien moins homogène que celui des contes ou récits fantastiques de la seconde moitié du siècle, qui figent et fixent formellement le genre. Cette caractéristique, stimulante pour le chercheur, explique que la plupart des théoriciens du genre se soient jusqu'aujourd'hui concentrés sur la seconde moitié du siècle, plus à même de permettre au critique de proposer un modèle générique satisfaisant.

Édifiant sa réflexion autour d'un genre émergent, le fantastique, Georges Zaragoza est amené à croiser à plusieurs reprises un thème, celui de la folie. Plusieurs aspects sont traités dans le corps de la thèse. Dans la troisième partie, réservée aux « enjeux » de l'écriture fantastique, il envisage la condamnation des institutions sociales et politiques, et notamment celle du traitement réservé au fou dans une société conformiste qui ne laisse pas de place à l'autre. Il consacre également une subdivision de la seconde partie, réservée aux « structures », c'est-à-dire aux considérations formelles et proprement littéraires de l'écriture fantastique, à la figure du fou. Dans ce passage, essentiel dans la perspective qui nous occupe, Georges

³⁶ Voir Roger Bozzetto, « Fantastique et aliénation », in *Le Fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. Regards sur le fantastique, 2001, p. 37-56.

³⁷ Georges Zaragoza, *Autour de Charles Nodier, formes, structures et enjeux du fantastique dans le romantisme européen*, thèse de doctorat, Sorbonne Paris IV, sous la direction de Pierre Brunel, 1991.

³⁸ *Ibid*, p. 405-406.

³⁹ Roger Bozzetto rattache ainsi l'émergence du fantastique, à l'époque romantique, à l'émergence d'un nouveau réel qui vient bouleverser les repères symboliques antérieurs. (Voir Roger Bozzetto, *Passages des fantastiques*, éd. cit., p. 16-20.)

Zaragoza examine la parenté entre la folie et le mécanisme du sommeil avant de constater que, pour les romantiques, la folie est subjective et relative : elle peut même se trouver inversée pour constituer alors la sagesse suprême. Le fou détient un savoir supérieur, inaccessible aux êtres qui se maintiennent dans les bornes de la raison : cette science fait de lui le modèle possible de tout créateur. La folie n'est pas seulement un thème dans la littérature de la première moitié du XIX^e siècle. Elle est aussi une « structure » : elle participe au statut métadiscursif de l'œuvre d'art, elle permet à l'œuvre qui la met en scène de réfléchir sur elle-même. Elle acquiert ainsi une dimension esthétique et poétique. Georges Zaragoza note que la mise en place de cette esthétique nouvelle nécessite la conversion du regard de l'écrivain lui-même, qui doit adopter le point de vue du fou afin de pouvoir atteindre cette appréhension subjective du réel dont l'auteur de la thèse fait le principe même du fantastique romantique :

Pour ce faire, il sera nécessaire d'opérer une conversion totale de ses habitudes mentales et de repenser les catégories qui sont à la base de la représentation du monde ; il faut pouvoir s'introduire dans l'esprit du fou, il faut que la logique, contaminée, opère une mutation radicale : la meilleure des stratégies narratives, pour y parvenir sera le récit de l'intérieur, c'est-à-dire celui de type autobiographique comme le sont celui de Michel le héros de Nodier et celui de Médard le héros de Hoffmann. L'identification du lecteur et du héros favorise cette perturbation de la logique conventionnelle et prépare le lecteur à une nouvelle vision de la folie et rétrospectivement du monde⁴⁰.

Nous nous proposons de pousser plus loin ces analyses : pour mettre au jour ce qui pourrait constituer une esthétique de la folie, notre corpus, nécessairement restreint dans la mesure où la contrainte narrative retenue est extrêmement forte, explore la « meilleure des stratégies narratives », celle du récit de « type autobiographique ».

FOLIE ET LOGOS

Si nos travaux se situent dans la continuité de ceux de Georges Zaragoza, qui les a dirigés, ils tentent néanmoins d'explorer une troisième voie, ouverte en 1978 par Shoshana Felman. Le fou, comme le notait Michel Foucault, se met à « parl[er] à la première personne ». Plus encore que le thème de la folie, c'est la possibilité offerte au fou de s'exprimer, longuement, librement, sans qu'aucun filtre – en apparence – ne s'interpose entre son discours et le lecteur, qui est à l'origine de cette étude. Nous avons fait le choix d'aborder la littérature romantique par le biais du discours du fou et non pas du genre fantastique, dont nous ne chercherons pas à proposer ici une nouvelle définition. En effet, il s'agit bien de

⁴⁰ *Ibid.*

Introduction

mettre au jour une poétique de la folie⁴¹, mais non au sens où la folie serait le motif principal d'un genre littéraire dont nous chercherions à établir la théorie : c'est bien plutôt le rapport entre folie et création littéraire qui a retenu notre attention.

Le discours du fou constitue, en lui-même, un paradoxe. Foucault, en 1961, avait déjà pressenti ce qu'il y avait, peut-être, d'impossible dans son entreprise, qui visait précisément à faire entendre le discours *de* la folie, et non un nouveau discours *sur* la folie. La première préface de son ouvrage, qui disparaît lors de la seconde édition du texte, est à cet égard révélatrice. Non seulement Foucault met en évidence le silence auquel la folie a été contrainte depuis le *cogito* inaugural de Descartes, mais il s'interroge également sur sa propre capacité à donner une voix à la folie, sans parler du lieu de la raison. Jacques Derrida reprend ce paradoxe de manière plus radicale encore dans son compte rendu de l'*Histoire de la folie* foucauldienne. Pour lui, le langage, en tant qu'il est un *logos*, est toujours la voix de la raison. « C'est le statut du langage, note Shoshana Felman dans l'analyse qu'elle propose du différend qui oppose les deux philosophes, que d'être rupture avec la folie, stratégie de protection, différence. Par rapport à la "folie elle-même", la langue est toujours un *ailleurs*⁴². » La philosophie, alors, se révèle impuissante à prendre en charge le discours de la folie, non pas parce qu'elle en a été bannie par le geste cartésien, mais parce qu'un tel discours ne peut pas exister. Le discours sur la folie ne peut être qu'un discours de la raison sur son autre, dont l'altérité objectivée reste à jamais irréductible. Ce n'est pas tant la société, l'Histoire, le philosophe, qui condamnent le fou au silence : c'est sa propre folie.

Et pourtant, il parle. Dans cet espace particulier que constitue le texte littéraire, et qui n'est ni le réel, ni la pensée, le fou se met à parler, abondamment, librement, avec une force que rien ne peut plus arrêter. Quelle est donc cette langue, dans laquelle le fou, dans les livres, s'exprime ? Nous nous sommes fixé pour but, dans cette étude, de décrire l'usage particulier que les fous romantiques ont de leurs langues maternelles, lorsqu'ils en actualisent les virtualités au sein d'un discours qui leur est propre. Notre corpus confronte trois langues appartenant aux trois groupes européens principaux de la famille indo-européenne, langue slave, langue romane, langue germanique. La dimension comparatiste de notre recherche n'est

⁴¹ On peut noter ici que Pierre-André Rieben a esquissé quelques traits de ce qui pourrait être une « poétique du délire », dans la France romantique (*Délires romantiques. Musset-Nodier-Gautier-Hugo*, Paris, José Corti, 1989).

⁴² Shoshana Felman, « Cogito et folie ou raison de la littérature », in *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, coll. Pierres Vives, p. 45.

pas seulement, par rapport aux études déjà complètes qui portent sur les domaines nationaux, un changement d'échelle, ou une simple extension. Elle nous semble appelée par la nature même de notre sujet. Shoshana Felman, dans l'introduction de son ouvrage, s'interroge sur l'importance qu'elle attache à sa propre situation langagière, partagée entre deux langues, l'anglais et le français :

Pourquoi cette nécessité de passer entre les langues ? Cette nécessité a-t-elle quelque chose à voir avec la folie ? Ou avec la chose littéraire ? Qu'est-ce qu'une langue étrangère ? Qu'est-ce qu'une langue maternelle ? Qu'est-ce qu'une langue, et qu'est-ce qu'une grammaire ? Quelle est la langue dans laquelle se donne à lire le sens d'une grammaire ? [...]

Or, si le « défaut de traduction » est entre les langues, quelque part, radicalement irréductible, il s'agit, en passant d'une langue à une autre, en franchissant les limites entre langues, non pas tant (et non pas simplement) de traduire, que de se traduire à l'altérité des langues. Parler de la folie, c'est parler de la différence entre les langues : faire passer à travers une langue l'étrangeté d'une autre ; chercher à ébranler, dans chaque langue, les décisions linguistiques qu'elle prescrit à notre parole, afin qu'émerge entre les langues, dans un lieu indécidable, la liberté de parler⁴³.

La « comparaison » à laquelle se livre la littérature comparée, comme le rappelait plaisamment Étiemble, n'est pas « raison⁴⁴ ». Est-elle alors folie ? Pourrait-elle nous permettre d'assigner ce « lieu indécidable », de déterminer si les discours prêtés aux fous par les auteurs de notre corpus entretiennent tous le même rapport avec les langues naturelles dont ils sont issus, s'il y a en quelque sorte une universalité du langage du fou, qui transcende les langues particulières ? Nous ne partageons pas à cet égard le pessimisme de Georges Zaragoza. Celui-ci a bien noté l'importance de la recherche linguistique des romantiques, et nous avons fait le même constat que celui exprimé dans ces lignes :

La tentation permanente du créateur de récits fantastiques est de dire ce fantastique qu'il éprouve ; le seul moyen de communication qu'il connaisse c'est cette langue, la sienne, cet outil caduc, inadéquat puisqu'il repose sur des opérations intellectuelles dûment codifiées par les dictionnaires ayant pour charge de nouer des relations entre des signes graphiques, les mots et des réalités dont les sens nous fournissent des images sans aucun rapport d'analogie avec ces signes, et d'autres opérations intellectuelles qui ont pour vocation d'imposer à ces signes un ordre entre eux par le biais de ce qu'on nomme grammaire.

Il faut « donner des contours à des visions fabuleuses » comme dit Hoffmann, malgré l'inadéquation de cet outil ; et utiliser la langue c'est toujours plus ou moins lutter contre elle. Si cela est vrai généralement de tout travail d'écrivain, cela concerne tout particulièrement, la catégorie de ceux qui se sont donné pour mission de se mettre en marge de la raison. Contester cette raison revient à contester la langue sur laquelle elle se fonde et toute écriture fantastique instruit en quelque sorte le procès du langage.

Cette langue, ils la voudraient magique et non pas logique ; nommer l'objet devrait équivaloir à le convoquer⁴⁵.

Georges Zaragoza reconnaît à l'auteur fantastique cette « tentation » d'une langue nouvelle,

⁴³ Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, éd. cit., p. 18-19.

⁴⁴ Voir René Étiemble, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard, coll. nrf essais, 1963.

⁴⁵ Georges Zaragoza, *Autour de Charles Nodier*, op. cit., p. 219-220.

Introduction

adéquate, libérée de l'arbitraire rationnel qui lie par une simple convention les mots et les choses, mais il n'a pas essayé de dégager les caractéristiques formelles de cette autre langue, si ce n'est, de manière assez brève, dans la dimension « poétique » qu'acquièrent certains passages. Mais il conteste la réussite de telles tentatives, notant en conclusion qu'« en tout état de cause, cette tentation de la langue poétique ne peut être satisfaisante, à terme⁴⁶ ». Certes, le récit fantastique ne peut se faire tout entier poème. Certes, les langues restent toujours, pour nos auteurs, des outils peu fiables, souvent inefficaces, dont il convient de se méfier. Certes, la folie, quand elle cherche à se dire, excède toujours, d'une certaine manière, le langage. Mais nous aurons à cœur de montrer que les œuvres ici réunies parviennent, ne serait-ce que furtivement, ne serait-ce que dans des ébauches de la langue à venir, à surmonter les obstacles et déjouer les pièges des langues dont elles sont condamnées à se servir.

L'inscription de notre travail dans le champ de la linguistique est double. D'une part, cette discipline nous offre un cadre méthodologique. Nous nous appuierons en effet, dans notre recherche, sur les outils proposés par la linguistique contemporaine, et notamment la pragmatique, qui analyse l'efficacité du langage sur le destinataire du discours, et la sémantique, qui s'interroge sur l'élaboration et la communication du sens. La réflexion linguistique est d'autre part une dimension essentielle de l'étude conduite par les récits de notre corpus. Deux de nos auteurs, Odoïevski et Nodier, se sont voulus linguistes en leur temps. Leur réflexion sur la folie rejoint bien souvent celle qu'ils développent sur le langage : interroger la capacité du langage à dire la folie, c'est nécessairement se demander en retour ce que parler veut dire.

DU LOGOS AU MYTHOS

Les préoccupations de nos auteurs semblent alors déboucher sur une véritable philosophie⁴⁷, nécessairement paradoxale, elle aussi. Odoïevski, notamment, pose la question de la folie en écrivain, mais aussi en philosophe : il ne cesse de réfléchir aux différentes dimensions de la condition humaine et aux rapports qu'elles entretiennent, afin de subsumer

⁴⁶ *Ibid.*, p. 227.

⁴⁷ Cet aspect de notre réflexion nous amène à nuancer un autre point de la thèse de Georges Zaragoza. Celui-ci, au moment de quitter la question de l'esthétique pour envisager les « enjeux » du fantastique romantique, affirme qu'« il ne faudra pas attendre de ces récits fantastiques qu'ils nous mènent à une philosophie », dans la mesure où, pour l'auteur, les œuvres étudiées, si elles n'ignorent pas les préoccupations de leur temps, sont avant tout d'ordre contestataire. Elles contestent une certaine vision de l'histoire, de la science et du progrès, les institutions sociales, politiques et morales, la conception chrétienne du péché, de la faute et du châtement, les voies rationnelles d'accès à la connaissance. Les propositions qui sont faites, en réponse à ces critiques, ne sauraient atteindre à la rigueur d'un système.

sous une même réflexion l'art, la science et la foi. Ses considérations sur le langage entretiennent une parenté évidente avec ces préoccupations et ne se comprennent qu'éclairées par elles. Sans être philosophes comme Odoïevski, les autres auteurs de notre corpus nous semblent nourrir des réflexions théoriques comparables, qui dessinent ce qu'on est en droit d'appeler une philosophie romantique. Celle-ci ne saurait néanmoins présenter la rigueur systématique de la critique kantienne, qui reste, quand bien même les philosophes postérieurs tentent de la dépasser, le modèle que la pensée des Lumières a donné à la philosophie. C'est qu'aussi bien un philosophe comme Kant, à la suite de Descartes, établit son système en partant du postulat que la raison définit l'homme, qu'elle est le seul instrument qui lui a été accordé pour savoir, agir, croire, et qu'elle seule est capable de déterminer ce qui permet à l'homme de savoir, agir et croire. La critique qu'il construit, en suivant les voies que lui ouvre sa propre raison, est celle de la raison elle-même, comme le manifestent les titres de ses principaux ouvrages, puisqu'il y est question de « raison pure », de « raison pratique », de raison encore qui doit imposer ses « simples limites » à la religion, ou enfin d'une des facultés rationnelles, la « faculté de juger ».

Une philosophie qui accueille en son sein la déraison ne pouvait ni emprunter les mêmes voies, ni atteindre les mêmes résultats. Elle est à chercher, à construire peut-être, aux frontières mouvantes de la philosophie et de la littérature, comme l'affirme Shoshana Felman, poussant à son terme la lecture de Foucault :

Le discours de Foucault se situe dans le décalage culturel que l'histoire de l'Occident a creusé entre logos et pathos, entre philosophie et littérature. La littérature s'avère être en *position d'excès* par rapport à la philosophie, puisqu'elle est capable d'inclure l'exclue de la philosophie : la folie. La folie, c'est dès lors l'excédent : la littérature moins la philosophie. Sans qu'elle se définisse elle-même en ces termes, l'histoire de la folie se dégage comme l'histoire de cet excédent, ou de ce résidu littéraire⁴⁸.

La folie, refusant le *logos* philosophique, devient *pathos* littéraire. Shoshana Felman se réfère ici à deux des trois composantes de la rhétorique. La folie, absente de tout discours, ne peut trouver à se dire que dans l'écart de la figure, et notamment dans la métaphore, figure de l'écart par excellence.

Mais elle tend aussi à se faire *mythos*, à revenir au mythe pour unir le poète et le philosophe, ou plutôt à « "représenter" les anciennes totalités reconstituées dans un langage mythique et poétique susceptible de convenir au temps présent⁴⁹ ». La notion de mythe nous paraît essentielle pour comprendre le rapport que les œuvres retenues entretiennent avec le

⁴⁸ Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, éd. cit., p. 51.

⁴⁹ André Stanguennec, *La Philosophie romantique allemande*, Paris, Vrin, coll. Bibliothèque des philosophes, 2011, p. 19.

Introduction

réel et qui diffère radicalement de celui qui se noue dans la production fantastique postérieure à 1855. Le détour par la folie permet d'expliquer le réel, et en ceci le récit fantastique est bien une histoire vraie, de même que le mythe, tel du moins que les anthropologues le définissent. Sur les cinq caractéristiques énumérées par Mircea Éliade, les trois dernières nous intéressent tout particulièrement. Il affirme en effet « que les mythes se rapportent toujours à une "création" », « qu'en connaissant le mythe, on connaît l' "origine" des choses, et, par suite, on arrive à les maîtriser et à les manipuler à volonté », « que, d'une manière ou d'une autre, on "vit" le mythe, dans le sens qu'on est saisi par la puissance sacrée, exaltante des événements qu'on remémore et qu'on réactualise »⁵⁰. Le surnaturel ne s'oppose pas au réel dans la pensée romantique, au contraire, il lui appartient au même titre que la nature. L'intervention du surnaturel est tributaire d'une conception religieuse du monde. Quand bien même le christianisme de nos auteurs ne se montre pas toujours conforme aux dogmes catholique, protestant ou orthodoxe, leur philosophie reste solidaire d'une théologie. Malgré ses hésitations, les héros de nos récits restent un croyant, un être prêt à croire en l'intervention de Dieu – et parallèlement du diable – en ce monde.

Réconcilier le poète et le philosophe, créer un *logos* qui se nourrisse du *pathos* et du *mythos*, de la métaphore et du symbole, tel semble être le projet que se donne l'expression romantique de la folie. Peut-on concevoir un langage qui puisse dire la déraison, qui puisse, en définitive, accueillir en son sein le silence, non pour faire taire la parole qui cherche à exister, mais pour accompagner ce qui demande à se taire ? C'est bien, comme Shoshana Felman le souligne, l'essence même de la littérature qui est en jeu. Mais, contrairement à ce que son étude de Foucault et Derrida laisse entendre, cette promotion du littéraire ne s'accompagne pas, chez les romantiques, d'un échec de la philosophie. La pensée romantique voit au contraire, dans la littérature, l'expression la plus haute de la philosophie. Elle tente ainsi d'unir, de réunir, ce que l'histoire de l'Occident a progressivement désuni. L'étude de cette dimension du romantisme est l'un des enjeux majeurs de la critique contemporaine qui, dans la lignée des travaux de Walter Benjamin sur l'esthétique du romantisme allemand et de Georges Gusdorf sur sa philosophie, s'intéresse simultanément aux dimensions philosophique et esthétique du mouvement romantique, celles-là même qui lui donnent, en définitive, son unité⁵¹. Il faudra alors chercher d'autres modèles que Descartes ou Kant⁵² à nos auteurs, mais

⁵⁰ Mircea Éliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963, repris dans la coll. Folio Essais, 1988-1997, p. 32-33.

⁵¹ On peut penser au recueil *Modernité romantique. Enjeux d'une relecture* (dir. Augustin Dumont et Laurent Van Eynde), Paris, Kimé, 2011, à la synthèse d'André Stanguennec citée plus haut, mais aussi, et plus généralement, aux travaux de Jean-Marie Schaeffer, Alain Montandon, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy sur le romantisme allemand.

⁵² Kant reste néanmoins l'auteur à partir duquel la philosophie romantique doit être pensée, tant est présent son

également que les idéalistes post-kantiens. André Stanguennec insiste sur le fait que c'est précisément le recours au mythe et au poétique pour pallier les défauts du discours philosophique que Hegel reproche en dernier recours aux philosophes romantiques :

La « re-présentation » s'entend ici [dans la pensée romantique] en deux sens : subjectivement, il s'agit avec la « représentation » (*Vorstellung*) d'un mode de pensée distinct du « concept » (*Begriff*), et, selon Hegel, il constitue un mode inférieur que celui-ci assigne au sentiment religieux et à l'imagination esthétique. En ce sens, Hegel participe davantage du projet goethéen, (...) « ils ne peuvent pas plus l'un que l'autre se résoudre à déchoir la raison de ses privilèges ». En second lieu et chronologiquement, « re-présenter » l'Absolu, signifie pour les romantiques qu'il s'agit d'assurer sa « nouvelle présence » par la métamorphose plus que par la renaissance des anciennes totalités normatives – Grèce antique ou Christianisme médiéval. On cherchera à se convaincre qu'elles peuvent faire à nouveau sens tout en leur associant les formes les plus extrêmes de la modernité, c'est-à-dire de la libre subjectivité mentionnées plus haut. Hegel (...) propose tout autre chose : élaborer conceptuellement une totalité rationnelle qui soit réellement neuve, en ce qu'elle unifierait les exigences antiques et la négativité critique du présent en une synthèse dialectique inédite, à distance des essais de « mélange » ou de « combinaisons » romantiques de poésie et de philosophie, jugés confus, « ni chair ni poisson »⁵³.

On ne s'étonnera pas alors que nos auteurs se tournent vers la philosophie de Platon, qui choisit comme méthode de réflexion, non pas l'élaboration d'un système, mais l'ouverture et l'aventure d'un questionnement permanent sous forme de dialogues qui s'achèvent parfois dans l'aporie du silence, Platon, qui ne dédaigne pas non plus de recourir au mythe pour exposer certains des éléments les plus essentiels de sa pensée. Un ouvrage récent de Paolo Tortonese, *L'Œil de Platon et le regard romantique*, démontre l'importance de l'héritage platonicien dans la philosophie romantique. Certains passages des auteurs de la première moitié du XIX^e siècle semblent parfois tendre également vers l'œuvre de Nietzsche, qui poussera plus loin que tous ses précurseurs, à la fin du siècle, la revendication de la folie comme cheminement philosophique et littéraire à la fois. Il nous faudra alors tenter d'éclairer cette pensée romantique, qui se refuse au système, oscillant sans cesse entre un « philosopher » et une « philosophie » : si la littérature romantique est à bien des égards une « parole muette⁵⁴ », la philosophie romantique l'est peut-être davantage. Plus encore que Platon, c'est bien Socrate qui semble le modèle fuyant de philosophes qui n'ont laissé aucun ouvrage de référence, aucun livre synthétisant leur pensée, que le chercheur reconstitue péniblement au travers de *Notes*, de *Fragments*, de *Lettres*, de *Cours* publiés par de diligents

discours, y compris au sein d'œuvres qui se construisent en réaction au kantisme. La *Critique de la faculté de juger* est bien le fondement commun de l'idéalisme post-kantien, représenté par Schelling, Fichte et Hegel, et de la philosophie romantique.

⁵³ André Stanguennec, *op. cit.*, p. 20-21. L'auteur cite Laurent Van Eynde, *La Libre raison du phénomène. Essai sur la philosophie de Goethe*, Paris, Vrin, 1998, p. 58 et une expression de Hegel visant Fr. Schlegel dans ses *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, t. 7 ; trad. fr. P. Garniron, Paris, Vrin, 1991, p. 2000.

⁵⁴ Voir Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Fayard, coll. Pluriel, 2000.

Introduction

élèves⁵⁵. Le livre romantique est bien, comme *Aurélia*, un « livre infaisable⁵⁶ ».

On voit alors que la question du discours du fou, dans la littérature romantique, excède celle du genre fantastique. La distinction établie, notamment par Tzvetan Todorov⁵⁷, entre réalisme, fantastique, merveilleux et étrange ne saurait d'ailleurs avoir de pertinence pour définir le fantastique romantique. Nous gardons ce terme, puisqu'il appartient à Nodier lui-même, auteur notamment d'un article essentiel paru dans la *Revue de Paris* en 1830, sous le titre « Du Fantastique en littérature »⁵⁸. La dimension essentiellement métaphysique du récit fantastique romantique n'implique pas que celui-ci ignore tout réalisme : quand bien même lieux et personnages peuvent paraître à plus d'un titre symboliques, ils sont également le miroir de la réalité. Certes, le fou qui parle dans nos œuvres est d'abord un être littéraire, une construction de la fiction, qui a pour fin précisément de l'interroger. Georges Zaragoza a raison de comparer le personnage du récit fantastique à une « marionnette douée de conscience », un être presque théâtral, réduit en quelque sorte à un costume, un être inachevé, sans identité réelle, tout au plus en quête de cette identité. Le chercheur oppose, dans cette même perspective, deux conceptions du « moi » romantique, le « moi » lyrique qui cherche à se raconter, à dire son expérience, notamment dans l'écriture autobiographique, et le « moi » fantastique :

La stratégie fantastique est tout autre. Le « moi » ne sera plus raconté, il sera exploré ; son rapport avec autrui et le réel est occulté, c'est lui qui devient un cosmos qu'il faut investir de procédés d'écriture propres à en dire la spécificité. Le réel n'est présent que sous sa forme subjective. Il est remarquable que dans la plupart des œuvres ici considérées, un « moi » se manifeste sans éprouver la nécessité de se fixer une identité (que sait-on du narrateur d'*Inès de la Sierra* mis à part sa profession militaire ? Nous en savons encore moins sur le narrateur de *Princesse Brambilla*). L'identité qui enferme, définit, arrête les contours d'un être étant précisément l'un des bastions à abattre, ce qui prévaudra c'est la représentation d'un « moi » qui n'a pas d'histoire, mais qui a une présence. D'où l'importance capitale du rêve pour donner signe de cette présence, sans qu'il soit besoin de le définir et par là de le trahir⁵⁹.

L'individu romantique nous paraît bien être un *cosmos*, et même plus précisément un microcosme, qui se fait l'image du macrocosme, par un procédé qui rappelle la mise en abyme. Si le constat fait par Georges Zaragoza semble pouvoir s'appliquer à une partie de la production fantastique romantique, et notamment aux deux œuvres qu'il cite entre parenthèses, il ne saurait s'appliquer à l'ensemble de cette production. Les récits que nous

⁵⁵ Voir André Stanguennec, *op. cit.*, p. 203.

⁵⁶ Gérard de Nerval, « À Alexandre Dumas », Préface aux *Filles du feu*, *Œuvres I*, éd. cit., p. 175.

⁵⁷ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, éd. cit.

⁵⁸ Nous renvoyons à l'introduction de la thèse de Georges Zaragoza précédemment citée pour l'analyse de cet article.

⁵⁹ Georges Zaragoza, *op. cit.*, p. 411.

avons rassemblés nous paraissent justement établir la jonction entre les deux types de l'écriture du « moi », lyrique et fantastique, et nous semblent ainsi, quand bien même cette jonction ne s'est trouvée que dans un nombre limité d'œuvres, emblématiques du mouvement romantique. Faisant le choix d'écrire des récits autobiographiques et fantastiques à la fois, nos auteurs prétendent raconter l'histoire d'un *moi* bien réel, d'un sujet, qui cherche et revendique une identité, quand bien même elle est récusée comme contraire au bon sens par ceux qui l'entourent et veulent à tout prix le faire taire. *Aurélia* est, de ce point de vue, l'aboutissement de cette synthèse entre réel et mythe, *moi* lyrique et *moi* fantastique, puisqu'il s'agit de l'histoire vraie, rédigée par lui-même et rétrospectivement, d'un individu qui affirme avoir trouvé son identité au terme d'une quête épuisante, et qui prétend dans le même temps donner une portée universelle à cette quête.

PISTES

Nous nous proposons donc, dans la présente thèse, d'étudier les caractéristiques linguistiques du discours du fou dans la littérature romantique et d'en mettre parallèlement en valeur les enjeux poétiques, philosophiques et esthétiques. Nous suivrons pour ce faire successivement quatre pistes de réflexion.

Nous reviendrons dans un premier temps sur la représentation du fou dans la littérature romantique. Celui-ci est en effet considéré, depuis l'Antiquité, comme un être profondément problématique : il est à la fois un individu privé de raison, inférieur à l'homme sain, et un individu habité par une inspiration divine qui le place au-dessus des mortels. Ce vieux paradoxe trouve une actualité nouvelle dans la première moitié du XIX^e siècle. D'une part, le développement de l'aliénisme, qui donne naissance à la psychiatrie, tend à définir médicalement les pathologies mentales afin de ramener à la raison les êtres jugés malades. D'autre part, la naissance de la littérature fantastique promeut la figure de l'artiste fou au point d'en faire l'un de ses personnages favoris, peut-être même l'un de ses modèles.

La particularité des œuvres ici réunies est de donner la parole au fou, qui apparaît comme un être de discours. La seconde partie s'intéressera aux questions d'énonciation, de sémantique et de pragmatique de ce discours. Le fou organise le monde autour du *je* énonciateur, et tend à redéfinir ces trois pôles que sont le *moi*, l'espace et le temps. Son discours présente également des enjeux pragmatiques : les auteurs de notre corpus adoptent

Introduction

des stratégies narratives qui permettent aux personnages qu'ils mettent en scène de prendre la parole afin de démontrer qu'ils ne sont pas fous, face à une société qui les juge et les condamne. La parole du fou, qui doute parfois de sa propre identité au point de se dédoubler, cherche à agir sur autrui – peut-être sur lui-même – afin de le convaincre d'une vérité dont il se pense détenteur.

S'il a une dimension pragmatique forte, le discours du fou-prophète a ainsi également une valeur sémantique : il cherche à transmettre une vérité sur le monde. La langue sert en effet à décrire un monde, à l'interpréter et, peut-être, comme le suggère le personnage de Nodier, à le recréer. Nous chercherons alors à pénétrer dans l'univers du fou et à mettre au jour les forces mythiques qui le traversent. Nous interrogerons simultanément le pouvoir de la langue dans cet effort de structuration du monde environnant.

Enfin, nous envisagerons la dimension proprement esthétique du discours du fou. Les théoriciens du romantisme considèrent que l'âge romantique constitue une révolution, qui modifie la définition même de la littérature. Celle-ci perd sa fonction représentative au profit d'une fonction purement langagière. De récit qu'elle était depuis l'Antiquité, elle se fait parole. Dans un tel contexte, nul doute que le discours du fou participe à la fondation de cette nouvelle esthétique : il l'instaure dans un geste critique qui interroge simultanément sa légitimité. Le discours du fou, en ce qu'il a d'impossible et d'impensable, incarne sans doute mieux qu'aucun autre cette « parole muette » que devient la littérature moderne.

TRANSCRIPTION ET NORMES TYPOGRAPHIQUES ADOPTÉES

Nous avons choisi, pour rendre la thèse plus lisible, notamment de ceux qui ne maîtrisent pas l'alphabet cyrillique, de citer les textes étrangers en français dans le corps de la thèse et de faire figurer le texte original en note de bas de page, ce qui permet de s'y référer facilement. Nous avons néanmoins fait exception à ce principe chaque fois que l'analyse portait sur un fait de langue ou de style. Les titres d'ouvrage sont cités en langue française et le système de translittération adopté n'est pas celui du système international scientifique, mais correspond à l'usage français courant. Par souci de lisibilité, on parlera ainsi d'Odoïevski, non d'Odoevskij, de Gogol, non de Gogol'.

En ce qui concerne la ponctuation (guillemets, espaces insécables, etc.), c'est, y compris dans les citations en langue étrangère, l'usage français qui a été retenu.

Première partie
LE FOU, MALADE OU GÉNIE ?

– et je ne sais pourquoi je me sers de ce terme maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me suis senti mieux portant. Parfois, je croyais ma force et mon activité doublées ; il me semblait tout savoir, tout comprendre ; l'imagination m'apportait des délices infinies. En recouvrant ce que les hommes appellent la raison, faudra-t-il regretter de les avoir perdues¹ ?...

Gérard de Nerval

Le *furor* qui possède et aliène le fou est double. Il constitue d'abord une maladie de l'âme ou du corps qui le prive de lui-même et le dérobe à l'humanité. Il est aussi l'inspiration des Muses qui viennent tourmenter l'esprit créateur, prêt à mettre au monde un chef-d'œuvre. Cette duplicité de la folie n'est pas propre au romantisme. L'étude de Jackie Pigeaud sur la période antique² démontre brillamment qu'elle est inhérente à la pensée médico-philosophique de la folie, et ce depuis le commencement de l'histoire.

Nous voudrions, à la lumière de ce paradoxe antique, éclairer le contexte historique et littéraire dans lequel les récits de folie de la première moitié du XIX^e siècle voient le jour. La double interprétation de la folie y trouve en effet une acuité particulière, que la genèse du *Journal d'un fou* met en évidence. Gogol, pris dans le tourbillon de la vie – et des dépenses – pétersbourgeoises, cherche sans cesse de nouveaux sujets de récits. Pour répondre au Prince Odoïevski qui a publié un article retentissant, « Qui sont les fous ? », dans lequel il défend la thèse selon laquelle le fou est un génie, il envisage d'abord d'écrire, sans doute à la manière de Hoffmann, le *Journal d'un musicien fou*. Mais il change subitement de projet, et publie en 1835, dans le recueil *Arabesques*, les « lambeaux » du journal d'un petit fonctionnaire délirant. Donald Fanger, dans les quelques pages qu'il a consacrées au *Journal d'un fou*, s'interroge sur ce glissement. Pour le critiquer, il s'explique en grande partie par l'intérêt porté aux asiles dans la presse que lit Gogol à cette époque :

¹ *Aurélia*, éd. cit., p. 363.

² Jackie Pigeaud, *La Maladie de l'âme – Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles-Lettres, 1981.

L'une des causes de ce changement a pu venir du flot d'articles publiés sur les asiles de fous et leurs pensionnaires (particulièrement dans *L'Abeille du Nord*), flot qui connaît son apogée environ un an avant la parution du *Journal d'un fou*. Dans l'un de ces rapports, Gogol peut avoir appris que la majorité des patients, dans l'un au moins des asiles de Saint-Petersbourg, étaient des fonctionnaires. Le symptôme pathologique le plus commun était l'orgueil et l'ambition, suivies par la peur et la timidité. Parmi les détails sur les traitements, il a peut-être trouvé des informations sur le commerçant français qui avait ajouté sur son passeport « Roi de France et de Navarre » ; sur le Parisien convaincu d'avoir avalé par inadvertance un capitaine des Hussards au dîner, après qu'il fut tombé dans son verre de vin ; sur le lapin qui avait des plumes, sur la fille aux deux nez, sur l'astronome qui avait prédit en 1833 que l'univers serait détruit par le passage d'une comète en 1832. Le fou de Gogol, Aksenty Poprichtchine, lit *L'Abeille du Nord*, et son langage de la « lumpen-intelligentsia » le désigne à la fois comme un lecteur idéal et, grâce à l'écriture astucieuse de Gogol, comme son fouet satirique³.

La folie, en cette première moitié de siècle, est un fait divers. Les histoires de fous peuplent les colonnes des revues et journaux qui fleurissent, en cette période d'essor de la presse populaire. Le lecteur de *L'Abeille du Nord* devait à peine percevoir la dimension fictive du récit gogolien, ancré dans les brumes de la capitale du Nord, peuplée de petits fonctionnaires avides de gloire et d'argent. Du musicien fou au fonctionnaire fou, on franchit la frontière ténue et mouvante qui sépare le fantastique du réalisme, l'imagination du fait vrai, la fantaisie de la satire.

Cette frontière, si elle existe, n'est pas fixée dans la période qui nous occupe, et le thème de la folie le montre avec évidence. Celle-ci est toujours l'objet d'une attention « médico-philosophique », pour reprendre l'expression de Jackie Pigeaud. Aliénistes, philosophes et écrivains contribuent, ensemble, à interroger ce qu'elle dit de l'homme, dont l'imagination appartient de plain-pied à la sphère du réel. Pour la clarté de l'exposé, nous séparerons dans cette première partie les deux aspects, réaliste et fantastique, du traitement de la folie, sans perdre de vue leur lien indéfectible.

³ « One stimulus to the change may have come from the flood of newspaper stories about insane asylums and their inmates (particularly in *The Northern Bee*) which reached its apogee about a year before « Diary of a Madman » appeared. From one such report, Gogol might have learned that the majority of patients in at least one Petersburg asylum were civil servants, the most common pathological symptoms being pride and ambition, followed by fear and timidity. Alongside details of their treatment, he might have found reports of the French shop assistant who added to his passport, « King of France and Navarre » ; of the Parisian convinced that he had inadvertently swallowed a captain of the Hussars at dinner when the latter fell into his wineglass ; of the rabbit who grew feathers instead of fur, the girl with two noses, the astronomer who predicted in 1833 that the universe would be destroyed by a passing comet in 1832. Gogol's madman, Aksenty Poprishchin, reads *The Northern Bee*, and his lumpen-intelligentsia language shows him to be at once its ideal reader and – in Gogol's artful handling – its satirical scourge. » (Donald Fanger, *The Creation of Nicolas Gogol*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1979, p. 115) Nous traduisons. Précisons ici que, face aux textes anglophones, critiques ou littéraires, Emmanuelle Fiquet et Alexandre Helque nous ont généreusement apporté conseils et éclaircissements chaque fois que nous en avons besoin. Qu'ils en soient remerciés.

Chapitre 1

Le fou, figure médicale : une prétention réaliste

La première moitié du ^{xix}^e siècle, qui voit la naissance de la psychiatrie, se passionne pour les fous. On les regarde, on les décrit, on les écoute, on les raconte. On prête attention à leurs paroles, qu'on ne se prive pas de transcrire, dans de multiples témoignages, récits, apologues, ouvrages de médecine. On fixe même leurs traits, dans des planches ou des tableaux⁴. Cet intérêt ne change pas fondamentalement la place que la société leur réserve : les fous continuent, comme par le passé, d'être jugés et enfermés. Depuis le célèbre geste de Pinel, ôtant aux aliénés de Bicêtre leurs chaînes, et la mise en place du « traitement moral » par ce dernier, certains psychiatres cherchent à humaniser la prise en charge des malades. En 1838, Esquirol achève ainsi la préface de l'ouvrage de sa vie, qui réunit quarante années de recherches, d'observations et d'expériences :

Ayant assisté aux premières améliorations qui ont été faites en faveur des aliénés, j'ai secondé les progrès de ces améliorations par mes écrits, par mon enseignement et par mes voyages. Heureux si cette nouvelle publication, malgré ses imperfections, contribue à détruire quelques préjugés, à dissiper quelques erreurs, à éclairer quelques points obscurs des maladies mentales, à propager quelques vérités d'une application utile aux traitements et au régime des malheureux malades auxquels j'ai voué toute mon existence⁵ !

⁴ Voir à ce propos Claude Quétel, *Images de la folie*, Paris, Gallimard, 2010, ouvrage qui se penche sur l'iconographie de la folie.

⁵ Étienne Esquirol, *Des maladies mentales, considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, Baillière, 1838, p. VI.

On ne se contente plus d'enfermer les fous, on prétend désormais les guérir. Les traités se multiplient, les monographies pullulent dans les revues médicales. L'architecture des asiles est revue, comme celle de Charenton, entièrement repensée au milieu du siècle selon les préceptes d'Esquirol. La préoccupation première des aliénistes de cette période est la nosologie. Sur le modèle des sciences naturelles, on cherche à définir, à classer, à décrire les formes de folie, les catégories et sous-catégories. Les traitements, quant à eux, évoluent peu, et restent balbutiants. La grande innovation dans la prise en compte des malades est néanmoins l'intérêt porté à la dimension langagière dans le rapport du patient à sa propre folie, à son thérapeute et à sa guérison.

Il nous paraît ainsi essentiel, au seuil de notre réflexion, d'évoquer les différents aspects médicaux reflétés par nos œuvres. Nous évoquerons d'abord la description de l'asile, ainsi que de ses habitants et des traitements qui y sont pratiqués. Nous chercherons ensuite à voir en quoi le discours médical et ses préoccupations se trouvent mis en scène dans les récits, à travers la recherche d'une nosologie, mais aussi l'analyse des symptômes, des causes et des phénomènes étroitement associés à la folie par les médecins et philosophes, rêves et drogues notamment. Enfin, nous proposerons des éléments d'analyse sur la délicate relation entre l'auteur et son œuvre, en cherchant à définir, autant que faire se peut, le contact réel que les écrivains de notre corpus ont pu avoir avec le contexte médical et la folie en leur temps.

1.1. La réalité asilaire

La plupart des fous de notre corpus passent par l'asile, qu'il soit identifiable, comme c'est le cas chez Nodier ou Nerval, ou qu'il se présente comme un lieu emblématique. Le fou de Gogol écrit la fin de son journal dans un tel asile, tandis que le narrateur de Hoffmann y fait un séjour réparateur après s'être enfui de la Résidence, et avant de gagner Rome, où il vit la dernière partie de ses aventures avant le retour au cloître. Dans *Aurélia*, le narrateur fait plusieurs séjours dans diverses institutions, et notamment dans les deux cliniques des docteurs Blanche père et fils. Enfin, Michel, le héros de *La Fée aux Miettes*, vit à l'hospice des fous de Glasgow, où il rencontre le narrateur principal de Nodier et où il lui fait le récit de sa vie. Seul le héros de *La Sylphide* évite le passage par une institution psychiatrique, mais c'est au prix d'un traitement à domicile. La nouvelle présente en effet le portrait d'un médecin, figure synecdochique qui sert à désigner l'asile en son entier, et insiste sur le traitement réservé au malade et sur les étapes de sa guérison. Notre ambition, dans ce premier point, sera donc de mettre en évidence les éléments intra-diégétiques qui renvoient à la réalité contextuelle, telle que la littérature la met en scène⁶.

1.1.1. La naissance de l'asile

Bien que sujet à de nombreuses controverses, l'ouvrage de Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'Âge classique* (1961), fait encore référence, et mérite qu'on s'y arrête au seuil de cette analyse. Quelle est, au juste, la thèse de Michel Foucault sur la naissance de la psychiatrie ? Si Foucault écrit l'histoire de la folie à l'Âge classique, c'est bien dans l'espoir de saisir l'enjeu de cette fondation, dont il prend à témoin deux figures emblématiques, Tuke et Pinel. La Renaissance, avec sa célèbre « Nef des fous⁷ », présente un paysage traversé de superstitions et de croyances imaginaires, paysage qui intègre la folie, comme une marge inquiétante, dangereuse, révélatrice aussi des forces à l'œuvre dans le monde. À cet égard, l'Âge classique constitue une rupture. Raison et déraison, sous l'égide du *cogito* cartésien, sont sommées de s'isoler nettement l'une de l'autre, afin que la première puisse être érigée dans

⁶ Un chapitre introductif de la thèse de Jean-Louis Cabanès, qui traite de la représentation du corps dans une période postérieure à celle que nous avons retenue dans cette étude, revient néanmoins sur « La Création de l'asile et les images de la folie » (Voir Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes. 1856-1893*, Paris, Klincksieck, 1991, 2 vol. , p. 83-92.).

⁷ *La Nef des fous* [*Das Narrenschiff*], de Sébastien Brant, utilise les divers visages de la folie pour faire le portrait et la satire de l'humaine condition dans son ensemble. Michel Foucault rattache cette œuvre à une pratique historique et en fait le symbole de la « circulation des fous » avant le « Grand Renfermement ».

toute sa pureté triomphante. L'exclusion de la déraison, tant philosophique que morale, prend la forme sociale de l'enfermement. À cet égard, la fondation de l'Hôpital général, en 1656, dans lequel on enferme tous les vagabonds, tous les marginaux, tous les êtres nocifs, fous compris, est une date exemplaire : comme le correctionnaire, avec lequel il est parfois confondu, le fou devient un être à enfermer, à séparer du corps social sain. Charité et répression se trouvent ainsi confondues, sinon en intention, du moins en effet. Le fou partage avec les syphilitiques, les libertins et les hystériques une forme de culpabilité : la folie est un mal qui a une valeur morale. De ce point de vue, la folie ne peut se dire que de l'extérieur, on peut discourir sur la folie, mais non pas faire discourir le fou. Il n'y a pas d'accès à la parole subjective pour le fou, parce qu'il ne saurait entretenir de rapport à la vérité. Il ne peut qu'être corrigé, au double sens de châtié et, peut-être, dans certains cas jugés de moindre gravité, ramené dans le droit chemin de la raison.

Or Foucault va jusqu'à dire que, s'il y a une rupture essentielle entre la Renaissance et l'Âge classique, il n'y en a pas entre ce dernier et la pensée postérieure. La psychiatrie, au XIX^e siècle, ne change pas fondamentalement le regard porté sur le fou. En faisant de la folie une maladie mentale, le psychiatre ne cherche pas plus à dialoguer avec la folie que l'homme classique. Le regard psychiatrique est, par nature, un regard aliénant. Il objectivise le fou-malade, qui n'acquiert pas plus le statut de sujet qu'aux siècles précédents. La raison médicale continue à refuser la déraison et à chercher à la détruire. Le traitement du fou reste d'ailleurs bien souvent envisagé comme punition : il s'agit toujours de ramener un être en proie à la faute autant, sinon plus, qu'à l'erreur, vers une vérité et une droiture morale qu'il a perdues. Père, juge, censeur, tuteur, le médecin est une autorité morale qui surplombe de toute son assurance le pauvre fou, condamné à subir cet ascendant sans avoir jamais droit à la parole. En somme, l'âge moderne institutionnalise et moralise les stratégies qu'avaient mises en place l'Âge classique.

Cette « histoire de la folie » a, pour Foucault, des conséquences majeures sur l'histoire de la littérature. Il ne peut pas y avoir de littérature de la folie à l'Âge classique, parce que le fou ne peut y devenir sujet. Diderot, avec *Le Neveu de Rameau*, et Sade, dans une certaine mesure, amorcent un mouvement de contestation : ce que la médecine se refuse à faire, la littérature va progressivement le permettre. Elle offre au fou un espace où prendre enfin la parole, où accéder au statut de sujet pour dire la vérité de la déraison, que le discours positif fait taire, au nom même du philanthropisme. Nietzsche, Artaud et les autres fous littéraires auront à cœur de faire entendre le discours de la folie et les interrogations fondamentales qu'elle pose sur l'humaine condition.

Le fou, malade ou génie ?

La thèse de Foucault est brillante, cohérente et systématique. Elle part d'une sympathie non déguisée de l'auteur pour la folie, en laquelle il voit, bien plus qu'une maladie, une dimension fondamentale de l'art et de la pensée. La critique qu'il fait de la pensée classique et du positivisme moderne dépasse très largement le cadre du traitement des aliénés. Il se livre à la satire de tout un système social, qui refuse la différence et impose ses normes philosophiques, morales, religieuses. La valeur essentielle de l'ouvrage, à nos yeux, est de réfléchir à cette « déraison », qui ne constitue pas simplement une pathologie, mais qui permet d'accéder à la vérité de l'homme, antérieure, en quelque sorte, au partage entre raison et folie. Il appartient alors au discours littéraire de faire entendre cette voix, de restaurer son rôle et son sens. Mais Foucault ne précise pas plus les modalités de cette prise en charge qu'il ne définit la folie.

C'est justement ce flou terminologique, déjà contesté par Derrida⁸, qui irrite au plus haut point un historien volontairement positif comme Claude Quétel. Celui-ci, dans une synthèse récente, expose les principaux arguments des opposants à la thèse de Foucault, comme Marcel Gauchet et Gladys Swain, qu'il cite abondamment⁹. Son *Histoire de la folie* se présente ainsi comme une réfutation de Foucault, de la première page de l'exorde, où il est question de ce « refondateur à rebours qu'a été Michel Foucault¹⁰ », à la bibliographie, dans laquelle, pour la période des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, l'auteur déplore « le néant, hormis le célèbre ouvrage de Michel Foucault [...] sur lequel nous nous sommes longuement expliqué dans cette étude, dans laquelle nous remettons en cause la thèse d'une folie encore dans les limbes à l'époque du prétendu "Grand Renfermement"¹¹ ».

La réfutation, à dire vrai, ne porte pas que sur la thèse du « Grand Renfermement », selon laquelle, à un Moyen Âge ouvert sur la question de la folie et attentif à ce qu'elle a à dire sur le monde, aurait succédé un Âge classique qui condamne la folie, exclut les fous et les prive de parole. Claude Quétel critique la méthode, la période retenue, le traitement des

⁸ « Or ce concept de folie, qui n'est jamais soumis à une sollicitation thématique de la part de Foucault, n'est-il pas aujourd'hui, hors du langage courant et populaire qui traîne toujours plus longtemps qu'il ne devrait après sa mise en question par la science et la philosophie, ce concept n'est-il pas un faux-concept, un concept désintégré, de telle sorte que Foucault, en refusant le matériel psychiatrique ou celui de la philosophie qui n'a cessé d'emprisonner le fou, se sert finalement – et il n'a pas le choix – d'une notion courante, équivoque, empruntée à un fonds incontrôlable. » (Jacques Derrida, « Cogito et histoire de la folie », in *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. Essais, 1967, p. 66.)

⁹ Voir à ce propos *La Pratique de l'esprit humain, L'institution asilaire et la révolution démocratique*, Paris, Gallimard, 1980, repris dans la coll. Tel en 2007, ou encore *Dialogue avec l'insensé, à la recherche d'une autre histoire de la folie*, Paris, Gallimard, 1994.

¹⁰ Claude Quétel, *Histoire de la folie, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2009, p. 15.

¹¹ *Ibid.*, p. 590.

sources, le rapport à la chronologie des faits, et, enfin, le regard porté sur la psychiatrie par Foucault. Plus que la thèse du « Grand Renfermement » classique, c'est à la lecture foucauldienne de la naissance de la psychiatrie, à l'orée du XIX^e siècle, que s'en prend Claude Quétel. Ce conflit d'idées a naturellement une importance cruciale pour notre étude, car il manifeste la difficulté historique que pose l'objet dont nous prétendons trouver trace dans des œuvres littéraires, dont la plupart sont des fictions. Ainsi s'achève le chapitre intitulé « Bref retour sur Foucault », que son essai ne quitte jamais totalement :

Nous avons assez montré la continuité de la folie-maladie depuis la haute Antiquité, la stabilité de la nosographie qui se met aussitôt en place (manie, mélancolie...), la non-assimilation au Moyen Âge des métaphores et des allégories de la folie, pour ne pas apercevoir décidément d'« expérience classique de la déraison » ni de franchissement historique d'une déraison à une folie dûment médicalisée. Et, encore une fois, que faut-il mettre dans « déraison » que Michel Foucault invoque sans cesse mais n'explicité guère ? Quel éden de l'esprit, de la « parole libre » se dissimule dans cet obscur paradigme¹² ?

Nous ne reviendrons pas ici sur la critique, au demeurant fort documentée, que Claude Quétel fait de la thèse du « Grand Renfermement » de l'Âge classique, et qui reprend, dans ses grandes lignes, celles que Marcel Gauchet et Gladys Swain ont formulé il y a une vingtaine d'années. Nous nous intéresserons, cette fois encore, à la seule présentation qu'il fait de la naissance de la psychiatrie moderne. Cette naissance tient une place bien plus grande dans l'ouvrage de Claude Quétel que dans celui de son prédécesseur, et pour cause : la rupture, selon lui, ne se situe plus entre Renaissance et Âge classique, mais entre ce dernier et l'époque contemporaine, celle qui ouvre l'ère psychiatrique. Au demeurant, le terme de « rupture » est mal choisi : l'auteur est beaucoup plus sensible aux continuités qu'aux éléments de rupture. L'analyse qu'il donne de la pensée antique dans les toutes premières pages de son ouvrage sert en définitive de matrice à l'ensemble de la réflexion.

Ainsi, si la Révolution française se donne elle-même comme rupture, la recherche de Claude Quétel tend à montrer que la fin de l'Ancien Régime, et surtout le modèle anglais, portent déjà en eux les prémisses de ce que l'asile moderne offrira aux aliénés. Il vaut donc la peine de dresser un bref panorama de la situation des fous à la fin du XVIII^e siècle, pour mesurer l'ampleur véritable du changement au début du siècle suivant. Nous ne nous intéressons ici qu'à l'aspect social et juridique de la question. La dimension scientifique et philosophique sera abordée plus loin.

Sous l'Ancien Régime, il n'existe pas d'établissements spécifiquement réservés aux fous. Quand ils ne sont pas pris en charge par leurs familles, soit parce qu'ils n'en ont pas, soit parce que celles-ci sont trop pauvres, soit parce qu'ils sont considérés par leurs proches et

¹² *Ibid.*, p. 246.

Le fou, malade ou génie ?

reconnus par l'État comme dangereux, pour eux-mêmes ou pour autrui, ils sont enfermés dans différents types de structures, où ils sont très diversement traités. Deux modes de financement existent pour ces structures. Une partie est à la charge des familles, et le traitement du fou est alors très largement fonction de la pension versée. Une autre partie est financée par la charité, soit de confréries chrétiennes, soit de l'État. Certains établissements comptent majoritairement sur la participation des familles. Les insensés y côtoient d'autres catégories de la population, jeunes filles à éduquer, veufs et veuves privés d'autonomie, même si certaines de ces pensions tendent à se spécialiser dans l'accueil des fous. Mais les familles sont parfois incapables de participer à l'entretien de leurs fous. Ceux-ci, enfermés en ce cas par lettre de cachet, sont alors « au pain du Roi ». Globalement, on trouve des fous, rarement dans les hôpitaux et les prisons, plus souvent dans les maisons de force, tenues en grande partie par des communautés religieuses, dans les dépôts de mendicité et à l'Hôpital général. Celui-ci n'a rien d'un « hôpital » au sens moderne du terme, puisqu'il n'a pas vocation à soigner mais à héberger les sans-logis et mendiants qui troublent l'ordre. Lors de sa création, les fous y sont relativement peu nombreux. Progressivement, leur nombre et leur part de l'ensemble de la population augmentent, pour atteindre les alentours de 10% du total. À Paris, les fous sont essentiellement enfermés à Bicêtre, les folles à la Salpêtrière. Les fous calmes, ceux qui, atteints de « folie douce », ne connaissent pas d'épisodes délirants qui puissent les rendre dangereux, ont accès à des cours, et peuvent jouir d'une certaine liberté. Quant aux fous furieux, violents à leur propre égard comme à celui des autres fous ou du personnel soignant, ils sont séquestrés dans des geôles sans air et sans lumière. Les mauvais traitements, nous dit Claude Quétel, ne sont pas une volonté de l'institution, mais plutôt une conséquence du manque de financement, du manque d'encadrement et du surpeuplement. Dans certains établissements privés, comme la maison de force de Charenton, dont le prix de pension est élevé, les fous sont globalement mieux traités qu'à l'Hôpital, mais plusieurs pensionnaires et visiteurs dénoncent les sévices pratiqués par les frères, qui n'hésitent pas à battre leurs pensionnaires.

Les fous, d'après Claude Quétel, n'ont jamais été assimilés aux infirmes, indigents et correctionnaires qu'ils fréquentent pourtant dans tous ces établissements. Ce n'est en quelque sorte que faute de mieux qu'on les maintient enfermés ensemble, et des quartiers spéciaux sont créés chaque fois que cela est possible. À la fin de l'Ancien Régime, un mouvement philanthropique prend la défense des fous, dont la condition suscite la pitié. Claude Quétel parle d'un « esprit de réforme », qu'illustre *l'Instruction sur la manière de gouverner les Insensés, et de travailler à leur guérison dans les Asyles qui leur sont destinés* (1785).

« Diffusée "massivement" (pour l'époque) dans les généralités, cette circulaire longue de 44 pages constitue l'acte de naissance d'une prise en charge spécifique de la folie par les pouvoirs publics¹³ ». Il y est demandé de créer des établissements spécifiques, qui auront une vocation curative et non plus seulement un but d'enfermement.

Un mouvement philanthropique comparable a lieu en Angleterre au même moment. Les mesures tardent à y devenir effectives, mais une législation spécifique tend progressivement à se mettre en place, notamment, à la toute fin du siècle, lorsque la folie du roi George III ne peut plus être scellée. Un établissement modèle est créé sous l'égide de William Tuke, pour accueillir les Quakers atteints de folie. « Ni hôpital, ni asile, ni prison, ce sera un établissement humanitaire, une retraite, *The Retreat*. L'établissement ouvre en 1796 avec 30 malades et 7 employés qui, du médecin au gardien, vont concourir à un *management* au philanthropisme plus affirmé¹⁴. » Y est essentiellement pratiqué le « traitement moral » violemment critiqué par Foucault, qu'il faut entendre aux deux sens d'intellectuel et de normatif. Ce traitement consiste à agir par la parole et l'exemple sur le fou, qui est éduqué fermement, afin de retrouver son esprit et de se conformer à une conduite morale. L'internement, tout normatif soit-il, se trouve déguisé dans une institution aux allures de pension de famille.

L'avènement de la psychiatrie, en France, au début du XIX^e siècle, s'incarne dans deux figures, celles de Philippe Pinel et d'Étienne Esquirol. Médecin à Bicêtre, puis à la Salpêtrière, Pinel est d'abord l'homme d'un geste : il est, selon la légende, celui qui ôta aux aliénés leurs chaînes¹⁵. L'importance de ce geste tient bien plus au mythe qu'il fonde qu'à l'impact réel qu'il put avoir. À dire vrai, les philanthropes appelaient depuis longtemps de leurs vœux la fin de l'usage des chaînes pour les aliénés, chaînes qui survivront malgré tout à l'intervention de Pinel, ou plutôt à celle de Pussin, le surveillant de l'hôpital, qui fut l'acteur réel de cet adoucissement dans le traitement des fous. Quelle que soit l'ampleur réelle de ce geste inaugural, il est certain qu'il crée, ou tout au moins officialise un nouveau rapport à la folie. Le fou devient un malade, susceptible en tant que tel de guérir. « Au discours philanthropique tenu du dehors, Pinel substitue la connaissance de la non-inhumanité du fou¹⁶ ». Le fou peut et

¹³ *Ibid.*, p. 182.

¹⁴ *Ibid.*, p. 237.

¹⁵ Sur cette question, on lira avec profit Gladys Swain, « Les Chaînes qu'on enlève », annexe au *Sujet de la folie. Naissance de la psychiatrie*, Paris, Privat, coll. Rhadamante, 1977, p. 119-171. On trouve dans cette édition deux reproductions en noir et blanc de *Pinel fait enlever les fers aux aliénés de Bicêtre* (Charles Muller, 1849) et de *Pinel délivrant les aliénés* (Tony Robert Fleury, 1878) .

¹⁶ Claude Quétel, *Histoire de la folie, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2009, p. 253.

doit être ramené à la raison. C'est ce à quoi va s'employer le psychiatre, terme qui apparaît en français en 1802. Si Claude Quézel ne s'accorde pas avec Michel Foucault pour dire que la science psychiatrique naissante dénie au fou le statut de sujet, il peint en revanche le psychiatre en des couleurs très proches. Autoritaire et moral, c'est par son ascendant qu'il se doit d'agir sur le malade : « le traitement consiste dans l'art de subjuguier et de dompter, pour ainsi dire, l'aliéné, en le mettant dans l'étroite dépendance d'un homme qui par ses qualités physiques et morales, et l'application continuelle des principes de la plus pure philanthropie, soit propre à exercer sur lui un empire irrésistible et à changer la chaîne de ses idées¹⁷ », écrit Pinel en 1794. La violence est proscrite dans les soins à apporter au malade, mais le médecin aliéniste devient le centre physique et moral de l'institution, le directeur tout-puissant sur qui tout doit se régler.

Esquirol devient en 1825 le médecin-chef de la Maison-Royale de Charenton, d'où il va, pour ainsi dire, fonder l'asile moderne. Farouche opposant aux traitements violents et rétrogrades, Esquirol impose progressivement l'idée que l'asile doit être un véritable hôpital, au sens moderne du terme. Il affirme ainsi qu'« une maison d'aliénés est un instrument de guérison ; [qu']entre les mains d'un médecin habile, c'est l'agent thérapeutique le plus puissant contre les maladies mentales¹⁸ ». L'élément essentiel de la guérison, pour Esquirol, est l'isolement du fou de son milieu d'origine. C'est dans un monde idéal, ordonné autour d'un règlement strict, encadré par un médecin protecteur et bienveillant, que le fou est susceptible de trouver la guérison¹⁹. Microcosme thérapeutique, l'asile va désormais graviter autour de la seule figure du médecin : « à la fois directeur administratif, médecin et surveillant-chef, le personnage de l'aliéniste naît avec Esquirol²⁰ ».

L'asile n'en reste pas moins un univers fortement coercitif. Les chaînes ont disparu, mais c'est pour laisser place à la formidable invention qu'est la camisole : le fou, réduit à l'impuissance, peut néanmoins marcher dans la cour avec une certaine liberté de mouvement. Si le médecin, pour garantir la moralité de son autorité, ne recourt pas lui-même à la violence, il y emploie énergiquement ses aides. En 1837, un jeune aliéniste new-yorkais, Pliny Earle, qui entreprend un tour d'Europe des principaux asiles, se montre extrêmement choqué par l'usage des douches glacées dont il est témoin à Bicêtre, alors sous la direction du docteur

¹⁷ *Ibid.*, p. 257.

¹⁸ *Ibid.*, p. 266.

¹⁹ On pourrait sans doute rattacher la pensée d'Esquirol aux nombreuses mouvances à caractère utopiste qui prennent forme dans les années 1830.

²⁰ Claude Quézel, *Histoire de la folie, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2009, p. 268.

Leuret. Voici la description d'une de ces séances :

Des aliénés sont maintenus dans des baignoires par une planche d'où seule émerge la tête. Au commandement du médecin, un violent flot d'eau glacée s'abat sur la tête du malade. L'un d'eux se prétend l'époux de la duchesse de Berry. La veille, on lui a donné la permission d'écrire, à condition qu'il n'évoque pas ses « habituelles absurdités » – ce qu'il a fait quand même. Le docteur Leuret tient à la main la lettre incriminée et demande à l'aliéné s'il croit toujours à ces balivernes. « Oui, Monsieur » (en français dans le texte). « Donnez-lui la douche », ordonne le médecin. « Il hurlait et se contorsionnait en suppliant qu'on arrête. On arrêta. On lui demande alors s'il croyait encore être l'ami intime de Charles X – « Oui, je le suis » ; « Donnez-lui la douche » ». Et la scène de se répéter ainsi pendant une demi-heure, jusqu'à ce que l'aliéné convienne enfin que non, décidément, il n'est pas l'époux de la duchesse de Berry et ne connaît pas Charles X²¹.

L'asile, Claude Quézel s'accorde sur ce point avec Michel Foucault, reste un lieu de violence et d'extrême coercition. La nouveauté est qu'on prétend maintenant obliger le fou à changer. Face à la déraison, l'aliéniste a raison, et il entend bien le faire savoir.

L'essentiel de l'analyse ici développée s'appuie sur le modèle français, car c'est bien en France qu'a lieu la révolution, si révolution il y a. Tous les autres pays, l'un après l'autre, prendront exemple sur ce modèle. En Allemagne, on peut citer les travaux de Johann Christian Reil, qui tenta de propager des idées comparables à celles de Pinel dont il est l'exact contemporain, et de Johann Christian August Heinroth, qui publie en 1818-1825 *Lehrbuch des Störungen des Seelenlebens* (Leipzig, Vogel)²². Quant à la Russie, si le premier hôpital psychiatrique a été fondé en 1776, la recherche psychiatrique n'y prend son essor que sous l'influence française. L'ouvrage de Pinel est traduit en 1829, tandis que les *Fragments psychologiques sur la folie* de Leuret sont lus dans les années 1830 en langue originale²³. En 1834, la même année que l'ouvrage de Leuret, paraît néanmoins le premier ouvrage de psychiatrie russe, dû au médecin Piotr Boutkovski²⁴. Mais il faut attendre 1857 pour que la première chaire de psychiatrie soit créée à Saint-Petersbourg et attribuée à Ivan Balinski (1837-1902). Les travaux de ce médecin et de son successeur pour améliorer le sort des fous prennent place dans le contexte du règne d'Alexandre II (1855-1881), qui marque une relative libéralisation sociale et politique, dont l'abolition du servage en 1861 est la réforme emblématique.

²¹ *Ibid.*, p. 271.

²² Sur le développement de l'institution asilaire en Allemagne, on pourra consulter Theodore Ziolkowski, « The Madhouse : Asylum of the Spirit », in *German Romanticism and its Institutions*, Oxford, Princeton University Press, 1990, p. 138-217.

²³ Voir Иоскевич О., *На пути к “безумному” нарративу (безумие в русской прозе первой половины XIX века)*, Гродно, ГрГУ им. Я. Купалы, 2009, p. 23-24.

²⁴ Бутковский П. А., *Душевные болезни, изложенные сообразно началам нынешнего учения психиатрии в общем и частном, теоретическом и практическом ее содержании* (в 2-х ч.), Saint-Pétersbourg, 1834.

1.1.2. Représentations littéraires de l'asile

L'asile, tel qu'il vient d'être décrit, tient de toute évidence une place essentielle dans nos œuvres. Pourtant, on y trouve relativement peu d'éléments précis, au point qu'il est parfois difficile de l'identifier. Les personnages eux-mêmes semblent parfois hésiter sur la nature des lieux où ils se trouvent enfermés. D'autres fois, ils prennent à peine le temps de nommer l'asile, encore moins de le décrire. Quant aux vertus des institutions où ils se trouvent placés, sans que quiconque ait pris soin de leur demander leur avis, elles semblent, à les lire, difficiles à établir. Quand il n'est pas ouvertement critiqué, l'asile est en effet toujours considéré de manière ambiguë, réticente, ou, tout simplement, ironique. L'une des premières représentations romantiques de l'asile se trouve dans un ouvrage énigmatique, dû en 1804 à la plume d'un certain Bonaventura, à propos de l'identité duquel beaucoup d'encre a coulé, sans qu'aucune explication ne fût jugée satisfaisante²⁵. *Les Veilles* se composent de seize « veilles », pendant lesquelles un veilleur de nuit anonyme, ancien poète et fou à ses heures, raconte certaines de ses rencontres et mésaventures nocturnes, disserte sur l'humanité et son avenir, ou encore livre certains détails de son autobiographie fantasque. Parmi ceux-ci, il raconte dans la neuvième veille avoir été enfermé à l'asile des fous, où il a rencontré le seul amour de sa vie, sous les traits d'une actrice devenue folle à force de se prendre pour Ophélie, qu'elle interprétait au théâtre. Le récit de leurs amours fait l'objet de la « Quatorzième veille ». La jeune femme meurt en mettant au monde l'enfant mort-né du narrateur, qui se trouve de ce fait chassé de son paradis asilaire, et reprend ses errances dans le monde. L'asile reçoit d'emblée une valeur métaphorique, qui dispense le narrateur de toute description prétendument réaliste :

– Il en va de même pour l'universelle maison de fous, où l'on aperçoit aux fenêtres tant de têtes, les unes le siège de démence partielle, les autres, de folie totale ; et dans ces cellules sont bâties à nouveau d'autres maisons de fous plus petites pour fous particuliers. Ils me placèrent dans l'une de ces maisons plus petites, m'emportant loin de la plus grande, sans doute parce qu'ils la jugeaient trop peuplée. Pourtant je trouvai que c'était ici exactement comme là-bas ; et presque mieux, car l'idée fixe des fous enfermés avec moi était presque toujours une idée agréable²⁶.

²⁵ Ont été proposés, parmi d'autres, les noms de Schelling, Jean-Paul, Fr. Schlegel, Brentano, Hoffmann, Schubert, ou encore Caroline Schlegel-Schelling.

²⁶ Bonaventura, *Les Veilles*, éd. cit., p. 214-215. « – Ebenso ist es mit dem allgemeinen Irrhause, aus dessen Fenstern so viele Köpfe schauen, teils mit partiellem, teils mit totalem Wahnsinne ; auch in dieses sind noch kleinere Tollhäuser für besondere Narren hineingebaut. In eins von diesen kleinern brachten sie mich jetzt aus dem großen, vermutlich weil sie dieses für zu stark besetzt hielten. Ich fand es indes hier gerade wie dort ; ja fast noch besser, weil die fixe Idee der mit mir eingesperrten Narren meistens eine angenehme war. » (Bonaventura, *Nachtwachen*, éd. cit., p. 77.)

On retrouve ici le *topos* de la folie universelle, tel qu'il s'exprime par exemple dans *La Nef des fous* de Sébastien Brant, ou dans l'*Éloge de la folie* d'Érasme. Le passage du narrateur par l'asile est l'occasion d'une satire sociale et d'une réflexion philosophique sur la condition humaine. Il peut être intéressant de noter que l'ouvrage de Johann Christian Reil, publié en 1803 sous le titre *Rhapsodies sur l'emploi de la méthode de cure psychique dans les dérangements de l'esprit*, débute par un prologue qui développe la même comparaison entre macrocosme et microcosme asilaire : « La maison d'aliénés est en petit ce que le monde est en grand²⁷ ».

L'attitude de Bonaventura à l'égard de l'asile qu'il représente est conforme à celle qu'adopteront, quelques années plus tard, les auteurs de notre corpus. Le cas de Gérard de Nerval est néanmoins légèrement différent, puisqu'il est avéré que son œuvre d'écrivain repose, en ce domaine, sur des connaissances précises de l'institution. Comme l'auteur lui-même, le narrateur d'*Aurélia* est plusieurs fois conduit dans des établissements parisiens. Les références à la première crise, celle de 1841, s'attachent très peu à la description des lieux et à la réalité matérielle de l'épisode. À la fin du chapitre 3 de la première partie, le narrateur note : « je fus transporté dans une maison de santé²⁸ ». L'article indéfini renvoie la maison Dubois à un anonymat qui altère la précision réaliste du récit autobiographique. Rien n'indique précisément le transfert à la maison Blanche, à Montmartre. Il y est fait allusion au chapitre 7 :

Les soins de l'art m'avaient rendu à la santé sans avoir encore ramené dans mon esprit le cours régulier de la raison humaine. La maison où je me trouvais, située sur une hauteur, avait un vaste jardin planté d'arbres précieux. L'air pur de la colline où elle était située, les premières haleines du printemps, les douceurs d'une société toute sympathique, m'apportaient de longs jours de calme²⁹.

Deux procédés alternent ici, qui tendent à produire un effet contraire : d'un côté, le narrateur gomme toute référence extradiégétique, en se contentant de localiser les lieux les uns par rapport aux autres, et, en définitive, à lui-même, référent déictique par excellence. Ce jeu est particulièrement clair dans les deux relatives qui dessinent deux cercles concentriques autour du *je*, celui de la maison, puis celui de la colline. D'un autre côté, les éléments descriptifs retenus, extrêmement conventionnels, désignent immédiatement, pour un lecteur contemporain, la maison Blanche, connue depuis vingt ans pour « la pureté de l'air et la beauté

²⁷ Johann Christian Reil, *Rhapsodies sur l'emploi de la méthode de cure psychique dans les dérangements de l'esprit*, trad. par Marc Géraud, Nîmes, Champ social, coll. Théétète, 2007, p. 243. [Titre original : *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrütungen*.]

²⁸ *Aurélia*, éd. cit., p. 369.

²⁹ *Ibid.*, p. 379.

du site³⁰ » de la folie Sandrin, ainsi que l'atmosphère familiale et bourgeoise dans laquelle on y soignait les patients³¹. Au chapitre 9, une remarque particulièrement vague vient clore la série des rêveries : « Peu à peu le calme était rentré dans mon esprit, et je quittai cette demeure qui était pour moi un paradis³² ». Le démonstratif, qui a ici une valeur anaphorique, fait du lieu un élément propre à la diégèse, et tend à l'éloigner définitivement du réel qu'il représente. Quant au terme de « paradis », il accentue la valeur symbolique dévolue à l'endroit, renvoyé au jardin d'Éden, bien plus qu'à une clinique déterminée.

Le récit de la deuxième crise, celle de 1851-1854, offre de plus grandes précisions. Il est d'abord question d'un rapide séjour, d'un mois environ, à la maison Dubois, nommée au chapitre 4 de la seconde partie. Au chapitre suivant, le narrateur indique : « On me conduisit à l'hospice de la Charité ». Il y est question de « salles » au pluriel, d'une « statue de la Vierge », de « l'escalier » et d'un parterre de fleurs. Le narrateur, escorté par un ami, est ensuite conduit à « une maison de santé située hors de Paris³³ ». Il s'agit, bien entendu, de la maison du docteur Blanche fils, à Passy. Cette clinique, où se déroule la fin du récit, est décrite avec davantage de précisions que les lieux précédemment évoqués :

La partie de la maison où je me trouvais donnait sur un vaste promenoir ombragé de noyers. Dans un angle se trouvait une petite hutte où l'un des prisonniers se promenait en cercle tout le jour. D'autres se bornaient, comme moi, à parcourir le terre-plein ou la terrasse, bordée d'un talus de gazon. [...]

Outre le promenoir, nous avions encore une salle dont les vitres rayées perpendiculairement donnaient sur un horizon de verdure. En regardant derrière ces vitres la ligne des bâtiments extérieurs, je voyais se découper la façade et les fenêtres en mille pavillons ornés d'arabesques, et surmontés de découpures et d'aiguilles, qui me rappelaient les kiosques impériaux bordant le Bosphore. [...]

Ma chambre est à l'extrémité d'un corridor habité d'un côté par les fous, et de l'autre par les domestiques de la maison. Elle a seule le privilège d'une fenêtre, percée du côté de la cour, plantée d'arbres, qui sert de promenoir pendant la journée. Mes regards s'arrêtent avec plaisir sur un noyer touffu et sur deux mûriers de la Chine. Au-dessus, l'on aperçoit vaguement une rue assez fréquentée, à travers des treillages peints en vert³⁴.

Le dernier passage est suivi de la description du mobilier qui compose la chambre du narrateur, dans laquelle il lui a été permis de rassembler tous les objets qui lui sont chers. On voit ainsi que, si la description de la maison Dubois et de l'hôpital de la Charité sont absentes du corps du récit, les deux maisons Blanche, dans lesquelles Nerval trouve un semblant de

³⁰ *Almanach-Bottin* de 1825, sous la rubrique « Maisons de santé et pensions bourgeoises », cité par Laure Murat, *La Maison du docteur Blanche, Histoire d'un asile et de ses pensionnaires, de Nerval à Maupassant*, Paris, Lattès, 2001, p. 28.

³¹ Pour une description de cette maison, voir Jacques Arago, « Une maison de fous (Maison du docteur Blanche) », *Paris, ou Le Livre des cent-et-un*, Paris, Ladvocat, 1832-1834, 15 vol. t. IV (1832), p. 197-225.

³² *Aurélia*, éd. cit., p. 383.

³³ *Ibid.*, p. 404-405.

³⁴ *Ibid.*, p. 405, 406, 409.

répit et de bonheur, y occupent une place relativement importante, peut-être parce que l'auteur y a commencé la rédaction d'*Aurélia*. Les éléments dominants, dans la description, sont le jardin et ses prolongements, ainsi que la chambre. Celle-ci, « capharnaüm » digne du « docteur Faust » est présentée comme un lieu intime et sécurisant. La description de la maison de Passy, positive dans son ensemble, est beaucoup moins convenue que celle de Montmartre. On note d'emblée les ambiguïtés d'un jardin, certes bien planté et agréable à regarder, mais apparenté à une prison où se promènent des « prisonniers » dans les bornes imposées, tandis que les « vitres rayées perpendiculairement » et les chambres ordinairement sans fenêtre rappellent étrangement les caractéristiques des établissements pénitentiaires. De plus, les éléments oniriques propres à l'univers mythique de Nerval, et notamment les références à l'Orient, tendent à faire du lieu un espace propre à la diégèse, qui entretient des échos évidents avec les paysages décrits dans les rêves du narrateur, lieux ouverts et intemporels, symboles d'une communion avec le monde. Quant à la chambre, dans la mesure où elle donne lieu à la description de tous les objets intimes contenus autrefois dans l'appartement parisien, elle tend également à ouvrir l'espace clos de l'asile sur son autre, l'univers extérieur de la santé et de l'écriture.

La description de l'hospice des fous de Glasgow, où se déroule tout le récit enchâssant de la *Fée aux Miettes*, est à peine esquissée. Daniel, le majordome du narrateur premier, affirme péremptoirement dans le premier chapitre : « la maison des lunatiques de Glasgow est certainement la plus belle de l'Écosse, et par conséquent du monde entier³⁵ ». Le lien de cause à conséquence, dû de toute évidence à l'appartenance de Daniel à la nation écossaise, est sujet à caution³⁶. Ironiquement se trouve ainsi mise en question la valeur du premier membre de la proposition. Après cette présentation lapidaire, le voyage est aussitôt entrepris. Sans doute Nodier a-t-il eu l'occasion de voir, lors de son séjour en Écosse dans les années 1820-1821, Le *Royal Lunatic Hospital*, bâtiment en forme d'étoile édifié en 1814 selon les plans du *Panopticon* de Bentham. À dire vrai, aucun élément de son récit de voyage, *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*³⁷, ne permet de l'assurer. Néanmoins, Sébastien Vacelet a pu retrouver l'ouvrage dont s'est vraisemblablement servi Charles Nodier durant son séjour en Écosse. Il s'agit d'un guide édité en 1820, *The Topographical Picture of Glasgow*, ouvrage écrit par l'éditeur et libraire Robert Chapman. L'exemplaire utilisé par Nodier au cours de son

³⁵ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p.177 .

³⁶ On peut lire ici une parodie des raisonnements de Pangloss dans l'incipit de *Candide* de Voltaire.

³⁷ L'ouvrage, publié en novembre 1821 a été réédité en 2003 chez Honoré Champion (Paris) par Georges Zaragoza.

périple écossais est conservé actuellement à la bibliothèque d'Arles : on peut ainsi, au gré des pages coupées et non coupées, se faire une idée des éléments qui ont attiré la curiosité de Nodier durant son voyage. « On notera – écrit Sébastien Vacelet – que la page 156 du guide, lisible, augure d'une description des établissements hospitaliers de Glasgow où l'on mentionne "the Lunatic Asylum" (156), sujet repris et développé aux pages 162-165 qui ont été coupées. L'itinéraire de Chapman a donc aussi pu nourrir des idées et un avant-projet chez le conteur bisontin : la "Maison de lunatiques" de Glasgow deviendra effectivement l'un des lieux clés de *La Fée aux Miettes*³⁸ ». Cette information récente vient compléter la réflexion conduite par Pierre-Georges Castex, selon laquelle Nodier a sans doute pu recevoir des informations sur l'établissement dans l'article du duc de Lévis publié en 1829 dans *La Revue de Paris* sous le titre « Lettre à M. le docteur A... sur l'hospice des fous de Glasgow³⁹ ».

Examinons donc le cadre spatial de l'échange entre Michel et le narrateur premier, principalement décrit au chapitre 2 du roman :

Je visitai la maison des lunatiques, le jour de Saint-Michel, époque où l'aube d'Écosse commence à se rapprocher visiblement du crépuscule qui la suit, et je m'y pris de bonne heure, parce que j'avais entendu parler de son jardin botanique si riche en plantes rares et merveilleuses⁴⁰.

Le narrateur premier situe d'emblée l'action dans « la maison des lunatiques », que Michel désigne un peu plus loin par l'expression « la maison où nous sommes⁴¹ ». L'absence, dans la formule 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, « où nous sommes », 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

³⁸ Sébastien Vacelet, « *Ex-Dono* Charles Nodier – Les Pérégrinations d'une bibliothèque de voyage en Écosse », à paraître.

³⁹ 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, p. 205.)

⁴⁰ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 179.

⁴¹ *Ibid.*, p. 182.

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 nombre de locuteurs, ici les gens sociaux, ou civilisés⁴², 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 prison⁴³ ». 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 philanthropique⁴⁴ » retient prisonniers des êtres pourtant dotés d'une « supériorité morale⁴⁵ ».

L'espace-cadre du récit de Michel est 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 « loges des fous » et le monde extérieur. Le narrateur premier insiste sur ce statut intermédiaire au tout début de sa narration :

Je ne m'arrêtai pas à ces tristes infirmités de l'espèce⁴⁶ 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 sympathie⁴⁷.

Cette bi-partition de l'espace asilaire est bien conforme à la réalité historique, comme on l'a montré plus haut. Le jardin des lunatiques est aussi un espace de liberté, que rend manifeste 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 locuteurs⁴⁸, et les verbes de mouvement qui ouvrent le passage. Le jardin des lunatiques est 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.

⁴² 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 » (*La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 179).

⁴³ *Ibid.*, p. 183.

⁴⁴ *Ibid.* p. 179.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Nous suivons ici Pierre-Georges Castex, qui reprend le texte de l'édition Renduel de 1832. Patrick Berthier, dans l'édition Folio, substitue à « espèce » le nom « espace ».

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ 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).

Cet espace s'ouvre sur d'autres espaces, convoqués et construits dans le discours de Michel, qui se présente comme un voyage digne de celui du récit-cadre, de Granville à Glasgow en passant par Greenock.

La question que ces lieux suscitent 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 référent⁴⁹ ». 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 Lyon⁵⁰.

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 est plus une « gare de Lyon » qu'une « Île au Trésor » : c'est un espace qui existe hors de la diégèse. Mais le lieu précis, immédiat, dans lequel a lieu la discussion des deux hommes, est « un grand carré de mandragores⁵¹ ». Le narrateur doute même « qu'il y ait un endroit au monde où l'on voie plus de mandragores⁵² ». 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 illusions⁵³ ». On a longuement commenté la richesse symbolique qu'offre la mandragore à Nodier⁵⁴. 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. Nodier ne pouvait qu'être sensible à la

⁴⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation, De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999, rééd. 2002, p. 39.

⁵⁰ Oswald Ducrot, article « référence », *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Ducrot-Todorov), Paris, Seuil, coll. Points, 1972, p. 317.

⁵¹ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 180.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. 185.

⁵⁴ 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, p. 98-106.

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.

L'hôpital dans lequel se réveille Médard au début du deuxième chapitre de la deuxième partie des *Élixirs du Diable*, tenu par les frères de la Charité, ressemble beaucoup aux deux précédents. Comme dans *Aurélia*, deux espaces y sont décrits, la chambre dans laquelle se réveille le moine et le jardin. À dire vrai, Médard ne prend que très progressivement conscience de la fonction dévolue au lieu où il se trouve. S'il perçoit assez vite qu'il s'agit d'un hôpital tenu par des moines, il lui faut attendre la révélation brutale de Pietro Belcampo, son protecteur et condisciple au sein de l'institution, pour que tout prenne sens. Le barbier affirme en effet qu'ils ont trouvé le bon chemin,

celui qui mène au bercail – je veux dire à l'asile des fous, car nous voici tous deux arrivés à bon port, mon petit frère Médard !

Je frissonnai, pensant aux silhouettes que j'avais entrevues, à l'homme sautillant en manteau de couleur ocre ; je ne pouvais douter de la véracité de ce que Schönfeld me disait dans sa folie⁵⁵.

La leçon de Schönfeld a beau être folle, elle n'en dit pas moins la vérité. L'hospice, quoiqu'effrayant pour l'homme sain d'esprit, est un endroit où il fait bon vivre sa convalescence. La chambre est le lieu de l'identité retrouvée. Surtout, l'hôpital est entouré de jardins enchanteurs, qui n'ont rien à envier à ceux de Nerval ou Nodier :

L'ecclésiastique ouvrit une fenêtre. Un air chaud, délicieux, comme je n'en avais encore jamais respiré, se répandit dans la chambre. Un jardin était attenant au bâtiment. De merveilleux arbres exotiques y déployaient leurs ramures et leurs fleurs. Une vigne abondante grimpait le long du mur. Mais c'était surtout le ciel léger, d'un bleu profond, qui me semblait une vision d'un monde lointain, d'un monde enchanté.

– Où suis-je donc ? m'écriai-je, au comble du ravissement. Les saints m'auraient-ils jugé digne de vivre dans un paradis⁵⁶ ?

L'Italie, dans laquelle Médard vient d'entrer à son insu, contraste de manière saisissante avec les forêts épaisses où il a poursuivi son double après s'être enfui de la Résidence. Peut-être faut-il rappeler que Hoffmann a rêvé sa vie durant de faire un voyage en Italie, qui n'a

⁵⁵ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 275. « nach der Heimat – das ist das Tollhaus, da sind wir ich beide richtig angelangt, mein Brüderchen Medardus. » – ich schauderte zusammen, ich dachte an die Gestalten, die ich gesehen ; an den springenden Mann im erdgelben Mantel, und konnte nicht zweifeln, daß Schönfeld in seinem Wahnsinn mir die Wahrheit sagte » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 275)

⁵⁶ *Ibid.*, p. 271-272. « Der Geistliche öffnete ein Fenster, eine warme herrliche Luft, wie ich sie nie geatmet, strömte herein, ein Garten schloß sich an das Gebäude, herrliche fremde Bäume grünt und blühten, Weinlaub rankte sich üppig an der Mauer empor, vor allem aber war mir der dunkelblaue duftige Himmel eine Erscheinung aus ferner Zaubervelt. "Wo bin ich denn", rief ich voll Entzücken aus, "haben mich die Heiligen gewürdigt, in einem Himmelstande zu wohnen ?" » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 271)

pourtant jamais eu lieu. Dans toute son œuvre, y compris dans les récits dont elle constitue le cadre, comme *Princesse Brambilla*, l'Italie est un lieu imaginaire et mythique. La dimension symbolique du lieu, marquée par le lexique de l'étrangeté, est encore soulignée par l'exclamation de Médard, qui, comme le narrateur de Nerval, se croit en un lieu divin. De plus, l'univers merveilleux et exotique du jardin italien n'est pas sans rappeler la végétation tout aussi merveilleuse du jardin botanique de Glasgow. Magie, divin, merveille ont rendez-vous dans ces lieux protégés du monde extérieur par des murs qui isolent la folie du réel.

Le dernier asile de notre corpus n'entretient qu'un très lointain rapport avec les univers paradisiaques que nous venons de décrire. C'est bien plutôt à l'hospice de la Charité où Nerval est tout d'abord mené, avant d'échouer dans le jardin de la butte Montmartre, qu'il fait penser. Poprichtchine, en effet, rencontre à la fin de son journal une bien cruelle Espagne, où les jardins n'existent pas. Les notations du fou, qui tendent à perdre toute cohérence, ne décrivent que très vaguement le lieu où il se trouve. Il est question d'une « première salle⁵⁷ », rapidement rebaptisée par le diariste « salle du conseil d'État⁵⁸ », d'une « petite salle⁵⁹ » où a lieu l'interrogatoire et de la « chambre⁶⁰ » du narrateur, dans laquelle se trouve une simple « chaise⁶¹ ». Se dessinent en filigrane la nudité et le dénuement d'un lieu réservé à l'enfermement et à la violence.

Deux types d'asiles semblent ainsi coexister dans l'univers de nos œuvres. Le premier est un lieu édénique, symbolisé par le jardin qui l'entoure tout en le protégeant du monde extérieur. La description qui en est faite, plus merveilleuse que réaliste, nous place d'emblée sur la voie du symbole. L'asile, de ce point de vue, est un lieu qu'il convient de traiter par comparaison avec les autres lieux des œuvres de fiction⁶² : le jardin de Glasgow entretient une parenté étroite avec celui qui jouxte la maison de la Fée aux Miettes, celui de l'hôpital italien entre en parfaite opposition avec les forêts qui jouent un rôle essentiel dans la diégèse des *Élixirs du Diable* ; quant à celui de la maison du Docteur Blanche, il ne se comprend qu'à la lumière des espaces oniriques qui hantent les rêveries du narrateur d'*Aurélia*. Le second asile, qui tient davantage de l'Enfer que du Paradis, manifeste peut-être un souci plus réaliste de

⁵⁷ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 281 « Первую комнату » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit. p. 436)

⁵⁸ *Ibid.*, p. 283 « Зале государственного совета » (*Ibid.*, p. 436-437)

⁵⁹ *Ibid.*, p. 281 « Небольшую комнату » (*Ibid.*, p. 436)

⁶⁰ *Ibid.*, p. 284 « Мою комнату » (*Ibid.*, p. 437)

⁶¹ *Ibid.* « Стул » (*Ibid.*)

⁶² Voir le chapitre 4 de la présente thèse.

présenter le quotidien des fous enfermés en ce début du XIX^e siècle dans la plupart des institutions qui leur sont réservées. Mais cet asile, curieusement, est absent de deux œuvres sur quatre, et à peine esquissé dans les récits où il figure. De toute évidence, la description des hospices – modèles ou non – n'est pas l'une des fonctions principales dévolues aux œuvres qui nous intéressent.

1.1.3. Le médecin, le corps médical et les patients

Le médecin apparaît comme une figure essentielle, capable à elle seule de symboliser l'asile ou même, comme c'est le cas dans *La Sylphide*, d'en tenir lieu. Nerval esquisse, dans *Aurélia*, un discret hommage au docteur Blanche, que l'on perçoit par exemple dans la notation suivante : « la figure bonne et compatissante de mon excellent médecin me rendit au monde des vivants⁶³ ». Pourtant, la « figure » du médecin, souvent éloignée de toute épithète hyperbolique, apparaît globalement comme négative dans les textes que nous étudions. Loin de son patient et des autres mortels, il se complaît dans un discours oiseux, verbeux, d'apparence scientifique, sans pour autant disposer d'un savoir réel. Le médecin, dans le journal de Poprichtchine, d'abord baptisé « grand chancelier⁶⁴ », reçoit naturellement, lorsque les mauvais traitements se font de plus en plus pressants, l'appellatif de « Grand Inquisiteur⁶⁵ », sorte de transposition hispanisante du rôle dévolu au médecin dans l'asile, qui prend, sous la plume d'un orthodoxe, une couleur extrêmement péjorative. Le discours du médecin de Hoffmann manifeste l'autosatisfaction qui l'anime en même temps que son incapacité à communiquer avec son malade :

Mais je trouvais un peu étrange qu'au lieu de louer mon travail, il se contentât toujours de dire :

– En effet... fort bien... je ne me suis pas trompé ! ... merveilleux ! extraordinaire⁶⁶ !

La psychologie du médecin, qui se contente de vérifier un diagnostic pré-établi dans les allégations de son malade, sans le considérer comme un interlocuteur digne d'intérêt, transparait ici clairement.

⁶³ *Aurélia*, éd. cit., p. 411.

⁶⁴ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 283. « Великий канцлер » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 437.)

⁶⁵ *Ibid.*, p. 284. « Великий инквизитор » (*Ibid.*)

⁶⁶ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 272. « Doch fiel es mir oft seltsamlich auf, daß er, statt meine Arbeit selbst zu loben, immer nur sagte : "In der Tat ... das geht gut ... ich habe mich nicht getäuscht ! wunderbar ... wunderbar !" » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 272.)

Le fou, malade ou génie ?

Il est par ailleurs deux portraits de médecins particulièrement grinçants dans nos œuvres. L'ami de Mikhaïl Platonovitch, dans *La Sylphide*, décide de recourir aux services d'un médecin, « homme très savant et très expérimenté⁶⁷ » pour guérir définitivement celui qu'il pense atteint de folie. Le discours du médecin est le suivant :

« Tout cela est très clair, me dit le docteur, et absolument pas nouveau pour un médecin... Votre ami a simplement perdu la raison... » [...]

« Tout est clair..., répéta le médecin. Vous savez que nous distinguons différentes sortes de folies – *vesaniae*. À la première sorte se rattachent toutes les formes de folie furieuse – cela ne concerne pas votre ami. La seconde se compose en premier d'une disposition à voir des fantômes – *hallucinationes*, en second de la certitude qu'on peut entrer en relation avec les esprits – *demonomania*. Il est très clair que votre ami, enclin de nature à l'hypocondrie, à la campagne, seul, sans aucune distraction, s'est abîmé dans la lecture de toutes sortes d'absurdités ; cette lecture a agi sur les nerfs de son cerveau, les nerfs... »

Le docteur m'expliqua longuement de quelle manière un homme peut être parfaitement sain d'esprit et en même temps fou, qu'il peut voir ce qu'il ne voit pas, entendre ce qu'il n'entend pas. Par le plus grand des malheurs, je ne peux faire partager au lecteur ces explications, parce que je n'y ai rien compris ; mais, convaincu par les raisonnements du docteur, j'ai décidé de l'inviter à venir avec moi chez mon ami⁶⁸.

On retrouve ici les mêmes traits que dans l'extrait précédent, mais bien plus accusés. Le médecin, sûr de lui et de ses analyses, se complaît dans un discours savant, qui ne connaît que le général et semble oublier le particulier dans une logorrhée rapidement incompréhensible. L'emploi de termes et de caractères latins rend l'effet plus saisissant encore en russe, par rapport à la traduction française, qui met moins en valeur l'étrangeté du lexique utilisé. La position du narrateur, qui adopte une fausse naïveté et un respect fort ironique à l'égard du médecin, accentue le ridicule de ce dernier.

L'effet produit par la rencontre avec le philanthrope londonien, à la fin de *La Fée aux Miettes*, est tout à fait comparable. Le narrateur, intermédiaire entre les fous et les gens raisonnables, écoute patiemment le discours de celui qu'il prend tout d'abord pour un patient de l'hospice, avant d'être détrompé par le portier. La leçon délivrée par le médecin se

⁶⁷ *La Sylphide*, éd. cit., p. 192. « очень опытному и ученому человеку » (*Сильфида*, éd. cit., p. 149.)

⁶⁸ *La Sylphide*, éd. cit., p. 192-193. « "Все это очень понятно – сказал мне доктор – и совсем не ново для медика... Ваш приятель просто с ума сошел..." [...]

"Все это понятно... – повторил медик. – Вы знаете, что мы различаем разные роды сумасшествий – *vesaniae*. К первому роду относятся все виды бешенства – это не касается до вашего приятеля ; второй род содержит в себе : во-первых, расположение к призракам – *hallucinationes* ; во-вторых, уверенность в сообщении с духами – *демономанія*. Очень понятно, что ваш приятель, от природы склонный к ипохондрии – в деревне, один, без всяких рассеянностей, углубился в чтение всякого вздора ; это чтение подействовало на его мозговые нервы ; нервы..."

Долго еще объяснял мне доктор, каким образом человек может быть в полном разуме и между тем сумасшедшим, видеть то, чего он не видит, слышать, чего не слышит. К чрезвычайному сожалению, я не могу сообщить этих объяснений читателю, потому что я в них ничего не понял ; но, убежденный доводами доктора, я решился пригласить его ехать со мною в деревню моего приятеля. » (*Сильфида*, éd. cit., p. 149-150.)

développe d'elle-même, sans que les réponses apportées complaisamment par le narrateur, maintenu par le bouton de sa veste pendant toute la durée de l'entretien, n'interfèrent en rien dans son déroulement. Voici en quels termes il parle de Michel, au début de son soliloque :

Il a pour lubie spéciale de s'enquérir à tout venant d'une *mandragore qui chante*. Or monsieur n'est pas sans savoir que cette plante, qui est l'*atropa mandragora* de Linné, est dénuée, comme tous les végétaux, des organes qui servent à la vocalisation. C'est une solanée somnifère et vénéneuse, comme un grand nombre de ses congénères, dont les propriétés narcotiques, anodines, réfrigérantes et hypnotiques étaient déjà connues du temps d'Hippocrate⁶⁹.

On retrouve ici la même prédilection pour la vérité générale, le même goût des formules latines inutiles, qui ne font que redoubler ce que le français dit très bien de lui-même, assorties de noms propres, exhibés par le discours comme des références, des garanties d'authenticité et de vérité, quand bien même, là encore, ils ne servent qu'à obscurcir le propos et à l'éloigner, progressivement mais sûrement, de son objet.

Autour des médecins gravite tout un personnel soignant, profane ou religieux, le plus souvent muet, réduit en quelque sorte aux basses besognes, soin, encadrement, actions violentes. Les autres patients se trouvent aussi parfois évoqués, mais de manière impersonnelle. Chacun des récits est centré sur la figure dominante d'un fou, qui s'exclut volontairement du cercle des autres fous. Poprichtchine ne semble nouer qu'un contact épisodique avec ceux qu'il prend pour les grands d'Espagne. Il en est ainsi également du narrateur de Nerval, situant sa chambre « à l'extrémité d'un corridor habité d'un côté par les fous, et de l'autre par les domestiques de la maison⁷⁰ », comme s'il se trouvait, par sa position spatiale, à l'écart des deux groupes évoqués. Médard semble tout aussi étranger aux autres créatures qui peuplent l'hôpital où il est soigné :

Il m'était désormais permis, à certaines heures, de descendre dans le jardin. J'y voyais parfois des êtres affreusement méconnaissables, pâles comme des morts, décharnés comme des squelettes ; des frères de la Charité les accompagnaient.

Un jour, alors que j'étais sur le point de rentrer, je rencontrai un homme long et maigre, vêtu d'un étrange manteau de couleur ocre, et soutenu par deux religieux ; il faisait après chaque pas un bond grotesque tout en émettant un long sifflement.

Étonné, je m'arrêtai : mais le religieux qui m'accompagnait m'entraîna vivement en disant :

– Venez, venez, cher frère Médard ! Pareil spectacle ne vous vaut rien⁷¹.

⁶⁹ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 319-320.

⁷⁰ *Aurélia*, éd. cit., p. 409.

⁷¹ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 272-273. « Ich durfte nun zu gewissen Stunden in den Garten hinab, wo ich manchmal grausig entstellte, totenblasse, bis zum Geripp ausgetrocknete Menschen, von Barmherzigen Brüdern geleitet, erblickte. Einmal begegnete mir, als ich schon im Begriff stand, in das Haus zurückzukehren, ein langer, hagerer Mann, in einem seltsamen erdgelben Mantel, der wurde von zwei Geistlichen bei den Armen geführt, und nach jedem Schritt machte er einen possierlichen Sprung, und piff dazu mit durchdringender Stimme. Erstaunt, blieb ich stehen, doch der Geistliche, der mich begleitete, zog

Le fou, malade ou génie ?

L'éloignement que Médard ressent pour les autres patients semble confirmé par l'attitude du religieux, qui cherche à éviter au moins le spectacle des extravagances d'un autre fou.

Dans *Les Veilles* de Bonaventura, le traitement des patients tient une place beaucoup plus importante. En effet, le narrateur n'est pas fou au même titre que les autres aliénés. Il semble même arrivé à l'asile par hasard, ou suite à une erreur. Son séjour se présente donc plutôt comme une occasion qui lui est donnée de côtoyer les fous véritables, groupe dans lequel il ne s'inclut pas, mais, à la différence des textes de notre corpus, dans lequel le lecteur n'est pas non plus tenu de l'inclure. Dès le début de la « Neuvième Veille », le narrateur insiste sur le statut intermédiaire qui est le sien :

Il n'est pas de meilleur moyen pour décrire mes compagnons de folie que de choisir le moment où je devais faire la présentation des malades à la visite du médecin, ce qui se produisait à l'occasion, car le gardien de mon institut, ma folie étant sans danger, m'avait fait son second et nommé vice-gardien⁷².

« Vice-gardien », moitié fou et moitié médecin, le narrateur des *Veilles* présente ainsi les différents patients au docteur Oléandre, ou Olearius, puisque, comme ses collègues postérieurs, il possède la manie du latin et a fait passer son nom « dans une langue morte, et du coup dans l'immortalité⁷³ ».

Le numéro 1 [...], à l'inverse des mauvais poètes, [...] retient tous ses fluides, craignant qu'en les libérant, il pût provoquer le déluge universel. [...]

Les n^{os} 2 et 3 sont des philosophes de partis contraires, l'un idéaliste et l'autre réaliste. [...]

Le n^o 4 ne séjourne ici que parce qu'au cours de ses études, il est parvenu un demi-siècle trop loin : [...].

Le n^o 5 tenait des discours trop intelligents et trop intelligibles, ce qui lui a valu d'être envoyé ici.

Le n^o 6 est devenu fou pour avoir commis de prendre la boutade d'un grand au sérieux.

Le n^o 7 s'est brûlé le cerveau pour s'être trop approché de la poésie, tandis que

le n^o 8, pour avoir, en des jours raisonnables, trop pratiqué le pathétique dans ses comédies, a complètement noyé sa raison, partie à vau-l'eau, [...]

[et le] n^o 9 [...] se prend pour le Créateur de l'univers. [...]

Vous avez ici, avec les n^{os} 10 et 11, des arguments pour la transmigration des âmes ; le premier aboie comme un chien, il a jadis servi à la cour ; le deuxième, de fonctionnaire de l'État qu'il était, s'est métamorphosé en loup. [...]

mich schnell fort, indem er sprach : "Kommt, kommt, lieber Bruder Medardus ! das ist nicht für Euch." » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 272.)

⁷² Bonaventura, *Les Veilles*, éd. cit., p. 214. « Ich kann meine Mitnarren nicht besser darstellen, als wenn ich gerade den Augenblick wähle, wo ich sie dem besuchenden Arzte vorführen mußte, was dann und wann geschah, weil mich der Aufseher des Instituts meiner unschädlichen Narrheit halber zum Vize- und Unteraufseher ernannt hatte. » (Bonaventura, *Nachtwachen*, éd. cit., p. 78.)

⁷³ *Ibid.* « durch eine tote Sprache in die Unsterblichkeit übersetzen » (*Ibid.*)

Le discours du fou dans le récit romantique européen

Les n^{os} 12, 13, 14, 15 et 16 sont des variations sur le même vieux refrain, l'amour.

Le n^o 17 s'est totalement abîmé dans la contemplation de son nez. Vous trouvez cela étrange ? Moi pas ! On voit bien des facultés entières, souvent, se perdre dans la considération d'une seule lettre, ne sachant s'il faut la prendre pour un α ou un ω .

Le n^o 18 est un arithméticien qui cherche le dernier nombre.

Le n^o 19 médite sur un vol que l'État a commis contre lui ; – or il ne lui est permis de le faire qu'en maison de fous.

Le n^o 20, enfin, est ma propre cellule de fou⁷⁴.

La liste établie par le personnage, lui-même à demi-fou, n'a pas pour fonction d'énumérer de réelles pathologies, encore moins d'établir de petites études de cas. On voit très vite, à l'ironie manifeste du narrateur, que son discours a une portée satirique qui n'épargne aucun aspect du monde politique et intellectuel de son temps. Les fous évoqués servent à faire la critique des mauvais poètes, des universitaires, de l'État, et plus généralement de la société qui pousse vers la folie chercheurs et écrivains, ou les juge ainsi parce qu'elle ne les comprend pas. On retrouve bien ici la thèse initiale du veilleur, selon laquelle l'asile est un microcosme, qui reflète la folie du macrocosme.

S'il se compte bien au nombre des fous, le narrateur de Bonaventura ne le fait qu'au nom de son universalité : « nous sommes tous semblables⁷⁵ », affirme-t-il à son médecin, et non parce qu'il se voit lui-même atteint d'une quelconque pathologie. L'exclusion manifeste du groupe des fous n'empêche pas les narrateurs de notre corpus de nouer des relations privilégiées avec l'un ou l'autre des patients, qui n'est plus alors totalement perçu comme un fou, mais qui devient un personnage réel de la diégèse et, à plus d'un titre, un double du

⁷⁴ *Ibid.*, p. 217-226. « deshalb behält [N^o. 1.], im Gegensatz schlechter Poeten, alle Flüssigkeiten bei sich, weil er befürchtet durch ihre Freilassung eine allgemeine Sündflut herbeiführen. [...] »

N^o 2 und 3 sind philosophische Gegenfüßler, ein Idealist und ein Realist ; [...]

N^o. 4. sitzt hier bloß deswegen weil er in der Bildung um ein halbes Jahrhundert zu weit vorausgeschritten ist ; [...]

N^o. 5. hielt zu verständige und verständliche Reden, deshalb haben sie ihn hieher geschickt.

N^o. 6. ist aus der Verrücktheit, den Scherz eines Großen als Ernst zu nehmen, verrückt geworden.

N^o. 7. hat sein Gehirn versengt, dadurch daß er sich zu hoch in die Poesie verstieg, und

N^o 8 dadurch, daß er bei vernünftigen Tagen es mit der Rührung in seinen Komödien zu übermäßig betrieb, seine Vernunft gänzlich weggeschwemmt. [...]

N^o. 9 [hält sich] für den Weltschöpfer [...]

Hier N^o. 10 und 11 sind Belege zur Seelenwanderung ; der erste bellt als Hund und diente ehemals am Hofe ; der zweite hat sich aus einem Staatsbeamten in einen Wolf verwandelt. [...]

N^o 12, 13, 14, 15 und 16 sind Variationen über denselben Gassenhauer, die Liebe.

N^o. 17 hat sich über seine eigene Nase vertieft. Finden Sie das sonderbar ? Ich nicht ! Vertiefen sich doch oft ganze Fakultäten über einen einzigen Buchstaben, ob sie ihn für ein α oder ω nehmen sollen.

N^o 18 ist ein Rechenmeister, der die letzte Zahl finden will.

N^o 19 denkt über einen Diebstahl nach, den der Staat an ihn beging ; – das darf er aber nur im Tollhause.

N^o 20 ist endlich mein eigenes Narrenkämmerchen. » (*Ibid.*, p. 79-84.)

⁷⁵ *Ibid.*, p. 226 « sind wir doch vor Gott alle gleich » (*Ibid.*, p. 84)

narrateur. C'est le cas de Saturnin, chez Nerval, ou de Schönfeld, *alias* Belcampo, chez Hoffmann. Mais ces figures échappent alors, en partie tout au moins, à la peinture de la réalité asilaire.

1.1.4. Les traitements

Les traitements réservés aux fous, dans nos œuvres, manifestent le tournant qui marque la pratique de la psychiatrie dans la première moitié du XIX^e siècle, mais soulignent également les continuités. La violence y est encore une réalité bien présente. On pense bien sûr au fou qui note, dans son journal, les coups de bâton dont on le harcèle constamment, les douches glacées sur le sommet du crâne, ainsi que les traitements humiliants, comme la tonte forcée des cheveux.

Je ne comprends pas, je ne comprends pas, je ne comprends vraiment rien. Aujourd'hui, on m'a rasé la tête bien que j'aie crié à tue-tête que je ne voulais pas me faire moine. Mais je ne me rappelle même plus ce que j'ai ressenti quand on a commencé à me verser de l'eau froide sur la tête. Je n'ai encore jamais éprouvé pareil enfer. [...]

Mais il m'a tout de même vu et m'a chassé de ma cachette à coups de bâton. Ce maudit bâton bataille vraiment dur⁷⁶.

Il est clair ici que les traitements endurés par le fou n'ont aucune valeur thérapeutique. Aucune explication n'est donnée, aucun dialogue amorcé par une institution punitive qui reste étrangement anonyme dans l'ensemble du passage. L'incompréhension du fou est tout aussi violente que les coups qu'il subit dans ce qu'il croit être un « enfer ». Le « maudit bâton » semble bien le symbole de cette Espagne pénitentiaire. Le mot revient sans cesse sous la plume du fou, dès qu'il est question de contact avec des membres de l'institution. Quant aux douches, elles correspondent à une pratique bien réelle dans la vie de l'asile en cette première moitié du XIX^e siècle. Châtiment habituel de la plupart des établissements, elle est également pratiquée, quoique en dernier recours, dans la pension modèle du docteur Blanche. On a pu voir plus haut que les adeptes du traitement moral, comme Leuret, en faisaient un usage thérapeutique contestable aux yeux mêmes d'autres médecins contemporains.

Le médecin philanthrope de *La Fée aux Miettes* évoque aussi l'arsenal de traitements qu'il garde en réserve pour Michel, et qui suscite de vives réactions de la part de son auditeur :

Comme le sujet actuel est flegmatique, doux et malléable d'inclinations, et inepte de nature, il

⁷⁶ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 283 et 285. « Не понимаю, не понимаю, решительно не понимаю ничего. Сегодня выбрили мне голову, несмотря на то, что я кричал изо всей силы о нежелании быть монахом. Но я уже не могу и вспомнить, что было со мною тогда, когда начали мне на голову капать холодную воду. Такого ада я еще никогда не чувствовал. [...] Однако же он увидел меня и выгнал палкою из-под стула. Чрезвычайно больно бьется проклятая палка. » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit. p. 437.)

est difficile de juger de la méthode curative qu'on pourra lui appliquer avant de l'avoir vu dans le paroxysme qui va succéder à ses hallucinations. Le plus sûr sera d'y procéder graduellement, en commençant par les affusions d'eau glaciale sur l'occiput et l'épigastre, et en passant de là aux sinapismes, aux épispastiques et aux moxas, sans négliger, comme de raison, un fréquent usage de la phlébotomie jusqu'à syncope. Si l'éréthisme persiste, nous avons l'usage des ceps, des poussettes, du gilet de force et du maillot⁷⁷...

Ces pratiques barbares sont encore en usage dans les hôpitaux psychiatriques du début du siècle, où les fous sont bien souvent considérés comme des prisonniers dangereux, qu'il importe de rendre inoffensifs avant même de penser à les soigner. Le narrateur de Nerval mentionne, comme au détour d'une phrase, qu'il lui est arrivé d'être « attaché⁷⁸ », ou de se voir revêtu de la « camisole de force⁷⁹ », accessoire nécessaire aux transferts d'un bâtiment à un autre. Il n'est pas d'ailleurs toujours facile de déterminer où s'arrêtent les pratiques policières répressives et où commencent les traitements.

Une autre pratique répressive consiste à isoler le fou dans un espace clos, où il se trouve alors véritablement prisonnier. Le religieux avoue à Médard qu'il a fallu l'enfermer dans « l'une des chambres éloignées qu'[ils] réserv[ent] pour cet usage⁸⁰ », avant de déclarer pudiquement qu'il vaut mieux ne pas s'étendre sur le sujet. Nerval lui-même, alors qu'il cherche à écrire un ouvrage pour rendre grâce à son médecin, évoque une « chambre du rez-de-chaussée⁸¹ » où il se trouve enfermé suite à son agitation nocturne. Il semble bien qu'il soit impossible de se coucher dans le « kiosque oriental⁸² », comme le désigne, dans son délire, le narrateur.

À ces pratiques d'enfermement et de répression s'ajoutent des tentatives plus nettement curatives. La douche froide, châtiment ordinaire de la vie du fou, connaît son double thérapeutique, le bain. On prête en effet, en ce début de siècle, une vertu particulière aux bains, dont il faut adapter la température à la saison et à la folie dont est atteint le malade. Le narrateur nervalien en reçoit un lors de son arrivée à Passy⁸³. C'est ainsi que commence également le traitement de Mikhaïl Platonovitch :

Ayant fourré un peu plus loin toutes ces absurdités, nous passâmes à l'action et nous commençâmes par placer notre rêveur dans un bain d'eau bouillante : le malade se mit à trembler de tout son corps. « C'est bon signe ! » s'exclama le docteur⁸⁴.

⁷⁷ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 322.

⁷⁸ *Aurélia*, éd. cit., p. 404.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 404-405 [deux occurrences].

⁸⁰ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 277. « man war genötiget, Euch in eins der dazu bestimmten abgelegenen Gemächer zu bringen. » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 277.)

⁸¹ *Aurélia*, éd. cit., p. 410.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p. 406 : « Vers deux heures, on me mit au bain, et je me crus servi par les Walkyries, filles d'Odin, qui voulaient m'élever à l'immortalité en dépouillant peu à peu mon corps de ce qu'il avait d'impur. »

Le fou, malade ou génie ?

Ce traitement par les bains est complété par l'administration régulière de médicaments, dont l'exacte nature n'est pas précisée, le narrateur s'estimant sans doute trop ignorant pour s'en enquérir auprès du médecin :

Une heure plus tard, le même bain bouillant, et une petite cuiller de mixture ; pour elle nous eûmes à nous battre un moment : le malade fut longtemps tourmenté et obstiné, mais à la fin il l'avala. « À nous la victoire ! » s'écria le docteur.

Le docteur affirma qu'il fallait, par tous les moyens, sortir notre malade de sa torpeur et irriter sa *sensibilité*. C'est ce que nous fîmes : d'abord le bain, puis la petite cuiller de mixture appétissante, puis une petite cuiller de bouillon, et grâce à notre sollicitude pleine de raison, le malade commença à se rétablir visiblement⁸⁵.

On retrouve bien sûr ici l'ironie d'Odoïevski qui, sous la naïveté apparente du narrateur, s'amuse à mettre en doute la pertinence des traitements imposés, dans la mesure où cause et effet semblent déconnectés l'un de l'autre. Il est impossible de déterminer si la victoire du médecin est bien l'aboutissement de la lutte contre la maladie, ou, plus simplement, contre le patient lui-même. Néanmoins, les traitements ici décrits concordent avec ceux qu'évoque Kibaltiez dans un article sur le « traitement employé à l'hôpital des aliénés de Moscou », paru en 1823 :

Les malades qui sont dans l'abattement, qui sont tourmentés par la peur, le désespoir, par des visions, sont traités par le tartre émétique, le sulfate de potasse ou de soude, et autres purgatifs ; par l'acide acétique camphré à haute dose, étendu dans un véhicule approprié, par la jusquiame, par des frictions sur la tête et les hypocondres, avec une pommade contenant de l'émétique, par l'application de sangsues à l'anus : les vésicatoires ou toute autre espèce de révulsifs produisent dans cette espèce un soulagement plus marqué que dans la fureur. Les bains tièdes se prescrivent l'hiver, et les bains froids pendant l'été⁸⁶.

L'action de l'eau, associée à l'administration de diverses substances chimiques précisément indiquées est donc présentée comme une thérapie visant à ramener à la santé les aliénés. Médard se voit aussi prescrire divers médicaments, destinés à lui rendre sa vigueur en même temps que la raison.

⁸⁴ *La Sylphide*, éd. cit., p. 201. « Запрятав подальше все эти бредни, мы приступили к делу и начали с того, что посадили нашего мечтателя в бульонную ванну : больной затрясся всем телом, "Добрый знак !" – воскликнул доктор. » (*Сильфида*, éd. cit., p. 154.)

⁸⁵ *Ibid.* « Чрез час еще бульонная ванна – и ложка микстуры ; за нею порядочно мы побились : больной долго терзался и упорствовал, но наконец проглотил. "Победа наша !" – вскричал доктор. Доктор уверял, что надобно всеми силами стараться вывести нашего больного из его оцепенения и раздражить его *чувственность*. Так мы и сделали : сперва ванна, потом ложка аппетитной микстуры, потом ложка бульона, и благодаря нашим благоразумным попечениям больной стал видимо оправляться » (*Ibid.*)

⁸⁶ Kibaltiez, « Note sur le mode de traitement employé à l'hôpital des aliénés de Moscou », *Archives générales de médecine*, première année, tome III, Paris, Béchét, Migneret, 1823, p. 375.

1.1.5. « Traitement moral » et thérapies par le langage

Parallèlement aux traitements médicaux de la folie, qui se révèlent souvent décevants, les textes de notre corpus semblent suggérer la possibilité d'un traitement psychique et langagier de la folie, qui débouchera, quelques années plus tard, sur la psychothérapie. Dans *Aurélia*, le narrateur évoque l'existence d'écrits composés lors des crises de 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 durée⁸⁷.

Ce passage souligne que l'écriture du personnage, alors enfermé dans la clinique du docteur Blanche à Passy, a vraisemblablement été encouragée de l'extérieur, puisqu'on lui a procuré du papier. Elle met en valeur le fait que l'écriture du fou est bien envisagée par son médecin comme moyen thérapeutique.

Or le narrateur nervalien n'est pas le seul, dans notre corpus, à esquisser l'idée d'un tel traitement. Le narrateur des *Élixirs du Diable*, évoquant son séjour à l'hôpital tenu par les frères de la Charité, précise en effet : « le médecin insista pour que je note par écrit certaines observations : il les lisait ensuite en ma présence et paraissait fort satisfait⁸⁸. » L'idée selon laquelle il pourrait y avoir une véritable thérapie par l'écriture commence en effet à se répandre en Europe dès le début du siècle.

Ces encouragements à passer par l'écrit pour mettre à distance l'expérience hallucinatoire reflètent l'importance que la parole commence à prendre dans les thérapies mises en œuvre. Face à la parole du fou, celle du médecin est également investie d'un pouvoir thérapeutique, dans le cadre de ce qu'on appelle « traitement moral », par opposition au traitement physique, et dont Pinel, en France, est l'instigateur, suivi en cela par Esquirol, Leuret ou Émile Blanche. Johann Christian Reil se livre, en Allemagne, à une réflexion comparable. Après avoir distingué les cures chirurgicale, médicinale et psychique, il consacre son ouvrage à la dernière méthode, se livrant à une véritable analyse psychologique de l'âme humaine⁸⁹.

Le traitement préconisé par Pinel et ses confrères est bel et bien moral, au sens où le thérapeute vante l'ascendant qu'il arrive à prendre sur ses patients dans la conduite de dialogues où il incarne l'autorité, face à un fou infantilisé qui lui doit obéissance. C'est bien

⁸⁷ *Aurélia*, éd. cit., p. 379.

⁸⁸ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 272. « Der Arzt lag mir an, manches niederzuschreiben, welches er dann in meiner Gegenwart las und sehr zufrieden schien. » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 272.)

⁸⁹ Voir Johann Christian Reil, *op. cit.*

cet aspect que Michel Foucault condamne violemment dans son *Histoire de la folie à l'Âge classique*. Les critiques, d'ailleurs, n'ont pas attendu pour s'élever : on les trouve déjà chez des contemporains, y compris dans le corps médical. L'extrémisme des méthodes pratiquées par Leuret, qui relevaient plus d'une torture morale que d'un traitement, ont fait l'objet de vifs réquisitoires de la part de ses confrères.

Mais le traitement « moral » l'est aussi parce qu'il s'oppose au traitement médical classique, basé sur le traitement physique de la folie. En ceci, il intéresse la question de la place du langage, et donc de la psychologie, dans la thérapie des maladies mentales. Le langage et, de plus en plus, le langage écrit tendent ainsi à occuper une place prédominante, à une époque où l'échec des tentatives curatives traditionnelles est patent. Brière de Boismont l'exprime clairement dans son traité *Des Hallucinations*, en 1862. On peut d'ailleurs noter que, sur un ouvrage de sept cent dix-neuf pages, la question du « traitement », envisagée dans le seizième chapitre sur dix-sept, n'en occupe que quarante-et-une. Cela en dit long sur les ambitions curatives du spécialiste des hallucinations... Après un rapide bilan des options d'Esquirol, Lélut, Calmeil⁹⁰ et Leuret⁹¹, il choisit de décrire successivement le traitement physique, puis le traitement moral, dont il met en évidence la nécessité :

Si l'on se rappelle la part immense que prennent les idées dans la production des hallucinations, on comprendra que c'est à elles qu'il faudra recourir pour la guérison de la fausse sensation qui fait le tourment de l'halluciné.

À cet homme qui croit qu'il est changé en théière, à celui-ci qui s'imagine qu'on lui a retourné la tête, vous contenterez-vous de donner des tisanes, des purgatifs, des médicaments quelconques ? Comment triompherez-vous par un bain ou par une émission sanguine de la conviction de cet halluciné qui raconte, dans un morne désespoir, qu'il est partout suivi par un Sosie qui lui joue les tours les plus perfides, le ruine, le déshonore et le conduira infailliblement au tombeau ? Quel remède sera assez énergique pour chasser ce fantôme qu'un malheureux a continuellement devant les yeux, si surtout la cause de cette hallucination est dans la conscience ? La douche parviendra-t-elle toujours à vaincre l'opiniâtreté de ce mélancolique qui veut se laisser mourir de faim parce que ses aliments sont empoisonnés, parce qu'on lui fait respirer des odeurs fétides, malfaisantes⁹² ?

On voit ici la volonté clairement affirmée de traiter par le dialogue et le raisonnement des pathologies qui doivent avoir leur origine « dans la conscience » du sujet. On objectera que le traité date de 1862, et qu'il est ainsi postérieur à notre corpus. Certes, mais la première édition du traité date de 1845, et Brière de Boismont a commencé à pratiquer la médecine dans les années 1820. C'est donc bien dans la période qui nous occupe que ces idées voient

⁹⁰ Voir notamment Louis-Florentin Calmeil, *De la folie considérée sous le point de vue pathologique, philosophique, historique et judiciaire*, Paris, Baillière, 1845, 2 vol.

⁹¹ Voir notamment François Leuret, *Du traitement moral de la folie*, Paris, Baillière, 1840.

⁹² Alexandre Brière de Boismont, *Des Hallucinations*, Paris, Baillière, 1862 (repris par Kessinger Legacy reprints), p. 636-637.

progressivement le jour. Une fois passée cette introduction, les propositions de Brière de Boismont s'avèrent très limitées. Il s'agit en réalité de prendre de l'ascendant sur le malade, de dialoguer avec lui en usant de persuasion plus que de coercition, en le complimentant chaque fois qu'il fait preuve de raison sans l'agresser quand il erre, et de lui démontrer progressivement qu'il a tort, jusqu'à ce qu'il reconnaisse avoir été fou. Au reste, l'aliéniste ne s'illusionne pas beaucoup sur les chances de succès :

Quelque habile que soit un médecin qui mettra ce système à exécution, nous lui répéterons que les hommes qui ont reçu de l'éducation, qui ont été habitués à comparer, à réfléchir, à vouloir, ne feront point aussi bon marché de leurs idées, et que des scènes fâcheuses pourront avoir lieu si on leur dit qu'ils sont fous, surtout si on veut les obliger à le reconnaître⁹³.

On ne peut que saluer ici la lucidité du thérapeute, qui comprend de lui-même que seuls les individus peu éduqués, donc facilement influençables par un médecin dont le savoir et le charisme en imposent, sont capables d'être guéris par une telle méthode. Nerval, seul des auteurs de notre corpus à avoir été en butte à ce traitement « moral », passera la fin de sa vie à louvoyer dans les méandres d'une telle méthode. Ses stratégies rhétoriques, notamment dans ses lettres, manifestent très clairement les résistances qu'un tel traitement suscite. *Aurélia* peut en effet passer, dans une certaine mesure, pour un écrit de type thérapeutique, puisque la rédaction de ce récit, de nature autobiographique, a été encouragée – ou tout au moins autorisée – par le docteur Blanche, comme en témoigne la relation épistolaire entre les deux hommes. Nerval avait-il conscience de se soigner en écrivant *Aurélia* ? Avait-il pleinement accepté les suggestions de son médecin ? Non, sans doute, si l'on en croit ses propres déclarations, et le sens même du discours qu'il tient dans *Aurélia*. Mais il est certain que l'écriture est bel et bien conçue comme une exploration des profondeurs de la psyché, une descente dans les enfers de la conscience et de ses manifestations, notamment le rêve, trait qui n'échappera pas, un demi-siècle plus tard, aux théoriciens d'un nouveau rapport de soi à soi dans la maladie mentale, les psychanalystes, mais qu'on sent déjà en germe chez le même Brière de Boismont, lorsqu'il écrit :

Je ne sais si je m'abuse, mais je ne crois pas qu'il y ait de plus belle mission que celle du médecin qui épie le réveil de la raison, observateur attentif de ces associations excentriques de la pensée, de ces perversions étranges des affections les plus naturelles, de cette irrésistibilité des idées folles, de ces fantômes bizarres, de ces créations fantastiques de l'imagination. De quel sentiment de joie ne doit-il pas être pénétré lorsqu'il voit se détacher la première pierre de l'échafaudage élevé par la folie pour cacher la lumière ! Dans cette lutte où, souvent terrassé, il se relève sans cesse combattant, employant tour à tour les armes que lui fournissent la force, l'adresse, et plus encore la persuasion et la douceur, que sa satisfaction doit être grande lorsqu'il est parvenu, par la patience et sa connaissance du cœur humain, à vaincre la chimère⁹⁴ !

⁹³ *Ibid.*, p. 652.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 642.

Le fou, malade ou génie ?

Chercher la cause secrète, obscure, qui empêche la raison de manifester sa « lumière », se pencher sur le mécanisme de la production des « chimère[s] », telle est la mission du médecin, lorsqu'il discute avec le malade, en manifestant un intérêt réel pour les « fantômes » qui l'habitent.

La réalité asilaire tient une place importante dans les œuvres que nous avons retenues. L'asile est tantôt perçu comme un lieu édénique où il est possible de retrouver une identité perdue, et même parfois de vivre sa folie paisiblement, à l'abri des menaces extérieures, tantôt comme le lieu infernal de la souffrance, de l'enfermement, de la coercition. La figure du médecin, être de raison et maître de l'asile, reflète la même ambiguïté. Globalement, il est facile de percevoir la dimension critique de la plupart des textes : le narrateur, mi-complaisant, mi-ironique, parfois horrifié, a tendance à mettre en doute la capacité du médecin à guérir ceux qu'il soigne. Il est donc naturel que la même critique soit faite aux traitements mis en œuvre. Certains, purement répressifs, sont violemment condamnés par les auteurs. D'autres, thérapeutiques, sont décrits sans grande conviction, bien que leur action ne soit pas fondamentalement mise en cause. *La Sylphide*, qui décrit précisément un tel traitement, s'achève par la guérison – apparente tout au moins – du malade. Médard retrouve lui aussi une raison toute relative, qui lui permet de quitter l'hôpital. Quant au narrateur d'*Aurélia*, il rend gloire à plusieurs reprises à la sagacité de son médecin. On ne saurait donc s'arrêter à une lecture manichéenne des récits romantiques qui traitent de l'asile, qui révèlent tous un intérêt véritable pour les propositions d'une science encore en son berceau.

1.2. Une étude clinique ?

Les écrivains qui nous occupent ne sont pas médecins. Peut-être n'ont-ils pas lu non plus les ouvrages et articles publiés en nombre par les sociétés de médecine. Mais ils ont poussé assez loin leur fréquentation des cercles intellectuels pour avoir participé aux débats du moment. De ce point de vue, leurs œuvres se présentent à la fois comme l'écho des thèses médicales de cette période et comme la mise en cause de celles-ci. Ici encore, nous commencerons par une mise en perspective historique et philosophique. Nous verrons ensuite en quoi nos œuvres illustrent la réflexion contemporaine sur la définition de la folie, s'interrogent sur les symptômes et causes de l'aliénation et accordent une place à ses marges que sont les rêves et les drogues. Nous tenterons enfin de faire un rapide bilan du rapport entre le mouvement romantique et la psychanalyse, le premier étant souvent considéré comme un précurseur théorique de la seconde, qui voit le jour à la toute fin du siècle.

1.2.1. La folie pour la médecine

On a pu mesurer dans les pages qui précèdent que la révolution orchestrée par Pinel et Esquirol est plus symbolique que pratique. Elle ne modifie que médiocrement les conditions de vie des aliénés. Encore faut-il préciser que ce changement ne concerne, dans la première moitié du siècle, quasiment que la France et l'Angleterre. Il faudra bien du temps pour que la situation réelle des fous d'Europe s'améliore ostensiblement.

Cette modestie effective ne doit pourtant pas faire oublier l'importance théorique de la réflexion que ces deux médecins esquissent, et que toute l'Europe va poursuivre dans les années suivantes. Plus encore que l'homme d'un geste mythique, Pinel est l'homme d'un livre bien réel, le *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie*, paru en 1800-1801⁹⁵. Le titre a toute son importance : la folie ne saurait être envisagée sans qu'on recoure à la philosophie. Johann Christian Reil, en 1803, suit son exemple, n'hésitant pas à dissenter en « médecin de l'âme » sur la conscience de soi, le discernement et l'attention⁹⁶. C'est déjà ce que professait en 1791 Daquin, médecin de Chambéry, dans son emblématique *Philosophie de la folie*. Le médecin, la cause est entendue, se doit d'être philosophe, tout simplement parce que la folie est affaire de passions. Ses causes ne sont pas physiques, ou alors elles ne le sont

⁹⁵ Philippe Pinel, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie*, Paris, Richard, Caille et Ravier, an IX [1800], rééd. 1809.

⁹⁶ Voir Johann Christian Reil, *op. cit.*

Le fou, malade ou génie ?

que secondairement : elles sont morales. C'est dans l'équilibre des passions que se trouve la santé morale. Le fou n'est pas intrinsèquement différent des autres hommes, il ne lui manque pas la faculté qu'on nomme raison, il est simplement le siège d'un désordre, d'une désorganisation de cette même faculté. L'essentiel du traitement, on l'a vu, sera donc moral, non physique. Le fou peut sortir de sa folie, à condition qu'on remette de l'ordre dans le trouble qui réside dans sa raison. Ainsi Hegel commente-t-il cette transformation majeure dans l'appréhension de la folie :

C'est pourquoi le véritable traitement psychique se tient fermement au point de vue selon lequel la folie n'est pas une perte abstraite de la raison, ni sous l'aspect de l'intelligence, ni sous celui du vouloir et de sa responsabilité, mais un simple dérangement, une simple contradiction à l'intérieur de la raison, laquelle se trouve encore présente de même que la maladie physique n'est pas une perte abstraite, c'est-à-dire totale, de la santé (pareille perte serait la mort), mais une contradiction dans cette santé. Ce traitement humain, c'est-à-dire aussi bienveillant que raisonnable – Pinel mérite la plus grande reconnaissance pour les services qu'il a rendus à cet égard –, présuppose que le malade est un être raisonnable, et c'est là qu'il trouve le solide point d'appui pour le saisir sous cet aspect, de même que, du point de vue de la vitalité-corporéité, il s'appuie sur la vitalité, laquelle, comme telle, contient encore en elle de la santé⁹⁷.

Esquirol construit sa réflexion dans la même voie, comme l'indique très clairement le titre de sa thèse, soutenue en 1805, *Des passions considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale*.

Ce renversement de perspective n'est pas propre aux médecins : ils ne font que suivre, en réalité, le mouvement que leur imposent les philosophes, et notamment celui qui, opérant une véritable révolution dans l'histoire de la pensée, a marqué durablement toute la philosophie du XIX^e siècle. En 1798, Kant publie son *Anthropologie du point de vue pragmatique*, qui reprend la plupart des questions posées par les trois *Critiques* d'un point de vue « pragmatique » et non plus théorique. Une partie importante de cet ouvrage est consacrée aux « déficiences et [aux] maladies de l'âme en rapport avec la faculté de connaître⁹⁸ ». Il s'attache à séparer les simples déficiences des maladies véritables, elles-mêmes divisées en « chimères », ou « hypochondrie », et « perturbations de l'esprit », ou « manie ». Les premières relèvent de la sensibilité et constituent un trouble de l'imagination, les secondes altèrent l'entendement. L'examen philosophique auquel se livre Kant l'amène à considérablement restreindre le rôle de la médecine eu égard à la folie :

Les *propos délirants* de l'homme éveillé, au cours d'un état fiévreux, constituent une maladie physique qui relève des mesures médicales. Seul est appelé *fou* celui chez lequel le médecin ne perçoit pas d'accident morbide de cette sorte : le mot *dérangé* est une expression atténuée qui a le même sens. Quand quelqu'un a provoqué intentionnellement un malheur, et que la question

⁹⁷ Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé*, 1817, paragraphe 408.

⁹⁸ Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. par Michel Foucault, Paris, Vrin, 2002, p. 115-137.

de savoir s'il est coupable, et de quelle culpabilité il s'agit, quand il faut donc décider s'il était alors fou ou non, le tribunal ne doit pas le renvoyer à la Faculté de médecine mais à celle de philosophie (en déclarant la cour incompétente). Car la question de savoir si l'accusé au moment de son acte était en possession de ses facultés d'entendre et de juger est tout entière de l'ordre de la psychologie : sans doute l'atteinte physique des organes de l'âme est à l'origine de cette transgression non naturelle de la loi du devoir (qui habite en chaque homme) ; cependant les médecins et les physiologistes n'en sont pas au point de comprendre la structure de la machine en l'homme avec assez de profondeur pour expliquer la crise qui a conduit à une pareille abomination ou pour la prévoir à l'avance (sans faire l'anatomie du corps). Quand elle veut démêler si le criminel était en état de folie ou s'il a pris sa décision en pleine santé de l'entendement, la *médecine judiciaire* (*medicina forensis*) se mêle d'une affaire qui lui est étrangère ; le juge n'y entend rien : tout au plus peut-il, puisqu'elle ne relève pas de son tribunal, la renvoyer à une autre faculté⁹⁹.

En matière de folie, seul le philosophe est compétent : il s'agit d'une maladie psychologique, non physique. C'est donc en philosophe qu'il propose une classification des maladies de l'esprit, sans s'attacher aucunement aux critères physiques. Il distingue ainsi la « folie désordonnée », ou « confusion mentale (*amentia*) », qui est l'« incapacité d'établir entre ses représentations l'enchaînement requis pour la possibilité de l'expérience¹⁰⁰ » ; la « folie méthodique », ou « délire (*dementia*) », qui est une « perturbation de l'esprit dans laquelle tout ce que le fou raconte est bien à la mesure des lois formelles de la pensée par la possibilité de l'expérience, mais dans laquelle il tient pour perceptions des représentations forgées par une imagination fausse¹⁰¹ », la « folie méthodique fragmentaire » ou « extravagance (*insania*) », qui consiste en une « perturbation de la faculté de juger » dans laquelle « l'esprit est captivé par des analogies, qu'il confond avec les concepts des choses semblables ; et ainsi l'imagination, par un jeu qui, en liant les choses disparates, ressemble à l'entendement, donne l'illusion d'une universalité, qui réunirait ces représentations¹⁰² » ; et enfin la « folie systématique » ou « vésanie (*vesania*) » qui est l'« état pathologique d'une raison perturbée » dans laquelle « le malade vole bien au-dessus de l'échelle de l'expérience¹⁰³ ».

Les maladies mentales se trouvent donc expliquées à l'aide de la théorie de la connaissance développée par Kant dans ses ouvrages théoriques, indépendamment de toute altération physique. Elles touchent aux deux sources de toute connaissance, la sensibilité et l'entendement, la première contenant le sens et l'imagination, le second l'entendement au sens strict, le jugement et la raison¹⁰⁴.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 129-130.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 132.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ La théorisation de la philosophie de la connaissance est l'enjeu de la première *Critique*, celle de la « raison pure » (1781 et 1787, date de la seconde édition remaniée).

Les médecins se devaient de tenir compte de cette remise en cause de leur légitimité, et tenter, tant bien que mal, d'intégrer les préoccupations philosophiques à leurs propres travaux. Mais cela ne veut pas dire que les médecins du début du XIX^e siècle se rendent à cette conception de la folie. Certains choisissent résolument la perspective physiologiste, qu'aucun n'élude totalement. C'est le cas en particulier de Cabanis¹⁰⁵, dès le début du siècle, qui réfute les thèses de Pinel. Progressivement, la thèse organiciste, qui veut que la folie ait son origine dans la lésion physique d'un organe, s'impose et triomphe. Gall et sa phrénologie¹⁰⁶, puis Broussais, Brière de Boismont et Moreau de Tours cherchent le « siège » de la folie, qu'ils trouvent la plupart du temps dans le cerveau, parfois également dans d'autres organes, comme le bas-ventre. À vrai dire, ni Pinel, ni Esquirol, raisonnant en médecins, ne nient totalement l'inscription anatomique des troubles psychiatriques. Les passions ont leur siège dans les organes, qu'elles altèrent et modifient, inscrivant ainsi leur présence et leur action dans le corps. Jean-Louis Cabanès note à ce propos :

On pourrait ici se livrer à des classements artificiels et distinguer, d'une part, ceux pour qui l'origine de la folie réside dans des dispositions organiques, et d'autre part, ceux pour qui elle est d'abord une maladie de l'esprit. Mais ces distinctions ne nous apparaissent pas toujours pertinentes et les frontières en ce domaine n'ont pas toujours une signification¹⁰⁷.

Ce débat entraîne les médecins, qu'ils soient organicistes ou psychologues, dans la quête conjointe des symptômes, des causes et des traitements. Cette triple recherche prend la forme d'une vaste entreprise nosographique. On classe les maladies en fonction de multiples critères, selon l'orientation de sa pratique et, finalement, la définition préalable que l'on a donnée à la folie. Cette entreprise de classification n'est pas nouvelle, elle trouve au contraire son origine dans l'Antiquité, dont elle hérite des principaux termes, à commencer par la « manie » et la « mélancolie »¹⁰⁸, toutes deux précisément décrites dans les traités médicaux grecs et latins. Elle trouve simplement à cette époque une rigueur systématique qu'elle n'avait jamais eue auparavant.

Le débat médical et philosophique initié par Pinel n'est sans doute pas ce qui apparaît

¹⁰⁵ Voir Pierre-Jean-Georges Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, Paris, Crapart, Caille et Ravier, An X [1802].

¹⁰⁶ Voir Franz Joseph Gall, *Anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier avec des observations sur la possibilité de reconnaître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux par la configuration de leurs têtes*, Paris, 1810-1820.

¹⁰⁷ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes. 1856-1893*, éd. cit., p. 85-86.

¹⁰⁸ Ces deux termes connaissent une fortune conjointe chez philosophes et médecins tout au long de l'ère psychiatrique, et constituent bien souvent un point de rencontre entre les deux disciplines. On pense notamment à l'essai de Ludwig Binswanger, *Mélancolie et manie. Études phénoménologiques* [*Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien*, Pfullingen, Verlag Günther Neske, 1960].

avec le plus d'évidence au grand public contemporain. Celui-ci doit plutôt avoir l'impression que la principale préoccupation des médecins du début du XIX^e siècle est la nosologie : il s'agit de nommer et classer les différentes formes de pathologies mentales. La presse et les publications se font en effet l'écho de l'intense création lexicale à laquelle se livrent les aliénistes, soit qu'ils reprennent des termes anciens, hérités de la tradition médiévale, et les redéfinissent à l'infini, soit qu'ils proposent de nouveaux termes pour désigner des pathologies précises. Ces classifications font l'objet d'un enrichissement et d'un débat constant, personne ne s'accordant définitivement sur l'une d'entre elles, ce qui ne peut échapper à l'univers intellectuel auquel appartiennent nos auteurs.

1.2.2. Définir la folie : le mot et la chose

Les œuvres qui nous intéressent semblent de prime abord laisser relativement peu de place à ce débat. Les termes qui caractérisent les fous sont empruntés au discours commun, vulgaire, rarement aux traités médicaux en vogue. Néanmoins, en tant qu'œuvres littéraires, elles ne peuvent échapper totalement à la réflexion sur le langage à laquelle se livrent les médecins. Il semble en réalité que cette réflexion, aussi centrale dans les récits qui nous occupent que dans les ouvrages médicaux, voie son sujet légèrement déplacé de la médecine à la linguistique.

Hoffmann emploie, pour décrire la folie de son personnage, des termes très courants en allemand. En premier viennent les dérivés de « Sinn » (« bon sens »), accompagnés d'un affixe négatif, comme « sinnlos » ou « unsinnig ». Le plus fréquent est « Wahnsinn »/« Wahnsinniger », formé par l'adjonction de la racine « wahn » (cf. en latin « vanus ») qui signifie « qui manque », « vide ». On relève également le terme « Wahn » qui porte le sème d'« imagination » et qui a été rattaché au lexique de la folie à cause de la proximité formelle avec « Wahnsinn », quoique ces termes n'aient pas la même origine. On trouve aussi sous la plume de Hoffmann les dérivés de l'adjectif « toll » (« fou »), comme « Tollhaus » (« maison de fous »), ou le terme « verrückt », participe adjectivé du verbe « verrücken », qui signifie « déplacer, déranger ». Le préverbe « ver- » possède bien souvent une connotation morale négative. La dernière racine importante pour dresser rapidement ce panorama est celle de « narr » qu'on trouve également dans « Narrheit », et qui rappelle le terme ancien de « Narrenschiff¹⁰⁹ », « nef des fous ». Au sein de cette série relativement réduite de termes, on

¹⁰⁹ C'est le terme allemand qui désigne la célèbre *Nef des fous* de Sebastian Brant (1494), illustrée de gravures

peut remarquer l'absence notable de la famille de « irr », qui sert tout particulièrement à décrire la folie sur le plan médical en allemand.

Deux circonstances expliquent ce silence du discours médical. Tout d'abord, le choix de l'écriture à la première personne rend peu crédible le développement d'un discours critique tenu par le fou lui-même sur les variations de sa maladie. Néanmoins, tout comme le narrateur principal, les médecins du roman passent sous silence la folie telle que la médecine la traite. Le médecin de la Cour princière se présente comme un relais ponctuel du narrateur, chargé de raconter une partie des aventures des ascendants de Médard. Celui de l'asile, confiné dans un silence lourd de sous-entendus, réserve son diagnostic et se garde bien d'en faire part à son malade. La seconde circonstance paraît plus intéressante : Hoffmann, dans la lignée du roman gothique anglais, inscrit son récit dans un genre naissant, le fantastique. Bien plus que la réalité médicale, ce sont les possibilités littéraires de la thématique qui l'intéressent, et notamment la confusion opérée, dans la folie, entre rêve et réalité. La folie de son personnage est donc ainsi plus un motif riche de possibles développements narratifs et littéraires, qu'une pathologie digne de figurer dans les traités médicaux. Il faut à ce sujet préciser que la nosologie se développe certes dès la fin du XVIII^e siècle, mais ne va prendre une ampleur réelle, capable de toucher le grand public, qu'au milieu du XIX^e siècle. Il n'est pas étonnant que l'œuvre la plus ancienne de notre corpus ne fasse encore que très peu écho à des travaux médicaux alors balbutiants.

La nouvelle de Gogol ne fait pas plus allusion au discours scientifique sur la folie. Le procédé de l'écriture à la première personne est ici poussé à son comble : le journal d'un « fou » ne fait entendre, en apparence tout au moins, que la voix de ce « fou » qui filtre tous les autres discours au travers de son aliénation. Il est donc remarquable qu'à l'exception du titre, isolé du texte qui le suit par la différence de point de vue qui les distingue, on ne trouve presque jamais le terme « сумасшедший », terme russe commun pour désigner le fou. Ce mot est formé sur la racine « ум » (« raison ») et signifie au sens propre « qui a quitté la raison ». Il est extrêmement banal en russe et ne reçoit aucune connotation médicale. Gogol se situe ainsi dans la lignée de Hoffmann. La folie, comme le montre la comparaison du *Journal d'un fou* avec les autres nouvelles du cycle de Saint-Pétersbourg, entretient une parenté essentielle avec le rêve et le fantastique. Elle est à nouveau traitée comme un motif littéraire qui, pour avoir des symptômes qui lui sont propres, ne nécessite pas d'allusion précise au discours médical.

d'Albrecht Dürer.

Le cas de Nerval ressemble fort aux deux précédents. Celui-ci a certes eu l'occasion à plusieurs reprises de se pencher sur les réflexions médicales, puisque dans une lettre à Madame Dumas du 9 novembre 1841, par exemple, il qualifie sa maladie de « théomanie¹¹⁰ » :

[...] on ne m'a laissé sortir et vaquer définitivement parmi les gens raisonnables que lorsque je suis convenu bien formellement d'avoir *été malade*, ce qui coûtait beaucoup à mon amour-propre et même à ma véracité. Avoue ! avoue ! me criait-on, comme on faisait jadis aux sorciers et aux hérétiques, et, pour en finir, je suis convenu de me laisser classer dans une *affection* définie par les docteurs et appelée indifféremment Théomanie ou Démonomanie dans le dictionnaire médical. À l'aide des définitions incluses dans ces deux articles, la science a le droit d'escamoter ou de réduire au silence tous les prophètes et voyants prédits par l'Apocalypse, dont je me flattais d'être l'un ! Mais je me résigne à mon sort, si je manque à ma prédestination, j'accuserai le docteur Blanche d'avoir subtilisé l'Esprit divin¹¹¹.

On voit ici l'attention portée par Nerval sur les questions qui hantent les dictionnaires médicaux, au point de donner deux noms pour décrire l'affection dont il souffre. Néanmoins, il est évident qu'il maintient constamment à distance les efforts des médecins pour définir l'expérience unique et singulière qu'il a vécue. Cela explique sans doute que la réflexion nosologique n'apparaisse que très peu dans *Aurélia*. L'écriture personnelle choisie par le narrateur l'engage tout entier à rejeter le discours de la folie comme lui étant étranger, et à envisager son expérience sous un autre point de vue. Lui aussi privilégie la parenté entre folie et rêve, et cherche à faire entrer la folie au cœur de toute expérience humaine authentique. La folie du narrateur n'est pas vécue comme thème propice au fantastique, elle est une véritable expérience mystique nécessaire dans le parcours de l'individu en quête de son identité. Comparée à une « descente aux enfers¹¹² », expression qui constitue les tout derniers mots de l'œuvre, elle est vécue avant tout comme une aventure littéraire. On retrouve donc ici les deux caractéristiques évoquées plus haut : le choix de donner la parole au fou lui-même interdit le développement d'un discours médical sur la folie, tandis que le projet littéraire de l'auteur rend un tel discours inutile et vain.

La proposition d'Odoïevski paraît très différente des précédentes. Certes *La Sylphide* laisse une place essentielle au discours du héros de la nouvelle, Mikhaïl Platonovitch, mais il n'est pas le seul à prendre la parole dans une œuvre qui se présente comme résolument

¹¹⁰ Sur la fortune de ce mot au XIX^e siècle, voir l'article de Franck Paul Bowman, « Une lecture politique de la folie religieuse ou "théomanie" », in *Romantisme*, n° 24 « Écriture et folie », Paris, Champion, 1979, p. 75-88.

¹¹¹ Gérard de Nerval, *Œuvres complètes I*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 1383.

¹¹² *Aurélia*, éd. cit., p. 418.

polyphonique. Ainsi les discours de l'ami intime du personnage principal et du médecin qu'il appelle à son secours sont-ils restitués sans être filtrés par le discours du fou. Or, au sein de ces discours rationnels, une place généreuse est accordée au débat nosologique. En effet, dans le passage cité plus haut, un dialogue didactique s'instaure entre le médecin et son interlocuteur pour définir la maladie dont souffre le héros. Le docteur évoque différentes sortes de folie. Le terme russe « сумасшествие » est aussitôt remplacé par un doublet savant en latin, « vesaniae ». S'ensuit le début d'une classification nosologique. Le médecin écarte d'abord ce qu'il nomme « бешенство », et qu'on peut traduire par « démence » ou « folie furieuse » pour en venir à une seconde catégorie, qui semble caractériser le héros de la nouvelle. Cette pathologie revêt deux formes, toutes deux désignées en latin, « hallucinationes » et « demonomania ». On est assez proche ici d'un discours médical, comme celui que tient Esquirol en 1838. Celui-ci consacre la plus grande partie de son ouvrage, intitulée « Mémoires sur la folie et ses variétés », aux pathologies diverses qui composent la folie : celles-ci se trouvent énumérées après un premier chapitre qui s'attache à définir la folie en général. À de rares exceptions près qui traitent d'une population particulière (« les accouchées »), d'une manifestation (« le suicide ») ou d'un phénomène général (« les illusions », « les terminaisons critiques de la folie »), les treize chapitres suivants sont centrés sur des « variétés » de la folie, à savoir, les « hallucinations », la « fureur », l'« épilepsie », la « lypémanie ou mélancolie », la « démonomanie », la « monomanie », la « manie », la « démence » et l'« idiotie ». On retrouve ici, dans des variantes françaises qui ne sont, le cas échéant, que de simples traductions des termes latins employés par le médecin de *La Sylphide*, toutes les pathologies évoquées par ce dernier. Or le phénomène n'est pas propre à la France : la seconde partie du traité de Piotr Boutkovski, publié en Russie en 1834, est tout entière consacrée à la classification nosologique. On y distingue à nouveau treize catégories, qui donnent toutes lieu à une description des effets, des causes et des traitements appropriés¹¹³ : « бешенство » (mania), « врожденное безумие » (idiotismus, anoia congenita), « помешательство ума » (paranoïa), « сумазбродство » (есноia), « сиемудрие » (paraphrosyne), « дурачество » (moria), « глупость » (dementia, anoia acquisita), « изступление » (ecstasis), « меланхолия, или задумчивость » (melancholia), « неистовство » (furor), « безбредное бешенство » (mania non delirans), « satyriasis et nymphomania », « бездейственное равнодушие » (abulia)¹¹⁴. Il semble bien ici qu'Odoïevski

¹¹³ Nous donnons entre parenthèses la traduction latine proposée par Boutkovski lui-même.

¹¹⁴ Voir Бутковский П. А., *Душевные болезни, изложенные сообразно началам нынешнего учения психиатрии в общем и частном, теоретическом и практическом ее содержании* (в 2-х ч.), Saint-Pétersbourg, 1834.

se soit contenté de copier – de singer, pourrait-on dire – le discours médical, dont il devait très certainement avoir une connaissance assez précise, s'étant intéressé de près aux recherches sur la folie propres à son temps. Néanmoins, la restitution qu'il fait de ses recherches dans son œuvre marque toute la distance critique du philosophe qui regarde de loin et avec suspicion les efforts du corps médical pour classer et étiqueter maladies et comportements.

Nodier, comme Odoïevski, met en scène le discours médical dans les marges de son roman. Nous avons déjà eu l'occasion de citer précédemment le discours du médecin londonien, qui enchaîne les termes savants en un jargon insensé. Le narrateur principal de Nodier ne suit pas, comme l'ami de Mikhaïl Platonovitch, le discours du médecin. Au contraire, il s'éloigne rapidement de celui qu'il considère comme fou, marquant de façon très claire le peu de respect dans lequel il le tient. Le discrédit jeté sur la violence des traitements préconisés par le philanthrope s'étend de manière explicite à son langage où les fréquents barbarismes choquent tout autant que les pratiques barbares.

Le lexique employé par le narrateur, double clairement désigné de Nodier, est beaucoup plus simple. Le terme qui, à côté de « fou », sert à désigner les aliénés, est celui de « lunatique », choisi par le narrateur principal face à Daniel, lorsqu'il cherche à lui expliquer que les fous sont peut-être plus raisonnables qu'on ne le croit. Ce terme désignait bien, au Moyen Âge, certains fous périodiquement atteints, qu'on pensait sensibles aux influences de la lune mais, au ^{xix}^e siècle, il ne sert plus guère à désigner un type de pathologie psychique. Esquirol marque en 1838 une grande distance à l'égard de ce terme :

La lune a-t-elle quelque influence sur les aliénés ? Les Allemands, les Italiens croient à cette influence ; les Anglais et presque tous les peuples modernes donnent le nom de *lunatiques* aux fous. Daquin, de Chamberi, d'après quelques observations, conclut que la lune influe sur ces malades. Quelques faits isolés, les phénomènes observés dans plusieurs maladies nerveuses, sembleraient justifier cette opinion. Je n'ai pu vérifier si cette influence est réelle, quelque soin que j'aie pris pour m'en assurer. Il est vrai que les aliénés sont plus agités au plein de la lune, de même qu'ils le sont tous à la pointe du jour. Mais n'est-ce pas la clarté de la lune qui les excite, comme celle du jour les excite tous les matins ? Cette clarté ne produit-elle pas, dans leurs habitations, un effet de lumière qui effraie l'un, qui réjouit l'autre, qui les agite tous ? Je me suis convaincu de ce dernier effet, en faisant clore soigneusement les croisées de quelques aliénés qu'on m'avait donnés pour lunatiques¹¹⁵.

S'ensuit une liste d'arguments d'autorité à l'appui de la thèse d'Esquirol. On voit très nettement dans ce passage la réticence de l'aliéniste, qui multiplie les traits rhétoriques pour discréditer la thèse avancée. Or l'emploi du terme « lunatique » par le narrateur de *La Fée aux Miettes* s'accompagne aussitôt d'une définition qui le resémantise, quoiqu'elle l'éloigne de manière patente de la thèse médicale ancestrale. Le valet propose d'abord naïvement :

¹¹⁵ Esquirol, *op. cit.*, p. 28-29. [Esquirol fait ici allusion à *La Philosophie de la folie*, de Daquin (1804)]

Le fou, malade ou génie ?

Les lunatiques sont des hommes qu'on appelle ainsi, je suppose, parce qu'ils s'occupent aussi peu des affaires de notre monde que s'ils descendaient de la lune, et qui ne parlent au contraire que de choses qui n'ont jamais pu se passer nulle part, si ce n'est à la lune, peut-être¹¹⁶.

Cette interprétation, pleine du bon sens populaire cher à Nodier, est l'occasion pour le narrateur de rebondir et de proposer une autre conception :

Les lunatiques, dont tu parles, occuperaient selon moi le degré le plus élevé de l'échelle qui sépare notre planète de son satellite, et comme ils communiquent nécessairement de ce degré avec les intelligences d'un monde qui ne nous est pas connu, il est assez naturel que nous ne les entendions point¹¹⁷.

Nodier, abandonnant le discours médical à un médecin déconsidéré, s'attache à renouer avec le sens de termes appartenant à la langue commune et, qui plus est, à un état antérieur de la langue. À la création verbale pléthorique et aux néologismes barbares du discours médical répond sous la plume de Nodier le choix délibéré de l'archaïsme.

On peut relire la fin du roman à la lumière de cette analyse. Nodier n'était sans doute pas sans connaître le sens premier de l'étymon latin de « fou », *follis*, qui désigne un ballon, une outre gonflée d'air, puis, par métaphore, la tête vide d'un fou. Ce sens semble exploité de manière particulièrement plaisante par Nodier lorsqu'il fait dire à Daniel, sceptique devant la disparition de Michel :

Évadé, monsieur ? et comment s'évaderait-on de la maison des lunatiques, à moins de s'évader par l'air, comme le disent ses camarades, qui prétendent l'avoir vu se balancer un moment à la hauteur des tourelles de l'église catholique, avec une fleur à la main, et chantant d'une manière si douce qu'on ne savait si ces chants provenaient de la fleur ou de lui¹¹⁸ ?

Si Michel est « fou », c'est ainsi en définitive parce qu'il a le pouvoir de s'élever dans les airs comme un ballon de baudruche.

Il n'y a donc pas de véritable réflexion nosologique chez Nodier, puisque le discours de la médecine est tourné en dérision et parodié, mais une réflexion poussée sur la langue commune, réflexion qui cherche à renouer avec ses origines. La folie est avant tout un thème philosophique chez cet auteur, qui lui permet d'illustrer sa conception de l'homme et de la langue.

Sans nécessairement l'ignorer, les auteurs de notre corpus ont pris le parti de se tenir à l'écart de la fièvre nosologique qui s'empare du discours médical dans la première moitié du XIX^e siècle. La place dévolue au langage de la folie dans nos œuvres prouve encore que les préoccupations philosophiques et littéraires des écrivains s'édifient en dialogue avec le

¹¹⁶ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 175.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 176.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 323.

discours médical qu'elles contestent. Juan Rigoli parle à ce propos de « dissidence littéraire ».

Face à l'avancée de l'aliénisme sur le terrain du langage et de la littérature, quel parti l'institution littéraire a-t-elle pris ? La question appelle, à l'évidence, des réponses multiples, déclinées au gré des stratégies d'adaptation ou d'opposition que chacun aura mises en œuvre. Mais au-delà des singularités irréductibles, des lignes de force et une chronologie se dégagent. Si l'élan publicitaire de l'aliénisme et la reproduction par lui du discours des aliénés démarrent à la fin du premier tiers du siècle, c'est dans ces mêmes années, et avec une extraordinaire convergence, que la littérature engage une réplique¹¹⁹.

La première de ces répliques est une « thématization [...] du savoir et des institutions de la médecine mentale » et l'« adoption, partielle mais significative, de son lexique¹²⁰ ». Mais au-delà de cette représentation, c'est bien « le réseau de complicités et de dissensions théoriques » qu'il importe de mettre au jour. En effet, le dialogue entre médecine et littérature porte sur « le fondement et les effets d'une lecture symptomale dont la tentation a déjà largement dépassé les frontières de l'aliénisme¹²¹ ». La possibilité d'une « dissidence », d'une contestation, naît donc de la représentation même de la folie médicale et de ses symptômes.

1.2.3. Symptômes et causes

Si la précision terminologique semble parfois faire défaut aux récits que nous étudions, il n'en est pas de même pour la description clinique des cas traités. Les symptômes que présentent les fous de nos récits semblent très proches de ceux décrits par Esquirol en 1838¹²². Celui-ci distingue globalement des affections des sens, d'autres de la pensée, d'autres enfin de la morale. Le médecin écrit en tête du paragraphe intitulé « Symptômes de la folie » : « La folie, l'aliénation mentale est une affection cérébrale *ordinairement* chronique, sans fièvre, caractérisée par des désordres de la sensibilité, de l'intelligence, de la volonté¹²³. »

DÉSORDRES DE LA SENSIBILITÉ

Les troubles de la sensibilité sont particulièrement frappants dans les récits qui nous intéressent, sans doute parce qu'ils permettent tout particulièrement le glissement vers le fantastique. Mais c'est aussi l'une des préoccupations principales des aliénistes du XIX^e siècle.

¹¹⁹ Juan Rigoli, *Lire le délire*, éd. cit., p. 457.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 460.

¹²² L'influence de cet ouvrage se fait sentir sur l'ensemble de la littérature du XIX^e siècle. Ainsi, Jean-Louis Cabanès note, à propos de *Charles Demailly*, publié par les Goncourt en 1860, « c'est au traité d'Esquirol, *Des maladies mentales*, que les Goncourt se réfèrent pour décrire la folie de Charles Demailly » (Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes. 1856-1893*, éd. cit., p. 22.).

¹²³ Esquirol, *op. cit.*, p. 5.

Esquirol lui accorde une place importante dans leur réflexion, intitulant « des hallucinations » un chapitre entier de sa somme¹²⁴. La définition qu'il propose en est la suivante : « dans les hallucinations, tout se passe dans le cerveau : les visionnaires, les extatiques sont des hallucinés, ce sont des rêveurs éveillés¹²⁵ ». Il distingue ainsi l'illusion, qui est la perception fautive d'un objet, de l'hallucination, perception sans objet. La fortune de ce terme, tout au long du siècle, est considérable. En 1834, Leuret publie des *Fragments psychologiques sur la folie*¹²⁶, qui eurent également un grand retentissement en Russie. En 1836 paraît *Du démon de Socrate : spécimen d'une application de la science psychologique à l'histoire*¹²⁷ de Lélut, qui donne en 1846 *L'Amulette de Pascal : Pour servir à l'histoire des hallucinations*¹²⁸. Ces deux ouvrages se penchent notamment sur la question de la médecine rétrospective : il s'agit de déterminer si les grandes figures de l'histoire (philosophes, artistes, prophètes, saints), sujettes à des hallucinations, ont été ou non des cas pathologiques. Le débat est repris en Russie par l'ouvrage de Boutkovski, dont la première partie se penche sur des cas historiques et littéraires de folie¹²⁹. En 1845, un médecin catholique, Alexandre Brière de Boismont, en partie pour répondre aux mêmes questions, et distinguer nettement l'inspiration religieuse de la folie, publie son grand traité sous le titre *Des Hallucinations ou Histoire raisonnée des apparitions, des songes, de l'extase, des rêves, du magnétisme et du somnambulisme*¹³⁰, vaste somme qui analyse tous les types d'hallucinations. Cet ouvrage donne lieu à une réaction assez violente de Maury dans les *Annales-Médico-psychologiques*¹³¹. En 1892, Jules Séglas consacre une partie importante de son ouvrage sur les *Troubles du langage chez les aliénés* au rapport entre hallucinations auditives, visuelles et motrices et les affections de la « fonction langage ».

¹²⁴ Voir à ce propos Tony James, *Vies secondes*, éd. cit.

¹²⁵ Esquirol, *op. cit.*, p. 101.

¹²⁶ Leuret, *Fragments psychologiques sur la folie*, Paris, Crochard, 1834. L'ouvrage sera complété, en 1840, par une synthèse importante, *Du traitement moral de la folie* (Baillière).

¹²⁷ Lélut, *Le génie, la raison, la folie. Du démon de Socrate : Application de la science psychologique à l'histoire*, Paris, Trinquart, 1836 ; nouv. éd., Paris, Baillière, 1856.

¹²⁸ Lélut, *L'Amulette de Pascal : Pour servir à l'histoire des hallucinations*, Paris, Baillière, 1846. La publication de cet ouvrage a été précédée par celle d'un article important, « De l'amulette de Pascal, étude sur les rapports de la santé de ce grand homme à son génie », *Annales médico-psychologiques*, 1845, n° 5, p. 1-15, repris la même année en édition séparée à Paris, Impr. de Bourgogne et Martinet.

¹²⁹ Voir Бутковский П. А., *op. cit.*

¹³⁰ Brière de Boismont, *Des Hallucinations ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, des rêves, du magnétisme et du somnambulisme*, Paris, Baillière, 1845 ; 2° éd. 1852 : 3° éd., 1862. Nous avons utilisé la troisième édition.

¹³¹ Alfred Maury, « De l'hallucination envisagée au point de vue philosophique et historique, ou examen critique de l'opinion émise par M. Brière de Boismont, touchant les caractères auxquels on doit reconnaître l'hallucination chez certains personnages célèbres de l'histoire », *Annales médico-psychologiques*, 1845, n° 5, p. 317-338.

La question de l'altération sensitive, essentielle pour les médecins, constitue un exemple particulièrement frappant de la convergence des préoccupations médicales et littéraires dans leurs rapports à la folie. Tous nos héros sont atteints d'hallucinations visuelles et sonores. Mikhaïl Platonovitch observe une sylphide dans un verre d'eau, Médard voit des figures hanter ses cauchemars, Michel découvre la maison de la Fée aux Miettes et parvient à y entrer alors qu'elle demeure introuvable pour le bon Daniel. L'exemple le plus frappant est celui d'*Aurélia*, dont la poétique repose essentiellement sur la mise en scène de visions grandioses qui déforment l'espace, le temps et le réel.

Nos héros sont également atteints de troubles de l'ouïe. Les hallucinations sonores, comme le constate Jules Séglas¹³², peuvent être de deux types. Tantôt le personnage entend des voix, comme Poprichtchine qui perçoit clairement le discours du chien de la jeune fille qu'il courtise, ou encore Michel, qui assiste aux noces du bailli de l'Île de Man, qui n'est rien d'autre qu'un chien, et comprend clairement la langue de ses congénères. Tantôt le fou perçoit une voix intérieure, attribuée à un autre qui parlerait en lui, sans que l'ouïe soit affectée. Médard semble bel et bien victime d'une telle hallucination lorsqu'il affirme « ce n'était pas moi qui parlais ; ces paroles s'échappaient malgré moi de mes lèvres¹³³ », ou encore, « répétant mot pour mot ce qu'une voix étrangère semblait chuchoter en moi-même, je répondis¹³⁴ ». Mikhaïl Platonovitch entend tout aussi distinctement la voix de la Sylphide, vraisemblablement voix intériorisée, qu'il retranscrit dans ses notes.

Enfin, le goût et l'odorat se trouvent aussi en cause, dans la mesure où les personnages sont parfois amenés à refuser de s'alimenter. C'est le cas du héros de *La Sylphide*, mais aussi celui du jeune Saturnin que le narrateur d'*Aurélia* prend sous sa protection :

Parmi les malades, se trouvait un jeune homme, ancien soldat d'Afrique, qui depuis six semaines se refusait à prendre de la nourriture. Au moyen d'un long tuyau de caoutchouc introduit dans son estomac, on lui faisait avaler des substances liquides et nutritives. Du reste, il ne pouvait ni voir ni parler et rien n'indiquait qu'il pût entendre¹³⁵.

La question de l'alimentation constitue une interrogation majeure du docteur Blanche, qui lui consacre en 1848 sa thèse, intitulée *Du cathétérisme œsophagien chez les aliénés*. Il est très possible que Nerval ait eu l'occasion d'en discuter avec lui lors de son séjour à Passy.

¹³² Jules Séglas, *Les Troubles du langage chez les aliénés*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 111-189.

¹³³ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 72.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹³⁵ *Aurélia*, éd. cit., p. 411.

DÉSORDRES DE L'INTELLIGENCE

Les fous de nos récits sont aussi affectés de troubles de la pensée et du raisonnement. Les aliénés, d'après Esquirol, ne parviennent plus à lier sensations et idées. Leur pensée est désordonnée, elle se perd en mille objets divers, à moins qu'elle ne s'absorbe dans une idée fixe. Le fou de Gogol offre un exemple particulièrement significatif de ce délire : d'un côté, il manifeste très clairement sa difficulté à enchaîner les idées, notamment dans son incapacité à respecter la chronologie, ou encore dans les sauts fréquents de la pensée, qui change d'objet sans raison apparente. D'un autre côté, Poprichtchine se trouve obsédé par l'idée qu'il est le roi d'Espagne, idée à partir de laquelle il se montre capable de donner sens à tous les événements qui viennent altérer sa vie. Les désordres langagiers affectant la temporalité, l'espace, la causalité par exemple, sont bien un critère avancé par Esquirol dans la reconnaissance des pathologies mentales. Nos œuvres se présentent de ce point de vue comme une illustration réelle des observations médicales contemporaines. Ces affections intellectuelles sont accompagnées, d'après le médecin, de troubles de la mémoire. Plusieurs de nos héros en présentent des cas patents : c'est Médard, se souvenant tout à coup de la mission qui lui a été confiée quelques jours plus tôt par le Prieur. C'est le narrateur d'*Aurélia* également, cherchant sans cesse à retrouver la mémoire d'une faute commise, oubliant l'emplacement de la tombe de la femme aimée, ou essayant coûte que coûte de renouer avec la mémoire de sa lignée.

La modification de la pensée se trouve associée par les aliénistes aux troubles du langage¹³⁶ et aux troubles de la graphie. Ceux-ci passionnent les médecins durant tout le siècle, comme le rappelle à la fin du siècle Séglas, dans son étude consacrée aux *Troubles du langage chez les aliénés*, en tête de la partie qu'il leur consacre :

Les écrits des aliénés offrent au médecin un intérêt tout spécial et leur connaissance approfondie peut être d'une grande utilité pour le diagnostic en particulier médico-légal, alors qu'ils sont parfois les seuls documents qu'ait l'expert pour pouvoir se prononcer dans un cas de testament, par exemple¹³⁷.

Et le médecin de citer quelques ouvrages fondamentaux consacrés à cette question, l'article de Louis-Victor Marcé, « De la valeur des écrits des aliénés au point de vue de la séméiologie et de la médecine légale¹³⁸ » (1864), celui de Brière de Boismont, « Des Écrits des aliénés¹³⁹ »

¹³⁶ Voir le chapitre 10.1 de cette thèse, qui s'interroge sur les différents troubles du langage analysés par les aliénistes et sur la représentation des troubles du langage dans l'œuvre littéraire.

¹³⁷ Jules Séglas, *op. cit.*, p. 197.

¹³⁸ Louis-Victor Marcé, « De la valeur des écrits des aliénés au point de vue de la séméiologie et de la médecine légale », Congrès médico-chirurgical de France, Paris, 1863, t. I, p. 189-209.

¹³⁹ Brière de Boismont, « Des Écrits des aliénés », *Annales médico-psychologiques*, 1864, p. 174-215.

(1864), les *Études médico-légales sur la folie*¹⁴⁰ d'Ambroise-Auguste Tardieu (1880), l'article de Max Simon, « Les Écrits et les dessins des aliénés¹⁴¹ » (1888) et la thèse de Lauzit, *Aperçu général sur les écrits des aliénés*¹⁴² (1888)¹⁴³.

Trois de nos récits se donnent, pour tout ou partie, comme l'impression de documents manuscrits. Le *Journal d'un fou* n'est précédé d'aucun texte émanant de l'éditeur fictif, qui s'est contenté d'ajouter le titre. On n'a donc aucune information sur l'écriture de Poprichtchine ou la disposition du texte qu'il aurait choisie. Seules les dates des extraits de journal semblent imiter typographiquement la fantaisie du fou et les altérations de son écriture. L'éditeur des *Élixirs du Diable* prend au contraire la peine de commenter le manuscrit qu'il livre au public :

Après avoir lu avec un soin extrême les papiers du capucin Médard – et ce ne fut pas chose facile, car le défunt avait une écriture de moine, très petite, illisible –¹⁴⁴

Les difficultés que présente la lecture du manuscrit de Médard sont rattachées à son statut monacal, non à sa folie. L'autre manuscrit du roman, le « parchemin du Vieux peintre », est tout aussi malaisé à déchiffrer, d'une part parce qu'il est écrit en italien ancien, mais aussi en raison de sa graphie, comme l'éditeur le note à la fin de l'insertion :

À partir d'ici, cher lecteur, l'écriture à demi effacée du vieux peintre devient si illisible qu'il est absolument impossible de continuer à la déchiffrer¹⁴⁵.

C'est cette fois le caractère ancien du parchemin qui sert de prétexte pour justifier l'arrêt brusque du manuscrit et la reprise de la narration principale. Les raisons invoquées par l'éditeur hoffmannien semblent ainsi très conventionnelles, et renvoient davantage à des poncifs du genre gothique ou du roman noir, plutôt qu'à une réflexion médicale sur l'altération de l'écriture chez les fous. Il faut dire que ni Médard quand il écrit le récit rétrospectif de ses aventures, ni Francesco ne sont censés être en proie à une crise nerveuse lorsqu'ils écrivent¹⁴⁶.

¹⁴⁰ Ambroise-Auguste Tardieu, *Études médico-légales sur la folie*, Paris, Baillière et fils, 1872.

¹⁴¹ Max-Paul Simon, « Les Écrits et les dessins des aliénés », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, Paris, 1888, t. III, p. 318-355. Cet article a été précédé de « L'imagination dans la folie : étude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés », *Annales médico-psychologiques*, 5^e série, t. XVI, 1876, p. 358-390.

¹⁴² C. Lauzit, *Aperçu général sur les écrits de aliénés*, thèse de doctorat en médecine, [faculté de Paris, 1888], Ollier-Henri, 1888.

¹⁴³ Voir à ce propos l'article d'Anouck Cape, « De l'aliénisme à la littérature d'avant-garde ou les ambiguïtés d'une consécration : petite histoire des écrits de fous », in *Romantisme*, n° 141 (2008-3), p. 65-78, ainsi que l'ouvrage magistral de Juan Rigoli, *Lire le délire*, éd. cit.

¹⁴⁴ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 24-25. « Nachdem ich die Papiere des Kapuziners Medardus recht emsig durchgelesen, welches mir schwer genug wurde, da der Selige eine sehr kleine, unleserliche mönchische Handschrift geschrieben » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 8.)

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 316. « Hier wird, günstiger Leser ! die halb erloschene Schrift des alten Malers so undeutlich, daß weiter etwas zu entziffern, ganz unmöglich ist. » (*Ibid.*, p. 315.)

¹⁴⁶ Pour une analyse du motif de l'écriture dans *Les Élixirs du Diable*, on se référera à Sarah Kofman, « Vautour rouge (Le double dans *Les Élixirs du diable* d'Hoffmann) », in *Mimesis des articulations*, Paris, Aubier-Flammarion, coll. La Philosophie en effet, 1975.

Le fou, malade ou génie ?

Il n'en est pas de même chez Odoïevski, dont le narrateur rattache explicitement les altérations graphiques du journal de Mikhaïl Platonovitch à la pathologie dont souffre le héros. Voici les lignes qui encadrent l'insertion des extraits de son journal :

Sur la table gisaient quelques feuilles couvertes d'écriture – je n'ai pu en déchiffrer que quelques lignes¹⁴⁷.

Ensuite il était presque impossible de recueillir quoi que ce soit. Il n'y avait que 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 page¹⁴⁸...

Le commentaire du narrateur tend bien à mettre en évidence les caractéristiques graphiques du journal du fou, dont la retranscription dactylographiée ne donne qu'une vague idée. La modification de la graphie, l'invention d'une langue nouvelle, la reprise de mots obsessionnels, sans liens syntaxiques, sont des caractéristiques pathologiques observables des écrits de fou. Elles sont d'autant plus remarquables ici que le narrateur insiste un peu plus haut sur l'absence de ces mêmes signes dans les lettres de Mikhaïl Platonovitch, alors même que la forme épistolaire est « la plus commune¹⁴⁹ » chez les fous :

« Mais parcourez ses lettres, m'écriai-je, y trouvez-vous le moindre signe de folie ? Laissez de côté leur étrange objet, et elles vous paraîtront la description posée d'une manifestation physique¹⁵⁰... »

Les lettres de Mikhaïl Platonovitch ne signalaient la folie que par leur contenu. Son journal la manifeste dans sa forme même.

DÉSORDRES DE LA VOLONTÉ

Enfin, la folie s'accompagne, d'après Esquirol, d'un dérèglement moral. D'après lui, le fou se trouve entraîné à commettre des actes qu'il réprouve lui-même et qui lui font horreur. Les aliénistes se trouvent ici les héritiers de la pensée des Lumières qui, à la suite de Rousseau, définissaient l'homme comme un « être moral » doté d'une conscience innée, capable de distinguer entre le bien et le mal. Seule la folie, envisagée alors comme désordre, dysfonctionnement de la conscience, peut expliquer qu'un individu se laisse emporter par ses

¹⁴⁷ *La Sylphide*, éd. cit., p. 193. « На столе лежали исписанные листы бумаги – я мог разобрать в них лишь некоторые строки » (*Сильфида*, éd. cit., p. 150.)

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 201. « Дальше почти невозможно было ничего разобрать ; то были несвязные, разнородные слова: "любовь... растение... электричество... человек... дух..." Наконец, последние строки были написаны какими-то странными неизвестными мне буквами и прерывались на каждой странице... » (*Ibid.*, p. 154)

¹⁴⁹ Jules Séglas, *op. cit.*, p. 215.

¹⁵⁰ *La Sylphide*, éd. cit., p. 192. « "Но перечтите его письма, – возразил я, – есть ли в них малейший признак сумасшествия ? отложите в сторону странный предмет их, и они покажутся хладнокровным описанием физического явления..." » (*Сильфида*, éd. cit., p. 149.)

passions, « voix du corps », sans plus entendre la « voix de l'âme », c'est-à-dire la conscience.

On pense naturellement à Médard qui vient parfaitement illustrer la thèse du médecin-philosophe. Le fou, d'après ce dernier, est porté à l'excès de toutes les passions qui affectent modérément un individu normal. Ces passions ordinaires l'entraînent à des actes violents à cause de leur caractère outrancier et déréglé. De plus, le fou manifeste de la défiance envers ses proches. Il éprouve des soupçons envers ceux qui l'aiment et cherchent à lui venir en aide. Là encore, Médard semble fournir un exemple patent, lui qui se met à douter du Prieur, de l'Abbesse même, dès lors que sa folie atteint son paroxysme. Inversement, « le retour aux affections morales dans leurs justes bornes ; le désir de revoir ses enfans, ses amis ; les larmes de la sensibilité ; le besoin d'épancher son cœur, de se retrouver au milieu de sa famille, de reprendre ses habitudes sont des signes certains de guérison¹⁵¹ ». On pense, là encore, à Médard regagnant le cloître à la fin de ses aventures pour se jeter au pied du bon Prieur et lui faire l'aveu complet de ses fautes. Le narrateur de Nerval apparaît également comme un être rongé par une culpabilité morale, contre laquelle il ne se révolte que rarement, comme s'il avait intériorisé le discours médical jusqu'à le confondre avec sa propre conscience.

DES SYMPTÔMES AUX CAUSES

Si les symptômes semblent décrits de la même manière par les écrivains et les aliénistes, on ne peut suivre avec la même précision Esquirol lorsqu'il recense les causes de la folie. C'est ici que la scission entre le discours médical et le discours littéraire se fait la plus nette : médecins et écrivains s'accordent sans difficulté sur la description des effets de la folie, mais ils envisagent de manière sensiblement différente ce qui en constitue la cause : la reprise, dans les œuvres littéraires, des préoccupations médicales contemporaines montre souvent que les auteurs prennent leurs distances avec le discours scientifique.

Esquirol, en bon médecin de son temps, envisage d'abord le climat, les saisons, l'âge, le sexe, le tempérament, pour en arriver à la profession ou manière de vivre. Ce paragraphe intéresse plus particulièrement notre étude. Il y est dit que « les personnes qui se livrent à des études très opiniâtres, qui s'abandonnent à la fougue de leur imagination, qui fatiguent leur intelligence, soit par une curiosité inquiète, soit par un entraînement pour les théories et les hypothèses, soit par attrait pour les idées spéculatives, présentent une condition favorable au

¹⁵¹ Esquirol, *op. cit.*, p. 16.

développement de l'aliénation mentale¹⁵² »¹⁵³. Le médecin réfléchit ensuite au rapport entre génie et folie et aux prédispositions spécifiques des artistes à la folie. Pour lui, la réflexion et l'intelligence ne peuvent être considérées comme des causes directes de la folie. Si l'artiste devient fou, c'est parce qu'il s'abandonne à des « écarts de régime ». La question de la sensibilité exacerbée, et peut-être plus encore de la moralité des artistes se trouve ici posée en termes clairs. Nous verrons que le débat sur la relation entre génie et folie est posé par la plupart de nos œuvres, dans lesquelles le fou est aussi un artiste, un homme de génie. Seul le fou de Gogol semble constituer un écart à ce principe, écart d'autant plus notable que l'auteur avait d'abord envisagé, peut-être en hommage à Odoïevski, comme le suggère Donald Fanger, d'écrire l'histoire d'un « musicien fou¹⁵⁴ », avant d'opter pour un écrivain de ministère, écrivain qui n'en constitue pas moins un double burlesque de l'écrivain.

Esquirol évoque aussi le cas où « l'intelligence prend une direction exclusive » et où « l'homme médite sans cesse sur des sujets métaphysiques spéculatifs ». Si la réflexion intellectuelle ne saurait être la cause directe de la folie, nul doute que la métaphysique, et plus précisément la mystique débouchent sur l'aliénation, qui prend ici le nom de « lypémanie religieuse », variante de ce que Nerval désigne sous le nom de « théomanie ». Absorbé par la spiritualité, l'homme néglige le corps et le soin de sa conservation. On voit ici transparaître le discours rationnel et positiviste du médecin qui récuse tout « fanatisme », assaisonnant au passage son discours d'une pointe de morale, puisque le bon médecin précise au détour d'une phrase que les étudiants trop zélés qu'il lui a été donné de soigner « étaient presque tous masturbateurs ». Aux veilles¹⁵⁵, source de folie, il faut ajouter « les plaisirs », et Esquirol d'ajouter : « J'en peux dire autant des littérateurs, des musiciens, des artistes pour lesquels on a réclamé mes conseils¹⁵⁶. » Le narrateur des *Veilles* parodie un tel discours :

Le docteur Oléandre, après quelque réflexion, m'ordonna beaucoup de mouvement et peu ou point de pensée, car il était d'avis que ma folie – de la même façon que celle des autres était une indigestion causée par une trop fréquente jouissance physique – avait, elle, pour origine une exaltation intellectuelle exagérée¹⁵⁷. –

¹⁵² *Ibid.*, p. 40-41.

¹⁵³ La médecine, dans la lignée des travaux de Tissot au XVIII^e siècle, tend à faire des « gens de lettres » une catégorie sociale à part, atteinte de troubles qui lui sont spécifiques. Voir Samuel Tissot, *De la santé des gens de lettres*, Lausanne, Grasset, 1770 [1^e éd. en latin en 1766] ; Étienne Brunaud, *De l'hygiène des gens de lettres, ou essai médico-philosophique sur les moyens les plus propres à développer ses talents et son aptitude naturelle pour les sciences, sans nuire à sa santé et sans contracter de maladies*, Paris, Méquignon l'aîné père, 1819 ; Joseph-Henri Reveillé-Parise, *Physiologie et hygiène des hommes livrés aux travaux de l'esprit, ou, Recherches sur le physique et le moral, les habitudes, les maladies et le régime des gens de lettres*, Paris, G.-A. Dentu, 1843.

¹⁵⁴ Voir Donald Fanger, *The Creation of Nicolas Gogol*, éd. cit., p. 115.

¹⁵⁵ De ce point de vue, le titre du récit de Bonaventura est déjà un parti-pris en faveur de la folie.

¹⁵⁶ Esquirol, *op. cit.*, p. 43.

Le discours d'Esquirol, et celui de son double fictif Oléandre, rejoignent globalement les thèses de Kant sur ce sujet. Si le philosophe se refuse à faire de l'étude une cause de folie, il souligne les dangers de la mystique :

Il n'est pas nécessaire de prévenir les jeunes gens contre l'épuisement dû aux études ; la jeunesse a bien plutôt besoin d'un aiguillon que d'une bride. L'effort le plus continu et le plus violent dans ce domaine peut bien fatiguer l'esprit au point qu'on prenne la science en aversion, mais il ne peut pas troubler l'esprit, s'il n'est pas déjà faussé, et si on n'a pas déjà pris goût aux livres mystiques et aux révélations qui dépassent l'entendement de l'homme sain. Du même ordre est le penchant à se consacrer à la lecture de livres qui sont imprégnés de religiosité et à ne s'intéresser qu'à la lettre, sans considérer l'élément moral¹⁵⁸.

Bien sûr, les écrivains de notre corpus prennent position différemment dans le débat soulevé ici par Esquirol à la suite de Kant. Il est clair néanmoins que l'étude, les prétentions intellectuelles et artistiques et l'attrait pour la mystique sont aussi considérés comme des causes directes de la folie dans les œuvres qui nous occupent. Mikhaïl Platonovitch sombre dans la folie après avoir lu des ouvrages de mystique, Médard perd la raison pour avoir voulu atteindre les sommets de la rhétorique religieuse, le narrateur de Nerval mêle étroitement questionnement religieux, folie et écriture. Michel le charpentier est un simple, mais la littérature et plus encore la religion chrétienne constituent le fonds où il puise les images qui alimentent sa rêverie. Quant au héros de Gogol, il se croit suffisamment lettré pour tenir un journal.

Après quelques considérations sur d'autres conditions professionnelles et sociales, Esquirol en vient avec force à la question de la moralité. Il est clair pour lui qu'une vie dissolue est l'une des causes principales de folie. Libertinage et masturbation sont mis sur le même plan que « l'abus du vin, des liqueurs, des infusions opiacées aromatiques ». Cette accusation développe ici les considérations plus réservées qui étaient faites plus haut sur les excès auxquels se livrent les artistes. Il est difficile ici, dans le discours d'Esquirol, de distinguer ce qui est symptôme de la folie et ce qui en est la cause. Mène-t-on une conduite immorale parce qu'on est déjà fou, ou devient-on fou à la suite d'une telle conduite ? Nul doute que le médecin hésite entre ces deux possibilités et se garde bien de trancher. Le texte contemporain qui illustre sans doute le mieux ces questions est le récit de Balzac intitulé *Louis Lambert*. Le héros, dont la santé mentale est déjà profondément altérée par les recherches intellectuelles auxquelles il s'est livré très jeune et la blessure d'orgueil qu'il ressent

¹⁵⁷ Bonaventura, *Les Veilles*, éd. cit., p. 229. « Der Doktor Oehlmann verordnete mir nach einigem Nachsinnen viele Bewegung und wenig oder gar kein Denken, weil er meinte, daß mein Wahnsinn, gerade wie bei andern eine Indigestion, durch zu häufigen physischen Genuß, durch übertriebene intellektuelle Schwelgerei entstanden sei. – » (Bonaventura, *Nachwachen*, éd. cit., p. 86.)

¹⁵⁸ Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, éd. cit., p. 134-135.

devant son incapacité à produire une œuvre et à faire reconnaître auprès du grand public la valeur de ses idées novatrices, sombre dans la folie en raison d'un dérèglement sexuel. Quelques jours avant d'épouser Pauline de Villenoix, et de réaliser ainsi la violence de ses désirs inassouvis, il tombe dans un état cataleptique et, pensant être impuissant, il tente de se castrer. Emmené par son oncle à Paris « pour le confier aux soins d'Esquirol¹⁵⁹ », il est réputé incurable. Réduit à un état qui tient de l'ange ou de la femme, il est alors soigné par Pauline en son château, et meurt à vingt-huit ans sans avoir recouvré la raison.

Nos auteurs, sans lui donner le tour explicite qu'elle prend dans *Louis Lambert*, n'ignorent pas la question de la moralité et celle de la sexualité dans leurs œuvres. Hoffmann et Nerval explorent la question du lien entre culpabilité morale et folie. Sans professer les thèses réactionnaires du médecin, ils supposent tous deux de façon très angoissante que la folie pourrait être une punition infligée aux fous en retour de leurs fautes. L'analyse de Shoshana Felman, par exemple, montre l'importance des images liées à l'impuissance sexuelle et au complexe de castration dans *Aurélia*¹⁶⁰. Nodier, Gogol et Odoïevski soulignent également les troubles de la sexualité que connaissent leurs personnages et qu'une part importante de la critique s'est plu à souligner. Le fou de Gogol, profondément misogyne, ne parvient pas à assumer sa sexualité. Michel épouse la Fée aux Miettes, figure qui tient de la mère, de la grand-mère et de la marraine. Les scènes de lit qui ouvrent et closent l'épisode onirique central présentent des symboles sexuels clairs, qui ont pu être interprétés comme l'affrontement au père pour la scène avec le bailli, et l'union avec la mère pour la scène suivante¹⁶¹.

L'apport de la psychanalyse est certes un outil à ne pas dédaigner pour comprendre les méandres dans lesquels se perdent les fous de nos récits, mais on peut aussi trouver des pistes dans la médecine qui leur est contemporaine. Esquirol conclut en effet de manière extrêmement claire sur le lien entre moralité et folie, laquelle, « de toute les maladies, est celle dont la dépendance des mœurs publiques et privées, est la plus manifeste¹⁶² ». La folie est donc liée à la civilisation et plus particulièrement à la vie citadine. Odoïevski se fait l'écho de cette théorie, lorsqu'il fait dire à son héros que la retraite à la campagne lui a été prescrite par les médecins, qui soutiennent que l'agitation des villes est nuisible à la santé. Gogol, lorsqu'il

¹⁵⁹ Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, préface de Raymond Abellio, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1980, p. 154.

¹⁶⁰ Voir Shoshana Felman, « Gérard de Nerval : folie et répétition », *La Folie et la chose littéraire*, éd. cit.

¹⁶¹ Voir à ce propos la lecture psychanalytique de Michel Picard, *Nodier, La Fée aux Miettes : Loup y es-tu ?*, Paris, PUF, coll. « Le texte rêve », 1992.

¹⁶² Esquirol, *op. cit.*, p. 48.

fait de Saint-Pétersbourg le personnage principal de ses nouvelles, la cause première de toutes les folies qui s'y déroulent, n'est pas loin non plus de partager de telles opinions. Dans la lignée de la pensée rousseauiste, la folie est perçue par les auteurs de notre corpus comme une conséquence de la décadence moderne.

Dans un dernier paragraphe intitulé « Passions », Esquirol revient sur ce qui fait le cœur de sa théorie : ce sont bien les « causes morales » qui entraînent le plus souvent la folie, bien plus que les « causes physiques ». L'aliéniste mentionne néanmoins dans cette catégorie les « chutes sur la tête », cause invoquée par le narrateur d'*Aurélia* pour expliquer sa rechute lors de la crise de 1852. L'aliéniste précise que « de toutes les causes morales, celles qui produisent le plus fréquemment la folie, sont l'orgueil, la crainte, la frayeur, l'ambition, les revers de fortune, les chagrins domestiques ». Et, plus bas : « une des causes morales signalées par Pinel, et qui se rencontre fréquemment dans la pratique, c'est le combat qui s'élève entre les principes de religion, de morale, d'éducation et les passions. » On trouve ici ce qui fait également l'essentiel des causes de la folie dans trois des œuvres que nous étudions. Poprichtchine, dont le nom vient vraisemblablement de *поприще*, « carrière », est dévoré par l'ambition. C'est son rêve d'ascension sociale qui explique qu'il en vienne progressivement à se prendre pour le roi d'Espagne. La folie de Médard recouvre un sens moral et religieux. Le moine, comme l'a bien montré Michel Jeanneret¹⁶³, est victime de son orgueil. Médard, au tout début du roman, croit pouvoir assurer son salut par la seule force de ses discours. Aveuglé par le péché d'orgueil, il s'admire tant qu'il en vient à se prendre pour saint Antoine en personne. Comme Narcisse, il tombe amoureux de son image. Le narrateur d'*Aurélia* est lui aussi coupable d'une faute, qui, comme dans le cas précédent, revêt la forme du péché d'orgueil. « Alors je me reculai jusqu'au trône, écrit Nerval, l'âme pleine d'un indicible orgueil, et je levai le bras pour faire un signe qui me semblait avoir une puissance magique. Le cri d'une femme, distinct et vibrant, empreint d'une douleur déchirante, me réveilla en sursaut¹⁶⁴ ! »

On voit ici que, parmi le nombre important de causes invoquées par Esquirol, beaucoup font écho à des préoccupations essentielles de nos récits, sans qu'on puisse pour autant appliquer le discours positif et moral du médecin aux thèses bien plus complexes de nos auteurs. Les deux éléments essentiels qu'il nous semble bon de retenir ici sont la question de l'interférence entre vie intellectuelle ou artistique et folie, ainsi que le rapport étroit établi

¹⁶³ Michel Jeanneret, *La lettre perdue, écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Paris, Flammarion, 1978.

¹⁶⁴ *Aurélia*, éd. cit., p. 388.

par Esquirol entre folie et moralité.

1.2.4. La folie et ses marges, rêve et drogues

Notre confrontation entre les textes littéraires qui nous occupent et la réflexion médicale qui leur est contemporaine ne serait pas complète si l'on n'envisageait pas l'expérience du rêve et des drogues, inséparables pour écrivains, philosophes et médecins de la folie. Le développement que Kant consacre à l'imagination dans son *Anthropologie du point de vue pragmatique* l'amène à analyser l'effet de l'alcool sur l'imagination, et le conduit à poser la parenté entre rêve et folie :

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 pathologique¹⁶⁵.

Les uns et les autres partagent en effet l'idée que la pensée se développe de la même façon dans la folie, dans le rêve et lors de l'absorption de drogues. Comprendre le mécanisme du rêve, c'est mettre au jour celui de l'aliénation. Noter les impressions ressenties sous l'emprise du haschisch, c'est entrer ponctuellement dans l'esprit d'un fou¹⁶⁶. Johann Christian Reil est amené, dans son étude sur la conscience humaine, à noter la « ressemblance du délire avec l'action partielle du système nerveux dans le rêve¹⁶⁷ », à partir notamment des expériences menées par Lichtenberg.

C'est sans doute Moreau de Tours qui a poussé plus loin que tout autre l'expérimentation réelle et personnelle de la folie, en s'imposant à lui-même l'expérience du haschisch dans l'espoir de comprendre, puis de soigner ses malades. Certes ses principaux ouvrages, *Du hachisch et de l'aliénation mentale*¹⁶⁸ (1845) et « De l'identité de l'état de rêve et de la folie¹⁶⁹ » (1855), ont été considérés parfois avec suspicion par les autres aliénistes. Il n'en reste pas moins vrai que son expérience fait écho à un courant de pensée tenace au XIX^e siècle, et singulièrement dans les années 1850¹⁷⁰, à l'époque même de la rédaction et de la parution

¹⁶⁵ Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, éd. cit., p. 82.

¹⁶⁶ Nous renvoyons, pour l'analyse de ce thème, à l'excellente étude de Tony James, *Vies secondes* (éd. cit.).

¹⁶⁷ Voir Johann Christian Reil, *op. cit.*, p. 47-50.

¹⁶⁸ Jacques-Joseph Moreau de Tours, *Du Hachisch et de l'aliénation mentale. Études psychologiques*, Paris, Fortin, Masson et Cie, 1845.

¹⁶⁹ Jacques-Joseph Moreau de Tours, « De l'identité de l'état de rêve et de la folie, *Annales médico-psychologiques*, 3e série, t. I, 1855, p. 361-408.

¹⁷⁰ Voir Michel Jeanneret, « La folie est un rêve : Nerval et le docteur Moreau de Tours », *Romantisme*, 1980, vol. 10, n° 27, p. 59-75.

d'*Aurélia*. Membre assidu du Club des hachischins qui se réunit à l'hôtel de Pimodan, Moreau fréquente Baudelaire, Gautier et Balzac. A-t-il rencontré Nerval ? Il est difficile de l'assurer. Il reste en tout cas très vraisemblable qu'il se sont côtoyés et qu'ils ont eu vent des travaux l'un de l'autre. Le médecin rend en effet un hommage posthume appuyé à l'écrivain après avoir lu *Aurélia*, où il reconnaît l'illustration et le prolongement de ses propres thèses :

Gérard de Nerval n'était point un aliéniste mais, malheureusement pour lui, il avait été un aliéné, et pour parler de folie, il n'avait qu'à puiser dans son for intérieur ; il lui suffisait de raconter ses impressions intimes, sans idées préconçues ou empruntées à autrui [...] or nous venons de voir que, pour peindre cet état, il ne trouve pas d'autres expressions que celle-ci : « l'épanchement du songe dans la vie réelle ! ». Après Gérard de Nerval, qu'on me pardonne de parler de moi-même. Je suis aliéniste et, de plus, m'étant volontairement plongé dans un état de folie artificielle [...] j'ai pu me prendre moi-même comme sujet de mes observations. Alors, pour moi, la lumière s'est faite au sein des ténèbres [...]. Il me fut démontré [...] que la folie n'était, en effet, comme Gérard en eut la pensée, que « l'épanchement du songe dans la vie réelle » ; c'est précisément ce que j'avais dit presque dans les mêmes termes. Je consacrai un long travail à la démonstration de cette vérité, au développement d'une idée qui m'était, pour ainsi dire, montée au cerveau avec les fumées enivrantes du haschisch¹⁷¹.

La célèbre ouverture du récit nervalien, « le Rêve est une seconde vie », ne doit pas nécessairement s'entendre en un sens métaphorique. Comme un grand nombre de thérapeutes des années 1850, Nerval envisage la folie comme un prolongement de l'activité onirique. Le fou est un rêveur qui confond veille et sommeil. On note dans le rêve et la folie les mêmes altérations des sens, les mêmes dysfonctionnements de la pensée logique. Analyser l'un, c'est donc nécessairement comprendre l'autre.

Pourtant, Michel Jeanneret note qu'au-delà de l'impressionnante coïncidence entre les réflexions parallèles menées par Moreau et Nerval, il faut également prendre en compte la divergence qui s'établit entre les deux hommes, dessinant l'écart irréductible qui sépare médecine et littérature :

S'ils s'accordent sur les prémisses [l'approche sémiologique et la valeur épistémologique du rêve et de la folie], les deux hommes ne tardent pas à se séparer, et la singularité de Nerval n'en ressort que mieux. Car Moreau ne trahit d'aucune manière l'institution médicale. S'il déplace, affine, franchit lui-même les cloisons de la santé et de la maladie, s'il observe les empiètements de la folie au sein de la normalité – le génie – et de la normalité au sein de la folie – le rêve –, il ne renonce pas, au contraire, à les distinguer. [...] La folie est une rupture, un bouleversement total de la personnalité, et Moreau ne concède rien de cette thèse fondamentale. [...] À partir d'une intuition commune – l'identité de la folie et du rêve – l'aliéniste renforce, finalement, la catégorie du pathologique, tandis que Nerval travaille à la subvertir¹⁷².

Moreau et Nerval, à la suite des romantiques allemands, ont bien la même intuition : folie et rêve sont identiques. Ils reposent sur les mêmes mécanismes psychiques et peuvent, l'un et

¹⁷¹ Moreau de Tours, *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou de l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, 1859, p. 430.

¹⁷² Michel Jeanneret, « La folie est un rêve : Nerval et le docteur Moreau de Tours », art. cit., p. 69-70.

Le fou, malade ou génie ?

l'autre, être à l'origine d'œuvres de génie. Mais là où le médecin cherche à isoler le pathologique dans l'optique d'une prise en charge médicale, l'écrivain tente de mettre en cause l'exclusion dont il est victime. Moreau cherche à montrer que la maladie est déjà cachée dans le rêve, tandis que Nerval argue de sa santé en se désignant comme simple rêveur, en proie à un état normal, quoique exacerbé, de la conscience.

Alors que la similitude des réflexions menées par médecins et écrivains semble particulièrement frappante, on voit bien ici que l'analyse des œuvres littéraires¹⁷³ qui nous occupent ne saurait en rester à la réduction à un document clinique, comme tente de le faire, quoi qu'il en dise, Moreau lui-même en écrivant : « Nous recommandons la lecture de ce livre. Il abonde en documents de psychologie morbide d'un grand intérêt et de l'exactitude desquels la position particulière de celui qui les fournit est un sûr garant¹⁷⁴ ». Nul doute que Nerval ne se soit montré très réticent à une lecture aussi réductrice de son œuvre, s'il avait vécu assez longtemps pour répondre à Moreau.

Les retombées de l'équivalence entre rêve et folie, très importantes en ce qui concerne la littérature, excèdent très largement le domaine de la médecine clinique et permettent de prendre conscience de l'importance du thème de la folie pour les romantiques. Albert Béguin a montré dans *L'Âme romantique et le rêve* que la vie onirique est au cœur de la philosophie romantique, en Allemagne tout d'abord, puis en France. Récits de rêve et expériences de la folie vont permettre aux écrivains romantiques, quelle que soit leur sensibilité propre, de développer une écriture littéraire comparable et une même vision du monde. Le narrateur de Bonaventura déclare à l'orée du siècle :

Nous autres, veilleurs de nuits et poètes, nous soucions fort peu, de fait, de ce que font les gens dans la journée ; on peut en effet compter au nombre des vérités désormais établies que les hommes, lorsqu'ils agissent, sont extrêmement quotidiens, et c'est, au mieux, lorsqu'ils rêvent qu'on peut leur accorder quelque intérêt¹⁷⁵.

Le développement du motif de la folie va ainsi se trouver inextricablement lié à celui du thème de la nuit, dont Alain Montandon a montré récemment l'importance¹⁷⁶. En France, avant

¹⁷³ La question de la dimension littéraire des écrits de fous a été posée par Roger Bozzetto dans « Sur Schreber écrivain. "On me donna du papier..." », in *Frénésie Histoire Psychiatrie Psychanalyse*, n° 10 « Écriture de la folie », 1992, p. 81-110.

¹⁷⁴ Moreau de Tours, *La Psychologie morbide*, éd. cit., p. 429.

¹⁷⁵ Bonaventura, *Les Veilles*, éd. cit., p. 101. « Wir Nachtwächter und Poeten kümmern uns um das Treiben der Menschen am Tage in der Tat wenig ; denn es gehört zur Zeit zu den ausgemachten Wahrheiten : Die Menschen sind wenn sie *handeln* höchst alltäglich und man mag ihnen höchstens wenn sie *träumen* einiges Interesse abgewinnen. » (Bonaventura, *Nachtwachen*, éd. cit., p. 15.)

¹⁷⁶ Voir Alain Montandon, *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, CELIS, coll. Révolutions et romantismes, 2010.

que Nerval n'en fasse le fondement de sa poétique, la certitude d'une proximité entre rêve, littérature et folie est au cœur de la pensée de Nodier. L'article « De quelques phénomènes du sommeil », publié en 1831, est à cet égard éclairant. Le rêve y est dépeint à la fois comme « l'état le plus puissant, mais encore le plus lucide de la pensée¹⁷⁷ », comme l'origine d'où procède le « merveilleux » et comme l'explication des monomanies « qui ne sont probablement que la perception prolongée d'une sensation acquise dans cette vie fantastique dont se compose la moitié de la nôtre, la vie de l'homme endormi¹⁷⁸ ». Cet article essentiel eut un retentissement important dans les milieux littéraires contemporains, attirant notamment un éloge appuyé de la part de Balzac, dont les thèses sur le sommeil sont tout à fait comparables à celles de Nodier¹⁷⁹. L'idée est reprise et prolongée par Nodier dans la « Préface nouvelle » à *Smarra* (1832), qui propose une application littéraire de cette théorie :

La vie d'un homme organisé poétiquement se divise en deux séries de sensations à peu près égales, même en valeur, l'une qui résulte des illusions de la vie éveillée, l'autre qui se forme des illusions du sommeil. Je ne disputerai pas sur l'avantage relatif de l'une ou de l'autre de ces deux manières de percevoir le monde imaginaire, mais je suis souverainement convaincu qu'elles n'ont rien à s'envier réciproquement à l'heure de la mort¹⁸⁰.

Et Nodier d'inciter le « poète éveillé » à profiter des « fantaisies du poète endormi¹⁸¹ » : la folie, apprivoisée, peut être la source de l'œuvre littéraire.

Nodier, lorsqu'il s'interroge sur « quelques phénomènes du sommeil », Gogol, lorsqu'il rédige les songes des habitants de Saint-Pétersbourg, Hoffmann, lorsqu'il donne naissance au fantastique intériorisé qui est le sien, poursuivent ou initient la réflexion sur la folie qui les mène à concevoir les portraits de fous que nous avons retenus pour cette étude. Rêveurs et fous appartiennent à la même famille littéraire : ils ont en commun une même vision du monde et portent les mêmes interrogations.

1.2.5. Le fantastique romantique et la psychanalyse

Par rapport aux recherches proprement médicales, philosophes et écrivains se situent, on l'a vu plus haut, dans une perspective légèrement différente. La question du corps ne leur

¹⁷⁷ Charles Nodier, « De quelques phénomènes du sommeil » [*La Revue de Paris*, 1831], in *Rêveries*, Paris, Plasma, coll. Les Feuilles vives, 1979. p. 112.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 119.

¹⁷⁹ Pour une comparaison entre les théories de Nodier et Balzac sur le rêve, voir Arlette Michel, « Balzac, Nodier et les "magiques fantasmagories de nos rêves" » in *L'Année balzacienne*, 2004, n° 5, p. 327-339.

¹⁸⁰ Charles Nodier, « Préface nouvelle » à *Smarra*, in *Contes*, éd. cit., p. 38-39.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 39.

est bien sûr pas étrangère, mais leur intérêt les porte bien souvent vers l'âme, et les conduit à s'interroger sur les mécanismes psychiques en eux-mêmes et pour eux-mêmes. Ce décalage entre littérature et médecine psychiatrique, dans la première moitié du siècle, a été relu au ^{xx}^e siècle à la lumière d'une théorie nouvelle, la psychanalyse. L'importance accordée par les romantiques aux phénomènes psychiques, à la théorie de la conscience et à la réflexion sur le *moi* est apparue comme une intuition, et même parfois comme une caution, de la vaste entreprise psychanalytique, qui cherchait d'une part à établir l'origine psychique – non physique – des maladies mentales, d'autre part à légitimer l'idée d'une thérapie entièrement basée sur la parole. Lorsque Freud publie *Das Unheimliche*, en 1919, il crée un lien ostensible entre psychanalyse et littérature romantique, et, singulièrement, littérature fantastique, qui acquiert progressivement la force d'une évidence. Bien que notre démarche, avant tout historique, nous amène nécessairement à nous méfier des relectures *a posteriori*, il ne nous paraît pas inutile d'esquisser ici quelques pistes de réflexion sur le rapport entre ces deux pensées relativement éloignées dans le temps, et notamment eu égard à ce qui fait l'objet principal de notre recherche, la place et le rôle du *discours* du fou dans l'appréhension de la folie.

La première chose qui saute aux yeux, lorsqu'on observe la relation entre ces deux pôles, c'est la fascination qu'exerce le premier sur le second. On aurait beau jeu de relever, notamment pour les auteurs français et allemand, le nombre impressionnant d'ouvrages critiques d'obédience psychanalytique, ou psychocritique, qui leur sont consacrés. Freud se penche sur *L'Homme au sable*, tandis qu'Agnès Lagache étudie *Princesse Brambilla*, Charles Mauron analyse Nerval, deux ouvrages de la collection « le texte rêve », dirigée par Jean Bellemin-Noël et placée résolument sous le signe de « l'inconscient », sont consacrés l'un à *La Fée au Miettes*, l'autre aux dernières œuvres de Nerval. Dans un article déjà ancien intitulé « Nerval devant la psychanalyse », Richer rappelle les trois attitudes psychanalytiques que l'intérêt pour la psychanalyse a conduit à adopter face au texte littéraire :

Trois techniques différentes mais entraînant des démarches mentales parallèles et parfois identiques ont été appliquées au cas Nerval. Ce sont la psychanalyse freudienne, la dialectique des éléments, des thèmes et des complexes, telle que la pratique un chercheur comme Gaston Bachelard, enfin la psychanalyse de Jung, qui repose principalement sur l'étude des figures archétypes qui paraissent dans les rêves du sommeil et les rêves ou rêveries de la veille. [...] L'étude des thèmes éclairera ce qui a trait aux impulsions fondamentales de l'individu, la psychanalyse freudienne sera révélatrice surtout quant au comportement à l'égard des proches parents et aux attitudes sexuelles, la psychanalyse de Jung, enfin, permettra de suivre l'évolution psychique d'un être, elle ira du moi au surmoi¹⁸².

¹⁸² Jean Richer, « Nerval devant la psychanalyse », *Cahiers de l'Association internationale des études*

Les trois démarches ici décrites sont celles des principaux courants de la critique psychanalytique des années 1950. Or « on parvient plus aisément au rêve sous l'élaboration consciente chez Nerval que chez Valéry – qui s'en étonnerait¹⁸³ ? » note Charles Mauron. Les auteurs de notre corpus ont ainsi pu se prêter plus facilement que d'autres aux différentes lectures qui, depuis l'entrée en scène de la psychanalyse, ont enrichi l'analyse critique des œuvres.

Il ne s'agit pas ici de nous demander si ces méthodes sont légitimes, ni même si elles sont plus pertinentes pour rendre compte des récits que nous étudions que d'autres. Nous voudrions, dans ce chapitre qui s'interroge sur le rapport entre les récits fantastiques romantiques ici réunis et la réflexion psychiatrique du ^{xix}^e siècle, interroger la relation qu'on a souvent établie entre tout ou partie des auteurs de notre corpus et l'élaboration progressive de la psychanalyse. Car nos récits n'ont pas seulement été utilisés comme objets d'analyse, ils ont aussi été lus comme des éléments essentiels dans la formulation de la théorie freudienne et/ou jungienne¹⁸⁴. Agnès Lagache, philosophe et psychanalyste, écrit par exemple :

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, né en 1776 et mort en 1822, est animé déjà de toutes les forces romantiques, en pleine jeunesse à cette date, qui présideront à l'édification de nos esprits modernes et deviendront de cette sorte les premières normes de la psychologie : comme Hegel à la même époque, bien que d'une manière moins solennelle, il se consacre à cette infinie proximité de la vérité de l'homme à lui-même, qui n'a pris sens que parce qu'elle se donne soudain dans un infini éloignement : la forme littéraire et le fantastique conduisent Hoffmann à la psychologie individuelle et en font ainsi un précurseur direct et reconnu de Freud¹⁸⁵.

La naissance de la psychologie serait à chercher, non du côté des médecins, ni même des scientifiques, mais bien dans la littérature et la philosophie, et chez Hoffmann davantage encore que chez Hegel. La modernité ne naîtrait pas à la fin du ^{xix}^e siècle, mais en son début. Freud se serait contenté de formuler de manière systématique les thèses illustrées par les romantiques dans leurs œuvres. Non contents de représenter la réalité médicale de leur temps, ils auraient poussé plus loin que leurs contemporains l'analyse de la psyché humaine et inventé, en quelque sorte, la psychologie. L'éloge est suffisamment digne d'intérêt pour qu'on s'y arrête. Qu'aurait donc initié Hoffmann ?

Les écrits d'Hoffmann sont parmi les premiers textes dans lesquels nous trouvons d'emblée un intérêt passionné pour la « psychologie des profondeurs » (bien qu'on puisse toujours trouver de géniaux précurseurs à n'importe quoi). La question est posée : qui suis-je en ma psyché ? dans son sens psychologique, qui fait apparaître la question moderne de la personnalité. Sans

françaises, 1955, vol. 7, n° 7, p. 51.

¹⁸³ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1995, p. 32.

¹⁸⁴ Le romantisme allemand est sans doute plus proche de la pensée de Jung que de celle de Freud, comme le signale Alain Montandon (voir plus bas, p. 96).

¹⁸⁵ Agnès Lagache, *Le Carnaval et la Princesse*, Atelier Alpha Bleue, 1989, p. 16.

Le fou, malade ou génie ?

doute les fondements traditionnels de la définition de soi, sans avoir encore disparu, ont-ils été suffisamment ébranlés pour que justement la question soit reposée en des termes qui constituent le point de vue même de la psychologie : la naturalisation du statut social n'y répond plus ; le rôle et la place familiale sont assaillis par l'évolution historique ; il n'y a plus de Jérusalem Céleste pour servir de repère politique au citoyen chrétien ; et surtout l'Autre s'est mis à exister pour moi, l'amour ne m'appartient plus en propre comme une qualité substantielle de l'Ego, il n'est plus absolu ; l'Autre a mis la main dessus, et doit lui donner son droit de cité. C'est donc là que surgit la question psychologique : qui suis-je, moi, cet être médiatisé ? Je deviens l'histoire de ces médiations, histoire qu'il faut alors raconter¹⁸⁶.

La révolution psychologique causée par Hoffmann serait donc à chercher du côté d'une interrogation – qui suis-je ? – et d'une réponse – l'histoire de médiations à raconter. « Hoffmann, conclut Agnès Lagache, nous invite à visiter cet inconscient métaphysique qui conditionne la forme dans laquelle peuvent apparaître la définition de l'être, le sens de son désir, et son plaisir¹⁸⁷. » De fait, la lecture qu'elle propose de *Princesse Brambilla* est convaincante sur bien des points. Nul doute que Hoffmann n'ait eu l'intuition claire de ce que Freud appellera inconscient. Le *moi* est double. Il cache au plus profond de lui-même une scène mystérieuse, sur laquelle se jouent d'intimes drames, qui se manifestent au *moi* de manière détournée, notamment sous la forme de rêves ou d'hallucinations. La matière même du « caprice » de Hoffmann est le conflit qui oppose le jeune Giglio Fava à lui-même, et tout le récit se donne à lire comme la projection extérieure de la scène intérieure du personnage :

Tu ne t'étonneras pas, très cher lecteur, si dans un ouvrage qui, à vrai dire, s'appelle « caprice », mais qui ressemble à un conte, tout comme si c'en était un, il est souvent question d'étranges apparitions et de rêves singuliers, comme en a parfois l'esprit humain ; ou, plus exactement, tu ne t'étonneras pas si souvent le théâtre des événements est transporté dans l'âme même des personnages. Mais est-ce que ce ne serait pas là précisément le véritable théâtre¹⁸⁸ ?

Celionati, personnage étrange qui préside au destin du personnage et organise sa guérison, présente ainsi le cas de son malade à ses amis :

Le jeune homme est atteint, en effet, de dualisme chronique. [...]

– Je crois, maître Celionati, – dit Reinhold, – que par votre dualisme chronique vous n'entendez pas autre chose que cette étrange folie dans laquelle le moi se brouille avec lui-même, et qui fait que la personnalité de l'individu ne peut plus conserver sa cohérence.

– Ce n'est pas mal, mon fils, – répondit le charlatan. Mais, malgré tout, ce n'est pas cela. Cependant, si je dois vous expliquer l'étrange maladie de mon patient, je crains de ne pas pouvoir vous renseigner avec assez de clarté et de netteté, surtout étant donné que vous n'êtes

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 16-17.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸⁸ E. T. A. Hoffmann, *Princesse Brambilla. Caprice*, trad. par Alzir Hella et Olivier Bournac, préf. de Stefan Zweig, éd. d'Erika Tunner, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1990, p. 123. « Es darf dir, vielgeliebter Leser, nicht befremdlich erscheinen, wenn in einem Ding, das sich zwar Capriccio nennt, das aber einem Märchen so auf ein Haar gleicht, als sei es selbst eins, viel vorkommt von seltsamem Spuk, von träumerischem Wahn, wie ihn der menschliche Geist wohl hegt und pflegt, oder besser, wenn der Schauplatz manchmal in das eigne Innere der auftretenden Gestalten verlegt wird. – Möchte das aber nicht eben der rechte Schauplatz sein ? – » (E. T. A. Hoffmann, *Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot*, Stuttgart, Reclam, n° 7953, 1971, p. 66)

pas médecin et que, par conséquent, je dois m'abstenir de toute expression technique. [...] Supposez maintenant que l'individu ait dans le corps, comme *materia peccans*, un double prince pensant de travers, vous avez la maladie dont je parle et dont l'action se manifeste essentiellement par le fait que le malade ne sait plus qui il est¹⁸⁹...

Le propos de Celionati est ponctué de farces grotesques et absurdes, qui mettent sans cesse en cause la conception psychologique qu'elles exposent néanmoins. Hoffmann, on l'a vu, ne donne pas au médecin aliéniste des traits favorables. Il n'est donc pas étonnant qu'il choisisse comme porte-parole de sa psychologie les personnages qui s'éloignent le plus des médecins, les bouffons. *Princesse Brambilla* se situe dans la lignée de la littérature bouffonne inaugurée par Sébastien Brant et sa *Nef des fous* : tout comme le récit renaissant, le caprice hoffmannien est ponctué de gravures de Callot qui jouent le même rôle que celles de Dürer chez Brant.

Il en va de même dans *Les Élixirs du Diable*, où Schönfeld, le grotesque barbier, vient donner à Médard des leçons sur la folie dont il souffre. Son discours, qui a lui aussi pour cadre l'hôpital des frères de la Charité, vient se tisser en contre-point des affirmations lacunaires et pédantes du médecin, les deux voix se donnant à entendre alternativement. Voici l'un des enseignements de Schönfeld :

Eh ! mon révérend, reprit Schönfeld, à quoi cela vous avance-t-il ? Je veux dire, à quoi vous sert cette fonction particulière de l'esprit que l'on appelle conscience et qui n'est autre chose que l'activité maudite de ce damné receveur de douanes, ou employé d'octroi, ou sous-contrôleur en chef, qui a installé son fatal bureau dans la petite chambre du haut et s'écrie, chaque fois que quelque chose veut sortir : « Hé ! Hé !... exportation interdite... au pays ! Qu'elle reste au pays !... »¹⁹⁰

Quiconque est un peu familier des principales doctrines de la psychanalyse aura beau jeu de retrouver dans ces lignes des métaphores qui proposent une conception proche de la première topique freudienne. Celle-ci repose sur la distinction conceptuelle entre conscient, préconscient et inconscient. Elle définit le mécanisme du refoulement, selon lequel une

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 194-196. « Der junge Mann leidet nämlich an dem chronischen Dualismus. [...] »

« ich glaube, daß Ihr, Meister Celionati, mit Eurem chronischen Dualismus nichts anders meint, als jene seltsame Narrheit, in der das eigne Ich sich mit sich selbst entzweit, worüber denn die eigne Persönlichkeit sich nicht mehr festhalten kann. »

« Nicht übel », erwiderte der Scharlatan, « nicht übel, mein Sohn ! Aber dennoch fehlgeschossen. Soll ich euch aber über die seltsame Krankheit meines Patienten Rechenschaft geben, so fürchte ich beinahe, daß es mir nicht gelingen wird, euch darüber klar und deutlich zu belehren, vorzüglich da ihr keine Ärzte seid, ich mich also jedes Kunstausdrucks enthalten muß. Nehmt ihr nun an, daß einem Menschen solch ein in die Quere denkender Doppelprinz im Leibe sitzt als *materia peccans*, so habt ihr die Krankheit heraus, von der ich rede und deren Wirkung sich vornehmlich dahin äußert, daß der Kranke aus sich selber nicht klug wird. – » (*Ibid.*, p. 130-133.)

¹⁹⁰ Hoffmann, *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 275-276 et 280. « Ei, ehrwürdiger Herr ! » fuhr Schönfeld fort : « was haben Sie denn nun davon ! Ich meine von der besonderen Geistesfunktion, die man Bewußtsein nennt, und die nichts anders ist, als die verfluchte Tätigkeit eines verdammten Toreinnehmers – Akziseoffizianten – Oberkontrollassistenten, der sein heilloses Comptoir im Oberstübchen aufgeschlagen hat, und zu aller Ware, die hinaus will ! Sagt "Hei... hei... die Ausfuhr ist verboten... im Lande, im Lande bleibt's." » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 280.)

représentation gênante rejoint le système de l'inconscient : oubliée de la conscience, elle continue néanmoins à agir indirectement sur le sujet. Les lignes que nous venons de citer abondent en métaphores spatiales, qui dessinent bel et bien une *topique* au sens propre. La « conscience [Bewußtsein] », d'après Schönfeld, contrôle et refoule « au pays » les éléments indésirables, cette « marchandise [Ware] » qui cherche à en sortir. On retrouve la même spatialisation du moi dans le passage suivant :

Oui, mon petit frère Médard, reprit-il en élevant la voix et en gesticulant avec véhémence, oui, cher petit frère, la folie [Narrheit] qui apparaît sur terre est la reine des esprits en personne. La raison [Vernunft] n'est qu'un vice-roi indolent qui ne se préoccupe jamais de ce qui se passe hors des frontières de son royaume ; il ne fait faire l'exercice aux soldats, sur la Place d'Armes, que par ennui ; si bien qu'ils sont incapables de tirer un seul coup correct quand l'ennemi envahit le territoire. Mais la folie [Narrheit], la véritable reine du peuple, fait son entrée avec tambours et trompettes : hurra !... hurra !... et derrière elle toutes les acclamations, les cris de joie... Les vassaux se redressent, quittent les lieux où la raison [Vernunft] les tenaient enfermés ; ils refusent de rester plus longtemps debout, ou assis ou couchés comme l'exige d'eux leur pédantesque mentor ; celui-ci contrôle les numéros et dit : « Voyez, la folie m'a enlevé, m'a dérangé, aliéné mes meilleurs élèves »... oui, ce sont maintenant des aliénés ! Ceci est un jeu de mots, petit frère Médard ! Et un jeu de mots, entre les mains de la folie [Narrheit], est un fer incandescent qui lui sert à friser les pensées¹⁹¹.

La folie consiste en la libération des « vassaux » de la raison, ceux qu'elle tient d'ordinaire enfermés. Néanmoins, ce n'est pas tant la conscience qui est ici visée, que la raison [Vernunft]. Plus qu'un discours pré-freudien, c'est un discours post-kantien qui se donne ainsi à lire. La folie dont il est question est encore une fois la « Narrheit », qui dessine en creux la *Narrenliteratur*, cette littérature bouffonne, violemment satirique, née avec Sébastien Brant. Cette remarque invite à relire le passage, d'une part en un sens satirique, puisque c'est bien la métaphore politique qui domine ici, d'autre part en un sens ontologique : la littérature serait ainsi amenée à supplanter la philosophie dans ses prétentions à dire l'être. La *Narrenliteratur* est l'expression du peuple, de son bon sens et de sa langue. Elle récuse tous les discours savants et met en cause la rhétorique classique, lui préférant une rhétorique ludique, basée sur le « jeu de mots [Wortspiel] ». Le prologue de *La Nef des fous* affirme tendre aux hommes un miroir, dans lequel ils sont priés de venir voir leur vérité, sous les traits de la folie. Quant à l'*Éloge de la folie* d'Érasme, il fait bien d'elle, reine des hommes et des dieux, la source de

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 276. « Ja, mein liebes Brüderchen. Die Narrheit erscheint auf Erden, wie die wahre Geisterkönigin. Die Vernunft ist nur ein träger Statthalter, der sich nie darum kümmert, was außer den Grenzen des Reichs vorgeht, der nur aus Langerweile auf dem Paradeplatz die Soldaten exerzieren läßt, die können nachher keinen ordentlichen Schuß tun, wenn der Feind eindringt von außen. Aber die Narrheit, die wahre Königin des Volks zieht ein mit Pauken und Trompeten : hussa hussa ! – hinter ihr her Jubel – Jubel – Die Vasallen erheben sich von den Plätzen, wo sie die Vernunft einsperrte, und wollen nicht mehr stehen, sitzen und liegen wie der pedantische Hofmeister es will ; der sieht die Nummern durch und spricht : "Seht, die Narrheit hat mir meine besten Eleven entrückt – fortgerückt – verrückt – ja sie sind verrückt worden." Das ist ein Wortspiel, Brüderlein Medardus – ein Wortspiel ist ein glühendes Lockeneisen in der Hand der Narrheit, womit sie Gedanken krümmt. » (*Ibid.*, p. 275.)

tout discours. Le passage des *Élixirs du Diable* que nous citons dans l'introduction de cette thèse semble inviter à une analyse comparable :

Et sache-le bien, Médard, je suis moi-même cette folie [Nartheit] qui est sans cesse à tes trousses afin de porter secours à ta raison [Vernunft]. Que tu le comprennes ou non, tu ne trouveras le salut que dans ta folie [Nartheit], car ta raison [Vernunft] est une chose des plus misérables ; elle ne peut même pas se tenir droite ; elle chancelle d'un côté sur l'autre comme un enfant fragile ; elle a grand besoin d'être soutenue par la folie [Nartheit], qui l'aide à rester debout et sait retrouver le bon chemin, celui qui mène au bercail – je veux dire à l'asile de fous [Tollhaus], car nous voici tous deux arrivés à bon port, mon petit frère Médard¹⁹² !

Quel rapport le romantisme entretient-il en définitive avec la psychanalyse ? Tout d'abord, on peut raisonnablement affirmer que Freud n'a pas été le premier, loin s'en faut, à mettre l'accent sur ce qui, dans le *moi*, échappe à la conscience. Ensuite, il y a bel et bien une psychologie romantique, qui interroge le rêve, qui voit dans la folie la révélation des profondeurs ignorées du *moi* et qui découvre, en quelque sorte, l'inconscient. Enfin, certains principes freudiens rejoignent la psychologie romantique, notamment l'idée essentielle que la folie met en évidence des processus qui touchent, certes différemment, mais néanmoins *tous* les individus, qu'interroger la folie, c'est mettre en évidence ce qui constitue la normalité de la psyché humaine, et qu'il n'y a donc qu'une différence de degré, non de nature, entre l'homme sain et l'homme fou : on ne peut faire le départ entre raison et folie.

Les rapprochements ne doivent pas masquer les différences fondamentales qui séparent la pensée romantique de la psychanalyse freudienne. Le rêve est aussi important, cela ne fait aucun doute, dans la psychologie romantique qu'il l'est pour la psychanalyse. Mais le sens qui lui est attribué est loin d'être le même. Nous rejoignons en ceci l'analyse d'Albert Béguin, qui se justifie dans l'introduction de l'ouvrage qu'il a consacré à la psychologie romantique de ne pas recourir à la psychanalyse. Le rêve, pour Freud, manifeste l'intrusion de l'inconscient. Il appartient au psychisme individuel, il émane du rêveur et lui est propre. Chez les romantiques, au contraire, le rêve a une portée cosmique. Il transcende le rêveur, il lui permet d'entrer en contact avec une autre réalité, qui dépasse son individualité. Ainsi en est-il de Nerval, qui accède, par le rêve, à l'histoire des origines et communique avec les esprits des morts. « La vie obscure est en incessante communication avec une autre réalité, plus vaste,

¹⁹² *Ibid.*, p. 275-276. « und du magst er nur wissen, Medardus, ich selbst, ich selbst bin die Nartheit, die ist überall hinter dir her, um deinen Vernunft beizustehen, und du magst es nun einsehen oder nicht, in der Nartheit findest du nur dein Heil, denn deine Vernunft ist ein höchst miserables Ding, und kann sich nicht aufrecht erhalten, sie taumelt hin und her wie ein gebrechliches Kind, und muß mit der Nartheit in Kompagnie treten, die hilft ihr auf, und weiß den richtigen Weg nach der Heimat – das ist das Tollhaus, da sind wir beide richtig angelangt, mein Brüderchen Medardus. » (*Ibid.*)

antérieure et supérieure à la vie individuelle¹⁹³ », écrit Béguin. L'interprétation qu'Alain Montandon donne de la filiation entre romantisme et psychanalyse va dans le même sens :

Avec l'intérêt pour la nuit se fait jour la découverte de l'inconscient. Sans doute les écrivains de toutes époques ont-ils été sensibles aux côtés obscurs de la conscience (Sophocle, La Rochefoucauld, Shakespeare et bien d'autres), sans doute fait-on de plus en plus appel au « sombre pressentiment », à « l'émotion obscure », au « mystère insondable » (comme chez Herder, Jean Paul ou Brentano que Friedrich Gundolf appelait « le premier poète nocturne allemand » – « der erste deutsche Nachtpoet »), mais c'est la première fois que le concept même d'inconscient apparaît, un inconscient qui n'est pas l'inconscient freudien, mais un inconscient sans doute plus collectif dont celui de Jung est plus proche. On sait combien toute la psychanalyse trouve en partie certaines de ses racines dans le romantisme allemand, mais il importe de montrer que c'est à travers la notion de nocturne que cet inconscient apparaît¹⁹⁴.

Si Alain Montandon tend à faire du romantisme allemand l'inventeur de la psychanalyse, il marque néanmoins une distance nette entre la notion « nocturne » qui apparaît au début du siècle et celle que définira Freud plus tard. Jacques Lacan lui-même, qui s'est voulu, dans toute son œuvre, l'héritier direct de la pensée freudienne et son fidèle interprète, précise dans son séminaire sur « Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse » (1964) la différence entre les conceptions romantique et psychanalytique de l'inconscient : « L'inconscient de Freud n'est pas du tout l'inconscient romantique de la création imaginative. Il n'est pas le lieu des divinités de la nuit¹⁹⁵. »

Albert Béguin insiste également sur une autre différence, tout aussi essentielle à nos yeux. La psychanalyse naît d'une nécessité médicale, celle de soigner les hystériques et les névrosés. Si elle postule que sa théorie rend compte de la santé comme de la maladie, elle espère bien ramener à la santé les individus malades. La théorie psychanalytique est solidaire d'une thérapie qu'elle fonde : elle poursuit en ceci la démarche psychiatrique, telle qu'elle naît au début du XIX^e siècle, celle-là même avec laquelle et souvent contre laquelle s'élabore à la même époque le discours littéraire sur la folie. Le geste de pression sur le front, proposé par Freud dans sa première élaboration technique, et qu'il abandonnera par la suite, rappelle encore la relation établie entre médecin et malade dans le traitement moral. Il s'agit bien pour le médecin d'accompagner son patient vers la lumière et la guérison, qui sont la finalité même de l'entreprise psychanalytique. Or les romantiques ne prétendent pas chercher à réintégrer les fous dans la normalité. Schönfeld fait l'éloge de la folie, il la place au-dessus de la raison. Elle est la vraie reine, sans quoi la raison n'est rien. Il s'agit pour Médard d'accepter sa folie, de s'appuyer sur elle, non d'en guérir. Cette perspective oppose tout autant les romantiques à

¹⁹³ Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, éd. cit., p. XXI.

¹⁹⁴ Alain Montandon, *Les Yeux de la nuit*, éd. cit., p. 17-18.

¹⁹⁵ Jacques Lacan, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 1973, p. 32.

Freud et à son école qu'aux psychiatres qui leur sont contemporains. C'est la validité même de la perspective médicale qui se trouve remise en cause de manière radicale dans les récits romantiques.

Sarah Kofman réussit, dans l'étude essentielle qu'elle a consacrée aux *Élixirs du Diable*, à trouver la juste distance entre le refus simple et net des outils d'analyse proposés par la psychanalyse, et la lecture anachronique de Hoffmann. La parenthèse métacritique qu'elle glisse dans sa propre analyse nous paraît constituer un garde-fou méthodologique digne du plus grand intérêt :

(Mais quelle pertinence peut bien avoir ici l'introduction de catégories analytiques ? À supposer que le projet de rendre intelligible un texte littéraire soit légitime, les concepts freudiens sont-ils nécessaires pour « éclairer » le texte d'Hoffmann ? En un sens, l'on peut dire que celui-ci contient plus de « psychanalyse » que la psychanalyse elle-même : la distinction d'un texte manifeste [l'autobiographie du moine Médard] et d'un texte latent [le manuscrit du vieux peintre] n'est pas implicite dans les *Élixirs du diable*. Elle existe à la lettre, pour ainsi dire, puisque se trouvent mis en rapport deux types de texte obéissant à des lois différentes, écrit l'un d'une écriture archaïque, originale, figurative, et destiné à combler les lacunes de l'autre texte, à le rendre intelligible. Manquent seulement les termes « manifeste », « latent ». Manque qui ouvre le texte à d'autres codes de lecture possible qu'à celui de la lecture analytique qu'il contient pourtant également.

L'introduction ici des notions de « texte manifeste » et de « texte latent » n'a donc pas pour but de faire intervenir de l'extérieur la psychanalyse dans le texte d'Hoffmann, mais de forcer à s'interroger plutôt sur l'origine de cette distinction freudienne : ne trouve-t-elle pas son modèle dans la littérature romantique allemande, dans ce procédé littéraire qu'est l'invention de manuscrits multiples se complétant les uns les autres ? C'est dire que la notion de « texte psychique » ne peut rendre intelligible le texte littéraire qu'en lui restituant ce qu'il a commencé par lui emprunter, c'est dire aussi qu'un rapport de complémentarité entre deux textes – psychique ou littéraire – relève en dernière analyse de ce que J. Derrida appelle le « graphique de la supplémentarité ».)¹⁹⁶

Ainsi Sarah Kofman maintient-elle dans un même mouvement de réflexion ce qu'elle appelle une « triple lecture » des *Élixirs du Diable*, « réaliste, "psychanalytique" (interprétation par des visions, des rêves, des hallucinations, des projections), théologique¹⁹⁷ ». Privilégier l'une de ces lectures au détriment des autres, ôter les guillemets qui entourent le terme « psychanalytique », c'est risquer le contre-sens.

Reste à évoquer une dernière question, celle qui fait le centre de ce travail, la conception du langage. Celui-ci est au cœur de la technique psychanalytique. L'entretien entre le thérapeute et le malade ne consiste plus en dialogues didactiques guidés par le médecin, qui se plaçait en Socrate moderne et tentait d'accoucher son patient de la vérité, à savoir de sa folie. Il s'agit de laisser la parole au malade, en insistant sur sa liberté absolue. Les

¹⁹⁶ Sarah Kofman, « Vautour rouge (Le double dans les *Élixirs du diable* d'Hoffmann) », art. cit., p. 100.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 105.

associations de pensée doivent être verbalisées sans retenue aucune, tandis que le psychanalyste doit s'abstenir de tout jugement, afin de remonter progressivement, par le langage, jusqu'au traumatisme initial. Mais, si le langage est bien au cœur de la thérapie, il n'y a pas, du moins à l'origine, de théorie proprement psychanalytique du langage. Didier Anzieu note, dans l'introduction du recueil intitulé *Psychanalyse et langage* :

Les psychanalystes ont d'ailleurs tendance à considérer la parole plus comme un instrument de leur travail, que comme un objet possible d'études. Ils ont multiplié les travaux sur le rêve, le souvenir, les symptômes, les fantasmes, les mécanismes de défense. Ils ont publié des observations sur les ratés du discours associatif, sur les troubles de la parole ou de l'écriture. Il n'existe pas de théorie psychanalytique satisfaisante du langage. Celle de Lacan parle beaucoup du langage mais n'en donne point à proprement parler une théorie psychanalytique¹⁹⁸.

Le psychanalyste recense ensuite la plupart des ouvrages qui, de Freud à la fin du xx^e siècle, ont manifesté l'intérêt des psychanalystes pour le langage, sans que jamais une théorie véritable n'ait été synthétisée. La mention de Jacques Lacan mérite néanmoins d'être relevée : Lacan est notamment l'auteur d'un texte essentiel, intitulé « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse ». S'interrogeant sur la place fondamentale de la parole dans la cure psychanalytique, l'auteur en vient à développer une théorie du langage : « Qu'elle se veuille agent de guérison, de formation ou de sondage, la psychanalyse n'a qu'un médium : la parole du patient. L'évidence du fait n'excuse pas qu'on le néglige¹⁹⁹. » L'un des principaux postulats de Jacques Lacan consiste en l'articulation entre langage et parole. Si le premier est un système cohérent, commun à un groupe et antérieur à toute actualisation concrète, la seconde consiste dans la réalisation d'un acte individuel, qui fait du locuteur un sujet intégré au groupe – puisqu'il recourt au langage – mais unique – puisque sa profération est singulière. Est fou celui qui ne parvient pas à se construire comme sujet par sa parole, à nouer une relation interactionnelle avec autrui, en qui il reconnaisse à la fois un semblable et un autre. S'il ne s'agit pas là d'une « théorie psychanalytique » du langage, comme l'affirme Didier Anzieu, une telle réflexion offre néanmoins des outils d'analyse qui donnent matière à penser à quiconque se penche sur la représentation du discours du fou, et notamment au xix^e siècle²⁰⁰.

¹⁹⁸ Didier Anzieu, *Psychanalyse et langage, Du corps à la parole*, Paris, Dunod, 2003, p. 8.

¹⁹⁹ Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », in *Écrits 1* [1966], Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1999, p. 245-246.

²⁰⁰ Notons que Wladimir Troubetzkoy a proposé une lecture lacanienne du *Double* de Dostoïevski en se concentrant précisément sur la théorie du langage développée par Lacan. (« "Du plus profond vers toi j'ai crié", M. Goliadkine », in *L'Ombre et la différence. Le Double en Europe*, Paris, PUF, coll. Littératures européennes, 1996, p. 137-166.)

1.3. L'écrivain face à son œuvre : le matériau biographique

Nous avons réuni à dessein des œuvres qui empruntent la forme de l'écriture autobiographique, qu'elles s'approchent des mémoires, des confessions, ou encore du journal intime. Certes, il paraît évident que seul le cas de Nerval peut relever d'une authentique écriture autobiographique. Mais il semble légitime de se demander si les autres auteurs ont usé de leur propre expérience pour construire leur fiction, et plus largement si le rapprochement entre *Aurélia* et les autres œuvres du corpus peut se justifier au regard de cette interrogation. Les écrivains retenus dans le cadre de cette étude ont-ils fréquenté médecins et institutions ? Ont-ils eu accès à des ouvrages théoriques ? Il est bien évidemment délicat de répondre avec certitude à ces questions, qui n'entrent que pour peu de part dans notre étude : notre démarche méthodologique privilégie l'étude des *œuvres* considérées comme autonomes, et tend à leur accorder une indépendance – nécessairement relative – par rapport à leurs auteurs. On peut néanmoins esquisser quelques pistes, susceptibles d'éclairer le contexte de rédaction de nos récits, à défaut d'en délivrer des clés de lecture.

1.3.1. Le cas de Nerval

Seul Nerval a été interné et traité pour les troubles psychologiques dont il a été victime. Personne n'a jamais douté qu'il a bien souffert de maladie mentale et de nombreux biographes, cliniciens et critiques se sont penchés sur son cas. Il paraît donc possible de faire aujourd'hui le point sur la forme d'aliénation dont il était atteint.

Le 18 février 1841²⁰¹, il est admis chez Mme Sainte-Colombe au 6, rue de Picpus, dans un asile d'aliénés. La cause qui figure au registre des admissions tient dans un mot laconique, « méningite ». Le 18 mars, bien que les lettres qu'il envoie à ses amis passent pour étranges, voire délirantes, Nerval sort de l'asile « parfaitement guéri ». Pourtant, le 21 mars, il est interné dans la clinique du docteur Blanche, cette fois pour « manie aiguë », « probablement curable ». Lorsqu'il sort de la clinique, à la fin de l'année 1841, il est profondément changé, en tant qu'homme et en tant qu'écrivain. Il appréhende la suite de son existence, mais se considère, avec le corps médical, comme guéri. Reste à convaincre ses amis, sa famille et les gens de lettres qu'il a retrouvé la santé dans son intégrité. C'est en partie pour cette raison qu'il

²⁰¹ Nous suivons ici l'analyse de Laure Murat, *La Maison du docteur Blanche, Histoire d'un asile et de ses pensionnaires, de Nerval à Maupassant*, Paris, Jean-Claude Lattès, Hachette Littératures, 2001. Les chapitres I, 4 et II, 1 sont consacrés aux deux internements de Nerval, chez Esprit puis Émile Blanche.

se lance dans la préparation d'un grand voyage en Orient.

À son retour en France, il se plonge dans ses activités littéraires. Pourtant, le succès tarde à venir. Le 23 janvier 1852, il est interné à la maison Dubois. « Le diagnostic tient en un mot, écrit Laure Murat : « érysipèle », maladie infectieuse, contagieuse, de la peau, causée par un streptocoque. Mais n'oublions pas qu'à l'époque l'érysipèle, au même titre que les anomalies digestives, est aussi considéré par de nombreux médecins comme une cause d'aliénation et un élément à rapporter au développement de la méningite²⁰². » Il sort de l'asile le 15 février. Après un an d'intense création littéraire, il est à nouveau admis à la maison Dubois du 6 au 27 mars 1853. Le 26 août, il est conduit à l'hôpital de la Charité pour « fièvre aliénative » et le lendemain à la clinique du docteur Blanche fils, à Passy. On ne sait pas quels ont été les motifs consignés par le médecin lors de cette admission : les archives de la clinique pour les années 1851-1855 ont disparu. On dispose donc de très peu de renseignements médicaux pour suivre l'évolution de la maladie de Nerval dans ces années. C'est en général sur sa correspondance que s'appuient les biographes pour décrire les étapes de cette crise. À partir de cette date, on sait que périodes d'accalmie et de rechute se succèdent, tandis que les traitements imposés par le médecin restent globalement inefficaces. Tantôt Nerval reçoit l'autorisation de sortir de la clinique ou d'y recevoir des amis, tantôt le délire qui s'empare de lui impose camisole et divers traitements violents, avec ou sans le consentement du maître des lieux. Le 27 mai 1854, Nerval sort de la clinique et entreprend un voyage en Allemagne. À plusieurs reprises, il confie à Blanche, dans des lettres, les rechutes et les moments de détresse qui ponctuent son errance, malgré sa volonté manifeste de jouir de la liberté recouvrée. Rentré de voyage le 20 juillet, il est de nouveau interné le 8 août et subit un régime très strict. Le 19 octobre, malgré la très grande désapprobation du médecin, Nerval est recueilli par sa tante, Mme Alexandre Labrunie, qui signe la décharge. Nerval continue à publier ses œuvres, mais il ne parvient pas à achever son « roman », *Aurélia*. Il lutte un temps contre la folie, contre la misère et erre, de nuit, dans les rues de Paris. Il est retrouvé pendu rue de la Lanterne le 26 janvier 1855.

Malade, Nerval l'a été sans aucun doute. Bien que des zones d'ombre subsistent naturellement sur l'exact développement de cette maladie, il est possible de définir, rétrospectivement et à la lumière des connaissances médicales actuelles, la pathologie dont il souffrait. Laure Murat conclut ainsi l'analyse très précise qu'elle donne de la période d'internement de Nerval lors des deux crises successives qui ponctuent son existence :

On sait aujourd'hui que Gérard de Nerval souffrait d'une psychose maniaco-dépressive, peut-

²⁰² Laure Murat, *op. cit.*, p. 99.

être compliquée de schizophrénie. Curieuse coïncidence, cette affection est pour la première fois décrite quelques mois seulement avant la mort de Nerval. [...] Au mois de janvier [1854], Baillarger a lu un mémoire sur la *folie à double forme* désignant « un genre de folie dont les accès sont caractérisés par deux périodes régulières, l'une de dépression, l'autre d'excitation ». Quelques jours plus tard, Jean-Pierre Falret réclame l'antériorité de la découverte et communique le résultat de ses travaux, élaborés dès 1850, sur ce qu'il appelle la *folie circulaire* reposant sur trois « états particuliers » : la manie, la mélancolie et l'intervalle lucide. Les deux hommes décrivent en fait la psychose maniaco-dépressive isolée en 1899 par le psychiatre allemand Emil Kraepelin²⁰³.

Quant à la schizophrénie que mentionne également Laure Murat comme une complication potentielle des troubles maniaco-dépressifs, elle n'est véritablement définie qu'à partir de 1911, grâce à l'intervention de Bleuler. Il s'agit d'une psychose « cliniquement caractérisée par des signes de dissociation mentale, de discordance affective et d'activité délirante incohérente²⁰⁴ ».

Nerval était donc maniaco-dépressif. Ce diagnostic ne permet pas pour autant de démêler le rapport exact qu'entretiennent, chez lui, le génie, l'écriture et la folie. Il est certain que l'expérience de la folie et la création littéraire ont partie liée, chez un écrivain qui se révèle à lui-même lors de la crise de 1841 et publie ses œuvres majeures en un temps très court, qui correspond très exactement à l'époque de sa longue maladie, comme si les crises qui la jalonnent permettaient au sujet d'entrer dans d'effervescentes phases de création. *Le Voyage en Orient* paraît en 1851, quelques mois avant que Nerval ne soit interné. *Les Illuminés* paraissent en novembre 1852, suivis des *Petits Châteaux en Bohême* en 1853. *Sylvie* est publiée le 15 août de la même année, *Pandora* le 31 octobre, « El Desdichado » le 10 décembre. En janvier 1854, Nerval publie *Les Filles du feu* et *Les Chimères*. Le 1^{er} janvier 1855, paraît enfin la première partie d'*Aurélia*, la seconde sera publiée à titre posthume le 15 février. La liste est impressionnante, si on la met en rapport avec les dates qui ponctuent les phases de délire, d'internement et de traitements qui correspondent à la même période. La question la plus controversée réside dans la genèse d'*Aurélia*. S'agit-il d'une œuvre authentique ou d'un document clinique, rédigé à la demande même du médecin, comme celui qui figure dans *Les Élixirs du Diable* ? Nous penchons naturellement pour la première hypothèse : *Aurélia* est sans aucun doute l'œuvre de notre corpus qui dispose de l'intertexte littéraire le plus riche, comme si Nerval avait eu sans cesse à cœur de prévenir les critiques posthumes qui lui seraient faites en choisissant une liste impressionnante de prédécesseurs, sortes de garants de la littérarité de son récit. On verra notamment que Hoffmann figure en bonne place dans ce Panthéon de la création littéraire. Si Émile Blanche a de toute évidence

²⁰³ *Ibid.*, p. 132.

²⁰⁴ Jacques Postel, article « Schizophrénie » du *Dictionnaire de psychiatrie et de psychopathologie clinique*, Paris, Larousse, 1998.

laissé à son patient la possibilité d'écrire, si même il en a sans doute été l'un des premiers lecteurs, rien ne laisse penser qu'il serait à l'origine de l'écriture. Laure Murat affirme au contraire que « l'initiative vient de Gérard seul²⁰⁵ ». Les contemporains de Nerval, de Janin en 1841 à Dumas en 1853, sans oublier l'hommage accablant de Moreau de Tours, ont voulu à tout prix établir une relation péremptoire entre l'œuvre littéraire de Nerval et sa folie. Contre eux, Nerval n'a cessé de se défendre et de revendiquer l'autonomie de la création : pour lui, si l'expérience de la folie sert de matériau à l'écriture, l'œuvre produite n'est pas pour autant celle d'un fou. La préface des *Filles du feu* est, à cet égard, tout à fait claire. Répondant aux attaques de Dumas, Nerval écrit : « la dernière folie qui me restera probablement, ce sera de me croire poète : c'est à la critique de m'en guérir ». Nous postulons, à la suite de la plupart des critiques contemporains²⁰⁶, que la dimension autobiographique d'*Aurélia*, qui lui confère de toute évidence une place particulière au sein de notre corpus, n'ôte rien à sa qualité d'œuvre littéraire, savamment conçue et ordonnée par un écrivain doté d'une très grande culture, au moment de sa plus grande maturité créatrice. *Aurélia* n'est pas une tentative d'écriture automatique, elle n'a pas été rédigée sous la dictée de l'inconscient, dans des périodes de délire. Composée pendant les phases de lucidité – rappelons ici que Nerval souffrait de troubles bipolaires et que l'intensité des crises ne troublait en rien la clairvoyance des périodes d'accalmie – elle constitue la mise en forme pleinement concertée d'un délire enfin maîtrisé par l'écriture. Sans nier la spécificité de cette œuvre et l'authenticité de l'expérience décrite, nous nous autoriserons donc dorénavant à la traiter sur le même plan que les autres récits réunis dans le cadre de cette étude. Aboutissement chronologique de notre corpus, *Aurélia* en est aussi l'aboutissement esthétique, puisque Nerval joint à la puissance de son écriture, à la richesse de sa culture, une expérience pleinement vraie du sujet qui lui sert de matrice.

1.3.2. Hoffmann et Gogol : le mythe de l'écrivain fou

Autour de Hoffmann s'est très vite édifié un mythe. Dans les « préliminaires » de l'ouvrage qu'il a consacré à l'écrivain, Marcel Schneider consacre un chapitre à la question suivante : « un fou ou bien un respectable fonctionnaire²⁰⁷ ? ». Dans ce passage, il reprend les éléments essentiels de la polémique qui est née, du vivant même de Hoffmann, autour du

²⁰⁵ Laure Murat, *op. cit.*, p. 111.

²⁰⁶ Nous pensons en particulier à Jacques Bony, qui écrit à propos de son ouvrage : « son ambition est de rendre à Nerval son statut d'écrivain. » (Jacques Bony, *Le Récit nervalien*, Paris, José Corti, 1990, p. 15.)

²⁰⁷ Marcel Schneider, *Ernst Theodore Amadeus Hoffmann, biographie*, Paris, Julliard, 1979, p. 24-32.

personnage²⁰⁸. Comment concilier en effet la vie plate et insipide du petit fonctionnaire qui a traversé, sans presque en prendre conscience, les vacillements et soubresauts de l'histoire de la Prusse à l'époque napoléonienne et l'œuvre tourmentée de celui qu'on considère parfois comme l'inventeur du fantastique européen ? Le premier éditeur de Hoffmann, Kunz, a très vite senti qu'il était nécessaire de créer un personnage à la hauteur de son œuvre.

Kunz estimait sans doute que pour rendre crédibles les contes fantastiques, il fallait bien que le créateur du genre reçût lui-même la visite de spectres et de démons. Le lecteur voyant toujours dans l'œuvre littéraire une autobiographie déguisée, il importait que E. T. A. fût confondu avec le Médard des *Élixirs du Diable*. L'image fabuleuse que Kunz a façonnée sera celle d'un Hoffmann névrosé, sujet aux hallucinations, peut-être fou, à coup sûr bohème d'une moralité douteuse, porté sur le punch et sur l'opium²⁰⁹.

L'image créée par Kunz pour légitimer l'œuvre du fantastique va devenir pour ses détracteurs un moyen de la discréditer. Ainsi Walter Scott, préfaçant l'édition française des contes de Hoffmann, dessine le portrait d'un écrivain « fou, alcoolique et drogué²¹⁰ » :

Il est impossible de soumettre de pareils contes à la critique. Ce ne sont pas les visions d'un esprit poétique ; elles n'ont pas même cette liaison apparente que les égarements de la légende laissent quelquefois aux idées d'un fou : ce sont les rêves d'une tête faible, en proie à la fièvre, qui peuvent un moment exciter notre curiosité par leur bizarrerie ou notre surprise par leur originalité, mais jamais au-delà d'une attention très passagère ; et en vérité les imaginations de Hoffmann ressemblent si souvent aux idées produites par l'usage immodéré de l'opium, que nous croyons qu'il avait plus besoin du secours de la médecine que des avis de la critique²¹¹.

L'œuvre de Hoffmann ne saurait être raisonnablement tenue pour autobiographique : on a donc voulu faire de sa vie une fiction. Pourtant, rien n'est moins romanesque que la vie de Hoffmann, et rien de moins convenu que son parcours.

Certes, Hoffmann ne s'est pas penché par hasard sur la question de la folie. Mais il manifeste bel et bien un intérêt extérieur : elle est un objet d'étude autant que de curiosité, car elle touche à des questions qui rejoignent ses préoccupations métaphysiques et esthétiques. Pour Hoffmann, la folie a partie liée avec les puissances obscures à l'œuvre dans le monde : le diable agit au cœur de l'individu dans la remise en cause de la rationalité. Peindre l'homme, c'est donc, pour Hoffmann, mettre au jour les forces qui traversent sa conscience et brisent la cohérence de son rapport au monde. Le fantastique qui lui est propre naît de ces

²⁰⁸ Roger Bozzetto rappelle que « le premier qui s'est lancé sur cette fausse piste est Ludwig Boerne », dans *Humoralpathologie* (1820). Voir Roger Bozzetto, *Passages des fantastiques*, éd. cit., p. 23.

²⁰⁹ Marcel Schneider, *Ernst Theodore Amadeus Hoffmann*, éd. cit., p. 25.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 28.

²¹¹ Walter Scott, *Préface aux contes de Hoffmann* publiés par Eugène Renduel dans une traduction de Loève-Weimars en 1829, cité par Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 195, p. 48-49. Roger Bozzetto rappelle néanmoins que cette préface est en réalité une partie seulement d'un article plus long, « On the Supernatural in Fictitious Compositions ; and particularly on the Works of E. T. A. Hoffmann » (*Foreign Quarterly Review*, 1, 1827) qui mérite d'être lu dans son ensemble puisque s'y révèle une première définition du fantastique. (Voir Roger Bozzetto, *Passages des fantastiques*, éd. cit., p. 34sv)

interrogations.

À Bamberg, Hoffmann fréquente assidûment les docteurs Marcus et Speyer qui, après avoir étudié le magnétisme animal, l'utilisent pour traiter les maladies nerveuses. « C'est dans ses conversations avec eux, note Jean Mistler, que Hoffmann a puisé toute sa science des maladies mentales²¹². » À plusieurs reprises, Hoffmann se rend à l'hôpital pour visiter des sujets particulièrement intéressants, ou pour assister à des autopsies. Il réfléchit au magnétisme et au pouvoir qu'un thérapeute s'approprie par ce biais sur ses patients. Plus tard, à Leipzig, il se fait soigner par le Dr Kluge, spécialiste des questions du magnétisme, avec lequel il discute de « l'hypnotisme et [d]es maladies mentales²¹³ ». Enfin, à Berlin, à l'époque où il rédige *Les Élixirs du Diable*, c'est grâce au docteur Koreff, spécialiste en magnétisme animal qui deviendra l'un des « Frères de Saint-Sérapion », que Hoffmann peut parfaire sa réflexion sur ces questions.

La profondeur de cette exploration, la récurrence de ces interrogations, devaient mener Hoffmann, dans la fin de sa vie, à s'interroger sur sa propre raison. Ainsi, Jean Mistler écrit : « Hoffmann n'a jamais été fou, mais, pendant toute la dernière partie de sa vie, il a eu la terreur de le devenir, et il a écrit ses contes à la fois pour se délivrer de cette obsession et pour s'y complaire, avec une délicieuse et secrète horreur²¹⁴ ». L'angoisse d'être fou, ajoutée sans doute à l'abus d'alcool et aux questions religieuses qui agitent ses veilles, ont permis à Hoffmann de développer une vision personnelle de la folie, mise en scène dans ses œuvres et notamment dans *Les Élixirs du Diable*. Hoffmann n'est à coup sûr pas le moine Médard, mais la fiction de la vie de ce dernier explore certaines des interrogations les plus centrales de la vie bien réelle de son créateur. En réalité, on peut dire que la tentation de l'autobiographie hante l'œuvre de Hoffmann. Esquissée dans certains de ses contes, explorée sur le mode fantasmatique dans la mise en scène des confessions fictives du capucin Médard, elle prend une forme originale et magistrale dans le dernier roman du conteur. *Le Chat Murr*, autobiographie fictive d'un chat féru de philosophie, accueille en son sein les fragments de la biographie de Johannès Kreisler, musicien fou et frère idéalisé de Hoffmann. Ce roman sans équivalent parodie ainsi l'écriture autobiographique dans les passages rédigés à la première personne, tout en explorant la richesse de l'autofiction lorsqu'il emprunte l'écriture à la troisième personne. Il est d'ailleurs étrange que ce roman unique dans l'histoire de la littérature ne tienne pas une place plus cruciale dans les ouvrages et histoires littéraires consacrés à

²¹² Jean Mistler, *Hoffmann le fantastique*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 112.

²¹³ *Ibid.*, p. 178.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 188.

l'autobiographie. Nous aurons l'occasion de nous y référer, quoique la forme même du récit ait interdit l'insertion de cette œuvre dans notre corpus : s'il y est bien question d'un musicien fou, la parole ne lui est pas déléguée, puisqu'un mystérieux biographe anonyme – double vraisemblable du personnage – reste toujours à l'origine de la narration.

La folie de Gogol, comme celle de Hoffmann, fait partie intégrante de sa légende. Selon celle-ci, il y aurait deux Gogol. Le premier, auteur léger et subtil, aurait donné à la Russie certains de ses chefs-d'œuvre. Plus encore, cet écrivain-là devrait être considéré comme un romancier réaliste, social, l'un des premiers à avoir dénoncé les abus de la Russie tsariste et autocratique. On lirait ainsi *Le Révizor* (1836), *Les Âmes mortes* (1842), ou encore *Le Manteau* (1843), comme des ouvrages résolument polémiques. Bref, ce premier Gogol aurait eu sa place parmi les libéraux de gauche qui, au péril de leur vie, ont eu à cœur de défendre un peuple opprimé et de demander résolument la modernisation d'un régime obscurantiste. Les *Extraits choisis de ma correspondance avec mes amis* (1847), dans cette perspective, dérangeant. Que penser de ce brusque revirement, qui conduit l'auteur du *Révizor* à faire l'apologie du servage, de la foi orthodoxe, du respect des aînés, de l'époux, et plus encore du pouvoir tsariste ? Il faut bien que Gogol soit devenu fou. De nombreuses voix s'élèvent, immédiatement, pour le proclamer avec véhémence. Le critique libéral Biéliniski, dans une lettre ouverte à l'auteur, fustige violemment le nouveau Gogol qui trahit de manière aussi patente l'ancien amour qu'il lui a voué. Gogol devient ainsi un « défenseur du knout, un apôtre de l'ignorance, un champion de l'obscurantisme et des ténèbres du Styx, un panégyriste de la morale tatare ». La sentence est claire : « Soit vous êtes malade – et vous devriez dans ce cas vous hâter de vous faire soigner, soit vous êtes... J'ai peur de mettre des mots sur ma pensée²¹⁵ ! ». Gogol est fou. L'affaire est réglée. Le geste célèbre de l'auteur brûlant le manuscrit de la deuxième partie des *Âmes mortes* par crainte de l'Enfer et sur commande de son confesseur ne fait que renforcer cette idée. Après la mort de l'écrivain, en 1852, biographes et médecins s'empressent de se pencher sur le cas de ce génie malade. C'est Cesare Lombroso qui se fit vraisemblablement le héraut le plus célèbre de cette folie gogolienne, dans un ouvrage qui traite également de Hoffmann et de Nerval, ce qui est loin d'être fortuit.

L'une des premières interprétations médicales de la vie de Gogol, note Irina Sirotkina, vient d'Italie. Dans son *Genio e follia* (1863), Cesare Lombroso fit de Gogol un exemple des liens unissant génie et déséquilibre. À l'en croire, les habitudes de Gogol, sa maladie, son talent, n'étaient ainsi que des stigmates d'une constitution dégénérée. Gogol, « après avoir souffert

²¹⁵ Vissarion Biéliniski, « Lettre à Nicolas Gogol », 1847, cité par Irina Sirotkina, « Gogol, les moralistes et la psychiatrie du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 141 (2008-3), « Asiles et fous », Paris, Armand Colin, 2008, p. 83.

Le fou, malade ou génie ?

d'une histoire d'amour malheureuse, s'était livré pendant plusieurs années à la pratique exagérée de l'onanisme et devint finalement un grand romancier »²¹⁶.

À la fin du siècle, la polémique gagne la Russie, où Bajenoff, Chizh et Kaplan, éminents psychiatres, se lancent dans une longue polémique. De nombreuses questions sont en jeu. À côté des débats proprement médicaux, visant notamment à établir la pertinence des derniers traitements imposés au malade, prennent place des questions morales et esthétiques : un écrivain de talent peut-il tenir des positions moralement contestables ? Peut-on être un génie malgré soi ? Un être médiocre peut-il laisser des œuvres immortelles, dont le sens dépasse très largement ce que lui-même avait pensé y mettre ?

Les milieux intellectuels, en France, ne sont pas en reste. L'écrivain franco-russe Ossip-Lourié publie en 1905 un ouvrage important, *La Psychologie des romanciers russes du XIX^e siècle*, dont le premier chapitre est consacré à Gogol. Au terme d'une analyse biographique, Ossip-Lourié en vient à poser la question essentielle, « Gogol fut-il atteint d'aliénation mentale²¹⁷ ? » Ossip-Lourié a recours à des arguments liés aux dispositions physiques du personnage, il livre des témoignages, évoque la correspondance de Gogol, avant de livrer une dernière pièce au dossier : « Enfin, plusieurs personnages de son œuvre sont des fous. Le titre seul des *Mémoires d'un fou* indique leur sujet inquiétant²¹⁸. » S'ensuit une analyse clinique de la nouvelle, à laquelle viennent s'ajouter *Le Manteau* et *Le Portrait*. L'auteur semble néanmoins conscient de la difficulté d'inférer de l'œuvre à l'homme, et il ajoute :

Malgré des linéaments de vérité que renferment, chez Gogol, les types de la folie, le contenu imaginaire dépasse de beaucoup le contenu tiré des observations exactes. Dans tous les cas, le fait d'avoir introduit des fous dans son œuvre ne constituerait pas des symptômes de la maladie de Gogol lui-même. Nous en trouvons d'autres, plus graves²¹⁹.

Ainsi, c'est avant tout la représentation trop avantageuse qu'il avait de lui-même et son mysticisme qui révèlent de manière indubitable la folie qui était la sienne :

Il est scabreux et anti-scientifique de diagnostiquer la maladie cinquante ans après la mort du malade. Cependant, on pourrait affirmer que la véritable maladie de Gogol fut la *mania religiosa*.

Réaliste dans son œuvre, il est mystique dans sa vie, au moins pendant ses dernières années. Il affirme nettement l'influence directe de l'âme sur le corps ; il ne comprend pas les causes physico-chimiques de la vie, il met à leur place une fiction abstraite qui fait mouvoir la vie, – Dieu²²⁰.

²¹⁶ Irina Sirotkina, « Gogol, les moralistes et la psychiatrie du XIX^e siècle », art. cit., p. 86.

²¹⁷ Ossip-Lourié [pseudonyme d'Ossip Davidovitch Lourié], *La Psychologie des romanciers russes au XIX^e siècle*, Paris, Alcan, 1905, p. 18.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

²²⁰ *Ibid.*, p. 21-22.

La suite est plus que déroutante : il y est démontré que Gogol, profondément ignorant, n'a tout bonnement pas compris sa propre œuvre. C'est bien la foi, en définitive, que la fin de siècle positiviste se refuse à pardonner à Gogol.

Mais les chrétiens se font également hérauts de la folie de Gogol. Au milieu du xx^e siècle, Jean Steinmann, rédigeant l'un des rares articles comparatistes entièrement consacrés au rapprochement entre Gogol et Nerval, prend encore la folie comme clé du rapprochement biographique qu'il établit entre les deux écrivains contemporains. Sa lecture chrétienne de leurs œuvres l'invite même à considérer que Gogol était vraisemblablement plus fou que Nerval : le chef-d'œuvre du premier, *Les Âmes mortes*, est une « descente aux enfers », tandis qu'« *Aurélia*, tout au contraire, est un chant du ciel, le triomphe de la Rédemption, l'alléluia d'une âme sauvée²²¹ ».

En Russie, nul doute qu'avec les événements de 1905, puis de 1917, le débat ne prenne un sens éminemment politique. S'appuyant sur le discours médical, les critiques soviétiques vont promouvoir l'image d'un Gogol pro-soviétique avant l'heure dans la première partie de sa vie, ayant connu une seconde période scandaleuse et indéfendable. Pour ce faire, il fallait défendre l'idée d'un homme totalement lucide et sain, puis touché par une maladie psychique subite au milieu des années 1840. On renvoyait ainsi dos à dos les partisans d'un Gogol nerveusement faible depuis son enfance, comme celle d'un Gogol mûr pleinement conscient de ses choix : Gogol ne pouvait ni être fou depuis toujours, ni être réactionnaire depuis toujours. Il fallait bel et bien, comme Bielinski et les proches de Gogol en avait eu immédiatement l'intuition, qu'il y ait eu deux Gogol.

Ce n'est pas notre but ici de prendre part à un débat marqué idéologiquement par un contexte historique particulièrement prégnant. On se référera tout aussi bien sur ces questions à l'article d'Irina Sorotkina, ou à la thèse plus ancienne, mais inégalée depuis, de Claude de Grève²²². La question, en effet, ne nous intéresse que très secondairement. Certes, Gogol s'est dit malade toute sa vie. Il se plaignait à qui voulait l'entendre de problèmes de digestion, de constipation ou encore d'hémorroïdes. Sans doute sincèrement inquiet pour sa santé, l'écrivain avait aussi l'habitude de justifier par ses ennuis de santé – réels ou imaginaires – ses demandes de subvention, ses voyages, les délais incessants qu'il se donnait pour écrire ou remplir ses obligations. Il est sans doute vrai également que la fin de sa vie est marquée par des troubles psychiques, vraisemblablement aggravés par les traitements médicaux inadaptés dont il a été

²²¹ Jean Steinmann, « Notes sur Gérard de Nerval et Nicolas Gogol », in *Littérature d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Desclée de Brouwer, 1963, p. 46.

²²² Voir Claude de Grève, *Gogol en Russie et en France : essai de réception comparée*, thèse pour le doctorat d'État, sous la direction de Michel Cadot, Paris III, 1984.

victime. Cela dit, au moment où il rédige et publie le *Journal d'un fou*, dans les années 1832-1835, Gogol, revenu des illusions avec lesquelles il est monté à Saint-Pétersbourg pour servir de grandes causes, cherche encore sa voie, sans que personne ne mette en cause sa santé mentale. Essentiellement préoccupé d'histoire, à la recherche d'un poste qui lui permette d'assouvir ses ambitions sociales et financières, Gogol jette négligemment sur le papier, au milieu de considérations historiques et de pensées personnelles, quelques sujets de nouvelles qu'il abandonne puis reprend, pressé par l'argent. Or il ne cherche alors nullement ses sujets en lui-même. Les *Veillées du hameau* doivent leur succès à la précision minutieuse de la documentation réunie pour leur rédaction : Gogol travaille à ces récits à partir d'histoires rapportées par les Ukrainiens fréquentés par sa mère et ses sœurs, de costumes dénichés dans les foires, de descriptions détaillées de noces ou fêtes populaires. Toute sa vie, il s'est défendu de rien écrire selon sa propre inspiration. Ne doit-il pas à Pouchkine les sujets du *Révizor* et des *Âmes mortes* ? Pour les *Nouvelles de Pétersbourg*, c'est vraisemblablement dans les journaux contemporains, comme *L'Abeille du Nord*, ou dans des discussions d'intellectuels pétersbourgeois qu'il puise ses idées.

Quand quelqu'un rapportait devant lui un fait intéressant – note Henri Troyat –, il se figeait dans une attention extraordinaire. Tout son être devenait une pompe aspirante. Annenkov lui avait vu cette expression d'appétit intellectuel tandis qu'un de ses invités, médecin sans doute, parlait du comportement des fous et soulignait la logique inflexible avec laquelle ils développaient leurs idées les plus absurdes. Un autre invité raconta, peu après, l'histoire d'un modeste employé de bureau, qui, ayant réussi à force d'économies à s'offrir le fusil de chasse anglais dont il rêvait, l'avait perdu, dès sa première sortie dans les roseaux du golfe de Finlande, et en avait fait une telle maladie, que ses collègues s'étaient cotisés pour remplacer l'arme. [cette anecdote prépare le sujet du *Manteau*] « Tous les assistants riaient de cette anecdote, tirée d'un fait réel, écrivait Annenkov. Seul Gogol écoutait, pensif et baissant la tête. »²²³

Non seulement le *Journal d'un fou* ne peut en aucun cas être considéré comme une œuvre autobiographique, mais il paraît en outre vraisemblable que Gogol ne se soit inspiré, pour écrire cette nouvelle, que de matériaux qui lui étaient, à l'origine tout au moins, tout à fait étrangers.

Bien évidemment, cela n'empêche pas qu'on retrouve en filigrane les angoisses, les échecs et les frustrations de l'auteur dans les péripéties de Poprichtchine. L'obsession du nez²²⁴, par exemple, qui parcourt l'ensemble des *Nouvelles de Pétersbourg*, reflète le traumatisme d'un individu affublé d'un nez si long et si étrange qu'aucun contemporain ne se

²²³ Henri Troyat, *Gogol*, Paris, Flammarion, 1971, p. 130.

²²⁴ Jean-Paul Weber a consacré l'une des études thématiques qu'il réserve à Gogol au motif de la « coupole bulbeuse », dont il voit un avatar dans le « nez en oignon » des Grands-Russiens. Il étudie en ce sens *Le Nez* et le *Journal d'un fou*. Voir Jean-Paul Weber, *Domaines thématiques*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 1963, p. 90-103.

soit laissé aller à décrire Gogol sans faire une place décisive, au sein de son portrait, à son « nez d'oiseau »²²⁵. On pourrait aussi évoquer les difficultés de Gogol à percer dans la société pétersbourgeoise, son incapacité à nouer des relations équilibrées avec les femmes, sa foi dans la puissance du diable, tous éléments qui explicitent, cela va sans dire, les mécanismes psychologiques auxquels répondent ses héros.

Gogol, dans les années 1830, n'était assurément pas fou. Les interrogations qui traversent son existence dans cette période troublée, pétée de doutes et d'insatisfactions, l'ont amené à concevoir avec sympathie les affres dans lesquelles doit se trouver plongé un individu brisé dans son orgueil, blessé dans ses amours et meurtri dans ses ambitions. Il n'en reste pas moins que le *Journal d'un fou* est avant tout un travail de composition littéraire.

1.3.3. Nodier et Odoïevski : les philosophes

Pas plus que Gogol ou Hoffmann, Charles Nodier n'a été fou. Pourtant, il a souffert toute sa vie de troubles nerveux. Georges Zaragoza note :

Dès l'âge de vingt-et-un an, on le sait souffrant : on a parlé de crises d'épilepsie. [...] de ces observations, on a pu conclure qu'il souffrait de neurasthénie ; ce type de maladie se développe chez des sujets prédisposés par l'hérédité ou/et par des circonstances agissant sur leur psychisme. [...]

Deux événements ont laissé leur marque sur son tempérament cyclothymique, le poussant chacun un peu plus, à son époque, dans le chemin sans retour de la neurasthénie : la mort de son père tout d'abord [...] ; le mariage de Marie, plus tard, viendra l'enfoncer un peu plus dans la mélancolie propre à ces tempéraments²²⁶.

La maladie dont souffre Nodier, diffuse, a coloré toute son existence, et l'a vraisemblablement prédisposé à s'intéresser à l'univers particulier dans lequel évoluent rêveurs et fous. En 1803, Nodier est emprisonné à Sainte-Pélagie. Sur un coup de tête, il s'est en effet lui-même accusé d'être l'auteur d'un pamphlet contre le Premier Consul, la *Napoléone*. L'incarcération est brève, mais elle est pour le jeune homme l'occasion de prendre conscience de la fragilité de sa constitution nerveuse :

Déjà, lors de son emprisonnement à Sainte-Pélagie, Charles Nodier nous dit avoir souffert d'un mal qu'il décrit en ces termes : « une infirmité nerveuse de la nature la plus bizarre. C'était une espèce de crampe, ou plutôt c'était un engourdissement des extrémités, dont l'invasion n'avait rien de très pénible mais qui devenait horriblement douloureux quand il était parvenu au torse. Enfin, le cerveau lui-même était envahi et c'était le temps heureux du paroxysme. Alors je perdais connaissance pendant quelques minutes, et lorsque je revenais à moi, mes membres étaient affranchis des liens de fer qui les brisaient un moment auparavant ; j'étendais sans effort mes bras assouplis ; mes poumons jouaient librement dans ma poitrine élargie. Il ne me restait de cette crise qu'un long et morne abattement sans douleur ». Cette description d'une

²²⁵ Le mot « гоголь », en russe, désigne la grèbe.

²²⁶ Georges Zaragoza, *Charles Nodier, Le dériseur sensé, Biographie*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 247-248.

Le fou, malade ou génie ?

crise nerveuse est un précieux témoignage clinique bien sûr, mais j'y découvre l'intérêt que Charles manifeste à l'égard de ce phénomène pathologique. Il observe, avec curiosité, la montée du mal, il note le paroxysme heureux qui engendre la perte de connaissance : il est objet et sujet d'une expérience qui n'est pas sans quelque volupté. Ne découvre-t-il pas à ce moment, des voies nouvelles pour appréhender son corps, pour le sentir ? Un mode de connaissance s'ouvre à lui qui le mènera à l'irrationnel voire à la folie²²⁷.

Nodier a peut-être été plus loin que Hoffmann et Gogol sur la voie qui devait le conduire d'une expérience réelle, celle de la perte de conscience, de la fulgurante crise mentale, à l'exploration philosophique de la folie comme mode de connaissance. L'œuvre que Nodier a consacrée à la folie est l'une des plus vastes et des plus diverses de la littérature de cette époque. Pourtant, ses rapports effectifs avec les milieux médicaux ne sont pas attestés par les spécialistes de cet auteur. Jacques-Remi Dahan précise ainsi dans une note :

Les médecins avec lesquels les rapports de Nodier sont attestés sont, outre son beau-frère Tourtelle, les médecins mondains Amédée Pichot, Koreff, Véron, Tissot... Aucun d'eux n'est un aliéniste. Par ailleurs, Jean-Pierre Falret et Félix Voisin, nommément allégués en 1835, ne semblent connus de l'écrivain que par les prospectus de leur maison de santé. Restent toutefois mystérieuses les relations de Nodier avec Charles Chrétien Henri Marc (1771-1841), qualifié en 1835 de *savant ami*, auteur de nombreuses communications à l'Académie de médecine et de l'important traité *De la folie considérée dans ses rapports avec les questions médico-judiciaires* (Paris, J.-B. Baillière, 1840, 2 vol. in-8°)²²⁸.

La conception de la folie propre à Nodier est donc sans aucun doute plus philosophique et littéraire que médicale. Questionnant la raison et ses limites dans des contes, il rédige également des essais sur les phénomènes du rêve et construit, le premier, la notion de « fou littéraire ». Il rédige en effet en 1835 une « Bibliographie des fous » qui recense avant l'heure quelques uns de ces fous littéraires auxquels André Blavier fera honneur quelques cent cinquante ans plus tard²²⁹. Amateur de livres rares, Nodier a eu l'occasion d'interroger longuement les rapports entre folie et création. Son dernier conte, *Franciscus Columna* (1843) est tout entier consacré à l'un de ces écrivains fous et au livre étrange du non moins étrange Vénitien, livre dont Nodier possédait un exemplaire de l'édition *princeps* (Venise, 1499). Quelques années plus tard, Nerval, se souvenant de ce conte, publie sa propre analyse de l'œuvre énigmatique dans *Le Voyage en Orient*²³⁰. Par cette référence pleine de déférence, l'auteur d'*Aurélia* marque clairement la dette contractée envers son aîné qui l'a, à bien des égards, précédé sur les voies de la folie et de la connaissance.

Initié à la folie par les bizarreries de sa constitution nerveuse, grandement fragilisée

²²⁷ *Ibid.*, p. 106-107.

²²⁸ Jacques-Remi Dahan, « PASSAGES. Charles Nodier, du fou au fou littéraire, invention et constitution d'une catégorie. », conférence au colloque *Les doux dingues aux Prémontrés*, I.I.R.E.R.L., 26 nov. 2009. (à paraître)

²²⁹ André Blavier, *Les Fous littéraires*, Veyrier, 1982, réédité aux Éditions des Cendres en 2001.

²³⁰ Voir Gérard de Nerval, *Le Voyage en Orient*, « Introduction : Vers l'Orient », chap. XIV, « Le Songe de Polyphile », Gallimard, coll. Folio, p. 117-122.

par les événements marquants de sa jeunesse, Nodier a trouvé en elle le carrefour de ses interrogations et préoccupations religieuses, existentielles, esthétiques, linguistiques et même bibliophiles. Plus qu'aucun autre en son temps, Nodier engage une réflexion globale sur la folie, en ceci qu'elle permet un rapport particulier de l'esprit avec le corps, met l'homme sur la voie de la connaissance et entre en jeu dans les mécanismes de la création. Il est notable qu'il se passe alors presque totalement de la réflexion aliéniste pour nourrir sa propre pensée de la folie.

Odoïevski, de vingt ans son cadet, mais dont l'activité littéraire est globalement contemporaine de son aîné français, remplit en Russie un rôle comparable à celui de Nodier dans la littérature et la pensée françaises. L'intérêt que porte Odoïevski à la folie est avant tout philosophique. L'intense période de création que constituent les années 1830 est dominée par le projet d'une œuvre unique que l'auteur avait annoncée sous le titre *L'Asile de fous*. Peut-être ce projet s'inspire-t-il des *Veilles* de Bonaventura, dans lesquelles le narrateur formule ainsi, avec l'ironie qui est la sienne, ce qui devait être la matière de *L'Asile de fous* :

Tandis que d'autres esprits raisonnables et âmes sensibles s'en vont dans la nature pour y ériger sur le Mont Thabor leurs tentes de poètes, j'ai choisi, moi, des matériaux faits pour durer, et je les rassemble pour construire une universelle maison de fous, où je voudrais enfermer ensemble esprits prosaïques et poètes²³¹.

En 1836, Odoïevski publie dans *Le Cabinet de lecture* un article intitulé « Qui sont les fous ? », article conçu comme une introduction à l'œuvre à venir. Ce projet n'aboutit pas, mais il donne naissance aux *Nuits Russes*, roman magistral de l'auteur publié en 1844, qui reprend et ordonne la plupart des récits rédigés dans les années 1830 autour de ce fil conducteur qu'est la folie. À partir de l'article de 1836, qu'il déforme et assimile, le roman se présente comme l'exploration des facettes de la folie dans son rapport à l'âme romantique et au génie, exploration menée vaille que vaille par de jeunes intellectuels réunis, de nuit toujours, chez leur maître et ami, Faust. Comme Thésée dans le labyrinthe, ils déploient les rouleaux d'aventureux prédécesseurs et suivent le parcours insolite qui les conduit de Piranèse – autre figure chère à Nodier – à Bach, passant en revue figures d'artistes et d'originaux, dont le seul point commun est d'appartenir de quelque manière que ce soit à ce pays étrange qu'est la folie.

Odoïevski, le philosophe slavophile, le disciple et rival de Schelling, l'ami de Pouchkine, a peut-être moins que les autres auteurs de notre corpus été interrogé par la

²³¹ Bonaventura, *Les Veilles*, éd. cit., p. 178. « Wenn andere verständige und gefühlvolle Leute in die Natur hinauswandern um sich dort poetische Stifts- und Taborshütten zu errichten, so trage ich vielmehr dauerhafte und auserlesene Baumaterialien zu einem allgemeinen Narrenhause zusammen, worin ich Prosaisten und Dichter beieinander einsperren möchte. » (Bonaventura, *Nachtwachen*, éd. cit., p. 57.)

Le fou, malade ou génie ?

question intime et angoissante de la folie. Mais c'est sans doute ce recul par rapport au centre de ses préoccupations philosophiques qui lui a permis d'aller si avant dans l'investigation conceptuelle et méthodique de son objet.

Fragilité nerveuse, angoisses métaphysiques, complexes envahissants, tels sont sans aucun doute les troubles dont ont souffert les auteurs de notre corpus. Nerval seul a authentiquement vécu l'expérience de la folie avant de songer à écrire l'œuvre qui devait assurer sa gloire éternelle. Hoffmann, Nodier et Gogol ont néanmoins connu des crises ponctuelles et des interrogations profondes, qui les ont amenés à se sentir proches des fous, sans qu'ils ne soient véritablement atteints de folie. Au côté de ces expériences autobiographiques, prend place l'intérêt intellectuel qui est au cœur de leurs existences comme de leurs projets. Nodier furète dans les librairies et bibliographies pour se procurer tous les ouvrages rédigés par des fous. Nerval discute longuement avec Émile Blanche et fréquente l'hôtel Pimodan où se mêlent écrivains, artistes et médecins. Gogol prête attention aux débats qui agitent les milieux intellectuels, à Saint-Pétersbourg et à Moscou. Hoffmann fréquente continûment médecins et magnétiseurs. Odoïevski traque sa vie durant toutes les traces de folie dans les œuvres d'art. C'est donc autant à une documentation précise qu'aux périodes de crises, dont les vies de leurs auteurs sont jalonnées, qu'on doit les récits de notre corpus. Nourris de sources diverses, médicales, littéraires, artistiques, biographiques, il est inévitable que ceux-ci se montrent aussi divers dans les points de vue qu'ils illustrent.

Chapitre 2

Le fou, figure fantastique : un artiste de génie

Les auteurs de notre corpus ont vécu une période cruciale de l'histoire de la médecine, qui correspond à la lente émergence de la psychiatrie moderne. Ce contexte particulier les a vraisemblablement encouragés à réfléchir à la place que la société du XIX^e siècle réserve au fou. Les récits retenus peuvent ainsi être considérés comme l'exposé réaliste de cas cliniques, mais l'importance que revêt le traitement littéraire de la folie à cette époque n'est pas le seul reflet de la rubrique « faits divers » des journaux populaires. Il ne s'agit pas seulement, pour nos auteurs, de flatter le goût du public, ni même de défendre les fous opprimés par une société plus punitive que curative : la tradition philosophique attachée à la folie divine leur permet aussi de proposer une vision du monde et de la littérature. Le matériau réaliste réuni pour composer les récits qui nous occupent est mince, surtout si on le compare aux sources textuelles, explicites ou non, qui inscrivent ces œuvres dans une tradition littéraire et philosophique extrêmement riche. Cette particularité, partagée par l'ensemble des récits que nous avons rassemblés, constitue en définitive l'unité de ce corpus : Nerval lui-même inscrit explicitement son récit dans la postérité de Hoffmann et de Nodier, et, derrière eux, de Virgile, d'Apulée, de Dante ou de Swedenborg. La multiplicité des sources, biographiques et imaginaires, réelles et mythiques, utilisées par les auteurs de notre corpus pour produire ces récits de folie reflète la complexité du lien qui unit, en eux, réalité et fiction. Il convient en définitive de détacher la notion de fiction de celle de mensonge. Nos récits constituent des fictions signifiantes, des fictions qui cherchent à dire le vrai du monde.

Tel est bien en effet le sens qu'il faut donner à l'adjectif « fantastique » en ce début de XIX^e siècle. Les récits qui nous occupent échappent d'une part à la distinction entre merveilleux et fantastique, en ceci que les romantiques ignorent tout bonnement cette différence conceptuelle moderne, établie dans la lignée des travaux de Todorov, et d'autre part à la distinction entre fantastique et réalisme, dans la mesure où il ne peut pas véritablement y avoir de réalisme sans fantastique et vice-versa. Le réalisme de nos œuvres est fantastique, parce que les romantiques croient en l'existence d'un au-delà qui, par sa puissance, agit dans le réel. Comment peindre avec réalisme Saint-Pétersbourg sans dénoncer les forces occultes qui, sans cesse, depuis sa création, bouleversent ses formes et ses contours ? Comment décrire avec réalisme l'être humain sans parler de ses rêves et du psychisme qui s'y révèle ? Comment produire une analyse réaliste de la pensée humaine sans s'interroger sur les mécanismes de la pensée du fou, ce « malade » qui a tant à dire sur la santé ? Les romantiques sont sans aucun doute à l'origine du grand roman réaliste et psychologique du XIX^e siècle. Dostoïevski est l'héritier de Hoffmann et de Gogol, et ses œuvres n'ignorent pas non plus les mécanismes de la pensée délirante. Comme celles des auteurs dits « réalistes », les œuvres de nos auteurs « fantastiques » n'excluent pas une forte dénonciation sociale, et ne cessent jamais de s'intéresser au réel. Gogol en est un bon exemple, lui qu'on a voulu, comme Balzac en un sens, tour à tour auteur mystique et réaliste, lui que se sont arraché les partisans du symbolisme et la critique réaliste-socialiste. Il serait vain de chercher à opposer l'auteur du *Manteau*, critique féroce d'une société capitaliste, et celui du *Portrait*, récit qui décrit un étrange pacte avec le diable. Le réalisme romantique est solidaire d'une conception religieuse du monde : il postule toujours que le surnaturel est aussi réel que la nature, dans laquelle il se révèle. Roger Bozzetto rattache le genre fantastique à ce que les pythagoriciens appellent « alogon », « étranger au langage » : certaines réalités tangibles, comme le nombre irrationnel $\sqrt{2}$, qui intervient dans le calcul de la diagonale d'un carré, sont impensables. Ainsi les textes fantastiques présentent un point commun « qui est de nous confronter, chacun à sa façon à un "impossible et pourtant là", à savoir le réel²³² ». La peur propre au fantastique est « une angoisse devant le donné²³³ ». Il s'agit bien d'élaborer de nouvelles stratégies littéraires pour représenter non pas l'irréel, mais bien le réel, en ceci précisément qu'il est impensable, de trouver un langage pour « figurer²³⁴ », à défaut de dire, l'*alogon*.

²³² Roger Bozzetto, *Passages des fantastiques*, éd. cit., p. 15.

²³³ *Ibid.*, p. 18.

²³⁴ *Ibid.*, p. 19.

2.1. Du conte de fées au conte fantastique

Lorsqu'il est question de l'art du récit, deux questions agitent principalement les milieux littéraires de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle en Europe. La première est une ancienne querelle : faut-il préférer, dans le conte, le réel, le vrai ou le vraisemblable ? La seconde est directement liée à la première : le conte doit-il avoir une fin morale ? Est-il destiné à instruire en plaisant ? Faut-il présenter des clés pour la lecture allégorique et la rendre ainsi explicite à tout lecteur de bonne volonté ? Le débat oppose naturellement les partisans du classicisme et ceux qui suivent la voie ouverte par les « préromantiques », comme on a pris l'habitude de les appeler. D'un côté se trouve la raison, de l'autre, l'imagination. D'un côté, une littérature morale, sociale, impersonnelle, de l'autre, l'expression de la sensibilité individuelle, et la mise en cause des normes collectives²³⁵.

On voit que se trouve mêlée ici aux questions proprement littéraires, portant sur le contenu même de l'œuvre et son rapport au réel, celle de la moralité et de l'utilité de l'écrivain. Le récit de fiction, au début du XIX^e siècle, cherche encore ses lettres de noblesse. Il va les trouver grâce à un mouvement de reconnaissance de la culture populaire et la contribution simultanée des auteurs les plus considérés. En Allemagne, Goethe, qui s'illustre dans la poésie et le drame, ne dédaigne pas le roman et même, chose plus étrange, le conte. Parallèlement, les frères Grimm poursuivent leur œuvre de linguistes et de folkloristes. On peut schématiquement considérer que Pouchkine est à la fiction russe ce que Goethe est à la fiction allemande. Poète, dramaturge, à mi-chemin entre classicisme et romantisme, il contribue aussi magistralement par son œuvre à la définition moderne des genres en prose, roman et récit. En revanche, il faudra attendre la seconde moitié du siècle pour qu'Afanassiev entreprenne un recensement de la littérature populaire russe comparable à celui des frères Grimm ; néanmoins, les années 1830 manifestent déjà une réflexion approfondie sur le conte populaire²³⁶. Le folklore n'est pas exclu des préoccupations nationales dès la première partie du siècle, notamment à travers la mode ukrainienne qui provoque un véritable engouement dans les milieux pétersbourgeois²³⁷. En France, Perrault a déjà fait entrer les contes populaires dans le patrimoine culturel national. Il appartient à Nodier de fonder le conte moderne et de

²³⁵ Voir à ce propos l'ouvrage de Paul Van Tieghem, *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1948 et 1969.

²³⁶ Sur le conte populaire et l'importance de Pouchkine dans sa redécouverte, voir Michel Gorlin, « Le Conte populaire dans la littérature russe vers 1830 », *Revue des études slaves*, 1937, vol. 17, n° 17-3-4, p. 219-239.

²³⁷ Voir à ce sujet Victor Koptilov, « Le Thème de l'Ukraine dans la littérature russe de la première moitié du XIX^e siècle », in Efim Etkind, Georges Nivat, Ilia Serman et Vittorio Strada (dir.), *Histoire de la littérature russe. Le XIX^e siècle : l'époque de Pouchkine et de Gogol*, Paris, Fayard, 1996, p. 716-734.

définir ainsi le fantastique en littérature. Nous aborderons ici successivement les trois littératures nationales pour situer dans leurs contextes propres l'émergence de ce nouveau genre.

2.1.1. Le Märchen allemand

La fin du XVIII^e siècle allemand se passionne pour les contes, venus de France ou d'Orient. Musaeus et Wieland offrent un prolongement national à ces préoccupations. Le premier publie ses *Contes Populaires* en 1782, un peu après le second qui livre au public en 1776-78 ses *Récits et contes*. Néanmoins, l'esprit des Lumières triomphe encore dans la pratique du conte de ce dernier qui, dans un roman au titre évocateur, *Don Sylvio de Rosalva, ou la victoire de la nature sur la folie* (1764), se moque de ceux qui prétendent réellement croire aux fées. Les contes de Wieland, le « Voltaire prussien », comme on le surnomme parfois, partagent l'esthétique de ceux de son homologue français et continuent à accorder la première place à la raison au détriment de l'imagination²³⁸.

L'ouvrage fondamental pour le renouveau du conte, en cette fin de XVIII^e siècle, est le texte hybride que Goethe publie en 1795 sous le titre *Entretiens d'émigrés allemands*. Mêlant récit et dialogues, Goethe s'y livre, sous le nom de ses personnages, à une réflexion polémique sur la nature et la fonction du conte, avant de proposer un exemple intitulé précisément « Le Conte », « Das Märchen », et voulu par son auteur comme un modèle du genre.

Les *Entretiens d'émigrés allemands* paraissent en 1795 dans une toute nouvelle revue, *Die Horen*, fondée par Schiller. Le contexte politique est particulièrement tendu : la Prusse conclut cette année-là une paix séparée avec la France révolutionnaire. Pourtant, la revue fait le choix de garder le silence sur l'actualité pour se consacrer à l'art, à la littérature et à la philosophie. Pour Schiller, il ne s'agit pas de se détourner du réel, mais d'être en accord avec la réalité profonde du temps, en ne prêtant pas trop d'attention à ce qu'elle peut avoir de contingent et de superficiel. Pari difficile à tenir dans un tel contexte, mais que relève Goethe avec conviction. Le récit s'ouvre pourtant au cœur même de l'actualité, *in medias res*, pourrait-on dire, par ces lignes :

Dans ces jours malheureux qui eurent pour l'Allemagne, pour l'Europe, et même pour le monde entier, les plus tristes conséquences ; quand l'armée des Français pénétra dans notre patrie par une brèche mal gardée, une famille noble quitta les domaines qu'elle avait dans ces contrées et s'enfuit au-delà du Rhin pour échapper aux persécutions qui menaçaient toutes les personnes de qualité auxquelles on faisait un crime de garder avec joie et respect le souvenir

²³⁸ Il ne s'agit pas pour autant d'affirmer que le XVIII^e siècle ignore tout des fées, qu'on pense aux contes en vers de Voltaire ou à l'*Obéron* de Wieland (1780).

Le fou, malade ou génie ?

de leurs ancêtres et de posséder divers avantages qu'un sage père de famille serait si heureux de procurer à ses enfants et à ses descendants²³⁹.

Voici une ouverture réaliste, engagée même, dans la mesure où le ton désigne assez clairement la position du narrateur au sein du débat qui agite la société allemande de son temps. Ce débat est pour ainsi dire redoublé et mis en scène par les personnages : la première partie de l'œuvre se caractérise par une forte dimension polémique. La baronne de C... mène en effet en exil une petite troupe, constituée de membres de sa famille et d'amis chers. Parmi eux, deux personnalités se distinguent, le cousin Charles²⁴⁰ qui « s'était laissé séduire par la beauté éblouissante qui, sous le nom de liberté, avait su se faire tant d'adorateurs, d'abord secrets, puis déclarés, et qui, si mal qu'elle traitât les uns, était fort vivement honorée par les autres²⁴¹ » et le mari d'une vieille amie de la baronne, un homme « fermement attaché aux principes²⁴² ». Au fil des jours, l'oisiveté aidant, les discussions entre les deux hommes s'enveniment, au point que le conseiller finit par quitter la demeure de la baronne avec toute sa famille. La baronne, très affligée d'avoir perdu une amie chère et de la savoir à nouveau la proie de l'orage qui gronde, s'entretient assez vivement avec son neveu Charles, qui reconnaît bientôt son erreur. En signe de paix, la baronne prononce cet unique commandement : « convenons de bannir absolument, quand nous serons réunis, tout entretien sur les intérêts du jour²⁴³ ». Devant la fille de la baronne, Louise, qui déplore l'ennui qu'un telle mesure risque d'amener dans la société, l'ecclésiastique qui loge avec eux révèle qu'il a composé un recueil de petits récits qu'il se propose de livrer au public. Il s'agit, d'après l'auteur, de petites histoires tirées de vies privées, vraies ou fausses, qui ont le pouvoir de recréer et de dispenser la gaieté, tout en éclairant l'âme humaine de manière originale. Les sentiments en sont la matière, mais dépouillés de toute vulgarité. L'auteur est un observateur qui sait découvrir de l'intérêt aux choses, et qui ne dédaigne pas de puiser ses sujets dans des livres plus anciens. Surtout,

²³⁹ Goethe, *Entretiens d'émigrés allemands*, trad. par Jacques Porchat (1861) revue par Paul-Henri Bideau, Montesson, Novalis, 1993, p. 27. « In jenen unglücklichen Tagen, welche für Deutschland, für Europa, ja für die übrige Welt die traurigsten Folgen hatten, als das Heer der Franken durch eine übel verwahrte Lücke in unser Vaterland einbrach, verließ eine edle Familie ihre Besitzungen in jenem Gegenden und entflohe über den Rhein, um den Bedrängnissen zu entgehen, womit alle ausgezeichneten Personen bedrohet waren, denen man zum Verbrechen machte, daß sie sich ihrer Väter mit Freuden und Ehren erinnerten und mancher Vorteile genossen, die ein wohlthätiger Vater seinen Kindern und Nachkommen so gern zu verschaffen wünschte. » (Johann Wolfgang Goethe, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, Stuttgart, Reclam, 2009, n° 6558, p. 3.)

²⁴⁰ *Ibid.* « Vetter Karl ». (*Ibid.*)

²⁴¹ *Ibid.*, p. 29. « Er hatte sich vielmehr von den blendend Schönheit verführen lassen, die unter dem Namen Freiheit sich erst heimlich, dann öffentlich so viele Anbeter zu verschaffen wußte und, so übel sie auch die einen behandelte, von den andern mit großer Lebhaftigkeit verehrt wurde. » (*Ibid.*, p. 5.)

²⁴² *Ibid.*, p. 33. « Er hielt sich streng an Grundsätze » (*Ibid.*, p. 8.)

²⁴³ *Ibid.*, p. 46. « Laßt uns dahin übereinkommen, daß wir, wenn wir beisammen sind, gänzlich alle Unterhaltung über das Interesse des Tages verbannen. » (*Ibid.*, p. 17.)

déclare le vieillard, si aucun de ses récits ne peut être taxé d'immoral ou de licencieux, « aucune de [s]es histoires ne doit être interprétée²⁴⁴ ». Destinées à divertir, ces histoires sont comme le « léger dessert²⁴⁵ » qui convient lorsque l'âme est rassasiée de conversations sérieuses.

Après ce long préambule, vient une série d'exemples destinés à illustrer la théorie du vieil homme. Le soir même, la conversation roule sur le « penchant décidé que nous avons par nature à croire le merveilleux²⁴⁶ ». S'ensuit un conte assez conventionnel, dans lequel il est question d'un homme épris qui, par-delà la mort, vient encore inquiéter la belle qui l'a dédaigné de son vivant. Ce qui nous intéresse ici, plus que l'histoire elle-même, ce sont les réactions de l'auditoire :

Le conteur ayant fait silence un moment, les auditeurs commencèrent à exprimer leurs idées et leurs doutes au sujet de cette histoire. Était-elle vraie ? Pouvait-elle être vraie ?

Le vieillard soutint qu'il fallait qu'elle fût vraie pour être intéressante ; à son avis, comme histoire inventée, elle avait peu de mérite²⁴⁷.

Un autre membre de l'assemblée se propose alors de prendre le relais et de « raconter à son tour une histoire, moins intéressante, il est vrai, et cependant de nature à ne pouvoir non plus jamais être expliquée avec une parfaite certitude²⁴⁸ ». Ce trait essentiel éclaire le fantastique naissant : il s'agit de divertir en rapportant une histoire vraie, crédible, mais dont l'étrangeté ne se laisse pas facilement expliquer. L'imagination, dans ce genre de récits, puise sa matière au cœur même du réel. Le récit fantastique se présente ainsi d'emblée comme un genre hybride.

À ces récits entourés d'un halo de mystère convient l'atmosphère particulière des soirées prolongées. Aussi l'ecclésiastique choisit-il, pour satisfaire la baronne après le petit-déjeuner, un conte moral, nécessairement réaliste, dont la poétique – toute classique – a été fixée par la baronne elle-même. Figure enfin « Le Conte », qui clôt le recueil. La poétique de ce dernier est sensiblement différente, d'une part, des récits fantastiques qui ont occupé la soirée, d'autre part, des contes moraux qui remplissent la matinée. Charles lui-même en fait la demande :

« Ne sauriez-vous, dit Charles au vieillard, nous raconter un conte ? L'imagination est une belle faculté, mais je n'aime pas qu'elle se mêle de remanier ce qui est réellement arrivé. Les figures aériennes qu'elle crée nous charment comme des créatures d'une espèce particulière ;

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 55. « man soll keine meiner Geschichten deuten ! » (*Ibid.*, p. 24.)

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 56. « leichten Nachtsche » (*Ibid.*)

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 57. « die entschiedene Neigung unsrer Natur, das Wunderbare zu glauben » (*Ibid.*, p. 25.)

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 70. « Als der Erzähler einen Augenblick inne hielt, fing die Gesellschaft an, ihre Gedanken und Zweifel über diese Geschichte zu äußern, ob sie wahr sei, ob sie auch wahr sein könne ?

Der Alte behauptete, sie müssen wahr sein, wenn sie interessant sein solle : denn für eine erfundene Geschichte habe sich wenig verdienst. » (*Ibid.*, p. 35.)

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 71. « eine Geschichte zu erzählen, die zwar der vorigen an Interesse nicht gleiche, aber doch auch von der Art sei, daß man sie niemals mit völliger Gewißheit habe erklären können. » (*Ibid.*, p. 36.)

Le fou, malade ou génie ?

unie à la vérité, elle n'enfante le plus souvent que des monstres, et me paraît alors en contradiction habituelle avec l'entendement et la raison. Elle ne doit, ce me semble, tenir à aucun objet ; lorsqu'elle produit des œuvres d'art, elle doit uniquement jouer comme une musique sur nous-mêmes, nous émouvoir en nous-mêmes, et de telle sorte que nous oublions qu'il y ait quelque chose hors de nous qui produit cette émotion.

– Cessez, dit le vieillard, de développer avec de nouveaux détails ce que vous demandez dans une œuvre d'imagination. Un caractère de la jouissance que nous causent ces ouvrages, c'est que l'on jouisse sans demander rien. Car l'imagination elle-même ne peut demander, elle doit attendre ce qui lui est dispensé. Elle ne fait aucun plan, elle ne se propose aucune direction : elle est emportée et conduite par ses propres ailes, et, se berçant çà et là, elle trace les plus merveilleuses trajectoires, dans une direction toujours changeante et nouvelle. Laissez d'abord se réveiller dans mon âme, pendant ma promenade accoutumée, ces singulières images qui m'ont souvent diverti dans mes années d'autrefois : ce soir, je vous promets un conte qui ne vous rappellera rien et qui vous rappellera tout²⁴⁹. »

Pour Goethe, le conte est un pur produit de l'imagination. Il ne doit donc pas se faire l'écho d'événements arrivés réellement. Il ne s'agit pas pour autant d'instruire : il faut aiguïser la curiosité du lecteur, lui proposer des énigmes, l'inviter à réfléchir, mais ne pas lui donner de réponse claire et définitive. Le conte a quelque chose à voir avec la musique²⁵⁰ : il divertit, il émeut, tout en se faisant oublier. Il charme l'âme sans troubler la raison. La logique du conte échappe à toute ligne tracée, puisqu'il suscite de lui-même son propre mouvement. Fruit du souvenir, il agit comme par réminiscence, ne rappelant rien de réel, mais ressuscitant tout ce qui dort dans la conscience humaine.

« Le Conte » apparaît comme un exemple parfait de cette théorie. Il a pour cadre un lieu tout imaginaire, organisé symboliquement autour des rives d'un fleuve. Ses personnages, aussi peu réels, appartiennent tout entiers à l'imagination de leur auteur. L'intrigue principale tourne autour de l'union de deux jeunes gens. La jeune fille a le pouvoir terrible de tuer les vivants qu'elle touche et de ressusciter les morts, ce qui empêche son amant de vivre auprès

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 138-139. « Wissen Sie nicht, sagte Karl zum Alten, uns irgend ein Märchen zu erzählen ? Die Einbildungskraft ist ein schönes Vermögen ; nur mag ich nicht gern, wenn sie das, was wirklich geschehen ist, verarbeiten will ; die lustige Gestalten, die sie erschafft, sind uns als Wesen einer eigenen Gattung sehr willkommen ; verbunden mit der Wahrheit bringt sie meist nur Ungeheuer hervor und scheint mir alsdann gewöhnlich mit dem Verstand und der Vernunft im Widerspruche zu stehen. Sie muß uns keinen Gegenstand aufdringen wollen, sie soll, wenn sie Kuntswerke hervor bringt, nur wie eine Musik auf uns selbst spielen, uns in uns selbst bewegen und zwar so, daß etwas außer uns sei, das diese Bewegung hervorbringt.

Fahren Sie nicht fort, sagte der Alte, Ihre Anforderungen an ein Produkt der Einbildungskraft umständlicher auszuführen. Auch das gehört zum Genuß an solchen Werken, daß wir ohne Forderungen genießen ; denn sie selbst kann nicht fordern, sie muß erwarten, was ihr geschenkt wird. Sie macht keine Plane, nimmt sich keinen Weg vor, sondern sie wird von ihren eigenen Flügeln getragen und geführt, und indem sie sich hin und her schwingt, bezeichnet sie die wunderlichsten Bahnen, die sich in ihrer Richtung stets verändern und wenden. Lassen Sie auf meinem gewöhnlichen Spaziergange erst die sonderbaren Bilder wieder in meiner Seele lebendig werden, die mich in frühern Jahren oft unterhielten. Diesen nichts und an alles erinnert werden sollen. » (*Ibid.*, p. 88-89)

²⁵⁰ Sur le rapport entre écriture et musique dans « Le Conte », voir Susanna Lulé, « L'opéra comme modèle esthétique chez Goethe et E. T. A. Hoffmann », trad. Olivier Mannoni, *Revue germanique internationale* [En ligne], 16 | 2001, mis en ligne le 04 août 2011. URL : <http://rgi.revues.org/pdf866>

d'elle. Aidés par des feux follets qui sèment de l'or, un serpent qui se transforme en pont, d'étranges rois vivant dans des cavernes, un passeur qu'on paie en légumes, un vieil homme à la lampe magique et son épouse dont la main se dessèche, ils parviendront à s'unir et accompliront ainsi le destin de leur contrée.

Les *Entretiens d'émigrés allemands* forment donc un extraordinaire laboratoire qui explore trois possibilités différentes pour le récit court, le conte moral, le récit « merveilleux » – on dirait aujourd'hui « fantastique » – et le conte entièrement guidé par l'imaginaire, que nous appelons « merveilleux ». Ces trois formes ainsi exposées eurent une influence considérable sur la production ultérieure de la prose européenne, et singulièrement sur les récits de notre corpus. Dans les trois cas, la notion de plaisir et de divertissement est au centre des préoccupations du conteur. Avec Goethe, la littérature plaisante, sans nécessaire intention morale, acquiert ses lettres de noblesse. En revanche, les trois formes s'opposent dans leur rapport au vrai. Le conte moral est nécessairement emprunté à la vie quotidienne et doit avoir une visée édifiante. Ce n'est pas cette forme qui retient la préférence de l'ecclésiastique, et vraisemblablement de l'auteur dont il est le porte-parole. Le « conte » est au contraire pur produit de l'imagination, sans qu'aucun lien, si ce n'est indirect, allégorique, ne l'unisse plus au réel. Le récit « merveilleux » se donne, quant à lui, pour vrai, tout en gardant une part d'indécidable dans l'étrangeté du fait rapporté, et sans proposer d'interprétation.

Les récits qui nous occupent nous semblent tenir des deux dernières propositions goethéennes. Comme le récit « merveilleux », ils cherchent tous à se donner pour vrais ou, à défaut, vraisemblables. Il faut que le lecteur adhère à ce qu'il lit, croie en la possibilité de l'étrange qui lui est présenté. On a vu dans le premier chapitre que le développement de l'aliénisme, et la multiplicité des cas étranges livrés au public, assurent un fondement réel à la matière imaginaire des intrigues de nos récits. Jean-Louis Cabanès étudie, dans son dernier ouvrage, le motif de l'hallucination dans la seconde moitié du XIX^e siècle en se limitant à la prose réaliste, qu'il distingue nettement de la prose fantastique. Il affirme en effet que le fantastique, contrairement au réalisme, n'interroge pas l'hallucination dans sa dimension pathologique :

Pour que l'inquiétante étrangeté soit portée à son incandescence, il faut que le personnage ait le sentiment que les troubles qu'il ressent ne ressortissent pas seulement à un désordre pathologique. Il n'est donc pas gratuit qu'une étiologie physiologique ou psychopathologique soit d'abord invoquée dans les récits à la première personne pour rendre compte de phénomènes qui s'avéreront ensuite inexplicables. (...) Cette réduction pathologique de l'effet d'étrangeté doit donc nécessairement être contredite pour que surgissent tout à la fois de

Le fou, malade ou génie ?

l'innommable et de l'inconnu²⁵¹.

La réflexion de Jean-Louis Cabanès, menée à propos de récits dits « réalistes », l'amène à formuler une thèse selon laquelle le réalisme hallucinatoire déplace la question de la *mimesis* de l'imitation du réel à l'imitation de la psyché. Le raisonnement vient ainsi interroger, sinon « déconstruire » la « conception traditionnelle du réalisme » en littérature²⁵². Telle est par exemple l'une des conclusions qu'il tire de l'étude des récits zoliens :

Tout se passe donc comme si, en créant des personnages en qui se superposent imagination et mémoire, sensations et images, obsessions, hallucinations et fantasmes, Zola s'acharnait à produire du même, créant en quelque sorte une mimésis en négatif (imitation non point d'un réel tangible, perceptible, mais d'images sans réducteurs) qui serait en même temps une mimésis interne²⁵³.

Cet « envers du réalisme » nous semble correspondre précisément à ce que le fantastique romantique tente de mettre en place. C'est en effet le propre du romantisme que d'avoir proposé une réflexion sur la création littéraire qui renvoie dos à dos les conceptions – devenues « traditionnelles » bien plus tard – du fantastique et du réalisme. Le passage du réalisme au fantastique s'explique aussi par le déplacement de la représentation du réel à celle de la psyché. Le traitement de la folie, chez les romantiques, ne permet d'établir de frontière nette ni entre *Louis Lambert* et *La Peau de Chagrin*, études « philosophiques » qui fonctionnent comme un diptyque consacré à la question de la « Volonté », ni entre le *Journal d'un fou* et *Le Portrait*.

Les récits de notre corpus n'édifient pas de ligne de partage entre fantastique et réalisme. Mais ils parviennent également à inclure cette troisième catégorie que constitue le « merveilleux », au sens moderne du terme : comme le « conte », ils laissent l'imagination suivre ses voies propres, sans la brider, sans lui imposer un cheminement prédéterminé. Novalis, qui admirait beaucoup le conte de Goethe, est allé encore plus loin dans la formulation de cette poétique :

Dans un *Märchen* authentique, tout doit être merveilleux, – mystérieux et incohérent, – tout doit être animé. Et chaque chose à sa façon. Toute la nature doit se mêler étrangement à tout le monde des esprits – (ce doit être) l'époque de l'universelle anarchie – de l'irrégularité – de la liberté – l'état de nature de la Nature – l'époque d'avant le monde. Cette époque des origines présente les traits épars de l'époque d'après le monde, – de même que l'état de nature est une étrange image du royaume éternel... dans le monde futur, tout est comme dans le monde de jadis, – et pourtant tout est différent. Le monde futur est le chaos rationalisé, le chaos qui s'est pénétré lui-même, – le chaos qui est en lui et hors de lui : chaos à la puissance deux, chaos infini.

²⁵¹ Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif*, éd. cit., p. 232.

²⁵² *Ibid.*, p. 253.

²⁵³ *Ibid.*, p. 242.

Le discours du fou dans le récit romantique européen

Tous les *Märchen* ne sont que rêves de cette patrie qui est partout et nulle part²⁵⁴.

On retrouve ici le même goût du paradoxe qu'à la fin des *Entretiens* goethéens. L'idée de réminiscence, quant à elle, est poussée plus loin que chez Goethe : si l'imaginaire libéré dans le conte peut « tout rappeler », c'est parce qu'il a partie liée avec l'origine, et partant la fin du monde, dans une conception de l'histoire cyclique et non linéaire. Il est remarquable que cette vision de l'histoire comme éternel retour concorde de manière remarquable avec la poétique assignée au conte, qui préfère elle aussi la courbe, l'arabesque, à la ligne droite. De plus, le conte doit privilégier l'incohérence et « avoir, tout au plus, un sens allégorique dans son ensemble et produire, comme la musique, un effet indirect²⁵⁵ ». Incohérence, désordre, écriture musicale, telles sont les caractéristiques du *Märchen* chez Novalis. On voit très bien quel usage pourront en faire nos auteurs, choisissant d'adopter la démarche hésitante de la pensée dérégulée, de mettre par écrit les délires et les rêves d'esprits libérés de toute contrainte logique. Il reste néanmoins qu'une frontière peut être tracée entre le *Märchen* et le fantastique des récits de notre corpus, comme le souligne Roger Bozzetto :

Devant une réalité symbolique qui perd sa cohérence ancienne, et pour échapper à l'irrationnel – ou à la folie – l'imaginaire romantique, surtout en Allemagne, prend en compte la réalité de la rupture ancienne (il en demeure des fragments) et la nécessité d'une nouvelle unité dans la diversité – par l'intervention de l'esprit poétique. La forme poétique adéquate sera le *Märchen*, qui garde les signifiants du conte merveilleux – qu'aussi bien Ludwig Tieck ou les frères Grimm recueillent – mais dans une expression proche de celle du poème en prose. Disons pour simplifier que les romantiques allemands inventent – à partir d'une reformulation des « merveilleux » – la dimension du « surréel », qu'André Breton et les surréalistes éliront comme fondatrice du rapport poétique au monde. Par contre les textes qu'on désignera comme « fantastiques » témoignent d'une angoisse devant le changement des paradigmes anciens²⁵⁶.

Le *Märchen* prône un rapport poétique et pacifié avec le monde. Il intègre l'ordre ancien, sous la forme de fragments, dans l'ordre nouveau qu'il construit. Il est proche en ceci de l'arabesque, telle que la définit Friedrich Schlegel :

C'est le « Discours sur la mythologie [Rede über Mythologie] » qui donne de l'arabesque une description littéraire et formelle. Celle-ci est définie comme une forme où règne la confusion, mais d'où émerge une « séduisante symétrie de contradictions » (« reizende Symmetrie von Widersprüchen²⁵⁷ ») : on retrouve l'idée d'une organisation naturelle du désordre qui s'atténuerait dans un système. Cette stabilisation repose sur le sentiment de l'organicité de l'œuvre et donc sur la mise en évidence de sa proximité avec le fonctionnement de la nature : il s'agit donc pour Schlegel d'*accentuer le désordre de l'œuvre pour mieux souligner en définitive l'unité de celle-ci*. L'arabesque comme « chaos artificiel créé » a donc bien pour horizon une opération dialectique, qui repose sur l'idée que de « la confusion [...] peut jaillir

²⁵⁴ Novalis, cité par Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, coll. Biblio essais, 1991, p. 280.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ Roger Bozzetto, *Passages des fantastiques*, éd. cit., p. 20.

²⁵⁷ Fr. Schlegel, *Entretien sur la poésie*, in *L'Absolu littéraire*, op. cit., p. 315 ; Fr. Schlegel, *Gespräche über die Poesie*, op. cit., p. 318-319.

un monde²⁵⁸ »²⁵⁹.

L'arabesque cherche à organiser le chaos, en suivant le mouvement de la nature elle-même. Par là, elle assigne une place essentielle au lecteur, élevé au rang de véritable co-créateur de l'oeuvre en devenir. Cette dimension n'échappe pas aux auteurs de notre corpus, qui utilisent les deux formes essentielles du fragment et du dialogue. Mais l'arabesque se veut toujours restauration et imitation d'un ordre secret, alors que le fantastique ne cherche à échapper ni à l'irrationnel, ni au désordre, ni à la folie : de là l'angoissant malaise qui s'empare du lecteur.

2.1.2. Le fantastique hoffmannien

Quelle que soit l'importance de Goethe, Novalis ou Tieck, le fantastique, en Europe, naît indiscutablement de la découverte de l'oeuvre de Hoffmann et de l'extraordinaire succès qu'elle connaît dans les années 1830. Pourtant, le « fantastique », tel qu'on peut le définir à partir des contes et récits de Hoffmann, qui n'a jamais revendiqué ce terme pour qualifier son oeuvre, semble assez différent de ce qu'en ont retenu lecteurs, imitateurs et critiques. La définition de Littré, « contes fantastiques, se dit en général des contes de fées, des contes de revenants, et, en particulier, d'un genre de contes mis en vogue par l'allemand [*sic*] Hoffmann, où le surnaturel joue un grand rôle », aussi courte soit-elle, ne saurait rendre compte de la poétique de l'auteur qu'elle cite : peu de fées, peu de revenants, peu de démons ou de sorcières chez Hoffmann, si l'on excepte quelques textes, emblématiques il est vrai, comme *Le Majorat* (*Contes Nocturnes*, 1817). La plupart de ses contes ne remplissent ni d'horreur ni de terreur. Ils ne se déroulent pas dans les lieux emblématiques du roman noir anglais, cimetières, châteaux hantés, plaines ensorcelées du Nord de l'Écosse. Le fantastiqueur allemand semble, somme toute, très éloigné des recettes appliquées par les moins talentueux de ses imitateurs, tant allemands que russes ou français. Pour autant, la définition toute conceptuelle proposée en 1970 par Todorov ne convient pas tout à fait non plus : on ne ressent pas, à la lecture de Hoffmann, l'« hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un

²⁵⁸ Fr. Schlegel, *Idées*, n° 71, in *L'Absolu littéraire*, op. cit., p. 213 ; « Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entspringen kann. », Fr. Schlegel, *Ideen*, in *Kristische Friedrich-Schlegels-Ausgabe*, Vol. 2, op. cit., p. 263.

²⁵⁹ Victoire Feuillebois, *Nuits d'encre : les cycles de fictions nocturnes à l'époque romantique (Allemagne, Russie, France)*, thèse de doctorat nouveau régime, sous la dir. d'Anne Faivre-Dupaigre, Université de Poitiers, 2012. Sur l'arabesque, on consultera également Alain Muzelle, *L'Arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenäum*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2006 et Dominique Peyrache-Leborgne, *Grotesques et arabesques dans le récit romantique. De Jean Paul à Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion, coll. Bibliothèque de littérature générale et comparée, n° 98, 2012.

événement en apparence surnaturel²⁶⁰ », tout simplement parce que les héros du conteur, de même vraisemblablement que leur auteur lui-même, sont loin de ne connaître que les lois naturelles : au contraire, ils postulent bien souvent, pour ne pas dire toujours, l'existence de principes surnaturels parfaitement tangibles et irréfutables et se trouvent ainsi peu enclins à hésiter de quelque façon que ce soit.

Comment, alors, définir le fantastique hoffmannien, modèle unanimement reconnu d'un genre nouveau en ce début du XIX^e siècle ? Sans prétendre répondre définitivement à cette question, qui occupe la critique depuis près de deux siècles sans que personne n'ose y répondre de manière péremptoire, nous nous contenterons de développer ici trois aspects qui intéressent tout particulièrement notre propos. Tout d'abord, le fantastique, chez Hoffmann, naît d'une interrogation angoissée portée sur le moi et son identité. Tous les personnages de Hoffmann sont marqués au sceau de la duplicité²⁶¹. Pour Hoffmann, l'homme est double et vit sous la menace permanente de perdre son identité. Cette dimension explique l'importance cruciale dévolue, dans l'univers hoffmannien, au développement (auto)biographique de la construction des personnages. Ensuite, le surnaturel, et singulièrement les puissances du mal, n'existent pas chez Hoffmann en tant que réalités extérieures et individualisées. Elles sont totalement intériorisées. Le mal réside en l'homme. C'est au cœur de la conscience individuelle qu'il agit. Enfin, la poétique mise en œuvre par Hoffmann repose sur le passage constant et brutal du monde du rêve au réel par l'ironie. La vie, chez Hoffmann, est un rêve prolongé. Le monde réel dans lequel évoluent ses personnages est en quelque sorte l'objectivation de leur monde intérieur. L'onirisme qui baigne ses récits prend ainsi naturellement très souvent des accents poétiques et lyriques. Mais l'émotion que suscitent de tels passages est systématiquement désamorcée par l'usage tout aussi constant de l'ironie, qui signale toujours le retour au réel et la distance prise par l'auteur envers son œuvre. Si les contes de Hoffmann ont une essentielle dimension satirique, c'est bien parce que les aventures imaginaires de ses héros sont entrecoupées de remarques acerbes sur le monde réel dans lequel évolue leur auteur.

On voit ainsi ce que la pratique hoffmannienne du fantastique offre comme développements, tant sur le plan thématique que sur le plan poétique, au motif de la folie. L'exploration de la conscience et de la duplicité de l'âme humaine peut prendre la forme d'une

²⁶⁰ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, éd. cit., p. 29.

²⁶¹ On pourra se reporter, sur la question du double chez Hoffmann, à l'étude de Wladimir Troubetzkoy, « E. T. A. Hoffmann, le Grand Opéra des Doubles », in *L'Ombre et la différence*, éd. cit., p. 59-108.

véritable schizophrénie, ou tout au moins d'un dédoublement effectif du héros au sein de la diégèse, ce que Hoffmann baptise « dualisme chronique » dans *Princesse Brambilla*. L'intériorisation des forces du mal fait du personnage hoffmannien un être habité de forces hostiles qu'il projette dans le monde, un possédé, un aliéné au sens étymologique du terme. Quant au motif du rêve et à la contamination de la veille par le sommeil, il est un trait fondamental dans la définition de la folie, de l'aveu même des psychiatres contemporains, que nous avons longuement cités au début de cette étude.

Il nous semble intéressant de recourir ici à un exemple, non pas aux *Élixirs du Diable*, qui ne connurent pas, dans les années 1830, un succès particulier en Europe, mais à l'un des récits les plus traduits, qui accorde une place essentielle au motif de la folie : *L'Homme au sable* constitue en effet une nouvelle particulièrement emblématique de la poétique que nous venons d'esquisser à grands traits. La nouvelle paraît en France en mars 1830, dans le tome VIII de l'édition Renduel, dans une traduction de Loève-Veimars. C'est d'ailleurs la traduction qu'on trouve dans la plupart des éditions de poche de la nouvelle²⁶², bel hommage rendu à son génie, quoique sa traduction, datée, nécessite quelques corrections. La nouvelle paraît en Russie la même année, sous le titre « Домовой Песочник » dans le n° XXXVI du *Télégraphe de Moscou*. Ce récit occupe une place importante dans l'œuvre de Hoffmann, tout au moins dans la perspective qui nous occupe : c'est à partir de ce récit que Freud initie la théorie psychanalytique du conte fantastique, en tentant de projeter les principes de ce genre sur le plan des pathologies mentales. Sans suivre les thèses du psychanalyste, anachroniques dans notre perspective, nous pouvons néanmoins noter que la nouvelle présente de manière exemplaire les caractéristiques de la folie chez Hoffmann, et l'usage qu'il en fait dans la perspective du fantastique.

Rappelons brièvement les grandes lignes de cette nouvelle : le récit commence par un échange de lettres, ou plutôt par une série de lettres qui peinent à trouver leur juste destinataire. Nathanaël écrit d'abord à Lothaire pour lui raconter un traumatisme d'enfance lié à la figure inquiétante d'un certain Coppélius, un ami de son père que l'enfant prenait pour un sorcier diabolique. Le jeune homme le tient de plus pour responsable de la mort de son père. Or un marchand de baromètres du nom de Coppola s'est présenté à lui peu de temps auparavant, et il a cru reconnaître en lui la figure de son enfance. Il adresse malencontreusement la lettre à Clara, sa fiancée. Celle-ci lui répond que toutes ces terreurs

²⁶² GF Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 2005, ou encore Gallimard, coll. « La bibliothèque Gallimard », 2003.

d'enfant sont vaines. Nathanaël écrit alors une lettre brève à Lothaire pour exprimer le désappointement qu'il ressent à l'idée que ce soit Clara qui ait lu la lettre et non lui. Le récit proprement dit commence ensuite. Le narrateur raconte le retour de Nathanaël auprès de Clara et la joie des deux amants. Mais la figure de Coppélius hante les pensées du jeune homme qui devient maussade. Ses poèmes ne charment plus Clara, qui lui reproche sa mélancolie. Les deux jeunes gens se disputent assez violemment, avant de se réconcilier. À son retour dans la ville où il fait ses études, Nathanaël apprend que sa maison a brûlé. Il déménage en face de la maison du professeur Spalanzani, une connaissance de Coppola, qui frappe à nouveau chez lui et lui vend une lunette. À travers le prisme de sa lunette, Nathanaël se met à observer la fille de son vis-à-vis et s'éprend d'elle. Il rencontre la belle à un bal et devient, avec l'accord de son père, son fiancé. Un jour, montant chez le professeur, il interrompt une scène violente entre Spalanzani et Coppola, qui se disputent le corps d'Olympia. Coppola s'enfuit avec celle qui se révèle être une automate, tandis que ses yeux restent entre les mains du professeur impuissant. Nathanaël, violemment ébranlé par l'aventure, est soigné par Clara et recouvre progressivement la raison. Mais, alors qu'ils admirent tous deux le paysage du haut d'un clocher, il aperçoit Coppélius, retrouve la lorgnette dans sa poche et regarde sa fiancée. Pris de démence, il manque la projeter dans le vide, avant de sauter lui-même du haut de la tour. Le récit se referme sur l'image du bonheur familial que Clara construit des années après ce sombre événement.

L'essentiel de la nouvelle se concentre sur l'intériorité du personnage principal, Nathanaël. Le récit interroge ses souvenirs, son regard, ses angoisses et sa folie. Peu importe, au fond, que Coppélius soit ou non le diable, qu'il soit ou non identique à son double Coppola. Le récit ne semble pas construit pour nous faire hésiter entre surnaturel et réel. Nathanaël est fou, mais sa vision du monde n'en est pas moins réelle. Seulement, ce réel ne lui est pas extérieur : il est tout entier logé en lui, au cœur de ses cauchemars. Coppélius/Coppola est le démon du héros, la souffrance et le mal qui l'habitent. Clara ne s'y trompe pas, lorsqu'elle écrit à son amant : « à mon avis tout le surnaturel et l'horrible dont tu fais mention n'ont de fondement que dans ton imagination, et [...] la réalité des faits y a sans doute peu de part²⁶³ ». La folie du héros se marque explicitement au sceau de la duplicité. Comme son démon, mi-allemand, mi-italien, est double, Nathanaël se trouve divisé en deux êtres qui ne parviennent

²⁶³ E. T. A. Hoffmann, « L'homme au sable », in *Contes nocturnes*, trad. par Madeleine Laval et André Espiau de la Maëstre, préf. d'Albert Béguin, Paris, Phébus, coll. Libretto, 1979, p. 32. « dass, wie ich meine, alles Entsetzliche und Schreckliche, wovon du sprichst, nur in deinem Innern vorging, die wahre wirkliche Außenwelt aber daran wohl wenig teilhatte. » (E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*, Stuttgart, Reclam, 2008, p. 13)

pas à s'accorder. Ce dédoublement est symbolisé par les deux femmes qui se partagent son cœur, la prosaïque Clara et l'onirique Olympia. Clara est l'intelligence et la lumière. Pourtant, elle ne comprend pas son amant et ne parvient pas à apprécier ses vers. Olympia l'écoute sans sourciller, elle incarne le rêve et l'idéal. Mais elle n'est rien d'autre qu'une poupée animée... Ici se glisse, derrière le drame du personnage principal, l'ironie du narrateur, qui critique avec humour les femmes de son temps et l'hypocrisie du jeu social. Ainsi s'attarde-t-il sur les conséquences du dévoilement de la poupée Olympia dans la ville :

Pour acquérir la conviction certaine de n'être pas épris d'une poupée de bois, plus d'un amant exigea de sa maîtresse qu'elle chantât et dansât un peu hors de mesure, qu'elle voulût bien tricoter ou broder, et même jouer avec le petit chien, en écoutant la lecture, et ainsi du reste ; mais surtout qu'elle ne se contentât pas d'écouter, et qu'elle parlât aussi quelquefois de manière à faire entrevoir sous ses paroles ce qu'elle pensait et ressentait. Ce genre d'épreuves resserra un certain nombre de liens amoureux qui devinrent d'autant plus agréables, tandis que d'autres se dénouèrent peu à peu²⁶⁴.

Le fantastique hoffmannien est inséparable d'une forte dimension critique et d'un certain grotesque, qui anime tous les contes de Hoffmann, en qui Baudelaire a pu voir l'essence même du comique absolu. L'ironie du narrateur n'épargne pas le héros lui-même. Le narrateur pousse en effet l'ironie jusqu'à en user à l'encontre de son double. Nathanaël, écrivain tourmenté, raté peut-être, incapable de trouver un public ou d'écrire une œuvre impérissable, est une figure de Hoffmann lui-même, et sa folie interroge l'acte créateur. La folie, dans le conte hoffmannien, pose ainsi la question de la dimension métadiscursive de ce genre nouveau, dimension essentielle que nous développerons dans le dernier point de ce chapitre.

2.1.3. Le renouveau du conte en Russie

Pouchkine est considéré, en Russie, comme le fondateur de la poésie russe moderne, mais aussi de la prose. Sa première œuvre en prose achevée, les *Récits de Bielkine* (1831), libère la prose du sentimentalisme qui entravait la production russe, en n'en faisant qu'une éternelle copie du style de Karamzine. Ces récits, au nombre de cinq, sont autant d'exploration de genres et de registres différents. *La Dame de Pique*, en 1834, vient terminer ce panorama en définissant le genre fantastique russe. Le *leitmotiv*, s'il faut en trouver un, dans cette prose diverse, est le surgissement, à un moment de tension particulier, d'une manifestation du hasard. On peut rattacher à ce thème les motifs des armes à feu et des duels, de la tempête de

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 60. « Um nun ganz überzeugt zu werden, dass man keine Holzpuppe liebe, wurde von mehreren Liebhabern verlangt, dass die Geliebte etwas taktlos singe und tanze, dass sie beim Vorlesen sticke, stricke, mit dem Möpschen spiele usw., vor allem Dingen aber, dass sie nicht bloß höre, sondern auch manchmal in der Art spreche, dass dies Sprechen wirklich ein Denken und Empfindungen voraussetze. Das Liebesbündnis vieler wurde fester und dabei anmutiger, andere dagegen gingen leise auseinander » (*Ibid.*, p. 39)

neige ou encore du jeu. La vraie grandeur du héros se manifeste quand il affronte le hasard, qui représente, comme dans la tragédie classique, son destin, sans qu'une transcendance ne lui soit nécessairement attachée. Cette omniprésence du motif précède et éclaire le mythe de Pouchkine, construit après sa mort en duel en 1837, qui fait du premier grand poète russe moderne la figure de l'artiste affronté au destin, et l'éternelle victime de la bêtise de la foule anonyme et vulgaire²⁶⁵.

Le thème de la folie est présent dans certains de ces textes, ceux qui, justement, laissent plus de place à l'étrange, au côté du hasard. On peut citer *Le Croque-mort*, diablerie franchement comique, dans laquelle le héros éponyme pense devenir fou lorsqu'il s'imaginer visité par ses anciens clients qu'il a, par plaisanterie, invités à sa crémaillère. Dans *La Dame de Pique*, Hermann, voulant percer coûte que coûte le secret aux cartes qu'une vieille princesse tient du comte Saint-Germain, tue malencontreusement la vieille dame, et tente malgré ce crime de mettre à profit son secret. Il sombre dans la folie au moment où, à la table de jeu, il voit apparaître la dame de pique à la place de l'as qui devait lui apporter la fortune. La folie, dans ces textes, apparaît comme un châtement, comme une perte de soi qu'à aucun moment le narrateur ne tente d'explorer de l'intérieur, encore moins d'imiter dans son style. Les récits, construits avec rigueur, avancent linéairement vers leur dénouement, point d'acmé dans la structure et le sens du récit. Pouchkine est, à cet égard, bien plus le fondateur de la prose classique russe que de la prose romantique.

Le maître, à dire vrai, se méfie terriblement de la folie. Il faut dire que le groupe des poètes de l'Arzamas, réunis autour de Joukovski et Viazemski, a connu un traumatisme durable lorsqu'en 1821 l'un d'entre eux, le poète Constantin Batiouchkov (1787-1855) sombre dans une démence dont il ne reviendrait plus. Le poète brûle ses œuvres et se cloître dans une solitude qui le sépare à jamais des vivants. André Markowicz précise dans une note²⁶⁶ que le 3 avril 1830, Pouchkine rend visite à Batiouchkov. Celui-ci ne le reconnaît pas, ce qui bouleverse durablement le poète, et constitue une source autobiographique notable du poème suivant, daté de 1833 :

Не дай мне бог сойти с ума. Нет, легче посох и сума; Нет, легче труд и глад. Не то, чтоб разумом моим	Que Dieu m'épargne la folie. Mieux vaut le bourdon, le bissac, le dur travail, la faim. Ce n'est pas que je tiennne tant

²⁶⁵ On trouve notamment l'expression de ce motif dans l'œuvre en prose de Marina Tsvetaeva. Voir à ce propos Марина Цветаева, *Чёрт* (1935), *Сочинения*, том второй, Москва, Художественная литература, 1980, с.127-156 (*Le Diable*, trad. et postface par Véronique Lossky, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1979) et Марина Цветаева, *Мой Пушкин* (1937), Москва, Советский Писатель, 1981, с.34-76 (*Mon Pouchkine*, trad. par André Markowicz, Paris, Clémence Hiver Éditeur, 1987)

²⁶⁶ André Markowicz, *Le Soleil d'Alexandre. Le Cercle de Pouchkine. 1802-1841*, Actes Sud, 2011, p. 388.

Le fou, malade ou génie ?

Я дорожил; не то, чтоб с ним Расстаться был не рад: Когда б оставили меня На воле, как бы резво я Пустился в темный лес! Я пел бы в пламенном бреду, Я забывался бы в чад Нестройных, чудных грез. И я б заслушивался волн, И я глядел бы, счастья полн, В пустые небеса; И силен, волен был бы я, Как вихорь, роющий поля, Ломающий леса. Да вот беда: сойди с ума, И страшен будешь как чума, Как раз тебя запрут, Посадят на цепь дурака И сквозь решетку как зверка Дразнить тебя придут. А ночью слышать буду я Не голос яркий соловья, Не шум глухой дубров — А крик товарищей моих, Да брань зрителей ночных, Да визг, да звон оков.	à ma raison : si je dois la quitter, bon voyage et bon vent ! Si seulement on me laissait libre, je courrais, léger dans la sombre forêt, je chanterais, ardent et délirant, je me perdrais dans les fumées de beaux rêves confus. Je m'oublierais au chant des vagues, ivre de joie, je perdrais mon regard dans le vide des cieux ; je serais fort, je serais libre, tel l'ouragan qui ravage les champs, qui abat les forêts. Oui, mais voilà : devenir fou, c'est faire peur comme la peste, c'est se faire encager et se voir enchaîné, pauvre bête, c'est endurer, à travers une grille, des railleries cruelles, c'est entendre la nuit non la voix éclatante du rossignol, le bruit sourd des grands bois, mais les cris de ses compagnons, les jurons des gardiens de nuit, le crissement des chaînes²⁶⁷.

L'auteur fait bien ici l'apologie de la folie qui confère à l'homme liberté et rêveries, mais il redoute cet état en ceci qu'il entraîne l'internement et le discrédit social. C'est la folie réelle, la maladie, non la posture littéraire, qui cause l'angoisse du poète. Mais la méfiance à l'égard de la folie est grande chez Pouchkine, et elle l'entraîne aussi loin de la folie littéraire : les fictions rejoignent, dépassent même, les inquiétudes de la poésie lyrique ; il fait dire en effet au prince de *La Sirène* (1832) :

Страшно Ума лишиться. Легче умереть. На мертвеца глядим мы с уважением, Творим о нем молитвы. Смерть равняет С ним каждого. Но человек, лишенный Ума, становится не человеком. Напрасно речь ему дана, не правит Словами он, в нем брата своего Зверь узнает, он людям в посмеянье, Над ним всяк волен	Il est terrible De perdre la raison. Mieux vaut mourir. Nous regardons les morts avec respect, Et nous prions pour eux. La mort ramène Chacun à tous. Mais l'homme dont l'esprit A chancelé, il cesse d'être un homme : En vain les mots lui sont donnés, les siens N'ont pas de sens, la bête voit en lui Son frère, il reste la risée des gens Ou leur jouet²⁶⁸...

Si Pouchkine est bien l'instigateur d'un renouveau de la prose, s'il ouvre le chemin à ceux qui

²⁶⁷ Alexandre Pouchkine, *Poésies*, trad. par Louis Martinez, Paris, Gallimard, coll. Poésies/Gallimard, 1994, p. 161-162.

²⁶⁸ Alexandre Pouchkine, « La Sirène », in *Le Convive de pierre et autres scènes dramatiques*, trad. par André Markowicz, Actes Sud, coll. Babel, n° 85, p. 142.

l'admirent, il n'est pas vraiment le fondateur de la poétique romantique qui nous intéresse, celle qui laisse place à l'imagination et à son libre mouvement, sans craindre la menace de la folie et la marginalisation sociale. S'interrogeant sur le premier poème que nous avons cité, *Le Cavalier de Bronze* et *La Dame de Pique*, O. A. Ioskévitich écrit :

Dans ces trois œuvres le thème de la folie se présente sous des éclairages divers, mais il apparaît, d'une manière générale, que Pouchkine prend ses distances par rapport à la conception romantique de la folie comme sagesse supérieure, liberté de l'esprit, vision particulière du monde. La folie, au sens où l'entend Pouchkine, est une catastrophe, une tragédie.

Ainsi, dans le récit *La Dame de Pique*, Hermann est rendu fou à cause d'une soif insatiable d'argent. La folie apparaît dans le texte comme sujet du dénouement. Le fou Hermann est pitoyable, en partie ridicule, et, surtout, il n'est pas libre²⁶⁹.

De nombreux auteurs russes de cette période accordent une place bien plus conséquente que Pouchkine à la folie dans le récit²⁷⁰. Mais c'est bien Odoïevski et Gogol qui vont porter à leur apogée le thème de la folie dans le récit russe des années 1830. En 1832 et 1835, Gogol publie les deux volumes des *Veillées du hameau près de Dikanka*²⁷¹, nouvelles tirées du folklore petit-russien, qui illustrent un merveilleux populaire, poétique et comique à la fois, dans une Ukraine encore visitée par toutes les puissances de l'autre monde, diables, sorcières et sirènes. La question du problématique lien au réel est déjà abordée dans ces contes ; d'un côté, Gogol s'inspire de sa terre d'origine, il se documente précisément, décrit avec attention vêtements, villages et mœurs paysannes. D'un autre côté, la matière des contes est entièrement puisée dans les histoires qu'on se raconte à la veillée et auxquelles, finalement, personne ne croit, et les paysans de Petite-Russie guère plus que l'élite pétersbourgeoise à qui les récits sont destinés.

En 1835 paraissent les deux recueils *Arabesques*²⁷² et *Mirgorod*²⁷³. Les nouvelles dites « de Pétersbourg » sont rassemblées par l'auteur dans le tome III de ses *Œuvres*, en 1843, et se composent de *La Perspective Nevski*, du *Nez*, du *Portrait*, du *Manteau*, et du *Journal d'un fou*. Ces nouvelles affinent le lien problématique entre réel et imaginaire. C'est confronté au réel urbain, dans tout ce qu'il a de démesuré, de contraire à la nature, de fascinant et d'absurde, que

²⁶⁹ O. A. Ioskévitich, *op. cit.*, p. 32.

²⁷⁰ On peut citer, sans prétendre à l'exhaustivité, *Une maison solitaire sur l'île Vassilievski* de Titov (1828), *La Bague* de Baratynski (1832), *Kikimora* de Somov (1830), *Le double ou mes soirées en Petite-Russie* de Pogorelski (1828), *La Félicité de la Folie* de Polévoï (1832), *Walter Eisenberg* de Constantin Aksakov (1836).

²⁷¹ Ce recueil contient *La Foire de Sorotchintsy*, *La Nuit de la Saint-Jean*, *La Dépêche disparue*, *Une terrible vengeance*, *Ivan Fiodorovitch Chponka et sa tante* et *Le Terrain ensorcelé*.

²⁷² Ce recueil contient *La Perspective Nevski*, *Journal d'un fou*, *Le Nez*, *La Calèche*, *Le Manteau*.

²⁷³ Ce recueil tire son nom d'une ville ukrainienne, et se présente comme la suite des *Veillées du Hameau*. On y trouve *Un Ménage d'autrefois*, *Tarass Boulba*, *Viy*, *La brouille des deux Ivan*.

Gogol va trouver l'équilibre qui lui est propre. Le réel, chez lui, est traversé de forces intériorisées, qui agissent d'autant plus sournoisement que l'homme moderne tend à les oublier. Il n'est plus question ici de croyances anciennes, usées, un peu risibles, mais d'une cosmologie vécue et expérimentée dans les brumes oppressantes de la Venise du Nord. La folie des personnages n'est plus seulement une punition ou une menace, elle est une évidente réalité qui frappe quiconque cherche à regarder au-delà des apparences. De suprême déshonneur qu'elle était chez Pouchkine, elle est devenue l'empreinte même de l'artiste. En ce sens, Gogol est peut-être, parmi les romantiques russes, l'auteur le plus proche de Hoffmann.

En ce qui concerne Odoïevski, son œuvre de conteur, extrêmement variée, manifeste plus qu'aucune autre la diversité des voies qu'empruntent les prosateurs de cette première moitié du siècle. Son influence immédiate sur la littérature de son temps est considérable. Ses *Contes bigarrés* (1833) sont perçus par les contemporains comme une synthèse originale entre fantastique et réalisme, qui infléchit légèrement la pratique hoffmannienne. Incluant un conte de fée (« Un simple conte »), des contes satiriques, des contes fantastiques, le recueil se signale par sa « bigarrure ». La marque propre d'Odoïevski est peut-être la place considérable qu'il accorde à l'enfance dans le choix des thèmes comme dans la poétique de ses récits. Ainsi n'écrit-il pas, comme Pouchkine ou Gogol, des « récits » (повести), mais des « contes » (сказки), revendiquant pour ses œuvres les modèles populaires et enfantins, qui n'auraient pas convenu aux récits pouchkiniens. On peut souligner d'ailleurs qu'à côté de « contes de fées pour vieux enfants », il n'hésita pas à produire également quelques contes pour jeunes enfants, qui figurent encore en bonne place dans les anthologies pour la jeunesse, tant en France qu'en Russie.

Recensant l'œuvre de la maturité d'Odoïevski, Neil Cornwell classe ses récits en quatre catégories, les « contes artistiques », qui mettent en scène des artistes et interrogent le geste créateur, des « contes de société », à dominante réaliste et satirique, des « contes philosophiques-romantiques » et enfin des « utopies et contes de science-fiction ». Deux de ces catégories très diverses intéressent au premier chef notre réflexion sur la folie, la première, dans la mesure où l'artiste, chez Odoïevski comme chez Gogol, a bien souvent franchi la fragile limite de la raison souveraine, et la troisième, dans laquelle Cornwell inclut *La Sylphide*. L'auteur de l'essai ne choisit pas, pour désigner ces récits, l'adjectif « fantastique » qu'on aurait pu attendre, mais lui préfère le composé « philosophique-romantique », comme pour souligner que, loin d'être des divertissements gratuits, les contes fantastiques d'Odoïevski interrogent la nature humaine et représentent en cela la pensée romantique, qui n'hésite pas,

pour exprimer sa vérité, à avoir recours à la fiction, non pas sous la forme classique du conte philosophique voltairien, mais bien sous la forme imaginaire et libérée de toute norme sociale ou morale du conte fantastique.

Les trois récits les plus aboutis de cette catégorie sont, pour Cornwell, qui suit en ceci Sakouline, un commentateur fondamental d'Odoïevski, quoique son œuvre critique soit déjà ancienne, *La Sylphide*, *Le Cosmorama*²⁷⁴ (1840) et *La Salamandre* (1844). Les deux récits postérieurs à celui que nous avons retenu dans le cadre de cette étude apportent un éclairage intéressant sur la place de la folie dans la création odoïevskienne. *Le Cosmorama* se présente comme un manuscrit trouvé par l'auteur, qui se serait contenté de le remettre sans aucune modification à l'éditeur. On retrouve là le code narratif adopté par Hoffmann dans *Les Élixirs du Diable*. En réalité, seul le début du « manuscrit » se trouve livré au public : le reste, rédigé d'une écriture illisible, reste encore à déchiffrer. Le texte se présente ainsi comme lacunaire, et même doublement, puisque l'auteur promet également, dans l'avant-propos, la parution prochaine d'un important volume de commentaires qui, naturellement, ne verra jamais le jour. Qu'en est-il de ce « manuscrit » ? Il s'agit d'un récit à la première personne d'un certain Vladimir Petrovitch. Après un préambule à la manière de Hoffmann, dans lequel le narrateur avoue ne rien comprendre lui-même aux mystères prodigieux de son existence, commence un récit de forme autobiographique. Le narrateur évoque d'abord un épisode de sa petite enfance. Vers l'âge de cinq ans, il reçoit du docteur Bine, un ami de son oncle, un « cosmorama ». Le jouet se révèle doté de pouvoirs magiques : l'enfant y voit sa tante, qui l'élève depuis le décès de ses parents, en compagnie d'un charmant hussard. La prédiction ne tarde pas à se révéler exacte, et la maison familiale voit bientôt s'installer un certain Paul, qui noue une relation avec la jeune et jolie tante. Une ellipse passe sous silence la période de formation du jeune homme. Le récit reprend lorsqu'après avoir hérité de son oncle, le jeune homme revient s'installer dans sa maison d'enfance, où il retrouve le cosmorama et le vieux médecin. Un regard jeté sur la lentille du jouet énigmatique lui permet de se voir lui-même, dans le rôle anciennement dévolu à Paul, brûlant d'amour pour une femme mariée, sous le regard courroucé de son époux. Une révélation lui est alors faite par le double du médecin, qui prétend lui avoir fait adresser ce jouet de l'autre monde, dans lequel il vit. Le jeune homme est maintenant doté d'un pouvoir funeste : la porte de l'au-delà s'ouvre parfois en lui et lui permet d'accéder aux vérités de l'autre monde, inaccessible aux mortels. S'ensuit un récit fantastique qui prend pour sujet l'intrigue amoureuse annoncée. Après avoir un temps fréquenté

²⁷⁴ Il existe une version française de ce récit, due à Sophie Benech (Lermontov, Odoïevski, Titov, *Récits fantastiques russes*, Paris, Corti, coll. Les Massicotés, 2007).

l'angélique Sonia, le jeune homme s'éprend de la comtesse Élixa. La mort vient à point nommé les débarrasser de l'époux gênant. Mais voilà que trois jours après avoir été réputé mort, le comte, jaloux, revient du royaume des ombres pour empêcher l'union des deux amants. C'est la veille de Noël qu'a lieu le dénouement. Au moment même où Élixa tombe enfin dans les bras tremblants de Vladimir, le comte surgit et provoque un incendie surnaturel qui anéantit la famille. Guidé par le spectre de Sonia qui se sacrifie à sa place, Vladimir parvient à quitter miraculeusement la maison en flammes. Guéri par les soins attentifs du docteur Bine, il poursuit une vie désespérante : tous ses amis se détournent de lui, toutes ses affaires sont ruinées par le hasard, même les plantes et les animaux se détournent de lui, tandis que la porte de l'autre monde ne se referme plus jamais en son âme et l'oblige à regarder dans l'au-delà. Le récit, censé être inachevé, se referme sur ces mots :

Cette épreuve va-t-elle durer longtemps encore ? Qui le sait ? Parfois, quand les larmes d'un repentir pur et brûlant jaillissent de mes yeux, quand, faisant taire mon orgueil, je prends humblement conscience de toutes les abominations de mon cœur – la vision disparaît, le calme m'envahit... Mais cela ne dure guère ! La porte fatale est ouverte : moi, un habitant de cette terre, j'appartiens à un autre monde dans lequel je suis malgré moi un acteur et dans lequel je suis – c'est horrible à dire – l'instrument du châtement²⁷⁵ !

On trouve dans ce récit la plupart des éléments qui se situent au cœur de notre recherche : un individu jugé fou par ses semblables, et soigné à plusieurs reprises par son médecin dévoué, raconte ses aventures à la première personne. Le fantastique prend ici une forme nettement allégorique. La folie du personnage n'est pas traitée pour elle-même : elle est une supposition rationnelle, à laquelle succombe parfois le personnage lui-même, désireux de se rassurer, mais il convient en définitive de l'écarter. Conformément à l'analyse de Jean-Louis Cabanès à propos des récits fantastiques postérieurs, *Le Horla* notamment, la pathologie dont souffrirait le héros principal ne permet pas de justifier les événements surnaturels qui s'accumulent dans sa vie. Le docteur Bine a lui aussi un double surnaturel, qui vient faire la leçon au personnage principal, et qui insiste sur l'ignorance du médecin réel. Le héros est bel et bien partagé entre deux mondes, d'ordinaire imperméables l'un à l'autre. Il a le pouvoir de voir l'invisible, et ce pouvoir le sépare irrémédiablement de la communauté des hommes.

La Salamandre se déroule au début du XVIII^e siècle, à l'époque de Pierre le Grand, entre la Finlande et la nouvelle capitale de l'empire russe. Yakko, le personnage principal, est

²⁷⁵ Vladimir Odoïevski, *Le Cosmorama*, éd. cit., p. 143. « Скоро ль, долго ль пройдет мое испытание – кто знает ! Иногда, когда слезы чистого, горячего раскаяния льются из глаз моих, когда, откинув гордость, я со смирением сознаю все безобразие моего сердца, – видение исчезает, я успокаиваюсь, – но недолго ! Роковая дверь отворена : я, жилец здешнего мира, принадлежу к другому, я поневоле там действитель, я там – ужасно сказать, – я там *орудие казни* ! » (Владимир Одоевский, *Косморам*, in *Русские Ночи*, Москва, Эксмо, 2007, p. 390.)

partagé entre le pays sauvage, originel, où il a grandi, et la modernité russe dans laquelle des protecteurs l'ont introduit. D'un côté se trouve Elsa²⁷⁶ la magicienne, la fille du pauvre paysan finlandais qui l'a adopté dans son enfance, de l'autre la brune Maria Yegorovna, la fille de ses hôtes pétersbourgeois. Le récit, tour à tour historique et fantastique, oppose de manière très nette la terre finnoise originelle, habitée par la magie, et l'Europe des Lumières, engagée dans une course effrénée au progrès technologique. La partition n'est pas pour autant géographique : le folklore finnois rejoint la tradition mystique européenne et les plus grands mythes de la Finlande en viennent à se confondre avec la quête de la pierre philosophale. En effet, à la première partie, historique et impersonnelle, succède une seconde partie qui s'ouvre dans une maison hantée, à Moscou, quelque cent ans plus tard, sur une discussion entre un nouveau narrateur, porte-parole de l'auteur, et son oncle, adepte en occultisme. C'est dans ce schéma narratif, beaucoup plus personnel, que sont rapportées les dernières péripéties de la vie de Yakko, après la mort très symbolique de Pierre le Grand, qui représente, dans l'histoire russe, le tournant occidentaliste, et signe ainsi le renoncement au génie propre à la terre russe.

Après avoir épousé la trop réelle Maria, qui sombre dans l'alcoolisme, et s'être installé avec elle à Moscou, Yakko se met à regretter la magicienne à qui il a préféré la fille de ses hôtes, et commence à se livrer à des expériences occultes. Elsa se met alors à lui apparaître sous les traits d'une salamandre, puis le rejoint en chair et en os. Assisté de la blonde Elsa, esprit du feu, Yakko parvient à obtenir la richesse et à se métamorphoser en comte. Mais, au moment où il s'apprête à renvoyer la sorcière dans la lointaine Finlande pour épouser une princesse russe, il retrouve sa forme première et meurt consumé par les flammes. La maison hantée qui a servi de cadre aux premières lignes de la seconde partie a été construite sur les ruines de la maison de Yakko, et le vieil oncle du narrateur conclut son récit en ces termes, avec un ironie malicieuse qui rappelle fort les dernières lignes de *La Sylphide* :

– Certains, semblent-ils, disent que le comte Yakko avait tout simplement fabriqué de la fausse monnaie et ensuite, comme tout était découvert, brûla sa maison et s'enfuit avec sa complice finnoise : c'est ce que supposa un grand nombre de personnes à Moscou ; d'autres dirent qu'il était fou ; d'autres encore qu'il mimait la folie... De toutes ces opinions, tu peux choisir celle qui te convient²⁷⁷...

Quant au narrateur, il ajoute cette dernière remarque avant d'abandonner définitivement son lecteur :

²⁷⁶ Le prénom n'est pas sans rappeler celui d'Élisa, personnage principal du *Cosmorama*.

²⁷⁷ Nous traduisons. « Иные, пожалуй, говорят, что г. Якко просто делал фальшивую монету, а потом, чтоб все прикрыть, сжег дом и убежал вместе с своею помощницею чухонкою : так в Москве полагали многие ; другие говорили, что он был сумасшедший ; третьи, что он притворялся сумасшедшим... Из всех этих мнений можешь выбирать любое... » (Владимир Одоевский, *Саламандра*, in *Повести*, éd. cit., p. 248.)

Le fou, malade ou génie ?

J'avoue que je reste convaincu que c'est là pure imagination, que mon oncle a voulu se moquer de moi et que tous ces cris, toutes ces ombres ne sont rien d'autre qu'une fantasmagorie. J'espère que tous les lecteurs raisonnables s'accorderont avec moi sur ce point²⁷⁸.

On reconnaît ici le ton du narrateur de *La Sylphide*. Encore une fois, il est fait appel ironiquement à la raison du lecteur, par opposition à la folie du personnage principal. C'est pourquoi on ne saurait tenir ce récit pour une simple histoire folklorique : c'est encore le rapport entre raison et folie, entre pouvoir scientifique et puissance alchimique qui est au cœur du récit. Yakko apparaît bien comme un autre Faust, poussé par l'ambition aux limites extrêmes du savoir et de l'ambition, capable de transgresser toute loi rationnelle et morale pour l'accomplissement de son projet. L'issue du conte semble sauver la morale et faire triompher les règles sociales. Certes, Yakko périt par le feu. Mais ce n'est pas, nous semble-t-il, pour avoir brigué la pierre philosophale : c'est pour avoir trahi les forces occultes incarnées par Elsa, afin de rentrer dans l'ordre social en épousant une princesse de sang russe, en commettant ainsi, une nouvelle fois, l'erreur d'épouser une fille qui incarne la dégénérescence de la civilisation moderne.

Outre la proximité de sens et de structure avec *La Sylphide*, il nous paraît important de souligner le rapport particulier que ce récit noue entre réel et imaginaire. La nouvelle se donne d'abord comme une étude historique d'une marche de l'Empire. Odoïevski fait ainsi œuvre d'historien et de folkloriste, les deux activités étant étroitement liées dans la Russie du XIX^e siècle : Gogol accomplit le même travail pour l'Ukraine. *Tarass Boulba* témoigne par exemple de cette imbrication. Mais l'histoire débouche rapidement sur le mythe à portée philosophique. Or ce qui permet ce glissement, c'est un procédé d'ordre narratif : à la narration impersonnelle, omnisciente de la première partie, succède une narration personnelle, prise en charge par un conteur individualisé, partie prenante de l'action qu'il raconte. Ce rôle essentiel dévolu au narrateur-conteur, à la fois garant de l'authenticité de ce qu'il raconte et premier, par son ironie, à en dénoncer la possible erreur, nous paraît essentiel dans la mise en place du fantastique romantique. On rejoint en effet ici ce que Goethe attendait du récit qu'il appelle « merveilleux », qu'il soit vrai et qu'il laisse tout à la fois une place au doute. Ainsi le récit fantastique accorde-t-il une place essentielle, au sein même de la diégèse, à la personnalité du conteur et à l'individualité de sa voix, qui dédouble la subjectivité de son regard. *La Salamandre* n'est pas rédigée par Yakko lui-même, le récit ne donne pas à voir la pensée de son personnage principal, mais la seconde partie, en donnant la parole à un vieil oncle qui est

²⁷⁸ Nous traduisons. « Признаюсь, я до сих пор убежден, что все это выдумка, что дяде хотелось пошутить надо мною, и все эти крики, тени не иное что, как фантазмагория. Надеюсь, что всякий благоразумный читатель в этом согласится со мною. » (*Ibid.*)

à la fois double du narrateur (lui-même double du lecteur, avec lequel il s'identifie dans la dernière phrase), ne serait-ce que par le lien de parenté qui les unit, et double du personnage lui-même, avec qui il partage la passion des sciences occultes et dont il occupe, d'une certaine manière, la maison, introduit dans le récit la subjectivité d'une voix essentielle dans l'interprétation des faits et permet ainsi le surgissement du fantastique. Le procédé nous semble assez proche de celui auquel a recours Nodier dans *La Fée aux Miettes*, en déléguant la parole à un premier narrateur qui est à la fois double de l'auteur et double du personnage, tout en venant dédoubler le lecteur lui-même, puisqu'il est le premier témoin du récit.

2.1.4. Le renouveau du conte en France : l'exemple de Nodier

La conception de Nodier, malgré sa parenté avec les préoccupations de ses contemporains, reste assez originale au sein du mouvement romantique. Elle s'exprime principalement dans un article majeur, publié dans *La Revue de Paris* en 1830 et intitulé « Du Fantastique en littérature ». Ce texte a été étudié par Georges Zaragoza dans l'introduction de la thèse qu'il a consacrée au fantastique romantique, et nous ne retiendrons ici que les conclusions qui paraissent essentielles dans notre perspective²⁷⁹. L'article, dans la même perspective que celle des (pré)romantiques évoqués plus haut, tente tout d'abord de fonder en droit les prétentions littéraires de l'imagination. Ce sont les premières lignes de l'article qui ont pour nous le plus d'importance : avant d'esquisser une sorte de généalogie de l'écriture fantastique, qui part de la Bible pour arriver au présent, Nodier se fait théoricien des langues et de l'art. Au commencement, nous dit Nodier, était l'imagination, et la littérature naquit du besoin que ressentit l'homme d'exprimer ses sensations et de les comparer entre elles. Puis l'homme s'éleva du connu à l'inconnu et inventa les « sciences contemplatives et les religions²⁸⁰ ». Le sacré sortit alors progressivement de l'ordre humain pour gagner un au-delà inaccessible, et la littérature « se trouva réduite aux choses ordinaires de la vie positive²⁸¹ ». Pourtant, à côté de cette littérature positive, se créa une autre littérature, qui s'égara « dans une région idéale moins imposante, mais non moins riche en séductions²⁸² ». Cette littérature, c'est

²⁷⁹ On peut noter qu'après un relatif oubli, ce texte a retrouvé récemment la place qui lui revient dans l'histoire du fantastique français. Il figure en tête d'une importante anthologie fantastique : *La France fantastique de Balzac à Louÿs*, œuvres choisies et présentées par Jean-Baptiste Baronian, Verviers (Belgique), éd. Gérard & C°, 1973. Plus récemment, Valérie Triter, dans un ouvrage de vulgarisation à destination d'étudiants de premier cycle, le considère comme l'« acte de naissance du fantastique » (voir Valérie Triter, *Le Fantastique*, Paris, Ellipses, coll. Thèmes & études, 2001.)

²⁸⁰ Charles Nodier, « Du Fantastique en littérature » [*La Revue de Paris*, 1830], in *Rêveries*, éd. cit., p. 61.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.*

la fiction, autrement dit, le mensonge, ou encore, le « fantastique²⁸³ ». Georges Zaragoza commente ainsi ce passage :

On voit comment se dessine alors un état de manque, celui qu'éprouve l'être qui ne peut se contenter des « choses ordinaires », qui aspire à se projeter vers l'inconnu, vers le divin et qui ne peut accéder à un domaine dont le langage ne lui est plus connu, voire lui est interdit. C'est de ce creux que naît l'invention du mensonge, palliatif du langage humain inaccessible. Il est remarquable que Nodier ne donne pas le mensonge comme le contraire de la vérité, mais comme une autre vérité, comme construction idéale²⁸⁴.

La littérature fantastique a partie liée avec la religion. Elle naît après la séparation du profane et du sacré, et se présente ainsi comme un état intermédiaire, une « région moyenne²⁸⁵ », qui n'en est pas pour autant secondaire : « la science de Dieu elle-même s'[est] appuyée sur le monde fantastique ou superstant²⁸⁶ ».

Le mensonge de la fiction est une vérité d'ordre supérieur, comme le sont les « superstitions ». Nodier reprend ce paradoxe apparent dans la seconde préface à *Smarra ou les démons de la Nuit*, qui date de 1832, où il affirme vouloir « découvrir dans l'homme la source d'un fantastique vraisemblable ou vrai, qui ne résulterait que d'impressions naturelles ou de croyances répandues, même parmi les hauts esprits de notre siècle incrédule, si profondément déchu de la naïveté antique²⁸⁷ ». Le fantastique ne résulte pas, comme on a coutume de le penser, d'une erreur. Il n'a pas partie liée avec la « fantasmagorie » qui clôt *La Salamandre*, il doit être vrai, ou à défaut vraisemblable. Cette synthèse audacieuse, Nodier en cherche la garantie en l'homme lui-même. C'est en définitive dans la nature humaine que le fantastique, aussi légitime et nécessaire que l'imagination dont il est issu, trouve sa vérité. Il faut donc qu'on croie en lui pour qu'il produise l'effet qui lui est propre, à savoir nous rapprocher des mystères du sacré, qui nous sont devenus intelligibles. On retrouve ici la condition que les émigrés allemands de Goethe assignaient à la bonne histoire merveilleuse : il faut qu'on puisse la croire vraie, sans quoi elle manque son but. Nodier, dans la « Préface » de *La Fée aux Miettes*, rejette pareillement les vieilles histoires qu'on se raconte dans les chaumières et auxquelles plus personne ne croit. « Pour intéresser dans le conte fantastique, écrit-il, il faut d'abord se faire croire, et [...] une condition indispensable pour se faire croire, c'est de croire²⁸⁸ ».

²⁸³ *Ibid.*, p. 62.

²⁸⁴ Georges Zaragoza, *Autour de Charles Nodier*, op. cit.

²⁸⁵ Charles Nodier, « Du Fantastique en littérature », art. cit., p. 62.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Charles Nodier, seconde préface à *Smarra ou les Démons de la Nuit* [1832], in *Contes*, éd. cit., p. 38.

²⁸⁸ Charles Nodier, préface à *La Fée aux Miettes* [1832], in *Contes*, éd. cit., p. 170.

Or Nodier rattache directement le choix de donner la parole à un fou à ce souci de trouver le juste équilibre qui permette à une histoire fantastique d'être vraisemblable, à défaut de vraie, puisque, dans ce texte, Nodier affirme s'être toujours méfié du « vrai dans les arts ». Nodier rejoint ici doublement Odoïevski, d'une part en cherchant du côté du système narratif la clé du fantastique, d'autre part en prétendant donner par là à son récit une fonction qui n'est pas seulement celle d'un pur divertissement, mais aussi celle d'une exploration de la psychologie humaine :

Ce que votre journal ne vous dira pas, c'est que cette idée m'aurait rebuté de mon livre, si je n'y avais vu qu'un conte de fées, mais que, par une grâce d'état qui est propre à nous autres auteurs, j'en avais peu à peu élargi la conception dans ma pensée, en la rapportant à de hautes idées de psychologie où l'on pénètre sans trop de difficulté quand on a bien voulu en ramasser la clef. C'est que j'avais essayé d'y déployer, sans l'expliquer, mais de manière peut-être à intéresser un physiologiste et un philosophe, le mystère des illusions du sommeil sur la vie solitaire, et celui de quelques monomanies fort extraordinaires pour nous, qui n'en sont pas moins fort intelligibles, selon toute apparence, dans le monde des esprits²⁸⁹.

On rejoint bien ici la notion de « philosophique-romantique » que Neil Cornwell a forgée à propos d'Odoïevski. La liberté de l'imagination, chez nos auteurs, n'est pas un pur jeu de l'esprit. Si Nodier se refuse bien, comme Goethe, à « expliquer » ce qu'il a montré dans son conte, il prétend néanmoins se faire « physiologiste » et « philosophe ».

Cette conception spécifique du conte permet de comprendre la fascination de Nodier pour Perrault, en qui il voit le plus grand précurseur français du genre qu'il tente de fonder et de définir en 1830. Perrault est omniprésent dans l'œuvre de Nodier. Il en parle longuement dans « Du Fantastique en littérature », en termes très élogieux :

Cette production digne de faire époque dans les plus beaux âges littéraires, ce chef d'œuvre ingénu de naturel et d'imagination qui fera longtemps le charme de nos descendants, et qui survivra sans aucun doute avec Molière, La Fontaine, et quelques belles scènes de Corneille, à tous les monuments du règne de Louis XIV, ce livre sans modèle que les imitations les plus heureuses ont laissé inimitable à jamais, ce sont les *Contes des Fées* de Perrault²⁹⁰.

La « Fée » aux Miettes, fée miniature qui tient du Petit Poucet et de ses fameuses miettes de pain, doit beaucoup à Perrault. Or Nodier ne reprend pas seulement des motifs, il choisit également d'accorder le sens de son œuvre à celle de son prédécesseur, et revendique comme un parti-pris esthétique la postérité du conteur. Dès le chapitre introductif, le narrateur premier récuse l'histoire positive, nécessairement partielle, incarnée par Tite-Live, et affirme qu'on trouve plus de vérités dans les contes de fées que dans les ouvrages historiques avérés, que plus personne ne prend la peine de contredire. Il prend l'exemple du « Chat botté » dont on

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 171.

²⁹⁰ Charles Nodier, « Du Fantastique en littérature », art. cit., p. 75.

parle encore et toujours dans les milieux populaires, ce qui suffit à lui donner le poids d'une longue tradition que rien n'a démenti. La réflexion sur la folie, qui occupe l'essentiel de ce premier chapitre, est étroitement liée à la précédente. Telle est en effet la transition ménagée par l'auteur :

L'histoire et les historiens !... Malédiction sur elle et sur eux ! Je prends Urgande à témoin que je trouve mille fois plus de crédibilité aux illusions des lunatiques²⁹¹ !...

En effet, le narrateur soutient que la langue des lunatiques est comparable à celles des contes, dont personne n'a pu démontrer l'invraisemblable erreur. La folie interroge la langue, son pouvoir d'évocation et de transmission, et en ceci elle est semblable à la littérature transmise d'âge en âge, et donc tout particulièrement au fonds ancestral de la littérature populaire.

L'allusion, qui pourrait paraître anecdotique, est en réalité essentielle pour comprendre le sens même de la diégèse qui suit. Michel retrouve, sans le savoir, la naïveté et la fraîcheur de Perrault. Il est lui aussi capable, par sa nature de lunatique, c'est-à-dire justement d'être supérieur, élevé au-dessus de la Terre dans l'espace intermédiaire des superstitions, de produire un « chef-d'œuvre ingénu de naturel et d'imagination ». La Fée aux Miettes, telle qu'il la dépeint, est un autre Chat botté, dont on ne peut déterminer l'origine, mais dont les histoires se répètent de génération en génération parmi les enfants de Granville. De même, elle est un autre loup aux « grandes dents ». La présentation de Belkiss renvoie explicitement aux dernières lignes du « Petit Chaperon Rouge »²⁹² :

« La Fée aux Miettes ! repris-je en tressaillant d'un étrange frisson, car tout mon sang s'était réfugié à mon cœur. Belkiss est incapable de me tromper, et cependant je sens que vous êtes presque aussi grande que moi !

Oh ! que cela ne t'étonne pas, dit-elle, c'est que je me déploie.

Cette chevelure aux longs anneaux qui flotte sur vos épaules, Belkiss, la Fée aux Miettes ne l'a point !

Oh ! que cela ne t'étonne pas, dit-elle, c'est que je ne la montre qu'à mon mari.

Ces deux grandes dents de la Fée aux Miettes, Belkiss, je ne les retrouve pas entre vos lèvres fraîches et parfumées !

Oh ! que cela ne t'étonne pas, dit-elle, c'est que c'est une parure de luxe qui ne convient qu'à la vieillesse.

Ce trouble voluptueux, ces délices presque mortelles qui me saisissent auprès de vous, Belkiss, je ne les connaissais pas auprès de la Fée aux Miettes !

Oh ! que cela ne t'étonne pas, dit-elle, c'est que la nuit tous les chats sont gris²⁹³. »

Ce passage, répété dans le cours du récit lors de la dernière nuit que Michel passe avec on épouse, la Fée aux Miettes²⁹⁴, reprend parfaitement le conte de Perrault. Il ne faut pas voir ici une simple parodie destinée à amuser le lecteur. Michel a la naïveté du Petit Chaperon Rouge,

²⁹¹ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 174.

²⁹² Charles Nodier avait peut-être connaissance de la version proposée par Tieck en 1800.

²⁹³ Charles Nodier, *La Fée aux Miettes*, p. 297.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 317.

sa candeur, et surtout sa virginité. Le postulat de l'auteur semble être de dire que rien n'exprime mieux la découverte de la sexualité que les paroles ancestrales d'un conte, auquel la célébrité assure un pouvoir de signification plus grand que les expressions les plus crues. Les « grandes dents » servaient chez Perrault à désigner le sexe masculin. Ici leur disparition désigne en creux le sexe féminin. Le jeu sur l'intertextualité permet donc à Nodier de désigner la sensualité des cheveux et des lèvres, mais également de suggérer l'étreinte amoureuse, sans sortir de l'univers de référence de son héros. La reprise de l'universalité d'un moment initiatique dans les termes du conte ne met pas en péril l'intimité d'une découverte neuve. Que penser alors de la dernière phrase, qui dénote avec l'ensemble dans son incapacité à dire le sensuel ? Il y a sans doute ici une référence à la sagesse populaire, qui exprime en des formules lapidaires des vérités éternelles. Derrière l'étonnement de Michel se dessine avec une pointe d'ironie l'expérience de Belkiss, qui ne saurait, elle, en être à sa première expérience amoureuse. Il est par ailleurs possible de penser que le chat, animal sensuel et féminin, dessine un envers du loup, animal viril et masculin. On peut également lire ici une nouvelle allusion au Chat botté qui ouvre le roman et entretient avec la Fée aux Miettes d'évidents liens de parenté.

Cet intérêt porté au conte de fée, et plus généralement au fantastique, rejoint ce que Claude Millet, se penchant sur les choix esthétiques de Nodier, appelle le « parti-pris du mineur²⁹⁵ ». Nodier prend le parti du mineur, du récit « excentrique²⁹⁶ » ou du conte de fées car il ressent cette double conviction : d'une part, il faut remettre en question la hiérarchisation des œuvres d'art et ses critères ; d'autre part, le mineur est un instrument critique de la littérature comme expression de la société. On perçoit ici l'influence du romantisme allemand, acclimaté en France par Madame de Staël et le groupe de Coppet, notamment après l'arrivée d'August Wilhelm Schlegel en 1804. L'un des postulats de la critique allemande, comme l'a montré Bernard Franco dans sa thèse, est précisément la nécessaire adaptation de l'œuvre littéraire à la société de son temps, dont elle devient l'expression²⁹⁷. En reprenant ce motif, Nodier se montre à la fois moderne, puisqu'il veut faire de la littérature une expression de la

²⁹⁵ Voir Claude Millet, « Charles Nodier ou la politique du mineur », *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Colloque « Littérature majeure, littérature mineure », Strasbourg, 16-18 janvier 1997, Actes réunis et présentés par Luc Fraisse, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 129-148, dont nous reprenons les conclusions essentielles dans notre perspective.

²⁹⁶ Nous empruntons cette expression à Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique. Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, José Corti, 1987.

²⁹⁷ Voir Bernard Franco, « La Littérature expression de la société », in *Le Despotisme du goût. Débats sur le modèle tragique allemand en France (1797-1814)*, Göttingen, Wallstein, 2006, p. 325-372.

société présente, et réactionnaire, puisqu'il veut dans le même temps ne pas être l'expression de la société présente. La littérature est en crise, et cette crise touche précisément le majeur et le mineur. La littérature n'est pas accordée à la société révolutionnée car elle se crispe sur le modèle des majeurs classiques. De plus, elle est entrée dans l'ère de la spéculation marchande, ce que critique vivement Nodier. Le mineur ouvre un passage quand les modèles ont vieilli. Il est une forme d'ironie qui introduit du jeu dans le sérieux : il incarne ainsi la liberté face à l'académisme.

Claude Millet note que, dans « Du Fantastique en littérature », Nodier refait l'histoire littéraire en majorant le mineur (Perrault) et en minorant le majeur (Racine), au sens où il est considéré comme une norme. Il faut réinscrire les auteurs majeurs dans une errance. Il ne s'agit pas de refuser une hiérarchisation, mais il faut la soumettre à une critique. Nodier propose deux critères pour opérer cette critique, l'invention, c'est-à-dire la capacité à créer des types, et la simplicité, tant formelle qu'idéologique.

Ce parti-pris pour le mineur est à la fois révolutionnaire et contre-révolutionnaire. Il est révolutionnaire parce qu'il introduit une rupture, une remise en cause de la distribution de la valeur, l'instauration d'un nouvel ordre qui serait l'expression de la société dans son devenir. Pour Nodier, le classicisme, c'est l'État, c'est la Norme érigée en valeur. L'Académie fixe les règles du majeur. Elle ne permet pas l'invention, car elle n'entretient aucun rapport avec la Nature et avec le Peuple. Cette analyse, menée à propos du Grand Siècle, est encore vraie pour le XIX^e siècle, qui est toujours sous l'emprise d'une centralisation despotique de la littérature. Nodier condamne la puissance d'État, dont l'une des manifestations est la destruction des patois et des œuvres mineures. À cette hégémonie académique s'ajoute la toute-puissance du commerce. Opter pour le mineur, c'est renoncer aux stéréotypes de la littérature commerciale. Le mineur n'a pas de valeur reconnue. Il remet en cause l'évaluation marchande des objets, qui rejoint l'évaluation académique, dans la mesure où ce qui se vend, ce sont les gros classiques. C'est pourquoi Nodier lance avec Delangle la *Collection des Petits Classiques français*, pour lutter contre la marchandisation de la littérature. La littérature mineure est profondément anti-bourgeoise : elle comprend la littérature aristocratique et la littérature populaire. La valeur littéraire ne dépend ni des règles académiques ni de la valeur marchande. Le mineur échappe au règne de l'argent. « Ce qui n'a pas de valeur montre que c'est toute l'échelle des valeurs qui est à refaire²⁹⁸ », écrit Claude Millet. Le mineur, c'est le refus de la civilisation, envisagée comme pouvoir d'État et comme pouvoir de l'argent, c'est le choix de la sauvagerie. C'est ici qu'interviennent les deux figures de l'enfant et du fou. Le

²⁹⁸ Claude Millet, « Charles Nodier ou la politique du mineur », art. cit., p. 143.

premier entretient un rapport avec l'origine. Il est un être en devenir. L'intérêt porté à l'enfance et à sa littérature est sans aucun doute l'un des aspects qui légitiment tout particulièrement le rapprochement de Nodier et Odoïevski. Tous deux font de l'enfant et du fou les porte-parole d'une véritable philosophie. Si l'enfant est un être originel, le fou est un intempestif, il refuse la civilisation au profit d'un ailleurs. Le choix du mineur est donc anti-historique, il est le principe de subversion de la norme, il permet le retour à l'origine. « Du Fantastique en littérature » présente une histoire cyclique de la littérature. La société moderne est comme un vieillard qui retourne à l'enfance et à son expression. Le fantastique est ainsi un retour moderne au primitif. Le texte fantastique est conscient de son historicité : il propose une double lecture, naïve et savante. Par la jonction du mineur et du majeur, la littérature se fait anti-littérature. La mise en scène de personnages fous participe de cette recherche d'une autre voie pour la littérature, qui se doit de refuser conjointement les normes académiques et les normes bourgeoises, au profit d'un retour à l'origine.

Nodier, Gogol et Odoïevski rattachent explicitement leurs œuvres au genre du conte, véritable cheval de bataille des romantiques dans leur mise en cause de la rationalité classique et dans leur combat pour défendre les droits d'une littérature entièrement issue de l'imaginaire. Le fantastique romantique est essentiellement lié à ce genre, et n'a pas encore de forme fixe en ce début de siècle. La littérature fantastique se présente en effet comme un laboratoire de formes expérimentées tour à tour dans l'espoir de trouver un genre qui corresponde aux aspirations de cette nouvelle génération littéraire. Aucune des questions soulevées ne trouve de réponse nette et péremptoire. Si tous accordent la première place à l'imagination, tous hésitent également sur le rapport à établir entre la fiction racontée et le vrai, ou à défaut le vraisemblable. Certes, il faut que le lecteur puisse croire à ce qu'il lit, mais Odoïevski n'hésite pas à ironiser sur le caractère en définitive toujours incertain des faits rapportés. De même, si tous les auteurs ici interrogés s'accordent à dire que la littérature doit avant tout divertir, et qu'il faut détacher cette fonction de l'injonction d'instruire, la plupart cherchent à donner à l'œuvre littéraire un sens indirect, allégorique, qui interroge malgré tout la condition humaine. Le conte fantastique est plus proche du conte de fées que du conte philosophique, en ceci que, loin des lumières de la raison, il interroge la part mystérieuse et obscure du *moi* humain. La figure du fou paraît ainsi, bien plus qu'un thème ou même un emblème, un choix essentiel dans la poétique du conte fantastique : le fou appartient au réel, mais à un réel métamorphosé par l'imaginaire, à un réel marginal, minoré pourrait-on dire. Il permet de rendre la fable crédible tout en laissant planer le doute nécessaire au surgissement du fantastique.

2.2. Dans le sillage de Hoffmann

Deux œuvres de notre corpus ne paraissent pas pouvoir être rattachées à l'esthétique du conte. Il s'agit d'une part d'*Aurélia*, qui, certes nourrie de thèmes et réminiscences fantastiques (on pense aux contes de Gautier notamment), se détache assez nettement de la structure du conte, en optant ouvertement pour le récit de type autobiographique ; il s'agit d'autre part des *Élixirs du Diable*, l'un des rares romans d'un auteur plus connu en Europe pour ses contes : Hoffmann est sans conteste le modèle assigné au conte fantastique à partir des années 1830, et ce dans toute l'Europe. S'interrogeant sur la mention de Hoffmann dans la définition lapidaire que propose le dictionnaire d'Émile Littré²⁹⁹, Jean-Louis Backès écrit :

Il convient de s'interroger sur le rôle qui incombe ici à Hoffmann. À quoi sert la référence ? S'agit-il seulement d'un exemple ? Nodier, Mérimée, Gautier, n'auraient-ils pas pu être invoqués de la même manière ? La réponse est aisée : comme l'a opportunément rappelé Joël Malrieu, Hoffmann, depuis 1829, depuis le coup de publicité qui l'a lancé en France, est considéré comme l'initiateur d'un genre qui, avant lui, est supposé ne pas avoir existé. Il représente à la fois un modèle et une manière de figure mythique. De même qu'Hermès a inventé la lyre, de même qu'Orphée a fait naître la poésie, de même qu'Archiloque a inauguré l'iambe, genre féroce, de même Hoffmann peut revendiquer le titre de père du fantastique, qui tire donc de lui son origine.

Cet effet est sans doute secondaire. Plus visiblement, dans la formulation de Littré, « l'allemand Hoffmann » fournit au lecteur du dictionnaire une référence tangible. La définition utilise son nom comme elle utilise, juste avant, des expressions supposées comprises, parce que liées à des expériences de lecteurs ou d'auditeurs : « contes de fées, contes de revenants ». On a procédé par réunion d'objets familiers pour obtenir une notion générale. Hoffmann est l'un de ces objets³⁰⁰.

Le nom de Hoffmann suffit encore, en 1863, à désigner un genre dans son ensemble, et même à le définir. Rédiger un conte fantastique, c'est écrire « comme Hoffmann ». Nombreux sont d'ailleurs les sous-titres de contes qui font explicitement référence au maître, comme par exemple une nouvelle de Gautier, parue en 1832 sous le titre *Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann*, titre ironique bien sûr, mais qui rappelle encore à quel point les mots de « fantastique » et de « Hoffmann » sont inextricablement liés.

Hoffmann constitue ainsi le précurseur avoué et l'origine commune des quatre autres auteurs que nous étudions. C'est sans aucun doute le fantastique dont il est l'inventeur qui nourrit l'œuvre des écrivains, tant russes que français, que nous avons retenus.

²⁹⁹ Voir p. 129.

³⁰⁰ Jean-Louis Backès, « LE MOT "FANTASTIQUE" », 15/09/2005, SFLGC (*Vox Poetica*) URL : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/fantastique.htm>

2.2.1. Fortune de Hoffmann en France

L'ouvrage d'Élisabeth Teichmann, publié en 1961, demeure une référence inégalée pour qui veut se plonger dans l'accueil de Hoffmann en France dans les années 1828-1840. Nous nous contenterons de reprendre ici quelques unes de ses conclusions, avant de nous pencher particulièrement sur les cas de Nodier et Nerval.

La vogue de la littérature allemande précède l'entrée en scène de Hoffmann dans les lettres françaises. Bernard Franco a consacré sa thèse³⁰¹ aux débats qui animent les milieux littéraires français dans les années 1797-1814. C'est essentiellement la question du théâtre qui cristallise les échanges en cette période, après l'échec du modèle shakespearien au XVIII^e siècle. Le fantastique allemand va quant à lui jouer un rôle essentiel dans le renouveau des genres du récit, à la fin des années 1820, grâce à deux ambassadeurs de taille, le docteur Koreff et le baron de Loève-Weimars. Le premier s'est installé à Paris en 1822, où il fréquente les salons littéraires, dont celui de Nodier. Le second, d'origine allemande, saisit l'opportunité pour asseoir sa réputation de traducteur. De 1828 à 1830, les publications se succèdent, d'abord dans des revues, *Le Globe*, puis *La Revue de Paris*, fondée en avril 1829, ensuite en volumes aux éditions Renduel (traduction Loève-Weimars) et concurremment, à partir du 16 janvier 1830, chez Lefebvre (traduction Toussenel). En même temps, le mythe de l'écrivain douloureux, aux bords du rêve et de la folie, se crée à partir de notes biographiques diverses. Le succès de Hoffmann tient en grande partie à la bataille journalistique qui accompagne la publication massive de ses œuvres à la fin de 1829 et au début de 1830. Walter Scott, qui prend fait et cause contre l'auteur allemand dès avril 1829, avant même qu'il ne soit massivement traduit, et suscite ainsi une vaste polémique, sert bien plus qu'il ne dessert la réputation de son homologue allemand. La presse s'enflamme, les jeunes romantiques français se déclarent en faveur de Hoffmann et signent le déclin de l'illustre, mais démodé, Walter Scott. Concluant le chapitre qu'il consacre à l'influence de Hoffmann sur le fantastique français, Pierre-Georges Castex écrit :

Cette querelle, pourtant, ne présente pas à nos yeux un simple intérêt anecdotique. Hoffmann tend à supplanter Scott au moment précis où le romantisme se définit, parmi les écrivains du Cénacle, puis parmi les Jeunes-France, comme un mouvement révolutionnaire luttant contre les préjugés du bon goût pour assurer la liberté du génie. Il apparaît, à travers ses contes, comme un artiste inspiré, dont la passion frémissante et l'imagination foisonnante s'expriment, au mépris de toutes les contraintes, sous des formes significativement chaotiques. Dans le

³⁰¹ Bernard Franco, *Le Despotisme du goût. Débats sur le modèle tragique allemand en France. 1797-1814*, sous la dir. d'Yves Chevreil, Université Paris IV-Sorbonne, 1997, thèse publiée en 2006 dans une version remaniée sous le même titre.

Le fou, malade ou génie ?

tumultueux désordre de ses créations, on découvre la vie complexe d'une âme qui livre le secret de ses angoisses et ses aspirations idéales. À côté de ce personnage romantique, Walter Scott, si détaché de ses propres inventions, si tranquillement maître de son art, si étroitement raisonnable dans ses opinions littéraires, semble froid. On le reconnaît comme l'initiateur en France d'un genre qui a déjà fait souche et qui obtient encore beaucoup de succès, mais qui laisse voir ses limites et qui n'offre plus l'attrait de la nouveauté. On le salue comme un glorieux aîné, mais on accueille l'auteur des *Fantasiestücke* comme un compagnon fraternel³⁰².

Cette joute, dans la presse, est relayée par une bataille éditoriale, que se livrent Renduel et Lefebvre. Cette véritable course explique la rapidité de la mise en circulation des œuvres de Hoffmann et leur médiatisation, puisque la presse se fait l'écho des principales publications et des débats qu'elles suscitent. La révolution de juillet 1830 signe en même temps le triomphe de la jeune génération romantique et l'acmé de la vogue hoffmannienne, qui triomphe jusqu'en 1833, avant de décroître dans les années 1840 et de s'éteindre progressivement, notamment à cause de l'arrivée d'Edgar Poe dans les librairies françaises.

Curieusement, *Les Élixirs du Diable* font une entrée discrète dans ce vaste panorama. En 1826, une des toutes premières notices consacrées à Hoffmann mentionne *Les Élixirs du Diable* parmi ses principaux ouvrages. En 1828, une autre notice, accompagnant la traduction de « Mademoiselle de Scudéry », en fait également mention. Pourtant, Loève-Weimars ne semble pas prêter attention à ce roman dans les premières traductions qu'il propose à la presse, vraisemblablement à cause du volume de l'œuvre : ce sont en effet les contes, parfois même publiés par extraits, qui retiennent d'abord les publicistes. Le 28 février 1829, la *Bibliographie de la France* annonce *L'Élixir du diable, histoire tirée des papiers du frère Médard, capucin*, publié par C. Spindler, et traduit de l'allemand par Jean Cohen. Il faudra attendre le mois de décembre pour qu'un rédacteur de la *Revue encyclopédique* restitue à Hoffmann la paternité de son roman³⁰³. C'est cette traduction qui servira de référence. En janvier 1833, Gustave Planche écrit dans la *Revue des deux mondes* :

Mais entre toutes les œuvres de la littérature moderne, je n'en sais pas qui ait avec Melmoth une aussi proche parenté que *L'Élixir du diable* d'Hoffmann, qu'un traducteur ignorant a mis, je ne sais pourquoi, sur le compte de Spindler. Dans les deux récits, il y a la même puissance d'évocation ; car je ne peux mieux caractériser la physionomie poétique de ces deux romans qu'en les comparant à des opérations cabalistiques. Paracelse et Raymond Lulle, dans leurs études mystérieuses, n'ont jamais éprouvé de plus vives terreurs que les lecteurs de *Melmoth* et de *L'Élixir du diable*³⁰⁴.

C'est donc cette version obscure qui fut seule accessible pendant toute la période romantique, destinée à ignorer en grande partie l'une des œuvres que les diverses notices continuent pourtant à présenter comme l'un des chefs-d'œuvre du maître. Ni Loève-Weimars ni, plus tard,

³⁰² Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, éd. cit., p. 55-56.

³⁰³ Voir Élisabeth Teichmann, *Fortune d'Hoffmann en France*, Genève, Droz, 1961, p. 30.

³⁰⁴ Cité par Élisabeth Teichmann, *op. cit.*, p. 198.

Egmont, ne jugeront bon d'en produire une traduction. En 1861, Émile de La Bédollière en propose une nouvelle version, plus complète, mais encore bien loin du modèle³⁰⁵.

Voici la traduction d'un passage particulièrement important du premier chapitre du roman de Hoffmann par Jean Cohen. Il faut d'abord préciser que la traduction de 1829 omet purement et simplement la préface de l'auteur. Elle redécoupe également les chapitres. Ainsi le passage qui suit se trouve-t-il au chapitre 2 :

Texte original	Traduction Cohen	Traduction Laval
Wie umfängt mich noch <i>wie</i> ein seliger Traum die Erinnerung an jene glückliche Jugendzeit ! – Ach <i>wie</i> ein fernes herrliches Land, wo die Freude wohnt, und die ungetrübte Heiterkeit des kindlichen unbefangenen Sinns, liegt die Heimat <i>weit, weit hinter mir</i> , aber wenn ich zurückblicke, da gähnt mir die Kluft entgegen, die mich auf ewig von ihr geschieden. Von heißer Sehnsucht ergriffen, trachte ich immer mehr und mehr die Geliebten zu erkennen, die ich drüben, <i>wie</i> im Purpurschimmer des Frührots <i>wandelnd</i> , erblicke, ich wähne ihre holden Stimmen zu vernehmen. Ach ! – gibt es denn eine Kluft, über die die Liebe mit starkem Fittich sich nicht hinwegschieben könnte. Was ist für die Liebe der Raum, die Zeit ! – lebt sie nicht im Gedanken und kennt der denn ein Maß ? – Aber finstre Gestalten steigen auf, und <i>immer dichter</i> sich zusammendrängend, immer enger und enger mich einschließend, versperren sie die Aussicht und befangen meinen Sinn mit den Drangsalen der Gegenwart, daß selbst die Sehnsucht, welche mich mit namenlosem wonnevollem Schmerz erfüllte, nun zu tödender heilloser Qual wird ³⁰⁶ !	Il me semble que je suis encore livré au plus doux songe quand je me rappelle cet heureux temps de ma jeunesse. Les foyers maternels sont pour moi un pays délicieux qu'habitent la joie et la gaieté sans nuage de l'innocente enfance ; mais quand je jette les yeux en arrière, je vois l'abîme sans fond qui m'en sépare pour jamais. Rempli des plus ardents désirs, je m'efforce de plus en plus de reconnaître les personnes chéries que je vois de l'autre côté, éclairées de la lumière douce et pourprée de l'aurore, et dont je crois pouvoir distinguer les voix harmonieuses. Hélas ! Y a-t-il un abîme par dessus lequel l'amour avec ses fortes ailes ne peut s'élancer ? Qu'est-ce que l'espace, qu'est-ce que le temps pour l'amour ? N'existe-t-il pas par la pensée et la pensée connaît-elle des limites ? Mais de sombres images s'élèvent autour de moi, elles m'entourent, leur cercle se resserre de plus en plus, elles me cachent la perspective et remplissent mon esprit de souffrances présentes, au point que le désir qui naguère me faisait éprouver la plus douce mélancolie, devient pour moi la source d'une peine effroyable et mortelle ³⁰⁷ .	Ce temps béni de la jeunesse m'environne encore comme un heureux songe. Ah ! La patrie est loin, bien loin derrière moi, comme un beau pays qui se perd dans la distance et où habitent la pure joie et la candide innocence du jeune âge ; et lorsque je reporte mes regards en arrière, je vois béant sous mes yeux le gouffre qui m'en a séparé pour toujours. Saisi d'un brûlant désir, je m'efforce de reconnaître les êtres aimés que je crois voir marcher sur l'autre bord, dans le ciel empourpré par les feux du matin. Je crois entendre le tendre son de leurs voix. Hélas ! existe-t-il donc un abîme que l'amour, de son aile puissante, ne puisse franchir ? Qu'est-ce que le temps ! qu'est-ce que l'espace pour l'amour ? Ne vit-il pas dans la pensée ? Et celle-ci aurait-elle des limites ? Mais de sombres figures s'élèvent, et, se serrant les unes contre les autres, me cachent l'horizon et m'enferment dans un cercle qui se rétrécit sans cesse. Elles retiennent mon esprit dans la prison des épreuves présentes ; et cette nostalgie, qui me remplissait d'une douleur pleine d'ineffables délices, se change en une agonie atroce dont les affres me torturent ³⁰⁸ .

La simple lecture des deux traductions permet de saisir le grand nombre de maladroresses de la version Cohen, comparée à l'élégance de la traduction de Madeleine Laval. Rendre « Heimat » par « foyers maternels », « starkem Fittich » par « fortes ailes » ou encore « die

³⁰⁵ E.T.A. Hoffmann, *L'Élixir du diable*, illustré par Foulquier, trad. par Émile de la Bédollière, Paris, Georges Barba, 1861, rééd. 1878.

³⁰⁶ *Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 18-19.

³⁰⁷ C. Spindler, *L'Élixir du diable*, Paris, 1829, p. 21-22.

³⁰⁸ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 34-35.

Aussicht versperren » par « cacher la perspective » semble particulièrement malheureux. On ne comprend pas non plus, outre ces expressions, le besoin éprouvé par le traducteur de passer si souvent au pluriel, quand le singulier convient aussi bien au français qu'à l'allemand (pluriel « ardents désirs » pour « heißer Sehnsucht »). D'autre part, on peut noter l'appauvrissement du texte, dû à une perte d'expressivité (exclamations, interjection « ach »), à l'oubli de certains segments textuels que nous avons soulignés et à l'estompage des marques stylistiques. Ainsi, l'importance cruciale de la conjonction « wie », présente trois fois dans le passage pour introduire une comparaison, est-elle négligée par le traducteur. Les deux premières sont rendues maladroitement par « il me semble que » et « pour moi », la troisième est omise. Enfin, et c'est sans doute l'effet le plus dommageable, la violence du cauchemar final se trouve terriblement affadie par la traduction, qui efface les images d'enfermement, trahit l'oxymore « namenlosem wonnevolem Schmerz » et estompe le sens de l'expression « tötender heilloser Qual », dont le signifiant comme le signifié expriment toute la torture du personnage. Ce rapide commentaire permet de mesurer à quel point c'est dans une version incomplète, fautive et inélégante que les lecteurs français ont pris connaissance du roman hoffmannien, à moins qu'ils n'y aient eu accès dans sa langue originale, ce que de nombreux germanophones³⁰⁹ n'ont pas manqué de faire, rendant justice à un ouvrage dont le titre, tout au moins, était familier à un grand nombre de lecteurs.

Nodier, qui a toujours été intéressé par la littérature allemande, participa activement au débat opposant les défenseurs et les détracteurs du fantastique. Dans l'article essentiel qu'il publie en novembre 1830 dans *La Revue de Paris* sous le titre « Du Fantastique en littérature », il dessine la généalogie de la littérature dont il se sent l'héritier. Avant de conclure sur l'état actuel de la littérature française, il achève ainsi son long catalogue :

Grâces soient rendues à Musaeus, à Tieck, à Hoffmann, dont les heureux caprices, tour à tour mystiques ou familiers, pathétiques ou bouffons, simples jusqu'à la trivialité, exaltés jusqu'à l'extravagance, mais remplis partout d'originalité, de sensibilité et de grâce, renouvellent pour les vieux jours de notre décrépitude les fraîches et brillantes illusions de notre berceau. Leur lecture produit sur une âme fatiguée des convulsions d'agonie de ces peuples inquiets qui se débattent contre une crise inévitable l'effet d'un sommeil serein, peuplé de songes attrayants qui la bercent et la délassent. C'est la fontaine de Jouvence de l'imagination³¹⁰.

Il appartient donc à Hoffmann, nouvellement apparu sur la scène littéraire française, de clore la liste des précurseurs du nouveau fantastique que Nodier appelle de ses vœux. L'auteur ajoute d'ailleurs une note pour faire de la publicité au projet éditorial de Renduel, qui est aussi

³⁰⁹ Il semble que Nerval ait lui aussi eu l'idée de traduire ce roman, projet qui ne put aboutir.

³¹⁰ Charles Nodier, « Du Fantastique en littérature », art. cit., p. 81-82.

l'éditeur de ses œuvres complètes.

En mai 1832, Renduel publie le troisième volume des *Œuvres* de Nodier. Ce dernier compose une nouvelle préface pour *Smarra* (1821), qui y figure afin de démarquer son œuvre de celle du maître. Il insiste sur son héritage classique, mais aussi sur son originalité, qui fait de lui l'un des premiers à avoir perçu le parti qu'on pourrait tirer du fantastique.

Ce qu'il cherchait, « plusieurs hommes l'ont trouvé depuis », Scott, Hugo et « Hoffmann, dans la frénésie de l'artiste enthousiaste, ou dans les phénomènes plus ou moins démontrés du magnétisme ». Lui, Nodier, a exploité dans « *Smarra* » les illusions et les féeries du sommeil. Avec beaucoup de modestie, Nodier s'assigne une place dans la hiérarchie des conteurs fantastiques³¹¹.

Nodier cherche ainsi à montrer la proximité de son travail avec celui de Hoffmann, tout en se défendant de l'avoir imité, défense on ne peut plus recevable concernant un ouvrage de 1821. Les critiques, s'ils se sentent obligés de faire également la comparaison, tentent plutôt de marquer la distance entre les deux auteurs :

Fontaney, qui analyse dans la *Revue des deux mondes* (1er octobre 1832) les *Œuvres* de Nodier, apprécie le poète à sa juste valeur. Mais il nie la portée fantastique, telle que l'entend Nodier, surtout en ce qui concerne la « Fée aux Miettes »³¹².

Élisabeth Teichmann cite alors, à l'appui de cette remarque, un passage de cet article critique :

Oui, la *Fée aux miettes* est vraiment une folle histoire, mais non point une histoire fantastique. Ou bien, si c'est du fantastique, quoi qu'en dise M. Charles Nodier, dont je n'admets pas les théories sur ce point, ce n'est assurément pas du fantastique plus vraisemblable que celui d'Hoffmann. Tout au contraire, je n'accepte les rêveries de Michel que comme la curieuse, mais impossible fantaisie d'un cerveau dérangé, tandis que je crois aux contes d'Hoffmann avec conviction, comme il y croit lui-même³¹³.

C'est à nouveau la question du vraisemblable, chargé de faire le départ entre merveilleux et fantastique, qui sert de pierre de touche à la comparaison. Nodier affirme, dans sa préface de *La Fée aux Miettes*, avoir écrit une œuvre fantastique, précisément en ceci que, croyant lui-même à son histoire, il la jugeait crédible également pour le lecteur. Fontaney prend volontairement le contre-pied de cette argumentation, et convoque, naturellement, Hoffmann, pour donner du poids à sa réfutation. Ainsi, s'il paraît évident au lecteur d'aujourd'hui comme à celui d'hier que Nodier n'est pas un imitateur de Hoffmann, on ne saurait ignorer qu'il écrit et publie *La Fée aux Miettes*, en 1832, dans un contexte littéraire qui fait de l'auteur allemand l'aune à laquelle sont mesurées toutes les œuvres qui peuvent être rattachées, de près ou de loin, à la veine fantastique.

³¹¹ Élisabeth Teichmann, *op. cit.*, p. 92.

³¹² *Ibid.*

³¹³ A. Fontaney, « Les *Œuvres* de M. Charles Nodier », *Revue des deux mondes*, VIII, 1^{er} octobre 1832, p. 116-123, cité par Élisabeth Teichmann, *op. cit.*, p. 92.

Nerval, aussi jeune soit-il au moment de la controverse, prend également fait et cause pour l'auteur allemand, dont il traduit même quelques pages. En 1830, il adapte trois « chansons » pour *Le Gastronomes*, « La Chanson de Maître Martin, air de Weber » (4 avril), « Le Cabaret de la mère Saguet » (13 mai) et « La liqueur favorite d'Hoffmann » (2 décembre), morceaux qui contribuèrent efficacement à faire de Hoffmann le saint patron de la bohème romantique. Le 8 mai 1831, il publie, toujours dans *Le Gastronomes*, un article intitulé « Fantastique ». Les 17 et 24 septembre 1831, il traduit pour le *Mercure de France au XIX^e siècle* deux chapitres des *Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre*. Élisabeth Teichmann note qu'une traduction du conte avait déjà été proposée en librairie dans la traduction Toussenel en février 1830, ce que Nerval ne pouvait ignorer. Voici la traduction qu'il propose de l'avant-propos de l'éditeur, et qui éclaire l'héritage que Nerval reçoit de Hoffmann :

Le voyageur enthousiaste, dont l'album nous fournit cette fantaisie à la manière de Callot, sépare visiblement si peu sa vie intérieure de sa vie extérieure, qu'on aurait peine à indiquer d'une manière distincte les limites de chacune ; mais comme il est vrai que toi-même, bienveillant lecteur, tu n'as point de ces limites une idée bien précise, notre visionnaire te les fera peut-être franchir à ton insu, et ainsi tu te trouveras lancé tout à coup dans une région étrange et merveilleuse, dont les mystérieux habitants s'introduiront peu à peu dans ta vie extérieure et positive ; de sorte que vous serez bientôt ensemble à tu et à toi, comme de vieux compagnons³¹⁴.

En 1835, Nerval fonde le *Monde dramatique*, qui manifeste un certain intérêt pour Hoffmann, à une époque où il n'intéresse plus grand monde. L'année suivante, les traductions d'Henri Egmont réveillent l'intérêt pour l'auteur allemand, et on en trouve une trace directe dans certains poèmes de Nerval, qui fréquente ce traducteur talentueux et lui ouvre les colonnes du *Monde dramatique*.

L'influence de Hoffmann sur Nerval, qui lisait l'allemand et n'avait pas besoin d'attendre les traductions françaises pour se faire une nette idée de son œuvre, est extrêmement riche et féconde. Elle s'étend à sa pensée autant qu'à son œuvre d'écrivain. Jean Richer a, par exemple, montré que Nerval emprunte à son homologue allemand le procédé qui consiste à « donner à ses personnages les noms de Saints qui désignaient certains jours mémorables de sa vie³¹⁵ ». Michel Jeanneret a, pour sa part, pu noter l'influence de nouvelles comme les *Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre* ou *L'Homme au sable* sur certains récits de Nerval, et notamment *Pandora*³¹⁶. Le même auteur consacre douze pages de son essai sur

³¹⁴ E. T. A. Hoffmann, *Les Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre*, in *Mercure de France au XIX^e siècle*, XXXIV (17 septembre 1831, p. 446), cité par Élisabeth Teichmann, *op. cit.*, p. 79.

³¹⁵ Jean Richer, *Gérard de Nerval, expérience vécue et création ésotérique*, Paris, Guy Trédaniel, 1987, p. 192.

³¹⁶ Michel Jeanneret, *La Lettre perdue, écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, éd. cit., p. 151 et 160-163.

l'écriture de la folie chez Nerval aux *Élixirs du Diable*. C'est la seule œuvre étrangère à l'auteur étudié qui mérite un tel traitement dans cette étude. Abordant cette digression, et pour s'en justifier, Michel Jeanneret note :

De toutes les œuvres qui ont informé la réflexion de Nerval sur la folie, celle d'Hoffmann est sans doute la plus féconde. Et de tous les récits d'Hoffmann, celui qui a probablement le plus influencé Nerval est *Les Élixirs du Diable*. Ce roman, étrangement négligé par les nervaliens – ils se contentent d'y chercher la source de la sainte Rosalie d'*Artémis* et d'*Octavie* – est pourtant une mine de parallèles. Et c'est surtout avec *Aurélia*, avec les textes de l'orgueil prométhéen, que la coïncidence est frappante. Il n'est pas question d'épuiser ici tous les rapprochements possibles. Je demanderai seulement la permission d'en développer deux : la passion de l'auto-suffisance et l'égarement qu'elle entraîne ; les rapports de la folie et de l'écriture. Poser à Hoffmann les mêmes questions que nous posons à Nerval, ça n'est pas changer de perspective, mais tirer les conséquences d'un phénomène extrême d'intertextualité. À la fois très proches et plus explicites, *Les Élixirs* ne feront que renforcer la pertinence et la cohésion de notre enquête³¹⁷.

Nerval ne fait pas qu'emprunter au roman de Hoffmann le prénom de son héroïne. Il puise aussi dans ce récit fantastique la matrice des questions sur le rapport entre folie et création auxquelles il essaie de répondre dans sa dernière œuvre. En 1855, *Aurélia* sonne un peu comme l'éloge suprême adressé par l'un des plus jeunes romantiques à l'auteur berlinois, qui perd dans les années suivantes une grande part de son prestige sur la scène littéraire française. En 1856 paraissent en effet en volume les *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe, dans la traduction de Baudelaire, suivies en 1857 par les *Nouvelles Histoires extraordinaires* : le fantastique français a trouvé un nouveau maître.

2.2.2. La réception de Hoffmann en Russie

L'influence de Hoffmann est tout aussi importante en Russie qu'elle l'est en France. Le fantastique romantique lui est entièrement tributaire. Les principaux contes fantastiques, publiés en recueils, comme les *Récits de Bielkine* (Pouchkine) et les *Nouvelles de Pétersbourg*, ou dans des revues, comme *La Sylphide*, subissent tous l'influence du maître allemand. L'influence de Hoffmann ne s'arrête pas à la sphère fantastique : sa conception de l'art a également eu un grand retentissement dans les milieux intellectuels de Saint-Pétersbourg et Moscou.

La traduction de l'œuvre de Hoffmann en russe s'échelonne sur tout le siècle. Les premiers récits paraissent à partir de la mort de l'auteur allemand dans les principales revues littéraires de Saint-Pétersbourg, comme *Le Fils de la Patrie*, et surtout de Moscou, comme *Le Messager d'Europe*, *Le Télégraphe de Moscou*, *Les Nouvelles de littérature*, *Le Télescope* et

³¹⁷ *Ibid.*, p. 129-130.

Le Messenger de Moscou. Le cercle des *Lioubomoudry*, que fonde Odoïevski et qui consacre une grande part de ses débats à la littérature et à la philosophie allemande, joue un rôle crucial dans la diffusion de l'œuvre de Hoffmann, notamment grâce aux talentueuses traductions de son secrétaire, Dmitri Venevitinov (1805-1827), qui serait sans doute devenu un auteur essentiel du romantisme russe, s'il n'était décédé si précocement. Les publications s'accélérent au début des années 1830. Des traductions de *Das Majorat*, *Der Sandmann* (deux versions), *Zacharias Werner*, *Die Jesuiterkirche in G.*, *Rat Krespel*, *Das Sanctus*, *Der goldene Topf*, des fragments de *Kater Murr*, *Fragment aus dem Leben dreier Freunde*, *Die Brautwahl*, *Der unheimliche Gast*, *Das öde Haus* paraissent par exemple dans les seules années 1830-1831.

Parallèlement, les mêmes revues publient massivement des récits d'auteurs russes dans la veine de Hoffmann. Charles E. Passage énumère dans son essai consacré aux « Hoffmannistes russes »³¹⁸ les romans et nouvelles qui s'inspirent plus ou moins ouvertement de l'œuvre du fantastiqueur. Il cite la plupart des romantiques russes, mineurs et majeurs, Pogorelski, Titov, Pouchkine, Polévoï, Constantin Aksakov, Lermontov, Alexis Tolstoï, sans oublier Odoïevski et Gogol, et souligne l'influence majeure de Hoffmann sur le grand romancier de la seconde moitié du siècle, Dostoïevski.

Il est intéressant de noter que, d'emblée, la perception de l'œuvre hoffmannienne est rattachée aux thèmes de l'art, du double et de la folie. La nouvelle de Polévoï intitulée *La Félicité de la Folie*, publiée en 1833, est placée sous une épigraphe en français, « on dit que la folie est un mal, – on a tort, c'est un bien », citation décontextualisée d'un récit d'Eugène Sue, *La Coucaratcha*³¹⁹. Pourtant, le récit se présente d'emblée comme une réécriture explicite de *Maître Puce*. Il commence par ces mots :

Nous avons 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 un profond sommeil ! La lecture avait pris fin³²⁰.

Polévoï se place explicitement dans la lignée de Hoffmann, et même d'un conte particulier.

³¹⁸ Charles E. Passage, *The Russian Hoffmannists*, The Hague, Mouton & Co., 1963.

³¹⁹ Nous devons cette précieuse information à Sébastien Vacelet, qu'il en soit ici remercié.

³²⁰ Nikolai Polévoï, *La Félicité de la Folie*, in *Bienheureux les fous*, éd. cit., p. 27. « Мы читали Гофманову повесть "Meister Floh". Различные впечатления быстро изменялись в каждом из нас, по мере того как Гофман, это дикое дитя фантазии, этот поэт-безумец, сам боявшийся привидений, им изобретенных, водил нас из страны чудесного в самый обыкновенный мир, из мира волшебства в немецкий погребок, шутил, смеялся над нашими ожиданиями, обманывал нас беспрерывно и наконец — скрылся, как мечта, изглаженная крепким утренним сном ! Чтение было кончено. » (Николай Полевой, *Блаженство Безумия* in *Мешок с золотом*, Иркутск, Восточно-Сибирское книжное издательство, 1991, p. 163.)

Rendant hommage au maître allemand, il reprend le mythe de l'écrivain fou, hanté par ses propres visions, et dessine simultanément un programme poétique. Écrire un conte à la manière de Hoffmann, c'est chercher à entraîner son lecteur dans un univers où se côtoient le magique et le trivial, le merveilleux et le vulgaire. Le fantastique n'est pas dans l'hésitation entre réel et surnaturel, il est dans le passage permanent de l'un à l'autre, dans la frustration du lecteur et dans l'ironie du conteur.

L'influence de Hoffmann sur Gogol et Odoïevski est également très prégnante, et leurs œuvres figurent en très bonne place dans l'essai de Charles Passage. L'auteur montre par exemple comment l'influence de Hoffmann passe au premier plan dans l'écriture de Gogol à partir de 1835 et de la première version du *Portrait*. Le passage du merveilleux ukrainien au fantastique des nouvelles de Pétersbourg s'explique avant tout, pour Charles Passage, par l'influence du fantastique allemand. Gogol aurait ainsi trouvé son style propre en choisissant le maître qui lui convenait le mieux.

Dans l'étude intitulée « Perspectives on Odoevsky's Romanticism », Neil Cornwell cite sans cesse, au côté des autres romantiques allemands, et bien plus fréquemment qu'eux, le nom de Hoffmann. Il semble en effet impossible de poser la question du « romantisme » d'un auteur russe, sans le comparer au maître allemand. Le critique expose par exemple les thèses d'Alla Borisovna Botnikova³²¹ en ces termes :

La question de l'influence de Hoffmann a été posée à nouveau par A. B. Botnikova, qui voit des rapports entre *La Cornue (Retorta)* et *Le Vase d'or* ainsi qu'entre les poupées animées des *Contes Bigarrés* et de *L'Homme au sable*, mais elle considère *Pestrie skazki* comme essentiellement rationalistes et moraux, plutôt que romantiques, dans la mesure où Odoïevski y utilise des images grotesques dans un but plus « allégorique » que « métaphorique ». Les thèmes de la folie, la situation de l'artiste et l'usage de musiciens sont communs aux deux écrivains, et les peintures de Piranèse et du Chevalier Gluck sont particulièrement frappantes. (Botnikova voit en ce dernier le modèle, ou plutôt un reflet de l'échec des efforts d'Odoïevski en vue de « la systématisation et la généralisation de la connaissance philosophique »). Néanmoins, Botnikova soutient que Hoffmann n'est jamais plus qu'un point de départ pour Odoïevski dans la création de « son système esthétique propre »³²².

³²¹ Voir par exemple Ботникова А. Б. « К вопросу о принципах и формах литературных взаимодействий : (Э. Т. А. Гофман и В. Ф. Одоевский) », in *Поэтика литературы и фольклора*, Воронеж, 1979.

³²² Nous traduisons. « The question of Hoffmann's influence was aired again by A. B. Botnikova, who sees comparisons between "The Retort" ("Retorta") and *The Golden Pot* and the animated dolls in *Vonegared Tales* and *The Sandman*, but regards *Pestrie skazki* as essentially rationalistic and moral rather than romantic, with Odoevsky's grotesque images being used for "allegorical" rather than "metaphorical" purposes. Themes of madness, the predicament of the artist, and the use of musicians are common to both writers, and particularly striking are the depictions of Piranesi and Cavalier Gluck (though Botnikova sees the former rather as a reflection of the frustrations of Odoevsky's strivings for "the systemization and generalisation of philosophical knowledge". However, Botnikova argues that Hoffmann is never more than a point of departure for Odoevsky in the creation of "his own aesthetic system" » (Neil Cornwell, *Vladimir Odoevsky and Romantic Poets, Collected Essays*, Providence/Oxford, Berghahn Books, 1998, p. 45.)

Alla Botnikova n'est que l'un des nombreux critiques à avoir cherché à comparer les deux écrivains, ne serait-ce que pour déterminer ce qui est propre à l'auteur russe, dans la mesure où la ressemblance entre leurs œuvres est si importante qu'on pourrait le soupçonner de copie ou de parodie. La majeure partie de l'étude de Neil Cornwell vise donc, comme celle d'Alla Botnikova dans une moindre mesure, à différencier les deux univers, pourtant si proches, des écrivains russe et allemand. Quelle que soit la pertinence de cette différenciation, la dette d'Odoïevski envers Hoffmann est indéniable. Elle est particulièrement importante lorsqu'il est question de la folie et de sa relation avec le fantastique d'une part, le génie d'autre part :

Le thème de la folie et de l'obsession parcourt l'œuvre d'Odoïevski, en lien avec des éléments fantastiques (comme dans *La Sylphide* ou *La Salamandre*) et en relation avec les plus hautes formes de l'activité spirituelle de la vie humaine (les figures artistiques peintes dans *Russkie notchi*). Il y a une discussion sur la limite entre folie et santé et sur la similitude entre les conditions du fou et du poète (ou de tout inventeur de génie). Schelling a écrit : « les hommes qui ne peuvent trouver une trace de folie en eux sont des hommes de la raison vide, improductive ». Pour Hoffmann, la folie est un état qui permet de recevoir un savoir qu'on ne peut atteindre dans l'état normal de la conscience³²³.

Ce passage a le mérite de montrer très clairement les deux sources majeures auxquelles Odoïevski est venu puiser pour nourrir sa réflexion sur la folie, Schelling pour la philosophie, Hoffmann pour la littérature.

Le rapprochement entre Odoïevski et Hoffmann n'est pas propre aux auteurs du XX^e siècle. La question est en effet posée par la critique contemporaine dès la sortie des principales œuvres de l'auteur russe. En 1862, lorsqu'il publie sa « Note sur *Les Nuits Russes* », Odoïevski croit même bon de s'en justifier :

Nombreux sont ceux qui ont estimé, pour s'en réjouir ou s'en plaindre, que dans *Les Nuits Russes*, j'avais tenté d'imiter Hoffmann. Cette accusation ne m'inquiète guère ; il n'y a jamais eu d'auteur au monde, grand ou petit, chez qui, consciemment ou inconsciemment, une idée, une expression ou un procédé d'emprunt n'aient trouvé un écho. C'est là chose inévitable, ne serait-ce qu'en raison d'un lien harmonieux, naturel, qui lie entre eux les hommes de tous les temps et de tous les peuples ; nulle idée ne peut naître sans qu'une autre, plus ancienne, personnelle ou étrangère, ne participe à sa conception ; sinon, l'auteur devrait renoncer au droit de sentir, et par conséquent, de vivre. Bien sûr, loin de me fâcher de ce qu'on me compare à Hoffmann, je juge cette comparaison flatteuse, car Hoffmann restera toujours, en son genre, un homme de génie, l'égal de Cervantès ou de Sterne ; et si l'on entend ici le mot génie comme synonyme d'inventif, cette affirmation n'est pas exagérée ; car Hoffmann a inventé un genre particulier de merveilleux (чудесное) ; [...] Hoffmann a trouvé le seul procédé au moyen duquel cet élément peut, de nos jours, trouver sa place dans la littérature ; chez lui, le

³²³ Nous traduisons. « The theme of madness and obsession occurs in Odoevsky, both in conjunction with fantastic elements (as in "Sil'fida" and "Salamandra") and in connection with the higher forms of spiritual activity of human life (the artistic figures depicted in *Russkie noch*). There is discussion of the thin dividing line between "madness" and "sanity" and of the similarity between the conditions of the madman and the poet (or any inventor of genius). Schelling had written : "people who do not carry a trace of madness in themselves are the people of empty, unproductive reason". For Hoffmann, madness had been a state of receptivity to knowledge not available to normal consciousness. » (*Ibid.*, p. 48.)

merveilleux a toujours deux faces : l'une purement fantastique (фантастическую), l'autre, réelle (действительную) ; en sorte que le fier lecteur du XIX^e siècle n'est pas du tout tenu de croire inconditionnellement les faits merveilleux qu'on lui rapporte ; dans le cours du récit, tout ce qui pourrait expliquer ces événements de manière parfaitement naturelle est mis en relief, en sorte que sont ménagés et la chèvre, et le chou ; le penchant naturel de l'homme pour le merveilleux est satisfait, sans pour autant que soit offusqué l'esprit d'analyse le plus pointilleux ; il fallait un véritable talent pour accorder ces deux exigences opposées.

Et pourtant, je n'ai pas imité Hoffmann. Je sais, bien sûr, que la forme même des *Nuits Russes* rappelle la forme des *Frères de Saint-Sérapion*. Là aussi, une conversation entre amis, là aussi des récits indépendants inscrits dans un dialogue. Le seul problème, c'est qu'à l'époque où *Les Nuits Russes* ont été conçues, soit les années vingt, *Les Frères de Saint-Sérapion* m'étaient absolument inconnus ; je crois même qu'on ne trouvait pas ce livre dans nos librairies ; la seule œuvre de Hoffmann que j'eusse lue alors était *Le Majorat*, avec lequel mes œuvres n'ont pas la moindre ressemblance³²⁴.

La ressemblance avec l'œuvre de Hoffmann est si frappante, l'héritage si lourd à assumer, qu'Odoïevski consacre l'essentiel de sa note à justifier son originalité et la valeur intrinsèque de son œuvre. Il est possible que l'œuvre du maître allemand lui ait été étrangère dans les années vingt, mais le roman est publié en 1844, et, entre-temps, l'essentiel de Hoffmann a été traduit et publié en Russie. Peu importe. Il est plus intéressant, dans notre perspective, de nous attarder sur la définition qu'Odoïevski propose de l'art de Hoffmann. Contrairement à Polévoï, le philosophe ne s'attache pas à la figure de l'écrivain tourmenté. Il se concentre sur sa poétique. Pour lui, le génie de Hoffmann tient au fait qu'il sait associer l'étude minutieuse du réel et le goût du merveilleux. Inversant les sens qu'on donne aujourd'hui à merveilleux et fantastique, Odoïevski n'est pas loin de la définition proposée par Tzvetan Todorov : une explication rationnelle est toujours avancée pour rendre compte des faits surnaturels, et le lecteur peut choisir ou non de croire en ce qui lui est rapporté. Plus de vingt ans après la mort du conteur, Odoïevski rend ainsi hommage à sa modernité, en des termes assez proches de ceux de Nodier quelques dix ans plus tôt.

2.2.3. Premiers échos de la prose russe en France

Claude de Grève a consacré en 1984 une thèse exemplaire à la réception de Gogol, en Russie et en France, de la parution de ses premières œuvres au début des années 1980³²⁵. Il apparaît, à la lecture de cet ouvrage, qu'il est peu probable que Nerval ait trouvé en son homologue russe une source réelle d'inspiration. Le chapitre VI de la première partie de cette thèse, intitulé « les premiers propagateurs et propagandistes de Gogol en France », se penche

³²⁴ Vladimir Odoïevski, « Note sur *Les Nuits Russes* », 1962, trad. par Marion Graf in *Les Nuits Russes*, éd. cit., p. 248-249.

³²⁵ Claude de Grève, *Gogol en Russie et en France : essai de réception comparée*, éd. cit.

sur la lente émergence de l'œuvre de Gogol dans les lettres françaises. Le premier séjour de Gogol à Paris, de novembre 1836 à mars 1837, n'est pas l'occasion pour l'auteur russe, uniquement préoccupé de gagner l'Italie, de se faire connaître en France. Il faut attendre 1838 pour qu'Adolphe de Circourt consacre une place non négligeable à Gogol dans son « Tableau de la littérature russe », publié dans la *Revue française et étrangère*.

(...) Il évoque avec une entière sympathie les *Nouvelles* de Gogol, – entendant par là *Les soirées*, *Mirgorod* et les nouvelles contenues dans *Arabesques*. (...) Parmi les *Arabesques*, il distingue le *Journal d'un fou* qui, écrit-il, « présente une gradation finement saisie et vraisemblable au point d'en devenir effrayante depuis les premières vacillations du jugement jusqu'aux plus déplorables écarts de l'infirmité ».

Il est vrai que depuis la traduction des œuvres complètes d'Hoffmann par Loève-Weimars en 1829-1830 et des *Contes fantastiques* par H. Egmont en 1836, la peinture de la folie par Gogol pouvait trouver un écho favorable auprès du public. Certes, l'on ne peut parler d'interprétation de l'œuvre de Gogol, chez Circourt, malgré la présence de termes comme « vérité », « vraisemblable », « trivial ». Mais Circourt a pu déjà saisir, dans l'œuvre de Gogol, un apport original... au romantisme européen³²⁶.

Claude de Grève souligne également l'importance des *Lettres sur la Russie, la Pologne et la Finlande* de Xavier Marmier, publiées dans la *Revue des deux mondes*, en 1842-1843, puis reprises sous le titre *Du mouvement littéraire en Russie* dans la *Revue de Paris*, le 18 juin 1843³²⁷.

Mais il faut attendre 1845 pour que Gogol fasse une réelle entrée sur la scène littéraire. Celle-ci est due à la collaboration entre Louis Viardot et Ivan Tourgueniev, qui proposent une première traduction de « Nouvelles russes » de Nicolas Gogol³²⁸, annoncée dans *L'Illustration* le 19 juillet 1845, dans un article anonyme (dû en réalité à Tourguéniev) et intitulé « De la littérature russe contemporaine : Pouchkine, Lermontov, Gogol³²⁹ », qui désigne Gogol comme le premier grand prosateur russe. Les textes paraissent d'abord en revue, avant d'être publiés en recueil³³⁰. *Les Mémoires d'un fou* paraissent ainsi dans *L'Illustration* des 18 et 25 octobre. Le recueil contient également *Ménage d'autrefois*, *Vii* (sous le titre *Le Roi des*

³²⁶ *Ibid.*, p. 182-183.

³²⁷ Xavier Marmier, *Lettres sur la Russie, la Pologne et la Finlande*, *Revue des deux mondes*, le 1^{er} décembre 1842, les 15 janvier et 1^{er} avril 1843, puis *Du mouvement littéraire en Russie* dans la *Revue de Paris*, t. XVIII, 18 juin 1843, p. 253-270.

³²⁸ Olga Kafanova a proposé récemment une analyse de ce recueil (Ольга Кафанова, « Смех Гоголя в интерпретации Луи Виардо », p. 46-52 [« Le rire de Gogol dans l'interprétation de Louis Viardot »], Actes du colloque *Le rire de Gogol et le rire de Tourguéniev*, sous la direction d'Alexandre Zviguilsky, Musée Ivan Tourguéniev, Bougival, 1-3 avril 2009, publication en ligne disponible à l'adresse suivante : http://www.tourgueniev.fr/actes_du_colloquegt.pdf). Elle se concentre sur la traduction de *Taras Boulba*, et ne glisse qu'une brève remarque sur *Journal d'un fou*, expliquant que « le système complexe d'allusions littéraires et culturelles, caractéristique de cette œuvre, semblait assez difficile pour la réception française » Nous traduisons. « Сложная система литературных и культурных аллюзий, свойственная этому произведению, оказалась достаточно трудной для французской переводческой рецепции. » (p. 52)

³²⁹ *L'Illustration*, 19 juillet 1845, p. 330-331.

³³⁰ Nicolas Gogol, *Nouvelles russes*, trad. par Louis Viardot, Paulin, 1845.

Gnomes) et *Tarass Boulba*. Claude de Grève précise que la traduction est relativement fidèle, malgré des partis-pris contestables. Elle analyse particulièrement la toute fin du récit :

Texte original	Traduction Louis Viardot	Traduction Vladimir Volkoff
Матушка, спаси твоего бедного сына ! урони слезинку на его больную головушку ! посмотри, как мучат они его ! прижми ко груди своей бедного сиротку ! ему нет места на свете ! его гонят ! Матушка ! пожалей о своем больном дитятке !.. А знаете ли, что у алжирского дея под самым носом шишка ³³¹ ?	O ma mère, sauve ton pauvre enfant ! Laisse tomber une larme sur ma tête malade ! vois comme on le tourmente ! oh ! Serre sur ton cœur ton pauvre orphelin délaissé ! Il n'a pas de place dans ce monde. On le persécute... Ma mère, ma mère, prends pitié de moi... À propos, savez-vous que le dey d'Alger a une verrue sur le nez ³³² ?	Ô maman, sauve ton pauvre fils ! Laisse tomber une larme sur sa tête qui a si mal ! Vois comme ils le torturent ! Serre le pauvre orphelin contre ta poitrine ! Il n'y a pas de place au monde pour lui ! On le chasse ! Maman ! Aie pitié de ton pauvre petit enfant !... Au fait, savez-vous que le dey d'Alger a une bosse sous le nez ³³³ ?

Claude de Grève propose ce commentaire, auquel nous souscrivons :

Sans doute l'utilisation du diminutif renvoie-t-elle à une identité culturelle russe et reste-t-elle exceptionnelle en français, surtout dans une œuvre littéraire, mais Viardot ne conserve aucun diminutif, fût-ce sous la forme de périphrases et va jusqu'à réduire au pronom « moi » le « о своем больном дитятке », affaiblissant l'idée même de dédoublement³³⁴.

La traduction de Vladimir Volkoff, si elle est loin de rendre tous les diminutifs du texte original, semble de ce point de vue plus proche du texte russe que celle de Louis Viardot, ne serait-ce que par la préférence accordée à « maman » sur « ma mère ». Par ailleurs, on pourrait également reprocher à Louis Viardot d'avoir créé une rupture énonciative par rapport au texte original en introduisant des marques de la première personne, qui désigne le fou, en alternance avec les marques de la troisième personne, seules propres au texte original. La stylistique du récit de Gogol s'en trouve considérablement modifiée.

La traduction de Louis Viardot aurait pu néanmoins suffire à faire découvrir le récit de Gogol mais, en réalité, c'est *Tarass Boulba* qui retint presque exclusivement l'attention du public. Sainte-Beuve, dans *La Revue des deux Mondes*³³⁵, « passe entièrement sous silence, – peut-être au nom de son propre culte de la raison et de la clarté – le *Journal d'un fou*³³⁶ ». Le critique littéraire du *National*, Émile Darraud Forgues, qui use du pseudonyme Old Nick, en fait de même, affirmant pourtant que c'est un « journal singulier où quelques pages d'une

³³¹ *Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 438.

³³² Cité par Claude de Grève, *Gogol en Russie et en France : essai de réception comparée*, éd. cit., p. 202.

³³³ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 286.

³³⁴ Claude de Grève, *Gogol en Russie et en France : essai de réception comparée*, éd. cit., p. 202.

³³⁵ Charles-Augustin Sainte-Beuve, « La Russie littéraire. "Nouvelles russes" par M. Nicolas Gogol », *La Revue des deux mondes*, 1^{er} décembre 1845, t. XII, p. 883-889.

³³⁶ Claude de Grève, *Gogol en Russie et en France : essai de réception comparée*, éd. cit., p. 230.

gaieté poignante doivent être en passant soulignées³³⁷ ».

Il faut attendre 1851 pour que Gogol fasse l'objet d'une étude véritable. Le même numéro de la *Revue des deux Mondes* publie simultanément un article de Saint-Julien, « La littérature en Russie, le comte W. Solohoupe »³³⁸, et un autre de Mérimée, « La littérature en Russie – Nicolas Gogol »³³⁹. Le premier article, après l'éloge de Pouchkine, fait celui de Gogol :

La vive et brillante individualité de Gogol domine le mouvement contemporain des lettres russes. On ne peut saisir la portée de ce mouvement dans la critique, au théâtre et dans le roman, sans remonter aux œuvres du conteur ukrainien. En attendant qu'une plume hautement compétente apprécie dans la *Revue* le génie de Gogol, les qualités qui ont rendu ses écrits si chers au public russe doivent être ici rapidement indiquées. Nicolas Gogol se distingue des écrivains de son pays par une puissance d'analyse et de création à laquelle la pensée moscovite s'est rarement élevée. Il est également supérieur, soit qu'il peigne le monde visible avec une verve et une netteté toutes réalistes, soit qu'il applique ses facultés d'analyse à l'étude du monde intérieur et des phénomènes les plus secrets de l'âme [sic]³⁴⁰.

La « plume hautement compétente » qui fut plutôt une plume de circonstance, n'ayant connaissance que des quelques récits traduits par Viardot, du *Révizor* et des *Âmes mortes*, développe ses analyses quelques pages plus loin. Le bref commentaire qu'on peut lire du *Journal d'un fou* est particulièrement dépréciatif :

L'Histoire d'un fou est tout à la fois une satire contre la société, un conte sentimental et une étude médico-légale sur les phénomènes que présente une tête humaine qui se détraque. Je crois l'étude bien faite et fort géographiquement dépeinte, comme dirait M. Diafoirus, mais je n'aime pas le genre : la folie est un de ces malheurs qui touchent, mais qui dégoûtent. Sans doute, en introduisant un fou dans son roman, un auteur est sûr de produire de l'effet. Il fait vibrer une corde toujours sensible, mais le moyen est vulgaire, et le talent de M. Gogol n'est pas de ceux qui ont besoin de recourir à ces trivialités. Il faut laisser les fous aux commençans [sic], avec les chiens, personnages d'un effet aussi irrésistible : le beau mérite d'arracher des larmes à votre lecteur, si vous cassez la patte à un caniche³⁴¹ ! »

Le jugement de Mérimée est révélateur, non seulement de la lecture du *Journal d'un fou*, mais de la place réservée à l'écriture de la folie dans les lettres françaises en ces années : la mode en est passée, l'effet en est jugé facile et trivial. Louis Viardot propose, en 1853, un nouveau recueil, intitulé *Nouvelles choisies*³⁴², qu'ouvrent les *Mémoires d'un fou*, accompagnés d'une notice sur le *tchin*. Il s'agit en réalité d'une reprise de la traduction des récits de 1845, amputés

³³⁷ *Le National*, 13 janvier 1846, cité par Claude de Grève, *Gogol en Russie et en France : essai de réception comparée*, éd. cit., p. 233.

³³⁸ Charles de Saint-Julien, « La littérature en Russie, le comte W. Solohoupe », *Revue des deux mondes*, 1^{er} décembre 1851, t. XII p. 67-100.

³³⁹ Prosper Mérimée, « La littérature en Russie – Nicolas Gogol », *Revue des deux mondes*, 1^{er} décembre 1851, t. XII p. 627-650.

³⁴⁰ Saint-Julien, art. cit., p. 73

³⁴¹ Prosper Mérimée, art. cit., p. 631-632.

³⁴² Nicolas Gogol, *Nouvelles choisies*, traduites du russe par Louis Viardot, Paris, Hachette, 1853.

de *Tarass Boulba*, qui fait alors l'objet d'une publication particulière, et de *La Calèche*, qui disparaît totalement. Cette édition manifeste une connaissance globale plus approfondie de l'œuvre de Gogol, mais ne modifie pas en profondeur la perception de celle-ci.

La réception de Gogol en France dans les années 1840-1850 est ainsi grandement tributaire du contexte littéraire et historique. La veine fantastique, née dans le sillage de la découverte de Hoffmann, est déjà passée de mode. Ce qui retient la critique, en cette période de « printemps des peuples », c'est l'expression du sentiment national slave, russe, ou parfois même ukrainien. Il n'est donc pas étonnant que ce soit *Tarass Boulba* qui ait obtenu l'accueil le plus chaleureux. L'intérêt se porte également, dans une certaine mesure, sur la peinture du peuple et la sympathie d'un auteur qu'on juge humaniste, préoccupé par les petits. Ainsi le *Journal d'un fou*, pourtant parmi les premiers récits publiés, suscite-t-il indifférence ou mépris, de la part d'un public désormais dégoûté de la représentation de la folie.

L'œuvre d'Odoïevski n'a pas connu, en France, le retentissement de celles de Gogol et surtout de Pouchkine. Il faut attendre 1855 pour que *La Sylphide* soit traduite, sous le titre de « L'Alchimiste », dans une traduction de Pierre-Paul Douhaire, aux éditions Charles Douniol (Paris). Nerval ne pouvait donc pas y avoir eu accès, à moins qu'il n'en ait lu la version allemande, due à K. A. Farnhagen von Ense, parue en 1839 dans *Der Freihafen* (p. 73-109) et reprise en 1844 dans *Elegante modernen Novellen* (Berlin)³⁴³.

Douhaire insiste, dans sa « Préface » au *Décameron russe*, sur l'exotisme de la prose russe, qu'il limite aux formes brèves, quand elle ne cherche pas à imiter l'Occident. Pouchkine et Gogol sont trop connus du public pour qu'il les insère dans son recueil de contes et nouvelles. Il choisit d'illustres inconnus, anonymes pour certains (« Les Mangeurs de haschisch » et « Fomouchka l'Idiot »), obscurs pour d'autres, comme Zagoskine, dont il donne « La Peste de Moscou », et Lajchnikoff, dont il traduit « Le dernier des Noviks ». Les trois derniers récits, « Une Histoire d'esclaves », « Les Vieux Russes » et « La Brodeuse » sont publiés sans nom d'auteur. Une note précise simplement que « deux de ces morceaux sont tirés des *raskazij* d'un spirituel romancier qui se cache sous le pseudonyme d'*Iskander* » et que « le dernier est extrait d'un livre très-populaire intitulé : *Les Pauvres Gens*³⁴⁴ ». Fait remarquable : le récit publié sous le titre « La Brodeuse » est la première traduction de Dostoïevski en Europe occidentale. Mais ce n'est pas ce jeune artiste qui retient l'attention de

³⁴³ Voir à ce propos la bibliographie de Neil Cornwell, V. F. Odojevsky, *His Life, times and milieu*, éd. cit., p. 384.

³⁴⁴ Le premier roman de Dostoïevski, *Бедные Люди*, paraît en 1846.

notre traducteur, qui ajoute à cette liste sept récits d'Odoïevski (« Le Quatuor de Beethoven », « L'Architecte » (*Piranèse*), « L'Alchimiste » (*La Sylphide*), « Une apparition », « Le duel », « Les Joueurs » (*Skazka o tom po kakomu...*) et « L'improvisateur »). C'est donc au Prince russe qu'est consacré l'essentiel de son recueil. Il le présente en ces termes :

Celui des écrivains connus auquel nous avons le plus emprunté est un penseur remarquable, un grand bibliophile, un érudit peu commun et un conteur charmant ; c'est le prince Odoïfsky. – Vladimir-Féodorovitch Odoïfsky, aujourd'hui conservateur de la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg, a eu dans sa jeunesse la passion des voyages et celle de la philosophie. Il a beaucoup vu et beaucoup étudié. Les sciences et les arts l'ont attiré aussi ; mais il ne paraît pas y avoir trouvé le repos intime de l'âme. On sent à le lire qu'il a perdu bien des illusions, et que le doute a succédé pour lui, en beaucoup de choses, à l'enthousiasme printanier de la vie. Il appartient littérairement à cette époque des poètes déçus qui s'est perdue par défaut de sincérité, mais qui a eu des accès vrais et puissants ; il affecte de ne plus croire aux premiers objets de son culte, à la raison humaine, à l'inspiration, à l'art ; mais son désespoir n'a rien de tragique : ses héros ne sont pas des titans révoltés, mais d'inoffensifs rêveurs, qui ont perdu la tête à courir après l'idéal. Il ne maudit point ce qu'il a aimé ; on doute même, s'il regrette de s'être laissé prendre aux songes éveillés de ses jeunes années. C'est un homme imparfaitement revenu de la poésie à la réalité, un converti qui se fait plus repentant qu'il ne l'est ; car, au fond, il adore cette vie supérieure dont il affecte de peindre la vanité. La moralité de ses contes, s'il fallait la prendre au sérieux, porterait au découragement ; mais ce n'est souvent, je pense, qu'un procédé littéraire, une façon de mettre en lumière des idées qui, sous la forme d'une opposition directe aux opinions reçues, auraient un air trop paradoxal. Comme Hoffmann, dont il s'est inspiré, sans l'imiter toutefois, le prince Odoïfsky a développé bien des questions d'esthétique et de philosophie dans ses contes ; et sous ce rapport, il mérite une attention particulière. Ils sont rares, en Russie, les écrivains qui s'occupent des problèmes délicats de l'intelligence et du cœur. La race Slave est trop avide de plaisir, trop dévorée d'ambition, trop disposée à jeter sa vie au vent des steppes, dans les dissipations de la guerre, des voyages et des plaisirs, pour aimer à descendre en soi, à s'abstraire du monde et à s'étudier. C'est donc un phénomène curieux qu'un écrivain russe, rêveur comme un Allemand, humoriste comme un Anglais, et plus piquant que les uns et les autres. Tel est à notre avis le prince Odoïfsky. Il y a chez lui un mélange, quelque peu étudié peut-être, mais fort agréable, de fantaisie passionnée et d'observation satirique. Il descend avec facilité de la contemplation idéale à l'observation pratique et sème fréquemment la raison sous le caprice³⁴⁵.

Cette présentation, bien que légèrement postérieure à notre corpus, indique assez bien le regard français qui pouvait être porté sur la littérature romantique russe. À la méconnaissance, teintée d'une pointe de condescendance, s'ajoute une vive curiosité pour l'exotisme d'un peuple oriental, perçu comme irréductiblement étranger à l'Occident. La notice qui précède « L'Alchimiste » vient redoubler ce souci de couleur locale :

Pourquoi, dans les romans, les alchimistes, les chercheurs d'or, les rêveurs de tout genre sont-ils généralement des hommes du Nord, des Polonais surtout ? C'est que, dans ces contrées et chez ces races la disposition à l'illumination est plus grande que partout ailleurs. De tous temps les sciences occultes ont eu en Pologne et en Russie de nombreux adeptes. C'est là que Saint-Martin compte encore aujourd'hui le plus de partisans. L'histoire qui suit est donc bien dans le goût du pays. Du reste, l'auteur l'a donnée, moins comme un tableau de mœurs, que comme une étude philosophique sur un genre de faits peu compris, dont il cherche à indiquer la cause et le remède. Si on regardait d'un peu près aux idées qui se cachent dans cette Nouvelle, on y

³⁴⁵ *Le Décaméron russe : histoires et nouvelles*, « L'Alchimiste », trad. de Pierre-Paul Douhaire, Paris, Charles Douniol, 1855, p. ix-xi.

trouverait mieux à discuter ; car, au fond, c'est une attaque contre l'esprit pratique de la vie ; mais il faut la prendre pour ce qu'elle est, une pure fantaisie de poète³⁴⁶.

La traduction vaut mieux que ce rapide commentaire. Nous ne la commenterons pas ici, puisqu'elle n'a pu informer l'écriture de Nerval. Le lien entre le fantastique français et le fantastique russe passe par la source commune à laquelle ils viennent tous deux puiser, Hoffmann, que Douhaire cite dans son introduction et dans deux des notices qui précèdent les récits d'Odoïevski dans son recueil.

2.2.4. Des lecteurs de Nodier en Russie ?

Quel écho l'œuvre de Nodier a-t-elle pu avoir en Russie au XIX^e siècle ? Il est difficile de s'en faire une idée précise. Vera Milchina propose quelques pistes de réflexion à la fin de son édition russe des *Questions de littérature légale*³⁴⁷ dans un article intitulé « Quelques mots sur la perception de Nodier en Russie ». Elle renvoie à l'étude déjà ancienne de N. M. Motovilova, *Nodier dans les journaux russes de l'époque de Pouchkine. Langue et littérature* (Léningrad, 1930)³⁴⁸. Nodier a manifestement été traduit en russe dès l'époque romantique, et jouissait d'une certaine popularité parmi les milieux intellectuels. On connaissait certains de ses récits, la prose sentimentale d'inspiration allemande, mais aussi ses essais et travaux de publiciste. Vera Milchina donne quelques exemples de traduction, parmi lesquels *Le dernier chapitre de mon roman* (1806), *Adèle* (1836), *Mademoiselle de Marsan* (1836) ou encore « Des types en littérature » (1832). Elle ajoute que de nombreux lecteurs russes avaient accès au texte original, parfois sans même connaître le nom de l'auteur, et que le recensement des traductions ne donne qu'une vision très limitée de la réception de Nodier en Russie. Ainsi, dès 1818, Viazemski écrit à Tourgueniev pour lui demander : « avez-vous *Jean Sbogar*, un nouveau roman, et n'est-ce pas un Russe qui l'a composé³⁴⁹ ? ». On lit donc Nodier en Russie, mais il est difficile de se faire une idée très nette de l'influence réelle qu'il put avoir. Dans les années 1820-1830, Nodier est essentiellement perçu, à travers ses récits et romans, comme un romantique, c'est-à-dire l'écrivain d'une sensibilité nouvelle. Vera Milchina cite en exemple ce passage du poète et critique français Fontaney qui écrit dans *Le*

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 170.

³⁴⁷ В. А. Мильчина, « Несколько слов о восприятии Нодье в России », Издательство Книга, 1989. Disponible en ligne. URL: <http://www.pseudology.org/VAAP/Nodier/pril.htm>.

³⁴⁸ Н. М. Мотовилова, « Нодье в русской журналистике пушкинской эпохи » in *Язык и литература* Л., 1930, p. 185.

³⁴⁹ Nous traduisons. « Есть ли у вас "Jean Sbogar", новый роман, и не русским ли он сочинен ? — писал П. А. Вяземский А.И. Тургеневу 20 октября 1818 г. » (В. А. Мильчина, « Несколько слов о восприятии Нодье в России », art. cit.)

Fils de la Patrie, en 1832 :

M. Charles Nodier parle de lui, se dévoile lui-même, non seulement dans ses Écrits et Souvenirs, mais aussi dans ses Poèmes, ses Romans, ses Récits : nous le reconnaissons dans tous les personnages de ses œuvres ; il apparaît partout lui-même, avec son goût pour les cœurs simples, avec son érudition amène ; il est partout lui-même, avec son amour pour les fleurs et les vieux livres. Tous ses héros et héroïnes sont des botanistes, des bibliomanes, des philologues, tous sont des conspirateurs, des exilés, tous sont des Poètes, dotés d'une âme enthousiaste et mystique ; quelquefois des rêveurs ; ils sont tous un peu ce qu'est ou ce qu'a été leur créateur³⁵⁰.

À la fin des années 1830 et dans les années 1840, il passe de la figure de héros romantique et révolutionnaire à celle d'écrivain réactionnaire, qui prône une forme d'aristocratie face à la marchandisation et à la démocratisation de la chose littéraire. Globalement, si certaines de ses œuvres semblent avoir joui d'un intérêt certain, et notamment *Jean Sbogar*, auquel il est fait mention dans *Eugène Onéguine*³⁵¹, ou certains de ses travaux de publiciste, il est peu probable que la subtilité de son fantastique et ses idées philosophiques aient véritablement touché un large public. Le silence de Vera Milchina à l'égard de *La Fée aux Miettes* est à cet égard éloquent. D'ailleurs, si *Jean Sbogar* est retraduit en 1934, puis en 1960, il faudra attendre 1996 pour qu'une édition de *La Fée aux Miettes* paraisse en russe, due à la plume de Vera Milchina elle-même. Mikhaïl Odesski a néanmoins montré dans un article récent que *La Fée aux Miettes* a inspiré Mikhaïl Kouzmine au début du xx^e siècle³⁵², au point qu'il avait envisagé d'en proposer une traduction, sans que ce projet ne puisse malheureusement voir le jour. Si cela n'est pas impossible, il est donc peu probable que le fantastique de Nodier, et tout particulièrement *La Fée aux Miettes*, ait pu inspirer Odoïevski ou Gogol. La proximité de leurs œuvres vient bien plutôt de leur commune influence allemande et, plus largement, de l'effervescence littéraire qui baigne toute l'Europe après la Révolution française et l'épopée napoléonienne.

³⁵⁰ Nous traduisons. « Г. Карл Нодье рассказывает о себе, раскрывает самого себя не только в своих Записках и Воспоминаниях, но и в Поэмах, в Романах, в Повестях : мы узнаем его во всех действующих лицах его творений ; везде является он сам, со своими простосердечными наклонностями, со своею любезною ученостию ; везде он сам со своею любовью к цветам и старым книгам. Все его герои и героини ботанисты, библиоманы, филологи, все они заговорщики, все изгнанники, все Поэты, все люди с душою восторженною и мистическою ; иногда мечтатели ; они понимают все, что есть или чем был творец их » {*Сын отечества*, 1832. Т. 32, Э 47. С 122-123.}. (В. А. Мильчина, « Несколько слов о восприятии Нодье в России », art. cit.)

³⁵¹ Chap. III, strophe 12 : « Mais à présent tout est obscur. / La morale nous fait bâiller ; / Le vice a du charme, et triomphe / Partout, même dans les romans. / La Muse britannique hante / Les songes des adolescentes / Et leur impose comme idole / Le Vampire méditatif, / Melmoth, le sombre vagabond, / Le Corsaire, le Juif errant / Ou le mystérieux Jean Sbogar. / Byron a connu le succès / En revêtant de romantisme / Le plus triste des égoïsmes. (Alexandre Pouchkine, *Eugène Onéguine*, trad. par Jean-Louis Backès, Gallimard, coll. Folio, 1996, p. 103)

³⁵² Voir Одесский, Михаил Павлович, « топоним "Гринок" в цикле М. А. Кузмина *Форель развивает лед* » in *От Кибирова до Пушкина – Сборник в честь 60-летия Н. А. Богомолова М.*, Новое литературное обозрение, 2011.

2.3. Le fou, une figure de l'écrivain au travail ?

Pour Georges Zaragoza, le fantastique romantique se définit par deux traits principaux, la quête d'un nouveau rapport au réel, d'une part, et celle de nouveaux moyens littéraires pour le dire, d'autre part. Il note que, si la production fantastique, à cette époque, prend des formes diverses, elle se caractérise bien souvent par une dimension métadiscursive, qui tend à inscrire l'acte créateur et le créateur lui-même au sein de l'œuvre, par un procédé qui rappelle la mise en abyme³⁵³. Ce trait particulier souligne la parenté, au premier abord déroutante, qui existe entre fantastique et écriture autobiographique au sein de notre corpus. En mettant au premier plan la réflexion sur l'écriture, le fantastique romantique tend à devenir autobiographique, puisqu'il incite l'écrivain à se mettre en scène. Les fous de nos récits sont bien souvent amenés à écrire. Quand ils ne le font pas, comme Michel, ils s'adressent directement à des hommes de lettres. De là à penser que le fou pourrait bien être un double de l'écrivain, destiné à défendre une certaine conception de la littérature bien plus qu'à être défendu, il n'y a qu'un pas. La figure du fou, dans les univers qui nous occupent, voisine avec toutes sortes de portraits d'artistes auxquels elle ressemble à bien des égards. Le lien complexe que la folie entretient avec l'écriture est ainsi révélatrice d'un autre lien, celui qui l'unit à la question essentielle, dans la pensée romantique, du génie.

2.3.1. Un monde d'artistes

Les fous qui occupent le centre de nos récits ne peuvent être envisagés comme des individus solitaires dans l'œuvre de leurs auteurs. Ils ne se comprennent en effet qu'à la lumière de figures qui leur sont extrêmement proches, celles des artistes, peintres, musiciens, écrivains, architectes, qu'on trouve en nombre dans d'autres récits publiés par les mêmes auteurs et qui présentent bien souvent des caractéristiques proches des personnages de nos récits.

Les Élixirs du Diable contiennent une figure de ce type, en la personne du vieux peintre, ascendant direct de Médard et cause vraisemblable de la folie qui le frappe. Possédé par le diable, le peintre a sombré en son temps dans une folie sacrilège qui lui a valu la menace de la damnation éternelle, et qu'il a passé la fin de sa vie à tenter d'expié. Cette folie a une influence directe sur son art, de même que la rédemption ne peut venir que de l'art. Le

³⁵³ Voir Georges Zaragoza, *Autour de Charles Nodier, op. cit.*, et plus particulièrement les chapitres II et III de la seconde partie.

passage du roman où est exposée la vie de cet aïeul, le « parchemin du vieux peintre », est un élément hétérogène au reste du roman, qui fonctionne en un sens comme une mise en abyme des aventures de Médard³⁵⁴. Francesco, passionné par l'art, abandonne son rang social de prince pour assister Léonard de Vinci, son maître. Après la mort de ce dernier, l'orgueil s'empare de lui, comme il s'empare de Médard, orateur au couvent de B. Le peintre se met alors à fréquenter de jeunes débauchés et se livre à des rites païens. Poussé par l'appât du gain autant que par l'hérésie, il décide d'honorer la commande d'un tableau représentant sainte Rosalie en lui donnant les traits de Vénus. Incapable de parachever son œuvre, emporté par le vin de saint Antoine, il sombre dans une folie qui annonce en tous points celle de son descendant. Nouveau Pygmalion, il implore Vénus de donner vie à son image et s'unit à la créature diabolique qu'il trouve un jour dans son atelier, prête à répondre à son amour sacrilège. Reconnaisant, lors de la mort en couches de sa compagne, l'infâme crime qu'il a commis, il décide de sacrifier la fin de son existence à réparer ses fautes et à expier ses péchés. Le parallèle entre Francesco et Médard est évident, et donne sens à l'ensemble du roman, qui est aussi une réflexion sur l'art et le sacré.

Ce lien profond qu'entretient un artiste avec la folie n'est pas fortuit dans *Les Élixirs du Diable* : d'autres artistes fous hantent l'œuvre de Hoffmann, et notamment des musiciens. Le traitement réservé à la peinture et à la musique n'est pas le même chez cet auteur, mais les deux s'informent constamment l'une l'autre. Le « chevalier Gluck » fait partie de ces musiciens fous. Le récit dont ce personnage est le centre a été rédigé en 1808 et publié en 1809 dans une revue. Il paraît en volume dans les *Fantaisies à la manière de Callot*, en 1813. Ce n'est à notre sens pas un hasard si cette nouvelle, consacrée à la musique, prend place aussi naturellement dans un recueil placé sous l'égide d'un peintre. Le narrateur de ce court récit rencontre un vieil original qui se prétend compositeur. Par désœuvrement autant que par curiosité, il prend le temps de discuter avec lui de musique autour d'un verre de vin. Il le retrouve un peu plus tard, par hasard, et se laisse conduire chez lui, où il découvre, étonné, l'intégralité des œuvres de Gluck. Le vieux, saisi par une sorte de frénésie, se met à interpréter *Armide*, l'un des célèbres opéras de ce compositeur du XVIII^e siècle. Le narrateur, séduit par la musique, passe progressivement de l'amusement à la fascination. Les dernières lignes du récit lui donnent son sens : « J'étais comme figé ; il vint à moi solennellement, me saisit doucement la main et dit avec un simple sourire : "*Je suis le Chevalier Gluck.*"³⁵⁵ ». De nombreux points

³⁵⁴ Sur le rôle et le sens de l'insertion du « Manuscrit du vieux peintre », voir Sarah Kofman, « Vautour rouge », art. cit.

³⁵⁵ E. T. A. Hoffmann, « Le Chevalier Gluck » [trad. par Alzir Hella et Olivier Bournac, revue par Albert Béguin], in *Contes. Fantaisies à la manière de Callot tirées du Journal d'un voyageur enthousiaste. 1808-*

permettent de comparer le héros de ce conte au vieux peintre des *Élixirs du Diable*. Le Chevalier Gluck a rapporté les trésors de son invention du « royaume des rêves³⁵⁶ ». Figure prométhéenne, voleur du feu sacré, il a été condamné à errer bien après sa mort officielle dans les rues de Berlin comme en un désert, seul, inconnu et incompris. Fantastique et folie, émotion esthétique et transgression sacrilège, punition et errance dans le monde des « profanes » unissent les destins de ces deux artistes.

Les Fantaisies à la manière de Callot contiennent un second conte musical, « Don Juan ». Le narrateur de ce récit se réveille au moment où on joue le *Don Giovanni* de Mozart. Il se précipite au théâtre, et tout le premier chapitre du récit se développe alors en parallèle de la représentation musicale, comme une interprétation partielle et partiale de celle-ci. Le second chapitre, « Dans la loge des étrangers, n° 23³⁵⁷ », est occupé par la méditation du héros sur l'opéra qu'il vient d'écouter. L'épilogue vient brutalement annoncer la mort de la jeune interprète de Donna Anna, avec laquelle le héros avait, tel Don Juan, échangé quelques propos dans la soirée. La coïncidence, comme c'est souvent le cas chez Hoffmann, ne reçoit pas de sens clair. Sans travailler explicitement sur la question de la folie de l'artiste, cette nouvelle essentielle montre l'étroite parenté qui unit, chez Hoffmann, création littéraire et création musicale.

Un autre musicien mérite d'être cité ici, il s'agit bien évidemment de Kreisler. L'étrange et inquiétant musicien du *Chat Murr*, qui allie un génie puissant à une excessive sensibilité, est l'*alter ego* de Hoffmann. De même que Hoffmann n'hésite pas à en faire l'auteur de certaines de ses meilleurs œuvres musicales, c'est aussi à lui que sont attribuées les *Kreisleriana*, dont sont extraites les *Fantaisies à la manière de Callot*. Il devient ainsi, par un étrange jeu de miroirs, l'éditeur des *Élixirs du Diable*, « édités par l'auteur des *Fantaisies à la manière de Callot*³⁵⁸ », selon le sous-titre voulu par Hoffmann. Il semble bien, chez Hoffmann, que musique, écriture et peinture soient consubstantiellement placées sous le signe de la folie.

Une remarque comparable peut être faite si l'on examine les *Nouvelles de Pétersbourg* dans leur ensemble. Ces récits, qui présentent une forte cohérence thématique et stylistique,

1815, préf. de Claude Roy, trad. par Henri Egmont, Alzir Hella, Olivier Bournac, Madeleine Laval, André Espiau de la Maëstre, éd. d'Albert Béguin, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1969, p. 40.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 30.

³⁵⁷ E. T. A. Hoffmann, « Don Juan. Aventures romanesques d'un voyageur enthousiaste » [trad. par Henri Egmont, revue par Albert Béguin], in *Contes*, éd. cit., p. 53.

³⁵⁸ Nous traduisons. « herausgegeben von dem Verfasser der *Fantasiestücke in Callots Manier* » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 5.)

opposent deux séries de personnages. D'un côté, les individus rationnels, incrédules, inaccessibles au fantastique, bien souvent militaires, comme le major Kovalev, le héros du *Nez*, ou le lieutenant Pirogov, l'un des principaux personnages de *La Perspective Nevski* ; de l'autre, les fous, les rêveurs et les artistes. Deux portraits sont particulièrement importants pour comprendre la vision du monde de Poprichtchine : il s'agit de Piskariov, le double inversé de Pirogov, et de Tchartkov, le peintre de la première partie du *Portrait*.

Au début de *La Perspective Nevski*, Piskariov erre dans les rues de Saint-Pétersbourg, à la poursuite d'une belle inconnue qu'il a rencontrée par hasard. Fasciné par sa beauté idéale, il voit déjà en elle le modèle de tout art et de toute vertu, mais il ne tarde pas à découvrir que cette femme merveilleuse n'est autre qu'une prostituée. Dégoûté par le réel, il s'abandonne à ses rêves et bascule irrémédiablement dans la folie : « les rêves finirent par être sa vie, et dès lors toute sa vie prit un cours étrange : on peut dire qu'il dormait éveillé et veillait dans son sommeil³⁵⁹ ». On retrouve ici les termes mêmes dont nos auteurs se servent pour décrire l'état particulier du fou, par opposition aux créatures rationnelles.

L'histoire de Tchartkov, quant à elle, rappelle étrangement celle de Francesco, dans *Les Élixirs du Diable*. Le jeune peintre fait l'acquisition, en échange de son dernier argent, d'un portrait de vieillard qui le fascine par la vivacité de son regard. La nuit même, le portrait prend vie, et le vieil homme se met à compter son or devant le peintre terrifié. Au matin, Tchartkov retrouve mille pièces d'or, oubliées vraisemblablement par l'obscur vieillard. Devenu subitement riche, Tchartkov renie peu à peu son art et devient un « peintre à la mode », uniquement soucieux de sa fortune. Pourtant, le spectacle d'un authentique chef-d'œuvre lui fait subitement comprendre qu'il a gâché son ancien talent. Furieux, il emploie sa dernière énergie à acheter et détruire les plus belles toiles de maîtres. La folie qui le possède l'emporte bientôt dans un dernier élan de souffrance muette. Ce récit est suivi d'un autre, qui se déroule dans le cadre d'une vente aux enchères. Un homme prend subitement la parole, à propos du portrait d'un Oriental dont le regard est fascinant de vie. Il raconte l'histoire d'un usurier démoniaque, dont tous les clients tombaient dans la démence. Le père du narrateur, peintre de son état, se risque à représenter l'usurier. Horrifié par l'image qu'il était en train de produire, il se refuse subitement à finir son tableau. La mort de l'usurier ne l'empêche pas de sombrer dans un orgueil diabolique. Toutes les toiles qu'il peint, poussé par la jalousie et l'envie, ont quelque chose de démoniaque. Partout, il ne peut s'empêcher de reproduire l'éclat

³⁵⁹ Nicolas Gogol, *La Perspective Nevski*, in *Nouvelles de Pétersbourg*, éd. cit., p. 74. « Наконец сновидения сделались его жизнью, и с этого времени вся жизнь его приняла странный оборот : он, можно сказать, спал наяву и бодрствовал во сне. » (Николай Гоголь, *Невский проспект*, in *Повести*, éd. cit., p. 326.)

des yeux de l'usurier. Le peintre, comprenant son erreur, décide de détruire le portrait, mais un camarade l'en empêche. Le peintre repentí renonce au monde, se concentre sur de pieux sujets et parvient à donner à ses toiles une harmonie profonde. Mais le tableau de l'usurier, circulant de main en main, continue son ouvrage diabolique. Avant de mourir, le saint homme confie à son fils la tâche de retrouver et de détruire le tableau... Au moment où le narrateur achève son récit, on découvre que le tableau a disparu. Ainsi finit le conte de Gogol. Comme dans *Les Élixirs du Diable*, l'orgueil et la démesure qui frappent l'artiste ont quelque chose de diabolique. La folie est une punition infligée à celui qui utilise son art à mauvais escient. Au contraire, le pardon est accordé à l'artiste qui choisit à nouveau la voie du sacré. La nouvelle est l'occasion pour Gogol de développer ses théories sur l'art.

Les Nuits Russes, roman publié par Odoïevski en 1844 et qui fait la synthèse d'un grand nombre de récits antérieurs, sont consacrées pour une bonne part aux portraits d'artistes fous. Les figures célèbres y voisinent en effet avec les êtres de fiction créés de toutes pièces par l'auteur, sans qu'une frontière nette ne se dessine entre les deux. Le premier récit se situe lors de la troisième nuit et est intitulé, en italien, « *Opere del cavaliere Giambattista Piranesi* ». L'architecte fou qui y apparaît prétend en effet être Piranèse, sans qu'il ne soit jamais possible de distinguer s'il l'est véritablement ou non. Le procédé est très proche ici de celui utilisé par Hoffmann dans *Le chevalier Gluck*. Un vieil homme est amené à faire le récit d'une rencontre qu'il fit à Naples, devant l'étalage d'un bouquiniste. Son regard fut en effet attiré par un original à qui il finit par adresser la parole. Le vieillard, que le seul nom d'argent faisait frémir, lui révéla être Piranèse en personne, ou encore le Juif errant, poursuivi après sa mort par le cauchemar de ses œuvres inachevées, châteaux, palais, colonnes et prisons gigantesques, condamné à errer sur terre tant qu'il n'aurait pas réuni la somme nécessaire à leur édification. Devant l'unique ducat offert par le narrateur de l'histoire, le vieux s'écria avant de disparaître : « C'est bien ce que j'avais prévu. Mais voilà déjà quelque chose : je joindrai cet argent à la somme que j'économise pour acheter le Mont-Blanc afin de le raser jusqu'à la base ; sinon, il bouchera la vue de mon château de plaisance³⁶⁰. » Démesure, folie, obsession de l'or, errance *post-mortem*, on retrouve ici tous les traits qui dessinent la figure des Francesco, Piskariov, et autres chevaliers Gluck. Il y a, dans la réunion de ces

³⁶⁰ Vladimir Odoïevski, « *Opere del cavaliere Giambattista Piranesi* », in *Les Nuits Russes*, trad. par Marion Graf, Lausanne, L'Âge d'homme, 1991, p. 52. « – Я это предвидел, – отвечал он, – но хорошо и это : я приложу эти деньги к той сумме, которую собираю для покупки Монблана, чтоб скрыть его до основания ; иначе он будет отнимать вид у моего увеселительного замка. » (Владимир Одоевский, *Русские ночи*, éd. cit., p. 87)

caractéristiques dans la pensée romantique, quelque chose qui relève du mythe.

Les sixième et huitième nuits comportent deux récits qui se détournent totalement du fantastique, « Le dernier quatuor de Beethoven » et « Sébastien Bach ». Le premier de ces récits biographiques est précédé d'une épigraphe tirée des *Frères de Saint-Sérapion*, et plus précisément du *Conseiller Krespel*, conte de Hoffmann consacré au portrait d'un autre original. Nous la citons en français³⁶¹ *in extenso*, car elle indique parfaitement ce qu'Odoïevski est allé puiser chez le fantastiqueur allemand :

Je ne doutai pas un instant que Krespel n'eût perdu la raison ; le professeur affirma cependant le contraire. « Il existe des gens, dit-il, chez qui la nature, ou des circonstances particulièrement néfastes, ont retiré le voile à l'abri duquel nous pouvons, nous autres, nous abandonner à toutes nos extravagances sans nous faire remarquer. Ils ressemblent à ces insectes à la peau transparente que le jeu visible de leurs muscles en activité fait paraître parfois difformes, bien qu'ils retrouvent aussitôt leur forme normale. Tout ce qui, chez nous, reste à l'état de pensées, se transforme en actes chez Krespel. »³⁶²

La nouvelle d'Odoïevski se concentre sur la figure de Beethoven vieilli, sourd, abandonné par ses fidèles autant que par le génie, exposant ses pensées esthétiques à la seule élève qui lui reste, une jeune fille du nom de Louise. Le récit consacré à Bach déroule la vie tout entière du personnage, de son enfance à sa mort. On suit ainsi pas à pas le musicien, aux prises avec l'art comme avec la vie, incapable, dans son obsession de la perfection, de les réconcilier. Les deux nouvelles, qui se présentent comme des passages d'authentiques biographies, constituent en réalité des fictions librement inspirées des vies des deux compositeurs, afin d'exposer les théories d'Odoïevski sur la musique et le génie.

Nombreux sont également les fous qui hantent les contes et récits de Nodier³⁶³. C'est donc d'abord en tant que personnages, et non en tant qu'artistes, qu'il font leur entrée en scène dans son œuvre. Jacques-Remi Dahan relève ainsi Lovely, le « fou de Sainte-Marie » des *Proscrits* (1802), qui permet à l'auteur d'esquisser les traits principaux de ses fous à venir :

On retiendra de cette première image de la folie nodiérienne plusieurs traits essentiels : d'une part Lovely, s'il n'est pas un fou littéraire, est bien un fou du livre, puisque Werther lui tient lieu de Bible ; d'autre part, la folie, si elle met à l'écart des autres hommes l'être frappé, l'élève plutôt qu'elle ne l'abaisse, affinant ses perceptions jusqu'aux extrêmes limites de l'entendement humain ; enfin cette démente est étroitement liée à l'état amoureux : à la mort de Stella, déclare lui-même le narrateur, « ma raison s'aliéna. – Je m'élançai dans les bois, je remplis l'air de mes cris, j'arrachai mes cheveux, je déchirai mes vêtements, je me roulai sur la pointe aiguë des rochers, et, brisé, meurtri, sanglant, couvert de poussière et de blessures, je m'évanouis. »³⁶⁴

³⁶¹ Vladimir Odoïevski en donne une traduction en russe.

³⁶² Vladimir Odoïevski, « Le Dernier Quatuor de Beethoven », in *Les Nuits Russes*, éd. cit., p. 110.

³⁶³ Voir à ce propos l'excellente synthèse de Jacques-Remi Dahan, « PASSAGES. Charles Nodier, du fou au fou littéraire, invention et constitution d'une catégorie. », art. cit.

³⁶⁴ *Ibid.* La citation est tirée de Charles Nodier, *Les Proscrits*, Paris, Lepetit et Gérard, an X-1802, in-12, p. 106.

Viennent ensuite Michel, le héros de *La Fée aux Miettes*, seul fou nodiérien confié à une institution asilaire, et deux fous d'amour, sous les traits de Baptiste Montauban³⁶⁵ et Jean-François-les-bas-bleus³⁶⁶. Jacques-Remi Dahan conclut ainsi :

De ce premier parcours, on retiendra plusieurs traits, qui ne manqueront pas d'intéresser la suite de notre réflexion : la folie, telle que la dépeint Nodier dans son œuvre narrative, entretient un rapport étroit avec l'état amoureux, dont elle est moins une conséquence qu'une voie d'accomplissement ; la folie, loin d'avilir l'homme, le porte au plus haut de lui-même, et l'ouvre à la perception des mondes supérieurs ; enfin, dans trois cas sur quatre, la manifestation de la folie est intrinsèquement liée à l'expression langagière³⁶⁷.

Au côté de ces fous fictifs, prennent place, dans l'œuvre de Nodier, des figures que Jacques-Remi Dahan rattache au fou de cour, ou fou de ville, à tous ces « fous en titre d'office » qui n'intéressent Nodier que dans la mesure où ils ont laissé à la postérité des écrits. La fascination de Nodier pour Rabelais et son intérêt pour le ^{xvi}^e siècle seraient à rattacher à ce motif. On trouve enfin des artistes, hantés par le fantôme de la création. L'un des textes essentiels de l'auteur à ce sujet est consacré au même Piranèse qui ouvre les récits des *Nuits Russes*. Sous-titré *Contes psychologiques à propos de la monomanie réflexive*, le récit, publié en 1836, pose simultanément la question de la folie et celle de la création artistique. La première moitié du texte prend la forme d'un essai sur la monomanie. La seconde partie, consacrée à l'architecte italien, se présente comme un exemple de la théorie précédemment exposée. On ne peut établir plus clairement le lien fait ici entre folie et création, dans l'esprit de Nodier.

Or les arts sont toujours pensés, chez cet auteur, dans leur rapport au livre et à l'écriture. On peut évoquer ici la figure du « bibliomane », qui apparaît dans un conte et une physiologie, double portrait qui fait bien de lui un « type » essentiel dans la pensée de Nodier³⁶⁸. Celui-ci doit être rattaché à la notion de « fou littéraire », terme inventé par Nodier qui connaîtra une fortune réelle au ^{xx}^e siècle. Cette figure est peinte dans deux articles majeurs de Nodier en 1835, précédés d'un chapitre plus confidentiel, dans un ouvrage destiné aux bibliophiles³⁶⁹. Le texte de 1829, consacré en grande partie à Jean de Mons, ne permet pas

³⁶⁵ *Baptiste Montauban ou l'Idiot*, in *Le Conteur, recueil de contes de tous les temps et de tous les pays* ; publié mensuellement par les soins de M. A. Hugo, Paris, Charpentier, [15 avril] 1833, in-12, p. 221-257.

³⁶⁶ *Jean-François-les-bas-bleus*, in *Les Cent-et-une Nouvelles nouvelles des Cent-et-un, ornées de cent-et-une vignettes dessinées et gravées par cent-et-un artistes*. Tome premier, Paris, Ladvocat, 1833, in-8°, p. 375-400.

³⁶⁷ Jacques-Remi Dahan, « PASSAGES. Charles Nodier, du fou au fou littéraire, invention et constitution d'une catégorie. », art. cit.

³⁶⁸ « Le Bibliomane », in *Paris, ou le Livre des Cent-et-Un. Tome premier*, Paris, Ladvocat, 1831, p. 87-108 et « L'Amateur de livres », in *Les Français peints par eux-mêmes, encyclopédie morale du dix-neuvième siècle. Tome troisième*, Paris, L. Curmer, 135^e livraison, juin 1840, p. 201-209.

³⁶⁹ Charles Nodier, *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque*, Paris, Crapelet, 1829, chap. XXXII, p. 243-248 (réimpression Bassac, Plein Chant, 2000) et « Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques. », in

Le fou, malade ou génie ?

encore d'établir clairement ce que pourrait être un « fou littéraire ». Il n'en va pas de même des articles de 1835. Le premier article s'ouvre ainsi :

J'entends ici par un livre excentrique un livre qui est fait hors de toutes les règles communes de la composition et du style, et dont il est impossible ou très difficile de deviner le but, quand il est arrivé par hasard que l'auteur eût un but en l'écrivant. (...)

Les livres excentriques, dont je parlerai fort superficiellement dans ces pages dont le cadre est extrêmement circonscrit, ce sont les livres qui ont été composés par des fous, du droit commun qu'ont tous les hommes d'écrire et d'imprimer ; et il n'y a pas de génération littéraire qui n'en offre quelques exemples³⁷⁰.

La liste proposée par Nodier se restreint finalement à cinq auteurs, Francesco Colonna, Guillaume Postel, Simon Morin, Jean de Mons et Bluet d'Arbères. Force est de constater que, malgré ce nombre restreint de figures, le double critère établi par Nodier, qu'il y ait un livre excentrique et que son auteur soit un fou avéré, est difficile à valider. Nodier, en définitive, après ce détour théorique qu'on pourra juger décevant, en revient à la fiction, celle-là même qui lui a permis de développer la réflexion la plus intéressante sur le lien entre littérature et folie : le dernier conte de l'auteur, *Franciscus Columna*, est ainsi consacré à un « fou littéraire », qui n'a sans doute de fou que le nom, mais qui est l'auteur incontesté d'un des plus beaux livres excentriques. La « nouvelle bibliographique » consacrée à l'étrange Vénitien dresse le portrait d'un original qui sombre peu à peu dans la folie à cause de l'amour impossible qu'il éprouve pour la belle et riche Polia. Celle-ci l'aime en retour sans pouvoir l'épouser. Les deux jeunes gens, par fidélité l'un envers l'autre, renoncent à tout commerce humain et entrent dans les ordres. *L'Hypnérotomachie*, ou *Songe de Polyphile*, dont la publication par Alde Manuce est l'un des événements marquants de la Renaissance vénitienne³⁷¹, serait le fruit de cet amour fou, abandonné à la garde de Polia après la mort extatique de son amant.

Francesco, fou textuel puisque personnage, fou littéraire puisqu'il produit un livre regardé en 1835 comme livre de fou, tient dans ses mains les deux extrémités de la chaîne : la folie littéraire se présente comme la forme extrême de la folie textuelle ; chacun des fous de Nodier répond à l'appel des astres, auquel l'a préparé la double intercession de la science et de la femme³⁷².

C'est au carrefour entre vérité historique et vérité fictive que se noue, chez Nodier, le lien entre folie et littérature. Le geste inaugural du narrateur de *La Fée aux Miettes*, qui jette un

Le Temps, 29 octobre & 21 novembre 1835, reproduits par *Le Cabinet de lecture* (4 & 24 novembre 1835).

³⁷⁰ « Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques », in *L'Amateur de Livres*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Castor Astral, coll. Les Inattendus, 1993, p. 63-64.

³⁷¹ Voir à ce propos Pierre Mari, *Humanisme et Renaissance*, Paris, Ellipses, coll. Thèmes et études, 2000, p. 22.

³⁷² Jacques-Remi Dahan, « PASSAGES. Charles Nodier, du fou au fou littéraire, invention et constitution d'une catégorie. », art. cit.

livre d'histoire pour prendre le parti du fou, qui substitue le témoignage oral à l'écrit, qui remplace l'écrivain professionnel par un néophyte, prolonge les digressions sterniennes de *Tristram Shandy* et préfigure en quelque sorte ce que deviendra, sous la plume de Nodier, le « fou littéraire ».

Il semble ainsi que plusieurs figures, réelles ou imaginaires, reviennent hanter l'imaginaire de nos auteurs. On trouve ainsi des peintres, tentés de conclure un pacte avec le diable pour donner vie à leurs créations, des musiciens, à la recherche de l'harmonie pure, des architectes, dont l'effort démesuré pour construire des monuments hyperboliques ruine peu à peu la raison. Enfin, des écrivains en quête d'une langue universelle viennent parfaire cette galerie. Dans tous les cas, il est clair que la peinture de ces destins singuliers unit dans une même interrogation folie, génie, art et écriture.

2.3.2. Folie et écriture

L'éditeur fictif chez Hoffmann, le narrateur premier de *La Fée aux Miettes*, sont des hommes de lettres. Le premier se donne comme l'auteur des *Fantaisies à la manière de Callot*, le second entreprend de se rendre à l'hospice des fous de Glasgow pour vérifier ses thèses de linguiste. Tous deux, on l'a vu, sont des doubles des auteurs réels des deux romans. Dire la folie est donc bien une entreprise littéraire, qui échappe en grande partie à la sphère médicale. L'auteur-narrateur d'*Aurélia* le dit très clairement : raconter l'expérience vécue est un défi qu'il relève en écrivain. Il s'agit bien d'essayer de « transcrire³⁷³ » la vie des songes. Le verbe retenu par Nerval est intéressant, car il relève de la racine latine *scribere* « écrire », tandis que le préverbe renvoie à l'idée d'une traduction, d'un passage d'une réalité à une autre, peut-être d'une langue à une autre. Cette notion est bien celle que l'on trouve à l'orée du roman de Nodier, puisque le narrateur principal veut prouver à son valet écossais que la folie constitue un langage à part entière, qui est en lui-même une transcription du monde :

Les lunatiques, dont tu parles, occuperaient selon moi le degré le plus élevé de l'échelle qui sépare notre planète de son satellite, et comme ils communiquent nécessairement de ce degré avec les intelligences d'un monde qui ne nous est pas connu, il est assez naturel que nous ne les entendions point, et il est absurde d'en conclure que leurs idées manquent de sens et de lucidité, parce qu'elles appartiennent à un ordre de sensations et de raisonnements qui est tout à fait inaccessible à notre éducation et à nos habitudes³⁷⁴.

Les lunatiques ont un langage qui leur est propre, et qu'il s'agit pour Nodier de faire entendre à

³⁷³ *Aurélia*, éd. cit., p. 363.

³⁷⁴ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 176.

ceux qui, par leur éducation, ne le comprennent pas. Les récits qui nous occupent constituent ainsi à bien des égards de petits essais sur l'écriture littéraire, ou tout au moins des essais d'écriture.

Le fou apparaît ainsi comme un écrivain qui se cherche, qui expérimente de nouvelles formes, en quête d'une littérature nouvelle, un écrivain à l'essai. Si nous employons le terme d'« essai », c'est bien au sens que Montaigne lui a donné. Les auteurs de notre corpus ne partent pas d'une définition pré-construite de ce qu'est la chose littéraire. Comme leur illustre prédécesseur, ils font aveu d'ignorance. Mais, dans les chemins qu'ils explorent, ils cherchent aussi à se découvrir, à accéder à une meilleure connaissance de ce qu'ils sont, en tant qu'hommes, mais surtout en tant qu'artistes. Les textes qui nous occupent constituent des laboratoires du récit. Écrire le « journal d'un fou » permet à Gogol de pousser à son terme la logique de la discontinuité qui préside à l'ensemble des *Nouvelles de Pétersbourg* et qui renvoie à l'esthétique romantique du fragment. Les remarques du fou qui interrompent constamment la lettre qu'il transcrit – écrit ? – sous la date du 13 novembre constituent une sorte de mise en abyme de la relation entre l'écrivain et son œuvre :

Voyons un peu ça. On déchiffre facilement, mais on sent bien quelque chose de canin dans l'écriture. Lisons. [...] La lettre est fort correcte. Les signes de ponctuation et même la lettre iat' sont à leur place. Notre chef de bureau ne serait pas capable d'écrire comme cela, bien qu'il prétende avoir fait des études dans je ne sais quelle université. Poursuivons. [...] Hum ! Cette idée est empruntée à un ouvrage traduit de l'allemand. Je ne m'en rappelle plus le titre. [...] Qu'est-ce que c'est que ça ? Par tous les diables ! Quelles sornettes ! Comme s'il n'y avait pas de meilleur sujet à traiter ! Changeons de page : il y aura peut-être quelque chose de plus sérieux³⁷⁵.

Tailleur de plumes, Poprichtchine se rêve homme de plume. En 1835, Gogol se cherche une personnalité d'écrivain. *Les Veillées du hameau près de Dikanka*, qui lui ont apporté le succès, ne le satisfont plus. Il ne veut pas cantonner son talent à l'exploitation de la veine folkloriste, dont il méprise un peu la facilité. Ukrainien monté par ambition dans la capitale, il veut rivaliser avec les plus grands sur leur propre terrain, celui de Pétersbourg, s'imposer en créant une forme qui lui soit propre. De même que Poprichtchine critique la lettre, mettant en avant défauts et qualités, soulignant les emprunts et les faiblesses, commentant la longueur, le choix des sujets et le style, de même Gogol ironise-t-il sur les (auto-)critiques à venir de sa nouvelle.

³⁷⁵ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 267-269. « А ну, посмотрим : письмо довольно четкое. Однако же в почерке всё есть как будто что-то собачье. Прочитаем : [...] Письмо писано очень правильно. Пунктуация и даже буква ъ везде на своем месте. Да эдак просто не напишет и наш начальник отделения, хотя он и толкует, что где-то учился в университете. Посмотрим далее : [...] Гм ! мысль почерпнута из одного сочинения, переведенного с немецкого. Названия не припомню. [...] Черт знает что такое. Экий вздор ! Как будто бы не было предмета получше, о чем писать. Посмотрим на другой странице. Не будет ли чего подельнее. » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 428-429.)

Le statut expérimental de l'écriture du fou est encore plus net dans *La Sylphide*. Mikhaïl Platonovitch est, de son propre aveu, mauvais peintre, rimailleur passable et piètre musicien :

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 eu une quelconque bibliothèque³⁷⁶ ? »

Homme lettré à défaut d'homme de lettres, Mikhaïl Platonovitch se rêve artiste, sans l'être pour autant. Au début du récit, on le voit ainsi s'exercer, sans grand résultat. De ce point de vue, les extraits de son journal constituent une autre tentative d'accès à l'art qui, si elle n'est peut-être pas présentée directement comme une réussite de la part de l'auteur, n'en reste pas moins à prendre au sérieux comme recherche d'une nouvelle écriture poétique, en prose, affranchie des « pieds » et des « rimes », capable d'accomplir la synthèse entre les différents arts. L'écriture avortée de son journal constitue bien une quête d'ordre esthétique. Mikhaïl Platonovitch déplore d'avoir été interrompu dans une expérience artistique autant que mystique, qui devait peut-être l'amener à découvrir un art nouveau. Les extraits de son journal, s'ils ne peuvent être considérés comme les témoins d'un art qu'il n'a pas eu le temps de trouver, sont néanmoins des jalons posés sur le parcours qui devait le conduire à la découverte d'une littérature nouvelle. *La Sylphide* constitue donc une critique violente de la littérature contemporaine, et un programme poétique, qu'il importe de prendre au sérieux, quand bien même le personnage principal reste un artiste inachevé.

Les écrivains malheureux sont nombreux sous la plume d'Odoïevski. Lors de la septième des *Nuits russes* prend place un récit intitulé « L'Improvisateur ». Un pauvre poète dénué d'argent autant que de talent fait un pacte avec un médecin diabolique du nom de Séguéliel. Il lui accorde de « *produire sans travail*³⁷⁷ », à condition qu'il accepte que cette

³⁷⁶ *La Sylphide*, éd. cit., p. 175. « Оставшись один, я побродил по комнате, посмотрел несколько раз на свой четвероугольный пруд, попробовал было срисовать его ; но ты знаешь, что карандаш мне никогда не давался : трудился, трудился – вышла гадость ; принялся было за стихи – вышел, по обыкновению, скучный спор между мыслями, стопами и рифмами ; я даже было запел, хотя никогда не мог наладить и *di tanti palpiti* – и наконец, увы ! Призвал старого управителя покойного моего дядюшки и невольно спросил у него : "Да неужели у дядюшки не было никакой библиотеки ?" » (*Сильфида*, éd. cit., p. 139.)

³⁷⁷ Vladimir Odoïevski, « L'Improvisateur », in *Les Nuits Russes*, éd. cit., p. 127. « *производить без труда* » (Владимир Одоевский, *Русские ночи*, éd. cit., p. 171.)

faculté ne le quitte jamais et qu'elle ait comme corollaire « *tu sauras tout, tu verras tout, tu comprendras tout*³⁷⁸ ». L'emploi de l'imperfectif, en russe, insiste, sans que le pauvre poète n'y prête attention, sur l'aspect sécant de la prédiction, qui ne reçoit aucune limitation de durée. Fou de joie, le jeune homme accepte sans hésiter. C'est ainsi qu'il est présenté, au tout début du récit, paré de ses nouveaux dons, qui ne sont pas sans rappeler ceux du narrateur du *Cosmorama*. Mais la vie de l'improvisateur, désormais riche, devient rapidement un enfer : le monde entier est séparé de lui par un abîme nouveau, celui de la science nouvellement acquise. En même temps qu'il a acquis le pouvoir de penser et de faire des vers, il a également acquis celui de voir le réel comme au travers d'un microscope, dans ses moindres détails physiques. Un corps n'est plus pour lui que rouages biologiques, le monde un éparpillement d'atomes, l'art un assemblage de techniques. Cyprien devient fou et se met à errer de pays en pays, dans l'espoir de fuir ses nouveaux dons. Recueilli dans un village où il est nourri comme on soigne les fous dans les campagnes russes, il se trouve condamné à débiter sans cesse des vers « dans une langue composée de toutes les langues³⁷⁹ » et à se souvenir avec une douloureuse nostalgie de l'époque où il écrivait de mauvais vers pour les offrir à l'élue de son cœur. Ce récit très étrange propose simultanément deux visages de l'échec poétique : les vers du jeune Cyprien sont mauvais, comme ceux de Mikhaïl Platonovitch. Ceux de l'improvisateur sont bons, mais le sentiment leur fait cruellement défaut. Pire, incapables d'apporter le bonheur à celui qui les profère, ils sombrent peu à peu dans un verbiage incompréhensible. Il semble bien, à lire les textes qu'Odoïevski a consacrés à l'écriture, que la recherche d'une langue poétique nouvelle soit un chemin semé d'embûches, parmi lesquelles figurent au même titre l'ignorance et le savoir, l'orgueil et la lâcheté, la puissance surnaturelle comme la médiocrité commune. Quoi qu'il en soit, la folie guette inéluctablement celui qui se dit prêt à tout pour la trouver.

2.3.3. Folie et génie

Si la folie guette irrémédiablement l'artiste, c'est aussi parce qu'elle est de même nature que le génie. La question de la relation entre folie et génie est au cœur de la pensée médicale de la première moitié du XIX^e siècle³⁸⁰. L'idée n'est pas neuve : elle date des tout débuts de la réflexion philosophique sur la folie, c'est-à-dire de l'Antiquité grecque. L'historien Claude

³⁷⁸ *Ibid.* « ты будешь все видеть, все знать, все понимать. » (*Ibid.*)

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 132. « на каком-то языке, смешанном из всех языков » (*Ibid.*, p. 177.)

³⁸⁰ Voir à ce propos les développements très éclairants de Tony James dans *Vies secondes* (éd. cit.).

Quétel écrit à ce propos :

Platon et Empédocle (v^e siècle av. J.-C.) distinguent deux espèces de folie : une mauvaise, la manie avec affection concomitante du corps, et une bonne, inspirée et divine. Ainsi, au double sens d'une folie qui peut être aussi péché, s'ajoute chez les philosophes grecs une folie qui peut être créatrice³⁸¹.

La réflexion sur la folie occupe en effet une partie importante du *Phèdre*, dont nous aurons à reparler plus loin car il traite également de l'écriture et du langage. Le point de départ du dialogue est un discours de Lysias, que celui-ci a lui-même utilisé comme modèle rhétorique. Il y est question de démontrer qu'il vaut mieux accorder ses faveurs à un individu qui n'est pas amoureux qu'à un amoureux. Tout le dialogue va se développer autour d'une réfutation de ce discours. Socrate s'en prend d'abord au contenu, avant de mettre en cause la forme. Le passage qui nous intéresse ici appartient à la première partie. L'un des arguments utilisés par Lysias consiste à dire que l'amoureux est un fou, ce qui le rend dangereux pour son amant. Socrate rétorque qu'il est certes une folie dangereuse pour l'âme, mais qu'il en est une autre qui est d'ordre divin :

« Il n'est pas conforme à la réalité le discours » qui déclare que, si l'on a un amoureux, il faut de préférence accorder ses faveurs à celui qui n'aime pas, pour cette raison que le premier est fou, alors que le second est dans son bon sens. S'il était vrai, en effet, que la folie soit, dans tous les cas, un mal, ce serait bien parler. Mais le fait est que les biens les plus grands nous viennent d'une folie qui est, à coup sûr, un don divin³⁸².

Platon définit ensuite quatre formes de folie inspirée, la divination, la folie téléstique (ou initiatique), la folie poétique et la folie érotique. L'éloge de la folie qui suit porte sur cette quatrième espèce, mais elle rejaillit aussi, par contre-coup, sur la folie poétique :

Pour notre part, nous devons, à l'inverse, démontrer que c'est pour leur plus grand bonheur que cette forme de folie leur est donnée par les dieux ; sans doute cette démonstration ne convaincra pas les esprits forts, mais elle convaincra les sages³⁸³.

Socrate se voit alors obligé de définir l'âme et l'amour. Or la conception de l'amour, chez Platon, a une forte dimension esthétique : aimer la beauté de l'être aimé, c'est, à travers lui, tendre vers la Beauté absolue, c'est passer du sensible à l'intelligible dans un effort de contemplation qui n'a que peu à voir avec ce qu'on appelle aujourd'hui « érotisme ». La folie érotique est donc bien jouissance esthétique, accès au monde supérieur de l'Idéal. Et Socrate de conclure :

Voilà donc où en vient tout ce discours sur la quatrième forme de folie : dans ce cas, quand, en voyant la beauté d'ici-bas et en se remémorant la vraie (beauté), on prend des ailes et que, pourvu de ces ailes, on éprouve un vif désir de s'envoler sans y arriver, quand, comme l'oiseau, on porte son regard vers le haut et qu'on néglige les choses d'ici-bas, on a ce qu'il faut

³⁸¹ Claude Quétel, *Histoire de la folie de l'Antiquité à nos jours*, éd. cit., p. 31.

³⁸² Platon, *Phèdre*, trad. par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1989, p. 114 [244a]

³⁸³ *Ibid.*, p. 116. (245 b-c)

Le fou, malade ou génie ?

pour se faire accuser de folie. Conclusion. De toutes les formes de possession divine, la quatrième est la meilleure et résulte des causes les meilleures, aussi bien pour celui qui l'éprouve lui-même que pour celui qui y est associé ; et c'est parce qu'il a part à cette forme de folie que celui qui aime les beaux garçons est appelé « amoureux du beau³⁸⁴ ».

La folie divine, chez Platon, a partie liée avec l'amour, et, à travers lui, avec la contemplation du Beau. De plus, elle n'est folie qu'aux yeux de la multitude, qui ne la juge ainsi que parce qu'elle ne comprend pas le philosophe et n'a pas accès aux réalités de cet ordre. Le fou, qu'il prophétise ou contemple le Beau, est face à une vérité qui dépasse la réalité dans laquelle la foule est engluée. Bonaventura, au tout début du ^{xix}^e siècle, souligne ironiquement le platonisme des défenseurs de la folie divine : « nos contemporains ont coutume de tenir, avec Platon, la poésie pour un délire furieux, à cette seule différence près que ce dernier faisait venir cette fureur des hauteurs célestes et non de l'asile de fous³⁸⁵ ».

Cette valorisation de la folie divine, par opposition à la folie pathologique, n'est pas propre à Platon. Elle parcourt toute l'Antiquité, comme le remarque Claude Quétel à la suite de Jackie Pigeaud :

Les Anciens ont donné beaucoup d'autres sens à la mélancolie, « cette pointe la plus avancée de la réflexion médicale vers la philosophie » (Jackie Pigeaud). N'est-elle pas aussi un puissant ressort du tragique ? Le génie n'est-il pas lui-même mélancolique ? Aristote en tout cas le dit : « Pourquoi tous les hommes exceptionnels dans la philosophie, la politique, la poésie ou les arts sont-ils manifestement des mélancoliques ? – un certain nombre d'entre eux étant même à la vérité affectés de symptômes maladifs provenant de la bile noire » (*Problème XXX*). Dualité de nouveau, comme pour le délire tantôt maniaque, tantôt créatif. Rufus d'Ephèse, anatomiste grec de la fin du ⁱ^{er} siècle apr. J.-C., note de son côté que ceux qui ont un esprit subtil et beaucoup d'intelligence tombent facilement dans la mélancolie³⁸⁶.

La mélancolie, forme rivale de la manie dans les nosographies antiques, est ainsi la maladie même du génie, selon Aristote, tout au moins.

La conception antique du *furor* divin d'une part, et de l'humeur mélancolique de l'artiste d'autre part, prend un essor considérable à la Renaissance, qui infléchit en un sens nouveau la pensée de ses deux grands maîtres, Platon et Aristote, notamment au travers des travaux de Ficin et Plotin. Les éléments principaux de leur pensée sont repris par Omar Calabrese dans le neuvième chapitre de son étude sur *L'Art de l'autoportrait*³⁸⁷, intitulé « Les Enfants de Saturne. L'Autoportrait et l'intimité des passions » :

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 123. (249 d-e)

³⁸⁵ Bonaventura, *Les Veilles*, éd. cit., p. 92. « da man in jetziger Zeit mit Plato die Poesie für eine Wut zu halten pflegt, mit dem einzigen Unterschiede, daß jener diese Wut vom Himmel und nicht aus dem Narrenhause herleitete. » (Bonaventura, *Nachtwachen*, éd. cit., p. 9.)

³⁸⁶ Claude Quétel, *Histoire de la folie*, éd. cit., p. 41.

³⁸⁷ Omar Calabrese, *L'Art de l'Autoportrait. Histoire et théorie d'un genre pictural*, trad. par Odile Ménégaux et Reto Morgenthaler, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006.

[Ficin] avait tenté de réconcilier les deux grandes conceptions de l'artiste en vigueur dans l'Antiquité grecque, celle de Platon et celle d'Aristote. [...] Ficin en concluait que les artistes seraient des personnalités à l'humeur mélancolique, au caractère « saturnien » – parce que soumises à l'influence astrale de Saturne – et douées d'une frénésie ou fureur créatrice analogue à la folie³⁸⁸.

D'après Omar Calabrese, c'est à Albrecht Dürer qu'il revient d'avoir édifié le « type » pictural de l'artiste en mélancolique. L'auteur cite par exemple *L'Autoportrait à la branche de panicaud* (1493) dans lequel l'attitude triste et pensive du peintre, son regard perdu dans le lointain, légèrement distant, et l'impression de solitude qui ressort du tableau constituent les traits caractéristiques de la mélancolie en peinture, traits auxquels on peut ajouter la pose propre à la mélancolie, qui consiste à appuyer le menton sur la main. Le schéma général de ce type renaissant est tout entier codifié dans *Melencolia I* (1514), dont Klibansky, Panofsky et Saxl ont montré qu'il s'agit d'un véritable autoportrait de Dürer en artiste³⁸⁹. Cette remarque a toute son importance dans notre perspective : la référence à cette gravure figure dans *Aurélia* et dans « El Desdichado », les deux œuvres de Nerval qui tendent à broser son autoportrait littéraire non pas d'individu historiquement déterminé, mais d'artiste.

Au temps des Lumières, Kant reprend, dans son *Anthropologie du point de vue pragmatique* (1798), la question de la proximité entre folie et génie : « depuis longtemps déjà, souligne-t-il incidemment, on a remarqué qu'au génie se mêle un certain degré de folie³⁹⁰ ». Le point commun entre la folie et le génie est l'usage qu'ils font l'un et l'autre de l'imagination. Celle-ci, participant de la sensibilité, est la faculté de l'intuition de l'objet en son absence. Elle peut être reproductive ou productive. C'est l'imagination du second type qui permet le rêve et la folie, mais aussi le génie :

Le talent d'inventeur s'appelle le *génie*, mais on n'applique jamais ce nom qu'à un *créateur*, c'est-à-dire à celui qui s'entend à *faire* quelque chose et non pas à celui qui se contente de connaître et de savoir beaucoup de choses ; on ne l'applique pas à qui se contente d'imiter, mais à qui est capable de faire dans ses ouvrages une production originale ; en somme à un créateur, à cette condition seulement que son œuvre soit un modèle (*exemplar*). Donc le génie d'un homme est « l'originalité exemplaire de son talent » [...]

Le champ qui est propre au génie est celui de l'imagination, car elle est créatrice, et elle se trouve moins que les autres facultés sous la contrainte des règles ; elle n'en est que plus capable d'être originale. [...] Mais chaque création a besoin de certaines règles mécaniques fondamentales, pour adapter l'œuvre à l'idée qui lui est sous-jacente, c'est-à-dire à la vérité dans la présentation de l'objet pensé. [...] Mais libérer l'imagination de cette contrainte, et

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 283.

³⁸⁹ Voir Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard, Paris, Gallimard, 1989. [version originale : *Saturn and melancholy : studies of natural philosophy, religion and art*, New York, Basic books, 1964].

³⁹⁰ Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, éd. cit., p. 98.

Le fou, malade ou génie ?

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 génie³⁹¹.

Le génie est créateur. Il produit une œuvre singulière, originale, inédite, grâce au libre jeu de son imagination. Dans la *Critique de la faculté de juger*, Kant exprime également avec vivacité la nécessité, pour le génie, 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. Or le génie est le plus grand des « talents de la faculté de connaître ». Mais Kant ajoute une condition nettement restrictive à cette liberté créatrice de l'imagination dans le génie : il faut que l'œuvre produite puisse aussitôt être érigée en modèle, qu'elle soit digne d'être imitée. Il lui faut donc créer en conformité avec la nature, puisque le génie, en définitive, est « le talent "par lequel la nature donne à l'art sa règle" »³⁹². Le génie crée selon les lois naturelles. Sans cela, son œuvre est une pure folie, une fantasmagorie, un délire.

Par opposition au génie, la folie est le libre jeu involontaire de l'imagination, une sorte de rêve éveillé. On peut noter dès à présent que le jeu volontaire de l'imagination, lorsqu'il contrevient aux règles de la nature, ne saurait fournir une œuvre bonne. Celle-ci est encore une folie :

Si l'artiste travaille d'après des images qui ont ressemblance aux œuvres de la nature, on dit que ses productions sont naturelles. Mais s'il fabrique des formes d'après des images qui ne peuvent pas se rencontrer dans l'expérience (comme le prince Palagonia en Sicile), on dit que ce sont des figures extravagantes, hors nature, grotesques ; de telles lubies sont en général comme des images de rêve chez un homme éveillé (*velut aegri somnia vanae finguntur species*)³⁹³.

Les égarements (*vitia*) de l'imagination consistent dans des inventions *sans frein*, ou bien absolument *sans règle* (*effrenis aut perversa*). 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 représentations³⁹⁴.

Génie et folie entretiennent une parenté étroite, poreuse, chez Kant, qui cherche pourtant très clairement à les distinguer l'un de l'autre.

La question du génie est au cœur de la réflexion esthétique menée au tournant des XVIII^e

³⁹¹ *Ibid.*, p. 142-143.

³⁹² *Ibid.*, p. 144.

³⁹³ *Ibid.*, p. 82.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 89-90.

et ^{xix}^e siècles par les romantiques allemands : le « goût », jugé despotique³⁹⁵, est supplanté par la notion de génie créateur. Odoïevski reprend, en Russie, cette thématique, en lui donnant un sens nettement philosophique. Le Prince connaissait parfaitement la philosophie de Platon en qui il voyait un maître, au point d'adopter la forme du dialogue socratique dans *Les Nuits Russes*, mais également celle de Kant, puisque l'idéalisme allemand post-kantien lui fournit la base de sa réflexion philosophique, notamment à travers les œuvres de Hegel, Schelling et Fichte. Le texte qui devait servir de préface à *L'Asile de fous*, roman resté à l'état de projet, figure presque inchangé dans la seconde des *Nuits russes*. Les jeunes gens réunis chez Faust engagent un débat sur la nature du langage et la tâche dévolue à l'homme du ^{xix}^e siècle dans le progrès du savoir. Très vite, Faust en vient à citer l'exemple de « deux amis » de jeunesse qui posèrent les mêmes questions « il y a longtemps, au plus fort des débats sur la philosophie de Schelling³⁹⁶ », donc vraisemblablement dans les années 1820. Devant le silence intéressé de ses hôtes, le conteur sort un portefeuille contenant quelques feuillets rédigés autrefois par ses amis, et dans lesquels on reconnaît des textes plus anciens d'Odoïevski lui-même. La lecture commence et se poursuit au hasard, au gré des commentaires de Faust et des blancs laissés entre les fragments.

Les deux chercheurs, initiés aux différents degrés du savoir, en viennent à déplorer l'incomplétude des sciences constituées et à faire l'éloge du poète, dont l'art s'élève au-dessus de toute science, et dont la seule limite vient de la confusion des langues et de l'inadéquation du mot à l'objet. C'est alors que prend place la réflexion qui nous intéresse :

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 malade³⁹⁷.

Ici les triples voix d'Odoïevski, de Faust et des « chercheurs de vérité » se confondent dans une même mise en cause de la voix populaire qui se permet d'exclure les « fous ». Toutes les pensées qu'on juge malades trouvent en effet un équivalent chez les gens sains, et plus particulièrement chez les savants : « L'état de folie ne ressemble-t-il pas à l'état du poète, ou de tout génie inventeur³⁹⁸ ? » Le fou concentre toutes ses pensées sur un seul objet, et c'est

³⁹⁵ Nous reprenons ici le titre de la thèse de Bernard Franco, *Le Despotisme du goût*, expression qu'il emprunte lui-même à Madame de Staël.

³⁹⁶ Vladimir Odoïevski, *Les Nuits Russes*, éd. cit., p. 30. « Это было давно, в самый разгар Шеллинговой философии. » (Владимир Одоевский, *Русские ночи*, éd. cit., p. 61.)

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 41. « Один из наблюдателей природы пошел еще далее : он возбудил сомнение еще более горестное для самолюбия человеческого ; рассматривая психологическую историю людей, которых обыкновенно называют сумасшедшими, он утверждал, что нельзя провести верной, определенной черты между здоровою и безумною мыслию. » (*Ibid.*, p. 74.)

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 42. « Состояние сумасшедшего не имеет ли сходства с состоянием поэта, всякого гения-

pour cette raison qu'on trouve absurde ce qu'il dit. En ceci, il 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'une quatrième partie du monde ? – Et Harvey, quand il affirma que le sang circulait ? Et Franklin, lorsqu'il prétendit dompter l'éclair et le tonnerre ? Et Fulton, quand il résolut d'opposer une goutte d'eau chaude aux forces hostiles de la nature ? 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 incompréhensibles³⁹⁹ ?

Le poète et l'inventeur se situent ainsi plus près du fou que le fou ne l'est de la « stupidité animale commune⁴⁰⁰ ». 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 revient ici à la question fondamentale pour Odoïevski comme pour Nodier, d'une langue particulière, propre au fou, dans laquelle il exprimerait des vérités inaccessibles au commun des mortels. Le passage consacré à la folie dans le cahier des « jeunes philosophes » s'achève par un réquisitoire en règle contre la médecine :

Mais on objectera que la folie est une maladie : un nerf s'irrite, un organe se dérègle – et l'âme ne fonctionne plus ! [...] mais dans les annales de médecine, nous trouvons des gens auxquels l'irritation de la vue ou de l'ouïe a permis de percevoir ce que d'autres ne voyaient pas ; de percevoir l'obscurité, d'entendre un bruissement imperceptible, inexistant pour les autres, de deviner des événements qui se déroulaient à une distance incommensurable. Et s'il en allait de même avec le cerveau⁴⁰¹ ?

Comment dire plus clairement que la question de la folie échappe totalement à la sphère médicale, qui se contente ici de justifier par un discours scientifique les allégations de la masse stupide et bornée ? Or c'est à la suite d'une telle prise de position que prend place le

изобретателя ? » (*Ibid.*, p. 75.)

³⁹⁹ *Ibid.* « Разве не почитали сумасшедшим Колумба, когда он говорил о четвертой части света, – Гарвея, когда он утверждал обращение крови, – Франклина, когда он брался управлять громом и молнией, – Фультона, когда он каплею горячей воды решался противустать грозным силам природы? И, что всего замечательнее, состояние гения в минуты его открытий действительно подобно состоянию сумасшедшего, по крайней мере для окружающих: он также поражен одною своей мыслию, не хочет слышать о другой, везде и во всем ее видит, все на свете готов принести ей в жертву. Мы называем человека сумасшедшим, когда видим, что он находит такие соотношения между предметами, которые нам кажутся невозможными; но всякое изобретение, всякая новая мысль не есть ли усмотрение соотношений между предметами, не замечаемых другими или даже непонятных ? » (*Ibid.*, p. 76.)

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 43. « к обыкновенной животной глупости » (*Ibid.*)

⁴⁰¹ *Ibid.* « Но, говорят, сумасшествие есть болезнь: раздражится нерв, расстроится орган – и душа не действует ! [...] но в летописях медицины мы встречаем людей, которых раздраженное состояние зрения или слуха давало возможность видеть там, где другие не видели, видеть в темноте, слышать незаметный, несуществующий для других шорох, угадывать происшествия, отдаленные на неизмеримое пространство. Если то же и с мозгом ? » (*Ibid.*, p. 77.)

projet « d'étudier quelques personnages qui, tout en vivant parmi leurs semblables, s'étaient vu attribuer, dans une large mesure, les qualificatifs de grands, ou de fous, et de chercher chez ces gens des solutions aux problèmes qui avaient jusque-là échappé aux hommes doués de sens commun⁴⁰² ». L'étude des fous, pour Odoïevski, répond donc à un triple objectif philosophique, esthétique et linguistique. Elle doit en effet permettre de répondre aux questions fondamentales que la science laisse en suspens, permettre de comprendre ce qu'est l'art, et ouvrir la voie vers une langue universelle.

Cette conception, exprimée de manière très claire à l'orée des *Nuits Russes*, se trouve sous-jacente dans les œuvres de nos autres auteurs. Nodier n'emploie pas à proprement parler l'expression de « génie », qui lui est étrangère. Il préfère la simplicité du peuple, et n'en parle jamais avec le mépris qu'on a pu remarquer dans la pensée d'Odoïevski. Néanmoins, il rejoint le philosophe russe sur la question de la parenté entre folie et art : comme la littérature digne d'intérêt, le fou appartient au rêve :

Il existe dans les hommes bien organisés un doux état de la pensée où elle s'isole à plaisir de toutes les réalités de la vie ; où elle peut se déposséder, sans rien perdre, du passé, du présent, de l'avenir, et même de l'espérance, pour se former un monde à son choix, sur lequel elle exerce avec un souverain empire tous les attributs de la puissance de Dieu. Elle crée, elle agit sur ce qu'elle a créé, elle réagit sur elle-même au moyen des impressions qu'elle prête à ses créatures ; elle fait l'obstacle pour le détruire, la difficulté pour le succès, le combat pour la victoire.[...]

Voici donc le château en Espagne, libre enfant du rêve et de l'imagination, qui charme la solitude pensive du poète, les ennuis du prisonnier, la lassitude du voyageur⁴⁰³.

Le poète et le fou ont le rêve en partage. Si le premier continue à distinguer le rêve et la vie, et réserve le rêve à ses œuvres littéraires, le second ne parvient plus à s'extraire de son monde imaginaire. Il importe de remarquer ici que Nodier évoque l'imaginaire en termes de création : le fou n'est pas livré à ses rêves, il n'est pas habité par eux : il les crée et les dirige. Le fou, quelle que soit sa souffrance, est bien un rival du créateur, et par là-même une figure du génie.

Donner la parole au fou, pour les romantiques, c'est donc prendre position de manière polémique sur la conception de l'art, du génie et de la littérature. Le débat est considérable. Il ne s'agit pas tant de condamner la médecine contemporaine que de faire un pied de nez au fondement même de la doctrine classique, qui fait reposer la beauté de l'œuvre d'art sur la

⁴⁰² *Ibid.* « исследовать некоторых людей, которые, живя между другими, в большей мере пользуются названием великих, или названием сумасшедших, и в этих людях поискать разрешения тех задач, которые до сих пор укрывались от людей с здравым смыслом. » (*Ibid.*)

⁴⁰³ Charles Nodier, *Piranèse. Contes psychologiques à propos de la monomanie réflexive*, La Rochelle, Rumeur des âges, 1996, p. 9-10.

suprématie de la raison. On se souvient par exemple du précepte sans appel de Boileau que nous évoquions dans notre introduction : « Aimez donc la raison : que toujours vos écrits // Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix⁴⁰⁴ ». L'importance accordée au thème de la folie dans la littérature de la première moitié du ^{xix}^e siècle est une mise en cause directe et incisive de la poétique classique qui a prévalu en Europe tout au long des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles. À travers le discours du fou, c'est solidairement une nouvelle vision du monde et une nouvelle conception de l'art qui sont proposées. La philosophie romantique, si elle existe, passe par la nécessaire valorisation de la folie comme double déterminant de la raison. Non seulement l'homme, pour les romantiques, n'est pas un être de la seule raison, mais certains vont jusqu'à prétendre que le meilleur, en lui, pourrait bien venir de cette part obscure que les classiques ont occultée. Le fou devient alors un être digne de parole, peut-être le seul capable d'élever la parole au rang d'œuvre d'art. Le recours à la première personne prend ici un sens déterminant : il invite à lire les textes de notre corpus, sinon comme des autobiographies, du moins comme des « portraits de l'artiste en fou ».

⁴⁰⁴ Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, éd. cit., p. 3.

Deuxième partie

LE FOU ROMANTIQUE, UN ÊTRE DE DISCOURS

D'ailleurs [...] vous avez une façon de discourir qui sait admirablement faire vivre ce dont vous parlez aux yeux de votre auditeur. En Allemagne, on doit vous prendre pour un fou ; même chez nous vous passeriez pour un parfait *buffone*. Vous pourriez faire carrière sur une scène comique¹.

E. T. A. Hoffmann

C'est un lieu commun pour la médecine psychiatrique du ^{xix}e siècle : le fou aime à s'exprimer. Le fou parle. Qui plus est, il se plaît à dessiner, à graver, à faire des vers, ou, plus rarement, de la prose. Écrivain confirmé ou débutant, le fou aime écrire l'histoire de sa vie². La dimension essentiellement autobiographique de son œuvre, littéraire ou non, ne fait aucun doute pour les médecins. Marcel Réja, l'un des premiers psychiatres, au tout début du ^{xx}e siècle, à s'interroger sur « l'art chez les fous », affirme que les « confessions ou autobiographies » sont le « genre le plus répandu parmi les fous³ ». De ce point de vue, les œuvres retenues pour cette étude pourraient être interprétées comme de parfaits documents cliniques, puisqu'elles semblent illustrer à merveille ce genre. Tous les fous mis en scène y sont en effet conduits à écrire ou à se raconter spontanément, conformément, en somme, aux observations des praticiens de l'époque. La seule difficulté – et elle est de taille – est que ces œuvres ne se donnent pas toutes à lire comme témoignages, mais comme fictions littéraires. On est donc en droit de se demander dans quelle mesure les textes retenus reflètent et imitent la parole authentique des fous. Se pose alors, outre la question de l'ancrage réaliste de ces textes et du lien qu'ils entretiennent avec la réalité médicale de leur temps, celle de l'écart entre l'auteur et le narrateur/personnage, écart nul dans le cas de l'autobiographie, plus ou moins important dans celui de la fiction.

¹ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 282. « Zudem habt Ihr [...] eine Art des Vortrags, die ganz dazu geeignet ist, alles das, wovon Ihr sprecht, dem Zuhörer lebendig vor Augen zu bringen. In Deutschland muß man Euch für toll halten, und selbst bei uns würdet Ihr für einen guten Buffone gelten. Ihr könnt auf dem komischen Theater Euer Glück machen. » (*Die Eixiere des Teufels*, éd. cit., p. 282.)

² On pourra consulter le récit autobiographique de Jacques Arago, « Une maison de fous (Maison du docteur Blanche) », *Paris, ou le livre des cent-et-un*, Paris, Ladvocat, 1832-1834, 15 vol. t. IV (1832), p. 197-225.

³ Marcel Réja, *L'Art chez les fous, Le dessin, la prose, la poésie*, première édition 1907, rééd. Paris, L'Harmattan, 2000, p. 214.

Le discours du fou dans le récit romantique européen

Le discours du fou ne saurait avoir pour finalité première de décrire l'univers psychiatrique, encore moins de débattre des thèses médicales en vogue. Il est clair que nos œuvres, faisant le choix de donner la parole à des fous, ne peuvent présenter que dans les marges de cette prise de parole, ou de manière implicite, les connaissances réunies en amont par les auteurs, au gré de leurs expériences et de leurs lectures. Le fou ne saurait en effet parler ou écrire pour exposer les thèses de son médecin. Il prend bien plus souvent la parole pour prouver qu'il n'est pas fou. Son discours, parfois polémique, toujours pragmatique, vise à convaincre un destinataire intra- ou extradiégétique de l'erreur dont il est victime. Si les thèses médicales en viennent ainsi parfois à être exposées, c'est toujours à travers le filtre de celui qui se considère comme irréductible à ces mêmes thèses. Le discours du fou est donc de toute évidence polyphonique, au sens où il donne à entendre, sous la voix principale, et à travers elle, un autre discours.

Faire parler le fou, plutôt qu'écrire *sur* le fou relève ainsi bien plus d'une démarche littéraire et philosophique que d'une démarche médicale. Les récits qui nous occupent ne sont pas naturalistes avant l'heure. Loin de louer béatement les progrès de la médecine, ils se montrent critiques à son égard, au point qu'ils constituent parfois des plaidoyers contre la médecine plus que des illustrations des théories psychiatriques en vogue. Les œuvres retenues dans le cadre de cette étude mettent en place des processus de lecture et d'interprétation parfaitement concertés, qui manifestent pleinement que leurs auteurs n'ont pas pour but d'illustrer le réel, mais de créer des fictions signifiantes. La folie, en définitive, n'y est pas tant considérée comme une maladie qui touche une partie quelconque de la population, au même titre que la syphilis ou la tuberculose, que comme un mythe, capable de rendre compte de l'humanité tout entière, telle que les auteurs la conçoivent, ou telle qu'ils la rêvent.

Pour traduire cette vision du monde, le choix de faire parler des fous paraît particulièrement intéressant : le fou est le porte-parole explicite d'une conception du monde qui s'érige contre la philosophie des Lumières et les valeurs qu'elle véhicule. Il introduit ouvertement le désordre dans la représentation classique et dogmatique de l'homme. Il porte en lui la révolution chère à l'époque, puisqu'il est, par définition, marginal, réprouvé et incompris : il y a un fou dans tout héros romantique, comme il y a un héros dans tout fou romantique. Hernani, Frankenstein, Faust, Franz, dans *Les Brigands*, Eugène Onéguine sont tous menacés à un moment ou à un autre par la folie, en ce qu'elle introduit désordre et démesure dans les sphères sociale et morale de la vie humaine. Le jeune Flaubert, revendiquant résolument son appartenance à la génération romantique, intitule l'une de ses premières tentatives littéraires *Mémoires d'un fou*, comme pour poser doublement, par le

choix du genre et de l'instance narratrice, ses affinités littéraires. Mais tous ces candidats à la folie ne constituent pas encore des fous véritables, en ceci que leur discours n'est pas marqué stylistiquement, ou alors de manière extrêmement légère et ponctuelle. Les auteurs de notre corpus vont plus loin encore. Leurs fous ne sont pas seulement des marginaux frappés par la démesure, ce sont des individus qui évoluent dans un univers qui leur est propre et qu'ils décrivent au moyen d'une langue originale. La pathologie dont ils sont atteints autorise en effet tous les écarts de langage, toutes les dérives fantaisistes, sans pour autant leur faire quitter la sphère du réel, puisqu'il est avéré que les « fous » existent. Le fou parle une autre langue, ou plutôt il utilise de manière inédite les ressources de sa langue maternelle pour décrire un univers qui lui est propre. Le fou se trouve ainsi être, dans la littérature romantique, le symbole d'une nouvelle vision du monde et le créateur d'une nouvelle langue.

Chapitre 3

« Parler à la première personne »

La grande révolution qui s'opère à l'âge romantique est, d'après Michel Foucault, le retour, sur la scène littéraire, d'un discours du fou, à qui il est enfin permis de « parler à la première personne⁴ ». Or dire du fou qu'il est un être de discours, c'est en faire la source d'une énonciation. Tzvetan Todorov, dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, rappelle en guise d'introduction de l'article « énonciation » :

La production linguistique peut être considérée : soit comme une suite de phrases, identifiée sans référence à telle apparition particulière de ces phrases (elles peuvent être dites, ou transcrites avec des écritures différentes, ou imprimées, etc.) ; soit comme un acte au cours duquel ces phrases s'actualisent, assumées par un locuteur particulier, dans des circonstances spatiales et temporelles précises⁵.

Nous voudrions emprunter la deuxième voie suggérée ici par Tzvetan Todorov et considérer désormais la production linguistique du fou comme un acte, dont il nous faut chercher les traces dans l'énoncé. Ce chapitre s'intéressera au premier élément constitutif d'une situation d'énonciation, à savoir le locuteur. La question du *je* n'intéresse pas seulement la linguistique énonciative : elle concerne également au premier chef les études sur les genres littéraires. Le romantisme voit en effet la multiplication des œuvres écrites à la première personne, multiplication qui poursuit les tentatives expérimentées dans les écrits du siècle précédent et explore de nouvelles formes. Nous reviendrons donc dans un premier temps sur la notion de genre, afin de définir littérairement ce *je* qui s'énonce dans nos récits, entre écriture autobiographique et écriture lyrique. Nous étudierons ensuite la dimension sémantique du *moi*, chargé d'organiser le monde autour de lui.

⁴ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, éd. cit., p. 638.

⁵ Tzvetan Todorov, « Énonciation », in Oswald Ducrot & Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, éd. cit., p. 405.

3.1. Un je autobiographique ?

L'étude du rapport entre les auteurs et les personnages de nos récits, à la fin du premier chapitre, a montré très clairement qu'une différence nette oppose le cas d'*Aurélia*, qui seule semble relever de l'écriture autobiographique, à celui des autres textes ; toutes nos œuvres adoptent néanmoins l'écriture à la première personne, trait qui nous a paru essentiel, lors de la constitution de ce corpus. En ceci, nous avons adopté une perspective différente de celle de Philippe Lejeune, qui voit dans l'écriture à la première personne un critère non décisif de l'autobiographie. Pour lui, une autobiographie à la deuxième ou à la troisième personne est tout à fait possible, dans la mesure où l'identité entre auteur, narrateur et personnage peut ne pas être d'ordre grammatical :

Cette dissociation, écrit-il, permet de rendre compte de la complexité des modèles existants ou possibles de l'autobiographie. Elle est de nature, aussi, à ébranler les certitudes sur la possibilité de donner une définition « textuelle » de l'autobiographie⁶.

Pour Philippe Lejeune, le critère le plus pertinent pour définir l'autobiographie, outre la question du « pacte autobiographique », appartient au hors-texte. L'identité entre l'auteur et le narrateur d'une part, le personnage et le modèle d'autre part, ne sont en effet souvent pas vérifiables au sein de l'œuvre, mais nécessitent des connaissances extérieures. Nous avons opté, dans le cadre de cette étude, pour un travail de type textuel. Ce sont donc des critères textuels qui retiennent notre attention. Si nous avons écarté *Le Chat Murr*, c'est précisément parce que l'écriture autobiographique, à laquelle Hoffmann se livre vraisemblablement, y prend la forme de la biographie de Kreisler. L'emploi de la troisième personne reste pour nous décisif. Ce critère énonciatif justifie à nos yeux l'emploi de l'expression de « discours autobiographique » pour les œuvres de notre corpus. En effet, quelles que soient les données du hors-texte, le discours qui se fait entendre dans nos récits se donne pour autobiographique. Médard n'est pas simplement narrateur et personnage : c'est aussi, grâce à l'intervention de l'éditeur Hoffmann, un auteur fictif.

L'écriture à la première personne n'est pas nouvelle à l'époque romantique. Elle a été pratiquée de plus en plus massivement durant les ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles. Elle ne constitue pas pour autant une simple variante du roman à la troisième personne, mais permet de développer l'un des possibles romanesques, à savoir l'exploration de l'intériorité d'un personnage qui acquiert le statut de narrateur. Jean Rousset, dans la préface de l'ouvrage qu'il a consacré à cette forme, note d'emblée :

⁶ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 1996 (édition augmentée), p. 19.

Signe d'une conscience centrale organisant le récit, le *je* sera par conséquent l'instrument propre à une saisie interne ; ce privilège est reconnu par Stendhal : « On pourrait écrire, il est vrai, en se servant de la 3^e personne, *il fit, il dit*. Oui, mais comment rendre compte des mouvements intérieurs de l'âme ? » Il est admis tout aussi bien par Nathalie Sarraute, du point de vue non plus de l'autobiographe mais du romancier ; dépouillé de ses caractères externes : nom, état-civil, apparence physique, le personnage devenu lui-même narrateur contraint le lecteur à s'installer « à l'intérieur, à la place même où l'auteur se trouve »⁷.

L'écriture à la première personne permet l'étude de la psyché humaine. Elle met l'accent non sur l'événement mais sur la conscience de celui qui le vit et sur l'évolution de celle-ci. Elle livre au lecteur les méandres d'une intériorité et met l'accent sur l'histoire d'une personnalité. Le récit n'est plus alors une succession d'aventures inscrites dans un déroulement temporel, un récit, mais le discours qu'une instance narratrice, placée subitement au centre du propos, fait de ces aventures.

Deux modèles de l'écriture à la première personne se côtoient au ^{xvii}^e siècle, les mémoires et le récit picaresque. Les premiers, pour autant qu'un narrateur individualisé y prenne la parole, mettent encore l'accent sur le récit des événements, d'autant plus qu'ils se donnent pour réels. Le narrateur, qui se confond parfois avec l'auteur, est le témoin de faits qu'il place au premier plan et qui sont censés constituer l'intérêt principal de l'ouvrage. Le récit picaresque, quant à lui, met l'accent sur l'histoire de la personnalité du héros narrateur. Celui-ci passe subitement au premier plan du récit. C'est la construction progressive de son identité, tant sociale que psychologique, qui se donne à lire. Ce genre, au début contesté dans sa légitimité, se développe tout au long de la période classique. C'est en quelque sorte de la fusion entre picaresque et mémoires que naissent les romans majeurs de Marivaux, Prévost et Crébillon, sortes de mémoires fictifs qu'un individu fait de sa propre vie. Ces romans majeurs sont à l'origine du roman de forme autobiographique qui se multiplie avec l'avènement de la littérature romantique.

3.1.1. Le récit rétrospectif

La première forme, sans doute la plus courante, est celle du récit rétrospectif, du roman-mémoires, pourrait-on dire. Très répandu au ^{xviii}^e siècle, il reçoit sous la plume de Rousset cette définition caractéristique :

La fonction de conteur est assumée par un narrateur intégré comme personnage dans le récit ; il s'y déclare et s'y nomme, en affiche continuellement la responsabilité, y joue souvent le rôle d'auteur ; en d'autres termes, l'agent de la narration se trouve cette fois à l'intérieur de la narration. L'instance narrative « je conte » et l'objet narré « mon histoire » constituent une unité, marquée par le pronom et le possessif de première personne. [...]

⁷ Jean Rousset, *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1973, p. 9-10.

Le discours du fou dans le récit romantique européen

Il faut cependant remarquer, en anticipant un instant sur ce qui relève du statut temporel, que cette unité narcissique comporte une dualité, du moins dans le roman-mémoires du ^{xvii}^e et du ^{xviii}^e siècle : « je conte » est un présent, « mon histoire » ou « ma vie » sont du passé par rapport à ce moment où l'on parle⁸.

Dans ce cas précis, le récit, coupé du moment de l'énonciation, adopte un déroulement linéaire, qui remonte le plus souvent à la naissance et suit le cours de la vie du personnage principal. Si le temps du récit rejoint le temps de la narration, ce n'est qu'*in extremis*, à la toute fin du roman. Au contraire, la majeure partie du récit tend donc à maintenir une distance maximale entre le temps du discours et le temps des événements racontés.

Trois de nos œuvres adoptent, avec des degrés de fidélité divers, ce modèle. Il s'agit des *Élixirs du Diable*, de *La Fée aux Miettes* et d'*Aurélia*. Dans la première, le lieu et le temps de la narration ne sont pas clairement identifiés. Le moine Médard fait le récit de sa vie dans le couvent des capucins de B., après l'avoir réintégré. Les dernières lignes de son récit justifient la prise de parole :

Un jour, Léonard me dit :

– Frère Médard, je voudrais t'imposer encore une pénitence.

Je demandai avec humilité en quoi elle consisterait.

– Tu écriras, me répondit-il, l'histoire exacte de ta vie. Tu n'omettras aucun des événements étonnants que tu as connus, même les plus insignifiants, et surtout rien de ce que tu as vécu dans le siècle. Ton imagination te ramènera réellement dans le monde ; tu revivras encore une fois tout ce que tu y as éprouvé d'effrayant ou de grotesque, d'atroce ou de comique. Il se peut même qu'à certains moments tu voies Aurélie sous d'autres traits que sous ceux de la sœur Rosalie qui a subi le martyre. Mais si l'Esprit du Mal s'est définitivement éloigné de toi, si tu as vraiment détourné ta pensée de ce monde, tu planeras, tel un principe d'essence supérieure, si haut au-dessus de tout qu'il ne subsistera plus en toi aucune trace de tes impressions de jadis.

Je fis ce qu'ordonnait le Prieur⁹.

Le point de départ de l'énonciation est renvoyé à un passé, « un jour », qui n'est pas daté. L'écriture résulte d'une commande du prieur, qui prend la forme d'un ordre atténué « du magst + inf. », et qu'accomplit fidèlement le pénitent dans une logique religieuse d'obéissance à son supérieur. Or le contrat qui lie confesseur et pénitent est celui d'une sincérité totale, qui renvoie bien au genre classique des mémoires, réels ou fictifs. L'énonciateur s'engage à

⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 370. « Leonardus sprach eines Tages zu mir : "Ich möchte dir, Bruder Medardus wohl noch eine Bußübung aufgeben." Demütig frug ich, worin sie bestehen solle. "Du magst", erwiderte der Prior, "die Geschichte deines Lebens genau aufschreiben. Keinen der merkwürdigen Vorfälle, auch selbst der unbedeutenderen, vorzüglich nichts was dir im bunten Weltleben widerfuhr, darfst du auslassen. Die Fantasie wird dich wirklich in die Welt zurückführen, du wirst alles Grauensvolle, Possenhafte, Schauerliche und Lustige noch einmal fühlen, ja es ist möglich, daß du im Moment Aurelien anders, nicht als die Nonne Rosalia, die das Märtyrium bestand, erblickst ; aber hat der Geist des Bösen dich ganz verlassen, hast du dich ganz vom Irdischen abgewendet, so wirst du, wie ein höheres Prinzip über alles schweben, und so wird jener Eindruck keine Spur hinterlassen." Ich tat wie der Prior geboten. (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 370-371.)

rapporter toute sa vie passée, sans en rien omettre volontairement. De plus, les paroles du prieur font nettement état de cette dualité dont parle Rousset : Médard est ramené par l'imagination dans le passé, mais sa conversion définitive l'éloigne irrémédiablement de ce même passé, dont aucune impression ne peut subsister. Par-delà le récit-mémoires, c'est bien au genre antique des confessions que le roman de Hoffmann emprunte sa forme. Le but assigné à l'écriture est clair : il s'agit de faire l'épreuve de la sincérité de la conversion du repent, afin de mesurer sa sainteté retrouvée. Le système hypothétique adopté par le prieur est à cet égard exemplaire : si le diable a quitté Médard, alors il ne succombera plus à la tentation lors de la remémoration de ses crimes. Il adoptera toute la distance qui sépare l'homme de Dieu du pécheur et contribuera ainsi à l'édification de ceux qui le liront : son récit sera un témoignage de la grandeur de Dieu, de sa puissance et de sa miséricorde. On pense naturellement au modèle du genre, *Les Confessions* de saint Augustin, rédigées par leur auteur pour avouer les fautes commises, revenir sur l'histoire de la conversion personnelle et par là rendre gloire à Dieu, dans une perspective d'édification religieuse de ses lecteurs, dont le salut est confié au prédicateur. Avant de raconter les fautes de son adolescence, saint Augustin explique ainsi sa démarche :

Je veux me souvenir de mes hontes passées et des impuretés charnelles de mon âme. Non que je les aime, mais afin de vous aimer, mon Dieu. C'est par amour de votre amour que j'accomplis ce dessein. Je repasse par mes voies perverses, je les évoque amèrement pour goûter votre douceur, ô Délices qui ne trompez pas, Délices heureuses et sûres, qui me recueillez en vous, m'arrachant à la dispersion où je me dissipais, à l'époque où, me détournant de votre unité, je me perdais en mille vanités. J'étais adolescent ; je brûlais de me rassasier de plaisirs infernaux, j'eus l'audace de m'épanouir en des amours changeantes et ténébreuses ; et « ma beauté se flétrit », et je ne fus plus que pourriture à vos yeux, pendant que je me complaisais en moi-même et voulais plaire aux yeux des hommes¹⁰.

La présence insistante de la première personne, en ce début du second livre, consacré aux fautes de l'adolescence, ne peut se penser que dans la confrontation à une seconde personne, qu'elle contemple et dont elle se veut contemplée. L'emploi du préfixe « re- » (« recordari », « recolens », « recogitationis ») insiste ici sur la dimension éminemment réflexive du retour sur soi autobiographique. Or la quête autobiographique, qui doit mettre au jour l'unité et l'identité du sujet, ne peut se faire qu'en Dieu, un et unique (« uno te ») quand le sujet pécheur est divisé (« dispersione », « discissus sum », « in multa evanui »).

¹⁰ Saint Augustin, *Les Confessions*, trad. par Joseph Trabucco, Paris, Garnier, coll. GF-Flammarion, 1964, p. 37. « Recordari volo transactas foeditates meas et carnales corruptiones animae meae, non quod eas amem, sed ut amem te, deus meus. Amore amoris tui facio istuc, recolens vias meas nequissimas in amaritudine recogitationis meae, ut tu dulcescas mihi, dulcedo non fallax, dulcedo felix et segura, et conligens me a dispersione, in qua frustatim discissus sum dum ab uno te aversus in multa evanui. Exarsi enim aliquando satiari inferis in adulescentia, et silvescere ausus sum variis et umbrosis amoribus, et contabuit species mea, et computrui coram oculis tuis placens mihi et placere cupiens oculis hominum. »

La comparaison entre Augustin et Médard suscite naturellement de grandes difficultés. Nulle part, dans le récit de Médard, on ne trouve de passages de prière ou d'action de grâce : la seconde personne, essentielle dans le récit augustinien, est totalement absente. Si le projet de saint Augustin est conforme à l'injonction du prieur, il ne semble pas repris en tant que tel par le pénitent. Médard paraît donc n'obéir que formellement à l'injonction de son supérieur, suivre la lettre mais non l'esprit de l'ordre qui lui a été donné. L'effet de la confession pourrait bien alors se trouver à l'opposé du but fixé à l'origine. Le prieur insiste sur la distance nécessaire entre le *je* narrant et le *je* narré pour accéder à l'unité d'une identité : Médard pécheur et Médard repentant ne devraient, à proprement parler, pas constituer la même personne. Mais nul indice de la diégèse ne vient manifester que Médard n'est pas précisément en train de revivre au sens propre les événements de son passé, sans qu'aucune distance ne lui permette de planer au-dessus de ses fautes passées, de réunir (*colligere*) la diversité de son être (*in multa evanere*). À aucun moment, Médard n'acquiert la distance critique propre à saint Augustin, et consubstantielle au genre de la confession littéraire. Car si la pénitence n'exige pas nécessairement la pleine intellection des fautes commises et leur inscription dans le plan divin, la publication d'un ouvrage qui ne les rend pas manifestes ne peut produire l'effet recherché – la conversion des lecteurs invités à accomplir le même parcours – que dans la mesure où le pénitent s'est rendu maître de son expérience. Michel Jeanneret note à propos du dédoublement entre expérience et écriture sous la plume de Médard :

Sa propre narration redouble donc l'incertitude de l'expérience. Elle ne procède pas d'un gain de lucidité, elle n'atteste aucune distance critique, mais s'inscrit sans rupture dans le désarroi du vécu. Écriture de la folie autant ou plus qu'écriture sur la folie, elle piétine dans la reproduction du déjà connu, comme si Médard, encore captif de ses reflets, ne pouvait rien enregistrer que sa propre similitude. Perplexe, dès le début de son errance, sur le statut de ses aventures, il ne fait, devenu chroniqueur, que perpétuer son hésitation et expose son lecteur à une série de questions sans réponse [...]. Le moine se soucie peu de voir clair dans sa vie ; le sens lui échappe jusqu'au bout et il laisse à d'autres le soin de relever les indices pertinents, d'élaborer un système homogène et une œuvre viable. Que sa chronique reflète sa propre dérive et accuse son impuissance à comprendre, il lui importe peu. Le seul enjeu réel, pour lui, c'est la contrition et l'assurance du pardon, où la pratique littéraire ne joue aucun rôle¹¹.

Il faut ici rappeler une distinction fondamentale entre les « confessions » de saint Augustin, et celles de Médard : Augustin écrit pour être lu, pour accéder à une publicité qui assure un retentissement à son œuvre. Si elle est tout entière adressée à Dieu, elle n'en est pas moins l'objet d'un pacte littéraire qui la destine à des lecteurs bien définis. Médard, contrairement à Hoffmann, n'écrit pas pour être lu d'un autre que du prieur. Le mécanisme qui amène ses confessions à la publicité est complexe : il faut l'intervention d'une tierce personne, qui, après la mort du moine, se trouve comme par hasard en possession du texte et obtient, dans un but

¹¹ Michel Jeanneret, *La Lettre perdue, écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, éd. cit., p. 139-141.

profane, le droit de les publier. Ainsi l'éditeur justifie-t-il la publication de l'ouvrage :

Je séjournai jadis quelques jours dans ce cloître. Le vénérable Prieur me montra les papiers laissés à sa mort par le frère Médard ; on les conservait dans les archives comme une curiosité ; je ne pus vaincre qu'à grand-peine les scrupules du Prieur qui consentit enfin à me les communiquer. Ils auraient dû, disait-il, être brûlés¹².

Le principe du roman-mémoires repose ainsi, dans l'économie de l'œuvre, sur un effet de littérature seconde, ce qui explique peut-être le peu de légitimité de ce genre en ces débuts. Le récit de Médard ne se donne pas d'emblée comme littéraire, il le devient par l'intervention d'un éditeur, dont le sens du geste et la moralité sont sujets à caution¹³.

La Fée aux Miettes adopte également la forme du roman-mémoires de type chronologique. Ici encore, la confession du personnage principal est médiatisée : le héros raconte à un tiers son histoire, son enfance, sa formation professionnelle et amoureuse, son établissement et son mariage, à cette différence près que le récit recueilli dans le roman, tel qu'il apparaît au lecteur, est censé être d'abord oral, et rédigé ensuite par un témoin, le narrateur premier du roman, dont nous aurons à parler plus bas. Les marques de cette oralité voulue par l'auteur sont nombreuses, quoique discrètes. On peut relever, à titre d'exemple, cette intervention de la Fée aux Miettes et le commentaire qui l'accompagne :

– Souffre au moins, dit la Fée aux Miettes, qui s'était relevée en ramassant ma bourse et qui sautillait à l'ordinaire sur sa béquille, souffre, avant cette cruelle séparation, que je te laisse un gage de ma tendresse, dont la vue puisse adoucir ton impatience amoureuse. C'est mon portrait, poursuivit-elle, en tirant de son sein un médaillon suspendu à [cette] chaîne¹⁴.

Le déictique « cette », dans l'expression « cette chaîne », renvoie à la situation d'énonciation. Il faut l'imaginer accompagné d'un geste monstratif de la part de Michel, qui désigne à ce moment le médaillon pendu à son cou. Ces marques instaurent un régime narratif qui n'est pas éloigné de la double communication au théâtre : Michel raconte sa vie au narrateur premier, tandis qu'à travers cet échange, l'instance auctoriale dialogue avec le lecteur. Nodier veille à certains effets de mise en scène, comme celui que nous venons de citer, afin de ne pas laisser oublier au lecteur qu'il assiste à une discussion dont le décor a été planté au début du chapitre II. L'origine de la narration de Michel n'est pas, comme dans *Les Élixirs du Diable*,

¹² *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 24. « Als ich mich einst in diesem Kloster einige Tage aufhielt, zeigte mir der ehrwürdige Prior, die von dem Bruder Medardus nachgelassene, im Archiv aufbewahrte Papiere, als eine Merkwürdigkeit, und nur mit Mühe überwand ich des Priors Bedenken, sie mir mitzuteilen. Eigentlich, meinte der Alte, hätten diese Papiere verbrannt werden sollen. » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 8)

¹³ Vladimir Odoïevski, dans *Le Cosmorama* (1840), reprend le mécanisme narratif du manuscrit trouvé, en laissant par ailleurs entendre que le manuscrit n'est pas donné au lecteur en entier : la fin en est illisible.

¹⁴ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 224. N.B. : L'édition Pierre-Georges Castex propose « une chaîne », mais le texte « cette chaîne » est celui qui figure dans l'édition Renduel de 1832. C'est celui-ci qui a été adopté par Patrich Berthier pour son édition.

de nature religieuse, et ne peut donc pas être rattachée au genre des confessions, du moins dans l'acception traditionnelle de ce terme. La cause qui détermine le récit se trouve dans la curiosité du narrateur premier, de l'auditeur modèle, pourrait-on dire, puisqu'il constitue une forme de lecteur idéal que l'œuvre construit. L'attitude et la physionomie de Michel, ses premières paroles, qui constituent autant d'énigmes, justifient l'intérêt du narrateur. Quant à la motivation de Michel, elle est d'ordre psychologique : celui-ci doit se rendre à Greenock avant minuit, or il ne lui reste qu'un petit parterre de mandragores à examiner pour trouver la mandragore qui chante. Comme tout homme, il préfère repousser à son terme le moment de la désillusion. Le récit qu'il entreprend permet donc de laisser s'écouler le temps qui lui reste avant de renoncer définitivement à accomplir la promesse faite à la Fée aux Miettes.

Cette entrée en matière ne présente donc rien de religieux : le récit de Michel est de pure circonstance, un hasard qui se présente et que deux individus saisissent afin de remplir la vacuité de leur après-midi. Pourtant, on peut trouver au récit de Michel un mobile, qui n'est plus d'ordre théologique, comme chez saint Augustin, mais d'ordre judiciaire, immanent à la société des hommes. Le glissement a été autorisé par Rousseau qui, dans le préambule de ses *Confessions*, passe du Jugement dernier, et donc de la logique religieuse, au procès que lui intentent ses contemporains :

Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables ; qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur aux pieds de ton trône avec la même sincérité ; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose : *Je fus meilleur que cet homme-là*¹⁵.

Ce glissement du transcendant à l'immanent est en quelque sorte repris par Michel, qui n'entreprend pas son récit dans le seul but de se désennuyer. Croyant avoir trouvé dans son interlocuteur un juge favorablement disposé, il entreprend, en tant que « détenu », une sorte de plaidoirie :

– Mon histoire ? elle est bizarre et incompréhensible, sans doute, puisque personne n'y croit, puisqu'on juge au contraire, partout où j'en parle, que ma foi dans des événements imaginaires au jugement de la raison universelle est un signe de faiblesse et de dérangement d'esprit ; puisque ce motif seul a déterminé les précautions bienveillantes dont je suis l'objet, que vous appeliez tout à l'heure des persécutions, et que je n'attribue qu'à l'humanité¹⁶.

Le lexique judiciaire est ici très clairement invoqué. Michel est détenu dans la maison des lunatiques de Glasgow parce qu'il a été jugé par ses semblables et condamné au nom de la « raison universelle ». Le narrateur premier, et avec lui le lecteur, font alors figure de nouveaux juges, appelés à statuer sur le cas qui va leur être exposé. Plus encore qu'aux

¹⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, éd. de Michel Launay, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, t. 1, p. 43.

¹⁶ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 184.

Confessions, c'est à la seconde œuvre autobiographique de Rousseau qu'on est alors amené à songer : les *Dialogues de Rousseau juge de Jean-Jacques* reprennent eux aussi la logique de l'oralité, puisqu'un certain Rousseau y discute avec un Français, pour refaire le procès de Jean-Jacques, condamné au préalable par les philosophes des Lumières qui incarnent eux aussi, d'une certaine façon, la « raison universelle ». La comparaison est d'autant plus frappante que, de même que Rousseau et Jean-Jacques, le nouveau juge et le condamné, constituaient les deux faces d'un même individu, Jean-Jacques Rousseau, c'est-à-dire l'auteur, de même, le mécanisme propre au conte de Nodier semble nous inviter à voir dans les deux narrateurs deux figures d'un seul et même être, peut-être Nodier lui-même. L'œuvre de Rousseau plaçait le face à face entre les deux protagonistes dans une ellipse entre le premier et le second dialogue, Nodier en fait l'essentiel de son conte.

Le récit d'*Aurélia* propose encore une autre variation sur le même schéma. Il se présente bien comme un récit rétrospectif chronologique. Mais l'époque narrée est réduite à quelques années, et même plus précisément à deux moments clés de l'expérience vécue, autour des deux crises psychologiques. De plus, le récit n'y est pas médiatisé par un narrateur ou éditeur relais. Il ne devient donc pas littéraire à la suite d'une opération seconde, mais se donne d'emblée pour tel, multipliant d'entrée de jeu les références intertextuelles pour en accentuer la littérarité. On est alors en droit de se demander à quel enjeu répond l'écriture à la première personne dans *Aurélia*. Elle semble pouvoir être rattachée à trois perspectives différentes. D'une part, il y a bien une visée, si ce n'est religieuse, du moins mystique. Le parrainage de Swedenborg, Apulée et Dante l'atteste : il s'agit de peindre avec le plus de justesse possible le monde des Esprits. Il y a également un but de justification, qui prend globalement la même forme que celui de Michel : face à une société qui le dit malade et le condamne, le narrateur tente de se défendre, afin d'être reconnu. Il y a, enfin, un but philosophique, dont on peut aussi trouver l'origine chez Rousseau. Le préambule des *Confessions* pose en effet le motif du tribunal, mais constitue également une revendication philosophique : peindre le *moi*, c'est peindre l'homme et accéder à sa vérité. Le présent qui ouvre *Aurélia*, « le rêve est une seconde vie », fait le lien entre présent individuel et présent philosophique, entre temps de l'énonciation et accès aux vérités universelles. Ces trois projets expliquent en partie la structure particulière d'*Aurélia* : si elle suit globalement l'ordre chronologique, en s'intéressant successivement aux deux crises de folie de l'auteur, la ligne générale ne présente pas la clarté ordinaire aux confessions, qui accompagnent traditionnellement le sujet de sa naissance à sa mort.

Jacques Bony remarque en effet que la recherche générique conduit Nerval à dégager son œuvre de la linéarité propre à l'écriture littéraire, et singulièrement à l'autobiographie :

L'autobiographie ainsi conçue ne sera pas seulement l'histoire d'un homme, fût-elle complète, retracée sur le plan du rêve comme sur celui de la vie, ni même l'histoire de tout homme, de l'âme humaine, mais aussi un récit cosmogonique où l'histoire du moi sera confondue avec celle du monde. Ces ambitions nouvelles d'une autobiographie proche de l'autobiographie religieuse ou initiatique vont avoir des incidences sur l'ordre du récit qui peut apparaître comme paradoxal : au sens d'une destinée individuelle que représente un déroulement chronologique, se superpose un sens qui dépasse la linéarité de la vie humaine, et donc une chronologie qui échappe aux repères habituels¹⁷.

La chronologie à l'œuvre dans *Aurélia*, parce qu'elle entretient un lien étroit avec le genre même du récit, repose essentiellement sur des procédés de composition : à la composition linéaire, chronologique, attendue dans un récit autobiographique, l'auteur va substituer une composition proprement labyrinthique.

Si l'on excepte le cas très particulier des *Mémorables*, la composition d'*Aurélia* manifeste en effet une apparente structure linéaire. Il s'agit, pour le narrateur, de faire le récit rétrospectif de certains éléments de sa vie, et notamment de deux crises de folie qui l'ont marquée. Le récit suit ainsi l'ordre irréversible de la vie d'un homme. Des jalons balisent le texte pour maintenir la cohérence autobiographique. Le narrateur annonce au début de son récit son projet narratif :

Je vais essayer, à leur exemple, de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit¹⁸.

Il divise ensuite très clairement son récit en deux parties, que l'on retrouve bien dans la structure définitive du récit. Le narrateur ne va pas raconter toute sa vie, mais seulement deux périodes particulières et assez espacées dans le temps, qu'il considère comme un tout. Voici la courte phrase qui introduit la première partie :

Cette *Vita Nuova* a eu pour moi deux phases. Voici les notes qui se rapportent à la première¹⁹.

La transition entre les deux périodes est extrêmement brutale, mais correspond tout à fait au projet général du narrateur :

Telles furent les images qui se montrèrent tour à tour devant mes yeux. Peu à peu le calme était rentré dans mon esprit, et je quittai cette demeure qui était pour moi un paradis. Des circonstances fatales préparèrent, longtemps après, une rechute qui renoua la série interrompue de ces étranges rêveries²⁰.

Enfin, la conclusion fait abstraction de ce que pouvait avoir d'incohérent l'adjonction des *Mémorables*, revient au projet d'ensemble et réaffirme l'idée qui a présidé à la composition de

¹⁷ Jacques Bony, *Le Récit nervalien*, éd. cit., p. 262.

¹⁸ *Aurélia*, éd. cit., p. 363.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 383.

l'œuvre : le personnage a connu deux crises de folie, dont il est désormais guéri, et qu'il rapporte avec toute la distance d'une personne saine jugeant un malade :

Telles sont les idées bizarres que donnent ces sortes de maladies ; je reconnus en moi-même que je n'avais pas été loin d'une si étrange persuasion. Les soins que j'avais reçus m'avaient déjà rendu à l'affection de ma famille et de mes amis, et je pouvais juger plus sainement le monde d'illusions où j'avais quelque temps vécu. Toutefois, je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers²¹.

On trouve, dans ces courts passages, les étapes de la progression narrative. L'intrigue est simple, l'accent est mis sur les moments essentiellement significatifs de la vie du narrateur, les deux parties sont parfaitement unies dans un projet cohérent. Il ne faut pourtant pas s'arrêter à cette structure apparente. Tout d'abord, il est étrange de remarquer que la parfaite symétrie du récit est perturbée par le fait que les deux phases ne correspondent pas aux deux parties formelles : la deuxième phase commence au neuvième chapitre de la première partie. La superposition de la structure narrative et de la composition formelle divise donc la nouvelle en trois parties et non plus seulement deux : la première phase est tout entière racontée dans la première partie (I, I-VIII), la seconde se divise en deux ensembles de textes, les uns groupés dans la première partie (I, IX-X), les autres occupant l'ensemble de la seconde. Pourquoi donc avoir ainsi divisé le texte ? Une hypothèse, liée à la parution du récit dans une revue, peut être avancée : puisqu'il est paru en deux fois, il s'est trouvé coupé à peu près en son milieu. Les deux parties sont effectivement de volume strictement comparable.

Le titre pouvait suggérer une autre construction : on aurait pu trouver deux parties, articulées autour de l'événement fondamental de la mort d'Aurélia. Mais il est presque impossible, à la lecture, de distinguer précisément les rêves qui datent d'avant sa mort de ceux qui ont lieu après. Le narrateur n'apprend la mort de la femme aimée que longtemps après que celle-ci s'est produite. Le début de la nouvelle nous invite à abandonner définitivement la perspective autobiographique pour comprendre la structure de la nouvelle. Le présent y prend une double valeur : il s'agit bien sûr du présent de l'écriture ; le narrateur, commençant son ouvrage, prend la parole et s'adresse à son lecteur. Mais il prend également une valeur beaucoup plus générale, au point que le lecteur qui découvre les premiers mots d'*Aurélia* a l'impression d'ouvrir un traité sur le Rêve plus qu'un récit autobiographique. La vie du narrateur ne semble qu'être un exemple destiné à illustrer la théorie générale de l'ouvrage.

Deux éléments de nature différente régissent la composition du récit. Certains passages relèvent de la biographie du narrateur, ce sont les passages proprement narratifs ; les autres constituent des récits de rêves. Si l'on considère seulement les passages oniriques, la règle de

²¹ *Ibid.*, p. 417-418.

leur ordonnance semble bien être la succession :

Si je ne pensais que la mission d'un écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie, et si je ne me proposais un but que je crois utile, je m'arrêteraï ici, et je n'essayerais pas de décrire ce que j'éprouvais ensuite dans une série de visions insensées peut-être, ou vulgairement malades²²...

Le terme de « série » se trouve également dans un autre passage, où il est question de la « série interrompue de ces étranges rêveries ». Le récit, de l'aveu de son auteur, juxtapose les rêves sans leur donner un sens. Le narrateur se propose de livrer au lecteur de simples « notes », terme qui trouve un équivalent dans les *Записки из сумасшедшего*, *Notes d'un fou* de Gogol. Cette conception de l'œuvre comme « série » d'événements s'oppose à la réflexion développée par Aristote dans la *Poétique*. Le philosophe y oppose les historiens aux auteurs tragiques, épiques et comiques :

De ce qui a été dit résulte clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance et à la nécessité. En effet, la différence entre l'historien et le poète ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers ou l'autre en prose [...] ; mais elle vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut s'attendre. [...]

Parmi les histoires, les unes sont simples, les autres complexes, [...]. Par « action simple », j'entends une action qui se déroule, selon nos définitions, cohérente et une, où le renversement a lieu sans péripétie ni reconnaissance ; par « complexe », une action où le renversement a lieu avec reconnaissance ou péripétie – voire les deux ; or ces dernières doivent découler de l'agencement même de l'histoire, de sorte qu'elles résultent des événements qui ont eu lieu auparavant et qu'elles ont lieu par nécessité ou selon la vraisemblance. Car il y a une grosse différence entre le fait que ceci ait lieu à cause de cela et le fait que ceci ait lieu à la suite de cela²³.

L'historien raconte ce qui a eu lieu, il juxtapose les faits qui se sont produits dans le temps, sans se soucier de leur vraisemblance ni de leur nécessité, par opposition à l'écrivain, qui cherche les causes²⁴. Le narrateur d'*Aurélia* semble bien se faire l'historien de sa propre histoire : aucun lien logique ne se superpose à la succession des passages oniriques. Voici, prises au hasard, quelques phrases qui introduisent les rêves :

Un soir, je crus avec certitude être transporté sur les bords du Rhin²⁵.

Un rêve que je fis encore me confirma dans cette pensée²⁶.

Pendant la nuit qui précéda mon travail, je m'étais cru transporté dans une planète obscure où se débattaient les premiers germes de la création²⁷.

²² *Ibid.*, p. 368.

²³ Aristote, *Poétique*, intr. et trad. par Michel Magnien, Le Livre de Poche, coll. Classiques, 1990, [1451 a,36-1451 b,5 et 1452 a,12-23], p. 98 et 100.

²⁴ On est très proche ici de la poétique réaliste exprimée dans la « Préface » à *Pierre et Jean* par Maupassant. L'écrivain « illusionniste » opère le même travail sur le réel.

²⁵ *Aurélia*, éd. cit., p. 370.

²⁶ *Ibid.*, p. 376.

²⁷ *Ibid.*, p. 380.

La nuit suivante, je ne pus dormir que peu d'instants. Une femme qui avait pris soin de ma jeunesse m'apparut dans le rêve et me fit reproche d'une faute très grave que j'avais commise autrefois²⁸.

Ce sont souvent des indications temporelles, non logiques, qui introduisent les récits de rêves. Celles-ci sont soit indéterminées (« un soir »), soit relatives (« la nuit suivante », « pendant la nuit qui précéda mon travail »). Dans les deux cas, elles empêchent la datation précise. Elles n'ont qu'une fonction introductive dans le récit. Le principe de juxtaposition n'est donc pas propre aux *Mémorables*, mais bien à l'ensemble du récit.

Il est vrai que d'autres passages narratifs semblent établir un lien plus fort entre la vie de l'auteur et ses rêves : à plusieurs reprises, le narrateur semble entrer volontairement dans le sommeil pour le sonder. Il renoue ainsi avec la tradition du rêve prémonitoire, qui voit dans le sommeil l'annonce d'un événement fondamental, dont la réalisation effective clôt le récit. La réalisation du songe, comme celle de l'oracle, achève l'histoire et permet à l'auteur de refermer la composition sur elle-même. C'est bien ce que semblent suggérer certains passages d'*Aurélia* :

L'idée me vint d'interroger le sommeil, mais *son* image, qui m'était apparue souvent, ne revenait plus dans mes songes²⁹.

J'employais toutes les forces de ma volonté pour pénétrer encore le mystère dont j'avais levé quelques voiles. Le rêve se jouait parfois de mes efforts et n'amenait que des figures grimaçantes et fugitives³⁰.

Deux remarques sont ici nécessaires. D'une part, les rêves semblent bien amenés dans le récit par une volonté cohérente du narrateur : ils ont pour fonction d'expliquer les événements de la narration. Mais le narrateur précise l'échec d'une telle entreprise : les rêves s'imposent bel et bien à lui sans aucun ordre. D'autre part, un détail dans la construction du récit permet de refuser définitivement l'idée d'une construction linéaire et orientée. Voici un passage d'*Aurélia* :

C'est ainsi que je m'encourageais à une audacieuse tentative. Je résolus de fixer le rêve et d'en connaître le secret. « Pourquoi, me dis-je, ne point enfin forcer ces portes mystiques, armé de toute ma volonté, et dominer mes sensations au lieu de les subir ? N'est-il pas possible de dompter cette chimère attrayante et redoutable, d'imposer une règle à ces esprits des nuits qui se jouent de notre raison ? Le sommeil occupe le tiers de notre vie. Il est la consolation des peines de nos journées ou la peine de leurs plaisirs ; mais je n'ai jamais éprouvé que le sommeil fût un repos. Après un engourdissement de quelques minutes une vie nouvelle commence, affranchie des conditions de temps et de l'espace, et pareille sans doute à celle qui nous attend après la mort. Qui sait s'il n'existe pas un lien entre ces deux existences et s'il n'est pas possible de le nouer dès à présent ? »

De ce moment je m'appliquai à chercher le sens de mes rêves, et cette inquiétude

²⁸ *Ibid.*, p. 396.

²⁹ *Ibid.*, p. 384.

³⁰ *Ibid.*, p. 386.

influa sur mes réflexions de l'état de veille³¹.

Le lecteur peu averti d'*Aurélia* s'attendrait à trouver un tel passage dans les premières pages du récit. Quelle ne sera pas sa surprise de savoir au contraire qu'il se situe dans les *Mémorables*, à l'avant-dernière page du récit ! Ce passage est la reprise exacte des premières lignes, bien connues, du récit :

Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants sont l'image de la mort ; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence³².

Le narrateur d'*Aurélia* ne cesse de chercher à interpréter ses rêves, de les susciter. L'image des portes de Sommeil est un emprunt à Virgile³³ :

Il y a deux portes de Sommeil : l'une, dit-on, est de corne, par laquelle les Ombres vraies trouvent une issue facile ; l'autre brillante, faite d'un ivoire éblouissant de blancheur, mais par où les Mânes n'envoient vers le ciel que des fantômes trompeurs³⁴.

Virgile reprend lui-même un passage de l'*Odyssée* (XIX, 562-566) ; mais c'est vraisemblablement le texte latin auquel fait ici référence Nerval. Les songes peuvent être interprétés ; mais leur interprétation est douteuse : parfois vrais, parfois trompeurs, ce sont souvent les plus éblouissants qui cachent le mensonge. Une autre remarque est ici nécessaire : le passage de Virgile où il est fait allusion aux deux portes se situe à la fin du sixième livre de l'*Énéide*, et clôt donc ainsi la descente aux enfers d'Énée. Plaçant cette référence au début de son récit, le narrateur d'*Aurélia* ne fait donc qu'annoncer les mots qui le ferment, ceux de « descente aux enfers ». Un tel constat met en évidence la structure circulaire, bien plus que linéaire, du récit. Le « moment » dont parle le narrateur n'a pas d'existence dans la chronologie de sa vie, du moins telle qu'il la raconte dans *Aurélia*. Qui plus est, le fait de chercher le sens des rêves n'est-il pas le propre de la folie du narrateur, telle que la perçoivent ses contemporains, et telle aussi qu'il la définit lui-même ? La fin de la nouvelle est également compromise : peut-on croire au renoncement du narrateur à sa folie, lorsque l'affirmation de ce renoncement succède, à quelques lignes d'intervalle, au passage que nous avons cité ?

Nous arrivons donc à la conclusion suivante : le texte se donne une apparence de structure linéaire et orientée, mais il est en fait constitué d'une succession de récits de rêves, que la narration ne parvient pas véritablement à ordonner. L'impression du lecteur est bien

³¹ *Ibid.*, p. 416-417.

³² *Ibid.*, p. 363.

³³ Voir à ce propos Roger Dragonetti « "Portes d'ivoire ou de cornes" dans *Aurélia* de Gérard de Nerval », in Anna Dolfi (éd.), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, p. 187-198.

³⁴ Virgile, *Énéide*, trad., chronologie et notes par Maurice Rat, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1965, p. 150.

celle-ci ; il lui semble qu'il pourrait aussi bien commencer sa lecture par les derniers rêves que par les premiers. Tous se complètent, beaucoup se répondent et forment des groupes ; leur juxtaposition, donnée pour chronologique, est en réalité arbitraire. Il n'y a pas d'histoire, au sens d'événements narrés. S'il s'agit bien d'une « descente aux enfers », rien n'indique que le narrateur en soit réellement remonté. Il y a bien un point de départ, comme le souligne le narrateur :

Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle. À dater de ce moment tout prenait pour moi un aspect double, et cela sans que le raisonnement manquât jamais de logique, sans que la mémoire perdît les plus légers détails de ce qui m'arrivait³⁵.

On trouve ici encore un « moment » décisif. Il y a fort à parier que ce soit le même. Il semble en tout cas qu'il tienne le même rôle dans la vie du narrateur, alors qu'une fonction narrative différente lui est attribuée : le « moment » évoqué précédemment avait pour fonction de fermer la nouvelle, celui-ci est chargé de l'ouvrir. Le déictique « ici » est aussi imprécis que les autres indications temporelles qu'on a relevées un peu plus haut.

L'expression « descente aux enfers », sur laquelle s'achève la nouvelle, est intéressante à un autre titre : elle reprend l'une des thématiques les plus importantes d'*Aurélia*, celle de la descente, à laquelle il faut ajouter son double, la montée. En effet, la nouvelle n'est pas tant une « descente », qu'une série de chutes et d'ascensions. Les différents mouvements se juxtaposent sans qu'aucun l'emporte jamais sur les autres. C'est bien à une chute vertigineuse que le narrateur doit sa première visite de l'Enfer :

Cependant la nuit s'épaississait peu à peu, et les aspects, les sons et le sentiment des lieux se confondaient dans mon esprit somnolent ; je crus tomber dans un abîme qui traversait le globe. Je me sentais emporté sans souffrance par un courant de métal fondu, et mille fleuves pareils, dont les teintes indiquaient les différences chimiques, sillonnaient le sein de la terre comme les vaisseaux et les veines qui serpentent parmi les lobes du cerveau³⁶.

Mais, dans la nouvelle, le motif de la chute est solidaire de celui de l'élévation. Le narrateur semble en réalité ne faire que monter et descendre. Le schéma unitaire de la nouvelle est souvent débordé, se révèle incapable de tout dominer. La chronologie est bousculée, perturbée, indéfinie. Peu importe finalement au narrateur l'ordre dans lequel les événements se sont produits : depuis le « moment » où sa vie a basculé dans le rêve, elle a du même coup échappé aux repères temporels et spatiaux du monde réel.

3.1.2. *Le journal intime et l'écriture épistolaire*

³⁵ *Aurélia*, éd. cit., p. 367.

³⁶ *Ibid.*, p. 370.

On voit ainsi que la forme classique du roman-mémoires, ou tout au moins du récit rétrospectif, reçoit trois formes différentes dans notre corpus. Restent les deux nouvelles russes, qui s'écartent du modèle précédent pour illustrer d'autres formes d'écriture à la première personne, le journal intime³⁷ et l'écriture épistolaire. S'interrogeant sur les différentes positions possibles de l'instance narratrice par rapport à l'histoire, Gérard Genette précise que ces deux formes sont les plus difficiles à mettre en œuvre :

Le journal et la confidence épistolaire allient constamment ce que l'on appelle en langage radiophonique le direct et le différé, le quasi-monologue intérieur et le rapport après coup. Ici, le narrateur est tout à la fois encore le héros et déjà quelqu'un d'autre : les événements de la journée sont déjà du passé, et le « point de vue » peut s'être modifié depuis ; les sentiments du soir ou du lendemain sont pleinement du présent, et ici la focalisation sur le narrateur est en même temps focalisation sur le héros³⁸.

La distance entre *je* narrant et *je* narré est donc beaucoup plus faible dans le cas du journal ou de l'écriture épistolaire que dans le cas du roman-mémoires, mais elle y existe néanmoins. De plus, le repère de l'énonciation change constamment dans le temps, ce qui donne à voir la métamorphose de la conscience du sujet écrivant. Le récit acquiert ainsi une dynamique, chaque fragment émanant d'un énonciateur différent du précédent, à cause du temps écoulé, qui modifie nécessairement l'individu, parfois même de manière spectaculaire dans le cas du récit de folie. En effet, quand bien même la rédaction des mémoires prend un temps plus ou moins long, le roman-mémoires part du principe qu'il émane d'un individu stable et défini. L'écriture épistolaire ou le journal intime donnent au contraire l'impression que le sujet se donne à voir dans son évolution interne.

Le roman par lettres est une pratique très courante au XVIII^e siècle, comme le signale Laurent Versini dans l'étude qu'il a consacrée à l'histoire de ce genre. On pense naturellement aux *Liaisons dangereuses* (1782) de Laclos, qui constituent une sorte d'apothéose du genre, mais aussi aux *Lettres de la marquise* (1739) de Crébillon, aux *Souffrances du jeune Werther* (1774) de Goethe et aux *Dernières Lettres de Jacopo Ortis* d'Ugo Foscolo (1799) qui, ne conservant qu'un seul épistolier, ont tendance à se rapprocher du journal intime. Tel est le modèle choisi par Nodier dans *Adèle* (1820) :

un émigré de plus, Gaston de Germancé, poussant le dégoût de la vie, de l'amour, de la société, jusqu'à une « exagération » qui confine à la folie, raconte à un correspondant muet comment il tente de combler le « vide immense du cœur » d'un nouveau René par des herborisations rousseauistes et des rêveries pastorales³⁹.

³⁷ L'article de Christine Dupuit, « Éphéméride de la folie ou les désastres de l'écriture » (in *Frénésie Histoire Psychiatrie Psychanalyse*, n° 10, « Écriture de la folie », Paris, 1992, p. 9-26) est entièrement consacré à l'usage de la forme du journal intime dans les récits de folie.

³⁸ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 230.

³⁹ Laurent Versini, *Le Roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979, p. 212.

Globalement, si l'on excepte le cas de Balzac, il semble que les romantiques se soient détournés d'une « formule trop liée au classicisme », lui préférant « l'épanchement poétique⁴⁰ ». On peut de fait remarquer ici que *La Sylphide* n'emprunte que ponctuellement le procédé du roman épistolaire, puisque les lettres de Mikhaïl Platonovitch et de Gavril Sofronovitch Rejenski sont suivies d'un récit, lui-même entrecoupé par les « extraits » du journal du premier épistolier. Le fait d'insérer des lettres en tête d'un récit est une pratique assez répandue à l'âge romantique, qui se livre avec plaisir à l'hybridation des genres. On trouve par exemple ce procédé au début du *Frankenstein* (1817) de Mary Shelley ou de *L'Homme au sable* (1817 également) de Hoffmann.

La lettre est un écrit intime qui s'adresse à un lecteur posé dans la diégèse et clairement identifié. Elle est normalement partie prenante d'un échange dialogué, puisqu'elle attend une réponse. Tel n'est pourtant pas le cas dans *La Sylphide*. S'il y a vraisemblablement des réponses faites par le destinataire des lettres de Mikhaïl Platonovitch, elles ne sont pas données à lire au lecteur. On a donc ici une sorte de dialogue simulé ou lacunaire. Le changement d'énonciateur, après la septième lettre, ne correspond pas à une réponse aux lettres précédentes, mais au contraire à la juxtaposition d'un autre discours adressé au même destinataire. La dimension dialogique reste néanmoins importante, en ceci qu'elle permet et justifie la grande part laissée à l'implicite, notamment sur les éléments antérieurs à l'ouverture du récit : le destinataire des lettres, contrairement au lecteur de la nouvelle, sait pourquoi Mikhaïl Platonovitch est parti à la campagne. Il connaît également les péripéties de sa vie pétersbourgeoise. La dimension informative de la lettre, qui cherche à raconter ce qui est inconnu du destinataire à cause de son éloignement physique de la scène de l'action, n'a donc de sens dans *La Sylphide* que lorsqu'il est question de rapporter la vie du personnage à la campagne. L'écriture épistolaire justifie ainsi l'entrée *in medias res* dans l'action, sans la canonique description du protagoniste. Seuls quelques brefs passages, confinant à l'autoportrait, permettent de saisir l'*ethos* du personnage.

Au contraire du roman-mémoires, la lettre est un écrit ponctuel : elle est rédigée à un moment précis. Une succession de lettres contient alors autant de moments d'énonciation que de lettres. Le procédé retenu par Odoïevski consiste à insister sur le temps écoulé, sans donner de repères absolus aux lettres de son personnage. L'écriture de la lettre suppose enfin une certaine spontanéité : écrit intime, elle ne connaît pas de codification ou de règles de composition précises, excepté l'*incipit* et l'*excipit*, règles avec lesquelles les épistoliers fictifs prennent souvent la plus grande liberté. Elle permet donc au romancier d'explorer, en

⁴⁰ *Ibid.*, p. 210.

l'absence de toute contrainte, de nouveaux principes d'écriture. Il n'est pas étonnant, de ce point de vue, qu'elle ait été privilégiée par les romantiques, notamment allemands, adeptes du fragment et de la déconstruction des formes narratives traditionnelles.

De ce point de vue, l'échange épistolaire, surtout lorsqu'une seule voix s'y fait entendre, est proche du journal intime. Odoïevski l'utilise d'ailleurs en insérant des « extraits du journal de Mikhaïl Platonovitch », mécanisme qui fait écho à la forme choisie deux ans auparavant par Gogol. L'édition d'*Arabesques* (1835) présentait en effet comme titre *Lambeaux du journal d'un fou*, simplifié pour la réédition de 1843 en *Journal d'un fou*. Le journal intime, bien que postulant la présence d'un narrateur unique, permet la discontinuité, parce qu'il déplace sans cesse le moment de l'énonciation. Le mécanisme est particulièrement propice à la présentation d'une conscience qui sombre peu à peu dans la folie : il ne raconte pas l'histoire du fou, il montre l'œuvre de la folie au sein de la conscience. C'est ce même mécanisme que retiendra quelques années plus tard Maupassant, lorsqu'il rédigera les diverses variantes du *Horla*. Béatrice Didier a consacré une synthèse intéressante au journal intime d'écrivain. À partir d'un vaste corpus de journaux intimes « réels », pourrait-on dire, dans la mesure où celui de Poprichtchine est fictif, elle trace les traits principaux de ce genre, dont nous pouvons tirer profit. Elle insiste notamment sur la différence entre journal intime et autobiographie, qui est « écrit[e] après l'événement », tout en soulignant comme Gérard Genette qu'il n'y a « jamais une absolue simultanéité dans le journal entre le fait et l'écrit⁴¹ ». Elle situe plutôt la différence dans le rôle accordé à la mémoire :

Le mécanisme de l'écriture est fondamentalement différent dans les deux cas. Le journal appartient au mode du discontinu. La mémoire n'y joue pas ce rôle organique, organisateur, qui caractérise le rythme de l'autobiographie⁴².

Béatrice Didier s'intéresse en particulier au journal rédigé par le malade mental, comme le *Journal d'une schizophrène*⁴³ ou le *Journal* du président Schreber⁴⁴ :

Quand il s'agit de maladie mentale, on assiste à une sorte de dédoublement entre le « je » qui vit sa maladie et le « je » qui l'écrit. [...] La distance entre le temps de l'événement et le temps de l'écriture est ici particulièrement importante. En pleine crise le malade ne peut pas écrire, et quand il écrit, que reste-t-il de la vision ? Quelle part de recomposition ? Si l'auteur est un artiste, l'élaboration risque d'être encore plus importante. *Aurélia* n'est absolument pas le

⁴¹ Béatrice Didier, *Le Journal Intime*, Paris, PUF, 1976, p. 9.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Marguerite Sechehay, 1950.

⁴⁴ *Les Mémoires d'un névropathe* (1903), servirent de support à une psychanalyse menée par Freud. Roger Bozzetto a posé la question de l'appartenance à la littérature de ce journal, en faisant une synthèse sur les positions critiques à cet égard, et en suggérant notamment une comparaison avec *Aurélia*. (Voir Roger Bozzetto, « Sur Schreber écrivain. "On me donna du papier" », art. cit.)

simple journal de la folie de Nerval⁴⁵.

Le cas du « journal d'un fou » redonnerait toute son importance au critère temporel, trait définitoire de l'autobiographie : quand bien même la distance temporelle est courte entre l'événement vécu et le temps de sa narration, la durée de la conscience est immense. Mais Béatrice Didier part du principe qu'il ne saurait y avoir d'écriture pendant la crise, de même que Gautier ne peut écrire *Le Club des Hachichins* qu'après l'expérience de drogue. C'est pourtant cette possibilité qu'explorent nos journaux fictifs. Le journal de Mikhaïl Platonovitch a bien été tenu pendant la crise de folie, de même que celui de Poprichtchine qui, à cet égard, se soucie peu de vraisemblance. Le journal n'est plus alors un journal au sens concret du terme, un cahier sur lequel le diariste note au jour le jour ses pensées et aventures. Il est pure fiction, il se donne à lire comme l'expression directe de la conscience du fou, sans nécessaire médiation par l'écrit, au cœur même de la crise de folie.

Notons que Béatrice Didier ressent ici le besoin de faire référence à *Aurélia*. Mais c'est, comme souvent lorsqu'il est question du genre, pour l'écarter résolument de son corpus. *Aurélia* n'est pas un « simple journal », parce que le fou qui s'y exprime, non seulement écrit dans les intervalles de lucidité, mais recompose et réagence en artiste les visions de la maladie. Ce caractère l'éloigne doublement des nouvelles russes, puisque les personnages fictifs inventés par les auteurs, contrairement à eux, ne sont pas des écrivains, et que leurs récits sont censés être produits pendant la folie. L'écart n'est pourtant pas aussi grand qu'il y paraît : la langue des deux fous russes est elle aussi reconstruite par les écrivains qui la leur prêtent. Il n'y a pas de réel mimétisme de la folie dans notre corpus, si ce n'est lorsque des personnages secondaires, comme Victorin, s'expriment. Le discours du fou est bel et bien un discours littéraire, soumis à une poétique qui lui est propre.

3.1.3. Discours autobiographiques

L'expression que nous employons ici, celle de « discours autobiographique », peut paraître contestable, et mérite tout au moins explication. Le plus simple est sans doute de repartir des travaux de Philippe Lejeune, qui font référence dans ce domaine. Ce dernier, définissant l'autobiographie, écrit :

DÉFINITION : Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.

⁴⁵ Béatrice Didier, *Le Journal Intime*, éd. cit., p. 13. On peut contester le rattachement des *Mémoires* de Schreber, ainsi que d'*Aurélia*, à la forme du journal intime. Dans les deux cas, les récits sont essentiellement rétrospectifs.

Le discours du fou dans le récit romantique européen

La définition met en jeu des éléments appartenant à quatre catégories différentes :

1. Forme du langage

a) récit

b) en prose.

2. Sujet traité : vie individuelle, histoire d'une personnalité.

3. Situation de l'auteur : identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur.

4. Position du narrateur :

a) identité du narrateur et du personnage principal,

b) perspective rétrospective du récit⁴⁶.

Si l'on accepte une telle définition, il est clair que les œuvres de notre corpus, excepté *Aurélia*, n'appartiennent pas au genre autobiographique. Les nouvelles russes de Gogol et Odoïevski ne sont pas des récits rétrospectifs. Surtout, ni ces récits ni les romans de Nodier et de Hoffmann ne font de confusion entre auteur et narrateur. Ce seul trait pourrait nous inciter à renoncer définitivement au terme d'autobiographie.

En effet, nous n'avons pas réuni dans ce corpus des œuvres autobiographiques à proprement parler. Il ne s'agit pas non plus de romans autobiographiques, œuvres dans lesquelles la vie de l'auteur se donne à lire sous un nom d'emprunt. Mais la notion même d'« autobiographie », en cette première moitié du XIX^e siècle, est beaucoup plus floue qu'elle ne l'est aujourd'hui, au terme de deux siècles et demi de pratiques et de théorisations : elle ne constitue pas, à proprement parler, un « genre », mais colore avec plus ou moins d'évidence l'ensemble de la production littéraire. Toute œuvre, on l'a vu plus haut, peut donner lieu à la recherche d'une lecture allégorique, qui assimilerait l'auteur à sa création. Inversement, le « pacte autobiographique » ne fait pas l'objet d'un enjeu éthique : l'auteur peut, par convention, se désigner dans son œuvre, sans se sentir obligé pour autant à la véracité biographique. Les personnages de nos récits n'ont peut-être pas plus de rapport avec leur auteur que tous les personnages de roman, et la proximité entre Médard et Hoffmann, qu'un certain nombre de lecteurs s'est plu à observer, n'est vraisemblablement pas plus grande que celle de l'auteur du fameux « Madame Bovary, c'est moi ! » avec son héroïne.

Pourtant, contrairement à *Madame Bovary* et aux autres romans qu'on a coutume de dire « réalistes », les récits retenus se donnent bien à lire comme des écritures du *moi*, quand bien même ce *moi* reste un donné fictif, imaginaire, construit de toutes pièces par l'écrivain qui le met au monde. Il est clair en effet que Nodier et Hoffmann imitent l'autobiographie, à défaut d'en produire d'authentiques. Leurs œuvres se donnent à lire comme des autobiographies réelles, remise en main propre pour Hoffmann, entendue de ses propres

⁴⁶ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, éd. cit., p. 14.

oreilles (ou tout au moins de celles de son double) pour Nodier. De plus, les quatre auteurs, chacun à sa façon, mettent au premier plan la recherche d'une authenticité réelle. On a d'ailleurs eu l'occasion de montrer que l'une des fonctions du recours à la folie est justement de légitimer les événements fictifs qui auraient pu paraître fantaisistes ou incroyables. Il ne s'agit pas d'un simple « effet de réel » que tous les récits fictifs ont en partage. Les interventions de l'auteur ou de ses doubles ont pour fonction d'instaurer un pacte conventionnel qui n'est pas de l'ordre du romanesque, mais bien de l'autobiographie fictive.

Si l'on reste sur le plan des données textuelles, si l'on se contente d'analyser le discours présent dans nos œuvres comme nous venons de le faire, la rupture ne semble pas passer entre *Aurélia* et les autres textes, mais entre les nouvelles russes et l'ensemble constitué par les trois autres œuvres. Du point de vue strictement narratif, *Aurélia* ne paraît pas si éloignée des autres romans-mémoires : il devient presque impossible de faire la différence entre récit fictif et autobiographie. Les remarques qui précèdent paraissent d'autant plus justes lorsqu'on considère de près la définition de Philippe Lejeune. Pour lui, il est clair qu'*Aurélia* n'est pas une autobiographie. Dans l'ouvrage *L'Autobiographie en France*, il n'est fait qu'une seule mention à Nerval, au tout début de l'essai, mention qui équivaut à une révocation en règle :

Que penser d'écrits présentés comme autobiographies, par exemple les *Souvenirs de jeunesse* de Ch. Nodier ou les *Filles du feu* de Gérard de Nerval, récits consacrés à un aspect de la vie sentimentale, très arrangés et très travaillés, et dans lesquels les auteurs ne se soucient d'aucune exactitude mais cherchent à recomposer leur vie affective dans sa vérité profonde ? Mais la difficulté s'estompe quand on rapproche ces textes du roman de Proust : tous trois pensaient au fond que ces fictions étaient plus près de la vérité que ne l'eût été une véritable autobiographie. Proust n'a jamais prétendu (au contraire) que *À la recherche du temps perdu* fût une autobiographie. Nous ne classerons aucune de ces fictions dans notre répertoire⁴⁷.

Philippe Lejeune ne prend même pas la peine de citer *Aurélia*. Nodier, Nerval et Proust sont renvoyés dos à dos sans autre forme de procès. Le critère qui permet à l'auteur d'exclure de son corpus ces œuvres est plus clair dans son ouvrage postérieur, auquel nous nous sommes référée jusqu'ici. Il y explique en effet que l'identité entre auteur et narrateur est une identité de nom. Peu importe la ressemblance qui les unit.

L'identité de nom entre auteur, narrateur et personnage peut être établie de deux manières :

1. *Implicitement*, au niveau de la liaison auteur-narrateur, à l'occasion du *pacte autobiographique* ; celui-ci peut prendre deux formes : a) l'emploi de *titres* ne laissant aucun doute sur le fait que la première personne renvoie au nom de l'auteur (*Histoire de ma vie*, *Autobiographie*, etc.) ; b) *section initiale* du texte où l'auteur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s'il était l'auteur, de telle manière que le lecteur n'a aucun doute sur le fait que le « je » renvoie au nom porté sur la couverture, alors même que le nom n'est pas répété dans le texte.

⁴⁷ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 1971, rééd. 2004, p. 18.

2. *De manière patente*, au niveau du nom que se donne le narrateur-personnage dans le récit lui-même, et qui est le même que celui de l'auteur sur la couverture⁴⁸.

Le narrateur d'*Aurélia* est anonyme. Ni titre, *Aurélia*, ni sous-titre, *Le Rêve ou la vie*, ne rattachent ostensiblement le récit au genre autobiographique. De plus, malgré la coutume (controversée) qui consiste à faire d'*Aurélia* un pseudonyme pour Jenny Colon, le choix de ce prénom est éminemment romanesque, car il place directement l'œuvre nervalienne dans la filiation des *Élixirs du Diable*, dont le principal personnage féminin se nomme Aurélie.

Resterait alors la possibilité d'un pacte autobiographique placé à l'orée de l'œuvre, ou diffusé dans celle-ci. Après un développement préliminaire qui multiplie les marques du discours général, voire philosophique, on trouve cette phrase, que nous citons plus haut : « je vais essayer, à leur exemple, de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit⁴⁹ ». On pourrait penser que la voix qui se fait ici entendre est bien celle de l'auteur, Nerval, interné pour folie pendant plusieurs années, malade depuis 1841. Certes, mais nous avons omis ici à dessein la phrase qui précède celle-ci, où Nerval énumère ses fameux « exemple[s] », que sont Swedenborg, Apulée et Dante. Nerval ne place donc pas son œuvre dans la lignée des grandes œuvres autobiographiques qui l'ont précédée. Il n'y a peut-être pas là un « pacte romanesque », mais pas non plus de « pacte autobiographique ».

Philippe Lejeune a bel et bien prévu cette situation :

non seulement le personnage n'a pas de nom, mais l'auteur ne conclut aucun pacte, – ni autobiographique, ni romanesque. L'indétermination est totale. [...] Le lecteur, selon son humeur, pourra le lire dans le registre qu'il veut⁵⁰.

On aurait donc la liberté de lire comme bon nous semble *Aurélia*, de faire de son narrateur-personnage l'auteur, ou non, au gré de notre fantaisie. Une telle proposition, si elle a le mérite de rappeler le rôle immense dévolu au lecteur dans la création de l'œuvre qu'il lit, ne peut être tout à fait satisfaisante. Jacques Bony rappelle d'abord à bon droit qu'une telle position évacue totalement la question de l'histoire littéraire. Faisant référence à la dernière phrase de Philippe Lejeune que nous avons citée, Jacques Bony écrit :

Le lecteur d'aujourd'hui – qui a lu Philippe Lejeune –, peut-être, mais le lecteur des années 1850 ? Ici encore, l'erreur de perspective risque d'être dommageable, d'amener à juger des intentions de l'auteur par les réactions d'un lecteur de plus de cent ans postérieur et à qui l'œuvre n'était pas initialement destinée⁵¹.

Effectivement, Philippe Lejeune ne pose pas la question des intentions d'auteur. Il l'élude tout

⁴⁸ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, éd. cit., p. 27.

⁴⁹ *Aurélia*, éd. cit., p. 363.

⁵⁰ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, éd. cit., p. 29.

⁵¹ Jacques Bony, *Le Récit nervalien*, éd. cit., p. 231.

simplement, préférant ne réfléchir qu'à partir de la position du lecteur. Cela dit, il est clair que les premiers lecteurs d'*Aurélia* ont eu le sentiment de lire l'autobiographie de Nerval, auteur connu, et son suicide entre les deux livraisons du récit ne put que développer la lecture autobiographique de ce qui fut perçu comme un testament poétique. Or beaucoup de lecteurs, cent cinquante ans plus tard, continuent à lire ainsi la nouvelle.

La question de l'intention de l'auteur ne peut être totalement évacuée : c'est bien l'auteur qui choisit, très consciemment, d'inscrire son œuvre dans un genre. Philippe Lejeune n'ignore pas totalement la question, puisqu'il précise que « Proust n'a jamais prétendu (au contraire) que *À la recherche du temps perdu* fût une autobiographie⁵² ». Mais il n'en est pas tout à fait de même pour Nerval : son rapport à l'autobiographie est ambigu. S'il condamne l'orgueil et l'amour-propre des autobiographes, s'il choisit d'évacuer d'*Aurélia* tous les poncifs du genre, comme la présentation des parents, le récit de la naissance, les années de formation, et de présenter sa tentative comme « un roman-vision à la Jean Paul⁵³ », il n'en organise pas moins les dernières œuvres qu'il écrit comme autant de fragments de « Mémoires » destinés à la publication.

Le caractère autobiographique d'*Aurélia* a pourtant pu paraître évident aux biographes de Nerval, qui font sans peine le parallèle entre l'œuvre et la vie de son auteur. De plus, et c'est peut-être l'essentiel, le sens même de l'œuvre correspond à un projet autobiographique, celui d'apprendre à se connaître, de réaliser, par l'écriture, la quête initiatique qui amène progressivement le *moi* de la périphérie vers son centre, de défendre l'identité cherchée et reconquise, auprès d'un public de lecteurs choisis, dont on cherche la reconnaissance et l'approbation.

Le cas particulier qu'est Nerval au sein de notre corpus permet de prendre conscience de la complexité à l'œuvre lorsqu'il est question d'écriture autobiographique. La plupart des critiques s'accordent à rejeter les définitions purement formelles. Philippe Lejeune cherche la réponse dans le hors-texte, ou tout au moins dans les traces laissées par le hors-texte dans le texte, mais aboutit alors à une définition restrictive qui ne permet pas de rendre compte de toute la littérature de type autobiographique. L'intention de l'auteur paraît une voie d'exploration intéressante, mais c'est un domaine où les données manquent parfois, où elles se contredisent d'autres fois.

Une autre possibilité est d'envisager le discours autobiographique d'un point de vue

⁵² Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, éd. cit., p. 18.

⁵³ Gérard de Nerval, « Lettre à Franz Liszt », Nüremberg, 23 juin 1854, Npl III, p. 871. Jean-Nicolas Illouz cite et commente cette lettre dans *Nerval. Le « rêveur en prose ». Imaginaire et écriture*, Paris, PUF, coll. Écrivains, 1997, p. 166-176.

philosophique, et non purement textuel. Tel semble le parti pris par Georges Gusdorf dans l'ouvrage qu'il a consacré aux « écritures du moi ». Le pluriel retenu par l'auteur est intéressant : les écritures du moi sont envisagées dans la pluralité des formes qu'elles peuvent prendre, alors que Philippe Lejeune part à la recherche d'un prototype de l'autobiographie, quitte à exclure du genre un très grand nombre d'œuvres. Voici un passage du second tome de la somme de Georges Gusdorf, qui paraît particulièrement bien rendre compte du projet d'*Aurélia* :

Le projet autobiographique implique une recherche du sens de la vie, non pas en fonction des repères extrinsèques du sillage social, mais dans une relation de soi à soi qui requiert un examen de conscience, une remise en ordre de ces données confuses qui constituent pour un individu quelconque le tout venant de l'existence. Le récit de vie dans son authenticité n'est pas une récapitulation de ce qui a eu lieu, mais nécessairement une interprétation, c'est-à-dire une œuvre de soi sur soi⁵⁴.

Pour Georges Gusdorf, l'écriture autobiographique est une création, ou une recreation, de la vie même de celui qui la narre. Elle est une mise en débat de l'existence individuelle, et nécessite donc des corrections, qui ne sont pas le simple fait de l'amour-propre, mais qui résident dans le sens même du projet. Écrire sa vie, c'est lui donner un sens, c'est donc nécessairement jouer avec le réel pour arriver au vrai. Cette définition, qui souligne admirablement la complexité du projet nervalien, pourrait valoir aussi pour l'œuvre de Hoffmann : l'auteur n'est-il pas pris, de l'aveu de ses commentateurs, dans une quête permanente de sens, qui fait de chacun de ses héros comme un double projeté d'une facette de lui-même ? Choisir de faire parler un personnage à la première personne, c'est prétendre faire de lui un individu capable de donner sens à son existence par la voix qu'on lui prête.

Le propos de Georges Gusdorf n'est pas sans écho avec la démarche psychanalytique, telle que Jacques Lacan la conçoit. Il semble, dans les lignes qui suivent, définir, en même temps que la psychanalyse, le projet narratif à l'œuvre dans nos récits :

Soyons catégorique, il ne s'agit pas dans l'anamnèse psychanalytique de réalité, mais de vérité, parce que c'est l'effet d'une parole pleine de réordonner les contingences passées en leur donnant le sens des nécessités à venir, telles que les constitue le peu de liberté par où le sujet les fait présentes. [...]

C'est bien l'assomption par le sujet de son histoire, en tant qu'elle est constituée par la parole adressée à l'autre, qui fait le fond de cette nouvelle méthode, à quoi Freud donne le nom de psychanalyse [...]⁵⁵.

C'est qu'aussi bien Jacques Lacan conçoit le psychisme humain comme un livre : « L'inconscient est ce chapitre de mon histoire qui est marqué par un blanc ou occupé par un

⁵⁴ Georges Gusdorf, *Lignes de vie 2, Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 394.

⁵⁵ Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », éd. cit., p. 254-255.

mensonge : c'est le chapitre censuré⁵⁶ ». Le psychanalyste décrit ici ce qui constitue sans doute le rêve de tout autobiographe, fictif ou réel : retrouver, par l'écriture, au-delà de tous les blancs et de tous les mensonges, le chapitre censuré.

La définition proposée par Georges Gusdorf est séduisante, mais elle conduit à évaluer l'autobiographie, non en fonction de critères purement formels, énonciatifs ou littéraires, mais en fonction de jugements de valeur. C'est le constat que fait Karen Haddad-Wotling en tête de l'essai qu'elle a consacré à l'écriture autobiographique :

Décrire l'autobiographie « digne de ce nom » consiste en fait à adopter une perspective quasi moralisante, comme celle du même Gusdorf qui, dans la plupart de ses écrits, soucieux de la visée « eschatologique » de l'écriture du moi, en vient à exclure les autobiographies « ratées » lorsque leurs auteurs n'ont pas su se prêter à l'« ascèse » qui leur aurait permis de se réconcilier avec eux-mêmes [...]⁵⁷.

Revenant ainsi sur la délicate définition de l'autobiographie, Karen Haddad-Wotling remarque que c'est la question même de la « fiction » qui entre ici en jeu. Pour Käte Hamburger, « tout discours à la première personne est par définition antifictionnel⁵⁸ », et donc à exclure du champ du littéraire. Une telle position, si elle a le mérite de souligner le lien indissoluble qu'il existe entre toutes les formes d'écriture à la première personne, et l'illusion de réalité qu'elles tendent toujours à produire, ne saurait néanmoins être retenue dans le cadre d'une étude qui se veut – précisément – littéraire. L'ouvrage de Karen Haddad-Wotling, qui porte sur un vaste corpus de récits de la fin du XVIII^e siècle à la fin du XX^e siècle, propose de sortir du débat sur les limites et les normes de l'autobiographie en cherchant à y lire la pérennité de deux lignes, unies l'une à l'autre, celle qui mène à la quête d'une langue, et celle qui permet le retour du pays des morts :

Ces textes ont donc, malgré l'hétérogénéité évidente et recherchée du corpus, un point commun, qui a justifié leur choix : le fait qu'ils s'organisent autour de la quête d'un langage, entendu dans son sens verbal comme dans le sens d'un accès à l'imaginaire – que le récit de cette quête soit donné comme celui de l'itinéraire fictif d'un héros qui ne sera pas nécessairement écrivain, ou comme celui, véridique, d'un écrivain connu. L'autre fil qui lie ces textes est que cet apprentissage est aussi un salut, une reconquête, un retour d'entre les morts, mort réelle ou spirituelle. Précisément parce que le moi n'est plus le seul centre, il laisse place, si l'on peut dire, à d'autres voix⁵⁹.

Le projet de Karen Haddad-Wotling a le double mérite de rendre compte d'un corpus large, comprenant « des textes qui se présentent comme des autobiographies au sens moderne du

⁵⁶ *Ibid.*, p. 257.

⁵⁷ Karen Haddad-Wotling, *L'enfant qui a failli se taire. Essai sur l'écriture autobiographique*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 22.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 27.

terme et des textes au statut plus ambigu, voire des fictions⁶⁰ », sans renoncer pour autant à mettre en évidence des traits qui ressortissent bien de l'autobiographie. Par ailleurs, contrairement à la lecture de Georges Gusdorf, elle accorde une place essentielle aux ratés, à tous ceux qui, sur ce double cheminement vers le langage et au-delà de la mort, se sont perdus. Il nous paraît révélateur de la pertinence de sa thèse que le « point commun » retenu pour réunir un corpus d'œuvres qui parcourt deux siècles sans inclure pour autant aucun des récits que nous avons choisis, puisse aussi bien correspondre au nôtre : tous les autobiographes – fictifs ou réel – de nos récits, ont quelque chose à voir avec la quête d'une langue, tous entretiennent des relations avec le monde des morts. Si ce constat paraît évident à tout lecteur d'*Aurélia*⁶¹, nous aurons l'occasion de montrer qu'il ne lui est pas spécifique.

On peut ainsi retenir que le propre de l'autobiographique est l'exploration d'un *moi*, qui apparaît comme un être en construction, un personnage qui doit progressivement advenir, devenir personne, et dont l'écriture permet la quête : cette exploration a lieu dans le langage, que le locuteur s'y perde où qu'il s'y trouve. Le discours autobiographique est l'anamnèse d'un parcours initiatique, (re)vécu au moment même où il est raconté, qui permet à un individu qui se désigne à la première personne de chercher progressivement une vérité intérieure, irréductible aux circonstances contingentes de sa vie sociale, quitte à se perdre dans les limbes de la mort. La découverte de cette vérité, lorsqu'il y parvient, ou sa seule entreprise, lorsqu'il échoue, lui permet alors de revendiquer le droit à la singularité, face à un public envisagé comme juge ou tout simplement comme *autre* : toute autobiographie est parole « adressée à l'autre »⁶². Une telle définition semblerait convenir à l'ensemble des œuvres qui nous occupent, quels que soient les rapports entre auteur et narrateur dans celles-ci : le mouvement romantique invente un *je*, qui est à la fois voix singulière de l'auteur et voix universelle de tout homme, un *je* qui devient « sujet lyrique ».

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Il n'est sans doute pas anecdotique que Karen Haddad-Wotling évoque, pour aussitôt l'interroger, la figure de Nerval : « D'autres font [de leur entrée en écriture] la matière même du récit, qu'il s'agisse de raconter un combat, une lutte pour la langue, ou de décrire l'invasion de l'imaginaire et de la fiction – ira-t-on jusqu'à dire "l'épanchement du songe" selon l'expression nervalienne ? – dans la "vie réelle". » (*Ibid.*)

⁶² Nous aurons l'occasion de réfléchir plus bas (chap. 5) à l'importance de ce destinataire du discours autobiographique.

3.2. L'invention d'un « sujet lyrique »

Le *je* qui s'exprime dans nos œuvres échappe à la traditionnelle partition entre auteur et narrateur, sur laquelle repose la définition de l'autobiographie. Il échappe également à la partition tout aussi fondamentale entre auteur et lecteur, qui redouble celle qui existe entre narrateur et narrataire. Cette caractéristique rend nos œuvres proches d'une autre forme de discours à la première personne, le discours lyrique, tel qu'il émerge à l'époque romantique, parallèlement à la naissance de l'autobiographie au sens moderne du terme. Bien que nos œuvres ne puissent être à proprement parler considérées comme des œuvres poétiques, elles explorent néanmoins une voie qui refuse la partition trop nette entre prose et poésie, et le traitement du sujet nous semble notamment conduire à des analyses fort proches de celles proposées par Yves Vadé dans « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », qui informent et éclairent la lecture énonciative que nous venons d'établir : nous empruntons donc ici la matrice conceptuelle d'Yves Vadé, sans pour autant chercher à forcer la lecture de nos œuvres, qui n'entrent pas à proprement parler dans un corpus poétique.

Yves Vadé précise en effet que le *je* qui s'exprime dans la poésie lyrique romantique n'est pas le poète, mais un « homme sensible donnant l'illusion de se confondre avec l'auteur lui-même⁶³ ». Ce mécanisme illusoire tend à faire confondre la profération d'un chant avec une intimité dévoilée, sans pour autant qu'elle soit tout à fait celle de l'auteur lui-même, dans la mesure où celui-ci se refuse à tout étalage biographique. Le *je* lyrique, comme celui qui s'exprime dans nos œuvres, se trouve alors doté d'une extraordinaire porosité, qui fait de lui un être polymorphe, capable d'épouser simultanément plusieurs identités. Discours éminemment personnel, le discours poétique est toujours adressé à des allocutaires. Mais les pôles de l'interlocution poétique sont sujets à se confondre, ce qui conduit Yves Vadé à noter ces trois identités, « je suis tout », « je suis toi », « je est un autre »⁶⁴.

3.2.1. « Je suis toi »

La rencontre du sujet avec le lecteur, qui aboutit à la formule « je suis toi », est frappante dans un certain nombre de nos récits. C'est à proprement parler celle que met en

⁶³ Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Paris, PUF, 1996, p. 13.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 18.

scène *La Fée aux Miettes*, amenant un lecteur idéal, qui n'en reste pas moins narrateur premier, à rencontrer et écouter le personnage qui prend en charge, pendant la majeure partie du récit, la responsabilité du *je*. La proximité des instances narratrices, sur laquelle nous reviendrons, fait du discours de Michel un miroir qui renvoie à son auditeur sa propre image. Le lecteur est sommé d'accomplir le même parcours, ou bien de rebrousser chemin immédiatement dans le labyrinthe de l'œuvre :

Je ne sais si vous êtes comme moi, mes amis, mais j'aurais volontiers cédé ma place à trois séances solennelles de l'Institut, pour suivre Michel dans le labyrinthe fantastique où ses demi-confidences m'avaient engagé...

Et si vous n'étiez pas comme moi, j'ai le bonheur de tenir le fil d'Ariane à votre disposition. [...] Vous arriverez ainsi au frontispice, à la garde, à la couverture, c'est-à-dire à la porte d'entrée de ce dédale ennuyeux, et vous pourrez faire voile vers Naxos⁶⁵.

Le lecteur se trouve ici pris à partie, et invité à adopter la posture du narrateur premier, qui lui-même dédouble le personnage locuteur. D'une certaine manière, la préface des *Élixirs du Diable* ne dit pas autre chose. C'est cette fois de l'éditeur fictif, lui qui a été touché par le récit de Médard, au point de s'en faire un « compagnon », que le lecteur est sommé de devenir le double :

Mais si tu te décides à parcourir avec Médard, en fidèle compagnon, les cellules, les sombres dédales, tout un univers aux nombreuses, aux multiples couleurs, si tu consens à supporter avec lui tout ce que sa vie comporta d'effrayant, d'horrible, d'insensé, de grotesque, peut-être alors prendras-tu plaisir à voir défiler sous tes yeux les mille tableaux de cette camera obscura qui se sera entrouverte pour toi. [...]

Après avoir lu avec un soin extrême les papiers du capucin Médard – et ce ne fut pas chose facile, car le défunt avait une écriture de moine, très petite, illisible – il m'apparut encore que ce que nous appelons généralement rêve ou fantaisie de l'imagination devait être la révélation symbolique du fil secret qui, la bridant étroitement dans toutes ses modalités, est tendu d'un bout à l'autre de notre vie. Mais je compris aussi que quiconque, après avoir eu cette révélation, croit avoir acquis la force de briser ce fil et d'engager la lutte contre les sombres puissances qui règnent sur nous, oui, celui-là peut-être considéré comme perdu !

Peut-être auras-tu le même sentiment que moi, cher lecteur ; je le souhaite du fond du cœur, pour mille importantes raisons⁶⁶.

Certes, ce n'est pas Médard lui-même qui tend le miroir à son lecteur, pour la simple raison que Médard n'est censé ni écrire pour être lu, ni maîtriser le sens dernier de son discours. Il y a

⁶⁵ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 183-184.

⁶⁶ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 24-25. « Entschließest du dich aber, mit dem Medardus, als seist du sein treuer Gefährte, durch finstre Kreuzgänge und Zellen – durch die bunte – bunteste Welt zu ziehen, und mit ihm das Schauerliche, Entsetzliche, Tolle, Possenhafte seines Lebens zu ertragen, so wirst du dich vielleicht an den mannigfachen Bildern der Camera obscura, die sich dir aufgetan, ergötzen. [...]

Nachdem ich die Papiere des Kapuziners Medardus recht emsig durchgelesen, welches mir schwer genug wurde, da der Selige eine sehr kleine unleserliche mönchische Handschrift geschrieben, war es mir auch, als könne das, was wir insgesamt Traum und Einbildung nennen, wohl die symbolische Erkenntnis des geheimen Fadens sein, der sich durch unser Leben zieht, es festknüpfend in allen seinen Bedingungen, als sei der aber für verloren zu achten, der mit jener Erkenntnis die Kraft gewonnen glaubt, jenen Faden gewaltsam zu zerreißen, und es aufzunehmen, mit der dunklen Macht, die über uns gebietet.

Vielleicht geht es dir, günstige Leser ! wie mir, und das wünschte ich denn, aus erheblichen Gründen, recht herzlich. (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 8-9.)

ici une différence essentielle entre discours poétique et discours romanesque : le *je*, pour devenir sujet lyrique, a besoin de l'intervention d'une autre instance, dont nous étudierons plus bas le rôle. Mais l'effet créé par cette préface rejoint globalement celui de deux des plus célèbres dédicaces de la poésie lyrique française de l'âge romantique. Victor Hugo place ces lignes en tête des *Contemplations*, qu'il appelle d'ailleurs *Mémoires d'une Âme*, comme pour souligner la parenté entre écriture poétique et autobiographie :

Est-ce donc là la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas ! Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi !

Ce livre contient, nous le répétons, autant l'individualité du lecteur que celle de l'auteur. Homo sum. Traverser le tumulte, la rumeur, le rêve, la lutte, le plaisir, le travail, la douleur, le silence ; se reposer dans le sacrifice, et, là, contempler Dieu ; commencer à Foule et finir à Solitude, n'est-ce pas, les proportions individuelles réservées, l'histoire de tous⁶⁷ ?

Dans nos récits, on peut considérer que tous les *je* qui se racontent sont le reflet de l'auteur, dans l'exacte mesure où ils sont en même temps celui du lecteur. La singularité du *je*, son individualité, sont les garants de l'universalité du propos. C'est bien également ce que constate Baudelaire, adressant « au lecteur » les premiers vers des *Fleurs du Mal* :

C'est l'Ennui ! – l'œil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère⁶⁸ !

En un sens, Rousseau ne disait pas autre chose en tête de ses *Confessions*, lui qui, insistant avec tant de vigueur sur le « moi », prétendait du même coup s'adresser à ses « semblables » et peindre tout homme, dans ce que sa singularité a d'irréductible. Puisque toute identité humaine passe par la capacité à dire *je*, seul le discours à la première personne peut renvoyer à l'homme une image de lui-même. La question de la dimension autobiographique des œuvres de notre corpus, envisagée sous cet angle, ne permet plus de distinguer entre *Aurélia* et les autres récits. Les premières lignes d'*Aurélia* proposent en effet une approche de l'écriture à la première personne comparable à ce que suppose le « sujet lyrique » défini par Yves Vadé. Le *je* qui intervient comme sujet de l'expérience narrée dès la seconde phrase cède aussitôt la place à un *nous* qui représente la communauté humaine : « *Je* n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui *nous* séparent du monde invisible⁶⁹. » L'expérience de l'un est commune aux autres. Le Rêve est, comme le dit Hugo, « l'histoire de tous ». Le *moi* souligné

⁶⁷ Victor Hugo, *Les Contemplations*, Paris, Pocket, 1998, p. 48.

⁶⁸ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, « Au lecteur », Paris, Gallimard, 1972, p. 32.

⁶⁹ *Aurélia*, éd. cit., p. 363. Nous soulignons.

par Nerval n'est pas le *je*, il est ici utilisé pour représenter toute forme de singularité psychique, il réalise ainsi la fusion du *je* et du *tu* déjà promise par le *nous*. Il affirme que « je suis toi », parce que *tu* es aussi un *moi* qui rêve et accomplit chaque jour l'histoire qui est *la mienne*.

3.2.2. « *Je est un autre* »

On peut également chercher le sens du lyrisme à l'œuvre dans nos textes dans le manifeste poétique qu'est la lettre dite « du Voyant ». Yves Vadé examine en effet un autre allocutaire, celui qu'il nomme « il », ou « ça », dont l'identité avec le sujet lyrique autoriserait la formule rimbaldeenne « je est un autre ».

La question se pose enfin de la nature et du statut de cette voix de l'intime (ou de l'univers) qui n'est pas en permanence à la disposition du poète et qui ne se fait entendre que par à-coups. Malgré l'effet produit sur le lecteur, cette voix n'est pas celle de l'« auteur », signataire du poème. Celui-ci fait nécessairement l'expérience de la stérilité, des intermittences du flux poétique. C'est donc que la voix de l'intime obéit à quelque chose de plus intime encore, de plus profond, de plus caché, *intimius intimo*. Soit ce que l'on désigne traditionnellement comme l'inspiration, l'enthousiasme ou la muse. C'est-à-dire en définitive une instance extérieure (ou du moins fantasmée comme telle). En cherchant ce qui déclenche la voix de l'intime, ce qui la fait advenir et lui fournit son énergie, on débouche sur une altérité que toute la tradition poétique figure comme extérieure au poète. De même qu'en suivant un ruban de Moebius on passe d'une face à l'autre, de même la voix (et la voie) de l'intimité du moi conduit à ce qui n'est plus le moi, à ce qui le borde et le déborde du côté de l'altérité. Le sujet lyrique romantique est à la fois ce moi et ce non-moi : sujet clivé d'une énonciation qui échappe en grande partie au vouloir personnel⁷⁰.

Yves Vadé analyse, en guise d'exemple, l'insertion de la voix d'Elvire dans « Le Lac » de Lamartine, qui donne à entendre, au cœur de la voix principale, une voix secondaire qu'elle assimile, et les *Nuits* de Musset, dans lesquelles le sujet lyrique dialogue constamment avec sa Muse, tantôt mère, tantôt amante, sans réel ancrage biographique, et pourtant désignée comme la voix de l'intimité même.

Il nous semble possible d'élargir les propos d'Yves Vadé à l'ensemble de notre corpus. La Fée/Belkiss, Aurélie, Aurélia et la Sylphide sont des Muses au sens poétique du terme. Ce sont des personnages féminins dont on chercherait en vain l'ancrage biographique, non parce qu'il n'existe pas, mais parce qu'il n'éclaire qu'en partie le rôle qu'ils jouent dans l'économie de l'œuvre. « Faut-il évoquer Mme de Musset et revenir à la biographie ? s'interroge Yves Vadé. Mais ces paroles, c'est Alfred qui les rédige. Mieux vaudrait parler d'un discours du sur-moi, sur fond de conflits inconscients⁷¹. » Le dédoublement du sujet lyrique, qui l'amène à affirmer

⁷⁰ Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », art. cit., p. 17.

⁷¹ *Ibid.*, p. 34.

la présence d'autrui en lui, à accorder le privilège de la parole poétique à une voix plus intime, féminine, qui sourd en lui, a par nature quelque chose à voir avec la folie. C'est bien le *furor* latin, le délire, l'enthousiasme qui guident les mots sur les pages du journal de Mikhaïl Platonovitch, où la voix de la Sylphide se mêle avec la sienne propre au point qu'il devient impossible de les distinguer.

Dans *Le Cosmorama*, Odoïevski choisit de faire dire à une femme angélique ce qui constitue l'un des aspects les plus importants du sujet lyrique, tel qu'il se révèle à la lecture de nos récits. L'innocente Sonia, dont le diminutif désigne clairement qu'elle est une *sophia* en mode mineur, poursuit avec le héros cet étrange dialogue :

– Je ne sais pas, répondit Sophie, sur la défensive. Parfois, quelque chose parle à l'intérieur de moi, j'écoute et je répète sans réfléchir – souvent, je ne comprends pas moi-même ce que je dis.

– Ce n'est pas bien. Il faut toujours réfléchir à ce que l'on dit, et ne dire que ce que l'on comprend clairement...

– C'est ce que ma tante me répète également ; mais je ne sais pas comment l'expliquer, quand « cela » parle en moi, j'oublie qu'il faut d'abord réfléchir, et je parle, ou bien je me tais ; c'est pour cela que je suis si souvent silencieuse, pour ne pas me faire gronder par ma tante ; mais avec vous, j'ai davantage envie de parler⁷²...

À Vladimir qui, de son propre aveu, joue au moralisateur et reprend des sentences toutes classiques, dont la proximité avec les préceptes de Boileau – « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement // Et les mots pour le dire arrivent aisément⁷³ » – font sourire, Sonia exprime une conception du sujet qui annonce à bien des égards le fameux « on me pense⁷⁴ » rimbaldien. Jacques Lacan⁷⁵ voit dans la passivité du sujet qui, perdant la faculté d'exprimer un discours propre, s'objectivise, l'un des traits de l'aliénation du fou : celui-ci n'est plus alors capable d'une parole authentique et singulière, il devient pur réceptacle d'un langage commun qui lui préexiste. Ce mécanisme, qui éclairerait l'aliénation du fou de Gogol, incapable

⁷² Vladimir Odoïevski, *Le Cosmorama*, éd. cit., p. 66-67. « – Я не знаю, – отвечала Софья, испугавшись, – иногда что-то внутри меня говорит во мне, я прислушиваюсь и говорю, не думая, – и часто что я говорю, мне самой непонятно.

– Это нехорошо. Надобно всегда думать о том, что говоришь, и говорить только то, что вы ясно понимаете...

– Мне и тетушка то же твердит ; но я не знаю, как объяснить это, когда внутри заговорит, я забываю, что надобно прежде подумать – я и говорю или молчу ; оттого я так часто молчу, чтобы тетушка меня не бранила ; но с вами мне как-то больше хочется говорить... » (Владимир Одоевский, *Косморамма*, éd. cit., p. 356.)

⁷³ Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, éd. cit., p. 5.

⁷⁴ Arthur Rimbaud, « Lettre à Georges Izambard », Charleville, [13] mai 1871, in *Poésies. Une Saison en Enfer. Illuminations*, préf. de René Char, éd. de Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. Poésies, 1984, p. 200.

⁷⁵ « Dans la folie [...] l'absence de la parole [se] manifeste par les stéréotypies d'un discours où le sujet, peut-on dire, est parlé plutôt qu'il ne parle » (Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole en psychanalyse », éd. cit., p. 278.)

d'accéder à une parole authentique⁷⁶, ne correspond pas à celui que décrit ici Sonia : le langage qui se fait jour au cœur même de la parole individuelle singulière n'est pas celui du corps social, mais bien la révélation d'une transcendance.

C'est à Nerval qu'Yves Vadé laisse le dernier mot, revenant sur le sonnet « El Desdichado », qui place à la source du chant poétique aussi bien le luth de la Mélancolie que la lyre d'Orphée. L'interrogation sur l'identité du *je* qui s'exprime dans l'œuvre est un trait spécifique du mouvement romantique, qui transcende la différence entre prose et poésie, ou plutôt qui fait tendre toutes les formes d'écriture à la première personne vers la poésie.

La multiplicité des stratégies énonciatives, l'affirmation que le « je » lyrique parle au nom de tous, sa prétention à entendre et à répercuter la voix de l'univers, proclament une maîtrise de l'écriture qui est la compensation du dessaisissement de l'écrivain, de l'impossibilité à laquelle il se heurte de parler au plus près de soi, sans distorsion par rapport à l'expérience immédiate. Le sujet lyrique apparaît finalement comme la résultante des différentes postures de l'énonciation assumées par le « je » du texte. Il n'est identifiable ni à l'écrivain, ni à un personnage fictif. Il est bien comme le dit Käte Hamburger, un sujet d'énonciation réelle, mais décalé par rapport au « je » autobiographique. Dans un très grand nombre de cas, principalement à l'époque romantique, ce décalage a tous les caractères d'une élaboration mythique. C'est l'époque où les poètes tentent de s'emparer de la maîtrise du symbolique ; et bien plutôt qu'aux poètes qui les ont précédés, c'est à Orphée, aux mages, aux prophètes bibliques qu'ils aiment à se référer⁷⁷.

Cette définition du sujet lyrique nous semble coïncider parfaitement avec le sens à donner à l'écriture du *moi* dans les récits qui nous occupent.

3.2.3. « Je suis tout »

Or la rencontre entre le sujet et le lecteur d'une part, entre le sujet et sa propre altérité d'autre part, rejoint et prépare, dans nos œuvres, la fusion du *je* avec l'univers. Les adresses à la Nature sont bien moins nombreuses dans nos récits que dans la poésie lyrique romantique. Mais le *je* s'y conçoit néanmoins comme un objet appartenant à un plus vaste ensemble, à qui on peut donner le nom de nature. Médard se perd à plusieurs reprises dans des forêts matricielles, avec lesquelles il se fond momentanément. Le héros d'*Aurélia* entretient une relation particulière avec le *cosmos*, qui se manifeste, entre autres, par sa capacité à ressentir et prévoir les événements météorologiques. Cette dimension cosmique rejoint l'analyse d'Yves Vadé :

N'appartenant ni à l'autobiographie, ni à une fiction qui mettrait en scène un personnage imaginaire, le « je » lyrique qui s'exprime ainsi est à définir comme mythique, en tant que le mythe peut être l'expression, par le moyen de l'analogie, d'une conception considérée comme

⁷⁶ Voir plus bas, chap. 10.

⁷⁷ Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », art. cit., p. 36.

vraie en dehors de l'expérience empirique. Il est alors tout proche des personnages ouvertement mythiques dans lesquels la figure du « poète » peut également se projeter : proche d'Orphée, proche du pâtre voyant et mage de « Magnitudo parvi », qui subit « La dilatation immense / De l'infini mystérieux » et sent « jusque dans ses sommeils / Lueur à lueur, dans son être, / L'infiltration des soleils ». Proche surtout du Satyre de *La Légende des siècles* qui, à la faveur d'un jeu de mots traditionnel sur le nom de Pan, affirme au dernier vers son identité avec Tout⁷⁸.

La comparaison avec Orphée, créateur mythique de la poésie lyrique, nous renvoie à nouveau à « El Desdichado » et à *Aurélia*, qui s'achève sur l'expression « descente aux enfers ». Elle tisse également un autre lien avec Arthur Rimbaud. Le *je* qui s'exprime dans *Une Saison en Enfer*, mêle lui aussi expérience individuelle et appréhension cosmique de l'univers. Les premiers mots, « Jadis, si je me souviens bien⁷⁹... » posent à la fois l'identité d'un sujet humain, réel, énonciateur explicite du discours, et le rapport mythique de ce sujet poétique avec l'histoire du monde, dont il pourrait avoir le souvenir. On a déjà eu l'occasion de montrer, à propos de la divergence entre romantisme et psychanalyse, que la folie romantique est perçue comme communion cosmique avec la nature : le sujet y entre en communication avec un au-delà où se retrouvent les esprits et où s'accomplit la quête du sens.

Si le *je* est un Tout, ce n'est pas seulement au nom d'un rapport synecdochique, qui lierait la partie au tout. Le sujet lyrique n'est pas seulement un élément de la Nature. Il est aussi un microcosme, autant dire un monde entier, qui reflète, peut-être crée, le macrocosme. Ce rapport entre le *moi* et le monde est au cœur de la problématique romantique de la connaissance. Paolo Tortonese commente ainsi une expression de Novalis :

Novalis écrit : « Nous cherchons le plan du monde – nous-mêmes sommes ce plan. »

L'image prête à l'interprétation : sommes-nous le point de départ d'une exploration plus vaste que nous ? Ou notre exploration doit se terminer non pas dans la découverte mais dans le repliement. Le monde que nous voulons explorer n'est-il au fond qu'une illusion, si la seule réalité est le sujet qui le cherche ? Le microcosme de la Renaissance est-il toujours doté de ses vertus rassurantes, ou bien a-t-il commencé à se convertir en ce plan du monde dans lequel un personnage de Borges reconnaît son propre portrait⁸⁰ ?

Peut-être le monde, hors du *moi*, n'existe-t-il pas en définitive. Mais il paraît évident que, s'il existe, il ne peut être trouvé hors du *moi*.

3.2.4. Hommes au miroir

Les quelques remarques que nous venons de proposer à la suite d'Yves Vadé

⁷⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁹ Arthur Rimbaud, *Une Saison en Enfer*, éd. cit., p. 123.

⁸⁰ Paolo Tortonese, *L'Œil de Platon et le regard romantique*, éd. cit., p. 21. [L'auteur renvoie à Novalis, *Le monde doit être romantisé*, éd. Olivier Schefer, Paris, Allia, 2002, p. 38 et à *El Hacedor* de Borges (1960).]

rejoignent une autre forme de la représentation de soi, celle de l'autoportrait. Omar Calabrese s'interroge en ces termes sur la différence entre autobiographie et autoportrait :

Nous avons vu que l'on peut aisément définir ces deux catégories à partir de la façon dont le sujet se présente : la première catégorie emploie la première personne (c'est « je » que dit effectivement le personnage lorsqu'il regarde, par exemple, dans la direction du spectateur, auquel il dit « tu »), mais elle isole ce « je » de l'histoire pour en faire une sorte de microcosme en soi ; la seconde catégorie transforme le « je » en « il » – en troisième personne – et supprime les traces du discours à la première personne afin d'historiser et de narrativiser le discours. L'opposition entre autoportrait et autobiographie est un contraste typologique qui va au-delà de la simple différence de discours : elle dénote deux situations cognitives différentes du sujet. [...] Il ressort clairement de tout cela que l'autoportrait, fondé sur l'instrument du miroir, remplit deux fonctions précises : il est à la fois le miroir du peintre qui le regarde pour se représenter, regardant ainsi le spectateur, et le miroir du monde qui apparaît dans le tableau (et donc de la subjectivité de la connaissance dans son ensemble)⁸¹.

Réalisant son autoportrait, l'artiste au miroir se dédouble et s'objectivise : il devient autre. Adoptant par avance, pour se peindre, le point de vue qui deviendra celui du spectateur, il devient également « toi ». Enfin, observant, non seulement sa propre image, mais également le monde qui se reflète dans son miroir et dont il lui faut également rendre compte, à travers le prisme déformant de son propre regard, il devient « tout ». L'analyse d'Omar Calabrese rejoint ainsi les trois propositions d'Yves Vadé pour définir le sujet lyrique tel qu'il apparaît à l'âge romantique.

MIROIR DU PEINTRE

Or, précisément à cette époque, certains autoportraits tendent à l'autobiographie. Omar Calabrese envisage notamment le cas de Gustave Courbet. Quelle différence y a-t-il entre les tableaux de la série des *Monomanes* par Théodore Géricault, peints pendant les années 1820, et *Le Désespéré*, ou *Le Fou de peur*, peint dans les années 1840 ? La réponse est simple : les premiers sont des portraits, les seconds, des autoportraits. Il nous paraît particulièrement significatif de constater que le chef de file de l'école réaliste en peinture est aussi celui qui a poussé le plus loin l'usage de l'autoportrait comme fiction :

[...] la passion du récit pousse Courbet à créer, à côté des histoires réelles, des histoires tout à fait imaginaires. Au début, il ne fait que répéter des schémas du xvii^e siècle : [...]. Par la suite, il se met à traiter ses autoportraits d'une manière romancée et romantique. [...] Il traduit le mythe de l'artiste « né sous le signe de Saturne » en se peignant en fou : on le vérifie avec *Le Désespéré*, de 1841 et surtout avec *Le Fou de peur*, un tableau visionnaire de 1844-1845. Avec *Les Amants dans la campagne, sentiments du jeune âge* (1844), il réinvente le récit de deux amants romantiques en l'inscrivant dans un cadre campagnard. Dans ses autoportraits « de caractère » (...), il réussit même à s'imaginer en train d'exercer une activité idéale, comme celle du philosophe dans *L'Homme à la ceinture de cuir*, de 1845-1846, ou celle du musicien dans *Le Violoncelliste*, de 1847. Dans ce dernier cas, il se donne à voir en gaucher,

⁸¹ Omar Calabrese, *L'Art de l'autoportrait*, éd. cit., p. 315-316.

alors qu'il est droitier dans *L'Atelier du peintre, allégorie réelle*, de 1855. [...] Dans *L'Homme blessé*, de 1844, il s'imagine, à la campagne là encore, blessé sous un arbre avec l'épée à sa droite et des traces de sang sur la poitrine : le résultat d'un duel, manifestement. Or l'on sait que Courbet avait déjà commencé, à cette époque, à embrasser les idées anarchistes (elles le conduiront en 1848 à participer à la révolution de Février) et qu'il avait noué des liens d'amitié avec le philosophe Proudhon. Ainsi le tableau se charge-t-il, *a posteriori*, d'une saveur révolutionnaire. *Le Portrait de l'artiste à Sainte-Pélagie*, lui, est résolument révolutionnaire. Dans cette œuvre de 1873-1874, le peintre apparaît devant une fenêtre dotée de barreaux, témoignage de sa première arrestation (1871), liée à sa participation à la Commune de Paris, ou peut-être en 1874, lorsqu'il fut traîné en justice et condamné à payer une amende de 323 000 francs et à la confiscation de tous ses biens⁸².

L'Homme à la ceinture de cuir, la main appuyée contre la joue, le regard vague, un peu lancinant, reprend les poncifs du « saturnien » tel que Dürer a contribué à le définir. *Le Portrait de l'artiste à sainte-Pélagie*, prison où fut aussi enfermé Nodier en de tout autres temps, et *L'Homme blessé* créent des fictions significantes : l'écrivain, recourant à des procédés de dramatisation, figure dans le premier son engagement, tandis qu'il met en scène, dans le second, sa propre mort. La genèse de *L'Homme blessé* est intéressante. Dans la version de 1844, le peintre avait représenté une femme appuyée contre son épaule. En 1854, reprenant son tableau, Courbet supprime la jeune femme, qu'il remplace par une épée, et ajoute la tâche rouge sur son cœur. L'expression du visage est toujours celle du sommeil et de la paix. Le regard, fermé par les paupières baissées, est aveugle. Absence à soi, absence de la femme effacée, le portrait ne se donne pas comme œuvre réflexive, et l'artiste ne semble pas s'être surpris au miroir en train de contempler sa propre mort, traitée comme simple suppression, et non pensée dans son existence.

Le diptyque formé par *Le Désespéré* et *Le Fou de peur* crée un autre effet, qui nous intéresse ici au plus haut point. Le geste de la main n'est plus celui du mélancolique de convention qu'on trouvait dans *L'Homme à la ceinture de cuir* : les doigts, noués dans la chevelure, semblent exprimer la détresse, tout en dégageant le regard, grand ouvert cette fois. Courbet choisit ici de se présenter de face, contrevenant aux règles élémentaires du portrait⁸³. Pour Jérémie Koering, ce choix, qu'il analyse chez Tintoret, répond à plusieurs motivations. La première est de circonstance : il s'agit de se singulariser et de rivaliser ainsi avec les autres artistes. La seconde est plus fondamentale :

[...] cette stricte frontalité n'est pas simplement "capricieuse", spectaculaire et artificielle ; elle

⁸² *Ibid.*, p. 325.

⁸³ Voir à ce propos l'analyse de l'autoportrait de Tintoret par Jérémie Koering, « L'Art en personne(s) », in *Titien, Tintoret, Véronèse. Rivalités à Venise*, sous la dir. de Vincent Delieuvin et Jean Habert assistés d'Arturo Galansino, Paris, Musée du Louvre éditions, 2009, p. 178-198. « Si la position de "profil" conférerait son étrangeté à l'autoportrait de Titien, celui de Tintoret peint entre 1585 et 1588 et aujourd'hui conservé au musée du Louvre (cat. n° 21) trouve sa singularité dans une configuration exactement inverse, où domine la stricte frontalité du buste et de la tête. De nouveau, ce choix figuratif contrevient à la tradition puisque la frontalité est généralement inusitée dans le portrait. » (p. 194.)

a pour finalité de capter le regard, de susciter l'intérêt : d'abord attirer le spectateur pour l'inviter ensuite, passé le choc de l'étrangeté, à contempler quelque chose de l'esprit du peintre. En adoptant une position frontale, Tintoret a d'ailleurs repris les caractéristiques d'une image fortement connotée et que nul spectateur ne pouvait ignorer : celle de la Sainte Face ou celle du Christ rédempteur. [...] La visée de ce christomorphisme, chez Tintoret, comme chez Dürer⁸⁴ avant lui, est moins celle d'un témoignage de piété (d'une *imitatio christi*) que la rencontre de deux images, celle du dieu fait homme et celle de l'artiste, donnant naissance à l'artiste divin⁸⁵.

Se représentant de face, l'artiste se divinise : il insiste sur la dimension créatrice de son imagination, de son propre génie. Néanmoins, l'autoportrait de Tintoret joue sur la contradiction :

Malgré la sénescence, Tintoret est encore porté par une grande force, par une *terribilità* toute michelangelesque. Et pourtant, rien dans ce portrait ne rappelle l'optimisme de l'autoportrait de Palma. Si la vitalité créatrice pointe, l'inquiétude domine. Les traits sont creusés, maladifs, l'air morbide. Tintoret ne l'ignorait certainement pas : tout don a son revers. Depuis Aristote jusqu'à Marsile Ficin et Romano Alberti à la Renaissance, le génie s'accompagne le plus souvent du mal saturnien, la mélancolie, cette maladie des désirs mouvants, des fantasmes insaisissables, attisée par l'écoulement du temps⁸⁶.

La comparaison entre *Le Désespéré* de Courbet et la Sainte Face ne paraît pas dénuée de tout fondement. Si on compare la célèbre gravure de Claude Mellan (1649), on ne peut qu'être frappé par la similitude avec le Christ couronné d'épines qu'introduisent, outre la beauté plastique et l'harmonie des traits, les cheveux, la moustache et la barbe du jeune romantique. Que voit alors le peintre divin dans le miroir, qui cause chez lui cet effroi ? Est-ce la profondeur de sa propre imagination, l'étendue de son propre génie ? Ou bien aperçoit-il, comme Tintoret vieillissant, la menace que la mort fait peser sur son œuvre ? La bouche entrouverte laisse échapper un cri muet, tandis que toute l'expressivité du visage s'est concentrée dans les yeux. Au centre du tableau, ils fixent et transpercent le spectateur, sommé de venir se refléter dans le désespoir de ce regard d'artiste, pourtant fasciné par sa propre beauté. On retrouve ici, dans une transposition romantique nettement dramatisée, le paradoxe du génie mélancolique. *Le Fou de peur* pousse plus loin encore la confrontation entre le peintre et sa propre mort. Le tableau présente le corps tout entier de l'artiste, dont le visage, face au spectateur, regarde à nouveau dans sa direction, avec le même geste de la main. Le tableau se fait narration, puisque le personnage qui dévisage son vis-à-vis est surpris au moment où il saute dans le vide. Contemporain de la première version de *L'Homme blessé*, le tableau donne une tout autre image de la mort, action et non plus sommeil, affrontement et non plus absence à soi. Les couleurs vives, le paysage dans lequel le vert domine, lequel,

⁸⁴ Voir Albrecht Dürer, *Autoportrait en manteau de fourrure*, Munich, Alte Pinacothek.

⁸⁵ Jérémie Koering, art. cit., p. 196.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 198.

associé au jaune du costume, désigne symboliquement la folie du personnage, contrastent avec les harmonies en noir et blanc du *Désespéré* ou de *L'Homme blessé*, que venait seule interrompre la tâche rouge, déjà délavée, sur la poitrine. *Le Fou de peur* est inachevé : de larges aplats de vert et de blanc désignent, sans le représenter, l'abîme dans lequel plonge le personnage. Cet inachèvement est en lui-même une méditation sur la mort du héros, qui plonge résolument, les yeux grand ouverts, dans l'Inconnu et dans l'Infigurable.

Le sujet peint par Courbet sur ses toiles n'est pas totalement extérieur au peintre lui-même : ses toiles ne peuvent être regardées comme les portraits de Géricault. La dimension spéculaire de l'autoportrait, qui fait de la toile un miroir de l'artiste, et par là même un miroir du spectateur, nous semble ainsi rejoindre, entre autobiographie et fiction, la voie explorée par l'écriture à la première personne dans les récits qui nous occupent.

MIROIR DU MONDE

Omar Calabrese y insiste : en se peignant, l'artiste peint également le monde avec lui. Ce procédé fait du miroir romantique un « cosmorama », proche de la *camera obscura* convoquée par l'éditeur fictif des *Élixirs du Diable*. L'objet, à la mode en ce début du XIX^e siècle, repose sur un phénomène complexe. Plusieurs tableaux ou images, représentant des lieux, des monuments ou des objets, sont observés indirectement par le spectateur qui regarde, au moyen de lentilles convexes, des miroirs placés face aux images. Ainsi le monde (*cosmos*) apparaît-il triplement médiatisé, par le recours à l'image d'abord, puis par le miroir, enfin par la lentille. L'ensemble, savamment illuminé, produit un effet de réalisme beaucoup plus saisissant que ne le ferait l'image seule. Or le narrateur du *Cosmorama*, penché sur la lunette magique du jouet, aperçoit non pas le monde, mais une figure nouvelle du *moi* :

Non sans émotion je l'avoue, et n'ayant pas pleinement conscience de ce que je faisais, j'approchai mes yeux du verre magique. Une sueur froide perla sur mon front lorsque, dans la longue galerie du cosmorama, je vis de nouveau l'enfilade de pièces qui m'était apparue dans mon enfance ; c'étaient les mêmes décorations, les mêmes colonnes, les mêmes tableaux, et cette fois encore, il y avait une fête ; mais les personnages étaient différents : je reconnus bon nombre de mes amis d'alors et pour finir, dans la pièce la plus reculée – je me vis moi-même ; j'étais debout auprès d'une femme ravissante et lui tenais de tendres discours qui ne me parvenaient que dans un murmure assourdi... Horrifié, je fis un bond en arrière et, me ruant hors de la pièce, je courus à l'autre bout de la maison, appelai un domestique et lui posai toutes sortes de questions sans queue ni tête, dans le seul but de rester en compagnie d'un être vivant⁸⁷.

⁸⁷ Vladimir Odoïevski, *Le Cosmorama*, éd. cit., p. 42-43. « Признаюсь, не без невольного трепета и не отдавая себе отчета в моем поступке, я приложил глаза к очарованному стеклу. Холодный пот пробежал у меня по лицу, когда в длинной галерее косморамы я снова увидел тот ряд комнат, который представлялся мне в детстве ; те же украшения, те же колонны, те же картины, также был

Le « verre magique » permet au personnage de faire l'expérience du même et de l'autre, qui est au cœur de la problématique de l'identité. L'anaphore « те же », traduite par la reprise du groupe « les mêmes » met d'abord en évidence le caractère répétitif de la vision, qui reprend celle de l'enfance. La conjonction « но », « mais », associée à l'adjectif « другие », « différents », vient introduire l'autre antithétique. Le héros est alors prêt à faire l'expérience de sa propre altérité. Le russe est encore plus brutal que sa traduction en français : le tiret précède la seule mention de « moi-même », à l'accusatif. La flexion des cas suffit, en russe, à dédoubler le *moi*, lui assignant les deux rôles de sujet et d'objet. Mais l'objet est lui-même sujet : dès la proposition suivante, le pronom *je*, à nouveau en position de sujet de verbes d'actions, renvoie à un nouveau référent, à la fois même et autre, dont le premier *je* ne peut pas même comprendre les paroles assourdies.

La fonction de l'écriture autobiographique fantastique est donc de permettre l'accomplissement d'une quête ontologique. Nos auteurs semblent ainsi reprendre à leur compte l'un des préceptes des philosophies néo-platoniciennes, telles que les décrit Omar Calabrese, affirmant que « les philosophies néo-platoniciennes considéraient le miroir comme la forme la plus élevée de la connaissance : la connaissance étant une "vision", la plus grande des connaissances résiderait dans le "se voir voir", c'est-à-dire dans le "savoir voir"⁸⁸ ». La folie romantique, envisagée comme miroir, est un moyen de connaissance, sur soi et sur le monde, les deux dimensions étant inextricablement liées : tout savoir sur le monde est d'abord savoir acquis sur sa propre vision, c'est-à-dire sur soi. Paolo Tortonese, dans l'essai qu'il a consacré au platonisme romantique, interroge également l'image du miroir. Pour lui, elle permet la jonction des deux autres images qu'il a au préalable définies, celle de l'aveuglement, qui interdit le regard extérieur pour faire naître un regard intérieur, et celle du dépassement du sensible, qui invite à considérer la contemplation idéale du monde intelligible comme un prolongement du regard posé sur le monde sensible :

[...] si les images d'inversion du regard s'opposent aux images de prolongement du regard, sans laisser d'abord de place au compromis, le miroir de l'âme permet de penser le regard porté vers le monde et le regard braqué sur l'intérieur comme un seul et unique geste d'appréhension. Par cette dernière image, on s'efforce de préserver à la fois l'altérité radicale d'une vision qui rejette le sensible, et la sensualisation de l'intellect qui se réalise dans la rêverie. Contemplant l'autre monde, le sujet voit toujours un monde, et se délectant de cette vision il s'élance vers ce

праздник ; но лица были другие : я узнал многих из теперешних моих знакомых и наконец в отдаленной комнате – самого себя ; я стоял возле прекрасной женщины и говорил ей самые нежные речи, которые глухим шепотом отдавались в моем слухе... Я отскочил с ужасом, выбежал из комнаты на другую половину дома, призвал к себе человека и рас спрашивал его о разном вздоре только для того, чтоб иметь возле себя какое-нибудь живое существо. » (Владимир Одоевский, *Косморама*, éd. cit., p. 346.)

⁸⁸ Omar Calabrese, *L'Art de l'Autoportrait*, éd. cit., p. 316.

qui la nie⁸⁹.

Le paradoxe analysé par Paolo Tortonese est le suivant : d'un côté, la notion platonicienne du « regard de l'âme » semble rejeter le sensible, au profit d'une connaissance purement intellectuelle ; d'un autre côté, la métaphore utilisée, celle du « regard », maintient l'idée d'une perception sensible comme préalable à toute connaissance du monde. En somme, le monde ne peut être atteint directement : le miroir de l'âme insiste sur la subjectivité de toute appréhension du monde, tout en soulignant qu'un monde peut néanmoins se donner à voir à celui qui se regarde le contempler. L'objectivité pure est un leurre : il convient de passer par la médiation du regard sur soi et en soi pour atteindre, dans un mouvement circulaire, le monde qu'on a dans un premier temps délaissé. C'est en contemplant son propre regard que *Le Désespéré* cherche à renouer avec le monde dont il s'est d'abord exclu. Si le coude du personnage semble jaillir hors de la toile, c'est parce que le sujet peint a vocation, comme l'usurier du *Portrait* de Gogol, à retourner dans le monde dont le geste créateur l'a tiré.

Le paradoxe, pour le fou, est alors de se trouver devant une vitre transparente. Celle-ci ne peut être l'intermédiaire d'un juste rapport au monde : à travers le verre, le fou ne voit rien : il ne peut plus se dédoubler, il ne peut donc plus se reconnaître en l'autre. Le voilà renvoyé à l'insondable solitude de son unicité. Le narrateur du *Horla* fait cet horrible constat :

Je me dressai, les mains tendues, en me tournant si vite que je faillis tomber. Eh bien ?... on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans ma glace !... elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi ! Je voyais le grand verre limpide du haut en bas. Et je regardais cela avec des yeux affolés ; et je n'osais plus avancer, je n'osais plus faire un mouvement, sentant bien pourtant qu'il était là, mais qu'il m'échapperait encore, lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet⁹⁰.

Le verre est rendu ici à sa transparence lumineuse. Sa profondeur n'est plus celle, obscure, du *moi*, mais celle du vide. Ni le *moi* ni le monde ne viennent plus s'y refléter. La folie n'est plus instrument de connaissance, elle se fait angoisse existentielle à jamais privée de réponse. Le héros du *Cosmorama* souffre de trop savoir à force de trop voir, celui du *Horla* est terrorisé par son ignorance, par le néant qui le dévore. Certaines éditions⁹¹ de la nouvelle de Maupassant proposent, en guise de couverture, *Le Désespéré* de Courbet. Cela relève, à notre avis, du contre-sens : l'autoportrait n'est plus possible chez Maupassant. L'artiste ne peut se peindre au miroir, se regarder voir. En un sens, *Le Fou de peur* aurait pu mieux convenir : la matière blanche, en bas du tableau, semble destinée à le dévorer tout entier, à le rendre à sa

⁸⁹ Paolo Tortonese, *L'Œil de Platon et le regard romantique*, éd. cit., p. 20.

⁹⁰ Guy de Maupassant, *Le Horla*, in *Les Horlas*, éd. de Roger Bozzetto et Alain Chareyre-Méjan, Actes Sud, coll. Babel, p. 71-72.

⁹¹ On pense à une édition de GF (1993), à une autre, plus ancienne, du Livre de Poche (1984) ou encore à la dernière édition de Belin (2009).

blancheur originelle. Le seul autoportrait que puisse peindre le héros du *Horla*, c'est une toile vide.

Cette conception particulière de la folie, comme disparition du *moi* et non comme dédoublement, n'est pas étrangère non plus aux auteurs romantiques. On aurait tort de vouloir opposer trop schématiquement deux périodes de l'histoire littéraire, en les associant à deux traitements différents du motif du miroir. Le miroir comme objet vide, renvoyant le fou à son propre néant, est présent dans *Les Veilles* de Bonaventura. L'Homme, dans la « course sur l'échelle des sons », apostrophe ainsi les « larves » :

Et les larves font la ronde autour de moi, dans une danse frénétique et folle – autour de moi dont le nom est l'homme – et je titube au centre de leur cercle, j'ai le vertige à les voir tourner et j'essaie vainement d'étreindre l'un des dominos et de lui arracher le masque de son vrai visage ; mais ils dansent et dansent toujours – et moi – qu'ai-je à faire dans ce cercle ? Donnez-moi un miroir, masques de carnaval, qu'au moins je puisse me voir – j'en ai assez de ne voir que vos visages qui varient. Vous faites non de la tête – Quoi ! Il n'y a pas de Moi dans le miroir quand je me tiens devant – ne suis-je que la pensée d'une pensée, le rêve d'un rêve ! Ne pouvez-vous m'aider à rencontrer mon corps, et est-ce vous qui toujours agitez vos grelots, quand je crois que ce sont les miens ? – Hou ! Quelle horrible solitude, ici, dans ce Moi, quand je vous empêche d'entrer, masques, et que je veux me contempler moi-même – tout n'est donc qu'écho, un écho qui se perd, et jamais le son lui-même, il a disparu – nulle part il n'y a d'objet, et pourtant je vois... oui, c'est bien le Néant que je vois ! – Arrière, fuyons le Moi – et vous, les larves, continuez donc à danser⁹² !

La découverte du Néant, chez Bonaventura, ne conduit pas à l'insoutenable angoisse qu'elle provoquera chez Maupassant. Au contraire, l'Homme se joue de sa découverte en se sauvant, par l'ironie, de ce qu'elle a de terrible. Dans la profération d'un chant ironique, l'Homme, au moment où il s'oblige à fuir le *moi*, continue néanmoins l'œuvre de son existence⁹³. Mais, si la vision du Néant conduit à renoncer également à la recherche du *moi*, c'est bien que les deux pôles que sont le *moi* et le monde ne peuvent être appréhendés que dans un même élan : la connaissance – comme l'ignorance – de l'un ne va pas sans celle de l'autre. De la question énonciative, nous glissons alors vers la sémantique : il s'agit bien de trouver le sens à l'œuvre dans le langage, d'interroger le sens vide de ce déictique essentiel à tout discours qu'est le *je*.

⁹² Bonaventura, *Les Veilles*, éd. cit., p. 241-242. « Und die Larven drehen sich im tollen raschen Tanze um mich her – um mich der ich Mensch heiße – und ich taumle mitten im Kreise umher, schwindelnd von dem Anblicke und mich vergeblich bemügend eine der Masken zu umarmen und ihr die Larve vom wahren Antlitze wegzureißen ; aber sie tanzen und tanzen nur – und ich – was soll ich denn im Kreise ? Wer bin ich denn, wenn die Larven verschwinden sollten ? Gebt mir einen Spiegel, ihr Fastnachtsspieler, daß ich mich selbst einmal erblicke – es wird mir überdrüssig nur immer eure wechselnden Gesichter anzuschauen. Ihr schüttelt – wie ? Steht kein Ich im Spiegel wenn ich davortrete – bin ich nur der Gedanke eines Gedanken, der Traum eines Traum – könnt ihr mir nicht zu meinem Leibe verhelfen, und schüttelt ihr nur immer eure Schellen, wenn ich denke es sind die meinigen ? Hu ! Das ist ja schrecklich einsam hier im Ich, wenn ich euch zuhalte, ihr Masken, und ich mich selbst anschauen will – alles verhallender Schall ohne den verschwunden Ton – nirgends Gegenstand, und ich sehe doch – – das ist wohl das Nichts das ich sehe ! – Weg, weg vom Ich – tanzt nur wieder fort ihr Larven ! » (Bonaventura, *Nachtwachen*, éd. cit., p. 92-93.)

⁹³ La conception du Néant, chez Bonaventura, est une mise en cause de la notion de « Chaos », telle que les Romantiques la définissent. Nous y reviendrons dans le chapitre 8.1.2. de cette thèse.

3.3. Une conscience éclatée

Le discours du fou, s'observant lui-même en son miroir, conduit le plus souvent, dans les récits de notre corpus, à l'éclatement du *je*, qui perd son unité indivisible. Le fou fait le constat que sa seule raison est insuffisante à le définir et se met alors en quête de son *moi* : le récit de folie s'apparente alors à la reconquête d'une identité. La courbe générale de *Princesse Brambilla* est à cet égard révélatrice : Giglio doit mourir à son ancien *moi* factice, accepter l'épreuve du « dualisme », pour retrouver enfin une identité nouvelle, qui soit, cette fois, conforme à son *moi* profond. La conception de la folie comme dédoublement n'est pas propre au romantisme : le sens étymologique du terme « aliénation », en français, indique que le fou est habité par un autre. Le dédoublement est donc un trait spécifique traditionnellement associé à la conscience du fou.

Mais il prend un sens particulier lorsqu'on envisage d'un point de vue linguistique le discours du fou : la représentation du *je* joue un rôle essentiel dans le mécanisme de la communication, tel que le décrit par exemple Bernard Pottier⁹⁴. L'unicité de l'*ego*, dans le discours, est le garant du fonctionnement sémantique de ce discours : le monde s'organise autour de l'*ego*, centre invariable de l'énonciation. Pour conceptualiser, c'est-à-dire pour passer d'un « vouloir dire » à un discours effectif, le *je* doit accéder au monde de référence. Cet accès repose sur un double mécanisme, celui de la perception d'une part, celui de la connaissance, qui met également en jeu la mémoire, de l'autre. Nous verrons donc ici que la langue des fous constitue bien une langue originale, d'une part parce que l'*ego* qui en est le centre met en cause sa propre identité, d'autre part en ceci que les voies de conceptualisation qu'elle met en œuvre lui sont propres.

3.3.1. Identité(s)

Le *moi* du fou se caractérise dans l'ensemble de notre corpus par son incroyable capacité à revêtir des identités diverses. L'éclatement du *je* est particulièrement visible dans *Les Élixirs du Diable*. On peut tout d'abord relever la multiplicité des noms propres qui désignent le héros. Son nom de baptême, Franz, devient Franziscus pour l'abbesse, avant de disparaître derrière le moine Médard. Au cours de ses aventures, il est amené à usurper diverses identités, devenant tour à tour Victorin ou encore Léonard de Krczynski, avant de

⁹⁴ Voir Bernard Pottier, *Sémantique générale*, Paris, PUF, 1992.

redevenir miraculeusement Médard dans l'asile de fous, lieu par excellence des fausses identités. La remarque prend encore plus de sens lorsqu'on constate que le prénom originel du héros, Franz, est porté par un nombre inconcevable de personnages du roman. Il semble bien que Médard ait la particularité de pouvoir s'incarner en d'autres que lui-même. Pietro Belcampo – qui, comme Médard, est condamné à porter plusieurs noms, puisqu'il est également Peter Schönfeld⁹⁵ – donne sans aucun doute la meilleure explication de cet étrange phénomène. La coiffure, l'habillement, la démarche reflètent l'identité de l'individu, et de ce fait permettent d'inférer ce qu'il est. Médard n'existe donc que dans le regard des autres, son identité se perd dans la multiplicité des rôles qu'on veut lui faire incarner. Il est Victorin pour Euphémie, Médard pour Reinhold, un brigand pour le juge du village qu'il traverse, un braconnier potentiel pour le garde-chasse, Léonard pour Aurélie qui l'aime et désire l'épouser. On rejoint ici l'analyse de Pierre-André Rieben à propos des surnoms dont est affecté Lorenzaccio dans la pièce de Musset :

Entre l'individu Lorenzaccio et les noms multiples qui servent à le désigner ne s'établit pas une relation unique et stable, mais un faisceau de relations, qui sont fonction des interlocuteurs, des opinions, des jugements portés. Il y a ainsi autant de Lorenzaccio qu'il y a de points de vue sur lui, l'identité de ce dernier se multiplie et se volatilise en surnoms, révélateurs de l'éclatement du consensus social. [...] pas plus que les noms communs ne parviennent à établir un lien efficace avec le réel, le nom propre ne parvient à fixer l'identité d'un individu⁹⁶.

Pierre-André Rieben voit dans l'éclatement du nom propre l'un des traits de la « poétique du délire » qu'il a analysée dans quelques textes fondateurs du romantisme français. Nous y voyons un principe constitutif qui, dans l'œuvre de Hoffmann, explique en partie l'éclatement de la structure même du roman. Si le *je* qui prend en charge le récit est multiple, voué à une permanente métamorphose, rien ne garantit plus l'unité de l'œuvre.

La thématique du dédoublement, dans le roman de Hoffmann, est poussée à son terme, puisque le héros narrateur se voit affublé d'un double individualisé, Victorin, qu'il croise à plusieurs reprises⁹⁷. Nés du même père, Médard et Victorin sont frères de sang. Cette fraternité est par ailleurs symbolique : leurs physionomies sont si proches que personne n'est capable de les reconnaître à coup sûr. Il s'agit bien sûr d'une réécriture du motif de la jumeauté, dont Otto Rank a montré l'importance mythique dans l'étude qu'il a consacrée à la

⁹⁵ *Pietro Belcampo* est la traduction italienne de *Peter Schönfeld*, *Pierre Beauchamp* en français. La langue italienne tient une place essentielle dans la réflexion linguistique et esthétique de Hoffmann, comme nous aurons l'occasion de le montrer plus bas (voir chap. 9).

⁹⁶ Pierre-André Rieben, *Délires romantiques. Musset-Nodier-Gautier-Hugo*, éd. cit., p. 34.

⁹⁷ Wladimir Troubetzkoy, dans *L'Ombre et la différence*, éd. cit., a proposé une étude de la thématique du double dans *Les Élixirs du Diable* (chap. 3)

figure du double dans la littérature⁹⁸. Vivant de la même vie, qui se dissoudra dans la même mort, les deux frères sont incapables de se distinguer l'un de l'autre. Arrivé au château du baron de F. après avoir précipité Victorin dans l'abîme, Médard analyse ainsi la situation :

Mein eignes Ich zum grausamen Spiel eines launenhaften Zufalls geworden, und in fremdartige Gestalten zerfließend, schwamm ohne halt wie in einem Meer all der Ereignisse, die wie tobende Wellen auf mich hineinbrausten. – Ich konnte mich selbst nicht wiederfinden ! – Offenbar wurde Viktorin durch den Zufall der meine Hand, nicht meinen Willen, leitete in den Abgrund gestürzt ! – Ich trete an seine Stelle, aber Reinhold kennt den Pater Medardus, den Prediger im Kapuzinerkloster in .r., und so bin ich ihm das wirklich, was ich bin ! – Aber das Verhältnis mit der Baronesse, welches Viktorin unterhält, kommt auf mein Haupt, denn ich bin selbst Viktorin. Ich bin das, was ich scheine, und scheine das nicht, was ich bin, mir selbst ein unerklärlich Rätsel, bin ich entzweit mit meinem Ich !

Mon être, dont se jouait cruellement un destin capricieux, se disloquait, prenait des formes singulières ; livré sans défense aux flots tumultueux des événements qui, lames mugissantes, déferlaient sur lui, il se laissait ballotter sans pouvoir se raccrocher à rien. Je ne savais plus moi-même qui j'étais !

De toute évidence, Victorin avait été précipité au fond du gouffre par le hasard qui avait guidé ma main – et non par ma volonté !

Je me présente à sa place ; cependant Reinhold reconnaît en moi le père Médard, prédicateur au couvent des capucins de B. ; pour lui je suis donc réellement ce que je suis. Mais l'intrigue qu'entretient Victorin avec la baronne retombe sur moi, car je suis Victorin. Je suis ce que je parais être, et je ne parais pas être ce que je suis. Énigme à moi-même inexplicable ! Mon moi est partagé en deux⁹⁹ !

Médard est pris au piège des apparences. Ce qui fait l'être, ce n'est pas le moi, l'être intérieur (*Ich*), mais l'apparence (*Schein*). Le lexique de l'apparence est présent à de multiples reprises dans ce passage : on relève « Gestalt », « offenbar », « scheine ». Un mot, sous la plume de Hoffmann, résume cette étrange faculté de chacun d'être ce qu'il paraît, c'est le nom « Wesen », qui renvoie aussi bien en allemand à la nature profonde de chaque être qu'à ses manières, son comportement, son apparence. Un peu plus loin, le narrateur souligne avec étonnement : « je me croyais maintenant pour de bon Victorin¹⁰⁰ ». Le divorce entre l'être (*sein*) et le paraître (*scheinen*) aboutit à la séparation du *moi* avec son propre *moi*. Le terme « entzweit » marque bien ici le dédoublement, la duplicité, la désunion du *je* qui se sépare ainsi de lui-même. Cette interrogation, qui met en question la capacité même du verbe *être* à dire l'identité, à établir une équivalence entre le *je* et sa nature intrinsèque, est au cœur de la problématique propre à l'écriture autobiographique de la folie. La structure attributive, qui met d'ordinaire en relation un sujet et un prédicat, échappe ici au principe logique de non-contradiction. En effet, plusieurs prédicats incompatibles sont successivement proposés, avec la même vraisemblance. La tautologie « je suis moi », ou « je suis ce que je suis », devient

⁹⁸ Otto Rank, *Don Juan et le double*, trad. par S. Lautmann, Paris, Payot, 1973.

⁹⁹ *Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 76. (*Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 86)

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 77. « denn auf wunderbare Weise glaubte ich nun wirklich Viktorin zu sein » (*Ibid.*, p. 87.)

l'une, et seulement l'une des possibilités qui s'offrent au *je* pour se définir. L'un des poèmes les plus célèbres de Nerval est tout entier fondé sur ce procédé :

*Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie : [...]
Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron¹⁰¹ ?*

Le *je* est d'abord mis en relation par la copule avec plusieurs attributs présentés par l'énumération comme conciliables les uns avec les autres. Mais, une fois adoptée la forme interrogative, il reçoit pour prédicat deux alternatives dont les termes sont coordonnés par un « ou » exclusif, et dont les membres semblent ainsi devoir s'exclure l'un l'autre. Le verbe « être » ne peut donc plus assurer l'identité stable du locuteur.

Une même interrogation sur l'identité pèse sur le héros du *Journal d'un fou*. C'est d'abord le chef de bureau de Poprichtchine qui lance la question, avec toute la violence de son mépris :

Ну, посмотри на себя, подумай только, что ты ? ведь ты нуль, более ничего.

Mais regarde-toi donc et demande-toi ce que tu es. Un zéro, rien de plus¹⁰².

La version originale offre un raccourci saisissant, du fait que le verbe être, en russe, ne s'emploie pas au présent. Or le chef de bureau ne demande pas à Poprichtchine *qui* il est, mais *ce qu'il* est, avant d'attribuer au pronom « tu » le seul prédicat « zéro » (« ты нуль »). Le héros du récit est donc une forme vide, un néant en attente d'identité.

C'est d'abord dans les lettres de Medji qu'il semble en acquérir une, sans toutefois s'y reconnaître et l'accepter :

Ah ! Ma chère, si tu savais quel avorton c'est. Une vraie tortue à fourrure...

On se demande bien qui est ce fonctionnaire.

Il a un nom très bizarre. Il passe son temps à tailler des plumes. Les cheveux sur son crâne, on dirait du foin. Papa lui fait toujours faire des courses de domestique.

Il me semble que cette répugnante petite chienne fait allusion à moi. Où a-t-elle pris que j'ai les cheveux comme du foin¹⁰³ ?

Le *moi* qui finit par se reconnaître ici se trouve bien malmené. Il est d'abord un être difforme, un monstre. Le terme « урод » traduit ici par « avorton » se rattache à la racine « род » qui

¹⁰¹ Nerval, « El Desdichado », *Œuvres*, éd. cit., p. 33.

¹⁰² *Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 425. (*Journal d'un fou*, éd. cit., p. 262.)

¹⁰³ *Ibid.*, p. 272. « Ах, ма чхère, еслй бы ты знала, какой это урод. Совершенная черепаха в мешке...

Какой же бы это чиновник ?..

Фамилия его престранная. Он всегда сидит и чинит перья. Волоса на голове очень похожи на сено. Папа всегда посылает его вместо слуги...

Мне кажется, что эта мерзкая собачонка метит на меня. Где ж у меня волоса, как сено ? »
Ibid., p. 431.)

désigne la naissance, l'engendrement, tandis que le préfixe « y- » ajoute la notion d'éloignement. Défiguré, difforme, éloigné de la nature qui engendre les êtres, le personnage ainsi décrit est un monstre, assimilé ensuite à une créature imaginaire tout aussi monstrueuse. Le fou est tantôt un animal ridicule et dérisoire, un être presque végétal et desséché, une créature inexistante : les métaphores dont use le petit chien mettent en doute la capacité même à être du pauvre fonctionnaire. Si l'on se souvient qu'il est très possible que les lettres émanent du fou lui-même, que l'étrange dialogue qui se met ici en place entre l'écrit prêté à la chienne et son lecteur soit la scène intérieure où débat la conscience malade de Poprichtchine, on comprend de quel mal souffre le personnage de Gogol. Le mépris de ses concitoyens n'a en effet d'égal que son ambition. Poprichtchine ne peut plus assumer ce qu'il est. Il lui faut devenir quelqu'un d'autre. C'est sur son statut social que se concentre sa crise identitaire. Il écrit un peu plus bas dans son journal :

Pourquoi suis-je conseiller titulaire et comment se fait-il que je sois conseiller titulaire ? Peut-être suis-je en réalité quelque comte ou quelque général et donné-je seulement l'impression d'être conseiller titulaire ? Peut-être ne sais-je pas moi-même qui je suis. [...] Je voudrais savoir pourquoi je suis conseiller titulaire. Pourquoi conseiller titulaire et pas autre chose¹⁰⁴ ?

Là encore, c'est la relation attributive, dans sa capacité à dire l'identité, qui est niée. De plus, le locuteur avoue ne plus savoir qui il est. Il accepte ainsi le jugement qui faisait de lui une forme vide, mais pour inverser le raisonnement. S'il est une nullité, comme l'affirmait le chef de bureau, c'est parce qu'il a vocation à devenir quelqu'un d'autre. Cet autre pourrait être comte ou général... Il sera roi d'Espagne :

Il y a un roi en Espagne. On l'a trouvé. Ce roi, c'est moi. C'est aujourd'hui que je viens de l'apprendre. Je l'avoue, c'est comme si j'avais été illuminé par un éclair. Je ne comprends pas comment j'ai pu m'imaginer, me figurer que j'étais conseiller titulaire. Comment une idée aussi absurde avait-elle pu me venir en tête¹⁰⁵ ?

Ainsi le fou trouve-t-il la raison en sa folie. Il peut enfin construire une relation attributive stable, qui satisfasse son *ego* en lui donnant une identité. La tournure utilisée pose le prédicat avant le sujet : mot à mot, le fou écrit « ce roi moi », expression qui dessine très schématiquement, presque brutalement, une équivalence, une égalité, une identité au sens mathématique du terme. L'autre équivalence, construite sur un modèle inversé, « moi conseiller titulaire », devient subordonnée à deux verbes qui signifient « penser » et

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 274. « Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник ? Может быть, я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником ? Может быть, я сам не знаю, кто я таков. [...] Мне бы хотелось знать, отчего я титулярный советник ? Почему именно титулярный советник ? » (*Ibid.*, p. 432.)

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 276-277. « В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я. Именно только сегодня об этом узнал я. Признаюсь, меня вдруг как будто молнией осветило. Я не понимаю, как я мог думать и воображать себе, что я титулярный советник. Как могла взойти мне в голову эта сумасбродная мысль ? » (*Ibid.*, p. 433.)

« s'imaginer », et qui mettent ainsi en doute la représentation mentale de l'individu, qu'elle provienne de la raison ou de l'imagination. La réalité s'impose à la conscience du fou de l'extérieur. C'est pourquoi son statut social est posé avant le *je*. Il fallait qu'il y ait un roi d'Espagne, et c'est cette nécessité extérieure qui crée l'identité. Le roi en tant que tel préexiste à l'individu qui l'incarne. L'ordre inverse, qui part du *je* pour lui attribuer un statut, n'est qu'une représentation intérieure, et même une folie. La raison, pour le fou, est d'accepter de recevoir son identité de la nécessité qui régit l'ordre du monde. Ainsi l'individu dégénéré (*ypod*) rejoint-il l'ordre de la nature (*природа*). Et le fou de conclure :

Et cela vient, je pense, de ce que les gens s'imaginent que le cerveau humain se trouve dans la tête. Mais pas du tout : il est apporté par le vent qui vient de la mer Caspienne¹⁰⁶.

Poprichtchine renoue ici sans le savoir avec la métaphore latine qui a donné son nom français au fou : le fou n'a pas de gravité, il n'a pour ainsi dire pas de cerveau dans la tête. Ballon de baudruche, son crâne n'est habité que par le vent de la mer Caspienne : sujet lyrique parodié, le *je* du fou fusionne définitivement avec l'univers.

3.3.2. Dédoublement et conflit

Poprichtchine se trouve ainsi glisser d'une identité à une autre. Tiré du néant où il végétait, il est, à proprement parler, engendré, lorsqu'il devient ce qu'il doit être, roi d'Espagne. Le dédoublement, qui s'opère dans le temps, n'aboutit pas à une véritable schizophrénie, puisque le fou est successivement, et non simultanément, deux êtres à la fois. S'il continue à être Poprichtchine, c'est uniquement pour ceux qui le jugent et le frappent. De son propre point de vue, il n'est plus, et peut-être même n'a-t-il jamais été, un fonctionnaire du nom de Poprichtchine.

Au contraire, le passage, pour Médard, n'est jamais totalement consommé. Il est tour à tour lui et l'autre, sans qu'il puisse dessiner de frontière nette entre ses deux personnalités. Comme Poprichtchine, Médard délire. Néanmoins, contrairement au héros de Gogol, qui semble bel et bien seul à vivre ce délire, le moine possédé ne saurait être réduit à la pathologie dont il souffre : si Médard est fou, force est de constater que, dans son récit, le délire semble s'étendre de proche en proche et gagner tous les personnages, qu'on ne saurait pour autant taxer de folie. Le bon Reinhold reconnaît bien Médard en Médard, tandis qu'Euphémie est certaine de serrer Victorin dans ses bras. De plus, le moine aperçu entre rêve et veille chez le

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 277. « И это все происходит, думаю, оттого, что люди воображают, будто человеческий мозг находится в голове ; совсем нет : он приносится ветром со стороны Каспийского моря. » (*Ibid.*)

Garde forestier se promène bel et bien dans la demeure au vu et au su de tous. Pire : jusqu'aux toutes dernières lignes du roman, il est impossible de décider qui, de Victorin ou de Médard, a commis les crimes dont ils s'accusent tous deux avec la même virulence. Le Prieur, s'il accepte *in extremis* de croire ce que Médard lui révèle, n'est pas loin de penser que ce dernier se trompe peut-être, et que la vérité pourrait tout aussi bien sortir de la bouche de Victorin, qui est venu, lui aussi, confesser les mêmes forfaits. Et le sage de conclure : « Qui saurait pénétrer le mystère de la parenté d'esprit que présentent deux frères nés d'un père criminel et eux-mêmes voués au crime¹⁰⁷ ! » Ainsi le crime échoit-il en partage aux deux frères, sans qu'il soit nécessaire de chercher à démêler qui, de l'un ou de l'autre, l'a commis en effet. L'un est la conscience de l'autre, comme l'autre est le bras de l'un. Médard tue Euphémie et Hermogène à la place de Victorin, comme ce dernier tue Aurélie à la place de Médard. Les deux meurtres qui mettent fin à la vie de l'autre couple fraternel, Aurélie et Hermogène, sont accomplis avec la même arme : la symétrie est parfaite.

Il semble que les deux figures soient amenées à se compléter et s'opposer dans un domaine particulier, celui de l'amour et de la sexualité. Au moment de leur rencontre, Victorin s'apprête à rejoindre Euphémie au château, afin de vivre à la barbe du baron leurs coupables amours. Médard prend immédiatement sa place dans le lit de la baronne et y découvre le plaisir. Plus tard, Victorin semble se faire l'auxiliaire de la passion coupable de Médard pour Aurélie, puisque, prenant sa place en prison, il légitime par contre-coup sa fausse identité et rend possible le mariage d'Aurélie avec le prétendu Léonard. La folie de Médard seule, et non l'intervention de son double, empêche son désir de possession charnelle de s'accomplir : c'est lui qui, tirant le couteau meurtrier, pense en frapper l'innocente. Il apprendra plus tard qu'il n'a, en réalité, réussi qu'à se frapper lui-même. Toujours est-il que c'est Victorin, le double démoniaque, qui accomplit à la toute fin du roman le crime resté imparfait, en tuant Aurélie, parée comme une mariée, sur les marches de l'autel. Victorin n'apparaît donc pas comme un rival de Médard, mais bel et bien comme un adjuvant, qui lui prête la femme qu'il a lui-même séduite pour l'initier au plaisir, avant de favoriser son union avec l'élue, et de réaliser sa pulsion mortelle au moment où sa « fiancée » menace de lui échapper à jamais en s'unissant à Dieu. Jusqu'à la dernière apparition qui lui est dévolue dans le roman, Victorin répète à Médard qu'il est le « petit frère » venu à son secours, qu'ils sont liés l'un à l'autre par le crime et le désir : « Viens avec moi, petit frère Médard, nous allons partir à la recherche de la

¹⁰⁷ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 355. « Wer Vermag das Geheimnis zu enthüllen, das die geistige Verwandtschaft zweier Brüder, Söhne eines verbrecherischen Vaters, und selbst in Verbrechen gefangen, bildete. » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 355-356.)

fiancée¹⁰⁸ », vient-il lui susurrer en ricanant au moment de l'emporter dans la mort.

Pourtant, si Victorin apparaît bien comme un auxiliaire, il ne l'est que dans la mesure où les désirs formulés par Médard sont mauvais. On retrouve ici le glissement repéré par Otto Rank, lorsqu'il compare les formes évoluées que prend le double avec ses formes mythiques primitives. « D'ange gardien de l'homme lui assurant l'immortalité, le Double est peu à peu devenu la conscience martyrisante de l'homme, le Diable¹⁰⁹. » Le couple Victorin-Médard reflète bien cette dualité : si Victorin semble souvent agir pour protéger Médard ou l'aider à s'accomplir, il est en réalité une figure diabolique, qui construit peu à peu sa chute. On retrouve ici l'ambiguïté analysée par Wladimir Troubetzkoy :

Il n'existe pas un original bon et un double mauvais : la ligne qui sépare le bien du mal passe à travers le cœur de chaque homme, double et original ne sont jamais pures répliques inversées l'une de l'autre en parfaite symétrie psychologique et morale¹¹⁰.

Médard, élevé dans le culte chrétien, est parfaitement conscient d'avoir affaire au Diable dont les tentations le menacent de damnation. Le rire, symbole transparent de la présence de Satan, semble bien le principal attribut de son Double. Aussi la relation qui les unit n'est-elle pas sans entraîner une certaine violence entre les deux figures du moi : Médard, moine habité par la certitude que sa rédemption reste malgré tout possible, lutte à plusieurs reprises contre l'influence terrifiante de son double satanique. La scène où le conflit apparaît le plus clairement se situe au moment où, après avoir manqué tuer Aurélie, Médard s'enfuit dans la forêt.

Je me levai. Mais à peine eus-je fait quelques pas qu'un homme, surgissant d'un fourré, bondit sur mon dos et m'enserra le cou de ses bras. J'essayai en vain de me débarrasser de lui : je me jetai par terre, heurtaï mon dos contre les arbres, rien n'y fit. L'homme ricanait et raillait. À ce moment, la lune perça l'obscurité des sapins ; à sa vive clarté, je distinguai l'affreux visage, mortellement pâle, du moine, du prétendu Médard, de mon sosie [...]

Je me jetais contre les souches d'arbres et les rochers afin de le tuer, ou du moins de le blesser assez grièvement pour l'obliger à me lâcher. Mais il riait de plus belle et c'était moi seul qui éprouvais les plus vives douleurs¹¹¹.

Le « Doppelgänger », ici traduit par « sosie », est véritablement le « double » qui hante une grande partie de la littérature romantique européenne, et singulièrement la littérature

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 373. « Komm mit mir, Brüderchen Medardus, wir wollen die Braut suchen. » (*Ibid.*, p. 372.)

¹⁰⁹ Otto Rank, *op. cit.*, p. 73.

¹¹⁰ Wladimir Troubetzkoy, *op. cit.*, p. 54.

¹¹¹ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 266-267 « Ich stand auf, aber kaum war ich einige Schritte fort, als, aus dem Gebüsch hervorraschend, ein Mensch auf meinen Rücken sprang, und mich mit den Armen umhalste. Vergebens versuchte ich, ihn abzuschütteln – ich warf mich nieder, ich drückte mich hinterrücks an die Bäume, alles umsonst. Der Mensch kicherte und lachte höhnisch ; da brach der Mond helleuchtend durch die schwarzen Tannen, und das totenbleiche, gräßliche Gesicht des Mönchs – des vermeintlichen Medardus, des Doppeltgängers, starrte mich an [...] Ich raste gegen Baum- und Felsstücke, um ihn wo nicht zu töten, doch wenigstens hart zu verwunden, daß er mich zu lassen genötigt sein sollte. Dann lachte er stärker und *mich* nur traf jähher Schmerz. » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 267.)

allemande, depuis Jean-Paul¹¹².

Gautier, par exemple, lui donne une forme accomplie dans la nouvelle qu'il intitule explicitement *Le Chevalier double*. À la naissance d'Oluf¹¹³, l'horoscope est formel : le petit comte a une étoile double, « une verte et une rouge, verte comme l'espérance, rouge comme l'enfer¹¹⁴ ». C'est qu'Oluf a deux pères, le comte Lodbrog, époux légitime de la blonde Edwige, et un étrange musicien de Bohême, dont le sombre regard d'ange déchu a charmé la pauvre mère. Quelques années plus tard, le comte est en âge de se marier. Mais la belle Brenda refuse l'hommage du chevalier : elle ne lui accordera sa main que s'il reconquiert son unité. C'est alors que, sans encore saisir le sens de l'étrange demande de la jeune fille, Oluf rencontre un chevalier inconnu dans la forêt. Commence alors le combat, dont l'issue doit assurer à Oluf identité et femme aimée.

Chose étrange, écrit Gautier, Oluf sentait les coups qu'il portait au chevalier inconnu : il souffrait des blessures qu'il faisait et de celles qu'il recevait : il avait éprouvé un grand froid dans la poitrine, comme d'un fer qui entrerait et chercherait le cœur, et pourtant sa cuirasse n'était pas faussée à l'endroit du cœur : sa seule blessure était un coup dans les chairs au bras droit. Singulier duel, où le vainqueur souffrait autant que le vaincu, où donner et recevoir était une chose indifférente.

Ramassant ses forces, Oluf fit voler d'un revers le terrible heaume de son adversaire. – O terreur ! que vit le fils d'Edwige et de Lodbrog ? Il se vit lui-même devant lui : un miroir eût été moins exact. Il s'était battu avec son propre spectre, avec le chevalier à l'étoile rouge ; le spectre jeta un grand cri et disparut¹¹⁵.

Le récit de Gautier, publié pour la première fois dans *Le Musée des familles* en 1840, offre une version épurée et simplifiée du conflit qui oppose Médard à son autre. Le combat, chez Hoffmann, n'a certes pas la grandeur de la joute médiévale qui oppose le chevalier double à lui-même dans la nouvelle de Gautier. On en retrouve néanmoins le motif principal : Médard souffre des coups qu'il inflige à son adversaire. Il lutte ici contre lui-même. De plus, il est condamné à porter son double, comme on porte le poids de ses fautes. Victorin est son péché, il est le mal dont il lui faut se délivrer pour retrouver le droit chemin, sortir de la forêt et gagner Rome, but de son périple.

La folie de Médard a donc un sens moral et religieux. Médard, comme l'a bien montré Michel Jeanneret¹¹⁶, est victime de son orgueil. L'apparition du double est la conséquence

¹¹² Pour une histoire du motif, voir Wladimir Troubetzkoy, *op. cit.*

¹¹³ Le prénom de ce personnage est peut-être emprunté à une chanson danoise traduite par Herder sous le titre de « La fille du roi des Aulnes », texte à l'origine de la célèbre ballade de Goethe. Voir à ce propos Jean-Louis Backès, *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, PUF, coll. Écriture, 2003, p. 123-125.

¹¹⁴ Gautier, *Le Chevalier double*, in *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, 1981, p. 167.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 174.

¹¹⁶ Michel Jeanneret, *La lettre perdue, écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, éd. cit., p. 129-141. (« La conception de la folie comme une faute morale, particulièrement nette dans les *Élixirs*, n'est pas étrangère à Nerval. Elle s'en approche même davantage dès qu'on en précise la raison : l'égarement de Médard prend son origine dans le péché d'orgueil et de concupiscence. Un homme occulte Dieu et veut prendre sa place : voilà

logique de son désir d'auto-suffisance. Médard, au tout début du roman, croit pouvoir assurer son salut par la seule force de ses discours. Aveuglé par le péché d'orgueil, il s'admire tant qu'il en vient à se prendre pour saint Antoine en personne. Comme Narcisse, il tombe amoureux de son image. Aurélie n'est-elle pas, elle aussi, tombée amoureuse d'un tableau dont il est l'exacte copie, comme sa mère avant elle vouait un culte à l'image du père du moine ? Victorin est l'image animée de Médard mais, contrairement au reflet de Narcisse, il a pour rôle de montrer à Médard sa laideur morale et la damnation qui l'attend. Victorin est, au moment où Médard le rencontre pour la première fois, un beau cavalier, il est bien le double élégant du moine, l'image vers laquelle il cherche à tendre, mais, au fil des rencontres, il perd cette élégance arrogante de jeune homme du monde pour revêtir la parure peu avantageuse d'un moine en fuite : il est le double obscur, effrayant de Médard, celui qui lui rappelle sans cesse d'où il vient et où il va, celui qui lui apparaît de plus en plus laid à mesure que la folie le gagne.

Victorin est donc une punition infligée par Dieu pour châtier Médard de son orgueil. Il est aussi, et dans le même temps, une possibilité de rédemption qui lui est offerte. Le duo Victorin/Médard a reçu comme mission de mettre fin à la malédiction qui pèse sur leur famille, et qui prend la forme d'une reduplication à l'infini du même en son autre. L'intrigue du roman repose en effet sur la reproduction, de génération en génération, de la faute d'un aïeul, Francesco. Le dédoublement du *je* correspond donc aussi à une sorte de contamination du passé dans le présent.

Le conflit qui oppose Médard à son *alter ego* est au cœur de la thématique et de l'écriture des *Élixirs du Diable*. Charles Mauron a montré que l'opposition entre le *moi* et son Double¹¹⁷ est aussi une « métaphore obsédante » dans l'univers de Nerval¹¹⁸. Le thème de la division du *moi* et de la duplicité parcourt en effet l'ensemble de l'œuvre nervalienne, et c'est vraisemblablement l'un des aspects de l'œuvre de Hoffmann que l'auteur français retient et exploite lorsqu'il rédige ses propres récits.

Avant d'aborder la forme complexe que prend la figure du double dans *Aurélia*, il paraît intéressant d'observer l'exemple archétypique de Hakem, l'un des héros du *Voyage en*

la faute qui détermine la folie. On comprend mieux, alors, que symptômes et remèdes relèvent de l'éthique et de la métaphysique. Et on pressent l'intérêt du rapport orgueil-folie, en marge de la réflexion de Nerval sur le délire prométhéen. » p. 134.)

¹¹⁷ Jean-Paul Weber en fait également l'un des deux « thèmes » de Nerval, au côté du « feu ». Voir à ce propos Jean-Paul Weber, « Nerval », in *Domaines thématiques*, éd. cit., p. 137-214.

¹¹⁸ Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique*, éd. cit., voir les chapitres IV et IX.

Orient, qui apparaît à bien des égards comme le double et le précurseur du narrateur d'*Aurélia*. Hakem a décidé d'épouser sa sœur, malgré l'interdit ancestral qui pèse sur une telle union. Lorsqu'il se présente à son mariage, il découvre avec surprise qu'un autre a pris sa place :

On conçoit la stupeur de Hakem à ce spectacle inouï : il chercha son poignard à sa ceinture pour s'élancer sur cet usurpateur ; mais une force irrésistible le paralysait. Cette vision lui semblait un avertissement céleste, et son trouble augmenta encore lorsqu'il reconnut ou crut reconnaître ses propres traits dans ceux de l'homme assis près de sa sœur. Il crut que c'était son *ferouer*, ou son double, et, pour les Orientaux, voir son propre spectre est un signe du plus mauvais augure. L'ombre force le corps à la suivre dans le délai d'un jour¹¹⁹.

On observe une proximité frappante, dans ce texte, avec le roman de Hoffmann, soit que Nerval s'en inspire, soit, plus vraisemblablement encore, qu'il puise au même fonds mythique : on retrouve ici toutes les caractéristiques qu'Otto Rank a mises en évidence dans l'essai qu'il a consacré à la figure mythique du double¹²⁰. Nul doute que le terme de « *ferouer* » ait retenu l'attention de Nerval parce qu'il présente une étrange parenté sonore avec celui de frère. Le double est un frère jumeau, qui se présente comme l'exact reflet du *moi*, dont il prend la place. Rival amoureux, il ne peut néanmoins être éradiqué : tuer son ombre, c'est tuer son âme, puisque l'ombre est, dans les croyances primitives, la projection spirituelle du *moi*. « Tous les folkloristes sont unanimes à constater que les peuples primitifs considèrent l'ombre comme un équivalent de l'âme humaine¹²¹ », écrit le psychanalyste. Le motif de l'ombre perdue est d'ailleurs au cœur de l'un des récits fantastiques qui ont joué un rôle essentiel dans le développement de la pensée romantique en Europe. Il s'agit de *L'Histoire merveilleuse de Peter Schlemihl, ou l'Homme qui a vendu son ombre* d'Adalbert von Chamisso (1813). Le personnage principal y vend son ombre au diable, en échange d'une bourse inépuisable. Il fait alors le constat amer de son irrémédiable solitude au sein de la communauté des hommes, qui ne voit plus en lui qu'un monstre méprisable. Refusant de troquer son âme contre son ombre, le héros de Chamisso passe la fin de sa vie à errer dans tous les déserts de la terre afin d'expier sa faute.

Le Double, chez Nerval, apparaît donc comme un rival qu'on ne peut tuer sans se mettre soi-même en danger. Pourtant, il permet aussi au calife d'éviter de commettre une faute très grave en s'unissant à sa sœur par un lien incestueux. La dimension de l'inceste, essentielle pour comprendre la thématique du double, est déjà présente dans *Les Élixirs du Diable*, puisqu'il est probable, même si cela n'est jamais dit clairement, qu'Aurélia et Médard sont les

¹¹⁹ Nerval, *Voyage en Orient*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1998, p. 508.

¹²⁰ Otto Rank, *op. cit.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 60.

enfants d'un même père. Le dédoublement de Hakem permet donc à celui-ci, en quelque sorte, d'accomplir son projet matrimonial sans commettre un crime irréparable. Cela explique que, à la fin du récit, il se résigne de bonne grâce à présider lui-même au mariage de sa sœur avec son sosie : « aussi le calife se promettait d'apparaître le soir même au nouveau rendez-vous qui était donné à Yousouf, mais pour pardonner et pour bénir ce mariage ». L'ombre, si elle présage la mort, est aussi « fécondante¹²² ». Elle est, d'une certaine manière, gage de rédemption et d'immortalité. Ainsi nous semble-t-il possible d'analyser la fin du conte : si Hakem trouve bien la mort sous les coups du couteau de Yousouf, poussé par la sœur du calife en personne, il gagne symboliquement une forme d'éternité. Le cheik conclut en effet ainsi son récit :

Vous ai-je dit qu'il y eût des cadavres ? Telle n'est pas notre tradition. Les astres promettaient au calife quatre-vingts ans de vie, s'il échappait au danger de cette nuit du 27 schawal 411 de l'hégire. Ne savez-vous pas que, pendant seize ans après sa disparition, le peuple du Caire ne cessa de dire qu'il était vivant¹²³ ?

En mai-juin 1851, Nerval publie le *Voyage en Orient*. En septembre, il fait une chute et séjourne à la clinique du docteur Blanche à Passy. Pour décrire, dans *Aurélia*, les circonstances de cette grave crise, il retrouve presque exactement les termes de l'histoire de Hakem. Néanmoins, le sens de la rencontre du *je* et de son autre change radicalement. Si Hakem accepte facilement de laisser la place à son double, s'il y trouve une forme d'accomplissement et d'éternité, c'est aussi au prix de sa « disparition ». Ainsi, note Michel Collot,

l'identification va jusqu'à l'aliénation : le sujet se dépossède non seulement de son objet, mais de lui-même. Il arrive qu'il réagisse contre ce marché de dupe, et, s'arrachant à la fascination qu'exerce le double, entre en conflit avec lui. En effet, au lieu de redoubler le moi d'un image idéale et rassurante, le double peut apparaître comme le produit d'un dédoublement, d'une dissociation interne, qui prive le sujet du meilleur de lui-même¹²⁴.

C'est exactement ce qui se passe à la fin de la première partie d'*Aurélia*. Dans son rêve, le narrateur voit passer un jeune homme vêtu en prince d'Orient. Lorsque celui-ci se retourne, il se reconnaît en lui. Le rêveur commente ainsi l'événement :

Mais quel était donc cet esprit qui était moi et en dehors de moi. Était-ce le *Double* des légendes, ou ce frère mystique que les Orientaux appellent *Ferouïr* ? – N'avais-je pas été frappé de l'histoire de ce chevalier qui combattit toute une nuit dans une forêt contre un inconnu qui était lui-même ? [...]

Une idée terrible me vint : « L'homme est double », me dis-je. – [...] Il y a en tout homme un spectateur et un acteur, celui qui parle et celui qui répond. Les Orientaux ont vu là

¹²² *Ibid.*, p. 68.

¹²³ Nerval, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 516.

¹²⁴ Michel Collot, *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, Paris, PUF, 1992, p. 50.

deux ennemis : le bon et le mauvais génie. « Suis-je le bon ? Suis-je le mauvais ? me disais-je. En tout cas, *l'autre* m'est hostile¹²⁵... [...] »

Conformément au projet qui préside à l'écriture d'*Aurélia*, l'analyse prend vite le pas sur le récit. L'anecdote disparaît provisoirement, remplacée par les interrogations métaphysiques auxquelles elle donne lieu. Le sens donné par le narrateur à l'épisode est complexe. L'autre existe hors du *moi*, puisqu'il est le frère ennemi, l'autre génie, sans que, pour l'instant, le narrateur puisse parvenir à dire s'il est le bon ou le mauvais ; mais il est aussi en *moi*, dans la mesure où les deux figures coexistent au sein de l'individu pour construire son identité. Rapporté à l'opposition morale du bien et du mal, assortie d'une opposition religieuse entre Dieu et Satan, le recours au mythe dessine très clairement la portée métaphysique de l'épisode.

Après ce commentaire du *je* écrivant, le récit du rêve reprend. Subitement, il apparaît au rêveur qu'Aurélia doit nécessairement être l'enjeu de l'affrontement.

Aurélia n'était plus à moi !... Je croyais entendre parler d'une cérémonie qui se passait ailleurs, et des apprêts d'un mariage mystique qui était le mien, et où *l'autre* allait profiter de l'erreur de mes amis et d'Aurélia elle-même¹²⁶.

On retrouve ici le thème central des aventures du calife, tandis que le nom même d'Aurélia dessine une parenté très claire avec *Les Élixirs du Diable*. Le double se prépare à usurper la place du *moi* devant l'autel et à s'unir définitivement avec la femme aimée, abusée par la ressemblance entre le *je* et son autre. Plusieurs différences méritent néanmoins d'être soulignées : contrairement à l'épisode mythique rapporté dans le *Voyage en Orient*, la femme n'est pas soupçonnée d'être complice du double. Par ailleurs, elle n'est ni la sœur ni la demi-sœur du narrateur : aucun interdit ne semble, *a priori*, peser sur l'union du narrateur avec Aurélia. Autre différence, Aurélia, au contraire de ses homologues, est déjà morte : les noces ne peuvent qu'être mystiques et avoir lieu, par l'entremise du rêve, dans un ailleurs symbolique, dont il n'est pas difficile de dessiner la place : le narrateur, au début du chapitre X, traverse une ville mystérieuse qui n'est pas sans rappeler la Jérusalem céleste de l'*Apocalypse*.

L'inceste ne menace pas le narrateur. Pourtant, il est lui aussi coupable, et c'est cette culpabilité que son double cherche à lui faire expier. Comme Médard, le narrateur s'est rendu coupable du péché d'orgueil.

Alors je me reculai jusqu'au trône l'âme pleine d'un indicible orgueil, et je levai le bras pour faire un signe qui me semblait avoir une puissance magique. Le cri d'une femme, distinct et vibrant, empreint d'une douleur déchirante, me réveilla en sursaut ! [...]

Qu'avais-je fait ? J'avais troublé l'harmonie de l'univers magique où mon âme puisait la

¹²⁵ *Aurélia*, éd. cit., p. 385.

¹²⁶ *Ibid.*

certitude d'une existence immortelle. J'étais maudit peut-être pour avoir voulu percer un mystère redoutable en offensant la loi divine ; je ne devais plus attendre que la colère et le mépris ! Les ombres irritées fuyaient en jetant des cris et traçant dans l'air des cercles fatals, comme les oiseaux à l'approche d'un orage¹²⁷.

La possibilité d'une union entre son double et Aurélia remplit de fureur le narrateur, qui se croit alors investi d'un pouvoir magique, revêtu d'un signe mystérieux qui ferait de lui une sorte d' élu sacré. Cet orgueil narcissique est puni par le réveil. Le cri de la femme est aussitôt assimilé à celui d'Aurélia. Le narrateur se trouve ainsi coupable de faire souffrir la femme aimée, à défaut de la tuer, puisqu'elle séjourne déjà dans le royaume des morts. La culpabilité envers la femme, comme chez Hoffmann, redouble la culpabilité envers Dieu.

3.3.3. Perception et mémoire : quand le je conceptualise

L'*ego*, dans les récits qui nous occupent, reçoit un traitement particulier, éloigné du concept universel que définissent les linguistes. Ce trouble de l'identité est à l'origine du brouillage du mécanisme linguistique, car il implique la singularité du monde référentiel des locuteurs de nos récits. Dans le chapitre intitulé « de la perception à la conceptualisation », Bernard Pottier écrit :

Le « monde référentiel » désigne aussi bien ce que je vois réellement avec mes yeux, ce que j'entends réellement avec mes oreilles, que ce à quoi je me réfère dans ma mémoire et mon imaginaire. À tout moment de mon fonctionnement linguistique (t_0), je suis en prise directe avec du référentiel ($\mathfrak{R}$) vu, rappelé ou imaginé¹²⁸.

Le mouvement qui va de la perception à la conceptualisation requiert ainsi le franchissement de plusieurs étapes. Il s'agit d'abord de la perception sensorielle, puis de la reconnaissance des formes et du sens, qui met en jeu les connaissances de l'individu et donc sa mémoire. Il semble bien que le trouble dont souffrent nos héros intervienne à tous les moments de ce processus.

Bien avant que schizophrénie¹²⁹ ou trouble dissociatif ne soient décrits par la psychiatrie moderne, Médard semble atteint de ce qu'Esquirol aurait sans doute appelé « délire » compliqué d'« hallucinations » affectant la vue et l'ouïe¹³⁰. La narration tire le plus grand profit du motif de l'hallucination, dont on a vu qu'il est l'un des principaux symptômes

¹²⁷ *Ibid.*, p. 388-389.

¹²⁸ Bernard Pottier, *op. cit.*, p. 61.

¹²⁹ La maladie, décrite par Emil Kraepelin en 1898, est baptisée par Eugen Bleuler en 1911.

¹³⁰ Voir à ce propos Étienne Esquirol, *Des maladies mentales, considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, Baillière, 1838.

de l'aliénation pour les médecins du XIX^e siècle¹³¹. Médard est atteint d'hallucination visuelle lorsque, chez le Garde forestier, il est tiré subitement d'un sommeil agité : « Soudain la porte s'ouvrit ; une sombre figure entra et, glacé d'effroi, je me reconnus moi-même, en costume de capucin, avec la barbe et la tonsure¹³². ». Il semble victime également d'hallucinations auditives, lorsqu'il affirme par exemple « rép[er] mot pour mot ce qu'une voix étrangère semblait chuchoter en [lui]-même¹³³ ». Ces troubles de la perception entraînent des troubles langagiers. La parole semble échapper au locuteur, il n'est plus maître de son langage¹³⁴ : « ce n'était pas moi qui parlais ; ces paroles s'échappaient malgré moi de mes lèvres¹³⁵ ».

Les mêmes troubles affectent le fou de Gogol, qui affirme sans ambages, au début de son journal, « J'avoue que, depuis peu de temps, je commence à entendre et à voir des choses que je n'avais encore jamais vues ni entendues¹³⁶ ». Or lui aussi s'étonne à plusieurs reprises que le mécanisme de la communication langagière soit enrayé :

Plusieurs fois j'ai pensé lancer une conversation avec son Excellence, mais du diable si ma langue m'obéit : j'arrive à dire s'il fait froid ou chaud dehors et ne profère rien de plus, rien du tout¹³⁷.

Comme les personnages de Hoffmann et de Gogol, le narrateur d'*Aurélia* ne semble pas pouvoir se fier à ses sens. Il a souvent recours aux modalisations, comme pour signifier qu'il sait que rien de ce qu'il croit percevoir dans le monde n'est peut-être vrai. Voici quelques exemples de modalisations, extrêmement nombreux dans *Aurélia* :

J'y crus voir le pardon du passé... il me semblait que je savais tout... le soir, lorsque l'heure fatale semblait s'approcher... je croyais voir le lieu où nous étions s'élever... je crus voir le ciel se dévoiler... le destin de l'Âme délivrée semblait se révéler à moi¹³⁸...

Un peu plus bas dans le récit, le narrateur souligne l'expression « croire voir » et insiste ainsi sur le procédé duquel découle tout son discours :

J'y restai quelques heures dans une sorte d'abrutissement ; enfin, les deux amis que j'avais cru

¹³¹ On pourra se référer au chapitre 1 de la présente thèse.

¹³² *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 140 « da ging die Türe auf, und eine dunkle Gestalt trat hinein, die ich zu meinem Entsetzen, als mich selbst, im Kapuzinerhabit, mit Bart und Tonsur erkannte. » (*Die Elixiere des Teufels*, p. 135.)

¹³³ *Ibid.*, p. 76. « das nachsprechend, was mir eine fremde Stimme im Innern zuzuflüstern schien » (*Ibid.*, p. 66.)

¹³⁴ Sonia, dans *Le Cosmorama*, exprime la même idée. Voir plus haut, chapitre 3.2.3 : « Je est un autre ».

¹³⁵ *Ibid.*, p. 72. « ich war es nicht, der diese Worte sprach, unwillkürlich entflohen sie meinen Lippen. » (*Ibid.*, p. 61.)

¹³⁶ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 258. « Признаюсь, с недавнего времени я начинаю иногда слышать и видеть такие вещи, которых никто еще не видывал и не слыхивал. » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 423-424.)

¹³⁷ *Ibid.*, p. 264. « Я думал несколько раз завести разговор с его пр-вом, только, черт возьми, никак не слушается язык : скажешь только, холодно или тепло на дворе, а больше решительно ничего не выразишь. » (*Ibid.*, p. 426.)

¹³⁸ *Aurélia*, éd. cit., p. 365-368.

voir déjà vinrent me chercher dans une voiture¹³⁹.

L'insistance sur cette expression a deux effets. D'une part, elle indique que, pour le narrateur, la croyance est un moyen plus sûr que la connaissance rationnelle d'accéder au vrai. Aussi n'est-il pas étrange qu'il écrive quelques lignes plus bas « je crus avec certitude ». D'autre part, une telle insistance révèle également la subjectivité liée à ce savoir. Le monde que déchiffre le personnage n'est vrai que pour lui. Les amis qui viennent le chercher vivent dans un autre monde, où les événements ne se produisent pas de la même façon. Particulièrement révélatrice est la répétition insistante de l'expression « pour moi » dans une des pages de la nouvelle :

Je me promenai le soir plein de sérénité aux rayons de la lune, et, en levant les yeux vers les arbres, il me semblait que les feuilles se roulaient capricieusement de manière à former des images de cavaliers et de dames, portés par des chevaux caparaçonnés. C'étaient pour moi les figures triomphantes des aïeux. [...] La lune était pour moi le refuge des âmes fraternelles qui, délivrées de leurs corps mortels, travaillaient plus librement à la régénération de l'univers.

Pour moi déjà, le temps de chaque journée semblait augmenté de deux heures ; de sorte qu'en me levant aux heures fixées par les horloges de la maison, je ne faisais que me promener dans l'empire des ombres¹⁴⁰.

Non seulement le narrateur vit dans un monde qui lui est propre, et dont lui seul sait déchiffrer les signes, mais il reconnaît également que ses sens sont trompeurs. Les autres hommes viennent l'informer des erreurs qu'il a commises dans son appréhension du réel, mais les génies qui le guident dans l'au-delà du rêve lui révèlent également qu'il ne doit pas se fier à ses sens :

Je m'étonnais de les voir tous vêtus de blanc ; mais il paraît que c'était une illusion de ma vue ; pour la rendre sensible, mon guide se mit à dessiner leur costume qu'il teignit de couleurs vives, me faisant comprendre qu'ils étaient ainsi en réalité¹⁴¹.

Le narrateur ne voit pas ce qui est, ni dans un monde, ni dans l'autre. Il faut qu'un guide vienne traduire le réel en images qui lui soient sensibles. Les forces du narrateur sont insuffisantes pour interpréter le réel, puisqu'il ne le perçoit pas. Le visionnaire d'*Aurélia* est d'abord un homme qui voit mal.

Le fou d'Odoïevski se refuse à douter de ses sens. Au contraire, ils constituent bien pour lui le moyen le plus sûr d'accéder à la connaissance, c'est du moins ce qu'il affirme à son correspondant : « Mais je ne peux douter de ce que j'ai vu, de ce que je vois chaque jour de mes propres yeux¹⁴² ». Pourtant, il est obligé un peu plus bas de constater que lui seul voit ce

¹³⁹ *Ibid.*, p. 368.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 406-407.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 375.

¹⁴² *La Sylphide*, éd. cit., p. 184. « но я не могу сомневаться в том, что я видел и что вижу всякий день собственными глазами. » (*Сильфида*, éd. cit., p. 144.)

qu'il voit :

J'ai appelé un domestique et je lui ai demandé s'il ne remarquait rien dans mon vase ; il a répondu que non. À ce moment j'ai compris que cette étrange apparition n'était visible que de moi seul. Pour ne pas donner à cet homme l'occasion de se moquer de moi, je l'ai laissé partir en faisant la remarque que l'eau me paraissait pleine d'impuretés¹⁴³.

Si la perception du fou lui permet d'accéder à une certitude, c'est parce qu'il se considère comme un élu, un initié. Le monde « pour moi », chez Odoïevski comme chez Nerval, compte davantage que le monde des autres, quand bien même le partage et donc l'universalisation de l'expérience acquise semblent irrémédiablement compromis.

Les voies de la perception reçoivent ainsi un traitement spécifique dans les œuvres qui nous occupent. Il en est de même du mécanisme de la mémoire. Doté d'un mémoire impressionnante, qui excède grandement les capacités d'un individu normal, Michel apprend sans effort et maîtrise la plupart des langues qui existent, et notamment l'hébreu. Les trésors de sa mémoire ne s'arrêtent pas à ses possibilités langagières : la Fée aux Miettes, son Mentor, lui enseigne à merveille toutes les sciences de son temps. Le narrateur de Nerval est capable également de réminiscences, qui sélectionnent dans la mémoire ce qui est digne de lui appartenir ou non. Tel semble bien le sens à accorder aux « Mémorables », insérées à la fin d'*Aurélia*.

Les capacités mémorielles impressionnantes des personnages de notre corpus sont accompagnées de troubles qui tendent à occulter ce qui est d'ordinaire facilement mémorisable par un individu. Le héros de Hoffmann, on l'a vu, change d'identité psychologique à l'aube de chacune de ses nouvelles aventures. Ce changement est rendu explicite dans le roman par l'étrange amnésie dont il est frappé chaque fois qu'il quitte un lieu. Lors du premier voyage du héros, le narrateur commente la transformation qui s'opère en lui :

Je marchais seul depuis assez longtemps lorsque mes pensées retournèrent enfin à mon inconnue et au plan chimérique que j'avais conçu pour la retrouver ; mais son image était comme effacée par quelque influence surnaturelle, de sorte que je ne reconnaissais qu'à peine ses traits pâles et défigurés. Plus je m'efforçais de fixer cette image dans mon souvenir, plus elle devenait confuse. [...] De plus en plus convaincu que tout cela n'avait été qu'un rêve, je pouvais à peine me retenir de rire de moi-même ; avec une légèreté d'esprit qui ne m'était pas naturelle je me moquais à part moi de la pensée que j'avais eue de croire une sainte amoureuse de moi, et cela me rappela qu'il m'était arrivé de me prendre aussi pour saint Antoine¹⁴⁴.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 185. « я призвал человека и спросил его, не замечает ли он чего в моей вазе ; он отвечал, что нет. Тогда я понял, что это странное явление было видимо только для одного меня. Чтоб не подать повода человеку смеяться надо мною, я отпустил его, заметив, что мне вода показалась нечистою. » (*Ibid.*, p. 145)

¹⁴⁴ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 70. « Schon war ich eine ziemliche Strecke einsam fortgewandelt, als mir erst der Gedanke an die Unbekannte und an den fantastischen Plan sie aufzusuchen wiederkam. Aber ihr Bild, war wie von fremder unbekannter Macht verwischt, so daß ich nur mit Mühe die bleichen entstellten Züge wiedererkennen konnte ; je mehr ich trachtete, die Erscheinung im Geiste festzuhalten, desto mehr

Ce premier passage, qui marque la métamorphose du héros, est emblématique de la poétique du roman, et plus largement de celle de l'ensemble des œuvres que nous étudions. Il est facile de noter l'absence de réalisme psychologique de ce passage, si on lui applique la définition habituelle du *moi* et de ses états de conscience. Le personnage a quitté le couvent quelques jours auparavant, après avoir vécu dans les tortures de la passion amoureuse et de l'orgueil. Sa folie, longue maladie, n'a trouvé aucun apaisement pendant une période qu'on peut juger, malgré les approximations de datation, plus longue que ces journées de voyage. L'extraordinaire perte de mémoire dont il se trouve frappé s'accompagne progressivement d'un changement d'identité psychologique. La « frivolité » avec laquelle il se moque de lui-même ne correspond pas à l'*ethos* du moine Médard : elle est déjà celle de Victorin, comme le lecteur ne tardera pas à s'en apercevoir. Les motifs retenus par Hoffmann sont ici particulièrement dignes d'intérêt : ce sont eux que nous retrouverons dans toutes les œuvres du corpus. Le changement s'opère par l'intervention diabolique : l'adjectif « fremd » (« étranger ») marque presque toujours, chez Hoffmann, l'intervention d'une puissance surnaturelle, dont on ne peut toujours distinguer si elle vient de Dieu ou du diable. Il donne à la réalité l'apparence d'un rêve, qui permet, on le verra plus loin, de substituer à l'apparente linéarité chronologique du récit une progression paradigmatique. Enfin, les images se dissolvent dans un « brouillard » (« Nebel ») qui estompe les contours.

Ce procédé, dans les *Nouvelles de Pétersbourg*, est l'un des traits caractéristiques de l'écriture de Gogol. On le trouve à deux reprises dans le *Journal d'un fou*. Tout d'abord, le brouillard sert, par métaphore, à caractériser la vie ancienne du personnage, son identité fallacieuse, au moment où la révélation de sa royale identité vient le frapper :

Je l'avoue, c'est comme si j'avais été illuminé par un éclair. [...] Maintenant, tout est clair pour moi. Maintenant, je vois tout comme sur la main. Auparavant... Je ne comprends pas. Auparavant, tout était pour moi comme dans une sorte de brouillard¹⁴⁵.

La lumière de la révélation s'oppose au brouillard de l'incertitude. Sitôt la connaissance véritable établie, l'ancienne se perd dans les méandres d'une mémoire vouée à l'oubli. Le brouillard semble ici connoté négativement : il entoure d'un halo l'erreur passée. Pourtant, il reçoit un autre rôle à la toute fin du récit, celui de protéger l'errance lyrique de l'individu

zerrann sie in Nebel. [...] Immer vertrauter werdend mit der Idee nur geträumt zu haben, konnte ich mich kaum des Lachens über mich selbst erwehren, ja mit einer Frivolität, die mir sonst nicht eigen, scherzte ich im Innern über den Gedanken, eine Heilige in mich verliebt zu wännen, wobei ich zugleich daran dachte, daß ich ja selbst schon einmal der heilige Antonius gewesen. » (*Die Elixire des Teufels*, éd. cit., p. 58-59.)

¹⁴⁵ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 276-277. « Признаюсь, меня вдруг как будто молнией осветило. [...] Теперь передо мною всё открыто. Теперь я вижу все как на ладони. А прежде, я не понимаю, прежде всё было передо мною в каком-то тумане. » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 433.)

douloureusement confronté à sa folie :

Devant moi le ciel moutonne ; une petite étoile brille dans le lointain ; la forêt se rue avec ses arbres sombres et avec la lune ; un brouillard bleuâtre s'étale à terre ; une chanterelle résonne dans le brouillard ; d'un côté, c'est la mer ; de l'autre l'Italie ; voici déjà des isbas russes qui se profilent¹⁴⁶.

Le brouillard permet ainsi de protéger la conscience diffuse du personnage, de la nimber d'une voile qui adoucit les formes trop brutales de la réalité. Il permet aussi le raccourci impressionnant d'un espace-temps qui échappe aux lois habituelles et autorise tous les passages. La représentation du *moi* est en effet solidaire de celle des deux catégories qui l'inscrivent dans le réel, l'espace et le temps.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 285-286. « Вон небо клубится передо мною ; звездочка сверкает вдали ; лес несется с темными деревьями и месяцем ; сизый туман стелется под ногами ; струна звенит в тумане ; с одной стороны море, с другой — Италия ; вон и русские избы виднеются. » (*Ibid.*, p. 438.)

Chapitre 4

Organiser le monde autour du moi

La langue du fou, dans la littérature romantique, interroge les présupposés de la linguistique énonciative. Nous nous sommes penchée dans le précédent chapitre sur la représentation de l'énonciateur au sein du discours. Il s'agit maintenant d'envisager la « situation spatio-temporelle du locuteur¹⁴⁷ ». Néanmoins, nous ne nous limiterons pas ici à l'analyse de ce que les linguistes appellent « shifters » ou « déictiques », pour envisager plus globalement le traitement du temps et de l'espace dans les récits de notre corpus. En effet, si le *moi* a la faculté de se dédoubler, si son unité est compromise, on ne peut évoquer séparément le lieu où l'énonciateur se trouve physiquement, de ceux qu'il évoque sans s'y trouver. Contentons-nous pour l'instant de deux exemples : Mikhaïl Platonovitch ne quitte pas la propriété de son oncle, qui constitue le seul lieu réel d'énonciation. Mais les extraits de son journal laissent entendre, d'un point de vue immanent au texte, que le lieu de l'énonciation s'est déplacé à Rome. Médard écrit sa confession après son retour au cloître. Mais la rédaction de celle-ci l'amène, au sens propre, à revivre ses années d'errance. Les lieux de la narration tendent ainsi à se superposer à celui de l'énonciation, de même que les deux Médard, passé et présent, se confondent. Il nous semble ainsi nécessaire d'envisager la question de la représentation du temps et de l'espace non seulement d'un point de vue énonciatif, mais aussi d'un point de vue sémantique.

¹⁴⁷ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation*, éd. cit., p. 41.

Nous ne retiendrons pas ici la perspective de la sémantique structurale, qui considère la langue comme un système clos, et refuse l'idée que la sémantique peut et doit analyser le rapport entre les mots et les choses, et donc la question de la référence. Cette démarche, représentée par exemple par les travaux d'Algirdas Julien Greimas, est intéressante, mais elle ne nous paraît pas rendre compte des préoccupations « onirique[s] » des auteurs romantiques¹⁴⁸. Nous entendrons donc dorénavant par « sémantique » l'analyse des procédés de signification à l'œuvre dans le discours, procédés immanents à la langue certes, mais sans oublier que le langage a pour vocation de représenter le réel, qu'il est, en d'autres termes, le véhicule d'une connaissance sur le monde. La question du rapport entre mots et choses dans le langage est une question centrale pour les auteurs de notre corpus. Il nous paraît de ce fait impossible de l'évacuer ici de la question de la signification.

La communication verbale ainsi envisagée repose sur une double opération sémantique. L'énonciateur – ici le fou – effectue un parcours « onomasiologique¹⁴⁹ » : il part du référentiel (le monde dans lequel il évolue) puis conceptualise et puise dans le système virtuel de sa langue les traits syntaxiques et lexicaux qui lui paraissent pertinents pour exprimer ce qu'il veut dire, et enfin produit un discours unique et spécifique. En face, le récepteur – parfois le narrateur intermédiaire, toujours le lecteur – produit un parcours symétrique, dit « sémasiologique ». Voici comment Bernard Pottier décrit ce parcours :

Grâce à son savoir multiple (de la langue, du monde, de son interlocuteur...), il va identifier les éléments discursifs pour construire une hypothèse de sens qui le conduit à COMPRENDRE le message, c'est-à-dire à se le représenter mentalement, à le conceptualiser en se détachant rapidement des signes de la LN [langue naturelle] qu'il a identifiés et qui lui ont servi de tremplin pour la compréhension.

L'interprétant pourra alors réagir de diverses façons : en répondant par la LN, en réfléchissant, en agissant sur le monde¹⁵⁰.

La réussite de la communication repose sur l'idée que les deux interlocuteurs disposent d'une part de la même langue, d'autre part du même monde de référence, ou tout au moins de savoirs sur ce monde suffisamment proches pour qu'ils puissent accéder aux mêmes concepts.

¹⁴⁸ « La reconnaissance de la clôture de l'univers sémantique implique, à son tour, le rejet des conceptions linguistiques qui définissent la signification comme la relation entre les *signes* et les *choses*, et notamment le refus d'accepter la dimension supplémentaire du *réfèrent*, qu'introduisent, en manière de compromis, les sémanticiens « réalistes » (Ullmann) dans la théorie saussurienne du signe, elle-même sujette à caution : elle ne représente qu'une des interprétations possibles du structuralisme de Saussure. Car se référer aux *choses* pour l'explication des *signes* ne veut rien dire de plus que tenter une transposition, impraticable, des significations contenues dans les langues naturelles en ensembles signifiants non linguistiques : entreprise, on le voit, de caractère onirique. » (Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, PUF, coll. Formes sémiotiques, 1986, éd. consultée 2007, p. 13-14)

¹⁴⁹ Bernard Pottier, *Sémantique générale*, éd. cit., p. 16.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.

Les fous de notre corpus s'expriment bien dans des langues naturelles (LN), le français, l'allemand et le russe. Ils sont donc obligés de recourir aux virtualités de leurs langues maternelles pour désigner leur monde référentiel. Il ne s'agit pas pour nos locuteurs de créer une nouvelle langue, au sens où ils inventeraient un langage artificiel ou formel, comme celui de la logique, par exemple ; il leur faut bel et bien utiliser les potentialités des langues naturelles pour produire un discours intelligible par le récepteur qui maîtrise ces langues, alors même qu'ils ont à décrire à travers lui un monde référentiel inconnu, ou invisible du récepteur.

La sémantique générale affirme que les langues, aussi différentes soient-elles, disposent de traits communs qui permettent de les subsumer. Bernard Pottier n'hésite pas à parler de « représentations inévitables¹⁵¹ », et note ainsi qu'« aucune langue isolée d'Amazonie ou de Nouvelle-Guinée n'a déconcerté totalement le linguiste¹⁵² ». Plus loin, il s'attache à distinguer les « concepts généraux », qui « recouvrent les êtres et les choses du monde (perceptions discrètes du monde), ainsi que les propriétés et les activités inévitables (expériences communes aux humains) » et les « concepts universaux », ou « noèmes », qui sont les « représentations relationnelles, abstraites de l'expérience¹⁵³ ».

Le linguiste ajoute que les trois grands champs d'application que sont le spatial, le temporel et le notionnel s'organisent à partir de l'*ego*. Or l'appréhension de ces concepts, quand bien même la « part de la conceptualisation culturalisée est [...] importante¹⁵⁴ », n'en reste pas moins globalement commune à l'ensemble des individus. À partir de la conscience d'une individualité stable, Bernard Pottier affirme que tout locuteur, quelle que soit sa langue naturelle, organise l'espace, qu'il domine, et « subit » le temps, naturellement irréversible, en ceci qu'il est inscrit dans une chronologie qu'il ne peut modifier¹⁵⁵.

Ces universaux, observables dans toutes les langues qu'il a été donné au linguiste d'étudier, y reçoivent un traitement comparable. Ils correspondent en effet à la pensée rationnelle, universelle en ceci que la raison l'est également. Mais les fous romantiques s'attachent précisément à mettre en cause l'universalité de la raison. Aussi est-il naturel que les récits qui nous occupent s'amuse à déjouer la normalité attendue des grandes catégories que nous venons d'évoquer.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 71.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Bernard Pottier développe ainsi cette idée : « L'homme subit le temps alors qu'il peut dominer l'espace. Le temps t_0 est consubstantiel à la pensée, l'avant et l'après ne peuvent être vus qu'après t_0 . "Où êtes-vous ?" a du sens, "Quand êtes-vous ?" n'en a pas, à moins d'entrer dans la fiction. » (*Ibid.*, p. 73.)

4.1. L'espace

Le *je* de nos personnages-narrateurs n'est pas une conscience unie, siège de perceptions et de pensées stables et cohérentes. Il n'y a pas de continuité entre les différents états de conscience que vivent les héros. Cette particularité a des conséquences sur la représentation du temps, comme nous le verrons plus bas, mais aussi de l'espace : les lieux ne semblent plus reliés les uns aux autres par une succession de points qui dessineraient des distances homogènes. Les personnages sont conduits des uns aux autres par des passages qui constituent de véritables sauts, des hiatus opérés dans la géographie du réel, telle qu'elle figure dans les atlas. La représentation de l'espace dans nos récits ne saurait donc avoir de prétention réaliste : elle acquiert bien plutôt une dimension symbolique dans la mesure où elle est l'exacte transposition de la scène mentale du fou. Intériorisé, l'espace correspond à une vision du monde qui est avant tout une vision du *moi*, au double sens subjectif et objectif que peut prendre cette expression : le *moi* regarde et se regarde dans l'espace. Le traitement de l'espace, dans le discours du fou, est bien une question sémantique. Le langage nécessite un savoir sur le monde, et la communication commande que ce savoir soit partagé par le récepteur. Il faut bien que les deux interlocuteurs partagent un espace commun, s'ils désirent se comprendre. Le fou doit donc parvenir à mettre en commun ce qui lui est propre, afin que la communication ait bien lieu.

4.1.1. *L'ici et l'ailleurs : passages*

Le lieu même de l'énonciation, dans chacun des récits, paraît relativement statique. Mikhaïl Platonovitch écrit ses lettres de la propriété provinciale de son oncle, où vient le rejoindre dans la seconde moitié du récit le narrateur. Poprichtchine se promène dans les différents quartiers de Saint-Petersbourg, qu'il ne quitte pas, avant d'y être interné. Il est probable que toute la première partie de son journal est rédigée depuis chez lui, et la seconde de l'asile. Michel raconte toute son histoire dans le jardin de l'hospice de Glasgow. Médard rédige vraisemblablement sa confession dans la cellule de son monastère. Quant au narrateur d'*Aurélia*, il écrit ses aventures de la clinique du docteur Blanche, à Passy. Ces lieux fixes, repères stables de l'énonciation, sont peu décrits dans le corps des récits. On a vu dans le premier chapitre de cette thèse que la description de la réalité asilaire occupe relativement peu d'espace textuel dans des œuvres où la question du lieu joue pourtant un rôle crucial.

Si le lieu de l'énonciation semble fixe, de nombreux voyages sont évoqués dans le corps des récits, voyages qui convergent précisément vers le lieu de l'énonciation. Certes, la confession de Michel a lieu tout entière dans le jardin de l'asile. Mais *La Fée aux Miettes* s'ouvre et se ferme sur deux voyages qu'accomplit le narrateur premier du roman, de Paris à Glasgow au début puis de Glasgow à Venise et aux rives du lac de Côme à la toute fin du récit. De la même façon, le narrateur du « récit » de *La Sylphide*, qu'il vienne de Saint-Pétersbourg ou de Moscou, accomplit vraisemblablement un voyage important pour se rendre à deux reprises chez son ami.

De plus, à côté de leurs homologues immobiles, Michel le charpentier et le moine Médard ont fait de singuliers périples qui apparentent leurs récits aux aventures des romans picaresques. Né à Granville, Michel accomplit son métier dans diverses villes de France, avant de s'embarquer au Havre à bord de *La Reine de Saba* qui le conduit, au terme de nombreuses péripéties, dans la ville de Greenock¹⁵⁶. Il doit finalement quitter ce dernier séjour, chassé par son épouse, la Fée aux Miettes, qui lui demande de se mettre en quête de la mandragore qui chante. *Picaro* débrouillard, Michel accomplit ainsi un vaste voyage digne des traditionnels romans de formation. Rien ne semblait prédestiner le moine Médard, capucin cloîtré, à vivre de telles aventures. Pourtant, le Prieur de son monastère le jette dès la fin du premier chapitre de son récit hors du cloître où il aurait dû passer sa vie. Le roman se présente comme une succession d'épisodes chronologiques, auxquels autant de lieux sont associés. Le lien entre les différents épisodes est assuré, comme dans nombre de romans d'apprentissage, par un voyage, dont la durée et l'itinéraire ne sont qu'esquissés, et qui permet ainsi au héros d'entrer dans un autre lieu que celui qu'il vient de laisser. Les étapes principales du récit correspondent en effet à des lieux particuliers, le couvent de B. (chapitre I), le château de F. (chapitre II), la Résidence (chapitres IV et V), l'asile de fous (chapitre VI), le couvent près de Rome (chapitres VI et VII) et enfin le couvent de B. (chapitre VII). Le héros accomplit donc un long voyage – peut-être initiatique – qui le ramène, après de nombreuses aventures, à son point de départ. On peut observer que les lieux principaux ne correspondent pas à la division en chapitres. Le long séjour à la Résidence s'étend de part et d'autre de la séparation entre les deux parties du roman. Cette séparation est sans doute symbolique, puisqu'elle permet au

¹⁵⁶ Sur le symbolisme très riche de ce toponyme, voir Sébastien Vacelet, « Du comté d'Argyle au royaume de Saba : Nodier et l'Écosse des origines », in *Cahiers d'Études Nodiéristes* n° 1 « Espace imaginaire, espace réel dans l'œuvre de Charles Nodier », Dijon, éd. du Murmure, à paraître, et Mikhaïl Odesski, « Le toponyme "Greenock" dans le cycle de M. A. Kouzmine, "La truite casse la glace" », trad. par Virginie Tellier, in *Cahiers d'Études Nodiéristes* n° 1 « Espace imaginaire, espace réel dans l'œuvre de Charles Nodier », éd. cit.

narrateur de placer Aurélie en son centre. Quant au chapitre VI, il regroupe les séjours dans deux lieux différents. Il est vrai que dans ce chapitre la narration s'accélère, comme pressée d'arriver à son terme. Enfin, le retour n'a lieu qu'à la fin du septième chapitre, à l'extrême limite de l'œuvre.

Chacun de ces lieux symboliques est séparé des autres par un espace-temps représenté par le voyage nécessaire pour l'atteindre. L'ensemble du troisième chapitre est censé assurer le voyage qui sépare le château de F. de la Résidence. Ce voyage contient trois étapes, la première qui conduit le héros dans un village où il manque d'être arrêté, la seconde dans une ville commerçante où il séjourne quelque temps avant de devoir à nouveau prendre la fuite, la troisième dans la maison du garde-chasse, dont il part pour atteindre enfin la Résidence, troisième lieu véritable de ses aventures. La fin du chapitre V voit la fuite du héros hors de la Résidence après le meurtre d'Aurélie. Le voyage qui le conduit en Italie se déroule entre les V^e et VI^e chapitres. Le voyage du retour, sorte de pèlerinage qui ramène le héros sur les lieux de ses aventures, occupe la partie centrale du dernier chapitre.

Ces déplacements physiques s'accompagnent également de voyages oniriques, et ce dans tous les récits qui nous occupent. La conscience des narrateurs oppose systématiquement à l'*ici* triste et froid, lieu réel de la diégèse, un *ailleurs* chaud et riant, visité par l'intermédiaire du rêve ou au terme d'aventures incroyables. Le Nord de l'Europe, Russie, Allemagne, France ou Écosse, appelle son autre, qui prend tour à tour le visage de l'Espagne chez Gogol, de l'Italie chez Hoffmann, Odoïevski et Gogol, de la mythique Libye, ou du jardin oriental de la Fée aux Miettes, chez Nodier, de l'Orient ainsi que d'espaces plus divers, plus ambigus, chez Nerval, bien que les mêmes sèmes s'y donnent à lire.

Le héros de *La Sylphide*, dans les notes étranges qu'il a écrites en son accès de folie, voyage en rêve vers la lointaine Rome, guidé par la créature qu'il a suscitée :

... 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 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 terre. Les piliers se plient, la voûte s'engouffre dans la terre. Les volubilis à nouveau s'enroulent dans les ruines et tout se tait. Une cloche appelle à la prière, un temple est ouvert, on entend les sons d'un instrument de musique. Des milliers de modulations sonores ondulent sous mes doigts, une idée se tend vers la suivante, elles volent l'une derrière l'autre comme les visions d'un songe... si je les attrape, les arrêterai-je ? Et l'humble instrument répète, comme un écho fidèle, tous les mouvements momentanés, irrémédiables, de l'âme... Le temple est déserté, l'éclat de la lune se pose sur les statues sans nombre ; elles quittent leurs emplacements, passent à côté de moi, pleines de vie.

Leurs discours sont anciens et nouveaux, grave est leur sourire et lourd de signification leur regard. Mais elles remontent sur leurs piédestaux et à nouveau l'éclat de la lune se pose sur les statues... Il est déjà tard... Un refuge gai et silencieux nous attend. Par les fenêtres on voit les scintillements du Tibre et, derrière lui, le Capitole de la ville éternelle... Image enchantresse ! Elle se fond dans le cadre étroit de notre foyer... Oui ! C'est là une autre Rome, un autre Tibre, un autre Capitole. Comme notre feu pétille gaiement... Enlace-moi, vierge charmante... Dans une coupe de perles bout un liquide étincelant... bois... bois-le... Là-bas, la neige tombe en flocons et recouvre le chemin. Ici m'embrase ton étreinte¹⁵⁷...

Ce passage est tout entier construit sur l'opposition entre l'*ici* (здесь) et le *là-bas* (там), en inversant la valeur déictique de ces pôles : l'*ici* est désormais Rome, tandis que le *là-bas* se situe en Russie, lieu où se trouve pourtant physiquement l'aliéné. La représentation du lieu joue sur les clichés romantiques, les ruines, la lune, le Tibre, le Capitole, et se construit comme l'exact opposé du lieu déserté. À la nature triste et peu prodigue de la demeure familiale correspond l'univers gai et prolifique de la fière capitale. La folie permet donc un passage vers un ailleurs géographique qui est aussi un ailleurs temporel, puisque le paysage de ruines se métamorphose sous les yeux du rêveur pour retrouver sa splendeur d'antan. Le monde dans lequel entre le personnage est un monde en mouvement, un monde animé. Le paysage est doté de vie. La description abonde en verbes de mouvement ; les statues descendent de leurs piédestaux, comme pour symboliser le principe retenu d'animation de l'inerte.

Les rêves du narrateur d'*Aurélia* l'emmènent vers des contrées très diverses, parfois géographiquement situées, parfois imaginaires, quelquefois mythiques. On retrouve néanmoins à plusieurs reprises les caractéristiques évoquées ci-dessus à propos du délire de Mikhaïl Platonovitch. La vitesse, l'animation du décor et l'importance accordée aux

¹⁵⁷ *La Sylphide*, éd. cit., p. 194-196. « ...Ты ли это, гордый Рим, столица веков и пародов ? Как растянулась повилика по твоим развалинам... Но развалины шевелятся, из зеленого дерна поднимаются обнаженные столпы, вытягиваются в стройный порядок, – чрез них свод отважно перегнулся, отряхая вечный прах свои, помост стелется игривым мозаиком, – на помосте толпятся живые люди, сильные звуки древнего языка сливаются с говором волн, – оратор в белой одежде с венцом на главе поднимает руки... И все исчезло : пышные здания клонятся к земле ; столпы сгибаются, своды врываются в землю – повилика снова вьется по развалинам – все умолкло, – колокол призывает к молитве, храм отворен, слышны звуки мусийского орудия – тысячи созвучных переливов волнуются под моими пальцами, мысль стремится за мыслию, они улетают одна за другою как сновидения... если бы схватить, остановить их ? – И покорное орудие снова вторит, как верное эхо, все минутные, невозвратимые движения души... Храм опустел, лунный блеск ложится на бесчисленные статуи ; они сходят с мест своих, проходят мимо меня, полные жизни; их речи древни и новы, важна их улыбка и значителен взор ; но снова они оперлись на свои пьедесталы, и снова лунный блеск ложится на статуи... Уж поздно... нас ждет веселый, тихий приют ; в окошках мелькает Тибр ; за ним Капитолий вечного града... Очаровательная картина! она слилась в тесную раму нашего камелька... да ! Там другой Рим, другой Тибр, другой Капитолий. Как весело трещит огонек... Обними меня, прелестная дева... В жемчужном кубке кипит искрометная влага... пей... пей... Там хлопьями валится снег и замечает дорогу – здесь меня греют твои объятия... » (*Сильфида*, éd. cit., p. 150-151.)

perceptions auditives se retrouvent par exemple dans ce passage :

Cependant la nuit s'épaississait peu à peu, et les aspects, les sons et le sentiment des lieux se confondaient dans mon esprit somnolent ; je crus tomber dans un abîme qui traversait le globe. Je me sentais emporté sans souffrance par un courant de métal fondu, et mille fleuves pareils, dont les teintes indiquaient les différences chimiques, sillonnaient le sein de la terre comme les vaisseaux et les veines qui serpentent parmi les lobes du cerveau. Tous coulaient, circulaient et vibraient ainsi, et j'eus le sentiment que ces courants étaient composés d'âmes vivantes, à l'état moléculaire, que la rapidité de ce voyage m'empêchait seule de distinguer¹⁵⁸.

La comparaison entre les fleuves et les veines du cerveau indique très clairement l'intériorité du voyage accompli : on retrouve la figure essentielle de l'analogie qui unit macrocosme et microcosme. L'écoulement de toutes choses, le tourbillon de la vision dessinent le sème essentiel du passage et de la métamorphose, que l'on retrouve également dans les lignes suivantes :

Je me vis dans un petit parc où se prolongeaient des treilles en berceaux chargées de lourdes grappes de raisins blancs et noirs ; à mesure que la dame qui me guidait s'avancait sous ces berceaux, l'ombre des treillis croisés variait encore pour mes yeux ses formes et ses vêtements. Elle en sortit enfin, et nous nous trouvâmes dans un espace découvert. On y apercevait à peine la trace d'anciennes allées qui l'avaient jadis coupé en croix. La culture était négligée depuis de longues années, et des plants épars de clématites, de houblon, de chèvrefeuille, de jasmin, de lierre, d'aristoloche, étendaient entre des arbres d'une croissance vigoureuse leurs longues traînées de lianes. Des branches pliaient jusqu'à terre chargées de fruits, et parmi des touffes d'herbes parasites s'épanouissaient quelques fleurs de jardin revenues à l'état sauvage.

De loin en loin s'élevaient des massifs de peupliers, d'acacias et de pins, au sein desquels on entrevoyait des statues noircies par le temps. J'aperçus devant moi un entassement de rochers couverts de lierre d'où jaillissait une source d'eau vive, dont le clapotement harmonieux résonnait sur un bassin d'eau dormante à demi voilée des larges feuilles de nénuphar.

La dame que je suivais, développant sa taille élancée dans un mouvement qui faisait miroiter les plis de sa robe en taffetas changeant, entoura gracieusement de son bras nu une longue tige de rose trémière, puis elle se mit à grandir sous un clair rayon de lumière, de telle sorte que peu à peu le jardin prenait sa forme¹⁵⁹...

Certains traits évoqués dans le passage de *La Sylphide* cité plus haut sont partagés par les récits de rêve d'*Aurélia*. Le plus frappant est sans doute la luxuriance de la nature, qui semble recouvrir les vestiges de la civilisation, allées du jardin et statues noircies. De plus, la métamorphose du paysage est ici entièrement subordonnée à la présence féminine, véritable initiatrice qui guide le narrateur, comme son homologue russe, vers des contrées dont elle semble être l'origine et la raison. S'il est projection de l'intériorité, le paysage onirique est aussi lieu de rencontre privilégié avec la femme aimée.

Nos personnages-narrateurs sont des voyageurs, qu'ils se déplacent physiquement, au

¹⁵⁸ *Aurélia*, éd. cit., p. 370.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 377-378.

cours de leurs errances, ou spirituellement, au cœur de leurs rêves. Ils se caractérisent par une incroyable faculté à franchir les espaces, à une vitesse prodigieuse. Le fou de Gogol note à ce propos :

Ce matin les députés espagnols se sont présentés chez moi et je suis monté en carrosse avec eux. L'incroyable vitesse m'a paru étrange. Nous allions à une telle allure qu'en une demi-heure nous avons atteint la frontière espagnole. Au reste, à présent l'Europe tout entière est sillonnée de chemins de fer et les paquebots se déplacent très rapidement¹⁶⁰.

Le monde des fous de notre corpus est saturé de passages qui permettent de se rendre d'un espace à un autre, sans que les voyages s'inscrivent nécessairement dans une durée. L'une des images emblématiques de ce passage est la course effrénée des chevaux. Le fou de Gogol en appelle à la vitesse dans les dernières lignes de son journal :

Sauvez-moi ! Prenez-moi ! Donnez-moi une troïka de chevaux rapides comme le vent ! Sur ton siège, mon cocher ! Sonne, ma clochette ! Galopez, chevaux, et emportez-moi loin de ce monde ! Plus loin, plus loin, pour qu'on ne voie plus rien, plus rien du tout¹⁶¹.

Le délire de Mikhaïl Platonovitch est ponctué d'invocations comparables :

suis-moi... suis-moi !.. comme tes habits sont lourds ; jette-les, jette-les... nous sommes encore loin, loin de notre monde... [...] Galopez, galopez, ô rapides coursiers, sur la neige qui crisse, soulevez la poussière de glace en colonne [...] Galopez, galopez, ô rapides coursiers, sur la neige qui crisse... [...] Suis-moi, suis-moi... Il y a un autre monde, un monde nouveau [...] Mais poursuis, poursuis : il y a encore un autre monde, supérieur, là-bas la pensée même se mêle au désir. Suis-moi ! Suis-moi !¹⁶²...

Malgré la fixité des lieux d'énonciation, le mouvement constitue bien l'une des dimensions essentielles du délire des personnages. Leurs voyages, réels ou imaginaires, les conduisent à toute vitesse à travers une succession ininterrompue de lieux. L'espace, ou plutôt les espaces, acquièrent ainsi une dimension symbolique, construite sur un jeu d'opposition, qui les confronte sans cesse les uns aux autres.

4.1.2. Nature et culture

L'une des oppositions essentielles pour appréhender l'espace dans les récits de notre

¹⁶⁰ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 281. « Сегодня поутру явились ко мне депутаты испанские и я вместе с ними сел в карету. Мне показалась странною необыкновенная скорость. Мы ехали так шибко, что через полчаса достигли испанских границ. Впрочем, ведь теперь по всей Европе чугунные дороги, и пароходы ездят чрезвычайно скоро. » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 436.)

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 285. « Спасите меня ! возьмите меня ! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней ! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеса, кони, и несите меня с этого света ! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего. » (*Ibid.*, p. 438.)

¹⁶² *La Sylphide*, éd. cit., p. 194-200. « за мной... за мной !.. как тяжела твоя одежда – сбрось, сбрось ее... а еще далеко, далеко до нашего мира... [...] Мчитесь, мчитесь, быстрые кони, по хрупкому снегу, взвивайте столбом ледяной прах [...] Мчитесь, мчитесь, быстрые кони, по хрупкому снегу... [...] За мной, за мной... Есть Другой мир, новый мир... [...] Но дальше, дальше – есть еще другой, высший мир, там самая мысль сливается с желанием. – За мной ! за мной !.. » (*Сильфида*, éd. cit., p. 150-154.)

corpus est celle qui existe entre nature et culture. On peut dans un premier temps considérer, en suivant le schéma traditionnel hérité du Moyen Âge, que du côté de la culture se trouve l'espace de la raison et, du côté de la nature, celui de la folie.

UNIVERS URBAINS

La ville est souvent envisagée comme le lieu des Lumières et du rationalisme. Telle apparaît bien la ville de Pierre dans les nouvelles de Gogol. Chef-d'œuvre architectural du XVIII^e siècle, véritable défi lancé aux marécages de l'embouchure de la Néva, Saint-Pétersbourg est, par rapport à la Moscou médiévale et slave, le symbole même, dans l'histoire russe, de la volonté d'un homme affronté aux puissances de la nature. C'est aussi celui de la voie européenne de développement, dénoncée tout au long du XIX^e siècle par les slavophiles. La statue équestre de l'empereur, qui déjoue avec majesté les lois physiques de la pesanteur, est une image qui parcourt toute la littérature russe, du *Cavalier de Bronze* de Pouchkine au *Pétersbourg* de Biely, en passant par *Les Nuits blanches* de Dostoïevski. Le narrateur du *Cosmorama*, rentré à Moscou après ses années de formation, se livre à une méditation sur l'opposition architecturale entre les deux villes :

Après avoir fait le tour d'une foule de maisons et y avoir laissé presque toutes mes cartes de visite, je fis arrêter ma voiture près du boulevard Pétrovski, et je descendis avec l'intention d'aller à pied jusqu'au monastère de la Nativité. Je ne pouvais m'empêcher de m'arrêter à chaque pas, évoquant le passé et admirant les rues de Moscou, si pittoresques après l'uniformité des immeubles pétersbourgeois alignés au cordeau. [...] À présent, je regardais cette maison avec d'autres yeux, je voyais clairement ce qu'elle avait de saugrenu et de ridicule et pourtant, sa vue éveillait dans mon âme des émotions que jamais ne susciteront les maisons bien léchées de Pétersbourg, qui semblent prêtes à faire des ronds de jambes sur le trottoir avec les passants et qui sont, à l'image de leurs habitants, si soignées, si ennuyeuses et si froides¹⁶³.

Moscou et ses courbes vivantes, ses arabesques, s'oppose à la froide et rectiligne Saint-Pétersbourg. Pourtant, si elle symbolise le triomphe de la raison et de l'art classique, cette dernière est aussi, peut-être même surtout, la ville dont les brumes rendent fou quiconque n'a pas l'âme servile d'un fonctionnaire ou l'âme vénale d'un parvenu. Le fameux brouillard qui embrouille la pensée de Poprichtchine est aussi l'une des trop célèbres réalités climatiques de

¹⁶³ Vladimir Odoïevski, *Le Cosmorama*, éd. cit., p. 50-51. « Объездив кучу домов, истратив почти все свои визитные билеты, я остановил карету у Петровского бульвара и вышел с намерением дойти пешком до Рождественского монастыря, невольно я останавливался на всяком шагу, вспоминая бывшее и любясь улицами Москвы, которые кажутся так живописными после однообразных петербургских стен, вытянутых в шеренгу. [...] Теперь я глядел на этот дом другими глазами, видел ясно всю нелепость и безвкусию его устройства, но, несмотря на то, вид его возбуждал в душе такие чувства, которых никогда не возбуждают выложенные петербургские дома, которые, кажется, готовы расшаркаться по мостовой вместе с проходящими и которые, подобно своим обитателям, так опрятны, так скучны и холодны. » (Владимир Одоевский, *Косморамма*, éd. cit., p. 349-350.)

la capitale du Nord, qui parut bien lugubre au jeune Ukrainien habitué à une tout autre lumière, lorsqu'il monta à la capitale pour y construire son destin. Ainsi, Saint-Pétersbourg représente également l'espace de la chute et de la dépravation. Le narrateur d'Odoïevski commente ainsi l'opposition entre ville et campagne au début de *La Sylphide* :

En tout cas, ici, je suis au moins plus calme qu'en ville, et les docteurs ont agi très intelligemment en m'envoyant à la campagne ; ils ont probablement fait cela pour se débarrasser de moi, mais, semble-t-il, je les détromperai : mon spleen, crois-moi si tu veux, est presque parti. En vain pense-t-on qu'une vie dissipée peut guérir les malades dans mon genre. Ce n'est pas vrai : la vie mondaine rend fou, les livres aussi rendent fou, mais ici, figure-toi mon bonheur¹⁶⁴

La capitale de l'Empire russe est donc un espace paradoxal, symbole du rationalisme et de son envers, la folie.

La ville de Paris est longuement mentionnée dans le récit de Nerval. Elle est le lieu par excellence des errances nocturnes et des divagations. La topographie est assez nette, et il est facile de repérer les itinéraires suivis par le promeneur. Celui-ci s'y déplace en quête de signes, ou dans l'attente d'événements exceptionnels, qui échappent aux autres Parisiens qu'il croise. Lieu d'errance, lieu de révélation et d'expiation, la ville n'offre pourtant qu'une apparence de liberté : très souvent, le héros s'y trouve arrêté et condamné, traîné vers une cellule ou une pension plus ou moins accueillante. La ville est en effet le lieu d'un choc entre réel et rêve, qui prend la forme de bagarres de rues, d'altercations avec les personnages inaccessibles aux vérités supérieures, ou encore de chutes, qui mettent le rêveur aux prises, non plus avec les autres qui gravitent autour de lui, mais avec la « réalité rugueuse¹⁶⁵ », comme le dira Rimbaud. La promenade solitaire dans les rues de Paris, espace d'une liberté momentanément conquise, débouche très souvent sur l'enfermement de l'aliéné.

La Résidence, dans *Les Élixirs du Diable*, apparaît comme la représentation satirique de la cour européenne d'un monarque « éclairé » du XVIII^e siècle. Médard, lorsqu'il arrive à la Résidence, est d'abord frappé par l'harmonie de la cité et par sa belle ordonnance. La Résidence, bien différente de la ville commerçante où il a effectué un bref séjour auparavant, lui apparaît immédiatement comme un jardin harmonieux, aux allées bien dessinées. Pourtant, la visite du parc l'amène assez vite à des considérations grinçantes sur les goûts architecturaux

¹⁶⁴ *La Sylphide*, éd. cit., p. 168. « В самом деле, я здесь по крайней мере хладнокровнее, нежели в городе, и доктора очень умно сделали, отправив меня сюда; они, вероятно, сделали это для того, чтоб сбить меня с рук ; но, кажется, я их обману : сплин мой, подивись, почти прошел ; напрасно думают, что рассеянная жизнь может лечить больных в моем роде ; неправда : светская жизнь бесит, книги также бесят, а здесь, вообрази себе мое счастье » (*Сильфида*, éd. cit., p. 135.)

¹⁶⁵ Arthur Rimbaud, *Une Saison en Enfer*, éd. cit., p. 152.

du Prince. Les colonnes antiques et les bâtiments gothiques lui paraissent trop petits, trop étriqués. Le prince, dont émane cette architecture malheureuse, n'est pas un artiste, quand bien même il en a la prétention. Son refus d'entendre toute critique, l'étroitesse de son propre jugement, nuancent immédiatement l'*a priori* élogieux que les premières lignes du chapitre pouvaient avoir contribué à façonner. Si on laisse de côté la réflexion esthétique esquissée dans ces lignes, et la vive condamnation politique qu'on peut également y lire¹⁶⁶, on peut retenir que l'espace urbain, apparenté au jardin, n'en est pas moins condamné pour son étroitesse de vues et la rigidité de ses cadres. Le jardin apparaît bien comme un prolongement de l'espace urbain, en ceci qu'il est encore subordonné aux limites de la raison.

JARDINS ET FORÊTS

Intermédiaire entre nature et culture, l'espace du jardin est particulièrement ambigu. Domestiqué, maîtrisé, il est un prolongement de la ville, parfois même de l'asile, en tant qu'il constitue une institution raisonnable, mise en œuvre par des médecins bienveillants et philanthropes. Ainsi se donnent à lire le Parc de la Résidence, mais aussi le jardin qui borde la pension du docteur Blanche dans *Aurélia*, ou la propriété de l'oncle de Mikhaïl Platonovitch. En revanche, rendu à sa dimension sauvage, il peut devenir le lieu onirique de la folie et de la découverte de soi. Tels sont les jardins qui apparaissent dans les rêveries des personnages de Nerval ou Odoïevski. Tel semble aussi, et plus étrangement, le jardin italien qui borde l'hôpital où est soigné Médard. Encore le héros n'en a-t-il cette perception qu'avant de prendre conscience de la véritable nature du lieu où il se trouve. Le jardin de l'hospice de Glasgow présente la même ambiguïté. Nous l'analyserons plus bas lorsque nous évoquerons la figure du labyrinthe qui permet de mettre en évidence l'imbrication des connotations dans la structuration de l'espace.

Le jardin sauvage voisine avec un autre espace, celui de la forêt. Plusieurs pages, à l'orée du second chapitre des *Élixirs du Diable*, imitent dans l'espace narratif le voyage qui sépare le cloître du château dans les montagnes :

Je marchais seul depuis assez longtemps [...] Il y avait déjà plusieurs jours que je cheminais dans la forêt parmi les roches effrayantes qui s'élevaient, abruptes, comme d'immenses tours, et par d'étroits sentiers au pied desquels mugissaient des torrents rapides. Le chemin devenait

¹⁶⁶ Pour le développement de ce point, voir la thèse de Georges Zaragoza, *Autour de Charles Nodier, op. cit.*, et plus particulièrement le paragraphe intitulé « Les Institutions sociales et politiques » dans le chapitre « Le Refus des cadres conformistes ».

de plus en plus difficile et sauvage¹⁶⁷.

Les voyages de Médard, qu'il accomplit souvent au plus profond des forêts, sont en effet des lieux de passage et de rencontres particulières. Jean-Marie Fritz a montré, dans un ouvrage consacré au *Discours du fou au Moyen Âge*, que la forêt est le lieu par excellence de l'expérience de la folie en cette période¹⁶⁸. La fin du Moyen Âge marque en effet un intérêt particulier pour la folie, passage presque obligé du héros dans le roman courtois. En France, on relève ainsi, au XII^e siècle, les deux *Folies Tristan*, *Ipomedon* de Hue de Rotelande, *Robert le Diable*, *Amadas et Ydoine*, *Yvain ou le chevalier au lion* et *Perceval ou le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes et, au XIII^e siècle, *La Folie Lancelot*, *Lancelot en prose*, *Tristan en prose*, *Le Jeu de la feuillée* d'Adam de La Halle. Or la folie courtoise se joue dans l'épaisseur des forêts. Ainsi en est-il de l'emblématique Yvain, qui devient fou après avoir été renvoyé par Laudine, son épouse aimée, qu'il n'a pas rejointe au terme d'une année, comme il l'avait promis. C'est donc chassé par la femme aimée, séparé, par sa faute, de son épouse, qui lui « ôte l'anneau du doigt », qu'il sombre dans la folie :

Et son désespoir s'accroît sans cesse : tout ce qu'il entend l'afflige et tout ce qu'il voit le désespère. Il voudrait s'être enfui, tout seul, dans un pays si sauvage qu'on ne sût où le chercher ; où il n'y eût ni homme ni femme, et personne qui sût rien de lui, pas plus que s'il était au fond de l'enfer. Il ne hait rien tant que lui-même, et il ne sait auprès de qui se consoler de s'être tué lui-même. Mais il préférera sombrer dans la folie plutôt que d'être incapable de se venger de lui-même, qui s'est ravi le bonheur. Il se retire d'entre les barons, car il craint de perdre la raison parmi eux, et comme ces derniers ne s'étaient pas aperçu de son trouble, ils le laissèrent s'en aller : ils comprennent bien qu'il n'a envie ni de leur conversation ni de leur société.

Notre héros marche jusqu'à ce qu'il soit loin des tentes et des pavillons. Alors, il lui monte un tourbillon dans la tête, si violent qu'il perd la raison. Il se déchire, il arrache ses vêtements et s'enfuit à travers les champs et les labours laissant ses gens désespérés et se demandant avec étonnement où il peut être. [...]

Néanmoins, il ne se souvient absolument pas de son passé. Il guette les bêtes à travers les bois, il les tue ; et il mange la venaison toute crue. À force de vivre continuellement dans le bocage, comme un homme privé de raison et sauvage, il finit par tomber sur une maison très basse et très petite appartenant à un ermite. Ce dernier était justement en train de défricher. Quand il vit cet homme qui était nu, il lui fut possible de comprendre qu'il n'avait pas toute sa raison, et il ne se trompait pas effectivement¹⁶⁹.

L'exil volontaire dans la forêt est une forme de suicide, voie choisie par le héros qui se sait coupable de son propre malheur. Aussi la forêt se trouve-t-elle assimilée à l'enfer. Le héros retourne à une forme d'animalité primitive, qui l'incite à manger de la chair crue et à opter

¹⁶⁷ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 70-71. « Schon war ich eine ziemliche Strecke einsam fortgewandelt [...] Schon mehrere Tage war ich durch das Gebürge gewandelt, zwischen kühn emporgestürmten schauerlichen Felsenmassen, über schmale Stege, unter denen reißende Waldbäche brausten ; immer öder, immer beschwerlicher wurde der Weg. » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 58-60.)

¹⁶⁸ Jean-Marie Fritz, *Le discours du fou au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992.

¹⁶⁹ Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion*, trad. par Claude-Alain Chevallier, Paris, Le Livre de Poche, 1988, p. 97-98.

pour la nudité. Renonçant à la civilisation, il perd la mémoire. Mais la forêt est aussi le lieu de la guérison et du salut, qui se présente sous le visage d'un ermite qui, « justement », est en train de défricher, donc de civiliser le sauvage.

Médard ressemble beaucoup à Yvain. Comme lui, c'est au plus sombre des forêts sauvages qu'il fait l'expérience de la perte d'identité, à travers la confrontation à d'autres figures qui le dédoublent. La rencontre de Victorin a lieu dans une forêt impénétrable. La maison de son hôte le garde-chasse, cachée au cœur de forêts originelles et solitaires, est l'occasion, pour Médard, d'un autre face à face non moins terrifiant. Le forestier a recueilli un capucin qui présente tous les symptômes de la folie, telle qu'on la dépeint au Moyen Âge. Privé de parole, en proie à des hurlements, il a vécu longtemps au plus profond de la forêt comme une bête fauve. De plus, on ne saurait déterminer s'il est une bête, un monstre ou le diable en personne. Une telle description renvoie parfaitement au fou médiéval, tel que l'ont dépeint Jean-Marie Fritz ou encore Michel Foucault. Celui-ci montre en effet que le fou, à l'âge classique, ne tient plus son animalité des puissances infernales, contrairement au fou médiéval, chez qui le lien entre folie, animalité et nature diabolique ne fait nul doute :

[...] cette inhumaine indifférence a en réalité valeur de hantise : elle s'enracine dans les vieilles peurs qui, depuis l'Antiquité, depuis le Moyen Âge surtout, ont donné au monde animal sa familière étrangeté, ses merveilles menaçantes, et tout son poids de sourde inquiétude. Pourtant cette peur animale, qui accompagne, avec tout son paysage imaginaire, la perception de la folie, n'a plus tout à fait le même sens que deux ou trois siècles plus tôt : la métamorphose animale n'est plus le signe visible des puissances infernales, ni le résultat d'une alchimie diabolique de la déraison. L'animal en l'homme n'a plus valeur d'indice pour un au-delà ; il est devenu sa folie, sans rapport à rien d'autre qu'à elle-même : sa folie à l'état de nature. L'animalité qui fait rage dans la folie dépossède l'homme de ce qu'il peut y avoir d'humain en lui ; mais non pour le livrer à d'autres puissances, pour l'établir seulement au degré zéro de sa propre nature. La folie, dans ses formes ultimes, c'est pour le classicisme, l'homme en rapport immédiat avec son animalité, sans autre référence, ni aucun recours¹⁷⁰.

Il semble évident que Hoffmann se réfère à la conception médiévale, et non classique, du rapport entre animalité et folie, tel que Foucault le décrit ici. La conception de l'univers à l'œuvre dans *Les Élixirs du Diable* doit beaucoup à la pensée médiévale. Le lien de la figure du double avec les forêts primitives est évident. Si le héros retrouve son sosie – ou plutôt la voix de son sosie – dans la prison de la Résidence, lieu classique d'internement du fou, cette voix ne cesse de l'appeler à gagner la forêt. La troisième rencontre a bien lieu dans une forêt sauvage où nus, pareils à des bêtes, ils s'affrontent avant que le héros ne perde définitivement conscience, et, avec la conscience, la raison. Il se réveille dans l'asile, où il semble bien avoir manifesté les mêmes troubles et la même violence que son double.

¹⁷⁰ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, éd. cit., p. 198.

Si l'on envisage l'espace de nos récits comme une scène mentale où s'expriment les conflits du *moi*, la forêt semble bien le lieu de l'animalité et de la violence, mais également du primitif et de l'originel. La nature n'est pas seulement ce qui s'oppose à la culture, elle est aussi ce qui lui préexiste et la rend possible, puisque la définition même du mot *culture* suppose toujours une nature à cultiver, à « défricher », aurait dit Chrétien de Troyes. Car le Moyen Âge n'ignore pas non plus cette dimension, comme l'a noté Claude Quétel :

Pour revenir à nos chevaliers courant nus et forcenés dans les forêts, nombre d'historiens entonneront le couplet de l'animalité du fou. On pourrait tout aussi bien parler d'un retour à l'innocence, initiatique et transitoire dans le long chemin qu'il va falloir accomplir pour le « service d'amour ». Le fou errant est d'autant plus nu qu'on ne lui a pas donné d'habits, d'autant plus sauvage qu'il n'a pas d'abri, d'autant plus violent qu'il doit se défendre contre la meute des sains d'esprit, qui le poursuit sitôt qu'elle l'aperçoit¹⁷¹.

On peut voir ici un nouveau trait de la pensée romantique, qui renoue avec la pensée médiévale et s'oppose à celle des Lumières : l'histoire humaine ne se lit plus comme un progrès permanent de la culture au détriment de la nature primitive. Mais le sauvage n'en est pas pour autant « bon » : inquiétant, il est synonyme de violence et de perte de soi. Il n'ignore pas non plus la faute et la culpabilité. Il est une part obscure enfouie au cœur de chaque homme pour constituer son humaine nature.

La forêt, comme le jardin sauvage, est le lieu de l'errance et du danger, propice à la perte et – peut-être – à la redécouverte de soi. Cette possibilité est néanmoins aussi offerte par certains espaces urbains, oniriques ou réels. Il semble donc que l'opposition entre nature et culture ne soit pas suffisante pour rendre compte des ambiguïtés de la représentation spatiale dans les univers de nos récits. Les connotations attachées aux différents espaces se découvrent en chacun d'eux. Ce n'est donc pas autour de ces oppositions traditionnelles que se structure l'espace propre aux récits de folie. Si le même peut se trouver en l'autre, c'est parce que le fou semble évoluer dans un labyrinthe, qui dessine en définitive un espace intérieur.

4.1.3. Labyrinthes

La figure du labyrinthe, qui renvoie indifféremment au jardin et à la ville, et même à la nature comme à la culture, puisqu'il est des labyrinthes naturels, présente l'espace comme un lieu de nécessaire déplacement : le labyrinthe est fait pour être parcouru. Il est par essence le lieu des multiples passages. Voici comment Jean Chevalier et Alain Gheerbrant le définissent dans leur *Dictionnaire des symboles* :

¹⁷¹ Claude Quétel, *Histoire de la folie*, éd. cit., p. 71.

Le discours du fou dans le récit romantique européen

Le labyrinthe est originellement le palais crétois de Minos où était enfermé le Minotaure et d'où Thésée ne put sortir qu'à l'aide du fil d'Ariane. On retient donc essentiellement la complication de son plan et la difficulté de son parcours.

Le Labyrinthe est, essentiellement, un entrecroisement de chemins, dont certains sont sans issue et constituent ainsi des culs-de-sac, à travers lesquels il s'agit de découvrir la route qui conduit au centre de cette bizarre toile d'araignée. La comparaison avec la toile d'araignée n'est pas exacte d'ailleurs, car celle-ci est symétrique et régulière, alors que l'essence même du labyrinthe est de circonscrire dans le plus petit espace possible l'enchevêtrement le plus complexe de sentiers et de retarder ainsi l'arrivée du voyageur au centre qu'il veut atteindre (Briv, 197) [...]

Symbole d'un système de défense, le labyrinthe annonce la présence de quelque chose de précieux ou de sacré. Il peut avoir une fonction militaire, pour la défense d'un territoire, d'un village, d'une ville, d'un tombeau, d'un trésor : il n'en permet l'accès qu'à ceux qui connaissent les plans, aux initiés. Il a une fonction religieuse de défense contre les assauts du mal : le mal est non seulement le démon, mais aussi l'intrus, celui qui est prêt à violer les secrets, le sacré, l'intimité des relations avec le divin. Le centre qui protège le labyrinthe sera réservé à l'initié, à celui qui, à travers les épreuves de l'initiation (les détours du labyrinthe), se sera montré digne d'accéder à la révélation mystérieuse. Une fois parvenu au centre, il est comme consacré ; introduit dans les arcanes, il est lié par le secret¹⁷².

Le labyrinthe a trois sens très différents. Pour le Minotaure, pour le monstre ou l'exclu, il est un lieu d'enfermement, une prison dont on ne peut sortir et où on attend l'accomplissement de son destin. Pour celui qui l'a commandé ou construit, il revêt un caractère défensif, il permet d'isoler un secret, tantôt une honte, tantôt un trésor, et de le rendre sacré au sens premier du mot, c'est-à-dire inviolable. Enfin, pour le héros, il représente un rituel d'initiation, une épreuve à franchir pour accéder à un ordre supérieur.

Ces trois dimensions sont présentes dans les textes de notre corpus. La figure du labyrinthe reçoit sa forme emblématique dans *La Fée aux Miettes*. Le premier labyrinthe que le lecteur rencontre est celui de l'hospice lui-même : il est alors conçu comme un cadre enfermant pour le fou qui n'en peut sortir, un espace défensif pour la société qui isole les êtres qu'elle considère comme des monstres, un lieu d'initiation pour le narrateur premier, qui s'y engage volontairement pour faire l'épreuve de l'autre. Celui-ci décrit en ces termes son arrivée à Glasgow :

Je visitai la maison des lunatiques, le jour de Saint-Michel, époque où l'aube d'Écosse commence à se rapprocher visiblement du crépuscule qui la suit, et je m'y pris de bonne heure, parce que j'avais entendu parler de son jardin botanique si riche en plantes rares et merveilleuses. J'y arrivai à dix heures, par une de ces matinées pâles et sans soleil, mais calmes et de bon augure, qui annoncent une soirée paisible. Je ne m'arrêtai pas à ces tristes infirmités de l'espace 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

¹⁷² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, article « Labyrinthe », *Dictionnaire des symboles*, Paris, éd. Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1969-1982.

lunatique volontaire qui venait réclamer de ces infortunés quelques droits de sympathie¹⁷³.

Le narrateur oppose ici deux espaces, le premier est celui où on enferme les fous « malade[s] », le second s'apparente très clairement au labyrinthe. Le fou y est certes interné et surveillé, mais il y est libre malgré tout de ses errances. De plus, il permet aussi au visiteur d'accomplir une quête, puisqu'il accepte volontairement de le parcourir, affrontant le risque d'enfermement, de folie, acceptant de se perdre lui-même, dans l'espoir d'obtenir quelque chose. L'objet de la quête reste informulé. Que cherche le narrateur ? Une réponse aux questions posées au cours du premier chapitre, sur le langage, la folie et plus fondamentalement l'humanité ? Un semblable, un frère, un être qui aurait avec lui quelque secrète affinité, une « sympathie » ? C'est d'abord l'exil qu'il recherche, lui qui affirme « fui[r] le monde », mais c'est aussi l'espoir d'une rencontre qui vienne donner du sens à sa solitude intérieure. Traverser un labyrinthe, c'est parfois accepter de ne pas connaître l'objet sacré de la quête, dont l'enjeu dépasse toujours de quelque façon celui qu'on s'était proposé. Thésée, lorsqu'il partit combattre le Minotaure, ignorait qu'il quitterait la Crète accompagné d'Ariane et de Phèdre, et que l'issue du voyage causerait la mort de son père, lui assurant du même coup la couronne d'Athènes. Le monstre que le narrateur premier rencontre, Michel, qui tient autant du Minotaure que de Thésée, puisqu'il est enfermé dans le labyrinthe, et néanmoins volontaire pour y rester, sait en revanche parfaitement ce qu'il y cherche : il est en quête de la mandragore qui chante, dans un jardin qui en contient plus qu'aucun autre.

Le propre de ce labyrinthe est en effet d'être empli de fleurs « merveilleuses ». Ce trait particulier le rapproche d'un autre jardin de la diégèse, dont il pourrait pourtant paraître fort éloigné : c'est celui qui jouxte la maison de la Fée aux Miettes, où cette dernière l'invite à se promener :

En attendant, continua-t-elle en soulevant une portière de soie, promène-toi dans notre petit jardin. Il n'est pas fort étendu, ainsi que tu as pu en juger du dehors, mais il est si adroitement distribué que tu t'y promènerais tout un jour sans passer au même endroit. »

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 en effet sans prendre garde aux objets qui m'entouraient ; mais les sentiers se multipliaient à tel point sur mon passage que je commençais 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 localités¹⁷⁴.

Le jardin de la Fée aux Miettes échappe aux contingences de temps et de lieu, dans la mesure où le climat y est beaucoup plus doux que dans le reste de l'Écosse, et qu'elle y a rassemblé des espèces végétales du fond des âges. Cet espace proprement féerique réjouit les sens de Michel. Pourtant, il n'est pas sans danger : le jeune homme manque bien s'y perdre. Cette

¹⁷³ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 179.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 281.

traversée labyrinthique est située à un moment hautement symbolique dans le parcours de Michel : il vient d'affronter la mort et de marcher à la potence. Marié *in extremis* à sa bonne fée, en ce jour de ses vingt-et-un ans, il s'apprête à consommer l'union au cours de sa nuit de noces. Entre péril de mort et découverte de la sexualité, le labyrinthe magique ouvre un espace à la fois sécurisant et inquiétant, une parenthèse hors du temps, où le héros émerveillé se prépare à une rencontre décisive. Belkiss pourrait bien être le séduisant Minotaure que Michel doit affronter pour parfaire son initiation.

Motif par essence ambigu, le labyrinthe est le lieu d'une errance et d'un péril. Il se présente souvent sous la forme dérivée de l'escalier. Après la mort du bailli de l'Île de Man, dont on l'accuse, Michel est poussé brutalement « dans un escalier long, étroit, tortueux, par où l'on descen[d] à la chambre de justice¹⁷⁵ ». Épisode invraisemblable, puisqu'on n'a jamais accédé à une cour de justice en partant de la chambre d'une auberge par un escalier, il symbolise la descente de Michel dans la profondeur de son initiation, en cette journée symbolique qui est celle de sa majorité. Il débouche alors dans une salle où l'attendent des jurés affublés de têtes d'animaux, véritables monstres, proches parents du mythique fils de Pasiphaé.

La prison de la forteresse où est enfermé Médard ressemble fort à cet étrange escalier. Pour aller de sa geôle à la salle d'audience, il est amené à traverser le labyrinthe de la haute-forteresse :

Une heure ne s'était pas écoulée qu'il était de retour, accompagné de deux hommes ; il m'emmena le long de galeries interminables, me fit monter et descendre des étages et m'introduisit enfin dans une petite salle où m'attendait le juge près de qui était assis un homme jeune auquel il dicta ensuite à haute voix tout ce que j'avais répondu aux questions qui m'avaient été posées¹⁷⁶.

Plus loin, il retrouve presque exactement les mêmes termes pour décrire le couvent des Dominicains, à Rome, où il est sommé d'apporter l'extrême-onction à Cyrille, torturé et condamné à mort. Médard, les yeux bandés, est conduit dans un endroit inconnu, où il pense trouver la mort :

On m'aida à descendre de la voiture, il y eut des grincements de serrures, le gémissement d'une porte tournant sur des gonds mal graissés. On me conduisit par de longs corridors puis on me fit descendre, et encore descendre, toujours plus bas. Le bruit sonore des pas m'apprit que nous nous trouvions dans des salles voûtées dont une pénétrante odeur de cadavre révélait la

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 251.

¹⁷⁶ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 208. « Nicht eine Stunde hatte es gedauert, als er, von zwei andern Männern begleitet, wieder erschien und mich durch lange Gänge treppauf, treppab führte, bis ich endlich in einen kleinen Saal eintrat, wo mich der Kriminalrichter erwartete. Ihm zur Seite saß ein junger Mann, dem er in der Folge alles, was ich auf die an mich gerichtete Fragen erwidert hatte, laut in die Feder diktierte. » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 205-206.)

destination. Enfin on s'arrêta, on me délia les mains, on retira la cagoule de mon visage¹⁷⁷.

Affronté à la menace de la mort, accusé lui-même de crimes monstrueux, Médard se trouve d'une certaine manière, comme Michel, occuper alternativement le rôle du Minotaure et celui de Thésée. Le cœur du labyrinthe reste toujours le lieu d'une épreuve et d'une révélation.

Le narrateur d'*Aurélia* est aussi conduit, dans ses rêves, à parcourir des labyrinthes, où il poursuit sa quête tout en ayant le sentiment de franchir un interdit. Une des images les plus fréquentes du récit est en effet celle de l'escalier, que l'on gravit et dévale sans cesse¹⁷⁸. En voici quelques exemples, tirés des différents rêves rapportés dans *Aurélia* :

Je passai dans une autre salle où avaient lieu des conférences philosophiques. J'y pris part quelque temps, puis j'en sortis pour chercher ma chambre dans une sorte d'hôtellerie aux escaliers immenses, pleine de voyageurs affairés¹⁷⁹.

Étais-je allé trop loin dans ces hauteurs qui donnent le vertige ? Il me sembla comprendre que ces questions étaient obscures ou dangereuses, même pour les esprits du monde que je percevais alors. Peut-être aussi un pouvoir supérieur m'interdisait-il ces recherches. Je me vis errant dans les rues d'une cité très populeuse et inconnue. [...] Mon guide me fit gravir des rues escarpées et bruyantes où retentissaient les bruits divers de l'industrie. Nous montâmes encore de longues séries d'escaliers, au-delà desquels la vue se découvrit¹⁸⁰.

J'étais dans une tour, si profonde du côté du ciel que toute mon existence semblait devoir se consumer à monter et à descendre¹⁸¹.

Le dernier exemple est particulièrement significatif. Le mouvement du personnage est une métaphore pour le mouvement de l'œuvre en général, qui avance et revient sur ses pas, monte et redescend aussitôt.

Le motif du labyrinthe permet également de faire le lien entre rêve et réalité : ce qui définit la ville, c'est l'errance aussi bien que la quête qu'elle permet en son sein. Paris, Saint-Petersbourg, la cité mythique d'*Aurélia* sont des lieux où il faut courir le risque de se perdre, de perdre sa raison, pour avoir une chance d'être initié aux secrets qu'elles gardent en leur cœur. Espace mystérieux qui se déploie à l'infini, le labyrinthe permet au rêveur d'échapper à l'emprise du temps pour accomplir sa quête initiatique.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 327. « Man hob mich aus dem Wagen, Schlösser klirrten, und ein Tor dröhnte auf in schweren ungefügigen Angeln. Man führte mich durch lange Gänge und endlich Treppen hinab – tiefer und tiefer. Der Schall der Tritte überzeugte mich, daß wir uns in Gewölben befanden deren Bestimmung der durchdringende Totengeruch verriet. Endlich stand man still – die Hände wurden mir losgebunden, die Kappe mir vom Kopfe gezogen. » (*Ibid.*, p. 326.)

¹⁷⁸ Nous avons déjà eu l'occasion de commenter l'importance de ce motif dans le chapitre 3, lorsqu'il a été question de la structure même du récit, qui adopte une forme comparable.

¹⁷⁹ *Aurélia*, éd. cit., p. 366.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 373-374.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 412.

Or le motif du labyrinthe n'est pas toujours présenté comme une donnée extérieure au sujet, qui devrait se conformer à ses circonvolutions. Le discours à la première personne tend à établir une continuité entre le monde extérieur et le monde intérieur. Un passage de Nerval cité plus haut établit un parallèle entre les fleuves et les veines du cerveau. Les sillons du cerveau constituent en définitive le modèle de tout labyrinthe. Or la rapidité du voyage que le personnage accomplit dans un paysage intériorisé débouche sur un paysage imaginaire :

Une clarté blanchâtre s'infiltrait peu à peu dans ces conduits, et je vis enfin s'élargir ainsi qu'une vaste coupole, un horizon nouveau où se traçaient des îles entourées de flots lumineux¹⁸².

Les « îles » du paysage s'engendrent elles-mêmes, comme les mots sur une feuille : elles se donnent à lire comme la création du rêveur, habité par une inspiration transcendante.

L'espace apparaît ainsi parfois comme une création du fou, dont il se trouve alors émaner. Michel, après s'être extasié sur la petitesse de la maison de la Fée aux Miettes, 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 sentiment¹⁸³ ». 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 pensée¹⁸⁴ ». « Elle en avait l'habitude¹⁸⁵ », ajoute malicieusement Michel. La Fée est ainsi, selon la formule célèbre attribuée par Voltaire à Malebranche, la « folle du logis », 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, comme on l'a vu plus haut, dans le jardin de la Fée.

L'idée d'un espace créé par le fou nous renvoie ainsi à la notion d'imagination, faculté de produire des images, et donc d'organiser un espace inédit. Pour Kant, l'imagination n'est créatrice que dans les deux cas du rêve et du génie. Or la folie consiste précisément en un vice de l'imagination, qui se met à produire des images sans conformité avec la nature, tout en les

¹⁸² *Ibid.*, p. 371.

¹⁸³ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 279.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

faisant passer pour conformes à la réalité sensible. Cette libre création de l'imagination reçoit chez Kant le nom de « fantasmagorie » :

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 pathologique¹⁸⁶.

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 perversa*). 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 représentations¹⁸⁷.

Il semble bien que la folie dont sont atteints les fous de notre corpus les place dans la seconde catégorie. Si Nerval débarque dans un univers où les îles « se tra[cent] », il devient lui aussi une image tracée par une plume habile. Si Michel 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 ce que Kant considère comme un monde impossible, il ne devrait donc pas plus convenir à l'expérience réelle qu'à la fable, puisqu'il ne peut être représenté en conformité avec les règles de la nature. Le fou erre donc dans un espace contradictoire, qu'il ne peut exprimer que maladroitement dans le langage, sans avoir la certitude de pouvoir le rendre communicable à autrui.

La figure du labyrinthe permet ainsi de mieux comprendre la psychologie romantique. Mais il convient de ne pas l'envisager comme une structure individuellement close. La confusion entre espace intérieur et espace extérieur est une donnée essentielle du psychisme : le héros se promène dans les détours d'un monde intérieur qui est aussi un monde collectif, dans lequel il est amené à rejoindre, parfois à affronter, d'autres que lui-même. Albert Béguin, dans l'introduction de l'ouvrage qu'il a consacré au rêve dans la pensée romantique¹⁸⁸, en décrivant la différence fondamentale entre la psychologie romantique et la psychanalyse, insiste sur la dimension collective de l'espace chez les romantiques :

Cette doctrine [la psychanalyse] me paraît s'appuyer (du moins dans l'école freudienne orthodoxe) sur une métaphysique plus proche du XVIII^e siècle que du romantisme : la

¹⁸⁶ Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, éd. cit. p. 82.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 89-90.

¹⁸⁸ Voir plus haut, chapitre 1.2.5. Le romantisme et la psychanalyse.

conscience et le subconscient échangent certains de leurs contenus, mais le cycle que composent ces deux moitiés est un cycle clos, purement individuel (même si on lui adjoint, comme le veut le freudisme de la deuxième époque, la survivance des images ancestrales). À l'opposé, 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. – Il en va de même pour la fin que se propose la psychanalyse et qui vise à rendre l'homme, atteint de névrose, à un honnête comportement social. 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 pas 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 infinie¹⁸⁹.

Le labyrinthe doit se concevoir comme un espace infini, ouvrant toujours sur d'autres bifurcations, et dont le « chemin » conduit toujours vers des régions « ignorées ». C'est pourquoi il est impossible de s'en tenir à une conception purement spatiale : pour que la ligne devienne proprement « infinie », il faut ajouter au motif la dimension temporelle. L'infinité, dans l'espace fermé que constitue initialement le labyrinthe spatial, se trouve par l'ouverture sur d'autres temporalités, qui créent alors un labyrinthe temporel.

¹⁸⁹ Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, éd. cit., p. XXI.

4.2. Le temps

À plusieurs reprises, dans l'étude de l'espace, nous avons été amenée à évoquer la question du temps : l'espace ne se conçoit pas en effet sans le temps, qui en constitue la quatrième dimension. Le mouvement, motif présent au cœur de nos récits, ou encore la notion de vitesse, établissent un rapport étroit entre temps et espace. Un voyage, par définition, nécessite qu'un certain laps de temps s'écoule. La particularité de nos récits est que leurs héros ne se contentent pas de subir le temps comme une contrainte nécessaire au déplacement : le voyage effectué par les personnages est bien souvent voyage dans le temps autant que dans l'espace. Le trait spécifique de leur rapport à eux-mêmes, qui nie la continuité entre leurs différents états de conscience, leur permet en effet d'effectuer des sauts dans le temps, qui les conduisent à la recherche d'un temps originel.

4.2.1. Origines

Les héros de nos récits sont tous fascinés par l'origine. La première origine que recherchent les personnages est celle de leur être. En quête d'identité, ils sont amenés à se rapprocher de leurs ancêtres afin d'éclaircir le mystère qui plane sur eux. Ainsi Médard découvre-t-il peu à peu l'étrange puzzle que constitue sa généalogie, et qui le conduit à son père puis, beaucoup plus loin, jusqu'à la lointaine Renaissance, à un aïeul ayant vécu parmi les proches de Léonard de Vinci. Michel est tenté à plusieurs reprises de partir à la recherche de son père, égaré dans le désert libyque, où son oncle l'a rejoint. Le narrateur d'*Aurélia* est souvent confronté à ses ancêtres¹⁹⁰, proches ou lointains, dans ses rêves, et notamment à son oncle maternel, qui tient une place importante dans la constitution de son identité. C'est aussi sur les traces de son oncle que part Mikhaïl Platonovitch, qui se présente dès les premières lignes comme l'héritier de cet homme étrange. Il se montre d'abord ironiquement désireux de lui ressembler, lorsqu'après avoir évoqué la vie monotone du défunt il s'écrit : « Une telle vie a quelque chose de poétique, et j'espère suivre bientôt l'exemple du tonton ; en vérité, il était

¹⁹⁰ On sait par ailleurs que Nerval lui-même était habité par une quête comparable. Sylvie Lécuyer a réalisé l'édition du manuscrit intitulé par Jean Richer *Généalogie fantastique* (Sylvie Lécuyer, *La Généalogie fantastique de Gérard de Nerval. Transcription et commentaire du manuscrit autographe*, Namur, Presses universitaires de Namur, coll. Études nervaliennes et romantiques, 2011). Voir à ce propos Jean-Nicolas Illouz, « Spectres du nom & inventions de soi : la *Généalogie fantastique* de Gérard de Nerval », *Acta Fabula*, Éditions, rééditions, traductions, 26 septembre 2011, URL : <http://www.fabula.org/revue/document6495.php>.

intelligent, le défunt homme¹⁹¹ ! ». Mais, après la découverte de la bibliothèque, l'héritage devient bien réel, au point que son futur beau-père, Gavril Sofronovitch Rejenski, ne peut s'empêcher de le souligner : « Son oncle défunt vivait dans cette même maison et passait, dans le district, pour un sorcier de magie noire¹⁹² ». Inconsciemment, Mikhaïl Platonovitch se trouve donc suivre sa prédiction première et épouser le cheminement de son aïeul. Les traces sur lesquelles il le suit le conduisent d'ailleurs à remonter le temps, puisqu'il s'agit de lire les alchimistes et kabbalistes du Moyen Âge et de la Renaissance, lecture que le narrateur perçoit comme un renoncement à la science de son temps au profit d'un savoir antérieur.

Au côté des figures masculines de l'origine, le père, mais plus souvent l'oncle, se dessine la figure féminine de la mère, vers laquelle se jette Poprichtchine dans les dernières lignes de son journal :

Est-ce ma maison qui bleuit au loin ? Est-ce ma mère qui est assise près de la fenêtre ? Ô Maman, sauve ton pauvre fils ! Laisse tomber une larme sur sa tête qui a si mal ! Vois comme ils le torturent ! Serre le pauvre orphelin contre ta poitrine ! Il n'y a pas de place au monde pour lui ! On le chasse ! Maman ! Aie pitié de ton pauvre enfant¹⁹³ !...

Le voyage qu'accomplit mentalement le fou avant de refermer son journal est un retour vers le sein maternel (« груди »). Les suffixes diminutifs, dont l'emploi est beaucoup plus courant en russe qu'en français – ce qui justifie que le traducteur n'ait pas jugé bon de tous les traduire – sont extrêmement nombreux dans ce passage, « матушка » (littéralement « petite mère », deux fois), « головушку » (« petite tête ») « сиротку » (« petit orphelin ») « дитятке » (« petit enfant »). Le vocabulaire ainsi que le rythme des phrases indiquent très clairement la régression fantasmée, qui est conçue comme une fuite hors d'un espace où il n'est plus de place pour le fou. Le choix du terme « orphelin » est particulièrement intéressant. Poprichtchine, lui qui a tellement honte de son rang social et de son nom, au point de l'oublier, n'aurait-il pas de père ? Il est en tout cas l'un des rares personnages de nos récits à ne pas se mettre en quête d'une figure originelle de la virilité, si ce n'est dans l'hérédité qu'il se crée de toutes pièces. On peut en effet rappeler ici que le contexte historique de la nouvelle est très précisément indiqué : la folie du personnage prend comme support la querelle de succession qui s'ouvre en Espagne à la mort du roi Ferdinand VII, en septembre 1833. Celui-ci avait

¹⁹¹ *La Sylphide*, éd. cit., p. 167-168. « Такая жизнь имеет что-то поэтическое, и я надеюсь вскоре последовать примеру дядюшки ; право ; умный был человек покойник ! » (*Сильфида*, éd. cit., p. 135.)

¹⁹² *Ibid.*, p. 191. « Покойный дядя его жил в этом же доме и слыл в нашем уезде чернокнижником » (*Ibid.*, p. 148.)

¹⁹³ *Le Journal d'un fou*, éd. cit., p. 286. « Дом ли то мой синее вдали ? Мать ли моя сидит перед окном ? Матушка, спаси твоего бедного сына ! урони слезинку на его больную головушку ! посмотри, как мучат они его ! прижми ко груди своей бедного сиротку ! ему нет места на свете ! его гонят ! — Матушка ! пожалей о своем больном дитятке !.. » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 438.)

révoqué la loi salique et désigné Isabelle, sa fille, comme son héritière légitime. Le frère du roi, Carlos, prétendit succéder à son frère au nom de l'ancienne loi. Isabelle l'emporta, mais plusieurs guerres dites « carlistes » se succédèrent tout au long du siècle. L'affaire eut un assez grand retentissement en Russie. On en trouve d'ailleurs trace dans les discussions des hobereaux de *La Sylphide*¹⁹⁴. Se prétendant héritier légitime, Poprichtchine, qui décide de régner sous le nom de « Ferdinand VIII », choisit explicitement comme père le défunt roi. C'est peut-être en définitive de lui qu'il peut se dire, à la fin du récit, « orphelin ».

À l'instar du fou de Gogol, beaucoup des héros de nos récits sont d'authentiques orphelins, ce qui donne un sens particulier à la quête de l'origine. Nerval, dont la mère est morte peu après sa naissance, prête implicitement ce trait à son personnage, en quête de la « Mère éternelle ». Michel est lui aussi orphelin de mère. La Fée aux Miettes ouvre de ce point de vue une fenêtre vertigineuse sur le passé, puisqu'elle joue certes le rôle de la mère, qui entoure d'affection l'enfant et lui transmet la connaissance, mais aussi de toutes les aïeules féminines jusqu'à la nuit des temps, et plus précisément jusqu'à la lointaine Belkiss, reine de Saba, et mère mythique du premier roi d'Éthiopie, Ménélik. Michel affirme au tout début du conte « qu'elle a plus de trois mille ans, mais [qu']elle n'en paraît guère que deux cents¹⁹⁵ ».

La remontée vers les origines familiales se double en effet d'une ascension vers l'origine de l'humanité. Celle-ci peut prendre le visage de l'Antiquité grecque ou romaine. On a vu plus haut que Mikhaïl Platonovitch se trouvait plongé dans la Rome antique par la sylphide qui le guide. Le narrateur insiste sur le caractère antique du peuple qui anime les ruines après qu'elles ont retrouvé leur splendeur originelle :

Sur la tribune se presse une foule vivante, les sons puissants d'une langue ancienne se mêlent au langage des vagues. Un orateur en robe blanche, une couronne sur la tête, lève les mains... [...] Le temple est déserté, l'éclat de la lune se pose sur les statues sans nombre. Elles quittent leurs emplacements, passent à côté de moi, pleines de vie. Leurs discours sont anciens et nouveaux, grave est leur sourire et lourd de signification leur regard¹⁹⁶.

C'est ici la langue et le discours qui se trouvent chargés de dire le lien entre nature et culture, entre passé et présent.

L'origine est également associée aux premiers temps bibliques, notamment au règne de

¹⁹⁴ « ils ne peuvent parvenir à savoir pourquoi on s'est mis à appeler Charles X Don Carlos... » (*La Sylphide*, éd. cit., p. 170.)

¹⁹⁵ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 183.

¹⁹⁶ *La Sylphide*, éd. cit., p. 195. « – на помосте толпятся живые люди, сильные звуки древнего языка сливаются с говором волн, – оратор в белой одежде с венцом на главе поднимает руки... [...] Храм опустел, лунный блеск ложится на бесчисленные статуи ; они сходят с мест своих, проходят мимо меня, полные жизни ; их речи древни и новы, важна их улыбка и значителен взор ; » (*Сильфида*, éd. cit., p. 150-151.)

Salomon dans *La Fée aux Miettes*, qui dessine un très large continent originel, de l'Arabie des Sabéens à l'Afrique, Libye et Éthiopie, en passant par le palais de Salomon, construit en cèdre du Liban. L'origine rêvée prend également parfois la forme d'un commencement absolu. C'est le cas dans l'un des rêves d'*Aurélia*, qui peint la création du monde. Le rêve s'inscrit néanmoins dans un projet formulé lucidement et volontairement :

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'entrevois, 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 monde¹⁹⁷.

Le récit d'origine 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 », qui met en jeu la notion de mémoire. Les images des premiers temps se présentent au narrateur « comme en un souvenir ». Le moi du narrateur se dissout dans une « destinée infinie », pour reprendre l'expression d'Albert Béguin citée plus haut. La conscience remonte le temps, comme un immense labyrinthe, qui contiendrait en son centre le secret de l'origine du monde. C'est bien la folie du patient, que le narrateur désigne à travers 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. 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.

¹⁹⁷ *Aurélia*, éd. cit., p. 379.

D'autres récits, antérieurs à l'*Aurélia* de Gérard de Nerval, présentent des conceptions comparables. Dans le « caprice » intitulé *Princesse Brambilla*, le narrateur hoffmannien quitte tout à coup l'intrigue principale et entame un nouveau récit, qu'il délègue à Celionati. 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 principale¹⁹⁸.

Ce récit, qui n'a effectivement, au premier abord, aucun rapport avec l'intrigue principale, engage le lecteur dans un nouveau labyrinthe : il s'agit d'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 [Urzeit] tout comme le mercredi des Cendres suit le Mardi Gras, – régnait sur le pays des Jardins d'Urdar le jeune roi Ophioch¹⁹⁹.

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, et qu'on retrouve dans le passage dans le composé « Urzeit » – 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 [der Gedanke] détruit la contemplation [die Anschauung], et, arraché de la poitrine maternelle, l'homme erre sans patrie, dans un délire insensé [in irrem Wahn] et dans un

¹⁹⁸ E. T. A. Hoffmann, *Princesse Brambilla*, éd. cit., p. 108. « – Hier mußt du, sehr geneigter Leser, es dir also gefallen lassen, eine Geschichte zu hören, die ganz aus dem Gebiet derjenigen Begebenheiten zu liegen scheint, die ich dir zu erzählen unternommen, mithin als verwerfliche Episode dasteht. Wie es manchmal aber zu geschehen pflegt, daß man, den Weg, der scheinbar irreleitete, rüstig verfolgend, plötzlich zum Ziel gelangt, das man aus den Augen verlor, so möcht' es vielleicht auch sein, daß diese Episode, nur scheinbarer Irrweg, recht hineinleitet in den Kern der Hauptgeschichte. » (E. T. A. Hoffmann, *Prinzessin Brambilla*, éd. cit., p. 52-53.)

¹⁹⁹ *Ibid.* « Vor gar langer, langer Zeit, man möchte sagen, in einer Zeit, die so genau auf die Urzeit folgte, wie Aschermittwoch auf Fastnachtdienstag – herrschte über das Land Urdargarten der junge König Ophioch. » (*Ibid.*)

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 vassal²⁰⁰.

On ne peut qu'être frappé de la tournure alambiquée du propos du narrateur hoffmannien. Cette complexité tient à la forme circulaire créée par la syntaxe ici adoptée, que souligne encore le chiasme contenu, en allemand comme dans la traduction française, dans la première version de cette maxime : « la pensée a détruit la contemplation, mais [...] renaîtra radieuse la contemplation, elle-même fœtus de la pensée²⁰¹ ». 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 hoffmannien 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. S'il faut parfois revenir sur ses pas pour espérer renouer avec le présent, la figure qui dessine dans l'espace le temps n'est plus la ligne droite du temps historique : c'est, à nouveau, le labyrinthe.

4.2.2. Labyrinthes temporels

La figure du labyrinthe, essentielle pour comprendre l'organisation de l'espace dans les récits de notre corpus, se trouve ainsi également au cœur de la perception du temps. Temps et espace semblent en effet appréhendés de manière globalement comparable et unifiée, dans une même représentation. Ainsi la sylphide met-elle en garde Mikhaïl Platonovitch :

C'est donc ici votre connaissance ?... Ici votre art ?... vous séparez le temps du temps et l'espace de l'espace, le désir de l'espoir et la pensée de son accomplissement, et vous ne mourez pas d'ennui²⁰² ?

Morceler le temps, séparer l'espace de lui-même sont deux fautes comparables aux yeux de celle qui sert d'initiatrice au fou d'Odoïevski. Le temps, dans l'espace onirique, reçoit un traitement cyclique qui l'apparente au labyrinthe. Il en est de même dans le journal de Gogol. Le chef de bureau met Poprichtchine en garde, au début de la nouvelle, contre les brouillages temporels dont il est responsable :

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 118. « Der Gedanke zerstört die Anschauung, und losgerissen von der Mutter Brust wankt in irrem Wahn, in blinder Betäubtheit der Mensch heimatlos umher, bis des Gedankens eignes Spiegelbild dem Gedanken selbst die Erkenntnis schafft, daß er ist und daß er in dem tiefsten, reichsten Schacht, den ihm die mütterliche Königin geöffnet, als Herrscher gebietet, muß er auch als Vasall gehorchen. » (*Ibid.*, p. 62.)

²⁰¹ *Ibid.*, p. 113. « Der Gedanke zerstörte die Anschauung, aber [...] entstrahlt die Anschauung neugeboren, selbst Fötus des Gedankens ! » (*Ibid.*, p. 57.)

²⁰² *La Sylphide*, éd. cit., p. 194. « Так здесь ваше знание ?.. Здесь ваше искусство ?.. вы отделяете время от времени и пространство от пространства, желание от надежды, мысль от ееисполнения, и вы не умираете от скуки ? » (*Сильфида*, éd. cit., p. 150.)

– Pourquoi, mon vieux, y a-t-il toujours une telle pagaille dans ta tête ? Il t'arrive de courir dans tous les sens comme un échaudé, tu embrouilles quelquefois les dossiers à un tel point que Satan lui-même n'y verrait pas clair, tu écris les titres sans majuscules, tu oublies la date et le numéro²⁰³.

Poprichtchine semble insensible au déroulement du temps. Il oublie les dates, ou plutôt les « embrouille ». La chronologie fantastique des différents fragments du texte révèle la vérité quasi prophétique du chef de bureau. Voici les dates successives qu'on relève dans *Le Journal d'un fou* :

3 octobre ; 4 octobre ;

6 novembre ; 8 novembre ; 9 novembre ; 11 novembre ; 12 novembre ; 13 novembre ; 3 décembre ; 5 décembre ; 8 décembre ;

43 avril 2000 ; 86 martobre entre jour et nuit ; Pas de date, c'était un jour sans date ; Je ne me rappelle pas la date. Il n'y avait pas de mois non plus. Le diable seul sait ce qu'il y avait. ; 1^{er} ; Madrid. 30 Févrouarier ; Janvier de la même année, arrivé après février ; Quantième 25 ; Da 34 te ms anzée février 349²⁰⁴

On remarque que trois ensembles se dessinent : le premier, daté de début octobre, forme une sorte de prologue assez nettement détaché du reste de la nouvelle. La partie centrale, qui se déroule sur un mois environ, constitue le moment où se noue l'intrigue. Dans la dernière partie, le calendrier se met à délirer, sans qu'il ne soit plus possible de rétablir la chronologie des événements. Ce dérapage correspond au moment où le fou comprend qu'il est le roi d'Espagne. Il est intéressant de constater que le narrateur utilise, pour chacune des dates, un procédé différent de brouillage, ce qui rompt définitivement l'unité de temps de la nouvelle. Tantôt les signifiants associés à deux mois différents se mêlent, tantôt ce sont les lettres des mots qui se déplacent au sein d'une expression, dont on peut néanmoins retrouver le sens global, tantôt encore c'est l'idée même de datation qui est remise en cause. Cette dissolution s'accompagne d'une rupture de l'unité de lieu, puisque l'action fantastique se déplace à Madrid : le labyrinthe temporel est aussi voyage dans les couloirs de l'espace. Les repères spatio-temporels sont définitivement perdus. Le lecteur se promène à travers les brouillards labyrinthiques d'une conscience envahie par la folie.

²⁰³ *Le Journal d'un fou*, éd. cit., p. 255. « Что это у тебя, братец, в голове всегда ералаш такой ? Ты иной раз метаешься, как угорелый, дело подчас так спутаешь, что сам сатана не разберет, в титуле поставишь маленькую букву, не выставишь ни числа, ни номера » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 422.)

²⁰⁴ « Октября 3. ; Октября 4. ;

Ноября 6. ; Ноября 8. ; Ноября 9. ; Ноября 11. ; Ноября 12. ; Ноября 13. ; Декабря 3. ; Декабря 5. ; Декабря 8. ;

Год 2000 апреля 43 числа. ; Мартобря 86 числа. Между днем и ночью. ; Никоторого числа. День был без числа. ; Числа не помню. Месяця тоже не было. Было черт знает что такое. ; Число 1. ; Мадрид. Февруарий трудцатый. ; Январь того же года, случившийся после февраля. ; Число 25. ; Чи 34 сло Мц гдао. Февраль 349 »

C'est également le jeu sur les dates qui vient signaler le caractère cyclique du temps dans *La Fée aux Miettes*. La diégèse s'organise en effet au travers du retour de la Saint-Michel. C'est le 29 septembre que le narrateur premier rencontre Michel, au chapitre II. La pêche aux coques du chapitre VI et le départ de l'oncle, au chapitre suivant, ont lieu le jour des 16 ans de Michel. Le chapitre IX, qui voit les fiançailles de Michel et de la fée, sauvée par le jeune homme des sables mouvants de la baie du Mont-Saint-Michel, a lieu exactement deux ans plus tard. Le jour de ses vingt ans, il traverse la mer sur le navire *La Reine de Saba*, sauve à nouveau la fée et reçoit le médaillon de Belkiss. L'année suivante, il est jugé pour meurtre, et c'est cette fois sa fiancée qui lui sauve la vie avant de l'épouser et de lui offrir la plus charmante des nuits de noces. Le récit revient enfin à son point de départ, jour de la Saint-Michel et vingt-deuxième anniversaire du héros.

Un procédé comparable, quoique plus complexe, vient brouiller l'apparente linéarité de la confession de Médard. Le lieu symbolique de la forêt, essentiellement dévolu au passage, comme on l'a noté plus haut, permet en effet au *moi* du narrateur de se dissoudre et de franchir les frontières qui le séparent d'autres espaces-temps, brisant ainsi l'apparente cohérence linéaire de l'œuvre. Il semble que les principaux épisodes se répètent à l'infini, en un vertigineux jeu de miroirs, dont chaque reflet est à la fois même et autre que l'image qu'il renvoie. On peut choisir un exemple dans le troisième chapitre, tout entier consacré au passage d'un univers à un autre. Médard vient de quitter le château dans les montagnes, et aussitôt les images qui y sont attachées s'estompent dans son esprit. Cette amnésie est, on l'a vu, caractéristique de toutes les transitions du roman, qui veulent que le héros devienne autre chaque fois qu'il se déplace et oublie ainsi son identité ancienne. Il arrive donc tout joyeux à la ville. Mais voilà que par deux fois ses aventures vont se re-présenter à lui, par l'intermédiaire d'images puis de discours. Le vieux peintre prend en charge cette représentation, et devient ainsi un narrateur intérieur au récit de Médard, bien avant que ce statut particulier ne prenne définitivement corps dans le fameux « testament » intercalé entre les sixième et septième chapitres. Médard – ou plutôt Léonard puisque telle est son identité dans ce chapitre – se rend tout d'abord à l'exposition du peintre étranger, sans savoir encore qui il est.

Dans certaines œuvres que le vieillard qualifiait d'esquisses faites d'après de grandes fresques, je sentis poindre en mon âme des souvenirs de ma première enfance. Ces souvenirs devinrent de plus en plus nets, de plus en plus colorés. C'étaient sans aucun doute des copies faites au Saint-Tilleul. [...] je partis précipitamment sans chercher à voir l'artiste étranger afin d'apprendre peut-être de lui le secret de ces tableaux qui étaient, à l'état d'ébauche, une sorte de

résumé de ma vie entière²⁰⁵.

Madeleine Laval s'est ici autorisé une liberté de traduction qui détourne légèrement l'image utilisée par Hoffmann. Littéralement, les tableaux sont « comme un cycle de signes sur toute [s]a vie ». « Andeutung » peut certes désigner une « ébauche », mais ce terme, qui contient la racine « -deut- » renvoie étymologiquement au champ sémantique de la signification. Dans l'exposition de tableaux, Médard revoit toute sa vie. Mais les fresques du Saint-Tilleul dont elles sont les copies ont pourtant, d'après les éléments posés au début du roman, été peintes avant sa naissance. Le narrateur tombe alors dans un vertigineux tourbillon de mises en abyme qui se creusent à l'infini. Le récit du vieux peintre, qui raconte quelques pages plus loin tout ce que le narrateur a vécu au château, vient à nouveau refléter ce que les images avaient déjà raconté à l'âme de Médard. Le déploiement de telles images brise la structure linéaire de l'ouvrage pour la remplacer par un modèle circulaire, un « cycle » qui ramène sans cesse le même en le rendant autre.

L'histoire individuelle ne prend sens que rapportée à une histoire collective. C'est également le constat que fait le héros du *Cosmorama* à la toute fin de la nouvelle :

En un instant, je compris toute l'histoire de notre univers depuis le début des temps ; le secret de l'histoire humaine me fut dévoilé, et tout ce qui ne pouvait être expliqué par des enchaînements d'événements extérieurs me parut très simple, limpide ; c'est ainsi, par exemple, que mon regard gravit les degrés d'un escalier magique, où l'on voyait comment la bonne conscience d'un brave Espagnol face aux bûchers de l'Inquisition avait engendré chez son descendant un goût du profit et une cruauté envers les Mexicains qui gardaient encore les apparences de la légalité ; et comment ce même sentiment s'était pour finir transformé, chez les générations suivantes, en bestialité pure, en totale absence de spiritualité. Je vis que les mouvements irraisonnés de mon propre cœur avaient leur origine dans les actes de personnes ayant vécu plusieurs siècles avant moi... Je compris à quel point chacune de nos pensées, chacune de nos paroles, est importante, quelle portée immense elles ont, quelle lourde responsabilité notre âme prend à cet égard, et quel mal peut engendrer pour l'humanité tout entière le cœur d'un seul homme qui s'abandonne à l'influence de ces créatures impures et hostiles... Je compris que la phrase « l'homme contient l'univers » ["человек есть мир"] n'est pas une formule creuse inventée pour le plaisir... Un jour, quand je serai plus au calme, je coucherai sur le papier l'histoire de ces êtres d'essence morale vivant à l'intérieur de l'homme et nés de sa volonté, dont les chroniques du monde ne gardent que les traces²⁰⁶.

²⁰⁵ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 125-127. « Bei manchen Bildern, die der Alte flüchtige, großen Freskogemälden entnommene Kopien nannte, dämmerten in meiner Seele Erinnerungen aus meiner frühesten Jugend auf. – Immer deutlicher und deutlicher, immer lebendiger erglühnten sie in regen Farben. Es waren offenbar Kopien aus der heiligen Linde. [...] daß ich forteilte ohne nach dem fremden Maler zu fragen, und so vielleicht näher zu erforschen, was für eine Bewandnis es mit den Gemälden haben könne, die wie in einem Zyklus Andeutungen über mein ganzes Leben enthielten. » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 119-121.)

²⁰⁶ Vladimir Odoïevski, *Le Cosmorama*, éd. cit., p. 100-101. « В эту минуту вся история нашего мира от начала времен была мне понятна ; эта внутренность истории человечества была обнажена передо мною, и необъяснимое посредством внешнего сцепления событий казалось мне очень просто и ясно ; так, например, взор мой постепенно переходил по магической лестнице, где нравственное чувство, возбуждавшееся в добром испанце при виде костров инквизиции, порождало в его потомке чувство

Comme le narrateur nervalien, Vladimir Petrovitch découvre en rêve l'histoire entière de l'humanité, qui prend la forme d'une « généalogie fantastique », individuelle et collective. L'Histoire a un sens, parce que chaque individu est la conséquence de ses ancêtres, de même qu'il est responsable de ses descendants. Mais ce sens ne se lit pas dans une pure linéarité, il implique la coexistence de mondes différents. En effet, Vladimir Petrovitch accède à ces vérités sur l'Histoire humaine grâce au don qu'il a reçu par l'intermédiaire du cosmorama, celui de se sentir exister dans plusieurs mondes en même temps. L'expression que Sophie Benech traduit par « l'homme contient le monde » est ambiguë. Le verbe « есть » semble plutôt tisser une équivalence entre les deux pôles que sont « l'homme » et « le monde ». De plus, l'absence de déterminant, en russe, ne permet pas de déterminer s'il s'agit de « l'univers », comme le suppose Sophie Benech, ou d'« un monde », au sens où plusieurs pourraient coexister. Cette hésitation est bien conforme au lieu commun de l'homme-microcosme²⁰⁷, auquel renvoie ici le narrateur du *Cosmorama*. Les *cosmos* que le cosmorama donne à voir remettent en cause l'unicité du *cosmos*, qui devient aussi divers qu'il y a de regards portés sur lui, autrement dit, d'hommes pour le saisir. On rejoint bien ici l'analyse que propose Gustave Guillaume de l'article en français. L'extensité²⁰⁸ d'un nom, actualisé par un article, dépend de la saisie opérée dans une tension, qui va toujours, soit de l'extensité maximale au singulier numérique²⁰⁹, soit du singulier à l'universel.

корысти и жестокосердия к мексиканцам, имевшее еще вид законности ; как, наконец, это же самое чувство в последующих поколениях превратилось просто в зверство и в полное духовное обесиление. Я видел, как минутное побуждение моего собственного сердца получало свое начало в делах людей, существовавших до меня за несколько столетий... Я понял, как важна каждая мысль, каждое слово человека, как далеко простирается их влияние, какая тяжкая ответственность ложится за них на душу, и какое зло для всего человечества может возникнуть из сердца одного человека, раскрывшего себя влиянию существ нечистых и враждебных... Я понял, что "человек есть мир" – не пустая игра слов, выдуманная для забавы... Когда-нибудь, в более спокойные минуты, я передам бумаге эту историю нравственных существ, обитающих в человеке и порождаемых его волею, которых только следы сохраняются в мирских летописях. » (Владимир Одоевский, *Косморамма*, éd. cit., p. 371.)

²⁰⁷ Vladimir Odoïevski a pu notamment lire *La Symbolique du rêve* [*Die Symbolik des Traumes*] de Gotthilf Heinrich von Schubert (1814), qui développe la théorie romantique du rapport entre microcosme et macrocosme, dans la continuité des thèses de Franz von Baader. Cet ouvrage joua également un rôle essentiel dans le développement de la pensée de Nerval.

²⁰⁸ Nous employons ce terme pour le distinguer de l'extension, qui caractérise l'ensemble des objets du monde auquel un substantif peut être appliqué. L'extensité est l'ensemble des objets auquel il est appliqué dans un discours particulier.

²⁰⁹ Cette tension est celle, en français, de l'indéfini *un*. La seconde correspond au défini *le*. Cette description du fonctionnement de l'article a été proposée par Gérard Moignet (*Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981), dans la continuité des travaux de Gustave Guillaume (*Le problème de l'article et sa résolution en langue française*, Paris, Nizet, 1975).

4.3. Mises en fiction des « mondes possibles »

L'élaboration de l'espace et du temps dans les récits de notre corpus débouche sur la mise en place de systèmes narratifs particuliers, qui déjouent la représentation ordinaire de ces deux concepts universaux. Bernard Pottier note, à ce propos :

L'homme subit le temps alors qu'il peut dominer l'espace. Le temps t_0 est consubstantiel à la pensée, l'avant et l'après ne peuvent être vus qu'après t_0 . « Où êtes-vous ? » a du sens, « Quand êtes-vous ? » n'en a pas, à moins d'entrer dans la fiction²¹⁰.

Nos œuvres appartiennent bel et bien à la « fiction », qui permet à nos auteurs d'explorer des possibles interdits à la conscience, tant qu'elle se limite à l'appréhension traditionnelle de l'actuel et ignore les possibles offerts par le virtuel. La folie, qui met en cause ce schéma, est donc l'occasion pour nos auteurs de développer une pensée philosophique et littéraire sur le rapport qu'entretiennent le temps et l'espace dans la configuration du réel : loin d'être imperméables l'un à l'autre, ils construisent des espaces-temps envisagés comme systèmes virtuels, amenés à s'actualiser au sein de fictions savamment organisées.

4.3.1. Du temps mélancolique au temps fictif

Nos auteurs, lorsqu'ils peignent le rapport particulier au temps que manifestent les fous, oscillent entre la volonté de décrire le mécanisme psychologique propre à la pensée mélancolique et la jubilation devant les possibles narratifs qui s'offrent à eux. Le fou, en littérature, est donc à la fois le reflet d'une pathologie de la conscience et le prétexte à l'élaboration d'un schéma narratif original.

On ne peut pas, en effet, évacuer totalement la question de la représentation, au sein de notre corpus, de la pensée malade, quand bien même elle est mise au service d'un enjeu qui, sur le plan littéraire, la dépasse considérablement. La phénoménologie 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, puisque, maladie par excellence de l'artiste et de ses avatars, elle est traditionnellement décrite comme une incapacité à sortir de la contemplation du passé, tandis que le maniaque est tout entier tendu vers son avenir. Or Maldiney remet précisément en cause cette bipartition schématique. Pour lui, toute psychose est rapport vicié au présent :

²¹⁰ Bernard Pottier, *op. cit.*, p. 73.

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 psychotique²¹¹.

La plupart de nos héros sont, de leur propre aveu, 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. (...) La plainte 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 »²¹².

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 pour faire le lien entre médecine et littérature, car elle correspond au mécanisme global de la pensée des « mondes possibles ». Cette expression, empruntée à la *Théodicée* de Leibniz, a eu, depuis les années 1970, des prolongements dans différentes disciplines, logique, technologie, physique et études littéraires. Il ne s'agit plus, comme chez Leibniz, de prouver que, parmi tous les mondes virtuels, le monde actuel est le « meilleur des mondes possibles », mais de stipuler d'autres mondes que le monde actuel afin de les étudier. On appelle « monde possible » un monde accessible à partir d'un autre monde, c'est-à-dire un monde qui réplique cet autre monde à un changement près. Celui-ci, par les lois de la causalité, entraîne naturellement d'autres, que le modèle cherche à mettre en valeur. Le seul principe qui ne souffre pas de modification est le principe de non-contradiction. Les mondes possibles fournissent donc « des modèles alternatifs de l'univers et des scénarios contrefactuels (si les circonstances

²¹¹ Henri Maldiney, « 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, p. 92.

²¹² *Ibid.*, p. 93-94.

avaient été autres, d'autres événements se seraient produits)²¹³ ». L'irréel du passé est le schéma fondamental des « mondes possibles », comme il l'est de la plainte mélancolique. 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 avoir tourné autrement ». L'exploration de cette intuition constitue une part très importante de notre vie mentale²¹⁴.

L'emploi de ce conditionnel modal, qui rapproche la perception viciée du mélancolique et la théorie des mondes possibles nous paraît digne d'être souligné. La cosmologie romantique semble préfigurer les recherches des sciences postmodernes, que Marie-Laure Ryan présente en ces termes :

Toutes ces idées convergent pour nous dire : « la réalité n'est pas ce que vous croyez ». À 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 subjective²¹⁵.

Sans opérer un coup de force, qui frise l'invraisemblance, et chercher à voir dans nos auteurs des précurseurs de la théorie quantique, il peut être fécond d'utiliser ce versant des études littéraires contemporaines pour mieux comprendre le fonctionnement des récits de notre corpus et la vision du monde qu'ils tentent de mettre en place. Marie-Laure Ryan revient sur le « modèle M. » proposé par le logicien Saul Kripke, et montre que deux conceptions différentes du réel peuvent en être inférées :

Selon ce modèle, la réalité – c'est-à-dire la somme de l'imaginable – est un univers qui consiste en une pluralité de mondes possibles, dont l'un est non seulement possible mais encore actuel. Le modèle repose donc sur une relation hiérarchique et asymétrique qui oppose un certain monde à tous les autres.

L'asymétrie fondamentale du modèle de Kripke pose la question de ce qui distingue le monde actuel des mondes possibles ou impossibles. La solution classique à ce problème consiste à dire que parmi tous les mondes possibles, le monde actuel est le seul qui existe absolument et matériellement c'est-à-dire indépendamment de l'imagination. Tous les autres mondes sont le produit d'une activité mentale. Dans cette perspective, les termes réels et actuels sont synonymes.

Le philosophe David Lewis propose une autre interprétation de la nature de l'actualité. Connue sous le nom de réalisme modal, cette interprétation dissocie les notions de réalité et d'actualité. Pour Lewis, toutes les possibilités sont réalisées dans un monde, ce qui veut dire que tous les mondes possibles existent objectivement. Pour maintenir le contraste fondamental entre l'actuel et le possible, Lewis propose une théorie indexicale de l'actualité qui fait du terme « monde actuel » un embrayeur sémantique dont la référence change selon le locuteur,

²¹³ Françoise Lavocat, « Les genres de la fiction », in Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010, p. 16.

²¹⁴ Marie-Laure Ryan, « Cosmologie du récit des mondes possibles aux univers parallèles », in Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, éd. cit., p. 54.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 61-62.

comme celle des mots « je », « tu », « ici », « là-bas », « hier », « demain », « maintenant ». L'expression « monde actuel » veut dire : le monde que j'habite. [...] Dans cette interprétation, tous les mondes sont réels, mais un seul monde est actuel pour un individu donné²¹⁶.

Le monde, dans cette dernière hypothèse, devient un déictique, qui ne trouve un référent que lorsqu'il est actualisé dans une situation d'énonciation. Parmi tous les possibles narratifs, le choix du discours à la première personne semble particulièrement propice à la mise en œuvre fictionnelle de la théorie de David Lewis. « Avec une langue, s'exclame Michel, on referait un monde²¹⁷ ». Chaque individu vit dans un monde qui lui est propre, et qui est tout aussi réel que celui d'autrui. Mais c'est alors l'accès *au* monde, comme lieu de vérité absolue, qui semble définitivement compromis. Le réel, renvoyé à la somme des possibles, n'existe plus en lui-même. Une telle proposition semble difficilement conciliable avec la soif d'Absolu qui caractérise la pensée romantique.

On en trouve pourtant la prémisse dans la pensée d'Emmanuel Kant. Celui-ci, dans la *Critique de la raison pure*, cherche à fonder la science, nécessairement une, c'est-à-dire à déterminer les conditions de possibilité de toute connaissance. La connaissance, pour 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 Kant, qu'il dispose, comme préalable à toute expérience, de deux « formes pures de l'intuition sensible », à savoir l'espace et le temps²¹⁸. Kant est amené à poser 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 successifs²¹⁹ ». 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 toutes les conditions subjectives de leur intuition²²⁰.

Le temps est une intuition intérieure. Il est ainsi éminemment subjectif. Non qu'il n'existe

²¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

²¹⁷ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 270.

²¹⁸ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, trad. par Jules Barni, revue par P. Archambault, Paris, GF-Flammarion, 1987, p. 83.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 90.

²²⁰ *Ibid.*, p. 91.

pas : il a bien « une réalité subjective par rapport à l'expérience intérieure²²¹ », au sens où « j'ai réellement la représentation du temps et de mes déterminations dans le temps²²² », mais il n'a pas de « réalité absolue²²³ ». Kant va même jusqu'à supposer un monde 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 changement²²⁴.

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

Kant n'affirme pas que le monde, hors du moi, n'a pas d'existence. Au contraire, il postule l'existence de la « chose en soi », réalité absolue au-delà de toute expérience. Seul le monde des phénomènes n'existerait plus pour l'*alter ego* de la pensée kantienne. Néanmoins, cette « chose en soi » est inconnaissable dans les conditions ordinaires de l'expérience humaine ;

elle est seulement pensable, en tant que pur « concept-limite », comme quelque chose que nous posons comme fondement des phénomènes et de leurs propriétés déterminées, que nous devons admettre sans pouvoir la déterminer positivement selon son être. Il arrive que la chose en soi n'apparaisse que comme une pure création de la pensée, comme une pure idée de chose qui serait pensée coupée de toute détermination sensible (oscillations entre une conception de la « chose en soi » plus réaliste ou purement idéaliste), voire comme fiction²²⁵.

À partir de la pensée kantienne, celle de nos auteurs va se développer selon deux axes opposés et concurrents. Le premier consiste à abandonner l'hypothèse de la « chose en soi » inconnaissable, et à envisager l'*alter ego* kantien comme une possibilité offerte dans ce monde-ci. Nous avons établi plus haut que la quête de l'origine, considérée comme le seul moyen d'accéder au sens du présent, conduit 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. Cette hypothèse est bien comparable à celle des « mondes possibles », tels que les définit David Lewis. L'autre possibilité est de maintenir l'opposition fondamentale entre phénomènes et noumènes, mais de postuler qu'un accès au monde intelligible est possible. C'est le versant du romantisme qui, en quête de l'Absolu,

²²¹ *Ibid.*, p. 94.

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*, p. 93.

²²⁴ *Ibid.*, p. 94.

²²⁵ Rudolf Eisler, art. « Chose en soi », in *Kant-Lexicon*, éd. établie et augmentée par Anne-Dominique Balmès et Pierre Osmo, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de philosophie, 1994, p. 141.

renoue avec l'idéalisme platonicien et cherche à accéder à la vérité par-delà le sensible.

4.3.2. « Monde possible » et monde des Idées

Le « Monde possible » auquel accèdent les héros de nos récits semble souvent unique et hiérarchiquement opposé à celui dont ils parviennent à s'extraire. L'évocation du modèle platonicien permet de donner sens à l'opposition, dans nos œuvres, d'un *ici* physiquement déterminé à un *ailleurs* intériorisé, opposition qui rejoue celle du monde sensible au monde intelligible.

AVEUGLES ROMANTIQUES

L'accès au monde idéal ne peut se faire que par l'arrachement au sensible. C'est ce constat qui pousse les romantiques à s'intéresser tout particulièrement à la figure de l'aveugle, être qui parvient à se représenter le monde sans le témoignage de ses sens. Paolo Tortonese a souligné à quel point cette figure est essentielle dans la pensée romantique, et s'inscrit dans une tradition néo-platonicienne²²⁶. L'intérêt des philosophes pour la figure de l'aveugle est lié à la question du rapport entre l'imagination et la perception sensorielle dans la connaissance. Ainsi l'aveugle est-il souvent convoqué, au XVIII^e siècle, pour illustrer cette difficulté : l'aveugle de naissance peut-il se représenter l'espace environnant ? Peut-on connaître le monde sans la sensibilité ? Pour les empiristes, comme Hume²²⁷, il est clair que l'aveugle de naissance ne peut se faire aucune idée de ce qu'il ne voit pas, les couleurs notamment. Kant dépasse ce constat, en mobilisant le pouvoir producteur de l'imagination. L'aveugle, grâce à ses autres sens, 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 »²²⁸.

²²⁶ Voir Paolo Tortonese, *L'Œil de Platon et le regard romantique*, éd. cit., p. 15-26.

²²⁷ Voir à ce propos David Hume, *Enquête sur l'entendement humain*, trad. par André Leroy revue par Michelle Beyssade, Paris, Flammarion, coll. 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. »

²²⁸ Alexandra Makowiak, *Kant, l'imagination et la question de l'homme*, Grenoble, éd. Jérôme Millon, 2009,

Les romantiques vont avoir tendance à aller plus loin encore dans le même sens, et à accorder une place essentielle aux yeux de l'âme, pour reprendre l'expression analysée par Paolo Tortonese. La « Onzième Veille » de Bonaventura est occupée par le récit d'un inconnu, que le narrateur interrompt à la fin de la Veille. Ce récit nocturne raconte l'expérience d'un aveugle de naissance. Le temps de l'énonciation, la nuit, tend ainsi à se confondre très exactement avec le temps narré, celui de l'enfance aveugle du narrateur. Celui-ci commence par raconter comment sa mère lui décrivit, un jour, un lever de soleil, expérience qui fit de lui une figure du philosophe platonicien enfermé dans la Caverne, et avide de voir le Soleil, dont il ne pouvait alors se faire qu'une idée :

J'avais la fièvre : la description m'avait saisi de ravissement ; entre les hommes et mon amour pour eux se dressait une cloison – si je pouvais une fois seulement contempler le soleil, croyais-je, cette cloison s'effacerait et je pourrais alors jouir d'une plus grande proximité dans mon commerce avec ma mère²²⁹. –

Le récit rapporte ensuite comment le jeune homme recouvra la vue suite à une intervention médicale, et se clôt sur l'évocation, par l'ancien aveugle, de son premier lever de soleil de voyant. Cette aurore particulièrement spectaculaire, insistant sur la confusion entre temps narré et temps de la narration, met brutalement fin à la veille.

L'histoire rapportée semble établir une différence de nature entre la première expérience du lever de soleil, médiatisée par le récit de la mère, qui place l'enfant dans une frustration sans pareille, et la seconde expérience, réelle cette fois, qui ravit le jeune homme et lui révèle la puissance du Créateur. Mais le mécanisme textuel tend à les mettre sur le même plan. La description finale du narrateur, nécessairement médiatisée, elle aussi, par le langage, fait entendre celle de sa mère, que son récit avait passé sous silence. Son extase finale est encore pour nous, lecteurs, des mots, dont le narrateur souligne le pouvoir évocatoire, puisqu'ils mettent brutalement fin à la veille, l'une des plus courtes de l'ouvrage de Bonaventura.

Or la découverte du soleil réel a été préparée, dans l'expérience du personnage, par un rêve :

Un rêve prodigieux, d'une grande vivacité, me fit voir une nuit la lumière, et c'était bien elle ; mais quand je m'éveillai, c'est en vain que je m'efforçai de rappeler mon rêve²³⁰.

p. 104.

²²⁹ Bonaventura, *Les Veilles*, éd. cit., p. 247. « Ich glühete – die Beschreibung hatte mich entzückt ; zwischen den Menschen und meiner Liebe zu ihnen lag eine Scheidewand – wenn ich die Sonne nur einmal erblicken könnte, glaubte ich würde sie schwinden und ich mich eines nähern Umgangs mit meiner Mutter erfreuen dürfen. – » (Bonaventura, *Nachtwachen*, éd. cit., p. 95.)

²³⁰ *Ibid.*, p. 248. « Ein lebhafter wunderbarer Traum ließ mich in einer Nacht das Licht erblicken, und es war es wahrlich ; aber als ich erwachte, bemühte ich mich vergeblich den Traum wieder hervorzurufen. » (*Ibid.*)

Le narrateur y insiste : la lumière vue en rêve est bien réelle. C'est pourtant au milieu de la nuit, de la double nuit réelle du sommeil et symbolique de la cécité, que l'expérience initiatique a lieu. La syntaxe de Bonaventura, admirablement respectée par la traductrice, place côte à côte la « nuit » et la « lumière ». On peut donc voir la lumière en rêve, et la vue finale du lever de soleil ne fait que reproduire, dans le temps du récit, la connaissance antérieure, obtenue par le pouvoir de l'imagination. Il suffirait ainsi à l'aveugle de vivre sans cesse dans ses rêves pour ne plus avoir besoin de voir. Autant dire qu'il lui suffirait d'être fou.

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 thèse²³¹. Gervais, qui est aveugle, quasiment depuis sa naissance, est capable de « voir autrement²³² ». 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 monde²³³.

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 sentiment²³⁴ ». Le fou incarne ainsi de manière exemplaire le lien entre imagination et création.

Les aveugles romantiques mettent en évidence l'existence d'un regard intérieur, qui n'a pas besoin du regard sensible pour voir le monde. Cette autre vision paraît d'essence

²³¹ Voir Roselyne de Villeneuve, *La représentation de l'espace instable chez Nodier*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 371-372.

²³² *Ibid.*, p. 371.

²³³ Charles Nodier, *Les Aveugles de Chamouny, Contes*, éd. P-G Castex, Paris, Garnier, 1961, p. 478.

²³⁴ 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 ».

platonicienne dans la mesure où elle permet l'accès à un monde idéal, supérieur à bien des égards au monde sensible. Le terme de « réminiscence », dans la bouche de Gervais, renvoie de manière particulièrement révélatrice aux théories du philosophe grec, selon lequel apprendre, c'est, pour l'âme, se remémorer le temps où elle contemplait les Idées dans toute leur pureté. Une nuance doit pourtant être ici introduite : Gervais n'accède pas au monde intelligible, il se « refai[t] un monde ». Deux éléments, dans cette proposition, n'appartiennent pas à la théorie platonicienne, d'une part l'idée de création, d'autre part celle de pluralité. Le monde intelligible, par définition, ne peut qu'être unique. Postuler l'existence d'un monde, c'est admettre qu'il y en a plusieurs. À l'opposition paradigmatique entre monde intelligible et monde sensible, âme et corps du monde, Nodier semble substituer, dans la bouche de Gervais, une opposition syntagmatique entre des mondes, chaque sujet étant le créateur de son propre monde. La notion de création humaine est également étrangère à la pensée platonicienne. Le *Timée* établit très clairement l'origine divine du monde. Dire du monde qu'il est une création humaine, c'est substituer la figure du poète à celle du philosophe. Certes, ce coup de force a été opéré, dans l'histoire, par toutes les formes de néo-platonisme, notamment à la Renaissance. Mais c'est au prix d'un gauchissement radical de la pensée platonicienne, qui condamne sans appel la création artistique. Or cette idée n'est pas propre à Nodier, elle est déjà présente dans le passage de Bonaventura que nous avons cité plus haut. Quoique le fou des *Veilles* ne considère jamais sans quelque ironie l'art du poète, il n'en reste pas moins vrai que c'est bien à lui qu'est confiée la création, dans l'espace textuel, du soleil. La réminiscence rêvée du jeune aveugle n'est rendue possible que parce que sa mère a su peindre à son esprit la lumière du soleil. L'hymne à la création divine est suscité par l'apparition du soleil une fois la vue recouvrée : l'apparition de l'astre dans le sommeil n'est pas présentée comme émanant de la puissance de Dieu.

Le traitement de la figure de l'aveugle, dans les deux exemples que nous venons d'évoquer, ne se laisse pas rattacher au modèle platonicien sans quelques réserves d'importance. Un récit contemporain de Constantin Aksakov va même jusqu'à dénoncer les pièges de l'aveuglement, qui devient chez lui une véritable aliénation. Il y est question d'un jeune peintre, Walter Eisenberg, qui tombe éperdument amoureux d'une créature ambiguë, au prénom révélateur, puisqu'elle se nomme Cécilia. Celle-ci a le pouvoir d'aveugler celui qu'elle fascine, non pas pour le faire accéder à une vision supérieure, mais pour lui imposer sa propre vue et, partant, son propre monde. Ainsi sont décrits les moments d'aveuglement amoureux du personnage :

Et soudain il se sentit triste et effrayé. Devant lui, tout se noyait dans un brouillard. Il lui sembla qu'il passait dans les yeux de Cécilia et que là se trouvait un monde prodigieux. De tous côtés brillent des étincelles. Il nage dans une eau noire, il s'ébroue, il joue avec elle et tout à coup disparaît, et il coule, il coule... cela lui fait à la fois peur et plaisir. Ensuite, quelque chose scintille devant lui et à nouveau se cache, et il coule, coule toujours²³⁵...

À nouveau il coule, coule, disparaît, s'anéantit... et voilà qu'il lui semble qu'il voit le soleil, le ciel, la clairière, le bosquet, mais qu'il voit tout cela par les yeux de Cécilia : voilà qu'il lui semble que sur chaque petite feuille est assise une sylphide qui attrape les rayons du soleil et la rosée du soir. Le long des branches des arbres voltige tout un essaim d'elfes et le bois bruisse doucement de ses feuilles, comme s'il y avait du vent. Là-bas, au loin, dans l'eau nagent et s'ébattent des naïades. Les courants, se glissant entre elles, les recouvrent d'un léger voile transparent et brillent dans le soleil. Je ne sais pas si Walter resta longtemps dans cet état, mais Cécilia entonna une chanson, et il revint à lui²³⁶.

L'aveuglement est ici perçu comme aliénation et comme expérience mortelle. La métaphore retenue, celle de la noyade, s'oppose trait pour trait à l'élévation vers le monde des Idées. La connaissance qui est délivrée à l'aveugle, cet autre monde dans lequel il entre, a pour fin de le captiver, de le détourner de son propre monde.

Un récit d'Odoïevski insiste également sur l'ambivalence de la vision aveugle. L'intrigue du *Cosmorama* recourt de manière assez explicite au modèle platonicien, tout en introduisant un jeu dans ce modèle. Le narrateur a en effet reçu le don de pouvoir pousser une « porte » dans son âme, celle qui sépare le monde d'ici-bas d'un au-delà où vivants et morts se côtoient. Les êtres coexistent dans les deux mondes, mais seul l'avatar de « l'autre monde » est conscient de mener une existence double : dans ce monde-ci, les êtres, à l'exception du narrateur, ignorent totalement leur double de l'au-delà. Ainsi le double du docteur Bine le met-il initialement en garde :

« Ne le crois pas, dit-il, ou plutôt, ne me crois pas tel que je suis dans ton monde. Là-bas, je ne sais pas moi-même ce que je fais, mais ici, je comprends les actes que j'accomplis et qui, dans votre univers, paraissent être des *impulsions irraisonnées*. Là-bas, je t'ai fait cadeau d'un jouet sans savoir pourquoi, mais ici, mon intention était de prévenir ton oncle, mon bienfaiteur, du malheur qui menaçait toute votre famille. Je me suis trompé dans mes calculs sur la fallacieuse sagesse humaine ; étant enfant, tu es entré par hasard en contact avec les signes enchantés qu'une main puissante avait tracés sur ce verre magique. À partir de cet instant, je t'ai transmis sans le vouloir une faculté prodigieuse, à la fois bénéfique et maléfique ; depuis, une porte s'est ouverte dans ton âme, qui s'ouvrira toujours à l'improviste, malgré toi, selon des lois qui même ici me sont incompréhensibles. Heureux infortuné ! Toi, tu peux tout voir, tout, sans voile, sans cette brume d'étoiles qui, même pour moi, là-bas, demeure impénétrable. Je suis obligé de me transmettre mes idées au moyen d'engrenages de petits faits de la vie courante, au moyen de symboles, d'impulsions secrètes, d'allusions mystérieuses que je comprends souvent de travers, ou pas du tout. Mais ne te réjouis pas ; si tu savais combien je m'afflige de ce don fatal et de cet orgueil humain qui m'aveugle ; je ne me doutais pas – insensé ! – que la porte magique s'était ouverte en toi pour le meilleur et pour le pire, pour ton bonheur et pour ta perte... et, je le répète, elle ne se refermera plus désormais²³⁷. [...] »

²³⁵ Constantin Aksakov, *Walter Eisenberg*, in *Bienheureux les fous*, éd. cit., p. 131.

²³⁶ *Ibid.*, p. 134-135.

²³⁷ Vladimir Odoïevski, *Le Cosmorama*, éd. cit., p. 46-47. « "Не верь ему, – говорил сей последний, – или,

La nouvelle tout entière déroule cette hypothèse initiale. Plus tard, le mari mort d'Élisa revient de cet au-delà pour troubler les vivants. Avant son retour, il en explique les raisons à Vladimir : dans l'au-delà, les êtres voient tout, savent tout. On l'a donc informé de son amour pour son épouse. Le défunt ne manque pas de souligner que son double, une fois revenu sur terre, aura tout oublié de sa vie dans l'au-delà. La fin du récit développe la thématique et montre Vladimir, avatar fantastique du philosophe platonicien, abandonné par les humains qui peuplent la caverne terrestre, en raison précisément de sa duplicité, qui le conduit sans cesse d'un monde à l'autre.

Vladimir Petrovitch a reçu le don d'accéder au monde intelligible. D'abord aveuglé par ce qu'il y voit, il s'accoutume progressivement à ces images, qui lui donnent accès au sens de ce qui se déroule ici-bas. La nouvelle repose donc sur un profond dualisme. Mais le développement fantastique du motif l'éloigne considérablement de la philosophie platonicienne. Vladimir Petrovitch n'est pas un philosophe, pas même un poète. Il ne comprend pas l'enseignement de la douce Sophia, qui seule le sauve *in extremis* du feu ravageur, et subit son don sans parvenir jamais à le maîtriser. Le monde auquel il accède le terrifie, et la connaissance qu'il y puise ne lui permet pas d'accéder à la sagesse. Il ne contemple pas ses visions, il en est possédé. Ainsi semble-t-il bien plus proche de l'Enfer chrétien que du monde des Idées : le mari d'Élisa en surgit comme un diable pour troubler les vivants. Le « mysticisme » dont il est la proie est perçu par le rêveur lui-même comme une maladie. L'aveuglement dont parle le docteur Bine dans la mise en garde que nous avons citée plus haut n'est pas une valeur : au contraire, il est vécu comme le châtiment du péché d'orgueil.

лучше сказать, не верь мне в твоём мире. Там я сам не знаю, что делаю, но здесь я понимаю мои поступки, которые в вашем мире представляются в виде *невольных побуждений*. Там я подарил тебе игрушку, сам не зная для чего, но здесь я имел в виду предостеречь твоего дядю и моего благодетеля от несчастья, которое грозило всему вашему семейству. Я обманулся в расчетах человеческого суемудрия ; ты в своем детстве случайно прикоснулся к очарованным знакам, начертанным сильною рукою на магическом стекле. С той минуты я невольно передал тебе чудную, счастливую и вместе бедственную способность, с той минуты в твоей душе растворилась дверь, которая всегда будет открываться для тебя неожиданно, против твоей воли, по законам, мне и здесь непостижимым. Злополучный счастливец! Ты-ты можешь все видеть, – все, без покрывающей, без звездной пелены, которая для меня самого там непроницаема. Мои мысли я должен передавать себе посредством сцепления мелочных обстоятельств жизни, посредством символов, тайных побуждений, темных намеков, которые я часто понимаю криво или которые вовсе не понимаю. Но не радуйся : если бы ты знал, как я скорблю над роковым моим даром, над ослепившею меня гордостью человека ; я не подозревал, безрассудный, что чудная дверь в тебе раскрылась равно для благого и злого, для блаженства и гибели... [...] » (Владимир Одоевский, *Косморама*, éd. cit., p. 347-348.)

La figure de l'aveugle est ambivalente, et ne saurait être rattachée de manière univoque au platonisme : l'aveugle est le créateur d'un monde qui, en définitive, n'appartient qu'à lui. Ce n'est pas le cas de l'amour, qui ne saurait enfermer le sujet dans son intériorité : on a vu plus haut que la conception platonicienne de l'amour en fait une forme supérieure de folie, capable de mettre l'amoureux sur le chemin du Beau, et ainsi de le faire accéder à la contemplation des Idées.

La Sylphide pourrait s'inscrire dans une telle pensée. Le récit propose une conception dualiste de la vie humaine, mais, contrairement au *Cosmorama*, détachée de la représentation de l'Enfer. Le séjour dans lequel la Sylphide entraîne le « fils de Platon », si l'on en croit le patronyme du héros, est profondément marqué par l'idéalisme : il y est question de « l'âme de l'âme²³⁸ », ou encore du « trône très élevé de la pensée²³⁹ », vers lequel tend tout l'univers. La poésie terrestre est méprisée par la Sylphide, de même que la Nature « aveugle, inerte²⁴⁰ » sur laquelle se courbe le poète admiratif. Cet idéalisme syncrétique, qui doit autant aux sectes des premiers temps du christianisme et aux grands mystiques et alchimistes médiévaux qu'à Platon, établit une hiérarchie explicite entre deux mondes que tout oppose. Mais ici encore, il faut se montrer prudent. L'une des épigraphes est attribuée à Platon et, loin d'établir une filiation, elle insiste sur tout ce qui sépare la pensée romantique de la pensée platonicienne :

Le poète, nous le couronnerons de fleurs
et nous le chasserons de la ville²⁴¹.

Comment ne pas lire ici un désaveu de la pensée platonicienne ? Doit-il porter également sur celui qui se rêve son fils ? Toujours est-il que le monde intelligible auquel il accède, et dont il est tiré par son ami bienveillant, est bien désigné par le héros comme « mon monde antérieur²⁴² », expression qu'on retrouve chez Baudelaire. Si le retour à ce monde est vécu selon le modèle de la réminiscence, il est, ici encore, déterminé par un possessif qui manifeste l'appartenance du monde au rêveur et suggère ainsi la pluralité des mondes possibles. Mikhaïl Platonovitch ne cherche pas à entraîner son ami vers ce monde supérieur, il revendique simplement le droit d'y habiter, seul.

²³⁸ *La Sylphide*, éd. cit., p. 199.

²³⁹ *Ibid.*, p. 197.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 199.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 165.

²⁴² *Ibid.*, p. 205.

On peut voir également une influence platonicienne dans le 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. À 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 ce pays invisible, il y avait une créature qui maintenant erre, coupée en deux, sur la terre, sous les noms d'Antioch et d'Adelheid²⁴³.

C'est à nouveau la pensée platonicienne 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 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 Kant en ces termes : « des temps différents ne sont pas simultanés, mais successifs²⁴⁴ ».

²⁴³ Nicolas Polévoï, *La Félicité de la Folie*, éd. cit., p. 77-78. « Может быть, она и не заметила встречи со мною, так как, может быть, она забыла тот мир, где прежде, до Италии, мы жили некогда с нею нераздельным, одним бытием. [...] На Востоке есть предание, что очарованные райские сады не скрылись с земли, но только сделались невидимы, переносятся с места на место и на одно мгновение делаются иногда видимыми человеку. Есть минуты, когда в них можно войти, подышать их райскими ароматами, напиться жемчужной живой воды их, отведать их золотистого винограда ; но они тотчас исчезают, переносятся за тысячи верст, и счастливцев остается или на голой палящей степи Ю<га>, или на холодных льдах Севера... В этой-то невидимой стране было существо, которое теперь бродит двойственно по земле под именем Антиоха и Адельгейды. » (Н. А. Полевой, *Блаженство безумия*, éd. cit., p. 190-191.)

²⁴⁴ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, éd. cit., p. 90.

4.3.3. Univers parallèles et « trous noirs »

Antioch est bien fou. Le récit de Polévoï n'en constitue pas pour autant une étude de cas. Il n'est pas non plus la simple illustration du mythe d'Aristophane : l'interprétation que le personnage principal donne de son propre destin n'est pas la seule interprétation proposée par la nouvelle de Polévoï. L'univers fictionnel qu'il construit fait coexister plusieurs mondes possibles, sans que le lecteur puisse décider lequel est actuel, lequel virtuel. Il semble bien plutôt que, selon le modèle proposé par David Lewis, chacun soit actuel pour celui qui en propose l'interprétation. 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, ou dans l'illustration d'un ancien mythe sur l'amour. 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 qu'ont en partage auteur et lecteur. La première, tout aussi acceptable dans le cadre d'une fiction, construit une cosmologie mythique.

Or celle-ci reprend et dédouble l'une des aventures de *Maître Puce*, le dernier roman de Hoffmann, précisément la « seconde » aventure. Le récit de Polévoï, on s'en souvient, s'ouvre en effet par une lecture publique de ce roman dans un salon pétersbourgeois. 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 aimait jadis sous l'identité du Chardon Zeherit. Le récit hoffmannien superpose ainsi deux temporalités, en étroite relation. Le récit de Polévoï vient 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 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 Polévoï choisit précisément Hoffmann comme origine

explicite du monde virtuel qu'il entend créer. La question de l'origine joue un rôle aussi important dans *Princesse Brambilla* que dans *Maître Puce* et se trouve dans ce conte directement rattachée à la question de la folie. 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 aveuglé²⁴⁵...

Le Palais Pistoïa fonctionne comme le passage secret permettant d'accéder d'un espace-temps à un autre. Il correspond à ce que Marie-Laure Ryan nomme la « cosmologie du "trou noir", qui situe les univers parallèles dans des espaces-temps distincts reliés par des tunnels percés dans le tissu cosmique²⁴⁶. » Lorsque Giglio ressort du Palais Pistoïa, le voilà définitivement atteint de « dualisme chronique²⁴⁷ », 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. 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

²⁴⁵ E. T. A. Hoffmann, *Princesse Brambilla*, éd. cit., p. 162. « Wer ist dir Ich, der aus dem Ich gebären // Das Nicht-Ich kann, die eigne Brust zerspalten // Und schmerzlos hoch Entzücken mag bewähren ? // Das Land, die Stadt, die Welt, das Ich, gefunden // Ist alles das, erschaut in voller Klarheit // Das Ich die Welt, der keck es sich entwunden, // Umwandelt des betörten Sinnes Narrheit, // Trifft ihn der bleichen Unlust matter Tadel, // Der innre Geist in kräftige Lebenswahrheit (E. T. A. Hoffmann, *Prinzessin Brambilla*, éd. cit., p. 101-102.)

²⁴⁶ Marie-Laure Ryan, art. cit., p. 68.

²⁴⁷ E. T. A. Hoffmann, *Princesse Brambilla*, éd. cit., p. 194. « an dem chronischen Dualismus » (E. T. A. Hoffmann, *Prinzessin Brambilla*, éd. cit., p. 194.)

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 reconnus²⁴⁸ ? » 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.

Un tel principe semble présider également à la rédaction des *Élixirs du Diable*. Dans le troisième chapitre, Médard est conduit à demander l'hospitalité à un garde-forestier. Celui-ci a recueilli un capucin frappé de folie, qui semble à tous points de vue le double de Médard. Comme lui, il se prend pour saint Antoine ; comme lui, il tient sa folie d'une bouteille diabolique trouvée dans les reliques de ce saint ; comme lui, il se montre doué pour le prêche, au point d'avoir pu un temps prétendre occuper la fonction de prieur ; comme lui, fasciné par l'or et le pouvoir, il est capable de lubricité et de violence ; comme lui encore, il tient un petit couteau caché dans sa large manche. Comment ne pas voir dans Anne, la fille du garde-forestier, un double d'Aurélie, dans son frère, un double d'Hermogène, dans le forestier, un double du vieux baron ? La scène que rapporte le garde-chasse rappelle trait pour trait celle qu'a vécue Médard au château du baron. D'ailleurs, pour le forestier, cela ne fait aucun doute : il est Médard, le capucin chassé du couvent de B. Pour le lecteur, comme pour le narrateur lui-même, la chose est plus complexe : comment accepter que le capucin fou soit Médard, et se trouve depuis deux ans dans cette sombre forêt, alors que nous venons de vivre avec lui ses aventures auprès d'Euphémie ? La seule solution acceptable consiste à penser que les aventures du capucin diabolique se déploient sous la forme d'un paradigme qui englobe simultanément plusieurs possibilités narratives.

Léonard souligne, à la fin du premier chapitre, l'immense bonté dont il gratifie Médard en l'envoyant à Rome pour une mission de confiance, alors que son comportement délirant et scandaleux aurait mérité un tout autre traitement :

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 210-211. « Laß es mich dir recht aus voller Seele sagen, daß erst seit dem Augenblick, da ich mit dir verbunden, mich die reinste, herrlichste Lust des Lebens beseelt. » (*Ibid.*, p. 146.)

Je pourrais donc te punir durement comme on punit dans le cloître ; je ne le ferai pas cependant. Car un pouvoir ennemi, le démon lui-même, auquel tu n'as pas assez résisté, est peut-être la cause de ton égarement ; je t'enjoindrai donc seulement de prier avec ferveur et de te soumettre à la pénitence²⁴⁹.

Cette possibilité, évoquée par Léonard avec prudence, à travers l'emploi du subjonctif II, est la réalité du capucin fou, qui n'est d'ailleurs gratifié d'aucune autre identité que celle de Médard. Enfermé dans la prison du couvent à cause de son comportement, il signe un pacte avec le diable pour y échapper et fait alors l'expérience de la vie sauvage. Il semble donc que le roman explore, dans des espaces-temps différents, deux possibilités narratives qui sont comme deux modèles sur le paradigme romanesque. De la même façon, les deux issues des combats qui opposent les deux Médard aux frères des deux femmes convoitées explorent deux possibles romanesques : dans un cas, Médard réussit à tuer le frère, dans l'autre cas, le père intervient et sauve ses enfants avant d'enfermer le moine dément. Les deux Médard sont des doubles l'un de l'autre, en ceci qu'ils sont deux images d'un même être. Aussi se rencontrent-ils dans un rêve, qui ouvre un espace possible pour la rencontre des deux modèles paradigmatiques. Ce n'est que par l'« épanchement du songe dans la vie réelle²⁵⁰ » que la rencontre devient effective dans le temps du récit :

Au même instant, je fus tiré du sommeil comme par une secousse soudaine. Mais j'entendais encore ce rire dans la chambre. Je me dressai d'un bond.

Les rayons lumineux de l'aurore pénétraient par la fenêtre ; je vis devant la table, me tournant le dos, un personnage en habit de capucin.

Je restai paralysé d'effroyante, l'effroyable rêve prenait corps²⁵¹.

La version originale est plus claire encore que la traduction proposée par Madeleine Laval : c'est bien « dans la vie » (« ins Leben ») qu'entre le rêve du narrateur. Le sommeil est le lieu propice de la rencontre, parce qu'il échappe au déroulement linéaire du temps et à l'unicité de l'espace réel.

Or le roman ne se contente pas d'explorer deux possibilités : il en propose même une troisième. Pour se disculper lors de son procès, Médard s'invente une fausse identité. Il prétend être Léonard de Krczynski, citoyen polonais cultivé, qui se rend en Italie pour y trouver quelque poste universitaire assez lucratif pour subsister. Le juge croit avec peine les

²⁴⁹ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 67 « ich könnte dich daher nach der Klosterzucht hart strafen, doch will ich dies nicht tun, da vielleicht irgendeine böse Macht – der Widersacher selbst, dem du nicht genugsam widerstanden, an deiner Verirrung schuld ist, und gebe dir nur auf, rüstig zu sein in Buße und Gebet » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 55.)

²⁵⁰ *Aurélia*, éd. cit., p. 367.

²⁵¹ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 141. « In dem Augenblick erwachte ich, wie von einem plötzlichen Ruck emporgeschüttelt. Aber das Gelächter dauerte fort im Zimmer. Ich fuhr in die Höhe, der Morgen brach in lichten Strahlen durch das Fenster, und ich sah vor dem Tisch, den Rücken mir zugewendet, eine Gestalt im Kapuzinerhabit stehen. – Ich erstarrte vor Schreck, der grauenhafte Traum trat ins Leben. » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 136.)

allégations de plus en plus élaborées d'un homme qui parle difficilement sa langue natale et s'enferme bien souvent dans ses propos. Au moment même où Médard s'apprête à renoncer à ses mensonges et à tout révéler, il est subitement et mystérieusement libéré. Le juge, avant de le quitter, lui confie qu'il a percé son identité à jour. Il ne s'appelle pas Léonard de Krczynski, mais il n'est pas non plus ecclésiastique. Interloqué, Médard ne répond rien. Plus tard, le médecin de la Cour princière vient lui apporter le fin mot de sa libération miraculeuse et de son retour en grâce :

Sans doute vous appelle-t-on, parce que vous le désirez ainsi, tout simplement Monsieur Léonard, comme par le passé, mais chacun sait maintenant que vous êtes d'origine noble, puisque les renseignements reçus de Posen confirment vos déclarations²⁵².

Médard n'a donc pas seulement pour double Victorin : il est aussi un noble polonais que de mystérieuses affaires obligent à voyager *incognito*. Son identité se dissout dans la pluralité de ses êtres possibles. La structure profonde des *Élixirs du Diable* est bien celle d'un labyrinthe qui explore simultanément plusieurs « mondes possibles ».

Cette particularité structurelle nous semble assez proche de l'entreprise narrative décrite par Borges dans la nouvelle intitulée « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent ». L'un des deux principaux personnages, Stephen Albert, un sinologue averti, réussit à interpréter l'étrange monument littéraire laissé par l'ancêtre du narrateur :

Dans cette perplexité, je reçus d'Oxford le manuscrit que vous avez examiné. Naturellement, je m'arrêtai à la phrase : *Je laisse aux nombreux avenir (non à tous) mon jardin aux sentiers qui bifurquent*. Je compris presque sur-le-champ ; le *jardin aux sentiers qui bifurquent* était le roman chaotique ; la phrase *nombreux avenir (non à tous)* me suggéra l'image de la bifurcation dans le temps, non dans l'espace. Une nouvelle lecture générale de l'ouvrage confirma cette théorie. Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses possibilités se présentent, l'homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable Ts'ui Pên, il les adopte toutes simultanément. Il crée ainsi divers avenir, divers temps qui prolifèrent aussi et bifurquent²⁵³.

Tel semble bien être le projet littéraire de nos auteurs, ne plus choisir parmi les différentes possibilités narratives, mais au contraire les examiner toutes simultanément, pour construire une sorte de paradigme d'actions simultanées.

Chez Nodier, c'est en effet le livre, plus encore que les espaces de la diégèse, qui prend la forme la plus explicite du labyrinthe :

Je ne sais si vous êtes comme moi, mes amis, mais j'aurais volontiers cédé ma place à trois séances solennelles de l'Institut, pour suivre Michel dans le labyrinthe fantastique où ses

²⁵² *Ibid.*, p. 245. « Zwar nennt man Sie, weil Sie es wollen, schlechtweg Herr Leonard, wie vorher, jeder weiß aber jetzt, daß Sie von Adel sind, da die Nachrichten, die man aus Posen erhalten hat, Ihre Angaben bestätigen. » (*Ibid.*, p. 245.)

²⁵³ Jorge Luis Borges, « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », in *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. Folio, nouvelle éd. augmentée, 1983, p. 100.

semi-confidences m'avaient engagé...

Et si vous n'étiez pas comme moi, j'ai le bonheur de tenir le fil d'Ariane à votre disposition. Faites passer rapidement sous le pouce de la main droite, – ou bien sous celui de la main gauche, si vous êtes scaeve ou gaucher, – ou même sous celui des deux mains qu'il vous plaira d'employer, si vous êtes ambidextre ; faites-y passer, dis-je, en rétrogradant, les feuillets que vous venez de parcourir. Cela sera facile et bientôt fait, surtout si vous avez le geste assez sûr et assez agile, dans votre empressement, pour en ramener plusieurs à la fois. Vous arriverez ainsi au frontispice, à la garde, à la couverture, c'est-à-dire à la porte d'entrée de ce dédale ennuyeux, et vous pourrez faire voile vers Naxos²⁵⁴.

Le texte est ici saturé de références, qui filent de manière très explicite la métaphore. C'est le récit de Michel, et même le livre lui-même, dans sa réalité palpable d'objet, qui constituent des labyrinthes. Nous sommes donc invités à lire *La Fée aux Miettes* comme un labyrinthe.

Examinons de plus près la structure narrative de *La Fée aux Miettes*. On peut repérer deux parties dans la confession de Michel, que sépare le voyage sur la *Reine de Saba*. La première partie a tout d'un récit picaresque, inscrit dans le registre merveilleux : le héros, dont la mère est morte en couches, se trouve ruiné à la suite de la disparition de son père en mer. Son oncle lui fait faire de bonnes études générales, et lui recommande de choisir un état. Les questions d'argent fréquemment évoquées et les discours moralisateurs de l'oncle paternel inscrivent tout à fait le récit dans le genre édifiant du roman d'apprentissage. Livré à lui-même à la suite du départ de son oncle, Michel tente de gagner vaillamment sa vie en exerçant son métier de charpentier, sans oublier la charité avec laquelle il soutient ses amis. Une étrange figure hante cette vie d'artisan normand : c'est celle de la Fée aux Miettes, petite mendiante de Granville. Mais elle n'a rien d'inquiétant et le lecteur est convié à accepter cette touche de merveilleux, qui donne des allures de conte pour enfants à toute cette première partie. La narration, lisse et sans heurts, épouse donc la vision du monde d'un jeune garçon, bon et intelligent, peut-être un peu simple lui aussi, mais certainement pas fou. Le lecteur a le sentiment de lire un conte, écrit et amplifié par des enfants, rapides à faire d'une mendiante une fée, à la doter d'un physique étrange et à en exagérer la mise.

Mais les choses se compliquent par la suite : à Greenock, personne n'a entendu parler de la Fée aux Miettes, personne ne l'a vue ni ne la connaît. Michel devient, à proprement parler, un « fou ». Le chapitre X introduit en effet une rupture dans la narration : c'est tout d'abord le retour des marins qui accompagnaient l'oncle dans sa quête du père disparu. Ceux-ci affirment que le brave homme, atteint de folie, a décidé de rester pour toujours en Libye, au service de la princesse Belkiss. C'est alors qu'apparaît *La reine de Saba*, à bord de laquelle monte le héros. Le naufrage du bateau est le baptême symbolique de Michel, qui entre

²⁵⁴ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 183-184.

désormais résolument en folie. Tous les habitants de Greenock seront unanimes sur ce point : Michel est un bon charpentier, un honnête homme, mais il est fou.

Il est bien évident que la folie de Michel, comme celle de Médard avant lui, prend la forme de ce que Nerval appellera plus tard l'« épanchement du songe dans la vie réelle ». À plusieurs reprises, Michel souligne qu'il ne sait plus distinguer la veille du sommeil :

Aussi avais-je peine à me persuader à mon réveil que je n'eusse pas fait un songe, et que ce ne fût pas la Fée aux Miettes qui se divertissait, dans je ne sais quel secret qu'elle avait rapporté de ses voyages, à infatuer mon esprit de ces visions fantasques. Cette pensée m'absorba tellement que je commençai à douter de ce qui m'était arrivé depuis deux jours, et que j'eus peur de chercher inutilement sur mon sein le portrait enchanteur auquel j'avais dû la veille des extases si délicieuses.

« Hélas ! dis-je en moi-même, toute ma vie n'est que chimères et caprices, depuis que la Fée aux Miettes s'en mêle, probablement pour mon bien, et tout ce qui me survient d'impressions heureuses comme d'illusions grotesques n'est sans doute qu'un jeu de ses fantaisies. Je n'ai peut-être jamais vu le portrait de Belkiss²⁵⁵ ! »

J'allais dormir, si je ne dormais, et pour dire la vérité, monsieur, mes impressions de la veille et du sommeil se sont quelquefois confondues, et je ne me suis jamais fort inquiété de les démêler, parce que je ne saurais décider au juste quelles sont les plus raisonnables et les meilleures²⁵⁶.

Je rêvais peu dans ce temps-là, ou plutôt je croyais sentir que la faculté de rêver s'était transformée en moi. Il me semblait qu'elle avait passé des impressions du sommeil dans celles de la vie réelle, et que c'est là qu'elle se réfugiait avec ses illusions. Je ne rentrais, à dire vrai, dans un monde bizarre et imaginaire que lorsque je finissais de dormir, et ce regard d'étonnement et de dérision que nous jetons ordinairement au réveil sur les songes de la nuit accomplie, je ne le suspendais pas sans honte sur les songes de la journée commencée, avant de m'y abandonner tout à fait comme à une des nécessités irrésistibles de ma destinée²⁵⁷.

Ce dernier passage précède le délire le plus remarquable de *La Fée aux Miettes*, qui est un véritable cauchemar digne de ceux de *Smarra*. Le narrateur s'endort au côté du bailli de l'île de Man. La nuit, il est réveillé par d'étranges démons aux allures de bêtes féroces, qu'il parvient à faire fuir sans qu'ils ne volent le porte-feuilles de son voisin, dont le corps est lourd comme un cadavre. Le lendemain, à son réveil, il apprend qu'on le considère comme l'assassin et le voleur du bailli. Son cauchemar a donc eu des conséquences sur le réel – ou plutôt sur ce qu'on croit alors avec Michel être le réel –, puisque suit son procès, et sa mise à mort. Il n'est sauvé que par l'intervention de la Fée aux Miettes qui vient l'épouser et lui annonce que le bailli n'est pas mort. Les deux jeunes époux se retrouvent dans la petite maison de la fée, où ils prennent leur repas de noces. La nuit qui suit, véritable nuit de noces onirique, apporte de nouveaux rêves au jeune homme :

Que cette nuit fut différente de celle qui l'avait précédée ! Le sommeil ne me retira pas ses

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 230-231.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 240.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 246.

prestiges ; mais de quelles riantes couleurs il avait chargé la palette ! Que d'agréables caprices, que de délicieuses fantaisies il jetait à plaisir sur la toile magique des songes²⁵⁸ !

Journée terrible, dont le récit occupe plus de soixante pages sur deux cents, que celle qui se déroule entre ce cauchemar et ce rêve ! Pourtant, un doute survient dans l'esprit du lecteur lorsque Michel apprend, en se rendant au chantier le lendemain, que personne n'a été témoin des événements de la veille. Dans sa simplicité, Michel croit que le silence de ses amis du chantier n'est qu'un effet de leur discrétion, mais le lecteur ne saurait partager ce jugement. Pour lui, la conclusion est évidente : Michel a rêvé tout ce qui lui est arrivé depuis l'avant-veille. Il faut en effet faire remonter son rêve au moment où il pénètre, sur l'invitation de son maître, à l'auberge de *Calédonie*. Le repas avec le bailli à tête de chien, l'attaque nocturne, le procès, la marche vers la potence, son mariage et sa nuit de noces sont des rêves, dont certains, signalés comme tels, sont des rêves dans le rêve. Dans l'apparente linéarité du récit se dessine donc une ligne verticale, qui correspond à la mise en abyme des rêves de Michel. On retrouve bien ici le procédé qui structure toute l'œuvre de *Smarra* : Michel rêve tous ces événements, et rêve qu'il rêve. Il y a donc trois niveaux de réalité différents, qui correspondent à trois niveaux narratifs, la démarcation entre le réel et le premier rêve n'étant pas clairement établie dans le roman.

Le lecteur est ainsi invité à accepter de pénétrer dans un « labyrinthe fantastique ». S'il cherche un récit linéaire, qu'il rebrousse immédiatement chemin. Il faut accepter l'idée que tous les événements qui se déroulent le jour du départ de *La Reine de Saba* et du mariage manqué des filles de maître Finewood ne sont qu'un rêve. Mais ce constat laisse un trou gigantesque dans la narration : si Michel n'a pas vécu ce qu'il pense avoir vécu, que s'est-il passé ? De plus, si l'on est conduit à étendre la limite du rêve jusqu'à l'entrée à l'auberge, pourquoi ne pas aller encore plus loin et prétendre que tout ce que Michel raconte est un rêve ? La « Nouvelle Préface » de *Smarra*, contemporaine de la rédaction de *La Fée aux Miettes*, suggère de faire du rêve la seule et unique matrice du récit fantastique :

À force de m'étonner que la moitié et la plus forte moitié sans doute des imaginations de l'esprit ne fussent jamais devenues le sujet d'une fable idéale si propre à la poésie, je pensai à l'essayer pour moi seul [...] ²⁵⁹.

Lorsqu'il arrive à Greenock, Michel est aussitôt reconnu par Folly Girlfree – dont l'étrange nom ne la prédispose pas à incarner la raison qu'elle clame sans cesse – et mistress Speaker, « probablement trompée ainsi que Folly par une ressemblance singulière²⁶⁰ ». Comme Médard, le nouveau Michel, fraîchement baptisé par le naufrage de *La Reine de Saba*, se

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 296.

²⁵⁹ Charles Nodier, « Nouvelle Préface » à *Smarra*, éd. cit., p. 39.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 229.

trouve entrer dans un rôle qui lui a déjà été préparé : il travaille chez maître Finewood et loge à l'auberge de mistress Speaker, où une chambre lui est réservée. La réaction de maître Finewood n'est pas aussi claire que celle des deux précédents personnages :

« Qu'est-ce donc que la Fée aux Miettes, s'écria maître Finewood les mains sur les côtés, et où diable avez-vous été élevé, si vous êtes Écossais, comme je le pense, car vous parlez la langue du pays mieux qu'un Hume ou un Smollett ? [...] cependant, continua-t-il en parlant à sa femme et à ses filles, la figure de ce garçon me revient ; je ne sais où je l'ai rêvée, et pourquoi il m'est avis qu'il portera bonheur à ma maison. [...]»²⁶¹ »

Maître Finewood, personnage intermédiaire entre la raison et la folie, le rêve et le réel, partage l'illusion de Michel. Pourtant, il se souvient d'avoir « rêvé » son image. Si l'on observe de près les réactions des trois personnages principaux de Greenock, on est amené à formuler cette étrange hypothèse : ce n'est pas tant le séjour de Michel à Greenock qui est le rêve étrange d'un fou, c'est bien plutôt sa vie à Granville sur laquelle est jeté un discrédit. Cet univers merveilleux dans lequel tout le monde croit en la Fée aux Miettes, cet univers magique qui gravite autour du symbolique Mont-Saint-Michel ne serait-il pas le premier rêve de Michel, citoyen écossais de Greenock ? Certes, Michel parle un excellent français, mais son anglais n'en est pas moins fameux, à en croire maître Finewood, et le narrateur principal lui-même, qui hésite sur la nationalité de son interlocuteur. Il y aurait donc deux Michel, le premier, charpentier de Greenock, homme un peu fou qu'on sait vivre toujours dans ses rêves et illusions ; l'autre, double du premier, aurait mené une existence studieuse et simple en Normandie. On remarquera d'ailleurs que le rêve de Michel l'Écossais se prenant pour Michel le Normand s'arrête au moment même où le réel écossais menace de compromettre l'illusion normande : l'accusation de folie portée à l'encontre de son oncle entretient de trop proches relations avec le quotidien de Michel à Greenock pour que celui-ci prolonge davantage son rêve. Le voici donc, franchissant un terrible espace-temps dans un vaisseau mystérieux, puis à la course, afin de regagner ce qui pourrait bien être son univers de référence, si l'on en croit tout au moins Daniel dans les dernières lignes du roman. La nuit à l'auberge et le procès qui la suit ont d'ailleurs empêché Michel d'accomplir un nouveau voyage sur *La Reine de Saba*, nom qui désigne également son épouse la Fée aux Miettes, puisqu'elle se dit Belkiss. On est alors en droit de douter qu'il ait jamais été l'un des passagers du vaisseau mythique, figure dérivée de la nef des fous médiévale.

Tout n'est-il donc que rêve, et faut-il considérer que rien de ce que raconte Michel n'a existé ? Trois éléments appartenant au récit-cadre viennent invalider cette hypothèse. C'est tout d'abord la disparition de Michel de l'hospice des fous, dont personne ne peut sortir.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 231.

Ensuite, Daniel, envoyé à Greenock, rencontre les principaux personnages du récit, et apporte même un élément déroutant, celui de l'existence sur les petits-enfants de maître Finewood, et sur le fils de Folly, d'une petite fleur de mandragore. Cet élément proprement merveilleux, qui donne une ultime incarnation à l'un des motifs dominants du roman, fait définitivement basculer le récit de Michel du côté de l'indécidable. Il en est de même de l'annonce du colporteur à Venise, qui laisse entendre que le nom de la Fée aux Miettes, pourtant inconnu à Greenock – et c'est finalement cette ignorance qui paraît la plus mystérieuse – est parvenu jusqu'à Venise. Le récit de Michel, auquel le narrateur du récit-cadre donne tout crédit, est donc bien du côté des mythes fondateurs, ceux qui, malgré leur extravagance, disent le vrai.

L'analyse des universaux sémantiques que sont le *moi*, le lieu et le temps, montre bien le double ancrage, contextuel et littéraire, des auteurs de notre récit. Leurs propositions partent de la psychologie particulière du fou, et rejoignent le constat des aliénistes d'alors, comme des psychiatres d'aujourd'hui. Mais le choix narratif de donner la parole à un fou leur permet surtout d'expérimenter des voies nouvelles pour le récit de fiction. La mise en œuvre fictionnelle de la théorie des mondes possibles, dans des récits qui préfigurent certaines propositions contemporaines, nous paraît particulièrement digne d'intérêt : l'« anti-psychiatrie » qui se met en place à l'époque romantique est solidaire d'une philosophie originale, construite en réaction contre le kantisme, et d'une poétique susceptible de la refléter.

Chapitre 5

Agir sur autrui par le discours

Le discours des fous de notre corpus est bien une langue particulière, qui les conduit à réorganiser le monde autour d'eux, en explorant simultanément plusieurs « mondes possibles ». Nous avons, dans le chapitre précédent, centré notre étude sur l'un des deux pôles de l'énonciation, celui du locuteur. Reste le destinataire. Les fous auxquels la parole est conférée ne parlent pas tout seuls : leur discours est adressé et tente d'agir sur autrui. Il reçoit une valeur pragmatique forte.

La structure de nos récits laisse en effet une place à cet autre, simple confident ou véritable interlocuteur, chargé de recueillir la parole du fou. Celui-ci n'est pas non plus seul à parler, soit que le dispositif narratif délègue la parole à d'autres que lui, soit qu'il rapporte lui-même les propos d'autrui. L'examen de la multitude des narrateurs, d'une part, et des rapports ambigus entre auteur, narrateur et personnage, d'autre part, nous conduit à réfléchir à la dimension dialogique, au sens que Mikhaïl Bakhtine a donné à ce terme, des récits que nous étudions.

L'accès du fou à la parole fait de lui un être rhétorique, capable de construire son discours et de l'orienter dans un débat qui l'oppose à un autre discours, celui du médecin bien sûr, mais aussi celui de la justice et plus généralement de la bourgeoisie bien pensante, vivement critiquée dans des textes résolument polémiques, qui inscrivent leur voix dans le cours de l'Histoire.

5.1. Structures narratives

Le narrateur autobiographique, on l'a vu, se présente comme un être profondément dédoublé, dont le discours ne renvoie pas à l'idée d'unicité du sujet parlant. Celui-ci peut même, comme le sujet lyrique, aller jusqu'à fusionner avec son (ou ses) allocutaire(s). Une autre unicité, celle de la voix narrative, est mise à mal dans nos récits, qui illustrent assez bien les thèses de Mikhaïl Bakhtine sur le dialogisme constitutif de l'écriture romanesque. Nous avons, dans le chapitre précédent, considéré uniquement les passages qui, dans nos œuvres, sont présentés comme émanant directement du fou locuteur. Mais il n'est pas toujours le seul à s'exprimer. Les récits de notre corpus présentent en effet des caractéristiques narratives très diverses, qui entraînent des différences de sens et de structure assez notables. Nous envisagerons d'abord *Aurélia* et le *Journal d'un fou*, qui semblent ne recourir qu'à un narrateur unique, avant d'envisager la structure enchâssée des *Élixirs du Diable* et de *La Fée aux Miettes* et enfin la forme hybride de *La Sylphide*.

5.1.1. Récits à narrateur unique

AURÉLIA

Le seul récit qui impose, de son début à son issue, une seule voix est *Aurélia*. À l'extrême frontière de ce que Bakhtine appelle « prose », on pourrait presque dire que Nerval fait le choix d'un discours « poétique », monologique, qui refuse résolument le plurilinguisme. Du choix du titre à l'insertion des « Mémoires », le *je* qui parle et écrit semble bien unique, insensible ou indifférent aux voix des hommes. Jamais la parole n'est directement déléguée à une instance tierce, peu de dialogues, pas de lettre, de témoignage quelconque, pas de discours étranger à la voix du personnage-narrateur. Il semblerait donc qu'on retrouve ici l'exacte définition du discours poétique chez Bakhtine. Celui-ci oppose en effet la prose et la poésie sur le plan de l'énonciation. La prose serait l'espace ouvert aux langues du monde, à la diversité des énonciateurs et des locuteurs. La parole du narrateur y accueillerait sans cesse en son sein la parole d'autrui. Au contraire, la poésie reposerait sur le monolinguisme :

Dans les genres poétiques, la conscience littéraire (au sens de toutes les intentions de sens et d'expression de l'auteur) se réalise entièrement dans son langage ; elle lui est entièrement immanente, s'exprime en lui directement et spontanément, sans restrictions, ni distances. Le langage du poète, c'est son langage à lui. Il s'y trouve tout entier, sans partage. [...]

Le monde de la poésie, quels que soient les contradictions et les conflits désespérés qu'y

découvre le poète, est toujours éclairé par un discours unique et irréfutable. Contradictions, conflits, doutes, demeurent dans l'objet, dans les pensées, dans les émotions, en un mot, dans le matériau, mais ne passent pas dans le langage. En poésie, le langage du doute doit être un langage indubitable²⁶².

Si l'on s'intéresse à la simple forme d'*Aurélia*, on peut considérer que ce récit appartient de plain-pied au discours poétique tel qu'il se trouve ici défini. Mais l'étude plus précise du système narratif et l'analyse de certains procédés énonciatifs font bien de la dernière œuvre de Nerval un aboutissement de sa réflexion sur la prose, qui parvient à marier les langues au sein d'un discours résolument polyphonique, quand bien même il faut situer ce dédoublement au sein du narrateur unique qui prend en charge le récit. Roger Bozzetto parle ainsi de « polyphonie secrète²⁶³ » pour qualifier *Aurélia*. L'œuvre tout entière de Nerval est placée sous le signe de la fusion des vers et de la prose, comme en témoigne, en 1854, quelques mois avant la parution d'*Aurélia*, l'insertion de son œuvre en vers la plus aboutie, « Les Chimères » dans le recueil des *Filles du Feu*.

On a déjà noté que le récit d'*Aurélia*, rétrospectif, est pris en charge par un narrateur plus mûr que le personnage qu'il a été et qui distingue nettement présent de la narration et passé des événements. De ce point de vue, il relève tout à fait de la partition entre *je* narrant et *je* narré qui définit l'écriture autobiographique. Ce dédoublement est essentiel à la poétique de l'œuvre, comme l'a noté Shoshana Felman, à la suite de Roger Dragonetti :

Le héros se croit un savoir absolu : « Je croyais tout savoir, tout comprendre » (p. 219) ; le mode d'être du narrateur est le non-savoir et le doute : « C'est un de ces rapports étranges dont je ne me rends pas compte moi-même et qu'il est plus aisé d'indiquer que de définir » (p. 249)... « Telles sont à peu près les paroles, ou qui me furent dites, ou dont je crus percevoir la signification » (p. 247) [...]

Aurélia se structure dès lors comme une tension irréductible entre ces deux tendances discursives bipolaires et contradictoires : le mouvement onirique et le mouvement critique du récit²⁶⁴.

Mais à ce dédoublement inhérent à la nature autobiographique du texte s'en ajoute un autre : le narrateur, dans *Aurélia*, n'est pas non plus unique. Contrairement aux autres œuvres que nous étudions, la parole n'est certes jamais déléguée à un autre, identifié comme tel dans le corps du récit. C'est bien au cœur même de l'instance narratrice que le lecteur est amené à percevoir un glissement. Aucune marque typographique, aucun titre, aucune mise en garde ne viennent informer le lecteur du changement de point de vue. Mais Jacques Bony a démontré

²⁶² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978, p. 108.

²⁶³ Roger Bozzetto, « Fantastique et aliénation », in *Le Fantastique dans tous ses états*, éd. cit., p. 45.

²⁶⁴ Shoshana Felman, « Gérard de Nerval : folie et répétition », *La Folie et la chose littéraire*, éd. cit., p. 68. L'auteur se réfère à l'édition des *Filles du Feu* suivi d'*Aurélia*, Paris, LGF, Le Livre de Poche, 1961. Elle renvoie à l'article de R. Dragonetti, « Portes d'ivoire ou de corne dans « Aurélia » de Gérard de Nerval. Tradition et modernité », *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, G. Duculot, Gembloux, t. II, p. 1554.

qu'un tel changement a bien lieu :

L'on s'aperçoit alors que Nerval a trouvé un autre moyen ambigu de justification : le récit du rêve n'est pas fait par le même narrateur que le récit des événements ; il y a un narrateur qui raconte ce qui se passe dans le « monde réel », et à qui il arrive de se montrer au présent, à l'époque où il écrit : « Ma chambre est à l'extrémité d'un corridor », mais dont la fonction est de regarder un héros vivant une aventure ; et il y a un narrateur qui rêve – et qui n'est autre que le héros précédent – regardant un héros qui est acteur du rêve. Ce second narrateur, dans une situation analogue à celui qui, dans la *Recherche du temps perdu*, se couchait « de bonne heure », peut être appelé « narrateur intermédiaire ». [...] Ce jeu de regards peut prendre un aspect vertigineux, affolant : le héros du rêve, regardé par le narrateur intermédiaire, peut se mettre à rêver à son tour, au second degré pour ainsi dire [...] ²⁶⁵.

Au côté du narrateur premier, l'homme lucide qui rédige l'histoire de sa folie, prend place un narrateur intermédiaire, qui se confond véritablement avec le personnage, et adopte son point de vue, sans quitter pour autant son rôle de narrateur, continuant à se donner pour un double de l'auteur.

La structure d'*Aurélia*, on l'a montré plus haut ²⁶⁶, n'est pas linéaire. Or ce trait fondamental est commun à l'ensemble de nos récits : la structure des œuvres échappe à la linéarité chronologique. La place laissée à d'autres voix, à la fois mêmes et autres, ouvre des espaces nouveaux, qui échappent à la structure de surface et créent une progression, dont la figure géométrique tient bien plus de la spirale – ou du labyrinthe – que de la ligne : refus de la linéarité et refus du monologisme poétique vont de pair.

JOURNAL D'UN FOU

L'œuvre qui semble la plus proche d'*Aurélia* est le *Journal d'un fou*. La forme retenue, celle du journal intime, semble également propice à en faire une œuvre monologique, dans laquelle une seule voix se fait entendre. Néanmoins, si l'énonciateur semble de prime abord unique, la nouvelle n'en connaît pas moins un éclatement formel qui brise son apparente linéarité, puisqu'elle est constituée de la réunion de fragments, et donc de la juxtaposition de narrations différentes. Le titre de la nouvelle, en russe, invite plus à considérer l'œuvre comme une succession de notes fragmentaires que comme un tout cohérent. Le terme de « записки » est un pluriel, que ne rend pas, en français, le terme de « journal ». La forme adoptée permet le rapprochement, sans transition, de diverses unités textuelles : si le récit placé sous chacune des dates forme bien un tout cohérent, aucune liaison entre les différents passages n'est bien souvent ménagée. Le genre du journal permet aussi à l'auteur de jouer

²⁶⁵ Jacques Bony, *op. cit.*, p. 268.

²⁶⁶ Voir le chapitre 3 de la présente thèse.

avec la langue, de procéder à des ellipses, de rompre l'unité grammaticale des énoncés. Le fractionnement du texte s'accompagne donc d'une fracture des unités du discours. Voici les premiers mots du texte placé sous la date du 8 novembre : « Été au théâtre. On donnait Filatka, le gribouille russe. Beaucoup ri²⁶⁷. » Non seulement le thème de ce passage n'est annoncé par aucun détail du passage précédent, mais le style adopté par le narrateur, qui imite au plus près les notes que peut prendre un individu pour lui-même, menace la cohérence syntaxique du récit, d'autant plus qu'un tel passage contraste fortement avec d'autres, dont l'écriture est extrêmement soignée. L'omission du pronom sujet est plus fréquente en français qu'en russe ; il n'empêche que la parataxe, dans le texte original, produit bien l'effet de la traduction de Vladimir Volkoff. On peut ainsi considérer que chaque fragment émane d'un narrateur différent, qui se trouve dans un état de conscience particulier, ainsi que dans un espace-temps spécifique.

De plus, si l'on regarde le texte de près, on n'y trouve pas un narrateur, mais deux : le narrateur premier, le fou, insère dans son journal des extraits de la correspondance de deux chiens, sous la date du 13 novembre. L'ensemble est suffisamment long pour qu'on considère qu'une seconde voix se fait entendre dans la nouvelle. Cette insertion peut être interprétée comme un effet de la folie du narrateur, qui écrit des lettres qu'il attribue à un chien. Mais dire du fou qu'il est schizophrène ne résout pas le problème de la duplicité de l'énonciation ; bien au contraire, cette suggestion étend le problème à l'ensemble de la nouvelle. Ce ne sont pas des lettres, mais des fragments de lettres, que cite le narrateur principal. L'aspect fragmentaire du texte est renforcé par les multiples interruptions du narrateur premier, qui commente sans cesse les passages qu'il lit et recopie. Le commentaire auquel il se livre à propos de ces lettres pourrait s'appliquer à l'ensemble du récit, dont il révèle les contrastes :

Quel style inégal ! On voit tout de suite que l'auteur n'est pas un humain. Elle commence correctement puis elle sombre dans la chiennerie. Voyons encore une lettre. Un peu longue, non ? Hum ! Et il n'y a même pas de date. [...]

Fi ! Pouah ! Au diable ! Quelles bêtises ! Comment peut-on remplir une lettre de sornettes pareilles ? C'est l'homme que je veux. Je veux voir l'homme ! J'exige une nourriture qui nourrisse et charme mon âme, au lieu de quoi des sottises pareilles²⁶⁸...

Il semble bien qu'on ait ici un commentaire sur le journal dans son ensemble : l'homme que le

²⁶⁷ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 263. « Был в театре. Играли русского дурака Филатку. Очень смеялся. » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 426.)

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 270-271. « Чрезвычайно неровный слог. Тотчас видно, что не человек писал. Начнет так, как следует, а кончит собачиной. Посмотрим-ка еще в одно письмецо. Что-то длинновато. Гм ! и числа не выставлено. [...]

Тьфу, к черту !.. Экая дрянь !.. И как можно наполнять письма эдакими глупостями. Мне подавайте человека ! Я хочу видеть человека ; я требую пищи, той, которая бы питала и услаждала мою душу ; а вместо того эдакие пустяки... (*Ibid.*, p. 430)

fou veut voir pourrait bien être le fou lui-même, que le lecteur perd progressivement, à mesure que le récit avance. Mais le fou narrateur ne peut évidemment pas fournir un tel commentaire sur sa propre œuvre : il faut donc nécessairement supposer un autre narrateur, qui, sans prendre la parole en son nom, aurait donné au texte la couleur ironique sous laquelle il nous apparaît, un narrateur, extrêmement proche de l'auteur, qui ressemble fort aux narrateurs des nouvelles de Gogol écrites à la troisième personne, ceux du *Nez* ou de *La Perspective Nevski* par exemple : il se montre bavard, moqueur, à la fois proche et distant de son personnage. La narration personnelle n'évite donc pas les lacunes que permet la narration externe ; au contraire, la forme du journal les multiplie à loisir. Derrière le fou se dessine ainsi un autre narrateur, qui juge et commente discrètement les aventures de son personnage. L'existence de ce narrateur semble confirmée par le choix d'un titre qui ne peut être celui du journal de Poprichtchine²⁶⁹. Au contraire, le complément du nom, « d'un fou », manifeste un jugement porté sur l'état de conscience du personnage-narrateur. Or Poprichtchine, on l'a vu, ne sait pas qu'il est fou. Il faut donc qu'un autre que lui ait porté sur lui ce jugement. Contrairement à *Aurélia*, titre qui renvoie à la diégèse et à la vision du monde qu'elle met en place, le *Journal d'un fou* établit une rupture entre titre et œuvre. C'est au sein de cette rupture que s'instaure le jeu qui permet distance critique et surgissement de l'ironie, envisagée comme phénomène polyphonique. Le narrateur qui présente – récrit peut-être – le journal d'un « fou » manifeste sa distance par rapport aux paroles qu'il rapporte, cherche à établir une connivence avec le lecteur afin de se moquer d'une cible, le fou lui-même. On n'est plus loin alors du plurilinguisme défini par Bakhtine comme l'un des traits constitutifs de l'écriture en prose.

5.1.2. Récits construits sur le modèle de l'enchâssement

L'une des manières traditionnelles évoquées par Bakhtine pour introduire le plurilinguisme dans le roman est de créer un narrateur-relais, qui prend le nom de l'auteur, de l'éditeur, ou se cache parfois sous un pseudonyme créé pour l'occasion. Ce relais, tout aussi fictif que le narrateur-personnage, a le mérite de donner une objectivité, de colorer d'une authenticité, le récit qu'il enchâsse.

²⁶⁹ Ce trait constitue la différence fondamentale entre le choix de Gogol et celui que fera Maupassant, dans la version définitive du *Horla*. Le titre qui sert à désigner le récit est un élément de la diégèse et ne correspond pas à une prise de distance de l'auteur : il renvoie ainsi bien plus au choix nervalien qu'au choix gogolien.

LES ÉLIXIRS DU DIABLE

Telle est la mise en scène retenue par Hoffmann. Dans *Les Élixirs du Diable*, sept chapitres de longueurs comparables prennent en charge le récit rétrospectif de la vie de Franz par le héros lui-même, des circonstances troubles de sa naissance à sa mort. Le chiffre sept marque symboliquement l'accomplissement d'un parcours ascendant vers la plénitude sacrée que le héros atteint dans la mort. Néanmoins, le roman, divisé en deux parties, reçoit un chapitre supplémentaire entre le sixième et le septième, le « testament du vieux peintre », qui permet, sans ôter la symbolique transparente du chiffre sept, d'équilibrer les deux parties ainsi constituées de quatre chapitres, ou ensembles narratifs. L'écrivain se présente comme un éditeur, qui a trouvé un manuscrit, celui de la vie du moine Médard, et le livre au public. Le procédé, très courant aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, est devenu, à l'orée du ^{xix}^e siècle, classique. Il s'agit de garantir l'authenticité de l'œuvre imprimée en laissant sa responsabilité à un narrateur fictif, doté d'une illusion de réalité. Les auteurs romantiques ont eu très souvent recours à cette présentation. C'est le cas de Nodier par exemple, dans *Smarra* (1821), de Pouchkine dans ses *Récits de Bielkine* (1831), de Lermontov dans *Un Héros de notre temps* (1840) ou de Gogol qui délègue les *Veillées du hameau* (1831), publiées sous l'anonymat, à un certain Panko le Rouge. On peut déjà noter néanmoins une originalité dans la présentation retenue par Hoffmann. S'il prend bien en charge la préface, s'il reprend la parole pour présenter le « testament du vieux peintre », il ne conclut pas son récit : c'est le « père Spiridon », personnage appartenant à la diégèse, qui constitue le narrateur de l'épilogue. Avec le manuscrit du vieux peintre, il faut donc compter trois énonciateurs en plus du narrateur principal, Médard, auteur de ses « papiers » que nous livre l'éditeur.

Outre ces énonciateurs apparents dans la table des matières et l'organisation du roman, d'autres personnages de la diégèse sont amenés à faire des récits, ou à les écrire²⁷⁰. Les divers récits inclus dans l'œuvre jouent un rôle comparable : ils multiplient les instances narratives et ouvrent d'autres temporalités, permettant la répétition permanente de la même histoire en la rendant chaque fois autre, puisque décrite d'un point de vue nouveau. Après le récit du peintre au chapitre III, c'est au tour du médecin, au chapitre IV, d'entreprendre un long récit censé remonter bien avant la naissance de Franz-Médard et faire le lien entre les épisodes de la Résidence et ceux du château de F. Le médecin fait d'abord un long récit humoristique, où il est question d'un original écossais, sans aucun rapport apparent avec la diégèse. Ce n'est

²⁷⁰ Pour une autre analyse de la structure des *Élixirs du Diable*, voir Sarah Kofman, « Vautour rouge », art. cit.

qu'après cette longue parenthèse qu'il entreprend d'expliquer à Léonard la froideur de la princesse, à qui il rappelle un visage bien connu. Ce récit permet pour la première fois de clarifier les événements et d'apporter les couleurs du réel à la fantastique histoire qui a été contée jusque là. Pourtant, si l'on y regarde de près, les éléments apportés par le récit n'offrent que peu de cohérence à l'histoire : que Franz soit le frère de Victorin explique-t-il son destin fatal et sa miraculeuse résurrection ? Où le comte a-t-il pu apprendre la vie de son frère jusqu'en ses moindres détails afin de réussir à passer pour lui ? Le lecteur apprend surtout que l'histoire qu'il est en train de lire sous la plume de Médard s'est déjà produite dans les temps passés, exactement de la même manière. Les extraordinaires ressemblances entre les protagonistes – qui portent tous les mêmes noms – semblent indiquer qu'ils sont condamnés à jouer la même scène jusqu'à la fin des temps. C'est encore le retour du même et de l'autre que met en évidence le récit du médecin, pour réaliste et rationnel qu'il semble de prime abord.

La lettre d'Aurélie, au chapitre suivant, apporte un élément nouveau. Tout d'abord, contrairement aux récits précédents, elle est écrite par un protagoniste de l'histoire dont il est question. Ce protagoniste, différent du narrateur, ne saurait être atteint de la même folie. Elle révèle pourtant que les autres personnages sont victimes des mêmes hallucinations que Médard. Aurélie est le double de sa mère Aurélie, elle-même amoureuse de l'image de Franz dont elle a caché le portrait dans son cabinet. Ce Franz est le diable, comme Médard l'est aussi dans la bouche d'Hermogène ou du peintre. On peut retenir un autre élément essentiel de cette lettre. Contrairement aux doutes qui n'ont pas manqué de surgir dans l'esprit du lecteur et dans celui du narrateur lui-même, la rencontre entre Médard et Aurélie dans le confessionnal du couvent de B. a bien eu lieu, de même que sa déclaration d'amour passionnée, mais elle a eu lieu dans un rêve. Le rêve semble donc définitivement le lieu où les personnages, appartenant à des univers différents, se rencontrent.

[...] mais telle une enfant que bercent de doux et paisibles accents, je ne pus résister au sommeil. Je perdis connaissance. Quand je m'éveillai, je me retrouvai étendue, tout habillée, sur le sofa de ma chambre. [...] On me dit que l'on m'avait retrouvée le matin dans un état cataleptique et que l'on avait redouté une attaque de nerfs. Tu vois, ma bonne et pieuse Mère, que ma confession au moine Médard n'était qu'un rêve très vif que j'avais fait dans une période de surexcitation²⁷¹.

On retrouve ici, dans l'expression « lebhafter Traum », le lien consubstantiel entre la vie (racine -leb-) et le rêve. Les personnages se rencontrent en rêve, la différence entre rêve et réel

²⁷¹ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 258. « [...] aber ich mußte entschlummern wie ein unter sanften, süßen Tönen eingewiegtes Kind. Ich verlor das Bewußtsein. Als ich erwachte, lag ich angekleidet auf dem Sofa meines Zimmers. [...] Man sagte mir, daß man mich des Morgens in einem erstarrten, todähnlichen Zustande gefunden und einen Nervenschlag befürchtet habe. Du siehst, meine liebe, fromme Mutter, daß meine Beichte bei dem Mönch Medardus nur ein lebhafter Traum in einem überreizten Zustande war. » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 258.)

s'estompe, ce qui a été vécu sur le mode onirique a des conséquences dans le réel. On a ici en germe un élément qui deviendra la matrice même de l'écriture d'*Aurélia*.

Le « testament du vieux peintre » est censé apporter au lecteur tout l'éclairage nécessaire pour comprendre, outre les liens qui unissent tous les protagonistes, la nature de la faute originelle dont ils sont tous marqués, et le rôle dévolu au vieux peintre, personnage immortel qui a traversé les âges depuis son œuvre au service de Léonard de Vinci, dont Médard – qui se souvient également du prieur Léonard, double spirituel et paternel de l'artiste ancestral – emprunte inconsciemment le nom lors de l'un de ses brutaux changements d'identité. Tout lecteur honnête reconnaîtra pourtant que le testament vertigineux du vieux peintre, sorte de journal écrit au jour le jour pendant des années, obscurcit la compréhension du récit plus qu'il ne l'explique. Les événements se perdent dans un tourbillon infini où ils se répètent sans cesse. Les noms, volontairement obscurs, choisis par l'éditeur, ne font qu'opacifier les informations au fur et à mesure qu'elles sont livrées au lecteur. À l'image de l'arbre généalogique de la famille de Francesco, qui perd, à cause des incestes et des viols successifs qui le dessinent, la belle ordonnance qu'il devrait avoir pour devenir un labyrinthe confus où chaque branche revient à celle dont elle est issue, le récit perd toute clarté linéaire pour n'être plus qu'un tourbillon. Ce tourbillon, c'est celui de la conscience du narrateur. Car le « testament du vieux peintre » n'est que la peinture de ses rêves. Illisibles au prieur avant l'arrivée de Médard, ses contours n'ont pris forme qu'après la confession de celui-ci. Voici le témoignage du prieur :

[...] alors que tout ce qui était écrit dans ce livre ne m'avait toujours semblé que gribouillages confus, qu'ébauche indéchiffrable jetée sur le papier par un peintre à l'imagination fertile, je pus, après que tu m'eus, cher frère Médard, confessé tes crimes, enfin le lire et le comprendre²⁷².

Et voici celui de Médard :

Pour moi, il n'y avait pas d'énigme. Je savais depuis longtemps tout ce qui était consigné dans ce livre. Et ce que le peintre avait rassemblé de sa petite écriture bariolée et à peine lisible sur les dernières pages du livre, c'étaient mes rêves, et mes pressentiments ; mais il leur avait donné une forme claire et précise, il les avait représentés d'un trait ferme, comme je n'avais jamais été capable de le faire²⁷³.

Dans ce témoignage extérieur, Médard ne trouve rien d'autre que ce qui tourbillonne en lui

²⁷² *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 291. « Seltsam ist es auch, daß mir alles im Buche nur verworrenes Gekritzel, undeutliche Skizze eines fantastischen Malers zu sein schien, und nur dann erst erkennbar und lesbar wurde, als du, mein lieber Bruder Medardus ! Mir gebeichtet hattest. » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 291.)

²⁷³ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 291-292. « es gab kein Rätsel für mich, längst wußte ich ja alles, was in diesem Malerbuch aufbewahrt worden. Das, was der Maler auf den letzten Seiten des Buchs in kleiner, kaum lesbarer bunt gefärbter Schrift zusammengetragen hatte, waren meine Träume, meine Ahnungen, nur deutlich, bestimmt in scharfen Zügen dargestellt, wie ich es niemals zu tun vermochte. » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 292.)

depuis toujours. Le peintre, cet être sans vie réelle, n'est autre que sa conscience embrumée. Dans le roman de ses origines, Médard va puiser la force de résister à ce qu'il est et de rentrer au couvent pour y accomplir sa pénitence et y puiser sa rédemption. Hoffmann ouvre donc, à travers ce document faussement confié à un autre narrateur, un abîme vertigineux où le lecteur, à la suite du narrateur, est convié à se perdre. Au bout de cette perte, il y a l'acceptation du labyrinthe romanesque et de la littérarité d'une fiction qui se nourrit sans cesse d'elle-même, sans plus chercher d'autre cohérence que la boucle qui la replie infiniment sur sa propre existence.

Le dernier récit du roman, celui du prier au chapitre VII, n'apporte guère d'éléments nouveaux. Il y apparaît clairement que Victorin est le capucin fou, sauvé miraculeusement du gouffre du diable, et que ce capucin s'est présenté au couvent de B. pour y recevoir les derniers sacrements. Le point le plus important, pour la narration, est l'incrédulité de Léonard devant les crimes dont Médard s'accuse. Pour lui, il ne fait aucun doute que c'est Victorin, déguisé en capucin, qui a tué Hermogène et Euphémie. L'atroce confession de Médard ne lui semble être que l'effet dernier de son inguérissable orgueil. Il se rend certes finalement aux raisons de Médard. Il n'en reste pas moins que, jusqu'à la fin dernière du roman, un personnage, dont on ne peut mettre en doute l'extrême lucidité, vient présenter une version nouvelle des faits que Médard a relatés. La multiplicité des points de vue vient ainsi encore une fois battre en brèche la linéarité des événements. On voit donc que la polyphonie, constitutive de la trame romanesque, sert à Hoffmann à déconstruire sans cesse la structure première de son œuvre.

De ce point de vue, l'utilisation du récit enchâssé chez Hoffmann nous paraît assez éloignée de ce qu'elle est d'ordinaire dans les formes structurellement comparables. En effet, Bakhtine souligne que le rôle ordinairement dévolu à l'éditeur fictif est d'incarner la voix du commun, de la banalité, en s'opposant ainsi doublement à l'auteur et au personnage.

[...] tous ces personnages [les éditeurs et conteurs fictifs] sont partout introduits comme des êtres à part et bornés ; or, ils sont productifs dans cette limitation, dans cette particularité même de leurs points de vue qui traduisent leur idéologie, leurs perspectives singulières étant opposées aux points de vue et aux perspectives littéraires sur le fond desquels ils sont appréhendés²⁷⁴.

Or la lecture de la préface de l'éditeur des *Élixirs du Diable* laisse une tout autre impression. D'abord, l'édition d'origine indique que le roman a été préfacé par l'auteur des *Contes fantastiques à la manière de Callot*, autrement dit, Hoffmann lui-même, dans sa dimension

²⁷⁴ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 134.

d'écrivain, ce qui incite à penser que le texte reflète sa pensée et sa langue, qu'il en assume le contenu. L'édition française de Madeleine Laval n'hésite pas à inscrire le nom de l'auteur en bas de la préface, comme pour souligner qu'auteur et préfacier constituent bien une seule et même personne. Ensuite, la préface ne nous invite nullement à adopter une attitude critique à l'égard du manuscrit qui est censé suivre. Au contraire, elle engage le lecteur à renoncer à toute distance et à chercher à lutter contre l'éloignement qu'il pourrait de prime abord ressentir.

Ainsi, étrangement, la préface a-t-elle pour effet de réduire l'écart entre auteur, éditeur et personnage, au point de confondre leurs langues dans un seul et même discours, comme si l'éditeur avait, en quelque sorte, perçu le sens réel des aventures du moine Médard, restées en partie inintelligibles pour lui-même. Force est de constater en tout cas que le mécanisme retenu ne laisse pas place à l'ironie de l'éditeur envers le narrateur principal du roman.

LA FÉE AUX MIETTES

Il en est à bien des égards de même dans l'autre récit de notre corpus construit selon le procédé de l'enchâssement, *La Fée aux Miettes*. Ce roman, comme le précédent, se présente à la lecture comme une confession de facture classique. Le récit d'une rencontre met en relation le narrateur avec un personnage exceptionnel, qui est invité à faire le récit de sa vie. On trouve donc deux narrateurs, celui du récit-cadre et celui de la confession. Le second prend en charge la quasi-totalité du récit et il faut attribuer au premier les introduction et conclusion. La structure temporelle en découle : le récit enchâssé prend la forme d'une longue analepse chronologique, chargée de montrer la vie du héros de son enfance au moment de la rencontre. Le temps de la narration principale se déroule de façon linéaire, le récit secondaire y occupant la durée exacte de sa profération, soit une après-midi environ. Cette structure narrative et temporelle est à peu près celle de l'un des romans classiques français les plus connus, *Manon Lescaut*. La place qu'occupe le narrateur premier est comparable à celle de l'éditeur dans *Les Élixirs du Diable* : son rôle n'est pas de mettre à distance le récit de Michel. Au contraire, il se présente comme un double de l'auteur, dont le rôle est de servir de trait d'union entre le lecteur et le personnage, qu'il pourrait être tenté de prendre pour un original dont la place dans un asile ne serait pas usurpée.

[...] j'en avais conclu, dis-je, que la bonne et véritable histoire fantastique d'une époque sans croyances ne pouvait être placée convenablement que dans la bouche d'un fou, sauf à le choisir parmi ces fous ingénieux qui sont organisés pour tout ce qu'il y a de bien, mais préoccupés de quelque étrange roman dont les combinaisons ont absorbé toutes leurs facultés imaginatives et

rationnelles. Je voulais qu'il eût pour intermédiaire avec le public un autre fou moins heureux, un homme sensible et triste qui n'est dénué ni d'esprit ni de génie, mais qu'une expérience amère des sottes vanités du monde a lentement dégoûté de tout le positif de la vie réelle, et qui se console volontiers de ses illusions perdues dans les illusions de la vie imaginaire ; espèce équivoque entre le sage et l'insensé, supérieur au second par la raison, au premier par le sentiment ; être inerte et inutile, mais poétique, puissant et passionné dans toutes les applications de sa pensée qui ne se rapportent plus au monde social ; créature de rebut ou d'élection, comme vous ou comme moi, qui vit d'invention, de caprice, de fantaisie et d'amour, dans les plus pures régions de l'intelligence, heureux de rapporter de ces champs inconnus quelques fleurs bizarres qui n'ont jamais parfumé la terre. Il me semblait qu'à travers ces deux degrés de narration l'histoire fantastique pouvait acquérir presque toute la vraisemblance requise... pour une histoire fantastique²⁷⁵.

Nodier subordonne ici le principe de double narration à la question de la vraisemblance. Il suit en cela l'usage classique. Il nous paraît plus intéressant de relever dans ce passage les multiples glissements opérés entre les quatre figures que constituent le lecteur, l'auteur, le narrateur premier et le narrateur second. Les deux narrateurs, comme Michel, sont des fous, à la recherche d'une « fleur ». Michel, comme Nodier, est préoccupé de « quelque étrange roman ». Le narrateur premier, enfin, est « comme vous ou comme moi ». Comment dire plus simplement que la multiplication des instances qui séparent auteur et lecteur vise en réalité à les amener à communiquer plus étroitement ? On a souvent remarqué que le narrateur premier est un double de Nodier lui-même, mais dans ce cas l'auteur est aussi le double de Michel le charpentier, et le lecteur idéal postulé par le roman se doit d'être à la hauteur de tous ces fous.

On voit ainsi que la mise en place du récit enchâssé dans *Les Élixirs du Diable* et *La Fée aux Miettes* ne conduit pas véritablement à l'instauration du plurilinguisme au sens où l'entend Bakhtine. Les deux romanciers choisissent comme voix première une voix « poétique » – le terme est de Nodier – et non prosaïque. Le narrateur/éditeur qui livre la confession n'a pas pour fonction d'introduire une dissonance, une ironie. Il permet au contraire le glissement imperceptible des voix, rendant l'auteur partie prenante de l'énonciation, estompant la traditionnelle barrière entre narrateur et personnage. On rejoint ici les remarques esquissées plus haut à propos du sujet lyrique, qui tend à estomper la différence entre les deux pôles de l'interlocution²⁷⁶. S'il y a bien un dialogisme dans ces œuvres – et nous continuons à postuler qu'il existe bel et bien – il faudra le chercher, comme dans *Aurélia*, au cœur de l'énoncé du fou lui-même.

²⁷⁵ Charles Nodier, « Préface » à la *Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 170.

²⁷⁶ Voir le chapitre 3.2. de la présente thèse.

5.1.3. Le cas particulier de *La Sylphide*

Le cas de *La Sylphide* s'avère particulièrement complexe. La nouvelle présente en effet trois figures successives, celles de l'intellectuel désabusé qu'une trop grande fréquentation du monde et des livres a aigri, du fou mystique noyé dans ses rêves et enfin du malade qui, une fois guéri, devient un homme ordinaire. Or ces trois figures correspondent à des choix narratifs différents. La nouvelle présente en effet une très grande hétérogénéité. La première partie est constituée de sept lettres rédigées à intervalles irréguliers par Mikhaïl Platonovitch à un correspondant amical, resté en ville. La rupture est introduite par l'insertion d'une lettre du voisin de Mikhaïl Platonovitch, qui se voyait déjà son beau-père. Adressée au même destinataire, elle l'implore de hâter sa venue pour ramener à la raison son ami et obtenir le mariage. Cette lettre pourrait à elle seule illustrer la théorie de Bakhtine. Changeant de ton et de langue, l'auteur s'amuse à parodier le style ampoulé et prosaïque d'un hobereau de province. Cette lettre est suivie d'un récit (« *пакказ* »), pris en charge par le destinataire des lettres précédentes. Il raconte son intervention auprès du fou, son retour à la raison, son mariage et l'état d'esprit du malade guéri et installé. Ces trois ensembles, dont l'un sert de transition aux deux autres, appartiennent de toute évidence au registre satirique. Personne n'échappe à la critique pleine d'humour de l'auteur, ni l'ami diligent qui ne comprend rien à l'état dans lequel se trouve son ami, pas plus qu'il ne remarque l'extrême bêtise du médecin chez qui il vient chercher du secours, ni le gentilhomme de province, riche, ennuyeux, crédule, mesquin, soucieux de son argent avant toute chose, et incapable d'écrire une lettre en russe correct, ni même le héros qui, croyant avoir trouvé en ses nouveaux amis d'heureux ignorants dans toute la grâce de la nature, se trouve vite désabusé lorsqu'il prend conscience que ces gentilshommes de province sont encore plus dénaturés que les intellectuels qu'il a quittés dans sa misanthropie.

L'ajout de quatre lignes, à la toute fin de la nouvelle, manifeste la distance de l'éditeur avec l'ensemble des documents qu'il livre au public :

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 heureux²⁷⁷ ?

Cet éditeur ne saurait pourtant être confondu avec l'auteur, qui réserve ainsi totalement son

²⁷⁷ *La Sylphide*, éd. cit., p. 206. « Так рассказывал один из моих знакомых, доставивший мне письма Платона Михайловича, – очень благоразумный человек. Признаюсь, я ничего не понял в этой истории : не будут ли счастливее читатели ? » (*Сильфида*, éd. cit., p. 157.)

jugement et son interprétation. L'aveu final d'impuissance, le choix de refermer la nouvelle sur l'ouverture d'une interrogation, le clin d'œil amusé fait aux lecteurs à venir ajoutent à la polyphonie de l'ensemble. Car c'est bien *La Sylphide* qui semble le mieux à même d'illustrer les propos de Bakhtine, auxquels nous avons déjà fait longuement allusion. Le titre du récit pourrait, comme *Aurélia*, *Les Élixirs du Diable* ou *La Fée aux Miettes*, renvoyer à un élément de la diégèse. Mais il est précisé par un sous-titre, « d'après les notes d'un homme raisonnable ». Qui est cet homme ? Vraisemblablement, le narrateur du « récit » et le destinataire des lettres de Mikhaïl Platonovitch. Pourquoi ce dernier devient-il Platon Mikhaïlovitch dans la toute dernière phrase ? Est-ce une erreur de l'éditeur peu scrupuleux ? Ce jeu de miroir n'est pas la seule énigme posée par le sous-titre. Car en définitive, qui use de cet adjectif « raisonnable », qui revient sans cesse, dans la bouche des uns et des autres, avec des sens opposés ? L'éditeur ? Mais il paraît aussi peu perspicace que sa « connaissance ». Ne serait-ce pas en définitive l'auteur dont il faudrait ici entendre la voix ironique ? Il y aurait alors un phénomène de double énonciation, caractéristique selon Oswald Ducrot de l'ironie²⁷⁸. L'éditeur userait de cet adjectif plein de respect pour caractériser son ami, et l'auteur, le reprenant et le mettant à distance, viendrait battre en brèche la valeur laudative de l'adjectif. Il faudrait alors considérer que, malgré la satire qu'il en fait, l'auteur se place résolument du côté de son héros, et prend le parti de sa folie.

Un autre élément pourrait confirmer cette hypothèse. Il s'agit de l'insertion, dans le « récit », d'un autre niveau énonciatif. Le narrateur tombe en effet sur des notes écrites par le fou dans son délire. Il en livre une partie au lecteur, sous le titre d'« Extraits du journal de Mikhaïl Platonovitch ». Le ton et le registre de ce passage relativement long contrastent vivement avec le reste de la nouvelle. La satire laisse la place ici à un lyrisme mystique qui tranche avec la trivialité ironique du récit dans lequel ce passage se trouve intégré. Les extraits enchâssés constituent donc une insertion qui menace l'unité de ton et de genre, mais aussi la cohérence énonciative, comme nous l'avons montré plus haut.

Dans *La Sylphide*, Odoïevski se livre donc à un véritable travail sur la forme de sa nouvelle. Il met en jeu plusieurs voix, qui se superposent sans se confondre. Il ose le mélange des registres et des genres, et pousse plus loin que les autres auteurs de notre corpus les possibilités narratives offertes par le dialogisme romanesque, tel que Bakhtine l'a défini.

²⁷⁸ Oswald Ducrot, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », *Le Dire et le Dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 210-215.

Si le cas de *La Sylphide* paraît relativement isolé dans notre corpus, il entretient une parenté avec un récit contemporain²⁷⁹ de Balzac, *Louis Lambert*, dont la complexité narrative a paru parfois hétéroclite ou inaboutie, mais qui nous semble manifester une communauté de réflexion avec le récit d'Odoïevski. La narration de *Louis Lambert* est prise en charge par un ami, un « faisant » de collègue, qui a partagé avec lui les vicissitudes de la pension avant de le perdre de vue. Le récit, linéaire comme dans *La Sylphide*, est entièrement rétrospectif : le narrateur écrit vraisemblablement après la mort du héros²⁸⁰. Le début en est assez traditionnel : il suit, au gré des souvenirs du narrateur, les péripéties de l'enfance et de la vie de collègue, jusqu'à la séparation brutale des deux jeunes gens. La suite de la narration se complique, puisque le narrateur n'en a pas été témoin. Il a dû se livrer à une véritable enquête pour reconstituer les événements principaux de la vie de son personnage. Ainsi, les années parisiennes, après une brève introduction, sont-elles dépeintes à travers un document, une lettre adressée par Louis à son oncle, et rédigée en plusieurs fois, ce qui lui donne l'allure d'un véritable journal. Après ces années de formation, Louis rentre à Blois, où il s'éprend de Pauline de Villenoix, une jeune juive marginalisée par la société bien pensante de cette petite ville de province. La narration s'interrompt à nouveau très vite pour laisser place à des brouillons de lettres rédigées par Louis et adressées cette fois à la femme aimée. Le narrateur, pour assurer la cohérence biographique de son témoignage, affirme les avoir trouvées dans la chambre de son ami. Ces cinq lettres, non envoyées, sont également inachevées et entrecoupées de « fragments ». Le récit reprend une dernière fois : le narrateur raconte avoir rencontré l'oncle de Louis par hasard lors d'un voyage au cours duquel celui-ci lui a raconté la maladie du héros. Le narrateur retourne le voir une dernière fois au château de Villenoix. Pauline lui remet alors les notes qu'elle a prises à partir des rares paroles de son amant. Le narrateur les livre fidèlement à son lecteur, sous la forme de deux séries d'aphorismes numérotés. Louis meurt quelque temps plus tard, ce qui met fin du même coup au récit.

²⁷⁹ La genèse de *Louis Lambert* est complexe. La première version paraît en octobre 1832 dans les *Nouveaux Contes philosophiques*, sous le titre *Notice biographique sur Louis Lambert*. La seconde version paraît en un volume séparé en janvier 1833 sous le titre *Histoire intellectuelle de Louis Lambert*. Enfin, une troisième version paraît dans le *Livre mystique* en 1835, au côté de *Séraphita* et des *Proscrits*. Elle est reprise presque inchangée en 1846 dans le vol. XVI de la *Comédie Humaine*. C'est cette version finale que nous avons utilisée. Pour une étude complète de la genèse de *Louis Lambert*, on consultera Henri Evans, *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*, Paris, Corti, 1951, p. 23-67.

²⁸⁰ Marian Balastre a montré que la structure narrative du récit peut être comparée à celle des *Évangiles*, vies du Christ rédigées par des disciples après la mort du Messie, et chargées de diffuser un enseignement. Voir Marian Balastre, « Le messianisme dans *Louis Lambert* : Louis Lambert, derrière le génie et la folie, un mythe christique et eschatologique ; derrière la singularité, l'universel », *Doctoriales de la SERD*, journée d'étude du 25 septembre 2011, actes éd. par Lucie Lagardère et Virginie Tellier, p. 1-18. [Disponible en ligne. URL : http://doctoriales-serd.com/IMG/pdf/Actes_JE_Doctoriales_SERD_2011-9-23-2.pdf]

Louis Lambert imite, dans sa structure, la forme exigeante de la biographie. La narration linéaire, qui conduit de la naissance à la mort du personnage, mêle récit d'événements et portrait, tant physique que moral et intellectuel, du défunt. Surtout, le souci de vraisemblance conduit à l'insertion de documents « réels » : les extraits de correspondance du héros et ses aphorismes, notés avec amour par Pauline, sont fournis sans donner lieu à une réécriture. L'intérêt de cet enchâssement ne se limite pas, bien sûr, à revêtir d'un semblant de vraisemblance le récit biographique. Il permet également de déléguer momentanément la parole au héros, de faire entendre sa voix et son point de vue, tout en maintenant une nette distance entre l'auteur et le personnage. On a en effet souligné à juste titre la dimension autobiographique²⁸¹ de *Louis Lambert*. Sans doute Balzac a-t-il mis beaucoup de lui-même dans ce personnage, à qui il prête ses idées philosophiques et mystiques. Mais la narration par un « ami » du héros, qui le dédouble tout en marquant ses distances, permet de multiplier voix et regards, et de donner une dimension dialogique au texte. Comme Odoïevski, Balzac réserve son jugement sur son personnage, donnant sa voix à entendre, mais de manière médiatisée, au sein d'un discours qui, malgré sa sympathie, insiste sur l'incohérence et la déchéance finales du personnage, tout autant que sur son génie précoce. Ce dialogisme est renforcé par la délégation de la narration à deux autres voix, celle de l'oncle et celle de Pauline, qui viennent apporter un autre point de vue sur le héros, et multiplient ainsi les lectures possibles de sa folie. Quel sens, quelle valeur accorder aux aphorismes finaux ? Le mécanisme textuel pose cette question, à laquelle il répond de façon multiple et fuyante. Il nous paraît en ceci tout à fait comparable à celui de *La Sylphide*, qui interroge la valeur du journal de Mikhaïl Platonovitch, sans suggérer de réponse univoque.

²⁸¹ Voir la lecture proposée par Henri Evans, *op. cit.* Dans sa notice, Samuel de Sacy n'hésite pas à écrire : « Les traits d'autobiographie, dans *La Comédie humaine*, sans être fréquents, ne sont pas rares : mais aucun roman n'y est plus autobiographique que *Louis Lambert* ; aucun n'y présente, pour ainsi dire, un éventail d'autobiographie plus amplement ouvert, – depuis les souvenirs d'une enfance et d'une adolescence douloureuses jusqu'aux développements extrêmes d'une pensée philosophique et mystique. » (« Notice », in Honoré de Balzac, *Louis Lambert. Les Proscrits. Jésus-Christ en Flandre*, préf. de Raymond Abellio, éd. de Samuel de Sacy, Paris, Gallimard, Folio, 1980, p. 270.)

5.2. Le fou face à ses juges

Le phénomène polyphonique est au cœur de l'écriture des œuvres de notre corpus. Il touche le narrateur principal qui connaît plusieurs dédoublements de son identité et de sa voix. Il concerne également la structure même des récits, où la parole est souvent déléguée à divers narrateurs ou locuteurs qui interviennent plus ou moins longuement au sein de la narration première. Deux attitudes fondamentales sont représentées dans notre corpus : soit l'auteur cherche à réduire la distance qui le sépare de ses narrateur et personnage, soit au contraire il la met en évidence, afin d'entourer l'ensemble du discours d'un halo ironique. Dans les deux cas, et quand bien même le fou lui-même est désigné comme cible de l'ironie de l'auteur, se met en place une argumentation qui vise à se moquer du discours institutionnel que la société tient à l'égard des fous. Or cette argumentation, relayée quelquefois par le narrateur principal ou l'éditeur, se développe à l'intérieur même du discours des personnages-narrateurs.

L'usage de la polyphonie se situe en effet également au niveau de l'énoncé lui-même. Suivant les analyses d'Oswald Ducrot, notamment dans le chapitre VIII du *Dire et du Dit*, on peut en effet affirmer que la polyphonie s'insinue au cœur du discours du personnage-narrateur. Se situant dans la lignée des travaux de Bakhtine, Ducrot écrit à ce propos :

Mais cette théorie de Bakhtine, à ma connaissance, a toujours été appliquée à des textes, c'est-à-dire à des suites d'énoncés, jamais aux énoncés dont ces textes sont constitués. De sorte qu'elle n'a pas abouti à mettre en doute le postulat selon lequel un énoncé isolé fait entendre une seule voix²⁸².

Cette acception de la notion de polyphonie permet de reprendre et de compléter ce qui a été dit auparavant. Nous avons, dans un premier temps, contesté la notion d'« unicité du sujet parlant », selon l'expression de Ducrot, en justifiant cette mise en cause par une explication d'ordre psychologique : les narrateurs-personnages de nos œuvres se dédoublent parce qu'ils sont fous. Nous voudrions maintenant adopter une perspective nettement pragmatique, et montrer, en prenant appui sur les thèses d'Oswald Ducrot, que la polyphonie à l'œuvre dans les textes tient essentiellement au fait que les personnages-narrateurs entendent prouver qu'ils ne sont pas fous. La polyphonie à laquelle ils recourent devient alors un procédé rhétorique concerté qui leur permet de récuser l'opinion et le jugement dont ils sont victimes. Le narrateur de Bonaventura résume ainsi l'étrange situation où sa folie le place : « De deux choses l'une : ou les hommes sont dans l'erreur, ou c'est moi. Si c'est à la majorité d'en décider, alors je suis perdu²⁸³. » S'il peut paraître perdu d'avance, c'est néanmoins le défi

²⁸² Oswald Ducrot, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », *Le Dire et le Dit*, éd. cit., p. 171.

²⁸³ Bonaventura, *Les Veilles*, éd. cit., p. 178-179. « Eins ist nur möglich ; entweder stehen die Menschen verkehrt, oder ich. Wenn die Stimmenmehrheit hier entscheiden soll, so bin ich rein verloren. »

d'imposer à la collectivité la raison secrète de leur *moi* que relèvent les personnages de notre corpus.

L'espace où la dimension pragmatique du discours est la plus visible est celui du Tribunal. Jugé, le fou se doit de développer un plaidoyer qui l'innocente. Dans l'univers classique dont nos héros sont encore tributaires, la figure du juge double toujours celle du médecin. L'un et l'autre sont les deux instances amenées à statuer sur la folie d'un individu. Le fou est un coupable, un individu qui mérite la prison, qu'on peut destituer de ses droits fondamentaux, comme la liberté, l'appartenance à une famille, l'héritage.

C'est un tribunal qui statue sur la folie du personnage de Bonaventura et lui vaut l'enfermement. Le long plaidoyer qu'il adresse à ses juges lui vaut ce châtiment :

Je m'arrêtai ici et tous six se consultèrent un moment du regard sans trancher ; j'attendis calmement. Et j'eusse préféré qu'ils voulussent m'accorder pour châtiment l'estrapade, la cangue, le chevalot, les tenailles, le fouet jusqu'à lacération, voire l'éventration, qui passe pour très honorable au Japon, plutôt que d'endurer l'insultant affront que m'infligea le Premier légiste et Président de la cour en déclarant dans son arrêt qu'on ne pouvait en aucun cas me faire répondre d'un crime, car il fallait me compter parmi les *mente captis*, que mon infraction devait être imputée à une démente partielle, et qu'on devait en conséquence m'envoyer sans autre examen à l'asile de fous²⁸⁴.

Deux tribunaux sont convoqués dans les œuvres de notre corpus, le premier dans le chapitre intitulé « Tournant » des *Élixirs du Diable*, le second dans les chapitres XVI à XIX de *La Fée aux Miettes*. Nous partons donc de l'analyse de ces pages avant de montrer comment les structures rhétoriques présentes dans ces textes contaminent l'ensemble de nos œuvres.

5.2.1. La scène du tribunal

LE PROCÈS DE MÉDARD

Identifié par Aurélie qui reconnaît en lui le meurtrier de son frère, Médard est arrêté, interrogé et jugé, avant d'être innocenté *in extremis* par son double, qui accepte de prendre sur lui son identité et sa culpabilité. La longue scène de l'emprisonnement et du procès est située entre deux entretiens avec le médecin de la Cour. Cette structure, loin d'être anodine, rappelle

(Bonaventura, *Nachtwachen*, éd. cit., p. 17.)

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 192. « Hier hielt ich inne und alle sechs sahen sich eine Weile an ohne zu dezidieren ; ich wartete ruhig. Hätten sie mir als Strafe das Wippen, das Trillhaus, den spanischen Mantel, Schmäuchen, Riemschneiden oder gar das Aufreißen des Leibes, welches in Japan für sehr ehrenvoll gehalten wird, zuerkannt, mich würde es gefreuet haben, gegen die Bosheit die der erste Rechtsfreund und Vorsitzter verübte, als er den Ausspruch tat, daß mir schlechterdings das Verbrechen nicht zugerechnet werden könnte, indem ich zu den *mente captis* zu zählen sei und mein Vergehen als die Folge eines partiellen Wahnsinns betrachtet werden müsse, weshalb man mich ohne weiteres an das Tollhaus abzuliefern habe. » (*Ibid.*, p. 65.)

de manière ostensible que juge et médecin sont les deux figures complémentaires qui représentent et défendent la société humaine face à l'aliénation mentale.

Lors de la première confrontation, le médecin, aussitôt après son entrée dans la chambre de Médard, *alias* Léonard, l'accuse sans détour de folie :

[...] il paraît qu'il s'est glissé par ici quelque folie qui attaque les gens par surprise, à la manière des brigands, et les arrange de telle façon qu'ils ne peuvent s'empêcher de pousser des cris qui vont parfois jusqu'à ressembler aux rires de la démence. Cependant il ne s'agit peut-être que de quelque phantasme, à moins encore que cette folie endiablée ne soit qu'une fièvre douce après un accès de chaleur : permettez-moi de tâter votre pouls, mon cher²⁸⁵ !

On reconnaît ici le ton assuré du médecin qui dispose d'un savoir au nom duquel il se dit apte à statuer sur l'état mental des patients. Le dialogue qui suit semble confirmer le diagnostic du spécialiste, dont la tonalité ironique laisse Médard mal à l'aise : sans aucun doute, le médecin de la Cour est de connivence avec le pouvoir qui s'apprête à enfermer le moine déguisé.

Le jugement auquel est soumis Médard n'a pas pour objet sa folie. Il s'agit plutôt de démasquer celui qui se fait passer pour un citoyen polonais, afin de retrouver, pour le punir, le meurtrier d'Hermogène. La folie ne constitue pas un chef d'accusation dans le procès de Médard. Jamais le juge, contrairement au médecin, n'accuse le prévenu d'être fou. En revanche, c'est un argument sur lequel Médard – qui est véritablement coupable des crimes qu'on lui impute – fait reposer sa plaidoirie, et ce de deux façons différentes.

Tout d'abord, Médard s'instaure à plusieurs reprises juge de la santé mentale de ses accusateurs, laissant entendre que ce sont les autres, et non lui, qui sont fous :

Je trouve donc d'autant plus pénible que sur des suppositions dénuées de fondement et sur des idées préconçues on me traite comme si j'étais convaincu de crime et que l'on m'incarcère dans une prison criminelle au régime sévère. Pourquoi ne me confronte-t-on pas avec un accusateur pour le moins léger, et peut-être désireux de me nuire ? Car ce ne peut-être en effet qu'un stupide fou qui²⁸⁶...

On voit très clairement ici que le qualificatif de « fou » (« Tor ») a un statut rhétorique défini. Il permet d'invalider un argument, de dévaloriser la source de l'accusation portée. Un peu plus loin dans l'avancée du procès, Médard a recours à la même argumentation. Confronté au frère Cyrille qui le reconnaît, il s'écrie :

²⁸⁵ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 204. « es soll hier still und heimlich einige Tollheit umherschleichen, die die Menschen recht banditenmäßig überfällt und ihnen eins versetzt, daß sie laut aufkreischen müssen, klingt das auch zuweilen nur wie ein unsinnig Lachen. Indessen kann alles auch nur ein Fantasma oder jener Tolle Teufel nur ein gelindes Fieber mit steigender Hitze sein, darum erlauben Sie Ihren werten Puls, Liebster ! » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 201.)

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 209. « um so härter finde ich es aber, daß man mich leerer Vermutungen und vorgefaßter Meinungen wegen, dem überführten Verbrecher gleich, in ein strenges Kriminalgefängnis sperrt. Warum stellt man mich nicht meinem leichtsinnigen, vielleicht boshaften Ankläger unter die Augen ? ... Gewiß ist es am Ende ein alberner Tor, der... » (*Ibid.*, p. 207.)

Ce moine que vous voyez affalé sur sa chaise est un pauvre vieillard stupide. Sa folle imagination l'entraîne à me prendre pour quelque capucin échappé de son couvent et avec lequel j'ai peut-être une légère ressemblance²⁸⁷.

Cyrille est vieux, sénile et faible d'esprit, un fou, en somme. Son témoignage ne peut donc avoir aucune valeur.

Dire de l'autre qu'il est fou, c'est anéantir sa parole, invalider son discours, lui dénier tout droit à porter un jugement, quel qu'il soit, fût-il simplement de reconnaissance. Le fou ne sait pas ce qu'il dit, ne sait pas ce qu'il voit. Il n'est plus capable de formuler une parole intelligible. Cette particularité amène Médard à utiliser le motif dans un tout autre sens. Acculé par le raisonnement du juge impassible, qu'il ne saurait qualifier de fou, il en vient à adopter une attitude inverse et à plaider, pour lui-même, la folie. Cette fois, ce ne sont plus les autres, ceux qui légitiment l'accusation, qui sont fous, mais bien l'accusé lui-même :

Une sombre fatalité me livre à une mort ignominieuse, dis-je d'une voix sourde, mais je suis innocent, certes... tout à fait innocent... Relâchez-moi ! Ayez pitié !... Je sens la folie se déchaîner dans mes nerfs et dans mes veines ! Relâchez-moi²⁸⁸ !...

Ici, Médard quitte le schéma initial de son argumentation. Face au médecin, il niait toute forme de maladie ou d'aliénation mentale. Face au juge, il accusait ses contradicteurs d'être fous. Ici, en désespoir de cause, il en vient à plaider pour lui-même la folie, espérant sans trop d'illusion obtenir sa libération au nom de celle-ci. Ce passage révèle toute la complexité du personnage, qui tantôt croit en sa maîtrise de la situation, tantôt doute de sa propre raison.

Le séjour que fait Médard en prison est l'un des passages du roman où il est livré à une angoisse profonde, qui le met aux prises avec sa propre folie. En effet, à plusieurs reprises, rêves et visions le confrontent à son double qui l'appelle et cherche à le rejoindre. Cette confrontation montre bien le double mécanisme du sujet qui tantôt se défend en accusant autrui, tantôt cède à la menace qui pèse sur sa propre raison. Entendant son double, de l'existence duquel il ne doute pas, il s'écrie :

pauvre fou [...] pauvre fou ! Je ne peux pas t'ouvrir, je ne peux pas aller avec toi dans la belle forêt, ni jouir des délicieuses brises printanières qui doivent souffler au dehors ; je suis enfermé comme toi dans un sombre cachot où l'air est étouffant²⁸⁹ !

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 218. « Dieser Mönch da, der ohnmächtig im Stuhle liegt, ist ein schwachsinniger, blöder Greis, der in toller Einbildung mich für irgendeinen verlaufenen Kapuziner seines Klosters hält, von dem ich vielleicht eine flüchtige Ähnlichkeit trage. » (*Ibid.*, p. 217.)

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 219. « ein dunkles Verhängnis opfert mich dem schmachvollen Tode », sagte ich dumpf, « aber ich bin unschuldig, gewiß... ich bin ganz unschuldig... entlassen Sie mich... haben Sie Mitleiden... ich fühle es, daß Wahnsinn mir durch Nerv und Adern zu toben beginnt... entlassen Sie mich ! » (*Ibid.*)

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 214. « Armer Wahnsinniger [...] armer Wahnsinniger, nicht aufmachen kann ich dir, nicht heraus mit dir in den schönen Wald, in die herrliche freie Frühlingsluft, die draußen wehen mag ; eingesperrt im

Le personnage développe ici un raisonnement cohérent sur la situation où ils se trouvent l'un et l'autre, enfermés dans une prison bien gardée. La distinction entre les deux membres de l'interlocution, *je* et *tu*, semble claire. Médard se pose alors en être conscient, raisonnable, capable de discerner la folie en autrui, et, par là même, d'invalidiser son jugement. Mais, plus tard, le moine défroqué, apercevant la silhouette de son double, se reconnaît en lui. Il en vient alors à s'adresser à plusieurs reprises la même apostrophe :

Que cherches-tu donc, insensé ? La possession d'Aurélié ? mais tu ne pouvais la rendre tienne qu'au prix d'un crime odieux !... [...] Pauvre fou ! misérable insensé ! que sont devenus tes projets ambitieux ? Et ta certitude d'être doué d'un pouvoir surnaturel qui, pensais-tu, te permettrait de gouverner à ton gré jusqu'au destin lui-même²⁹⁰ ?

L'emploi de la seconde personne, de l'interrogation et de l'apostrophe inscrit ici dans la syntaxe le dédoublement dont est victime le fou aliéné. Médard, raisonnant, adresse ses remarques pleines de bon sens à un autre, un fou, qui est pourtant cette fois lui-même. Ce cas limite, où locuteur et récepteur constituent une seule et même personne, manifestant très clairement le trouble dissociatif dont souffre le héros hoffmannien, reprend pourtant le mécanisme principal étudié ci-dessus : le personnage ne dit pas « je suis fou », mais « tu es fou », mettant à distance la part de folie, qu'il attribue à un autre que lui.

Le jugement de folie occupe donc un rôle complexe dans tout ce passage. Tout d'abord, il est porté par le médecin, avant et après l'épisode du jugement. Il est alors dénié par le sujet, qui plaide toujours la raison. Il est notable que le juge ne reprend jamais à son compte ce jugement : au contraire, son argumentation vise à faire de Médard un monstre sanguinaire, dont les actes et les mensonges sont parfaitement calculés. Ensuite, ce même jugement est porté par Médard pour détruire les allégations dont il se dit victime. Enfin, il se l'applique également à lui-même, soit que, seul dans son cachot, il se trouve en proie à des hallucinations qui le confrontent à un double dans lequel il est forcé de se reconnaître, soit que, à court d'argument, il cherche à obtenir par là l'indulgence du juge. Médard se trouve donc pris en permanence dans un conflit polémique, qui a pour conséquence de lui faire nier et affirmer tout à tour sa propre folie.

dumpfen düster Kerker bin ich wie du ! » (*Ibid.*, p. 213)

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 224. « Was willst du, Wahnsinniger ! Aurelien besitzen, die nur durch ein unerhörtes Verbrechen dein werden konnte ? [...] Elender, wahnwitziger Tor, wo sind nun deine hochfliegenden Pläne, der Glaube an deine überirdische Macht, womit du das Schicksal selbst nach Willkür zu lenken wähtest » (*Ibid.*, p. 222)

LE PROCÈS DE MICHEL

Il en est tout autrement de Michel qui, à aucun moment, ne se considère lui-même comme fou. Au chapitre XVI, il se trouve en effet accusé du meurtre du bailli de l'Île de Man, avec qui il a fortuitement passé la nuit. La narration tend à présenter Michel comme innocent de ce crime. Le bailli lui-même, ressuscité miraculeusement quelques pages plus tard, viendra le disculper au pied de l'échafaud. Toujours est-il qu'au matin du crime supposé, un procès a lieu. Ce simulacre de justice, aussi étrange que violent, tient une place très importante dans l'univers de Nodier, marqué dans sa prime jeunesse par les tribunaux révolutionnaires, où siégeait son père, et les procès expéditifs et fatals qui ont marqué l'année 1793²⁹¹.

Michel trouve à son chevet, au réveil d'une nuit agitée, le duo qui nous est désormais familier, médecin et juge d'instruction. Aussitôt, ce dernier, avec l'assentiment de son compagnon, accuse Michel de meurtre en termes violents et méprisants. Le jeune homme tente une malheureuse défense, qui cesse faute d'auditeurs, le juge et le médecin étant partis déjeuner. Traîné devant un tribunal composé d'êtres étranges aux figures animales, Michel se livre à haute voix à une méditation sur l'histoire et la destination de l'humanité depuis sa genèse. Il est alors interrompu par son avocat :

« Que dit-il là , répéta-t-il. Je le tiens, je le tiens, messeigneurs. J'ai son critérium phrénologique *ad unguem*. Monomanie toute pure. *Insanus aut valde stolidus*. C'est ce que je vais démontrer péremptoirement dans ma plaidoirie. – Je le tiens » reprit-il avec une explosion plus bruyante encore, en retombant d'un élan sur mes épaules²⁹².

L'avocat adopte ici l'argumentaire des médecins asilaires, mêlant termes médicaux et expressions latines dans des affirmations sommaires assorties à des gestes violents. Michel refuse aussitôt la logique de son avocat qui prétend le défendre en plaidant la folie, comme Médard avait cru lui-même bon de le faire. À aucun moment, Michel n'entend accepter ce verdict :

Quoiqu'il y ait dans tout ce qui m'arrive, surtout depuis hier, de quoi faire extravaguer les sept sages, et, comme disent les Italiens, *impazzare Virgilio*, je ne suis, grâce au ciel, pas plus stupide et pas plus fou que je ne suis coupable²⁹³.

La concession faite par Michel n'a pour autre conséquence que de mettre en valeur l'affirmation principale, qui est une constante dans le discours de Michel, « je ne suis pas fou ». Comme son avocat, qui reprend aussitôt en anglais « *mad, mad, very mad*²⁹⁴ », nombreux sont ceux qui cherchent à convaincre Michel de folie, sans jamais y parvenir.

²⁹¹ Voir à ce propos Georges Zaragoza, *Charles Nodier, le dériseur sensé*, éd. cit., p. 21 et suivantes.

²⁹² *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 254.

²⁹³ *Ibid.*, p. 255.

²⁹⁴ *Ibid.*

Le narrateur a en effet souvent recours au discours rapporté, qui permet de mettre à distance les propos d'un autre locuteur de manière explicite en insérant sa voix dans le corps de la narration tout en la détachant de celle-ci. L'adjectif « fou » apparaît ainsi dans des segments de discours rapporté, qui le placent résolument sous la responsabilité d'un autre énonciateur que le locuteur de l'énoncé. L'emploi du discours direct est le choix le plus fréquemment retenu par Michel pour évoquer les jugements qui sont prononcés contre lui : ce procédé maintient l'écart le plus grand entre l'énonciateur réel du propos et celui qui se contente de le rapporter sans le prendre à son compte. On peut citer par exemple la réplique de Folly à Michel, qui lui demande le nom de la ville dans laquelle ils font leur entrée :

– Le nom de Greenock ! s'écria Folly en arrêtant sur moi ses deux yeux ronds et noirs. Vous êtes donc fou, mon ami²⁹⁵ !

Tout aussi claire est cette autre réplique de Folly, dont le nom – profondément ironique lui aussi – cache en réalité sa vocation à opposer sans cesse sa raison prosaïque aux rêves du jeune homme :

– Belkiss, s'écria Folly Girlfree qui avait réussi à se faire jour au travers des spectateurs, vous voyez bien que le malheureux retombe dans sa folie²⁹⁶ !

On trouve un peu plus bas encore ce dialogue entre les témoins du supplice imposé à Michel :

– À quel propos alors [...], à quel propos et dans quel intérêt aurait-il assassiné le pauvre sir Jap Muzzleburn, dont le revenu, contenu, dit-on, dans le porte-feuille volé, ne passait pas, à mon avis, quelque cent mille malheureuses guinées ?

– À quel propos, en effet ? s'écria la petite modiste aux cheveux blonds. Il faudrait que ce malheureux fût fou.

– C'est que je crois qu'il l'est réellement, repartit le jeune homme en souriant. Imaginez-vous qu'on assure qu'il s'était proposé de rebâtir le temple de Salomon²⁹⁷ !...

Le personnage-narrateur passe devant le groupe, sans réagir le moins du monde aux propos qui viennent d'être tenus devant lui. Il se contente de les rapporter incidemment dans son récit. L'intervention au discours direct est, comme dans les autres occurrences, beaucoup trop brève pour qu'on puisse parler d'une véritable délégation de la parole à une instance tierce. En réalité, ces petits passages sont pris dans le flot du discours du narrateur-personnage qui les rapporte, et ce de manière intentionnelle. Le dialogue précédent permet une véritable mise en débat de la folie de Michel. Le jugement porté par la petite modiste est présenté au subjonctif, mode du virtuel, dans une proposition subordonnée à un verbe au conditionnel d'emploi modal. La valeur de vérité du propos se trouve ainsi suspendue, dans un raisonnement qui

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 228.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 239.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 269.

pourrait prendre deux formes différentes :

A « Pour tuer un homme pauvre quand on est riche, il faudrait être fou. Or il n'est pas fou, donc il n'a pas tué le bailli. »

B « Pour tuer un homme pauvre quand on est riche, il faudrait être fou. Or il a bien tué le bailli, donc il est fou. »

La répartie du jeune homme entraîne le raisonnement sur la voie de la proposition seconde, mais l'exemple de la folie qui est donné par le locuteur compare de manière très claire Michel à Jésus-Christ. Le jeune homme se met à raisonner comme les Juifs qui ont demandé la condamnation de Jésus. La raison de la mort de Michel devient aussi fallacieuse que celle du Christ. Le lecteur, qui sait, par ailleurs, que Michel n'a pas tué le bailli, se trouve amené à penser nécessairement que Michel n'est pas fou. L'insertion de ce dialogue au style direct fonctionne donc comme un plaidoyer implicite en faveur de celui qui justement se trouve rapporter ce dialogue dans son propre discours. Certes, ici, la présentation typographique donne à entendre que ce sont bien les propos des personnages qui sont rapportés au discours direct. Mais rien n'indique non plus qu'ils n'ont pas été modifiés, reformulés, sélectionnés par le narrateur en raison de leur portée argumentative implicite.

Contrairement à Médard, Michel ne doute jamais de sa raison. Le jugement de folie est toujours prononcé par les autres, qui en font un chef d'accusation. La folie, en effet, permet d'expliquer le meurtre, et donc d'asseoir sa culpabilité. C'est, de la même façon, au nom de sa folie que Michel se trouve enfermé au moment où le narrateur premier le rencontre. Le choix énonciatif fait par Michel, qui place toujours le jugement dans la bouche de personnages, est un choix rhétorique. Tandis que Médard criait « il est fou » pour dévaloriser son contradicteur, Michel choisit de faire tenir des propos invalides à des êtres ridicules, bestiaux, stupides, aussi vaniteux que virulents, comme l'avocat, ou de placer dans la bouche de citoyens normaux des jugements lourds de connotations, touchant par exemple à l'intertexte biblique du roman. Ces procédés argumentatifs ont tous pour effet d'invalidier le jugement commun qui est porté à son encontre. Les mirages de la narration personnelle permettent à Michel de faire triompher son seul et unique point de vue, présenté comme le seul rationnellement défendable, face à celui de la multitude, rejetée ainsi du côté de la déraison.

Si l'on s'en tient à notre corpus, on peut définir deux attitudes principales du fou face à la folie. Il est en effet tenté de considérer que les fous, s'ils existent bel et bien, n'ont rien de commun avec lui. Par ailleurs, il tâche constamment de montrer que le jugement sur sa propre

folie est tenu par d'autres que lui, sans qu'il ne le reprenne à son compte.

5.2.2. Les fous, ce sont les autres

Les héros de nos ouvrages ne contestent pas l'existence des fous. Le fou, c'est celui qui a été jugé tel par la société, celui qu'on enferme et qu'on soigne. Certains de nos auteurs ne mettent pas fondamentalement en cause cette définition et le bien-fondé du jugement qui a écarté de la vie normale certains individus. Les fous sont-ils vraiment fous ? C'est une question que plusieurs de nos œuvres feignent alors d'ignorer. Seule l'appartenance du héros locuteur au groupe ainsi désigné est mise en cause par Hoffmann, Nodier ou Nerval. Il existe bel et bien des fous, dont la reconnaissance ne pose pas de difficulté particulière. Nerval nomme ainsi les pensionnaires de la maison du docteur Blanche :

Je fis plus, je tentai de figurer avec de la terre le corps de celle que j'aimais ; tous les matins mon travail était à refaire, car les fous, jaloux de mon bonheur, se plaisaient à en détruire l'image²⁹⁸.

Ma chambre est à l'extrémité d'un corridor habité d'un côté par les fous, et de l'autre par les domestiques de la maison²⁹⁹.

Le statut des individus ainsi nommés n'est pas remis en cause. Néanmoins, il est intéressant de constater que le narrateur d'*Aurélia* ne se compte jamais au nombre de ces « fous », alors qu'il est interné dans cette maison au même titre que les autres pensionnaires du docteur Blanche. Au contraire, l'espace asilaire semble lui donner une place étrange, unique, hautement symbolique, à mi-chemin entre fous et gens raisonnables. On a déjà eu l'occasion d'évoquer l'idée que ni le narrateur de Nerval, ni ceux de Gogol et Hoffmann ne se mêlent aux fous qu'ils côtoient dans l'asile.

Une même remarque peut en effet être faite à propos du *Journal d'un fou* de Gogol. Le narrateur y évoque la possibilité d'être interné :

Je ne comprends pas comment j'ai pu m'imaginer, me figurer que j'étais conseiller titulaire. Comment une idée aussi absurde avait-elle pu me venir en tête ? Quelle chance que personne n'ait eu à l'époque l'idée de m'enfermer [посадить меня тогда в сумасшедший дом]³⁰⁰ !

La traduction ne précise pas le lieu d'enfermement évoqué par le narrateur. Il s'agit bien évidemment d'un asile, d'une « maison de fous », « сумасшедший дом ». Or cette remarque paraît au lecteur le comble de la folie : elle intervient au moment où le personnage bascule

²⁹⁸ *Aurélia*, éd. cit., p. 379.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 409.

³⁰⁰ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 277. « Я не понимаю, как я мог думать и воображать себе, что я титулярный советник. Как могла взойти мне в голову эта сумасбродная мысль. Хорошо, что еще не догадался никто посадить меня тогда в сумасшедший дом. » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 433.)

irrémédiablement de l'autre côté, lorsqu'il perd la notion de son identité, à l'instant précis où on va justement venir le prendre pour l'interner. Le narrateur fait explicitement référence à des espaces réservés aux *fous*, êtres dont il se sent bien distinct. Peut-être, par le passé, a-t-il eu la folie de se prendre pour un conseiller titulaire, mais désormais, la conscience qu'il a d'être le roi d'Espagne fait de lui un être tout à fait raisonnable. C'est ici que prend véritablement sens la dimension ironique du titre, *Записки сумасшедшего*, *Journal d'un fou*. Néanmoins, outre l'ironie, il faut relever ici la possibilité évoquée par le narrateur d'être enfermé par erreur. La folie appartient donc au regard d'autrui – et n'est-ce pas autrui également qui a donné un titre à cet écrit ? –, et ce jugement est soumis à l'erreur. Il faut rappeler que l'asile décrit dans le *Journal d'un fou* évoque un univers pénitentiaire extrêmement violent, où les individus jugés fous sont soumis à des traitements inhumains. La dimension curative de ces traitements y est plus que mise en doute.

Les fous sont des êtres dont les narrateurs de nos œuvres – qui, la plupart du temps, ne s'incluent pas dans ce groupe – semblent prêts à croire en l'existence et à adopter la définition que propose la voix populaire. Est fou celui qu'on enferme, celui dont les actes expriment violence et démesure, celui que des visions hantent, que des pensées rongent, celui qui ne sait plus qui il est. Le fou est donc renvoyé à une *doxa* que le narrateur partagerait avec le lecteur. Néanmoins, les narrateurs de nos œuvres n'emploient pas le terme de « fou » à leur propre compte. Ils ne se disent pas fous, quand bien même ils ressemblent aux fous. Il y a, dans la vision du monde de nos narrateurs-personnages, un écart fondamental entre l'être et la semblance.

Au sens le plus large, c'est la société tout entière, excepté le fou, qui est renvoyée à sa folie. Les fous, ce sont alors *tous* les autres, tous ceux, du moins, qui portent sur le personnage locuteur le jugement de folie.

5.2.3. « *C'est toi qui le dis*³⁰¹ »

L'emploi de l'adjectif « fou », lorsqu'il est appliqué au personnage-locuteur, est marqué au sceau de la polyphonie, telle qu'Oswald Ducrot l'a définie. Nous essaierons ici d'en présenter différentes marques syntaxiques, en systématisant les remarques faites plus haut à partir du cas de Michel.

Le discours rapporté est l'un des moyens dont dispose le locuteur pour introduire cette

³⁰¹ Nous empruntons cette citation au discours du Christ devant Pilate, tel que les quatre évangiles le rapportent (Matthieu, 27, 11 ; Marc, 15, 2 ; Luc, 23, 3 ; Jean, 18, 37).

polyphonie. Lorsque Mikhaïl Platonovitch fait mention, après sa guérison, de sa folie, il la présente toujours comme une citation ou une mention du discours d'autrui :

Heureux ! répéta-t-il avec un léger sourire, sais-tu seulement ce que tu dis en employant ce mot ? Tu t'es flatté intérieurement et tu t'es dit : « Comme je suis un homme raisonnable ! J'ai guéri ce fou, je l'ai marié et il est maintenant, grâce à ma bonté, un homme heureux... heureux ! » Ta pensée s'est emplie de toutes les louanges de mes tatas et tontons, de tous ces gens qu'on dit raisonnables, ton amour-propre s'est enorgueilli et rengorgé... n'est-ce pas³⁰² ?

Le phénomène est clair : le locuteur cite explicitement le discours qu'il prête à autrui, sans lui laisser d'ailleurs le choix de la formulation. Le travail de reconstruction du discours, y compris dans le cas du discours direct, apparaît ici avec netteté : rapportant prétendument le discours intérieur d'autrui, Mikhaïl Platonovitch en est bel et bien l'auteur. Il insiste sur les motivations peu louables de son interlocuteur, orgueil, amour-propre, pour réfuter implicitement le jugement de folie. Le terme « raisonnable » acquiert ici toute sa dimension ironique. Le personnage tend alors à se rapprocher de l'auteur, qui emploie le terme avec la même connotation ironique dans le sous-titre de la nouvelle et dans sa conclusion. Un peu plus bas, le discours de Mikhaïl Platonovitch, porte-parole vraisemblable de l'auteur dans ce passage, se fait véritable réquisitoire contre la « raison » de son bienveillant ami :

Tu es très heureux de ce que tu m'as, comme tu dis, guéri, c'est-à-dire de ce que tu as enterré mes sentiments, les as couverts d'un couvercle imperméable, les as rendus inadaptés à tout autre monde que ta caisse... Formidable ! L'instrument y est rentré, mais il est fichu ; il avait été fait pour une autre destination... Maintenant, quand, au milieu de la vie quotidienne, je sens que ma cavité abdominale s'ouvre davantage d'heure en heure et que ma tête s'enfonce dans un songe animal, je me souviens avec désespoir du temps où je me trouvais, selon toi, dans la folie, où une créature charmante venue d'un monde invisible volait vers moi, quand elle me découvrait des mystères que je ne sais plus traduire, mais qui m'étaient clairs alors... où est ce bonheur ? Rends-le moi³⁰³ !

Le locuteur n'a pas recours ici à proprement parler au discours rapporté, mais il insère à deux reprises des propositions incisives pour souligner le fait que le lexique qu'il utilise appartient à son interlocuteur. Le terme de « soigner », qui renvoie la folie à une maladie, comme celui de « folie » lui-même sont ainsi désignés explicitement comme des emprunts au discours

³⁰² *La Sylphide*, éd. cit., p. 203. « Счастлив ! — повторил он с усмешкою, — знаешь ли ты, что ты сказал этим словом ? Ты внутренне похвалил себя и подумал : « Какой я благоразумный человек ! Я вылечил этого сумасшедшего, женил его, и он теперь, по моей милости, счастлив... счастлив ! » Тебе пришли на мысль все похвалы моих тетушек, дядюшек, всех этих так называемых благоразумных людей — и твое самолюбие гордится и чванится... не так ли ? » (*Сильфида*, éd. cit., p. 155)

³⁰³ *Ibid.*, p. 204-205. « Ты очень рад, что ты, как говоришь, меня вылечил, то есть загрубил мои чувства, покрыл их какою-то непроницаемою крышкой, сделал их неприступными для всякого другого мира, кроме твоего ящика... Прекрасно ! инструмент улегся, но он испорчен ; он был приготовлен для другого назначения... Теперь, когда среди ежедневной жизни я чувствую, что мои брюшные полости раздвигаются час от часу более и голова погружается в животный сон, я с отчаянием вспоминаю то время, когда, по твоему мнению, я находился в сумасшествии, когда прелестное существо слетало ко мне из невидимого мира, когда оно открывало мне таинства, которых теперь я и выразить не умею, но которые были мне понятны... где это счастье ? — возврати мне его ! » (*Ibid.*, p. 156)

d'autrui. Mikhaïl Platonovitch récusé le discours bien-pensant de son ami et l'accuse par le même geste d'avoir brisé son monde intérieur et empêché son accomplissement individuel au nom de ses valeurs prosaïques et matérialistes.

On est très proche ici du discours tenu par le narrateur d'*Aurélia* qui annonce son projet en ces termes :

Je vais essayer, à leur exemple, de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit ; et je ne sais pourquoi je me sers de ce terme maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me suis senti mieux portant. Parfois, je croyais ma force et mon activité doublées ; il me semblait tout savoir, tout comprendre ; l'imagination m'apportait des délices infinies. En recouvrant ce que les hommes appellent la raison, faudra-t-il regretter de les avoir perdues ? [...]

Seulement mes actions, insensées en apparence, étaient soumises à ce qu'on appelle illusion, selon la raison humaine³⁰⁴...

Ici encore, le narrateur établit une distinction nette entre deux lexiques, deux façons de désigner la même réalité. D'un côté, la voix de « on », celle des « hommes », qui établit une frontière nette entre santé et maladie, raison et folie. De l'autre, celle du seul narrateur, qui affirme sans ambages prendre le contre-pied de la voix populaire. Le plaidoyer se double ici d'une remise en cause polémique du discours médical et juridique tenu sur la folie.

La notion de folie, dans son usage courant, est toujours présentée comme émanant d'un discours extérieur au personnage, qui récusé la conception de l'homme qu'elle révèle. Ainsi, dans une lettre, Mikhaïl Platonovitch anticipe la réaction de son correspondant qui est réduit au silence tout au long de l'échange épistolaire : les lettres écrites en réponse aux sollicitations de Mikhaïl Platonovitch sont évoquées dans ses propres lettres, mais non rapportées. L'épistolier écrit donc :

Tu vas me prendre pour un fou ; tu vas te moquer, me gronder... Je te donne toutes les permissions ; je te permets même de ne pas me croire. Mais je ne peux douter de ce que j'ai vu, de ce que je vois chaque jour de mes propres yeux³⁰⁵.

Le locuteur anticipe ici sur la réaction, et donc le discours à venir de son correspondant. On voit très bien le coup de force opéré dans le discours : l'interlocuteur n'a pas le temps de répondre, ses propos sont réfutés par avance. La répétition du verbe « позволяю », « je te permets », insiste sur la liberté de pensée et de parole accordée au destinataire. Le procédé est naturellement purement rhétorique : la conjonction « но », « mais », vient aussitôt invalider le

³⁰⁴ *Aurélia*, éd. cit., p. 363 et 367.

³⁰⁵ *La Sylphide*, éd. cit., p. 184. « ты меня почтешь сумасшедшим ; ты будешь смеяться, бранить меня... Все позволяю ; позволяю даже мне не верить ; но я не могу сомневаться в том, что я видел и что вижу всякий день собственными глазами. » (*Сильфида*, éd. cit., p. 144.)

processus au profit du rétablissement d'une vérité que le destinataire est sommé d'accepter, dans la mesure où sa propre thèse, formulée par Mikhaïl Platonovitch, se trouve réfutée par avance.

On peut rattacher au mécanisme polyphonique la tournure sujet + verbe de pensée + objet + attribut de l'objet, où le sujet est celui dont on rapporte le discours, où l'objet est le narrateur et l'attribut est l'adjectif « fou », telle qu'on la trouve chez Gogol :

Je pense que la fille a dû me prendre pour un fou, parce qu'elle avait l'air épouvanté³⁰⁶.

Ici encore, le jugement est attribué à autrui. Les narrateurs de nos œuvres sont habitués à passer pour fous. Mais dire qu'ils sont pris – ou risquent de l'être – pour des fous revient à affirmer dans le même temps qu'ils ne le sont pas.

Reste alors un cas limite, celui où le narrateur affirme être fou. Nous avons montré au tout début de cette analyse qu'il arrive à Médard, dans certains accès de désespoir, d'affirmer sa propre folie, et de rejoindre ainsi le discours des gens « raisonnables », que nos récits semblent pourtant s'efforcer de battre en brèche. La forme affirmative n'est de toute évidence pas propice à la mise à distance du contenu propositionnel. On a vu jusqu'à présent que l'adjectif « fou », pour qualifier les narrateurs de nos récits, apparaît le plus souvent en contexte polyphonique. Deux cas de figures se présentent : soit la qualification est attribuée à un énonciateur distinct du locuteur, soit le *moi* du narrateur se scinde en deux, l'un affirmant la folie et l'autre la récusant ou la mettant en doute. Le plus souvent, le locuteur correspond à la partie du *moi* qui nie ou interroge la folie. Mais il existe certains cas où le locuteur semble adopter le point de vue de l'autre *moi*, celui qui pose la folie. L'exemple de Médard rapporté plus haut explore cette possibilité, relativement rare dans les récits qui nous occupent. C'est Maupassant qui, à la toute fin du siècle, poussera le plus loin cette possibilité, tout en maintenant toujours le contexte polyphonique. On relève ainsi dans *Le Horla* :

Je deviens fou. On a encore bu toute ma carafe cette nuit : – ou plutôt, je l'ai bue !
Mais est-ce moi ? Est-ce moi ? Qui serait-ce ? Qui ? Oh ! mon Dieu ! Je deviens fou !
Qui me sauvera ? [...]
Décidément je suis fou ! Et pourtant³⁰⁷.

Le premier segment de chacun de ces passages affirme la folie. Mais, chaque fois, la suite du texte remet en cause la pertinence du jugement porté. Le premier exemple fait entendre deux voix, se corrigeant sans cesse l'une l'autre. Soient (a) qui affirme la folie, (b) qui la met en doute, on obtient l'analyse suivante :

³⁰⁶ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 266. « Я думаю, что девчонка приняла меня за сумасшедшего, потому что испугалась чрезвычайно. » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 428.)

³⁰⁷ Guy de Maupassant, *Le Horla*, éd. cit., p. 48.

- (a) Je deviens fou.
(b) On a encore bu toute ma carafe cette nuit
(a) Ou plutôt, je l'ai bu !
(b) Mais est-ce moi ? Est-ce moi ?
(a) Qui serait-ce ? Qui ? Oh ! mon Dieu ! Je deviens fou !
(a) et/ou (b) Qui me sauvera ?

Deux procédés ici soulignent le dialogisme, la correction introduite par « ou plutôt », correction qui porte sur la personne et l'alternance *on/je*, et l'interrogation. Il est intéressant de constater qu'aucune réponse n'est apportée aux questions que se posent tour à tour les deux « moi ». En réalité on a affaire à une ellipse : le raisonnement implicite de (b) est en réalité « si ce n'est pas moi, cela ne peut être personne d'autre, donc c'est moi », mais l'ellipse de l'hypothèse et le choix de la tournure interrogative maintiennent l'hésitation polyphonique, et permettent aux deux voix de se confondre dans le dernier segment : de quoi le narrateur désire-t-il en effet être sauvé ? de la folie, ou du Horla ? La dimension dialogique du second passage est également très nette. L'adverbe « pourtant », précédé de « et », qui prend ici une légère valeur oppositive, marque la concession et l'opposition. Ici encore, l'ellipse laisse la débat sans résolution : (b) pourrait en effet affirmer « pourtant le Horla existe, donc je ne suis pas fou ». L'opposition serait alors parfaitement nette, et le débat tranché dans le sens de l'absence de folie du narrateur. L'ellipse sert ici à maintenir l'ambiguïté, à laisser les deux voix coexister sans donner la prééminence à l'une d'entre elles.

Aucun texte de notre corpus ne pousse aussi loin l'affirmation de la folie. Mais on trouve néanmoins une attitude comparable dans *Aurélia* :

Mes livres, amas bizarre de la science de tous les temps, histoire, voyages, religions, cabale, astrologie, à réjouir les ombres de Pic de la Mirandole, du sage Meursius et de Nicolas de Cusa, – la tour de Babel en deux cents volumes, – on m'avait laissé tout cela ! Il y avait de quoi rendre fou un sage ; tâchons qu'il y ait aussi de quoi rendre sage un fou³⁰⁸.

Le paradoxe ici exprimé joue sur l'antithèse entre « sage » et « fou », et la possibilité linguistique de substantiver par dérivation impropre ces deux adjectifs. Ce paradoxe révèle une forme d'ironie de la part du narrateur, qu'on ne peut ici rapporter à sa définition rhétorique comme antiphrase, mais qu'on comprend fort bien à la lumière de l'interprétation polyphonique de l'ironie proposée par Oswald Ducrot :

Parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L ne prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue

³⁰⁸ Gérard de Nerval, *Aurélia*, éd. cit., p. 410.

exprimé dans l'énonciation³⁰⁹.

Trois énonciateurs sont ici identifiables. Le premier est la *vox populi*, qui s'exprime à travers des proverbes ou des formules frappantes. C'est elle qu'on entend dans le premier segment du paradoxe, celle qui affirme volontiers que lire trop rend fou... La seconde voix est celle de la société et du corps médical qui a décrété que le narrateur était fou. C'est elle qui se fait entendre dans l'adjectif substantivé qui clôt le passage : « un fou » renvoie au narrateur, qui se détache manifestement de ce jugement, grâce justement à l'énoncé de ce paradoxe. Le troisième énonciateur est en effet le narrateur lui-même, qui affirme simultanément que la littérature évoquée peut conduire à la sagesse, et que ceux qui le désignent comme fou pourraient bien être les mêmes qui voient dans les livres une folie. Il renvoie donc dos à dos les deux autres énonciateurs et affirme sa supériorité, en inversant l'échelle qui mène de la folie à la sagesse.

On trouve le même procédé ironique au tout début de *La Sylphide*. Le narrateur a en effet quitté la capitale pour répondre aux injonctions des médecins, qui soupçonnaient déjà sa raison. De la campagne, il écrit ceci à son ami resté en ville :

En vain pense-t-on [Напрасно думают] qu'une vie dissipée peut guérir les malades dans mon genre. Ce n'est pas vrai : la vie mondaine rend fou, les livres aussi rendent fou, mais ici, figure-toi mon bonheur : je ne vois presque personne, et je n'ai pas un seul livre avec moi³¹⁰ !

Ici, c'est l'emploi du verbe « думают » (« on pense »), à la troisième personne du pluriel sans sujet exprimé, qui renvoie le discours à un on-dit, que l'adverbe « напрасно » (« en vain »), placé en tête de période, invalide par avance. Le locuteur dessine le bonheur raisonnable d'un individu privé de vie intellectuelle. Il semble ici penser sincèrement ce qu'il écrit. L'ironie se situe à un autre niveau : c'est l'auteur de la nouvelle qui crée la distance en plaçant sous la plume de son héros, dans la lettre suivante, une réfutation en bonne et due forme de ce propos éphémère. Il est plaisant de considérer que c'est celui-là même qui affirme ici la suprématie de l'homme sans livres, qui va se trouver bientôt plongé dans la lecture de livres cabalistiques et illuministes.

Le modèle de ce raisonnement consiste à renverser tout bonnement les deux termes de sagesse et de folie en soulignant, et renversant, l'antithèse. « Caballo negro y perro blanco (cheval noir et chien blanc). Tradition d'Andalousie », l'une des nouvelles du recueil d'Eugène Sue intitulé *La Coucaratcha*, commence par cet édifiant éloge de la folie :

³⁰⁹ Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 211. Pour une mise en perspective de cette théorie, voir Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993, p. 149-176.

³¹⁰ *La Sylphide*, éd. cit., p. 168. « Напрасно думают, что рассеянная жизнь может лечить больных в моем роде ; неправда : светская жизнь бесит, книги также бесят, а здесь, вообрази себе мое счастье, — я почти никого не вижу, и со мной нет ни одной книги ! » (*Сильфида*, éd. cit., p. 135)

On dit que la folie est un mal, on a tort, c'est un bien. — Pour le fou pas de déception possible. — Le fou qui se croit roi ne perd jamais son royaume. — Le fou est peut-être le seul dont la journée soit pleine ; pour lui, jamais de ces moments de vide, de ces heures de néant, où l'âme s'engourdit et se glace. — Comme le grelot sonore qui, tremblant au bonnet du fou, ne rend qu'un son, mais bruit sans cesse... l'âme du fou ne renferme qu'une pensée, mais cette pensée retentit et vibre incessamment.

Le fou aime tout le monde, car il n'y a pour lui ni envieux ni méchant... si pourtant... il a un ennemi implacable, acharné, qu'il redoute par instinct, — c'est le médecin. Cet ennemi, qui tâche de lui rendre *la raison* qui s'obstine à saper son trône, si la folie, fée prodigue et bienfaisante, l'a doté d'un trône ; cet ennemi qui vient méchamment briser ses beaux diamants aux facettes scintillantes, aux aigrettes de feu... si la fée lui a ouvert les mines éblouissantes de s'Talphaan.

Pauvre... pauvre fou... il ne demande au monde qu'une couronne de carton... pour diadème... que quelques cailloux pour écrin ; et on veut encore les lui ôter ! — En vérité, c'est peut-être son infernale habitude d'envie et d'égoïsme qui pousse la société à dire à cette heureuse et folle créature : — Ta vie est concentrée dans une illusion qui fait ton bonheur, ta joie de chaque moment ; tu prends ce carton pour une couronne impériale... ce n'est que du carton, du vil carton fait avec de sales guenilles... entends-tu bien... vois plutôt. — Et, les douches aidant, on le lui prouve ; il y a des maisons pour cela, qu'on appelle philanthropiques.

On dit que la folie est un mal, on a tort : c'est un bien ; — c'est une puissante et profonde exaltation de l'intelligence, — c'est une vie toute spiritualisée ; — une ivresse perpétuelle, une extase sans fin pour le fou. La folie est plus qu'un rêve, plus qu'une vision ; c'est même quelque chose de plus que notre réalité à nous, car notre réalité peut nous échapper, la sienne jamais. — Le fou est poète, il fait de la poésie en action, de la poésie toute positive, il la crée, il la voit, il la touche. — La pierre brute et terne à laquelle il dit : — Tu seras étincelante de mille rayons... étincelle à ses yeux. S'il dit aux guichetiers, à vous, à moi : — Vous êtes ma cour, vous êtes mes gentilshommes tout couverts d'or et de soie ; à ses yeux, cela est ainsi qu'il l'a dit.

Enviez donc le fou qui voit ce qui n'est pas, et plaignez l'homme de froide raison qui voit ce qui est. — Enviez surtout l'insensé qui n'a plus la mémoire ; — cette plaie terrible de l'humanité qui flétrit l'avenir par le passé ; la mémoire, qui fait retentir la douleur d'un jour jusqu'au dernier de nos jours ; la mémoire, qui est aux chagrins profonds ce que l'écho est au bruit.

Si vous doutez du bonheur des fous... alors écoutez une histoire bien vraie et bien malheureuse³¹¹.

La formule initiale est reprise dans le corps du texte. Elle est, peu de temps après la parution de la nouvelle, utilisée en épigraphe par Nicolas Polévoï pour sa nouvelle intitulée explicitement *La Félicité de la Folie*. L'antithèse semble bien la figure privilégiée pour dire le paradoxe auquel est conduit celui qui revendique sa propre folie. Ainsi en est-il du narrateur des *Veilles*, qui ne cesse de se dire fou :

Oui, qui pourra décider en dernier ressort si c'est nous autres fous, ici à l'asile, qui divaguons avec maîtrise, ou si ce sont les facultistes dans les amphithéâtres ? Ne faut-il pas dire plutôt que l'erreur est la vérité ; la folie, la sagesse ; la mort, la vie — quoi qu'en veuille la raison pour faire qu'on les oppose en termes contraires³¹² ! —

L'opposition entre les termes antithétiques apparaît bien ici comme une conséquence du

³¹¹ Eugène Sue, *La Coucaratcha*, Paris, Charles Gosselin et Pétiou, t. 1, 1845, p. 73-76.

³¹² *Les Veilles*, éd. cit., p. 229. « Ja, wer entscheidet es zuletzt, ob wir Narren hier in dem Irrhause meisterhafter irren, oder die Fakultisten in den Hörsälen ? Ob vielleicht nicht gar Irrtum Wahrheit, Narrheit Wesheit, Tod Leben ist — wie man vernünftigerweise es dermalen gerade im Gegenteile nimmt ! » (*Nachtwachen*, éd. cit., p. 86.)

discours rationnel. Les séries de termes ne s'opposent que tant qu'on refuse d'entendre la voix de la folie, qui souligne les parentés et efface les différences en substituant aux relations d'opposition rationnelle des relations attributives qui établissent un jugement d'identité. Celle-ci est soulignée, dans le texte allemand, par la juxtaposition parfaite, sans même la mention d'un signe de ponctuation, des termes censés s'opposer, ainsi que par le jeu sur l'homéotéleute en « -heit » qui rapproche phonétiquement les termes censés s'opposer par le sens. L'antithèse, dans le discours du fou, tend alors à se faire oxymore : le rapprochement contradictoire entre les termes, souligné par la syntaxe, met la raison au défi et récuse ses règles. Ainsi Georges Molinié avoue-t-il être mis en difficulté dans sa tentative pour décrire la figure :

Soit le vers fameux de Corneille (*Le Cid*) :

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles

Il y a bien sûr contradiction entre les valeurs sémantiques essentielles d'*obscur* et de *clarté*. On a un oxymore. Il faut donc traduire, sous peine d'inacceptabilité du message ; on aboutit à quelque chose comme /clarté stellaire au milieu de la nuit/³¹³.

Pour Georges Molinié, il faut « traduire » l'oxymore, parce qu'il ne respecte pas le principe de non-contradiction essentiel à toute communication rationnelle dans le langage. Or c'est précisément la pertinence de tels principes que récuse le discours du fou. Le « Soleil noir de la mélancolie » ne saurait être traduit. Il affirme qu'une vérité d'ordre poétique peut se dire dans et par la contradiction.

Les discours tenus par les héros de nos récits sont des réquisitoires en règle contre la pensée raisonnable d'une société qui condamne et exclut violemment les « fous » au nom de la suprématie de la raison. Ils s'élèvent aussi violemment contre le langage de la raison, et s'amuse à en déjouer les règles. On comprend mieux ainsi que le discours médical ne soit présent qu'en arrière-plan, dans des œuvres qui proposent un argumentaire contre ce type de discours. Le médecin n'apparaît qu'à travers le prisme déformant de la parole du fou ou de ses partisans, qui feignent parfois de prendre au sérieux son discours, mais tentent toujours de le réfuter. Il apparaît clairement dans les textes qui nous occupent qu'auteurs, narrateurs et personnages – pour distincts qu'ils puissent être à d'autres moments – se trouvent solidairement impliqués dans cette démarche rhétorique. L'écrivain semble ici le double affirmé du « fou », véritable porte-parole d'un discours polémique ancré dans l'Histoire.

³¹³ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 1992, p. 235.

5.3. Le fou dans l'Histoire

Le discours des fous romantiques est bel et bien ancré dans l'histoire, mais ce n'est pas celle de la médecine qu'ils interrogent au premier chef : c'est celle des sociétés humaines, et plus particulièrement de la civilisation européenne. Accusé d'être fou par la société qui l'entoure, le fou répond en tendant un miroir à cette même société, afin de lui démontrer sa propre folie³¹⁴. Les récits qui nous occupent n'ont pas de prétention réaliste affichée, ils ne mettent pas en exergue les préoccupations sociales et ne s'apparentent pas à proprement parler à la littérature engagée. Mais on a vu que l'importance accordée à l'ironie et la peinture des institutions asilaires et judiciaires leur confèrent néanmoins une portée satirique. Celle-ci correspond bien au statut paradoxal du « fou du roi », ou « fol-en-Christ » : fou, le bouffon vit dans l'entourage des grands, qu'il peut se permettre de dépeindre sous leur jour véritable, sans que sa critique, pourtant acerbe, ne les compromette³¹⁵. Il semble, de la même façon, que la position critique de nos auteurs ait en partie échappé à leurs lecteurs³¹⁶.

5.3.1. L'« École du désenchantement »

L'histoire du mouvement romantique, en France, doit beaucoup à la magistrale étude de Paul Bénichou, qui lui a consacré quatre volumes. *Le Sacre de l'écrivain. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel dans la France moderne* analyse le surgissement, de 1750 à 1830, d'un « sacerdoce littéraire », qui vient rendre à la littérature la mission prophétique qui était sienne dans l'Antiquité grecque, et que le christianisme, en séparant la culture profane du ministère sacré, avait compromise. La littérature y est ainsi « considérée principalement en tant que porteuse d'idées³¹⁷ ». *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique* s'intéresse aux divers courants de pensée qui parcourent la première moitié du XIX^e siècle et qui trouvent en partie tout au moins leur expression dans la littérature, libéralisme, néo-catholicisme, utopie « pseudo-scientifique » et mouvement humanitaire. Enfin, les deux volumes suivants, *Les Mages Romantiques* et *L'École du désenchantement*, constituent une succession de monographies consacrées aux grands auteurs romantiques français. La

³¹⁴ Les œuvres de notre corpus rejoignent ainsi la voie ouverte par Sébastien Brant et Érasme.

³¹⁵ On peut penser ici à *Fantasio*, de Musset (1834), dans lequel le personnage de Saint-Jean, puis son successeur, Fantasio lui-même, jouent le rôle de bouffon de cour.

³¹⁶ Georges Zaragoza a consacré un chapitre de sa thèse, *Autour de Charles Nodier, op. cit.*, à mettre en valeur la position critique des auteurs qu'il étudie par rapport à la société environnante, notamment Charles Nodier et E. T. A. Hoffmann.

³¹⁷ Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes*, Gallimard, 1977, repris dans la coll. « Quarto », 2004, p. 29.

répartition n'est pas seulement chronologique, elle se fait en fonction de l'attitude des écrivains eu égard au mouvement de l'Histoire. D'un côté se trouvent Lamartine, Vigny et Hugo, acteurs majeurs qui façonnèrent le siècle ; de l'autre, Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval et Gautier, ces « petits » romantiques, comme on les a longtemps appelés, qui prirent, après 1830, leurs distances avec le messianisme de leurs confrères ou aînés :

[...] un crépuscule anticipé du romantisme conquérant et missionnaire a accompagné son midi.

Il y en eut, membres de la grande génération, étroitement liés au groupe initiateur et inventeur, qui, très tôt après 1830, firent entendre dans le concert romantique la voix du désenchantement. Ils crurent voir clair sous Louis-Philippe en prenant leurs distances avec la religion de l'humanité et de l'avenir, et en cherchant ailleurs leur voie. Tels furent les deux hommes qui figurent les premiers dans notre galerie : Sainte-Beuve, compagnon de route des poètes de 1830, et Nodier, leur aîné et leur inspirateur en même temps que leur ami. Tous deux rejetèrent une foi que ni l'un ni l'autre n'avait eue jamais bien assurée, chacun cherchant de son côté les formules de la désillusion. Mais surtout étaient apparus, entre-temps, ceux qu'on peut appeler les cadets du romantisme, à peine plus jeunes d'une dizaine d'années que les aînés : distance insuffisante pour faire d'eux une génération nouvelle, suffisante pour les marquer d'un sceau particulier. Ils conservèrent pour leurs devanciers, jusqu'au bout, une révérence de disciples ; mais les impressions reçues au seuil de l'âge d'homme, qui dominent la vie, n'étaient pas les mêmes pour un homme né en 1800 ou en 1810. Les jeunes gens qui eurent vingt ans en 1830 n'avaient pas connu l'éveil progressif des esprits sous la Restauration, les formes renouvelées de l'espérance et de la création. [...] L'enthousiasme tombé, ils jugèrent mal le monde et la vie ; ils aperçurent un abîme entre le réel et le rêve³¹⁸.

Il y aurait donc un romantisme messianique, ancré dans les tourbillons de l'histoire, et un romantisme désenchanté, en retrait par rapport à l'histoire. D'un côté se trouverait le réel, de l'autre le rêve. Les œuvres de notre corpus sont à cet égard problématiques. Le rêve qui leur sert de trame n'est pas pour autant coupé de tout ancrage réel dans un contexte historique déterminé qu'elles n'ignorent pas. Les rêveurs qui s'y expriment sont aussi, à bien des égards, des prophètes. S'il est difficile de prendre au sérieux les propos de Poprichtchine, on ne peut lire de la même façon ceux du narrateur d'*Aurélia*. Nerval a déclaré lui-même à de multiples reprises vouloir se faire voyant, prophète. Rappelons simplement le passage de la lettre à Madame Alexandre Dumas où il affirme être semblable à « tous les prophètes et voyants prédits par l'Apocalypse, dont [il] [se] flattai[t] d'être l'un³¹⁹! ». Sans doute y a-t-il ici une pointe d'ironie à son propre endroit, mais la comparaison est assez fréquente sous sa plume pour qu'on lui attache quelque crédit. Le rêve n'est-il pas d'ailleurs l'une des dimensions fondamentales de l'activité prophétique, depuis son origine antique ?

Nos personnages ne ressemblent certes pas aux « mages » romantiques, tels que Hugo les décrit dans « Fonction du poète ». Ils semblent bien désenchantés, comme l'affirme Paul Bénichou : ils acceptent leur position marginale et renoncent à communiquer à leurs

³¹⁸ Paul Bénichou, *L'École du désenchantement*, Gallimard, 1992, repris dans la coll. « Quarto », 2004, p. 1477-1478.

³¹⁹ Gérard de Nerval, « À Madame Alexandre Dumas », 9 nov. 1841, *Œuvres*, éd. cit., p. 866.

semblables ce qui leur paraît incommunicable. À cette position correspond bel et bien une pensée particulière de l'histoire : quand bien même ils ne peuvent prétendre être entendus, ils n'en ont pas moins une vision du déroulement de l'histoire à proposer, vision qui repose elle aussi sur un désenchantement. Le recours à l'écriture de la folie, dans la littérature moderne, telle qu'elle naît au début du XIX^e siècle, est lié aux grands bouleversements historiques qui ébranlent cette même modernité. Alexandre Seurat, dans la thèse qu'il a consacrée à l'écriture du délire dans les années 1920-1930, met parfaitement en évidence un phénomène comparable, dans un contexte historique différent :

Le délire constitue une réaction possible du sujet moderne face à un monde qui ne lui permet pas de s'insérer harmonieusement dans la durée. La plupart des écrivains qui mettent en scène des déliants figurent ainsi obliquement la crise d'un monde qui ne laisse aux plus fragiles d'autre solution que de s'inventer en catastrophe une guérison pire que le mal qu'elle est censée résoudre.

Plusieurs dimensions peuvent être ici prises en compte. Les déliants de nos romans se heurtent d'abord à la réalité de la grande ville moderne, qui, par ses artifices, invalide leur désir de projection harmonieuse dans un monde naturel. Cette critique du monde moderne conduit à une réflexion sur l'état de la civilisation occidentale : si le délire constitue la défiguration de la raison qui fonde cette civilisation, il est la conséquence ultime du désir insatiable de domination de cette même civilisation. C'est dans la même perspective que le délire se fait l'écho plus ou moins direct des traumatismes du passé que les sociétés des années 1920 ou 1930 tentent d'oublier, au premier chef la Grande Guerre. Mais en accomplissant ce retour sur le passé, il devient également le moyen d'exprimer une prescience des catastrophes à venir³²⁰.

Le mécanisme mis au jour par Alexandre Seurat pour décrire le « roman du délire » de l'entre-deux-guerres semble étrangement correspondre à ce qu'on observe dans le récit fantastique romantique un siècle plus tôt. Cette étrangeté apparente nous semble trouver son explication dans deux phénomènes que pointe le passage précédemment cité. On peut en effet faire jouer les notions conjointes de « traumatismes du passé » et de « catastrophes à venir » dans les contextes historiques européens propres à ces deux périodes. Par ailleurs, on y trouve également clairement exprimée la contestation de la civilisation occidentale, attachée à la notion de raison. Le recours à la folie en 1830, au délire en 1930 repose sur le même constat d'un échec de la civilisation moderne. C'est pourquoi nous analyserons dans un premier temps le contexte traumatisant dans lequel nos œuvres voient le jour, avant d'aborder la « critique du monde moderne » que constitue la réflexion historique de nos auteurs.

5.3.2. Traumatismes

Le traumatisme essentiel de la génération romantique, pour l'Europe dans son

³²⁰ Alexandre Seurat, *Le Roman du délire. Hallucinations et délires dans le roman européen (1920-1940)*, thèse de doctorat dirigée par Jean-Pierre Morel, Paris III, 2010, p. 335.

ensemble, est celui de la Révolution française et de son prolongement dans l'Empire napoléonien. Ce double élan enthousiaste se solde en effet par un double échec, par ses excès d'abord, puisque la violence de la Terreur et l'impérialisme effréné de Napoléon refroidissent un certain nombre d'admirateurs de la première heure, par ses conséquences ensuite, puisqu'il débouche sur la Restauration de la monarchie absolue et le retour au pouvoir des Bourbons avec Louis XVIII. Dans ce contexte, la diffusion de l'esthétique allemande en France prend un sens éminemment politique : elle apparaît comme une prise de position anti-napoléonienne. La parution de l'essai de Madame de Staël *De l'Allemagne* est à cet égard emblématique : il faut attendre 1814 pour qu'il soit publié en France³²¹.

Mais la Révolution n'en signale pas moins également la faillite de l'Ancien Régime et son incapacité à se réimplanter dans la France du ^{xix}^e siècle. *Les Veilles* de Bonaventura dessinent, à travers le discours comique du narrateur fou, une satire virulente de Napoléon et, simultanément, de l'Allemagne impériale. On peut citer à titre d'exemple le passage de la « Quinzième Veille » dans lequel le narrateur raconte son expérience au sein d'une troupe de montreurs de marionnettes :

Nous avons installé notre théâtre dans un petit village allemand, non loin de la frontière française. De l'autre côté, ils étaient justement en train de donner la grande tragi-comédie où l'on voit un roi faisant de bien fâcheux débuts, et le Hanswurst, qui figurait la Liberté et l'Égalité, agitait joyeusement des têtes humaines en guise de grelots. – Nous avons eu la malencontreuse idée de porter sur scène Holopherne, ce qui échauffa à ce point notre assistance de paysans qu'ils prirent d'assaut la scène, nous enlevèrent parmi les comédiennes notre Judith, puis s'en allèrent en cortège avec elle et la tête de bois d'Holopherne, à peine tombée, et s'arrêtèrent devant la maison du bailli pour exiger de lui rien moins que sa tête³²².

Le récit biblique de la décapitation d'Holopherne sert d'allégorie à peine voilée de la mise à mort de Louis XVI, qui répand, comme en une épidémie, des idées révolutionnaires dans la tête du peuple allemand, excédé par les agissements du pouvoir, incarné ici par le bailli. Mais le fou se garde bien d'encourager la révolte. Au contraire, il met aussitôt en garde la population contre les conséquences des révolutions :

– Aussi bien est-ce chose fort douteuse que ce que, faute de mieux, vous appelez liberté, et la pièce de marionnettes que vous avez vue aujourd'hui n'est pas la seule où il advienne que la tête d'un roi de bois soit décollée de son tronc sans autre profit, certes non : j'en ai d'autres, et

³²¹ Voir, à propos de la dimension politique de la diffusion du romantisme allemand en France, Bernard Franco, *Le Despotisme du goût*, éd. cit.

³²² Bonaventura, *Les Veilles*, éd. cit., p. 309-310. « Wir hatten unsere Bühne in einem kleinen deutschen Dorfe, nahe an der französischen Grenze, aufgeschlagen. Sie gaben drüben grade die große Tragikomödie, in der ein König unglücklich debütierte, und der Hanswurst, als Freiheit und Gleichheit, lustig Menschenköpfe, statt der Schellen, schüttelte. – Wir hatten den unglücklichen Einfall den Holofernes auf das Theater zu bringen, und erhitzen dadurch die zuschauenden Bauern so heftig, daß sie die Bühne erstürmten, unter den Schauspielerinnen uns die Judith entführten, und mit ihr und dem abgeschlagenen hölzernen Haupte des Holofernes geradesweges vor das Haus des Schulzen zogen, und nicht weniger als seinen Kopf von ihm forderten. » (Bonaventura, *Nachtwachen*, éd. cit., p. 128.)

de pires, dans ma caisse, dont l'auteur, qui n'était pas à la hauteur de son sujet, à la manière des poètes de la politique, a raté sa République qu'il essayait de mettre en vers, et ne sut en faire qu'un régime despotique³²³.

L'allusion ici est claire. Le fou de Bonaventura n'oppose qu'un violent scepticisme au désir de liberté qui anime ses contemporains. Le seul refuge, en des temps où la Révolution française a mis sur le trône le pire des despotes, est la folie. En 1799, *Les Dernières Lettres de Jacopo Ortis*, d'Ugo Foscolo, placent dans la bouche d'un cœur malade et génial une dénonciation encore plus virulente de la trahison napoléonienne, et un appel vibrant à la Révolution contre l'ingérence autrichienne. Le suicide de Jacopo Ortis rend manifeste l'impossibilité de réaliser en ce monde l'idéal de liberté qui l'anime. Chez Nodier, plus encore que Napoléon, c'est bien la révolution elle-même, et la violence de la Terreur, qui est condamnée. La parodie de procès, dans *La Fée aux Miettes*, rappelle les procès et les exécutions dont a été témoin le jeune Charles, à l'époque où il suivait son père.

À l'aventure révolutionnaire et napoléonienne, dont toute l'Europe se trouve actrice et spectatrice, s'ajoute, de manière plus locale, l'échec total de la révolte décembriste (1825) en Russie et l'échec relatif des révolutions de juillet 1830 et de février 1848 en France.

En Russie, les années 1830 sont en effet marquées par un contraste violent entre l'autocratie absolue voulue par le tsar Nicolas I^{er} et l'aspiration à la liberté de la jeunesse romantique. On peut rappeler ici brièvement les événements de 1825, qui jouent un rôle essentiel dans l'histoire et la culture russes³²⁴. Le 19 novembre 1825, Alexandre I^{er} meurt subitement. Il laisse l'image d'un monarque jeune, charismatique, aimé de ses sujets. Il est aussi le vainqueur de Napoléon, celui qui a donné à la Russie du début du siècle une place qu'elle n'a encore jamais eue dans le concert des nations. Après le renoncement de l'héritier légitime, Constantin, Nicolas I^{er} lui succède. Le 14 décembre 1825, une poignée de conjurés profite de la disparition subite d'Alexandre I^{er} pour tenter maladroitement de renverser le régime. Le coup d'État est mal préparé et cède rapidement devant la fermeté du nouveau tsar. Ce qui en fait un événement exceptionnel, c'est la sévérité inédite avec laquelle les conjurés sont traités. Les chefs sont pendus, les autres meneurs envoyés dans les bagnes de Sibérie. Ils sont pourtant jeunes, brillants, cultivés, ils appartiennent à l'élite sociale et intellectuelle de la

³²³ *Ibid.*, p. 312. « Auch ist es ein mißliches Ding um das, was ihr Freiheit scheltet, ist es doch, nicht das Marionettenspiel allein, was ihr heute gesehen habt, wo dem hölzernen Könige der Kopf ohne weiteren Erfolg vom Rumpfe geschlagen wird, sondern ich habe dergleichen von noch fehlerhafterer Natur in meinem Kasten, wo der Dichter dem Stoffe nicht gewachsen war, und er nach Art politischer Poeten, die Republik an der er dichtete, zu einer Despotie verpfuschte. » (*Ibid.*, p. 129.)

³²⁴ Nous suivons ici l'analyse de Michel Heller, *Histoire de la Russie et de son empire*, trad. par Anne Coldefy-Faucard, Paris, Plon, 1997, p. 686-696.

Russie, celle qui a sauvé l'Europe en 1812 et engagé le pays sur la voie de la modernité. Les Décembristes (en russe Декабристи), comme on se met à les appeler, sont immédiatement considérés comme des saints et des martyrs de la révolution, morts pour la liberté. Il faut pourtant attendre le règne suivant, celui d'Alexandre II (1855-1881), pour que la Russie se lance, bien timidement il est vrai, sur la voie des réformes. Le règne de Nicolas I^{er} s'ouvre ainsi sur un traumatisme durable. Pendant trente ans, les romantiques vont se réunir, écrire, s'enthousiasmer, honorer le souvenir de leurs frères tombés pour la cause révolutionnaire, mais plus aucune action concrète ne sera tentée. Les thèmes politiques disparaissent ainsi des œuvres littéraires, et c'est leur absence qui permet de prendre la mesure du traumatisme de cette génération proprement désenchantée.

En France, sans constituer un échec aussi violent, les révolutions de 1830 et de 1848 font alterner également les brèves périodes d'enthousiasme et les longues périodes de désillusion. Paul Bénichou a montré l'importance que revêt, dans la pensée de Nerval, la révolution de février. On peut en effet lire l'« Histoire de la reine du Matin et de Soliman prince des génies », incluse dans le *Voyage en Orient*, comme une fable maçonnique et socialiste. Mais, dans les années 1850, les thèmes politiques reculent dans les œuvres de Nerval, au profit du motif de l'errance, qui rend manifeste la profonde désorientation politique d'une génération brisée dans son élan révolutionnaire³²⁵.

La génération romantique met ainsi en évidence la crise des régimes autoritaires, de type monarchiste ou impérial, dans toute l'Europe, crise politique qui se double d'une crise sociale, religieuse et morale³²⁶. Cet arrière-plan politique est bien présent dans la plupart des récits qui nous occupent. Le fou de Gogol se croit l'héritier de la couronne d'Espagne et ironise sur la transmission du pouvoir royal aux femmes. Le narrateur d'*Aurélia* se prend pour Napoléon. L'épisode de la Résidence, dans *Les Élixirs du Diable*, dessine la satire de la monarchie éclairée incarnée par Frédéric II de Prusse. Dans tous les cas, c'est l'échec de toute tentative d'idéalisation du politique que semble mettre en évidence le discours du fou, et l'impuissance des hommes à modifier durablement le cours d'une histoire dont ils sont bien plus les victimes que les acteurs.

³²⁵ Voir à ce propos l'analyse de Serge Zenkine, *L'Expérience du relatif. Le Romantisme français et l'idée de culture*, éd. cit., p. 177-192.

³²⁶ Pour la Prusse, on pourra se référer à l'ouvrage de Henri Brunschwig, *Société et romantisme en Prusse au XVIII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1973, et notamment aux seconde et troisième parties, respectivement intitulées, « La Crise sociale et politique » et « La Crise morale : la mentalité nouvelle ».

5.3.3. Penser l'Histoire : l'exemple russe

Les auteurs de notre corpus ont mis en œuvre une véritable pensée de l'Histoire, qui s'exprime discrètement dans leurs récits, mais qu'on peut parfaitement retracer. Les pages que Basile Zenkovsky consacre aux *Nuits Russes* dans son *Histoire de la philosophie russe* portent essentiellement sur sa « conception de l'histoire³²⁷ » :

(...) les *Nuits Russes* procurent pour la première fois dans notre littérature une critique de la culture occidentale. Si des considérations critiques sur l'Occident avaient été plus d'une fois exprimées avant lui, Odoïevski fut le premier à traiter systématiquement ce sujet qui troublait et trouble encore la pensée russe³²⁸.

Odoïevski insiste, dans *Les Nuits Russes*, sur la décadence de l'Occident, de sa science, de son art et de sa pensée. Cette critique débouche sur l'affirmation que l'avenir appartient à la Russie, qu'elle a la charge de régénérer l'Occident, dont la civilisation est désormais en crise. Il nous paraît particulièrement important que cet ouvrage, qui exprime de manière aussi radicale la crise d'un modèle, ait d'abord été conçu par l'auteur comme une « maison de fous ». Le fou dénonce en effet la civilisation occidentale de deux manières différentes : il apparaît d'abord comme le produit d'une civilisation décadente, dont les membres, dégénérés, perdent la raison, mais il est aussi l'être raisonnable que les autres désignent comme fou pour sauver le vieux modèle auquel ils s'accrochent. Et, en ceci, le fou constitue bien un prophète. Il en est ainsi par exemple dans « La Ville sans nom », contre-utopie dans laquelle l'auteur imagine un État fondé selon les préceptes de Bentham, philosophe utilitariste anglais, l'un des penseurs dont se réclament les libéraux. Si, dans un premier temps, la colonie de « Benthamia » connaît la prospérité, rapidement, le mépris de l'art et de la religion, l'incapacité des individus à faire primer l'intérêt collectif sur l'intérêt individuel, entraînent la cité dans la décadence et la ruine. À la fin du récit, un « prophète » apparaît :

À cette époque, sur la place d'une de nos villes, se présenta un homme pâle, les cheveux défaits, vêtu d'un linceul. « Malheur, criait-il en répandant des cendres sur sa tête, malheur à toi, pays indigne ; tu as tué tes prophètes, et tes prophètes se sont tus ! Malheur à toi ! Vois ces nuages menaçants qui s'amoncellent aux cimes du ciel ! Ne crains-tu pas que le feu céleste ne se précipite sur toi, et consume tes villages et tes champs ? Ou bien tes palais de marbre vont-ils te sauver ? Ou tes somptueux habits, tes monceaux d'or, tes foules d'esclaves, ton hypocrisie et ta fourberie ? Tu as souillé ton âme, vendu ton cœur, tu as oublié tout ce qui est grand et sacré ; tu as déformé le sens des mots, et nommé l'or, bien, et le bien, or ; la tromperie, intelligence, et l'intelligence, tromperie ; tu as méprisé l'amour, comme tu as méprisé la sagacité de l'esprit et du cœur. Tes palais vont crouler, tes vêtements, se déchirer, tes rues et tes places seront envahies par l'herbe, et ton nom sombrera dans l'oubli. Moi, le dernier de tes prophètes, je t'en conjure ! Abandonne le mercantilisme et l'or, renonce au mensonge et à la malhonnêteté, rends la vie aux pensées de l'esprit et aux sentiments du cœur,

³²⁷ Basile Zenkovski, *op. cit.*, p. 162.

³²⁸ *Ibid.*

ne te prosterne pas devant l'autel des idoles, mais devant l'autel de l'amour désintéressé... Ah, j'entends la voix de ton cœur endurci ; mes paroles frappent en vain ton oreille : tu ne te repentiras pas, je te maudis ! » Sur ces mots, l'orateur tomba face contre terre. La police dispersa la foule des badauds, et emmena le malheureux dans un asile de fous³²⁹.

Le prophète dont il est ici question n'est pas fou. Il est jugé tel par une société qui refuse de l'entendre. On retrouve ici l'ambiguïté attachée à la figure du fou telle qu'on l'a mise en évidence dans les lignes qui précèdent. Au côté des figures proprement pathologiques, se trouvent tous les marginaux mis à l'écart par un système politique et social qui usent du qualificatif « fou » pour faire taire les discours qui le mettent en péril. Le discours du fou apparaît alors comme un discours prophétique ou philosophique de première ampleur.

Lorsqu'il publie « La Ville sans nom », en 1839, avant de la reprendre dans *Les Nuits Russes* (1844), Odoïevski ne peut ignorer les déboires vécus trois ans plus tôt par un autre philosophe schellingien, Piotr Tchaadaev. Celui-ci rédige ses *Lettres philosophiques*, en français, à la fin des années vingt. La conception de l'histoire qui s'y exprime est l'exact opposé de celle d'Odoïevski. L'auteur, empruntant à dessein la langue française, y vante l'Occident et fait une satire assez cinglante de la Russie, partagée entre Orient et Occident, incapable de suivre le modèle de ce dernier, malgré les efforts bénéfiques de Pierre le Grand. En 1836, l'année même du *Revizor*, l'auteur fait une traduction de sa première lettre et la confie au *Télescope*. François Rouleau résume ainsi les circonstances et les conséquences du scandale :

La Russie ne possède ni civilisation propre, ni passé historique ; dans sa foi orthodoxe se trouve la source même de son malheur ; le servage constitue la preuve flagrante de son crime ; et Moscou est bien Nécropolis, la « cité des Morts ». Bref, par ce verdict impitoyable, le nationalisme était heurté de front et les sentiments religieux traditionnels se trouvaient bafoués. [...]

Il en résulta un terrible orage. Le *Télescope* fut supprimé ; le rédacteur, interdit de séjour à Moscou ; le censeur, cassé ; le manuscrit des *Lettres*, saisi par la police. L'auteur, lui, fut déclaré fou par ordre de l'Empereur ; il devait garder la chambre et recevoir chaque jour la

³²⁹ Vladimir Odoïevski, *Les Nuits Russes*, éd. cit., p. 98-99. « В это время на площади одного из городов нашего государства явился человек, бледный, с распущенными волосами, в погребальной одежде. "Горе, – восклицал он, посыпая прахом главу свою, – горе тебе, страна нечестия ; ты избила своих пророков, и твои пророки замолкли ! Горе тебе ! Смотри, на высоком небе уже собираются грозные тучи ; или ты не боишься, что огонь небесный ниспадет на тебя и пожжет твои веси и нивы ? Или спасут тебя твои мраморные чертоги, роскошная одежда, груды злата, толпы рабов, твоё лицемерие и коварство ? Ты растлила свою душу, ты отдала своё сердце в куплю и забыла все великое и святое ; ты смешала значение слов и назвала златом добро, добром – злато, коварство – умом и ум – коварством ; ты презрела любовь, ты презрела науку ума и науку сердца. Падут твои чертоги, порвется твоя одежда, травою порастут твои стогны, и имя твоё будет забыто. Я, последний из твоих пророков, взываю к тебе : брось куплю и злато, ложь и нечестие, оживи мысли ума я чувства сердца, преклони колени не пред алтарями кумиров, но пред алтарем бескорыстной любви... Но я слышу голос твоего огрубелого сердца ; слова мои тщетно ударяют в слух твой : ты не покаешься – проклинаю тебя !" С сими словами говоривший упал ниц на землю. Полиция раздвинула толпу любопытных и отвела несчастного в сумасшедший дом. » (Владимир Одоевский, *Русские ночи*, éd. cit., p. 139.)

visite d'un médecin. Telles furent les dispositions que Benkendorff, chef de la police, lui communiqua. Faut-il ajouter qu'il n'était plus question de publier les *Lettres* ? Jusqu'à la mort de Tchaadaev, toutes les tentatives faites pour publier son œuvre, même partiellement, seront vouées à l'échec, car les autorités ne désarmeront jamais³³⁰.

Tchaadaev ne partage pas la même conception de l'histoire qu'Odoïevski. Leurs arguments serviront de part et d'autre dans la querelle opposant slavophiles et occidentalistes quelques années plus tard. Mais le sort réservé à Tchaadaev³³¹, philosophe bien réel, dans la Russie de Nicolas I^{er}, rejoint le discours de la fiction imaginée par Odoïevski. En 1837, l'auteur des *Lettres philosophiques* rédige un vibrant plaidoyer qu'il intitule significativement *Apologie d'un fou* pour défendre ses thèses et justifier son attachement à la patrie, dont il espère bien obtenir le salut, au prix d'une renaissance complète. Le discours de Tchaadaev, qui condamne les « folies³³² » dont l'histoire est pleine et se réclame de la « raison », n'a rien de celui d'un fou :

Aussi n'ai-je point de rancune, je vous assure, contre ce cher public qui me fit si longtemps patte de velours : c'est de sang-froid, sans irritation aucune, que je cherche à me rendre raison de mon étrange situation ! Ne faut-il pas que j'essaie de m'expliquer où en est vis-à-vis de ses semblables, vis-à-vis de ses concitoyens, vis-à-vis de son Dieu, l'homme à qui l'on imposa la démence³³³ ?

On retrouve ici la dimension violemment polémique du lexique de la folie et de la raison, qui montre l'engagement du penseur dans son temps et la condamnation d'une civilisation qui évite toute forme de dialogue en excluant ceux qui la mettent en cause³³⁴. En ce sens, on peut dire que « l'École du désenchantement » que constitue toute une partie de la génération romantique européenne, n'en est pas moins une École de l'engagement et de la dénonciation. Mais son discours, en prise directe avec l'histoire, ne peut plus être confié qu'à des fous, qui assument bien alors le rôle de prophètes, si ce n'est de « mages » : il appartient aussi aux prophètes bibliques d'être rejetés par la société qu'ils tentent vainement de mettre en garde.

³³⁰ François Rouleau, « Introduction » aux *Lettres philosophiques* de Pierre Tchaadaev, Paris, Librairie des cinq continents, 1970, p. 16-17.

³³¹ Piotr Tchaadaev n'est pas le seul auteur russe accusé de folie. Ioskévitich décrit également les cas de Joukov, Griboïedov, Küchelbecker et Glinka, dont les prises de position furent également condamnées par l'État. (Voir Ioskévitich, *op. cit.*, p. 21.)

³³² « ce serait, à mon avis, étrangement méconnaître le rôle qui nous est échu, que de nous réduire à répéter la longue série de folies et de calamités que les nations moins favorisées que nous ont dû subir. », Piotr Tchaadaev, *Apologie d'un fou*, in *Lettres philosophiques*, Paris, Librairie des cinq continents, 1970, p. 208.

³³³ *Ibid.*, p. 200.

³³⁴ L'énumération des fous qui partagent la situation du narrateur des *Veilles* contient également une dimension politique forte. Voir plus haut, chap. 1.

Troisième partie
UNE LANGUE POUR REFAIRE UN MONDE

Assassiner judiciairement un homme, c'est un crime effroyable ! mais le plus grand des crimes, c'est de tuer la langue d'une nation avec tout ce qu'elle renferme d'espérance et de génie. Un homme est peu de chose sur cette terre, qui regorge de vivants, et avec une langue, on referait un monde¹.

Charles Nodier

Le fou romantique est un être de discours, dont la langue reçoit des valeurs sémantique et pragmatique fortes. Il est en effet capable d'organiser sa représentation du monde dans le langage et d'agir sur autrui à travers lui. Son discours prend alors place dans l'histoire, sur laquelle il adopte un regard critique, que rend plus perspicace la distance qu'il entretient à l'égard des événements qui en ponctuent le cours. Se pose alors la question du rôle qu'il est amené à jouer dans le déroulement historique. S'il n'est pas un « mage », peut-il être un prophète, comme nous l'avons parfois supposé dans le chapitre précédent ? L'introduction du *Sacre de l'écrivain*, qui insiste sur la mission prophétique que reçoit l'écrivain à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle en Europe, est l'occasion pour Paul Bénichou de revenir sur la double tradition culturelle du monde occidental, le modèle grec et le modèle juif. Le premier est soumis à la domination du philosophe, escorté par le poète :

À la philosophie les lettres faisaient un digne accompagnement ; l'inspiration, la création, l'éloquence avaient leurs droits à côté de la pensée strictement rationnelle. À travers toute l'antiquité classique court une doctrine de l'enthousiasme, assimilant l'inspiration poétique au don de prophétie et l'attribuant de même à la possession par un dieu².

¹ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 270.

² Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, éd. cit., p. 23.

Face aux efforts conjugués de la sagesse et de l'inspiration, le modèle juif, dont le christianisme impose la suprématie, rend « la littérature tributaire d'une orthodoxie³ ». Le poète se voit alors contraint d'imiter les Saintes Écritures et de se faire le véhicule du discours sacré. « Voilà donc constituée une doctrine où la fonction du littérateur, ordonnée à la foi, est définie et prisée comme essentielle à la gloire de Dieu et à l'édification des hommes⁴ ». Progressivement néanmoins, les lettres se détachent de ce dogmatisme triomphant pour reprendre leur autonomie, jusqu'à aboutir, dans le classicisme français, à la « dissociation du profane et du sacré, à la fois équilibre et trêve, en attendant de nouveaux conflits⁵ ». Mais la « floraison profane » de la littérature a « joué contre elle » : la littérature, si elle n'est plus tenue d'illustrer le dogme, ne saurait être le lieu de quelque vérité d'ordre spirituel. Elle se contente d'« orner la vie et d'enseigner les vertus de ce monde⁶ ». C'est au milieu du XVIII^e siècle que les choses changent, avec le surgissement du philosophe, puis de l'écrivain, sur la scène publique, qui viennent de leurs voix remplir la « carence des puissances qui avaient gouverné l'opinion dans le passé⁷ » : la littérature, en raison du recul des religions révélées, reprend la place antique dévolue à l'enthousiasme poétique.

Il nous semble que la figure du fou, qui ressuscite, on l'a montré, la figure du génie grec, inspiré des dieux, est particulièrement propice à la récupération de cet héritage sacré, à un âge où la religion chrétienne et ses Églises ne paraissent plus capables d'assumer seules la fonction spirituelle, dans des sociétés laïques mais non pour autant matérialistes. Le fou, chez les romantiques, ressemble ainsi beaucoup au prophète judéo-chrétien, dont il nous semble constituer un avatar. Sa langue reçoit alors un double pouvoir, mystique, puisqu'elle lui permet d'interpréter le monde dans lequel il évolue, et magique, puisque par son intermédiaire le monde se trouve recréé.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶ *Ibid.*, p. 27-28.

⁷ *Ibid.*, p. 29.

Chapitre 6

Un discours prophétique ?

La figure du prophète joue un rôle essentiel dans la Bible, tant juive que chrétienne.

André-Marie Gérard le définit ainsi :

Le prophète est un messager de la divinité, son porte-parole. Il révèle des vérités cachées au commun des mortels au nom d'un dieu dont il est inspiré. [...] Le terme prophète, en grec *prophetes*, signifie « qui parle à la place d'un autre » ; il traduit trois mots hébreux : *nabî*, *roeh* et *hozeh* ; ces deux derniers mots correspondent exactement à « celui qui voit, le voyant ». Le mot *nabî* proviendrait d'une racine étrangère à l'hébreu : peut-être l'akkadien *nabû*, « crier », « proclamer », « annoncer »⁸.

De tous les prophètes, seul Moïse a eu Dieu comme interlocuteur direct. Les autres prophètes de l'Ancien Testament reçoivent la parole de Dieu qui advient en eux. Ils sont parfois gratifiés de visions ou de songes, ne maintenant ainsi qu'un rapport indirect avec la divinité :

Yahvé dit : « Écoutez bien mes paroles :
S'il y a parmi vous un prophète,
c'est dans une vision que je me fais connaître à lui,
c'est dans un songe que je lui parle.
Il n'en est pas ainsi de mon serviteur Moïse :
dans toute ma maison, il est fidèle, lui.
Je lui parle bouche à bouche, et en vision,
et non par énigmes,
et il regarde l'image de Yahvé. [...] »⁹

⁸ André-Marie Gérard, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1989, p. 1139.

⁹ *La Bible*, trad. par Émile Osty, Paris, Seuil, 1973, p. 311. [*Livre des Nombres*, 12, 6-8]

Ainsi les prophètes sont-ils, comme les fous de nos récits, des êtres qui entendent et voient différemment des autres hommes, auprès desquels ils reçoivent en retour une mission particulière. Mais, qu'elle soit parole ou image, la prophétie est toujours signe à interpréter, puisque seul Moïse a été gratifié d'un rapport non médiatisé à la divinité. La prophétie est donc, par nature, symbolique. Le prophète reçoit le message divin au travers de visions, qui présentent des objets ou des images tirées de l'expérience quotidienne et chargées d'évoquer par métaphore l'avenir qui attend Israël. Or André-Marie Gérard note que la ressemblance peut aussi être, non entre les idées, mais entre les sons :

[...] certaines prédictions sont suscitées par des objets quotidiens dont le nom suggère une assonance. Jérémie voit une branche d'amandier (*chaked*) ; le mot évoque l'idée de veilleur ; Yahvé dit : « Je veille [*choked*] sur ma parole. » La chaudière bouillante est avivée par le souffle du vent ; l'oracle en conclut que le malheur « soufflera du nord ». Amos aperçoit une corbeille de fruits mûrs : *qais* ; elle amène le mot *qes* qui signifie « fin » : la fin d'Israël est proche¹⁰.

Le prophète se doit donc de déchiffrer les signes divins en vertu d'une ressemblance inscrite dans l'image ou le discours qui lui sont présentés. Il arrive également que le prophète transmette au peuple le contenu de la prophétie en recourant lui-même à la logique du signe :

Une quantité d'actes symboliques tiennent lieu de discours. Le prophète cherche à réaliser, par un signe concret, facile à saisir, la parole qui lui a été révélée. L'acte symbolique sert d'exemple et de preuve. Il annonce l'événement¹¹.

Qu'il soit contenu dans la parole ou dans l'image divines, ou encore choisi par le prophète pour avertir ses semblables, l'acte de prophétie est donc saturé de signes. Le rôle du prophète est double : il doit d'une part interpréter les signes produits par la divinité, d'autre part choisir des signes pour transmettre la volonté divine et annoncer l'avenir à un public souvent peu enclin à le croire. Le discours prophétique modifie donc considérablement le parcours « onomasiologique¹² » décrit par Pottier. Le référentiel dont part le locuteur n'est pas le monde dans lequel il évolue, il est déjà discours ou image à interpréter. Conceptualiser, c'est alors traduire ce discours premier en mettant en évidence la ressemblance qui y est logée. Une fois cette opération accomplie, le locuteur est bien amené à puiser dans le système virtuel de sa langue les traits pertinents pour dire ce qu'il a à dire, tout en sachant que ces traits sont nécessairement insuffisants. Il lui faut donc traduire, toujours en suivant la logique de la ressemblance, des vérités d'ordre divin, et donc indicibles en tant que telles, en discours accessible à l'homme non initié. Plus que simple locuteur, le prophète est ainsi un traducteur.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 1140.

¹² Bernard Pottier, *Sémantique générale*, éd. cit., p. 16. On pourra se reporter à l'exposé de cette question dans le chap. 4 de la présente thèse.

Cet usage particulier du discours, qui est le propre du prophète, nous semble proche du discours des fous de notre corpus. Le fou utilise en effet les ressources de sa langue maternelle pour rapporter, c'est-à-dire traduire, des visions d'un autre monde. Son discours est bien pragmatique, car il tente d'informer, de convaincre et d'avertir ceux qui sont englués dans le monde d'ici-bas. Cette caractéristique le rapproche alors, non seulement du poète antique, mais aussi du philosophe lui-même. Le fou prophète permet la synthèse, non seulement des modèles grec et juif, tels que les définit Paul Bénichou, mais aussi du poète et du philosophe, dans la droite lignée de l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau.

Le fou prophète ressemble au philosophe de *La République*, qui parvient à s'extraire de la Caverne où végètent ses semblables pour contempler le soleil, avant de revenir à eux pour leur décrire le monde idéal. Le philosophe platonicien reçoit, lui aussi, la mission de passer de la semblance des choses à leur essence, puis de revenir dans la Caverne et de chercher à rendre compte de son expérience contemplative. Son parcours interprétatif ne se fait pas pour autant dans le langage : il est sommé de passer de l'ombre de l'objet à l'objet lui-même, puis de revenir à son ombre. Platon a recours, pour expliquer ce passage, à la métaphore de la lumière. Le passage du feu qui brûle dans la Caverne au soleil qui éclaire le monde idéal, puis le retour à la pénombre de la Caverne donne lieu à un double éblouissement et à une double souffrance. Il ne s'agit donc pas, chez Platon, d'interpréter les images, mais de les dépasser pour accéder à l'Idée que l'image représente et déforme.

Les fous romantiques cherchent à donner à leur discours une logique qui ne soit pas simple apparence, mais qui mette au jour le processus interprétatif auquel ils se livrent : il s'agit bel et bien de percevoir et de produire des signes, de mettre au jour les essences cachées sous les apparences et de les rendre intelligibles, et même sensibles, à leurs auditeurs. Il leur faut retrouver l'Un sous le multiple, percevoir l'Idéal dans le fractionnement du monde sensible.

6.1. Le fou romantique, un fol-en-Christ ?

Tous nos auteurs croient en un au-delà divin. Tous croient également que des forces invisibles, bonnes ou mauvaises, traversent le monde d'ici-bas et qu'elles influent sur le cours des choses qui s'y déroulent. Tous enfin s'accordent à reconnaître l'insuffisance de la raison devant celles-ci. Le fou apparaît alors comme une figure essentielle, qui, volontairement ou non, est entrée en contact avec ces forces, et parfois même a pu pénétrer vivante dans l'au-delà et en revenir. La raison est en quelque sorte le prix à payer pour accomplir un tel voyage. La question se pose alors de savoir si le fou est un élu, un voyant, un prophète choisi par Dieu pour répandre dans le monde sa parole, ou au contraire un réprouvé, un disciple ou un fils de Satan, un être éprouvé ou réprouvé. Si l'on regarde de plus près les personnages qui nous occupent, il est difficile de trancher, et nos héros semblent étrangement tenir des deux figures à la fois.

6.1.1. Le yourodivy dans la pensée orthodoxe

Le personnage du fol-en-Christ, *yourodivy* en russe, *salos* ou *môros* en grec, est une figure essentielle du christianisme orthodoxe, encore qu'il ne soit pas non plus totalement étranger au christianisme d'Occident. Qui sont les fols-en-Christ ? Des individus passablement stupides, parfois de naissance, parfois à la suite d'un accident, parfois encore par choix, par refus de leur intelligence. Héritiers des Pères du désert, les fols-en-Christ vivent dans les déserts de ce monde ou dans les rues, nus, en silence, sans toit, sans nourriture raffinée ou cuite, refusent toutes les conventions sociales, y compris les règles monastiques. Humbles, humiliés, ils cherchent le mépris des hommes et attirent sur eux les rires et les mauvais traitements. Bouffons, benêts, acteurs à leurs heures, ils échappent à toute compréhension rationnelle, et reçoivent en échange de la pureté de leur foi le don de lire l'avenir et de faire des miracles. Leur force est la prière, qu'ils pratiquent souvent selon la prière du cœur, ou prière de Jésus, prônée par l'hésychasme, ou contemplation de Dieu face-à-face. Le fol-en-Christ cherche à appliquer à la lettre le sermon de la montagne et ses « béatitudes », c'est pourquoi il reçoit le nom de « bienheureux ». Il fait de sa vie une Passion, il porte la croix du Christ avec lui pour assurer son salut, en même temps, et avant peut-être, que le salut collectif. Certains vont même jusqu'à prendre en pitié le diable et ses démons. Dans la conclusion qu'elle a consacrée à ces fous de Dieu, Irina Goraïnoff reprend à son compte la définition d'un

académicien soviétique :

« Un *yourodivy*, écrit Likhatchëv, c'est en somme un bête, en russe *dourak*, dont le comportement envers la réalité est fondé sur l'incompatibilité de la réalité, telle que nous la vivons, avec les normes du christianisme telles qu'il les comprend et se les représente. La relation de notre monde de la culture avec celui de l'anti-culture est, chez lui, renversée. Par son comportement, le *yourodivy* montre que c'est justement le monde que l'on croit être celui de la culture qui n'est pas le vrai mais un monde faux, hypocrite, injuste, incompatible avec les exigences chrétiennes. À cause de cela, il se conduit dans le monde réel comme il faudrait se conduire dans le monde de « l'anti-culture ». En vrai *dourak* il parle et agit toujours mal à propos, mais en tant que chrétien il se conduit exactement comme il faudrait se conduire d'après les normes chrétiennes, en accord avec le symbolisme chrétien. Il vit dans un monde à lui, à la fois ridicule et terrible, ridicule en apparence, terrible par sa capacité de voir et d'entendre quelque chose de réel et de vrai, au-delà de ce qui s'entend et se voit habituellement. Les hagiographes placent le « fol » au désert, mais en même temps ils nous le montrent en ville dénonçant un monde « orgueilleux et vain », plein d'injustices et de cruauté. D'après les formules stéréotypées qu'ils emploient, le « fol » se laisse « pousser et frapper », il permet qu'on lui crache au visage, ne porte pas d'habits et se couche sur des ordures. »¹³

Le fol-en-Christ vit dans un monde inversé. Son univers, inexplicable à la foule, est celui d'une sagesse supérieure, qui obéit à des lois spirituelles, fixées par Dieu lui-même, par l'intermédiaire de son fils crucifié. Le Dieu créateur est sagesse suprême, mais le Dieu crucifié est suprême folie. Tel se veut le *yourodivy*, son disciple.

Cette figure intéresse les romantiques russes, parce qu'elle met au jour ce que le monde d'ici-bas peut avoir de faux et d'hypocrite¹⁴, parce que le fou démasque les apparences en revêtant le masque de sa folie, de son « anti-culture », selon l'expression de Likhatchev. Pouchkine place dans la bouche d'un *yourodivy*, Nikolka bonnet-de-fer, la révélation du meurtre de l'héritier d'Ivan le Terrible commis par Boris Godounov. Tourgueniev en fait le personnage principal de l'un de ses *Récits d'un chasseur*. Nicolas Polévoï intitule l'un de ses plus célèbres récits, qui présente un fou romantique bien proche de ceux que nous étudions, *La Félicité de la Folie* (Блаженство Безумия), employant à dessein le substantif *Блаженство*, qui désigne l'état de celui qui s'est rendu saint par la folie. Le plus célèbre d'entre eux, dont l'église de la Place Rouge porte le nom, est dit en russe « Василий Блаженный », « Basile le Bienheureux ».

L'une des nouvelles d'Oreste Somov, qui contribua à la création du récit romantique russe dans les années 1820, s'intitule précisément *Yourodivy*, et le portrait qu'il dresse de ce personnage éclaire en partie celui de nos fous. Un jeune officier traverse une forêt, quand tout à coup ses chevaux s'enfuient apeurés. L'officier découvre un homme endormi en travers de la

¹³ Likhatchev, *Le Monde du Rire dans la Russie ancienne*, Leningrad, 1976, cité par Irina Gorainoff, *Les Fols-en-Christ*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. Théophanie, 1983, p. 187-188.

¹⁴ En ceci, le fol-en-Christ n'est pas loin d'un autre type littéraire, celui du Misanthrope.

route. Voici la description qui en est faite :

C'était un homme de grande taille, à la barbe hérissée et aux cheveux ébouriffés. Son visage était pâle et sec et, à la lumière de la lune, il paraissait comme mort ; ses yeux troubles, errants, montraient que sa tête était quelque peu malade.

– Ah ! c'est notre idiot, s'écria le cocher en se remettant de sa peur, en ville on l'appelle le vilain Vassili.

– Vilain ! reprit Vassili, singeant le cocher. En vérité, Vassili n'offense pas les pauvres chevaux et ne vend pas leur foin et leur avoine en cachette, il ne frappe pas inutilement le pauvre bouc à l'écurie, ne se rend pas au cabaret la nuit et n'injurie pas son maître en secret. Vassili craint Dieu, va à l'église, lit des prières et chante les psaumes ; Vassili vit de la charité et que Dieu le tienne éloigné du vol et de la tromperie¹⁵.

Le fol-en-Christ est une figure subversive. En quelques mots, il révèle l'hypocrisie et la malignité du cocher. Méprisant tous les codes sociaux, à commencer par le travail et la rémunération qui en découle, refusant de vivre sous un toit fait de main d'homme, choisissant volontairement la proximité animale avec la nature, le fol-en-Christ met en évidence toutes les bassesses et les contradictions de la vie humaine.

Gogol s'est lui aussi intéressé à la question des *yourodiviyé*, et notamment à un cas qui passionna un temps tout Moscou, celui de Koreïsha, un fol-en-Christ réel ou simulé, qui passa plus de quarante ans dans une maison de fous et reçut de nombreux visiteurs, à qui il distribuait des prédictions griffonnées sur de petits bouts de papier. Gogol faillit bel et bien se mêler à cette foule, et renonça *in extremis* devant la porte de l'hospice. Il ne le vit donc pas, mais lut vraisemblablement les nombreux articles qui parurent à l'époque sur le sujet.

Il est difficile, au premier abord, de comparer les héros de nos nouvelles aux authentiques *yourodiviyé*. Le fol-en-Christ renonce à l'ensemble de la culture humaine, et notamment à la fièvre du savoir. C'est un homme simple, un idiot, un être dont les seules paroles se résument à des prières, entrecoupées, rarement, de prophéties elliptiques dont il ne comprend pas lui-même l'exacte portée. Le fou d'Odoïevski, on l'a vu, trouve sa folie au sommet même de l'étude et du savoir, puisque c'est le grand rêve de l'alchimie qui emporte sa raison. Quant au fou de Gogol, sa vie avant l'internement manifeste tous les dérèglements de

¹⁵ Nous traduisons. Texte original : « Это был человек высокого роста, с щетинистою бородою и всклокоченными на голове волосами. Лицо его было бледно и сухо и при лунном свете казалось как бы мертвым ; мутные, бродящие глаза его показывали, что голова его не в самом здоровом состоянии.

– А, да это наш полоумный, – вскричал кучер, очнувшись от страха, – в городе зовут его Василь дурный.

– Дурный ! – подхватил Василь, передразнивая кучера. – Правда, Василь не обижает бедных лошадей и не продает их сена и овса на сторону, не бьет понапрасну бедного козла на конюшне, не ходит в кабак по ночам и не бранит тайком своего барина. Василь боится бога, ходит в церковь, читает молитвы и поет стихиры ; Василь живет подаянием, а боже избави его красть или обманывать. »

la vie pétersbourgeoise, orgueil, ambition, concupiscence, hypocrisie... La critique de l'auteur semble s'exprimer au détriment de son héros, non à travers lui. Si la figure du fol-en-Christ plane bien sur l'œuvre de nos auteurs, elle n'en occupe pas le premier plan, qu'elle trouvera chez Dostoïevski, dans *Les Frères Karamazov* et *L'Idiot*.

Pourtant, les dernières paroles du fou de Gogol et son silence final sont parcourus par les préceptes de l'hésychasme et de la prière du cœur. Le fou, changeant totalement de ton dans le dernier lambeau de son journal, semble le sujet d'une véritable conversion. Implorant le pardon divin, il ne lui reste plus qu'à espérer dans le salut.

Нет, я больше не имею сил терпеть. Боже ! что они делают со мною ! [...] Спасите меня ! возьмите меня ! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней ! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеса, кони, и несите меня с этого света ! [...] Матушка, спаси твоего бедного сына ! [...] Матушка ! пожалей о своем больном дитятке !.. А знаете ли, что у алжирского дея под самым носом шишка¹⁶ ?

Non, je ne peux plus supporter. Dieu ! Que me font-ils ? Sauvez-moi ! Prenez-moi ! Donnez-moi une troïka de chevaux rapides comme le vent ! Sur ton siège, mon cocher ! Sonne, ma clochette ! Galopez, chevaux, et emportez-moi loin de ce monde ! [...] Ô maman, sauve ton pauvre fils ! [...] Maman ! Aie pitié de ton pauvre petit enfant !... Au fait, savez-vous que le dey d'Alger a une bosse sous le nez¹⁷ ?

On retrouve ici très clairement le ton et la forme de la prière. Le fou demande à Dieu de l'emporter, loin de « ce monde » dont le diable est le Prince. Les autres impératifs, « sauve(z)-moi » et « prends pitié de moi » rappellent les litanies religieuses. Les formules employées par le fou sont ici très proches de ce que les orthodoxes appellent « prière du cœur ». Cet élément essentiel de la théologie orthodoxe est une tradition vivante depuis les Pères du désert des IV^e et V^e siècles. Elle connaît un développement important au XIX^e siècle à la suite de la publication de la *Philocalie*, en 1793 à Moscou. Cette œuvre est un recueil des Pères spirituels de l'Église orthodoxe. Elle insiste notamment sur la pratique de la prière du cœur, qui permet de s'élever jusqu'au sommet de la spiritualité en répétant constamment des formules aussi simples que « Jésus-Christ, prends pitié de moi ». Véritable ascèse, la prière du cœur en appelle à la simplicité de celui qui s'absorbe totalement en Dieu et lui abandonne l'entière direction de sa vie. Quête du salut par l'humiliation de la raison dans la répétition ininterrompue du nom du Christ, la prière du cœur, inspirée entre autres par le sermon sur la montagne, rejoint la tradition russe du fol-en-Christ, ce « pauvre d'esprit » dont la faiblesse intellectuelle constituait le signe de sa richesse spirituelle. La folie de la Croix prêchée par saint Paul est un élément essentiel de cette théologie.

¹⁶ *Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 438. Nous soulignons.

¹⁷ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 286.

Ce finale rapproche ainsi Poprichtchine de Vassili le Vilain : c'est en devenant une victime de l'ordre social et de la raison criminelle des médecins qu'il acquiert une forme de sainteté. D'autres signes nous semblent rapprocher paradoxalement Poprichtchine de la figure du *yourodivy*. Il a notamment la capacité de parler aux animaux et de les comprendre, signe qui permet souvent de reconnaître les fols-en-Christ. C'est justement la chienne qui définit l'identité du personnage, en ces termes : « Ах, ма чère, если бы ты знала, какой это урод », c'est-à-dire, « Ah, ma chère, si tu savais quel *ourod* c'est ». Le terme *ou-rod*, « avorton », « raté », « monstre », « dénaturé », est précisément la racine et la première forme attestée de *yourodivy*. Le dictionnaire étymologique de Fasmer l'atteste. *Yourodivy*, en russe ancien *yourodiv* et *ourodiv* jusqu'au ^{xiv}^e siècle, est rattaché à la racine vieux-slave *ourod*. L'article consacré au terme moderne *ourod* précise que le mot, en russe ancien, signifie « faible d'esprit, *yourodivy* », et que la racine vieux-slave appartient à la même famille indo-européenne que le grec *môros*¹⁸. Ivan le Terrible, qui fréquenta assidûment dans sa jeunesse Basile-le-Bienheureux, se donna le titre étrange, longtemps après la mort de ce dernier, alors qu'il se trouvait atteint lui-même d'une folie dangereuse, de « Parthène-*ourod* », « vierge-fou ». Gogol était féru d'histoire, discipline qu'il enseigna un temps. Il est vraisemblable de penser qu'il connaissait ce détail.

Il est certain en tout cas qu'il n'ignorait pas l'extrême proximité, dans la tradition orthodoxe, du fol-en-Christ et du tsar, du bouffon et du roi. Irina Gorainoff a analysé précisément dans son ouvrage le lien qui existe constamment, depuis les premiers temps de la folie-en-Christ, entre le fou et le prince. Les confrontations, très nombreuses, vont jusqu'à la confusion (Féodor, le fils d'Ivan, fut un tsar-*yourodivy*) ou l'inversion :

Il est donc frappant de constater que le lien entre « le premier » et « le dernier » allait parfois jusqu'à l'identification, fait dont les hagiographes se rendaient compte. Le *voyevode* de Viatka, par exemple, le prince Grégoire, dit Zhemtchoujnikov, siégeait un jour en train de rendre la justice lorsque le *yourodivy* Procope, nu comme d'habitude, arriva et, s'approchant de lui, lui ôte sa « chapka » et la met sur sa propre tête. Le *voyevode* se fâche-t-il ? Pas du tout. Il quitte son siège et met à sa place le fol-en-Christ...

L'incident, à Novgorod, entre le *yourodivy* Arsène et le tsar Ivan le Terrible, quoique différent, appartient au même ordre de faits. Sur la rive gauche du Volkhov, Arsène a fondé un monastère. Ivan vient le voir et lui offre de l'argent et des terres. Mais tout misérable et loqueteux qu'il soit, Arsène refuse. « Donne-moi, dit-il, Monseigneur Novgorod le Grand. » Impossible échange. Ivan ne comprend pas. Le vrai souverain de Novgorod n'est pas le tsar, mais le « *dourak* » Arsène, roi de l'anti-monde, qui parcourt au petit trot les rues de la malheureuse cité. Il refuse de suivre le tsar à Pskov, le traite de « bête sanguinaire » et ne veut pas lui donner sa bénédiction. « De toute façon, je serai avec toi », finit-il par dire. Le lendemain, on trouve sa porte close. Défoncée, on voit l'homme de Dieu à genoux, dans l'attitude de la prière – mort. Les habitants de Pskov attribuèrent leur salut à l'aide prodiguée à

¹⁸ М. Фасмер, *Этимологический Словарь русского языка*, Москва, Прогресс, 1973, Том IV, p. 168 et 534.

leur *salos* Nicolas par son « collègue » Arsène plus puissant dans l'autre monde que le tsar Terrible, ici-bas¹⁹.

Et Irina Gorainoff de multiplier les exemples. Cette proximité entre le fou et le tsar, qui va jusqu'à l'inversion, invite à relire le *Journal d'un fou*. Le fou, qui se comporte aux dires de la petite chienne comme un *ourod*, un *yourodivy*, en vient tout à coup à se prendre pour le roi d'Espagne. Arrêté et enfermé dans un hôpital psychiatrique, ainsi que beaucoup de fols-en-Christ au XIX^e siècle, comme Koreïsha par exemple, il se met à subir les pires sévices au nom de ce Royaume dont il se prétend le chef. Ce comportement, qui fait du fol un double du Christ « roi des Juifs », roué de coups, moqué, crucifié pour s'être prétendu roi dans l'au-delà, est bien connu de la littérature hagiographique orthodoxe. Le fol prend alors le nom sacré de *cmpacmomepneu*, « ayant subi la Passion ». Les exemples abondent, et remontent même jusqu'aux deux premiers saints authentiquement russes, ou tout au moins slaves orientaux, Boris et Gleb, fils de Vladimir le Grand, dont le seul fait héroïque fut de se laisser assassiner sur l'ordre de leur frère qui désirait s'emparer du pouvoir. Pourquoi sont-ils saints ? Tout simplement parce que, de sang royal, ils ont subi la passion. Nestor, dans la *Chronique des temps passés*, ajoutera même, « ils ont été complices de la passion ». Ainsi Boris prie-t-il au moment de recevoir la mort :

« Seigneur Jésus-Christ, qui t'es montré sur la terre sous cette forme pour notre salut et as volontairement laissé clouer tes mains sur la Croix et as souffert ta passion pour nos péchés, donne-moi aussi de supporter ma passion. Je la reçois non pas de mes ennemis, mais de mon frère ; Seigneur, ne lui en fais pas un péché. »²⁰

Le chroniqueur commente un peu plus loin, après avoir relaté longuement le martyre de Gleb, qui suivit Boris dans la mort, le commun sacrifice des deux premiers saints slaves orientaux :

C'est pourquoi nous devons louer dignement ces Souffre-douleur du Christ et les prier avec ferveur en disant : « Réjouissez-vous, Souffre-douleur du Christ, défenseurs de la Terre rus', vous qui soulagez ceux qui viennent à vous avec foi et amour. [...] À tous ceux qui souffrent, vous donnez le salut. Réjouissez-vous, vous avez foulé aux pieds le serpent cruel ; vous êtes apparus au milieu des brillants rayons, comme des cierges illuminant toute la Terre rus', dispersant toutes les ténèbres. [...] Des gouttes sacrées de votre sang, vous vous êtes fait un manteau de pourpre ; vous réglez à jamais avec le Christ, intercédant auprès de lui pour les nouveaux peuples chrétiens et vos compatriotes, car la Terre rus' a été bénie par votre sang, par vos reliques déposées dans l'église que vous éclairez de l'esprit divin, dans laquelle, martyrs avec les martyrs, vous priez pour votre peuple. [...] »²¹

Souffre-douleur du Christ, Boris et Gleb sont des saints, des martyrs et des rois : participant à la Passion, ils participent aussi à la royauté du Christ après leur mort.

Oserait-on alors aller jusqu'à dire que Poprichtchine est un fol-en-Christ ? Il ne

¹⁹ Irina Gorainoff, *Les Fols-en-Christ*, éd. cit., p. 190.

²⁰ *Chronique de Nestor*, traduit du vieux-russe par Jean-Pierre Arrignon, Toulouse, Anacharsis, 2008, p. 153.

²¹ *Ibid.*, p. 156-158.

pourrait l'être que malgré lui. Contrairement à de nombreux fols-en-Christ qui épousent volontairement le masque de la folie, Poprichtchine ne feint pas la folie. Il est fou. De plus, à aucun moment il ne se réclame de Dieu, ou ne manifeste, dans son journal, une quelconque piété. S'il se croit bien investi du don de clairvoyance, s'il cherche à avertir les hommes des catastrophes qui se préparent, comme l'atterrissage de la terre sur la lune, jamais il ne cherche à ramener les hommes aux valeurs chrétiennes. Pire : s'il subit bien la passion, il ne le fait ni avec l'humilité, ni avec la constance du fol-en-Christ, assuré de gagner par ce biais le Royaume de Dieu. Poprichtchine n'aurait alors que l'apparence d'un *ourod*. Séraphim de Sarov (1759-1833), l'un des grands saints russes du début du XIX^e siècle, écrivait à ce propos :

Ceux qui prennent sur eux la folie-en-Christ sans un appel particulier de Dieu courent droit à leur perte. Parmi les *yourodivy* qui traînent, simulant la folie, d'un village à un autre, on en trouverait difficilement un seul qui soit capable de résister aux tentations du démon. Nos pères ne permettaient à personne de jouer au *yourodivy*²².

Poprichtchine serait-il alors la proie du démon, un fou du diable ? Peut-être. Il faudrait donc en conclure que le diable se sert des mêmes voies que Dieu, en choisissant des fous pour répandre son pouvoir dans le monde, ou au contraire que Dieu lui-même agit à l'insu de tous en Poprichtchine, qu'il a choisi pour dénoncer la folie qui règne dans la ville de Pierre le Grand et annoncer les catastrophes qui attendent ceux qui se prennent pour les rois de ce monde, en oubliant le vrai Roi. On touche ici aux irréductibles ambiguïtés d'un texte qui ne se donne pas à lire comme œuvre édifiante orthodoxe, encore que ce soient bien les schèmes de pensée chrétiens qui en forment la matrice, comme nous le montrerons dans le chapitre suivant.

6.1.2. Le cas de Michel

Cette conception de la spiritualité et de la vie monacale n'est pas totalement étrangère à la tradition chrétienne occidentale, même si elle n'a jamais été institutionnalisée et codifiée en Occident comme en Orient. On peut à juste titre considérer François d'Assise, par exemple, comme un imitateur de la folie christique, envisagée comme refus des valeurs de la vie terrestre, choix du dénuement et de l'errance, proximité avec la nature et enseignement du message du Christ, voie qui lui permit, à lui aussi, de s'associer par les stigmates à la Passion christique. En 1834, Musset fait publier, dans *La Revue des deux mondes*, *Fantasio*. Or le personnage éponyme revêt le masque et l'habit du bouffon du roi, dénommé « Saint-Jean ». Le nom, le rôle et le titre de ce bouffon, dont la principale tâche consistait à dire à la cour les

²² Séraphim de Sarov, cité par Irina Gorainoff, *op. cit.*, p. 169.

vérités que tout autre devait taire, l'apparentent sans aucun doute au fol-en-Christ. Fantasio ne s'y trompe pas, d'une certaine manière. Sans être en aucune façon doué de sainteté, il utilise le masque du fol pour voir sans être vu, pour dire à la princesse les vérités qu'elle se cache, mais également pour subvertir l'ordre social et jouer un vilain tour à ses créanciers.

Le personnage de notre corpus qui semble le plus proche de la figure du fol-en-Christ n'appartient pas aux œuvres russes, puisqu'il s'agit de Michel le charpentier. Michel préfère sans cesse le dénuement à l'argent, qu'il distribue aux nécessiteux. Moqué pour sa folie, il accepte joyeusement l'hilarité qu'il déchaîne, heureux de voir les autres se réjouir. À Greenock, il est considéré par ses collègues du chantier comme un simple d'esprit, dont on n'hésite pas pourtant à écouter les conseils, sûr que sa simplicité en fait un porte-parole du Christ. Rappelant sans cesse les valeurs du Christ, œuvrant pour le bien, du désert où il s'est retiré ou sur les routes qu'il sillonne, Michel est très proche des autres bienheureux qui peuplent l'univers de Nodier.

Pierre-Georges Castex a réuni plusieurs contes de Nodier dans un cycle qu'il nomme « cycle des innocents ». Cette disposition de l'œuvre nodiériste incite à comparer Michel à deux autres héros, Jean-François les bas-bleus et Baptiste Montauban. Les petits récits qui les présentent mettent en évidence la parenté qui unit le fou, chez Nodier, au fol-en-Christ. Les deux personnages cités ont en commun la beauté et la jeunesse. Tous deux ont manifesté dans leur enfance des dons exceptionnels, qui en font des savants bien supérieurs aux autres jeunes gens de leur classe sociale. Tous deux, à la suite d'un amour malheureux pour une jeune fille mieux née, ont sombré dans une folie douce, une imbécillité heureuse qui en fait la risée de leurs concitoyens. Tous deux enfin meurent brutalement, l'un le jour du décès de l'aimée, l'autre le jour de ses noces. Certaines caractéristiques font bien de ces personnages des *yourodiviyé* occidentaux. Leur folie est notamment source de dons particuliers. Baptiste parle aux oiseaux, créatures de Dieu, qui l'entendent et lui répondent. Jean-François est aussi une créature du ciel :

Et Jean-François *les Bas-bleus* passait en effet sans avoir pris garde à rien ; cet œil que je ne saurais peindre n'était jamais arrêté à l'horizon, mais incessamment tourné vers le ciel, avec lequel l'homme dont je vous parle (c'était un visionnaire) paraissait entretenir une communication cachée, qui se faisait connaître par un mouvement perpétuel de ses lèvres²³.

Jean-François a deux saints patrons, Jean, l'auteur d'un Évangile et de l'Apocalypse, et François, le saint d'Assise. Comme Jean, Jean-François est un visionnaire, un double, en quelque sorte, des fous de Nerval et d'Odoïevski, puisqu'il commerce avec les esprits, et

²³ Charles Nodier, *Jean-François les Bas-bleus*, in *Contes*, éd. cit., p. 364.

notamment les esprits des morts. Avec François, il a en partage une certaine simplicité et le refus de gravir les échelons de la société des hommes. Le narrateur rapporte un dialogue frappant qu'il eut dans sa jeunesse avec l'idiot :

- Comme te voilà seul ! lui dis-je sans y penser ; [...]
- Seul ! me répondit Jean-François en me saisissant par le bras. Il n'y a que l'insensé qui soit seul, et il n'y a que l'aveugle qui ne voie pas, et il n'y a que le paralytique dont les jambes défaillantes ne puissent pas s'appuyer et s'affermir sur le sol... [...]
- Il est possible, en effet, m'écriai-je, que les planètes soient habitées, comme l'a pensé M. de Fontenelle, et que tu entretiennes un secret commerce avec leurs habitants, comme M. le comte de Gabalis. Je m'interrompis avec fierté après avoir déployé une si magnifique érudition.
- Jean-François sourit, me regarda de son doux regard, et me dit : « Sais-tu ce que c'est qu'une planète ? »
- Je suppose que c'est un monde qui ressemble plus ou moins au nôtre.
- Et ce que c'est qu'un monde, le sais-tu ?
- Un grand corps qui accomplit régulièrement de certaines révolutions dans l'espace.
- Et l'espace, t'es-tu douté de ce que ce peut être ?
- Attends, attends, repris-je, il faut que je me rappelle nos définitions... L'espace ? Un milieu subtil et infini, où se meuvent les astres et les mondes.
- Je le veux bien. Et que sont les astres et les mondes relativement à l'espace ?
- Probablement de misérables atomes, qui s'y perdent comme la poussière dans les airs.
- Et la matière des astres et des mondes, que penses-tu qu'elle soit auprès de la matière subtile qui remplit l'espace ?
- Que veux-tu que je te réponde ?... Il n'y a point d'expression possible pour comparer des corps si grossiers à un élément si pur.
- À la bonne heure ! Et tu comprendrais, enfant, que le Dieu créateur de toutes choses, qui a donné à ces corps grossiers des habitants imparfaits sans doute, mais cependant animés, comme nous le sommes tous deux, du besoin d'une vie meilleure, eût laissé l'espace inhabité ?...
- Je ne le comprendrais pas ! répliquai-je avec élan. Et je pense même qu'ainsi que nous l'emportons de beaucoup en subtilité d'organisation sur la matière à laquelle nous sommes liés, ses habitants doivent l'emporter également sur la subtile matière qui les enveloppe. Mais comment pourrais-je les connaître ?
- En apprenant à les voir, répondit Jean-François, qui me repoussait de la main avec une extrême douceur²⁴.

Jean-François est en relation avec les esprits qui peuplent les mondes. Le père du narrateur, interrogé sur ce sujet, convoque aussitôt la mémoire d'autres voyants, Cazotte, Swedenborg et Saint-Martin, et met en garde son fils contre la fréquentation de ce jeune homme, capable de prédire l'exécution de la reine Marie-Antoinette. La fin de la nouvelle rapporte comment Jean-François meurt, au moment même où les esprits de son ancienne protectrice et de sa fille, qu'il avait éperdument aimée, quittent leurs corps sous le coup de la guillotine.

Intelligents, savants, sages par bien des aspects, Jean-François et Jean-Baptiste n'en restent pas moins des idiots, des individus incapables de se conduire dans ce monde. À aucun moment, le narrateur, qui n'adopte jamais leur point de vue, ne met en doute leur folie, et il se garde bien, de son propre aveu, de faire œuvre « fantastique ». Leurs croyances sont-elles

²⁴ *Ibid.*, p. 367-368.

vraies ? Leurs pouvoirs ne sont-ils pas fortuits ? Le récit ne tranche pas. Toujours est-il que leur folie ne semble pas émaner de Dieu, mais provient selon toute évidence d'un amour malheureux, qui leur a fait perdre l'esprit. Innocents, simples, victimes d'une passion trop grande, ils sont des êtres à plaindre, à comprendre, à admirer peut-être, mais non des exemples à imiter.

Michel est très proche de ces héros, mais l'étendue de *La Fée aux Miettes*, et surtout l'enchâssement narratif, qui en fait le conteur de ses propres aventures, donnent une bien plus grande complexité à l'œuvre que nous étudions. Ce n'est pas un chagrin d'amour qui rend fou Michel, c'est au contraire le bonheur amoureux, le coup de foudre qu'il éprouve pour une créature de l'au-delà, la reine de Saba, ou tout au moins pour son portrait, avant de la retrouver dans la bonne fée. Si sa folie est bien sagesse, selon l'enseignement de saint Paul, rien n'efface le caractère trouble et équivoque du mariage qui l'unit à sa bienfaitrice. Par ailleurs, la vivacité et la précision de son discours l'éloignent considérablement des monomanes des autres récits, incapables de développer une idée ou de tenir une discussion de plus de quelques minutes, sans cesse absorbés par leur idée fixe. Michel n'est ni simple ni idiot, et sa folie n'en fait pas tout à fait un fol-en-Christ. Le commerce qu'il entretient dans ses rêves avec une succube suffit à l'attester.

6.1.3. Folie diabolique et folie christique

Il nous paraît intéressant d'évoquer ici une autre figure de fou de Dieu, dont les aventures sont rapportées dans un récit essentiel du Moyen Âge, *Robert le Diable*. Né du diable, Robert se signale dès son enfance par une force exceptionnelle. Il accomplit dans sa démesure fatale les pires crimes, tuant les hommes de Dieu et violant les nonnes, jusqu'à ce que l'horreur de sa naissance lui soit révélée. À Rome, le pape le recommande à un ermite, qui lui dicte, pour sa pénitence, de devenir un fol-en-Christ au sens russe du terme :

Tout d'abord, au nom de Dieu, sans mentir, je vous ordonne, pour commencer, de prendre l'allure d'un fou, d'une stupidité telle qu'avec des épées dégainées, des bâtons et des massues, on vous pourchasse à travers les rues. [...]

Cette première pénitence, mon ami, est cruelle et redoutable ; mais la deuxième est encore plus pénible, douloureuse et exigeante. Partout où vous serez, quand vous aurez quitté ce lieu, gardez-vous de parler, quoi que vous voyiez : restez toujours muet. Car si votre bouche laisse s'échapper une parole, n'importe laquelle, pour quelque motif que ce soit, vous redeviendrez l'esclave du diable ; je dis la vérité, je ne raconte pas de fable. [...]

Maintenant écoutez, Robert, mon ami, la troisième obligation, impitoyable et violente, qui

vous rendra couvert de poils et maigre ; écoutez ce que Dieu vous commande. Gardez-vous, quelle que soit la faim qui vous assaille ou la maladie qui s'empare de vous, de ne prendre aucune nourriture à l'exception de celle que vous arracherez au chien, car ce serait remettre en cause le salut de votre âme²⁵.

Robert se plie en tous points à cette pénitence, et achève de se racheter en exterminant les païens, avant de mourir en odeur de sainteté.

La folie de Robert est double : elle est, dans sa jeunesse, démesure diabolique, qui l'emporte vers le crime. Elle est ensuite, lorsqu'il choisit de faire usage de son libre-arbitre, pénitence et expiation, ce qui lui permet de revenir vers Dieu. Son cheminement ressemble à celui de Médard, dont la première folie est péché satanique, orgueil et démesure, et qui ne sera rédimé qu'à la suite d'une pénitence très lourde, qui lui est imposée à Rome précisément. Médard, à Rome, adopte, comme son prédécesseur Robert, la folie du *yourodivy*, seule voie qui puisse réparer ses crimes.

Mais rapprocher Médard de Robert le Diable revient à accepter la duplicité de la folie au sein de nos œuvres également. S'il est une folie divine qui sauve, il en est une qui vient du diable. La plupart de nos héros sont rongés par l'angoisse de la culpabilité. C'est le cas de Médard, c'est celui aussi du narrateur d'*Aurélia*. La sexualité trouble de Michel n'est pas exempte non plus de la conscience d'une faute, qu'elle prenne la forme de l'adultère ou celle, plus profonde, de l'inceste. Le fou de Gogol est lui aussi atteint d'orgueil et de concupiscence. En ce qui concerne Mikhaïl Platonovitch, c'est la fièvre du savoir, qu'il partage avec le héros d'*Aurélia*, qui le rapproche de la sphère du diabolique. Leur folie, plus que sainte, semble donc être liée à Satan. Seraient-ils, comme Job ou Faust, des êtres que Dieu a choisis d'éprouver en les livrant au diable ? Nouveaux Faust, ils cherchent à conclure un pacte qui leur permette d'accéder à l'omniscience et/ou à l'accomplissement de leurs désirs charnels.

La question de savoir si la folie est marque d'élection divine ou signe de connivence diabolique touche directement celle du génie et de la création. Le *yourodivy* est, en un sens, une figure de créateur. Son don de clairvoyance lui permet de produire des signes, qui sont de véritables allégories, des images à déchiffrer. Comme l'artiste, le *yourodivy* produit des images, qu'il appartient à son interlocuteur de regarder convenablement. Comme celui du Christ, le langage du *yourodivy* nécessite une interprétation qui n'est pas accessible à tous, qu'il ne lui est même pas nécessairement donné de comprendre, dans la mesure où il est le porte-parole d'une voix qui le dépasse : « que celui qui a des oreilles entende !²⁶ ». Là encore,

²⁵ Anonyme, *Robert le Diable*, éd. d'Élisabeth Gaucher, Paris, Champion, 2006, p. 151-155.

²⁶ *La Bible*, trad. par Émile Osty, éd. cit., [*Évangile selon Matthieu*, 11,15], p. 2109.

la synthèse d'Irina Goräïnoff abonde en exemples. Nicolas, fol-en-Christ de Pskov, ordonne à Ivan le Terrible, venu ravager la ville, de manger de la viande crue en plein carême, pour lui rappeler qu'il s'apprête à « boire le sang des chrétiens ». Et le fou d'ajouter : « va-t-en d'ici, homme étranger. Si tu tardes, tu ne sauras comment partir » au moment même où périssait subitement le cheval préféré du souverain. Ivan, mis en garde par ce présage, renonça à mettre à sac la ville de Pskov²⁷.

La folie sacrée a partie liée avec les images. L'artiste fou peint des images dont il s'éprend. L'œuvre littéraire où leurs aventures sont contées devient elle-même image du monde, reflet du chaos que le diable et son cortège de démons y font régner. Mais le fol-en-Christ fait de sa parole, de ses gestes, de son corps et de sa vie une image divine, propre à signifier, sous forme allégorique, la vérité de ce monde et de l'autre. Le fou, dans nos récits, cherche les signes à interpréter. Son discours est saturé de figures, par lesquelles il tente de rétablir le mécanisme de la signification sacrée, enrayée parfois par l'intervention du diable.

²⁷ Voir Irina Goräïnoff, *op. cit.*, p. 91-92.

6.2. Entre expérience singulière et discours universel

Le fol-en-Christ est une figure chrétienne qui reproduit celle des prophètes de l'Antiquité biblique. C'est sans doute la raison pour laquelle cette figure n'est pas uniquement présente dans les textes de tradition orthodoxe de notre corpus : plus encore que *yourodiv*, le fou est – ou se rêve – prophète. Élu, désigné par une puissance qui le dépasse, le prophète se doit d'assumer la subjectivité de sa parole. Il est par nature celui qui voit et qui entend ce que les autres n'entendent et ne voient pas. Avant d'être celui qui proclame une parole universelle, il est la proie d'une expérience unique, qui dessine sa singularité parmi les hommes. Cette particularité en fait nécessairement un marginal, parfois en butte aux moqueries, toujours à l'incompréhension de ses semblables, alors qu'il se sent intimement et personnellement désigné. Son ambition est bien d'affirmer ce qu'il faut croire, quand bien même cette vérité apparaîtrait comme un paradoxe insurmontable aux non-initiés. Son discours alors se doit d'être à l'image des vérités qu'il délivre. Nous évoquerons ici le rôle essentiel de l'hyperbole, que Fontanier définit, en 1821, en ces termes :

L'Hyperbole augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire²⁸.

C'est bien le jeu permanent – dangereux parfois – entre la vérité et l'erreur, entre l'incroyable et ce qu'il faut pourtant néanmoins croire, qui fait la spécificité du discours prophétique.

6.2.1. Une expérience individuelle

La singularité de l'expérience relatée par le fou est d'abord marquée dans le discours par le recours constant aux modalisateurs, qui accompagnent systématiquement les verbes de perception. Le discours se trouve ainsi triplement subjectivisé, par l'emploi de la première personne, qui rapporte le discours à son énonciateur, par l'usage de verbes de perception, qui insistent sur l'unicité d'une expérience sensible, par le recours aux modalisateurs, qui interdisent l'universalisation de l'expérience vécue. *Aurélia*, notamment, regorge d'exemples de ce type. En voici deux, tirés des deuxième et troisième chapitres de la première partie :

1. Le soir, lorsque l'heure fatale semblait s'approcher, je dissertais avec deux amis, à la table d'un cercle, sur la peinture et sur la musique, définissant à mon point de vue la génération des couleurs et le sens des nombres. L'un d'eux, nommé Paul ***, voulut me reconduire chez moi, mais je lui dis que je ne rentrais pas. « Où vas-tu ? me dit-il. – *Vers L'Orient !* » Et pendant qu'il m'accompagnait, je me mis à chercher dans le ciel une étoile, que je croyais connaître,

²⁸ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. Champs, p. 123.

comme si elle avait quelque influence sur ma destinée. L'ayant trouvée, je continuai ma marche en suivant les rues dans la direction desquelles elle était visible, marchant pour ainsi dire au-devant de mon destin, et voulant apercevoir l'étoile jusqu'au moment où la mort devait me frapper. Arrivé cependant au confluent de trois rues, je ne voulus pas aller plus loin. Il me semblait que mon ami déployait une force surhumaine pour me faire changer de place ; il grandissait à mes yeux et prenait les traits d'un apôtre. Je croyais voir le lieu où nous étions s'élever, et perdre les formes que lui donnait sa configuration urbaine ; – sur une colline, entourée de vastes solitudes, cette scène devenait le combat de deux Esprits et comme une tentation biblique. « Non ! disais-je, je n'appartiens pas à ton ciel. Dans cette étoile sont ceux qui m'attendent. Ils sont antérieurs à la révélation que tu as annoncée. Laisse-moi les rejoindre, car celle que j'aime leur appartient, et c'est là que nous devons nous retrouver ! »²⁹

2. Étendu sur un lit de camp, je crus voir le ciel se dévoiler et s'ouvrir en mille aspects de magnificences inouïes. Le destin de l'Âme délivrée semblait se révéler à moi comme pour me donner le regret d'avoir voulu reprendre pied de toutes les forces de mon esprit sur la terre que j'allais quitter... [...]

Couché sur un lit de camp, j'entendais que les soldats s'entretenaient d'un inconnu arrêté comme moi et dont la voix avait retenti dans la même salle. Par un singulier effet de vibration, il me semblait que cette voix résonnait dans ma poitrine et que mon âme se dédoublait, pour ainsi dire, distinctement partagée entre la vision et la réalité. Un instant, j'eus l'idée de me retourner avec effort vers celui dont il était question, puis je frémis en me rappelant une tradition bien connue en Allemagne, qui dit que chaque homme a un double, et que, lorsqu'il le voit, la mort est proche. Je fermai les yeux et j'entrai dans un état d'esprit confus où les figures fantasques ou réelles qui m'entouraient se brisaient en mille apparences fugitives. Un instant, je vis près de moi deux de mes amis qui me réclamaient, les soldats me désignèrent ; puis la porte s'ouvrit, et quelqu'un de ma taille, dont je ne voyais pas la figure, sortit avec mes amis que je rappelais en vain. « Mais on se trompe ! m'écriai-je ; c'est moi qu'il sont venus chercher et c'est un autre qui sort ! » Je fis tant de bruit, que l'on me mit au cachot.

J'y restai plusieurs heures dans une sorte d'abrutissement ; enfin, les deux amis que j'avais *cru voir* déjà vinrent me chercher avec une voiture. Je leur racontai tout ce qui s'était passé, mais ils nièrent être venus dans la nuit³⁰.

On voit ici que le texte est saturé des marques de ce que certains linguistes, et notamment Catherine Kerbrat-Orecchioni, appellent « la subjectivité dans le langage³¹ ». Tout se passe comme si le locuteur cherchait lui-même à souligner à quel point son discours ne saurait prétendre à quelque objectivité que ce soit. Il rompt ainsi avec la logique objectivante à laquelle répond d'ordinaire le discours. En effet, s'il va de soi que « toute unité lexicale est, un en sens, subjective, puisque les "mots" de la langue ne sont jamais que des symboles substitutifs et interprétatifs des "choses"³² », un locuteur tend d'ordinaire à présenter ses jugements comme étant conformes à la réalité, voire à la vérité.

Le narrateur nervalien, au contraire, insiste sur la subjectivité de tout jugement. Ainsi en est-il de l'expression « définissant à mon point de vue ». Ordinairement, un individu définit toujours une notion de son point de vue mais, la définissant, il prétend faire de sa définition la

²⁹ Aurélia, éd. cit., p. 366-367.

³⁰ Ibid., p. 368-369.

³¹ Voir à ce propos Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation, de la subjectivité dans le langage*, éd. cit.

³² Ibid., p. 79.

définition de la chose en question. Ajoutant « à mon point de vue », le narrateur nervalien souligne la subjectivité de toute prise de parole. Il en est de même dans l'expression « que je croyais connaître ». Le langage ordinaire postule une différence de nature irréductible entre croire et savoir : je ne peux démontrer ce en quoi je crois, qui ne réalise qu'une adhésion subjective à la chose crue, tandis que mon savoir est universel, ou universalisable, parce qu'il porte sur des vérités démontrables, objectives, indépendantes du sujet qui les pense. Le narrateur nervalien rapporte ici le savoir à une croyance. Or le verbe « croire » incline à penser que la proposition est plutôt fausse³³. Nerval semble ainsi suggérer que, lorsque je sais quelque chose, je ne fais que croire que je sais. Cela revient à dire que je ne sais jamais rien avec certitude.

La présence des faits de subjectivisation sont d'autant plus importants que le narrateur évoque non plus le savoir, mais le témoignage des sens qui est encore davantage soumis à caution. L'expression « il grandissait à mes yeux » produit le même effet que les termes relevés précédemment. En soulignant, de manière presque tautologique (un individu perçoit toujours une image avec ses yeux) le fait évoqué, le locuteur souligne la dimension subjective de la perception, et par là met en doute la réalité du procès évoqué. Il met en quelque sorte en avant le processus interprétatif : comment comprendre l'expression « cette scène devenait le combat » ? Le verbe *devenir* exprime-t-il l'idée d'une métamorphose objective, inscrite dans le temps, ou au contraire le processus interprétatif qui transforme l'objet perçu en vertu des mécanismes propres à la conscience ?

La deuxième lecture semble devoir être privilégiée, si on observe le grand nombre de modalisateurs. On trouve ainsi les expressions « il me semblait que » (deux fois), « je croyais voir », « je crus voir » ou encore « semblait se révéler à moi ». L'importance que revêt cette modalisation est soulignée par la correction du propos à laquelle se livre délibérément le narrateur. Il écrit d'abord « je vis près de moi deux de mes amis », puis corrige, en soulignant le modalisateur, « les deux amis que j'avais *cru voir* ». Les modalisateurs insistent d'une part sur l'écart entre la semblance et l'être, d'autre part entre la chose perçue et l'acte de perception. Ce divorce est d'ailleurs nettement marqué par le fait que le narrateur avoue lui-même fermer les yeux avant de voir ses deux amis.

Ces deux exemples permettent de dégager des caractéristiques stylistiques globales des textes de notre corpus. Le recours à la première personne n'est que l'un des aspects qu'y prend l'insistance marquée sur la dimension subjective du langage. Cette subjectivité se marque

³³ *Ibid.*, p. 127.

principalement dans deux domaines, la perception, d'une part, et les jugements épistémiques, d'autre part. On retrouve bien ici deux caractéristiques fondamentales du discours prophétique, qui se caractérise par la vision ou l'audition singulières et l'énoncé de vérités révélées au seul initié. Mais, ici, le fou prophète ne se fait pas l'écho d'une parole transcendante, il ne cherche pas à rapporter l'obscurité de son discours à une quelconque divinité, qui viendrait cautionner sa vérité. Au contraire, il insiste sur la dimension non universalisable de l'expérience.

La subjectivité à l'œuvre dans le langage gagne, chez le fou, tout le discours, rendant impossible toute forme d'objectivité. Les propos du fou de Gogol, à mesure que la folie le gagne, paraissent également fortement modalisés. Voici, par exemple, le premier fragment que le narrateur rédige à « Madrid » :

Итак, я в Испании, и это случилось так скоро, что я едва мог очнуться. Сегодня поутру явились ко мне депутаты испанские, и я вместе с ними сел в карету. Мне показалась странною необыкновенная скорость. Мы ехали так шибко, что через полчаса достигли испанских границ. Впрочем, ведь теперь по всей Европе чугунные дороги, и пароходы ездят чрезвычайно скоро. Странная земля Испания : когда мы вошли в первую комнату, то я увидел множество людей с выбритыми головами. Я, однако же, догадался, что это должны быть или гранды, или солдаты, потому что они бреют головы. Мне показалось чрезвычайно странным обхождение государственного канцлера, который вел меня за руку ; он толкнул меня в небольшую комнату и сказал : "Сиди тут, и если ты будешь называть себя королем Фердинандом, то я из тебя выбью эту охоту". Но я, зная, что это было больше ничего кроме искушение, отвечал отрицательно, – за что канцлер ударил меня два раза палкою по спине так больно, что я чуть было не вскрикнул, но удержался, вспомнивши, что это рыцарский обычай при вступлении в высокое звание, потому что в Испании еще и доньяне ведутся рыцарские обычаи. Оставшись один, я решился заняться делами государственными. Я открыл, что Китай и Испания совершенно одна и та же земля, и только по невежеству считают их за разные государства. Я советую всем нарочно написать на бумаге Испания, то и выйдет Китай³⁴.

Me voici donc en Espagne, et cela s'est passé si vite que j'ai à peine repris connaissance.

Ce matin, les députés espagnols se sont présentés chez moi et je suis monté en carrosse avec eux. L'incroyable vitesse m'a paru étrange. Nous allions à une telle allure qu'en une demi-heure nous avions atteint la frontière espagnole. Au reste, à présent l'Europe tout entière est sillonnée de chemins de fer et les paquebots se déplacent très rapidement.

L'Espagne est un pays bizarre : à notre entrée dans la première salle, j'ai vu une multitude de personnes à la tête rasée. Néanmoins j'ai deviné que ce devaient être soit des grands d'Espagne soit des soldats, puisqu'ils se rasaient la tête. J'ai trouvé très étrange l'attitude du chancelier d'État qui me conduisait par la main. D'une bourrade il m'a fait entrer dans une petite pièce et il m'a dit :

– Reste là. Et si tu recommences à te prénommer roi Ferdinand, moi, je t'en ferai passer l'envie.

Mais moi, sachant que ce n'était rien de plus qu'une épreuve, je répondis négativement, si bien que le chancelier me donna sur le dos deux coups de bâton si douloureux que je faillis pousser un cri, mais je me retins, m'étant rappelé que c'est là un usage espagnol lorsqu'on accède à de hautes fonctions, parce qu'en Espagne on continue encore aujourd'hui à

³⁴ Записки сумасшедшего, éd. cit., p. 436.

pratiquer les coutumes chevaleresques.

Demeuré seul, j'ai décidé de m'occuper d'affaires d'État. J'ai découvert que la Chine et l'Espagne étaient exactement le même pays et que ce n'est que par ignorance qu'on les considère comme des États différents. Je conseille à tous d'écrire sur du papier « Espagne » et cela se lira comme « Chine »³⁵.

À deux reprises, le fou narrateur a recours à la même tournure : « мне показалась странною необыкновенная скорость » et « мне показалось чрезвычайно странным обхождение государственного канцлера ». Deux sujets, la « vitesse » et l' « attitude du chancelier » se trouvent mis en relation avec le même attribut, « étrange », au moyen du verbe réfléchi « показаться » qui insiste sur l'apparence plus que sur l'être, et qu'on traduit habituellement par « sembler » ou « se montrer ». La formule est complétée par le pronom de la première personne au datif. Un jugement éminemment subjectif, l'étrangeté, souligné par un adjectif, « необыкновенная », et un adverbe, « чрезвычайно », de sens proches, puisqu'ils connotent tous deux l'extraordinaire, est donc à deux reprises porté sur des éléments objectivement présents dans l'univers de référence du locuteur, au moyen d'une tournure qui vise précisément à souligner la subjectivité du jugement. Cette redondance amène le lecteur à mettre en doute l'objectivité apparente des deux sujets sur lesquels le jugement est porté. Le substantif « vitesse » est en lui-même subjectif. Quant au « chancelier d'État », qui renvoie dans un discours ordinaire à une information objective, il devient lui aussi subjectif : ce n'est que le nom dont le fou désigne la personne qu'il voit ou qu'il croit voir. Tout le lexique, chez le fou, est rendu à sa subjectivité fondamentale, puisqu'il rompt toutes les conventions sociales, et même humaines, pour refonder le langage et son usage. La première mention du nom propre³⁶ « Espagne » est déjà sujette à caution, alors que le nom propre fait d'ordinaire l'objet d'un assentiment étendu, qui lui donne un caractère scientifique. Pour définir le discours « objectif » et le discours « subjectif », Catherine Kerbrat-Orecchioni a recours à l'opposition entre « la France » et « notre douce France », la seconde expression, doublement marquée subjectivement, s'opposant à la première, non marquée³⁷.

Mais c'est précisément cette absence de marque subjective que le discours de Poprichtchine amène à remettre en cause. Il souligne que ce n'est que par convention que tel lieu reçoit tel nom, que par conséquent tout sujet parlant « découpe à [sa] manière l'univers

³⁵ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 281-282.

³⁶ La question du nom propre est absolument fondamentale dans une perspective cratylienne du langage. On pourra se référer à l'analyse de Gérard Genette, « L'Éponymie du nom », in *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Seuil, coll. Points, 1976, p. 11-40. La question sera à nouveau envisagée dans le chapitre 9.2 de la présente thèse.

³⁷ Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation*, éd. cit., p. 80.

référentiel³⁸ ». D'ordinaire, ce découpage est propre à l'ensemble d'une communauté, qui parle la même langue, voire, dans le cas des noms de pays notamment, à un accord universel, puisque les noms de pays, à quelques aménagements phonétiques près, restent inchangés d'une langue à l'autre. Baptisant l'endroit où il se trouve « Espagne », Poprichtchine met en cause ces normes collectives, il bascule des « manifestations collectives et, pourrait-on dire, "catachrétiques" de la subjectivité langagière » aux « usages individuels du code commun³⁹ », en montrant que toute utilisation du code, qu'elle se plie à l'usage commun ou le mette en cause, est nécessairement subjective. Ainsi peut-on lire, nous semble-t-il, l'affirmation finale du passage cité plus haut. Utilisant « Espagne », Poprichtchine pourrait aussi bien dire « Chine ». Les mots, débarrassés des conventions collectives, n'ont plus de sens que dans l'acte singulier d'une prise de parole subjective. Mais celle-ci, ici encore, n'en est pas pour autant placée sous l'autorité transcendante de Dieu. C'est cette caractéristique qui permet d'affirmer que le discours de nos fous est un discours prophétique sans référence extérieure, sans sacré pourrait-on dire. Le langage n'est plus interrogé dans sa capacité à dire le transcendant, mais dans son immanence même.

6.2.2. Le fou et la foule

Rappeler ainsi que toute unité lexicale est subjective n'est pas sans poser problème : c'est la possibilité même d'une communication au sein du langage qui risque de se trouver compromise. Ainsi, paradoxalement, la construction d'une stylistique qui insiste sur la subjectivité dans le langage souligne le statut prophétique du discours du fou tout en mettant en doute sa capacité à sortir de cette subjectivité, et donc à communiquer une vérité universelle. La prophétie nécessite deux temps, celui de la revendication de la singularité, et celui de la démonstration de la vérité du propos, ramené à la Vérité en tant que telle, Dieu. L'exégèse chrétienne a en effet coutume de rapprocher le premier verset de l'Évangile selon saint Jean, « au commencement était le Verbe », du sixième verset du chapitre 14 du même Évangile, « je suis le Chemin, la Vérité et la Vie ». Dieu est le Verbe et la Vérité. C'est cette adéquation que se doit d'exemplifier le discours prophétique.

Le fou, assumant la très forte subjectivité de sa prise de parole, tend à construire une langue qui lui est propre, et qui risque fort de n'être valable que pour lui. On le voit très

³⁸ *Ibid.*, p. 79.

³⁹ *Ibid.*

clairement dans les deux extraits de Nerval analysés plus haut. La perception singulière du sujet nervalien le conduit à s'opposer aux autres figures. Dans le premier extrait, c'est l'individualité de l'ami du narrateur qui est l'objet de la confrontation ; dans le second, c'est le groupe anonyme des « soldats », qui fusionne dans le pronom singulier « on », « on se trompe », « on me mit au cachot ». Ce pronom désigne une personne collective et anonyme, prise dans un rapport de force arbitraire avec le locuteur, qui en est la victime singulière. Poprichtchine, pour sa part, reçoit des coups de bâton.

L'incompréhension, qui entraîne bien souvent la violence du groupe à l'égard du fou, est aussi l'une des caractéristiques fondamentales qui le rapprochent de la figure du prophète. Les prophètes de l'Ancien Testament sont en effet tous en proie, à un moment ou à un autre, à des persécutions de la part des groupes sociaux dans lesquels ils sont tenus de prophétiser. Ce n'est bien souvent qu'après la survenue de l'événement annoncé que la vérité de la prophétie est attestée. On peut à ce propos citer l'exemple de Daniel, homonyme du valet du narrateur premier de *La Fée aux Miettes*. Cette coïncidence n'a rien de fortuit, puisque le style et le contenu des visions de Daniel informent en grande partie le cauchemar central de Michel, que nous analyserons dans le prochain chapitre. Mais le *Livre de Daniel* n'est pas exclusivement constitué des visions du personnage. La première partie est consacrée à l'existence du prophète à la cour de Nabuchodonosor, puis de Darius. Or celle-ci est jalonnée par les persécutions dont est victime Daniel. Celui-ci interprète les songes du roi, mais cela ne l'empêche pas d'être jeté dans une fournaise pour avoir refusé d'adorer la statue de Nabuchodonosor. Par la suite, à deux reprises, il est jeté dans la fosse aux lions, dont il sortira vainqueur grâce à la protection du vrai Dieu. Or l'une des prédictions de Daniel vise à annoncer la folie du roi Nabuchodonosor, qui se prend pour un bœuf et se met à vivre en animal avant de proclamer la gloire divine, qui peut humilier les superbes. L'exemple de Daniel conduit une nouvelle fois à inverser le jugement de folie. Ce n'est pas le prophète qui est fou, quand bien même c'est lui qui est persécuté au nom de la vérité qu'il proclame, c'est le roi.

Michel est jugé fou précisément au moment où il énonce pour lui-même une vérité qui réinterprète d'une certaine façon la mésaventure du roi Nabuchodonosor :

Il faut convenir, ajoutai-je à demi-voix, sans abandonner cette pensée, que le mystère du sixième jour de *La Genèse* est encore loin d'être éclairci, et qu'en réduisant l'homme dégradé par sa faute à l'état des animaux relevés jusqu'à son abaissement, le seigneur aurait tiré une digne vengeance de l'orgueil insensé du père de notre race. – Et alors, ou je me trompe, les enfants d'Adam qui auraient conservé sans altération, pendant la nouvelle épreuve de la vie, le germe d'immortalité qui a été déposé en eux, pourraient espérer de retourner un jour à ce paradis de délices, œuvre facile de la toute-puissance, œuvre naturelle de la toute-bonté. Le

reste retournerait d'où il vient : dans le foyer de la matière éternelle !

– Que diable dit-il là ? cria mon avocat d'un ton de fausset à déchirer le tympan d'une statue de bronze, probablement parce que j'avais eu la maladresse de prononcer ces dernières paroles assez haut pour être entendu.

« Que dit-il là ? répéta-t-il. Je le tiens, je le tiens, messeigneurs. J'ai son critérium phrénologique *ad unguem*. Monomanie toute pure. *Insanus aut valde stolidus*. [...] »

L'interrogation répétée de l'avocat insiste sur l'échec de la communication verbale, échec accepté par Michel lui-même, qui regrette simplement d'avoir parlé à voix haute et de s'être fait entendre. Le fou parle une langue qu'il est seul à comprendre et qui constitue pour lui-même, pour sa sécurité personnelle, une menace.

Pourtant, il lui faut bel et bien parler, dans l'espoir d'être entendu, quand bien même l'acte de communication est différé. Le passage de Nodier évoqué précédemment en est un bon exemple, puisque le contenu même de la réplique de Michel, qu'il regrette pourtant d'avoir proférée, est extrêmement important dans l'œuvre. On peut en toute certitude considérer que Michel est ici le porte-parole de son auteur et qu'il lui sert à donner une publicité à des idées qu'il juge essentielles. Nodier rédige en effet parallèlement à *La Fée aux Miettes* un essai philosophique, *De la Palingénésie humaine et de la résurrection*, parue dans le onzième volume des *Œuvres complètes* aux éditions Renduel en 1832⁴⁰. Ce texte consiste en une interprétation de la Genèse, dans laquelle l'auteur affirme que la création n'est pas finie, qu'à l'homme pensant, créé le cinquième jour, doit succéder, au sixième jour qui n'est pas encore advenu, un homme compréhensif, et que c'est cet être encore à venir qui constitue la fin de l'univers. Parallèlement à son essai, Nodier expose avec enthousiasme sa théorie dans une lettre à Charles Weiss datée du 21 juillet 1832⁴¹. Le ton qu'il y adopte le rapproche de Michel : « Non, mon ami, je ne suis pas fou. Non, je ne me crois pas inspiré ».

L'importance du passage prononcé à mi-voix par Michel nous met sur la voie du rapport entre le fou et la foule par la médiation du langage. Le modèle de ce rapport est à chercher dans le discours de celui qu'on peut considérer à plus d'un titre comme le suprême héritier des prophètes, le Christ lui-même. La formule « Détruisez ce Sanctuaire, et en trois jours je le relèverai⁴² » fonctionne comme les propos de nos fous. Rapportée au langage conventionnel du groupe social auquel appartient Jésus, elle n'a pas de sens : « Voilà quarante-six ans qu'on travaille à bâtir ce Sanctuaire, et toi, en trois jours tu le relèverais⁴³ ! ». ».

⁴⁰ Ce texte essentiel dans la pensée de Nodier a été repris dans le recueil *Rêveries* publié aux éditions Plasma en 1979.

⁴¹ Voir à ce propos Georges Zaragoza, *Charles Nodier. Le dériseur sensé*, éd. cit., p. 237-238.

⁴² *La Bible*, trad. par Émile Osty, éd. cit., p. 2262. [*Évangile selon Jean*, 2,19]

⁴³ *Ibid.*, p. 2263. [*Évangile selon Jean*, 2, 21]

Pire : elle peut servir de prétexte pour condamner celui qui l'a proférée : « Nous l'avons, nous, entendu dire : Moi je détruirai ce Sanctuaire qui est fait à la main, et au bout de trois jours j'en bâtirai un autre non fait à la main⁴⁴ ». Le « Sanctuaire » constitue bien un nom propre, comme l'Espagne de Poprichtchine. Il correspond à une réalité unique parfaitement définie dans la civilisation juive. L'idée qu'un autre référentiel puisse être attribué à cette désignation est tout simplement impossible à envisager pour les auditeurs de Jésus. Mais s'il fallait s'arrêter là, le propos de Jésus n'aurait proprement aucun sens, et ne serait que pure folie aux yeux des hommes. Pour être sagesse aux yeux de Dieu, il faut que la proposition ait un sens communicable, quand bien même, dans la logique de la prophétie, ce sens ne peut être communiqué que dans une temporalité postérieure à sa profération. Ainsi l'Évangéliste, qui écrit après la mort et la résurrection du Christ, commente-t-il ce propos : « Mais lui parlait du Sanctuaire de son corps. Lors donc qu'il se fut relevé d'entre les morts, ses disciples se souvinrent qu'il disait cela, et ils crurent l'Écriture et la parole que Jésus avait dite⁴⁵. » La parole prophétique instaure donc une langue nouvelle, puisqu'elle fait correspondre un nom préexistant à une chose nouvelle, puisqu'elle redécoupe le réel en fonction des signes dont elle dispose pour ce faire. Elle est toujours prise dans une logique d'incompréhension immédiate et de compréhension seconde. Jésus justifie l'usage spécifique qu'il fait de la langue en se plaçant dans la postérité de l'un des plus fameux prophètes, Isaïe :

Voilà pourquoi je leur parle en paraboles : parce que regardant, ils ne regardent pas et entendant, ils n'entendent ni ne comprennent. Et pour eux s'accomplit la prophétie d'Isaïe qui dit :

*Vous entendrez de vos oreilles et ne comprendrez pas,
et regardant, vous regarderez et ne verrez pas,
car le cœur de ce peuple s'est épaissi,
et ils sont devenus durs d'oreille,
et ils ont fermé les yeux,
de peur qu'ils ne voient de leurs yeux,
et n'entendent de leurs oreilles,
et ne comprennent avec leur cœur
et ne se convertissent ;
et je les aurais guéris !*

« Pour vous, heureux vos yeux, parce qu'ils regardent, et vos oreilles, parce qu'elles entendent ! Car en vérité je vous dis que beaucoup de prophètes et de justes ont désiré voir ce que vous regardez, et ils ne l'ont pas vu, et entendre ce que vous entendez, et ils ne l'ont pas entendu. [...] »

Tout cela, Jésus le dit aux foules en paraboles, et sans parabole il ne leur disait rien, afin que s'accomplît ce qui avait été annoncé par le prophète, quand il dit :

*J'ouvrirai ma bouche par des paraboles,
je proférerai des choses cachées depuis la fondation du monde⁴⁶.*

⁴⁴ Ibid., p. 2183. [Évangile selon Marc, 14, 58]

⁴⁵ Ibid., p. 2263. [Évangile selon Jean, 2, 21-22]

⁴⁶ Ibid., p. 2112-2113. [Évangile selon Matthieu, 13, 13-17 et 34-35]

Le langage prophétique appelle à une conversion des sens, du regard et de l'ouïe. Il lui faut des auditeurs prêts à adopter la singularité de celui qui parle pour révéler ce qui est « caché depuis la fondation du monde » et annoncer ce qui sera à la fin des temps.

S'il ne saurait constituer un « mage » romantique, au sens où il chercherait à guider les hommes dans les méandres de l'Histoire d'ici-bas, s'il ne prétend pas détenir une Vérité une et universelle, et la proférer, le fou romantique cherche néanmoins à donner du sens à un discours en apparence insensé. Ce discours traduit bien la quête intérieure d'une vérité plurielle, fuyante, volatile, qui puisse réconcilier le fou avec le monde, lui accorder justesse et justice.

6.2.3. L'hyperbole : « ce qu'il faut réellement croire »

Le langage prophétique se doit donc d'aboutir à une profération. Les deux extraits de Nerval cités au tout début de cette analyse culminent dans l'usage nettement marqué typographiquement du discours direct. Le processus interprétatif aboutit à l'énoncé d'une parole oraculaire, qui affirme une vérité, quand bien même elle reste vérité personnelle et subjective. Le style des passages entre guillemets contraste avec celui du discours qui les encadre. Celui-ci, on l'a vu, est saturé de modalisateurs, qui mettent en cause la valeur de vérité du propos. Au contraire, les énoncés oraculaires affirment péremptoirement des vérités, présentées sans aucune marque de subjectivité :

« Non ! disais-je, je n'appartiens pas à ton ciel. Dans cette étoile sont ceux qui m'attendent. Ils sont antérieurs à la révélation que tu as annoncée. Laisse-moi les rejoindre, car celle que j'aime leur appartient, et c'est là que nous devons nous retrouver⁴⁷ ! »

« Mais on se trompe ! m'écriai-je ; c'est moi qu'ils sont venus chercher et c'est un autre qui sort⁴⁸ ! »

Le jaillissement de la parole doit permettre le rétablissement de la vérité. Les deux formules commencent par une marque d'opposition forte, « non ! » ou « mais ». L'emploi dominant du présent et du passé composé tend à inscrire les procès évoqués dans l'ordre de la réalité indiscutable, tandis que le verbe « nous devons » présente le seul procès encore hypothétique comme une nécessité. De la même façon, il utilise à plusieurs reprises le verbe « être », qui instaure la plus petite distance possible entre le sujet et son prédicat, au contraire des autres verbes dits « d'état » dans les grammaires traditionnelles comme « sembler » ou « paraître », qui dénoncent la subjectivité de toute prédication.

⁴⁷ *Aurélia*, éd. cit., p. 367.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 369.

Le passage de Gogol cité précédemment est lui aussi suivi d'un énoncé dogmatique, qui vise à délivrer un enseignement véritable sur le monde et qui commence ainsi : « Demain à sept heures aura lieu un curieux phénomène : la terre se posera sur la lune⁴⁹. ». On trouve ici ce que les stylisticiens ont coutume d'appeler « futur prophétique ». Employé ainsi, le futur semble effacer toute trace de subjectivité dans le discours, et présente l'événement à venir comme une certitude de l'ordre du fait, ce qui représente naturellement un coup de force : aucun fait n'appartient au futur, tous sont du passé ou du présent. De ce point de vue, le futur est un temps toujours modal, quand bien même il n'en présente aucun critère formel.

Paradoxalement, le discours du fou, saturé de marques de subjectivité, désigne ainsi également ce qu'il faut réellement croire. Le fou entretient un rapport subjectif avec une vérité qui échappe à la terre. Or cette vérité, qui va bien souvent à l'encontre des réalités terrestres, est plus vraie que ces dernières. Si le fou insiste par moments sur la subjectivité du langage qu'il emploie, ce n'est pas parce qu'il doute de ce qu'il affirme, c'est parce qu'il connaît les limites de ce langage, parce qu'il doute de sa capacité à signifier ce qu'il sait par ailleurs être vrai. Les passages de Nerval cités plus haut manifestent sans relâche l'inexactitude inhérente à toute prise de parole. C'est ainsi qu'il souligne les approximations « comme si elle avait quelque influence », « pour ainsi dire » (deux fois), « comme une tentation biblique », « comme pour me donner le regret ».

L'imprécision du langage nécessite d'utiliser des détours signifiants, afin de faire entendre une vérité qui transcende le réel. Ainsi peut-on expliquer le recours à l'hyperbole, dont nous pouvons reprendre la définition proposée par Fontanier en 1821. Ce dernier entreprend, dans son ouvrage à visée didactique, une théorie et une classification des figures de rhétorique, qui prolongent en réalité la rhétorique antérieure plus qu'elles ne présentent une réelle innovation. La première section est consacrée aux tropes à proprement parler, qui sont en nombre très restreint, puisqu'il s'agit de la métaphore, de la synecdoque et de la métonymie. Ceux-ci relèvent du sens littéral du mot, celui « qui tient aux mots pris à la lettre ». Le trope intervient lorsque le mot passe de son sens primitif à un sens dérivé, soit par extension, « pour suppléer aux mots qui manquent à la langue pour certaines idées », soit par figure, « pour présenter les idées sous des images plus vives et plus frappantes que leurs signes propres⁵⁰ ».

⁴⁹ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 282. « Завтра в 7 часов совершится странное явление : земля сядет на луну. » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 436.)

⁵⁰ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, éd. cit., p. 57.

L'auteur ajoute au sens littéral la notion de « sens spirituel », qui est le sens détourné ou figuré non plus d'un mot isolé mais « d'un assemblage de mots » :

Il s'appelle *spirituel*, parce qu'il est tout de l'esprit, s'il faut le dire, et que c'est l'esprit qui le trouve ou le forme à l'aide du sens littéral. Il n'existe pas pour celui qui ne sait pas que *la lettre tue*, et que *l'esprit vivifie*⁵¹.

Ces figures ne sont pas des tropes proprement dits, parce qu'elles s'étendent sur plusieurs mots et que les mots n'y sont pas nécessairement détournés de leur sens primitif. L'auteur en distingue trois sortes, ce sont les tropes par fiction (comme l'allégorie ou la personnification), par réflexion ou par opposition (comme la prétérition ou l'ironie). L'hyperbole est la première des « figures d'expression par réflexion » qu'il présente, dans la partie consacrée à la classification, en ces termes :

Nous ne pouvons pas toujours employer les voiles et les images dans le discours, et il est d'ailleurs bien des cas où ils ne conviennent point. À quels moyens aurons-nous donc recours ? Pour charmer encore l'esprit des autres en l'exerçant, nous ne présenterons la pensée qu'avec un certain détour, qu'avec un air de mystère ; nous la dirons moins que nous ne la ferons concevoir ou deviner, par le rapport des idées énoncées avec celles qui ne le sont pas, et sur lesquelles les premières vont en quelque sorte se *réfléchir*, sur lesquelles du moins elles appellent la *réflexion*, en même temps qu'elles les réveillent dans la mémoire : alors, par conséquent, *des figures d'expression par réflexion*⁵².

Il s'agit bien ici d'user de « détour », de « mystère », de proposer au lecteur une énigme, susceptible de le charmer mais aussi d'exercer son esprit, de le faire réfléchir. Il faut entendre, dans le discours de Fontanier, le terme de « réflexion » en deux sens : la figure réfléchit, au sens physique du terme, le sens à faire entendre, la réalité qui n'est pas énoncée, tandis que l'esprit du lecteur est amené à produire un effort de réflexion, au sens intellectuel cette fois-ci, pour deviner le rapport entre le dit et le non-dit.

Examinons donc de plus près ce que Fontanier entend par hyperbole :

L'Hyperbole augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire. Les mots, considérés en eux-mêmes et dans tous les rapports grammaticaux, y peuvent conserver leur signification propre et littérale, et s'ils ne doivent pas être pris à la lettre, ce n'est que dans l'expression totale qui résulte de leur ensemble. Il y a même plus, l'*Hyperbole*, pour être une beauté d'expression et pour plaire, doit porter le caractère de la bonne foi et de la franchise, et ne paraître, de la part de celui qui parle, que le langage même de la persuasion. Ce n'est pas tout, il faut que celui qui écoute puisse partager jusqu'à un certain point l'illusion, et ait besoin peut-être d'un peu de réflexion pour n'être pas dupe, c'est-à-dire, pour réduire les mots à leur juste valeur. Tout cela suppose que l'*Hyperbole*, en passant la croyance, ne doit pas passer la mesure ; qu'elle ne doit pas heurter la vraisemblance, en heurtant la vérité⁵³.

⁵¹ *Ibid.*, p. 59. L'auteur souligne.

⁵² *Ibid.*, p. 123. L'auteur souligne.

⁵³ *Ibid.*, p. 123-124. L'auteur souligne.

L'hyperbole est produite non par le détournement du sens littéral des mots utilisés, mais par l'excès produit par l'ensemble. Fontanier souligne le paradoxe d'ordre moral auquel est confronté celui qui use d'hyperboles : il faut tromper, produire l'illusion, et sembler adhérer soi-même à son propos, feindre, en quelque sorte, la bonne foi. Le lecteur risque bien de s'y laisser prendre : il lui faut produire un effort de réflexion pour percevoir l'excès et « réduire les mots à leur juste valeur ». Fontanier conclut donc avec une mise en garde toute classique, qui ne fait, en un sens, qu'obscurcir le paradoxe : il faut passer la croyance, mais non la mesure, heurter le vrai, mais non le vraisemblable.

L'effort de nos auteurs pour insister sur la démarche volontairement subjective de leur discours pourrait ainsi désigner la volonté de créer l'illusion, de tromper en recourant à l'excès, mais en rompant simultanément l'illusion, afin de désigner la vérité même. On retrouverait en quelque sorte un mécanisme bien connu de la littérature baroque⁵⁴, qui consiste à plonger le lecteur, ou le spectateur, dans une illusion qui l'amène, dans un processus dialectique, à dépasser la vaine apparence des choses qu'il tient ordinairement pour vraies. C'est bien le sens qu'il faut donner à l'usage physique du terme « réflexion ». Le discours se doit d'être le miroir des choses et, comme tout miroir, de les déformer, ne serait-ce que parce qu'il n'en présente que l'apparence. Confronté à cette apparence qui se désigne elle-même comme pur reflet, et donc comme mensonge, le lecteur serait amené à porter son regard au-delà de la chose même, vers son essence ou son Idée. « Tout est vérité, tout est mensonge⁵⁵ », affirme la Fée aux Miettes à son jeune époux.

On peut s'attacher ici à la mise en valeur d'un exemple précis, l'emploi du numéral « mille » sous la plume de Nerval⁵⁶. On relève dans *Aurélia* les occurrences suivantes :

1. Je fermai les yeux et j'entrai dans un état d'esprit confus où les figures fantasques ou réelles qui m'entouraient se brisaient en mille apparences fugitives⁵⁷.
2. Je me sentais emporté sans souffrance par un courant de métal fondu, et mille fleuves pareils, dont les teintes indiquaient les différences chimiques, sillonnaient le sein de la terre comme les vaisseaux et les veines qui serpentent parmi les lobes du cerveau⁵⁸.

⁵⁴ On pense notamment aux analyses proposées par Georges Forestier dans son étude des procédés de mise en abyme dans le théâtre baroque français (Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, Genève, Droz, 1996.)

⁵⁵ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 317.

⁵⁶ Shoshana Felman évoque également l'importance de l'hyperbole dans le discours du héros nervalien, par opposition à la litote qui caractérise le narrateur. Elle y voit le reflet stylistique de l'opposition entre les mouvements onirique et critique du récit. Voir Shoshana Felman, « Gérard de Nerval : folie et répétition », *La Folie et la chose littéraire*, éd. cit., p. 68.

⁵⁷ *Aurélia*, éd. cit., p. 369.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 370.

3. Ces fantômes de constructions en découvraient toujours d'autres où se distinguait le goût particulier de chaque siècle, et cela me représentait l'aspect des fouilles que l'on fait dans les cités antiques, si ce n'est que c'était aéré, vivant, traversé des mille jeux de la lumière⁵⁹.

4. 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 durée⁶⁰.

5. Je ne sais combien de mille ans durèrent ces combats qui ensanglantèrent le globe⁶¹.

6. En regardant derrière ces vitres la ligne des bâtiments extérieurs, je voyais se découper la façade et les fenêtres en mille pavillons ornés d'arabesques, et surmontés de découpures et d'aiguilles, qui me rappelaient les kiosques impériaux bordant le Bosphore⁶².

Les trois premiers extraits se situent au cœur de visions du personnage. On retrouve la présence insistante de marques de subjectivité. Dans le premier passage, les deux verbes à la première personne indiquent le repli du monde réel et l'entrée dans le monde des Esprits. La perception se trouve donc bien rapportée à l'état singulier dans lequel se trouve le locuteur : elle est, de fait, exprimée dans une proposition relative à cet « état confus ». La subjectivité du locuteur est rappelée par l'ajout d'une autre subordonnée, « qui m'entouraient », dont la fonction est de rappeler la présence du sujet percevant, et donc, comme on l'a noté plus haut, de mettre en doute la véracité de ce qui est posé dans la proposition. Dans le second exemple, la proposition hyperbolique est indépendante de tout verbe recteur, puisqu'elle est coordonnée à la précédente. L'effet de subjectivité est néanmoins rétabli par un double procédé. D'une part, la proposition qui ouvre la phrase évoque le « moi » en double position de sujet et d'objet. Il se trouve décrit comme abandonné à ses sensations. La conjonction « et » poursuit en quelque sorte dans la proposition suivante cet effet de subjectivité. D'autre part, la comparaison qui clôt la phrase implique l'existence d'un sujet qui réfléchit à ce qu'il perçoit. Toute comparaison correspond à un acte de jugement de la part du locuteur, qui se trouve ainsi inscrit implicitement dans son énoncé. On trouve un effet comparable dans le troisième exemple. La proposition finale présente une forme objective de l'ordre du constat. Mais elle est contenue dans une autre proposition, qui vise à établir une correction, par rapport à une première approximation, explicitement subjective. Le cinquième exemple est tiré d'un énoncé prophétique, dans lequel le narrateur décrit l'histoire de l'humanité qu'il lui a été donnée de connaître par des visions. L'hyperbole porte ici sur la durée, et non plus sur des éléments observables dans l'espace. Elle a pour effet d'indiquer l'immensité du temps écoulé, tout en

⁵⁹ *Ibid.*, p. 374.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 379.

⁶¹ *Ibid.*, p. 381.

⁶² *Ibid.*, p. 406.

multipliant les effets d'indétermination, à commencer par l'aveu d'ignorance du *je* prophétique.

Les deux autres exemples ne sont pas tirés de récits de rêves ou de visions. Ils sont empruntés à l'expérience ordinaire du *je* autobiographique. Le dernier extrait se situe en plein cœur de la description que le narrateur fait de la maison Blanche où il a été interné. Pourtant, on trouve exactement les mêmes caractéristiques que dans les passages précédemment évoqués. Deux verbes de perception presque synonymes ouvrent la séquence. Tous deux sont rapportés, l'un par son contrôleur, l'autre par son sujet, au « moi », sujet de la perception. L'objet de l'univers est ensuite décrit dans la séquence hyperbolique, puis à nouveau rapporté au travail interprétatif du sujet observant, par l'intermédiaire du souvenir, au travers d'une structure grammaticale analogue à celle qu'on trouve dans le troisième exemple. La relecture du passage à la lumière de ses derniers termes invite à considérer tous les mots utilisés pour décrire le réel, et notamment celui d'« arabesques », comme métaphoriques. C'est le rapprochement avec les paysages anciennement aperçus dans le Bosphore qui oriente le lexique.

L'hyperbole n'est donc pas propre aux séquences ouvertement prophétiques. Elle correspond à un mécanisme récurrent de mise en relation du sujet avec l'objet de l'expérience. L'hyperbole ne se trouve pas dans les propositions qui ont pour but de mettre en évidence la subjectivité à l'œuvre. On les trouve au contraire dans les passages chargés de décrire objectivement le réel perçu. Elles manifestent alors la difficulté à rendre compte de ce réel, qui ne peut être approché que par la mise en jeu d'une mémoire comparative. L'expérience est en permanence rapportée à ce qui a déjà été perçu lors d'expériences antérieures. On retrouve bien ici ce que Fontanier préconisait pour l'ensemble des figures de réflexion, par lesquelles nous « dirons moins » la vérité « que nous ne la ferons concevoir ou deviner, par le rapport des idées énoncées avec celles qui ne le sont pas, et sur lesquelles les premières vont en quelque sorte se *réfléchir*, sur lesquelles du moins elles appellent la *réflexion*, en même temps qu'elles les réveillent dans la mémoire ». Le paysage observé par le narrateur au travers de sa fenêtre vient se réfléchir sur l'image mentale du Bosphore, convoquée par la mémoire. Par là, elle conduit narrateur et lecteur à un acte de réflexion sur le mécanisme général de la signification à l'œuvre à travers le langage.

Reste alors le dernier de nos extraits de Nerval. Il fait référence à l'activité même du sujet écrivant. Après la vision prophétique, après le réel, c'est l'écriture même qui se trouve dite par le détour de l'hyperbole. L'histoire du monde, qui est l'objet de la parole prophétique, ne peut devenir « sensible » qu'à travers le recours à l'hyperbole, qui convoque conjointement les « souvenirs » et les « songes ». Les « mille figures » chargées de représenter cette histoire

universelle sont, à notre sens, emblématiques du discours prophétique, qui se déploie dans la figuration hyperbolique des vérités révélées au seul songeur, et qu'il lui appartient d'interpréter puis de communiquer, dans une prise de parole qui associe subjectivité et objectivité, ou plutôt dont l'objectivité ne peut être transmise que réfléchie sur l'écran de la subjectivité.

Nerval constitue sans aucun doute l'auteur qui a poussé le plus loin cette exigence du style prophétique. Aussi les exemples tirés d'*Aurélia* abondent-ils dans ce développement. Les caractéristiques qu'on vient de mettre en valeur apparaissent néanmoins chez d'autres auteurs, même si elles n'ont pas le même caractère systématique. Il en est ainsi dans les extraits du journal de Mikhaïl Platonovitch. Le narrateur décrit une vision, dans laquelle lui apparaît la métamorphose de la ville de Rome. Il interrompt soudain la description, rédigée sans intervention du « moi » observant, pour dire :

Des milliers de modulations sonores ondulent sous mes doigts, une idée se tend vers la suivante, elles volent l'une derrière l'autre comme les visions d'un songe... si je les attrape, les arrêterai-je ? Et l'humble instrument répète, comme un écho fidèle, tous les mouvements momentanés, irrémédiables, de l'âme⁶³...

L'hyperbole ici permet la réintroduction du sujet dans le discours. Elle met en valeur le processus interprétatif, qui est tension d'une idée vers une autre idée. La métaphore du reflet est ici remplacée par celle de l'écho, qui en constitue l'exacte variation sur le plan sonore. L'écho répète et déforme, il réfléchit ainsi les mouvements de l'âme.

Une autre de nos œuvres a systématiquement recours à l'hyperbole, quoiqu'elle en développe un usage qui lui est particulier. Il s'agit de *La Fée aux Miettes*, dont la dimension fantastique peut être étudiée dans son rapport à l'hyperbole. Nodier y joue en effet en virtuose des deux orientations de l'hyperbole, l'hyperboliquement petit et l'hyperboliquement grand. C'est du jeu constant entre ces deux extrêmes que naît bien souvent le vertige du personnage-narrateur et à travers lui du lecteur, signe dans l'œuvre de l'expérience fantastique. La figure de la Fée elle-même est construite dans ce paradoxe entre la petitesse anormale de sa taille et la hauteur extraordinaire qu'elle atteint par ses bonds, ou encore l'âge canonique qu'elle prétend être le sien. L'un des passages où ce jeu est le plus visible se situe au chapitre XX, dans lequel sa maison et son jardin se trouvent successivement décrits. On trouve en réalité deux descriptions, qui jouent tantôt de l'hyperboliquement petit, tantôt de l'hyperboliquement

⁶³ *La Sylphide*, éd. cit., p. 195. « тысячи созвучных переливов волнуются под моими пальцами, мысль стремится за мыслью, они улетают одна за другою как сновидения... если бы схватить, остановить их ? — И покорное орудие снова вторит, как верное эхо, все минутные, невозвратимые движения души... » (*Сильфида*, éd. cit., p. 151.)

grand.

La première est placée sous le signe du conte de fées, symbolisé par la « baguette » de la Fée aux Miettes :

Nous arrivâmes enfin à l'endroit des murs extérieurs de l'arsenal où devait être appuyée cette maisonnette dont la Fée aux Miettes me parlait quelques années auparavant. Je l'avais souvent cherchée depuis sans la découvrir, et je ne fus pas surpris qu'elle m'eût échappé jusque-là, quand la Fée aux Miettes me la montra dans un recoin fort caché, en la touchant du bout de sa baguette⁶⁴.

Il s'agit bien, par la magie d'une baguette, de mettre au jour ce qui est caché. Il faut ici au narrateur rendre le réel hyperbolique pour le rendre perceptible dans sa singularité. C'est ce qu'il entreprend, d'abord en retardant, par un commentaire dans lequel il manifeste sa surprise sans en donner la cause, la description, puis en la livrant sur le mode de la comparaison : au lieu de décrire la maison et le jardin, il s'adresse à son auditeur et entreprend la description d'une autre maison, d'une maison en jouet :

Je ne vous ai pas encore dit la cause de mon embarras. Vous avez infailliblement vu, monsieur, dans les jouets des enfants, et vous vous souvenez peut-être, car c'est la dernière chose qu'on oublie, d'avoir possédé parmi les vôtres une jolie petite maison de carton verni [...] Telle me parut au premier regard la maison de la Fée aux Miettes, et telle vous la trouveriez encore si la direction ou le hasard de vos voyages vous conduisait un jour à Greenock⁶⁵.

La maison de la Fée aux Miettes n'est donc à proprement parler pas décrite. Le narrateur lui substitue une autre description, celle d'une maison de carton. Il fait alors appel à l'univers de référence de son auditeur et convoque les souvenirs les plus fermement inscrits dans sa mémoire. La description que nous avons éliée suit la logique de l'hyperbole non seulement parce qu'elle diminue avec excès, mais aussi parce qu'elle insiste sur l'illusion : comparant la demeure de la fée à un jouet, le narrateur met en évidence le caractère factice de l'objet décrit, puisque la maison en jouet, si on reprend la terminologie platonicienne, s'éloigne de deux degrés de l'idée de maison, elle est copie d'une copie ; elle signale donc, par sa fausseté, la fausseté de ce dont elle est l'écho, ou encore, la réflexion. Roselyne de Villeneuve insiste, dans la thèse qu'elle a consacré à la représentation de l'espace chez Nodier, sur l'importance de la « mise en jeu » de l'espace :

Nodier aime en effet élaborer des figures qui relient l'espace naturel à ce que l'on appellera globalement les espaces du jeu, qu'il s'agisse de décors de spectacles ou de jouets ; il fait ainsi osciller l'univers représenté entre le réel et le fictif. [...] La convocation du jouet au sein d'une figure suppose en général une remise en question non seulement des catégories du réel et de l'illusoire, mais aussi du grand et du petit⁶⁶.

⁶⁴ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 278.

⁶⁵ *Ibid.*

Pourtant, Roselyne de Villeneuve voit dans la description de la maison de la Fée aux Miettes une représentation qui tend à faire l'économie de la figure :

Il y a volontairement peu de figures dans cette description, car la demeure de la Fée n'est pas comme une maison de poupée : c'est une maison de poupée. La figure tend à s'effacer en régime merveilleux⁶⁷.

Mais l'auteur interroge cette description sous l'angle de la métaphore, non sous celui de l'hyperbole. Son approche semble justifiée par Nodier lui-même, qui écrit dans son *Cours de Belles-lettres* :

L'hyperbole est une comparaison ou une métaphore outrée pour faire passer par l'esprit des autres une perception forte et profonde des sentiments que nous éprouvons. Nous leur donnons à dessein des proportions exagérées. [...] Au reste, il est à remarquer que presque toutes les métaphores sont nécessairement hyperboliques⁶⁸.

Nodier ne semble pas faire de différence de nature entre métaphore et hyperbole. Mais l'hyperbole, figure de réflexion pour Fontanier, se passe de « trope » : les mots n'ont pas besoin d'y être détournés de leur sens pour qu'apparaisse le sens figuré. C'est l'effet global produit par l'énoncé, et non le glissement de sens attaché à une unité de cet énoncé, qui est déterminant. Figure mais non trope, l'hyperbole nous semble donc particulièrement appropriée au discours prophétique, qui vise à créer l'illusion, tout en désignant la vérité.

L'effet produit par la vue de cette parodie de maison est entièrement renversé au moment où le narrateur pénètre à l'intérieur, guidé par une Fée qui lui rappelle que, dans le « monde de l'imagination et du sentiment », il suffit « de croire et d'aimer »⁶⁹ :

En même temps, elle me saisit par la main, se baissa sous la porte d'entrée, et m'introduisit dans une pièce élégante et spacieuse qui excédait mille fois les bornes dans lesquelles ma premier conjecture avait circonscrit notre domicile⁷⁰.

Ici s'effectue le passage de l'hyperboliquement petit à l'hyperboliquement grand, et l'on retrouve en cette occasion le numéral « mille », accompagné du verbe qui exprime le mécanisme principal de l'hyperbole, « excédait ». Ce passage insiste sur l'erreur de jugement dont a été victime le narrateur. Il avoue s'être trompé dans l'appréciation de l'espace contenu dans la maison, et bascule du même coup dans l'excès inverse, ce qui tend à invalider tout jugement à venir sur les dimensions réelles de la maison, et même sur sa réalité tout court. Le vertige saisit le lecteur, qui est sommé d'accepter, comme la Fée aux Miettes le prescrivait à

⁶⁶ Roselyne de Villeneuve, *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, éd. cit., p. 244-246.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 247-248.

⁶⁸ Charles Nodier, *Cours de Belles-Lettres tenu à Dole de juillet 1808 à avril 1909*, éd. A. Barraux, Genève, Droz, 1988, p. 55.

⁶⁹ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 279.

⁷⁰ *Ibid.*

son jeune époux, de cesser de s'étonner de tout. Il faut bien, comme Fontanier le prescrit dans l'usage de l'hyperbole, se laisser prendre au jeu des illusions, dans l'espoir d'accéder, au terme du processus d'illusion et de rupture de l'illusion, à une vérité seconde.

La description se poursuit sur le mode de l'hyperbole. Chaque fois que le narrateur a fini d'explorer l'espace, une porte nouvelle surgit, qui s'ouvre sur un autre infini. Puis la Fée invite le héros à passer dans le jardin, qu'elle lui présente sous la forme de ce paradoxe :

En attendant, continua-t-elle en soulevant une portière de soie, promène-toi dans notre petit jardin. Il n'est pas fort étendu, ainsi que tu as pu en juger du dehors, mais il est si adroitement distribué que tu t'y promènerais tout un jour sans passer au même endroit⁷¹.

Le paradoxe n'en est un que si l'on ne consent à considérer que les choses ne sont pas les mêmes, selon qu'on les considère de l'extérieur, « du dehors », ou de l'intérieur, de cet espace qui nécessite une initiation pour en mesurer les limites réelles. La description suit ensuite la logique de l'hyperboliquement grand. Le narrateur évoque d'abord le climat, puis la végétation, constituée des « plus rares merveilles » des tropiques et de l'Orient, dont l'énumération ne peut que se perdre en « mille autres espèces », puis les minéraux précieux qui constituent le lit d'une « multitude de jolis ruisseaux » et enfin les « magnifiques papillons » que le narrateur reconnaît pour en avoir – comme Nodier lui-même – étudié dans sa jeunesse les descriptions. Tout, pour Michel, est source d'étonnement. Perdu entre deux estimations totalement contradictoires, comme placé entre deux miroirs déformants qui se feraient face et dont les reflets se perdraient en une infinité d'échos, il renonce définitivement à questionner la Fée, et énonce à part lui cette morale :

– Voilà qui est bien, dis-je en moi-même. Ce vain besoin de tout savoir et de tout expliquer qui me tourmente ne serait-il pas une marque de la faiblesse de notre intelligence et de la vanité de nos ambitions, le seul motif peut-être qui nous empêche de goûter sur terre la part légitime de félicité qui nous y est dispensée ? Que m'importent les causes et les motifs du bien dont je ressens les effets, et de quel droit irais-je m'en informer avec une sotte et orgueilleuse curiosité, quand tout m'avertit que je suis né pour jouir de ma vie et de mon imagination, et pour en ignorer le mystère ? Funeste instinct qui ouvrit à Ève les portes de la mort, à Pandore la boîte où dormiraient encore toutes les misères de l'humanité, et à je ne sais quelle noble châtelaine, dont j'ai oublié le nom, le cabinet sanglant de la *Barbe Bleue* ! Ce que je ne sais pas, si j'avais intérêt à le savoir, la Fée aux Miettes qui le sait me l'aurait dit. C'est pour cela que mes interrogatoires l'affligent, moins parce qu'elle craint d'y voir percer l'apparence d'une défiance injurieuse, que du regret de s'y confirmer dans l'idée qu'elle commence à se faire de l'insuffisance et de la légèreté de mon esprit. »

Et depuis ce moment-là je n'interrogeai presque plus. Je pris ma vie comme elle était⁷².

Renonçant à chercher la vérité au-delà de l'hyperbole, Michel semble ici rompre le processus interprétatif pour se cantonner dans le monde de l'illusion. Prisonnier de la réflexion au sens physique du terme, il se refuse à exercer la réflexion au sens intellectuel, celle qui lui aurait

⁷¹ *Ibid.*, p. 281.

⁷² *Ibid.*, p. 283.

permis, selon les mots de Fontanier, de « n'être pas dupe ». Pour justifier sa démission, il cite deux mythes, ceux d'Ève et de Pandore, et un conte, *La Barbe bleue*, qui tous ont en commun de mettre en garde contre l'excessive curiosité. Il n'est pas bon, affirme Michel, de chercher les causes et les motifs. Il faut au contraire se contenter de l'immédiateté de la vie imaginaire, en rester au niveau des figures. La folie de Michel est très raisonnable en ceci qu'il se refuse à franchir des limites qui risqueraient de compromettre son bonheur. La Fée aux Miettes n'a-t-elle pas disposé si habilement les bornes de son jardin, de sorte que Michel puisse avoir l'illusion qu'il est totalement libre et qu'il ne les atteint jamais ? Le recours à l'hyperbole a ici pour effet de nous laisser entendre que l'imagination dessine à celui qui s'y livre un espace infini, dont il peut jouir en toute tranquillité.

Mais cet espace, contrairement à ce qu'en dit Michel, n'est pas universalisable. Il déclare, après avoir décrit la maison de carton verni : « telle me parut au premier regard la maison de la Fée aux Miettes⁷³ ». Il présente donc la maison comme un phénomène, appréhendable à partir d'une expérience antérieure bien réelle. Le verbe « paraître » est ici ambigu. Il peut désigner le mécanisme par lequel un phénomène authentique apparaît, en tant qu'il est hors du sujet qui le perçoit, ou bien comme 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 Greenock⁷⁴. » 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 démolir⁷⁵.

⁷³ *Ibid.*, p. 278.

⁷⁴ *Ibid.*

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 nôtre⁷⁶ ». 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 logique⁷⁷ ». La vérité énoncée par Michel, qui se ferme à la dangereuse curiosité, n'en est donc une que pour lui. Elle ne peut faire de lui un véritable prophète.

Le cas de Nodier nous paraît bel et bien singulier à l'intérieur de notre corpus. Sa conception de la littérature, mais plus encore de la condition humaine, le rendait hostile à toute forme de prédication universelle. Il a manifesté à de nombreuses reprises sa profonde réticence à l'égard de la Vérité, une et unique, préférant la modestie d'une vérité toujours singulière. L'article publié dans le tome 26 de la *Revue de Paris*, en 1836, et intitulé « Qu'est-ce que la vérité ? – Doutes philosophiques », est à cet égard révélateur. Commenant à son habitude par une leçon d'étymologie, il dévie ensuite sur la sagesse évangélique, avant de tirer ces conclusions :

La raison, dégagée des passions, sait que rien n'est absolument vrai, parce que la mesure du vrai n'est pas donnée à notre nature ; mais qu'il y a du vrai nous porte incessamment à le chercher. Le besoin du vrai est l'instinct de notre espèce ; l'impossibilité d'y atteindre est sa misère. Ce principe est vieux comme le monde. Le sage qui aurait trouvé le vrai, serait un Dieu sur la terre, et il n'aurait pas besoin, pour le faire recevoir, ni des miracles de Moïse, ni du sabre de Mahomet, parce qu'il est de la nature du vrai de se faire sentir à tous. Personne ne croit que les sociétés en soient là. Celui qui veut ranger les autres à ses opinions, par la seule raison qu'il les croit vraies, est donc un fou, s'il manque de pouvoir, et un tyran, s'il exerce le pouvoir au préjudice de la liberté des consciences.

Que cherche l'athée qui nie Dieu ? le vrai. Que cherche le sauvage qui adore son fétiche ? le vrai. Quel est le but du politique expérimental, qui voit le bonheur des peuples dans une soumission aveugle aux puissances établies ? le vrai. Quel est celui des partisans de l'émancipation des peuples, qui n'admettent aucune réticence, aucune réserve à la liberté ? le vrai. Dans tout cela, le vrai se trouve-t-il quelque part ? Je ne le crois pas ; car la seule chose que les hommes sachent positivement, c'est que le vrai ne leur appartient point et que, s'il leur appartenait, ils ne seraient plus hommes. Dans tout cela, le vrai ne se trouve-t-il nulle part ? Je ne le crois pas ; car la tendance de notre esprit est de le chercher toujours, et sa destinée, d'en apercevoir toujours quelques aspects, sans le saisir tout entier. Il n'y a de faux que l'absolu, parce que l'homme ne peut absolument parvenir au vrai⁷⁸.

Toute vérité acquise ne peut qu'être relative, toujours mêlée de vrai et de faux. Le renversement qui nous est familier permet à Nodier de montrer qu'est fou non celui qui, comme Michel, assume la vérité empreinte d'erreur à laquelle il est parvenu, et qui lui

⁷⁵ *Ibid.*, p. 325.

⁷⁶ Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, éd. cit., p. 136.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Charles Nodier, « Qu'est-ce que la vérité ? – Doutes philosophiques », *Revue de Paris*, 1836, t. 25, p. 123-124.

convient, mais celui qui, épris d'absolu, croit être en droit d'imposer son opinion à autrui sous prétexte qu'il la croit vraie. La vérité appartient bel et bien au domaine de la croyance, non du savoir. Multiple, relative, fuyante, elle mérite néanmoins d'être cherchée : c'est la quête qui en fait le prix, non la possession⁷⁹. Le geste inaugural du conte est à cet égard révélateur : le narrateur premier y est saisi en train de rejeter un ouvrage de Tite-Live : les livres d'histoire contiennent une vérité prétendument universelle, intangible, non falsifiable. Michel, de son côté, a donc raison de se replier sur le bonheur qui lui convient, et dans lequel il pressent, en bon fou qu'il est, une part de la vérité essentielle, celle qui se trouve en Dieu.

Cette morale de tempérance à laquelle aboutit Michel n'est pourtant pas celle que choisissent d'ordinaire les fous de notre corpus. Si leur aventure prend souvent l'allure d'un mythe, ou d'un conte étiologique, c'est qu'ils se livrent désespérément à la recherche des causes et des motifs, parce qu'ils ne disposent pas d'une Fée bienveillante à qui s'en remettre, parce qu'ils affrontent seuls la nécessité réflexive que leur impose un monde perçu tout entier sous le régime de l'hyperbole. Percevoir les causes, restituer à l'univers une logique par le double effort du souvenir et du songe, tel semble bien être le rôle que se donnent la plupart de nos héros.

⁷⁹ Ce n'est sans doute pas un hasard si Serge Zenkine, en étudiant l'émergence de la relativité dans l'appréhension romantique de la culture, en vient à croiser fréquemment Nodier. (cf Serge Zenkine, *L'Expérience du relatif*, éd. cit.)

Chapitre 7

Le monde interprété

Le discours des fous de notre corpus tend à décrire le monde qui les entoure. Or ce monde diffère en partie de celui dans lequel évoluent les destinataires de ce discours, ou tout au moins de celui dans lequel ils pensent évoluer. C'est bien la question même du sens du monde qui est en jeu. Cette interrogation, on l'a vu dans le chapitre 4, est d'ordre sémantique : il s'agit pour les locuteurs d'utiliser les virtualités de leurs langues maternelles pour dire ce qui n'a encore jamais été dit, et néanmoins se faire entendre de leurs récepteurs. La dimension pragmatique des œuvres qui nous occupent implique en effet que la communication ait bien eu lieu. Il ne suffit pas au fou de parler, il lui faut encore se faire entendre. Le discours du fou, sommé de rendre compte d'un réel qui échappe à sa représentation ordinaire, bascule alors vers le mythe. La question du sens amène en effet insensiblement à glisser de la sémantique à la mythocritique. Puisque la langue des fous ne diffère de la langue de l'homme sain que dans la mesure où diffèrent également leurs mondes de référence, la question du sens ne peut se limiter à une pure analyse linguistique.

Faire parler le fou, l'écouter, le prendre au sérieux et, mieux encore, vivre soi-même l'expérience de la folie, c'est partir en quête d'un sens qui échappe à l'homme tant qu'il ne regarde que par la lorgnette de sa raison. Cette remise en cause de la raison nous autorise à utiliser le terme de « mythe » dans un sens proche de celui que lui donnent aujourd'hui les ethnologues⁸⁰. Mircea Éliade note en effet que l'histoire grecque se caractérise par un passage, autour du ^v^e siècle av. J.-C., du mythe envisagé comme « histoire vraie » au mythe conçu comme « invention » ou « fiction ». « De son côté, ajoute l'auteur, le judéo-christianisme rejetait dans le domaine du "mensonge" et de l' "illusion" tout ce qui n'était pas justifié ou validé par un des deux Testaments⁸¹. » Les œuvres que nous étudions se situent au carrefour du sens moderne du mythe et de son sens primitif. Fiction ou histoire vraie, ils prétendent expliquer le monde réel, « fourn[ir] des modèles pour la conduite humaine et conf[érer] par là même signification et valeur à l'existence⁸² ».

Sur les cinq caractéristiques énumérées par Mircea Éliade, les trois dernières nous intéressent tout particulièrement. Il affirme en effet « que les mythes se rapportent toujours à une "création" », « qu'en connaissant le mythe, on connaît l' "origine" des choses, et, par suite, on arrive à les maîtriser et à les manipuler à volonté », « que, d'une manière ou d'une autre, on "vit" le mythe, dans le sens qu'on est saisi par la puissance sacrée, exaltante des événements qu'on remémore et qu'on réactualise⁸³ ». Les héros de nos récits sont bien amenés à « vivre » une expérience fondatrice, qui leur permet de remonter à l'origine et d'interroger la Création.

L'interrogation du lien entre folie et religion est une dimension essentielle de la recherche médicale au ^{xix}^e siècle. Tony James a montré que le débat sur l'hallucination, dans les années 1830-1850⁸⁴, prend une tournure religieuse très nette. D'un côté, des médecins comme Leuret, Lélut ou Maury⁸⁵, s'exerçant à la médecine rétrospective, tentent de prouver

⁸⁰ Pour une analyse du retour de la pensée mythique dans la littérature fantastique, on se référera aux ouvrages de Roger Bozzetto, et tout particulièrement à « Passages depuis les espaces mythiques », in *Passages du fantastique*, éd. cit., p. 91-150 et *Fantastique et mythologies modernes*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. Regards sur le fantastique, 2007. Sur l'emploi même du mot « mythe » en littérature, on pourra consulter l'ouvrage de Jean-Louis Backès, *Le Mythe dans les littératures d'Europe*, Paris, Cerf, coll. Cerf Littérature, 2010.

⁸¹ Mircea Éliade, *Aspects du mythe*, éd. cit., p. 12.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p. 32-33.

⁸⁴ La tendance à lier folie et religion apparaît plus nettement encore dans la seconde moitié du siècle. Voir à ce propos Jean-Louis Cabanès, « Religion et maladie », in *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes. 1856-1893*, éd. cit., p. 610-653.

⁸⁵ Un article récent de Gisèle Séginger s'intéresse au rapport entre médecine et religion chez Alfred Maury. Gisèle Séginger, « Alfred Maury. Religion et médecine », *Les Religions du ^{xix}^e siècle*, actes du IV^e Congrès de la SERD (Fondation Singer Polignac, BNF & INHA, 26-28 novembre 2009), mis en ligne sous la dir. de Sophie Guermès et Bertrand Marchal, en septembre 2011. URL : http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/GiseleSeginger.pdf

que les grands prophètes, les saints et les penseurs du monde biblique ou chrétien étaient, sinon totalement fous, du moins victimes d'hallucinations ponctuelles. De l'autre côté, des catholiques comme Brière de Boismont cherchent à sauver la religion du péril qui la menace :

Si toutes les hallucinations devaient être rangées parmi les produits d'une imagination en délire, les livres saints ne seraient plus qu'une erreur ; le christianisme, ce puissant mobile du perfectionnement social et individuel, une erreur ; les croyances de nos pères, les nôtres, celles de nos enfants, des erreurs⁸⁶.

Le ton est ici celui du plaidoyer plus que du traité de médecine. Face à la montée du positivisme et de l'anti-cléricalisme, favorisée par le développement de la médecine, l'Église catholique et la foi en général sont menacées. Un tel débat éclaire en partie le contexte dans lequel les œuvres qui nous intéressent voient le jour. On a déjà eu l'occasion de noter que ce contexte constituera longtemps – peut-être même jusqu'à nos jours – une clé de lecture particulièrement opérationnelle de notre corpus. Qu'on pense simplement à l'interprétation de Gogol par Ossip-Lourié, qui n'hésite pas à donner une tournure générale à son propos :

L'esprit critique rejette la foi. L'esprit borné l'admet.

Quand la foi existe encore à l'âge adulte, c'est qu'il y a dans l'organisme une disposition qui nuit à la raison et qui l'arrête à tout jamais. La raison n'est pas une transformation de la foi, c'est une substitution.

Si la foi dépasse les bornes naturelles normales, elle devient morbide. C'est cette pathologie du sentiment religieux qui crée le mysticisme⁸⁷.

On aura beau jeu de penser qu'à ce compte-là, nombreux sont les fous d'hier et d'aujourd'hui. Toujours est-il que la folie est bien lue, ici, comme un état pathologique de la foi, qu'Ossip-Lourié désigne sous le nom de « mysticisme ». Or il n'est pas besoin de souscrire au raisonnement pour le moins simpliste d'Ossip-Lourié pour considérer que la pensée religieuse, au sens large, est bel et bien au cœur de nos récits. Bien plus que liée à des considérations médicales, la dimension mythique de la prose de nos auteurs répond à un enjeu esthétique, comme nous le montrerons dans le prochain chapitre : il appartient en effet au romantisme européen, dans la lignée du romantisme allemand, d'avoir rendu l'esthétique indissociable de la constitution d'une mythologie renouvelée⁸⁸. La source première, au sein de laquelle tous construisent leur réflexion, est la religion chrétienne. Hoffmann est issu d'une famille de pasteurs protestants, Gogol et Odoïevski s'inscrivent tous deux dans le renouveau de la réflexion orthodoxe au XIX^e siècle. Nodier et Nerval, grandissant et mûrissant dans la France post-révolutionnaire, sont partagés entre la mort de la religion catholique et le retour de cette même foi, initié par Chateaubriand notamment.

⁸⁶ Alexandre Brière de Boismont, cité par Tony James, *op. cit.*, p. 98.

⁸⁷ Ossip-Lourié, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁸ On pourra se référer aux analyses de Bernard Franco, dans *Le Despotisme du goût*, éd. cit.

7.1. Hoffmann et Gogol : influences diaboliques

Hoffmann et Gogol ont tous les deux été tourmentés par la pensée du diable, qui nourrit leur réflexion et dont ils proposent une conception originale, sans s'écarter radicalement de la pensée chrétienne traditionnelle. Pour celle-ci, formulée par les pères et docteurs de l'Église, le Seigneur de la Bible est le Dieu unique et le seul créateur. Il est l'être souverain par qui toutes choses existent, la cause première d'où dérivent sans exception tous les effets du monde. La création est bonne, parce qu'elle est l'œuvre de Dieu. Satan est aussi une créature de Dieu ; c'est pourquoi il a été créé bon, comme tout ce qui émane de la puissance divine. Ange déchu, il est d'abord ange. Qu'est-ce alors que le mal ? Toute nature est bonne ; par conséquent, il est impossible de faire du mal une hypostase. Les hommes comme les anges ont été créés libres. La faute de Satan est de s'être préféré à Dieu, et par là même de s'être détourné de lui : le plus beau des anges, dont le « vêtement resplendissait de pierreries » (Ez 28, 13), a aimé sa nature magnifique plus que la source de tout bien dont il la tenait. Tiré du néant, en détachant son regard de la lumière, il est retourné dans les ténèbres. La volonté mauvaise est une défection, un manque à être, une privation de bien. Cette conception de la chute ne fait pas du diable un rival de Dieu et ne remet donc pas en cause les attributs de celui-ci, toute-puissance et toute-bonté.

La création de Dieu est bonne, non seulement en tant qu'elle existe, mais aussi parce qu'elle est ordonnée : la perfection du Créateur se reflète dans son œuvre, réglée par le nombre, le poids et la mesure. Les événements de l'Histoire humaine ont également un sens, ils sont orientés vers une fin, la séparation des bons et des méchants ; aux uns, le Jugement divin accorde la béatitude éternelle qui est le partage des anges fidèles, aux autres, il assigne une place dans l'étang de feu préparé dès le commencement pour les anges prévaricateurs. Telle est la Providence de Dieu, qui veille à l'ordre du monde. La chute de Satan, pas plus que celle d'Adam, ne trouble l'ordonnance de l'univers. Dieu connaît à l'avance les péchés commis dans le monde qu'il a créé ; si on ne peut nier que le mal est un désordre, il n'en échappe pas néanmoins à la volonté divine. En effet, d'une part, l'ordre de la justice est rétabli par la punition des péchés ; d'autre part, le mal dans le monde sert à éprouver la sainteté des élus. La venue, la mort et la résurrection de Jésus-Christ instaurent un nouvel ordre, que l'Église a pour mission d'incarner. Cette idée trouve son expression la plus nette dans la métaphore du corps utilisée par saint Paul :

Et comme notre corps, n'étant qu'un, est composé de plusieurs membres, et qu'encore qu'il y ait plusieurs membres, ils ne font tous néanmoins qu'un même corps, il en est de même

de Jésus-Christ.

Car nous avons tous été baptisés dans le même Esprit, pour n'être tous ensemble qu'un même corps, soit Juifs ou gentils, soit esclaves ou libres⁸⁹.

Les membres de l'Église forment un organisme vivant, où la diversité des membres s'accompagne de l'unité du tout et de la nécessité de chaque partie. Le sacrement est le garant de cette unité, il est le signe de la bonté de l'Église et de sa mission sur terre. Le diable est celui qui divise, qui cherche à séduire les membres du corps, au point de les arracher à lui. Mais l'Église, fortifiée par le baptême, n'en reste pas moins l'image vivante de l'ordre de la création.

À cette conception proprement chrétienne du diable, il faut ajouter une autre réflexion, qui répond plus à une nécessité pratique, et même historique, que réellement théologique. Le monothéisme juif, puis chrétien, se développe au contact des différents polythéismes de l'Antiquité. Les textes les plus anciens de la Bible assimilent les divinités païennes, adorées dans les contrées voisines, à des démons :

Parce que le Seigneur est grand et infiniment louable ; il est sans comparaison plus redoutable que tous les dieux ;

Parce que tous les dieux des nations sont des démons ; mais le Seigneur est le créateur des cieux⁹⁰.

Les divinités environnantes sont des idoles ou des démons ; seule cette assimilation permet de préserver le culte du Dieu unique de toute dérive polythéiste, c'est pourquoi les trois termes tendent peu à peu à devenir synonymes. Saint Augustin reprend magistralement cette conception dans les dix premiers livres de *La Cité de Dieu* : devant la nécessité de réfuter le paganisme, il choisit non pas d'affirmer que les divinités du culte latin n'existent pas, mais de montrer que ce ne sont que des démons, donc des créatures déchues, qui se font passer pour des dieux : l'action caractéristique des démons dans le monde, n'est-ce pas le mensonge, le déguisement, la tentation ? Le point commun des deux versants de cette argumentation menée à propos du diable et des démons est bien dans l'affirmation que diable et démons sont des créatures de Dieu, et ne sauraient donc en aucun cas incarner un principe du mal, capable de s'opposer au bien.

Nombre d'études ont été consacrées à la place du diable dans la littérature romantique. Mario Praz a analysé la dimension érotique de la figure de Satan en Europe occidentale⁹¹.

⁸⁹ *La Bible*, trad. par Lemaître de Sacy, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1990, p. 1489-1490. [Première épître aux Corinthiens, 12, 12-13]

⁹⁰ *Ibid.*, p. 721. [Psaume 95, 4-5]

⁹¹ Voir Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle, le romantisme noir* [1930/1942], trad. par Constance Thompson Pasquali, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1999.

Pour la littérature française, Max Milner⁹² a retracé l'histoire de la figure sur un siècle ; ses différents chapitres sont unis par la question de la perception, positive ou négative, du personnage. La figure du diable permet en effet d'envisager de nombreux aspects de la pensée romantique et de ses thèmes de prédilection. Le diable, escorté de la multiplicité des divinités païennes, est une force de fractionnement et de division. L'éclatement du monde se manifeste dans le souci du détail, les thèmes du désordre, de la métamorphose, du déguisement. L'éclatement du groupe permet l'émergence des notions d'individu, d'artiste, de héros, de génie (ce terme sert d'ailleurs bien souvent à traduire le *daimôn* grec) par opposition à la foule. L'éclatement du *moi* se reflète dans la mise en scène du rêve, de la vision, de la folie et la description des effets des drogues. L'étude de la figure diabolique a également été mise en relation avec l'émergence du genre fantastique. Tzvetan Todorov ne lui accorde qu'une place très secondaire dans son *Introduction à la littérature fantastique*, en ne le mentionnant que dans les chapitres consacrés à l'étude des thèmes⁹³, mais Georges Zaragoza lui réserve un rôle non négligeable dans sa thèse⁹⁴. Il est vrai que l'étude des deux romans anglais de Lewis et Maturin place la thématique diabolique au centre de l'analyse du fantastique romantique. Le roman de Hoffmann, par son titre, se situe d'emblée dans la tradition du roman gothique, sans que pour autant le diable y occupe le rang de personnage. L'œuvre de Hoffmann constitue en effet un tournant dans la représentation du diable dans la littérature : il quitte le rôle de grand personnage mi-inquiétant mi-burlesque, qu'il joue encore dans *Faust*. Il pénètre l'intériorité des personnages, mine le monde et bouleverse l'organisation textuelle.

Le monde des nouvelles de Pétersbourg de Gogol, comme celui du fantastiqueur allemand, est un monde transfiguré par la présence du diable. Nous avons ici choisi de lier l'étude des *Élixirs du Diable* à celle du *Journal d'un fou*. En effet, nous ne souscrivons pas au jugement de Gwenhaël Ponnau, lorsqu'il affirme que *Les Élixirs du Diable* mêlent interprétation pathologique et interprétation surnaturelle dans la représentation de la folie, tandis que le *Journal d'un fou* opte unilatéralement pour la première et refuse la seconde. Il ne nous semble pas possible de faire l'économie totale du diabolique pour comprendre la folie de Poprichtchine⁹⁵.

⁹² Max Milner, *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, Paris, José Corti, coll. Les Essais, 1960.

⁹³ Voir Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, éd. cit.

⁹⁴ Georges Zaragoza, *Autour de Charles Nodier*, op. cit.

⁹⁵ Voir Gwenhaël Ponnau, « Sur trois textes de fiction : écriture de la folie/ folie de l'écriture ? », in *Frénésie Histoire Psychiatrie Psychanalyse*, n° 10 « Écrire la folie », 1992, p. 55-70.

7.1.1. Un diable intériorisé

La réflexion sur la folie, chez Hoffmann, est étroitement liée à l'interrogation métaphysique. Marcel Schneider, dans l'étude qu'il a consacrée au fantastique, intitule le premier chapitre de la partie traitant des « obstacles intérieurs », « Folie et puissance du Mal ». Le récit qui analyse le mieux le rapport étroit qu'entretiennent ces deux thématiques est *Les Élixirs du Diable*.

La folie de Médard reçoit en effet un sens et un traitement religieux dans ce roman. Médard, retiré dans l'espace sacré du cloître, devient fou lorsqu'il commence à se prendre pour saint Antoine. On trouve un motif comparable dans l'introduction des *Frères de Saint-Sérapion*. L'auteur y peint un solitaire, habité par une folie particulière : il se prend pour saint Sérapion, ermite retiré en la Thébàide au III^e siècle de notre ère. Voici comment raisonne le dément :

Vous prétendez que c'est une idée fixe de ma part que de me prendre pour le martyr Sérapion. Si je suis réellement fou, seul un dément peut se croire capable de me dissuader d'une idée fixe inspirée par la folie. Si une telle chose était possible, il n'y aurait bientôt plus de fous sur toute la terre, car l'homme saurait gouverner cette force spirituelle qui, loin d'être sa propriété, n'est au contraire que le bien qui lui a été confié par la force supérieure qui en dispose. Si d'autre part je suis vraiment le martyr Sérapion, c'est encore une entreprise insensée que de vouloir m'en dissuader et m'amener à croire que je suis le comte Un tel et destiné à accomplir de grandes choses⁹⁶.

Les voies de Dieu sont impénétrables, et les problèmes de temps et de lieu n'en sont pas pour lui. S'il appartient à sa volonté de transporter son serviteur à une autre époque et dans un autre espace, qui pourrait y trouver à redire ? Bien plus fou est celui qui ne croit pas en la toute-puissance divine et cherche à percer les mystères de la création muni des seules lumières de sa raison misérable !

Dans *Les Élixirs du Diable*, Hoffmann situe l'action au cœur de l'Église catholique. Contrairement au roman gothique anglais, dont il s'inspire pourtant, son but n'est pas de critiquer cette Église. Élevé dans le culte protestant, Hoffmann s'est toujours montré attiré par l'Église romaine, qu'il associe au ciel de l'Italie. Hoffmann dresse de ce fait un portrait beaucoup plus subtil que Lewis ou Ann Radcliff de l'Église catholique. Médard est capucin, et c'est dans le respect de ses vœux que se trouve son salut. Léonard et Cyrille constituent des figures éminemment positives dans l'économie de l'œuvre. Les capucins appartiennent à la famille des Franciscains, ordre créé au XIII^e siècle par saint François, notamment pour critiquer

⁹⁶ E. T. A. Hoffmann, *Les Frères de Saint-Sérapion*, cité par Marcel Schneider, *op. cit.*, p. 215.

l'enrichissement et l'hypocrisie d'une partie de l'Église catholique. Établis au ^{xvi}^e siècle, les Capucins cherchent à se rapprocher de l'origine de l'ordre, en un temps où la plupart des Franciscains semblent avoir oublié l'importance de la pauvreté et de la prière. Le conflit au sein de l'Église est mis en scène par Hoffmann dans la partie du roman qui se déroule à Rome. Aux Capucins s'opposent en effet les Dominicains qui, bien que proches à l'origine des Franciscains, se sont tristement illustrés, à partir du milieu du ^{xiii}^e siècle, dans la pratique de la torture au sein de l'Inquisition. La véhémence de saint Dominique contre les Cathares avait en effet conduit le pape à leur confier la lutte contre les hérésies. Les pratiques de l'Inquisition, célèbres dans l'Europe entière, nourrirent l'acrimonie des protestants et des orthodoxes à l'encontre de l'Église catholique. Cette dimension est particulièrement visible dans le roman gothique anglais, notamment *Le Moine*, mais aussi dans la littérature russe. Le fou de Gogol, confronté à la violence de ce qu'il croit être la cour d'Espagne, s'écrie :

Selon toute vraisemblance, je devine que je suis tombé aux mains de l'Inquisition et celui que je prenais pour le chancelier doit être le grand inquisiteur en personne. Ce que je ne comprends pas, c'est comment le roi peut être soumis à l'Inquisition⁹⁷.

Lorsqu'on évoque l'Espagne, dans l'Europe non-catholique, on pense immédiatement à l'Inquisition. Voilà qui est « vraisemblable ». Hoffmann, situant l'action en Italie et non en Espagne, place les Dominicains dans l'entourage direct du pape. Néanmoins, si le papisme semble bien condamné par l'auteur, il n'en va pas de même de l'ensemble de l'Église. La pensée religieuse de Hoffmann est en effet marquée, comme celle de nombreux romantiques allemands, par un désir d'œcuménisme.

Ce désir explique en partie le choix de la figure tutélaire de saint Antoine, qui a fasciné un grand nombre de romantiques, y compris en France, notamment Gautier et surtout Flaubert. *La Vie de saint Antoine*, texte fondateur rédigé par saint Athanase au ^{iv}^e siècle, est en effet un trait d'union entre chrétiens d'Orient et chrétiens d'Occident : rédigée par l'évêque d'Alexandrie, elle a été d'emblée destinée à un public de moines latins. Outre cette dimension œcuménique, la vie même de saint Antoine offre un développement évident à la pensée de Hoffmann. Retiré au désert, où il vit dans l'ascèse sa quête de Dieu, saint Antoine est l'une des premières grandes figures chrétiennes à ne pas s'être illustrée par le martyre et la merveille. L'exemplarité de sa vie repose tout entière sur la lutte acharnée qu'il a soutenue au désert avec le diable, suivant en ceci le chemin du Christ lui-même.

⁹⁷ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 284. « Судя по всем вероятностям, догадываюсь : не попался ли я в руки инквизиции, и тот, которого я принял за канцлера, не есть ли сам великий инквизитор. Только я всё не могу понять, как же мог король подвергнуться инквизиции. » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 437.)

L'intrigue des *Élixirs du Diable* repose en partie sur le crime que commet Médard lorsqu'il s'empare d'une relique, attribuée à saint Antoine. Il s'agit de l'une des bouteilles contenant un vin mystérieux, que le diable aurait présenté au premier des moines pour le tenter. Élixir de longue vie, élixir de puissance, le vin contenu dans la bouteille permet à Médard de réaliser tous ses désirs, en même temps qu'il achève de le rendre fou et de le dédoubler. Ainsi n'y a-t-il pas de diable individualisé dans le roman de Hoffmann. S'il est intervenu autrefois en personne dans le monde, lors de la lointaine Antiquité, il agit désormais par l'intermédiaire d'un liquide qui s'insinue au cœur de l'individu pour le pénétrer de l'intérieur. En buvant l'élixir, Médard fait littéralement entrer le diabolique à l'intérieur de son corps et de son âme.

Georges Zaragoza a par ailleurs montré que la figure du vieux peintre, qui semble au début servir à incarner le diabolique dans le roman, et qui est identifiée comme telle par Médard, est en réalité beaucoup plus ambiguë qu'il n'y paraît de prime abord. Médard découvre progressivement que le peintre est son ancêtre, placé sur son chemin pour lui apporter le salut. Double encore de son descendant, projection de son *moi*, il lui offre la possibilité de racheter ses fautes et de trouver le salut. Ce qui intéresse Hoffmann, c'est la lutte éternelle de l'homme avec le Mal, la quête du salut d'un homme livré à la tentation. En ce sens, Médard est bien le double de saint Antoine. Il rejoue le récit mythique de l'homme qui se retire en lui-même pour y affronter les démons apparus sur la scène de ses désirs et qui trouve la force de leur résister et d'assurer ainsi sa rédemption.

Marcel Schneider insiste en effet sur le fait que Hoffmann n'est pas gnostique, et ne s'écarte pas fondamentalement de la doctrine biblique. L'hérésie la plus redoutable, en ce qui concerne la conception de Satan, est en effet la gnose, dont le manichéisme est la variante la plus célèbre. D'après elle, le monde est trop mauvais pour qu'un Dieu bon et tout-puissant l'ait ainsi créé. Un principe mauvais, souvent assimilé au Dieu de l'Ancien Testament, qui devient alors le diable, est le démiurge de l'univers. Le manichéisme est un dualisme radical : il affirme que depuis toujours existent deux principes opposés, incréés et égaux, la lumière et les ténèbres, le bien et le mal, Dieu et la matière. L'homme lui-même est double : l'âme bonne qui réside en lui est exempte de toute souillure, elle est une parcelle de la divinité, appelée à se fondre à nouveau dans le royaume de la Lumière. Cette conception s'oppose radicalement à la conception chrétienne, qui affirme que l'homme est tout entier souillé par le péché originel ; c'est en effet dans la volonté que résident les désirs charnels, la domination naturelle exercée par l'âme sur le corps étant ainsi renversée. Par ailleurs, le manichéisme, comme tous les mouvements gnostiques, est solidaire d'une physique qui valorise le monde visible. Celui-ci

résulte du mélange de la Lumière et des Ténèbres, mais un processus permanent les dissocie peu à peu, permettant à la lumière de rejoindre la lumière. Les adeptes du manichéisme sont donc invités à parfaire leur connaissance par l'apprentissage de la physique proposée par Mani.

Hoffmann insiste sur la puissance de Satan, mais jamais il n'en fait l'égal de Dieu. Si le Mal se déchaîne dans le monde, où il sème le chaos et le désordre, l'homme reste libre de construire son salut par la force de sa volonté. Tel est bien le sens métaphysique de la fin du roman, qui voit Médard et Belcampo sauvés de la damnation par la ferveur de leurs prières et la dureté de leurs pénitences. C'est en ceci également qu'on peut supposer que Hoffmann s'éloigne quelque peu de la doctrine de la prédestination. La notion de destin tient pourtant une place essentielle dans sa pensée. Chaque être est marqué par un destin personnel qu'il lui appartient d'accepter. On trouve ainsi, à l'orée du roman, sous la plume de l'éditeur fictif, qui n'est autre que Hoffmann lui-même :

Après avoir lu avec un soin extrême les papiers du capucin Médard – et ce ne fut pas chose facile, car le défunt avait une écriture de moine, très petite, illisible – il m'apparut encore que ce que nous appelons généralement rêve ou fantaisie de l'imagination devait être la révélation symbolique du fil secret qui, la bridant étroitement dans toutes ses modalités, est tendu d'un bout à l'autre de notre vie. Mais je compris aussi que quiconque, après avoir eu cette révélation, croit avoir acquis la force de briser ce fil et d'engager la lutte contre les sombres puissances qui règnent sur nous, oui, celui-là peut-être considéré comme perdu⁹⁸ !

De l'aveu même de l'auteur, il s'agit bien de lire les aventures de Médard comme une « révélation symbolique » sur la condition humaine. Si le monde est bel et bien un labyrinthe, notre destin en constitue le fil, celui que nous sommes tenus de suivre, sous peine de sombrer dans la folie. L'homme, en réalité, n'est jamais aussi peu libre de son sort que lorsqu'il croit, sous l'influence du diable, pouvoir se dérober à son destin.

L'illusion la plus éprouvante – écrit Marcel Schneider – une fois qu'on a cédé à la tentation, c'est de croire que l'on tient sa destinée en main, qu'on la dirige à son gré, dans la direction et vers le but que l'on veut, alors que tout au contraire jamais on n'a eu moins de liberté réelle. L'habileté de Satan consiste à nous convaincre que nous sommes passés maîtres dans l'art de la liberté⁹⁹.

La véritable liberté qui est laissée à l'homme, aussi ténue soit-elle, nécessite d'abord qu'on reconnaisse et accepte le caractère implacable de cette destinée, puis qu'on se tourne entièrement vers Dieu et qu'on implore sa grâce. C'est cette attitude de parfait renoncement à

⁹⁸ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 24-25. « Nachdem ich die Papiere des Kapuziners Medardus recht emsig durchgelesen, welches mir schwer genug wurde, da der Selige eine sehr kleine, unleserliche mönchische Handschrift geschrieben, war es mir auch, als könne das, was wir insgemein Traum und Einbildung nennen, wohl die symbolische Erkenntnis des geheimen Fadens sein, der sich durch unser Leben zieht, es festknüpfend in allen seinen Bedingungen, als sei der aber für verloren zu achten, der mit jener Erkenntnis die Kraft gewonnen glaubt, jenen Faden gewaltsam zu zerreißen, und es aufzunehmen, mit der dunklen Macht, die über uns gebietet. » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 8-9)

⁹⁹ Marcel Schneider, *op. cit.*, p. 221.

toute forme de liberté qui émanerait de l'individu lui-même, et non du créateur, qu'incarne Aurélie au moment où elle accepte d'entrer dans les ordres, et où elle entre du même coup dans la mort et la Vie éternelle.

La place accordée à la folie est dès lors ambiguë. Elle est, en un sens, pure émanation diabolique, puisqu'elle vient de l'orgueil de Médard, qui croit égaler saint Antoine par la force de son discours, et qu'elle se trouve comme redoublée par l'absorption de l'élixir. Pourtant, elle est aussi le gage d'une rédemption possible, lorsqu'elle sait se faire « folie de la Croix », selon les paroles de saint Paul :

Car Christ ne m'a pas envoyé baptiser, mais évangéliser, et sans la sagesse du langage, pour que ne soit pas réduite à néant la croix du Christ. Le langage de la croix, en effet, est folie pour ceux qui se perdent, mais pour ceux qui se sauvent, pour nous, il est puissance de Dieu. Car il est écrit : *Je perdrai la sagesse des sages, et l'intelligence des intelligents, je la rejetterai. Où est-il, le sage ? Où est-il, l'homme cultivé ? Où est-il, le raisonneur de ce temps ? Dieu n'a-t-il pas frappé de folie la sagesse du monde ?* Puisque en effet le monde, par le moyen de la sagesse, n'a pas reconnu Dieu dans la sagesse de Dieu, c'est par la folie de la proclamation qu'il a plu à Dieu de sauver ceux qui croient. Alors que les Juifs demandent des signes et que les Grecs cherchent la sagesse, nous proclamons, nous, un Christ crucifié, scandale pour les Juifs et folie pour les païens, mais pour ceux qui sont appelés, et Juifs et Grecs, c'est un Christ, puissance de Dieu et sagesse de Dieu. Car ce qui est folie de Dieu est plus sage que les hommes, et ce qui est faiblesse de Dieu est plus fort que les hommes¹⁰⁰.

Telle est bien la folie du pseudo-Sérapion, qui a humilié sa raison et ses sens au point de ne plus vouloir croire qu'en ce qui émane de Dieu, et non du témoignage de ses facultés. Nous souscrivons à la pensée de Marcel Schneider, qui affirme que pour Hoffmann, il faut « surmonter le jeu stérile des contraires, abaisser la raison sans lui tordre le cou, réhabiliter la folie sans la diviniser¹⁰¹ ». Telle semble bien la leçon délivrée par Belcampo à Médard lors de son séjour à l'hospice des fous. La raison ne peut avancer que guidée par la folie, vers un salut incertain et néanmoins accessible.

7.1.2. Un « mauvais génie »

La conception du diabolique exprimée dans les *Élixirs du Diable* a sans aucun doute retenu toute l'attention de Gogol, dont la pensée – oscillant entre l'orthodoxie des premières années et le catholicisme découvert lors des séjours à Rome – est profondément marquée par la réflexion sur le diable et son action dans le monde. Le démon morcelle le monde et crée le désordre. Il met également en péril l'unité des personnages. Comme chez Hoffmann, il n'apparaît que rarement comme figure individualisée dans les nouvelles de Pétersbourg : il

¹⁰⁰ *La Bible*, trad. par Emile Osty, éd. cit., p. 2397. [Première épître aux Corinthiens, 1, 17-25]

¹⁰¹ Marcel Schneider, *op. cit.*, p. 217.

possède les personnages, il s'immisce en eux, il les dédouble. L'importance de cette figure chez Gogol, tant sur le plan littéraire que dans la constitution de sa propre pensée religieuse, a été bien souvent montrée. On peut renvoyer notamment à l'ouvrage déjà ancien de Dimitri Merejkowski¹⁰², ou à celui de Paul Evdokimov¹⁰³.

Le diable, comme figure individualisée, n'apparaît en effet que dans une seule des nouvelles de Pétersbourg, *Le Portrait*. C'est sans aucun doute la nouvelle la plus hoffmannienne du recueil, celle qui emprunte le plus clairement sa métaphysique et sa poétique aux *Élixirs du Diable*. Pour définir la place du diable dans *Le Portrait*, il nous paraît utile de lire la nouvelle à l'envers, c'est-à-dire de commencer par la seconde partie. Le vocabulaire satanique est en effet beaucoup plus développé dans l'histoire de la création du portrait que dans le récit de l'un de ses méfaits.

D'abord, il convient de remarquer que, comme le vieux peintre des *Élixirs du Diable*, l'usurier décrit dans la seconde partie n'est pas le diable. Voici la description qui en est faite :

Parmi les usuriers il y en avait donc un – un être extraordinaire à tous égards – qui s'était installé depuis longtemps dans ce quartier. Il allait vêtu d'une large robe orientale ; le teint sombre de son visage trahissait son origine méridionale ; mais à quelle nation appartenait-il précisément ? était-il hindou, grec, persan ? Personne ne pouvait le dire avec assurance. Sa grande taille, presque exceptionnelle, son visage sombre, amaigri, hâlé, on ne sait quel teint incompréhensiblement terrifiant, ses grands yeux, animés d'un feu extraordinaire, ses sourcils en broussaille le distinguaient nettement et fortement de tous les habitants cendreaux de la capitale¹⁰⁴.

L'être ici décrit est « extraordinaire » (« необыкновенный »), terme répété dans ce bref passage. Le nom qui sert à désigner le personnage, « существо », a la même indétermination que le mot « être » en français, par lequel il est ici traduit. On remarque également l'opposition entre obscurité et clarté. Dans cet extrait, elle appartient au personnage lui-même, chez qui le teint sombre fait particulièrement ressortir la lumière des yeux. Cependant, aucun trait proprement surnaturel ne caractérise l'usurier. L'étonnement qu'il suscite peut très bien être dû d'une part à sa fonction, de l'autre au regard que ses concitoyens, peu habitués à voir des étrangers, portent sur lui. Sa nationalité n'est pas précisée, mais le choix qui s'offre au

¹⁰² Dimitri Merejkowski, *Gogol et le Diable*, trad. par Constantin Andronikof, Paris, Gallimard, 1939.

¹⁰³ Paul Evdokimov, *Gogol et Dostoïevski*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. Théophanie, 1961.

¹⁰⁴ Nicolas Gogol, *Le Portrait*, in *Nouvelles de Pétersbourg*, éd. cit., p. 186. « Итак, между ростовщиками был один – существо во всех отношениях необыкновенное, поселившееся уже давно в сей части города. Он ходил в широком азиатском наряде ; темная краска лица указывала на южное его происхождение, но какой именно был он нации : индеец, грек, персиянин, – об этом никто не мог сказать наверно. Высокий, почти необыкновенный рост, смуглое, тощее, запаленное лицо и какой-то непостижимо страшный цвет его, большие, необыкновенного огня глаза, нависшие густые брови отличали его сильно и резко от всех пепельных жителей столицы. » (Николай Гоголь, *Портрет*, in *Повести*, éd. cit, p. 387.)

lecteur est somme toute fort restreint, l'expression « южное его происхождение » suffit à lui donner une origine géographique bien réelle. L'usurier n'est pas le diable, ce sont les gens qui ont affaire à lui qui le nomment ainsi :

Mon père, à chaque fois qu'il le rencontrait, demeurait immobile et, à chaque fois, ne pouvait se retenir de dire « Un démon, un vrai démon ! »¹⁰⁵

Le père du narrateur a un regard d'artiste, aussi n'est-il pas étonnant qu'il voie dans l'usurier une image du démon. Du reste, il ne cherche pas à affirmer que l'usurier est le diable, mais qu'il est *comme* le diable :

Certain travail l'occupa particulièrement. Je ne me rappelle plus bien quel en était le sujet, je sais seulement que dans la composition devait figurer l'Esprit de Ténèbres. Il réfléchit longtemps à l'aspect qu'il devait lui donner ; il voulait faire apparaître sur ce visage tout ce qui pèse sur l'homme, tout ce qui l'opprime. Un jour, au milieu de ses méditations, l'image du mystérieux usurier lui vint à l'esprit et il pensa sans le vouloir : « Voilà qui je devrais prendre comme modèle pour le diable »¹⁰⁶.

L'usurier n'est qu'un modèle pour le diable, il n'est pas son incarnation. Pourtant, certains détails du texte dessinent la présence de Satan : l'image de l'usurier, « образ », se présente d'elle-même au peintre. C'est elle le sujet du verbe d'action, c'est elle qui se déplace pour venir le posséder. Sa pensée même est brouillée, elle est involontaire, « невольная ». Si l'usurier n'est pas le diable, une puissance diabolique pousse le peintre à vouloir le représenter. Cette puissance est désignée subrepticement dans le texte. Elle apparaît discrètement, déguisée par une périphrase, « духа тьмы », « esprit des ténèbres ». On assiste donc à un double transfert : un homme, tout au plus possédé par le diable, est appelé « démon » ; le diable, lorsqu'il apparaît, n'est pas nommé. L'interdit qui frappe le langage, lorsqu'il s'agit de désigner le Malin, est encore plus net dans la première version du *Portrait*. L'usurier près de mourir supplie le peintre d'achever son portrait en ces termes :

« Mais ne révèle ce secret à personne, ni à ta femme, ni à tes enfants, sinon tu mourras, et ils mourront, et vous serez tous malheureux. Écoute, si tu n'as pas tout de suite pitié de moi, je ne te demanderai plus rien. Après la mort, il faudra que j'aie chez celui chez qui je ne voudrais pas aller. [...] »¹⁰⁷

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 191. « Отец мой всякий раз останавливался неподвижно, когда встречал его, и всякий раз не мог удержаться, чтобы не произнести : "Дьявол, совершенный дьявол !" » (*Ibid.*, p. 390.)

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 193. « Одна из работ заняла его сильно. Не помню уже, в чем именно состоял сюжет ее, знаю только то – на картине нужно было поместить духа тьмы. Долго думал он над тем, какой дать ему образ ; ему хотелось осуществить в лице его всё тяжелое, гнетущее человека. При таких размышлениях иногда проносился в голове его образ таинственного ростовщика, и он думал невольно : "Вот бы с кого мне следовало написать дьявола". » (*Ibid.*, p. 391.)

¹⁰⁷ Nicolas Gogol, *Le Portrait* (première version), in *Nouvelles de Pétersbourg*, éd. cit., p. 329. « "Но тайны этой никому не объявляй – ни жене, ни детям твоим, а не то и ты умрешь, и они умрут, и все вы будете несчастны. Слушай, если ты теперь не сжалишься, то уже больше не стану просить. После смерти я должен идти к тому, к которому бы я не хотел идти. [...]" » (Николай Гоголь, *Портрет* [редакция Арабесок], in Гоголь Н В, *Записки сумасшедшего : Повести*, СПб Азбука Классика 2008, p. 245.)

La périphrase extrêmement lourde à laquelle a recours l'usurier met en évidence l'impossible nomination du diable. Dans la seconde version du *Portrait* comme dans la première, le diable est à la fois présent et absent. Il se cache. Le monde athée du XIX^e siècle, qui a renoncé depuis longtemps à la foi médiévale, interdit que l'on parle du diabolique, mais cela n'empêche pas Satan de régner secrètement et d'accroître sa puissance, du fait de cet interdit même. Le peintre l'explique à son fils un peu plus bas dans le récit :

C'était certainement une manifestation diabolique. Je le sais, le monde nie l'existence du diable ; c'est pourquoi je ne dirai rien de plus¹⁰⁸.

Le texte russe est plus ambigu que sa traduction. Le père dit, mot à mot, « c'est pourquoi je ne parlerai pas de lui ». Gogol utilise le futur imperfectif, car c'est l'action même de parler du diable qui est condamnée par le monde. De plus, à qui donc le peintre fait-il référence, en utilisant le pronom de troisième personne, si ce n'est au diable lui-même ? La mention de ce pronom, dont l'emploi référentiel indique très clairement que le peintre croit en l'existence de l'être à qui il renvoie, vient nier la négation du monde athée. Le diable existe, telle est la foi du moine. Le nom dont se sert Gogol pour parler de l'existence du diable, « существование », est un mot de la même racine que celui qui qualifiait l'usurier lors de sa description, « существо ». Le monde nie l'existence du diable, il ne peut nier celle de l'usurier. Voilà pourquoi, dans la nouvelle de Gogol, le diable se cache derrière celui-ci. La puissance conférée à la créature, qui existe sans que personne ne puisse le contester, prouve l'existence de celui qui lui donne ce pouvoir.

Les termes attachés au vocabulaire du diabolique sont très peu nombreux dans la première partie de la nouvelle, alors qu'ils abondent dans la seconde. Tchartkov forme le même projet que le peintre de la seconde partie, celui de « représenter l'ange déchu¹⁰⁹ ». On note ici encore l'utilisation d'une périphrase pour désigner Satan. La puissance diabolique ne figurera jamais sur la toile, puisque Tchartkov ne parvient pas à la réaliser. En revanche, c'est lui-même qui se transforme en démon. Voici la seule occurrence d'un nom diabolique dans la première partie de la nouvelle :

On aurait dit que s'était incarné en lui le terrible démon dont Pouchkine a peint l'image idéale¹¹⁰.

¹⁰⁸ Nicolas Gogol, *Le Portrait*, éd. cit., p. 202. « Это было точно какое-то дьявольское явление. Я знаю, свет отвергает существование дьявола, и потому не буду говорить о нем. » (Николай Гоголь, *Портрет*, éd. cit., p. 397.)

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 175. « изобразить отпадшего ангела » (*Ibid.*, p. 381.)

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 178. « Казалось, в нем олицетворился тот страшный демон, которого идеально изобразил Пушкин » (*Ibid.*, p. 383.)

Le démon, qui ne s'était pas incarné dans l'usurier, choisit un peintre pour prendre forme humaine. Le diable a un rapport étroit avec l'art, qui est redoublé ici par la référence à Pouchkine. Doublement esthétique, le diable n'a que faire d'un pécheur, si grand soit-il, comme l'usurier. Seul un artiste peut lui prêter son corps. Seul un artiste, un créateur, peut devenir le diable. Voici le poème de Pouchkine, daté de 1823, auquel il est ici fait référence :

В те дни, когда мне были новы
Все впечатления бытия –
И взоры дев, шум дубровы,
И ночью пенье соловья, –
Когда возвышенные чувства,
Свобода, слава и любовь
И вдохновенные искусства
Так сильно волновали кровь,
Часы надежд и наслаждений
Тоской внезапной осень,
Тогда какой-то злобный гений
Стал тайно навещать меня.
Печальны были наши встречи :
Его улыбка, чудный взгляд,
Его язвительные речи
Вливали в душу хладный яд.
Неистоимой клеветой
Он провиденье искушал ;
Он звал прекрасное мечтою ;
Он вдохновенье презирал ;
Не верил он любви, свободе ;
На жизнь насмешливо глядел –
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел¹¹¹.

En ces jours où m'étaient nouveaux
L'empreinte de tout ce qui est,
Le regard des filles, le bruit des chênes
Et, la nuit, le chant des rossignols ;
Où des sentiments élevés,
La liberté, la gloire, l'amour,
Et les arts inspirés
Bouillonnaient dans mon sang,
Aux heures d'espoir et de délectation,
M'ombrageant d'une angoisse soudaine,
Quelque mauvais génie
Vint secrètement me visiter.
Tristes étaient nos rencontres :
Son sourire, son regard surnaturel,
Ses discours pleins de sarcasmes
Instillaient dans mon âme un poison glacé.
Par des calomnies intarissables
Il bravait la providence ;
Il disait que la beauté est un rêve ;
Il méprisait l'enthousiasme ;
Il ne croyait pas en la liberté, en l'amour ;
Il se moquait de la vie –
Et pour rien de ce qui est dans la nature
Il ne voulait rendre grâce.

Le démon de Pouchkine est un mauvais génie, « злобный гений ». Il transforme la réalité en rêve par sa seule parole. Littéralement, il « appelle la beauté un rêve ». Comme le Créateur, il espère ainsi créer le monde en nommant ce qui est, ou plutôt fausser la création du monde. Il méprise la nature et la vie qui sont issues de la puissance divine. Il insinue sarcasme et dégoût de la vie dans l'âme du poète, nouvel Adam tenté par le serpent. Pourtant, il fournit au poète le thème de son œuvre, quand bien même il cherche à briser son inspiration. Si le poète, chez Pouchkine, parvient tout de même à réaliser son poème, c'est parce que le génie qui vient le visiter lui reste extérieur. Lui-même n'est pas le démon. Tchertkov, dans la première version « Tchertkov », est le diable (*черт*, en russe). Comme chez Hoffmann, la puissance du Diable se fait intériorité. Le sujet a investi le peintre. Aucune liberté ne lui appartient plus, son œuvre est condamnée à ne jamais voir le jour. On ne peut pas prendre le diable pour sujet sans risquer d'être possédé par lui, c'est pourquoi le peintre de la seconde partie ne parvient à lui

¹¹¹ Александр Пушкин, « Демон », *Полное собрание сочинений*, Москва, Воскресенье, 1995. Nous traduisons.

échapper que par une longue ascèse, en accomplissant le chemin de sainteté que parcourt Médard à la fin du roman de Hoffmann.

L'utilisation du terme de « злобный гений », « mauvais génie », doit retenir ici notre attention. Ce groupe nominal permet en effet d'associer les deux origines du mot « démon » : l'adjectif renvoie à la conception judéo-chrétienne de Satan, prince des ténèbres, tandis que le nom « génie » constitue l'une des traductions les plus courantes, aux côtés de « dieu » et « démon » pour le *daimôn* grec. Cette duplicité de la figure diabolique est présente chez Pouchkine, dont Gogol reconnaît l'héritage dans *Le Portrait*. Le démon de Socrate est une voix intérieure, qui lui dicte ce qu'il ne doit pas faire, la manifestation individualisée de la conscience morale. L'expression « mauvais démon », rapportée à cette conception, paraît alors contradictoire. Le point commun entre les deux figures du diable et du *daimôn* semble résider dans le fait que l'individu se trouve dédoublé, soit parce qu'il est possédé, soit parce qu'il est le lieu où une autre voix dialogue avec lui-même.

La notion de double, ou de dédoublement, est au cœur de la réflexion de Gogol sur le diabolique, et l'auteur russe suit en cela son prédécesseur allemand. Si le diable s'immisce au creux de l'intimité, il dédouble le sujet, qui devient alors au sens propre un possédé. Le diable agit au cœur de l'homme qu'il sépare de lui-même. La thématique permet de rendre compte d'un grand nombre de nouvelles de Gogol : Piskariov est le double antithétique de Pirogov, le nez est le double du major, le voleur de manteaux est le double d'Akaki Akakiévitch, Tchartkov est le double du peintre de la seconde partie du *Portrait*, le fou est son propre double. Une séparation est toujours à l'origine de ces dédoublements : dans le cas du *Nez*, il s'agit d'une séparation anatomique. Les héros de *La Perspective Nevski* se séparent physiquement au début de la nouvelle. Les deux peintres du *Portrait* choisissent des chemins spirituels opposés : ils sont séparés de façon symbolique. La mort a séparé Akaki Akakiévitch de son double. Enfin, le fou est séparé de lui-même par la rupture que constitue la folie. Le motif de la folie n'est donc pas isolé dans la pensée de Gogol. Il n'est que l'une des illustrations possibles de la duplicité qui, sous l'influence diabolique, sépare un être de lui-même et de sa vérité.

7.1.3. Quand le diable entre dans le langage...

L'importance du diable dans le *Journal d'un fou* ne peut se comprendre qu'à la lumière de l'ensemble des nouvelles de Pétersbourg. Ce récit tisse en effet avec les autres un ensemble

de liens qui construisent un véritable réseau de significations. Lorsque Poprichtchine va se promener sur la perspective Nevski, il s'agit bien de l'avenue décrite dans la nouvelle qui porte son nom, celle du désordre, du chaos, du fractionnement à l'infini des êtres et des choses. De même, les fréquentes allusions à l'appendice nasal et à ses rêves d'indépendance peuvent se comprendre à la lumière du *Nez*. Or la séparation du major Kovalev d'avec son nez est bien placée dans cette nouvelle sous le sceau du diabolique. Ainsi le bon major explique-t-il la vilaine farce dont il est victime :

– Mon nez ? C'est-à-dire... Vous faites erreur. Mon nez, mon propre nez a disparu je ne sais où. Le diable a voulu me jouer un tour¹¹².

Le diable s'est moqué du personnage. Kovalev déclare très nettement que tout vient de lui. Son nez a disparu, parce que le diable l'a voulu, parce que tel est son bon plaisir. Sans même s'en rendre compte, Kovalev a convoqué sa puissance par le seul fait de prononcer son nom. Face à lui-même, pensant se trouver seul et oubliant ainsi que le diable est partout, il invoque la puissance infernale :

« Dieu merci, il n'y a personne, prononça-t-il. Je peux maintenant me regarder. » Il s'approcha timidement de la glace et se jeta un coup d'œil. « Par tous les diables, c'est dégoûtant ! s'écria-t-il en crachant. Si au moins j'avais quelque chose à la place du nez. Mais alors rien¹¹³ !... »

La mention même du diable, ici, fonctionne comme un appel à surgir, à se manifester. Le diable répond à cet appel, en faisant irruption dans le récit, sous la forme du nez du narrateur. Voici la suite immédiate de ce passage :

Se mordant les lèvres de dépit, il sortit du salon de thé et décida, contrairement à son habitude, de ne regarder personne et de ne sourire à personne. Soudain, il s'arrêta pétrifié devant la porte d'une maison. Un phénomène inexplicable venait d'avoir lieu sous ses yeux. Un carrosse s'était arrêté devant l'entrée, la portière s'était ouverte ; se pliant en deux, un monsieur en uniforme avait sauté dehors et avait gravi le perron en courant. Quelle fut l'horreur et en même temps la stupéfaction de Kovalev quand il constata que c'était là son propre nez¹¹⁴ !

Le diable, nommé par le personnage, ne manque pas de surgir aussitôt dans la nouvelle. Le nez déguisé en monsieur n'est autre que Satan¹¹⁵. Qui d'autre aurait pu jouer un tel tour à Kovalev ? Le diable s'est plu à mêler les fils de l'existence très raisonnable du major. Tous

¹¹² Nicolas Gogol, *Le Nez*, in *Nouvelles de Pétersbourg*, éd. cit., p. 114. « – Нос, то есть... вы не то думаете ! Нос, мой собственный нос пропал неизвестно куда. Черт хотел подшутить надо мною ! » (Николай Гоголь, *Нос*, in *Повести* éd. cit., p. 347.)

¹¹³ *Ibid.*, p. 106. « Ну слава богу, никого нет, – произнес он, – теперь можно поглядеть. – Он робко подошел к зеркалу и взглянул. – Черт знает что, какая дрянь ! – произнес он, плюнувши... – Хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего !.. » (*Ibid.*, p. 343.)

¹¹⁴ *Ibid.* « С досадою закусив губы, вышел он из кондитерской и решился, против своего обыкновения, не глядеть ни на кого и никому не улыбаться. Вдруг он стал как вкопанный у дверей одного дома ; в глазах его произошло явление неизъяснимое : перед подъездом остановилась карета ; дверцы отворились ; выпрыгнул, согнувшись, господин в мундире и побежал вверх по лестнице. Каков же был ужас и вместе изумление Ковалева, когда он узнал, что это был собственный его нос ! » (*Ibid.*)

¹¹⁵ Pour une lecture religieuse de la nouvelle, voir Paul Evdokimov, *Gogol et Dostoïevski*, éd. cit., p. 76-85.

ses plans d'avenir sont perturbés, il est obligé d'aller contre ses habitudes les plus élémentaires. Ce qui vient d'avoir lieu est, pour le personnage, le narrateur et le lecteur, « inexplicable », « неизъяснимое ». On ne peut pas, au sens propre, « éclaircir » cet événement, l'expliquer, en démêler les fils. Seul le diable pourrait remettre tout en ordre.

L'exemple du *Nez*, qui n'est pas sans entretenir de subtils échos avec le *Journal d'un fou*, montre ici que la présence du diable, dans l'univers gogolien, est avant tout langagière. Chez Hoffmann, le diable s'insinue au cœur du personnage, ce qui est vrai également de certaines nouvelles de Gogol, comme *Le Portrait*, mais son influence se trouve parfois dégagée de tout personnage particulier, sans pour autant revêtir la forme individualisée d'un agent du mal. Il n'y pas de diable en tant que tel dans *Le Nez*, non plus que dans le *Journal d'un fou*. Aucun personnage en particulier n'est amené à s'identifier à lui, ne serait-ce que ponctuellement. Le diable apparaît dans le langage, au détour d'une phrase ou d'une imprécation, et irradie alors dans le réel qu'il se plaît à modifier et à obscurcir à loisir. On rejoint ici l'analyse développée par André Siniavski à la fin de l'ouvrage très personnel qu'il consacre à Gogol et qu'il a intitulé *Dans l'ombre de Gogol* :

Le diable en tant que fiction non soumise au recensement se tient derrière presque tous ces personnages ou ce qui leur arrive, lorsqu'ils tombent dans les chausse-trapes de l'existence humaine, dans l'« outre-fond » qui annule tout ce réel. L'homme gogolien est toujours un débiteur du diable, et celui-ci exige son dû, parcourant le vaste monde à la recherche de la tunique écarlate. Et le diable, ce n'est pas (pas seulement) un puissant adversaire qui vide sa querelle avec les hommes, c'est surtout une fiction immanente au monde. L'homme succombe aux séductions diaboliques sans s'en douter, sans avoir à affronter quelque force hostile, mais seulement le train-train quotidien. Tout est toujours « pas ça » et c'est ça le diable ! [...]

Cependant, nul besoin pour le diable de s'incarner en chair et en os, comme un satellite des hommes ! Sa présence s'imprime dans l'atmosphère de l'action. Le mot « diable » n'est pas le moteur ni l'explication littérale des événements, mais il s'insère dans la narration des vicissitudes de la vie comme une référence à l'agent principal de l'absurde en ce monde. Qui plus est, en sacrant par tous les diables (ce que font, chez Gogol, l'auteur et les héros à chaque pas), les personnages appellent l'infortune sur leur tête, libèrent les forces éparses qui s'assemblent et deviennent actives dès qu'on prononce le « mot noir », bien que ce mot lui-même ne soit pas mis en relief et qu'il n'intervienne le plus souvent qu'en qualité de « détente » clandestine, anodine et purement verbale du malheur survenu, comme un détonateur secret dissimulé dans la trame de l'œuvre. En l'occurrence, le mot « diable » devient la « vétille » sur quoi s'organise l'action, qui lui donne un développement crédible, qui la projette du milieu de la vie ordinaire dans le domaine du fantastique¹¹⁶.

On peut tenter, à la lumière de cette réflexion, de mener l'étude des occurrences du mot « черт » et de ses équivalents dans le *Journal d'un fou*.

Dès les premières lignes, le désordre qui règne dans la tête du pauvre fonctionnaire est rattaché ironiquement à l'influence de Satan, dans un passage essentiel, qui fonctionne, on l'a

¹¹⁶ Abram Tertz (André Siniavski), *Dans l'ombre de Gogol*, trad. par Georges Nivat, Paris, Le Seuil, coll. Pierres vives, 1978, p. 326-327.

déjà évoqué, comme une sorte d'annonce programmatique du déroulement du récit tout entier :

Pourquoi, mon vieux, y a-t-il toujours une telle pagaille dans ta tête ? Il t'arrive de courir dans tous les sens comme un échaudé, tu embrouilles quelquefois les dossiers à un tel point que Satan lui-même n'y verrait pas clair, tu écris les titres sans majuscules, tu oublies la date et le numéro¹¹⁷.

La mention de Satan peut sembler ici anecdotique, elle n'intervient dans le discours du chef de bureau qu'à titre de comparaison. Mais on a déjà constaté que le désordre qui règne dans les dossiers de Poprichtchine représente par métaphore le chaos intérieur qui caractérise son rapport à lui-même et à sa conscience. Dans un tel contexte, il paraît légitime de prendre au sérieux la comparaison. Créateur de désordre, Poprichtchine entre en concurrence avec le diable lui-même, à qui il emprunte son activité première. Quelques lignes plus bas, le fonctionnaire nous apprend que le diable habite bel et bien « au bureau », où il a revêtu les traits du payeur, ce qui ne saurait étonner quiconque est familier des représentations habituelles du démon, dont l'or n'est pas le moindre attribut en ce monde :

Qu'il vous consente une avance d'un mois ? Seigneur mon Dieu ! Le Jugement dernier arriverait plus tôt. Suppliez-le à en crever, dans quelque panade que vous soyez, il ne lâchera rien, le vieux diable grisonnant¹¹⁸.

La métaphore est ici resémantisée par la présence de très nombreuses références bibliques, dont le texte se trouve subitement saturé, sans que le thème ne suffise à expliquer ce phénomène. Le diable, plus que grisonnant, est « gris », couleur immédiatement identifiable, pour tout lecteur de Hoffmann, comme attribut satanique.

Un peu plus bas dans le texte d'ouverture de la nouvelle, le diable surgit une dernière fois, en contre-point de l'apparition du fantastique. Poprichtchine en vient en effet à raconter l'événement exceptionnel de ce 3 octobre, qui consiste tout bonnement dans le fait qu'il a entendu de ses oreilles un dialogue... de chiens :

Je n'étais pas là depuis une minute que j'entends une voix fluette :

– Bonjour, Medji.

Et puis quoi encore ? Qui est-ce donc qui parle ? Je jetai un regard circulaire et je vis deux dames s'avançant sous un parapluie : une vieille et une toute jeune, mais elles étaient déjà passées et voilà que j'entends encore :

– Tu devrais avoir honte, Medji.

Par tous les diables ! Je vis que Medji et une petite chienne qui suivait les dames étaient là à se renifler. « Hé là, me dis-je, ne serais-je pas ivre, par hasard ? Pourtant cela ne m'arrive pas souvent, il me semble¹¹⁹. »

¹¹⁷ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 254. « "Что это у тебя, братец, в голове всегда ералаш такой ? Ты иной раз метаешься как угорелый, дело подчас так путаешь, что сам сатана не разберет, в титуле поставишь маленькую букву, не выступишь ни числа, ни номера". » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 422.)

¹¹⁸ *Ibid.* « Чтобы он выдал когда-нибудь вперед за месяц деньги – господи боже мой, да скорее страшный суд придет. Проси, хоть тресни, хоть будь в разнужде, – не выдаст, седой черт. » (*Ibid.*)

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 257. « Не успел я пробыть минуту, как вдруг слышу тоненький голосок: "Здравствуй,

Deux explications traditionnelles du fantastique sont simultanément proposées par le narrateur, l'ivresse et l'intervention diabolique. La première est aussitôt récusée, reste la seconde. Le texte russe signifie littéralement « quelle diablerie ! » Le lecteur de *Faust* ne saurait être étonné de voir le diable faire son entrée dans la nouvelle sous les traits d'un chien, quand bien même Medji ne saurait avoir le charisme d'un barbet. Il est intéressant de noter ici que l'apparition définitive du diable, annoncée dans les deux passages précédents, pose d'emblée la question du langage. Le fou, confronté à un événement surprenant, raisonne. Les animaux peuvent-ils parler ? En quelle langue s'expriment-ils ? Le langage permet-il d'établir une distance réelle entre l'homme et l'animal ? Il semble bien que l'action du diable contribue à donner aux uns ce qu'il prend aux autres, brouillant ainsi l'ordonnance que Dieu a donnée au monde. En effet, si Medji et Fidèle parlent dans le russe le plus pur, mêlant même, en gens de bonne famille, quelques mots de français à leurs échanges, le fou perd tout au long de la nouvelle sa capacité à communiquer avec autrui par l'intermédiaire du langage. Son interjection préférée, « chut... chut... silence », dont il ponctue fréquemment son discours, met en évidence l'enrayement du mécanisme langagier. Or il semble bien que celui-ci doive être rattaché à l'influence du diable qui s'est mis en tête de perdre le pauvre Poprichtchine :

Да, черт возьми, как-то язык не поворотился, и я сказал только : « Никак нет-с »¹²⁰.

Mais, le diable m'emporte, la langue m'a fourché et je n'ai pu proférer que :

– Non, mademoiselle¹²¹.

La langue du fou ne tourne plus. La réponse qu'il produit, en russe, manifeste bien plus clairement cette perte de maîtrise que ne le laisse entendre la traduction de Vladimir Volkoff. Or il ne peut s'empêcher de commenter l'événement en invoquant le diable. L'épisode pourrait paraître anecdotique, s'il ne se répétait dans les mêmes termes quelques lignes plus bas :

Я думал несколько раз завести разговор с его пр-вом, только, черт возьми, никак не слушается язык : скажешь только, холодно или тепло на дворе, а больше решительно ничего не выговоришь¹²².

Plusieurs fois, j'ai pensé lancer une conversation avec Son Excellence, mais du diable si ma langue m'obéit : j'arrive à dire s'il fait froid ou chaud dehors et ne profère rien de plus, rien du tout¹²³.

L'expression employée par le fou est ici rigoureusement la même que dans l'exemple

Меджи !" Вот тебе на ! кто это говорит ! Я обсмотрелся и увидел под зонтиком шедших двух дам : одну старушку, другую молоденькую ; но они уже прошли, а возле меня опять раздалось : "Грех тебе, Меджи !" Что за черт ! я увидел, что Меджи обнюхивалась с собачонкою, шедшею за дамами. "Эге ! – сказал я сам себе, – да полно, не пьян ли я ? Только это, кажется, со мною редко случается". » (*Ibid.*, p. 423.)

¹²⁰ *Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 424.

¹²¹ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 260.

¹²² *Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 426.

¹²³ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 264.

précédent. Les formules d'imprécation¹²⁴ sont de fait en russe extrêmement courantes et fort utilisées. Les personnages de Gogol y ont sans cesse recours. Jean-Paul Sémon appelle « modalité d'intervention » l'emploi du mode impératif qui vise à changer l'ordre du monde. On aurait pu parler de la « performativité » du mode impératif. Les emplois de ce mode sont en effet beaucoup plus variés en russe qu'en français, où il sert essentiellement à marquer l'ordre ou la défense. L'utilisation de l'expression de « modalité d'intervention » nous permet d'associer d'autres formes que les formes impératives, au sens grammatical strict, qui ont la même valeur. Qu'on pense, par exemple, à l'emploi du subjonctif d'ordre en français. Le russe a la possibilité d'utiliser la forme simple de l'impératif (ou forme sans –te), et de lui attribuer un sujet de troisième personne. C'est sur ce modèle que sont construites les formules d'imprécation. L'emploi de ces formules par les personnages de Gogol est extrêmement varié. Dans le *Journal d'un fou*, elles servent essentiellement à marquer la colère du personnage qui perd ses moyens et progresse irrémédiablement vers la folie. La colère de Poprichtchine consiste en effet avant tout en un refus du monde tel qu'il est. Elle s'exprime à l'encontre de ses collègues :

1. Черт возьми, что у него лицо похоже несколько на аптекарский пузырек, да на голове клочок волос, завитый хохолком, да держит ее кверху, да примазывает ее какою-то розеткою, так уже думает, что ему только одному всё можно. Понимаю, понимаю, отчего он злится на меня. Ему завидно ; он увидел, может быть, предпочтительно мне оказываемые знаки благорасположенности. Да я плюю на него ! Велика важность надворный советник ! вывесил золотую цепочку к часам, заказывает сапоги по тридцати рублей – да черт его побери ! я разве из каких-нибудь разночинцев, из портных или из унтер-офицерских детей ? Я дворянин¹²⁵.

Le diable l'emporte ! Sous prétexte que sa physionomie à lui ressemble plutôt à une fiole d'apothicaire, et que, sur sa tête, qu'il porte haut il a une touffe de cheveux frisés en toupet qu'il se pommade avec je ne sais quel rosat, il s'imagine qu'il est seul à avoir tous les droits. Je comprends, je comprends très bien pourquoi il m'en veut. Il est jaloux. Il a dû voir des signes de bienveillance adressés à moi par préférence. Mais moi, je me moque de lui. Il est conseiller aulique ? La belle affaire ! Il s'est enguirlandé d'une chaîne de montre en or, il se fait faire des bottines à trente roubles, qu'il aille à tous les diables ! Est-ce que je suis de basse extraction, moi, tailleur ou progéniture de sous-officier ? Je suis noble¹²⁶.

2. В департамент не ходил... Черт с ним ! Нет, приятели, теперь не заманить меня ; я не стану переписывать гадких бумаг ваших¹²⁷ !

Pas allé au ministère... Le diable les emporte ! Non, mes amis : maintenant, vous ne m'attirez plus chez vous ; je ne vais pas recommencer à copier vos sales papiers¹²⁸.

¹²⁴ Le développement qui suit doit beaucoup au cours de Jean-Paul Sémon sur les formes de l'injonction dans la langue russe, suivi en Sorbonne en 2001-2002. Le précieux polycopié qui accompagnait ce cours n'a malheureusement pas été publié à notre connaissance.

¹²⁵ *Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 425.

¹²⁶ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 262.

¹²⁷ *Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 433.

¹²⁸ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 277.

Le fou en appelle au diable pour changer l'ordre du monde, et réparer l'injustice qui lui est faite. Certes, il recourt ici à des idiomatismes figés, mais quelque chose de leur sens initial demeure néanmoins. Les deux premières formules manifestent le désir réel du fou de voir disparaître cet infâme collègue, tandis que la dernière, littéralement « le diable soit avec eux », détourne la formule évangélique, « l'Esprit saint », ou encore « la paix du Christ », « soit avec vous », qui garde dans le rituel religieux tout son sens. Le fou refuse le monde, et en appelle au diable pour le rendre conforme à ses désirs, qu'ils soient d'ascension sociale ou d'union matrimoniale. Sa colère remet en effet également en cause l'ordre des choses tel qu'il est décrit dans la correspondance des deux chiens, où il apprend que la femme qu'il convoite est fiancée :

1. Черт знает что такое ! Экий вздор ! Как будто бы не было предмета получше, о чем писать¹²⁹.

Qu'est-ce que c'est que ça ? Par tous les diables ! Quelles sornettes ! Comme s'il n'y avait pas de meilleur sujet à traiter¹³⁰ !

2. Тьфу, к черту !.. Экая дрянь¹³¹ !..

Fi ! Pouah ! Au diable ! Quelles bêtises¹³² !

3. Черт возьми ! я не могу более читать... Всё или камер-юнкер, или генерал. Всё, что есть лучшего на свете, всё достается или камер-юнкерам, или генералам. Найдешь себе бедное богатство, думаешь достать его рукою, – срывает у тебя камер-юнкер или генерал. Черт побери ! Желал бы я сам сделаться генералом, не для того, чтобы получить руку и прочее. Нет ; хотел бы быть генералом для того только, чтобы увидеть, как они будут увиваться и делать все эти разные придворные штуки и экивоки, и потом сказать им, что я плюю на вас обоих. Черт побери. Досадно ! Я изорвал в клочки письма глупой собачонки¹³³.

Le diable l'emporte ! Je ne peux pas continuer à lire... Il y a toujours un gentilhomme de la chambre ou un haut fonctionnaire. Les gentilshommes et les hauts fonctionnaires accaparent tout ce qu'il y a de meilleur au monde. On se trouve un pauvre petit trésor, on croit le toucher de la main, un gentilhomme de la chambre ou un haut fonctionnaire vous le prend. Par tous les diables ! J'aimerais devenir haut fonctionnaire moi-même. Non pas pour recevoir sa main et le reste, non, je voudrais être haut fonctionnaire seulement pour les voir se tortiller et faire tous leurs tours et leurs trucs de courtisans et puis leur dire que je leur crache au nez à tous les deux. Diable ! C'est vexant ! J'ai déchiré en mille morceaux la lettre de cette chienne idiote¹³⁴.

Les commentaires du fou, lorsqu'il lit la correspondance des chiens, sont entrecoupés d'imprécations, qui deviennent plus virulentes à mesure qu'il comprend de quoi il est question. L'idée du mariage de Sophie est proprement insupportable au fou, qui implore encore le diable d'emporter l'outrageux fiancé et de le propulser à sa place au sommet de la hiérarchie sociale.

¹²⁹ *Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 429.

¹³⁰ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 269.

¹³¹ *Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 430.

¹³² *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 271.

¹³³ *Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 431.

¹³⁴ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 273-274.

On sait comment le diable, toujours facétieux, se charge d'exercer les rêves du fou avec qui il établit une sorte de pacte, échangeant sa raison dont il s'empare contre la chimérique couronne d'Espagne. Le diable se fait alors le messager et l'adjuvant de ses désirs de conquête. C'est lui qui est chargé d'accélérer l'arrivée des ambassadeurs d'Espagne :

Ходил справляться на почту, не прибыли ли испанские депутаты. Но почтмейстер чрезвычайно глуп, ничего не знает : нет, говорит, здесь нет никаких испанских депутатов, а письма если угодно написать, то мы примем по установленному курсу. Черт возьми ! что письмо ? Письмо вздор. Письма пишут аптекари¹³⁵...

Allé à la poste pour demander si les députés espagnols étaient arrivés. Mais le receveur est extrêmement stupide : il ne sait rien. Non, dit-il, nous n'avons ici aucun député espagnol, mais si vous décidez d'écrire une lettre, nous l'accepterons au tarif ordinaire. Le diable l'emporte ! Quelle lettre ? Une lettre, c'est une bêtise. Ce sont les apothicaires qui écrivent les lettres¹³⁶...

Qui le diable doit-il emporter ? Le receveur ? Les apothicaires ? Tous les êtres qui opposent au désir du fou un stérile principe de réalité ? Ne s'agirait-il pas aussi des lettres de noblesse du pauvre roi d'Espagne abandonné ? La formule d'imprécation ne comporte en effet pas d'objet exprimé. Le diable, après tout, n'a qu'à deviner ce qui lui est confié...

On peut remarquer également que le terme de *черт*, « diable » apparaît de façon privilégiée dans l'entourage du verbe *знать*, « savoir ». Le fou, étonné par un événement qu'il ne comprend pas, affirme que seul le diable a la connaissance qui lui manque. C'est le cas dans le premier passage qui, dans les commentaires de la lecture de la correspondance des chiens, mentionne le diable. Seul le diable sait ce que peut signifier cet étrange échange épistolaire. C'est encore le cas dans l'une des dates qui précèdent un lambeau de journal :

Числа не помню. Месяца тоже не было.
Было черт знает что такое¹³⁷.

Je ne me rappelle pas la date. Il n'y avait pas de mois non plus.
Le diable seul sait ce qu'il y avait¹³⁸.

Le fou a perdu toute mémoire du temps qui s'écoule. Il a littéralement abandonné au diable sa conscience. Le diable seul peut débrouiller le labyrinthe du temps et ordonner ce qui est confus, parce qu'il est maître du désordre. Il semble bien que, pour le fou, le diable prenne la place de Dieu. Le diable sait ce qui a été et ce qui sera, parce qu'il démêle ce qui, dans la réalité sensible, est indéchiffrable. Les événements, absurdes du point de vue humain, doivent avoir leur cohérence propre pour celui qui en est le principe. Le diable crée le récit à partir de rien, c'est lui encore qui le conduit à son terme. S'il y a un sens, une unité, un ordre, on sent

¹³⁵ *Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 435-436.

¹³⁶ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 281.

¹³⁷ *Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 435.

¹³⁸ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 280.

déjà qu'il faudra les chercher du côté du diable, et non de Dieu.

Pourtant, le pacte conclu par le fou n'est pas sans danger : c'est un marché de dupes. Certes, Poprichtchine devient roi d'Espagne. Peut-être son rival a-t-il été éliminé, mais le diable a pris sa place auprès de Sophie, qui ne lui appartiendra jamais :

Ô femme, être perfide ! Je viens seulement de comprendre ce qu'est la femme. Personne ne sait encore de qui elle est amoureuse : j'ai été le premier à le découvrir. La femme est amoureuse du diable. Oui, sans rire. Les physiiciens écrivent des sottises : elle est ceci, elle est cela – mais elle, elle n'aime que le diable. Regardez-la qui, assise aux premières loges, braque sa lorgnette. Vous croyez qu'elle regarde ce gros homme décoré d'une plaque ? Pas du tout : elle regarde le diable qui se tient derrière lui. Voyez : il file sous le frac du gros pour se cacher. Voyez : de là, il lui fait des signes avec ses doigts. Et elle va l'épouser. Oui, elle l'épousera¹³⁹.

Le diable, aussi perfide que la femme, se promet d'épouser Sophie. On retrouve ici un motif cher à Hoffmann, celui de la lorgnette. Dans *L'Homme au sable*, Nathanaël observe Olympia à travers la lorgnette que lui a vendue Coppélius/Coppola, l'être diabolique responsable de sa folie. Ici c'est la femme elle-même, dépourvue d'individualité par le propos généralisant du fou, qui regarde le diable et s'éprend de lui. Poprichtchine nous invite à regarder avec lui la femme qui regarde le diable, démultipliant ainsi les regards jusqu'à ne plus voir que celui qui se cache partout dans la Création. Le diable a dépossédé Poprichtchine de la femme qu'il convoitait. Que lui sert alors d'être roi d'Espagne ? Son pouvoir est illusoire, et les honneurs qu'on lui rend bien inférieurs à ce qu'il espérait. Le fou ne le sent que trop, lui qui change totalement de ton dans le dernier lambeau de son journal : il devient presque, dans les dernières lignes, une figure du fol-en-Christ mystique, comme nous l'avons montré plus haut. Implorant alors le pardon divin, il ne lui reste plus qu'à espérer dans le salut. Il n'est pas étonnant qu'on trouve associée à cette prière l'autre figure féminine mythique, non pas la prostituée diabolique, mais la Mère qui intercède de toute éternité entre Dieu et les hommes :

Нет, я больше не имею сил терпеть. Боже ! что они делают со мною ! [...] Спасите меня ! возьмите меня ! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней ! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеса, кони, и несите меня с этого света ! [...] Матушка, спаси твоего бедного сына ! [...] Матушка ! пожалей о своем больном дитятке !... А знаете ли, что у алжирского дея под самым носом шишка¹⁴⁰ ?

Non, je ne peux plus supporter. Dieu ! Que me font-ils ? Sauvez-moi ! Prenez-moi ! Donnez-moi une troïka de chevaux rapides comme le vent ! Sur ton siège, mon cocher ! Sonne, ma clochette ! Galopez, chevaux, et emportez-moi loin de ce monde ! [...] Ô maman, sauve ton

¹³⁹ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 279. « О, это коварное существо – женщины ! Я теперь только постигнул, что такое женщина. До сих пор никто еще не узнал, в кого она влюблена : я первый открыл это. Женщина влюблена в черта. Да, не шутя. Физики пишут глупости, что она то и то, – она любит только одного черта. Вон видите, из ложи первого яруса она наводит лорнет. Вы думаете, что она глядит на этого толстяка со звездою ? — Совсем нет, она глядит на черта, что у него стоит за спиною. Вон он спрятался к нему во фрак. Вон он кивает оттуда к ней пальцем ! И она выйдет за него. Выйдет. » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 434-435.)

¹⁴⁰ *Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 438.

pauvre fils ! [...] Маман ! Aie pitié de ton pauvre petit enfant !... Au fait, savez-vous que le dey d'Alger a une bosse sous le nez¹⁴¹ ?

Le texte se développe autour d'impératifs, qui n'ont plus ici valeur d'imprécation mais de supplication. On retrouve la forme « возьмите », variante en « -те » de la forme utilisée dans l'imprécation « Черт возьми! ». Ce n'est plus au diable que le fou fait ici appel, c'est à Dieu qu'il demande instamment de l'emporter, loin de « ce monde » dont le diable est le Prince.

Poprichtchine l'orgueilleux, le concupiscent, l'assoiffé de pouvoir peut-il être considéré comme sauvé ? Sa conversion fulgurante, à la toute fin de l'œuvre, la tonsure, qui fait presque de lui un moine, quoi qu'il s'en défende, pourraient le laisser entendre. Mais force est de considérer que le dernier mot appartient bel et bien au diable. L'ultime phrase du récit brise l'élan lyrique et rappelle les sarcasmes distillés dans l'âme du poète par le démon de Pouchkine. Surtout, elle voit réapparaître un motif essentiel dans les nouvelles de Pétersbourg, celui du « nez », l'une des figures ironiques que prend le diable lorsqu'il joue de bons tours aux humains.

¹⁴¹ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 286.

7.2. Nodier : l'ange et la fée

Dans l'étude qu'il a consacrée au *Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Max Milner cite Nodier à de nombreuses reprises. Pourtant, il ne lui consacre à proprement parler que quelques pages, lorsqu'il est question du « genre frénétique ». Les œuvres étudiées par Milner se limitent donc aux *Infernalina*, dont l'attribution à Nodier est plus que contestée, et à *Smarra*. Étrangement, Milner montre que le diable occupe en définitive une place mineure dans ces deux ouvrages de 1822. Parlant de la littérature frénétique, issue du roman noir, il écrit :

Le diable n'occupe dans cette littérature aucune place particulière. Il figure, au même titre que les goules, les vampires et les spectres, parmi les forces surnaturelles qui menacent la vie humaine. Son action sur l'homme ne se distingue par aucun caractère moral. Il n'existe pas en tant que personne. Aucun vrai dialogue ne s'instaure entre lui et sa victime, aucune complicité ne se dessine entre lui et l'auteur. [...]

Nodier lui-même dans ses *Infernalina*, qu'il publie en 1822, multiplie les histoires d'apparitions infernales et de pactes diaboliques sans autre dessein que celui de procurer à ses lecteurs le frisson d'épouvante qu'ils attendent¹⁴².

Il y a cependant d'autres passages dans l'œuvre de Milner qui retiennent davantage notre attention. Tout d'abord, l'auteur revient sur la conception religieuse de Nodier, qu'il partage avec Hugo : la place ambiguë accordée au diable dans leurs œuvres occupe précisément le vide laissé par l'abandon d'une part des superstitions populaires, d'autre part de la foi chrétienne. Il y a une évidente part de nostalgie, mêlée de condescendance, chez les romantiques, lorsqu'ils évoquent les croyances anciennes et naïves de leurs aïeux. « L'imaginaire et le sentiment » qu'appelle sans cesse Nodier de ses vœux ont sans aucun doute pour mission de combler le manque laissé par la fin de l'âge religieux. Il n'est donc pas étonnant que la figure du diable, quand elle apparaît, soit dénuée de véritable sens métaphysique, et que cette quête elle-même prenne forme dans des figures plus discrètes. Il nous semble néanmoins que la figure du diable – ou plutôt que le diabolique – continue à occuper une place importante dans l'écriture de Nodier bien après *Smarra* et le renoncement à l'esthétique frénétique. Max Milner cite d'ailleurs dans le cours de son étude deux œuvres, écrites respectivement en 1832 et 1833. La première, intitulée *Le Nouveau Faust et la Nouvelle Marguerite*, explore « un nouveau moyen d'introduire le diable dans le cadre de la vie réelle [qui] consiste à faire intervenir le rêve, l'illusion des sens, le dérangement de l'esprit¹⁴³ ». La seconde, *La Combe de l'Homme mort*, met en scène le diable sous les traits

¹⁴² Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, éd. cit., p. 220.

¹⁴³ *Ibid*, p. 387.

d'un « homme noir [...] escorté d'un nain malveillant¹⁴⁴ ». Il paraît alors presque étrange que Milner, qui a pris la peine de lire des œuvres secondaires, dont la qualité littéraire lui semble plus que douteuse, ne mentionne pas une seule fois *La Fée aux Miettes*, dont l'intertexte biblique est évident. La place accordée au diabolique dans ce récit ne saurait certes être mise sur le même plan que celle qu'il occupe dans les œuvres de Hoffmann et Gogol. La pensée métaphysique de Nodier, et le traitement qu'il réserve aux motifs bibliques sont beaucoup plus ambivalents, et se détachent très nettement de la pensée chrétienne traditionnelle. Ils manifestent le cheminement d'un homme nourri par la culture chrétienne mais à la recherche d'une construction mythique personnelle. Graciela Boruzko a consacré un article récent à l'importance de la Bible dans la construction du fantastique de Nodier :

L'ampleur que l'histoire fantastique nodiérienne acquiert, grâce aux emprunts des images bibliques, se manifeste non seulement à travers la coïncidence des images mais encore et surtout à travers son dessein d'imprégner le récit fantastique du biblique de telle manière que, la lecture de l'histoire fantastique devient donc une double lecture du moment que les références implicites ou subtiles s'entrelacent en engageant le lecteur dans une activité intellectuelle de références multiples et dans une activité de l'imagination qui établit un va-et-vient entre ce qui est connu et ce qui est nouveau¹⁴⁵.

Nous nous limiterons ici à la lecture de *La Fée aux Miettes*, qui nous paraît un exemple remarquable de cet effort de synthèse personnelle d'éléments mythiques empruntés à la Bible et relus à la lumière d'une métaphysique originale.

Pour une étude globale de la pensée religieuse de Nodier, on pourra lire le chapitre « Éclectisme spirituel, sentiment religieux et poétiques romantiques » de la thèse de Roselyne de Villeneuve¹⁴⁶. L'auteur y insiste sur « l'essor d'un sentiment religieux en dehors des voies de l'orthodoxie¹⁴⁷ ». La pensée religieuse de Nodier ne s'élabore pas en système, et « penche globalement vers un christianisme renouvelé par un retour aux sources et des apports divers¹⁴⁸ ». C'est bien dans sa lutte contre tout dogmatisme, religieux ou philosophique, que Nodier rencontre le sentiment religieux. Il s'agit pour lui d'un « sentiment » au sens propre, qui s'éloigne de la raison et se rapproche ainsi de l'irrationnel que l'imagination, le rêve et la folie ont en partage. Il est donc conduit à réhabiliter la superstition et les formes primitives de la foi. Ce refus du système, du dogme clos sur lui-même, de l'absolu de la vérité explique que la pensée religieuse de Nodier ait une affinité avec le genre du conte, plus qu'avec ceux de

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 398.

¹⁴⁵ Graciela Boruszko, « L'imaginaire fantastique chez Nodier et l'inspiration biblique – Les images issues de La Bible retrouvées dans l'œuvre de Nodier » in *Filología y Lingüística*, vol. 36, n°1, 2010, p. 10. Disponible en ligne. URL : <http://www.latindex.ucr.ac.cr/filologia-36-1/filologia-36-1-01.pdf>. Consulté le 12 août 2011.

¹⁴⁶ Roselyne de Villeneuve, *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, éd. cit., p. 553-595.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 566.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 568.

l'article ou de l'essai. Le jour, la Fée aux Miettes, dans sa sagesse, donne à Michel des leçons de morale chrétienne ; la nuit, dans la folie des plaisirs qu'elle réserve à son époux, elle lui murmure que « tout est vérité, tout est mensonge¹⁴⁹ ». Tout lecteur qui tente de débrouiller l'écheveau de la pensée de Nodier, telle qu'elle s'exprime dans *La Fée aux Miettes*, doit accepter ce qu'elle a de paradoxal. Comme le rappelle Anne-Marie Roux,

le mythe, pour lui, est véridique. Les histoires qu'il raconte transmettent un savoir sur l'Histoire, les fables qu'il expose révèlent les secrets du monde ; la vie est un roman et l'histoire de l'humanité est un conte ou une fable. On ne doit pas opposer la fiction et la vérité, le vrai et le faux, la raison et l'imagination, l'invention et la perception du réel, la superstition et la science¹⁵⁰.

Nous essaierons donc de proposer quelques pistes, qui reposent sur la certitude avérée que Nodier connaissait fort bien la Bible, en quoi il voyait le fondement du christianisme des origines, et qu'il fait lire à Michel en langue originale. Ces pistes, néanmoins, tiendront plus de la multitude des voies du labyrinthe nodiérien que de la pensée érigée en système, que Nodier avait en horreur.

7.2.1. De l'archange Michel au Christ

Les sources de Nodier, lorsqu'il construit son personnage, sont faciles à identifier : outre le *Livre des Rois*, où est rapportée l'entrevue entre Salomon et la reine de Saba et les livres sapientiaux, attribués au plus sage des monarques (les *Proverbes*, *L'Ecclésiaste*, le *Cantique des Cantiques*, le *Livre de la Sagesse*), il suit d'une part le *Livre de Daniel*, qui donne son nom au valet écossais du narrateur principal, symbole de l'anti-prophète, de même que Folly est l'anti-folie, et *l'Apocalypse*. Cet intertexte n'a rien de surprenant, dans la mesure où ces deux derniers textes, écrits vraisemblablement au II^e siècle av. J.-C. et à la fin du I^{er} siècle, accordent tous deux une place centrale aux récits de rêves et aux visions, et sont considérés comme les précurseurs du fantastique, sans que personne ne puisse contester leur caractère profondément religieux : double marque qui ne saurait échapper à Nodier alors qu'il entreprend justement de donner au conte fantastique la profondeur des religions disparues. Une intervention du président du tribunal vient plaisamment souligner l'origine angélique du prévenu, lorsqu'il l'interpelle par cette expression, « Raphaël, Gabriel, ou comme on t'appelle

¹⁴⁹ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 317.

¹⁵⁰ Anne-Marie Roux, « L'Âge d'or dans l'œuvre de Nodier », *Romantisme*, n° 16, 1977, p. 21.

– cela est écrit¹⁵¹ ». Raphaël¹⁵² et Gabriel¹⁵³ sont les deux seuls anges nommés dans les livres canoniques avec Michel, parmi les sept qu'évoque le *Livre de Tobie* et que nomme le *Livre d'Hénoch*. Quant à la mention « cela est écrit », elle renvoie directement le lecteur aux textes sacrés.

Nodier retient essentiellement deux traits de l'archange biblique : c'est d'abord son statut de « grand chef », de rempart et de protecteur¹⁵⁴. Ainsi Michel fait-il figure d'ange gardien de la famille Finewood. À son retour au chantier, il est accueilli par ces mots :

– Est-ce bien toi, Michel, s'écria-t-il en me pressant à plusieurs reprises ; est-ce toi que la sainte Providence me renvoie pour le salut de ma maison, qui a été accablée de malheurs depuis ton départ ? Car il me semble que tu étais pour nous comme un ange tutélaire du Seigneur. As-tu renoncé, mon garçon, à voyager avec ce mécréant de Libyen qui promettait de te rendre à si bon marché aux terres inconnues¹⁵⁵ ?

Michel est l'ange qui vient au secours, qui protège ceux que Dieu a choisis selon le plan de sa sainte Providence. C'est sans doute cette qualité, héritée de son saint patron, qui permet au jeune charpentier de venir sans cesse en aide à ses infortunés camarades, à chaque fois que ceux-ci implorent son aide.

L'archange Michel en effet est un ange guerrier, qui s'est illustré dans la lutte contre le dragon. Le texte bien connu de l'*Apocalypse*, qui a nourri l'imaginaire chrétien, tel notamment qu'il s'exprime sur le Mont qui porte son nom, le présente ainsi :

Et il y eut une guerre dans le ciel : Mikaël et ses anges faisaient la guerre au Dragon. Et le Dragon fit la guerre, ainsi que ses anges, et ils n'eurent pas le dessus, et on ne trouva plus leur place dans le ciel. Et il fut jeté, le Dragon, le grand Dragon, le Serpent, l'antique [Serpent], celui qu'on appelle Diable et le Satan, celui qui égare le monde entier ; il fut jeté sur la terre, et ses anges furent jetés avec lui¹⁵⁶.

Il semble assez évident que Nodier se souvient de ce passage lorsqu'il rédige le premier rêve de Michel. Voici la description du monstre qu'affronte le héros dans son sommeil :

Et pendant que je suspendais ma respiration pour écouter, le globe lumineux d'une lanterne dont je sentais presque la chaleur me perça de rayons ardents qui s'enfonçaient entre mes paupières comme des coins de feu ; car, dans l'agitation vague du sommeil à peine interrompu, je m'étais retourné machinalement vers l'intérieur de la chambre. – Je vis alors, chose horrible à penser, quatre têtes énormes qui s'élevaient au-dessus de la lanterne flamboyante, comme si elles étaient parties d'un même corps, et sur lesquelles sa clarté se reflétait avec autant d'éclat que si elle avait eu deux foyers opposés. C'étaient vraiment des figures extraordinaires et

¹⁵¹ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 264.

¹⁵² « Je suis Raphaël, l'un des sept anges qui se tiennent et entrent devant la gloire du Seigneur » (*La Bible*, trad. par Émile Osty, éd. cit., p. 943. [*Livre de Tobie*, 12,15])

¹⁵³ « Moi, je suis Gabriel, qui me tiens devant Dieu, et j'ai été envoyé pour te parler et t'annoncer cette bonne nouvelle. » (*La Bible*, trad. par Émile Osty, éd. cit., p. 2202. [*Évangile selon Luc*, 1,19])

¹⁵⁴ « Mikaël, un des premiers chefs », « Mikaël, le grand chef » (*La Bible*, trad. par Émile Osty, éd. cit., p. 1925 et 1929. [*Livre de Daniel*, 10,13 et 12,1])

¹⁵⁵ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 298.

¹⁵⁶ *La Bible*, trad. par Émile Osty, éd. cit., p. 2570. [*Apocalypse*, 12, 7-9]

formidables ! – Une tête de chat sauvage qui grommelait avec un frôlement grave, lugubre et continu, à travers les rouges vapeurs du soupirail de la lampe, en arrêtant sur moi des regards plus éblouissants que le ventre bombé du cristal, mais qui, au lieu d'être circulaires, divergeaient minces, étroits, obliques et pointus, semblables à des boutonnières de flamme. – Une tête de dogue toute hérissée, tout écumante de sang, et qui avait des chairs informes, mais animées, palpitantes et gémissantes encore pendues à ses crocs. – Une tête de cheval plus nettement dépouillée, plus effilée et plus blanche que celles qui se dessèchent dans les voiries, à demi calcinées par le soleil, et qui se balançait sur une espèce de col de chameau, en oscillant régulièrement comme le pendule d'une horloge, et en secouant ça et là de ses orbites creuses, à chaque vibration, quelques plumes que les corbeaux y avaient laissées. – Derrière ces trois têtes – et ceci était hideux –, se dressait une tête d'homme ou de quelque autre monstre, qui passait les autres de beaucoup, et dont les traits, disposés à l'inverse des nôtres, semblaient avoir changé entre eux d'attributions et d'organes de place, de sorte que ses yeux grinçaient à droite et à gauche des dents aussi stridentes qu'un fer réfractaire sous la lime du serrurier, et que sa bouche démesurée, dont les lèvres se tordaient en d'affreuses convulsions, à la manière des prunelles d'un épileptique, me menaçait d'œillades foudroyantes. Il me parut qu'elle était soutenue d'en bas par une large main qui s'était fortement nouée à ses cheveux et qui la brandissait comme un hochet épouvantable pour amuser une multitude furieuse attachée par les pieds aux lambris des plafonds qu'elle faisait crier sous ses trépignements, et qui battait vers nous ses milliers de mains pendantes en signe d'applaudissement et de joie¹⁵⁷.

L'influence des textes cités précédemment se fait sentir tout au long du passage. La mise en valeur du segment « je vis » par l'insertion d'un tiret évoque l'anaphore qui préside à la construction du dernier livre de la Bible chrétienne. L'isotopie du feu, très insistante dans le début du texte, parcourt également le livre de l'*Apocalypse*. Quant au monstre lui-même, il rappelle le Dragon et la Bête, ainsi que divers monstres décrits par Jean, dont la plupart sont pourvus de plusieurs têtes. Plus encore, l'évocation rappelle l'un des songes les plus effrayants de Daniel :

Je regardais dans ma vision durant la nuit, et voici les quatre vents du ciel qui agitaient la grande mer ; et quatre énormes bêtes montèrent de la mer, différentes l'une de l'autre. La première était comme un lion et avait des ailes d'aigle. Je regardais, jusqu'à ce que ses ailes furent arrachées ; elle fut relevée de terre et dressée sur ses deux pattes comme un homme, et un cœur d'homme lui fut donné. Et voici une autre bête, une deuxième, semblable à un ours, et elle se dressait sur un côté, avec trois côtes dans sa gueule entre ses dents ; et on lui parlait ainsi : Debout ! mange de la chair, en quantité ! – Après cela je regardais, et voici une autre bête comme un léopard ; elle avait quatre ailes d'oiseau sur le dos, et la bête avait quatre têtes ; et la domination lui fut donnée. Après cela je regardais, dans les visions de la nuit, et voici une quatrième bête, terrifiante, effrayante et forte extrêmement ; elle avait des dents de fer énormes, elle dévorait, broyait, et ce qui restait, elle le foulait aux pieds. Elle était différente de toutes les bêtes qui l'avaient précédée, et elle avait dix cornes. Je considérais les cornes, et voici une autre corne, petite, qui monta entre elles, et trois des précédentes cornes furent arrachées de devant elle, et voici qu'il y avait des yeux comme des yeux d'homme sur cette corne, et une bouche qui disait des énormités¹⁵⁸.

Les « quatre têtes énormes qui s'élevaient » rappellent les « quatre énormes bêtes [qui] montèrent ». De plus, de nombreux détails reviennent d'un texte à l'autre. Le dogue de Nodier mange de la chair comme la seconde bête de Daniel, les dents de fer de celui-ci deviennent

¹⁵⁷ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 247-278.

¹⁵⁸ *La Bible*, trad. par Émile Osty, éd. cit., p. 1916-1917. [*Livre de Daniel*, 7, 1-8]

sous la plume de Nodier « des dents aussi stridentes qu'un fer réfractaire sous la lime du serrurier », la bouche qui dit des énormités se transforme en bouche démesurée. Il semble bien que Nodier ait également emprunté à Daniel l'idée de son quatrième monstre à figure humaine « dont les traits, disposés à l'inverse des nôtres, semblaient avoir changé entre eux d'attributions et d'organes de place ».

Malgré la présence insistante de l'intertexte, le choix même des animaux s'explique difficilement. La quatrième bête semble certes attribuable à Daniel, mais que dire des autres ? Le cheval à col de chameau peut rappeler d'une part les nombreux chevaux monstrueux de l'*Apocalypse*, et d'autre part la première métamorphose du « Diable amoureux » de Cazotte. Faut-il voir dans le « chat sauvage » un souvenir du lion ? Mais qu'en serait-il alors du dogue ? Il semble que Nodier ait choisi volontairement des animaux familiers, appartenant à l'expérience commune et quotidienne, pour rendre plus impressionnante et redoutable leur métamorphose fantastique. Il n'ignore pas pour autant les animaux plus traditionnellement attachés au diable, puisque on trouve plus loin des « hiboux », des « serpents » et des « salamandres noires et jaunes ».

Quoi qu'il en soit, il est clair que Michel affronte ici le diable. Or de nombreux traits stylistiques renvoient dans ce texte à ce qu'on a déjà observé chez Hoffmann et Gogol : le diable y apparaît comme une puissance de morcellement et de fractionnement, qui déforme et détruit l'ordre établi. La division est à l'œuvre dans tout le passage. Un corps unique porte quatre têtes, qui reflètent si vivement la clarté de la lanterne qu'elles en dédoublent la lumière. De plus, la syllepse sur « parties » renvoie à la double idée de départ et de morcellement. Le texte suit ensuite une progression nominale, perdant ainsi la cohérence syntaxique assurée par le verbe : ce diable, ennemi du Verbe, impose la simple juxtaposition, dont les hiatus sont marqués par les tirets. À l'orée du texte, « des coins de feu » reçoivent la mission de désunir les paupières. Le dogue rend les chairs « informes », tandis que la bouche du quatrième monstre est « démesurée ». On retrouve là des termes qui rappellent l'action du diable dans les *Nouvelles de Pétersbourg*. Le fractionnement est également marqué par le recours constant au pluriel hyperbolique, « les rouges vapeurs », « des regards », « des chairs », « les voiries », « œillades », « des plafonds » et l'évocation dans les dernières lignes de la « multitude furieuse [...] qui battait vers [les deux personnages] ses milliers de mains pendantes ». L'usage du pluriel, qui confine à l'éclatement, est encore plus frappant dans la suite du chapitre :

Je revins triomphant, et toutefois haletant de fatigue et de terreur, – cherchant toutes les portes, mais elles étaient murées, ou présentaient à peine des passages si étroits qu'une couleuvre n'aurait osé s'y introduire, – ébranlant le cordon de toutes les sonnettes, mais toutes les sonnettes frappaient en vain leurs limbes de liège d'un battail de queue d'écureuil, – implorant

à grands cris une parole, une seule parole ; mais ces cris, qui n'étaient entendus que de moi, ne pouvaient s'échapper de ma poitrine prête à éclater, et venaient expirer sur mes lèvres muettes comme l'écho d'un souffle¹⁵⁹.

Le héros est confronté à la multiplicité angoissante de « toutes les portes » et « toutes les sonnettes », il recherche l'unité d'une « seule parole », mais il ne peut échapper à la multitude plurielle des « cris » qui se répètent encore en « écho[s] ». C'est alors le sujet même qui se trouve menacé d'éclatement. La folie de Michel est d'abord dédoublement, comme celle des héros de Gogol.

La figure dominante de ce passage semble être la caractérisation non pertinente, variante atténuée de l'oxymore, qui contribue à produire un effet de désordre particulièrement efficace. Un « frôlement » peut-il être grave, lugubre et continu ? Certes, la métonymie entre le contact et le bruit qui en résulte est courante, mais il y a fort à penser que les adjectifs retenus ne correspondent pas au bruit produit par un « léger et rapide contact d'un objet qui se déplace le long d'un autre¹⁶⁰ ». Les regards devraient être « circulaires », adjectif qui renvoie plus aux yeux qu'au regard lui-même. Quant aux attributs facultatifs « divergeaient minces, étroits, obliques et pointus », ils sonnent étrangement dans un texte qui privilégie la syntaxe nominale. Par ailleurs, la comparaison entre les regards et le « ventre » du cristal initie le procédé qui va être systématisé lors de la description de la quatrième tête. Reprenant l'image de Daniel, Nodier déplace en effet les organes sur la tête, comme en une monstrueuse peinture cubiste. Mais il déplace également les attributions, ce qui donne lieu à de saisissantes hypallages : les yeux « grinçaient à droite et à gauche des dents », la « bouche démesurée », dont les lèvres sont comparables aux « prunelles d'un épileptique », menace le narrateur « d'œillades foudroyantes ».

Le combat avec le dragon, dont Michel sort victorieux, permet de l'associer à la figure du Christ. On a déjà souvent comparé le procès puis la marche vers le lieu du sacrifice et ses nombreuses « stations » à la passion du Christ. L'expression du badaud « Imaginez-vous qu'on assure qu'il s'était proposé de rebâtir le temple de Salomon¹⁶¹ !... » renvoie directement au principal chef d'accusation des prêtres contre Jésus. On a vu plus haut que l'innocent Michel est une nouvelle figure du fol-en-Christ, tel qu'il est représenté dans les récits médiévaux. La justification que donne en effet à sa folie la Fée aux Miettes dans les dernières lignes du roman renvoie directement à la *Première épître aux Corinthiens* que nous avons citée plus

¹⁵⁹ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 249.

¹⁶⁰ Définition proposée par le *Nouveau Petit Robert*, texte remanié et amplifié par Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Le Robert, 1993, p. 977.

¹⁶¹ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 269.

haut :

N'as-tu pas remarqué que les vaines sagesses de l'homme le conduisent quelquefois à la folie ? et qui empêche que cet état indéfinissable de l'esprit, que l'ignorance appelle folie, ne le conduise à son tour à la suprême sagesse par quelque route inconnue qui n'est pas encore marquée dans la carte grossière de vos sciences imparfaites¹⁶² ?

Ainsi s'expliqueraient d'une part l'incapacité de Michel à chercher et interpréter les signes, définitivement renvoyés dans la sphère du diabolique, et d'autre part son fantasme d'une « langue plus naïve et moins spirituelle que la nôtre, chez un peuple qui jouisse encore de son imagination et de ses croyances¹⁶³ ». Tuer l'esprit, tuer l'intelligence, renoncer à la sagesse de ce monde, telle semble bien être la voie de Michel. Mais il ne pourra parvenir à accomplir son dessein que s'il vainc le dragon ultime, cette mandragore que la Fée l'a envoyé quérir.

7.2.2. La reine de Saba, une fée diabolique ?

Au côté de cet archange christique, la femme aux deux visages qu'est Belkiss a également des antécédents bibliques. Très tôt dans le roman, des allusions sont faites au couple mythique que constituent la reine de Saba et Salomon, dont Michel se trouve alors un curieux rival, si ce n'est un double. Voici en quels termes est décrite la visite de la reine à Salomon dans le *Premier Livre des Rois*, récit que reprend terme à terme le *Second Livre des Chroniques* :

La reine de Saba, ayant entendu parler de Salomon, vint pour l'éprouver par des énigmes. Elle arriva à Jérusalem avec d'immenses richesses, des chameaux chargés de baumes, d'or en très grande quantité et de pierres précieuses. Arrivée près de Salomon, elle lui parla de tout ce qu'elle avait dans le cœur. Salomon lui expliqua tous ses problèmes : il n'y en eut aucun qui fût obscur pour le roi, aucun qu'il ne pût lui expliquer.

Quand la reine de Saba vit toute la sagesse de Salomon, la maison qu'il avait bâtie, les mets de sa table, le logement de ses serviteurs, le service de ses gens et leur livrée, ses échansons, et les holocaustes qu'il offrait dans la Maison de Yahvé, le souffle lui manqua, et elle dit au roi : « C'était donc vrai ce que j'avais entendu dire dans mon pays sur tes propos et sur ta sagesse ! Je ne croyais pas ces dires avant d'être venue et de voir de mes yeux ; et voici qu'on ne m'en avait pas appris la moitié ! Tu surpasses en sagesse et en biens ce que m'avait appris la renommée. Heureuses tes femmes, heureux tes serviteurs que voici, qui se tiennent constamment devant toi, écoutant ta sagesse ! Béni soit Yahvé, ton Dieu, qui t'a montré sa faveur en te plaçant sur le trône d'Israël ! C'est parce que Yahvé aime Israël à jamais qu'il t'a établi roi pour pratiquer droit et justice. »

Elle donna au roi cent vingt talents d'or, des baumes en très grande quantité et des pierres précieuses ; jamais plus il n'arriva autant de baume qu'en donna la reine de Saba au roi Salomon.

La flotte de Hiram qui apporta l'or d'Ophir amena aussi d'Ophir du bois d'almouggim en très grande quantité et des pierres précieuses. Avec le bois d'almouggim le roi fit des balustrades pour la Maison de Yahvé et pour la maison du roi, ainsi que des lyres et des harpes

¹⁶² *Ibid.*, p. 310.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 318.

pour les chantres. Il n'est plus arrivé de ce bois d'almouggim, et on n'en a plus vu jusqu'à ce jour !

Le roi Salomon donna à la reine de Saba tout ce dont elle exprima le désir, sans compter ce que lui donna Salomon avec une libéralité royale. Puis elle s'en revint et alla dans son pays, elle et ses serviteurs¹⁶⁴.

La Bible n'en dit pas plus sur la reine, qui ne reçoit pas même un nom. Il est clair pourtant que Nodier l'identifie à la femme du *Cantique des Cantiques*, livre attribué à Salomon, dans lequel l'Époux et l'Épouse célèbrent leur amour. C'est à ce livre que l'auteur emprunte les « gazelles » et les « grenades » qui servent à décrire la Fée aux Miettes, ainsi que les « poutres de cèdre » et les « lambris de cyprès » du palais de Salomon ; c'est là également qu'il est fait référence à la « mandragore », connue pour ses vertus aphrodisiaques. Cette fleur apparaît une autre fois dans la *Genèse*, où Léa donne à Rachel des mandragores, gage de fécondité, en échange d'une nuit passée avec Jacob. Il semble enfin que la description du jardin de la Fée aux Miettes soit inspirée des plantes évoquées dans le *Cantique des Cantiques*. Le nom de la reine, Balkis, que Nodier refait en Belkiss, provient des légendes musulmanes qui courent sur la reine et son union avec le roi Salomon. Quant à l'île d'Arrachieh dans le grand désert libyen, Sébastien Vacelet a récemment proposé des pistes convaincantes pour élucider le mystère que ce lieu magique avait jusqu'ici représenté pour la critique¹⁶⁵. Épouse de Salomon, femme célébrée dans le *Cantique des Cantiques*, la reine de Saba peut sans aucun doute prétendre à une forme de divinité, symbole de l'amour de Dieu pour son Église, et de l'attitude pieuse qui convient à cette dernière : « la reine du Midi se lèvera, lors du Jugement, avec cette génération, et elle la condamnera, parce qu'elle vint des extrémités de la terre pour écouter la sagesse de Salomon¹⁶⁶ ». Il n'en reste pas moins qu'elle est, à l'origine, une reine païenne, polythéiste, et que le face à face qui l'oppose à Salomon reproduit le dialogue entre deux visions du monde que tout oppose. Nerval s'en souviendra dans son *Voyage en Orient* : l'épisode de la reine du Matin y est pour lui l'occasion de défendre les droits d'une autre religion, qui s'émancipe du dogme judéo-chrétien.

La figure de la reine de Saba est avant tout une figure de l'ambiguïté : n'est-elle pas venue, telle la Sphinx de Sophocle, poser des énigmes au roi, afin d'éprouver sa sagesse ? De ce point de vue, la reine est une figure de la tentation, tant intellectuelle que sensuelle. Ces traits n'échapperont ni à Nerval, ni à Flaubert, dans *La Tentation de saint Antoine*. Il y a fort à parier que Nodier n'était pas insensible non plus à cet aspect du personnage. L'auteur semble

¹⁶⁴ *La Bible*, trad. par Émile Osty, éd. cit., p. 678-679. [*Premier Livre des Rois*, 10, 1-13]

¹⁶⁵ Voir Sébastien Vacelet, « Du comté d'Argyle au royaume de Saba : Nodier et l'Écosse des origines », art. cit.

¹⁶⁶ *La Bible*, trad. par Émile Osty, éd. cit., p. 2111. [*Évangile selon Matthieu*, 12, 42]

en effet n'avoir retenu que l'extraordinaire richesse de la reine, retranscrite dans le jardin de la Fée. Pourtant, Michel se trouve à un moment dans la situation du chercheur d'énigmes, lui à qui manque le « secret d'Œdipe ou de Tirésias¹⁶⁷ ». Belkiss n'est-elle pas alors la tentatrice qui fait du pauvre Michel une figure inversée du roi Salomon ? À la sagesse légendaire du roi répond la folie de Michel, à la figure du Juge, celle de l'accusé, à la faculté de résoudre les énigmes les plus difficiles, celle de poser sans cesse des questions que la Fée laisse sans réponse...

D'autres indices dans le texte nous invitent à discuter le statut de Belkiss dans *La Fée aux Miettes*, qui propose de ce fait une représentation de la femme comparable à ce qu'on peut trouver chez Gogol. C'est d'abord la figure de la Fée, associée, dans la chrétienté médiévale en lutte contre les croyances ancestrales, au diable. On peut penser à Mélusine ou à Morgane, figures complexes, tantôt bénéfiques et tantôt maléfiques, qui séduisent les hommes en préservant leurs secrets. Belkiss fait en effet figure de succube, elle qui vient rejoindre Michel dans son lit, la nuit. Ce dernier ne semble d'ailleurs pas dupe, et se défend ainsi :

Une rivale à Belkiss, grand Dieu ! Belkiss elle-même n'est pas la vôtre, car je ne suis pas complice du démon de mes songes, n'est-il pas vrai ?... – Et ce n'est pas ma faute si elle revient toujours, toujours ! quand je me suis défendu depuis six mois de regarder son portrait¹⁶⁸ !

La douce Fée aux Miettes ne se prive pas non plus de le mettre sur la voie :

Quel grand mal y aurait-il de t'imaginer que je suis réellement une intelligence favorisée de quelque supériorité sur ton espèce, qui s'est attachée à toi par estime pour tes bonnes qualités, par reconnaissance pour tes bienfaits, et peut-être même par ce penchant invincible de l'amour dont il paraît, au témoignage des livres saints, que les anges du ciel ne sont pas exempts ? Ces alliances sympathiques de deux natures inégales sont possibles, puisque la religion les reconnaît, et que la raison purement humaine, qui discute tout, parce qu'elle ne discerne rien clairement, ne saurait en contester quelques exemples fort rares à la vérité, mais qui se sont établis dans nos créances, sur la foi des hommes les plus éclairés et les plus vertueux¹⁶⁹.

Les anges du ciel sont censés ne pas avoir de sexe. Ce sont les démons, anges tombés, qui réalisent ces « alliances sympathiques » dont parle avec assurance la Fée. Le thème a d'ailleurs été souvent traité par les romantiques, Gautier par exemple, dans *La Morte amoureuse*. Si Belkiss est une succube, la fée est aussi naine : on sait que la figure du nain a bien souvent partie liée avec le diable. Max Milner souligne d'ailleurs l'existence d'une nouvelle de Nodier où un « homme noir » et un « nain » incarnent ensemble les puissances maléfiques. Il y a bien un homme en noir, dans *La Fée aux Miettes* : c'est le philanthrope que le narrateur rencontre à la fin, et dont les méthodes de torture ont bel et bien quelque chose de

¹⁶⁷ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 302.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 313.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 309.

diabolique. Quel lien cette figure entretient-elle avec la Fée ? Sans doute aucun, à moins cependant qu'on ne prenne au sérieux une suggestion du narrateur au tout début du roman :

– Et ne vous est-il jamais arrivé de croire que la volonté de votre femme, que l'influence de sa fortune et de son crédit, soient entrées pour quelque chose dans les persécutions que vous éprouvez¹⁷⁰ ?

À y bien regarder, l'attitude de la Fée à l'égard de Michel est ambiguë. C'est elle qui l'isole de la communauté des gamins de Granville, elle qui, par trois fois, confisque ses économies et met fin à ses velléités de voyage, elle qui entrave le possible bonheur avec Folly Girlfree. Pire, elle, qui l'a exposé à la risée de ses camarades, se rit aussi de lui. Lorsque Michel entre à l'auberge avant la nuit fatale, il contemple le portrait de Belkiss :

Elle riait. Cette illusion que je me faisais sur l'expression de ses traits ne manquait jamais de régler comme je vous l'ai déjà dit, tous les mouvements de mon cœur. – Il est probable, pensai-je, que la joie de Belkiss a quelque motif secret qui me touche ; peut-être a-t-elle deviné que ce voyage aventureux va me réunir à mes bons parents¹⁷¹.

Un peu plus loin, au moment où Michel s'apprête à sortir au grand jour pour affronter son chemin de croix, le rire de Belkiss devient indécent :

J'étais condamné sans appel, et les termes du jugement ne m'accordaient aucun délai.

– Belkiss, chère Belkiss, dis-je en la regardant avec plus d'ardeur que jamais, comme pour accumuler sur mon cœur, dans l'espace de quelques minutes qui me restaient à la voir, toutes les impressions d'une longue et heureuse vie ; chère et adorée Belkiss, il faudra donc bientôt vous quitter !...

Et alors Belkiss, qui ne se contenait plus, rit à faire éclater l'email. Je me hâtai de refermer le médaillon et de le replacer sur mon sein, de peur de compromettre l'existence de mon trésor, pour le peu d'instant que j'avais à le conserver, en laissant une trop libre carrière à l'expansion de sa gaieté. Cependant, cette précaution me coûta, je l'avoue, un léger mouvement de dépit¹⁷².

Le rire de Belkiss renvoie Michel à sa solitude fondamentale¹⁷³, alors même qu'il espérait trouver en celle à qui il a sacrifié sa place dans la société le soutien nécessaire pour affronter le sort qui l'attend. On pourra objecter que Belkiss rit parce qu'elle sait que le mariage est imminent ; il n'empêche que ce rire aux éclats, qui morcelle à nouveau et trouble l'harmonie qu'un sourire aurait produit, est tout au moins ironique : Belkiss se moque de la détresse de Michel, et ces beaux dialogues qui unissaient leurs âmes ne semblent plus de mise. Belkiss utilise Michel pour parvenir à ses fins. Ne l'envoie-t-elle pas, lui, l'innocent capable de briser tous les charmes, à la recherche du « spécifique admirable qui prolongerait [son] existence en [lui] rendant [sa] jeunesse¹⁷⁴ » ? Faust n'est pas loin... et la mandragore, fleur mortelle autant

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 183.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 244.

¹⁷² *Ibid.*, p. 265.

¹⁷³ Voir à ce propos Georges Zaragoza, « Rire de la solitude et solitude du rire chez quelques écrivains romantiques » in *Nineteenth-Century French Studies*, vol. XXVIII, n° 3-4, 2000, p. 242-258.

¹⁷⁴ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 313.

qu'aphrodisiaque, vaut bien la marguerite.

Il nous semble possible d'avancer un dernier argument à l'appui de notre thèse, en revenant sur le bestiaire étrange qui peuple *La Fée aux Miettes*. Michel Picard a proposé sur ce sujet un grand nombre d'analyses pertinentes¹⁷⁵, et nous reprendrons certaines de ses conclusions. Si l'on revient au monstre diabolique qui hante le cauchemar de Michel, on s'aperçoit que les trois animaux dont il est composé sont un chat sauvage, un dogue et un cheval à col de chameau. Ce dernier nous avait mis sur la voie de Cazotte. Comment alors ne pas penser à Biondetta, dont Belkiss pourrait constituer un double parfait ? Le chat renvoie directement à la Fée, véritable « chat botté », nous prévient le narrateur au tout début. Elle qui se plaît à entourer son Michel de Carabas d'une fortune aussi illusoire que celle du marquis bien connu, le lui suggère même lors de leurs étreintes nocturnes :

– Ce trouble voluptueux, ces délices presque mortelles qui me saisissent auprès de vous, Fée aux Miettes, je ne les avais jamais éprouvées avec votre permission que dans les bras de Belkiss !

– Oh ! Que cela ne t'étonne pas, dit-elle ; c'est que la nuit tous les chats sont gris.

– Ces explications, Fée aux Miettes, je les avais rêvées une autre fois, ou je les rêve maintenant.

– Oh ! que cela ne t'étonne pas, dit-elle ; tout est vérité, tout est mensonge¹⁷⁶.

« Tous les chats sont gris »... celui de Belkiss, celui de la Fée aux Miettes, et peut-être également celui du monstre nocturne, dont la rencontre a bel et bien été « presque mortelle ». La dernière expression ne peut manquer de rappeler le « père du mensonge » qu'est le diable des *Évangiles*. Quant au dogue, nouvelle variante du très célèbre barbet, Michel Picard a montré qu'il est un double du loup, monstre aux « grandes dents » qui avale le Petit Chaperon rouge après avoir dévoré sa Mère-grand. Dès les premières lignes du roman, Nodier souligne ironiquement, par un trait qui rappelle la poétique de Gogol, la nature diabolique des grandes dents de la Fée :

Et je me surprénais quelquefois à me dire tout seul : Pourquoi la Fée aux Miettes ne s'est-elle pas fait arracher ces deux diables de dents¹⁷⁷ ?...

L'occurrence est d'autant plus remarquable que le mot n'apparaît que deux autres fois dans le roman. La fois suivante, il est question de Mister Blatt, qui entretient, soit dit en passant, des relations presque intimes avec la Fée, au point que Michel ne comprend pas un traître mot de leurs conversations. Maître Finewood constate une fois de plus la folie de son protégé :

– Merci de moi, mon homme est reparti, reprit le maître. Où diable va-t-il chercher les

¹⁷⁵ Voir Michel Picard, *Nodier, La Fée aux Miettes : Loup y es-tu ?*, éd. cit.

¹⁷⁶ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 317.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 196.

sentiments et la satisfaction intérieure d'un chien barbet¹⁷⁸ ?

Il n'y a bien évidemment que le diable, quand il se change en chien barbet – dans le cabinet de Faust par exemple – qui puisse se vanter d'avoir des sentiments... Belkiss est bien proche de ces chiens de l'Île de Man, et si Michel ne trouve plus les dents de la Fée aux Miettes entre ses lèvres fraîches et parfumées, c'est tout simplement qu'il se refuse à les voir. Voici le jugement de Jonathas devant le portrait :

– Votre Grâce entend bien que je n'y comprends pas le portrait, dont j'aurais peine à trouver le débit, car il menace les regardants de deux rangées de dents si effroyables, qu'il m'est avis qu'on ne verrait pas leurs pareilles dans toute la gendarmerie de l'Île de Man. Je le céderai à l'amiable pour la dépouille du bandit, qui me paraît un peu plus soignée qu'il ne convient à cette espèce¹⁷⁹.

Le portrait, que dépare les dents féroces des chiens de l'Île de Man, vaut moins que la « dépouille » du héros, qui se trouve en danger de mort à cause d'un portefeuille qui se révélera bientôt appartenir à la Fée aux Miettes en personne. On comprend alors ce qui fait rire Belkiss, à en faire éclater l'émail de ses belles dents. Si l'on accepte cette analyse, il convient de revenir au bailli cynocéphale, ami de la Fée, porteur d'une tête de chien, et vraisemblablement d'une aussi belle mâchoire que sa camarade. Ne peut-on voir alors dans l'étrange tête-à-tête qui précède la nuit fatale une véritable messe noire, Cène inversée, comme le sont les traits du monstre ? Si Michel connaît un vendredi saint, il ne paraît pas très audacieux de lui supposer un jeudi saint, où un oiseau rôti – variante de la huppe de la reine de Saba ? – et du Porto tiennent lieu de pain et de vin, avant que Michel ne trouve, dans la gueule d'un dogue sauvage, de la chair et du sang. La figure de l'inversion semble encore une fois au cœur de l'action diabolique dans le roman. Sous l'action du monstre, tout se dédouble et se reflète :

– Je vis alors, chose horrible à penser, quatre têtes énormes qui s'élevaient au-dessus de la lanterne flamboyante, comme si elles étaient parties d'un même corps, et sur lesquelles sa clarté se reflétait avec autant d'éclat que si elle avait eu deux foyers opposés¹⁸⁰.

Ces lignes éclairent d'un jour sinistre l'enseignement de la Fée aux Miettes, qui « joignait à cela une manière si saisissante et si lumineuse de communiquer ses idées, que [Michel] étai[t] étonné de les voir apparaître subitement dans [s]on intelligence aussi claires que si elles s'étaient réfléchies sur la glace d'un miroir¹⁸¹ ». La Fée, pour qui « tout est vérité, tout est mensonge », reflète et dédouble ce qu'elle enseigne à Michel. La clarté qu'il croit trouver miraculeusement dans ses discours l'aveugle, au point qu'il ne voit plus que ce qu'elle souhaite

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 304.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 262.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 247-248.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 198.

lui montrer. Au cœur du diabolique, la Fée est aussi au cœur du fractionnement et de la dislocation. Sitôt le mariage fait, elle révèle à son jeune époux qu'elle n'est pas une, mais multiple, fuyante. La Fée est en effet entourée de quatre-vingt-dix-neuf doubles :

Il n'y avait pas une de ces aimables petites femmes qui ne ressemblât trait pour trait à la mienne de physionomie et d'ajustements, de manière qu'il aurait été malaisé d'en faire la différence, à cela près qu'elle les surpassait toutes par la noblesse de sa prestance et par l'élévation de sa taille, ce qui lui donnait un air surprenant de bonne grâce et de majesté¹⁸².

Michel ébloui, aveuglé, fait l'expérience de la ressemblance, dans un dédoublement vertigineux qui confine à l'infini.

7.2.3. Les ambiguïtés de la figure de Michel

Ainsi analysé, le roman de Nodier pourrait ressembler aux divers romans noirs et contes fantastiques qui se multiplient à l'époque romantique : un jeune homme, éperdu d'amour pour une séduisante démonsse, sombre peu à peu dans la folie. *Le Diable amoureux* ou *La Morte amoureuse*, on l'a vu, ne sont pas loin. Pourtant, l'effet produit sur le lecteur n'est pas du tout le même. La Fée aux Miettes ne fait pas peur, le monde des gens raisonnables n'est pas plus réconfortant que l'univers de la folie et Michel, en définitive, n'est pas à plaindre. Si le diable est bien là, qui – tel le loup – guette sans cesse, on s'en aperçoit à peine, et on ne s'en inquiète guère.

Nodier a en effet réussi le tour de force de faire sans cesse osciller son roman entre fantastique et merveilleux, au sens où nous les entendons aujourd'hui. Il nous invite, dès le premier chapitre, à quitter nos habitudes rationnelles et à accepter d'entrer dans un monde différent, où le bon sens appartient aux fous et aux fées. Or le narrateur, auditeur idéal dessiné à l'orée du roman, est un « autre fou¹⁸³ », qui préfère croire au chat botté plutôt qu'aux vérités consignées dans les livres d'histoire. L'hésitation que nous avons l'habitude de voir, depuis les travaux de Todorov, comme le trait pertinent pour définir le fantastique, est confiée au seul Daniel, dont la bêtise est présentée avec insistance dès le début du roman. Le narrateur n'hésite pas une seule seconde : il croit. Voici sa réaction lorsque son valet vient lui faire part de la disparition de Michel :

Il se sera évadé, Daniel, et j'en remercie le ciel. Le voilà quitte, le pauvre Michel, du gilet de force, du maillot, des ceps, des poucettes, de la phlébotomie, des moxas, des épispastiques, des sinapismes, des affusions d'eau glacée, et des éméto-cathartiques !

– Évadé, monsieur ? et comment s'évaderait-on de la maison des lunatiques, à moins de s'évader par l'air, comme le disent ses camarades, qui prétendent l'avoir vu se balancer un

¹⁸² *Ibid.*, p. 305.

¹⁸³ Charles Nodier, « Préface » à *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 170.

moment à la hauteur des tourelles de l'église catholique, avec une fleur à la main, et chantant d'une manière si douce qu'on ne savait si ces chants provenaient de la fleur ou de lui ?

– C'était de la fleur, Daniel, ne t'y trompe pas, quoique je comprenne à merveille que tu tombasses dans cette méprise, en te souvenant que les fleurs n'ont point de ligaments thyroaryténoïdiens, si tu l'avais jamais su par hasard¹⁸⁴.

Il n'y a pas de place pour la moindre hésitation. Le fou retrouve la logique de la foi qui, comme chez Pascal, humilie la raison des médecins et des philosophes. L'adhésion au mystère est pure et entière, et se moque de la logique des hommes. Le pacte de lecture proposé par Nodier est terriblement exigeant : il faut croire, ou refermer le livre pour ne plus le rouvrir.

Mais que croire ? Nous postulons que, malgré les emprunts massifs faits à la Bible, le fonds mythique de *La Fée aux Miettes* s'éloigne considérablement de la pensée chrétienne traditionnelle. Michel n'est pas tant la dupe que le complice des démons qui l'assaillent. Lui-même a reçu en partage l'un des traits fondamentaux de l'action diabolique, le dédoublement. Michel Picard a montré l'importance de ce mécanisme dans le premier chapitre qu'il consacre à *La Fée aux Miettes* :

L'intérêt exceptionnel de *La Fée aux Miettes* tient en partie à l'importance et à la complexité des dédoublements exigés, mais surtout à la tension extrême qu'ils ne peuvent qu'engendrer entre leurs pôles. Sur le plan de l'énoncé d'ailleurs, le dédoublement se trouve thématisé dès la première phrase : un personnage, qui servira de narrateur-relais, et qu'on appellera faute de mieux désormais Narrateur, jette violemment loin de lui le livre qu'il lisait – créant ainsi l'écart et, selon une métaphore qu'il faudra approfondir, un « manque initial » que désormais toute l'intrigue et le récit s'efforceront de combler. [...]

Mais c'est évidemment avec la rencontre de Michel, futur narrateur n°2, que le dédoublement représenté atteindra sa plus forte intensité, puisque le héros se scinde effectivement. [...] le dédoublement qui nous intéresse, et dont plusieurs formes ont été proposées depuis la première ligne, prend avec Michel (et la plupart de ses homologues) une figure nouvelle : Michel est un lunatique : il se dédouble donc lui-même à son tour. [...]

Bien entendu, tous ces dédoublements se renforcent de celui qui fait de chaque interlocuteur un narrateur. Michel narrateur se distinguera de Michel héros (au prix de certaines tricheries d'ailleurs) et si le Narrateur est censé se taire jusqu'à la fin de leur entrevue, sa présence est maintenue dans la conscience lectrice par les très fréquentes interpellations de Michel¹⁸⁵.

Michel, être multiple, que divisent autant sa folie que son double rôle de personnage-narrateur, entretient une parenté avec le signe de la présence du diabolique dans les œuvres que nous étudions, le dédoublement. De plus, si on a pu voir dans la quête de la mandragore comme élixir de jouvence une discrète allusion à Faust, n'est-ce pas lui qui, comme Méphistophélès, s'en va en quête du « spécifique admirable », afin de s'opposer à la destinée de l'être humain et de mettre en échec la mort ? La dernière occurrence du mot « diable » dans le roman concerne directement Michel. C'est ainsi que l'homme en noir le présente au

¹⁸⁴ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 323.

¹⁸⁵ Michel Picard, *Nodier, La Fée aux Miettes : Loup y es-tu ?*, éd. cit., p. 5-7.

narrateur :

J'ai supposé que monsieur appartenait à la profession, reprit-il, parce que je l'ai vu s'entretenir longtemps avec un misérable monomane qu'on nous amena ces jours derniers, et qui est travaillé d'un *diable bleu* fort étrange¹⁸⁶.

Nodier transpose ici l'expression anglaise *blue devil* qui désigne un malin génie. Seule l'expression au pluriel, en anglais, renvoie aux maladies mentales. Il semble donc qu'il faille bel et bien prendre la proposition au sérieux et envisager l'hypothèse toute médiévale qui lie folie et possession. Michel le fou, Michel l'être double serait tout simplement possédé. Le terme même d'« aliénation » ne dit pas autre chose.

De plus, Michel ne semble pas souffrir des relations qu'il entretient avec les monstres du roman. Il a trouvé dans son mariage avec la Fée/Reine le bonheur, aussi paradoxal soit-il, et il ne cesse de le répéter. Il n'y a donc pas un affrontement entre les forces du bien et les forces du mal, mais une connivence et une convenance entre l'ange et la fée. La Fée aux Miettes œuvre pour le bien de son protégé, à qui elle inspire un amour idéal et sublime, empreint de sagesse et de passion. Le lecteur ne peut manquer d'être sensible à la beauté de cet élan, qui réunit la double aspiration au plaisir charnel et à l'accomplissement moral et intellectuel. Michel est bien plus conscient qu'on ne pourrait le croire de l'étrangeté de ses choix. Il reconnaît aisément que son destin le met en marge de l'humanité :

Cette joie immense, accablante, indéfinissable, qui me manquait, et qui manque probablement à la plupart des hommes, j'en avais amassé tous les rayons au portrait de Belkiss, comme dans la lentille du physicien qui fond l'or et brûle le diamant à travers un froid cristal, en concentrant les tièdes chaleurs d'un jeune soleil d'avril. Je savais bien que c'était là une illusion ; mais je ne devinais pas de réalité qui valût mieux pour le bonheur.

Et cependant, monsieur, je concevais qu'un homme autrement organisé – je vous l'ai dit sans doute – pût être heureux de l'amour de Folly ; car Folly était jeune, jolie, éveillée, pleine de grâce dans sa marche et surtout dans sa danse, aimable, fraîche, ravissante comme une rose qui s'épanouit, et qui ne demande qu'à être cueillie. Les heures de délices que Folly pouvait me donner, je les avais rêvées aussi. J'avais rêvé ses blanches dents, qui semblaient rire avec ses lèvres ; j'avais rêvé son regard, non pas épanoui d'habitude sur sa large prune, mais jaillissant par traits de flamme entre tous les cils de ses yeux. [...]

– Non, non, continua-t-elle en tombant à mes pieds, en appuyant sur mes genoux sa tête échevelée, en les saisissant de ses mains tremblantes, non, tu ne mourras pas, tu vivras pour moi, pour ta petite Folly ! Je guérirai ton esprit égaré, je te réveillerai de tes mauvais songes ; et tu seras heureux, parce que mon amour préviendra tous tes soucis, se jettera au-devant de tous tes chagrins, et fera passer ton imagination des folles erreurs qui la troublent dans un état constant de repos et de joie¹⁸⁷ !

Michel aime l'illusion qu'il a créée, comparable en cela à l'alchimiste – autre figure diabolique bien connue du Moyen Âge. Il sait à quoi il renonce, mais il n'est pas « organisé » comme les autres hommes. L'organisation propre à Michel est aussi étrange et invraisemblable que celle

¹⁸⁶ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 319.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 271-272.

du monstre nocturne qui vient le visiter : elle implique qu'on accepte les inversions. Michel aime ses mauvais songes – ses *aegri somnia* fustigés par Horace dans son *Art poétique* ; il ne veut pas d'une guérison.

Or le lecteur accepte facilement de suivre Michel dans le dédale de ses amours coupables. Les scènes d'union sensuelle avec Belkiss puis avec la Fée n'inspirent ni peur ni dégoût, mais une sorte de fascination. Comme le Chaperon Rouge, le lecteur est tenté un moment d'oublier la peur du loup, pour partager son émerveillement. Malgré la mise en garde de Jonathas, il ne prête pas plus d'attention que Michel à la mâchoire terrible de la sublime reine de Saba. Le roman de Nodier ne nous invite pas tant à croire que Michel n'est pas fou, qu'à penser qu'il est bon parfois de l'être, qu'il y a un bonheur réel à vivre aux confins de la raison, dans un univers où le bien se mêle au mal, où Michel ne terrasse plus le dragon mais l'épouse et se fond en lui. Michel Picard a souligné la parenté étroite entre les deux scènes de lit dans le roman. Il y voit un signe de monstruosité et d'horreur. Mais une telle interprétation nous semble contraire au sentiment intime et spontané que suscite la lecture. N'est-ce pas plutôt la réalisation ultime des rêves de l'enfant, où on parle au loup sans être mangé, où on apprivoise les dragons au lieu de les pourfendre ? Certes, *La Fée aux Miettes* frôle sans cesse l'angoissant, l'horrible et le criminel, mais, chaque fois, le conte fantastique se mue providentiellement en conte de fées.

Quel sens donner en définitive au recours au mythe sous la plume de Nodier ? Force est d'abord de constater que *La Fée aux Miettes*, aussi saturée de références bibliques soit-elle, s'éloigne considérablement de la doctrine chrétienne. Patrick Berthier, dans un article consacré au mythe de la reine de Saba dans *La Fée aux Miettes*, insiste sur l'ambiguïté du traitement de la matière mythique :

Sans doute Nodier a-t-il été attiré par une histoire dont la mode romantique n'avait pas encore tenté de s'emparer, et qui n'était pas usée ; histoire, par ailleurs, enrichie de ses altérations depuis les textes d'origine. Cela expliquerait l'alliance, dans *La Fée aux Miettes*, de l'érotisme, ajout postérieur au récit biblique initial, et de l'édification morale qui, elle, est présente dès le Livre des Rois¹⁸⁸.

Sans mésestimer le sens moral de ce conte de fée et son « programme moral d'altruisme et d'humble dévouement¹⁸⁹ », selon les mots de Patrick Berthier, il nous semble plus pertinent de souligner ici le caractère volontairement provocateur d'un récit somme toute assez iconoclaste. Il s'agit en effet davantage de mettre en garde le lecteur contre la morale commune en réinterrogeant les silences d'un mythe mystérieux dès son origine. C'est la duplicité même de

¹⁸⁸ Patrick Berthier, « La Reine de Saba d'un conteur romantique : *La Fée aux Miettes* de Nodier (1832) », *Revue Graphè*, n°11, *La Reine de Saba*, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2002, p. 144.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 137.

la reine de Saba, comme celle de Salomon, tour à tour roi sage et idolâtre concupiscent, qui fait son succès auprès des romantiques. Nerval s'inscrit, dans son *Voyage en Orient*, dans la postérité de Nodier.

Pourquoi alors recourir au mythe, et qui plus est à un mythe biblique ? Pourquoi remonter à la reine de Saba pour dire le désir ? Précisément sans doute pour démythifier le discours religieux en en révélant les paradoxes inavoués, et dans le même mouvement mythifier le discours littéraire, apte à reprendre, à l'heure de l'agonie des religions du Livre, l'essentiel questionnement qui en est l'origine.

7.3. Odoïevski et Nerval : le monde des esprits

Le fonds mythique propre à Nerval et à Odoïevski est assez proche de celui de Nodier. Roselyne de Villeneuve, dans la thèse qu'elle a consacrée à cet auteur, recense les lectures probables de Nodier, et l'ensemble des influences qu'il a vraisemblablement reçues. La pensée de Nodier, teintée de mystique et d'ésotérisme, se fait l'écho des débats qui naissent à cette époque au sein du christianisme contemporain, notamment à travers la recherche de Ballanche. Elle doit aussi beaucoup aux réflexions hétérodoxes des Illuministes du XVIII^e siècle, Swedenborg et Saint-Martin en tête. Elle renoue enfin, directement ou indirectement, avec les penseurs antiques, Pythagore et Platon, et leurs réécritures de la Renaissance, qu'on désigne sous le nom de néo-pythagorisme et néo-platonisme¹⁹⁰.

Ainsi, la Bible n'est qu'une source religieuse parmi d'autres, que la multiplication des lectures ésotériques a métamorphosée. La religion romantique, comme l'a montré Serge Zenkine dans sa thèse¹⁹¹, est un lieu privilégié de l'« expérience du relatif » : elle accueille en son sein la pluralité comme dimension essentielle de l'« idée de culture ». À ces sources communes s'ajoute, chez Nerval, le voyage en Orient et la rencontre avec l'Islam. Ce syncrétisme est plus visible dans *Aurélia* et *La Sylphide* que dans *La Fée aux Miettes*. La pensée chrétienne est en effet très présente sous la plume d'Odoïevski et Nerval, mais leur réflexion ne peut se comprendre qu'à la lumière d'autres sources, résolument en marge de la pensée chrétienne officielle. Jean Richer a consacré une partie de sa recherche à la pensée mythique de Nerval. Nous empruntons ici largement à ses ouvrages, *Nerval, expérience et création* (1963) et *Gérard de Nerval, Expérience vécue et création ésotérique* (1987), qui recensent avec précision la plupart des sources de l'auteur. Aucun travail comparable n'a été produit sur l'œuvre d'Odoïevski, dont les références nous semblent néanmoins proches de celles de son homologue français. Nous conduirons donc parallèlement l'étude de ces deux auteurs.

7.3.1. Chute

La métaphysique d'Odoïevski, qui participe activement au renouveau de la pensée chrétienne en Russie au début du XIX^e siècle, est essentiellement fondée sur la doctrine du péché originel. Basile Zenkovsky précise à ce propos :

¹⁹⁰ Voir Roselyne de Villeneuve, *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, éd. cit., p. 553-596.

¹⁹¹ Voir Serge Zenkine, *L'Expérience du relatif*, éd. cit.

Dans son anthropologie, Odoïevski suit avant tout la doctrine du péché originel, théorie qui avait pris une vigueur nouvelle dans les écrits mystiques, grâce à Saint-Martin, lequel considérait comme fondamentale cette idée oubliée de « l'infirmité de la nature humaine ». Tous les mystiques laïques russes du XVIII^e et du commencement du XIX^e siècle (Labzine, Spéranski) mettaient au premier plan le péché originel qui entre par l'homme dans la nature entière. Odoïevski reprend avec insistance cette notion ; il rappelle l'indication de saint Paul (Rom, VIII, 19), savoir que la création entière gémit avec l'homme dans son attente ; aussi souligne-t-il particulièrement que « l'idée de Rousseau, à savoir que la nature de l'homme serait belle par elle-même, est en partie incomplète et en partie erronée »¹⁹².

L'idée selon laquelle l'homme est définitivement corrompu après la chute est essentielle pour comprendre la pensée philosophique d'Odoïevski, qui se traduit également dans ses récits. Ainsi peut-on expliquer dans *La Sylphide* la méditation de Mikhaïl Platonovitch sur la connaissance. Celui-ci affirme en effet à son correspondant que « le bonheur véritable ne peut consister que dans le fait de tout savoir ou de ne rien savoir, et comme la première alternative n'est pour le moment pas accessible à l'homme, il faut choisir la seconde¹⁹³ ». D'après la Bible, l'ignorance était la condition du bonheur de l'homme dans le Paradis originel. En goûtant au fruit de l'arbre de la connaissance, il s'est mis sur le chemin qui mène au savoir, sans pour autant espérer atteindre jamais à l'omniscience, attribut de Dieu seul. Il semble donc qu'ici le narrateur assimile la campagne où il s'est retiré à une sorte de Paradis, dans lequel la bêtise de l'homme serait la preuve de sa bonté et de son aptitude au bonheur.

Mais il est vite détrompé. Il fait en effet rapidement l'expérience de la corruption générale de la nature humaine. Certes, les hobereaux ses voisins le charment d'abord par leur proximité avec la nature. Mais il constate rapidement que l'homme de la nature est aussi pervers que l'homme civilisé, et même davantage, puisqu'il laisse libre cours à la bassesse de ses instincts mauvais :

Oui ! j'en suis convaincu, mon ami : le salut ne se trouve pas dans l'ignorance. J'ai vite retrouvé ici ces mêmes passions qui m'effrayaient parmi les gens que l'on dit cultivés, la même ambition, la même vanité, la même jalousie, la même cupidité, la même méchanceté, la même flatterie, la même bassesse, avec cette seule différence que toutes ces passions sont ici plus fortes, plus franches, plus viles, et en même temps leurs objets plus mesquins. J'irai plus loin : l'homme cultivé se divertit de sa culture même, et son âme au moins ne se trouve pas à chaque minute de son existence totalement humiliée ; la musique, la peinture, le mensonge du luxe, tout cela soustrait un peu de son temps à la bassesse...

Mais mieux connaître mes amis fait peur ; l'égoïsme s'insinue, si l'on peut dire, dans tout leur être. Duper quelqu'un lors d'une vente, remporter une affaire malhonnête, prendre un pot-de-vin, ce ne sont pas des choses qui se font en cachette, elles se pratiquent directement, ouvertement, comme si c'étaient des preuves d'intelligence. Flatter quelqu'un dont on peut obtenir un service, voilà le devoir d'un homme bien élevé. La rancœur et la vengeance, voilà des choses naturelles. L'ivrognerie, les jeux de cartes, la débauche, qui jamais ne viennent à

¹⁹² Basile Zenkovski, *op. cit.*, p. 157-158.

¹⁹³ *La Sylphide*, éd. cit., p. 170. « истинное счастье может состоять только в том, чтоб все знать или ничего не знать, и как первое до сих пор человеку невозможно, то должно избрать последнее. » (*Сильфида*, éd. cit., p. 136.)

l'esprit d'un homme cultivé, voilà des loisirs innocents et licites. Et malgré tout ils sont malheureux, se plaignent et maudissent leur vie. Comment pourrait-il en être autrement ! Cette parfaite immoralité, cet oubli total de la dignité humaine se transmettent du grand-père au père et du père au fils, comme une sorte de précepte et d'exemple paternels, et se communiquent à toutes les générations.

J'ai compris, en observant de plus près ces gens, pourquoi l'immoralité est si fermement liée à l'ignorance, et l'ignorance au malheur. Le christianisme invite non sans raison l'homme à oublier la vie d'ici-bas. Plus l'homme prête attention à ses besoins matériels, plus il estime les affaires domestiques, les chagrins domestiques, les discours des gens, l'attention qu'ils apportent à sa fréquentation, les plaisirs minuscules, en un mot, toutes les vétilles de la vie, et plus il est malheureux. Ces vétilles deviennent pour lui la totalité de l'existence ; c'est pour elles qu'il se fait du souci, qu'il se fâche, qu'il occupe toutes les minutes de sa journée, qu'il sacrifie tout le sacré de son âme, et, de même que ces vétilles sont innombrables, son âme est exposée à d'innombrables agaceries. Son caractère s'aigrit. Il oublie toutes les notions supérieures, abstraites, apaisantes. La patience, vertu suprême, disparaît, et l'homme, involontairement, devient méchant, emporté, oublieux, impatient. L'enfer vient s'installer en son âme¹⁹⁴.

L'expérience de Mikhaïl Platonovitch contredit ici radicalement la pensée rousseauiste : l'homme naturel est pire encore que l'homme cultivé. Tous les vices, choses « naturelles », se trouvent exacerbés et comme justifiés par l'ignorance primitive de ces hommes originels. La notion essentielle attachée au péché originel, sa dimension héréditaire, se trouve clairement exprimée à la fin du second paragraphe. Ce constat permet à l'épistolier de comprendre et de justifier la doctrine chrétienne. L'« enfer » consiste à se détourner de la spiritualité pour s'absorber dans les préoccupations de la vie terrestre. Or l'homme méchant est nécessairement malheureux. L'attitude digne du chrétien, la seule qui conduise au bonheur accessible en ce monde, est la « patience », l'attention prêtée à l'au-delà. Odoïevski, par la voix de son

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 172-174. « Да ! я уверился, мой друг : невежество не спасенье. Я скоро здесь нашел все те же страсти, которые меня пугали между людьми так называемыми образованными, то же честолюбие, то же тщеславие, та же зависть, то же корыстолюбие, та же злоба, та же лесть, та же низость, только с тою разницею, что все эти страсти здесь сильнее, откровеннее, подлее, — а между тем предметы мельче. Скажу более : человека образованного развлекает самая его образованность, и душа его по крайней мере не каждую минуту своего существования находится в полном унижении ; музыка, картина, выдумка роскоши — все это отнимает у него время на низости... Но моих друзей страшно узнать поближе ; эгоизм проникает, так сказать, весь состав их ; обмануть в покупке, выиграть несправое дело, взять взятку — считается не втихомолку, но прямо, открыто, делом умного человека ; ласкательство к человеку, из которого можно извлечь пользу, — долгом благовоспитанного человека ; долголетняя злоба и мщение — естественным делом ; пьянство, карточная игра, разврат, какой никогда в голову не войдет человеку образованному, — невинным, по введенным отдыхом. И между тем они несчастливы, жалуются и проклинают жизнь свою. — Как и быть иначе ! Вся эта безнравственность, все это полное забвение человеческого достоинства переходит от деда к отцу, от отца к сыну в виде отеческих наставлений и примера и заражает целую поколения. Я понял, наблюдая вблизи этих господ, отчего безнравственность так тесно соединена с невежеством, а невежество с несчастьем : христианство недаром призывает человека к забвению здешней жизни ; чем более человек обращает внимания на свои вещественные потребности, чем выше ценит все домашние дела, домашние огорчения, речи людей, их обращение в отношении к нему, мелкие наслаждения, словом, всю мелочь жизни, — тем он несчастливее ; эти мелочи становятся для него целию бытия ; для них он заботится, сердится, употребляет все минуты дня, жертвует всею святынею души, и так как эти мелочи бесчисленны, душа его подвергается бесчисленным раздражениям, характер портится ; все высшие, отвлеченные, успокоивающие понятия забываются ; терпимость, эта высшая из добродетелей, исчезает, — и человек невольно становится зол, вспыльчив, злопамятен, нетерпя ; внутренность души его становится адом. » (*Ibid.*, p. 137-139.)

personnage, semble ainsi parfaitement adhérer à la pensée chrétienne. Nous verrons néanmoins un peu plus loin que ce qu'il entend par « notions supérieures » s'éloigne considérablement de la pensée orthodoxe.

Nerval est lui aussi marqué par la doctrine du péché originel, bien qu'il n'ait pas à proprement parler reçu d'éducation chrétienne. Il découvre en effet cette pensée non tant dans la Bible même que, plus vraisemblablement, dans la lecture de Saint-Martin et de Joseph de Maistre. Insistant sur l'influence probable de ce dernier, Jean Richer écrit :

Outre l'intérêt porté aux visions du rêve, un ensemble de notions concernant la loi de l'expiation, la réversibilité, la valeur du sacrifice, donnent une coloration particulière aux grands écrits de Nerval et, en particulier, aux meilleurs passages des *Illuminés* et d'*Aurélia*. [...] Pour Nerval comme pour Maistre, le sauvage est un homme dégradé, et non un homme à l'état de nature ; comme de Maistre, Nerval tire les extrêmes conséquences du dogme chrétien de la chute, il adopte les idées d'expiation et de réversibilité¹⁹⁵.

On a déjà noté que le motif de la chute est essentiel pour comprendre la nouvelle. Au cours de l'une des premières visions, il aperçoit un ange semblable à « l'Ange de la *Mélancolie* d'Albrecht Dürer ». Figure essentielle de la pensée nervalienne, double du poète dans le célèbre poème « El Desdichado », l'ange est associé ici à la figure de l'ange déchu, puisque son mouvement est celui de la chute, au cours de laquelle il « froiss[e] ses ailes le long des toits et des balustres ». Plus loin, c'est le rêveur lui-même qui croit « tomber dans un abîme qui travers[e] le globe ». Enfin, la seconde crise de folie est perçue comme une « rechute », due à une « chute » au sens propre, puisque le narrateur affirme avoir trébuché en descendant les marches d'un escalier. Cette insistance sur le terme, dans ses emplois propre et métaphorique, manifeste l'importance de la thématique dans *Aurélia* et revêt vraisemblablement un sens mystique. Le narrateur s'interroge en effet sur sa ressemblance avec l'ange déchu, Lucifer, le porte-lumière, dont le destin le fascine, tout comme la plupart des romantiques.

La deuxième partie d'*Aurélia* s'ouvre par une méditation sur la religion chrétienne. Citant le *Manfred* de Byron, le narrateur s'écrie :

« L'arbre de science n'est pas l'arbre de vie ! » Cependant, pouvons-nous rejeter de notre esprit ce que tant de générations intelligentes y ont versé de bon ou de funeste ? L'ignorance ne s'apprend pas.

J'ai meilleur espoir de la bonté de Dieu : peut-être touchons-nous à l'époque prédite où la science, ayant accompli son cercle entier de synthèse et d'analyse, de croyance et de négation, pourra s'épurer elle-même et faire jaillir du désordre des ruines la cité merveilleuse de l'avenir... Il ne faut pas faire si bon marché de la raison humaine, que de croire qu'elle

¹⁹⁵ Jean Richer, *Gérard de Nerval, Expérience vécue et création ésotérique*, éd. cit., p. 91.

Le discours du fou dans le récit romantique européen

gagne quelque chose à s'humilier tout entière, car ce serait accuser sa céleste origine... Dieu appréciera la pureté des intentions sans doute, et quel est le père qui se complairait à voir son fils abdiquer devant lui tout raisonnement et toute fierté ! L'apôtre qui voulait toucher pour croire n'a pas été maudit pour cela !

*
* *

Qu'ai-je écrit là ? Ce sont des blasphèmes. L'humilité chrétienne ne peut parler ainsi. De telles pensées sont loin d'attendrir l'âme. Elles ont sur le front les éclairs d'orgueil de la couronne de Satan... un pacte avec Dieu lui-même ? Ô science ! Ô vanité¹⁹⁶ !

Ici encore, c'est l'interrogation sur la sainteté de l'ignorance et la perversion du savoir qui domine. La citation de Byron et le dernier paragraphe évoqué, nettement détaché du reste du texte, semblent prôner les vertus de l'ignorance. Néanmoins, le paragraphe central donne une tournure nettement polémique à l'affirmation initiale. De plus, les dernières lignes, dans une perspective chrétienne, sont équivoques. Nerval reprend l'opposition fondamentale entre « humilité » d'une part, « orgueil » et « science » de l'autre. La pensée chrétienne met certes en garde le narrateur contre la quête d'un savoir jugé dangereux, mais la référence reste néanmoins très vague et constitue une déformation qu'il lui fait subir. Au cours d'un rêve, le narrateur visite une ville retirée, peuplée d'une « race heureuse¹⁹⁷ » qui constitue « comme une famille primitive et céleste¹⁹⁸ » et rappelle au narrateur un « paradis perdu¹⁹⁹ ». Or ce peuple réalise la synthèse de la simplicité primitive et de la victoire sur l'ignorance :

Bravant toujours le flot envahissant des accumulations de races nouvelles, ils vivaient là, simples de mœurs, aimants et justes, adroits, fermes et ingénieux, et pacifiquement vainqueurs des masses aveugles qui avaient tant de fois envahi leur héritage. Eh quoi ! Ni corrompus, ni détruits, ni esclaves ; purs, quoique ayant vaincu l'ignorance ; conservant dans l'aisance les vertus de la pauvreté²⁰⁰.

Le narrateur souligne ici le paradoxe : ignorance et pureté sont bien, dans le monde terrestre, antithétiques. Seule une autre race, ayant échappé dès l'origine à la corruption du péché originel, a pu réussir l'alliance de la pureté et du savoir.

Nerval s'éloigne ici délibérément de la pensée chrétienne. Le thème, dans le passage cité plus haut, du « pacte avec le diable » devient « pacte avec Dieu ». Ce paragraphe semble tout droit tiré de *Faust*, mais Nerval va plus loin encore, en émettant l'idée de signer un tel pacte non avec une créature inférieure bien qu'extrêmement puissante, mais avec Dieu lui-même. Dans sa représentation de Satan, Goethe exerce une influence évidente sur Nerval. Le

¹⁹⁶ *Aurélia*, éd. cit., p. 390.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 374.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 375.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 374-375.

narrateur d'*Aurélia* se présente d'ailleurs comme un héritier, peut-être même une figure de Faust. Il décrit ainsi sa chambre à l'hospice :

J'ai trouvé là tous les débris de mes diverses fortunes, les restes confus de plusieurs mobiliers dispersés ou revendus depuis longtemps. C'est un capharnaüm comme celui du docteur Faust²⁰¹.

La mention de Faust sous la plume de Nerval, qui s'attacha à plusieurs reprises à traduire les deux *Faust*, ne peut être anecdotique.

7.3.2. Initiation

La figure de Faust est essentielle dans la pensée d'Odoïevski également, qui donne ce nom au personnage principal et porte-parole de son œuvre majeure, *Les Nuits Russes*. La thèse centrale de cet ouvrage est l'affirmation que le salut passe par la synthèse entre science, foi et poésie. Sous l'égide de la foi, la science doit se faire poétique et la poésie scientifique. On est assez proche ici de la tentation nervalienne évoquée plus haut d'un monde où la science triomphante porterait les germes de « la cité merveilleuse de l'avenir²⁰² ». Si Faust fascine Nerval et Odoïevski, c'est justement parce qu'il est un « chercheur de vérité », selon l'expression d'Odoïevski, un être qui tend toujours vers un savoir supérieur²⁰³. Cette quête n'est pourtant pas nécessairement diabolique, au sens où elle serait mauvaise. Nos deux auteurs pensent en effet qu'une vérité, qu'ils ne considèrent pas comme contradictoire avec le christianisme, se trouve au cœur de pensées qui lui sont pourtant étrangères ou marginales. Nerval, on l'a vu, se livre au début de la seconde partie à une réflexion qui emprunte ses concepts au catholicisme. Le débat semble pencher d'abord dans le sens d'une mise en garde contre l'orgueil du savant. Pourtant, aussitôt après, la narration reprend en ces termes :

J'avais réuni quelques livres de cabale. Je me plongeai dans cette étude, et j'arrivai à me

²⁰¹ *Ibid.*, p. 409.

²⁰² *Ibid.*, p. 390.

²⁰³ Nerval écrit à ce propos, dans la préface à sa traduction (1828) : « [...] où le sublime caractère de *Faust* serait-il mieux rendu que dans cet ouvrage même, dans ces hautes méditations, auxquelles la faiblesse de ma prose n'a pu enlever tout leur éclat ? Quelle âme généreuse n'a éprouvé quelque chose de cet état de l'esprit humain, qui aspire sans cesse à des révélations divines, qui tend, pour ainsi dire, toute la longueur de sa chaîne, jusqu'au moment où la froide réalité vient désenchanter l'audace de ses illusions ou de ses espérances et, comme la voix de l'Esprit, le rejeter dans son monde de poussière ? »

Cette ardeur de la science et de l'immortalité, Faust la possède au plus haut degré ; elle l'élève souvent à la hauteur d'un dieu, ou de l'idée que nous nous en formons, et cependant tout en lui est naturel et supportable ; car, s'il a toute la grandeur et toute la force de l'humanité, il en a aussi toute la faiblesse ; en demandant à l'enfer des secours que le ciel lui refusait, sa première pensée fut sans doute le bonheur de ses semblables, et la science universelle ; il espérait à force de bienfaits sanctifier les trésors du démon, et, à force de science, obtenir de Dieu l'absolution de son audace ; mais l'amour d'une jeune fille suffit pour renverser toutes ses chimères : c'est la pomme d'Éden qui, au lieu de la science et de la vie, n'offre que la jouissance d'un moment et l'éternité des supplices. » (Paris, Garnier, 1877)

persuader que tout était vrai dans ce qu'avait accumulé là-dessus l'esprit humain pendant des siècles. La conviction que je m'étais formée de l'existence d'un monde extérieur coïncidait trop bien avec mes lectures pour que je doutasse désormais des révélations du passé. Les dogmes et les rites de diverses religions me paraissaient s'y rapporter de telle sorte que chacune possédait une certaine portion de ces arcanes qui constituaient ses moyens d'expansion et de défense²⁰⁴.

Le récit qui commence ici ne tient pas compte de la réflexion à laquelle il succède. Non seulement le narrateur ne renonce pas à la fièvre de l'étude, comme le paragraphe précédent pouvait le suggérer, mais le fait d'adhérer à un dogme, d'abdiquer sa raison au profit d'une révélation ne semble plus constituer un obstacle à son adhésion aux religions du passé. La religion chrétienne est pour Nerval l'une des formes que prend la quête spirituelle universelle. Jean Richer voit dans cette affirmation un héritage de la franc-maçonnerie, et plus précisément du culte d'Isis. Recensant les lectures de Nerval à ce sujet, il écrit :

Nerval emprunte à ces ouvrages deux idées principales : 1) Il y a eu continuité de la tradition religieuse et, en particulier, le christianisme est l'héritier direct de la tradition isiaque et du polythéisme gréco-romain. 2) L'initiation maçonnique dérive des initiations antiques et en perpétue les mystères²⁰⁵.

À aucun moment, les convictions religieuses de Nerval ne séparent la pensée chrétienne des autres influences dont il est l'objet. Au contraire, les préoccupations mystiques qui sont siennes l'encouragent à chercher à étendre sans cesse son savoir :

Mais pour nous, nés dans les jours de révolutions et d'orages, où toutes les croyances ont été brisées, – élevés tout au plus dans cette foi vague qui se contente de quelques pratiques extérieures et dont l'adhésion indifférente est plus coupable peut-être que l'impiété et l'hérésie, – il est bien difficile, dès que nous en sentons le besoin, de reconstruire l'édifice mystique dont les innocents et les simples admettent dans leur cœur la figure toute tracée²⁰⁶.

Si la foi ne peut plus avoir l'évidence qu'elle avait avant la Révolution pour les croyants « simples » élevés dans la foi chrétienne, elle doit nécessairement passer par la documentation et la quête perpétuelle de connaissances nouvelles qui doivent aboutir à une synthèse personnelle capable peut-être d'atteindre à nouveau à l'universel, si elle ne se perd en chemin dans les pièges du relativisme.

Un désir de connaissance comparable touche Mikhaïl Platonovitch au moment où il découvre la bibliothèque de son oncle défunt.

Les armoires sont remplies des œuvres de Paracelse, du comte Gabalis, d'Arnaud de Villeneuve, de Raymond Lulle²⁰⁷ et d'autres alchimistes et cabalistes. J'ai même remarqué dans

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 390-391.

²⁰⁵ Jean Richer, *Gérard de Nerval, Expérience vécue et création ésotérique*, éd. cit., p. 92.

²⁰⁶ *Aurélia*, éd. cit., p. 390.

²⁰⁷ *Le comte de Gabalis* n'est pas un auteur, mais un ouvrage de vulgarisation de l'abbé Monfaucon de Villars (Paris, 1670) qui a contribué à répandre les principales doctrines ésotériques, réservées jusque là aux seuls initiés.

Raymond Lulle est un théologien et philosophe catalan du XIII^e siècle, qui se convertit à la suite de visions du

une armoire les restes de quelques appareils de chimie. Le défunt vieillard cherchait sûrement la pierre philosophale... le polisson ! Et comme il s'y entendait pour garder cela secret !

Il n'y avait rien d'autre à faire ; j'ai pris les livres que j'ai trouvés et maintenant me voilà, moi, homme du ^{xix}^e siècle, assis devant d'énormes in-folio, lisant avec une très grande attention des raisonnements sur la matière originelle, sur l'électricité élémentaire, sur l'âme du soleil, sur l'humidité du nord, sur les esprits des étoiles et sur toutes sortes de choses de ce genre. C'est drôle, et fastidieux, et intéressant²⁰⁸.

C'est d'abord avec amusement et par désœuvrement que Mikhaïl Platonovitch s'empare de ces livres poussiéreux. Mais progressivement il est séduit par leur contenu et le lecteur assiste, au cours de la nouvelle, à une sorte de conversion du personnage à l'alchimie. On peut ici considérer que le personnage se confond avec l'auteur. On a en effet coutume de distinguer trois étapes dans la pensée d'Odoïevski. La première, qui coïncide globalement avec l'époque moscovite des années 1820, est placée sous le sceau de la philosophie allemande, et notamment celle de Schelling. À partir des années 1830, lorsqu'il s'installe à Saint-Pétersbourg, Odoïevski se détourne de cet auteur pour explorer l'œuvre des mystiques, et notamment Arndt, Eckartshausen, Saint-Martin, Pordage, Baader, qu'il lit en parallèle des Pères de l'Église et de la *Philocalie*, ouvrage majeur de la théologie orthodoxe, qui recense les écrits des principaux Pères. Ici encore, on ne peut distinguer entre lecture des fondateurs de la théologie orthodoxe et étude de penseurs mystiques qui, par bien des aspects, s'en éloignent considérablement. Enfin, la dernière partie de sa vie est consacrée à la politique, l'économie et l'instruction du peuple. *La Sylphide*, comme la majeure partie de l'œuvre littéraire de l'auteur, appartient à la seconde période. Le terme de « sylphide » est emprunté au *Comte de Gabalis* qui vulgarise lui-même Paracelse. Celui-ci compte en effet sept races de créatures sans âme. Parmi elles, il définit les quatre génies des éléments : les nains sont les génies de la terre, les ondins et ondines ceux de l'eau²⁰⁹, les sylphes et sylphides ceux de l'air et les salamandres

Christ, et consacre son œuvre philosophique à la théologie et à la mystique. Il lutte notamment contre l'averroïsme. De nombreux traités d'alchimie lui sont également attribués.

Paracelse est un alchimiste et médecin de la première moitié du ^{xvi}^e siècle. Esprit représentatif de la Renaissance, il est notamment célèbre pour avoir développé la théorie de la correspondance entre microcosme (homme) et macrocosme (nature).

Arnaud de Villeneuve, encore appelé Arnoldus de Villanova, est l'un des plus célèbres médecins du ^{xiii}^e siècle, également versé en théologie et astrologie. On lui attribue un grand nombre de livres d'alchimie.

²⁰⁸ *La Sylphide*, éd. cit., p. 176. « Шкафы были наполнены сочинениями Парацельсия, графа Габалиса, Арнольда Виллановы, Раймонда Луллия и других алхимиков и кабалистов. Я даже заметил в шкафу остатки некоторых химических снарядов. Покойный старик верно искал философского камня... проказник ! и как он умел сохранять это в секрете !

Нечего было делать ; я принялся за те книги, которые нашлись, и теперь, вообрази себе меня, человека в XIX-м веке, сидящего над огромными фолиантами и со всеусердием читающего рассуждение : о первой материи, о всеобщем электре, о души солнца, о северной влажности, о звездных духах и о прочем тому подобном. Смешно, и скучно, и любопытно. » (*Сильфида*, éd. cit., p. 139-140.)

²⁰⁹ L'opéra le plus célèbre de Hoffmann, *Undine*, d'après le récit de La Motte-Fouqué, est consacré à une ondine.

ceux du feu. Odoïevski a d'ailleurs intitulé l'un de ses trois principaux récits fantastiques *La Salamandre*. *Le Comte de Gabalis* simplifie la théorie de Paracelse et parle d'« esprits élémentaires ». L'expérience à laquelle se livre Mikhaïl Platonovitch est donc directement inspirée des lectures mystiques que le personnage et l'auteur ont en commun.

On peut aussi remarquer que l'un des auteurs évoqués par Mikhaïl Platonovitch fait le lien entre folie et alchimie d'une manière inattendue. C'est ainsi que l'historien Claude Quétel le présente :

Enfin, le Moyen Âge chrétien, à la suite de la médecine arabe et de Galien, dont l'influence est toujours considérable, renoue tant bien que mal le dialogue entre médecine et philosophie. Une caractériologie est fondée sur la notion du tempérament humoral. Arnaud de Villeneuve (1250-1313), médecin du roi d'Aragon et du pape et lui aussi traducteur de l'arabe, soutient que le tempérament est l'élément corporel le plus apte à « préparer la génération des accidents de l'âme ». Platon et Galien ne disent pas autre chose, mais il est ajouté que les accidents de l'âme peuvent à leur tour altérer le tempérament. Le Moyen Âge attache une grande importance aux « esprits », émanations légères et subtiles, héritières du *pneuma* stoïcien, constituant le principe de la vie et du sentiment (ils agissent comme intermédiaires entre l'âme et le corps), et au véhicule qui les répartit dans le corps²¹⁰.

Il n'est pas anodin que Mikhaïl Platonovitch cite deux médecins célèbres, Arnaud de Villeneuve et Paracelse, qui ont en commun d'être en rupture avec la théologie chrétienne qui leur est contemporaine ainsi qu'avec le discours médical positiviste du XIX^e siècle. Scientifiques et croyants, ils dessinent une autre voie pour la science et pour la foi, celle de l'alchimie. Leur discours sur la folie, héritier de l'Antiquité grecque et de la médecine arabe, manifeste tolérance et intérêt pour ces « accidents de l'âme », qui, mieux que la santé, en révèlent le fonctionnement.

Les mêmes lectures nourrissent l'œuvre et la pensée de Nerval, comme l'a montré Jean Richer. Dans le « grenier de son oncle », selon l'expression qui figure dans la préface des *Illuminés*, le jeune Nerval se plonge dans des lectures qui font de lui un double de Mikhaïl Platonovitch. Tout comme l'oncle défunt dont l'héritage intellectuel pèse sur le personnage de *La Sylphide*, la figure de l'oncle, envisagé comme maître de l'initiation que subit le jeune Nerval, tient une place non négligeable dans *Aurélia*. La mention qui en est faite est d'ailleurs directement mise en relation par le narrateur avec son éducation religieuse :

Le pays où je fus élevé était plein de légendes étranges et de superstitions bizarres. Un de mes oncles qui eut la plus grande influence sur ma première éducation s'occupait, pour se distraire, d'antiquités romaines et celtiques. Il trouvait parfois, dans son champ ou aux environs, des images de dieux et d'empereurs que son admiration de savant me faisait vénérer, et dont ses livres m'apprenaient l'histoire. Un certain Mars en bronze doré, une Pallas ou Vénus armée, un Neptune et une Amphitrite sculptés au-dessus de la fontaine du hameau, et surtout la bonne grosse figure barbue d'un dieu Pan souriant à l'entrée d'une grotte, parmi les festons de

²¹⁰ Claude Quétel, *Histoire de la folie*, éd. cit., p. 53.

l'aristoloche et du lierre, étaient les dieux domestiques et protecteurs de cette retraite. J'avoue qu'ils m'inspiraient alors plus de vénération que les pauvres images chrétiennes de l'église et les deux saints informes du portail, que certains savants prétendaient être l'Esus et le Cernunnos des Gaulois. Embarrassé au milieu de ces divers symboles, je demandai un jour à mon oncle ce que c'était que Dieu. « Dieu, c'est le soleil », me dit-il. C'était la pensée intime d'un honnête homme qui avait vécu en chrétien toute sa vie, mais qui avait traversé la Révolution, et qui était d'une contrée où plusieurs avaient la même idée de la Divinité.

Jean Richer a tenté d'identifier ce que la bibliothèque de cet oncle maternel, qui joua à bien des égards le double rôle de père et de mère auprès du jeune Nerval, pouvait contenir :

Ce furent, croyons-nous, *Sethos* de l'abbé Terrasson, *Le Diable amoureux* de Cazotte, *Le Monde primitif* de Court de Gébelin (peut-être sous la forme de tomes dépareillés), *Le Comte de Gabalis* de l'abbé de Villars. Peut-être faut-il y joindre les *Nouvelles Recherches* de Devismes du Valgay, l'*Œdipus Aegyptiacus* de Kircher, *L'Âne d'or* d'Apulée²¹¹.

C'est donc notamment par l'intermédiaire de Cazotte et du *Comte de Gabalis* que Nerval construit la mystique qui lui est propre. Biondetta déclare dans *Le Diable amoureux* qu'elle est une sylphide, afin de dissimuler son origine diabolique. En effet, l'ouvrage de l'abbé de Villars montre que l'homme est souvent tenté par ignorance de confondre esprits élémentaires et démons parce qu'il est effrayé par la communication avec l'au-delà. La figure même d'Aurélia est construite, dans la nouvelle éponyme, sur le modèle de la morte amoureuse, thème en vogue dans la littérature fantastique romantique, qui présuppose une communication entre le monde des vivants et celui des morts, et un possible passage d'un univers à l'autre. C'est ce passage qui prend le nom essentiel, dans l'écriture de Nerval, de « descente aux enfers ».

Les lectures de jeunesse de Nerval se trouvent complétées lors de la maturité par la découverte de Swedenborg, Ballanche, Bonald et Saint-Martin, auteurs qui ont également influencé Nodier et Odoïevski dans les années 1830. Tous ont en commun d'orienter la pensée chrétienne dans un sens profondément mystique en insistant sur les points de passage entre les mondes des vivants et des morts. Les « Visions » de Swedenborg, auquel Nerval emprunte le terme de « Mémorables », constituent l'un des modèles explicites d'*Aurélia*. Or le mystique suédois décrit dans ses ouvrages les différents séjours qu'il lui a été donné d'accomplir dans l'au-delà et la connaissance précise qu'il en a retirée sur la vie après la mort. L'un des principes centraux de sa pensée est la proximité maintenue entre les deux mondes qu'on considère

²¹¹ Jean Richer, *Gérard de Nerval, Expérience vécue et création ésotérique*, éd. cit., p.84 (*Sethos* de l'abbé Terrasson [1728], *Le Monde primitif* de Court de Gébelin [1775-1788] et l'*Œdipus Aegyptiacus* de Kircher [1652], dans lequel l'auteur prétend avoir percé le mystère des hiéroglyphes, qui contiennent des vérités héritées des fils de Noé, sont des ouvrages qui ont contribué au mythe moderne d'Isis. Devismes du Valgay est un disciple de Swedenborg. Cazotte tient une place importante dans la pensée de Nerval, qui lui a consacré l'une des monographies des *Illuminés*, où il montre l'influence sur son œuvre du *Comte de Gabalis* et de Martinès de Pasqually. Enfin, *L'Âne d'or* est l'une des œuvres citées en modèle au début d'*Aurélia*, à cause de l'importance qui y est accordée au culte d'Isis.)

ordinairement comme totalement irréductibles l'un à l'autre. Cette proximité est assurée par l'existence, indépendamment du Ciel et de l'Enfer, d'un « monde des esprits » où vivent les morts en attendant le Jugement dernier. Il n'est pas rare, nous dit Swedenborg, que l'esprit d'un mort, se réveillant dans ce monde intermédiaire, se prenne encore pour un vivant et qu'il faille un certain temps pour le dissuader. Voici quelques passages du chapitre que Jean Prieur, traduisant et adaptant les œuvres de Swedenborg, a intitulé « Des Esprits sont associés à chaque être humain » :

Il y a auprès de moi beaucoup de personnes désincarnées que j'ai connues sur terre. J'ai eu l'occasion de les revoir tantôt pendant plusieurs jours, tantôt pendant des semaines et des mois. Ces esprits sont persuadés qu'ils réintègrent leur corps et qu'ils retournent ainsi dans le monde. Si la révélation ne leur était enfin accordée qu'en réalité ils sont séparés des hommes, ils ne seraient pas capables de s'en rendre compte. [...]

Les esprits ne diffèrent pas de nous (sauf qu'ils ne possèdent pas de corps charnel), car ils ne revêtent que la forme humaine (non aliam formam quam humanam) quand il leur est donné de se rendre visibles sur le plan de la Nature. [...]

Le Seigneur pourvoit à ce que les esprits et les hommes conversent rarement ensemble. Ce commerce est plus dangereux qu'on ne le croit, à moins que le Seigneur lui-même n'introduise un de ses serviteurs dans le monde spirituel et ne le protège spécialement. Tout homme pourrait jouir de ces relations comme dans les temps très anciens, mais nos contemporains sont trop sensuels. J'ai toujours insisté sur les dangers où se trouvent ceux qui sont en communication avec les esprits. Mon ami Robsahm me demanda un jour si d'autres que moi ne pouvaient pas jouir de ce privilège merveilleux, « Prenez garde, lui répondis-je, c'est un chemin qui conduit à l'hôpital des fous ! »²¹²

Le narrateur de Nerval tente d'entrer en contact avec les esprits, expérience dont il connaît et assume les risques. Il n'ignore pas que ce commerce, autrefois facile et naturel, nécessite aujourd'hui une initiation, car la porosité entre monde des vivants et monde des esprits ne se laisse pas facilement percevoir, mais elle seule rend possible l'acquisition par le narrateur nervalien d'un savoir sur les mystères de la création :

« Toutefois, me disais-je, il est sûr que ces sciences sont mélangées d'erreurs humaines. L'alphabet magique, l'hiéroglyphe mystérieux ne nous arrivent qu'incomplets et faussés, soit par le temps, soit par ceux-là mêmes qui ont intérêt à notre ignorance ; retrouvons la lettre perdue ou le signe effacé, recomposons la gamme dissonante, et nous prendrons force dans le monde des esprits. »

C'est ainsi que je croyais percevoir les rapports du monde réel avec le monde des esprits. La terre, ses habitants et leur histoire, étaient le théâtre où venaient s'accomplir les actions physiques qui préparaient l'existence et la situation des êtres immortels attachés à sa destinée²¹³.

Nerval est proche ici du ton de Swedenborg dont le nom, dans les premières lignes d'*Aurélia*, indique clairement le sens à accorder à la descente aux enfers nervalienne, qui consiste en une succession de « visions » du monde des esprits, au sens où l'entend le mystique suédois.

²¹² Jean Prieur, *Les Visions de Swedenborg*, Paris, éd. Fernand Lanore, 1984, p. 19, 20 et 22.

²¹³ *Aurélia*, éd. cit., p. 391.

7.3.3. Idéal

Ses visions donnent au narrateur de Nerval accès à l'histoire de l'univers. La conception qu'il en propose doit beaucoup au néo-pythagorisme, d'une part, courant qui fait du feu le principe de vie et l'essence de la divinité, et d'autre part à la gnose et à sa variante la plus célèbre, le manichéisme, qu'il connut par l'intermédiaire de Martinès de Pasqually et de Saint-Martin.

Les récits d'*Aurélia* prennent tout leur sens à la lumière du mythe qui se situe dans l'« Histoire de la reine du Matin et de Soliman, prince des génies », récit inclus dans *Voyage en Orient*. Lors de sa « descente aux Enfers », l'artiste Adoniram rencontre son aïeul Tubal-Kaïn, qui lui raconte sa propre version de l'histoire humaine : Caïn est bien le fils d'Ève, mais non celui d'Adam : il descend des esprits ou génies du feu. Eblis a placé l'étincelle de vie en son sein. Adonaï, en rivalité constante avec les autres Eloïm, préfère Abel, fils du limon par son père, à Caïn qu'il redoute. Ici trouve sa source l'injustice dont est frappée la lignée des Caïnites, condamnés à servir les fils d'Adam, malgré leur supériorité évidente. Reconnaisant en Adoniram ce qu'il est, la reine de Saba l'épouse secrètement : Ménélik, le fils que la tradition musulmane attribue d'ordinaire à Salomon est, en fait, fils des Caïnites, rival des serviteurs d'Adonaï. Salomon se montre, dans le récit de Nerval, parfaitement conscient de l'existence d'autres dieux que celui qu'il révère : trompé par la reine de Saba, il renonce à son Dieu qu'il juge moins puissant que les autres, et sombre dans l'adoration païenne. On voit très bien comment Nerval utilise ici les données du texte biblique, mais aussi ses creux, donnant à son récit une cohérence que la lecture traditionnelle de la Bible n'a pas toujours : comment expliquer en effet que le roi très sage, le modèle et l' élu, le constructeur du Temple, s'adonne à la fin de sa vie à la luxure et au culte des idoles ?

Ce mythe, clairement exposé dans le *Voyage en Orient*, est repris dans *Aurélia*. Après la mort d'Aurélia, dans les chapitres 7 et 8 de la première partie, le narrateur entreprend une histoire du monde, qui emprunte, entre autres sources, des épisodes à la *Genèse*, comme le déluge, ou à l'*Apocalypse*, comme la vision de la femme dans le ciel. Le monde se voit d'abord partagé entre sept Eloïm, possédant chacun sa propre race. Les temps primitifs consistent en la lutte entre ces puissances rivales qui s'organisent peu à peu en deux camps. L'un, celui des « nécromants²¹⁴ » doit trouver refuge sous la terre, d'où il revient parfois

²¹⁴ *Ibid.*, p. 381.

troubler les « méchants²¹⁵ ». La sanglante histoire du monde qui fait pleurer et languir la « Mère éternelle²¹⁶ » conduit donc à l'exil d'une race maudite réfugiée sous terre près du feu central, et à laquelle a jadis appartenu le narrateur d'*Aurélia* : « longtemps j'y avais gémi dans la captivité, ainsi qu'une partie de la race humaine²¹⁷ ». C'est bien dans les profondeurs de ce monde oublié que semble descendre à plusieurs reprises le narrateur de Nerval qui décrit ses voyages dans une ville où les êtres, possesseurs du feu, connaissent les secrets de la création.

La mythologie du feu central implique également l'idée d'un *continuum* entre les différents règnes. Toutes les créatures participent à des degrés divers au feu divin. Il n'y a pas de rupture entre le minéral, le végétal, l'animal, l'humain et le divin. On trouve la trace très nette de cette pensée dans plusieurs passages d'*Aurélia*, comme celui-ci :

Sans agiter le mystère impénétrable de l'éternité des mondes, ma pensée remonta à l'époque où le soleil, pareil à la plante qui le représente, qui de sa tête inclinée suit la révolution de sa marche céleste, semait sur la terre les germes féconds des plantes et des animaux. Ce n'était autre chose que le feu même qui, étant un composé d'âmes, formulait instinctivement la demeure commune. L'esprit de l'Être-Dieu, reproduit et pour ainsi dire reflété sur la terre, devenait le type commun des âmes humaines dont chacune, par suite, était à la fois homme et Dieu. Tels furent les Eloïm²¹⁸.

L'idée que l'esprit du feu traverse les corps et les dote tous de vie est une notion centrale dans la pratique des alchimistes. Pour Paracelse par exemple, « personne ne peut démontrer que les métaux soient morts et privés de vie [...]. Or je l'affirme audacieusement, les métaux, les pierres, de même que les racines, les herbes, tous les fruits sont riches de leur propre vie²¹⁹ ». Cette conception se trouve exprimée dans les « Vers dorés » de Nerval. Elle est également au cœur de *La Sylphide* dont l'expérience centrale consiste en la transformation progressive d'une turquoise qui suit le parcours de tous les règnes pour devenir sylphide. L'expérience qu'il entreprend est tirée du *Comte de Gabalis*, où elle figure dans des termes très proches que ceux que note le fou d'Odoïevski. Le Comte explique d'abord au néophyte comment attirer les salamandres. Puis il indique le procédé à suivre pour les autres esprits élémentaires :

Il n'y a qu'à fermer un verre plein d'air congelé d'eau ou de terre et le laisser exposé au soleil un mois. Puis séparer les éléments selon la science ; ce qui surtout est très facile en l'eau et en la terre. Il est merveilleux quel aimant c'est que chacun de ces éléments purifiés pour attirer Nymphes, Sylphes et Gnomes²²⁰.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 383.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*, p. 381.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 391.

²¹⁹ Cité dans Jean Richer, *Gérard de Nerval, Expérience vécue et création ésotérique*, éd. cit., p. 327.

²²⁰ Montfaucon de Villars, *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les Sciences Secrètes*, éd. Castelli, 2007, p. 50.

D'après l'érudit, les esprits élémentaires entrent facilement en contact avec les humains, car ils cherchent à obtenir d'eux l'immortalité qui leur est refusée :

Nos Pères les Philosophes parlant à Dieu face à face se plaignirent à lui du malheur de ces peuples : et Dieu de qui la miséricorde est sans bornes, lui révéla qu'il n'était pas impossible de trouver du remède à ce mal. Il leur inspira que de même que l'homme, par l'alliance qu'il a contractée avec Dieu a été fait participant de la Divinité : les Sylphes, les Gnomes, les Nymphes et les salamandres, par l'alliance qu'ils peuvent contracter avec l'homme, peuvent être faits participants de l'immortalité²²¹.

Mikhaïl Platonovitch décide de tenter une expérience aussi simple, afin de s'unir à une sylphide. Il note ainsi les progrès de l'expérience :

Hier soir, en m'approchant du vase, j'ai remarqué un léger mouvement de mon anneau. Au début, j'ai pensé que c'était une illusion d'optique et, pour m'en assurer, j'ai pris le vase dans mes mains. Mais à peine avais-je esquissé un infime mouvement, que mon anneau s'est émietté en petites étincelles bleu et or, qui se sont étirées en minces fils au gré des remous et ont bientôt entièrement disparu ; seulement, l'eau s'est tout entière teintée d'or, avec des reflets bleus. J'ai remis le vase à sa place initiale, et à nouveau mon anneau est apparu au fond. [...]

Hier, abîmé dans la contemplation de mon anneau miraculeux, j'ai remarqué à nouveau un léger mouvement de sa part. J'ai regardé : l'eau, en haut, s'est ridée de vagues bleues, dans lesquelles se reflétaient des rayons d'opale irisés. La turquoise s'est changée en opale et d'elle s'est élevée, dans l'eau, comme une auréole solaire. Toute l'eau était agitée. Il y avait en haut des clés d'or qui se dispersaient en étincelles bleues. Là étaient réunies toutes les couleurs possibles, qui tantôt se mêlaient en d'innombrables nuances, tantôt ressortaient vivement. À la fin, l'auréole solaire a disparu et une pâle couleur verte est apparue à sa place ; au gré de vagues vertes s'élevaient des fils roses, qui se sont longtemps entremêlés les uns dans les autres avant de former, au fond du vase, une magnifique et somptueuse rose. [...]

Aujourd'hui, je me suis approché de ma rose et j'ai remarqué en son centre quelque chose de nouveau... Pour mieux la regarder, j'ai saisi le vase et j'ai décidé de le transvaser à nouveau dans un autre ; mais dès que je l'ai mis en mouvement, de la rose sont ressortis les fils verts et roses qui, en un filet rayé, se sont mélangés à l'eau, et à nouveau au fond du vase est apparue ma fleur magnifique : tout s'est calmé, mais, en son milieu, quelque chose scintillait. Les pétales se sont peu à peu ouverts et – je n'en crus pas mes yeux ! – entre les étamines orangées reposait – me croiras-tu ? – reposait une créature admirable, ineffable, incroyable, en un mot, une femme à peine perceptible à l'œil²²² !

²²¹ *Ibid.*, p. 38.

²²² *La Sylphide*, éd. cit., p. 185-188. « Вчера вечером, подошед к вазе, я заметил в моем перстне какое-то движение. Сначала я подумал, что это был оптический обман и, чтоб удостовериться, взял вазу в руки; но едва я сделал малейшее движение, как мой перстень рассыпался на мелкие голубые и золотые искры, они потянулись по воде тонкими нитями и скоро совсем исчезли, лишь вода сделалась вся золотою с голубыми отливами. Я поставил вазу на прежнее место, и снова мой перстень слился на дне ее. [...]

Вчера, погруженный в рассматривание моего чудесного перстня, я заметил в нем снова какое-то движение : смотрю – поверх воды струятся голубые волны, и в них отражаются радужные опаловые лучи; бирюза превратилась в опал, и от него поднималось в воду как будто солнечное сияние ; вся вода была в волнении ; били вверх золотые ключи и рассыпались голубыми искрами. Тут было соединение всех возможных красок, которые то сливались бесчисленными оттенками, то ярко отделялись. Наконец радужное сияние исчезло, и бледный зеленоватый цвет заступил его место ; по зеленоватым волнам потянулись розовые нити, долго переплетались между собою и слились на дне сосуда в прекрасную, пышную розу [...]

Сегодня я подошел к моей розе и в середине ее заметил что-то новое... Чтоб лучше рассмотреть ее, я поднял вазу и снова решил перелить ее в другую ; но едва я привел ее в движение, как опять от розы потянулись зеленые и розовые нити и полосатою струею перелились вместе с водою, и снова на

C'est donc une femme, riche de son parcours à travers tous les règnes de la création, qui reçoit la fonction, chez Odoïevski, d'initier le héros aux mystères de l'autre monde, où doit être célébré leur mariage mystique.

Chez Nerval également, une importance considérable est accordée au principe féminin dans la conception de la divinité. Initié, on l'a vu, par la lecture des francs-maçons et de *L'Âne d'or* au culte d'Isis, Nerval accorde une place essentielle à celle qu'il appelle « Mère éternelle », figure magistrale et créatrice associée tant à Isis qu'à Marie et également héritée de la « descente chez les Mères » du second *Faust*. Cette conception de la féminité peut être rattachée au néoplatonisme, notamment par l'intermédiaire de Marsile Ficin. Les néoplatoniciens placent au premier plan de leur théologie la Vierge céleste, ou *Sophia*, image de la sagesse divine. Elle constitue l'idéal sans cesse poursuivi. On peut considérer *Aurélia*, tout comme *La Sylphide*, dont le héros Mikhaïl Platonovitch est – on peut ici le rappeler – « fils de Platon », comme une illustration de l'amour platonique, expérience mystique qui consiste à purifier l'amour de toutes les bassesses charnelles qui l'attachent à la terre, afin de l'élever jusqu'à la plus haute spiritualité. Grâce à l'amour qu'il éprouve, l'initié parvient ainsi au savoir suprême, qui est, dans le vocabulaire platonicien, contemplation des Idées mêmes, archétypes de toutes choses terrestres.

Nerval a consacré un chapitre du *Voyage en Orient* à une œuvre capitale de la Renaissance qui illustre cette conception néoplatonicienne. Il s'agit de *L'Hypnérotomachie* de Francesco Colonna, également connue sous le titre suivant, *Le Songe de Poliphile*. Cet ouvrage tient aussi une place considérable chez Nodier qui voit dans son auteur l'un des premiers « fous littéraires », selon l'expression qu'il a forgée. Nerval lui rend d'ailleurs hommage dans les lignes qui précèdent son propre récit :

Que Polyphile et Polia, ces saints martyrs d'amour, me pardonnent de toucher à leur mémoire ! Le hasard, – s'il est un hasard ? – a remis en mes mains leur histoire mystique, et j'ignorais à cette heure-là même qu'un savant plus poète, un poète plus savant que moi avait fait reluire sur ces pages le dernier éclat du génie que recelait son front penché. Il fut comme eux un des plus fidèles apôtres de l'amour pur... et parmi nous l'un des derniers.

Reçois aussi ce souvenir d'un de tes amis inconnus, bon Nodier, belle âme divine, qui les immortalisais en mourant ! Comme toi je croyais en eux, et comme eux à l'amour céleste, dont Polia ranimait la flamme, et dont Polyphile reconstruisait en idée le palais splendide sur les rochers cythéréens. Vous savez aujourd'hui quels sont les vrais dieux, esprits doublement couronnés : païens par le génie, chrétiens par le cœur !

дне вазы явился мой прекрасный цветок: все успокоилось, но в середине его что-то мелькало : листья растворились мало по малу, и – я не верил глазам моим ! – между оранжевыми тычинками покоилось, – поверишь ли ты мне ? – покоилось существо удивительное, невыразимое, неимоверное – словом, женщина, едва приметная глазу ! » (*Сильфида*, éd. cit., p. 145-147.)

Et moi qui vais descendre dans dans cette île sacrée que Francesco a décrite sans l'avoir vue, ne suis-je pas toujours, hélas ! le fils d'un siècle déshérité d'illusions, qui a besoin de toucher pour croire, et de rêver le passé... sur ses débris ? Il ne m'a pas suffi de mettre au tombeau mes amours de chair et de cendre, pour bien m'assurer que c'est nous, vivants, qui marchons dans un monde de fantômes.

Polyphile, plus sage, a connu la vraie Cythère pour ne l'avoir point visitée, et le véritable amour pour en avoir repoussé l'image mortelle²²³.

On trouve résumées en ces lignes les convictions religieuses de Nerval, et notamment l'hésitation permanente entre christianisme ésotérique et désir de voir reparaître les anciens dieux. Sa nostalgie des religions du passé s'accompagne d'un besoin de voir pour croire. Les aventures de Poliphile sont directement mises en rapport avec l'expérience personnelle de l'auteur et notamment celle de la mort de la femme aimée. Or le but final du *Songe de Poliphile*, comme le rappelle Jean Richer, était « d'initier l'âme à sa destinée secrète, qui est l'union de l'amour et de la mort²²⁴ ». Dans *Aurélia*, la mort de la femme aimée permet seule la réalisation amoureuse, comme l'indique le narrateur qui, loin de s'apitoyer, donne immédiatement un sens mystique à l'événement :

Ce rêve si heureux en son début me jeta dans une grande perplexité. Que signifiait-il ? Je ne le sus que plus tard. Aurélia était morte.

Je n'eus d'abord que la nouvelle de sa maladie. Par suite de l'état de mon esprit, je ne ressentis qu'un vague chagrin mêlé d'espoir. Je croyais moi-même n'avoir que peu de temps à vivre, et j'étais désormais assuré de l'existence d'un monde où les cœurs aimants se retrouvent. D'ailleurs, elle m'appartenait bien plus dans sa mort que dans sa vie...

La folie, qui était pour Swedenborg un danger inhérent au commerce des esprits, devient, pour les néoplatoniciens, une étape nécessaire dans la quête de l'idéal. Jean Richer cite un commentaire d'André Chastel à propos des *Trois Livres de la vie* de Marsile Ficin :

C'est donc seulement par l'effort spirituel que l'on peut échapper aux tortures intérieures d'une disposition mélancolique : le salut viendra de la « fureur divine », de la *μανία* platonicienne : l'enthousiasme arrachera à la fascination de l'informe et du ténébreux qui envahit l'âme dans la dépression de l'*acedia*. La mélancolie est donc, en un sens, physiologiquement nécessaire pour faciliter l'accès aux états exceptionnels dont le rêve et l'ardeur amoureuse sont les premiers degrés ; elle est la condition de la vision. Ainsi le monde ficinien est-il peuplé de thaumaturges qui ont le don d'Hermès et de voyants marqués par Saturne pour qui l'univers ne cesse plus d'être un miracle éclatant²²⁵.

La folie devient alors un moyen d'accéder à un monde supérieur où l'amour enfin spirituel permet la fusion avec une créature idéale. Si la sylphide n'est pas morte, du moins appartient-elle aussi à un au-delà. L'opposition entre l'amour que Mikhaïl Platonovitch voue à la sylphide et celui qui l'attache à la terrestre Katenka est exactement celle qui existe entre amour platonique et amour charnel.

²²³ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 117-118.

²²⁴ Jean Richer, *Gérard de Nerval, Expérience vécue et création ésotérique*, éd. cit., p. 275.

²²⁵ Cité dans Jean Richer, *Gérard de Nerval, Expérience vécue et création ésotérique*, éd. cit., p. 206.

Si la pensée religieuse de nos deux auteurs diffère donc vraisemblablement, dans la mesure où Odoïevski, contrairement à son homologue, est authentiquement chrétien, les deux auteurs accordent néanmoins un statut prophétique à l'artiste qui revient de l'autre monde et tente de communiquer aux vivants ses découvertes. Guidé dans l'au-delà par une femme qui n'appartient pas à la terre, le poète est initié au secret de la création et contemple les essences. Il suit en ceci le célèbre schéma platonicien exprimé dans le mythe de la Caverne de *La République*. Il s'agit, selon la formule de Jean Richer, « d'entrer vivant dans le monde de l'idéal, de contempler les archétypes platoniciens »²²⁶.

Ainsi, la place que ces deux auteurs accordent à la folie, envisagée comme expérience initiatrice, est sensiblement la même. Nerval écrit dans la célèbre lettre à Madame Dumas du 9 novembre 1841, que nous évoquions plus haut :

J'ai rencontré hier Dumas, qui vous écrit aujourd'hui. Il vous dira que j'ai recouvré ce qu'il est convenu d'appeler raison, mais n'en croyez rien. Je suis toujours et j'ai toujours été le même, et je m'étonne seulement que l'on m'ait trouvé *changé* pendant quelques jours du printemps dernier [...] Au fond, j'ai fait un rêve très amusant, et je le regrette, j'en suis même à me demander s'il n'était pas plus *vrai* que ce qui me semble seul explicable et naturel aujourd'hui²²⁷.

Ces mots sont extrêmement proches de ceux qu'Odoïevski place à la fin de sa nouvelle dans la bouche de son héros confronté à son ami qui l'a sauvé de son étrange mélancolie :

Tu es très heureux de ce que tu m'as, comme tu dis, guéri, c'est-à-dire de ce que tu as enterré mes sentiments, les as couverts d'un couvercle imperméable, les as rendus inadaptés à tout autre monde que ta caisse... Formidable ! L'instrument y est rentré, mais il est fichu ; il avait été fait pour une autre destination... Maintenant, quand, au milieu de la vie quotidienne, je sens que ma cavité abdominale s'ouvre davantage d'heure en heure et que ma tête s'enfonce dans un songe animal, je me souviens avec désespoir du temps où je me trouvais, selon toi, dans la folie, où une créature charmante venue d'un monde invisible volait vers moi, quand elle me découvrait des mystères que je ne sais plus traduire, mais qui m'étaient clairs alors... Où est ce bonheur ? Rends-le moi²²⁸ !

La folie, parce qu'elle permet la rencontre avec les esprits invisibles, parce qu'elle constitue le monde antérieur idéal, parce qu'elle est la condition de l'amour platonique qui sublime toutes les expériences humaines, loin de constituer une maladie, devient alors l'état mystique par excellence.

²²⁶ Jean Richer, *Gérard de Nerval, Expérience vécue et création ésotérique*, éd. cit., p. 363.

²²⁷ Gérard de Nerval, « À Madame Alexandre Dumas », *Œuvres*, éd. cit., p. 866.

²²⁸ *La Sylphide*, éd. cit., p. 204-205. « Ты очень рад, что ты, как говоришь, меня вылечил, то есть загрубил мои чувства, покрыл их какою-то непроницаемою крышкой, сделал их неприступными для всякого другого мира, кроме твоего ящика... Прекрасно ! инструмент улегся, но он испорчен ; он был приготовлен для другого назначения... Теперь, когда среди ежедневной жизни я чувствую, что мои брюшные полости раздвигаются час от часу более и голова погружается в животный сон, я с отчаянием вспоминаю то время, когда, по твоему мнению, я находился в сумасшествии, когда прелестное существо слетало ко мне из невидимого мира, когда оно открывало мне таинства, которых теперь я и выразить не умею, но которые были мне понятны... где это счастье ? – возврати мне его ! » (*Сильфида*, éd. cit., p. 156.)

Chapitre 8

Le monde recréé

Les mythes propres à chacun des auteurs de notre corpus jouent un rôle considérable dans leur conception de la folie. Bien plus qu'une maladie, la folie est en effet, pour celui qui sait l'apprivoiser, un moyen de communiquer avec les forces invisibles à l'œuvre dans le monde. En elle se trouve donc expliqué ce que celui-ci peut avoir d'étrange pour qui s'en tient aux règles de la raison commune, pour celui qui ignore que le monde visible ne prend son sens qu'à la lumière du monde invisible dont il est solidaire.

Mais nos œuvres ne se contentent pas d'expliquer le monde, elles cherchent encore à le recréer. Toute œuvre, à l'époque romantique, devient en effet un microcosme, qui vient dédoubler le macrocosme. Si nos personnages sont fous, c'est parce qu'ils sont la proie d'un enthousiasme qui les porte à s'ériger en imitateurs, parfois en rivaux du Créateur. Jean Richer reprend, dans un développement sur la création nervalienne et sur le rôle joué par les mythes dans ce processus, ces formules frappantes, qui éclairent l'enjeu principal des œuvres qui nous occupent :

Une formule du *Carnet de Dolbreuse* nous renseigne à cet égard : « *Je ne demande pas à Dieu de rien changer aux événements, mais de me changer relativement aux choses, de ratifier cette pensée, de créer autour de moi un univers magique, de me rendre sensible l'illusion.* » Publiant cette phrase en 1844, Gérard a pris conscience de l'exacte portée de ses ambitions, et il la modifie de manière significative : « *Je ne demande pas à Dieu de rien changer aux événements, mais de me changer relativement aux choses ; de me laisser le pouvoir de créer autour de moi un univers qui m'appartienne, de diriger mon rêve éternel au lieu de le subir. Alors, il est vrai, je serais Dieu.* »²²⁹

Le créateur romantique prétend bien en quelque façon, se faire Dieu. Et c'est en ceci, peut-être, que consiste sa folie. On vient de voir que la pensée reflétée dans nos œuvres est loin d'être univoque, et s'éloigne bien souvent du dogme chrétien, qui veut l'humilité absolue de la créature devant Dieu et l'acceptation de son ordre, aussi « impénétrables » soient les voies du Seigneur. L'artiste romantique prétend non seulement « pénétrer » ces voies, mais aussi les créer. Cet effort de (re)création passe par l'exploration de la diversité des cultes et des pratiques religieuses historiques. À propos de la complexité de l'univers nervalien, Jean Richer note :

Les litanies nervaliennes nous livrent les noms mythiques du poète, s'incarnant en une série de frères ou de doubles : prince d'Aquitaine, Roi de Rome, Faust, Prométhée, Caïn, Orphée, quand ce n'est pas, plus humainement, Spifame, Rétif ou Cazotte, ou bien encore les personnages de l'auteur : Gerval, Nerval, Fritz, C. de Chatouville, Pérégrinus... L'Épouse-Mère, la Sainte, se subdivise et se multiplie à l'infini ; Marie, Jenny, Octavie, Isis, Aurélia, Artémis : la Fée ou la Femme fatale s'appellera Lilith, Alilah, Reine de Saba, Pandora, Erythrée. Car chaque image a son ombre, son double noir. À côté du Père spirituel (l'oncle Boucher), le père prend la forme de Tourette, Ephäistos, Saturne ou Kneph, quand ce n'est pas celle du docteur Blanche... (Blanc et noir !)²³⁰

Cette remarque nous semble propre à éclairer l'ensemble de nos textes. D'une part, on y assiste à l'éclatement des figures de référence, qui deviennent polymorphes, et nous invitent à chercher, sous la multiplicité des figures, des types plus ou moins stables. D'autre part, les figures typiques ainsi définies semblent aller par paires antithétiques, ou plutôt contenir en chacune d'elles des antithèses qui lui sont propres. Chaque type pourrait alors constituer une sorte de Janus, doté d'un visage d'ombre et d'une figure de lumière. La pensée religieuse des romantiques oscille ainsi entre relativisme et dualisme, comme l'a noté récemment Serge Zenkine²³¹.

Cette double tentation, qui parcourt toute la matière mythique exploitée par nos auteurs, a des conséquences évidentes sur la mytho-poétique qui est à l'œuvre dans nos récits. Le dualisme est en effet inscrit au cœur de la divinité elle-même, qui tend à devenir multiple et paradoxale, sous la conduite d'un « diable » qui porte bien son nom, puisque la racine

²²⁹ Jean Richer, *Nerval. Expérience et création*, éd. cit., p. 12.

²³⁰ *Ibid.*, p. 17.

²³¹ Voir Serge Zenkine, *L'Expérience du relatif*, éd. cit.

grecque dont il est issu présente le sème de « division » (διαβάλλω, « diviser »). Non seulement le diable se multiplie en nombreux démons, mais il revêt la double figure de Prince des Ténèbres et d'Ange de Lumière. Une différence doit être faite parmi nos œuvres, qui toutes accordent une place de choix au diabolique. Certaines condamnent sans appel ce qui vient du diable. C'est le cas des récits de Hoffmann et de Gogol. D'autres semblent racheter le diabolique et donner raison à Satan contre Dieu. L'ange déchu, Lucifer, apparaît alors comme une victime de Dieu, un frère malheureux, un être profondément romantique. Max Milner a bien montré l'ambiguïté fondamentale de la représentation du diable dans la littérature romantique en France. Robert Couffignal, dans « L'interprétation "romantique" des premiers chapitres de la Genèse biblique²³² », se penche sur ce qu'il appelle l'interprétation byronienne de ces chapitres, à partir d'un corpus français composés du « Désespoir » de Lamartine (1818), d'*Eloa* de Vigny (1823), de *La chute d'un ange* de Lamartine (1838), de *La divine épopée* de Soumet (1840), de *La Fin de Satan* d'Hugo (1854), des « Litanies de Satan » de Baudelaire (1857), des *Chants du Maldoror* de Lautréamont (1855), de « Qaïn » de Leconte de Lisle (1869) et de *La Faute de l'abbé Mouret* de Zola (1875). Robert Couffignal note deux glissements majeurs par rapport à la théologie chrétienne orthodoxe : d'une part, la chute de l'homme est précédée par une chute des anges qu'elle redouble ; d'autre part, le sens de l'épisode se trouve renversé. Le serpent, d'opposant, devient un adjuvant, qui sert à illustrer l'« accusation de Dieu qui a condamné l'homme au malheur²³³ ». C'est l'interprétation que le « révolté » propose de la Genèse : Dieu est bien le créateur, mais sa création est mauvaise, l'homme a donc le devoir de se révolter. La thèse de la nécessaire révolte contre la création divine contamine alors la représentation de la folie, qui devient ainsi doublement complexe, d'abord parce qu'elle peut venir de Dieu ou du diable, ensuite parce que, lorsqu'elle fait du fou un double de Satan, elle peut exprimer sa méchanceté comme l'injustice dont il est frappé.

Par ailleurs, l'expérience, non plus seulement du dualisme de la divinité, mais du « relatif » de toute pratique religieuse, envisagée comme phénomène culturel, est incompatible avec la religion, en ceci que cette dernière est toujours un absolu. La quête du religieux entraîne alors celui qui s'y livre dans les confins du non-être. Ainsi Serge Zenkine conclut-il l'analyse de la religion de Nerval, qui avouait lui-même avoir « dix-sept religions », et qui achève son destin dans le suicide :

²³² Robert Couffignal, « L'interprétation "romantique" des premiers chapitres de la Genèse biblique », in *Romantisme et religion, théologie des théologiens et théologie des écrivains*, Actes du colloque interdisciplinaire tenu à Metz en octobre 1978, publiés par Michel Baude et Marc-Mathieu Münch, Paris, PUF, 1980, p. 125-130.

²³³ *Ibid.*, p. 127.

Le discours du fou dans le récit romantique européen

L'hypothèse de suicide par théomanie, pour s'être cru un dieu, peut s'appuyer sur quelque propos à la fin d'*Aurélia* : « L'idée que j'étais devenu semblable à un Dieu... » [...]

En tout état de cause, il y a lieu de réfléchir sur le moyen de suicide choisi par Nerval (se pendre dans la rue), qui a des affinités avec le désir suicidaire évoqué dans *Octavie* (se précipiter d'une falaise napolitaine). Ici et là, la mort est associée à l'espace ouvert, à l'élément de l'air, à la légèreté trompeuse d'un corps qui se détache de la surface de la terre. [...]

On peut y voir une métaphore des rapports de Gérard de Nerval avec la culture, et dans ce cas aussi, son suicide apparaît comme un geste tragique de création. L'épreuve de la culture aboutit à l'épreuve du néant. Sensible au non-être qui est au fond de la culture, Nerval a su s'échapper du cercle vicieux du savoir hermétique, qui cherche une vérité absolue des contenus mais en réalité s'enferme dans sa synonymie infinie ; ce savoir, il a su le vivifier, en le dotant d'un sens personnel et historique. [...] L'analogie la plus frappante le rapproche de Nietzsche, qui comprenait la culture d'une manière fort différente (comme une force productrice), mais qui a donné le développement que l'on sait à la formule « Dieu est mort », provenant probablement de Luther et mise en exergue du « Christ aux Oliviers » de Nerval²³⁴.

Le fou prophète affirme qu'il est Dieu, mais aussi que Dieu est mort, les deux formules constituant les deux faces d'une même réalité. Son discours, dans un monde où le chaos se déchaîne, se trouve alors obligé de recourir à une logique qui accueille en son sein le désordre, qui apprivoise le néant. Cette logique, nécessairement paradoxale, amène à concevoir un nouveau langage, dont l'une des formes pourrait être la langue du rêve, qui réalise l'union entre folie, nature, au-delà et création.

²³⁴ Serge Zenkine, *L'Expérience du relatif*, éd. cit., p. 190-191.

8.1. Une poétique diabolique²³⁵

La foi des auteurs de notre corpus ne se présente pas comme un dogme constitué et irréfutable. Fascinés par les diverses hérésies qui ont pris forme au sein de l'Église autant que par les cultes anciens, notamment orientaux, nourris d'illuminisme et d'ésotérisme, nos auteurs interrogent sans cesse le rapport au divin et à son autre. Or cette réflexion présente des enjeux poétiques essentiels que nous allons essayer de dégager ici. Schlegel, dans l'un de ses *Fragments critiques*, parus en 1797 dans la revue *Le Lycée*, remarquait :

Dans la tragédie moderne, c'est parfois Dieu le Père, mais plus souvent encore le Diable lui-même qui intervient à la place du Destin. Comment se fait-il qu'aucun esthéticien jusqu'ici n'y ait trouvé matière à une théorie du genre poétique diabolique²³⁶ ?

Le diabolique est omniprésent dans la pensée romantique, et il interfère grandement dans les questions de poétique : de nombreuses analogies peuvent en effet être esquissées entre la théologie chrétienne canonique et la poétique classique, d'une part, la pensée religieuse de nos auteurs et la poétique romantique, d'autre part.

8.1.1. Le cortège des démons

Plusieurs sources religieuses et ésotériques tendent, en ce début du XIX^e siècle, à accorder une place de premier plan au diabolique. Nerval s'est interrogé sur la gnose, et simultanément sur ses réfutations : le début de la seconde partie d'*Aurélia*, qui admet l'hypothèse d'un possible progrès dans la connaissance, peut être rattaché à ce courant de pensée. La théorie selon laquelle en l'homme se trouvent simultanément deux âmes, l'une bonne et l'autre mauvaise, est également héritée de la gnose, peut-être par l'intermédiaire du *Faust* de Goethe. Les influences de la gnose sur les écrivains du XIX^e siècle ne se limitent pas à la France. Vaïskopf a étudié le lien entre les écrits de Gogol et la pensée ésotérique de son temps²³⁷. Le système manichéen est une tentation pour Gogol qui cherche à formuler une conception du diable plus radicale que celle que propose l'Église orthodoxe. L'ouvrage de

²³⁵ Jean-Louis Backès a proposé une esquisse d'une telle poétique dans un article consacré à *El Diablo Mundo* de José de Espronceda : « Éléments d'une poétique diabolique », in *Plus Outre. Mélanges offerts à Daniel-Henri Pageaux*, sous la coord. De Sobhi Habchi, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 293-300.

²³⁶ Friedrich Schlegel, « Kritische fragmente », *Lyceum der Schönen Künste*, 1. Band, 2. Teil, Berlin, 1797 (« An die Stelle des Schicksals tritt in der modernen Tragödie zuweilen Gott der Vater, noch öfter aber der Teufel selbst. Wie kommts, daß dies noch keinen Kunstgelehrten zu einer Theorie der diabolischen Dichtart veranlaßt hat ? ») cité par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy dans *L'Absolu littéraire*, éd. cit., p. 83.

²³⁷ Voir Вайскопф М. Сюжет Гоголя : Морфология. Идеология. Контекст, М., Радикс, 1993.

Paul Evdokimov²³⁸ est à ce propos ambigu : sa démarche consiste plus à illustrer la pensée orthodoxe à partir des écrits de Gogol qu'à montrer quelle conception personnelle, et donc parfois hétérodoxe, l'auteur donne dans ses œuvres de ses lectures et des enseignements des diverses autorités religieuses qu'il a connues. Outre la gnose, les courants occultistes et illuministes du XVIII^e siècle, ou encore le mouvement franc-maçon, ont opéré de vraies révolutions au sein du mouvement chrétien auquel ils se rattachent pourtant. La mise en cause de la pensée unique chrétienne repose également sur le retour des dieux païens²³⁹, ceux de l'Antiquité gréco-latine, bien sûr, mais aussi ceux des divers cultes orientaux, comme on l'a montré à propos de Nerval. Certains de nos auteurs vont jusqu'à nier la primauté du canon biblique sur les textes sacrés de toutes les autres civilisations. Les écrits apocryphes et intertestamentaires, comme le *Livre d'Hénoch*, les textes de la cabale juive ou la littérature coranique sont lus avec la même ardeur que les textes reconnus par le christianisme à son origine. Or cet effort de syncrétisme universel, cette recherche de l'unité religieuse et cosmique au sens d'un divers foisonnant sont toujours accomplis par nos auteurs sans qu'ils adhèrent à quelque mouvement de pensée, ou à quelque religion constituée que ce soit. Rien ne prouve qu'aucun de nos auteurs ait été, en définitive, franc-maçon. Ils s'intéressent à l'Islam, au manichéisme, aux hérésies diverses, précisément parce qu'il leur est possible de les interroger sans y pénétrer. Ainsi en sera-t-il plus tard de Flaubert, réunissant un matériau colossal pour écrire sa *Tentation de saint Antoine*, sans jamais souscrire à aucun des dogmes qu'il étudie pourtant avec passion. C'est peut-être en définitive dans la déchirure permanente entre un questionnement profondément religieux et l'incapacité à adhérer à une religion constituée, que se loge la création littéraire, telle qu'elle est pratiquée par nos auteurs. Là se trouve peut-être, en définitive, le sens spirituel du fantastique romantique.

Nerval semble proclamer à la fois la nécessité absolue du religieux, et la mort des religions. Or le religieux, tel qu'il le conçoit, ne peut se dire que dans le foisonnement du divers et du multiple. S'il y a un retour du paganisme, par rapport aux temps médiévaux et aux dogmes chrétiens, c'est que les dieux (dont saint Augustin, rappelons-le, ne nie pas l'existence) tendent à se démarquer de la sphère démoniaque. L'effort de Nerval semble bien être de distinguer radicalement du diable les dieux païens, pour les racheter au prix de cette distinction. Odoïevski, à la suite du comte de Gabalis, cherche à différencier les créatures

²³⁸ Voir Paul Evdokimov, *Gogol et Dostoïevski*, intr. d'Olivier Clément, Desclée de Brouwer, coll. Théophanie, 1961.

²³⁹ Roger Bozzetto établit un parallèle entre le « retour des dieux » et le phénomène propre à la littérature fantastique. (Voir Roger Bozzetto, *Passages des fantastiques*, éd. cit., p. 110-111.)

élémentaires des démons avec lesquels on les confond trop souvent. La Fée aux Miettes explique aussi à Michel que les anges qui cherchent à s'unir aux mortels ne sont pas des créatures maudites, mais des anges de Dieu. Les divinités antiques, les démons bibliques échappent ainsi à la condamnation chrétienne, ils reprennent leur autonomie. Le fou joue un rôle particulier dans cette quête de sens : il est celui qui révèle au monde la nécessité de poser les questions auxquelles il a renoncé. Le fou sombre dans la folie parce qu'il se trouve confronté à des forces et des évidences que son éducation positiviste l'oblige à nier. De plus, le fou, même lorsqu'il décide très raisonnablement de croire en ce dont il ne peut douter, est nécessairement rejeté par une société qui refuse de mettre en cause ses certitudes. Dire que le diable agit au cœur de Saint-Pétersbourg, affirmer qu'on communique dans ses rêves avec les esprits, tirer sa puissance rhétorique d'une substance infernale, c'est nécessairement être fou aux yeux d'un monde qui ne croit, comme le Dom Juan de Molière, qu'en « deux et deux font quatre ». On retrouve ainsi l'enjeu pragmatique du discours du fou, qui doit convaincre ses concitoyens de la vérité et de la nécessité de la pensée religieuse, mais d'une pensée religieuse libérée du carcan dogmatique construit siècle après siècle par les Églises constituées, dont la pluralité suffit à rendre caduque l'autorité. Or cette nécessité revêt également un enjeu esthétique majeur, comme le souligne Bernard Franco :

L'esthétique romantique était dévouée à remplacer la mythologie antique, désormais dépourvue de sa signification religieuse, par une mythologie moderne. Par la relation qu'elle établit entre la création littéraire et son contexte culturel, formé par un système de croyance, plus généralement par une spiritualité, l'esthétique romantique est donc indissociable de l'idée d'une mythologie romantique²⁴⁰.

Nous nous sommes penchée, dans le chapitre précédent, sur les constellations mythiques que dessinent les œuvres de notre corpus. Nous voudrions, dans ce chapitre et dans le chapitre suivant, cerner l'enjeu esthétique de cette « mythologie romantique », qui conduit à la remise en cause du Beau envisagé par les siècles précédents comme principe absolu, source unique de l'œuvre d'art.

8.1.2. *Le chaos*

Cette tendance propre à l'ensemble de nos œuvres se nourrit de la lecture et du commentaire du *Faust* de Goethe, dont la pensée constitue une source essentielle de la réflexion romantique sur le diable et la pensée religieuse. On a vu notamment quelle importance il revêt aux yeux d'Odoïevski et de Nerval. Le second *Faust* est ordonné autour

²⁴⁰ Bernard Franco, *Le Despotisme du goût*, éd. cit., p. X.

d'une fabuleuse rencontre entre le Moyen Âge et l'Antiquité, le diable chrétien d'une part, Hélène et Pâris de l'autre²⁴¹. Faust a promis à l'Empereur de lui présenter les esprits des deux héros, c'est pourquoi il demande son aide à Méphistophélès, qui déclare :

Ce peuple de païens ne me concerne pas ;
Il a son propre enfer que je ne puis connaître.
Mais je sais un moyen²⁴².

Le statut du diable est ambigu : il connaît ce monde, puisqu'il peut y envoyer son protégé, mais n'y a aucun pouvoir, puisqu'il ne peut garantir son retour. Les divinités païennes ne sont pas des démons, elles n'obéissent pas à leur prince. Le monde de la magie, du surnaturel, des spectres et des esprits n'appartient pas seulement à Satan. Nerval commente ainsi ce passage, sur lequel il s'étend particulièrement dans sa préface :

Quand le docteur expose à Méphistophélès sa résolution arrêtée, ce dernier recule lui-même. Il est maître des illusions et des prestiges ; mais il ne peut aller troubler les ombres qui ne sont point sous sa domination, et qui, chrétiennes ou païennes, mais non damnées, flottent au loin dans l'espace, protégées contre le néant par la puissance du souvenir. Le monde païen lui est non-seulement interdit, mais inconnu. C'est donc Faust qui devra lui seul s'abandonner aux dangers de ce voyage, et le démon ne fera que lui donner les moyens de sortir de l'atmosphère de la terre et d'éclairer son vol dans l'immensité²⁴³.

Quel est le sens de cette nouvelle descente aux Enfers qu'accomplit Faust, lui qui a déjà vendu son âme au diable ? Quel lien l'Enfer entretient-il avec les Enfers ? Les deux constituent l'unique séjour des âmes, ces « coulisses de la vie », comme les nomme Nerval :

Hélène et Pâris, les ombres que cherche Faust, sont quelque part errant dans le *spectre* immense que leur siècle a laissé dans l'espace ; elles marchent sous les portiques splendides et sous les ombrages frais qu'elles rêvent encore, et se meuvent gravement, en *ruminant* leur vie passée²⁴⁴.

Chez les romantiques, le passage par l'Enfer chrétien et/ou païen devient une nécessité pour l'artiste qui se veut un Orphée moderne. L'amalgame entre Enfer et Enfers, entre Orphée et le Christ, nourrit ainsi l'esthétique romantique. Or Faust, surpassant en ceci Orphée, parvient à ramener les deux figures du royaume des ombres et s'éprend d'Hélène qu'il a ranimée dans

²⁴¹ Nerval commente ainsi, dans la préface de la troisième édition de sa traduction de *Faust* (1840), la proposition de Goethe : « La négation religieuse, qui s'est formulée en dernier lieu chez nous par Voltaire, et chez les Anglais par Byron, a trouvé dans Goethe un arbitre plutôt qu'un adversaire. Suivant dans ses ouvrages les progrès ou, du moins, la dernière transformation de la philosophie de son pays, ce poète a donné à tous les principes en lutte une solution complète qu'on peut ne pas accepter, mais dont il est impossible de nier la logique savante et parfaite. Ce n'est ni de l'éclectisme ni de la fusion ; l'antiquité et le moyen âge se donnent la main sans se confondre, la matière et l'esprit se réconcilient et s'admirent ; ce qui est déchu se relève ; ce qui est faussé se redresse ; le mauvais principe lui-même se fond dans l'universel amour. C'est le panthéisme moderne : Dieu est dans tout. » (Gérard de Nerval, « Préface », in *Faust*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, p. 4-5).

²⁴² Goethe, second *Faust*, trad. par Jean Malaplate, préf. et notes de Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1984, p. 272.

²⁴³ Gérard de Nerval, « Préface », in *Faust*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, p. 14.

²⁴⁴ *Ibid.*

« un amour d'intelligence, un amour de rêve et de folie, qui succède dans son cœur à l'amour tout naïf et tout humain de Marguerite²⁴⁵ ». Le cri de Nerval, appelant « Eurydice ! » la femme morte, se colore d'une ambition faustienne, celle de réussir là où le premier poète a échoué. Faust entreprend en effet de ressusciter sa bien-aimée. Et Nerval de commenter :

Il faut aller poser le pied solidement sur le monde ancien, pénétrer dans le monde des fantômes, prendre part à sa vie pour quelque temps, et trouver les moyens de lui ravir l'ombre d'Hélène, pour la faire vivre matériellement dans notre atmosphère. Ce sera là presque la descente d'Orphée²⁴⁶ [...].

Un tel passage préfigure l'expérience même à laquelle se livre Nerval dans *Aurélia*, entrant dans le monde des esprits pour y épouser la femme aimée. L'artiste doit descendre au séjour des morts et se confronter à son gardien, le diable²⁴⁷, pour y trouver un amour à sa dimension, un amour de rêve et de folie. L'amour humain d'une Marguerite n'est pas fait pour le narrateur nervalien, pas plus qu'il ne convient à Mikhaïl Platonovitch.

Méphistophélès²⁴⁸, par ailleurs, ne semble pas remettre en cause son statut de créature divine. Ainsi parle-t-il à Faust :

Croyez-en l'un de nous, tout cela n'est fait que pour un Dieu ! Il s'y contemple dans un éternel éclat ; il nous a créés, nous, pour les ténèbres, et, pour vous, le jour vaut la nuit et la nuit le jour²⁴⁹.

Mais, lors de sa première rencontre avec le diable, Faust le nomme « fils du chaos ». Cette appellation n'est évidemment pas un équivalent de « créature de Dieu ». Quelques lignes plus haut, le diable fait implicitement allusion à la *Théogonie* d'Hésiode :

Si l'homme, ce petit monde de folie [die kleine Narrenwelt], se regarde ordinairement comme formant un entier, je suis, moi, une partie de la partie qui existait au commencement de tout, une partie de cette obscurité qui donna naissance à la lumière, la lumière orgueilleuse, qui maintenant dispute à sa mère la Nuit son rang antique et l'espace qu'elle occupait²⁵⁰ ; [...].

L'homme est un petit monde, un microcosme, qui se prend pour un tout parce qu'il ne connaît pas le macrocosme. Ce « petit monde » ne peut ainsi qu'être celui « du fou ». La folie n'est pas ici une maladie affectant une partie limitée de la population, elle est le propre de l'homme opposé aux forces des origines. Elle touche, en définitive, tous ceux qui refusent de se considérer comme tels. La seule sagesse ne peut être que de s'avouer fou. La folie est la

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 15.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁴⁷ Cette conception trouve, à l'issue de la période romantique, une expression très nette dans la célèbre *Saison en Enfer* de Rimbaud.

²⁴⁸ Il constitue, lui aussi, une figure du fou, puisqu'il prend les traits d'un « fou de cour » pour approcher l'empereur.

²⁴⁹ Goethe, *Faust*, trad. par Gérard de Nerval, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1964, p. 79.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 70.

conséquence du refus de l'homme moderne de croire aux mythes, de les tenir pour vrais. La référence à Hésiode a toute son importance puisque son œuvre, originelle elle aussi, est antérieure à l'évolution du sens du mot « mythe » dans la pensée et la langue grecque. Hésiode écrit son poème à une époque où le *logos* ne l'emporte pas encore sur le *mythos*, la rationalité sur la pensée mythique. Le poète grec rapporte qu'au commencement exista le Chaos, puis la Terre et Éros. Ensuite le Chaos engendra l'Érèbe et la Nuit, qui s'unirent pour donner naissance à l'Éther et au Jour, c'est-à-dire à la lumière²⁵¹. « Fils du chaos », Méphistophélès apparaît ici comme une partie de l'Érèbe ou de la Nuit. L'Érèbe désigne primitivement l'endroit le plus sombre et le plus inaccessible des Enfers.

Goethe s'inspire donc vraisemblablement d'Hésiode, mais il n'est pas certain que sa conception du chaos soit semblable à celle du poète grec. Le chaos, dont le nom se rattache à la racine *kha*, « être béant » désigne, chez Hésiode, le vide absolu ; ce n'est que plus tard, rapporté à la racine *kh'eô*, « verser », qu'il prend le sens de masse confuse et inorganisée des éléments répandus dans l'espace²⁵². Goethe avait vraisemblablement à l'esprit le sens le plus récent. Le terme « chaos » est en ce sens plus fort que le nom « désordre » par lequel il est parfois rendu. Que signifie alors la parenté entre Méphistophélès et le chaos ? Goethe veut-il entendre par ces mots qu'il est une force qui, s'opposant au premier mouvement de l'histoire du monde, qui va de la confusion primordiale à la distinction et à l'harmonie, tendrait à ramener le monde à sa condition première ? Tel est bien le diable de Hoffmann et Gogol, produisant le chaos au sein même du cosmos.

Goethe ne pouvait par ailleurs pas ignorer le tohu-bohu biblique. Les exégètes chrétiens ont cherché à comprendre pourquoi l'auteur de la *Genèse* a écrit au cinquième verset « jour un », utilisant le cardinal, tandis que les autres jours sont qualifiés par les adjectifs ordinaux « deuxième », « troisième », et ainsi de suite. L'interprétation qui a prévalu est la suivante : Dieu, s'adressant aux hommes pour leur livrer un enseignement, expose d'abord le tout de la création avant de détailler ses formes et son ordre. Cette interprétation met en lumière de façon privilégiée le premier verset, « Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre » (*Genèse*, 1, 1). Si on l'applique au second verset, la terre est « informe », parce que Dieu n'en a pas encore détaillé les formes. Mais cette lecture ne rend pas compte de toutes les nuances du terme hébreu, traduit généralement en français par les deux adjectifs « informe » et « vide ». La *Vulgate* a recours aux deux adjectifs « inanis » et « vacua », adjectifs

²⁵¹ Voir Hésiode, *Théogonie*, vers 116-125.

²⁵² Voir Félix Guirand et Joël Schmidt, *Mythes et Mythologies, histoire et dictionnaire*, Paris, Larousse-Bordas, coll. In Extensio, 1996, p. 120.

redondants qui désignent tous deux le vide primordial. La Bible de Luther use des deux adjectifs « wüst » et « leer ». Si le second adjectif désigne bien le « vide » primordial, le premier ajoute l'idée de « chaos » et de « désordre ». La Bible d'Alexis II utilise les deux adjectifs « безвидна » et « пуста ». Le second terme désigne à nouveau le « vide ». Le premier est formé du préfixe privatif « без », « sans », accolé à la racine « вид » qui renvoie au sens de la vue, à l'idée d'apparence, un peu comme la *species* latine.

Il est donc possible de comprendre le tohu-bohu à la fois comme le vide hésiodique et comme la masse confuse de l'interprétation grecque postérieure. C'est ainsi qu'une autre traduction de la *Bible*, celle d'Émile Osty, choisit de rendre ce terme en recourant au mot « chaos », référence explicite aux cosmogonies grecques²⁵³. Ce que la conception biblique leur ajoute, c'est la notion de création. Hésiode rapporte qu'au commencement exista le chaos, il ne dit pas que celui-ci fut créé. La Genèse affirme au contraire que Dieu est à l'origine du monde, et que le chaos résulte de la création du ciel et de la terre. Cette notion de création introduit un glissement essentiel dont les romantiques ont su tirer parti.

La question du chaos est centrale pour apprécier et comprendre l'esthétique romantique. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy l'ont bien mis en évidence, dans l'ouvrage qu'ils ont consacré à la théorie littéraire du romantisme d'Iéna. Ceux-ci notent en effet que l'obsession de l'origine, chez les romantiques, a partie liée avec la fascination pour le chaos :

L'origine romantique, c'est ainsi le toujours-déjà-perdu de l'Organon, et c'est par conséquent purement et simplement le chaos. L'« amas bariolé de trouvailles » de *L.103* peut bien être saisi selon son « esprit » comme l'harmonie d'un vrai système, il n'en reste pas moins qu'il se donne, immédiatement, comme « amas bariolé » – et que l'époque des Romantiques est celle du chaos des œuvres, ou des œuvres chaotiques²⁵⁴.

La notion de chaos, dans son double héritage grec et biblique, intéresse notre problématique à deux titres, d'abord parce qu'elle a à voir avec la notion d'origine, l'origine absolue ne pouvant être considérée que rapportée à une « genèse », ou à une « théogonie », ensuite parce qu'elle est solidaire de l'esthétique romantique, en ceci qu'il ne saurait y avoir d'œuvre que rapportée et confrontée au chaos. Les auteurs de *L'Absolu littéraire* filent plus loin la métaphore entre écrivain et Dieu le Père :

Contentons-nous de retenir pour le moment que la fragmentation en tant que chaos est aussi bien la matière offerte au créateur d'un monde – et qu'à ce titre le Fragment romantique entérine et installe définitivement la figure de l'artiste comme Auteur et Créateur²⁵⁵.

²⁵³ *La Bible*, trad. par Émile Osty, éd. cit., p. 35.

²⁵⁴ Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, éd. cit., p. 72.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 74.

Il s'agit bien, pour l'auteur romantique, investi comme créateur, de produire une œuvre à partir du chaos primitif, de revenir à l'informe originel pour combler un vide, sans pour autant nier ou détruire le chaos :

Le chaos est bien aussi quelque chose qui se *construit*, et c'est à partir de là qu'il faudrait à présent faire encore une lecture supplémentaire du fragment sur « l'amas bariolé de trouvailles ». La tâche proprement romantique – poétique – n'est pas de dissiper ou de résorber le chaos, mais bien de le construire ou de faire *Œuvre* de désorganisation²⁵⁶.

Cette Œuvre de désorganisation passe, pour Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, par l'esthétique de l'arabesque et celle du fragment, genre expérimenté par Novalis, Schlegel et l'ensemble des collaborateurs de l'*Athenaeum*. Or la question de la fragmentation, dépasse très largement le genre du fragment entendu en son sens étroit :

C'est aussi bien du reste ce qui obligerait à analyser – mais nous le signalons simplement ici au passage – en quoi le « genre » fragmentaire n'est peut-être pas, en fait, limité à la forme-fragment chez les Romantiques. On peut lire en *Ath.77* comment dialogue, lettres et « Mémoires » (autre forme de monument) relèvent du fragmentaire²⁵⁷.

Ce que la réflexion autour du fragmentaire met en évidence, c'est la mise en cause globale de la poétique classique à laquelle se livrent les romantiques.

Or Victoire Feuillebois a montré dans un article récent que ce « chaos », tel que le théorise le premier romantisme d'Iéna, n'entraîne pas une rupture totale avec la poétique antérieure, qu'il s'inscrit au contraire dans une continuité :

le précédent système, stable et fondé sur une notion fixe de Beau qui se manifeste dans l'harmonie de la ligne, est remplacé par une poétique du développement organique, copiée sur le mouvement vital qui, dans sa foisonnante richesse, n'effectue pas de tri entre les objets du vivant et en saisit l'ensemble des manifestations. Comme les objets du monde, les œuvres sont parcourues par la *Lebenskraft*, force vitale qui traverse les phénomènes et les unifie sans résorber leur diversité et leur éventuelle contradiction. Le romantisme théorique retravaille ainsi la notion de norme pour en récuser la valeur organisatrice : c'est désormais le mouvement vers la totalité, capable de transgresser les frontières établies et fixes de l'esthétique classique, mais aussi de combiner l'ancien système normé et ce qui n'y entrait pas, qui devient le garant de l'unité organique et de l'harmonie vitale de l'œuvre. Ce changement de paradigme est fondé sur la constatation qu'une esthétique binaire qui oppose ordre et désordre, structure et confusion, n'a plus cours devant la complexité croissante des phénomènes humains, mais, comme on le voit, d'une part, il ne suppose pas la disparition pure et simple de l'idée de norme et d'autre part, il donne un nouveau sens au mot chaos. [...]

Le nœud de ce croisement, de ce système en perpétuel mouvement, est la capacité de recréer un centre purement intérieur au sujet capable de percevoir dans la complexité instable des combinaisons multiples le souvenir de la plénitude chaotique de l'être à l'époque de sa fusion avec le cosmos : F. Schlegel souligne ainsi dans son « Discours sur la mythologie » que « la beauté suprême, oui, l'ordre suprême ne sont jamais que ceux du chaos, c'est-à-dire d'un chaos qui n'attend que la touche de l'amour pour se déployer en un monde d'harmonie »²⁵⁸.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 73.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 64.

²⁵⁸ Victoire Feuillebois, « "Regarder le Néant bien en face" : la critique de la théorie romantique du chaos dans

Il est un autre chaos romantique, beaucoup plus radical, mais beaucoup plus angoissant également, qui est proprement celui de la folie. C'est au narrateur des *Veilles* de le formuler clairement, dès le début du siècle, et donc en réaction directe contre le romantisme d'Iéna. Le personnage de Bonaventura « propose de prendre au sérieux la notion de chaos et de l'arracher à la thématisation récente qui en fait un des modes d'ordonnement paradoxal du foisonnant monde moderne. Le narrateur substitue au chaos romantique, qui n'est qu'un ordre arbitraire et mal conçu, un véritable chaos²⁵⁹ ». Il déplore ironiquement, par exemple, son incapacité à « conter d'un seul trait, tout bien d'un seul tenant²⁶⁰ ». Ce faisant, il est amené à formuler la poétique propre à la folie :

Mais je me suis gâté dès les années de ma jeunesse, en quelque sorte dans l'œuf, car autant l'on voit d'autres garçons instruits et jeunes gens prometteurs s'efforcer de grandir en sagesse et raison, j'ai toujours eu un faible particulier pour les folies, cherchant à parvenir à l'absolue confusion, précisément pour arriver, à l'instar du bon Dieu, au chaos complet, un chaos parfaitement achevé, à partir duquel il fût possible ensuite, si l'idée m'en prenait, d'organiser un monde à peu près ordonné. – Oui, il me semble même, parfois, dans les moments où ma raison se tend au-delà des limites, que l'espèce humaine a fait en sorte de gâcher le chaos même, dans sa trop grande hâte d'ordonner les choses, et que c'est pourquoi plus rien n'a pu trouver sa juste place et qu'ainsi il ne reste au Créateur pas d'autre choix que de rayer le monde et de l'anéantir au plus vite comme on fait d'un système raté²⁶¹. –

Il s'agit bien ici de condamner la tentative trop rapide des romantiques d'Iéna pour ordonner le chaos et d'inviter le poète à accepter d'abord le chaos total, le vide hésiodique en quelque sorte, ce que le narrateur des *Veilles*, qui rappelle un peu Méphistophélès, appelle « néant », terme qui revient soixante-neuf fois dans le roman.

Il faut donc considérer que deux conceptions différentes du chaos voisinent dans la pensée romantique, et qu'on trouve trace de toutes deux dans notre corpus, parfois au sein des mêmes œuvres. La première fait de lui la masse informe de l'énergie qui traverse la création, et qu'il appartient au poète d'organiser en formes pour produire une œuvre, c'est celle qui domine dans la conception poétique du *Märchen* romantique. La seconde, plus radicale, postule que le chaos est néant, vide absolu, béance pure. Atteindre le chaos passe alors par une déconstruction totale de ce qui est, « pour imposer la figure d'un sujet lucide, qui se sait cerné, en amont et en aval de son existence, par le Néant, et choisit d'y référer l'étrangeté des

Les Veilles de Bonaventura (1804) », *Le Hors Norme. Pratiques et enjeux des représentations de l'irrégularité*, Journée d'études organisée par Victoire Feuillebois, Anne-Céline Michel, Élise Montel et Françoise Poulet (FoReLL, équipes B2 – B3), Université de Poitiers, 25 février 2010, actes à paraître. [L'auteur cite F. Schlegel, *Entretiens sur la poésie*, in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, éd. cit., p. 312.]

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Bonaventura, *Les Veilles*, éd. cit., p. 161.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 162.

phénomènes qui l'entourent²⁶² ». Les fous de notre corpus sont bien les héritiers de cette double conception, unie dans la figure du Méphistophélès de Goethe. Tantôt fascinés par la contemplation du foisonnement du monde, tantôt perdus dans celle du non-être, la seule position qui leur est finalement étrangère est celle de l'unité, intermédiaire factice entre le divers et le vide.

8.1.3. La mise en cause de la poétique classique

C'est pourtant sur le principe d'unité que repose la poétique classique. Le retour des divinités païennes, de leur pluralité revendiquée, ne s'accompagne pas, dans les textes qui nous occupent, d'un renouveau de l'esthétique hellénistique. Les romantiques s'opposent ainsi à la théorie classique de l'œuvre littéraire, qui n'est pas sans présenter des points communs avec la théologie du Dieu unique. Il est utile de revenir à *L'Art poétique* d'Horace pour comprendre le modèle qui est rejeté dans les œuvres de notre corpus. En voici les premiers vers :

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 finguntur species, ut nec pes nec caput uni reddatur formae ²⁶³ .	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 donne ici son expression la plus nette à une conception déjà ancienne, puisqu'elle est héritée de la poétique aristotélicienne, de l'œuvre littéraire : le livre est un organisme vivant, il est également une image. La comparaison avec l'être vivant met en évidence deux des principales caractéristiques de l'œuvre littéraire. D'une part, l'être vivant a une unité ; une tête d'homme est posée sur un corps d'homme, les ailes d'un oiseau sur le corps d'un oiseau. De même, le livre ne doit traiter que d'un sujet, son auteur doit veiller à ne le doter d'aucun organe étranger, sans quoi il risque de faire de son œuvre un monstre. D'autre part, est vivant ce qui est organisé et ordonné : chaque membre possède une fonction propre, à laquelle est associée une place dans l'organisme. Les mains sont placées au bout des bras, la tête sur le cou. Chaque partie de l'être vivant est nécessaire au tout. Horace résume un peu plus bas cette

²⁶² Victoire Feuillebois, art. cit.

²⁶³ Horace, *Épîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 202.

conception par les deux adjectifs « simplex » et « unum ».

Il n'est sans doute pas indifférent que l'on retrouve ici la même image que dans la *Première Épître aux Corinthiens*. Julienne Côté donne ce commentaire du passage de saint Paul :

La comparaison avec le corps humain (...) met en évidence la disparité nécessaire des membres et leur non moins nécessaire solidarité. Plus que la diversité des membres et des fonctions et leur harmonie, elle évoque l'Église comme un organisme vivant en vertu du baptême reçu par ses membres²⁶⁴.

La seule différence, dans la conduite de la métaphore, est le sacrement qui rappelle, dans la conception chrétienne, que l'ordre et l'harmonie viennent de Dieu.

Organisme vivant, l'œuvre est également image. Le livre est en effet parfaitement semblable au tableau, qui lui-même doit être semblable à l'organisme vivant, tel qu'il apparaît dans la nature. C'est du moins ce que le lecteur déduit *a contrario* de l'image qui est proposée. Un tel passage permet de comprendre ce que l'on entend ordinairement par doctrine de l'imitation en art : l'œuvre imite le monde, en ceci qu'il est bien fait. Le livre manqué présente au lecteur un monstre, qui n'est pas sans rappeler certaines représentations du diable médiéval, formé d'un assemblage de membres pris à des êtres différents. On retrouve ici l'une des idées maîtresses du christianisme, contre laquelle s'élève la gnose : le monde est bon. Théologie chrétienne et doctrine de l'imitation reposent sur l'équivalence établie entre l'être, le bon et le beau, que cette équivalence soit formulée au nom d'un principe immanent, l'ordre du *kosmos*, ou transcendant, la bonté du Créateur. L'imitation n'est en effet pas un but en elle-même, elle vise toujours le beau. L'expression « uni formae » désigne bien sûr l'unité du modèle, auquel doivent être rendus les différents membres figurés dans l'œuvre, mais elle désigne également la beauté de ce modèle. L'adjectif « formosa », qui apparaît quelques vers plus haut, est un dérivé du nom « forma », qui désigne la forme, en tant qu'elle est belle et harmonieuse. Cette conception de l'art, et singulièrement de la poésie, ne disparaît pas avec le romantisme. Bien au contraire, un penseur comme Gotthilf Heinrich Schubert postule que le monde, reflet de toute harmonie, a un langage, qu'il appartient au poète d'entendre et de retranscrire dans ses œuvres. Langue du rêve, langue de la folie, langue du monde ne sont qu'une seule voix, qui prend sa source dans l'Au-delà. Ce rêve d'harmonie, qui fait du poème l'écho du monde sonore, est bien présent chez les auteurs de notre corpus, mais il y voisine avec le constat désenchanté que le monde, s'il a jamais parlé, s'est peut-être tu, que la folie n'est pas toujours un doux rêve, mais épouse parfois la syntaxe désordonnée du cauchemar.

²⁶⁴ Julienne Côté, *Cent mots-clés de la théologie de Paul*, Ottawa, Novalis, 2000, p. 160.

Il est donc intéressant d'observer de plus près la description qu'Horace donne du mauvais livre, qui peut servir de modèle à la description d'une autre poétique romantique, ou tout au moins d'une poétique de la folie romantique. « *[Ejus] velut aegri somnia, vanae / fingentur species* », écrit Horace. Une métaphore et une comparaison permettent de décrire le livre manqué.

La métaphore est empruntée, plus qu'au domaine de la peinture, à celui de la sculpture. *Fingo* a d'abord le sens concret de « façonner », puis, par extension, ceux de « représenter » et « imaginer », avant de prendre le sens moral d' « inventer faussement », de « contrefaire ». La fiction a donc quelque chose à voir avec l'art du sculpteur, qui pétrit des figures et les fait parfois passer pour ce qu'elles ne sont pas. Ce sens est précisé par l'emploi du nom *species*. Ce terme est un synonyme de *forma*, puisque, rattaché au sens de la vue, il désigne l'apparence extérieure des choses. Mais la semblance, détachée de l'être, prend alors les sens d' « apparition », « vision nocturne », « fantôme », « statue », « image ». L'adjectif *vanae* ne fait que renforcer ce sens de *species*. Les images que présente la fiction ne sont que des apparences dénuées de profondeur, des mensonges. Une telle description rappelle l'iconoclasme de la Bible. Les idoles, façonnées de main d'homme, sont des images trompeuses et séduisantes, elles sont des fantômes de divinités, des objets sans valeur qui acquièrent un pouvoir mauvais par le culte que les hommes lui vouent. L'image contre laquelle s'élève la tradition chrétienne est *vana species*.

La comparaison « *velut aegri somnia* » évoque un autre domaine de la représentation, celui du rêve. Le complément au génitif *aegri* suggère que ce n'est pas tant le songe qui est mauvais qu'une certaine relation du rêve au rêveur : il y a bien deux rêves différents, comme il y a vraisemblablement deux folies. La folie-rêve de Schubert se fait l'écho de la voix harmonieuse de la nature. La folie-cauchemar exprime, quant à elle, la maladie dont souffre l'homme dans son rapport au monde. L'expression d'Horace évoque d'une part le désordre de la représentation due à la fièvre, à l'hallucination peut-être, et d'autre part la tentation, pour le malade, de prendre le rêve pour la réalité, le fantôme pour l'être. En choisissant délibérément de donner la parole à des fous, à d'authentiques « malades », les auteurs de notre corpus s'élèvent ostensiblement contre la poétique horacienne, en prenant le contre-pied de son modèle. Or le modèle horacien est bien celui qui prévaut en Europe jusqu'au XVIII^e siècle, et qu'on retrouve encore, quoique infléchi, dans tout un pan du romantisme. Kant, s'interrogeant dans son *Anthropologie du point de vue pragmatique*, sur le rapport entre folie et génie dans la poésie, reprend la formule horacienne :

Si l'artiste travaille d'après des images qui ont ressemblance aux œuvres de la nature, on dit que ses productions sont naturelles. Mais s'il fabrique des formes d'après des images qui ne peuvent pas se rencontrer dans l'expérience (comme le prince Palagonia en Sicile), on dit que ce sont des figures extravagantes, hors nature, grotesques ; de telles lubies sont en général comme des images de rêve chez un homme éveillé (velut aegri somnia vanae finguntur [sic] species)²⁶⁵.

La tentative des auteurs de notre corpus paraît donc bien s'inscrire en porte-à-faux avec la tradition poétique antérieure et constituer un tournant dans l'histoire de la littérature et de la philosophie de l'art européenne. *Aurélia*, la mandragore qui chante, le *Journal d'un fou*, les notes de Mikhaïl Platonovitch, les visions de Médard sont des *aegri somnia*. Leurs auteurs revendiquent en eux le droit, pour la littérature, d'explorer d'autres possibles que ceux auxquels se sont tenus, dans la droite ligne horacienne, les auteurs classiques. Mais nos récits de fous ne constituent pas seulement une rupture avec la poétique classique : ils battent également en brèche le rêve – bien romantique lui aussi – d'une poésie conçue comme imitation harmonieuse du langage de la belle nature, comme tension vers l'idéal qui échappe au chaos de la terre. Or le renoncement à ce rêve ne va pas sans souffrance, et on n'aura pas de peine à trouver les traces de ce rêve dans des récits qui continuent à exprimer cette tension vers l'harmonie, tout en affirmant avec nostalgie qu'elle appartient à un passé désormais révolu.

C'est encore le personnage de Faust qui incarne cette terrible mélancolie. Faust a accompli son grand rêve : il est descendu au Royaume des Enfers et en a tiré Hélène, avec laquelle il s'unit. Comme l'union de Mikhaïl Platonovitch et de la Sylphide, celle des deux personnages goethéens n'est pas stérile. Naît de leur amour Euphorion, consacrant l'euphorie de ses parents. Mais la chute est extrêmement brutale, comme le raconte Nerval :

Euphorion ne peut vivre en repos ; à peine né, il s'élance de terre, gravit les plus hauts sommets, parcourt les plus rudes sentiers, veut tout embrasser, tout pénétrer, tout comprendre, et finit par éprouver le sort d'Icare en voulant conquérir l'empire des airs. L'auteur, sans s'expliquer davantage, dissout par cette mort le bonheur passager de Faust, et Hélène, mourante à son tour, est rappelée par son fils au séjour des ombres²⁶⁶.

L'aspiration à l'idéal, le désir d'atteindre le ciel sont fatals à celui qui est né d'une descente aux Enfers. Le triomphe de Faust, bien plus grand que ne le fut celui d'Orphée, est tout aussi passager. On ne revient pas impunément du Royaume des Morts. L'harmonie entre passé et présent, christianisme et paganisme, morts et vivants, ne peut se vivre que dans la déchirure. Ainsi Faust conclut-il l'expérience de sa vie :

Je le connais assez le cercle de ce monde
Et quant à l'Au-delà, qu'en pouvons-nous savoir ?

²⁶⁵ Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, éd. cit., p. 82.

²⁶⁶ Gérard de Nerval, « Préface », in *Faust*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, p. 20-21.

Fou, dont l'œil clignotant en cet abîme sonde,
Qui son semblable au ciel prétend apercevoir !
Qu'il reste sur le sol, qu'ici-bas il s'attache ;
Le monde est-il muet pour qui remplit sa tâche ?
Qu'a-t-il besoin d'errer à travers l'éternel !
Ce qu'il aura connu devient un bien réel.
Qu'il suive jusqu'au bout sa terrestre journée
Sans qu'un fantôme vain, dans sa marche obstinée,
Le trouble et qu'il découvre et bonheur et tourment,
Lui que ne comblera jamais un seul moment²⁶⁷ !

L'Au-delà, l'ailleurs (« drüben ») sont inconnaissables, et c'est pourtant vers eux que tend sans cesse le fou (« Tor »), qui jamais ne se contente d'être rendu au cercle terrestre (« Erdenkreis »). Car celui-ci, détaché de l'Au-delà, où l'œil cherche, impuissant, un « semblable » qui se dérobe, une Idée ou une essence, perd sens et harmonie, pour ne plus apparaître que comme chaos et absurdité.

8.1.4. Composition et décomposition

C'est bien ce chaos et cette absurdité dont l'œuvre folle se doit de rendre compte. Le trait le plus saillant de ce constat est le désordre ostensible qui règne dans la composition des textes que nous avons retenus dans le cadre de cette étude : écriture fragmentaire, récits enchâssés, multiplication des instances narratrices, insertion d'épisodes sans souci de cohérence chronologique remettent sans cesse en cause le principe d'unité de l'œuvre d'art. Ce trait est particulièrement visible dans les récits qui épousent le genre de la nouvelle, et plus particulièrement encore le genre de la nouvelle fantastique.

Le respect de l'unité de composition semble aux critiques et théoriciens de ce genre non seulement un fait observable dans les textes constitués, mais également une norme qui doit guider l'élaboration de nouveaux récits. Boris Eikhenbaum, réfléchissant à la différence entre roman et nouvelle, rappelle, dans un article de 1925, la définition de la nouvelle proposée par Edgar Poe. Il la résume ainsi :

Cette nouvelle est fondée sur les principes suivants : unité de construction, effet principal vers le milieu et fort accent final²⁶⁸.

²⁶⁷ Goethe, *Faust II*, trad. par Jean Malaplate, éd. cit., p. 474-475. « Der Erdenkreis ist mir genug bekannt. / Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt ; / Tor, wer dorthin die Augen blinzelnd richtet, / Sich über Wolken seinesgleichen dichtet ! / Er stehe fest und sehe hier sich um : / Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm ! / Was braucht er in die Ewigkeit zu schwifen ? / Was er erkennt, läßt sich ergreifen. / Er wandle so den Erdentag entlang ; / Wenn Geister spuken, geh er seinen Gang, / Im Weiterschreiten find er Qual und Glück, / Er, unbefriedigt jeden Augenblick ! » Johann Wolfgang Goethe, *Faust II*, Köln, Anaconda, 2006, p. 363.)

²⁶⁸ Boris Eikhenbaum, « Théorie de la prose », *Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Le Seuil, coll. Points Essais, 2001, p. 214.

Le point de vue d'Edgar Poe est plus rigoureux encore que celui d'Horace, puisqu'il ajoute à la nécessité d'ordonner l'œuvre, de lui donner un commencement, un milieu et une fin cohérents et harmonieux, celle de préparer l'effet que doit produire la lecture : Edgar Poe s'intéresse non seulement à la composition, mais aussi à la réception de l'œuvre. Boris Eikhenbaum précise que, pour Edgar Poe, une telle définition est l'idéal de toute littérature, celle qui est la plus conforme à sa fin. La nouvelle est la seule forme, grâce à sa brièveté, capable de mettre en œuvre un tel idéal. Cette définition du genre de la nouvelle s'accompagne donc, chez Edgar Poe, d'un jugement dépréciatif formulé à l'encontre du roman.

Tzvetan Todorov, dans son *Introduction à la littérature fantastique*, reprend cette analyse dans un contexte un peu différent. Son ambition est de donner une définition étroite à un genre particulier, à un moment où le nom qui le désigne prend une formidable extension. Il s'agit, dans un chapitre intitulé « Le discours fantastique », de caractériser ce que Tzvetan Todorov appelle l'aspect « syntaxique » du récit fantastique, c'est-à-dire approximativement sa composition. Il cite le modèle proposé par Peter Penzoldt dans *The Supernatural in Fiction*, puis remarque qu'il ressemble fort à celui que proposait Edgar Poe pour la nouvelle :

Cette théorie de l'intrigue dans le récit fantastique est en fait dérivée de celle que Poe avait proposée pour la nouvelle en général. Pour Edgar Poe, la nouvelle se caractérise par l'existence d'un effet unique, situé à la fin de l'histoire ; et par l'obligation pour tous les éléments de la nouvelle de contribuer à cet effet²⁶⁹.

Tzvetan Todorov se livre ensuite à une critique de ce modèle, qui ne permet pas, d'après lui, de rendre compte de tous les textes fantastiques. La solution qu'il propose à la fin de ce chapitre est en réalité assez proche de celle dont il a tout d'abord montré la limite. Sa critique vise essentiellement à substituer au modèle spatial et statique des formalistes un modèle temporel et dynamique : la composition de l'œuvre ne doit pas être envisagée en termes de « ligne ascendante » ou « horizontale », mais en termes de temps de lecture. La particularité de la composition d'un récit fantastique, d'après Tzvetan Todorov, est qu'elle constitue un enchaînement de mots irréversible. On ne doit lire un récit fantastique qu'une seule fois, du premier mot au dernier, pour que puisse apparaître le « fantastique », qui naît de l'attitude du lecteur face au texte qu'il a sous les yeux et des sentiments qu'il éprouve au cours de sa lecture. Tzvetan Todorov reconnaît qu'une telle propriété, l'irréversibilité de la lecture, appartient à toute la littérature. Mais elle est particulièrement importante dans le cas du récit fantastique et permet de le distinguer du roman, par exemple, pour lequel, dans le cas d'une

²⁶⁹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, éd. cit., p. 92.

lecture désordonnée, « la perte subie n'est pas aussi grande que s'il s'agissait d'un récit fantastique²⁷⁰ ». Le genre fantastique se définit, chez Tzvetan Todorov, par une exacerbation des caractéristiques propres à la littérature en général : il est une « expérience des limites » de la littérature, car le « superlatif » et l'« excès » en sont la norme²⁷¹.

Nous pouvons faire ici deux remarques. D'une part, le modèle proposé par Tzvetan Todorov n'est pas fondamentalement différent de celui de Peter Penzoldt : il apporte une nouvelle perspective, une nouvelle formulation, mais il ne modifie pas la conception du récit fantastique qui est proposée : la composition du récit repose sur un ordre précis et irréversible de ses parties. Si l'on choisit la perspective de l'écriture, il s'agit d'assurer au récit un maximum de cohérence ; si l'on se place dans la perspective de la lecture, le but poursuivi est de surprendre ou d'effrayer le lecteur, de le captiver par la progression simple et linéaire de l'intrigue. D'autre part, il semble bien que les auteurs précédemment cités aient tous reconnu ou sous-entendu que leur définition pouvait être appliquée à la littérature en général, si ce n'est à la littérature avérée, du moins à la littérature idéale. Edgar Poe érige la nouvelle au statut de forme la plus parfaite de la prose. Peter Penzoldt reprend implicitement ce jugement en subordonnant sa définition du récit fantastique au modèle de la nouvelle proposé par Edgar Poe, alors que rien ne permet de faire du fantastique un sous-genre de la nouvelle. Tzvetan Todorov fait du fantastique le « superlatif » de toute littérature. C'est bien l'ensemble de la prose qui est en jeu lorsqu'il s'agit de la composition de la nouvelle ou du récit fantastique, tels qu'ils sont ici décrits.

Or, on l'a vu dans les chapitres précédents, tous nos récits vont à l'encontre de cette esthétique qui, héritée du classicisme, et singulièrement du classicisme français, sert encore de norme littéraire au ^{xx}e siècle. De ce point de vue, ils construisent bien une poétique du fragment, refusant l'unification formelle pour chercher un autre principe d'unité dans les procédés globaux de signification. C'est bien ainsi qu'il faut comprendre l'insertion des « Mémoires » à la fin d'*Aurélia* : appendices de l'œuvre, excroissance, ils n'en délivrent pas moins son sens, dans la double acception d'orientation et de signification. C'est à nouveau à Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy qu'on peut recourir pour développer cette idée essentielle de la poétique romantique :

Le fragment figure – mais figurer, *bilden* et *gestalten*, c'est ici œuvrer, et présenter, *darstellen*

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 95.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 99.

– le hors-d'œuvre essentiel à l'œuvre, plus essentiel à l'œuvre que l'œuvre elle-même. Il fonctionne comme l'exergue aux deux sens du verbe *exergazômai* : il s'inscrit hors de l'œuvre, et il l'accomplit. Le fragment romantique, bien loin de mettre en jeu la dispersion ou l'éclatement de l'œuvre, inscrit sa pluralité comme exergue de l'œuvre totale, infinie²⁷².

Cette dynamique essentielle de l'œuvre romantique marque un tournant dans la production littéraire occidentale. Pourtant, si on en trouve la postérité durable dans le roman et la poésie de la modernité littéraire que les romantiques ont fondée, elle disparaît très vite de l'écriture fantastique. Il n'est pas anodin que ce soit précisément Edgar Poe qui serve de référence à l'ensemble des critiques que nous avons cités plus haut, pour montrer à quel point les œuvres de notre corpus s'écartent de la norme classique, au sens non plus seulement historique, mais aussi diachronique du terme. La nouvelle d'Edgar Poe, qui sert de modèle au récit fantastique dans la deuxième moitié du ^{xix}^e siècle, tend à occulter la première forme que prend le fantastique quelque vingt ans plus tôt. Georges Zaragoza a insisté dans sa thèse sur les particularités de cette poétique, qui n'était vraisemblablement pas assez normative, pas assez rationnelle non plus, pour faire école durablement²⁷³. Cette particularité du fantastique romantique explique peut-être les difficultés que nos auteurs ont eu – et qu'ils ont encore, dans le cas d'Odoïevski, ou même de Nodier – à s'imposer comme des maîtres. La poétique horacienne a survécu à l'âge romantique, pour s'imposer comme norme et comme valeur du littéraire, et tout particulièrement dans le domaine du fantastique. Nos œuvres, au contraire, prônent une esthétique différente, solidaire d'un arrière-plan mythique qui interroge, parfois dénonce, la légitimité et l'unicité du Dieu créateur.

²⁷² Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, éd. cit., p. 69.

²⁷³ Voir Georges Zaragoza, *Autour de Charles Nodier*, op. cit.

8.2. Le Logos en quête de logique

Le *Logos*, Verbe divin qui prend seul en charge le discours capable de délivrer la Vérité du monde, se trouve lui aussi mis en cause. Le fou, semblable au prophète, est sommé de rapporter en ce monde les réalités de l'au-delà, qui échappent à l'unité de leur représentation traditionnelle. Il se trouve sans cesse confronté à un monde hyperbolique, un monde qui signale ainsi son caractère illusoire, mais dont *le* sens ne se laisse pas pour autant facilement percevoir. Habité par le diable et les puissances intermédiaires, le monde dans lequel les fous évoluent est un monde morcelé, éclaté, soumis à l'apparente absurdité du divers. La stylistique du discours du fou reflète à bien des égards cette confusion dont le monde est habité. Mais c'est parfois pour mieux, dans un second temps, en découvrir la logique, celle que le monde a perdue dans le chaos qui règne ici-bas, celle que peut-être même, si on en croit le fou de Bonaventura, il n'a jamais eue. La quête de l'harmonie et de l'unité s'accompagne tantôt de la certitude que tout, dans l'univers, revêt un sens qu'il appartient au fou-prophète de déchiffrer, tantôt du constat angoissant que ce sens échappe toujours à qui tente de le mettre au jour. Ainsi Schönfeld met-il en garde Médard :

[...] qu'est-ce qu'une direction, révérend capucin ? Une direction suppose un but sur lequel on s'oriente. Êtes-vous sûr de votre but, mon cher moine ? Ne craignez-vous pas d'avoir parfois mangé trop peu de cervelle de chat et par contre trop absorbé de spiritueux à l'auberge, en marge de la ligne que vous vous étiez tracée... et de voir alors deux buts, comme un coureur pris de vertige sur une tour, et de ne pas savoir lequel est le bon²⁷⁴ ?

Dans l'un des chapitres de son *Introduction à la littérature fantastique*, intitulé « Les thèmes du *je* », Tzvetan Todorov utilise *Aurélia* comme exemple privilégié pour formuler et illustrer les différents points de son argumentation. Il résume l'essentiel de ses conclusions dans les dernières pages du chapitre :

Le principe que nous avons découvert se laisse désigner comme la mise en question de la limite entre matière et esprit. Ce principe engendre plusieurs thèmes fondamentaux : une causalité particulière, le pan-déterminisme ; la multiplication de la personnalité ; la rupture de la limite entre sujet et objet ; enfin la transformation du temps et de l'espace. Cette limite n'est pas exhaustive, mais on peut dire qu'elle rassemble les éléments essentiels du premier réseau de thèmes fantastiques²⁷⁵.

²⁷⁴ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 281-82. « Du kannst, wie ein Betrunkener, nicht auf gerader Schnur gehen, du springst hinüber und herüber – deine Richtung ist schief ! » – « Was ist Richtung », unterbrach mich Schönfeld leise, und fortlächelnd mit bittersüßer Miene. « Was ist Richtung, ehrwürdiger Kapuziner ? Richtung setzt ein Ziel voraus, nach dem wir unsere Richtung nehmen. Sind Sie Ihres Ziels gewiß, teurer Mönch ? – fürchten Sie nicht, daß Sie bisweilen zu wenig Katzenhirn zu sich genommen, statt dessen aber im Wirtshause neben der gezogenen Schnur zu viel Spirituöses genossen, und nun wie ein schwindlicher Turmdecker zwei Ziele sehn, ohne zu wissen, welches das rechte ? » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 281-282).

C'est l'un de ces éléments, celui que Tzvetan Todorov nomme le « pan-déterminisme », qui retiendra plus particulièrement notre attention dans ce développement. S'interrogeant sur la présence d'êtres surnaturels dans les contes merveilleux, Tzvetan Todorov en vient à considérer que cette présence ne s'explique que par la volonté d'interpréter le monde et de renoncer à la notion de hasard pour rendre compte des événements que la pensée rationnelle ne peut expliquer. L'univers de Nerval semble au critique en parfaite continuité avec le monde imaginaire des *Mille et une nuits* ; tout y apparaît en effet déterminé et signifiant :

Le pan-déterminisme a comme conséquence naturelle la « pan-signification » : puisque des relations existent à tous les niveaux, entre tous les éléments du monde, ce monde devient hautement signifiant. On l'a vu déjà avec Nerval : l'heure à laquelle on est né, le nom de la chambre, tout est chargé de sens. Plus même : au-delà du sens premier, évident, on peut toujours découvrir un sens plus profond (une surinterprétation)²⁷⁶.

Cette analyse, que Tzvetan Todorov conçoit comme applicable à un grand nombre de textes fantastiques, repose essentiellement sur l'étude d'*Aurélia*, dont les passages cités sont extrêmement nombreux dans ce chapitre. Il semble néanmoins nécessaire de les nuancer dès à présent : la « pan-signification » apparaît comme un piège, qui conduit bien souvent le narrateur-personnage à l'échec.

C'est dans l'œuvre de Gogol et de Nerval que cette obsession de la quête d'un sens, qui toujours se dérobe, est la plus nettement observable. Les développements qui suivent reposeront donc essentiellement sur ces deux auteurs, qui ont été peut-être plus sensibles que les autres à l'angoissante interrogation que la folie pose, lorsqu'on l'envisage dans sa dimension pathologique. Leurs héros sont ainsi sans cesse à la recherche de signes, mais le mécanisme de la signification, contrairement au monde imaginaire des *Mille et une nuits*, se révèle parfois enrayé : les fous de nos récits se trouvent alors aux prises avec un univers qui devrait signifier, mais qui malheureusement ne se laisse plus déchiffrer : leur discours, mis en déroute par le chaos du monde, risque alors de perdre tout sens. Une telle position contraste avec le désir toujours présent de réenchanter le monde, tel que l'exprime Nerval, ou encore Nodier dans son œuvre : le dernier point de ce développement tentera de décrire l'harmonie dont ils se prennent à rêver.

8.2.1. Monde chaotique et écriture en morceaux

Le monde décrit dans les récits de Gogol et de Nerval est un monde brisé en mille morceaux, un monde qui a perdu son unité et sa cohérence. L'écriture de leurs récits reflète

²⁷⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, éd. cit., p. 126.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 118.

cette caractéristique fondamentale. L'éclatement du monde, sous l'influence d'un malin génie, va jusqu'à la dissolution et la métamorphose. Les personnages, confrontés à ce fractionnement infini, en révèlent l'aspect négatif : sous l'influence du démon, la diversité se fait désordre. L'obsession du détail a partie liée avec le diable. C'est lui qui a divisé le monde, lui qui en mélange les morceaux, comme l'indique ce passage emprunté à *La Perspective Nevski* de Gogol :

L'extraordinaire diversité des visages le mit dans un embarras absolu ; il avait l'impression qu'un démon avait morcelé le monde entier en une multitude de fragments et qu'il avait mélangé tous ces fragments sans rime ni raison²⁷⁷.

Le diable est à la source d'une vision du monde, qui entraîne l'œuvre dans une forme particulière d'écriture et de composition. À cet égard, *La Perspective Nevski*, dont le personnage principal est la ville de Saint-Pétersbourg elle-même, expose le cadre général commun à toutes les nouvelles pétersbourgeoises, y compris le *Journal d'un fou*. On peut donc s'arrêter ici quelques instants sur cette nouvelle, qui paraît également dans le recueil *Arabesques* en 1835.

Le texte de *La Perspective Nevski* constitue un ensemble compact, sans aucune indication de division. Il se révèle pourtant à la lecture morcelé en deux parties, précédées d'un prologue et suivies d'un épilogue. Le prologue est une présentation du véritable héros éponyme de la nouvelle, la perspective Nevski. Les deux parties suivantes retracent une aventure de deux personnages rencontrés sur cette avenue, Piskariov et Pirogov. Enfin, le narrateur intervient directement dans l'épilogue pour mettre son lecteur en garde contre les illusions de ce monde. La partie centrale de la nouvelle semble donc constituée de deux histoires sans aucun rapport direct l'une avec l'autre. Les deux « amis », qui nouent un très bref dialogue à la fin du prologue, ne se reverront plus, ni dans le temps de la nouvelle, ni dans celui qui échappe à la narration, puisque le jeune peintre Piskariov meurt à la fin de la première partie de la nouvelle. La transition entre les deux histoires est tout aussi abrupte. Piskariov se suicide, le narrateur évoque rapidement ses tristes funérailles, auxquelles n'assiste pas Pirogov, absence qui lui permet paradoxalement de faire revenir dans son récit son autre personnage. La chronologie des événements est brouillée. Si la mort de Piskariov a lieu pendant l'intrigue exposée dans la suite de la nouvelle, il faut admettre que les événements rapportés dans la première partie n'occupent qu'un espace de temps très bref. Quoi qu'il en soit, il n'est plus jamais question du jeune peintre dans la suite de la nouvelle. Il semble donc

²⁷⁷ Nicolas Gogol, *La Perspective Nevski*, trad. par Bernard Kreise, *Nouvelles de Pétersbourg*, éd. cit., p. 68. « Необыкновенная пестрота лиц привела его в совершенное замешательство ; ему казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе. » (Николай Гоголь, *Невский проспект*, in *Повести*, éd. cit., p. 323.)

que *La Perspective Nevski* soit constituée de la juxtaposition de deux nouvelles sans qu'aucun lien logique ne puisse, ni même ne doive, être établi entre les deux parties. Qui plus est, le ton adopté par le narrateur dans les deux moments de son récit n'est pas le même. La première intrigue a une tonalité tragique, la seconde est résolument comique. Gogol, non content de décrire deux aventures parfaitement indépendantes, les a voulues radicalement différentes ; et, comme pour signifier sa décision de renoncer à certaines des règles classiques de la composition, il place l'histoire drôle à la suite de la sérieuse, il fait suivre le récit d'une mort violente par une série de jurons d'alcoolique, de compliments ridicules et de coups de pieds aux fesses.

La nouvelle a néanmoins une cohérence propre, qu'il faut chercher du côté du prologue et de l'épilogue. Placés à la périphérie de la nouvelle, ils ne forment pas moins le centre de l'intrigue, et le seul véritable principe d'unité du récit. Cette unité n'est pas formelle, elle est thématique : le sujet de la nouvelle, son héros pourrait-on dire, c'est la ville, perverse et menteuse. Les deux histoires sont parallèles : elles commencent par une illusion, née des lumières vespérales de l'avenue, et s'achèvent par une déception. On pourrait presque dire que la nouvelle est placée sous la lumière des réverbères de la perspective Nevski, lumière trompeuse, qui révèle pourtant toutes les tromperies qu'elle éclaire²⁷⁸. Voici le début du dernier paragraphe du prologue :

Mais dès que les ténèbres tombent sur les maisons et les rues, dès que le veilleur de nuit, enveloppé dans sa grosse toile, grimpe à son échelle pour allumer un réverbère, et que dans les vitrines toutes basses des magasins on aperçoit les estampes qui n'osent se montrer en plein jour, alors la perspective Nevski reprend vie et commence à frémir. Alors commence ce moment mystérieux où les lanternes confèrent à toutes choses une lumière séduisante et merveilleuse²⁷⁹.

Et voici un extrait de l'épilogue :

Et que Dieu vous garde de regarder les dames sous leur chapeau ! Même si le manteau d'une dame flotte au loin, en aucun cas je ne la suivrai poussé par la curiosité. Plus loin, mon Dieu, plus loin du réverbère ! Et le plus vite, le plus vite possible, vous le dépassez. Et soyez encore heureux de vous en sortir avec seulement un peu de son huile puante sur votre élégante redingote. Mais hormis le réverbère, tout respire la tromperie. Elle ment à toute heure, cette perspective Nevski, et avant tout quand la nuit s'étend sur elle comme une masse compacte et fait ressortir les murs blancs et pâles des maisons, quand la ville entière se transforme en tonnerre et en éclats, que des myriades de voitures dévalent des ponts, que les postillons crient et sautent sur les chevaux et quand le démon lui-même allume les lanternes à seule fin de tout

²⁷⁸ Alain Montandon, dans son essai sur *Les Yeux de la nuit* (éd. cit.) a montré l'importance que revêt, dans la vision du monde romantique, le développement de l'éclairage nocturne.

²⁷⁹ Nicolas Gogol, *La Perspective Nevski, Nouvelles de Pétersbourg*, éd. cit., p. 57. « Но как только сумерки упадут на дома и улицы и будочник, накрывшись рогожею, вскарабкается на лестницу зажигать фонарь, а из низеньких окошек магазинов выглянут те эстампы, которые не смеют показаться среди дня, тогда Невский проспект опять оживает и начинает шевелиться. Тогда настает то таинственное время, когда лампы дают всему какой-то заманчивый, чудесный свет. » (Николай Гоголь, *Невский проспект*, in *Повести*, éd. cit., p. 317.)

montrer sous son aspect irréel²⁸⁰.

L'épilogue reprend avec fermeté le prologue. Les deux histoires ne semblent alors que des illustrations de la vérité qui ouvre et clôt la nouvelle. On peut aller jusqu'à dire que la perspective Nevski, qui « s'anime », « оживает », prend dans le récit la forme de femmes. Il y a bien une unité de lieu dans la nouvelle, mais elle est symbolique : les deux femmes rencontrées sur l'avenue sont la perspective Nevski et l'emmènent ainsi avec elles. La perspective Nevski, nous indique le narrateur, se met, la nuit venue, à se mouvoir, « шевелиться ». Il y a unité de lieu dans la nouvelle, parce que le lieu se déplace avec les personnages. Toute l'intrigue semble en réalité tenir dans un « moment mystérieux », « таинственное время », entre chien et loup. Cela expliquerait l'étrange chronologie du récit : les deux séries d'événements sont simultanées, parce qu'elles tiennent toutes deux dans un unique « moment ». L'unité de temps semble donc tout aussi respectée que l'unité de lieu.

Les deux histoires se ressemblent et s'opposent : les héros masculins portent des noms très proches, ils se connaissent, puisque Pirogov est en quelque sorte le protecteur du jeune peintre ; mais, hormis cette particularité, tout oppose l'artiste timide et le lieutenant infatué. Ils ont en commun, dans le déroulement des intrigues, de nourrir une illusion sur la femme qu'ils poursuivent ; mais la nature de leur illusion diffère : l'un prend une prostituée pour une femme vertueuse, l'autre une femme honnête pour une fille perdue. Les deux femmes ont en commun d'être très sottes ; mais l'une est blonde, l'autre brune, l'une vertueuse, l'autre non. Les deux intrigues ont en commun de finir mal ; mais les deux chutes, on l'a vu, diffèrent par le ton adopté par le narrateur.

La cohérence de *La Perspective Nevski* repose donc sur la vision particulière de la ville qu'elle propose. Le prologue, qui la présente en ouverture, recourt massivement à l'hyperbole pour insister sur le fractionnement et la division. Voici un passage significatif de cette longue description :

Вы здесь встретите бакенбарды единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под галстук, бакенбарды бархатные, атласные, черные, как соболь или уголь, но, увы, принадлежащие только одной иностранной коллегии. Служащим в других департаментах провидение отказало в черных бакенбардах, они должны, к величайшей неприятности своей, носить рыжие. Здесь вы встретите усы чудные, никаким пером, никакою кистью неизобразимые ; усы, которым посвящена

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 96. « Но боже вас сохрани заглядывать дамам под шляпки. Как ни развевайся вдали плащ красавицы, я ни за что не пойду за нею любопытствовать. Далее, ради бога, далее от фонаря ! и скорее, сколько можно скорее, проходите мимо. Это счастье еще, если отделаетесь тем, что он зальет щегольской шюртук ваш вонючим своим маслом. Но и кроме фонаря всё дышит обманом. Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях, и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать всё не в настоящем виде. » (*Ibid.*, p. 338.)

лучшая половина жизни, – предмет долгих бдений во время дня и ночи, **усы**, на которые излились восхитительнейшие духи и ароматы и которых умастили все драгоценнейшие и редчайшие сорта помад, **усы**, которые заворачиваются на ночь тонкою веленовою бумагою, **усы**, к которым дышит самая трогательная привязанность их посессоров и которым завидуют проходящие. Тысячи сортов шляпок, платьев, платков, – пестрых, легких, к которым иногда в течение целых двух дней сохраняется привязанность их владельниц, ослепят хоть кого на Невском проспекте. Кажется, как будто целое море мотыльков поднялось вдруг со стеблей и волнуется блестящею тучею над черными жуками мужеского пола. Здесь вы встретите такие **тали**, какие даже вам не снились никогда ; тоненькие, узенькие, **тали** никак не толще бутылочной шейки, встретясь с которыми, вы почтительно отойдете к сторонке, чтобы как-нибудь неосторожно не толкнуть невежливым локтем ; сердцем вашим овладеет робость и страх, чтобы как-нибудь от неосторожного даже дыхания вашего не переломилось прелестнейшее произведение природы и искусства. А какие встретите вы дамские **рукава** на Невском проспекте ! Ах, какая прелесть !

Vous y croiserez des **favoris** uniques, passés avec un art surprenant et admirable sous la cravate, des **favoris** veloutés, satinés, noirs comme la zibeline ou le charbon, mais n'appartenant, hélas, qu'aux Affaires étrangères. La Providence a refusé les **favoris** noirs à ceux qui servent dans d'autres ministères, et ils doivent, malgré qu'ils en aient, en porter des roux. Vous y croiserez des **moustaches** merveilleuses qu'aucune plume, aucun pinceau ne saurait dépeindre, des **moustaches** auxquelles est consacrée la meilleure partie de l'existence, objet de longues sollicitudes, de jour comme de nuit, **moustaches** sur lesquelles des parfums et des senteurs admirables ont été épanchés, et que toutes sortes de pommades, les plus précieuses et les plus rares, ont cirées, **moustaches** enveloppées la nuit dans un fin papier de soie, [**moustaches**] après lesquelles leurs possesseurs soupirent d'un attachement des plus poignants et que jalouent les passants ; mille sortes de chapeaux, de robes, de châles, bariolés et légers, vis-à-vis desquels celles qui les portent éprouvent un attachement qui dure parfois deux jours entiers, et qui éblouissent tout un chacun sur la perspective Nevski. On a l'impression qu'une mer entière de papillons s'élève soudain depuis les tiges des plantes et s'agite, tel un nuage étincelant, au-dessus des scarabées de sexe masculin. Vous y rencontrerez des **tailles** comme vous n'en avez jamais rêvé : des **tailles** minces, si fines, aussi étroites que le col d'une bouteille, lesquelles vous obligent, lorsque vous les croisez, à vous écarter respectueusement afin de ne pas risquer de les heurter maladroitement avec votre coude malotru ; votre cœur est transi de timidité et d'effroi, de crainte qu'une simple respiration maladroite ne vienne briser l'œuvre la plus charmante de la nature et de l'art. Et quelles **manches** ne verrez-vous pas sur les dames de la perspective Nevski ! Ah, quel délice²⁸¹ !

Ces quelques lignes permettent de mettre en évidence l'essentiel des caractéristiques des passages qui, dans nos œuvres, insistent sur la dimension fragmentaire du monde dans lequel évoluent les personnages. On retrouve tout d'abord la plupart des structures qui ressortissent à l'hyperbole. Les deux phrases en italique sont tout entières hyperboliques. Elles s'ouvrent sur le numéral « тысячи », « des milliers », dont on a déjà repéré l'importance dans nos textes. Ce n'est d'ailleurs pas la seule occurrence dans cette longue description. Le verbe et son complément, « ослепят хоть кого », « aveuglent quiconque », a également une valeur hyperbolique, qui se trouve amplifiée par la métaphore de la phrase suivante, « как будто целое море... », « comme si une mer entière... ». Un peu plus haut, ce sont les superlatifs qui

²⁸¹ Николай Гоголь, *Невский проспект*, in *Повести*, éd. cit., p. 315. (Nicolas Gogol, *La Perspective Nevski, Nouvelles de Pétersbourg*, éd. cit., p. 53-54.)

ont pour fonction d'exprimer l'hyperbole, « восхитительнейшие », « все драгоценнейшие и редчайшие », l'adjectif étant accompagné dans ce dernier exemple du déterminant indéfini « все », « tous ».

Pour produire l'effet de fragmentation, que l'hyperbole, notamment quand elle souligne le nombre avec excès, initie par elle-même, ces procédés sont complétés par d'autres traits stylistiques qu'on peut observer ici. On note tout d'abord le recours massif au pluriel et les énumérations, qui insistent sur la pluralité des éléments divers de l'univers et la difficulté à les unifier. Au sein de ces énumérations, on peut relever le principe de structuration du passage, qui est construit à partir d'un blason du corps et du costume, d'abord masculin, puis féminin. Il est d'abord question des favoris, puis des moustaches, puis, après la parenthèse généralisante que nous avons mise en italique, des tailles et des manches. Le blason a pour effet de fractionner le corps humain, de le présenter dans sa division, comme si chacun de ses membres, de ses détails, acquérait une autonomie, une vie qui lui serait propre. Le souci du détail, partout présent, va dans le même sens : le tout est envisagé dans chacun de ses aspects, au point qu'il n'est plus guère possible d'en saisir l'unité. L'énumération rapproche des objets hétéroclites, et permet donc d'insister sur l'hétérogénéité des fragments du monde. Elle juxtapose dans le texte et mêle dans l'espace de la représentation choses, personnages et noms. L'énumération n'a pas pour seul effet d'établir des listes d'objets ou de personnes extérieures les unes aux autres, elle divise aussi ce qui apparaît d'ordinaire uni. L'énumération suivante est à cet égard caractéristique :

L'un exhibe une redingote élégante avec le plus beau des castors, l'autre un magnifique nez grec, le troisième porte des favoris merveilleux, le quatrième une paire de jolis yeux et un chapeau étonnant, le cinquième une bague avec un talisman à son auriculaire exquis, le sixième un petit pied dans une charmante bottine, le septième une cravate suscitant l'étonnement, le huitième des moustaches provoquant la stupeur²⁸².

Le narrateur ne s'intéresse qu'aux détails, ce sont eux que capte son regard. Les huit personnages se juxtaposent et se superposent, chacun prêtant l'un de ses traits à la figure hétéroclite ainsi créée. L'éclatement du monde ne se présente pas au regard de façon statique : il y a une dynamique des fragments, qui se dissolvent les uns dans les autres, créant l'effet d'une métamorphose permanente. L'animalisation²⁸³, dans l'extrait cité plus haut, joue

²⁸² Nicolas Gogol, *La Perspective Nevski, Nouvelles de Pétersbourg*, éd. cit., p. 55-56. « Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой – греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая – пару хороших глазок и удивительную шляпку, пятый – перстень с талисманом на щегольском мизинце, шестая – ножку в очаровательном башмачке, седьмой – галстук, возбуждающий удивление, восьмой – усы, повергающие в изумление. » (Николай Гоголь, *Невский проспект*, in *Повести*, éd. cit., p. 316.)

²⁸³ Le procédé rappelle la description des juges, eux aussi animalisés et constitués de fragments divers, lors du procès de Michel.

également de ce principe de métamorphose et introduit l'idée d'un désordre : les femmes deviennent des papillons, les hommes des scarabées. Ils se perdent alors dans une multitude qui tend à les uniformiser. Le monde des insectes est en effet généralement caractérisé par le nombre élevé d'individus au sein d'une espèce et leur très grande similitude pour l'œil humain.

On peut insister également sur les verbes qui organisent la description. Chacun des quatre éléments du blason est introduit par le même verbe, à la même forme, « встретите » « vous rencontrerez ». L'effet de répétition est si intense que le traducteur a choisi d'utiliser deux synonymes pour les deux dernières occurrences. Conjugués à la deuxième personne du pluriel, ils font de la description un véritable spectacle, et dénoncent en même temps le défilé des choses énumérées, qui se trouvent réduites à de simples apparences, dont la morale de l'histoire, on l'a vu, dénonce le caractère illusoire et trompeur. En effet, la répétition n'est pas seulement le fait des verbes introducteurs : chacun des éléments du blason se trouve lui aussi répété. L'énumération devient alors liste non d'objets divers, mais du même objet, décliné tout au long de la phrase. Les moustaches se trouvent ainsi obéir doublement à une logique fragmentaire, d'abord à cause du pluriel, qui les multiplie dans l'espace référentiel, ensuite à cause de la répétition du terme, qui les multiplie dans l'espace textuel.

Enfin, le lexique même met en accusation la fragmentation du réel, notamment à travers l'emploi systématique de l'adjectif « пестрые » « bariolé », qui revient plusieurs fois dans la description, et dont on trouve une occurrence dans notre passage. Ce qualificatif renvoie à l'un des aspects essentiels de la poétique romantique. Le premier recueil de contes d'Odoïevski s'intitulait d'ailleurs *Пестрые сказки*, *Contes bigarrés*.

Un autre aspect sémantique n'apparaît pas dans le passage précédent, mais mérite tout de même d'être évoqué ici, car il met également en évidence le lien qui existe entre la dislocation du monde et l'attention portée aux détails. Il s'agit de l'emploi systématique du préverbe *раз-*. Celui-ci est extrêmement présent dans la première partie de *La Perspective Nevski*, au point que nous renonçons à envisager ici chacune de ses occurrences. Nous soulignerons seulement quelques points qui permettent de préciser son utilisation. Le premier sens de ce préverbe est celui de « division, séparation, mise en pièces ». Il apparaît de façon privilégiée avec cette valeur dans la nouvelle. On trouve par exemple les verbes *разрушить*, *расстроить*, *разделить*, *растолкать*, *разлиться*... Cette valeur du préverbe reflète en réalité la construction de la nouvelle dans son ensemble, puisqu'il apparaît au moment où les deux amis, Piskariov et Pirogov, se séparent pour vivre chacun l'aventure qui lui est propre :

« Оба приятеля разошлись²⁸⁴. » (« Les deux amis se séparèrent²⁸⁵. »). Le préverbe est ici particulièrement mis en valeur, puisqu'il présente la part la plus importante du contenu sémantique du verbe : la racine est le simple support du temps verbal, elle n'exprime que le mouvement, dont le préverbe indique la nature. La nouvelle commence en quelque sorte au moment de cette séparation initiale, qui commande sa structure. Les nombreux verbes qui possèdent ce préverbe ne font que prolonger ce moment initial. Éclatement du monde, du personnage et du texte se répondent donc dans un jeu infini d'échos. Ce fractionnement primordial entraîne une attitude particulière, que le personnage et le narrateur possèdent tous deux : confrontés à l'éclatement du monde, dont la scission entre réel et songe n'est qu'un aspect, narrateur et personnage vont faire porter leur attention sur les détails. C'est le deuxième sens du préverbe *раз-* : la division permet aussi le développement à l'extrême, la prise en compte des moindres détails. Deux verbes servent de support au préverbe, ceux de *смотреть*, regarder, et de *сказать*, dire. Le jeune peintre, invité à la fête par la demoiselle, tente à tout prix de la voir :

Пискарев употребил все усилия, чтобы раздвинуть толпу и рассмотреть ее²⁸⁶.

Piskariov conjua tous ses efforts pour écarter la foule et la voir²⁸⁷.

Deux verbes contiennent dans cette phrase le même préverbe, dont on perçoit bien ici les deux valeurs : il s'agit de diviser la foule pour apercevoir la femme unique, appréhender dans un regard extrême chacun de ses détails. Le regard et la parole sont tous deux développés jusqu'à leur dernière limite : observer les détails pour les dire ou les peindre, telle est l'attitude propre à l'artiste, celui qui tente de fixer l'univers qui l'entoure. Le monde de la ville est un monde multiple, fuyant et trompeur. Le démon, suprême metteur en scène, fausse les lumières et se joue des passants. Le rêve est création démoniaque, il est le reflet changeant des choses plongées dans l'obscurité brumeuse de la nuit.

La dimension fragmentaire et chaotique du monde est particulièrement visible dans les nouvelles de Gogol écrites par un narrateur extérieur à l'intrigue. Son fou, au contraire, tente de nier l'aspect chaotique du monde qui l'entoure, de détruire, par l'effort de sa pensée, de son imagination, la ville diabolique dans laquelle il évolue pourtant, allant jusqu'à lui substituer la solaire ville de Madrid. Pourtant, certains fous apparaissent plus lucides que Poprichtchine, ne serait-ce tout simplement que parce qu'ils sont sortis de l'accès même de la folie et s'expriment

²⁸⁴ Николай Гоголь, *Невский Проспект*, éd. cit., p. 317.

²⁸⁵ Nicolas Gogol, *La Perspective Nevski*, éd. cit., p. 59.

²⁸⁶ Николай Гоголь, *Невский Проспект*, éd. cit., p. 323.

²⁸⁷ Nicolas Gogol, *La Perspective Nevski*, éd. cit., p. 70.

avec la clairvoyance de la raison retrouvée.

Il en est ainsi du héros d'*Aurélia*, récit dans lequel l'univers apparaît lui aussi comme fragmentaire. La caractéristique stylistique la plus frappante pour exprimer l'éclatement du monde est le recours constant au pluriel. Nous pourrions citer toute la nouvelle à l'appui de cette affirmation ; choisissons le début d'un paragraphe :

Les premières feuilles des sycomores me ravissaient par la vivacité de leurs couleurs, semblables aux panaches des coqs de Pharaon. La vue, qui s'étendait au-dessus de la plaine, présentait du matin au soir des horizons charmants, dont les teintes graduées plaisaient à mon imagination. Je peuplais les coteaux et les nuages de figures divines dont il me semblait voir distinctement les formes. – Je voulus fixer davantage mes pensées favorites, et, à l'aide de charbons et de morceaux de brique que je ramassais, je couvris bientôt les murs d'une série de fresques où se réalisaient mes impressions²⁸⁸.

Les pluriels de « charbons » ou « horizons » sont ici particulièrement frappants. La pluralité des figures est associée au terme de « série », qui est aussi le terme dont se sert le narrateur pour décrire la composition de son récit, qu'il caractérise de « série » de rêves ou de visions. De plus, la multiplicité des objets, des paysages, des formes, s'accompagne d'un éclatement des couleurs. Celles-ci ne sont pas nommées, mais apparaissent comme multiples et « graduées ». L'utilisation systématique du pluriel reflète une certaine conception du monde ; en effet ce dernier se voit aussi affecté d'un pluriel un peu plus bas dans le récit : le narrateur d'*Aurélia* parle « du monde et des mondes ». Les hyperboles qu'on a déjà commentées, et qui sont systématiquement associées à des pluriels, ont également pour but de révéler la multiplicité et la variété de l'univers, qui se divise à l'infini en fragments. Rêve, fragmentation et mélange trouvent ici un même principe. Le recours à cette figure prolonge l'effet produit par l'utilisation du pluriel, même dans les expressions où la langue courante utilise naturellement le singulier.

On retrouve chez Nerval un procédé qu'on a déjà observé chez Gogol, et qui consiste à privilégier les détails afin de produire une dynamique des fragments, qui se dissolvent les uns dans les autres, créant l'effet d'une métamorphose permanente :

Les contours de leurs figures variaient comme la flamme d'une lampe, et à tout moment quelque chose de l'une passait dans l'autre ; le sourire, la voix, la teinte des yeux, de la chevelure, la taille, les gestes familiers, s'échangeaient comme si elles eussent vécu de la même vie, et chacune était aussi un composé de toutes, pareilles à ces types que les peintres imitent de plusieurs modèles pour réaliser une beauté complète²⁸⁹.

L'écriture de l'éclatement est aussi celle du détail mouvant et éphémère. Voici comment le narrateur d'*Aurélia* conclut l'un de ses récits de rêve :

²⁸⁸ *Aurélia*, éd. cit., p. 379.

²⁸⁹ *Aurélia*, éd. cit., p. 376-377.

Telle fut cette vision, ou tels furent du moins les détails principaux dont j'ai gardé le souvenir²⁹⁰.

La présentation de la vision est juxtaposition de ses détails, qui deviennent le principal, l'essentiel du récit. L'énumération permet au regard de porter son attention sur les plus légers détails qui divisent le réel, en révèlent les reflets changeants et multiples.

Non seulement le monde se divise en milliers de morceaux, mais ceux-ci sont mélangés dans un effroyable désordre. L'obsession de la division a aussi quelque chose de diabolique chez Nerval. Le narrateur d'*Aurélia* conclut son histoire des mondes par cette vision :

Combien d'années encore le monde aura-t-il à souffrir, car il faut que la vengeance de ces éternels ennemis se renouvelle sous d'autres cieux ! Ce sont les tronçons divisés du serpent qui entoure la terre... Séparés par le fer, ils se rejoignent dans un hideux baiser cimenté par le sang des hommes²⁹¹.

Rapportée au démon ou au serpent, la division devient un maléfique désordre. Peut-être est-ce à la lumière de ce passage qu'il faut lire le récit effroyable que le narrateur place à la fin de sa nouvelle :

Peu à peu un jour bleuâtre pénétra dans le kiosque et y fit apparaître des images bizarres. Je crus alors me trouver au milieu d'un vaste charnier où l'histoire universelle était écrite en traits de sang. Le corps d'une femme gigantesque était peint en face de moi, seulement ses diverses parties étaient tranchées comme par le sabre ; d'autres femmes de races diverses et dont les corps dominaient de plus en plus, présentaient sur les autres murs un fouillis sanglant de membres et de têtes, depuis les impératrices et les reines jusqu'aux plus humbles paysannes²⁹².

La dislocation des corps n'est pas le simple fait d'une attention portée aux détails. Les corps apparaissent dans toute la laideur d'un éparpillement désordonné et sanglant. Nous serions tentée de rapprocher cette conception négative de la condamnation de la débauche dans les récits que nous étudions. Le narrateur d'*Aurélia* est coupable de se livrer à une dissipation qui le pousse de bras en bras et le contraint à vivre dans la multiplicité des amours et des étreintes. Ne parle-t-on pas de « vie dissolue » pour qualifier une telle conduite ? L'amour du narrateur pour Aurélia menace en effet de se dissoudre dans la diversité désordonnée de ses relations fugitives. Or la dimension chaotique et fragmentaire est non seulement thématique et stylistique, mais aussi constitutive de l'écriture même d'*Aurélia*, œuvre composée de « matériaux hétérogènes » qui « proviennent de diverses sources et de divers moments de sa

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 375.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 383.

²⁹² *Ibid.*, p. 411. N.B. : L'édition de Jean Guillaume et Claude Pichois laisse supposer une erreur dans l'édition de Jean Richer. Il conviendrait de lire « paysans » à la place de « paysannes » à la fin de la citation. (*Aurélia*, in *Œuvres complètes III*, sous la dir. de Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1993, p. 744.)

vie, réelle ou rêvée²⁹³ », comme le rappelle Roger Bozzetto.

8.2.2. Les illusions de la pan-signification

Face à la diversité du monde, à l'éclatement de l'univers, les personnages de nos récits cherchent à trouver et interpréter des signes, qui puissent leur donner accès à un autre ordre de vérité. Ainsi Mikhaïl Platonovitch se détourne-t-il de la pensée rationnelle, de la pensée positive du XIX^e siècle, pour suivre une autre logique, celle de la pensée ésotérique. Après l'amusement premier que suscitent ces lectures, il s'aperçoit bientôt qu'un autre type de raisonnement se donne à lire dans cette pensée, que non seulement il n'est pas moins légitime, mais qu'il est même parfois plus pertinent pour rendre compte de ce qui l'entoure. C'est ce constat qui l'amène à tenter l'expérience proposée par le *Comte de Gabalis*, dont il guette jour après jour les signes, afin d'entrer en contact avec une parole supérieure, lieu d'une véritable révélation. Mais les procédés de signification n'ont pas, dans nos récits, la claire simplicité qu'ils présentent dans le récit merveilleux traditionnel : si tous les héros sont en quête de signes, la plupart font l'amer constat que le mécanisme de la signification est enrayé. Nous nous appuierons dans ce développement, comme dans le précédent, sur deux exemples précis qui entretiennent une affinité particulière, celui de l'univers gogolien et celui d'*Aurélia*.

L'ENRAYEMENT DES SIGNES DANS L'UNIVERS GOGOLIEN

Piskariov, l'un des deux héros de *La Perspective Nevski* dont il a été question plus haut, est un artiste fou. Le narrateur de la première nouvelle de Saint-Pétersbourg présente d'abord son héros à la poursuite d'une belle inconnue qu'il a rencontrée par hasard. Si l'on suit pas à pas la progression de Piskariov, on s'aperçoit aisément qu'il cherche sans cesse à voir au-delà du sensible, à interpréter les reflets fugitifs qui peignent les choses. Les signes que guette Piskariov viennent tous de la femme qu'il poursuit à travers les rues de Saint-Pétersbourg. D'abord incertain sur le sens à accorder aux expressions qu'il croit percevoir sur son visage, il reçoit enfin le signe attendu :

Il vit l'inconnue filer dans l'escalier ; elle se retourna, posa un doigt sur ses lèvres et lui fit signe de la suivre. Ses genoux tremblaient ; ses sens, ses pensées brûlaient ; un éclair de joie pénétra, telle une pointe insupportable, dans son cœur. Non, ce n'était plus un rêve ! Mon Dieu, quel bonheur en un seul instant ! Quelle vie merveilleuse en deux minutes²⁹⁴ !

²⁹³ Roger Bozzetto, « Fantastique et aliénation », in *Le Fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. Regards sur le fantastique, 2011, p. 43.

²⁹⁴ Nicolas Gogol, *La Perspective Nevski*, éd. cit., p. 63. « Он видел, как незнакомка летела по лестнице,

L'importance que revêtent les signes est encore plus grande lors de la visite que fait en rêve le jeune Piskariov dans les salons de sa belle inconnue. Voici deux extraits de ce récit :

1. Elle fit un signe, mais pas de sa main, pas d'un hochement de tête, non : dans ses yeux ravageurs ce signe s'exprima par une expression si furtive et subtile que personne ne pouvait la voir : mais lui l'avait vue, il l'avait comprise²⁹⁵.
2. Elle jeta sur Piskariov un regard implorant et lui fit signe de ne pas bouger et d'attendre son retour, mais, dans un accès d'impatience, il n'eut pas la force d'entendre un ordre quel qu'il soit, même venant de sa bouche²⁹⁶.

Deux remarques peuvent être faites à partir de ces extraits. D'une part, il ne suffit pas d'interpréter le signe, il faut le percevoir. Tout individu n'en est pas capable. Le signe ne se révèle qu'à celui qui sait l'attendre et le reconnaître. C'est la faculté d'observer l'invisible qui fait la spécificité des personnages au nombre desquels se trouve Piskariov. D'autre part, le signe a un pouvoir. Il n'est pas seulement une affirmation, il est une force à laquelle il faut se soumettre. L'issue malheureuse de la visite de Piskariov dans les salons de la belle inconnue doit sans doute être attribuée à son insubordination. Piskariov a bien interprété le signe qui lui a été donné, mais il n'agit pas en accord avec son interprétation. En désobéissant à sa dame, au signe qu'elle lui a envoyé, le jeune peintre se voit contraint de retourner dans le réel, tout seul.

Les signes que le personnage perçoit sont tout entiers attachés à la personne de l'inconnue. Elle est un mystère, elle possède un secret dont elle prétend faire part au jeune homme, à condition naturellement qu'il sache lui obéir. Pour comprendre ce qu'elle est, il suffit de la regarder avec les yeux de l'artiste capable de décrypter le monde. Telle est la prière que la jeune femme adresse à Piskariov :

« Ne me méprisez pas : je ne suis absolument pas celle que vous croyez. Regardez-moi, regardez-moi plus attentivement et dites-moi : suis-je capable de ce à quoi vous pensez²⁹⁷ ? »

Les apparences ne sont trompeuses que pour celui qui ne sait pas voir. Il y a en réalité deux apparences, parce qu'il y a deux regards, seul celui qui regarde l'invisible peut saisir le sens du signe, en comprendre les deux versants. La jeune inconnue est ce qu'elle paraît être, ce

оглянулась, положила на губы палец и дала знак следовать за собою. Колени его дрожали ; чувства, мысли горели ; молния радости нестерпимым острием вонзилась в его сердце. Нет, это уже не мечта ! боже, сколько счастья в один миг ! такая чудесная жизнь в двух минутах ! » (Николай Гоголь, *Невский Проспект*, éd. cit., p. 320.)

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 71. « Она подала знак, но не рукою, не наклоном головы, нет : в ее сокрушительных глазах выразился этот знак таким тонким незаметным выражением, что никто не мог его видеть, но он видел, он понял его. » (*Ibid.*, p. 324.)

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 72. « Она умоляющим взглядом посмотрела на Пискарева и дала знак остаться на своем месте и ожидать ее прихода, но в припадке нетерпения он не в силах был слушать никаких приказаний даже из ее уст. » (*Ibid.*, p. 325.)

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 76. « "Не презирайте меня : я вовсе не та, за которую вы принимаете меня. Взгляните на меня, взгляните пристальнее и скажите : разве я способна к тому, что вы думаете ?" » (*Ibid.*, p. 327.)

qu'elle est aux yeux du seul Piskariov, lui qui perçoit des mouvements imperceptibles. Piskariov est sensible au divin. Il a reconnu, dès le premier regard, que l'inconnue portait la marque de Dieu. La jeune femme a des « traits divins²⁹⁸ » (« божественные черты²⁹⁹ »). Une lumière divine éclaire le jeu des signes et assure la correspondance entre apparence et signification. Le jeune peintre possède une faculté particulière, celle d'être sensible aux signes que Dieu a placés dans le monde. C'est lui qui a envoyé sa céleste créature pour qu'en elle le jeune homme accède au monde des significations.

Il y a deux moments essentiels dans la recherche des signes qui couvrent le monde, le temps de les percevoir et le temps de les interpréter. La capacité à découvrir les signes est en effet liée à une certaine forme de regard, que très peu de personnages possèdent. Avant de déchiffrer le monde, il faut être sensible aux moindres détails, aux moindres expressions des visages. La particularité de ce regard révèle aussi la première faiblesse de la capacité du monde à signifier : pour que le signe fonctionne, il faut que la marque déposée sur les choses renvoie à une réalité extérieure. Bien souvent, cependant, le sens que le visionnaire croit distinguer derrière le signe n'est pas conforme à la réalité. Ce n'est pas la capacité à voir qui entraîne les personnages vers la folie, mais bien la faculté de voir ce qui n'est pas : leur don de voyance en fait d'abord des malvoyants. Pirogov, le double rationnel de Piskariov, de son regard infatué, voit ce que les choses sont ; il connaît les femmes. Au contraire, les signes que perçoit Piskariov sont menteurs. La jeune femme qu'il poursuit n'est pas la divinité qu'elle paraît être. Ce qu'il voit n'est pas conforme à la réalité. Voici les termes qui servent à présenter le genre d'artistes auquel appartient le jeune peintre :

Jamais il ne vous regarde droit dans les yeux, et s'il le fait, c'est dans le vague, comme nulle part ; il n'enfoncé pas en vous le regard d'épervier de l'observateur ou le regard de faucon de l'officier de cavalerie. Cela vient du fait qu'il voit à la fois vos traits et ceux de quelque Hercule en plâtre qui se trouve dans sa chambre, ou bien il imagine son propre tableau dont il n'en est qu'au projet³⁰⁰.

L'artiste n'est pas visionnaire grâce à un développement extrême du sens de la vue, mais par un défaut de ce sens. Le peintre regarde moins bien, il voit moins bien le réel que les autres hommes. Ce passage invalide le mécanisme du signe : le peintre voit son visiteur et un Hercule de plâtre en même temps ; mais le rapprochement ne s'opère pas au nom d'une

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 61.

²⁹⁹ Николай Гоголь, *Невский Проспект, Повести*, éd. cit., p. 319.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 61. « Он никогда не глядит вам прямо в глаза ; если же глядит, то как-то мутно, неопределенно ; он не вонзает в вас ястребиного взора наблюдателя или соколиного взгляда кавалерийского офицера. Это происходит оттого, что он в одно и то же время видит и ваши черты и черты какого-нибудь гипсового Геркулеса, стоящего в его комнате ; или ему представляется его же собственная картина, которую он еще думает произвести. » (*Ibid.*, p. 319.)

quelconque ressemblance : il est parfaitement gratuit, les images sont juxtaposées sans qu'aucun lien grammatical ne les relie. Le signe, pour le peintre, résulte d'une juxtaposition d'objets, sans rapport aucun. Non seulement les deux versants du signe, perçus par l'artiste, mènent une existence autonome pour l'homme ordinaire, mais le principe de signification à l'œuvre dans le signe devient également douteux aux yeux de l'artiste. Celui-ci ne sait plus ce qu'il voit. Son regard est faillible, ses sens sont trompeurs :

Les passants se faisaient plus rares, la rue devenait plus calme ; la beauté se retourna, et il eut l'impression qu'un léger sourire avait étincelé sur ses lèvres. Il trembla de tout son corps et n'en crut pas ses yeux. Non, c'était la lumière trompeuse du réverbère qui avait exprimé sur son visage un semblant de sourire ; non, c'étaient ses propres rêves qui se raillaient de lui. Mais sa respiration se bloqua dans sa poitrine, tout en lui se transforma en un vague frémissement, tous ses sentiments se consumaient et tout devant lui s'enveloppa de brouillard³⁰¹.

Piskariov refuse de se fier à son propre regard, alors que lui seul peut percevoir le sens caché des choses. Une lumière trompeuse est répandue sur le monde, brouillant le jeu des signes, enrayant le mécanisme de la signification. Les brouillages du discours ont ainsi pour raison première les obscurités du langage, l'incapacité du mot à représenter ce qu'il semble signifier. Tout, dans ce passage, est incertain. Le narrateur a recours à un verbe de modalisation, « *показалось* », dont la construction insiste particulièrement sur le doute qui envahit le lecteur. Le narrateur remplace en effet la conjonction « *что* » par la locution « *как будто* », « *comme si* » ; la traduction ne peut pas rendre une telle substitution. Dans la seconde phrase, le réverbère est sujet du verbe d'action « *выразил* », « *avaient exprimé* », une force étrange et indéfinie sème le trouble dans les signes du monde et modifie les apparences. Le sourire de la jeune femme n'est pas un sourire, mais une apparence, il est « *comme* » un sourire. Le passage finit donc naturellement dans les épais brouillards de l'incertitude. L'indétermination est renforcée par l'utilisation de l'adjectif indéfini « *каким-то* », dont la présence n'est pas obligatoire en russe, et que le traducteur a négligé de traduire.

Il y a, dans les nouvelles de Saint-Petersbourg, deux types de personnages : d'un côté on trouve les rêveurs, les artistes, comme Piskariov ou Tchartkov : de l'autre prennent place les personnages rationnels – on serait tenté de dire « *rationalistes* » – comme Pirogov ou Kovalev, le héros du *Nez*. Ces derniers n'ignorent pas totalement l'importance accordée aux signes dans l'univers gogolien, et en manifestent tout autant le dérèglement. Ainsi le major

³⁰¹ *Ibid.*, p. 62. « Проходящие реже начали мелькать, улица становилась тише ; красавица оглянулась и ему показалось, как будто легкая улыбка сверкнула на губах ее. Он весь задрожал и не верил своим глазам. Нет, это фонарь обманчивым светом своим выразил на лице ее подобие улыбки, нет, это собственные мечты смеются над ним. Но дыхание занялось в его груди, всё в нем обратилось в неопределенный трепет, все чувства его горели, и всё перед ним окунулось каким-то туманом. » (*Ibid.*)

Kovalev, privé de son nez, cherche-t-il la raison d'un tel événement. Il se livre à une réflexion sur la rétribution des fautes, mais sur un mode parodique. Puisque aucune raison, apparemment, ne peut expliquer la perte qu'il a subie, il est tenté de voir dans cette aventure un châtement divin :

– Mon Dieu ! mon Dieu ! Qu'ai-je fait pour mériter pareil malheur ? Si j'étais sans un bras ou sans une jambe, ce serait tout de même mieux ; si j'étais sans oreilles, ce serait pénible mais tout de même plus supportable. Sans nez, qu'est-ce qu'un homme ? Le diable seul le sait : comme oiseau, ce n'est pas un oiseau ; comme citoyen, ce n'est pas un citoyen... Tout juste bon à jeter par la fenêtre ! Encore si on me l'avait sabré à la guerre ou dans un duel ou si j'étais moi-même responsable ! Mais je l'ai perdu sans raison, pour rien, gratis, pour des prunes !... Mais non, c'est impossible, ajouta-t-il, ayant un peu réfléchi. Ce n'est pas vraisemblable qu'un nez disparaisse, ce n'est vraisemblable d'aucune manière. Soit c'est un rêve, soit c'est une vision. Peut-être, par erreur, aurais-je bu en guise d'eau, la vodka dont je me frotte le poil après rasage. Ivan, l'imbécile, n'a pas dû l'enlever, et moi je l'aurai avalée³⁰².

C'est à une parodie de prière que se livre le major. Il est évident qu'il n'attend pas de réponse de ce Dieu presque ornemental qu'il invoque au début de sa tirade. La tension entre Dieu et Satan, qui est nécessaire à la mise en place de la dynamique du péché originel, n'est présente qu'en apparence : le major nomme Dieu et le diable, mais ils ne sont dans sa bouche que des écarts de langage, des exclamations vides de référent. Il ne fait que souligner l'absence de cohérence entre le crime qu'il n'a pas commis et le châtement qu'il a effectivement reçu. C'est bien le mécanisme du péché originel que décrit Kovalev, celui d'une punition sans faute effective, d'une culpabilité sans acte mauvais. Mais il déclare qu'une telle logique est invraisemblable, ou plutôt qu'on ne peut pas croire en elle. Le terme russe traduit ici par « invraisemblable », « невероятно », est formé sur la racine du verbe *croire*, « верить ». Kovalev ne croit pas au péché originel, pas plus qu'il ne semble croire au diable ou même en Dieu. Il n'a commis aucune faute, son nez a disparu sans raison, et pourtant le fait est qu'il n'est plus fixé sur son visage. Puisqu'il ne peut se résoudre à voir dans cette aventure un châtement divin, Kovalev propose une autre lecture des événements, celle du rêve ou de l'ivresse. Il y a bien des chances pour que le lecteur n'accepte aucune de ces deux interprétations, et qu'il opte pour la troisième lecture, la plus intenable du point de vue du « vraisemblable » cher à Kovalev. La disparition du nez est réelle, et si Dieu en est innocent, il faut bien que ce soit un tour du diable, figure emblématique des dérives fantastiques.

³⁰² Nicolas Gogol, *Le Nez*, éd. cit., p. 118-119. « "Боже мой ! боже мой ! За что это такое несчастье ? Будь я без руки или без ноги – всё бы это лучше ; будь я без ушей – скверно, однако ж всё сноснее ; но без носа человек – черт знает что : птица не птица, гражданин не гражданин ; просто, возьми да и вышвырни за окошко ! И пусть бы уже на войне отрубили или на дуэли, или я сам был причиною ; но веь пропал ни за что, ни про что, пропал даром, за грош !.. Только нет, не может быть, – прибавил он, немного подумав. Невероятно, чтобы нос пропал ; никаким образом невероятно. Это, верно, или во сне снится, или просто грезится ; может быть, я как-нибудь ошибкою выпил вместо воды водку, которою вытираю после бритья себе бороду. Иван, дурак, не принял, и я, верно, хватил ее". » (Николай Гоголь, *Нос*, éd. cit., p. 350.)

Le discours du major met en évidence un enrayement dans le système de la signification : la disparition du nez est un événement qui devrait trouver une explication, et cependant aucune ne peut être raisonnablement alléguée. Un premier commentaire s'impose : Kovalev ne fait pas partie des rares initiés capables de déchiffrer le langage du monde. La disparition de son nez n'est pas pour lui un signe, parce qu'il ne sait ni la comprendre, ni l'interpréter. Poprichtchine, aussi fou soit-il, a compris ce que signifie la disparition des nez : cet événement entre dans une chaîne parfaite de causalité :

Demain à sept heures aura lieu un curieux phénomène : la terre se posera sur la lune. Même le célèbre chimiste anglais Wellington en parle dans ses écrits. J'avoue avoir senti de l'inquiétude dans le cœur quand j'ai imaginé l'extraordinaire délicatesse et fragilité de la lune. D'ordinaire la lune se fabrique à Hambourg et elle est de très mauvaise qualité. Je m'étonne que l'Angleterre ne s'en occupe pas. Elle est fabriquée par un tonnelier boiteux et on voit bien que cet imbécile n'a aucune notion de ce qu'est la lune. Il y a mis un câble enduit de résine et une portion d'huile à brûler : c'est pourquoi la puanteur est telle sur la terre qu'on est obligé de se boucher le nez. Et c'est pourquoi la lune elle-même est une sphère si délicate que les hommes ne peuvent pas l'habiter et qu'à l'heure actuelle seuls des nez y résident. Et c'est la raison pour laquelle nous ne pouvons pas voir nos nez : en effet ils se trouvent tous dans la lune³⁰³.

Le raisonnement du fou simule la cohérence du point de vue de la logique formelle. Les liens logiques surabondent entre les diverses propositions. Chaque événement trouve sa place dans une succession de causes et d'effets. Mais le contenu des propositions dément la forme de l'énoncé : rien n'autorise le passage d'une proposition à l'autre ; la rigueur des articulations ne parvient pas à masquer l'incohérence des propos du fou. La prémisse est une vérité qui a été révélée au fou, et que naturellement Kovalev ne peut ni connaître, ni comprendre. Seul le fou reconnaît le signe qu'il évoque. Et qu'est-ce qu'un signe pour une seule personne, un signe incapable d'instaurer une communication entre plusieurs individus ? La folie du narrateur du journal, comme les propos insensés de Kovalev, révèlent le dysfonctionnement du signe.

Le choix de la narration à la première personne joue dans ce domaine un rôle essentiel. Jean Le Guennec, dans un ouvrage consacré à la folie dans le récit fantastique au XIX^e siècle, s'est intéressé au *Journal d'un fou*. Son propos consiste essentiellement à analyser les différents symptômes du fou et à les rattacher à une nosographie, tirée aussi bien des

³⁰³ *Le Journal d'un fou*, éd. cit., p. 282-283. « Завтра в 7 часов совершится странное явление : земля сядет на луну. Об этом и знаменитый английский химик Велингтон пишет. Признаюсь, я ощутил сердечное беспокойство, когда вообразил себе необыкновенную нежность и непрочность луны. Луна ведь обыкновенно делается в Гамбурге ; и прескверно делается. Я удивляюсь, как не обратит на это внимание Англия. Делает ее хромой бочар, и видно, что дурак никакого понятия не имеет о луне. Он положил смоляной канат и часть деревянного масла ; и оттого по всей земле вонь страшная, так что нужно затыкать нос. И оттого самая луна такой нежный шар, что люди никак не могут жить, и там теперь живут только одни носы. И потому-то самому мы не можем видеть носов своих, ибо они все находятся в луне. » (Николай Гоголь, *Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 436.)

psychiatres de l'époque que de la psychanalyse. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'un des symptômes relevés par Jean Le Guennec : il voit dans la structuration du discours selon une logique interne parfaitement rigoureuse un trait définitoire du délire. Il est ainsi amené à s'interroger sur le choix narratif du *Journal d'un fou*, qui contraste avec les autres *Nouvelles de Pétersbourg*.

C'est *de l'intérieur*, à travers l'imparable logique du fou, qu'est racontée la mésaventure du sujet, dont le délire trouve dans le moindre événement de quoi nourrir ses espoirs insensés : on lui rase la tête ? On lui donne du bâton ? C'est un rite initiatique. On lui verse de l'eau froide sur la tête ? C'est un rite baptismal.

Ainsi ce délire s'avère inflexible, inébranlable. « Le délire est logique et cohérent, dit le psychiatre à propos du paranoïaque, il se développe le plus souvent à partir d'un seul thème délirant (lorsque deux thèmes s'associent, ils restent liés de manière très logique ex. thème persécutif et mégalomane compensatoire). » Et le récit à la première personne rend plus sensible cet enfermement. C'est là le plus inquiétant de l'affaire ; c'est qu'il n'est pas possible de prouver à un fou qu'il est fou ! Son monde possède une cohérence interne qui ne saurait être mise en défaut³⁰⁴ [...].

L'écriture à la première personne conduit à effacer de la nouvelle tout autre modèle de pensée. La logique de Poprichtchine, contrairement à celle de Piskariov dans *La Perspective Nevski*, ne peut être comparée à nulle autre dans le temps du récit. La cohérence des signes n'est jamais mise en doute par le narrateur. Pourtant, cette cohérence signifiante apparaît aux yeux du lecteur comme un dysfonctionnement. Aucune véritable hésitation n'est maintenue. En effet, comme on a déjà eu l'occasion de le montrer, la nouvelle est placée tout entière sous le signe d'un dialogisme et d'une distance critique évidente. Le titre, de ce point de vue, est parfaitement clair : le lecteur a sous les yeux les notes rédigées par un « fou ». À aucun moment il n'est donc convié à accepter la logique du narrateur, à prendre au sérieux ce qu'il sait être une parole délirante. La quête des signes à laquelle se livre le narrateur, si elle reste cohérente tout au long de la nouvelle, n'en est pas moins désignée, par un effet de dialogisme initial, comme vouée à l'échec. La souffrance finale du personnage, le changement de ton et de sens de son délire sont également des marques évidentes, inscrites à l'intérieur du récit, de l'enrayement de la signification.

L'ÉCHEC DE LA QUÊTE DES SIGNES DANS *AURÉLIA*

Le narrateur d'*Aurélia* ressemble fort à Piskariov, le héros de *La Perspective Nevski*. Pour lui aussi, tout est déterminé, tout est signe. Le jeu des correspondances est infini.

³⁰⁴ Jean Le Guennec, *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. L'œuvre et la psyché, 2003, p. 146-147. [L'auteur fait référence à M.-C. Hardy Baylé, *Enseignement de la psychiatrie, sémiologie et logique décisionnelle*, Paris, Doin, 1986, p. 62.]

Tzvetan Todorov l'a parfaitement montré dans le chapitre que nous avons cité au tout début de ce développement. Les signes sont de deux ordres : il y a les signes que le monde des morts, ou celui du rêve, adressent au narrateur, et ceux que le narrateur lui-même laisse dans le monde réel. Ce passage relève de la première catégorie :

Ceux que j'aimais, parents, amis, me donnaient des signes certains de leur existence éternelle, et je n'étais plus séparé d'eux que par les heures du jour. J'attendais celles de la nuit avec une douce mélancolie³⁰⁵.

Et celui-ci de la seconde :

Le jour commençait à poindre. Je voulus avoir un signe matériel de l'apparition qui m'avait consolé, et j'écrivis sur le mur ces mots : « Tu m'as visité cette nuit. »³⁰⁶

La recherche des signes envahit la nouvelle et en structure l'écriture. Ces signes sont en effet, pour la plupart, dépendants de la thématique religieuse qui traverse la nouvelle de part en part et lui donne l'un de ses éléments de cohérence les plus visibles. Nerval se livre, dans *Aurélia*, à une réflexion sur la faute. Le narrateur constate avec déchirement la permanence d'une faute qu'il a jadis commise, au point qu'on pourrait presque faire du schéma chrétien de la justice divine – faute, chute, châtiment, expiation, grâce – la trame narrative, ou plutôt la trame rêvée d'*Aurélia*. Le narrateur revient sans cesse à ce schéma, il le prend pour modèle, il cherche à lui rendre conforme son histoire. La certitude d'avoir commis une faute obsède le narrateur d'*Aurélia*. Les fautes commises par le narrateur sont multiples, oubli de rendre visite à un ami souffrant, bague sciée pour la mettre à la taille de la femme aimée, insuffisance des larmes versées sur la tombe de ses parents... La faute essentielle est celle commise envers Aurélia, dont il est question au tout début de la nouvelle, mais qui ne sera pas rendue plus explicite par la suite :

Condamné par celle que j'aimais, coupable d'une faute dont je n'espérais plus le pardon, il ne me restait qu'à me jeter dans les enivrements vulgaires ; [...] ³⁰⁷.

Cette faute primordiale, sorte de péché originel qui sert de matrice à la nouvelle, en entraîne d'autres. Les « enivrements vulgaires » dans lequel le narrateur se jette pour l'oublier constituent une chaîne infinie de fautes nouvelles :

Puis, en y songeant, je me dis que je n'en étais pas digne. Je me représentai amèrement la vie que j'avais menée depuis sa mort, me reprochant, non de l'avoir oubliée, ce qui n'était point arrivé, mais d'avoir, en de faciles amours, fait outrage à sa mémoire³⁰⁸.

Disons plutôt qu'involontairement j'en parais les remords plus graves d'une vie follement dissipée où le mal avait triomphé bien souvent, et dont je ne reconnaissais les fautes qu'en sentant les coups du malheur. Je ne me trouvais plus digne même de penser à celle que je

³⁰⁵ *Aurélia*, éd. cit., p. 376.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 412-413.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 364.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 384.

tourmentais dans sa mort après l'avoir affligée dans sa vie, n'ayant dû un regard de pardon qu'à sa douce et sainte pitié³⁰⁹.

Il semble bien que les fautes commises par le narrateur soient punies : ce sont les « coups du malheur », châtiment tout-puissant, qui lui font sentir le poids de ses erreurs. Le narrateur est coupable de fautes qu'il ne saurait énumérer, comme de la première faute, dont ne subsiste, dans le temps de la narration, aucun détail. Le narrateur semble analyser ses fautes à la lumière de la réflexion chrétienne sur le péché originel. Il fait ici usage d'un langage stéréotypé sur le péché et ses diverses manifestations. Mais il est clair que le personnage ne se contente pas de cette analyse, qu'il cherche une autre explication, qu'il sonde son cœur et sa mémoire pour y chercher la trace de la première faute : c'est d'abord en lui que le narrateur guette le signe de sa culpabilité comme celui de sa grâce. Un passage met particulièrement en évidence la particularité du sentiment de culpabilité qui habite le personnage :

Une idée persistante s'était logée dans mon esprit, c'est qu'il n'y avait plus de morts ; je parcourais la galerie de Foy en disant : « J'ai fait une faute », et je ne pouvais découvrir laquelle en consultant ma mémoire que je croyais être celle de Napoléon³¹⁰...

Le narrateur a perdu la mémoire de la faute originelle, seule la certitude de la faute subsiste en lui. La culpabilité profonde contre laquelle il se débat, et qu'il croit comprendre à la lumière de l'analyse chrétienne de la faute, lui fait espérer en la grâce divine. « Mais si cette religion dit vrai, Dieu peut me pardonner encore³¹¹ », s'exclame-t-il. Il semble que, chez Nerval, la conception d'une faute originelle qu'il faut à tout prix réparer soit indépendante de l'adhésion à la religion chrétienne. Ce que le narrateur vient chercher auprès du Dieu des chrétiens, ce n'est pas la pensée du péché, c'est l'espérance d'un pardon. Le narrateur cherche des signes qui viendraient lui apporter la preuve que grâce lui a été accordée pour ses fautes. Le narrateur d'*Aurélia* guette également les signes de son pardon. Retrouvant la femme aimée après leur rupture, il s'interroge sur son attitude lors de leurs retrouvailles :

Comment interpréter cette démarche et le regard profond et triste dont elle accompagna son salut ? J'y crus voir le pardon du passé ; l'accent divin de la pitié donnait aux simples paroles qu'elle m'adressa une valeur inexprimable, comme si quelque chose de la religion se mêlait aux douceurs d'un amour jusque là profane, et lui imprimait le caractère de l'éternité³¹².

L'interprétation est nécessaire, puisque tout est signe, ou du moins tout ce qui vient de la femme. Cet exemple montre en effet la confusion qui est faite entre amour et religion. Avant de se tourner vers le Dieu des chrétiens, c'est dans le regard d'Aurélia vivante que le narrateur vient guetter son pardon. On retrouve ici la certitude de Piskariov, selon laquelle la femme est

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 396.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 404.

³¹¹ *Ibid.*, p. 393.

³¹² *Ibid.*, p. 365.

le lieu privilégié où Dieu a disposé ses signes. La femme envers laquelle le narrateur s'est rendu coupable est une image de la divinité. Capable d'accorder le pardon, de sauver celui qui l'a offensée, la femme est une figure de la Vierge. Les objets peuvent également valoir comme signes de la présence de Dieu dans le monde :

En passant devant un marchand de curiosités, j'achetai deux écrans de velours, couverts de figures hiéroglyphiques. Il me sembla que c'était la consécration du pardon des cieux³¹³.

Le monde est couvert de signes qu'il faut interpréter. Rien n'est dû au hasard, aucune étrangeté ne peut se réduire à une simple coïncidence. Ces signes qui recouvrent le monde y sont déposés par Dieu, ou plutôt par la divinité, qui prend chez Nerval de nombreux visages.

Il semblerait donc que, contrairement au discours du major Kovalev, celui du narrateur d'*Aurélia* parvienne à mettre au jour une logique dans l'enchaînement de la faute et de sa rétribution. Pourtant, son discours insiste bien plus souvent sur les dysfonctionnements que sur les réussites d'une telle pensée. Jean Le Guennec fait bien de la pan-signification l'un des traits caractéristiques de l'écriture d'*Aurélia*, mais il souligne immédiatement l'erreur fondamentale qui s'est glissée au sein du mécanisme interprétatif :

Le délire d'interprétation consiste à « donner une signification fausse à un fait réel. » C'est très exactement ce que fait le narrateur d'*Aurélia* lorsqu'il raconte que, « levant les yeux par hasard, [il remarque] le numéro d'une maison éclairée par un réverbère. Ce nombre est celui de [son] âge. Aussitôt en baissant les yeux, [il voit] devant [lui] une femme au teint blême, qui [lui] semble avoir les yeux d'Aurélia. » Il se dit : « C'est sa mort ou la mienne qui m'est annoncée » (p 294)³¹⁴.

Le narrateur d'*Aurélia* a parfaitement conscience de cette erreur, qui menace en permanence ses propres interprétations. Le signe n'a pas la puissance magique qu'il semble de prime abord avoir. Le narrateur, présent dans la salle où doit avoir lieu le mariage de son double avec la femme aimée, décide de le vaincre par un signe :

Alors je m'écriai : « Je sais bien qu'il m'a frappé déjà de ses armes, mais je l'attends sans crainte et je connais le signe qui doit le vaincre. » [...]

Alors je me reculai jusqu'au trône, l'âme pleine d'un indicible orgueil, et je levai le bras pour faire un signe qui me semblait avoir une puissance magique. En ce moment, un des ouvriers de l'atelier que j'avais visité en entrant parut, tenant une longue barre, dont l'extrémité se composait d'une boule rougie au feu ; je voulus m'élancer sur lui, mais la boule qu'il tenait en arrêt menaçait toujours ma tête. On semblait autour de moi me railler de mon impuissance³¹⁵...

Marqué du signe, doté d'une connaissance et d'une « puissance magique », le narrateur est pourtant réduit à l'« impuissance » par les personnages de l'autre monde. Les signes ne possèdent pas la force dont ils se parent, ils sont aussi trompeurs. Le narrateur voit le chiffre

³¹³ *Ibid.*, p. 403.

³¹⁴ Jean Le Guennec, *op. cit.*, p. 122. (L'auteur se réfère à l'édition parue chez Gallimard en 1972.)

³¹⁵ *Aurélia*, éd. cit., p. 388.

de son âge sur le mur d'une maison. Un rêve vient lui confirmer qu'il doit trouver la mort le lendemain, à l'heure même où il a vu ce chiffre. Mais la mort ne vient pas. Le personnage l'attend, la guette, il est prêt pour le rendez-vous fatal, mais il ne meurt pas. De la même façon, plusieurs signes viennent lui annoncer le pardon des cieux, mais sa culpabilité continue à le hanter. Les signes ne sont pas fiables. Le narrateur est alors renvoyé à sa propre appréciation des choses. Il sait que ce qu'il voit n'est peut-être pas vrai, aussi renonce-t-il à former des jugements arrêtés sur la nature des choses.

On ne peut se fier aux signes du monde, et ce pour deux raisons : d'une part, le personnage qui voit le signe ne peut être sûr de son regard ; d'autre part, l'interprétation est rendue difficile par l'opacité qui recouvre le signe. Il nous semble que la mort de la divinité, dans *Aurélia*, peut être envisagée sous cet angle, Dieu étant le garant de la signification déposée au creux des choses : si le signe perd sa capacité à signifier, c'est que Dieu a disparu, qu'il est mort ou absent. L'angoisse que le narrateur ressent en ne trouvant pas en lui l'authentique sentiment chrétien qu'il y cherche se métamorphose ainsi en terreur cosmique :

Les étoiles brillaient dans le firmament. Tout à coup il me sembla qu'elles venaient de s'éteindre à la fois comme les bougies que j'avais vues à l'église. Je crus que les temps étaient accomplis, et que nous touchions à la fin du monde annoncée dans l'Apocalypse de saint Jean. Je croyais voir un soleil noir dans le ciel désert et un globe rouge de sang au-dessus des Tuileries. Je me dis : « La nuit éternelle commence, et elle va être terrible. Que va-t-il arriver quand les hommes s'apercevront qu'il n'y a plus de soleil ? [...] »

Brisé de fatigue, je rentrai chez moi et je me jetai sur mon lit. En m'éveillant, je fus étonné de revoir la lumière. Une sorte de chœur mystérieux arriva à mon oreille ; des voix enfantines répétaient en chœur : *Christe ! Christe ! Christe !...* Je pensai que l'on avait réuni dans l'église voisine un grand nombre d'enfants pour invoquer le Christ. « Mais le Christ n'est plus ! me disais-je ; ils ne le savent pas encore ! »³¹⁶

« Dieu, c'est le soleil », lui a enseigné son oncle dans son enfance. La mort du soleil, c'est donc la mort de Dieu. L'angoisse cosmique imprimée dans ces lignes est la projection de la souffrance du narrateur dont les derniers efforts pour trouver Dieu ont échoué. La disparition de la lumière est disparition de la divinité. Le narrateur déplore la mort du Christ, il pleure également la mort de la Vierge, dont Aurélia est une figure, et qui seule peut accorder le salut à qui le lui demande :

Désespéré, je me dirigeai en pleurant vers Notre-Dame de Lorette, où j'allai me jeter au pied de l'autel de la Vierge, demandant pardon pour mes fautes. Quelque chose en moi me disait : « La Vierge est morte et tes prières sont inutiles³¹⁷. »

Ce sont les morts qui pardonnent, mais si la divinité elle-même est morte, il n'y a plus

³¹⁶ *Ibid.*, p. 401-402.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 400.

d'espoir de rédemption. Les signes de la grâce perdent leur capacité à signifier, le monde est rendu muet. Cette faiblesse du signe explique peut-être l'absence de progression du récit. Dans *Aurélia*, tout est mêlé. Désespoir et espoir se succèdent de page en page. La certitude de la faute est une constante qui parcourt toute l'œuvre, mais la perspective de la condamnation ou de la grâce est incertaine. Sans cesse le narrateur affirme son indignité et sa culpabilité, tout en énumérant des fautes précises ou inexpliquées. Il n'y a pas de progression dans la narration : toujours coupable, le narrateur peut être sauvé par les épreuves auxquelles il est soumis, mais rien ne prouve qu'il le sera. Une inquiétude profonde traverse le texte, née de la certitude qu'éprouve parfois le narrateur qu'il est trop tard. Si Dieu est mort, si le Déluge recommence, si le jour de l'Apocalypse est arrivé, si Aurélia a épousé son double, il est trop tard, rien ne pourra plus sauver le narrateur. Mais là n'est pas encore l'angoisse. Ce qui est réellement angoissant, c'est que tout cela n'est qu'hypothèse. Le narrateur vit dans un univers où les signes ne sont pas fiables. Le monde ne se laisse pas décrypter. Les visions se contredisent, l'interprétation des signes est parfois trompeuse. Telle est la dynamique du récit : le narrateur croit comprendre, il lui semble qu'il détient la vérité, mais la suite des événements vient lui prouver le contraire. Ainsi comprend-on peut-être pourquoi il ne peut y avoir de réelle progression dans le récit.

8.2.3. Du chaos à l'harmonie

Le monde apparaît, tout particulièrement chez Gogol et Nerval, comme un chaos fait d'éléments épars, dispersés par un malin génie qui divise et mélange les fragments de l'univers. Face à ce chaos, le fou est tenté de chercher des signes à déchiffrer, pour retrouver, sous le divers du monde, le langage des choses. Bien souvent, cette quête se révèle stérile : le personnage fait l'expérience que le monde a perdu sa capacité à signifier, que son « langage » ne se laisse plus cerner, entendre, retranscrire. Le fou ne peut plus alors se faire prophète : sa prise de parole n'a plus de sens. « Le moi de l'homme moderne a pris sa forme [...] dans l'impasse dialectique de la belle âme qui ne reconnaît pas la raison même de son être dans le désordre qu'elle dénonce dans le monde³¹⁸ », écrit Jacques Lacan. Le fou est alors poussé au désespoir et ne peut plus, comme Poprichtchine à la fin de son journal, que désirer quitter « ce » monde, pour en gagner un autre, s'il existe.

Mais ce mouvement de désillusion n'est pas le seul à animer notre corpus : il entre en tension avec le mouvement contraire qui consiste à réenchanter le monde, à en retrouver

³¹⁸ Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », art. cit., p. 280.

l'harmonie, sans se contenter d'en déplorer la perte. Si la quête d'une logique continue, malgré tout, à avoir un sens, c'est parce que l'œuvre d'art tend, au-delà du chaos, vers la reconstitution d'une pensée unifiée, quand bien même sa mise en œuvre demeure bien souvent un échec. L'harmonie parvient parfois à surgir, au détour d'une vision, d'un rêve, d'un « fragment » textuel. Cette quête d'un sens supérieur est conforme au genre romantique du fragment, tel que le définissent les romantiques d'Iéna :

Le fragment romantique, bien loin de mettre en jeu la dispersion ou l'éclatement de l'œuvre, inscrit sa pluralité comme exergue de l'œuvre totale, infinie³¹⁹.

Si l'œuvre adopte une forme fragmentaire, ce n'est qu'afin de chercher, au-delà du divers, l'harmonie. Les deux auteurs de *L'Absolu littéraire* ajoutent à ce propos :

Contentons-nous de retenir pour le moment que la fragmentation en tant que chaos est aussi bien la matière offerte au créateur d'un monde – et qu'à ce titre le Fragment romantique entérine et installe définitivement la figure de l'artiste comme Auteur et Créateur³²⁰.

Le chaos, envisagé, non comme vide, mais comme matière primitive, nécessite d'être reconstruit, et c'est cette reconstruction qui fait du romancier un Créateur. Il en est de même, nous semble-t-il, dans le traitement du discours du fou par certains de nos auteurs, qui ne s'accordent pas tous avec le « veilleur » de Bonaventura.

La quête de l'harmonie est au cœur de la poétique nervalienne³²¹. Dans l'*Introduction aux poésies allemandes*, en 1830, on peut lire ce passage emprunté à Madame de Staël³²² :

la poésie doit être le miroir terrestre de la Divinité, et réfléchir, par les couleurs, les sons et les rythmes, toutes les beautés de l'univers³²³.

Dans quelle mesure Nerval reprend-il à son propre compte ce *credo* poétique ? Il est difficile de le déterminer. La formule de Madame de Staël reflète à coup sûr à merveille la pensée du romantisme allemand, dont la lecture a nourri l'œuvre de Nerval. Nous pensons néanmoins que sa propre pensée se détache progressivement de cette conception, tout en continuant à en manifester l'irréremédiable nostalgie. Deux passages justement célèbres d'*Aurélia* semblent marquer simultanément le rêve d'une harmonie retrouvée, et le caractère utopique d'un tel projet. Le premier se situe dans le premier chapitre de la seconde partie. Le narrateur revient sur l'époque où, plongé dans les livres de cabale, il était arrivé à « [s]e persuader que tout était

³¹⁹ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, éd. cit., p. 69.

³²⁰ *Ibid.*, p. 73-74.

³²¹ Voir Corinne Bayle, « De la langue perdue à l'harmonie universelle : l'utopie du poème dans l'œuvre de Nerval », V^e Congrès de la SERD, « Le XIX^e siècle et ses langues », 25 janvier 2012. [à paraître]

³²² Voir Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, Charpentier, 1839, p. 166.

³²³ Gérard de Nerval, *Introduction aux poésies allemandes*, in *Œuvres complètes*, sous la dir. de Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1984, t. I, p. 266.

vrai dans ce qu'avait accumulé là-dessus l'esprit humain³²⁴ ». Il rapporte ensuite les pensées qui l'habitaient à cette époque :

« Toutefois, me disais-je, il est sûr que ces sciences sont mélangées d'erreurs humaines. L'alphabet magique, l'hiéroglyphe mystérieux ne nous arrivent qu'incomplets et faussés soit par le temps, soit par ceux-là mêmes qui ont intérêt à notre ignorance ; retrouvons la lettre perdue ou le signe effacé, recomposons la gamme dissonante, et nous prendrons force dans le monde des esprits. »³²⁵

Le poète semble bien affirmer ici la possibilité de remédier au désordre du monde, qu'il soit l'œuvre du temps ou le fruit d'un complot. Sans nier le chaos présent, il professe la liberté, pour l'artiste, de réordonner le monde. L'emploi insistant du préverbe « re- » met en évidence la puissance démiurgique du créateur littéraire. Un peu plus loin, il décrit ainsi le délire qui s'empare de lui dans les premiers temps de son séjour à Passy :

Une erreur s'était glissée, selon moi, dans la combinaison générale des nombres, et de là venaient tous les maux de l'humanité. Je croyais encore que les esprits célestes avaient pris des formes humaines et assistaient à ce congrès général, tout en paraissant occupés de soins vulgaires. Mon rôle me semblait être de rétablir l'harmonie universelle par art cabalistique et de chercher une solution en évoquant les forces occultes des diverses religions³²⁶.

Il s'agit bien de *r*-établir une harmonie ancienne, par delà le chaos présent. Cette rêverie fonde, chez Nerval, ce que Corinne Bayle appelle « l'utopie du poème », qui semble bien vouée, comme toutes les utopies, à rester un non-lieu. Les deux passages que nous avons cités appartiennent au passé du personnage fou, non au narrateur, qui multiplie les éléments de mise à distance. C'est d'abord, dans le premier segment, l'emploi du discours direct, qui place entre guillemets des propos d'un autre, sans préciser à aucun moment que le narrateur les reprend à son compte. On retrouve ici, comme lors de la référence à Madame de Staël, un phénomène de citation qui suspend la valeur de vérité du propos. Dans le second passage, c'est le contexte environnant qui creuse l'écart entre narrateur et personnage. Le narrateur rapporte un épisode délirant qui rappelle étrangement le *Journal d'un fou* : il avoue avoir pensé, dans son délire, que ses compagnons d'infortune présidaient au mouvement des astres, tandis que le propos des gardiens avait un sens mystique. La multiplication des modalisateurs, « selon moi », « je croyais encore », « me semblait être », insiste sur le délire du personnage. On peut penser, avec Corinne Bayle que « dans le délire, quelque chose de juste se révèle³²⁷ », mais le narrateur se garde bien de le dire. Il se contente de rapporter les propos et les croyances du personnage, sans manifester son adhésion pleine et entière, ce qu'il ne manque

³²⁴ *Aurélia*, éd. cit., p. 390-391.

³²⁵ *Ibid.*, p. 391.

³²⁶ *Ibid.*, p. 406.

³²⁷ Corinne Bayle, *Gérard de Nerval. La marche à l'étoile*, Seyssel, Champ Vallon, coll. Champ Poétique, 2001, p. 216.

pas de faire en d'autres passages. L'harmonie est bien, chez Nerval, le but que le poète se donne. Rien ne prouve, dans *Aurélia*, qu'il puisse l'atteindre.

Nodier exprime également, quelques années avant son cadet, ce besoin de réenchanter le monde. Le discours du fou, dans son œuvre, ne se trouve en effet pas tant imité, dans ses caractéristiques pathologiques observables, que reconstruit, en vertu d'impératifs esthétiques : la folie littéraire prend toujours le pas, dans sa pensée, sur la folie des asiles. Or cet impératif fait tendre l'œuvre, au-delà de la désorganisation apparente, vers une synthèse, capable de restaurer l'harmonie.

L'œuvre de fiction de Nodier, telle que Roselyne de Villeneuve l'a analysée dans sa thèse, semble bien s'expliquer à la lumière de cette tension fondamentale qui, pour rester nécessairement inaboutie, n'en détermine pas moins l'ensemble du projet. Roselyne de Villeneuve s'est en effet attachée au caractère profondément instable de la représentation de l'espace chez Nodier. Elle montre dans la troisième partie de son ouvrage que l'instabilité de la représentation reflète ainsi celle du monde lui-même, véritable chaos tourbillonnant. L'œuvre se présente alors comme la quête d'une éventuelle stabilisation de l'espace et de sa représentation. Il s'agit bien, comme les romantiques allemands le préconisaient, de tirer l'ordre du chaos, de refaire en quelque sorte la création. L'œuvre littéraire hésite ainsi sans cesse entre la représentation du chaos lui-même et celle d'un cosmos divin, entre le tourbillon frénétique et l'harmonie. Nodier tire de ses lectures ésotériques et religieuses la certitude qu'il est nécessaire de retrouver l'harmonie du monde, de la recréer dans l'écriture, de faire entrer la transcendance au sein de l'immanence, afin de la métamorphoser et de l'ordonner. L'harmonie unit les éléments de la nature, mais aussi l'homme et la nature, le microcosme et le macrocosme sous l'égide du divin, dans « une effusion commune³²⁸ ».

Michel, comme tous les héros de Nodier, cherche à s'échapper du monde pour entrer dans l'au-delà, ou tout au moins tendre vers lui. Ce monde idéal, celui auquel certaines femmes angéliques comme la Fée aux Miettes donnent accès, est le monde de l'imagination. L'imperfection du monde terrestre, double négatif du monde céleste, participe d'un univers plus grand que lui, auquel est attachée une forme de perfection. Dans cette quête, l'amour, en tant qu'il est aussi sagesse, *sophia*, conformément à la pensée antique, a une fonction heuristique. Il permet d'ordonner le chaos, de restaurer l'harmonie, et donc de le métamorphoser en cosmos. On retrouve ici le pouvoir conjoint du sentiment et de l'élan religieux. Or ce pouvoir est aussi celui qui permet l'écriture. Pour écrire, il faut d'abord

³²⁸ Roselyne de Villeneuve, *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, éd. cit., p. 606.

« croire, espérer, aimer³²⁹ », pour lire également. Écrivains et lecteurs constituent alors une patrie immatérielle, que la bibliothèque matérialise. Mais, s'il est possible d'appréhender l'autre écrivain, l'autre lecteur, comment représenter l'Autre absolu, celui de la transcendance ?

Pour Roselyne de Villeneuve, la réflexion métaphysique de Nodier intéresse doublement l'écriture : non contente d'éclairer le processus de création littéraire dans son ensemble, elle conditionne également un genre précis, le fantastique romantique dont il est l'inventeur. En effet, « la conception d'une échelle des êtres adossée à une échelle des mondes fournit à Nodier une assise métaphysique à sa poétique fantastique³³⁰ ». C'est à ce moment précis de sa thèse que Roselyne de Villeneuve choisit d'évoquer la figure singulière du fou. Celui-ci appartient en effet à un état intermédiaire, qui caractérise également le statut particulier du conteur, capable d'entrer dans le monde des rêveurs pour y puiser la matière de ses récits. C'est bien cette échelle des êtres, parce qu'elle unit le monde terrestre à l'au-delà de l'onirisme et de la fantaisie, qui permet d'ordonner le chaos et de fonder un genre qui repose en partie sur l'expérience préalable de la transcendance. Mais Nodier ne renonce pas pour autant à l'instabilité : il dynamise la stabilisation qu'une telle poétique pourrait dessiner par le recours constant à l'ironie. Roselyne de Villeneuve rejoint ici les analyses de Claude Millet³³¹, pour qui l'effort théorique de Nodier cherche coûte que coûte à éviter le figement d'une normalisation, qui contreviendrait à l'invention d'une écriture de la modernité. Cette exigence littéraire est aussi exigence métaphysique : « cette ironie, à la fois enthousiaste et critique, est donc une composante nécessaire de la poétique fantastique de Nodier ; elle atteste l'impossibilité d'un discours mystique univoque, d'une envolée inconditionnelle vers le sublime, et inscrit cette écriture dans une modernité spécifiquement romantique³³² ».

La figure du fou permet aux romantiques d'exprimer l'exigence d'une cohérence, la recherche d'une harmonie, la quête d'une logique à opposer au chaos qui règne dans le monde, mais l'ironie de l'auteur, ou la simple distance du narrateur, dans le cas de Nerval, qui ne s'assimile jamais tout à fait à la voix du fou, qui creuse l'écart avec son héros ou même parfois avec lui-même, dans le cas du « dériseur sensé » ou de « l'Inconsolé », insistent dans le même temps sur la vanité d'une telle entreprise et sur son nécessaire échec. C'est l'alchimie propre à

³²⁹ Charles Nodier, *Lydie ou la Résurrection*, in *Contes*, éd. cit., p. 875.

³³⁰ Roselyne de Villeneuve, *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, éd. cit., p. 756.

³³¹ Claude Millet, « Charles Nodier ou la politique du mineur », art. cit.

³³² Roselyne de Villeneuve, *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, éd. cit., p. 768.

Une langue pour refaire un monde

l'écriture qui permet de transformer l'échec du personnage en réussite de l'auteur, à convertir l'enrayement du mécanisme interprétatif en œuvre d'art. L'une des formes stylistiques qui permet tout particulièrement d'exprimer cette tension nécessaire et cet échec non moins nécessaire est celle du récit de rêve, qui marque à la fois la quête d'une unité logique, et le divorce entre celle-ci et la réalité.

8.3. Des récits de rêve

La folie, chez les romantiques, a partie liée avec le rêve. On a d'ailleurs eu l'occasion de montrer dans notre premier chapitre que les écrivains de la première moitié du XIX^e siècle partagent cette conception avec les psychiatres de leur temps³³³. Cette assimilation a des conséquences linguistiques et stylistiques majeures, comme l'a montré Albert Béguin à propos de Novalis. Les *Fragments* révèlent en effet que la théorie du *Märchen*, chez ce dernier, est inséparable de la pensée et de l'écriture du rêve. Voici deux fragments successifs et complémentaires que Maurice Maeterlinck a placés à la fin de la section « Esthétique et littérature » de son édition des *Fragments*, et que reprend Albert Béguin dans son analyse :

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.

En un conte symbolique, il faut que tout soit merveilleux, mystérieux et se tienne. Il faut que tout soit vivant, mais d'une autre façon.

La nature tout entière doit être merveilleusement mêlée au monde spirituel tout entier. Ici commence le temps de l'anarchie universelle, de la liberté ; l'état naturel de la nature, le temps antérieur au monde. Ce temps antérieur au monde nous livre, en quelque sorte, les traits épars du temps postérieur au monde, comme la nature est une image singulière du royaume éternel. Le monde du conte symbolique est tout juste le contraire du monde de la vérité, et c'est pour cela même qu'il lui est si semblable, de même que le chaos est semblable à la création parfaite. Dans le monde futur, tout est de même que dans le monde passé, et cependant tout autre. Le monde futur est le chaos intelligent ; le chaos qui s'est pénétré lui-même ; qui est en lui et hors de lui. – Le vrai conte symbolique doit être à la fois une représentation prophétique, une représentation idéale, et une représentation absolument nécessaire. Le véritable conteur symbolique est un voyant de l'avenir³³⁴.

Ces fragments reprennent, sur le mode du paradoxe, ce que nous avons dit plus haut à propos de l'adoption d'une stylistique prophétique et de la quête d'une vérité qui reste toujours, en un sens, « contraire » à la vérité, mais aussi de la recherche d'une logique qui ordonne le chaos en une création parfaite, tout en restant chaos. Novalis déclare d'ailleurs dans un autre fragment que « si nous avons une *fantastique* comme nous avons une *logique*, l'art de l'invention serait trouvé. À la fantastique appartient aussi, jusqu'à un certain point, l'esthétique, comme la science de l'intelligence appartient à la logique³³⁵. » Le style aphoristique de Novalis procède par juxtaposition de notions et de concepts, par antithèses et par analogies, les deux dernières

³³³ Voir à ce propos la synthèse de Tony James, *Vies secondes*, éd. cit.

³³⁴ *Les Disciples à Saïs et les Fragments de Novalis*, trad. et intr. par Maurice Maeterlinck, 3e édition, Bruxelles, Paul Lacomblez éditeur, 1895, p. 131-132.

³³⁵ *Ibid.*, p. 123.

étant finalement proches dans la mesure où bien souvent les contraires en viennent à se fondre l'un dans l'autre. Le *Märchen* se doit d'être « pareil à un rêve », ce qui ne constitue pas seulement un impératif stylistique, mais bien un projet philosophique. « Car le conte, écrit Albert Béguin, est plus qu'une œuvre littéraire : il est rigoureusement prophétique et préfigure l'état où seront un jour notre conscience et le monde³³⁶. »

Le récit de rêve se trouve donc au carrefour de nos préoccupations : prophétique, fantastique au sens où il tient lieu d'une « logique » esthétique et non plus scientifique, il impose à l'auteur une stylistique particulière. Or il semble bien que le fou soit tout désigné pour assumer la mise au jour d'un tel discours. Novalis semble lui-même nous mettre sur cette voie dans le fragment suivant :

Le sens poétique a plus d'un point de commun avec le sens mystique. C'est le sens du propre, du personnel, de l'inconnu, du mystérieux, du révélateur, du fatal accidentel. Il représente l'irreprésentable. Il voit l'invisible et sent l'insensible. La critique de la poésie est une absurdité ; il est déjà difficile de dire si une chose est poésie ou non. Le poète est vraiment *insensé* – et c'est pourquoi tout arrive réellement en lui. Il représente, au sens propre du mot, le sujet-objet : l'âme et le monde. De là l'infini d'un bon poème, son éternité. Le sens poétique est proche parent du sens prophétique et du sens religieux, de la folie en général. Le poète ordonne, unit, choisit, invente, et il ne comprend pas lui-même pourquoi il le fait de cette façon et non pas autrement³³⁷.

Un autre auteur allemand qu'affectionnait tout particulièrement Nerval, Gotthilf Heinrich Schubert, a poussé plus loin encore la théorie des analogies. Pour le penseur, en effet, langage du rêve, langage de la folie, langage poétique et langage de la nature ne sont qu'une seule et même chose. Nous reviendrons plus bas sur la question problématique d'un langage du monde, qu'il appartiendrait au poète de transcrire. Observons ici ce qui concerne spécifiquement le rêve. Pour Schubert, le rêve a une langue qui lui est propre : il s'agit de la langue de l'âme, la plus naturelle à la psyché humaine :

Dans le rêve, et déjà dans cet état de délire qui précède le plus souvent le sommeil, l'âme semble parler un tout autre langage qu'à l'ordinaire. [...]

Sans vouloir pour autant accorder une préférence au rêve face à l'état de veille, à la folie vis-à-vis de la raison, nous ne pouvons nier que ce langage fait d'abréviations et d'hiéroglyphes apparaît, à beaucoup d'égards, plus approprié à la nature de notre esprit que notre habituel langage de mots. Ce dernier, nous devons tout d'abord l'apprendre, alors que le premier nous est inné, et l'âme tente d'utiliser ce langage qui lui est propre dès qu'elle se libère quelque peu de son emprisonnement habituel, par exemple dans le sommeil ou l'état de délire, bien qu'elle y parvienne à peu près aussi peu qu'un bon marcheur qui, fœtus dans le ventre maternel, tenterait d'exécuter les pas futurs³³⁸.

Il ne faut bien évidemment pas prendre au sérieux la précaution initiale de l'auteur : le rêve et

³³⁶ Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, éd. cit., p. 279.

³³⁷ *Les Disciples à Saïs et les Fragments de Novalis*, éd. cit., p. 125-126.

³³⁸ Gotthilf Heinrich Schubert, *La Symbolique du rêve*, trad. et prés. par Patrick Valette, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque de l'Hermétisme, 1982, p. 61-62.

la folie sont supérieurs à la veille et à la raison. Dans le sommeil comme dans le délire, l'âme tente de parler sa propre langue natale, quand bien même, corrompue par la chute dans un corps, elle n'y arrive qu'imparfaitement. Or l'âme est un poète caché, autant dire un prophète caché, puisque les deux ne sont qu'une seule et même chose :

On peut se demander si la langue mystérieuse dont se sert la Sagesse suprême dans toutes ses révélations à l'humanité – qui se retrouve dans le langage tout voisin de la poésie et qui, dans notre condition actuelle, ressemble davantage à l'expression métaphorique du rêve qu'à la prose de la veille – ne constitue pas, tout compte fait, la seule et véritable langue de la région supérieure³³⁹.

Nous avons déjà établi que la folie est bien conçue dans nos œuvres comme un rêve, domaine que le fou et le prophète ont en partage. Y a-t-il, alors, une langue propre au rêve, dans les œuvres de notre corpus³⁴⁰ ?

8.3.1. « Des récits pareils à des rêves »

De tous nos récits, c'est sans aucun doute *Aurélia* qui place le plus explicitement le récit de rêve au cœur de sa structure. On peut ainsi compter, avant les « Mémoires », neuf récits de rêves répartis tout au long du texte, cinq dans la première partie, quatre dans la seconde. Nous nous proposons de partir ici du troisième rêve, qui occupe l'ensemble du chapitre VI de la première partie :

Un rêve que je fis encore me confirma dans cette pensée. Je me trouvais tout à coup dans une salle qui faisait partie de la demeure de mon aïeul. Elle semblait s'être agrandie seulement. Les vieux meubles luisaient d'un poli merveilleux, les tapis et les rideaux étaient comme remis à neuf, un jour trois fois plus brillant que le jour naturel arrivait par la croisée et par la porte, et il y avait dans l'air une fraîcheur et un parfum des premières matinées tièdes du printemps. Trois femmes travaillaient dans cette pièce, et représentaient, sans leur ressembler absolument, des parentes et des amies de ma jeunesse. Il semblait que chacune eût les traits de plusieurs de ces personnes. Les contours de leurs figures variaient comme la flamme d'une lampe, et à tout moment quelque chose de l'une passait dans l'autre ; le sourire, la voix, la teinte des yeux, de la chevelure, la taille, les gestes familiers, s'échangeaient comme si elles eussent vécu de la même vie, et chacune était ainsi un composé de toutes, pareille à ces types que les peintres imitent de plusieurs modèles pour réaliser une beauté complète.

La plus âgée me parlait avec une voix vibrante et mélodieuse que je reconnaissais pour l'avoir entendue dans l'enfance, et je ne sais ce qu'elle me disait qui me frappait par sa profonde justesse. Mais elle attira ma pensée sur moi-même, et je me vis vêtu d'un petit habit

³³⁹ *Ibid.*, p. 70.

³⁴⁰ Nous n'utiliserons pas, dans le cadre de ce développement, l'ouvrage de Jacques Bousquet, *Les Thèmes du rêve dans la littérature romantique (France, Angleterre, Allemagne). Essai sur la naissance et l'évolution des images*. [Thèse principale pour le Doctorat ès lettres présentée à la Faculté des Lettres et des sciences humaines de l'Université de Paris, Paris, Librairie Marcel Didier, 1964.] L'auteur y adopte une perspective historique très contestable allant jusqu'à affirmer péremptoirement que « les hommes ne rêvent guère que depuis 1780 ». L'auteur s'efforce de dessiner une sorte de progrès de l'histoire des rêves. Il évoque dans la première partie les « rêves romantiques, classés selon deux thèmes principaux bien schématiques, le « Paradis » et l'« Enfer ». Il s'agit d'un simple répertoire de rêves classés par ordre chronologique, sans analyse précise.

brun de forme ancienne, entièrement tissu à l'aiguille de fils ténus comme ceux des toiles d'araignées. Il était coquet, gracieux et imprégné de douces odeurs. Je me sentais tout rajeuni et tout pimpant dans ce vêtement qui sortait de leurs doigts de fée, et je les remerciais en rougissant, comme si je n'eusse été qu'un petit enfant devant de grandes belles dames. Alors l'une d'elles se leva et se dirigea vers le jardin.

Chacun sait que dans les rêves on ne voit jamais le soleil, bien qu'on ait souvent la perception d'une clarté beaucoup plus vive. Les objets et les corps sont lumineux par eux-mêmes. Je me vis dans un petit parc où se prolongeaient des treilles en berceaux chargées de lourdes grappes de raisins blancs et noirs ; à mesure que la dame qui me guidait s'avavançait sous ces berceaux, l'ombre des treillis croisés variait encore pour mes yeux ses formes et ses vêtements. Elle en sortit enfin, et nous nous trouvâmes dans un espace découvert. On y apercevait à peine la trace d'anciennes allées qui l'avaient jadis coupé en croix. La culture était négligée depuis de longues années, et des plants épars de clématites, de houblon, de chèvrefeuille, de jasmin, de lierre, d'aristoloche, étendaient entre des arbres d'une croissance vigoureuse leurs longues traînées de lianes. Des branches pliaient jusqu'à terre chargées de fruits, et parmi des touffes d'herbes parasites s'épanouissaient quelques fleurs de jardin revenues à l'état sauvage.

De loin en loin s'élevaient des massifs de peupliers, d'acacias et de pins, au sein desquels on entrevoyait des statues noircies par le temps. J'aperçus devant moi un entassement de rochers couverts de lierre d'où jaillissait une source d'eau vive, dont le clapotement harmonieux résonnait sur un bassin d'eau dormante à demi voilée des larges feuilles de nénuphar.

La dame que je suivais, développant sa taille élancée dans un mouvement qui faisait miroiter les plis de sa robe en taffetas changeant, entoura gracieusement de son bras nu une longue tige de rose trémière, puis elle se mit à grandir sous un clair rayon de lumière, de telle sorte que peu à peu le jardin prenait sa forme, et les parterres et les arbres devenaient les rosaces et les festons de ses vêtements ; tandis que sa figure et ses bras imprimaient leurs contours aux nuages pourprés du ciel. Je la perdais de vue à mesure qu'elle se transfigurait, car elle semblait s'évanouir dans sa propre grandeur. « Oh ! ne fuis pas ! m'écriai-je... car la nature meurt avec toi ! ».

Disant ces mots, je marchais péniblement à travers les ronces, comme pour saisir l'ombre agrandie qui m'échappait, mais je me heurtai à un pan de mur dégradé, au pied duquel gisait un buste de femme. En le relevant, j'eus la persuasion que c'était *le sien*... Je reconnus des traits chéris, et, portant les yeux autour de moi, je vis que le jardin avait pris l'aspect d'un cimetière. Des voix disaient : « L'Univers est dans la nuit ! »³⁴¹.

La stylistique mise en œuvre par Nerval pour raconter ce rêve rejoint une longue tradition héritée de l'Antiquité, comme le rappelle d'ailleurs Nerval, qui ouvre son récit sous l'autorité de Virgile, Swedenborg, Apulée et Dante.

On peut d'abord faire quelques remarques très générales sur la structure du rêve. Celui-ci commence en effet *in medias res* et ne s'achève pas véritablement, si ce n'est, vraisemblablement, par le réveil. Cette caractéristique est commune à la plupart des récits de rêve. Celui-ci échappe en effet au traditionnel schéma narratif et lui substitue une structure asyndétique, caractérisée par la succession de tableaux disposant chacun d'un espace-temps spécifique, sans lien et sans transition³⁴², comme le note Christian Vandendorpe dans un

³⁴¹ *Aurélia*, éd. cit., p. 376-378.

³⁴² Cette caractéristique n'est pas propre au traitement romantique du rêve. Ainsi Francion, le héros du roman éponyme de Sorel [1623-1626] précise, dans une sorte de commentaire méta-discursif sur le récit qu'il élabore en l'improvisant : « Après cela je ne sçay de quelle sorte il advint que je me treuvay dans le Ciel (car vous sçavez que tous les songes ne se font ainsi qu'à bassons rompus) »

article intitulé « Le rêve entre imagerie et narrativité³⁴³ ». Le déroulement du rêve semble néanmoins suivre une progression logique, dans la mesure où il épouse le mouvement du personnage, qui suit lui-même l'une des dames. C'est le mouvement initié par le personnage féminin à la fin du premier tableau qui explique le passage vers le second tableau, et rend cohérent le glissement de l'intérieur vers l'extérieur. Quant à la description du jardin, elle s'ordonne, elle aussi, selon l'avancée des protagonistes. Néanmoins, plus que la succession logique, c'est bien le jeu trouble des métamorphoses qui semble donner sa cohérence à l'enchaînement des visions. On relève ainsi les verbes « variaient », « passait », « s'échangeaient », « variait », qui dynamisent la description. La transfiguration de la femme, qui devient elle-même paysage avant de s'évanouir, dans l'avant-dernier paragraphe, repose entièrement sur ce mécanisme de la métamorphose. Enfin, la transformation du cadre, dans le dernier paragraphe, du jardin sauvage en cimetière, est présentée comme un simple constat de la part du rêveur, sans qu'aucune étape intermédiaire ne vienne expliquer l'ultime passage, qui signe aussi celui du rêve au cauchemar.

« ALTRUISATION » DU RÊVEUR

Si le rêve se découpe en « tableaux », c'est que l'image y est prépondérante. Les verbes de perception, et notamment les verbes de vision, sont ainsi extrêmement nombreux. Le récit de rêve, plus qu'aucun autre, insiste sur l'importance du sujet qui l'énonce. Il ne peut y avoir de rêve que du point de vue rétrospectif de celui qui l'a vécu, qui a conscience d'y avoir été. Ainsi Jean-Daniel Gollut rappelle-t-il que « le rêve n'a pas vraiment de forme hors du discours qui l'élabore, l'expérience nocturne ne prenant consistance que dans la conscience que le sujet lui-même peut en avoir, et dans l'expression qu'il lui donne³⁴⁴. »

Dans le récit de rêve de Nerval, on relève à deux reprises l'expression « je me vis », expression caractéristique du récit de rêve³⁴⁵. Le rêveur occupe en effet bien souvent les deux rôles d'observant et d'observé dans ses propres rêves. La confusion entre objet et sujet confine au dédoublement du rêveur qui se trouve en quelque sorte surpris de se contempler lui-même dans le rêve : le rêveur s'altruise. L'étonnement du personnage est particulièrement sensible dans la première occurrence du pronominal : « Mais elle attira ma pensée sur moi-même, et je me vis vêtu... ». Ce mouvement de retour montre la soudaine présence à soi du rêveur dans le

³⁴³ Christian Vandendorpe, « Le Rêve entre imagerie et narrativité », in Christian Vandendorpe (dir.), *Le Récit de rêve. Fonctions, thèmes et symboles*, Montréal, Nota Bene, 2005, p. 35-55.

³⁴⁴ Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993, p. 160.

³⁴⁵ On consultera avec profit sur cette question Jean-Daniel Gollut, *op. cit.*, notamment p. 228-231.

rêve qui ne se contente plus de voir le rêve comme on le ferait devant un écran de cinéma, mais s'en découvre avec surprise acteur, et acteur costumé. L'importance des verbes pronominaux de sens réfléchi semblerait aller dans le même sens. On relève ainsi « je me trouvais », « je me sentais », « nous nous trouvâmes », « je me heurtai ». On peut évoquer ici un passage d'un article de Pierre Pachet, qui cite Lichtenberg, savant du siècle des Lumières :

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. Delbœuf, 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 Delbœuf 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 »³⁴⁶.

On retrouve ici la notion de dialogisme constitutif de la mise en scène du discours du fou dans nos récits. En cela, nos auteurs sont les dignes héritiers des dramaturges baroques, qui ont également eu recours à la logique du rêve pour dire la folie. Le délire d'Oreste, à la fin d'*Andromaque*, se marque autant par l'hallucination du personnage, qui voit et entend ce qui n'est pas, que par un jeu savant sur les procédés énonciatifs. Le personnage multiplie en effet les interrogatives, type de phrase caractéristique de la polyphonie, et s'adresse à une multitude d'interlocuteurs absents, dont Pyrrhus, tout droits sortis de l'Enfer.

Mais le pouvoir de réflexion propre au rêve romantique dépasse la simple dramatisation du récit. Le rêveur a la capacité de créer et animer autrui, afin d'entrer avec lui dans une relation de confrontation et d'apprentissage. Le dialogue rêvé n'est pas seulement polémique, il est aussi didactique. Ainsi en est-il du narrateur nervalien écoutant les leçons d'un oiseau ou de son oncle dans ses rêves :

C'était mon oncle. Il me fit placer près de lui, et une sorte de communication s'établit entre nous ; car je ne puis dire que j'entendisse sa voix ; seulement, à mesure que ma pensée se portait sur un point, l'explication m'en devenait claire aussitôt, et les images se précisaient devant mes yeux comme des peintures animées³⁴⁷.

Le rêveur ne peut entendre la voix du personnage qu'il a lui-même suscitée. Pourtant, il

³⁴⁶ Pierre Pachet, « Les rêves cachent le sommeil », in Christian Vandendorpe (dir.), *Le Récit de rêve*, éd. cit., p. 27-28.

³⁴⁷ *Aurélia*, éd. cit., p. 371.

devient lui-même le lieu d'une révélation qu'il porte en lui sans le savoir. Le rêve permet d'atteindre une bienheureuse clarté. Les images se réfléchissent dans un miroir qui apporte enfin les réponses que la veille ne permet pas d'atteindre³⁴⁸. Nombreux sont les dialogues rapportés au discours direct dans les récits de rêve nervaliens. Ils mettent tous en évidence cette capacité du *moi* à se cliver, non plus selon le régime angoissant de la folie vigile, mais selon le modèle philosophique du dialogue socratique, dont l'idéal est précisément pour Socrate d'amener son interlocuteur à dialoguer avec lui-même en véritable autodidacte.

Ainsi est-il possible de « diriger son rêve au lieu de le subir », afin de s'y découvrir soi-même. Cette idée, loin d'être propre à Nerval, qui l'emprunte vraisemblablement à Jean-Paul, parcourt tout le siècle, jusqu'à trouver son expression la plus nette chez les psychologues des années 1880 :

Or, selon Hervey de Saint-Denys, comme selon le poète Jean-Paul, un entraînement prolongé permet à qui le veut d'exercer son libre-arbitre dans les rêves – et pas seulement éprouver le remords d'avoir agi. Il faut pour cela, par une préparation pendant la veille, aménager une communication entre veille et sommeil qui permette au rêveur de se souvenir de cette consigne-là : tu rêves, c'est toi qui rêves (verbe actif), et c'est à toi de déterminer la direction dans laquelle tu t'engages. Le rêve est oubli, mais il n'est qu'un oubli potentiel, on l'a dit. La technique d'Hervey consiste à organiser une rencontre entre le rêve spontané, qui vient à son heure et sous la forme qu'il choisit, et la préoccupation constante, le désir conscient de le connaître, de le surveiller, de l'explorer³⁴⁹.

Hervey de Saint-Denys³⁵⁰ s'est appliqué à lui-même, scientifiquement, ses propres théories, afin de vérifier la capacité d'intervention du rêveur dans son propre rêve. Il prolongeait en ceci le statut expérimental d'*Aurélia*.

LE RÊVE OU LA MORT

Les récits de rêve insistent également sur la porosité des frontières entre rêve et veille, folie et raison, monde des vivants et monde des morts³⁵¹. Le rêveur est bien comme éveillé à son propre rêve, dans ce que Pierre Pachet nomme un « état de conscience très particulier ». Ainsi, dans le rêve de Nerval, les femmes ont-elles pour fonction de « représent(er), sans leur ressembler absolument, des parentes et des amies » de la jeunesse du rêveur. On peut songer ici au rêve itératif de Néron, qui sombre véritablement dans le sadisme et la folie après la

³⁴⁸ La lecture par Médard du « Testament du vieux peintre » fonctionne exactement selon le même modèle.

³⁴⁹ Pierre Pachet, *Nuits étroitement surveillées*, Paris, Gallimard, NRF, 1980, p. 125.

³⁵⁰ Hervey de Saint-Denys, *Les Rêves et les moyens de les diriger*, Paris, Amyot, 1867 [rééd. sous la dir. de Robert Desoille, Paris, Tchou, 1964].

³⁵¹ C'est le cas, à l'époque baroque, d'Oreste, à la fin d'*Andromaque* de Racine, luttant contre les créatures infernales, de Clindor, le héros de *L'Illusion comique* de Corneille, vivant en prison sa propre mort, rapportée en un présent particulier, qui est proprement le présent de l'hallucination.

rencontre amoureuse avec Junie. « Trop présente à mes yeux, je croyais lui parler », affirme le jeune empereur en une formule à la limite de l'anacoluthie, formule qui souligne par ce biais toutes les ambiguïtés associées au récit de rêve. Racine joue en effet d'une ambiguïté entre l'apposition antéposée au sujet, qui appelle habituellement une coréférence entre l'adjectif apposé et le sujet de la principale, et l'attribut accessoire de l'objet. Il est rare en effet³⁵² que l'attribut précède l'objet. L'accord au féminin ne laisse aucun doute sur la coréférence entre l'adjectif « présente » et le pronom « lui », mais elle souligne en quelque sorte la confusion entre objet et sujet, instaurant une sorte de chiasme référentiel, « présente » et « lui » encadrant « mes yeux » et « je ».

Le récit de rêve permet de mettre en évidence que le psychisme qui s'y révèle n'est pas pure reproduction des images de la veille. Le narrateur nervalien, dans le rêve que nous avons rapporté en ouverture, insiste significativement sur la lumière particulière qui entoure le rêve, et ce à deux reprises. Il précise d'abord « un jour trois fois plus brillant que le jour naturel arrivait par la croisée et par la porte », puis fait ce commentaire à valeur générale : « chacun sait que dans les rêves on ne voit jamais le soleil, bien qu'on ait souvent la perception d'une clarté beaucoup plus vive. Les objets et les corps sont lumineux par eux-mêmes³⁵³. » Le rêve est donc bien un autre monde³⁵⁴, avec ses lois propres, qui a le pouvoir de subvertir la limite entre monde des vivants et monde des morts. Si Aurélia vient visiter le rêveur, comme il en a l'intuition à la toute fin du rêve, c'est bien parce qu'elle est morte, comme il l'apprend peu après. La question du sommeil a une affinité particulière avec celle de la mort, comme le rappelle longuement Pierre Pachet. Il précise d'abord que « dormir, c'est oublier ce qu'est la mort » :

³⁵² Voir à ce propos Nathalie Fournier, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 2002. Tous les exemples d'attributs accessoires de l'objet, « construction [...] très vivante » au XVII^e siècle, ont les constituants placés dans le même ordre, du type « je l'adorais vivant » (p. 108).

³⁵³ Pierre Pachet insiste sur l'importance de la question de l'éclairage du rêve : « Alors, on doit demander : d'où vient la lumière des rêves : celle qui les éclaire, les rend visibles, celle où évoluent les personnes, les choses, la vision onirique elle-même ? Quelle question ! J'aime cette question. Je l'aime parce qu'elle pousse aussitôt à chercher désespérément, précipitamment, du côté du physiologique – à fuir là-bas, où on nous dirait que les cellules, etc., fabriquent ou libèrent des photons, etc. Restes emmagasinés comme la chaleur du jour retenue dans les pierres... Or c'est du jour que vient la lumière des rêves, bien sûr, c'est de la vision du jour. Cette lumière, c'est la vision qui la fabrique. Nous aussi nous éclairons les objets, allant à la rencontre de la lumière externe. Photographes et photophores. Il y a évidemment en nous une faculté mimétique qui double chaque chose et ce qui l'éclaire, et que nous appelons tantôt perception, tantôt imagination. Notre regard, pour admettre en sa présence un « objet », le mime et le recompose, caresse ses contours docilement, se dispose plastiquement autour de lui, le répète. » (Pierre Pachet, *Nuits étroitement surveillées*, éd. cit., p. 143-144.)

³⁵⁴ Jean-Daniel Gollut consacre le second chapitre de son essai au « monde représenté » dans le rêve, qui est bien un « univers alternatif », renvoyant à ce que nous avons dit plus haut à propos des « mondes possibles » : « Pour que s'effectue dans le discours le passage à cet univers alternatif qu'est le rêve, il faut donc l'intervention d'un prédicat créateur-de-monde qui modalise l'énoncé et ménage l'ouverture d'un champ consacré à la représentation de l'imaginaire onirique. » (Jean-Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 62.)

Le discours du fou dans le récit romantique européen

Il est vrai qu'il suffit de peu de chose pour l'oublier, et qu'inversement il faut de grands efforts pour s'en souvenir, tant elle va contre tout ce qui est humain. A cet égard, le rêve, le sommeil, la confusion mentale, le délire diffèrent peu de ce que chacun connaît dans des états plus banals : nous respirons dans l'oubli de la mort³⁵⁵.

Mais il s'empresse d'ajouter que « la mort insiste », et que le rêve offre au rêveur une occasion particulière de contact avec la mort. Ainsi rapporte-t-il le récit d'un rêve que Clara Winnicott fit après la mort de son mari, et dans lequel il lui fut donné de discuter avec lui, tout en ayant conscience de sa mort³⁵⁶.

Hervey de Saint-Denys fait ainsi l'expérience que seule la mort du rêveur lui-même, en définitive, est impossible à vivre dans l'espace et le temps du rêve. Cette mort du *moi* en constitue une limite, que les écrivains romantiques vont s'ingénier à approcher au plus près, comme pour vivre jusqu'au bout le néant. Ainsi fait Aloysius Bertrand, dans le récit poétique de ce célèbre cauchemar :

Il était nuit. Ce furent d'abord, – ainsi j'ai vu, ainsi je raconte, – une abbaye aux murailles lézardées par la lune, – une forêt percée de sentiers tortueux, – et le Morimont grouillant de capes et de chapeaux.

Ce furent ensuite, – ainsi j'ai entendu, ainsi je raconte, – le glas funèbre d'une cloche auquel répondaient les sanglots funèbres d'une cellule, – des cris plaintifs et des rires féroces dont frissonnait chaque feuille le long d'une ramée, et les prières bourdonnantes des pénitents noirs qui accompagnaient un criminel au supplice.

Ce furent enfin, – ainsi s'acheva le rêve, ainsi je raconte, – un moine qui expirait, couché dans la cendre des agonisants, – une jeune fille qui se débattait pendue aux branches d'un chêne, – et moi que le bourreau liait échevelé sur les rayons de la roue.

Dom Augustin, le prieur défunt, aura, en habit de cordelier, les honneurs de la chapelle ardente ; et Marguerite, que son amant a tuée, sera ensevelie dans sa blanche robe d'innocence, entre quatre cierges de cire.

Mais moi, la barre du bourreau s'était, au premier coup, brisée comme un verre, les torches des pénitents noirs s'étaient éteintes sous les torrents de pluie, la foule s'était écoulée avec les ruisseaux débordés et rapides, – et je poursuivais d'autres songes vers le réveil³⁵⁷.

On retrouve ici toutes les caractéristiques que nous venons d'esquisser : la succession de tableaux, qui posent trois cadres distincts dans la première strophe, auxquels trois bruits et trois personnages sont ensuite associés. Le rêveur se révèle tout à coup présent à son rêve, puisqu'« un criminel » est repris par « moi », ce qui constitue une reprise grammaticale incorrecte. De la même façon, le pronom tonique « moi », au début de la dernière strophe, n'occupe aucune fonction grammaticale dans la phrase. Il témoigne simplement de l'état de conscience du rêveur, sujet et objet de la vision. Ce « moi » sert bien, conformément au constat de Jean-Daniel Gollut, « à fonder l'*incipit* du récit de rêve sur la saisie du moi, à

³⁵⁵ Pierre Pachet, *Nuits étroitement surveillées*, éd. cit., p. 63.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 87.

³⁵⁷ Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit* [1842]

marquer la coïncidence entre le début de la narration et la reconnaissance du sujet par lui-même. Le récit s'embraye sur le signe de la personne, prend pour base le fait que, par delà différents états de conscience, le sujet pense avoir retrouvé ses propres marques : le souvenir du rêve, c'est d'abord le sentiment, qu'on a, d'y avoir été³⁵⁸. » Le cauchemar s'achève ici en mettant en évidence l'impossibilité du moi du rêveur à concevoir sa propre mort.

8.3.2. Frontières et contaminations

Le récit de rêve tient une place essentielle dans la réflexion poétique et stylistique de nos auteurs. Ce n'est pourtant pas une spécificité de l'époque romantique. Certes les Lumières, comme le rappelle Ugo Dionne, se montrent extrêmement rétives à son égard, ce dont on ne saurait s'étonner :

Pour les Philosophes, le songe est une « aberration de l'esprit », « une billevesée, une illusion creuse (...) dont la prise en compte relève de l'archaïsme ou de la superstition » (Goulemot, 240). Quel que soit son statut dans l'ensemble de la société du XVIII^e siècle – et on sait que l'Église avait ses propres raisons de combattre l'oniromancie et les vieilles croyances rattachées à la lecture des songes –, dans les milieux des Lumières, marqués par le sensualisme, le rêve est considéré comme un phénomène purement physique, la réponse du corps endormi aux stimulations extérieures et aux souvenirs de la veille³⁵⁹.

Mais on trouve des récits de rêve tout au long du XVIII^e siècle. C'est même à Diderot qu'il appartient d'avoir cherché dans le rêve une écriture philosophique, comme il l'explique dans cette lettre à Sophie Volland :

Cela est de la plus haute extravagance et tout à la fois de la philosophie la plus profonde ; il y a quelque adresse à avoir mis mes idées dans la bouche d'un homme qui rêve : il faut souvent donner à la sagesse l'air de la folie afin de lui procurer ses entrées³⁶⁰.

S'il y a bien une spécificité du récit de rêve à l'époque romantique, elle est à chercher, d'une part, du côté « d'un discours narratif marqué dans son énonciation par tout ce que le sujet est amené là à découvrir et à *exposer* de lui-même³⁶¹ », d'autre part, du côté des frontières narratives du récit :

La corrélation du récit de rêve et de l'unité dispositive (ou, à tout le moins, celle des frontières du rêve et du chapitre) semble donc conventionnellement admise au XVIII^e siècle, même si elle néglige l'évanescence de l'expérience onirique et la perméabilité de ses rapports avec le monde éveillé. Ce que les Lumières cherchent à marquer par les bornes capitales, par le

³⁵⁸ Jean-Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 206.

³⁵⁹ Ugo Dionne, « Frontières du rêve. La disposition du récit de rêve ; des Lumières à Nodier », in Christian Vandendorpe (dir.), *Le Récit de rêve*, p. 115. Ugo Dionne se réfère lui-même à l'article de Jean-Marie Goulemot, « Aperçus du rêve au siècle des Lumières », *Revue des sciences humaines*, 1988, LXXXII (211), p. 271-310.

³⁶⁰ Denis Diderot, « Lettre à Sophie Volland », citée par Paul Vernière in Diderot, *Œuvres philosophiques*, Paris, Garnier, 1964, p. 251.

³⁶¹ Jean-Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 41.

cloisonnement dispositif du rêve, c'est justement la rigidité de la frontière qui sépare les domaines de la veille et du songe, et qui en prévient tout débordement³⁶².

Il nous semble que, si le roman gothique anglais place au premier plan de sa poétique le rêve, ou plutôt le cauchemar, comme l'atteste par exemple Mary Shelley qui a expliqué que la scène matricielle de *Frankenstein*, celle de la création du monstre, qui figure au chapitre V de la version définitive du roman, était tout droit sortie d'un de ses cauchemars, il ne modifie pas en profondeur la poétique du siècle des Lumières, ce qu'il appartient à nos auteurs de faire.

LE RÊVE DE MELMOTH

Le chef d'œuvre de Maturin, *Melmoth the Wanderer*, comporte un récit de rêve particulièrement célèbre, qui se trouve nettement séparé de l'ensemble de l'ouvrage et intitulé « The Wanderer's dream ». La damnation finale du personnage – qui ne sera pas décrite – est annoncée au moyen d'un rêve terrible et prémonitoire. Le rêve est ainsi mis au service de la narration. Nous nous proposons de le commenter ici, afin de mieux mettre en valeur par la suite la spécificité du traitement des rêves dans les textes romantiques dont les héros sont fous avant même d'être rêveurs.

He dreamed that he stood on the summit of a precipice, whose downward height no eyes could have measured, but for the fearful waves of a fiery ocean that lashed, and blazed, and roared at its bottom, sending its burning spray far up, so as to drench the dreamer with his sulphurous rain. The whole glowing ocean below was alive, every billow bore an agonizing soul, that rose like a wreck or a putrid corpse on the waves of earth's ocean – uttered a shriek as it burst against that adamantine precipice, sunk, and rose again to repeat that tremendous experiment ! Every billow of fire was thus instinct with immortal and agonizing existence, each was freighted with a soul, that rose on the burning wave is torturing hope, burst on the rock in despair, added its eternal shriek to the roar of that fiery ocean, and sunk to rise again, in vain, and – for ever !

Suddenly the Wanderer felt himself flung half-way down the precipice. He stood, in his dream, tottering on a crag midway down the precipice ; he looked upward, but the upper air (for there was no heaven) showed only blackness unshadowed and impenetrable ; but, blacker than that blackness, he could distinguish a gigantic outstretched arm, that held him as in sport on the ridge of that infernal precipice, while another, that seemed in its motions to hold fearful and invisible conjunction with the arm that grasped him, as if both belonged to some being too vast and horrible even for the imagery of a dream to shape, pointed upwards to a dial-plate fixed on the top of that precipice, and which the flashes of that ocean of fire made fearfully conspicuous. He saw the mysterious single and revolve ; he saw it reach the appointed period of 150 years (for in this mystic plate centuries were marked, not hours), he shrieked in his dream, and, with that strong impulse often felt in sleep, burst from the arm that held him, to arrest the motion of the hand.

In the effort he fell, and falling grasped at aught that might save him. His fall seemed perpendicular ; there was naught to save him—the rock was as smooth as ice – the ocean of fire broke at its foot ! Suddenly a group of figures appeared, ascending as he fell. He grasped at them successively ; first Stanton, then Walberg, Elinor Mortimer, Isidora, Monçada – all

³⁶² Ugo Dionne, « Frontières du rêve... », art. cit., p. 119.

passed him : to each he seemed in his slumber to cling in order to break his fall – all ascended the precipice. He caught at each in his downward flight, but all forsook him and ascended.

His last despairing reverted glance was fixed on the clock of eternity – the upraised black arm seemed to push forward the hand ; it arrived at its period ; he fell, he sunk, he blazed, he shrieked ! The burning waves boomed over his sinking head, and the clock of eternity rung out its awful chime « Room for the soul of the Wanderer ! » and the waves of the burning ocean answered, as they lashed the adamantine rock, « There is room for more ! » The Wanderer awoke³⁶³.

Nombre d'éléments, dans la facture de ce récit, renvoient aux pratiques narratives traditionnelles. Tout d'abord, on est frappé de retrouver ce qu'Ugo Dionne a identifié dans les récits de rêve à l'époque des Lumières³⁶⁴. Les frontières du rêve sont nettement délimitées, et isolent le récit au sein d'un espace parfaitement clair. Outre le titre, on relève le verbe introducteur « he dreamed », complété par une subordonnée conjonctive qui subordonne la vision à l'activité onirique. À la fin, la phrase « the Wanderer awoke » clôt le récit selon un procédé symétrique. À plusieurs reprises, le narrateur, qui reste extérieur au personnage, rappelle au lecteur, si besoin était, qu'il est bien en train de lire le récit d'un rêve.

³⁶³ Maturin, *Melmoth the Wanderer*, vol. II., New York, Harper & Brothers, 1835, p. 276-277. « Il se croyait sur le sommet d'un précipice, dont l'œil ne pouvait mesurer la profondeur mais au bas duquel il distinguait avec peine un océan de feu, où les vagues, frappant contre le rocher, faisaient rejaillir sur lui une écume de soufre brûlant. Toute cette mer paraissait vivante. Chaque flot portait une âme souffrante, qui s'élevait comme le débris d'un naufrage, poussait un cri affreux en se brisant contre le roc, s'enfonçait pour se relever encore et répéter son cri. Cette épouvantable alternative devait durer éternellement.

Tout à coup Melmoth se sentit jeté à bas du précipice ; mais dans sa chute, il s'arrêta à la moitié de la hauteur. Il se crut placé sur une partie du rocher qui s'avancait au-dessus de la mer de feu et qui n'avait que juste la largeur nécessaire pour ses pieds. Il leva les yeux, mais l'air supérieur, car il n'y avait point de ciel, n'offrait qu'une obscurité impénétrable, au sein de laquelle il distinguait cependant un bras gigantesque qui le tenait suspendu sur le bord du précipice, tandis qu'un autre bras qui, ainsi que le premier, semblait appartenir à un être trop vaste et trop horrible pour que le songe le plus effrayant en pût même offrir une image, se dirigeait vers un cadran placé au sommet du rocher et que le reflet des flammes rendait seul visible. Ce cadran n'avait qu'une aiguille qui ne marquait point les heures, mais les siècles. Il y jeta les yeux et vit que la période fixée de cent cinquante ans était près de s'accomplir. Il poussa un cri et, avec un de ces brusques mouvements que l'on éprouve souvent dans le sommeil, il s'arracha du bras qui le tenait et voulut se précipiter vers le cadran pour arrêter la marche de l'aiguille.

L'effort le fit tomber ; sa chute fut perpendiculaire et n'offrit rien auquel il pût s'accrocher. Le rocher était uni comme une glace et à son pied se brisait l'océan de feu. Soudain il vit un groupe de figures s'élever à mesure qu'il descendait. Il tendit successivement la main à toutes ; c'étaient Stanton, Walberg, Eléonore Mortimer, Monçada, ISIDORA, une foule d'autres. Toutes passèrent devant lui ; aucune ne lui présenta une main secourable.

Son dernier regard de désespoir fut encore dirigé vers le cadran de l'éternité. Le bras terrible semblait pousser l'aiguille ; elle parvint à son terme. Il tombe, il plonge, il brûle, il crie ! Les ondes flamboyantes couvrent sa tête, et l'éternité fait entendre ces mots :

– Place à l'âme de l'Homme errant !

Les vagues de l'océan brûlant, en frappant contre le rocher, répondent :

– Il y a place pour bien d'autres !

Melmoth se réveilla. (Charles Robert Maturin, *Melmoth. L'homme errant*, trad. par Jacqueline Marc-Chadourne, préf. d'André Breton, Paris, Phébus coll. Libretto, 1996, p. 608-609.)

³⁶⁴ « La corrélation du récit de rêve et de l'unité dispositif (ou, à tout le moins, celle des frontières du rêve et du chapitre) semble donc conventionnellement admise au XVIII^e siècle, même si elle néglige l'évanescence de l'expérience onirique et la perméabilité de ses rapports avec le monde éveillé. Ce que les Lumières cherchent à marquer par les bornes chapitrales, par le cloisonnement dispositif du rêve, c'est justement la rigidité de la frontière qui sépare les domaines de la veille et du songe, et qui en prévient tout débordement. » (Ugo Dionne, « Frontières du rêve... », art. cit., p. 119.)

Par ailleurs, tout est fait pour rendre lisible le rêve selon les règles d'un récit ordinaire. Les étapes du récit épousent en effet la chute progressive du personnage, dans un cadre qui reste cohérent de bout en bout. Le point de vue étant celui du rêveur, la succession des éléments descriptifs est subordonnée au mouvement de son regard, dans un espace qui reste conforme au cadre présenté à l'orée du récit. Néanmoins, la subjectivité du regard n'empêche pas le narrateur de procéder à des effets de généralisation, de manière à associer tout lecteur potentiel au propos. L'expression qui ouvre le récit, « no eyes could have measured » tend bien à substituer au regard subjectif de Melmoth tout regard humain confronté au même spectacle, à savoir à celui de l'Enfer des damnés.

Les liens chronologiques ou logiques soulignent la progression et assurent la cohésion d'un récit dont le lecteur est amené à suivre rationnellement le cours. La première phrase du second paragraphe, « suddenly the Wanderer felt himself flung half-way down the precipice » a pour fonction d'introduire l'étape intermédiaire du récit, comme le souligne plaisamment « half-way down ». Le récit, comme le personnage, est bel et bien à la moitié de sa course. L'action reprend son cours au début du troisième paragraphe, le segment « in the effort he fell » reprenant textuellement le motif de la chute, présentée par le complément initial comme la conséquence logique de ce qui précède. Nombreux sont d'ailleurs les efforts du narrateur pour rendre vraisemblables les éléments de son récit. Ainsi précise-t-il entre parenthèses que le cadran marque les siècles, afin de justifier la lecture de son personnage, ou encore indique-t-il que c'est la lumière du feu qui rend visible ledit cadran et en permet ainsi matériellement la lecture. Plus loin, dans le passage, on trouve les expressions « suddenly », « successively », « first [...] then », « last », qui ordonnent et ponctuent les étapes du récit. Enfin, le principe d'anaphore référentielle et les reprises lexicales semblent également conformes aux règles que la grammaire textuelle impose à la progression thématique.

Le précipice présenté dans le premier paragraphe est le lieu unique du rêve, cadre déterminé par une organisation vraisemblable de l'espace, marqué par la présence hautement significative de la verticalité, dont la symbolique est parfaitement claire : en haut, un ciel fermé à tout pardon, en bas, l'espace gémissant des damnés. Le lien entre le haut et le bas est assuré par le mouvement de chute, auquel s'oppose l'ascension des élus, chute et ascension qui reprennent ici bien sûr le sens métaphysique qu'elles ont dans la théologie chrétienne. Symbolique transparente, structure claire, découpage net : les principales caractéristiques saillantes de ce récit de rêve semblent présenter un traitement rationnel du matériau onirique. On est même en droit de se demander quels éléments distinguent ce récit de rêve d'un récit d'événements diurnes.

L'effet le plus remarquable est vraisemblablement celui qui contribue à l'esthétique horrible ici mise en œuvre. Plus qu'un rêve, il s'agit bel et bien d'un cauchemar censé provoquer l'effroi, comme le montre la surabondance du lexique de la terreur, caractéristique du roman noir, « tremendous », « fearful », « horrible », « fearfully », « despairing », « awful ». Le récit semble presque atteindre ici une sorte d'ironie tautologique, tant l'insistance sur la couleur noire est grande. L'atmosphère est ainsi bien plus noire que la noirceur elle-même, « blacker than that blackness ». Néanmoins, ce paradoxe nous semble également interprétable dans le sens d'une réflexion amorcée, dans ce récit de rêve, sur l'indicible. On peut en effet lire dans le même sens la prétérition suivante, « some being too vast and horrible even for the imagery of a dream to shape ». Il y a dans le rêve quelque chose qui échappe au rêve lui-même, entendu comme représentation littéraire d'éléments trop grands, trop inquiétants, qui dépassent ce que la conscience humaine peut embrasser. Cet affrontement à l'indicible va en partie se trouver surmonté par le recours à des procédés non plus narratifs, mais poétiques. C'est sans doute cette dimension particulière dans le travail des motifs qui fait la juste célébrité de ce passage du roman de Maturin. Celui-ci y met en œuvre des procédés qui apparentent son écriture à celle du poème en prose. On peut évoquer rapidement ici les différentes figures de répétition, qui tissent une cohérence sémantique indépendante de la structure logique de surface. De même, la verticalité toute linéaire de la chute est comme estompée par le jeu des échos qui répercutent les cris des âmes sur les rochers. Enfin, ce sont bien évidemment les figures de diction et le travail du rythme qui poétisent et rendent musical ce que le paysage pouvait avoir de trop nettement symbolique et univoque. Ainsi en est-il par exemple de la description inaugurale : « but for the fearful waves of a fiery ocean / that lashed, / and blazed, / and roared / at its bottom, sending its burning spray far up, / so as / to drench / the dreamer with / his sulphurous rain. » La répétition insistante des labiales, notamment des labio-dentales, dans les premiers mots du segment, le rythme particulier créé par le recours à la structure binaire de l'iambe (associé à l'anapeste dans le dernier segment), la répétition des consonnes [dr] au début de « drench » et « dreamer » ressortissent d'un usage non-narratif du langage et mettent en évidence sa fonction poétique, comme seule capable d'exprimer l'indicible du rêve.

Enfin, la réflexion menée par le narrateur de Maturin sur la relation du rêveur à son propre rêve semble également ouvrir la voie à un traitement plus moderne de la matière onirique. Ainsi Maturin réfléchit-il à l'influence des mouvements réels du rêveur dans le rêve, mais également à sa liberté, à sa présence au rêve. Melmoth se réveille précisément avant

d'assister à sa propre mort, comme dans un sursaut de volonté. Il pose ainsi la question essentielle, dans le romantisme, de l'expérience que le rêveur peut faire de sa propre mort.

MÉDARD RÊVE-T-IL ?

L'originalité la plus remarquable de notre corpus, par rapport à des textes comme celui que nous venons d'étudier, nous semble consister dans le fait que le récit de rêve déborde du cadre qui lui avait été précédemment fixé, pour envahir toute l'œuvre. Paradoxalement, c'est le récit de rêve lui-même qui semble alors menacé : d'ordinaire, le rêve se raconte après son déroulement, de toute la distance qu'apporte la veille, soulignant la nécessité de reconstruire le rêve pour qu'il se constitue en objet narratif. Si tout le récit est rêve, il ne se donne plus à lire comme récit. *La Sylphide* est le seul de nos récits dans lequel le rêve en tant que tel, ou ce qui se donne à lire selon les mêmes principes stylistiques, est nettement détaché de l'ensemble du récit. Le narrateur prend en effet la peine de noter le décrochage en insérant un titre, « Extraits du Journal de Mikhaïl Platonovitch ». Si Nerval précise les limites des neuf récits de rêve, il ne les fait pas toujours coïncider avec le découpage chapitral. Le premier rêve est inséré dans le chapitre II, le second occupe les chapitres IV et V. Le troisième, on l'a vu, correspond exactement aux bornes du sixième chapitre, mais l'interprétation en est donnée dans le chapitre suivant. Le quatrième rêve intervient en partie dans le chapitre VII et occupe la totalité du chapitre VIII. Le cinquième est inclus dans le chapitre X, de même cette fois que son analyse. Les quatre derniers rêves sont compris dans les chapitres II, III, V et VI de la seconde partie, dont ils constituent un élément parmi d'autres. On voit ainsi que l'insertion des récits de rêve désorganise et brouille les limites des chapitres.

Les trois autres œuvres de notre corpus introduisent des mécanismes de brouillage encore plus complexes. On peut de ce point de vue analyser le premier chapitre des *Élixirs du Diable*. Médard n'y rêve pourtant pas. Les yeux grand ouverts, il affronte les singularités de son destin. Ses nuits sont « sans sommeil » (« in den schlaflosen Nächten³⁶⁵ », « in schlafloser Nacht³⁶⁶ »). Il n'y a donc aucun indice thématique qui indique le passage de la raison à la folie, du réel au rêve. Pourtant, dès les premières pages du roman se met en place la langue particulière qui va progressivement s'imposer au lecteur comme étant celle du délire.

L'une des deux seules occurrences du nom « Traum » dans le premier chapitre se situe

³⁶⁵ *Die Elixire des Teufels*, éd. cit., p. 41.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 47.

à l'orée du roman. Médard a raconté sa petite enfance, sa rencontre avec l'abbesse, et évoque ensuite les années d'apprentissage auprès d'un bon prêtre qui lui sert de professeur. Au milieu de cette narration heureuse, il s'interrompt. Le récit des années d'enfance cède la place au discours du « je » narrateur dans un paragraphe détaché de l'ensemble narratif principal, comme une sorte de parenthèse. Cela n'est ni rare ni surprenant au début d'un récit autobiographique : le narrateur interrompt la narration pour se présenter, pour décrire les circonstances d'écriture et en livrer les raisons principales. C'est ce qu'on a coutume d'appeler le « pacte autobiographique ». Rien de tel ici pourtant : le lecteur n'apprend rien, ou peu de choses, sur la personnalité, l'âge et le milieu du narrateur.

Wie umfängt mich noch wie ein seliger Traum die Erinnerung an jene glückliche Jugendzeit ! – Ach wie ein fernes herrliches Land, wo die Freude wohnt, und die ungetrübte Heiterkeit des kindlichen unbefangenen Sinns, liegt die Heimat weit, weit hinter mir, aber wenn ich zurückblicke, da gähnt mir die Kluft entgegen, die mich auf ewig von ihr geschieden. Von heißer Sehnsucht ergriffen, trachte ich immer mehr und mehr die Geliebten zu erkennen, die ich drüben, wie im Purpurschimmer des Frührots wandelnd, erblicke, ich wähne ihre holden Stimmen zu vernehmen. Ach ! – gibt es denn eine Kluft, über die die Liebe mit starkem Fittich sich nicht hinwegschieben könnte. Was ist für die Liebe der Raum, die Zeit ! – lebt sie nicht im Gedanken und kennt der denn ein Maß ? – Aber finstre Gestalten steigen auf, und immer dichter sich zusammendrängend, immer enger und enger mich einschließend, versperren sie die Aussicht und befangen meinen Sinn mit den Drangsalen der Gegenwart, daß selbst die Sehnsucht, welche mich mit namenlosem wonnevollem Schmerz erfüllte, nun zu tötender heilloser Qual wird³⁶⁷ !

Ce temps béni de la jeunesse m'environne encore comme un heureux songe. Ah ! La patrie est loin, bien loin derrière moi, comme un beau pays qui se perd dans la distance et où habitent la pure joie et la candide innocence du jeune âge ; et lorsque je reporte mes regards en arrière, je vois béant sous mes yeux le gouffre qui m'en a séparé pour toujours. Saisi d'un brûlant désir, je m'efforce de reconnaître les êtres aimés que je crois voir marcher sur l'autre bord, dans le ciel empourpré par les feux du matin. Je crois entendre le tendre son de leurs voix. Hélas ! existe-t-il donc un abîme que l'amour, de son aile puissante, ne puisse franchir ? Qu'est-ce que le temps ! qu'est-ce que l'espace pour l'amour ? Ne vit-il pas dans la pensée ? Et celle-ci aurait-elle des limites ? Mais de sombres figures s'élèvent, et, se serrant les unes contre les autres, me cachent l'horizon et m'enferment dans un cercle qui se rétrécit sans cesse. Elles retiennent mon esprit dans la prison des épreuves présentes ; et cette nostalgie, qui me remplissait d'une douleur pleine d'ineffables délices, se change en une agonie atroce dont les affres me torturent³⁶⁸.

Une évolution très nette se dessine dans ce passage, qui va du rêve au cauchemar. Plusieurs questions laissées sans réponse forment une transition, tandis que la conjonction « aber » marque définitivement la rupture. Si l'on observe plus précisément le texte, on s'aperçoit que la dimension de cauchemar est présente dès le début du passage, à travers l'image du gouffre, « Kluft », image spatiale qui opère une séparation dans le temps, entre passé et présent. Le rapport au temps est envisagé de façon dynamique. C'est la nostalgie, « Sehnsucht », qui est

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 18-19.

³⁶⁸ *Les Élixirs du Diable*, p. 34-35.

chargée de réparer la déchirure. On peut ainsi relever l'isotopie du mouvement dans l'ensemble du passage, « zurückblicken », « gähnen », « trachen », « wandeln », « hinwegschieben », « zusammendrängen ». L'importance accordée au mouvement n'est pas fortuite : elle permet de réunir les deux dimensions du temps et de l'espace, « Raum » et « Zeit ». Le narrateur multiplie les métaphores spatiales pour rendre compte de la succession temporelle. Ainsi l'enfance est-elle envisagée dès l'abord comme un lointain pays. Remplacer le temporel par le spatial permet de créer l'illusion d'une maîtrise possible : contrairement au temps, sur le cours duquel l'homme n'a prise, l'espace est le lieu d'un pouvoir, les trois dimensions lui restant accessibles. Confondre temporel et spatial, c'est donc se donner l'illusion de pouvoir se déplacer dans le temps comme dans l'espace. Cette maîtrise, illusoire ou réelle, n'est pas sans souffrance. Le vocabulaire de la douleur est présent du début à la fin du texte, avec peut-être une simple différence de degré entre la douleur causée par la nostalgie et la torture du temps présent. L'expression finale est d'ailleurs intéressante d'un point de vue narratologique : quel est le « présent » du locuteur ? Pour le lecteur du roman, aucune hypothèse ne peut être ici formulée. Pour le relecteur, les questions subsistent : ce présent ne devrait-il pas être le temps de l'apaisement, après le retour au cloître ? Faut-il donc penser que Médard n'a trouvé aucun réconfort dans les bras de l'Église et de la vie monacale ? Ces questions en appellent d'autres : il est presque impossible de savoir ce que représente le gouffre dans la vie de Médard, la sortie du cloître, les crimes, la mort d'Aurélie, la folie... Il en va de même pour les « figures sombres », qui peuvent être Hermogène, Euphémie, Victorin, Aurélie, Cyrille, ou d'autres encore. Qu'on pense au cauchemar de Melmoth, situé à la fin, non au début du roman : l'apparition de figures dans le rêve était parfaitement élucidée par l'énumération des noms des personnages, tous connus du lecteur. Le ton global de Médard, dans ce passage, convient peu à un moine rentré dans le droit chemin, à l'écart des passions du monde.

Le lien entre présent et passé s'effectue de manière dynamique. Ce mouvement est le résultat d'une volonté, d'un désir, ceux du narrateur, qui cherche, par l'acuité de son regard et de son ouïe, à établir des ressemblances. Il s'agit d'apercevoir (« erblicken »), de distinguer (« vernehmen »), afin de reconnaître (« erkennen »). Or cette reconnaissance ne peut se faire que sur le mode de la ressemblance. L'identité n'est plus perçue que dans la différence. À l'acte de « voir », caractéristique de la stylistique du rêve, se substitue un « voir comme ». C'est aussi bien que le récit de rêve, expérience non verbale, tend toujours vers l'indicible. Comme le rappelle Jean-Daniel Gollut, le monde du rêve est un univers qu'il appartient au narrateur de construire. « L'association du nom et de la chose ne se fait donc pas forcément

selon les normes du code vigile. [...] L'aspect des choses rêvées résiste souvent, et parfois définitivement, à la description. [...] En fait, ce que l'éveillé arrive à dire des images oniriques, c'est ce à quoi elles ressemblent, ce qui leur est "comme"³⁶⁹ » Le mécanisme de nomination des choses, des êtres et des sentiments est faussé : il ne subsiste qu'une approximation, dont on voit la trace stylistique, chez Hoffmann, dans l'usage constant de la conjonction « wie ». Les souvenirs sont « comme un rêve » ; les êtres aimés sont « comme marchant dans le ciel empourpré par les feux du matin ». L'acte de reconnaissance est pris au piège des ressemblances. La vision de Médard se développe alors comme une longue figure de style, comme pour mieux souligner ce qui, dans le rêve, résiste au langage. Il recourt à la métaphore pour faire de l'amour un être dynamique capable de réparer la déchirure du temps, mais dans le même temps il pose une interrogation, comme pour implorer la validation de sa propre image par une instance extérieure. Plus loin, c'est à l'oxymore « wonnevollem Schmerz » qu'il confie la tâche de nommer ce qui a perdu son nom, « namenlosem ». La métaphore et l'oxymore mettent au défi le réel, le questionnent, le distordent, afin de le réordonner.

Le verbe « wännen » exprime tout particulièrement ce glissement de l'esprit : « wännen », c'est se forger des images, mais de fausses images, c'est porter un jugement, mais un jugement erroné : ce verbe désigne la faculté propre à l'imagination dérégulée, cette « maîtresse d'erreur et de fausseté ». Madeleine Laval traduit ce verbe par le modal « croire », qu'elle utilise également pour rendre compte de l'incertitude présente dans la conjonction « wie ». Ce qui est particulièrement étrange, c'est que le même locuteur puisse à la fois affirmer voir quelque chose, porter un jugement d'identité sur ce qu'il voit, et dans le même temps affirmer que son jugement est faux. Médard semble ici dire : « je vois les personnes aimées, mais je sais que mon regard me trompe, je sais que je ne les vois pas, je ne vois que leur semblance, et je désire pourtant faire de cette semblance la vérité. » Voici une bien étrange lucidité, qui affirme à la fois l'illusion et la conscience de l'illusion. Mais cette lucidité est en elle-même une feinte : Médard est conscient de son erreur, mais il n'en désire pas moins qu'elle soit vraie. L'écriture de la vision est un coup de force sur le réel.

Si l'on accepte l'hypothèse selon laquelle Médard écrit après son retour au cloître, et donc son retour à la raison, il faut donc considérer qu'il y a un effet de dialogisme à l'œuvre dans la pensée du fou guéri de sa folie, lorsqu'il se penche sur ses rêves. Deux logiques, et deux discours, coexistent dans la parole de Médard. Il affirme la validité de ses visions et, en même temps, il se fait l'écho d'un autre discours qui dément cette même validité. Cette

³⁶⁹ Jean-Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 118-127.

remarque permet aussi d'expliquer le recours à l'interrogation au centre du passage. Oswald Ducrot a montré la nature dialogique de la forme interrogative. Au lieu d'affirmer que « l'amour peut franchir tous les gouffres », ce qui semble correspondre à la thèse du narrateur, il utilise la forme interro-négative « l'amour ne peut-il franchir tous les gouffres ? ». Ce glissement est d'importance, puisqu'il permet l'opposition conflictuelle implicite entre les deux thèses. Or la réponse à donner est véritablement indécidable. D'un côté, la forme interro-négative semble inviter à une reformulation positive ; d'un autre côté, l'interjection « ach ! », traduite par « hélas ! » par Madeleine Laval, suggère une réponse négative, renforcée par la conjonction « aber » qui suit les questions. Il semble donc que le constat ontologique du narrateur sur la toute-puissance de l'amour soit invalidée par l'expérience. C'est vraisemblablement de cette contradiction que naît la souffrance et le déchirement de la folie.

Médard est un « Wahnsinniger », un être dont l'esprit n'est plus capable que de former de fausses images, qui le poussent à croire, à tort, à ce qu'il voit. Médard est pris au piège des images qui cherchent à l'envahir. Les « sombres figures » (« finstre Gestalten ») l'encerclent, le pressent, lui coupent toute ligne de vue. Elles cherchent en quelque sorte à devenir des images intérieures, intériorisées, comme l'exprime le terme allemand « Er-inner-ung ». Le souvenir est une image intime, comme le rêve.

Le folie de Médard pourrait en effet être représentée sous la forme d'un conflit entre extérieur et intérieur. Il s'agit de résister aux images extérieures et d'imposer au monde les images intérieures, celles précisément qui naissent dans l'intimité du rêve. Il y a en quelque sorte un bon et un mauvais enfermement. La figure du cercle est convoquée dans le verbe « umfängt » au début du passage. Le souvenir heureux « encercle », mais il n'emprisonne pas. L'enfance est le temps béni de la pensée non prisonnière, « unbefangenen Sinns », tandis que les images du présent emprisonnent la pensée, « befangen Sinn ». Il importe ici de remarquer que l'allemand permet une nuance impossible à rendre en français : les deux verbes « umfangen » et « befangen » sont en effet formés à partir du même radical, seul le préverbe change et modifie le sens du verbe : la différence entre le cercle de la vie rêvée et le cercle du cauchemar ne tient qu'à cette nuance entre le préverbe « um- » qui ajoute l'idée d'un volume, d'un espace clos sans être oppressant, tandis que « be- » donne au verbe une nuance d'enfermement, de piège. Cette dimension explique le passage à l'abstrait, puisque l'adjectif « befangen » a perdu le sens propre de « prisonnier » réservé à « gefangen » pour prendre celui de « gêné, intimidé ». Malgré ce passage à l'abstrait qui explique que Madeleine Laval n'ait pu rendre le sens premier de « unbefangenen Sinns », la symétrie des deux expressions citées plus haut est patente, et renforcée par l'écho de « umfängt ». Elle permet en quelque

sorte d'expliciter l'opposition entre rêve et cauchemar. Le cauchemar est une réduction oppressante de l'espace intime, une intrusion de l'extérieur dans l'intérieur. Le rêve au contraire est symbolisé par les deux images de la plénitude du cercle et de la transgression des limites. La pensée du fou associe à la perfection sécurisante du cercle la liberté absolue de la démesure. La pensée humaine ne connaît pas de mesure (« Maß »), et c'est en ceci qu'elle peut s'affranchir du temps et de l'espace. Le temps et l'espace réels, situés hors du moi, ne peuvent imposer leurs règles à la pensée (« Gedanken »). La folie (« Wahnsinn ») est la pensée intime (« Sinn ») libérée des contraintes extérieures imposées par le réel, et en ceci elle est plein accomplissement de la pensée. Le monde devient la projection des images formées par le *moi*, quand bien même celles-ci ne sont pas conformes à ce qu'est le monde hors de moi.

RÊVES ET BROUILLARDS CHEZ GOGOL

Le mot « rêve » n'apparaît pas dans le *Journal d'un fou*, alors qu'il est extraordinairement présent dans les autres nouvelles de Gogol, dès les *Veillées du hameau*. Le fou ne sait pas plus qu'il est fou qu'il n'a conscience de rêver. Dans le temps du récit, le fou n'est pas fou, il est roi d'Espagne. Il ne peut pas distinguer ce qui est rêvé de ce qui est réel. Le rêve envahit sa vie, au point de devenir le réel tout entier. Bien que le mot « rêve » ne figure pas dans la nouvelle, on peut pourtant considérer que le *Journal d'un fou* est un vaste récit de rêve, ou plutôt un rêve mis sous la forme d'un récit. Le rêve apparaît alors comme l'écriture même de la folie.

L'une des caractéristiques que prend la stylistique du rêve dans les *Nouvelles de Pétersbourg* est le recours au motif du brouillard. Celui-ci constitue l'un des thèmes les plus importants de ces récits : la capitale du nord est avant tout ville de brouillard. Les personnages qui la hantent sont tous issus et marqués par ces brumes originaires. Les brouillards de la ville engendrent les personnages et l'écriture des nouvelles ; ils consacrent également la dissolution du réel dans le rêve. Les rêves, lorsqu'ils ne peuvent s'énoncer en termes clairs, lorsqu'ils ne correspondent pas à ce que le rêveur en attend, sont nimbés de brouillards. Ainsi en est-il de Piskariov qui cherche à voir sa belle déesse :

Enfin, elle apparut ! Sa tête et les boucles de ses cheveux... elle me regarde... Oh, comme cela dure peu de temps ! De nouveau le brouillard, de nouveau un rêve stupide³⁷⁰.

Le brouillard trouble et confus est donc l'une des dimensions essentielles du rêve. C'est lui qui

³⁷⁰ Nicolas Gogol, *La Perspective Nevski*, éd. cit., p. 74. « Наконец, она явилась ! ее головка и локоны... она смотрит... О, как ненадолго ! опять туман, опять какое-то глупое сновидение » (Николай Гоголь, *Невский Проспект*, éd. cit., p. 326.)

permet de considérer *Le Journal d'un fou* comme un songe. Mais n'est pas rêve ce que l'on croit : ce n'est pas la folie qui est rêve aux yeux du narrateur, c'est l'existence qu'il a menée avant de découvrir son identité véritable. Le 43 avril 2000, premier jour de délire pour le calendrier du journal, est le jour d'une révélation formidable :

Aujourd'hui est le jour d'un triomphe insurpassable ! Il y a un roi en Espagne. On l'a trouvé. Ce roi, c'est moi. C'est aujourd'hui que je viens de l'apprendre. Je l'avoue, c'est comme si j'avais été illuminé par un éclair. Je ne comprends pas comment j'ai pu m'imaginer, me figurer que j'étais conseiller titulaire. Comment une idée aussi absurde avait-elle pu me venir en tête ? Quelle chance que personne n'ait eu à cette époque l'idée de m'enfermer ! Maintenant, tout est clair pour moi. Maintenant, je vois tout comme sur la main. Auparavant... je ne comprends pas. Auparavant, tout était devant moi comme dans une sorte de brouillard. Et cela vient, je pense, de ce que les gens s'imaginent que le cerveau humain se trouve dans la tête. Mais pas du tout : il est apporté par le vent qui vient de la mer Caspienne³⁷¹.

Encore une fois, rêve et réalité échangent leurs qualités. Le rêve du fou, c'est la réalité des gens sains d'esprit. La folie est un éclair qui traverse le brouillard de sa vie antérieure. Le roi d'Espagne était fou, on aurait même pu l'enfermer. Il a retrouvé la santé en apprenant son état. Mais le fou va apprendre à ses dépens que la lucidité est douloureuse, que l'on ne peut rester clairvoyant dans le monde des brouillards : ce n'est pas le soleil d'Espagne, ce sont les brumes de Pétersbourg qu'il lui faut affronter. Le brouillard est le lieu de la régression, celle que le personnage cherche d'abord à fuir, et celle également qu'il aspire par la suite à retrouver. Les dernières lignes de son journal expriment son désir de revenir dans le sein maternel, dans les brouillards de l'enfance :

Sauvez-moi ! Prenez-moi ! Donnez-moi une troïka de chevaux rapides comme le vent ! Sur ton siège, mon cocher ! Sonne, ma clochette ! Galopez, chevaux, et emportez-moi loin de ce monde ! Plus loin, plus loin, pour qu'on ne voit plus rien, plus rien du tout. Devant moi le ciel moutonne ; une petite étoile brille dans le lointain ; la forêt se rue avec ses arbres sombres et avec la lune ; un brouillard bleuâtre s'étale à terre ; une chanterelle résonne dans le brouillard ; d'un côté, c'est la mer ; de l'autre l'Italie ; voici déjà des isbas russes qui se profilent. Est-ce ma maison qui bleuit au loin ? Est-ce ma mère qui est assise près de la fenêtre ? Ô maman, sauve ton pauvre fils³⁷² !

³⁷¹ *Le Journal d'un fou*, éd. cit., p. 277. « Сегодняшний день – есть день величайшего торжества ! В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я. Именно только сегодня об этом узнал я. Признаюсь, меня вдруг как будто молнией осветило. Я не понимаю, как я мог думать и воображать себе, что я титулярный советник. Как могла взойти мне в голову эта сумасбродная мысль. Хорошо, что еще не догадался никто посадить меня тогда в сумасшедший дом. Теперь передо мною всё открыто. Теперь я вижу всё как на ладони. А прежде, я не понимаю, прежде всё было пердо мною в каком-то тумане. И это всё происходит, думаю, оттого, что люди воображают, будто человеческий мозг находится в голове ; совсем нет : он приносится ветром со стороны Каспийского моря. » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 433.)

³⁷² *Ibid.*, p. 285-286. « Спасите меня ! возьмите меня ! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней ! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеса, кони, и несите меня с этого света ! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего. Вон небо клубится передо мною ; свездочка сверкает вдали ; лес несется с темными деревьями и месяцем ; сизый туман стелется под ногами ; струна звенит в тумане ; с одной стороны море, с другой – Италия ; вон и русские избы виднеют. Дом ли то мой синее вдали ? Мать ли моя сидит перед окном ? Матушка, спаси твоего бедного сына ! » (*Ibid.*, p. 438.)

Le journal se clôt sur un rêve, le rêve du retour aux brouillards originels. Ceux-ci achèvent la nouvelle, en la renvoyant à un permanent recommencement, ils closent les récits de rêves, obligeant le rêveur à tenter de replonger dans la brume réconfortante de ses songes. L'opacité brumeuse est parfois traversée de fugitifs éclairs, qui tonnent comme des révélations. Le fou découvre son identité, Piskariov acquiert la certitude que la femme qu'il aime est de nature divine. Ce qui importe, ce n'est pas la luminosité de ces révélations, ce sont les brouillards qu'elles transpercent et où elles meurent. La révélation n'a pas besoin d'être vraie dans l'ordre du réel, puisque celui-ci disparaît dans les brumes du rêve. Le brouillard assure en effet métamorphoses et passages : les figures se forment et se dissipent, le réel glisse dans le rêve, le songe envahit la vie. Le monde du rêve est un univers qui ne connaît pas la rupture, et qui de ce fait ignore également la ligne ferme et nette, le contour.

Le fou rêve donc, sans savoir qu'il rêve. Si l'on avait donné la parole à Piskariov, sans doute n'aurait-il pas parlé de rêve, pas plus que ne le fait Poprichtchine dans son *Journal*. Mais cette dissolution complète du réel, et partant du rêve, dans la dernière nouvelle de Pétersbourg, a une autre conséquence : elle déjoue le mécanisme habituel du fantastique.

La confusion entre rêve et réel est en effet l'un des moyens les plus courants de faire surgir le fantastique dans un récit d'apparence réaliste. Gogol a souvent recours à ce procédé, même dans des œuvres antérieures aux *Nouvelles de Pétersbourg*. Ainsi Levko, le jeune héros de *La Nuit de mai*, fait-il la rencontre, au cours d'un rêve, d'une noyée qu'il délivre de sa marâtre. La transition entre la réalité et le rêve est parfaitement ménagée par le narrateur qui place dans son récit des signes annonciateurs. Ceux-ci fonctionnent comme des motifs d'alerte pour prévenir le lecteur qu'un élément fantastique va survenir dans le récit. La nature se transforme sous le regard du jeune homme, un violent contraste entre obscurité et lumière s'établit peu à peu. Surtout, le thème du sommeil est mis en place, discrètement, mais avec évidence :

L'étang immobile [...] l'incita à prendre un instant de repos sur la rive. [...] Une invincible somnolence ne tarda pas à alourdir les paupières du jeune homme ; ses membres fatigués allaient s'engourdir et s'abandonner ; sa tête s'inclinait... « Non, à ce train-là, je vais finir par m'endormir sur place. »³⁷³

Le lecteur a donc la certitude que le personnage a dormi, que les événements qui suivent ont eu lieu au cours d'un songe. Le fantastique est double : d'une part le jeune Levko a raconté,

³⁷³ Nicolas Gogol, « Une nuit de mai ou La Noyée », *Les soirées du hameau près de Dikanka*, trad. par Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1966, p. 93. « Неподвижный пруд [...] заставил его отдохнуть на берегу [...]. Не-преодолимый сон быстро стал смыкать ему зеницы ; усталые члены готовы были забыться и онеметь ; голова клонилась... "Нет, эдак я засну ещё здесь !" » (Николай Гоголь, « Майская Ночь, или Утопленница », *Вечера на хуторе близ Диканьки*, éd. cit., p. 70.)

au début de la nouvelle, l'histoire de la jeune fille noyée à son amie, renvoyant cette légende aux croyances disparues, dont il est bon toutefois de se méfier ; d'autre part, en se réveillant, le jeune homme trouve dans sa main un papier remis par la jeune fille qu'il a sauvée, en échange de son aide. Cette lettre est destinée à lever l'obstacle qui s'opposait à l'union des deux amants présentés au début de la nouvelle. Le personnage fantastique a donc la fonction d'adjuvant dans le récit. On trouve également, dans *La Perspective Nevski*, des indices placés dans le texte pour alerter le lecteur et assurer la cohérence de la dérive fantastique. Piskariov est rentré chez lui désespéré après avoir découvert que sa belle n'était qu'une malheureuse prostituée :

Pénétré d'une déchirante pitié, il restait assis devant la chandelle qui achevait de brûler. Minuit était depuis longtemps passé, la cloche d'une tour sonna minuit et demie, mais il demeurait immobile, sans dormir, sans être dans une veille active. La somnolence, qui profitait de son immobilité, faillit prendre tout doucement possession de lui, la chambre commençait déjà à disparaître et seule la flamme de la chandelle traversait les songes qui s'emparaient de lui, quand soudain des coups donnés contre sa porte le firent sursauter et il se réveilla³⁷⁴.

L'irruption dans le texte du monde du rêve est ménagée avec plus de discrétion que dans *La Nuit de mai*. Le rêve ne semble en revanche avoir aucune incidence sur le réel dans cette nouvelle. Piskariov ne rapporte aucun objet de son périple nocturne, il n'a subi aucun changement, pas plus que la jeune femme. La narration ne comporte aucune trace de son passage dans le monde du rêve. Le fantastique tient donc uniquement, lors de ce récit de rêve, à l'incertitude qui est longtemps maintenue sur l'état de veille ou de sommeil dans lequel est plongé le héros.

Le rêve de la première partie du *Portrait* réunit les deux conditions du fantastique, disparition totale des indices du rêve et action du monde onirique sur le réel. Le jeune Tcharkov, rentré chez lui après avoir acquis au prix de ses dernières économies l'étrange portrait, se met à méditer sur l'injustice de son sort. Soudain, le visage sort de la toile et semble le regarder. Le glissement du réel à l'imaginaire se fait lentement et presque insensiblement. À trois reprises la rencontre entre le vieillard et le peintre est interrompue :

Au désespoir, le jeune homme serra de toutes ses forces son rouleau, déploya d'immenses efforts pour faire un geste, poussa un cri – et se réveilla. (...)

Avec un hurlement d'épouvante il bondit en arrière – et se réveilla. (...)

« Seigneur mon Dieu, qu'est-ce que c'est ? », cria-t-il, en faisant des signes de croix

³⁷⁴ Nicolas Gogol, *La Perspective Nevski*, éd. cit., p. 67. « Проникнутый разрывающею жалостью, сидел он перед нагоревшею свечою. Уже и полночь давно минула, колокол башни бил половину первого, а он сидел неподвижный, без сна, без деятельного бдения. Дремота, воспользовавшись его неподвижностью, уже было начала тихонько одолевать его, уже комната начала исчезать, один только огонь свечи просвечивал сквозь одолевавшие его грезы, как вдруг стук у дверей заставил его вздрогнуть и очнуться. » (Николай Гоголь, *Невский Проспект*, éd. cit., p. 322.)

désespérés, et il se réveilla³⁷⁵.

Le rêve a bien une incidence sur le réel, puisque, le lendemain, le jeune peintre retrouve le rouleau de *tchervontsy* laissé par le vieillard du portrait. Le fantastique vient également du fait que le lecteur ne peut à aucun moment être sûr que le personnage rêve, ou sûr qu'il ne rêve pas. La répétition du réveil fait naître un doute sur sa réalité.

Non seulement le rêve est peut-être réel, mais la réalité n'est peut-être qu'un songe. Tout est rêve pour le rêveur ; la confusion est totale. Revenons à Piskariov. La poursuite de la femme au précieux manteau le plonge tour à tour dans les délices de la félicité et les affres de l'incertitude. Sans cesse revient la même question, la même impossibilité de distinguer le rêve de la réalité. L'artiste est qualifié de « rêveur » par le narrateur, le lecteur entre alors dans les rêves du personnage. Le rêve est une force qui s'empare du rêveur et s'en rend maître. Le rêve se moque du rêveur, Gogol utilise l'expression « это собственные мечты смеются над ним »³⁷⁶ (« ses propres rêves se moquaient de lui »). Il n'informe pas, il trompe, il ment, il abuse ceux qu'il possède. Il ne faut donc plus envisager le rêve dans son rapport au réel, il est d'une autre nature et de ce fait donne lieu à une autre écriture.

Ceci permet d'expliquer l'absence étrange du mot même de « rêve » dans le *Journal d'un fou* : c'est l'écriture même de la nouvelle qui doit rendre celui-ci manifeste. Écrivant à la première personne, Gogol renonce au procédé traditionnel du fantastique qui consiste à placer des signes dans le texte en direction du lecteur, afin que celui-ci comprenne qu'il a affaire à un rêve, qu'une autre réalité est en train de surgir dans le récit. En ce sens, seul le titre de la nouvelle a le pouvoir de rappeler le plan du réel et de marquer la dualité irréductible entre le monde qu'auteur et lecteur ont en partage et celui du narrateur. Le *Journal d'un fou* se situe tout entier sur cet autre plan, et en ce sens il n'est pas fantastique : pour le lire, il faut accepter de pénétrer dans un autre univers, où les signes ont leur fonctionnement propre, sans qu'il ne soit plus nécessaire de les comparer à un univers de référence. Ce ne sont pas les marques du rêve qui ont disparu du *Journal d'un fou*, mais bien celles du réel. Jean Le Guennec, travaillant sur le récit « fantastique » au XIX^e siècle, perçoit bien la difficulté que soulève l'écriture personnelle dans le *Journal d'un fou* :

Peut-on encore parler de fantastique à partir de là ? Pas au sens habituel, en tout cas. Le délire caractérisé ne laisse plus place à aucune hésitation, à aucune ambiguïté [...] ³⁷⁷.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 149-150. « Полный отчаяния, стиснул он всю силою в руке своей сверток, употребил всё усилие сделать движение, вскрикнул и проснулся. [...] С воплем отчаянья отскочил он и проснулся. [...] « Господи, боже мой, что это ! » – вскрикнул он, крестясь отчаянно, и проснулся. » (*Ibid.*, p. 365-366.)

³⁷⁶ Николай Гоголь, *Невский Проспект*, éd. cit., p. 319.

³⁷⁷ Jean Le Guennec, *op. cit.*, p. 144.

Or il est une autre œuvre pour laquelle l'auteur est amené à un constat similaire :

Le cas d'*Aurélia* est un peu à part dans la littérature fantastique ; il constitue en effet un cas clinique raconté par le sujet lui-même, une auto observation de la folie, relatée de façon saisissante³⁷⁸.

Le choix de la narration personnelle semble bien mettre en danger l'appartenance des œuvres que nous étudions à la littérature fantastique, parce qu'elle efface la co-existence des deux plans, celui du naturel et celui du surnaturel, dans le temps de l'écriture. Il n'y a pas d'hésitation pour le lecteur, et partant pas d'angoisse.

FRONTIÈRES DU RÊVE CHEZ NODIER

Nodier a peut-être poussé plus loin qu'aucun autre la réflexion sur l'hégémonie du rêve comme matrice du récit lui-même. C'est l'exemple de *Smarra* que retient Ugo Dionne dans son article pour distinguer récit des Lumières et récit romantique. « L'œuvre de Nodier s'imposait, en raison de sa position charnière (entre XVIII^e et XIX^e siècles, entre classicisme et modernité), mais surtout en raison de l'importance capitale, poétique et thématique, qu'elle accorde aux rêves et aux autres "phénomènes du sommeil". Dans cette production de Nodier, *Smarra* s'imposait tout autant : c'est celui de ses textes de fiction où la logique nodiérienne du rêve est poussée à ses ultimes limites, de façon à révéler la tension des segmentations physique et onirique³⁷⁹ ». Pierre-André Rieben³⁸⁰ avait déjà mis au jour la très grande complexité narrative de *Smarra*, servie par la mise en place de plusieurs niveaux de narration pris en charge par des narrateurs différents mais quasiment indiscernables à la lecture. Il est certain que *La Fée aux Miettes* a une visée argumentative et polémique que n'a pas *Smarra*, et cela explique peut-être la clarté recherchée dans le dessein général de l'œuvre, qui se veut, comme on l'a vu plus haut, une défense des lunatiques et une mise en accusation de l'institution hospitalière, et plus généralement des autorités judiciaire et médicale. Mais Nodier poursuit à l'évidence ses interrogations fondamentales sur le pouvoir de la littérature de peindre la vie intime du sujet en proie à ses profondeurs inconscientes. Si, dans *Smarra*, il y a un raffinement du conteur, qui prend la peine de préciser les frontières des rêves qu'il met en scène et de brouiller les découpages traditionnels, on ne trouve plus dans *La Fée aux Miettes* le même jeu sur les frontières, tout simplement parce qu'il n'y en a plus. Le fou est en effet un rêveur qui s'ignore.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 155.

³⁷⁹ Ugo Dionne, « Frontières du rêve... », art. cit., p. 114-115.

³⁸⁰ Pierre-André Rieben, *Délires romantiques. Musset-Nodier-Gautier-Hugo*, Paris, José Corti, 1989, p. 55-90.

Cette absence de recul face aux rêves montre de façon significative la folie de Michel. Contrairement au prophète du *Livre de Daniel*, à qui il doit pourtant beaucoup, il est incapable de passer des songes à leur interprétation. Contrairement au narrateur d'*Aurélia*, qui lui doit sans doute autant, il est incapable de mettre en cause le contenu de ses rêves et leur réalité. Michel ne cherche pas à « démêler » ce qui est confus, il s'« abandonne » à sa destinée de rêveur. Voilà pourquoi la quête de la mandragore est aussi angoissante pour le héros au tout début du roman. Voilà pourquoi il accepte aussi facilement de l'interrompre pour faire le récit de ses rêves et en vérifier une fois encore la douce réalité :

C'est là, c'est dans cette touffe de vertes et riantes mandragores qu'est caché le secret de mes dernières illusions ; c'est là qu'à la dernière, à laquelle il reste encore une fleur, à celle qui cédera sous le dernier effort de mes doigts, et qui arrivera muette à mon oreille, comme la vôtre, mon cœur se brisera ! Et vous savez si l'homme aime à repousser jusqu'à son dernier terme, sous l'enchantement d'une espérance longtemps nourrie, la désolante idée qu'il a tout rêvé...TOUT ; et qu'il ne reste rien derrière ses chimères... RIEN !... j'y pensais quand vous êtes venu, et voilà pourquoi je m'étais assis³⁸¹.

Lorsque la dernière mandragore aura été coupée, il faudra accepter d'être fou, et partant commencer à guérir. Voilà ce à quoi ne saurait se résoudre Michel, qui n'a de cesse, dans son récit, de présenter son histoire comme vraisemblable, ou, à défaut, vraie. Rien n'est ainsi laissé au hasard. Les deux récits de rêve nettement identifiables dans le corps du récit reçoivent pour mission de rendre crédible ce qu'ils entourent, de donner une apparence de réel à la cérémonie hallucinée du procès par exemple. Il semble bien alors que Michel ne soit pas aussi naïf qu'on a pu le penser au début, et qu'il maîtrise plus qu'il n'y paraît le jeu subtil des apparences. Ainsi le récit de Michel dans *La Fée aux Miettes* peut-il être lu comme un immense récit de rêve à plusieurs niveaux. Cette hypothèse a déjà été formulée lorsque nous nous sommes intéressée à la structure labyrinthique de *La Fée aux Miettes*³⁸². L'usage des rêves imbriqués, qu'on rattache d'ordinaire à la poétique « frénétique », prend un autre sens dans *La Fée aux Miettes*. Le procédé ne sert pas une esthétique de l'horreur, si ce n'est dans le récit de cauchemar nettement isolable du corps du texte. L'imbrication des rêves, qui les rend quasiment imperceptibles, a pour fonction, nous semble-t-il, de souligner le caractère onirique de toute vie humaine placée sous le signe de l'imaginaire et de la folie.

Les événements semblent en effet s'enchaîner selon la logique du rêve. Dans le long épisode du cauchemar, qui englobe les deux rêves des chapitres XV et XXII, les épisodes se succèdent sans avoir été en rien préparés. On peut penser aux divers prix annoncés par Jonathas pour l'écrin du portrait de Belkiss, propositions qui échappent à toute pensée

³⁸¹ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 185.

³⁸² Voir plus haut p. 312sv.

rationnelle, mais s'enchaînent dans un tourbillon, ou encore à la maison de la Fée aux Miettes qui, comme dans *Alice au pays des merveilles*, s'adapte à la taille de ses occupants et renferme des pièces qui n'y paraissaient pas d'abord³⁸³.

Prenons un autre exemple : au moment de ce qui devrait être la pendaison, quand le shérif vient annoncer, retournant la situation pourtant arrêtée, qu'un mariage peut encore sauver le condamné, aussitôt Folly se présente. Michel repousse ses avances et triomphe ainsi de ce qu'il ne sait pas être une épreuve. Aussitôt apparaît la Fée aux Miettes, qui annonce que le bailli n'est pas mort, que tout le monde le sait, et l'entraîne vers ses noces. On voit ici une succession d'images qui correspondent à l'enchaînement de la pensée dans le rêve. On peut penser au poème d'Aloysius Bertrand, qui retrouve, pour peindre un cauchemar, des intuitions comparables³⁸⁴. Les deux scènes ont en commun de peindre la mort du héros tout en l'évitant *in extremis*, procédé qu'on trouvait également dans le « Songe de l'homme errant ». Michel, d'ailleurs, n'ignore pas cette logique particulière à laquelle répondent les événements de sa vie :

Que vous dirai-je, enfin ? Cette histoire est pour moi une suite de notions claires et certaines, mais telles que j'en trouve moi-même l'enchaînement inexplicable³⁸⁵ [...].

Au rapport de cause à conséquence, qui permet d'ordinaire « l'enchaînement » des actions est substitué un rapport de simple juxtaposition.

Or il est clair que ce procédé n'est pas propre au récit du cauchemar, mais s'étend à l'ensemble du roman, au point qu'une fois encore il est impossible de distinguer ce qui est réel et ce qui est imaginaire. On peut penser aux pièces qui roulent de la chemise laissée par l'oncle de Michel, au moment même où celui-ci en a besoin, dans la partie normande du roman. Mais Michel n'a pas l'exclusivité de pareils événements. Tous les personnages sont en effet amenés, à un moment ou à un autre, à effectuer ce genre de raisonnement, ou plutôt à accepter ces retournements inexplicables. Il en est ainsi de maître Finewood, qui marie ses filles avec l'argent rapporté du naufrage par un barbet noir. Cela est inexplicable, mais force est de l'accepter. Toutes les figures du roman sont ainsi marquées du sceau d'un caractère hybride : elles sont à la fois très réelles et très imaginaires. La caution du réel est apportée par les regards extérieurs que le récit de Michel, puis celui du narrateur, mettent en scène. Le lecteur est ainsi amené à considérer qu'est réel ce que d'autres que Michel voient, et imaginaire ce qu'il est seul à remarquer. Mais là encore, les frontières sont brouillées. Que

³⁸³ Fanny Dechanet-Platz a montré que la capacité des objets à changer de taille est un trait de l'écriture du rêve. Voir Fanny Dechanet-Platz, « Miniature et immensité dans *Trésor des Fèves et Fleur des Pois* », in *Cahiers d'Études Nodiéristes* n° 1, éd. cit.

³⁸⁴ Voir plus haut, p. 526.

³⁸⁵ *La Fée aux Miettes*. éd. cit., p. 184.

penser de la richesse bien réelle de Michel, pourtant gagnée dans ses rêves ?

Il se peut bien en définitive que l'ensemble du récit soit un récit de rêve, fait cette fois non par Michel mais par le narrateur principal lui-même. Celui-ci semble avoir en effet une affinité particulière avec l'espace de la chambre, où a vraisemblablement lieu la discussion du premier chapitre, voire celui du lit, d'où il envoie Daniel à Greenock et où il écoute son récit, avant qu'il ne s'endorme définitivement dans une calèche au bord du lac de Côme à la toute fin du conte. On trouve ainsi au moins quatre niveaux de rêves imbriqués, celui du narrateur, celui de Michel, à l'intérieur duquel est inséré le grand cauchemar central, contenant lui-même un cauchemar et un rêve.

8.3.3. Entre rêve singulier et rêve cosmique

Il reste, au terme de ce parcours, à s'interroger sur les finalités du récit de rêve. Jean-Daniel Gollut précise, au début de son essai :

Sans vouloir repasser ici toute l'anthropologie historique du rêve, on doit en effet considérer l'existence et l'évolution, au cours des Âges, de deux conceptions majeures, d'un côté, la chose rêvée passe par une entité extérieure à l'homme endormi ; de l'autre, elle est image issue du rêveur, lui appartenant en propre³⁸⁶.

La psychanalyse fait du rêve un discours propre à l'individu, dont le symbolisme lui appartient et résiste à l'établissement d'une grammaire des rêves universelle. Schubert, au contraire, voit dans le rêve une langue presque universelle, dont on peut donner la « clef »³⁸⁷. Les romantiques de notre corpus se gardent bien de trancher entre les « deux conceptions majeures » évoquées par Jean-Daniel Gollut. Toujours est-il que, chez Nodier et ses épigones, le rêve entretient une parenté forte avec les grandes constructions mythiques. Le récit de rêve, envisagé comme manifestation d'une vérité extérieure qui s'impose au rêveur, a bien souvent une fonction prophétique, qui se décline de deux manières, soit en fonction proleptique, soit en fonction mystique. Dans ces deux cas, il nécessite une interprétation, de la part des personnages ou du lecteur lui-même.

³⁸⁶ Jean-Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 17.

³⁸⁷ « Curieusement, on constate toujours que ce langage n'est pas différent suivant les personnes et pour ainsi dire autocréé selon l'arbitraire de chaque individualité, mais qu'il apparaît assez semblable chez tous les êtres humains, ou tout au plus infléchi par des nuances dialectales. » (G. H. Schubert, *La Symbolique des rêves*, éd. cit., p. 62)

Très souvent, dans l'économie des récits antérieurs à ceux de notre corpus, le rêve permet de voir l'avenir. Il en est ainsi par exemple des cinq rêves de Charlemagne dans *La Chanson de Roland*³⁸⁸, dont les clés d'interprétation sont pour ainsi dire transparentes. L'empereur pressent la trahison de Ganelon, il entrevoit le combat qui l'attend et l'issue de l'affrontement, il devine les péripéties du jugement du traître. Le dernier rêve, sur lequel s'achève la geste, annonce les aventures à venir. Passé le Moyen Âge, les rêves se font certes plus difficiles à interpréter. Ils fournissent néanmoins des clés pour lire les œuvres qui les intègrent. Aussi délirant soit le rêve de Francion, le héros de Sorel, les critiques se sont plu à y voir l'annonce symbolique des aventures ultérieures du personnage.

Cette valeur proleptique semble peu utilisée dans nos récits, à cause de la poétique particulière qui est la leur : si les récits tout entiers tendent à se faire rêves, comme on l'a montré, l'action à venir ne peut être annoncée dans le rêve : elle y a lieu. Les événements qui ont lieu en rêve constituent la trame narrative elle-même. Ainsi en est-il de Mikhaïl Platonovitch vivant en rêve d'autres amours. Ainsi en est-il également des rencontres d'Aurélia dans le rêve et de son mariage, qui constituent des événements de la seconde partie du récit. Le narrateur constate la porosité du réel et du rêve. Ainsi s'achève par exemple le sixième rêve :

Le cri d'une femme, distinct et vibrant, empreint d'une douleur déchirante, me réveilla en sursaut ! Les syllabes d'un mot inconnu que j'allais prononcer expiraient sur mes lèvres... Je me précipitai à terre et je me mis à prier avec ferveur en pleurant à chaudes larmes. — Mais quelle était donc cette voix qui venait de résonner si douloureusement dans la nuit ?

Elle n'appartenait pas au rêve ; c'était la voix d'une personne vivante, et pourtant c'était pour moi la voix et l'accent d'Aurélia...

J'ouvris ma fenêtre ; tout était tranquille, et le cri ne se répéta plus. — Je m'informai au dehors, personne n'avait rien entendu. — Et cependant, je suis encore certain que le cri était réel et que l'air des vivants en avait retenti... Sans doute, on me dira que le hasard a pu faire qu'à ce moment-là même une femme souffrante ait crié dans les environs de ma demeure. — Mais, selon ma pensée, les événements terrestres étaient liés à ceux du monde invisible. C'est un de ces rapports étranges dont je ne me rends pas compte moi-même et qu'il est plus aisé d'indiquer que de définir³⁸⁹...

À la fin du cinquième, le narrateur avait déjà affirmé :

Je ne sais comment expliquer que, dans mes idées, les événements terrestres pouvaient coïncider avec ceux du monde surnaturel, cela est plus facile à *sentir* qu'à énoncer clairement³⁹⁰.

³⁸⁸ Voir *La Chanson de Roland*, éd. de Cesare Segre, trad. par Madeleine Tyssens, glossaire établi par Bernard Guidot, Paris, Droz, 2003. les cinq rêves se trouvent aux laisses 56 et 67, 57, 185, 186, 291.

³⁸⁹ *Aurélia*, éd. cit., p. 388-389.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 384-385.

RÊVES MYSTIQUES

Si le rêve ne peut donc remplir une fonction proleptique, c'est parce qu'il est véritablement mystique, au sens où il permet au rêveur de pénétrer dans le « monde invisible », qui n'est pas simplement monde imaginaire, mais bien monde idéal, c'est-à-dire réel. Le rêve permet la communication avec l'au-delà. L'usage littéraire du rêve se trouve alors dans le droit fil de sa pratique religieuse de l'Antiquité. Le rêve a bien un sens qui demande à être mis au jour dans un processus d'interprétation. Le second rêve apporte au narrateur d'*Aurélia* la preuve que l'âme est éternelle :

Ainsi ce doute éternel de l'immortalité de l'âme qui affecte les meilleurs esprits se trouvait résolu pour moi. Plus de mort, plus de tristesse, plus d'inquiétude. Ceux que j'aimais, parents, amis, me donnaient des signes certains de leur existence éternelle, et je n'étais plus séparé d'eux que par les heures du jour. J'attendais celles de la nuit dans une douce mélancolie³⁹¹.

Le troisième lui apprend la mort d'Aurélia :

Ce rêve si heureux à son début me jeta dans une grande perplexité. Que signifiait-il ? Je ne le sus que plus tard. Aurélia était morte³⁹².

Le quatrième lui révèle les secrets de l'histoire du monde. Les trois suivants lui montrent le mariage d'Aurélia avec son double et la perte qui en est la conséquence irrémédiable. Le huitième met en cause son talent d'interprétation et lui annonce sa mort imminente :

Seulement, je crus que cela voulait dire : « Tout cela était fait pour t'enseigner le secret de la vie, et tu n'as pas compris. Les religions et les fables, les saints et les poètes s'accordaient à expliquer l'énigme fatale, et tu as mal interprété... Maintenant il est trop tard ! ».

Je me levai plein de terreur, me disant : « C'est mon dernier jour ! »³⁹³.

Le neuvième lui rapporte la sérénité, grâce à l'intervention d'une divinité qui vient le visiter et lui promettre le repos.

Non seulement les rêves doivent être interprétés, mais, comme nous l'avons vu plus haut, on peut également les « diriger », afin de les interroger. « L'idée me vint d'interroger le sommeil », déclare le narrateur d'*Aurélia* au début du cinquième rêve. Nerval annonce ici les expériences menées un plus tard par le fantasque Hervey de Saint-Denys pour « diriger » ses rêves, pour agir au cœur de ses propres songes, notamment en tentant un jour de s'y donner la mort³⁹⁴. Ce comportement du rêveur face à son rêve rejoint ainsi la nécessité pour le fou d'interpréter le monde qui l'entoure, d'y rechercher des signes. Roger Bozzetto insiste sur la différence entre « songe » et « rêve » dans *Aurélia* :

³⁹¹ *Ibid.*, p. 376.

³⁹² *Ibid.*, p. 378.

³⁹³ *Ibid.*, p. 396.

³⁹⁴ Voir à ce propos Pierre Pachet, « Les rêves cachent le sommeil », art. cit., p. 19-22.

Le songe éveillé provoque des visions et débouche parfois sur des envolées généalogiques mythiques, ou sur des apparitions de personnages ou de motifs religieux. À ce moment « Le monde des esprits s'ouvre pour nous » I-1. Le rêve, par contre, renvoie à l'activité incohérente de l'esprit dans le sommeil³⁹⁵.

On aurait alors d'un côté des « songes » mystiques, de l'autre, des « rêves » désordonnés. Mais, comme le souligne le critique, « les deux sont cependant mis sur le même plan de vérité, et donnent le même pouvoir de divination, de compréhension ou d'action sur le monde³⁹⁶ ». Les rêves peuvent être analysés comme les songes.

La contamination s'effectue également dans l'autre sens : les songes deviennent parfois aussi désordonnés que les rêves : comme l'ensemble des processus interprétatifs à l'œuvre dans notre corpus, le rêve n'est pas un signe fiable. L'expérience mystique débouche bien souvent sur un échec patent : le monde idéal ne se laisse pas observer. Tony James a mis en évidence une spécificité du mécanisme interprétatif dans *Aurélia*, qui éloigne la pensée de Nerval de celle de Schubert, qu'il admirait pourtant. La plupart des interprétations auxquelles se livre le narrateur n'ont pas de lien direct avec les visions du rêve. Elles semblent totalement propres au rêveur lui-même, et échappent ainsi à toute *Clé des songes* rationnelle. Si le rêve est bien le lieu d'une communication avec l'extérieur, il est aussi expérience purement individuelle, impossible à déchiffrer avec certitude en fonction d'un dogme clairement établi, qui préexisterait au rêve lui-même. Cette absence totale de règles auxquelles se fier conduit parfois le rêveur à douter de son interprétation, voire à hésiter entre plusieurs interprétations possibles, sans toujours parvenir, de son propre aveu, à distinguer la bonne.

Il [le narrateur] se trouve dans une position paradoxale : obligé d'attribuer de la valeur à ses rêves, il ne peut ni intégrer cette valeur parmi les catégories proposées par la société, ni proposer une meilleure voie. Et pourtant les allusions des premières lignes à Apulée et à Dante, la décision « à leur exemple, de transcrire » ses impressions, et l'existence même du texte témoignent de l'existence d'une autre voie : la création d'un « espace transitionnel », celui de la fiction, ou de l'écriture sur le rêve. Le narrateur ne mène pas une réflexion systématique sur l'acte d'écrire, mais le désigne par l'expression « fixer le rêve ». La déesse a fait sa dernière apparition nocturne. Le jour commence à poindre : « Je voulus avoir un signe matériel de l'apparition qui m'avait consolé, et j'écrivis sur le mur ces mots : "Tu m'as visité cette nuit." » Ce geste dit la manière dont le texte donne corps à l'expérience du rêve. Ayant une existence matérielle, il n'appartient ni aux convictions personnelles, ni aux catégories que la science voudrait imposer. Le rêve n'est plus désormais un élément intéressant parmi d'autres, une curiosité – il est devenu l'impulsion première et la substance même du récit³⁹⁷.

³⁹⁵ Roger Bozzetto, « Fantastique et aliénation », in *Le Fantastique dans tous ses états*, éd. cit., p. 48.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ Tony James, *Vies secondes*, éd. cit., p. 146-147. L'auteur cite en note un extrait d'une lettre à Victor Loubens : « Pour le médecin c'était cela [la folie] sans doute bien qu'on m'ait toujours trouvé des synonymes plus polis ; pour mes amis cela n'a guère pu avoir d'autre sens ; pour moi seul, cela n'a été qu'une sorte de transfiguration de mes pensées habituelles, un rêve éveillé, une série d'illusions grotesques ou sublimes, qui avaient tant de charmes que je ne cherchais qu'à m'y replonger sans cesse, car je n'ai pas souffert physiquement un seul instant, hormis du traitement qu'on a cru devoir m'infliger » (lettre à Victor Loubens [fin 1841 ?], *Œuvres*, III, op. cit., p. 1487.)

La mise en scène du rêve, dans *Aurélia*, insiste sur l'angoisse du rêveur qui cherche la transcendance hors du dogme des religions révélées. Elle insiste alors sur l'importance du langage et propose une réflexion sur l'écriture qui, pour n'être (peut-être) pas « systématique », n'en est pas moins au cœur même du dispositif narratif. On rejoint ici la dimension essentiellement métadiscursive des œuvres de notre corpus.

Le lien entre les deux mondes du rêve et du réel est trouble, difficile à exprimer : plus que d'un lien, il s'agit en réalité d'un mélange. Le rêve, comme chez Gogol, se moque du rêveur :

J'employais toutes les forces de ma volonté pour pénétrer encore le mystère dont j'avais levé quelques voiles. Le rêve *se jouait* parfois de mes efforts et n'amenait que des figures grimaçantes et fugitives³⁹⁸.

Le narrateur d'*Aurélia*, décidé à interroger le sommeil, n'y trouve pas de réponse. Le mot « confus » et ses dérivés, qui rappellent les brouillards gogoliens, sont extrêmement nombreux sous la plume de Nerval, lorsqu'il est question des rêves de son personnage. Voici deux exemples :

Je n'eus d'abord que des rêves confus, mêlés de scènes sanglantes³⁹⁹.

Cependant la nuit s'épaississait peu à peu, et les aspects, les sons et les sentiments des lieux se confondaient dans mon esprit somnolent⁴⁰⁰.

Les rêves, qui sont parfois chez Nerval des réminiscences des temps passés, ont aussi leurs brouillards. Ainsi, le narrateur se rappelle l'histoire des premiers commencements du monde. Mais son récit comporte des lacunes et des incohérences, qu'il explique par ces mots :

Ici ma mémoire se trouble, et je ne sais quel fut le résultat de cette lutte suprême⁴⁰¹.

Cette particularité est frappante dans *Aurélia* :

Je fermai les yeux et j'entrai dans un état d'esprit confus où les figures fantasques ou réelles qui m'entouraient se brisaient en mille apparences fugitives⁴⁰².

Mon étonnement s'accrut en voyant que cette immense énumération se composait seulement des personnes qui se trouvaient dans la salle et dont j'avais vu les images se diviser et se combiner en mille aspects fugitifs⁴⁰³.

L'image, privée de forme, risque bien de se dissoudre, de devenir fumée immatérielle. Le rêve est une continuité où images et sensations se fondent dans le même brouillard :

La seule différence pour moi de la veille au sommeil était que, dans la première, tout se transfigurait à mes yeux ; chaque personne qui m'approchait semblait changée, les objets matériels avaient comme une pénombre qui en modifiait la forme, les jeux de lumière, les

³⁹⁸ *Aurélia*, éd. cit., p. 386 [nous soulignons].

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 384.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 370.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 382.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 369.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 372.

combinaisons des couleurs se décomposaient, de manière à m'entretenir dans une série constante d'impressions qui se liaient entre elles, et dont le rêve, plus dégagé des éléments extérieurs, continuait la probabilité⁴⁰⁴.

Le verbe « décomposaient » a ici toute son importance : il nous avait paru éclairer le principe de composition des récits de notre corpus. La décomposition formelle s'accompagne de la dislocation du signe et de la dissolution des figures dans le rêve.

Le flottement associé à l'interprétation des rêves est également visible dans le traitement qu'ils reçoivent chez Gogol, et qui illustre ce que nous avons observé dans ces mêmes récits à propos du pouvoir de signification du monde. Le rêve est le lieu privilégié où se manifeste un sens caché aux yeux des non initiés. Le visionnaire est un rêveur, Dieu parle en songe à qui sait l'entendre. Le rêve permet à l'artiste comme au prophète d'atteindre une vérité plus grande que celle qui s'offre dans le réel. C'est bien ainsi que l'entendent les personnages, mais le narrateur se garde de leur donner raison. Piskariov se comporte exactement de cette façon. C'est dans le rêve qu'il retrouve sa belle aux traits divins. Lorsque la vision prend fin, il cherche à la provoquer à nouveau :

Il se déshabilla à la hâte et se coucha dans son lit en s'enveloppant dans une couverture : il souhaitait faire revenir à l'instant le songe qui s'était enfui. Il ne tarda pas à retrouver le sommeil, il est vrai, mais il ne rêva pas du tout à ce qu'il désirait : tantôt le lieutenant Pirogov lui apparaissait avec une pipe, tantôt le concierge de l'Académie, tantôt un conseiller d'État actuel, tantôt la tête d'une Finnoise dont il avait croqué le portrait autrefois, et d'autres brouilles de ce genre.

Il resta au lit jusqu'à midi essayant de s'endormir ; mais elle n'apparaissait pas. Si son beau visage pouvait surgir ne serait-ce qu'un instant, si ne serait-ce qu'un instant sa démarche légère bruissait, si un instant seulement surgissait devant lui son bras dénudé, ce bras d'une blancheur aussi éclatante que la neige céleste [заоблаченный]⁴⁰⁵ !

C'est un véritable dévoilement que le personnage attend du sommeil ; la traduction de « заоблаченный » par « céleste » ne rend pas tout le sens du terme russe, le préfixe « за- » indique l'idée d'un au-delà, vers lequel tend Piskariov. Mais l'homme n'a pas la maîtrise de ses rêves. Ils lui sont donnés, envoyés, sans qu'il puisse influencer sur leur déroulement. Voici le sort qui attend Piskariov :

Les rêves finirent par être sa vie, et dès lors toute sa vie prit un cours étrange : on peut dire

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 369.

⁴⁰⁵ Nicolas Gogol, *La Perspective Nevski*, éd. cit., p. 74. « Он разделся наскоро и лег в постель, закутавшись одеялом, желая на миг призвать улетевшее сновидение. Сон, точно, не замедлил к нему явиться, но представлял ему вовсе не то, что бы желал он видеть : то поручик Пирогов являлся с трубкою, то академический сторож, то действительный статский советник, то голова чухонки, с которой он когда-то рисовал портрет, и тому подобная чепуха.

До самого полудня пролежал он в постели, желая заснуть ; но она не являлась. Хотя бы на минуту показала прекрасные черты свои, хотя бы на минуту зашумела ее легкая походка, хотя бы ее обнаженная, яркая, как заоблачный снег, рука мелькнула перед ним. » (Николай Гоголь, *Невский Проспект*, éd. cit., p. 325.)

qu'il dormait éveillé et veillait dans son sommeil. Si quelqu'un l'avait vu assis en silence devant sa table vide ou marchant dans la rue, il l'aurait très certainement pris pour un somnambule ou un homme détruit par les boissons fortes ; son regard était totalement inexpressif, et enfin sa distraction naturelle se développa et chassa souverainement de son visage tout sentiment, toute émotion. Il ne s'animait que lorsque la nuit tombait⁴⁰⁶.

Les personnages se mettent à vivre en rêve, suscitant de ce fait la condamnation de leur entourage. Rêve et folie ont indéniablement partie liée. On touche ici l'une des principales raisons qui interdisent de considérer les rêves que font les personnages comme des songes véritablement prophétiques : pour que le rêve puisse être le signe d'une réalité, il faut que monde du rêve et monde réel soient parfaitement distincts l'un de l'autre. Non seulement les rêves, chez Gogol, forment un univers qui a ses propres signes, ses propres réalités, ses propres lois, mais la limite entre rêve et réel est floue et incertaine. Le réel se dissout bien souvent dans les brumes du rêve.

Le rêve permet donc d'accéder à un autre plan de réalité, quand bien même des brouillages ne permettent pas toujours d'interpréter clairement le contenu du rêve. À la complexité de la matière mythique présente dans nos récits correspond la semi-opacité du rêve qui, semblable en ceci à un miroir sans tain, laisse tantôt transparaître les vérités de l'au-delà, tantôt ne renvoie au rêveur que l'image de ses propres angoisses. Le fou se trouve ainsi être un prophète paradoxal, qui doute plus souvent de lui qu'il ne délivre des enseignements univoques. Il ne prétend pas « rayonn(er) », encore moins « jet(er) la flamme sur l'éternelle vérité ». Si « Dieu parle à voix basse à son âme », il craint toujours de ne pas l'entendre, de ne pas être suffisamment attentif ou pénétrant. C'est qu'aussi bien le fou préfère le clair-obscur à la « merveilleuse clarté » hugolienne⁴⁰⁷. L'avenir ne l'intéresse pas tant que le passé, le destin des foules que la quête individuelle d'un bonheur qui lui ressemble.

L'interrogation constante de nos auteurs sur le mécanisme du signe trouve sa forme la plus aboutie dans une interrogation sur le langage. Contre l'indicible inhérent à la matière onirique, le rêveur devenu narrateur se met en quête d'une langue véritable, « d'une langue différente, spéciale, qui n'oblitére pas le rêve, mais au contraire le donne à voir⁴⁰⁸ ». Si une langue permet de refaire un monde, le monde onirique nécessite en retour de refaire une langue. Cette langue, c'est en définitive la littérature elle-même.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 75. « Наконец, сновидения сделались его жизнью и с этого времени вся жизнь его приняла странный оборот : он, можно сказать, спал наяву и бодрствовал во сне. Если бы его кто-нибудь видел сидящим безмолвно перед порожним столом или шедшим по улице, то верно бы принял его за лунатика или разрушенного крепкими напитками ; взгляд его был вовсе без всякого значения, природная рассеянность наконец развилась и властительно изгоняла на лице его все чувства, все движения. Он оживлялся только при наступлении ночи. » (*Ibid.*, p. 326.)

⁴⁰⁷ Victor Hugo, « Fonctions du poète », *Les Rayons et les ombres*, 1840.

⁴⁰⁸ Jean-Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 175.

Quatrième partie
DE LA LANGUE À LA LITTÉRATURE

Vous désirez qu'on vous enseigne la vérité ?
Savez-vous le grand mystère ? La vérité ne
se transmet pas ! Examinez d'abord ce que
veut dire *parler* [...]¹.

Vladimir Odoïevski

Les fous de nos récits parlent une langue qui leur est propre, parce qu'elle leur sert à décrire un univers dont la réalité apparente n'est que la surface d'un monde plus complexe, chargé de forces mythiques. Comme le héros, en qui le *moi* s'affronte en permanence à son autre, le monde est double. Le surnaturel agit au cœur de la nature, et le fou est appelé à être le témoin de cette action invisible aux esprits rationnels qui se refusent au sacré. On a envisagé, dans les parties précédentes, les caractéristiques générales d'une langue qui cherche sans cesse à donner du sens, à délivrer le sens véritable d'un monde traversé par Dieu, Satan et la cohorte des êtres intermédiaires, ou tout au moins à mettre en accusation les théories rationalistes, jugées aussi vaines que fausses. Nous avons montré que l'orientation stylistique majeure qui parcourt l'ensemble de nos œuvres est empruntée au discours prophétique, et plus précisément au songe prophétique, quand bien même le fou romantique ne saurait être assimilé sans réserve au prophète : sa relation à la transcendance reste aussi problématique que celle qui l'unit à ses semblables.

¹ Vladimir Odoïevski, *Les Nuits Russes*, éd. cit., p. 29. « Вы хотите, чтобы вас научили истине ? — Знаете ли великую тайну : истина не передается ! Исследуйте прежде : что такое значит *говорить* ? » (Владимир Одоевский, *Русские ночи*, éd. cit., p. 59.)

Or la langue du rêve est aussi la langue natale, la langue primitive de l'âme. Ainsi, nos auteurs ne se contentent-ils pas de mettre en œuvre une langue particulière : ils se livrent également à une quête d'ordre théorique sur la nature et l'origine du langage. Le narrateur de Nerval accompagne son récit de la création du monde « d'inscriptions en toutes les langues connues² ». Tous les personnages se posent à un moment ou à un autre la question de la langue, de son usage et de sa pertinence. À plusieurs reprises, on l'a noté, ils font l'expérience que leur langue les trahit, qu'ils ne la maîtrisent pas, ou qu'elle ne débouche pas sur un acte authentique de communication. Le problème, sémantique et pragmatique, est double : d'une part, les mots ne correspondent jamais totalement aux choses, d'autre part, les hommes ne se comprennent plus entre eux. Le discours des fous a donc une dimension métadiscursive : leur langue n'est pas seulement un outil, elle est aussi une réflexion sur le langage, et donc sur l'art qui le prend pour objet, la littérature. Celle-ci commence en effet à être pensée, non plus comme art de la représentation, mais comme art du langage³ : à travers la question de la langue, c'est bien l'esthétique romantique qui se trouve ainsi interrogée.

L'enjeu esthétique, chez les romantiques, dépasse très largement la question stylistique, et même la question de l'art, envisagé comme domaine circonscrit des pratiques humaines. L'esthétique, dans la postérité de Schelling⁴, devient la question philosophique majeure, celle à laquelle toutes les autres peuvent être rapportées. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy ont placé en ouverture de l'ouvrage qu'ils ont consacré à la théorie de la littérature du romantisme allemand « le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand », attribué à Schelling. Énumérant les principes fondamentaux de la philosophie à venir, le programme en vient à l'examen de cette dernière clause :

En dernier lieu, l'Idée qui les unit toutes, l'idée de la *beauté*, le mot étant pris dans son sens platonicien le plus haut. Car je suis convaincu que l'acte suprême de la raison, celui par lequel elle embrasse toutes les idées, est un acte *esthétique* et que *vérité et bonté ne sont sœurs qu'unies dans la beauté* – le philosophe doit avoir autant de force esthétique que le poète⁵.

On voit ici que tout le programme philosophique, tant la théorie de la connaissance – la

² *Aurélia*, éd. cit., p. 379.

³ Voir à ce sujet Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998, rééd. Paris, Fayard, coll. Pluriel, 2010 et Jean-Marie Schaeffer, *La Naissance de la littérature. La Théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, PENS, coll. Arts et Langage, 1983.

⁴ Schelling, en réalité, n'apprécie pas ce terme, et l'emploie rarement. Nous désignons ainsi par commodité sa philosophie du beau, dans la lignée des travaux de Xavier Tilliette, qui n'hésite pas à utiliser cette expression.

⁵ « Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand », cité par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, dans *L'Absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, 1978, p. 54.

« vérité » – que la morale – la « bonté » – se trouve ramené à l'étude du beau, c'est-à-dire à l'esthétique. On peut y voir le résultat de la lecture romantique de Kant : la troisième critique se trouve sommée de dépasser et de subsumer les deux premières. L'enjeu de notre travail, s'il tient compte de l'analyse du programme de l'idéalisme allemand, dépasse alors de très loin la stylistique, et même la philosophie du langage. Or le reproche majeur que les post-kantiens adressent à celui qui reste à bien des égards leur maître est d'ordre linguistique. Il s'agit bien de « traduire Kant en allemand⁶ », de mettre fin à la traditionnelle séparation entre philosophie et littérature. « Jusque chez Kant encore, comme le note André Stanguennec, le discours philosophique n'est pas constitué par une forme littéraire d'écriture originale, dans laquelle les figures de style seraient constitutives du contenu même de la pensée⁷. »

Il faut pourtant garder à l'esprit que la philosophie de Schelling est héritière à plus d'un titre de la pensée de Kant, et, à travers elle, du XVIII^e siècle et de ses « Lumières » : elle constitue encore une philosophie de la raison. Les philosophes d'Iéna, pour leur part, s'ils exaltent la fantaisie du « Witz » ou de l'ironie, se méfient considérablement de la folie. La raison reste en effet la faculté suprême, qui doit s'exprimer dans l'art et la religion autant que dans la physique : vouloir analyser le discours des fous romantiques sous le seul éclairage de cette philosophie risquerait de nous amener au contre-sens. Les œuvres ici réunies ne peuvent pas être considérées comme de simples et fidèles illustrations de la pensée des post-kantiens, comme Hegel ou Schelling, ni des romantiques d'Iéna, comme les frères Schlegel. Elles ne constituent pas non plus des réponses faites expressément et explicitement à ces penseurs. Mais leur recherche s'inscrit dans la postérité d'un questionnement initié par eux, et qui oriente toute la production littéraire romantique, sommée de rendre compte de cet « absolu » qu'elle se voit alors confié. Odoïevski rappelle dans *Les Nuits Russes* l'écho considérable qu'eut cette pensée à travers l'Europe entière, et jusqu'à une période avancée du siècle :

Schelling a été pour le début du XIX^e siècle ce que Christophe Colomb fut pour le XV^e : il a révélé à l'homme un continent inconnu, à propos duquel n'existaient que quelques récits fabuleux : son âme ! Comme Christophe Colomb, ce qu'il découvrit n'était pas ce qu'il cherchait ; comme Christophe Colomb, il a suscité des espoirs chimériques. Mais comme Christophe Colomb, il donna une nouvelle orientation à l'activité humaine ! Tous se ruèrent sur cette contrée merveilleuse, opulente, qui animé par l'exemple du courageux navigateur, qui pour la science, qui par curiosité, qui par goût du lucre. Quelques-uns en rapportèrent beaucoup de trésors, d'autres, seulement des singes et des perroquets, et bien des choses se perdirent en route⁸.

⁶ Propos de Friedrich Schlegel, rapporté par André Stanguennec, *op. cit.*, p. 25.

⁷ André Stanguennec, *op. cit.*, p. 23.

⁸ Vladimir Odoïevski, *Les Nuits Russes*, éd. cit., p. 30. « В начале XIX века Шеллинг был тем же, чем Христофор Колумб в XV : он открыл человеку неизвестную часть его мира, о которой существовали только какие-то баснословные предания, – его душу ! Как Христофор Колумб, он нашел не то, чего искал ; как Христофор Колумб, он возбудил надежды неисполнимые. Но, как Христофор Колумб, он

Ce passage montre l'importance de la philosophie schellingienne dans le développement de la philosophie romantique d'Odoïevski, du second romantisme européen, pourrait-on dire, et, simultanément, son dépassement. Dans les années 1830, Odoïevski s'éloigne de son premier maître, de celui qui avait guidé le travail des *Lioubomoudry*, pour se plonger dans les lectures ésotériques, celles précisément qui rendent fou Mikhaïl Platonovitch. De même que celui-ci n'est que le fils de Platon, Odoïevski n'est que le fils de Schelling. Le trait le plus visible qui manifeste l'interprétation à laquelle se livre Odoïevski est qu'il n'est pas loin de considérer Schelling comme un fou, figure dont il fait le centre de ses préoccupations : si Schelling est un double de Christophe Colomb, Christophe Colomb est l'une des figures emblématiques qui fait le lien entre le fou et le génie :

[...] il n'y a guère de pensée neuve qui n'ait semblé délirante à l'heure de sa première formulation ; ni guère d'événement inhabituel qui n'ait, au premier abord, éveillé des doutes ; ni de grand homme qui, au moment où germait en lui une nouvelle découverte, alors que ses pensées n'étaient pas encore développées, ou confirmées par des applications concrètes, n'ait passé pour fou. N'a-t-on pas tenu Colomb pour insensé, quand il parla d'une quatrième partie du monde⁹ ?

C'est donc en quelque sorte la figure du fou qui marque, chez Odoïevski, l'héritage et la transformation de la philosophie schellingienne dans la période de sa maturité. C'est le fou, et à travers lui le génie ou le prophète, lui qui voit en avant et risque pour cette raison de n'être pas compris, lui surtout qui parle une autre langue, qui est chargé de prendre le relais de la figure du philosophe.

De la pensée de Schelling, Odoïevski retient essentiellement l'idée d'une nécessaire synthèse entre la science et la religion, sous l'égide de l'art, c'est-à-dire précisément le primat de l'esthétique sur les trois premières questions kantienues, « que puis-je savoir ? que dois-je faire ? que m'est-il permis d'espérer ? », et la certitude que c'est du côté de l'art qu'il faut chercher la réponse à la quatrième, « qu'est-ce que l'homme¹⁰ ? ». L'une des principales convictions d'Odoïevski, et qui parcourt toute sa pensée, est la certitude qu'une synthèse est nécessaire, que l'effort moderne doit consister en la recherche de l'unité perdue dans le fractionnement des sciences et des activités humaines. La mise au jour d'une pensée totale,

дал новое направление деятельности человека ! Все бросились в эту чудную, роскошную страну, кто возбужденный примером отважного мореплавателя, кто ради науки, кто из любопытства, кто для поживы. Одни вынесли оттуда много сокровищ, другие лишь обезьян да попугаев, но многое и потонуло. » (Владимир Одоевский, *Русские ночи*, éd. cit., p. 61.)

⁹ *Ibid.*, p. 42. « не было почти ни одной новой мысли, которая бы в минуту своего появления не казалась бреднями ; нет ни одного необыкновенного происшествия, которое бы в первый момент не возбуждало сомнения ; нет ни одного великого человека, который бы в час зарождения в нем нового открытия, когда еще мысли не развернулись и не оправдались осязаемыми последствиями, не казался сумасшедшим. Разве не почитали сумасшедшим Колумба, когда он говорил о четвертой части света » (*Ibid.*, p. 75-76.)

¹⁰ Kant, *Logique*, Paris, Vrin, 1965, p. 25.

« absolue » en un sens, doit permettre de rendre compte de l'harmonie de l'univers, et notamment de celle qui préside à l'articulation du macrocosme et du microcosme. Tels sont en effet les deux objets auxquels doit s'appliquer la pensée :

Avant tout je vous recommande, messieurs, de vous munir de bonnes lunettes, bien astiquées, achromatiques, et sous l'influence desquelles les objets ne se teintent pas de couleurs terrestres, irisées ou fantastiques ; deuxièmement, je vous recommande la lecture de deux livres : l'un s'intitule *La Nature* : il est imprimé en caractères assez nets, dans une langue assez compréhensible ; l'autre, *L'Homme*, est un cahier manuscrit rédigé dans un idiome peu connu, et d'autant plus ardu qu'il n'en existe ni lexique, ni grammaire. Ces livres sont liés l'un à l'autre, et l'un explique l'autre : cependant, si vous êtes en état de lire le second livre, vous pouvez vous passer du premier, alors que le premier vous aidera à lire le second¹¹.

La métaphore utilisée ici par Odoïevski nous intéresse au plus haut point. Elle tend à poser le problème philosophique en termes de lecture, et ramène ainsi la question de l'interprétation à celle de la linguistique, ou plus généralement de la sémiotique. Et, en ceci, il ne nous paraît pas isolé au sein de notre corpus. Nodier consacre un grand nombre de ses articles et ouvrages théoriques à la langue, à commencer par les *Notions élémentaires de linguistique, ou Histoire abrégée de la parole et de l'écriture, pour servir d'introduction à l'alphabet, à la grammaire et au dictionnaire*¹². Nerval, la critique l'a souvent noté, conçoit son rapport au monde dans une logique de déchiffrement et d'interprétation. Hoffmann fait de Médard un orateur, et donc un artiste de la langue : contrairement à son aïeul Francesco, dont il est pourtant à bien des égards le double, il n'est pas peintre mais rhéteur. Il déplace ainsi l'interrogation esthétique dans le langage. On peut voir ici un parallélisme avec Hoffmann lui-même, qui n'assumera qu'à regret le passage à l'écrit, après avoir rêvé d'une carrière de peintre et embrassé une carrière de musicien. En ce qui concerne Gogol, c'est la prise en compte de l'ensemble des nouvelles de Pétersbourg qui conduit à s'interroger sur le passage des artistes de la forme, comme Piskariov ou Tchartkov, aux artistes du verbe, comme Akaki Akakiévitch ou Poprichtchine, le passage de l'un à l'autre semblant s'accompagner, comme chez Hoffmann, d'une dégradation inévitable.

La langue, pour dire ce qui est véritablement, se doit d'être à l'image des choses. Si elle

¹¹ Vladimir Odoïevski, *Les Nuits Russes*, éd. cit., p. 234. « Я вам рекомендую, господа, во-первых, запастись добрыми, хорошо вытертыми, ахроматическими очками, при употреблении которых предметы не помрачатся земными, радужными, фантастическими красками, и во-вторых – читать две книги : одна из них называется *Природой* – она напечатана довольно четким шрифтом и на языке довольно понятном ; другая – *Человек* – рукописная тетрадь, написана на языке мало известном и тем более трудном, что еще не составлено для него ни словаря, ни грамматики. Эти книги в связи между собою, и одна объясняет другую : однако же когда вы в состоянии читать вторую книгу, тогда обойдетесь и без первой, но первая поможет вам прочесть вторую. » (Владимир Одоевский, *Русские ночи*, éd. cit., p. 297-298.)

¹² Charles Nodier, *Notions élémentaires de linguistique, ou Histoire abrégée de la parole et de l'écriture, pour servir d'introduction à l'alphabet, à la grammaire et au dictionnaire* [1834], *Œuvres complètes*, vol. XII, Genève, Slatkine Reprints, 1968.

ne l'est plus, c'est que la malédiction de Babel frappe les hommes. Il appartient aux fous – entreprise audacieuse et peut-être vaine – de la réparer. Le discours de nos personnages cherche ainsi avant tout à se faire discours figuré, et tout particulièrement par le biais de la métaphore, au sens aristotélicien du terme, selon lequel « créer de bonnes métaphores, c'est observer [*theorein*] les ressemblances¹³ ». Si le fou est bel et bien un voyant, son discours se doit d'être à l'image de ce qu'il voit, marqué en quelque sorte au sceau de la ressemblance. Le fou permet-il alors à celui qui l'écoute d'apercevoir ce que lui-même a vu, d'accéder à la transcendance ? En d'autres termes, le discours de nos fous, symbolique, permet-il la mise en œuvre d'une allégorie efficace, porteuse d'un enseignement pour qui ne partage pas la même folie ?

¹³ Aristote, *Poétique*, intr., trad. et notes de Michel Magnien, Le Livre de Poche, coll. Classique, 1990, [1459] p. 122.

Chapitre 9

À l'assaut de Babel : la quête d'un discours originel

Si le discours du fou est prophétique, c'est parce qu'il parvient parfois, fugacement, sporadiquement, à révéler des « choses cachées depuis la fondation du monde¹⁴ ». Or, dans ce verset de Matthieu, Jésus fait explicitement référence à un autre verset biblique bien antérieur. Le poète biblique, au Psaume 78, affirme en effet : « Mon peuple, prête l'oreille à mon enseignement, tendez l'oreille aux paroles de ma bouche. Je vais ouvrir la bouche pour [dire] des sentences, pour proférer les énigmes des temps anciens¹⁵ ». Prétendant ainsi remonter à l'origine pour en révéler les secrets, Jésus reprend un discours plus ancien, qui lui-même renvoyait à l'origine. Ce jeu de miroir, ce retour démultiplié au passé s'accompagnent d'un changement de langue : à l'hébreu des Psaumes répond le grec de Matthieu, qui adapte autant qu'il traduit le discours antérieur.

Conformément à ce prestigieux modèle, le discours des fous romantiques interroge l'origine du langage, en ne séparant jamais totalement la métaphysique de la linguistique. S'interroger sur le mécanisme du langage, au XIX^e siècle, c'est en effet d'abord se demander ce qui fonde sa prétention à dire l'être, à révéler le vrai. Comme Rousseau au siècle précédent, les penseurs de ce siècle ne séparent pas l'origine du fondement : mettre en évidence un fait de langue, c'est toujours interroger sa légitimité. Ainsi l'arbitraire des langues, lorsqu'ils sont conduits à en faire le constat, est-il décrit comme un échec du langage, qui signale la déchirure profonde et irréparable entre les mots et les choses. Le mythe sous-jacent est celui de la Tour de Babel, dont voici le récit biblique :

¹⁴ *La Bible*, trad. par Émile Osty, éd. cit., p. 2113. [*Évangile selon Matthieu*, 13, 35]

¹⁵ *Ibid.*, p. 1226. [*Psaume 78*, 1-2]

Tout le monde se servait d'une même langue et des mêmes mots. Comme les hommes se déplaçaient à l'Orient, ils trouvèrent une vallée au pays de Shinéar et ils s'y établirent. Ils se dirent l'un à l'autre : « Allons ! Faisons des briques et cuisons-les au feu ! » La brique leur servit de pierre et le bitume leur servit de mortier. Ils dirent : « Allons ! Bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet pénètre les cieux ! Faisons-nous un nom et ne soyons pas dispersés sur toute la terre ! »

Dieu descendit pour voir la ville et la tour que les hommes avaient bâties. Et Dieu dit : « Voici que tous font un seul peuple et parlent une seule langue, et tel est le début de leurs entreprises ! Maintenant, aucun dessein ne sera irréalisable pour eux. Allons ! Descendons ! Et là, confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres. » Dieu les dispersa de là sur toute la face de la terre et ils cessèrent de bâtir la ville. Aussi la nomma-t-on Babel, car c'est là que Dieu confondit le langage de tous les habitants de la terre et c'est là qu'il les dispersa sur toute la face de la terre¹⁶.

Ce mythe, qui n'est pas sans écho avec celui de Prométhée, met directement aux prises les hommes et la divinité. Dieu a peur des hommes qui se posent, dans leur désir démesuré de création, en rivaux du Créateur. Il redoute la puissance infinie que leur confère leur unité. Le châtiment est terrible. Le langage des hommes est « confondu ». Commence alors le règne de la dispersion et de la confusion, variantes du brouillard et du morcellement omniprésents dans la pensée de nos fous. La conséquence est irrémédiable : les hommes « ne s'entendent plus ». Les langues, condamnées à la diversité, à la démultiplication infinie, labyrinthique, pourrait-on dire, ont perdu leur capacité à désigner les choses de manière universelle, et donc à les faire exister. Ce passage de la Bible doit en effet être mis en relation avec le moment de la *Genèse* où Dieu donne à Adam le pouvoir de nommer les êtres et de leur attribuer un nom véritable :

Yahvé Dieu façonna du sol toutes les bêtes des champs et tous les oiseaux du ciel, et il les amena à l'homme pour voir comment il les appellerait : le nom que l'homme donnerait à tout être vivant serait son nom¹⁷.

Avant Babel, le langage humain était, à l'image du langage divin, doté d'une puissance sur le monde. Il participait de la création, puisque les noms attribués par l'homme aux êtres entraient avec ces êtres dans un rapport de parfaite convenance. Avec Babel, la langue perd simultanément son pouvoir de désignation adéquate des choses et de communication entre les individus. La Bible chrétienne propose une réparation à cette malédiction, c'est le fameux don des langues de la Pentecôte :

Et comme s'écoulait le jour de la Pentecôte, ils étaient tous réunis ensemble. Et tout à coup vint du ciel un bruit comme d'un violent coup de vent, qui remplit toute la maison où ils étaient assis. Et ils virent apparaître des langues comme de feu, qui se partageaient, et il s'en posa une sur chacun d'eux. Et tous furent remplis d'Esprit Saint, et ils se mirent à parler en d'autres langues, selon ce que l'Esprit leur donnait de prononcer.

Or il y avait, habitant à Jérusalem, des Juifs pieux [venus] de toutes les nations qui sont sous le ciel. Au bruit qui se fit, la multitude s'assembla, et elle fut confondue de ce que

¹⁶ *Ibid.*, p. 56. [*Genèse*, 11, 1-9]

¹⁷ *Ibid.*, p. 39. [*Genèse*, 2, 19]

chacun les entendait parler dans sa propre langue.

Ils étaient stupéfaits, et dans leur entendement ils disaient : « Tous ces gens qui parlent ne sont-ils pas des Galiléens ? Comment donc les entendons-nous chacun dans notre langue maternelle ? Parthes, et Mèdes, et Élamites, et habitants de la Mésopotamie, de Judée et de Cappadoce, du Pont et de l'Asie, de Phrygie et de Pamphylie, d'Égypte et de la région de la Libye voisine de Cyrène, et Romains résidant ici, Juifs et prosélytes, Crétois et Arabes, nous les entendons parler dans nos langues des grandeurs de Dieu ! »

Tous étaient stupéfaits, et perplexes ils se disaient l'un à l'autre : « Qu'est-ce que cela veut dire ? » Mais d'autres raillaient et disaient : « Ils sont pleins de vin doux. »¹⁸

Néanmoins, force est de noter d'emblée que cette réparation est incomplète. Les apôtres se mettent à parler dans la multiplicité des langues, ce que souligne l'énumération des peuples, ils ne créent pas pour autant une langue universelle. Paul souligne les limites de ce don des langues dans la « première épître aux Corinthiens » :

Recherchez l'amour ; ambitionnez les dons spirituels, surtout de prophétiser. Car celui qui parle en langues ne parle pas aux hommes, mais à Dieu ; personne en effet ne comprend : il dit en esprit de mystères. Celui qui prophétise, au contraire, parle aux hommes : il bâtit, exhorte, reconforte. Celui qui parle en langues se bâtit lui-même, celui qui prophétise bâtit l'Église. (...) Si donc l'Église entière se réunit et que tous parlent en langues, et qu'il entre des non-initiés ou des non-croyants, ne diront-ils pas que vous êtes fous¹⁹ ?

Le don des langues n'est pas prophétie. Son exercice, tout spirituel, ne permet pas de convertir : il ne permet pas d'agir sur autrui, il n'a donc pas de valeur pragmatique. Le don des langues ne constitue pas, chez Paul, la source d'une véritable communication du mystère divin. Son obscurité, les mystères dont il s'entoure, ne peuvent que faire passer le locuteur qui parle « en langues » pour un fou aux yeux du non-initié. C'est bien ainsi que semble l'entendre le narrateur premier de *La Fée aux Miettes*, lorsqu'il interroge son valet Daniel :

« As-tu jamais vu, Daniel, des sauvages Esquimaux ?
– Il y en avait deux sur le vaisseau du capitaine Parry.
– As-tu parlé à ces Esquimaux ?
– Comment aurais-je pu leur parler, puisque je ne savais pas leur langue ?
– Et si tu avais subitement reçu le don des langues, par intuition, comme Adam, ou par inspiration, comme les compagnons du Sauveur, ou par tout autre phénomène moral, comme un membre de l'académie des inscriptions et belles-lettres, qu'aurais-tu dit à ces Esquimaux ?
– Qu'aurais-je pu leur dire, puisqu'il n'y a rien de commun entre les Esquimaux et moi ?
– Voilà qui est bien. Je n'ai plus qu'une question à te faire. Crois-tu que ces Esquimaux pensent et qu'ils raisonnent ?
– Je le crois, dit Daniel, comme voilà une brosse, et la redingote de monsieur que je viens de plier sur le pupitre²⁰. »

Le don des langues, quel que soit son origine, ne paraît pas non plus à même d'instaurer une communication véritable entre Daniel et un Esquimau, dont on se souvient qu'il est ici une métaphore pour le fou. Celui qui parle en langues est un fou aux yeux de ceux qui l'écoutent sans le comprendre. On sent bien ici le pessimisme radical dans lequel on risque de tomber : si

¹⁸ Ibid., p. 2322-2323. [Actes des Apôtres, 2, 1-13]

¹⁹ Ibid., p. 2410-2411. [Première épître aux Corinthiens, 14, 1-4 et 23]

²⁰ *La Fée aux Miettes*, p. 176-177.

le don des langues ne peut pas permettre aux hommes de communiquer, il risque bien de n'y avoir aucun espoir d'échapper, pour le fou, à l'incommunicabilité, si ce n'est la « prophétie », que Paul définit comme un acte rationnel, une expression transparente de l'intelligence. Or ce discours-là est précisément celui qui est interdit au fou, celui même dont il nie la possibilité.

Ce pessimisme, on le verra dans notre dernier chapitre, est un horizon que nos œuvres n'ignorent pas, et qui semble désigner le silence comme asymptote irréversible. Il n'en reste pas moins que la fascination pour l'origine engage les auteurs de notre corpus en quête d'une langue pré-babylonienne, pourrait-on dire, dont l'unicité serait peut-être la caution de son universalité. Nous consacrerons le premier développement de ce chapitre à la pensée théorique de deux auteurs de notre corpus, Odoïevski et Nodier, avant d'explorer deux modes de réparation de la déchirure de Babel, la recherche d'un langage mimétique, qui désigne la chose par imitation, et celle d'une langue métaphorique, dont la motivation reposerait cette fois sur la ressemblance. Il nous restera alors à comparer la théorie de l'écriture à celle de la peinture, art par excellence de l'image.

9.1. Théories du langage

L'importance du mythe de Babel, dans la pensée romantique, revêt une dimension philosophique et linguistique. En effet, il interroge simultanément les deux mécanismes sémantique et linguistique. Cette réflexion mythique rejoint ainsi une préoccupation essentielle de la philosophie du XIX^e siècle, qui aboutit au *Cours de linguistique générale* de Saussure au tout début du siècle suivant, et s'enracine dans un débat déjà bien nourri au XVIII^e siècle. Le retour du discours mythique dans les développements romantiques consacrés à l'histoire du langage ne doit pas masquer l'assimilation très précise de l'apport rationnel du siècle des Lumières. Parmi les auteurs de notre corpus, ce sont Nodier et Odoïevski qui ont établi de la manière la plus explicite le lien entre pensée mythique et théorie linguistique, à laquelle ils consacrent une part importante de leur œuvre. Sans ignorer la Tour de Babel, tous deux construisent en effet leur analyse dans la continuité de la philosophie du langage, telle que le siècle précédent l'a initiée. Nous nous proposons donc de faire un détour par le XVIII^e siècle, avant d'exposer successivement la pensée théorique de nos deux auteurs, qui renoue à bien des égards avec le développement biblique du motif babylonien.

9.1.1. La question de l'origine des langues au XVIII^e siècle

La question des langues occupe une place centrale dans la pensée du XVIII^e siècle. Il n'est évidemment pas de notre ressort d'en faire un exposé exhaustif. Nous nous contenterons d'énumérer ici certaines des interrogations fondamentales qui sous-tendent le débat animé qui parcourt tout le siècle. Pour ce faire, nous nous appuierons sur les ouvrages suivants : l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac (1746), la *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* de Diderot (1751), le *Discours sur l'origine et le fondement de l'inégalité parmi les hommes* de Rousseau (1755), le *Traité de l'origine du langage* de Herder (1771) et enfin l'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau (1781, posthume). On voit d'emblée que tous ces textes ont en commun de subsumer les questions linguistiques sous celle de l'origine, et de les lier aux interrogations épistémologiques et politiques autant, sinon plus, qu'aux questions littéraires.

La première question que se posent les penseurs du XVIII^e siècle est bien celle de l'origine des langues. Pourquoi les hommes se sont-ils mis à parler ? La théorie traditionnelle

sur l'origine des langues suit la Bible, comme nous l'avons rappelé dans l'introduction de ce chapitre. La *Genèse* présente en effet le langage comme un don de Dieu, par lequel l'homme, créé à sa ressemblance, participe à la création. Adam désigne les choses par leur nom véritable, parachevant ainsi l'œuvre de Dieu, qui crée également par une Parole dont la performativité est notée dès le « *fiat lux* ».

Face à cette interprétation, qui persiste sous la plume de certains penseurs du XVIII^e siècle, la plupart des philosophes des « Lumières » vont être tentés, conformément au mouvement général de déchristianisation de la philosophie, de donner au langage une origine animale. Condillac voit dans le langage humain un prolongement du cri animal, un perfectionnement des premiers signes que l'homme originel devait produire, comme les animaux que l'on peut observer. L'homme, ensuite, a franchi une étape qu'aucun animal n'a franchie. La réflexion, qui lui est propre, lui permet de s'abstraire de la perception et de l'expérience, contrairement à la pensée de l'animal. Capable de jugement, l'homme peut analyser et comparer les données liées dans l'expérience. Or cette liberté dépend de l'existence de signes linguistiques, qui ne soient plus accidentels (liés à l'expérience) ou naturels (les cris et les grimaces), seuls signes qu'on trouve chez les animaux. Le langage humain, au contraire du langage primitif des animaux, se caractérise ainsi par une forme d'arbitraire. Il est affaire de convention entre les membres d'une même communauté linguistique.

Rousseau souligne la difficulté d'une telle thèse dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* : les « embarras de l'origine des langues²¹ » tiennent, selon lui, à deux paradoxes. Le premier est que les hommes, vivant isolés à l'état de nature, n'avaient nullement besoin de parler. Le second se résume ainsi : « si les hommes ont eu besoin de la parole pour apprendre à penser, ils ont eu bien plus besoin encore de savoir penser pour trouver l'art de la parole²² ». Ainsi, le passage du cri primitif au langage articulé, que Rousseau reprend à Condillac, paraît-il particulièrement problématique. En effet, pour que l'homme se mette à parler, il faut d'une part qu'il vive en société et ressente donc le besoin de communiquer, d'autre part qu'il pense et qu'il ait donc des concepts à signifier. Or la vie en société et la pensée nécessitent toutes deux que le langage existe déjà. Un gouffre problématique sépare donc, chez Rousseau, l'homme de la nature et l'homme entré dans le développement historique. L'état de nature gagne chez Rousseau une indépendance radicale par rapport à l'histoire : seule une série d'accidents, d'obstacles, a pu conduire l'espèce

²¹ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, GF-Flammarion, 1971, p. 185.

²² *Ibid.*, p. 189-190.

humaine à le quitter pour entrer dans l'histoire. Il y a nécessairement besoin, chez Rousseau, d'un événement mythique qui consacre la naissance de la société, et donc du langage, état nouveau qui contraste avec l'isolement total de l'individu à l'état de nature, et qui n'est que difficilement conciliable avec lui.

Herder, prolongeant la réflexion ouverte par Condillac et Rousseau, nie comme eux l'origine divine du langage, mais refuse également son origine animale. Il renvoie les deux Français dos à dos :

Et comme les hommes sont pour nous les seules créatures parlantes que nous connaissions, et que c'est précisément par le langage qu'ils se distinguent de tous les animaux : l'étude pourrait-elle s'engager dans une voie plus sûre qu'en partant d'observations sur la différence entre les animaux et les hommes ? – Condillac et Rousseau devaient se méprendre sur l'origine du langage parce qu'ils se méprirent si notoirement et si diversement sur cette différence : car le premier fit des animaux des hommes, et le second fit des hommes des animaux²³.

Certes, l'homme primitif a dû avoir en commun avec les animaux un « langage du sentiment », fait d'interjections et de cris, expression immédiate des passions, mais ce langage n'est pas l'origine du langage humain :

Si donc nous voulons appeler langage ces cris immédiats du sentiment, je trouve effectivement très naturelle l'origine de ce langage : *non seulement elle n'est pas surhumaine : mais manifestement animale : c'est la loi naturelle d'une machine sensible* [empfindsam].

Mais je ne puis cacher ma surprise que des philosophes, donc des gens qui cherchent des concepts clairs, aient pu jamais concevoir l'idée d'*expliquer l'origine du langage humain à partir de ces cris des passions* : car n'est-il pas évident que le langage humain est tout autre chose²⁴ ?

Pour Herder, le langage est une production spécifiquement humaine. Il y a ainsi une différence irréductible entre l'homme et l'animal : le premier est doté d'un entendement dont les facultés en puissance sont contenues en l'homme dès l'origine et doivent infailliblement se développer, de même qu'elles sont présentes dans l'enfant avant même qu'il ne parle. L'homme « n'est pas l'ouvrage immédiat de la nature et doit s'autocréer²⁵ ». Sa nature d'homme le destine à inventer le langage, ce que refait en quelque sorte chaque enfant.

Pour Condillac, c'est le besoin de communiquer qui incite l'homme à parler. Ce sont les échanges, même embryonnaires, entre les hommes originels qui expliquent le développement de la fonction langagière. Cette idée d'échanges premiers a été grandement

²³ Johann Gottfried Herder, *Traité de l'origine du langage*, trad. par Denise Modigliani, Paris, PUF, 1992, p. 45.

²⁴ *Ibid.*, p. 42.

²⁵ Denise Modigliani, « La Céleste étincelle de Prométhée », in Herder, *Traité de l'origine du langage*, éd. cit., p. 248.

remise en cause par Rousseau, qui imagine l'homme entièrement seul, n'ayant donc pas la nécessité de communiquer avec quiconque. Herder accepte la critique rousseauiste. Mais la notion de facultés en puissance, dont le développement ne peut manquer d'advenir, quel que soit l'environnement, le conduit à faire primer la fonction sémantique sur la fonction pragmatique, ce en quoi il s'écarte radicalement de la pensée de Rousseau. L'homme cherche à nommer les choses bien avant qu'il n'envisage de communiquer. C'est ensuite dans le cadre de la famille que l'homme développe ses compétences langagières.

Ce point précis permet de dégager une autre opposition, essentielle à nos yeux, entre Rousseau et Herder. Pour le premier, l'homme inventa d'abord le nom propre :

Chaque objet reçut d'abord un nom particulier, sans égard aux genres, et aux espèces, que ces premiers instituteurs n'étaient pas en état de distinguer ; et tous les individus se présentèrent isolés à leur esprit, comme ils le sont dans le tableau de la nature. Si un chêne s'appelait A, un autre chêne s'appelait B : de sorte que plus les connaissances étaient bornées, et plus le dictionnaire devint étendu²⁶.

L'acte de nomination, pour Rousseau, repose sur le mécanisme du nom propre : tous les objets sont perçus dans leur irréductible singularité, et désignés comme tels. Au contraire, chez Herder, le besoin de nommer vient de la perception des identités, de la capacité de la pensée humaine à conceptualiser. C'est la réflexion qui permet l'invention du langage. La première est la caractéristique intérieure propre à l'humanité, la seconde en est la marque extérieure. Or le langage, bien avant d'être un outil de communication, est la manifestation de la réflexion, et réfléchir, c'est reconnaître l'identité dans le divers du monde environnant, grâce à des marques distinctives. Or ces marques, ce sont précisément les mots intérieurs que la conscience encore en son berceau mémorise et utilise pour désigner ce qu'elle a reconnu. Ainsi en est-il du bêlement, qui devient la marque du mouton, tel que l'homme l'a identifié.

Même s'il ne se trouvait jamais en situation de communiquer l'idée à une autre créature, et par conséquent de vouloir, ou de pouvoir, lui reproduire des lèvres ce bêlement comme marque de la conscience [*Merkmal der Besinnung*] ; son âme a pour ainsi dire bélé en son intérieur, puisqu'elle a choisi ce son comme signe pour la mémoire [*Erinnerungszeichen*], et bélé à nouveau quand elle l'a reconnu à ce son – le langage est inventé ! inventé tout aussi naturellement et nécessairement pour l'homme, que l'homme était un homme²⁷.

L'individu ne désigne pas, comme chez Rousseau, chaque objet d'un nom propre, mais cherche à percevoir l'identique sous le divers. Autrement dit, bêlant intérieurement, il conceptualise. De plus, la langue, chez Herder, est, en son enfance, profondément imitative. L'homme désigne les objets du monde en reproduisant les bruits qui les caractérisent. L'oreille constitue le principal organe qui autorise le langage, plus encore que le toucher, trop proche, et la vue, trop lointaine. L'ouïe permet à l'homme d'entendre les bruits du monde, qui sont les

²⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité*, éd. cit., p. 191.

²⁷ Johann Gottfried Herder, *Traité de l'origine du langage*, éd. cit., p. 60.

marques de sa diversité, et de les reproduire en son âme, d'abord, puis par la bouche. Qu'en est-il, alors, des objets qui ne produisent pas de bruit ? Herder postule l'unité du sens humain, qui permet de rapporter toutes les sensations aux sensations auditives par le biais de synesthésies :

Nous autres, créatures entendants, tenons le milieu : nous voyons, nous ressentons au toucher ; mais la nature appréhendée par notre vue et notre toucher émet des sons ! Elle devient notre initiatrice au langage à travers les sons ! Nous devenons pour ainsi dire des créatures qui entendent par tous les sens !

Apprécions la commodité de notre position – de ce fait, chacun des sens devient apte au langage. Certes l'ouïe ne fournit à dire vrai que des sons, et l'homme ne peut rien inventer, mais seulement trouver, seulement imiter ; mais d'un côté, le toucher est contigu : de l'autre, la vue est le sens voisin : les sensations se réunissent et s'approchent donc toutes de la région où les marques [*Merkmale*] deviennent des sons. Ainsi ce que l'on voit, ce que l'on touche, devient également sonore. *Le sens du langage est devenu notre sens moyen et unifiant : nous sommes des créatures parlantes*²⁸.

Le langage est d'abord langage intérieur. Il est à l'image du monde, puisqu'il est une transposition sonore des « marques » qui y sont déposées. L'unité du sens intérieur subsume toutes les sensations sous celles que produit l'ouïe, et garantit ainsi la véracité mimétique du langage.

La proposition de Rousseau est légèrement différente. L'aporie rencontrée plus haut, au moment de la rédaction du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, conduit le philosophe à rédiger un appendice au second discours, qu'il intitule *Essai sur l'origine des langues*, et qui devait clarifier les difficultés laissées en suspens. Précisons ici que cet essai, publié à titre posthume, ne fut connu de Herder qu'après la publication de son propre *Traité*. Lorsqu'il se réfère à Rousseau, Herder ne fait donc allusion qu'au *Second Discours*.

Dans l'*Essai sur l'origine des langues*, Rousseau oppose le geste et la parole. Si le premier résulte bien de besoins animaux et exprime ainsi l'amour-propre et le souci de conservation de l'homme à l'état de nature, la seconde naît après l'apparition des premières passions sociales. La parole est l'expression des sentiments, elle manifeste la capacité de l'homme à tourner son amour vers autrui. L'homme qui parle n'est plus une bête brute, isolée dans un univers qu'il ne connaît pas plus qu'il ne le comprend, il est doté d'un sens moral, d'une vie spirituelle qui n'est pas encore rationnelle. Il sent le monde qui l'entoure, il noue des relations avec autrui, mais ignore encore les développements rationnels nécessaires à la vie civilisée. Il erre dans un temps intermédiaire qui constituera, pour les romantiques du siècle suivant, une sorte d'Âge d'or de l'humanité. Rêveur, l'homme primitif est poète. Sa langue,

²⁸ *Ibid.*, p. 85.

métaphorique et musicale, entretient des liens secrets avec le monde qui l'entoure, dont il ne se trouve pas encore séparé par l'abîme de la raison. La langue primitive reflète en effet un rapport particulier au monde, qui n'est pas encore objectivé, qui est tout entier perçu à travers le prisme de l'émotion et du sentiment. C'est pourquoi la parole primitive fut d'abord un chant. Cette particularité lui permettait d'exprimer directement les mouvements de l'âme, sans passer par l'arbitraire du code. Pure émotion extériorisée, elle se trouvait alors, par sa transparence, gage de la sincérité et de la vérité de la communication. Rousseau considère que l'évolution de la parole l'entraîne, à cause notamment de la nécessité du passage à l'écrit pour créer des actes de communication *in absentia*, vers plus de clarté, plus de précision, plus de raison, mais cette évolution n'est pas conçue comme un authentique progrès. À mesure qu'elle devient rationnelle, la langue perd en chaleur et en expressivité. Rendue logique par l'instauration d'un code, elle signe également la fin d'un rapport privilégié au monde, dans lequel sujet et objet ne faisaient qu'un. Quittant la rêverie pour la réflexion, l'homme se coupe à jamais de l'harmonie de son rapport au monde et de ses rapports sociaux. En effet, l'entrée dans le langage rationnel accompagne l'éclatement de la communauté, qui se disperse en nations entretenant entre elles des rapports mesquins et intéressés. L'ère du sentiment, qui prime sur la réflexion, est définitivement révolue.

Herder ne croit pas plus que Rousseau au péché originel. Mais, pour lui, la morale s'acquiert dans l'expérience. Elle n'est pas innée comme chez le philosophe genevois, mais acquise. Herder s'accorde néanmoins globalement avec la pensée de Rousseau dans *l'Essai sur l'origine des langues*. « Pour Rousseau comme pour Herder, les langues progressant avec la raison, leur évolution est vectorisée : de l'ordre naturel à l'ordre logique. Le langage se démotive, suivant un procès de dé-naturation, où chaque progrès s'acquiert au prix d'une perte, l'art suppléant la nature²⁹. » Les deux auteurs s'accordent à décrire la langue naturelle comme poétique et musicale, fondée sur l'imitation pour Herder et sur l'expressivité, la figuration, pour Rousseau. Cette différence en induit une autre : chez Rousseau, les passions préexistent à la raison, alors que chez Herder, cette dernière est d'emblée présente et ne fait que se développer progressivement : elle est bien une somme de puissances qui fait la spécificité humaine, et ce dès l'origine. L'importance accordée à l'imitation permet également à Herder de valoriser la métaphore, que Rousseau associe à l'erreur. Pour Herder, elle a d'emblée une valeur poétique et participe de l'acte de désignation. Herder, et c'est un aspect notable de sa thèse, reprend en effet dans son *Traité* le mythe édénique. S'il récuse une origine divine du langage, sa présentation de l'origine n'en n'est pas moins profondément religieuse. Denise

²⁹ *Ibid.*, p. 252.

Modigliani insiste sur le fait que, chez Herder, « c'est dans l'acte de nomination que l'homme, nouvel Adam, s'établit dans son rapport au monde³⁰ ». Il participe à la création, parce que son langage est à l'image du verbe divin, créateur. Le nom véritable de la chose entretient avec elle, à l'origine, un rapport naturel. Herder tire de sa théorie du langage la confirmation de l'idée répandue selon laquelle le langage originel était poétique :

Ce que disent tant d'anciens, et que tant de modernes ont répété sans comprendre, tire de là sa vie sensible ; à savoir : « que la poésie est plus ancienne que la prose ! », car *ce premier langage, qu'était-il d'autre qu'une collection d'éléments de la poésie ?* Imitation de la nature sonore, agissante et mouvante ! Tirés des interjections de tous les êtres et animés de l'interjection du sentiment [*Empfindung*] humain ! Le langage naturel de toutes les créatures, composé par l'entendement en des sons, en des images d'actions, de passion et d'impression vivante ! Un dictionnaire de l'âme, qui est à la fois mythologie et épopée merveilleuse des actions et discours de tous les êtres ! Donc une incessante composition de fables avec passion et intérêts ! La poésie est-elle autre chose³¹ ?

On trouve sensiblement le même raisonnement dans *l'Essai sur l'origine des langues* de Rousseau, bien que les prémisses soient différentes : la langue sensible et figurée des anciens est aussi « langue de poètes³² ».

La tradition empiriste, au contraire, insiste sur le progrès à l'œuvre dans l'histoire, et dévalorise la langue originelle au profit de la langue moderne. Pour Condillac, le langage prend son origine dans le sensible. Cette caractéristique est le gage de sa fécondité. Elle permet en effet le passage du sensible au rationnel, en ouvrant la voie au concept. Le langage autorise la pensée, et son arbitraire garantit la liberté de l'homme, qui est ainsi capable de diriger librement sa réflexion. L'arbitraire et la convention permettent la rigueur d'un code qui se perfectionne au cours de l'histoire, en devenant de plus en plus rationnel, de moins en moins lié à la représentation du sensible. Grâce au langage, l'homme sort du chaos. Il peut classer et ordonner sa représentation du monde, il est libre de créer de nouvelles relations entre les concepts, sans se laisser guider par l'expérience sensible. Le langage apparaît alors comme une potentialité nécessairement présente dans l'homme originel, qui se développe au gré du commerce entre les hommes. Il ne connaît pas une naissance radicale, mais se révèle en quelque sorte au cours de l'histoire. Néanmoins, la notion d'arbitraire, chez Condillac, doit être relativisée. Les signes arbitraires sont certes imaginés, mais ils le sont par analogie. Dans la *Grammaire*, Condillac se montre encore plus restrictif que dans *l'Essai* : « L'analogie qui nous fait la loi ne nous permet pas de choisir les signes au hasard et arbitrairement³³ ». Et le

³⁰ Denise Modigliani, « La Céleste étincelle de Prométhée », art. cit., p. 184.

³¹ Johann Gottfried Herder, *Traité de l'origine du langage*, éd. cit., p. 77.

³² Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, éd. cit., p. 51.

³³ *Grammaire, Œuvres philosophiques de Condillac*, I, PUF, 1947, p. 429.

philosophe de substituer l'expression « signe artificiel » à celle, jugée trop ambiguë, de « signe arbitraire ». Antérieur à la réflexion en son début, le langage est né d'un besoin de communiquer et ressemble beaucoup, à ce stade, à la musique ou à la danse. Ce n'est qu'en se perfectionnant, au rythme même du progrès de la raison, qu'il se détache progressivement de son origine métaphorique pour devenir véritablement conceptuel. Ce raisonnement aboutit à la valorisation du progrès à l'œuvre dans l'histoire. Diderot, dans sa *Lettre sur les sourds et muets*, reprend l'argumentation de Condillac sur l'« imperfection originelle des langues³⁴ », et pousse la logique jusqu'à démontrer la supériorité du français sur les langues anciennes :

D'où il s'ensuit, ce me semble, que la communication de la pensée étant l'objet principal du langage, notre langue est de toutes les langues la plus châtiée, la plus exacte et la plus estimable ; celle en un mot qui a retenu le moins de ces négligences que j'appellerais volontiers des restes de la balbutie des premiers âges. Ou pour continuer le parallèle sans partialité, je dirais que nous avons gagné à n'avoir point d'inversions, de la netteté, de la clarté, de la précision, qualités essentielles au discours ; et que nous y avons perdu de la chaleur, de l'éloquence et de l'énergie. J'ajouterais volontiers que la marche didactique et réglée à laquelle notre langue est assujettie, la rend plus propre aux sciences ; et que par les tours et les inversions que le grec, le latin, l'italien, l'anglais, se permettent, ces langues sont plus avantageuses pour les lettres. Que nous pouvons mieux qu'aucun autre peuple faire parler l'esprit, et que le bon sens choisirait la langue française ; mais que l'imagination et les passions donneraient la préférence aux langues anciennes et à celles de nos voisins³⁵.

Le progrès des langues modernes – et singulièrement du français – permet ainsi la mise au jour d'une vérité scientifique. Il est conforme à la marche des lumières et au développement de la réflexion humaine, tandis que les langues anciennes, plus proches des imperfections du langage originel, correspondent au triomphe de l'imagination et donc aux arts.

Une telle théorie, qui insiste sur la notion de progrès historique du langage, ne pouvait aboutir à une même conception de l'art poétique. Diderot propose ainsi une réflexion aux antipodes de celles de Herder et Rousseau. La fin de la *Lettre sur les sourds et muets* est consacrée à la poésie. Qu'est-ce, pour Diderot, que l'esprit propre au poète ?

[...] tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois ; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, et l'oreille les entend ; et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent. Je pourrais dire en ce sens que toute poésie est emblématique³⁶.

La poésie a donc le pouvoir de dire et de représenter à la fois. Elle est essentiellement mimétique, ce qui la rapproche de la musique et de la peinture, constat qui conduit Diderot à

³⁴ Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent adressée à M***, in *Esthétique*, éd. établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996, p. 24.

³⁵ *Ibid.*, p. 31-32.

³⁶ *Ibid.*, p. 34.

appeler de ses vœux une poétique comparée des trois arts. Diderot multiplie ensuite des exemples de ces « hiéroglyphes » ou « emblèmes ». Par eux, le poète motive artificiellement la langue. Le hiéroglyphe, figuratif, par opposition à la lettre, est en effet dans un rapport de motivation avec la chose qu'il représente. Mais, de même qu'il fallut attendre Champollion pour déchiffrer la pierre de Rosette, Diderot précise que « l'intelligence de l'emblème poétique n'est pas donnée à tout le monde ; [qu']il faut être presque en état de le créer pour le sentir fortement³⁷ ». Seul un surcroît de maîtrise du langage peut permettre d'accéder au verbe poétique, qui ne saurait donc en aucun cas être originel. Chez Diderot, la poésie n'est pas le langage de l'humanité en son berceau. Le développement du langage a connu trois étapes, la « naissance », la « formation » et la « perfection³⁸ ». L'harmonie du style, qui est comparable à l'harmonie musicale, est une invention du troisième stade, tandis que la clarté est le propre du second stade. La poésie est donc le terme de l'évolution du langage, et non son origine. Diderot exclut totalement l'idée d'une origine onomatopéique du langage : les mots ne sont pas continus aux choses. Cette contiguïté est un effort et une création propres à l'art.

Si vous me demandez en quel temps l'hiéroglyphe syllabique s'est introduit dans le langage, si c'est une propriété du langage naissant, ou du langage formé, ou du langage perfectionné, je vous répondrai que les hommes, en instituant les premiers éléments de leur langue, ne suivirent selon toute apparence, que le plus ou moins de facilité qu'ils rencontrèrent dans la conformation des organes de la parole, pour prononcer certaines syllabes plutôt que d'autres, sans consulter le rapport que les éléments de leurs mots pouvaient avoir ou par leur quantité ou par leurs sons, avec les qualités physiques des êtres qu'ils devaient désigner³⁹.

Si la poésie est donc bien, comme les autres arts, essentiellement mimétique, au sens où le poète cherche à créer une harmonie imitative qui soit adéquate à son objet, elle n'est pas à l'origine de la formation du langage. Au contraire, elle est le fait du plus grand artifice, celui qu'obtient dans sa grande maîtrise de la langue, l'« homme de génie⁴⁰ », qui ne saurait être assimilé, sous la plume de Diderot, au fou.

9.1.2. Le mythe de Babel dans *Les Nuits Russes* d'Odoïevski

Les penseurs romantiques s'élèvent contre la conception empiriste du langage. Plus proches de Herder et de Rousseau que de Condillac, ils sont néanmoins incités par la relecture chrétienne de l'état de nature à mettre en cause le postulat de la bonté intrinsèque de la nature humaine, qu'elle soit innée, comme chez Rousseau, ou acquise, comme chez Herder. La sortie

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, éd. cit., p. 32.

³⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 50.

de l'état de nature tend à devenir chute hors du Paradis originel, chute que redouble simplement la malédiction de Babel. Écho désabusé des thèses du promeneur solitaire, la pensée romantique met en évidence une véritable crise du langage. Les romantiques se défient de la notion de progrès, et posent à nouveau les questions sémantique et pragmatique : le langage permet-il la désignation des objets du monde et l'acquisition d'un savoir véritable sur lui ? Le langage rend-il possible une communication véritable entre les hommes ?

Odoïevski met particulièrement en évidence cette interrogation, qui sous-tend son grand roman philosophique, *Les Nuits Russes*. Faust, le héros de ce roman, lit à ses camarades un manuscrit, rédigé autrefois par des chercheurs de vérité. Leur réflexion, qui les conduit auprès de divers fous ou autres marginaux, est née du constat de l'échec des sciences et des arts constitués. L'ouvrage se présente ainsi comme une réponse au *Traité sur l'origine des connaissances humaines* : c'est la réflexion épistémologique qui se présente comme l'horizon de l'ouvrage dans son ensemble. Or, comme chez Condillac, la réflexion sur les sciences se trouve rattachée d'emblée à une interrogation sur le langage. L'échec constaté dans les sciences amène conséquemment à réfléchir sur l'échec du langage. Voici ce que Faust trouve dans l'introduction du manuscrit :

« Nous comprenons-nous vraiment les uns les autres ? La pensée ne s'obscurcit-elle pas en passant par l'expression ? Disons-nous vraiment ce que nous pensons ? Notre ouïe ne nous trahit-elle pas ? Entendons-nous vraiment ce que le langage articule ? Les pensées des grands esprits ne sont-elles pas soumises à la même illusion d'optique qui déforme à notre vue les objets lointains ?

L'homme du peuple comprend son semblable, mais pas l'homme du monde ; les gens du monde se comprennent, mais ne comprennent pas les savants ; et parmi les savants, quelques-uns ont réussi à écrire des livres entiers tout en sachant pertinemment que seuls deux ou trois hommes au monde les comprendraient. Joignez les deux bouts de la chaîne, mettez l'homme du peuple devant l'expression de la pensée du plus sage des mortels : une même langue, les mêmes mots, mais le plus humble accusera le plus grand de folie ! Et après cela, nous nous fions encore aux mots, nous ne redoutons pas de leur confier nos pensées ? Et nous osons croire que la confusion des langues a pris fin⁴¹ ? »

Dans cette suite d'interrogations, placée à l'orée du livre, se dessine une remise en cause fondamentale des thèses de Condillac. Apparaissent ici, d'une part, l'idée que la pensée

⁴¹ Vladimir Odoïevski, *Les Nuits Russes*, éd. cit., p. 41. « В самом ли деле мы понимает друг друга ? Мысль не тускнеет ли, проходя сквозь выражение ? То ли мы произносим, что мыслим ? Слух не обманывает ли нас ? То ли мы слышим, что произносит язык ? Мысли высоких умов не подвергаются ли тому же оптическому обману, который безобразит для нас отдаленные предметы ?

Простолюдин понимает своего собрата, но не слова светского человека ; светские люди понимают друг друга и не понимают ученого ; и между учеными некоторым удавалось писать целые книги с твердою уверенностью, что их поймут только два или три человека во всем мире. Соедините же оба конца этой цепи, поставьте простолюдина перед выражением мысли мудрейшего из смертных : тот же язык, те же слова, – а низший обвинит высшего в безумии ! И после этого мы еще верим нашим выражениям, мы не боимся предавать им своих мыслей ? И мы осмеливаемся думать, что смешение языков прекратилось ? » (Владимир Одоевский, *Русские ночи*, éd. cit., p. 74.)

précède le langage et, d'autre part, l'idée que le langage lui-même est un obstacle à la formulation de la pensée. Prolongeant en ceci la révolution cartésienne, le philosophe jette le discrédit sur les sens humains, intermédiaires pourtant nécessaires lors de l'acte de communication, qui repose sur les procédés physiques de l'audition et de la phonation. C'est alors également toute la théorie de Herder qui s'effondre, puisqu'elle reposait sur l'idée de la perfection du sens de l'ouïe, qui permettait à l'homme de se fondre dans la nature et garantissait ainsi la véracité de son langage. L'inscription du langage dans le sensible, thèse commune à tous les penseurs du XVIII^e siècle, se trouve ainsi remise en cause dans un développement essentialiste. La pensée est renvoyée à un mécanisme purement intellectuel. L'importance accordée au sens intérieur, qu'Odoïevski partage avec Herder, est détachée chez le penseur russe de toute connivence avec le sens extérieur.

De plus, le manuscrit lu par Faust souligne la difficulté du mécanisme langagier lui-même, qui fait que des hommes ayant des univers culturels différents n'attachent pas les mêmes sens aux mêmes mots. La fin du passage cité renvoie explicitement au mythe biblique : les hommes, prisonniers de la Tour de Babel, ne se comprennent pas. C'est ici que prend place la réflexion sur la folie. Le fou n'est jamais jugé tel que par des individus – souvent inférieurs – qui ne comprennent pas ses pensées, à cause de l'infirmité de leurs sens et de leurs propres facultés intellectuelles.

Le thème de la folie apparaît peu dans les ouvrages du XVIII^e siècle qui traitent de la question du langage. L'opposition entre langue sensible et langue rationnelle ne débouche pas sur une assimilation de la première à la langue des fous. Herder, qui fait de la raison et du langage les facultés distinctives de l'homme par rapport à l'animal, tend même à en doter les fous :

Il faudrait être le plus obscur visionnaire ou une bête, le plus abstrait prophète de Dieu ou une rêveuse monade, pour penser tout à fait sans mots. Et dans l'âme humaine, comme nous le voyons nous-mêmes dans les rêves ou chez les fous, aucun état de la sorte n'est possible. Si hardie qu'elle paraisse, la chose est vraie : l'homme sent avec son entendement, et parle en pensant⁴².

Le fou pense et parle, parce qu'il appartient à l'humanité. Tout au plus, sa pensée étant confuse, sa parole le sera aussi. Mais il n'y a pas lieu de traiter distinctement de la parole des sages et de celle des fous. Les deux répondent à la même nécessité et au même mécanisme.

Néanmoins, un autre passage du *Traité* de Herder semble dessiner la possibilité d'une autre conception de la folie. L'auteur développe avec enthousiasme la thèse des synesthésies.

⁴² Johann Gottfried Herder, *Traité de l'origine du langage*, éd. cit., p. 117.

Si ce *sensorium commune* ne nous apparaît pas clairement, c'est que nous sommes d'ordinaire comme assoupis devant notre propre pensée, qui nous échappe en sa rapidité :

Je sais plus d'un exemple de personnes qui naturellement, sans doute à partir d'une impression de l'enfance, ne pouvaient s'empêcher de lier immédiatement, en un rapide éclair, à tel son telle couleur, à tel phénomène tel obscur sentiment tout à fait différent, qui, par le biais de la comparaison de la lente raison, n'a aucune parenté avec lui : qui peut en effet comparer son et couleur, phénomène et sentiment ? Nous sommes pleins de semblables associations des sens les plus divers ; mais nous ne les remarquons pas autrement que dans des éclairs qui nous déconcertent, dans des maladies de l'imagination, ou dans des occasions où elles deviennent extraordinairement discernables. Le cours habituel de nos pensées va si vite ; les vagues de nos sensations font une rumeur si obscurément mêlée : il y a tant de choses à la fois dans notre âme qu'à la vue de la plupart des idées, nous sommes comme assoupis auprès d'une source, où nous entendons certes encore la rumeur de chaque vague, mais si obscurément que le sommeil finit par nous ravir tout sentiment discernable. S'il se pouvait que nous retenions la chaîne de nos pensées, et qu'à chaque maillon nous puissions chercher la liaison – que de choses singulières ! que d'étranges analogies des sens les plus divers selon lesquelles l'âme agit pourtant couramment ! Nous serions tous, aux yeux d'un être purement raisonnable, pareils à cette espèce de fous qui pensent intelligemment, mais font des liaisons bien incompréhensibles et absurdes⁴³ !

Ces quelques lignes manifestent l'embarras de Herder à l'égard de la question de la folie. Les premières lignes semblent susceptibles de doter les fous d'une supériorité qui leur laisserait apercevoir, comme en un éclair, les correspondances qui lient les sensations. Les vives impressions de l'enfance, les « maladies de l'imagination », périphrase dix-huitiémiste pour dire la folie, auraient donc en commun de permettre à certains individus de discerner l'indiscernable, de révéler ce qui reste caché au sommeil de la raison humaine. La dernière phrase, néanmoins, introduit un renversement complet : ce n'est pas la folie, mais bien la supériorité d'un être « purement raisonnable » qui devrait permettre de mettre au jour les analogies. L'homme ordinaire serait à cet être ce que le fou est à l'homme ordinaire. Autrement dit, le fou se trouverait alors tout en bas de l'échelle des trois êtres évoqués par Herder. Paradoxalement, le fou serait donc à même de percevoir intuitivement, sans lui-même comprendre le sens de ses découvertes, ce que seul un esprit purement rationnel pourrait relier intelligemment.

On voit ici la porte qui s'ouvre à la pensée romantique de la folie. Pourquoi ne pas supposer que le fou est susceptible d'avoir l'intelligence de ses visions ? Que les liaisons bien incompréhensibles et absurdes qu'il établit sont le lieu où se révèle une vérité incompréhensible à la raison endormie des hommes ordinaires ? Le fou ne pourrait-il pas être semblable à l'être « purement rationnel » de Herder ? Le seul moyen de quitter les infirmités de la raison ne serait-il pas de l'endormir tout à fait pour l'éveiller au monde du rêve ? La théorie des synesthésies est en effet au cœur de l'écriture de la folie et de la perception du

⁴³ *Ibid.*, p. 81-82.

monde qu'elle exprime. L'une des premières révélations de la sylphide à Mikhaïl Platonovitch est bien de ce type :

Je suis tienne, voilà tout ce que je sais. Je t'appartiens, à toi et à personne d'autre... 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... suis-moi... suis-moi⁴⁴ !

La théorie de Herder repose sur le lien qui est établi entre la raison et le langage. Pourtant, certains aspects de sa réflexion, et notamment l'existence d'un sens intérieur, dont la perfection repose sur l'adéquation entre les sens externes, permettent aux romantiques des développements qui s'éloignent considérablement de sa thèse tout en la prolongeant.

Ce n'est qu'au cours de l'ultime et dernière nuit que Faust est amené à revenir définitivement sur la question du langage, qui est néanmoins présente en arrière-plan de tous les récits qui occupent les parties centrales du roman. Le principe du langage, selon Faust, repose sur l'association d'un mot et d'un concept, lui-même étranger et antérieur au langage. Le concept préexiste au langage : le second n'est pas nécessaire au premier. Or rien ne garantit que deux individus, en employant le même mot, désignent le même concept. Le seul outil qu'ils ont à leur portée pour s'accorder sur le concept évoqué, est justement le langage. Faust souligne à quel point les définitions ne font souvent qu'embrouiller le rapport du mot au concept, puisqu'elles reposent sur une quantité importante de mots, eux-mêmes soumis à caution, puisqu'ils nécessitent autant de définitions. Rotislav intervient pour rendre manifeste l'enjeu crucial de la thèse de Faust : c'est la possibilité du savoir même, ainsi que de la constitution de toute science, qui semble mise en cause si l'on suit la conception de Faust : remettre radicalement en cause la théorie du langage de Condillac, qui, bien que sans cesse contestée et infléchie, sert de base avouée à toute la pensée dix-huitiémiste sur le langage, c'est remettre simultanément en cause la possibilité même des connaissances humaines. La philosophie du langage, qui commence seulement à être élevée au rang de science autonome en cette première moitié du XIX^e siècle, est encore subordonnée à la théorie de la connaissance, elle-même placée au centre de l'anthropologie.

La science n'est pas impossible, rétorque pourtant Faust, de même que l'accord entre deux individus, mais cet accord ne peut naître qu'indépendamment du langage, dans une sorte de communion d'âme et de pensée. Le savoir est présent en tout homme, avant le langage. Il définit l'intériorité même de l'homme, sa force en puissance, selon les mots de Herder. C'est ce

⁴⁴ *La Sylphide*, éd. cit., p. 194. « – Я твоя – вот все, что я знаю ; тебе я принадлежу и никому другому... но зачем ты здесь ? как здесь душно и холодно ! У нас веет солнце, звучат цветы, благоухают звуки... за мной... за мной !.. » (*Сильфида*, éd. cit., p. 150.)

qu'Odoïevski appelle de son côté « force instinctive ». Le monde moderne affaiblit cette force, la fait taire en quelque sorte, au profit d'un raffinement du discours, qui ne permet que l'extension et le recouvrement mensonger de l'incommunicable :

Vous désirez qu'on vous enseigne la vérité ? Savez-vous le grand mystère ? La vérité ne se transmet pas ! Examinez d'abord ce que veut dire *parler* : je suis pour ma part convaincu que parler n'est rien d'autre qu'éveiller dans l'auditeur son propre mot intérieur : si son mot n'est pas en harmonie avec le vôtre, il ne vous comprendra pas ; si ce mot est pur, vos paroles, même insuffisantes, lui seront à profit ; s'il est mensonger, vous lui ferez du mal avec les meilleures intentions du monde. Il est indéniable que la parole peut corriger la parole ; mais pour cela, le mot décisif doit être pur et franc, – et qui peut se porter garant de la pureté parfaite de son mot⁴⁵ ?

Laissons de côté, pour l'instant, la question de la « pureté » des mots, qui recouvre, en partie tout au moins, la question du cratylisme qui sera traitée plus bas. Gardons néanmoins l'idée que la vérité est intérieure. Si les hommes s'entendent parfois, c'est parce que les mots qu'ils emploient éveillent chez l'un et chez l'autre le même écho, favorisent le dialogue muet de leurs forces intérieures respectives :

« Deux hommes peuvent *croire*, ou si l'on veut *sentir* une vérité en harmonie, mais ils ne peuvent jamais y *réfléchir* en harmonie, et encore moins exprimer leur accord par des mots. [...] nous ne parlons pas au moyen de mots, mais de quelque chose qui leur est extérieur, et par rapport à quoi les mots fonctionnent comme des énigmes, qui parfois – mais pas toujours – nous guident jusqu'à une idée, nous incitent à *deviner*, *éveillent en nous une idée*, mais sans l'exprimer du tout⁴⁶. »

Le mot n'est pas un signe, mais une énigme. Il ne désigne pas, il ne signifie pas le vrai, tout au plus peut-il interroger, esquisser un chemin, susciter l'accès à la vérité, qui restera dans un au-delà – ou un en-deçà – du langage. Odoïevski rejoint ici la conviction intime de Rousseau, qui, s'éloignant progressivement de la fiction historique de l'état de nature, en vient à chercher les traces de la nature au plus profond de son cœur. La nature humaine s'oppose à la civilisation, qui constitue une forme de décadence par rapport à la force instinctive primitive. C'est donc en rentrant en soi-même qu'on se donne une chance d'atteindre l'universel d'un savoir qui préexiste aux normes et aux codes langagiers.

De là, chez Odoïevski, l'importance accordée à l'étude des fous. Le langage des fous a

⁴⁵ Vladimir Odoïevski, *Les Nuits Russes*, éd. cit., p. 29. « Вы хотите, чтобы вас научили истине ? – Знаете ли великую тайну : истина не передается ! Исследуйте прежде : что такое значит *говорить* ? Я, по крайней мере, убежден, что говорить есть не иное что, как возбуждать в слушателе его собственное внутреннее слово : если его слово не в гармонии с вашим – он не поймет вас ; если его слово свято – ваши и худые речи обратятся ему в пользу ; если его слово лживо – вы произведете ему вред с лучшим намерением. Неоспоримо, что словом исправляется слово ; но для того действующее слово должно быть чисто и откровенно, – а кто поручится за полную чистоту своего слова ? » (Владимир Одоевский, *Русские ночи*, éd. cit., p. 59.)

⁴⁶ *Ibid.*, p. 179-180. « Два человека могут согласно верить, или, если угодно, *чувствовать* истину, но никогда согласно *думать* о ней, и тем менее свое согласие выразить словами. [...] Мы говорим не словами, но чем-то, что находится вне слов и для чего слова служат только загадками, которые иногда, но отнюдь не постоянно, наводят нас на мысль, заставляют нас *догадываться*, *пробуждают в нас нашу мысль*, но отнюдь не выражают ее. » (*Ibid.*, p. 232-233.)

ceci d'essentiel que son étrangeté est manifeste, qu'elle ne se cache pas sous l'apparence trompeuse d'un rapport immédiat à l'objet désigné. Le discours des fous n'est pas signe, il est énigme posée non tant à la réflexion qu'à la force instinctive qui sommeille en chacun de nous. Le fou, se jouant du langage, a plus de chance de créer des voies nouvelles d'expression, capables de rejoindre la vérité instinctive. On retrouve ici une conception proche du hiéroglyphe sacré de Diderot, mais le mécanisme hiéroglyphique se fait, chez Odoïevski, de manière totalement involontaire, et ne suppose aucune maîtrise acquise, aucune technique artificielle : le langage des fous est éminemment poétique, et c'est en ceci qu'il peut réparer la malédiction de Babel et produire un effet de sens, qui ne peut qu'être indirect, puisqu'il s'agit d'éveiller un écho de sympathie chez l'auditeur.

Le philosophe ne croit pas à la nature intrinsèquement bonne d'une langue originelle qu'il suffirait de retrouver. Faust ne se défend que mollement de ce pessimisme radical :

« Non, je ne prétends pas que nos paroles soient absolument incapables d'exprimer nos pensées, mais plutôt, que l'équivalence de l'idée et du mot ne dépasse pas un certain point ; définir ce point à l'aide des mots est vraiment impossible : à chacun de l'éprouver au fond de soi.

Viatcheslav. – Alors, éveille en moi ce sentiment.

Faust. – J'en suis incapable, s'il ne s'éveille pas de lui-même en toi ; on peut guider un homme dans la bonne direction en lui signalant certains phénomènes psychologiques, physiologiques et physiques ; mais il est impossible de susciter cette sensation chez autrui sans qu'il y ait de sa part une démarche intérieure⁴⁷ »

Odoïevski est nostalgique d'un âge d'or enfui, mais il le fait remonter avant la naissance de la parole. La malédiction de Babel tient une place décisive dans la pensée du Prince : elle vient redoubler la chute d'Adam hors du Paradis, qui marque en même temps l'entrée dans le péché et l'entrée dans la langue : le langage articulé est déjà une chute. Ici, Odoïevski s'écarte radicalement de la pensée de Rousseau. Basile Zenkovsky précise :

Or, dans cette anthropologie, Odoïevski suit avant tout la théorie chrétienne du péché originel ; théorie qui avait pris une vigueur nouvelle dans les écrits mystiques, grâce à Saint-Martin, lequel considérait comme fondamentale cette idée oubliée de « l'infirmité » de la nature humaine. Tous les mystiques laïques russes du XVIII^e et du commencement du XIX^e siècle (Labzine, Spéranski) mettaient au premier plan le péché originel qui entre par l'homme dans la nature entière. Odoïevski reprend avec insistance cette notion ; il rappelle l'indication de saint

⁴⁷ *Ibid.*, p. 187. « Нет, я не говорю, чтоб слова наши вовсе не годились для выражения мысли, – но утверждаю, что тожество между мыслию и словом простирается лишь до некоторой степени ; определить эту степень действительно невозможно посредством слов – ее должно ощутить в себе.

Вячеслав. Так пробуди же во мне это ощущение.

Фауст. Не могу – если оно само в тебе не пробуждается ; можно человека навести на это ощущение, указывая на разные психологические, физиологические и физические явления ; но произвести это ощущение в другом без собственного его внутреннего процесса – нет возможности ; » (*Ibid.*, p. 242.)

Paul (Rom., VIII, 19), savoir que la création entière gémit avec l'homme dans son attente ; aussi souligne-t-il particulièrement que « l'idée de Rousseau, à savoir que la nature de l'homme serait belle par elle-même, est en partie incomplète et en partie erronée »⁴⁸.

Dans la Huitième Nuit, l'auteur place dans la bouche d'Albrecht, le maître de Bach qui incarne l'artiste idéal, un récit mythique. Aux premiers temps, l'homme vivait dans l'innocence, et son âme embrassait d'un même élan Dieu et la nature. Mais cette dernière parut menaçante à l'homme fragile, qui découvrit alors la pensée et l'expression. Il n'y a pas chez Odoïevski de langue primitive, antérieure à la pensée réfléchie. La langue naquit bien avec la pensée, comme une conséquence immédiate et nécessaire de celle-ci, et se révéla d'emblée incapable de répondre à la nécessité pour laquelle elle avait été conçue. D'après Albrecht, s'ensuivit en effet une phase de tourmente, où la nature, et plus encore la nature humaine, posèrent à l'homme des questions insolubles, contre lesquelles étaient impuissants la pensée logique et le raisonnement. La rupture de l'harmonie est liée à la chute, qui a marqué l'âme humaine d'une tache indélébile.

Pourtant, marquée par l'hégélianisme, la réflexion d'Odoïevski n'ignore pas le schéma de la dialectique. Ces deux temps se trouvent en effet dépassés par une synthèse, qui s'inspire de la « mystique » à laquelle les compagnons de Faust lui reprochent de recourir. L'ouverture proposée par le philosophe pour sortir de l'impasse de l'incommunicable est la synthèse de la religion, de l'art et de la science, c'est-à-dire de la proximité primitive avec le divin et du développement secondaire de la pensée, par l'intermédiaire de l'art. Chacun doit (re)trouver en lui, en son for intérieur, les vérités que Dieu y a inscrites. Le savoir n'est donc pas – comme les empiristes se plaisent à le penser – dans la négation de la force primitive et de l'intuition. Au contraire, il faut « élever la raison jusqu'à l'instinct⁴⁹ ». Odoïevski affirme à plusieurs reprises, en prenant des exemples, que cette « méta-physique » au sens large, celle des alchimistes et des Illuministes par exemple, mais aussi de tous les philosophes idéalistes, a souvent permis de trouver plus vite, par intuition, des résultats que la physique du XIX^e siècle affiche comme des découvertes récentes. C'est encore ce qu'affirme Mikhaïl Platonovitch à son correspondant, après en avoir fait lui-même l'expérience. Le langage de la science, avec sa soif de nomination et de définition, n'apporte qu'une précision artificielle, et donc mensongère : les positivistes se méprennent gravement sur la nature du langage, dont la fonction ne saurait être de transmettre un savoir, mais d'éveiller un sentiment propice à la construction par chacun de ce savoir, d'initier, au double sens de commencer et de révéler. De

⁴⁸ Basile Zenkovsky, *Histoire de la philosophie russe*, éd. cit., p. 158.

⁴⁹ Formule citée par Basile Zenkovsky, *op. cit.*, p. 160.

cette théorie du savoir et du langage est donc solidaire une théorie de l'enseignement, dont le modèle se trouve dans le dialogue socratique, et l'anti-modèle dans les « leçons » et autres « cours » positivistes. De ce point de vue, le discours du fou a bien une valeur, qui le rapproche de celle des textes mystiques. Tout entier empreint d'un idéalisme néo-platonicien, il postule l'existence de correspondances non seulement horizontales, mais aussi verticales, qui permettent d'unir la terre et le ciel dans un mouvement qui échappe au langage et ne peut se révéler que dans la poésie. La métamorphose du paysage dans le journal de Mikhaïl Platonovitch, entretient d'étranges résonances avec certains poèmes baudelairiens. Le passage suivant est proche des premiers vers du sonnet « Correspondances » :

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 puissants d'une langue ancienne se mêlent au langage des vagues. Un orateur en robe blanche, une couronne sur la tête, lève les mains⁵⁰...

De même, le cri de Mikhaïl Platonovitch qui implore son ami de lui rendre son « monde antérieur », introduit une confusion entre « intérieur » et « antérieur », intimité et origine, qui ressemble fort aux évocations poétiques de Baudelaire sur la « Vie Antérieure ».

9.1.3. La « linguistique » de Charles Nodier

Nodier, dans *La Fée aux Miettes*, est amené, par des voies différentes, à poser des questions qui entretiennent une parenté certaine avec celles d'Odoïevski. C'est également le fou qui est chargé, chez Nodier, d'interroger la langue dans le rapport qu'elle entretient aux choses. Le narrateur premier, dans le premier chapitre du roman, pose en effet une interrogation linguistique essentielle, qui est celle de la sémantique : une langue est intraduisible, parce qu'elle est un système qui entretient avec le réel un rapport d'organisation et de signification. La langue, par le découpage de ses signes, donne sens au monde qu'elle représente. Nommer, c'est faire exister. Le monde dans lequel on vit dépend des mots dont on dispose pour le dire, et d'une certaine façon, le faire advenir. Le Verbe est créateur. Pour se faire comprendre de son valet, le narrateur évoque, nous le rappelions dans l'introduction de cette partie, le cas des Esquimaux. Non seulement les Esquimaux parlent une autre langue que Daniel, mais surtout leur univers est différent. Leur langage sert donc à désigner un autre

⁵⁰ *La Sylphide*, éd. cit., p. 194-195. « Но развалины шевелятся, из зеленого дерна подымаются обнаженные столпы, вытягиваются в стройный порядок, – чрез них свод отважно перегнулся, отряхая вечный прах свои, помост стелется игривым мозаиком, – на помосте толпятся живые люди, сильные звуки древнего языка сливаются с говором волн, – оратор в белой одежде с венцом на главе поднимает руки... » (*Сильфида*, éd. cit., p. 150.)

monde. On ne peut pas prétendre traduire la langue des Esquimaux, ni même l'apprendre, à moins d'être prêt à apprendre aussi l'univers dans lequel ils évoluent. Or il en est des fous comme des Esquimaux. Leur langue est « étrangère », en ceci qu'ils évoluent dans un monde étrange, et que l'usage qu'ils font de leur langue ne sert pas à désigner le monde familier des individus raisonnables.

Comme le Prince russe, Nodier met en avant l'échec fréquent des communications humaines, qui est pour lui la conséquence de la multiplicité de ce qui est désigné par le langage. Odoïevski souligne l'incapacité du langage à désigner, les dysfonctionnements du processus de signification qui met en relation le nom et la chose ; Nodier, quant à lui, insiste sur la multiplicité des référents auxquels sont confrontés les individus. Daniel n'a pas la même chose à dire par le langage qu'un Esquimau, et peu importe, au fond, qu'ils n'aient pas la même langue. Le lecteur de Nodier n'a jamais cherché à dire ce que Michel raconte, parce que le français ne lui sert pas à désigner le même univers. Peut-il alors comprendre le récit du jeune fou de Granville ? La parole de Michel est-elle vouée à établir une communication véritable ? Non, sans doute, si le lecteur ressemble au médecin philanthrope qui apparaît à la fin du roman, et dont la langue, barbare, reflète la barbarie de sa conception de l'homme et du monde. Oui, peut-être, s'il ressemble au contraire au narrateur premier, cet homme fou lui aussi, encore qu'atteint d'une folie différente, qui a conscience de la décadence dont les langues modernes sont frappées, et qui sait se prêter au jeu des ressemblances.

La possibilité d'une langue authentique repose en effet, chez Nodier, sur la ressemblance. Ses principales thèses sont exposées dans un ouvrage théorique de deux ans postérieur à la rédaction de *La Fée aux Miettes* et intitulé *Notions élémentaires de linguistique ou Histoire abrégée de la parole et de l'écriture, pour servir d'introduction à l'alphabet, à la grammaire et au dictionnaire*. L'auteur, dans la lignée de ses prédécesseurs, notamment De Brosses et Court de Gébelin, appelle « linguistique » la « simple histoire de la parole et de l'écriture, considérées depuis leur origine, jusqu'à la fin de leurs premiers développements naturels⁵¹ ». Il est révélateur que cet ouvrage de Nodier soit le premier en langue française à contenir dans son titre le terme « linguistique ». Les premiers chapitres sont consacrés à l'origine de la parole, avant que l'auteur n'en vienne à examiner l'écriture. L'une des

⁵¹ Charles Nodier, *Notions élémentaires de linguistique*, éd. cit, p. 6. Notons, à la suite de Jean-François Jeandillou, que le terme « linguistique » vient de faire son apparition en français (1826). (« L'esthétique de la langue selon Nodier » in Jean-Louis Cabanès (dir.) *Romantismes l'esthétisme en acte*, Actes du II^e Congrès de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, Nanterre, P.U. de Paris Ouest, 2009, p. 183)

dimensions originales de la pensée de Nodier tient précisément à la préséance donnée à la parole sur l'écriture, l'alphabet, nécessairement imparfait, se montrant incapable de recueillir la ressemblance des choses⁵². Cette préséance est en effet non seulement chronologique, mais aussi ontologique. Comme le note Jean-François Jeandillou, « [l']aperception du langage, en tant qu'il porte trace de son origine, passe par une prise de conscience du corps et de sa capacité à percevoir le monde avant de lui faire écho, grâce au jeu des sonorités verbales⁵³ ».

S'interrogeant sur la parole, envisagée comme expression adéquate d'un juste rapport au monde, Nodier pose d'abord la définition suivante :

Le don de la parole consiste dans la faculté de manifester une pensée intime par des sons convenus, et de la communiquer avec toutes ses modifications à ceux qui entendent la parole⁵⁴.

Comme Odoïevski, Nodier postule que la pensée préexiste à la parole. Il ajoute explicitement un peu plus loin : « l'homme parla, parce qu'il pensait⁵⁵ ». Hormis ce point, sa thèse peut sembler assez proche de celles qui prévalent chez les partisans de Condillac. Le langage est affaire de convention, et permet une communication véritable entre les individus qui disposent du code propre à une langue. Mais, cette convention, observée de fait dans le fonctionnement des langues, ne s'accompagne pas de l'arbitraire cher à Condillac. Le langage humain n'est pas un simple perfectionnement du langage animal. Il est bien « une attribution spéciale de l'homme⁵⁶ », qui lui a été accordée par Dieu. Néanmoins, le langage n'a pas été donné « tout fait » à l'homme : le don de Dieu consiste « dans la puissance facultative de créer la parole pour exprimer les idées à mesure qu'elles se développent, suivant les acquisitions et les progrès de l'intelligence, et aux moyens d'organes adaptés à cet usage, comme les touches à l'instrument⁵⁷ ». On retrouve ici une conception proche de celle de Herder. Le langage signale la supériorité de l'homme dans la création divine, mais il est une faculté en puissance, qu'il appartient à l'homme de développer. La caution divine assure que les noms donnés aux choses par l'homme sont des noms « véritables⁵⁸ ».

L'histoire de la parole proposée par Nodier se situe dans la lignée de celles de ses prédécesseurs. Le langage de l'homme fut d'abord « simplement vocal⁵⁹ », comme celui des

⁵² Voir à ce propos Gérard Genette, « Onomatopoétique », *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, éd. cit., p. 167-206.

⁵³ Jean-François Jeandillou, « L'esthétique de la langue selon Nodier », art. cit., p. 184.

⁵⁴ Charles Nodier, *Notions élémentaires de linguistique*, éd. cit., p. 6.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

animaux, mais, en cet état, l'homme différait déjà des animaux, puisque, être intelligent, il pouvait concevoir Dieu, dont le nom est « le plus primitif de tous les mots⁶⁰ ». La parole humaine se développe ensuite grâce à l'« instinct d'imitation qui en sera désormais l'infaillible instrument⁶¹ » :

C'est là ce que j'appelle la langue organique, celle qui s'est articulée sur ses instruments, et qui s'est appliquée par une opération naturelle à toutes les acquisitions, à toutes les formes de la pensée, en procédant à son état primitif par l'instinct d'imitation, à son état figuré par l'allusion et la similitude, à mesure que des sensations nouvelles venaient à se grouper autour des premières sensations⁶².

L'homme a nommé tout ce qui produit un bruit par l'imitation de ce bruit, et ce qui n'en produit pas en rapportant, par métaphore, les qualités de la chose à un son. Sa thèse, originale dans la pensée française, apparaît proche de celle de Herder, qu'il ne connaissait vraisemblablement pas. Nodier fait en effet reposer le fondement de sa théorie sur le principe des synesthésies, qui aura la fortune qu'on sait dans la littérature française postérieure⁶³. C'est d'ailleurs à Hoffmann, et non à Nodier, que Baudelaire reprendra cette théorie :

J'ignore si quelque analogiste a établi solidement une gamme complète de couleurs et de sentiments, mais je me rappelle un passage d'Hoffmann qui exprime parfaitement mon idée, et qui plaira à tous ceux qui aiment sincèrement la nature : « Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert. L'odeur des soucis bruns et rouges produit surtout un effet magique sur ma personne. Elle me fait tomber dans une profonde rêverie, et j'entends alors comme dans le lointain les sons graves et profonds du hautbois. »⁶⁴

La notion de synesthésie est une notion clé du romantisme européen, qui lie la pensée du fou, le langage et l'art. Charles Nodier construit, quant à lui, une réflexion originale, qui combine les thèses de Herder et de Rousseau. Comme le premier, il postule un état originel du langage caractérisé par l'imitation, comme le second, il construit ensuite un état figuré, dont la ressemblance est la caractéristique fondamentale.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁶¹ *Ibid.*, p. 22.

⁶² *Ibid.*, p. 29-30.

⁶³ Gérard Genette insiste sur l'importance de ce postulat : « Le sentiment de ce genre de "correspondances" nous est aujourd'hui très familier, sinon très clair, et les témoignages réciproques de l'aveugle et du sourd-muet n'ont rien pour nous surprendre, même s'il ne rencontrent nullement une adhésion unanime : le principe (de synesthésie) en est évident. Mais il n'en va pas de même à l'époque de Nodier, et l'on doit se rappeler que Gëbelin, si féru d'harmonies, n'en faisait nullement état, et que de Brosses pour sa part ne mentionnait les déclarations de "Saunderson" que pour les rejeter sans examen : et que la carence mimétique de ce genre de dérivation (par métaphore) était pour lui l'amorce de toute décadence linguistique. » (« Onomatopoeïque », *Mimologies*, éd. cit., p. 197-198.)

⁶⁴ Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », in *Critique d'art, suivi de critique musicale*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1992, p. 86-87.

En conséquence, Nodier s'accorde avec les deux penseurs précédents pour dire que la poésie est bien l'état premier du langage universel. Il s'oppose donc en ceci aux thèses de Diderot. La poésie n'est pas pour Nodier un art, mais le principe même du langage.

Pourquoi les langues seroient-elles donc si naïvement imitatives, si ce n'est parce que l'imitation les a faites ? Non seulement je ne regarde pas les effets d'harmonie imitative comme une grande difficulté de style, mais je trouverais une immense difficulté à nommer les êtres sensibles sans les faire percevoir plus ou moins à la pensée. Que le poète l'essaye : qu'il fasse bruire les brises à travers les bruyères, murmurer les ruisseaux qui roulent lentement leurs eaux entre des rivages fleuris, soupirer les scions ondoyants qui se balancent, qui gémissent ; frémir et frissonner les frais feuillages ; roucouler la tourterelle ou hurler au loin le hibou ; qu'il fasse se lamenter les vents plaintifs, qu'il les fasse rugir furieux ; qu'il mêle leur clameur effrayante à la sourde rumeur de l'ouragan, au fracas des torrents qui se brisent de roc en roc, au tumulte des cataractes qui tombent, aux éclats des tonnerres qui grondent, aux cris des pins qui se rompent... il ne pourra se dérober à la nécessité d'une imitation qui surgit des éléments mêmes de la parole, et il en sera ainsi dans toutes les nomenclatures des langues dont l'homme a reçu le secret⁶⁵.

On le voit, l'argumentation de Nodier repose essentiellement sur l'exemple. L'auteur se livre à de vertigineuses séries de termes dont il se plaît à mettre en évidence la motivation mimétique. On pourrait bien évidemment souligner qu'un tel raisonnement est avant tout jeu de style. En effet, Nodier ne cherche pas à démontrer ce qu'il présente comme une évidence placée, à l'orée de l'essai, sous le signe du divin, et donc de l'indémontrable par excellence. Rappelant le fameux passage de la *Genèse* où Dieu donne à Adam le pouvoir de nommer les animaux, Nodier souligne que l'acte de nomination dépend de Dieu lui-même, et que c'est l'origine divine de ce don qui garantit l'adéquation du nom à la chose. Or cette adéquation – les exemples sont là pour le prouver – repose sur la ressemblance, qui est le gage que les noms donnés par Adam sont « véritables ». La « langue organique » devient ensuite « abstraite ou figurée », parce que l'homme désigne par comparaison ce qui ne produit pas de son :

Le premier travail de la pensée, quand elle est saisie d'une perception nouvelle, est en effet de la rapprocher des perceptions antérieures qui lui ressemblent, sinon par leur nature même, au moins par la manière dont elles agissoient sur l'âme quand on les a éprouvées pour la première fois, et c'est ce rapprochement qui la nomme. Il est d'autant plus soudain que l'organisation dans laquelle il s'opère est servie par des sens plus délicats, et cette soudaineté à embrasser les rapports des choses est précisément ce qu'on appelle l'esprit⁶⁶.

Il s'agit bien, comme chez Herder, de trouver des liaisons, d'établir des rapports, non pas seulement entre des sensations, au moyen d'un sens interne, mais également entre l'abstrait et le concret, au moyen de l'esprit. Cette faculté de comparaison est également la responsable de la richesse de la vie imaginative de l'homme. Ce constat permet à Nodier de proposer une conception beaucoup plus optimiste des potentialités de la langue. C'est en effet de cette

⁶⁵ Charles Nodier, *Notions élémentaires de linguistique*, éd. cit., p. 36.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 48.

intense activité de comparaison que Nodier fait découler son caractère non scientifique, qui est la condition de sa poéticité :

comparer les idées entre elles, saisir avec soudaineté leurs rapports les plus délicats, les représenter par des noms mobiles et pittoresques, dont les acceptions se multiplient suivant les différents aspects qu'il plaît à l'esprit de leur donner, c'est en effet la poésie. Une langue parfaitement exacte, c'est-à-dire qui auroit un signe exclusif pour chacune des perceptions des sens et des notions de l'âme, comme le demandent les philosophes, n'aurait plus rien de l'élégance, de la grâce et de l'élévation des langues qu'il nous a été permis de faire⁶⁷.

La non-scientificité du langage, les phénomènes de polysémie et d'homonymie sont ainsi considérés comme autant de richesses de la langue, conçue en un temps où « la science n'existait pas⁶⁸ », où tout n'était que poésie. Or la science a infailliblement détruit la poésie. Le nom propre a rendu inutile la figure. L'instauration de langues perfectionnées a pour toujours anéanti la créativité langagière des langues primitives.

La poésie est morte en France de la stérile opulence du langage, et de quelques autres causes. Elle a exhalé ses derniers soupirs sur un petit nombre de lyres qui cessent déjà de vibrer. Tout ce qui l'inspiroit a disparu avec elle. Les Dieux sont partis, et les poètes s'en vont avec les Dieux⁶⁹.

La décadence des langues – qui prend, chez Nodier comme chez Odoïevski, la forme mythique de la malédiction de Babel à laquelle l'auteur consacre un long développement – n'est donc pas un saut qualitatif d'une langue originelle motivée à des langues arbitraires, mais le simple estompement des qualités premières du langage. Précisons que, pour Nodier, l'unicité de la langue originelle est impensable. Il y eut, d'après lui, autant de langues véritables qu'il y eut de peuples pour en créer. Chez Nodier, les deux épisodes de la *Genèse*, nomination par Adam des créatures et Tour de Babel, n'en font plus qu'un : les noms sont bel et bien véritables, parce que les hommes les ont attribués en vertu de l'imitation, mais ils ne sont pas pour autant des « homonymes universels⁷⁰ » :

Il n'y a par conséquent point de langue primitive et innée pour l'espèce humaine, mais autant d'aptitudes innées à la composition d'une langue, et de langues plus ou moins diverses entre elles, qu'il y aura de sociétés autochtones, c'est-à-dire attachées à un sol particulier⁷¹.

Chez Nodier, la multiplicité des langues n'est pas une malédiction, mais paradoxalement une richesse. Tout langage qui se prétend universel est, aux yeux de Nodier, éminemment suspect. Il reste dans chacune des langues constituées une trace de l'adéquation originelle du mot à la chose. La conception de Nodier repose en effet sur le « présupposé que l'évolution du langage, ne le coupant jamais totalement de son origine, y laisserait bel et bien percevoir à l'époque

⁶⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 73.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁷¹ *Ibid.*, p. 52-53.

moderne encore, un sentiment de la nature⁷² ». Le rôle de la littérature, qui devient une sorte de langue primitive seconde, est alors de mettre en évidence la ressemblance inscrite au cœur du langage.

La réflexion romantique sur l'origine des langues se caractérise par une valorisation du primitif, du simple, du populaire, qui s'accompagne d'une réflexion religieuse profondément marquée par les mythes bibliques. La progressive rationalisation du langage entérine le recul de sa dimension poétique, sans pour autant permettre le progrès de la vérité. La science positive se trouve en effet mise en cause, tandis que la langue poétique, malgré ses imperfections et ses obscurités, se voit dotée d'une plus grande proximité avec la vérité que toutes les tentatives modernes pour rendre adéquats le mot et la chose au moyen de l'*arbitraire* et de la convention. Il nous appartient désormais d'essayer de vérifier dans les textes de notre corpus la capacité du langage du fou à retrouver cette vérité dans son discours. Le renoncement à la raison permet-il au fou de retrouver la vérité originelle de la langue ?

⁷² Jean-François Jeandillou, « L'esthétique de la langue selon Nodier », art. cit., p. 186.

9.2. Le discours du fou et la langue primitive

La linguistique romantique contribue globalement à une valorisation de la langue – ou des langues – des origines. Expressive, elle émane du sujet dont elle est à l'image. Immédiate, elle est également dans une relation d'adéquation parfaite au monde. C'est donc bien la perfection d'un être-au-monde que reflète la langue des origines. Or cette partition diachronique revêt également un sens en synchronie, comme le note Jean-Marie Schaeffer à propos du romantisme allemand d'Iéna :

Si on se place dans une perspective plus synchronique, on pourra dire que le langage véhiculaire, mais aussi le langage philosophique, constituent des formes déchues du langage. À cause du caractère arbitraire de leurs signes, ils instaurent un hiatus entre l'homme et l'Être, ils maintiennent l'homme dans une situation de manque. Le langage poétique au contraire abolit tout manque puisqu'à travers lui l'Être se dit de manière adéquate. Le langage poétique installe l'homme dans la plénitude de l'« en kai pan », où le dire et le faire coïncident⁷³.

Cette langue poétique, motivée et autotélique, c'est aussi, dans notre corpus, la langue de la folie, par opposition au « langage véhiculaire » et au « langage philosophique », qui ont en commun d'être des langues de la raison. Le discours du fou se présente comme une tentative de réponse à l'arbitraire du langage, qui le frappe d'inanité. Il est une quête, qui tente de redonner au langage une valeur ontologique, malgré ou dans la multiplicité des langues.

9.2.1. Multiplicité des langues et langue des origines

La question de la multiplicité des langues peut être posée de deux manières différentes : soit il s'agit, dans la lignée interprétative du mythe de Babel, de déplorer l'incomplétude de toute langue humaine et de dénigrer les langues modernes au profit des langues anciennes, plus proches de l'origine, soit il s'agit d'étudier en synchronie la multiplicité des langues et de chercher à en établir une comparaison. Ces deux attitudes, religieuse et scientifique, en apparence antithétiques, se croisent et s'interpénètrent chez les auteurs romantiques.

Il est évident que certaines de nos œuvres reflètent la tentation de valoriser le primitif au détriment du moderne, de partir en quête d'une langue unique, peut-être universelle, plus proche des origines, qui pourrait délivrer des vérités cachées depuis la fondation du monde.

Chez Hoffmann, la lumière sur les aventures du moine Médard se fait au travers de l'insertion du manuscrit du vieux peintre. Or celui-ci ne saurait être rédigé en allemand

⁷³ Jean-Marie Schaeffer, *La Naissance de la littérature*, éd. cit, p. 24.

moderne, langue vulgaire par excellence :

Mais nous – je veux dire toi et moi, cher lecteur –, nous sommes beaucoup trop insuffisamment informés des rêves et des pressentiments de frère Médard pour qu'il nous soit le moins du monde possible, sans lire les notes du peintre, de saisir le lien qui rassemble comme en un seul nœud les fils épars et embrouillés de son histoire. Ou, pour établir une comparaison plus juste, disons qu'il nous manque le foyer d'où partirent tant de rayons divergents. Le manuscrit du défunt capucin était enveloppé d'un vieux parchemin jauni ; celui-ci était recouvert d'une petite écriture presque illisible qui excita beaucoup ma curiosité dans la mesure où elle me semblait appartenir à une main fort originale. Je réussis au prix d'une peine infinie à déchiffrer les lettres et les mots, et ma stupéfaction fut grande lorsque je compris que c'était l'histoire racontée par Médard que relatait le livre du vieux peintre.

Elle est écrite en italien ancien, et contient de nombreux aphorismes. Elle rend un son étrange qui, traduit en allemand, n'est que rude et assourdi, tel celui d'un verre fêlé. Mais il était nécessaire, pour la compréhension de l'ensemble, d'en insérer ici la traduction⁷⁴.

La comparaison choisie par l'éditeur hoffmannien, celle du « foyer » d'où partent des « rayons divergents », reprend l'isotopie principale du mythe de Babel. Le parchemin est l'origine focale des aventures de Médard. Ainsi n'est-il pas anodin qu'il soit écrit dans une langue qui connote doublement l'origine dans la pensée hoffmannienne : plusieurs critiques ont montré que l'Italie était pour l'auteur allemand la patrie mythique de l'origine ; le choix de l'italien aurait suffi à désigner la langue originelle. Or l'italien du parchemin est « ancien », ce qui insiste encore sur son caractère primitif. Sa langue est, en conséquence, étrange et originale. L'activité de traduction est ici présentée comme une nécessaire perte de sens et de transparence : le « verre » se fêle sous l'action du traducteur. Il perd sa capacité à dire la vérité.

La fascination pour l'italien ancien n'est pas propre à Hoffmann. On la retrouve chez Nodier, qui fit de Franciscus Columna le premier fou littéraire. Or la principale folie du *Songe de Poliphile* est d'essence langagière : écrit dans un italien étrange « macaronique », à mi-chemin entre latin et italien, il met la fantaisie verbale au service d'une thématique onirique. Mais force est alors de constater que cette attirance pour les langues primitives ne s'accompagne pas d'une fascination totale et sans nuance. Pourquoi, sans cela, ne pas privilégier le latin ? Cette langue « ancienne » par excellence signale l'absurdité rationnelle, et

⁷⁴ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 294. « Wir, ich meine dich und mich, mein günstiger Leser ! wissen aber viel zu wenig Deutliches von den Ahnungen und träumen des Bruders Medardus, als daß wir, ohne zu lesen, was der Maler aufgeschrieben, auch nur im mindesten das Band zusammenzuknüpfen vermöchten, welches die verworren auseinanderlaufenden Fäden der Geschichte des Medardus, wie in einen Knoten einigt. Ein besseres Gleichnis übrigens ist es, daß uns der Fokus fehlt, aus dem die verschiedenen bunten Strahlen brachen. Das Manuskript des seligen Kapuziners war in altes vergelbtes Pergament eingeschlagen, und dies Pergament mit kleiner, beinahe unleserlicher Schrift beschrieben, die, da sich darin eine ganze seltsame Hand kund tat, meine Neugierde nicht wenig reizte. Nach vieler Mühe gelang es mir, Buchstaben und Worte zu entziffern, und wie erstaunte ich, als es mir klar wurde, daß es jene im Malerbuch aufgezeichnete Geschichte sei, von der Medardus spricht. Im alten Italienisch ist sie beinahe chronikenartig und sehr aphoristisch geschrieben. Der seltsame Ton klingt im Deutschen nur rau und dumpf, wie ein gesprungenes Glas, doch war es nötig zum Verständnis des Ganzen hier die Übersetzung einzuschalten ; » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 292-293.)

non la folie positive de l'origine. Le latin macaronique de Franciscus Columna est aussi éloigné de ce latin pédant qu'il l'est des langues modernes :

L'auteur du fameux Poliphile a fort bien compris ce genre dont il étoit alors l'inventeur et le type, en donnant pour cadre à son livre un songe bizarre et divers comme ses conceptions. Que les novateurs religieux aient cherché dans le *Songe de Poliphile* des idées anticipées de réforme ; que les alchimistes y aient vu le secret de la pierre philosophale, cela étoit tout naturel : le curé du fabuliste voit bien des clochers dans la lune ! Le frère Franciscus Colomna avoit d'autres pensées, et nous sommes loin d'avoir rendu justice à ce prodigieux génie. Le bon moine, arrivé dans un siècle qui apprenoit à connoître et commençoit à conserver, avoit osé être inventeur ; il faisait hardiment une langue encore à faire ; il admirait l'art antique, et le renouveloit cependant pour un monde qui alloit éclore ; il n'ignoroit rien du passé, et pressentoit l'avenir. Pour être le Bacon du moyen âge, il ne lui manquait que d'être technique et froid comme Bacon, mais il s'étoit enveloppé d'une vision érotique, poétique, artistique, architecturale, parce qu'il prévoyait que les passions et les faits prévaudroient toujours sur les théories et les systèmes. J'avoue qu'il est resté fort ennuyeux et fort inintelligible pour ceux qui ne savent pas lire, mais quels inappréciables trésors que le *Songe de Poliphile* pour les lettres et les arts, pour l'érudition du philologue et pour celle de l'antiquaire ? Quel homme que Frater Franciscus, moyennant qu'on ne le lise pas dans ses impertinents traducteurs qui ne se sont pas avisés qu'il ne pouvait être traduit ! Les Italiens eux-mêmes ne s'en occupent guère. Tiraboschi ne le veut pas⁷⁵.

La valeur de l'écrit de Franciscus Columna est donc d'avoir perçu la beauté des langues anciennes tout en pressentant les langues à venir, d'avoir créé pour son sujet une langue nouvelle, dont il est l'inventeur, et qui ne saurait être imitée ou traduite. Le fou littéraire est celui qui est capable de forger une langue nouvelle sans sacrifier à une fascination béate pour les langues primitives, qui, une fois figées dans une nomenclature normative, perdent leur capacité à signifier le vrai⁷⁶. La langue originelle est nécessairement une langue singulière, originale, une langue « à clef », qui oblige le lecteur à un effort particulier, à une quête. Or Michel, qui maîtrise toutes les langues, tant anciennes que modernes, est bien lui aussi sur le point de créer une langue nouvelle. La langue du fou est « moderne », en ce sens qu'elle est adaptée à son temps, qu'elle est donc nouvelle ; mais elle est aussi à l'image des langues originelles, parce qu'elle reproduit l'effort des premiers hommes pour forger une langue adéquate à l'objet qu'ils avaient à signifier.

C'est bien en ceci que la recherche d'un « foyer » originel du langage n'est pas incompatible, chez nos auteurs, avec une réflexion élaborée sur la comparaison des langues. Celle-ci naît en Allemagne avec Herder, comme le souligne Denise Modigliani :

Herder montre au contraire [de Condillac] que c'est la vision du monde qui diffère d'une langue à l'autre, comme en attestent les rapports ethnographiques. Les idées elles-mêmes, et non seulement les mots : « Sinn, Seele der Sprache – welch ein unendliches Fled von

⁷⁵ Charles Nodier, « De quelques livres satyriques et de leur clef », 2^e partie, Paris, Techener, oct. 1834, p. 10-11.

⁷⁶ La réflexion menée par Hoffmann et Nodier sur l'italien rejoint l'un des grands modèles de Nerval, celui de Dante, qui publia un traité sur *L'Éloquence vulgaire*, qui tend à valoriser les langues vulgaires au détriment du latin, et qui appelle de ses vœux une langue italienne nouvelle, véritablement maternelle.

Verschiedenheiten. »⁷⁷

Elle prend son essor avec l'œuvre de Wilhelm von Humboldt, qui consacre une grande partie de sa recherche à la comparaison entre les langues et les cultures. Pour lui, les langues sont des systèmes qui permettent de dire le monde, sans que certaines soient supérieures aux autres. Mais elles ne disent pas pour autant la même chose du monde. Ainsi résume-t-il son projet au début de la conférence *Sur le caractère national des langues* :

J'ai cherché, dans une de mes précédentes conférences académiques, à attirer l'attention sur le fait que la diversité des langues excède une simple diversité des signes, que les mots et la syntaxe forment et déterminent en même temps les concepts et que, considérées dans leur contexte et leur influence sur la connaissance et la sensation, plusieurs langues sont en fait plusieurs visions du monde.

J'ai, dans une autre conférence, cherché à identifier dans la structure des langues le niveau qui rend possible, dans la clarté et la liberté, l'exercice de la littérature et de la recherche scientifique, posant ainsi une exigence qui, sans égard pour l'originalité de chacune, les concerne toutes.

Je souhaiterais à présent construire sur ce fondement, aborder les langues au point où elles sont en mesure de marquer ce qu'il y a de plus profond et de plus subtil dans l'effort spirituel, prendre uniquement en considération l'individualité qu'elles assument de différente façon pour, chacune avec la force qui l'habite, transformer en propriété de l'esprit le domaine qui leur est commun à toutes⁷⁸.

Chacun des paragraphes dessine ici une idée essentielle qui se situe au fondement de la conscience linguistique moderne. Le premier établit, comme le narrateur de *La Fée aux Miettes*, le lien entre la diversité des langues et la diversité des êtres-au-monde qu'elles expriment. Le second pose l'universalité du mécanisme langagier, qui permet à toutes les langues, sans différence de valeur, de rendre possibles les deux activités langagières essentielles que sont la littérature et la science, l'usage esthétique du signe linguistique et son usage épistémique. Le troisième passe de cette universalité à l'individualité de chacune, qui lui permet de s'approprier de manière singulière le patrimoine commun.

LE PLURILINGUISME DE *LA FÉE AUX MIETTES*

Il nous semble possible, à la lumière de cet éclairage théorique qui fonde le comparatisme linguistique, de comprendre le plurilinguisme de *La Fée aux Miettes*. L'essentiel du dialogue se donne à lire en français, langue maternelle commune aux deux locuteurs. Mais le texte est parsemé de termes empruntés à trois autres langues, l'anglais, le

⁷⁷ Denise Modigliani, « La Céleste étincelle de Prométhée », art. cit., p. 268 (« Le sens, l'âme du langage – quel champ infini de variétés ! » [SWS, V, 125])

⁷⁸ Wilhelm von Humboldt, « Sur le caractère national des langues », in *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, présentés, traduits et commentés par Denis Thouard, édition bilingue allemand-français, Paris, Seuil, Points, 2000, p. 131.

latin et l'hébreu.

La première langue qui fait son apparition est le latin, mais celui-ci est réduit au silence, dès les deux premières lignes du conte :

- Non ! Sur l'honneur, m'écriai-je en lançant à vingt pas le malencontreux volume...
C'était cependant un Tite-Live d'Elzévir relié par Padeloup⁷⁹.

Le latin qui est rejeté ici est celui des historiens, par opposition à la langue des contes de fée. À l'histoire, le narrateur de *La Fée aux Miettes* préfère la merveille. Cette opposition entre histoire et conte a bien des retombées linguistiques : elle rejoue – les références à Perrault suffisent à l'attester – la querelle des Anciens et des Modernes, qui opposa les tenants de la culture gréco-latine, et du latin, aux défenseurs du fonds national, et donc du français. Elle rejoint également les premiers balbutiements de la littérature française savante, à l'époque où du Bellay et ses amis de la Pléiade jugeaient essentiel de défendre et illustrer le *françois*. C'est à la lumière de ce conflit bien compris que s'explique le paradoxe de Nodier, à la fois conservateur et moderniste en matière de langue. Conservateur, il se bat pour défendre les patois, les langues d'antan, les vieilles graphies et antiques prononciations. Il est emblématique d'ailleurs que son fameux dictionnaire recense les onomatopées *françoises*, et non françaises, graphie volontairement archaïsante en cette première moitié de XIX^e siècle⁸⁰. Mais ce conservatisme l'amène toujours à privilégier les langues vivantes sur les langues mortes, les langues créatives sur les langues figées dans une norme quasi sacrée. Le latin représente à ses yeux la langue scientifique, celle des nomenclatures, la langue écrite dont on ne peut plus changer un iota, sous peine de commettre une faute grave. Le latin de *La Fée aux Miettes* joue un rôle comparable à l'algèbre des *Notions élémentaires de linguistique* :

Une langue parfaitement exacte, c'est-à-dire qui auroit un signe exclusif pour chacune des perceptions des sens et des notions de l'âme, comme la demandent les philosophes, n'auroit plus rien de l'élégance, de la grâce et de l'élévation des langues qu'il nous a été permis de faire. On en jugera sans peine par les langues spéciales qui se rapprochent de ce type heureusement impraticable, dans l'usage des sciences, le style de la pratique, les nomenclatures des méthodistes, et les procès-verbaux de la troisième académie. Il n'y a personne qui ne sente parfaitement qu'il y a cent fois plus d'esprit dans l'argot lui-même que dans l'algèbre, qui est le chef-d'œuvre des langues factices, et que l'argot doit cet avantage à la propriété de figurer l'expression et d'imaginer le langage. Avec l'algèbre, on ne fera jamais que des calculs ; avec l'argot, tout ignoble qu'il soit dans sa source, on referoit un peuple et une société⁸¹.

Dans ce passage, l'algèbre représente la langue universelle, et l'argot la sous-langue, la langue née à l'intérieur d'une autre langue, la langue la plus particulière qui soit. Or la première est,

⁷⁹ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 173.

⁸⁰ Voir à ce propos Geneviève Joly, *Précis de phonétique historique du français*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 48. L'auteur précise que la prononciation [ɛ] dans les noms d'habitants de pays est « acquise définitivement » dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, quand bien même l'Académie n'admet la graphie – ai –, énergiquement réclamée par Voltaire, qu'en 1835.

⁸¹ Charles Nodier, *Notions élémentaires de linguistique*, éd. cit., p. 58-59.

pour Nodier, totalement dénaturée, tandis que la seconde est encore capable de réaliser le pouvoir accordé par Dieu à Adam, celui de créer, ou de recréer, « un peuple et une société ».

Tite-Live n'est pas le seul à s'exprimer en latin : c'est la langue commune aux deux espèces de criminels que condamne sans appel *La Fée aux Miettes* : les juges et les médecins. L'avocat de Michel, lors du procès qui lui est intenté pour avoir tué le bailli de l'Île de Man, parsème son discours de locutions latines. L'emploi de tournures figées insiste sur le caractère normatif, dénué de toute créativité, d'une langue qui se trouve alors deux fois morte :

J'ai son critérium phrénologique *ad unguem*. Monomanie toute pure. *Insanus aut valde stolidus*⁸².

Les expressions latines interviennent dans un discours barbare, qui mêle les latinismes (« critérium ») aux hellénismes (« monomanie », « phrénologique ») créant un jargon criminel. C'est bien la même langue que parle l'homme en noir, ce médecin fou qui agresse littéralement le narrateur au moment où il s'apprête à quitter l'hospice. Celui qui désigne la mythique mandragore par son nom latin, « *l'atropa mandragora* », illustre le passage des *Notions élémentaires de linguistique* dans lequel Nodier déplore que « l'histoire naturelle, déchue de ses splendeurs naïves par le fastidieux artifice des nomenclateurs, parle aujourd'hui une langue exacte, qui n'exerce désormais que les fonctions les plus mécaniques⁸³ ». Or le crime commun de ces deux personnages est avant tout crime contre la langue, comme l'affirme très clairement Michel, en passe d'être exécuté :

Hélas ! Ces gens-ci, me disais-je, ont raffiné la parole pour les plus puérides frivolités de la vie, pour échanger des faux souhaits et des compliments imposteurs, et la loi qui tue ou qui sauve est encore écrite dans le jargon des sauvages. Assassiner judiciairement un homme, c'est un crime effroyable ! Mais le plus grand des crimes, c'est de tuer la langue d'une nation avec tout ce qu'elle renferme d'espérance et de génie. Un homme est peu de chose sur cette terre, qui regorge de vivants, et avec une langue, on referait un monde⁸⁴.

Non seulement les hommes de loi usent sans vergogne d'une langue morte, mais ils tuent les langues vivantes, alors que celles-ci ont le pouvoir de recréer, non seulement « un peuple et une société », mais même « un monde ».

On peut s'attendre, après une telle condamnation du latin, à une valorisation de la langue vivante qu'est l'anglais. Mais l'anglais n'est pas la langue originelle de l'Écosse, et tout dépend, en réalité, de qui le parle. Dans la bouche de l'avocat ou du médecin, il n'est pas très

⁸² *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 254. [*ad unguem* est une locution qu'on trouve chez le poète latin Horace, et qui signifie « jusqu'au bout des ongles », « à la perfection » ; « *insanus aut valde stolidus* » peut se traduire par « fou ou complètement stupide »]

⁸³ Charles Nodier, *Notions élémentaires de linguistique*, éd. cit., p. 60.

⁸⁴ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 270.

éloigné du latin : langue de l'élite dirigeante, il constitue bien un jargon figé, une norme plaquée qui sert à juger l'autre et à l'enfermer ou à l'assassiner. Mais, dans la bouche de Folly ou de Michel, il retrouve la fraîcheur créative des langues bien vivantes. Ainsi Michel évoque-t-il les « petites *grey gowns* de Greenock⁸⁵ ». L'allitération souligne ici ce que l'expression a de poétique et de pittoresque aux yeux de celui qui l'emploie. Cette créativité de la langue anglaise du peuple s'exprime tout particulièrement dans les noms propres portés par les personnages écossais. Tout lecteur un tant soit peu connaisseur de la langue de Shakespeare peut s'amuser à déchiffrer les calembours contenus dans les patronymes de Maître Jolibois, Madame Babillarde, ou de Folly/Folie la « fille libérée ».

Mais ce jeu sur les noms propres, que Nodier emprunte au conte de fée, où les héros reçoivent presque toujours un nom qui leur correspond, qu'on pense au « Petit Chaperon Rouge », au « Petit Poucet » ou au « Chat Botté », ne saurait être réduit, sous la plume de Nodier, à un simple calembour. Il rejoint par là un questionnement vieux comme la philosophie, celui qu'expose le *Cratyle* de Platon. Le célèbre dialogue platonicien commence en effet par une interrogation sur le nom propre, et Gérard Genette n'a pas manqué de rappeler, dans l'étude qu'il a consacrée à ce dialogue, l'importance de son ouverture :

Un nom propre, comme chacun le sait, n'a en principe aucune « signification », mais seulement une fonction de désignation. Hermogène est un agrégat sonore qui désigne, ou plutôt qui sert à désigner l'individu (supposons-le unique) qui « porte » ce nom. Cette fonction est admise par tous, et Cratyle lui-même, par exemple, sait fort bien de qui il s'agit quand on prononce ce nom. Mais un autre point est maintenant de savoir *pourquoi* Hermogène s'appelle *Hermogène* : autrement dit (nous allons voir à l'instant la raison de cette équivalence), de savoir si ce nom est bien le « vrai nom » d'Hermogène – c'est-à-dire, s'il est bien choisi (ou bien porté), s'il convient à la personnalité de celui qui le porte, comme par exemple ceux de Socrate et de Cratyle. C'est ce que Cratyle conteste formellement en l'occurrence : « Ton nom n'est pas Hermogène, même si tout le monde te le donne. » Il refuse d'ailleurs de motiver cette contestation, mais Socrate le fera pour lui (comme tout le reste) : « peut-être pense-t-il que tu échoues dans tes efforts pour acquérir la fortune. » Hermogène est pauvre ; or, selon l'analyse, son nom signifie : « de la race d'Hermès (dieu de la richesse) ». Transposons lourdement : cet homme pauvre s'appelle M. Leriche, ce nom n'est pas juste (or, pour Cratyle, tous les noms sont justes, donc celui-ci n'en est pas un)⁸⁶.

L'Écosse originelle constitue bien, pour Nodier, une utopie, où il lui est possible de recréer un monde en inventant une langue. Les noms des héros de *La Fée aux Miettes* sont justes, au sens où Cratyle l'entend : ils sont bien choisis et bien portés. Ce sont bien des *noms propres*.

Celui de Michel l'est aussi : il n'échappe pas à la règle. Mais ce n'est pas par l'anglais qu'il faut passer pour le comprendre, encore moins par le latin. Il doit son nom, on s'en

⁸⁵ *Ibid.*, p. 271.

⁸⁶ Gérard Genette, « L'Éponymie du nom », in *Mimologiques*. éd. cit., p. 24.

souvent, à la langue hébraïque. Michel, ou Mikaël, c'est le nom de l'ange « semblable à Dieu », autant dire « à l'image de Dieu », comme Adam a été créé, avant le péché originel. Ce nom « juste », au sens cratylien du terme, convient ainsi parfaitement à ce nouvel Adam qu'est Michel, capable de recréer un monde grâce à sa maîtrise des langues. L'hébreu tient une place importante dans *La Fée aux Miettes*. Michel, dans le chapitre XIV, déchiffre avec une habileté qui l'étonne lui-même « une grande affiche qui portait en guise de vignette l'image d'un vaisseau fort bizarre pour le gréement et la voilure, et qui était imprimée en lettres si extraordinaires que les plus savants n'avaient jamais rien lu de pareil⁸⁷ ». Le texte de l'affiche est plein d'énigmes inconcevables pour son auditoire, qui en vient à douter de la compétence de traducteur du jeune homme. Mais celle-ci est attestée par un antique Juif, tout droit sorti de la Bible elle-même :

Au même instant se leva à mes pieds un vieux petit juif que je n'avais pas encore aperçu jusque-là, tant il était modestement accroupi dans ses haillons ; et, collant contre le tableau sa figure amincie et macérée par l'âge, et sa longue barbe d'un blanc d'argent, aiguillée en alène, comme si elle avait été affilée à la lime et au polissoir :

– Il y a Belkiss, répondit-il en allongeant sur le mot un doigt décharné, plus pâle que celui des squelettes blanchis qui sautillent, au branlement des armoires, sur leurs faux muscles de laiton, dans les cabinets d'anatomie. Il y a Belkiss vraiment, et ce jeune homme traduit l'hébreu aussi nettement qu'un massorète⁸⁸ !...

L'étrange personnage, qui répond au nom de Jonathas, reparait plus tard dans le récit, au moment où il est question d'évaluer les bijoux du médaillon de Belkiss. Or le discours pour le moins délirant du vieux changeur est ponctué par un unique mot hébreu, qui revient sans cesse, comme un refrain, dans sa bouche : « Sélah, Sélah ! ». Ce mot biblique apparaît soixante-et-onze fois dans les *Psaumes* et trois fois dans les prophéties d'Habacuc. Il constitue, aujourd'hui encore, une énigme pour les traducteurs, dont certains le font simplement figurer, translittéré, dans les marges de leurs traductions. Le *Dictionnaire de la Bible* d'André-Marie Gérard indique modestement qu'il s'agit d'une « notation musicale ou liturgique » dont « on ne sait ce qu'elle signifie : une pause, une modulation de la voix, un geste à exécuter ou une certaine manière d'interpréter le verset⁸⁹ ? ».

L'hébreu, dans *La Fée aux Miettes*, ne subit pas la même condamnation que le latin. Il n'est pas non plus, sous la plume de Nodier, la langue primitive unique que cherchaient encore certains linguistes de son temps. Nodier choisit de placer dans la bouche du vieil Hébreu un mot qui déjoue radicalement la conception du langage comme nomenclature : « Sélah » est un

⁸⁷ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 238.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 239.

⁸⁹ André-Marie Gérard, art. « Sèla », in *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1989, p. 1261.

signifiant sans signifié. Il est intraduisible parce qu'il est pure expressivité musicale, énigme posée à l'esprit, mais non aux sens. Bref, il exprime mieux que nul autre ce que la langue poétique des origines se devait d'être : une langue sensible, expressive et musicale. Il importe également de remarquer que le redoublement « *Sélah, Sélah !* » invite à prononcer l'interjection française « Hélas ! » qui n'a pas plus de sens que son paronyme hébreu, sinon celui d'exprimer l'émotion du locuteur. C'est sans doute cette importante charge émotive qui explique que le président du tribunal reprenne à son compte l'expression favorite du changeur juif : « – *Sélah, Sélah !* s'écria le président, qui ne se contenait plus de colère⁹⁰ ».

Ce n'est donc pas essentiellement la proximité à l'origine qui permet de hiérarchiser les langues chez Nodier. Sa nostalgie de l'origine est à prendre en un sens figuré : elle n'est pas nostalgie des langues anciennes, mais d'un rapport ancien au langage. Le latin ne vaut pas mieux que l'anglais, et ce n'est pas son archaïsme qui fait de l'hébreu une langue précieuse. Les langues du peuple valent mieux que celles des savants, comme l'argot est somme toute préférable à l'algèbre. Ce qui fait la valeur d'une langue, ce sont la vie et la poésie qui l'animent. Il n'y a pas à proprement parler de hiérarchie des langues : c'est bien plutôt leur usage qui peut être bon ou mauvais. Toutes méritent qu'on les conserve, mais non pas comme on conserve les objets du passé dans un musée, avec le respect dû aux choses mortes ; et c'est peut-être malheureusement ce qui est arrivé au latin. Toutes méritent qu'on les fasse vivre en les parlant, en les dotant d'une capacité à exprimer émotions, sensations et sentiments, d'une capacité surtout à refaire un monde.

Saussure⁹¹ évoque en un sens bien différent de Nodier la question de la multiplicité des langues dans son *Cours de linguistique générale*. On lit au tout début du paragraphe consacré à l'arbitraire du signe les lignes suivantes :

Ainsi l'idée de « sœur » n'est liée par aucun rapport intérieur avec la suite de sons s-ö-r qui lui sert de signifiant ; il pourrait être aussi bien représenté par n'importe quelle autre : à preuve les différences entre les langues et l'existence même de langues différentes : le signifié « bœuf » a pour signifiant b-ö-f d'un côté de la frontière, et o-k-s (*Ochs*) de l'autre⁹².

La multiplicité des langues est le premier argument avancé par Saussure pour justifier l'arbitraire du signe. C'est aussi cet argument qui sert le plus efficacement de pierre de

⁹⁰ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 261.

⁹¹ Rappelons ici que Saussure n'est pas l'auteur de son *Cours*, qu'on doit à Charles Bally et Albert Séchehaye. Nous le désignons comme tel en suivant l'usage.

⁹² Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Séchehaye, avec la collaboration d'Albert Riedlinger, éd. critique préparée par Tullio de Mauro, postface de Louis-Jean Calvet, Payot, coll. Bibliothèque scientifique, rééd. 1985 [1^e éd. 1972], p. 100.

touche aux adversaires de sa théorie. La réfutation touche en effet deux aspects de cette formulation.

Le premier aspect, repris par Maurice Toussaint dans son ouvrage au titre explicite *Contre l'arbitraire du signe*, est profondément nodiériste : il s'agit de dire que les différentes désignations d'une chose, que ce soient les synonymes à l'intérieur d'une langue, ou les différents noms accordés à la même chose dans des langues différentes, insistent toutes sur un aspect de la chose à désigner : on imite non la chose, mais l'une de ses propriétés. Ainsi Maurice Toussaint revient-il sur l'exemple choisi par Georges Mounin, non de *bœuf* et *Ochs* mais de *cochon* et *pig* :

Quand on pense avec Mounin, et grâce à ses *Clefs...* (p. 36) que la différence phonique de *cochon* à *pig* prouve qu'il n'y a *aucun rapport* entre le signifié et le signifiant, puisque pour un signifié unique on a deux signifiants très différents, on commet l'erreur qui consiste à prendre le référent pour le signifié ; alors qu'il est manifeste, comme en témoigne l'étymologie, que les objets sont nommés à l'aide de caractéristiques qui varient en fonction de l'objet et de la pratique qu'on a de cet objet dans une culture donnée. « Qui est gras », « qui est rose », « tacheté », « noir », « qui grogne », « qui est très utile », « qui est tabou », « qui me répugne », « qui m'attire », etc. autant de qualités naturelles-culturelles du cochon qui pourront donner, seules ou combinées, par imitation articulatoire et phonique, des signifiants qui permettront de parler du cochon⁹³.

Pour Maurice Toussaint, comme pour Nodier, qui avait ainsi réfuté Saussure par avance, la multiplicité des langues, comme les faits de synonymie, ne remettent pas fondamentalement en cause la motivation du signe linguistique, qui n'est pas reproduction de la chose, mais imitation de l'une de ses caractéristiques. Ainsi fonctionnent les noms propres dans *La Fée aux Miettes* : ils ne prétendent pas signifier le tout de l'être à désigner, mais utilisent l'une de ses caractéristiques les plus saillantes. C'est ainsi que, selon Nodier, durent procéder les premiers hommes, lorsqu'ils eurent à désigner les êtres environnants⁹⁴.

Le passage de Maurice Toussaint utilise également le second aspect de la réfutation de l'argument saussurien. La formulation de Saussure semble en effet confondre référent et signifié. Saussure a l'air de supposer que le réel est découpé en objets stables, préexistant au langage, et que celui-ci a pour seule fonction d'accoler des étiquettes conventionnelles à ces objets réels, identiques pour tous. Ce seul passage, isolé de l'ensemble du *Cours* de Saussure, pourrait laisser entendre qu'une langue est une nomenclature, chargée de faire correspondre arbitrairement un nom à une chose. Ce n'est bien évidemment pas tout à fait ce que Saussure avait en tête. Quelques pages plus tôt, il insiste clairement sur ce point :

Pour certaines personnes la langue, ramenée à son principe essentiel, est une nomenclature,

⁹³ Maurice Toussaint, *Contre l'arbitraire du signe*, préf. de Michel Arrivé, Paris, Didier érudition, coll. Linguistique n° 13, 1983, p. 34.

⁹⁴ Il est en ceci très proche de Herder.

c'est-à-dire une liste de termes correspondant à autant de choses. [...]

Cette conception est critiquable à bien des égards. Elle suppose des idées toutes faites préexistant aux mots [...] ⁹⁵.

Mais, alors, l'usage qu'il fait de la multiplicité des langues pour justifier l'arbitraire du signe tombe de lui-même. Si les langues ne sont pas des nomenclatures, s'il n'y a pas d'idées toutes faites préexistant aux mots, chaque langue constitue un système qui lui est propre. Cette idée fondamentale, on l'a noté plus haut, est au cœur de l'apport de Humboldt, qui démontre le fait que « la diversité des langues excède une simple diversité des signes, que les mots et la syntaxe forment et déterminent en même temps les concepts, et que, considérées dans leur contexte et leur influence sur la connaissance et la sensation, plusieurs langues sont en fait plusieurs visions du monde ⁹⁶ ».

Ce principe, qui fonde la comparaison objective et raisonnée des langues et des cultures, et donc la possibilité d'établir une science du langage, est au cœur de *La Fée aux Miettes*. Le latin, l'anglais et l'hébreu ne sont pas les seules langues dont il est question dans ce conte de fée. Il y est aussi question de la langue des chiens. Michel se retrouve en effet obligé de dîner avec un bailli affublé d'une tête de chien danois. Voici le commentaire qu'il fait à propos de cette expérience peu banale :

Cette circonstance m'embarrassa, parce que je ne savais trop quelle langue lui parler et que j'entendais d'abord assez difficilement la sienne, qui consistait dans un petit aboiement fort gravement modulé, et accompagné de gestes fort expressifs. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il me comprit à merveille, et qu'au bout d'un quart d'heure de conversation je fus aussi surpris de la netteté de son langage et de la délicatesse exquise de ses jugements que je l'avais été au premier coup d'œil de la nouveauté de sa physionomie. On est vraiment confus de penser au temps que les hommes perdent à feuilleter les dictionnaires, quand on a eu le bonheur de causer quelque temps avec un chien danois bien élevé, comme le bailli de l'île de Man ⁹⁷.

Il s'agit bien de nous renvoyer ici au « temps où les bêtes parlaient, ce qui ne leur arrive plus quand elles ne sont pas éligibles ⁹⁸ ». Mais, au-delà du parti-pris du merveilleux, Nodier réactive ici un vieux *topos* littéraire : le chien danois a chez lui la même fonction que le Huron de Voltaire ⁹⁹. Sa langue permet d'accéder à une vérité, parce qu'elle vient d'ailleurs, parce

⁹⁵ Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, p. 97.

⁹⁶ Wilhelm von Humboldt, « Sur le caractère national des langues. Fragment », éd. cit., p. 131.

⁹⁷ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 245.

⁹⁸ Charles Nodier, « Préface » à *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 168.

⁹⁹ Michel tient de toute évidence du Huron voltairien : l'un et l'autre parlent avec la même aisance le français et l'anglais. Qui plus est, le premier repas du Huron parmi la compagnie bas-bretonne voit la discussion rouler sur la multiplicité des langues. Le Huron tente de démontrer que les mots hurons « val[ent] bien les mots français et anglais qui leur correspond[ent] » face à un public qui prétend naïvement que le français est la plus belle langue du monde : « On disputa un peu sur la multiplicité des langues, et on convint que, sans l'aventure de la tour de Babel, toute la terre aurait parlé français. » (Voltaire, *L'Ingénu*, présentation par Jean Goldzink, Paris, Flammarion, coll. GF, 2009, p. 47.)

qu'elle délivre une autre vision du monde. L'étrangeté de son langage, quand on prend la peine de l'écouter, en dit plus long que tous les dictionnaires. Étrange aveu – et ô combien révélateur – de la part d'un fameux auteur de dictionnaires !

Le bailli cynocéphale est un « barbare », un être qui parle une langue trop étrange, trop éloignée de la norme, pour que le commun des mortels prenne la peine de l'écouter. Il est un autre barbare dans le conte, le sauvage Esquimau que le narrateur convoque au tout début du conte pour donner une leçon de linguistique à son valet. « Esquimaux » est, à l'origine, le nom donné aux Inuits par les Algonquins et signifie tout bonnement « qui parlent une langue étrangère¹⁰⁰ », autrement dit « barbares ». L'Esquimau du narrateur de *La Fée aux Miettes* assume bien le rôle exemplaire du locuteur étranger. Or le « don des langues » ne suffit pas pour parler avec des Esquimaux : il faut partager leur vision du monde. Le fou est lui aussi « esquimau », il parle une langue étrangère, que les autres hommes ne comprennent pas et qu'ils jugent barbare.

Le questionnement de Nodier sur la multiplicité des langues dépasse ici la seule linguistique ; ou plutôt il fonde, comme le suggérait Jean-François Jeandillou, une linguistique « humaniste¹⁰¹ ». Ce qui intéresse Nodier, dans la question du langage, c'est celle du rapport que l'homme entretient au monde et aux autres à travers lui. La connaissance que l'homme acquiert sur le réel n'est pas une donnée du réel en lui-même, elle est construite par l'homme, elle est fonction de la relation que l'homme entretient au réel. Le langage apparaît alors comme le lieu même de cette construction. On est ici très proche de la conception exprimée par André Martinet dans les prolégomènes de ses *Éléments de linguistique générale* sous le titre « Le langage n'est pas un calque de la réalité » :

[La] notion de langue-répertoire se fonde sur l'idée simpliste que le monde tout entier s'ordonne, antérieurement à la vision qu'en ont les hommes, en catégories d'objets parfaitement distinctes, chacune recevant nécessairement une désignation dans chaque langue ; [...]. [...] En fait, à chaque langue correspond une organisation particulière des données de l'expérience. Apprendre une autre langue, ce n'est pas mettre de nouvelles étiquettes sur des objets connus, mais s'habituer à analyser autrement ce qui fait l'objet de communications linguistiques¹⁰².

André Martinet ne remet pas en cause, comme le fait Maurice Toussaint, l'arbitraire du signe. en revanche, il s'en prend avec la même véhémence que Nodier à la conception de la langue comme nomenclature, lui préférant celle de vision du monde.

¹⁰⁰ Le terme « eskimo », d'origine algonquienne, désigne originellement « ceux qui parlent une langue étrangère ». C'est pourtant la traduction erronée de « mangeur de viande crue » qui sera la plus généralement admise dans le sens commun occidental.

¹⁰¹ Voir Jean-François Jeandillou, « L'esthétique de la langue selon Nodier », art. cit., p. 193.

¹⁰² André Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 1970, 1996, pp. 11-12.

Si, pour Nodier, toutes les langues méritent d'être sauvées, c'est en définitive parce que chacune d'elle est dépositaire d'un savoir véritable sur le monde. L'enseignement universel que la fée délivre à son protégé consiste essentiellement dans l'apprentissage des langues. Apprendre toutes les langues, c'est rassembler toutes les connaissances que les hommes ont pu réunir sur le réel, c'est apercevoir celui-ci sous tous les aspects qu'il revêt lorsque des êtres différents le contemplent. Nodier, comme nous avons eu l'occasion de le montrer plus haut, a manifesté à de nombreuses reprises sa profonde réticence vis à vis de la Vérité, considérée comme une et unique, préférant la modestie d'une vérité toujours singulière. La vérité appartient bel et bien au domaine de la croyance, non du savoir. Multiple, relative, fuyante, elle mérite néanmoins d'être cherchée : c'est la quête qui en fait le prix, non la possession. On comprend alors pourquoi la vitalité d'une langue est le critère majeur de sa valeur. Michel est bel et bien en quête d'une langue nouvelle, non à la recherche d'une langue originelle. Le dernier chapitre de ses aventures commence par ses mots :

Si mon *Illiade* vous a coûté beaucoup d'ennui, monsieur, ne craignez pas que je mette votre patience à une nouvelle épreuve par la longue narration de mon *Odyssée*. Ce n'est pas qu'elle n'ait été féconde en aventures extraordinaires dont la connaissance pourrait servir en temps et lieu à l'instruction des hommes de bonne foi ; mais il faudrait pour cela qu'elle fût racontée dans une langue plus naïve et moins spirituelle que la nôtre, chez un peuple qui jouisse encore de son imagination et de ses croyances, et je me propose bien de le faire un jour, si je découvre ce soir la mandragore qui chante¹⁰³.

La langue se cherche, comme la vérité. Et elle ne se trouve pas. Il en est bien ainsi de la dernière langue que cherche Michel, la seule en définitive qui lui manque, celle de la mandragore qui chante, celle-là même que le médecin, assassin des langues vivantes, s'obstine à considérer « muette¹⁰⁴ ». Or la découverte de cette langue « naïve », de ce chant de la mandragore, est la seule condition qui rendrait possible l'écriture, c'est-à-dire le passage d'une expérience de vie à une œuvre littéraire. L'*Odyssée* ne peut plus être écrite, au temps de Nodier, en grec ancien. Il lui faut une langue nouvelle, qui corresponde à la nouvelle vision du monde, fondée sur une expérience authentique.

La linguistique de Nodier est solidaire d'une esthétique, dont est encore tributaire la pensée contemporaine de la littérature. La langue que cherche Michel, qu'il a peut-être trouvée, comme il a peut-être trouvé sa mandragore qui chante, ne sera pas donnée à entendre dans l'espace textuel : le narrateur premier, au moment où il s'apprête à lire la suite de ses aventures, se fait dérober le livre qu'il vient d'acheter et qui ne sera peut-être pas même lu par

¹⁰³ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 318.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 322.

les *Zingari* qui le lui ont volé. L'art, chez Nodier, comme chez Proust quelques années plus tard, apparaît bien comme « une question, non de technique, mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun¹⁰⁵ ». L'œuvre littéraire est, comme la langue du fou ou celle de l'Esquimau, une langue nouvelle, porteuse d'une vision du monde qui lui est propre.

UN EXEMPLE DE PLURILINGUISME EN RUSSIE : LE CAS DE *LA FÉLICITÉ DE LA FOLIE*

La Félicité de la Folie, nouvelle contemporaine du conte de Nodier, présente également le portrait d'un fou polyglotte. Il s'agit d'Antioch, qui parle couramment non seulement le russe, mais aussi l'allemand et l'italien. Le mécanisme propre à la nouvelle repose sur le dialogue entre les langues, et pose la question solidaire de la traduction des langues européennes et de la diffusion du patrimoine littéraire au sein de l'Europe. Cette interrogation représente un enjeu particulièrement crucial en Russie, puisque la littérature nationale y cherche encore ses lettres de noblesse. Or la thèse de Polévoï, prolongeant celle de Joukovski qu'il cite abondamment, ne semble pas être celle qui prévaudra chez les russophiles : pour lui, l'existence d'une littérature nationale ne doit pas nécessairement se faire par la seule promotion du russe et le refus des autres langues littéraires. Son intense activité de traducteur au *Télégraphe de Moscou* en témoigne. Le plurilinguisme de *La Félicité de la Folie* répond au contraire au mouvement dialectique dessiné par Humboldt : ni réduction des différences dans un rêve d'universalisme, ni promotion de singularités irréductibles qui interdiraient tout dialogue, la nouvelle promeut la notion d'échanges linguistiques, placée à la source même de la production artistique.

La nouvelle s'ouvre ainsi sur une épigraphe en français, empruntée à une nouvelle contemporaine d'Eugène Sue, « On dit que la folie est un mal, on a tort, c'est un bien¹⁰⁶ ». Placée en tête du récit, sans nom d'auteur, l'épigraphe peut paraître doublement provocatrice, d'une part à cause du paradoxe qu'elle exprime, d'autre part à cause du choix de la langue française, modèle de la littérature russe née sous l'égide des aristocrates, et dont elle cherche

¹⁰⁵ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, vol. IV, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, p. 474.

¹⁰⁶ Il s'agit d'une citation empruntée à *Caballo negro y perro blanco* d'Eugène Sue (1832) : l'expression se situe au tout début de la nouvelle, au milieu du récit et à la fin. La nouvelle figure dans le recueil de textes courts intitulé *La Coucaratcha* dont les trois tomes ont été publiés en 1832-1834 : la nouvelle concernée est dans le 1^{er} tome dont la *Revue de Paris* rend compte dans le vol. 42 de l'année 1832.

précisément à s'émanciper en cette première moitié du XIX^e siècle¹⁰⁷. La nouvelle débute aussitôt par l'insertion de caractères latins qui forment cette fois en langue allemande le titre du dernier roman de Hoffmann, « Meister Floh ». C'est bien le patronage allemand qui semble déterminer le développement de la nouvelle. C'est en Allemagne que le héros a fait ses études. Pourtant, son jugement ne laisse pas d'être critique :

L'Allemagne est une serre, où l'humanité fait pousser les plus rares plantes qu'elle a emportées hors du paradis, mais c'est une serre, Léonid ! et non un champ vaste sur lequel poussent librement les palmes majestueuses et les créatures séculaires de la nature humaine¹⁰⁸.

L'Allemagne a bien une affinité particulière avec l'origine, elle est le centre où poussent encore les fleurs du Paradis. Mais il lui manque la liberté de la terre russe, celle qui pourra seule faire éclore les génies de demain. Que retient la nouvelle de la littérature allemande ? Outre la seconde aventure de *Maître Puce*, qui sert de matrice au récit tout entier, ce sont essentiellement les vers de la dédicace de Faust, repris deux fois en allemand, avec, en note, une traduction de Joukovski, la *Thècle* de Schiller, évoquée au travers de la libre traduction de Joukovski, sans mention du texte original, et le dernier vers de la tragédie de Schiller intitulée *La Pucelle d'Orléans*, avec en note, à nouveau, une traduction de Joukovski. Le panorama de la littérature européenne est complété par la citation du « Rêve » de Byron, avec une traduction de l'incontournable Joukovski en prose, par un extrait du « Prisonnier de Chillon » du même auteur, cette fois immédiatement proposé dans une traduction en prose de Joukovski, sans mention du texte original, par un passage de *Hamlet*, également en traduction et par un vers de Dante, en italien, placé dans la bouche d'un personnage. Il est intéressant de noter qu'on trouve également une référence à un chef-d'œuvre de la littérature nationale, puisqu'un passage d'*Eugène Onéguine* est inséré dans la narration.

La diversité des procédés d'insertion, tantôt en traduction, tantôt en version originale, montre l'hésitation de l'auteur entre l'assimilation du patrimoine européen, grâce à l'œuvre fondatrice de Joukovski, présentée comme une véritable interprétation du texte poétique, capable de produire un poème équivalent, et le maintien d'un dialogue entre les langues, au risque de lasser certains lecteurs, condamnés à se reporter aux notes de bas de page. Les caractères latins, dans le texte cyrillique, produisent un effet d'étrangeté particulièrement frappant pour le lecteur russe, néanmoins habitué à déchiffrer les langues d'Europe occidentale, voire à en découvrir les œuvres en langue originale, bien avant que des

¹⁰⁷ Précisons d'ailleurs à ce propos que Nicolas Polévoï est l'un des premiers écrivains ayant revendiqué son appartenance à la bourgeoisie.

¹⁰⁸ Nicolas Polévoï, *La Félicité de la Folie*, éd. cit., p. 45. « Германия — парник, где воспитывает человечество самые редкие растения, унесенные человеком из рая ; но она — парник, Леонид ! — а не раздольное поле, на котором свободно возрастали бы величественные пальмы и вековые творения человеческой природы. » (Н. А. Полевой, *Блаженство безумия*, éd. cit., p. 173.)

traductions russes en soient données : l'élite cultivée de Russie est bien plus polyglotte que l'élite française.

Ce choix du plurilinguisme, dans la nouvelle de Polévoï, nous semble pouvoir être analysé comme une vraie quête linguistique, qui souligne, à travers l'étrangeté des textes insérés, la parenté de la langue avec la musique d'une part, la poésie de l'autre. Non pas que l'allemand, l'anglais ou l'italien soient jugés par l'auteur comme plus poétiques que le russe, mais parce que l'absence de compréhension immédiate souligne la beauté musicale du texte, qui est livré comme objet artistique, capable de susciter une émotion esthétique authentique, parce qu'il parle immédiatement à l'âme, sans passer par l'intermédiaire rationnel. Les poèmes évoqués plus haut sont lus par une cantatrice extraordinaire, Adelheid, que le héros, dans sa folie, prend pour la moitié de son âme. Or il la reconnaît précisément au travers de son activité artistique, chant ou lecture de poèmes, qui ne sont pas présentés comme des éléments signifiants en eux-mêmes, mais bien en fonction de l'émotion qu'ils suscitent chez l'auditeur. L'insertion de passages en langue étrangère est donc pour Polévoï un moyen d'introduire la poésie dans sa prose, mais aussi la musique, seule langue véritablement universelle : c'est bien sur les accords de Beethoven qu'Antioch reconnaît définitivement son âme.

9.2.2. À la recherche d'une harmonie musicale

Tous les penseurs du XVIII^e siècle, Rousseau en tête, s'accordent à dire que la langue primitive devait être musicale, parce qu'elle était l'expression pure des émotions de l'homme. La réflexion sur la musique, promue forme supérieure de l'art, tient une place considérable dans la littérature romantique. Dans notre corpus, ce sont Hoffmann et Odoïevski qui ont exprimé avec le plus d'enthousiasme la prééminence de la musique. Mais nous verrons que cette idée trouve des échos également chez les autres auteurs que nous étudions.

Hoffmann fut musicien avant d'être écrivain. Sans doute son art prend-il sa forme la plus aboutie dans et par la littérature, mais l'origine musicale de son goût esthétique est précisément ce qui fait une grande partie de la valeur et de l'originalité de son œuvre littéraire. Hoffmann a écrit de la musique. Il a écrit sur la musique¹⁰⁹. Certains de ses contes les plus célèbres ont comme héros des musiciens, comme le violoniste Krespel ou le compositeur Gluck. Enfin, il est un personnage central de l'œuvre de Hoffmann, Kreisler qui, du *Chat*

¹⁰⁹ Voir E. T. A. Hoffmann, *Écrits sur la Musique*, trad. par Brigitte Hébert et Alain Montandon, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1985.

Murr aux *Kreisleriana*, a toujours été lu comme le double fantastique et obsédant de l'auteur lui-même, dont il est tour à tour le porte-parole, le modèle et l'exutoire. Or la réflexion de Hoffmann sur la musique, qui l'accompagna tout au long de son œuvre, y compris littéraire, est une réflexion sur le langage. La musique est en effet un langage intérieur que l'artiste doit entendre, avant de le transposer par la technique – de manière nécessairement imparfaite – dans son œuvre. Comme le note Stéphane Lelièvre dans un article de synthèse consacré à la musique de Hoffmann,

pour Hoffmann, la musique trouve sa forme la plus noble dans le genre instrumental, en ceci qu'il est dégagé de toute contingence humaine, terrestre. On connaît cependant sa passion extrême pour la voix et le chant, mais ce n'est paradoxal qu'en apparence : certes le chant reste tributaire des paroles, donc du langage humain, mais la musique vient transcender ce langage, un air d'opéra ou un Lied en disent évidemment bien plus que les simples paroles qu'ils mettent en musique. En d'autres termes, Hoffmann apprécie la voix humaine en tant qu'instrument de musique – et un instrument de musique privilégié, sans doute le plus abouti, le plus bouleversant –, plus que comme medium véhiculant un message.

Ainsi par la musique, l'homme (l'auditeur, mais aussi le compositeur et l'interprète, pour peu qu'ils aient du génie) se trouve pris dans un mouvement ascensionnel qui l'éloigne des réalités terrestres, stimule et, paradoxalement, apaise en même temps sa *Sehnsucht*, son indéfinissable nostalgie, en lui permettant de retrouver un peu de la pureté d'un langage originel, la langue de l'Âge d'Or, définitivement perdue et dont la musique permet de ressusciter certains échos¹¹⁰.

La musique est bien la recherche d'une langue originelle, dont certains parviennent à retrouver la trace en eux-mêmes. La langue des origines est langue intérieure. Son extériorisation reçoit, grâce à l'art, une forme de perfection seconde qui, sans atteindre à celle de l'origine, la laisse néanmoins apercevoir.

Mais un compositeur, même génial, n'atteindra jamais la pureté du langage originel, et ne donnera qu'une pâle image de la musique intérieure qui l'aura habité. Qu'en est-il alors de l'écrivain ? L'écriture littéraire n'est-elle pas encore plus éloignée de ce langage idéal ? Oui, très certainement... et paradoxalement, peut-être pas... Écrire — et précisément écrire sur la musique —, n'est-ce pas encore d'une certaine manière composer ? Il est d'ailleurs sans doute très significatif que les *Kreisleriana* aient été écrits, griffonnés, au dos des partitions de Kreisler : tout se passe comme si *écrire sur la musique*, c'était encore *écrire de la musique*¹¹¹.

La littérature ne peut, elle aussi, prétendre accéder à la pureté originelle qu'en passant par la musique, en adoptant ce qui fait l'essence de cet art. Ainsi Hoffmann compose-t-il musicalement les *Kreisleriana*. Ainsi Odoïevski, qui partageait la même fascination que son

¹¹⁰ Stéphane Lelièvre, « E. T. A. Hoffmann », Centre de Recherche en Littérature Comparée de Paris-Sorbonne, mis en ligne le 06/12/2009, consulté le 09/07/2011, article en ligne disponible à l'adresse suivante : <http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/index.php/Recherche/Axes-de-recherche/Poetiques-comparees/Litterature-et-musique/E.T.A-Hoffmann>

Voir également, du même auteur, "Hoffmann, la musique et la France", *Revue Silène*, Centre de recherche en poétique et littérature comparées de l'Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense, mis en ligne le 21/05/2010, consulté le 09/07/2011, article en ligne disponible à l'adresse suivante : http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=146

¹¹¹ *Ibid.*

maître allemand pour Beethoven, qui, peut-être plus qu'aucun autre, avait compris ce que le fantastique hoffmannien devait à la musique, compose-t-il *Les Nuits Russes*.

Odoïevski, bien qu'il n'ait pas pratiqué lui-même la musique, est plus connu de certains pour ses activités musicologiques que pour son œuvre littéraire. Les études consacrées à la musique tiennent en effet une place considérable dans sa carrière, et ce tout au long de sa vie. Neil Cornwell consacre l'un des quatre chapitres de sa présentation d'Odoïevski à la musique, au côté de la littérature, de la philosophie et des activités éducatives. Il résume ainsi en quelques pages la conception de la musique propre à Odoïevski. Dès les années vingt, la découverte de la pensée de Schelling engage Odoïevski sur la voie d'une philosophie de la musique :

Introduit par une citation de Schelling (selon laquelle « tout ce qui est est une unité absolue ; tout ce qui est est en ceci parfaitement soi »), l'ouvrage *Essai de théorie des Beaux-Arts, accompagnée d'une application à la musique* (écrit entre 1823 et 1825) tente d'établir « la définition d'une théorie de l'art constante, simple et véritable ». Son usage des analogies musicales promeut effectivement la conception romantique de la musique comme « langue directe de l'âme ». La vie et la mort, dans la nature, sont perçues comme des équivalents de l'harmonie et de la disharmonie ; de même que chaque phénomène dans la nature est le produit de deux opposés, de même, dans la musique, chaque phrase est le produit de la consonance et de la dissonance (en ce qui concerne cette dernière, l'impossible dans le monde physique est comparé au désagréable dans le monde esthétique)¹¹².

La supériorité de la musique vient du fait que la peinture, par la couleur, est un art de la surface, tandis que la musique, par le son, puise dans l'intériorité même de l'âme. Elle repose sur l'équilibre entre le monde de la matière et celui de l'esprit et permet ainsi l'expression mystique de vérités qui resteraient sans cela inexprimables.

La musique, plus que la littérature, et de façon bien moins ambiguë, est ainsi capable d'effectuer la synthèse de l'individuel et de l'universel, elle constitue un art qui se situe à la frontière du langage, comme un modèle vers lequel les langues articulées devraient tendre. Elle correspond au dernier stade du développement humain, à la synthèse ultime. Dans le mythe d'Albrecht, elle permet à l'homme d'entrevoir ce que sera la transfiguration dans la Vie éternelle et la réparation du péché originel :

« Mais il y a encore dans l'âme humaine un palier supérieur, que l'homme ne partage pas avec la nature, qui échappe au ciseau du sculpteur, et que ne peuvent exprimer les vers enflammés

¹¹² Nous traduisons. « Prefaced by a quote from Schelling (that 'all which is, is an absolute unity ; all which is, is in its very self'), the essay 'A Trial Theory of the Fine Arts with Special Application of it to Music' (written between 1823 and 1825) sets out to establish 'the definition of a single, true constant theory of art'. Its use of musical analogy effectively promotes the romantic view of music as 'the direct language of the soul'. The living and the dead in nature are seen as equivalent to harmony and disharmony ; just as any phenomenon in nature is the product of two opposites, so in music any phrase is the produce of 'consonantia' and 'dissonantia' (with regard to the latter, the impossible in the physical world is equated with the unpleasant in the aesthetic). » (Neil Cornwell, *V. F. Odoevsky, His life, times and milieu*, éd. cit., p. 128.)

du poète : c'est la phase où l'âme, fière de sa victoire sur la nature, dans tout l'éclat de sa gloire, s'humilie devant le Tout-puissant, et aspire, avec une souffrance amère, à s'approcher du pied de son trône, et, telle un voyageur au milieu des plaisirs et du luxe d'une terre étrangère, soupire après sa patrie ; on a appelé ineffable le sentiment qu'inspire cette disposition de l'âme ; le seul langage qui lui soit accordé est la musique : dans cette sphère suprême des arts humains, l'être oublie les tempêtes de son errance terrestre ; là, comme sur les cimes alpines, brille le soleil sans nuage de l'harmonie ; il n'y a que ses accents insaisissables et illimités qui puissent réunir les principes de la tristesse et de la joie, dissociés par la chute de l'homme ; eux seuls qui puissent rajeunir les cœurs et nous ramener au candide berceau originel du premier homme, innocent¹¹³.

Seule la musique s'accorde à l'ineffable. C'est à cet art que sont consacrées les deux dernières Nuits, à travers les deux derniers « fous » qu'explore le roman, Beethoven, et surtout Bach, l'artiste par excellence. C'est en effet à lui, artiste qui porta à son sommet l'art baroque, que revient, sous la plume d'Odoïevski, l'honneur d'incarner le suprême musicien romantique :

il ne s'exprimait guère par le langage des mots, il parlait seulement avec les sons de l'orgue. Et vous ne sauriez vous figurer combien il est ardu de traduire ce langage céleste, indéterminé, dans notre langue limitée, encrassée de poussière terrestre¹¹⁴.

La musique, débarrassée de toute pesanteur terrestre, est ce qui rend l'homme à son harmonie première. Elle est la synthèse suprême qui se passe de tout autre langage, celle qui rend à l'homme l'intégrité qu'avait Adam avant la chute.

Nous craignons tout ce qui ne peut être exprimé par des mots : mais que peuvent-ils donc exprimer, au fond ? En tout cas, ce n'était point là ce qui préoccupait Bach, plongé dans le développement de ses idées musicales : toute son âme se transportait alors dans ses doigts ; dociles à volonté, ils traduisaient son sentiment sous des formes multiples ; mais ce sentiment était unique, et son expression la plus simple tenait en quelques notes : c'est ainsi qu'est unique le sentiment de la prière, quoique ses effets se manifestent différemment chez chacun¹¹⁵.

Cette perfection musicale peut être atteinte, quoique imparfaitement, dans la littérature, qui cherche à abstraire le langage de la poussière terrestre pour réaliser en lui – en partie tout au

¹¹³ Vladimir Odoïevski, *Les Nuits Russes*, éd. cit., p. 162. « Но есть еще высшая степень души человека, которой он не разделяет с природою, которая ускользает из-под резца ваятеля, которую не доскажут пламенные строки стихотворца, – та степень, где душа, гордая своею победой над природою, во всем блеске славы, смиряется пред вышнюю силу, с горьким страданием жаждет перенести себя к подножию ее престола и, как странник, среди роскошных наслаждений чуждой земли, вздыхает по отчизне; чувство, возбуждающееся на этой степени, люди назвали *невыразимым* ; единственный язык сего чувства – *музыка* : в этой высшей сфере человеческого искусства человек забывая ! о бурях земного странствования ; в ней, как на высоте Альпов, блещет безоблачное солнце гармонии ; одни ее неопределенные, безграничные звуки обнимают беспредельную душу человека ; лишь они могут совокупить воедино стихии грусти и радости, разрозненные падением человека, – лишь ими младенчеству сердце и переносит нас в первую невинную колыбель первого невинного человека. » (Владимир Одоевский, *Русские ночи*, éd. cit., p. 213.)

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 165. « сам же словесным языком говорил мало, – он говорил только звуками органа. А вы не можете себе вообразить, как трудно с этого небесного, беспредельного языка переводить на наш сжатый, смешанный с прахом жизни язык. » (*Ibid.*, p. 217.)

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 167. « боимся того, что не выражается словами ; а что можно ими выразить ?.. Не то ощущал Бах, погруженный в развитие своих музыкальных фантазий : вся душа его переселялась в пальцы ; покорные его воле, они выражали его чувство в бесчисленных образах ; но это чувство было едино, и простейшее его выражение заключалось в нескольких нотах : так едино чувство молитвы, хотя дары ее разнообразно являются в людях. » (*Ibid.*, p. 219.)

moins – la synthèse de la science, de l'art et de la foi. Là réside sans aucun doute le secret de la composition des *Nuits Russes*, dont l'unité est à chercher du côté des règles de l'écriture musicale, bien plus que dans les contraintes propres au genre de l'essai, où même à celui – pourtant plus libre – du roman.

La pensée de Nerval, si elle n'a jamais pris le même tour systématique que celle de ses deux prédécesseurs, accorde également une place essentielle à la musique. Comme Hoffmann, l'auteur s'intéresse aux formes musicales primitives que constituent les chansons populaires. On pense notamment à l'étude intitulée « Vieilles Ballades françaises¹¹⁶ », qui devient « Légende française¹¹⁷ » avant d'être intégrée aux *Filles du Feu* sous le titre « Chansons et légendes du Valois ». Suivant en ceci l'exemple de Dante, il y fait l'éloge de la langue populaire, primitive et musicale.

Aurélia explore également les moyens offerts à l'homme pour réparer le fractionnement du monde. Or l'harmonie que recherche le narrateur, et plus encore le fou, est mathématique, cabalistique et musicale : elle repose sur le nombre. On peut rattacher à la notion d'harmonie l'importance accordée à la mémoire. La nouvelle fait explicitement référence à la conception grecque de la mémoire :

Je m'arrêtai avec intérêt dans une des premières, où je crus reconnaître mes anciens maîtres et mes anciens condisciples. Les leçons continuaient sur les auteurs grecs et latins, avec ce bourdonnement monotone qui semble une prière à la déesse Mnémosyne. – Je passai dans une autre salle où avaient lieu des conférences philosophiques. J'y pris part quelque temps, puis j'en sortis pour chercher ma chambre dans une sorte d'hôtellerie aux escaliers immenses, pleine de voyageurs affairés¹¹⁸.

La « prière à la déesse Mnémosyne » a bien sûr une valeur ironique : le narrateur se rappelle son passé d'étudiant, et les heures austères d'apprentissage où la mémoire est sans cesse sollicitée. Mais le nom de cette déesse permet aussi de mieux comprendre l'entreprise littéraire du narrateur d'*Aurélia*. La déesse Mnémosyne, fille d'Ouranos et de Gaia, s'unit en effet à Zeus pour donner naissance aux Muses que chante Hésiode dans sa *Théogonie* :

Plus encore, il [Zeus] aima Mnémosyne
qui a de beaux cheveux.
D'elle naquirent les Muses
qui ont des diadèmes d'or.
Elles sont neuf. Elles aiment les fêtes

¹¹⁶ *La Sylphide* (9 juillet 1842), puis *Le Journal du Dimanche* (25 avril 1847), puis *La Russie musicale* (7-14 août 1847), repris sous le titre « Les Vieilles Ballades françaises » dans *La Chronique de Paris* (3 août 1851).

¹¹⁷ *Le National* (9 novembre 1850), fragment annexé aux *Faux-Saulniers*.

¹¹⁸ *Aurélia*, éd. cit., p. 366.

et le bonheur de chanter¹¹⁹.

Mnemosyne est mère des muses, maîtresses du chant et de tous les arts. Peut-être Nerval connaissait-il la tradition qui veut que les Muses soient filles d'« Harmonie » ? Quoi qu'il en soit, les Muses entretiennent un rapport privilégié avec la musique, dont les autres arts sont en quelque sorte issus. Plaçant son œuvre sous le patronage de Mnemosyne, le narrateur la confie aux divines musiciennes, sources de toute harmonie. Ce sont de véritables chants, d'harmonieux poèmes, qu'il espère trouver en confiant son œuvre aux bienfaits de la mémoire et du souvenir. La mémoire entretient un rapport privilégié avec la musique :

Je chantais en marchant un hymne mystérieux dont je croyais me souvenir comme l'ayant entendu dans quelque autre existence, et qui me remplissait d'une joie ineffable¹²⁰.

Le motif de la mémoire revient sans cesse dans la nouvelle. Peut-être faut-il aller jusqu'à lui accorder une place fondatrice : le mouvement du récit semble en grande partie commandé par la nécessité de se souvenir. Le narrateur, nous l'avons vu, cherche à se rappeler la faute qu'il a commise, dans un temps antérieur à celui de l'œuvre. On peut aller plus loin et remarquer que la faute commise par le narrateur-poète, c'est de ne pas avoir respecté la mémoire :

Je me représentai amèrement la vie que j'avais menée depuis sa mort, me reprochant, non de l'avoir oubliée, ce qui n'était point arrivé, mais d'avoir, en de faciles amours, fait outrage à sa mémoire¹²¹.

Outrager la mémoire d'Aurélia, la mémoire en la personne d'Aurélia, c'est blesser la Mère éternelle à travers deux de ses figures, Aurélia, mère de l'amour, et Mnemosyne, mère des Muses qui chantent et de toute harmonie.

L'importance accordée à la musique par les romantiques dans leur quête d'une langue originelle semble disqualifier d'avance la littérature. Certains de nos auteurs¹²² se sont intéressés de près à l'opéra, comme Hoffmann, qui en a composé plusieurs, dont *Undine*. Mais cet intérêt ne vient pas d'abord de ce qu'il est un genre dramatique, mais de ce qu'il est musique : la voix n'y est plus le support d'un discours, mais un instrument de musique. Hoffmann et Odoïevski s'accordent tout deux à faire de la voix humaine le plus parfait des

¹¹⁹ Hésiode, *Théogonie*, texte présenté, traduit et annoté par Jean-Louis Backès, Gallimard, coll. Folio classique, 2001, vers 915-917, p. 87.

¹²⁰ *Aurélia*, éd. cit., p. 367. Notons que l'étude « Chansons et Légendes du Valois » commence précisément par ces termes : « Chaque fois que ma pensée se reporte aux souvenirs de cette province du Valois, je me rappelle avec ravissement les chants et les récits qui ont bercé mon enfance. » (Gérard de Nerval, « Chansons et Légendes du Valois », in *Œuvres*, éd. cit., p. 298.)

¹²¹ *Ibid.*, p. 384.

¹²² Voir Susanna Lulé, « L'opéra comme modèle esthétique chez Goethe et E.T.A. Hoffmann », *Revue germanique internationale* [En ligne], 16 | 2001, mis en ligne le 04 août 2011. URL : <http://rgi.revues.org/pdf866>

instruments de musique. L'interprétation de la folie à l'opéra, qui connaît à l'époque romantique un développement sans précédent, qu'on pense par exemple à *Lucia di Lammermoor* de Donizetti et Cammarano (1835), tend progressivement à imposer la nature non langagière du discours du fou. Si la *Médée* de Cherubini peut être considérée comme l'un des premiers opéras romantiques, c'est parce que « la partition de la magicienne est traversée par des écarts de registres vertigineux et une tessiture malaisée qui conduisent à maints endroits la cantatrice à la limite du cri – cris de douleur, de colère, de rage et de mort¹²³ ». L'expression de la folie, sur la scène de l'opéra, privilégie le *bel canto*, qui fait primer la virtuosité du chanteur sur l'intelligibilité des paroles, et défie ainsi le langage : la crise que traverse le héros est transcrite musicalement d'une manière qui rend quasiment inintelligibles les paroles rapportées afin de se résoudre dans le cri primitif.

9.2.3. De la prose poétique au poème en prose

Par comparaison, la littérature, reposant sur la lettre (*littera*), et non plus sur le son, incarne, dans les histoires de la langue, la dénaturation totale de la langue originelle. Citons par exemple Nodier, qui, après avoir vanté le hiéroglyphe, écriture « réelle », après avoir concédé une valeur à l'écriture « radicale » des Chinois, présente ainsi l'apparition de la lettre :

Un puissant génie se trouva, le plus hardi et le plus prodigieux, sans aucune espèce de comparaison, qui ait jamais influé sur les destinées futures de l'humanité, et il inventa la lettre. La lettre enfanta la diffusion des langues et celle des sociétés, la guerre et le despotisme. L'âge d'or étoit fini, et l'homme sortoit pour la seconde fois du paradis terrestre¹²⁴.

Pourtant, les artistes de notre corpus, qui formulent avec tant de véhémence cette prééminence du musical sur le discursif et, *a fortiori*, sur l'écrit, sont des écrivains. Or Stéphane Lelièvre note à propos de Hoffmann,

Face aux difficultés auxquelles se heurte tout compositeur, restent deux possibilités : composer malgré tout, c'est-à-dire accepter d'affronter l'inévitable sentiment d'insatisfaction profonde qui ne manquera pas de se manifester devant l'œuvre produite ; ou bien choisir un autre *medium*, un autre type d'écriture – par exemple l'écriture littéraire. Le recours aux mots permet effectivement de poursuivre par d'autres moyens cette quête de l'insaisissable essence de la musique¹²⁵.

La recherche littéraire parviendrait donc, peut-être précisément parce qu'elle signale avec le plus d'acuité son étrangeté radicale avec l'origine, à s'en approcher, comme en un mouvement dialectique ou circulaire.

¹²³ Jacqueline Verdeau-Paillès, Michel Laxenaire, Hubert Stoechin, *La Folie à l'opéra*, Paris, Buchet/Chastel, coll. Les Essais, 2005, p. 219.

¹²⁴ Charles Nodier, *Notions élémentaires de linguistique*, éd. cit. , p. 99.

¹²⁵ Stéphane Lelièvre, « Hoffmann, la musique et la France », art. cit.

Dans la pensée romantique, c'est de toute évidence la poésie qui reçoit la fonction de se faire tout entière musicale, plus musicale que la musique elle-même. Le langage poétique, en s'opposant radicalement au langage ordinaire, devient expression pure de la musique originelle d'un langage qui était déjà discours. Herder insiste en effet sur le fait que, si le langage des premiers hommes devait être musical, il ne l'était pas comme l'est celui des oiseaux : il était déjà bien humain, c'est-à-dire qu'il s'exprimait dans la langue qui est son génie propre. La voix humaine constitue d'ailleurs, pour beaucoup de musicologues romantiques, l'instrument le plus parfait : il a été directement créé par Dieu, quand les instruments ne sont que des actes de création seconde, privilège de la technique sur la nature. Musique et poésie ont donc partie liée, comme le note Neil Cornwell à propos d'Odoïevski :

L'impression instantanée de la peinture se trouve unie de la manière la plus satisfaisante avec l'effet profondément continu de la musique dans la poésie, dans laquelle la musique tient le rôle lyrique et la peinture le rôle épique. Mais de même que la mélodie produit un effet plus grand quand elle est jointe à la consonance que lorsqu'elle est seule, de même la poésie a une force plus grande quand elle est jointe à la musique¹²⁶.

La poésie serait ainsi la transposition littéraire de la musique, tandis que l'épopée, ou le drame, seraient plus proches de la peinture. Soit. Mais les écrivains qui nous intéressent ici, lorsqu'ils donnent la parole à des fous, le font dans des formes prosaïques très éloignées des formes nobles. Qu'en est-il alors, de la prose de nos fous ? Est-elle poétique ? Peut-elle prétendre, au côté de la poésie, renouer avec le langage des origines ?

La première possibilité qui s'offre à l'écrivain, lorsqu'il cherche à compenser le défaut de l'écrit, est de composer son œuvre à la manière d'une partition musicale. C'est le choix opéré par les amoureux de la musique que sont Hoffmann et Odoïevski dans les deux chefs-d'œuvre que constituent les *Kreisleriana* et *Les Nuits Russes*. La seconde est de donner à l'écrit une apparente oralité¹²⁷, comme le fait Nodier dans *La Fée aux Miettes*, puisque le discours de Michel constitue une production langagière orale, que le narrateur se contente de recopier. C'est le cas également de Gogol, puisque la forme du journal, immédiate, accueillant des formes non littéraires qui se signalent par leur oralité, paraît propice à l'expressivité spontanée. C'est un autre procédé qui retiendra ici notre attention : il semble que nos auteurs fassent tendre le discours du fou vers la prose poétique et même le poème en prose, forme qui

¹²⁶ Neil Cornwell, *V. F. Odoevsky. His life, times and milieu*, éd. cit., p. 129. « The instantaneous impression of painting is most satisfactorily united with the deep continuous effect of music in poetry, in which music takes on the lyric role and painting the epic. But just as melody has a greater effect when joined with consonance than alone, so poetry has greater strength joined with music. » Nous traduisons.

¹²⁷ Yves Vadé note dans « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique » (art. cit.) que l'oralité est précisément l'une des caractéristiques du discours poétique romantique.

n'existe pas encore en tant que telle dans les littératures nationales qui nous occupent.

Nodier, qui explique avec tant d'enthousiasme, dans ses *Notions élémentaires de linguistique*, que l'essence du langage est poétique, ne pouvait manquer de mettre en application cette théorie dans son œuvre. La quête d'une langue qui se signifierait par son caractère primitif, si elle reste inachevée, se fait néanmoins dans le temps même du roman. Plusieurs critiques ont déjà commenté le travail auquel l'auteur s'est livré sur les noms propres¹²⁸, élément essentiel de la théorie linguistique de Nodier, et à laquelle il consacre un chapitre entier dans ses *Notions élémentaires de linguistique*¹²⁹. Outre ce travail sur l'onomastique, Nodier emprunte à la littérature populaire l'un de ses principes essentiels, qui tient à l'oralité et à la pensée magique : la structure du roman repose, autant que sa stylistique, sur les phénomènes de retours et d'échos, qui sacralisent la parole et charment l'auditeur. Or le passage de la structuration logique à une structuration par répétition est bien une caractéristique essentielle de la poésie. Il en est ainsi du jour symbolique de la Saint-Michel, du motif de *La Reine de Saba*, de la découverte de Belkiss rapportée à travers les formules répétitives du *Petit Chaperon Rouge*, ou plus encore de la chanson de la mandragore, qui rythme le récit de ses retours et variations, au point que le seul nom de « mandragore » revient sans cesse dans la bouche des personnages, à des moments pour le moins incongrus. Michel Picard a analysé les diverses implications de ce signifiant, qui détermine en grande partie le signifié. Le lien entre chanson populaire et répétition semble bien à même de renouer avec la poésie de la langue originelle.

Roselyne de Villeneuve a consacré un long développement de sa thèse, qui porte sur la « représentation de l'espace » dans l'œuvre de fiction de Charles Nodier, aux figures de diction. Le type descriptif a en effet une affinité particulière avec la dimension poétique du langage, et se prête plus qu'aucun autre au travail sur le signifiant. Elle revient d'abord sur la théorie linguistique de Nodier et expose l'importance que revêt à ses yeux l'onomatopée, phénomène auquel il a consacré un dictionnaire¹³⁰, publié en 1808 puis, dans une édition

¹²⁸ Voir, par exemple, Michel Picard, Nodier, *La Fée aux Miettes : loup y es-tu ?*, éd. cit.

¹²⁹ Pour un commentaire de cette théorie, voir Sébastien Vacelet, « Sur la francisation d'un toponyme écossais : l'"Argail" de Charles Nodier », in *Translationes*, n°3, *(In)traductibilité des noms propres*, sous la dir. de Georgiana Lungu-Badea et Alina Pelea, Université de l'Ouest de Timișoara, 2011, p. 49-64.

¹³⁰ Charles Nodier, *Dictionnaire des onomatopées françaises*, Paris, Demonville, 1803, seconde éd. augmentée : Delangle frères, 1828. Rééd : *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, précédé de « La nature dans la voix » par Henri Meschonnic, TER, 1984. *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, éd. de Jean-François Jeandillou, Genève, Droz, 2008. Pour une présentation de cet ouvrage, on se reportera à l'article de Jacques Geoffroy, « Nodier onomothère, dans le *Dictionnaire des Onomatopées françaises* (édition de 1808) », in *Cahiers d'Études Nodiéristes* n° 2 (à paraître).

considérablement augmentée, en 1828 :

Dans le cadre de la conception onomatopéique du langage, telle que l'expose le *Dictionnaire des onomatopées*, les figures de diction, allitération, assonance, paronomase, etc., semblent a priori s'inscrire dans un travail d'écriture poétique qui cherche à mimer linguistiquement la richesse et la variété de la nature ainsi qu'à en suggérer les mouvements les plus ténus¹³¹.

Roselyne de Villeneuve donne ensuite une série d'exemples qui viennent illustrer cette théorie. La description du jardin de la Fée, au chapitre XX, aurait pu figurer en bonne place parmi ces passages éminemment poétiques :

C'étaient des lauriers-roses (6 syllabes)
aux cymbales lavés (6 syllabes)
d'un frais vermillon, (5 syllabes)

des grenadiers chargés (6 syllabes)
de bouquets de pourpre, (5 syllabes)

des orangers dont les branches pliaient (4 + 6 syllabes)
sous le poids de leurs fleurs d'argent (3 + 5 syllabes)
et de leurs fruits d'or, (5 syllabes)

des aloès dont la tige, (4 + 3 syllabes)
élancée comme un mât gracieux, (3 + 5 syllabes)
balançait à son sommet (3 + 4 syllabes)
une riche couronne de girandoles, (6 + 4 syllabes)

des palmiers dont la cime se déployait (3 + 3 + 4 syllabes)
au souffle d'un vent parfumé (5 + 3 syllabes)
comme un éventail de verdure¹³². (5 + 3 syllabes)

Pour peindre un jardin, qui ressemble fort au jardin d'Éden, Nodier retrouve le style qui est celui des *Notions élémentaires de linguistique* : la tournure, qui commence par le présentatif « c'étaient », développe une énumération de six groupes nominaux, construits selon des modèles syntaxiques récurrents. Chaque fois, le noyau du groupe est constitué du déterminant indéfini pluriel « des », auquel se trouve ajouté un nom d'espèce végétale, de trois syllabes, sauf dans le dernier groupe. Ces noms sont complétés par diverses extensions. Le premier recourt à l'extension nominale, le second à une extension adjectivale, les trois derniers à une proposition relative invariablement introduite par « dont », ce qui crée un premier effet de répétition. Les jeux sonores viennent ensuite imiter plus que décrire l'harmonie qui règne parmi les végétaux de ce jardin. Ce sont les liquides [r] et [l] qui sont chargées d'unifier l'ensemble des groupes, dont d'autres mécanismes assurent la cohérence interne. « *Lavés* » semble ainsi comme engendré en miroir par « *cymbales* », les sons [v] et [b] n'étant distincts que par un trait phonétique. « *Orangers* » ouvre une séquence qui se prolonge avec « *argent* » et se referme avec « *or* ». Le souffle du « *vent* » est imité par l'allitération en [v], tandis que le

¹³¹ Roselyne de Villeneuve, *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, éd. cit., p. 159.

¹³² *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 281.

signifiant tout entier se retrouve dans « éventail ».

Roselyne de Villeneuve précise que ce travail sur la forme même du langage n'est pas pur jeu de virtuose, chez Nodier, ou recherche d'un verbe unique, original, fruit d'une création solitaire. Bien au contraire, il renvoie à la « conception de la poésie comme palingénésie de la langue primitive collective fondée sur l'onomatopée¹³³ ». Il a partie liée avec la quête d'une langue primitive, dont le fou, chez Nodier, semble plus proche qu'aucun autre. Gérard Genette souligne avec raison ce qui fait peut-être la plus grande originalité de la linguistique de Nodier :

[...] il n'y a pas précisément pour Nodier, comme pour d'autres plus tard, un « langage dans le langage » réservé à, ou plutôt élaboré par l'expression poétique : la poésie, c'est la langue elle-même ; les vrais poèmes, pour lui, ce sont les mots, et son vrai « chef-d'œuvre » est un simple dictionnaire. [...]

Nul n'avait jusque là identifié aussi totalement le destin de la langue et celui de la poésie, et nul peut-être ne le fera par la suite d'une manière aussi univoque : chez Mallarmé ou Valéry, la relation sera à la fois directe et inverse, puisque le vers corrige (ou compense) le défaut des langues, ce qui pour Nodier serait une proposition dépourvue de sens. Le vers, pour lui, c'est la langue, où il n'y a rien à corriger¹³⁴.

Ni le classicisme, ni le romantisme, pour Nodier, n'ont compris cette vérité simple. Seuls le fou, et l'enfant peut-être, sont capables de l'incarner.

Il nous semble qu'on peut, avec Odoïevski, se livrer à un raisonnement comparable, et suggérer que le fou pourrait bien être l'inventeur du poème en prose, forme poétique nouvelle qui voit le jour au XIX^e siècle. On a l'habitude de faire de la France son berceau, dans la lignée du romantisme allemand. Il faudrait attendre la fin du siècle et l'œuvre de Tourgueniev pour en trouver trace en Russie. Pourtant, la plupart des caractéristiques de l'écrit de Mikhaïl Platonovitch, le parti-pris du fragmentaire et du discontinu, la rupture de la cohérence spatio-temporelle propre au récit, l'inversion du rapport ordinaire entre types descriptif et narratif dans le récit, qui invite la description même à devenir narration, grâce au jeu des métamorphoses, l'attention aiguë portée à la forme même du langage, sont des traits définitoires du poème en prose, 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 снегу¹³⁵...

Galopez, galopez, ô rapides coursiers, sur la neige qui crisse, soulevez la poussière de glace en

¹³³ Roselyne de Villeneuve, *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, éd. cit., p. 178.

¹³⁴ Gérard Genette, « Onomatopéique », in *Mimologiques*, éd. cit., p. 204-205.

¹³⁵ *Сильфида*, éd. cit., p. 151.

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 crisse¹³⁶...

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'idées¹³⁷ ». Le point commun de ces « stigmates délirants » réside dans un 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 idées¹³⁸.

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, que nous avons déjà eu l'occasion de citer à propos de la stylistique du récit de rêve, Novalis qui, en tant qu'auteur des *Hymnes à la Nuit*, 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, etc¹³⁹.

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. Le personnage se présente lui-même comme un découvreur. À son ami qui le traite avec une pointe de mépris

¹³⁶ *La Sylphide*, éd. cit., p. 196.

¹³⁷ Marcel Réja, *L'Art chez les fous*, éd. cit., p. 165sv.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 170-171.

¹³⁹ *Les Disciples à Saïs et les Fragments de Novalis*, éd. cit., p. 131.

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 antérieur¹⁴⁰ !

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.

Cette connivence particulière entre langage du fou et poème en prose, sous la plume d'Odoïevski, n'est pas un phénomène isolé. Jean-Louis Cabanès est arrivé aux mêmes conclusions à propos de *Charles Demailly* des Goncourt, dans un chapitre intitulé « Clinique de l'imagination créatrice ». Le héros du roman, écrivain nerveux qui sombre peu à peu dans « l'irraison », écrit, avant de se taire définitivement, un « ultime texte, une sorte de poème en prose¹⁴¹ ». Le narrateur du roman goncourtien donne à lire, comme celui de *La Sylphide*, des fragments des pages rédigées par le héros sous l'emprise de la folie. Or le texte ressemble fort aux « poèmes en prose publiés par les deux frères dans *L'Éclair* ou *L'Artiste*¹⁴² ». L'une des caractéristiques essentielles de l'écrit de Demailly est la dimension autotélique qu'il semble prendre, la conception de la littérature comme représentation subjectivée, caractéristiques qui renvoient bien au langage poétique que les romantiques allemands d'Iéna appellent de leurs vœux.

Reste alors la question essentielle, que nous examinerons dans le dernier chapitre de cette thèse, de la valeur de la poétique qui se crée au travers des écrits de fou. Contrairement

¹⁴⁰ *La Sylphide*, éd. cit., p. 205. « – Пиши стихи ! [...] – пиши стихи ! Ваши стихи тоже ящик ; вы разобрали поэзию по частям : вот тебе проза, вот тебе стихи, вот тебе музыка, вот живопись – куда угодно ? А может быть, я художник такого искусства, которое еще не существует, которое не есть ни поэзия, ни музыка, ни живопись, – искусство, которое я должен был открыть и которое, может быть, теперь замрет на тысячу веков : найди мне его ! может быть, оно утешит меня в потере моего прежнего мира ! » (*Сильфида*, éd. cit., p. 156.)

¹⁴¹ Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif*, éd. cit., p. 256.

¹⁴² *Ibid.*, p. 258.

aux *Illuminations* de Rimbaud, ni le journal de Mikhaïl Platonovitch, ni les pages de Charles Demailly ne sont signées par leurs auteurs respectifs, Odoïevski et les Goncourt. Quelle valeur convient-il d'accorder à la quête littéraire qui se fait jour dans le discours du fou ? Le phénomène de mise en abîme qui caractérise l'ensemble de nos œuvres ne semble plus ici devoir être considéré comme un acte d'authentification, ou comme un mécanisme romanesque traditionnel : il a pour fonction essentielle d'interroger la valeur même du discours qui s'y révèle.

9.3. Créer une langue à la ressemblance du monde

Le langage, mis au banc des accusés, n'en est pas pour autant totalement condamné. Le fou part ainsi en quête d'un langage musical ou poétique, qui cherche à dédoubler, à reproduire la réalité qu'il tend à dire. La parole se fait alors écho du monde résonnant sur une conscience.

Mais tous les objets du monde, *a fortiori* les idées abstraites, n'émettent pas de bruit. Le langage est alors obligé de glisser de l'imitation à la figuration, du son à la forme. Ce n'est plus ici le sens de l'ouïe qui est convié, mais celui de la vue. Il s'agit, pour bien parler, pour donner aux choses des noms véritables, de se livrer au jeu des métaphores, de percevoir les ressemblances, de retrouver l'unité sous le divers.

On se souvient que l'attention prêtée au sens de la vue et à la vision singulière est un trait essentiel du discours prophétique. Celui-ci est, dès son origine biblique, travail sur la forme du langage, qui acquiert alors valeur de symbole, chaque segment de discours en désignant implicitement un autre, non dit, parce qu'indicible sans détour. Néanmoins, les processus de significations symboliques ne sont pas présentés sans réticence dans notre corpus, qui manifeste leur importance tout en mettant en doute leur capacité à dire le vrai. Créer des images, c'est rivaliser avec Dieu, c'est peut-être aussi devenir le diable lui-même. L'effort pour motiver le langage par ressemblance, par métaphore, et non plus par imitation sonore, se trouve donc nécessairement sujet à caution.

9.3.1. Un « cratylisme » romantique ?

Le célèbre dialogue de Platon, sous-titré « Sur la rectitude naturelle des noms »¹⁴³, met en scène trois personnages, qui soutiennent trois thèses différentes sur la nature du langage. Le premier, Hermogène, défend la thèse conventionnaliste, autrement dit l'arbitraire du signe :

Ma foi, Socrate, pour ma part, [...] je n'ai pu me laisser persuader que la rectitude de la dénomination soit autre chose que la reconnaissance d'une convention. À mon avis, quel que soit le nom qu'on assigne à une quelque chose, c'est là le nom correct. Et change-t-on de nom en mettant fin à la première appellation, pour moi, le second nom n'est pas moins correct que le premier – de même que, lorsque nous changeons le nom des serviteurs, le nouveau nom n'est pas moins correct que le précédent. Car aucun être particulier ne porte aucun nom par nature, mais il le porte par effet de la loi, c'est-à-dire de la coutume de ceux qui ont coutume de donner les appellations¹⁴⁴.

¹⁴³ On pourra lire à ce propos Gérard Genette, « L'Éponymie du nom », in *Mimologiques*, éd. cit., p. 11-40.

¹⁴⁴ Platon, *Cratyle*, trad., intr. et notes de Catherine Dalimier, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1998, p. 68-69. [384c-d]

Le second, Cratyle, qui donne son nom au dialogue, soutient la thèse naturaliste, selon laquelle le mot, d'origine divine, est nécessairement adéquat à la chose qu'il désigne et ne saurait donc être faux. Dès les premières lignes du dialogue, Hermogène présente ainsi la thèse de son adversaire :

D'après Cratyle que voici, il existe une dénomination correcte naturellement adaptée à chacun des êtres : un nom n'est pas l'appellation dont sont convenus certains en lui assignant une parcelle de leur langue qu'ils émettent, mais il y a, par nature, une façon correcte de nommer les choses, la même pour tous, Grecs et Barbares¹⁴⁵.

Entre les deux, Platon a fait figurer le maïeuticien Socrate, qui s'ingénie à renvoyer dos à dos les deux thèses examinées successivement, en dialoguant tour à tour avec les deux autres personnages. Il importe donc de souligner d'emblée que ce qu'on a coutume d'appeler « cratylisme » n'est pas la thèse de Socrate, encore moins celle de Platon, mais celle d'un des nombreux interlocuteurs de Socrate, qui sert précisément à incarner une thèse non recevable – en son entier tout au moins – et à en permettre la critique.

Quelle est, alors, la position de Socrate ? Celui-ci défend bien, comme Cratyle, la thèse d'une motivation du langage, qui intervient à deux niveaux : le premier est celui de la motivation indirecte, qui permet de faire des noms à partir d'autres noms¹⁴⁶. Le second appartient aux noms premiers, ceux auxquels se résument tous les noms secondaires. Ici, ce sont bien les lettres (ou plus exactement les phonèmes), qui sont chargées d'imiter les choses qu'elles désignent. Et Socrate de proposer des exemples, en attachant au [r] l'idée de mouvement pour commencer. Mais le philosophe récuse l'origine divine du nom, et soutient qu'il est l'œuvre d'un démiurge, d'un « fabricant de noms », dont la tâche consiste à prendre modèle sur la chose en soi pour tenter de lui donner un nom adéquat :

Et Cratyle dit vrai : il y a par nature des noms pour les choses et tout le monde ne peut pas être fabricant de noms ; c'est seulement celui qui, le regard tourné vers le nom existant par nature pour chaque chose, peut transposer sa forme en lettres et en syllabes¹⁴⁷.

L'acte de dénomination est question de regard porté sur l'idée de la chose, sur son être. Il a bien une valeur ontologique, qui dépend d'une transposition. Cet acte est faillible : le démiurge peut, par erreur, choisir un nom sans adéquation réelle avec la chose. Qui plus est, l'usager du nom ne peut jamais prétendre atteindre la chose même lorsqu'il parle : il n'a accès qu'au regard du démiurge sur cette chose. C'est bien son propre regard que le démiurge cherche à faire voir à l'usager du langage, en imitant la réalité (*ousia*) de la chose qu'il cherche à désigner. Mais cette imitation n'est ni celle de la musique, ni celle de la peinture. Socrate

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 67. [383a-b]

¹⁴⁶ C'est précisément pour décrire ces procédés de motivation seconde que Gérard Genette propose, en lieu et place du terme « étymologie », celui d'« éponymie ».

¹⁴⁷ Platon, *Cratyle*, éd. cit., p. 86. [390e]

révoque l'onomatopée comme n'étant pas du langage, de même que la figuration visuelle du hiéroglyphe. En effet, la musique imite le son de la chose, tandis que la peinture imite sa couleur. Le langage a une fonction plus haute : il se doit d'imiter, au moyen de syllabes et de lettres, la réalité de la chose désignée. Cette imitation est nécessairement imparfaite, et la ressemblance ne saurait être similitude ; sans quoi le mot en viendrait à dédoubler la chose qu'il représente au lieu de la signifier. Il convient donc que le nom porte, non la chose en elle-même, mais sa marque (*tupos*), signe minimal qui permet sa reconnaissance.

Or cette reconnaissance ne saurait être connaissance. Le dialogue platonicien s'achève sur une note pessimiste, qui n'obtient qu'un assentiment mitigé de la part de l'enthousiaste Cratyle. Pour Socrate, en effet, le nom, aussi ressemblant soit-il, n'est qu'une image de la réalité qu'il désigne, et le seul critère pour reconnaître si l'image est bien formée est de connaître au préalable ce qu'elle cherche à désigner. Il faut donc bien renoncer à l'apprentissage au moyen des noms et, « partant de la vérité, l'étudier elle-même en elle-même et se demander du même coup si son image a été correctement exécutée¹⁴⁸ ».

S'il y a bien un cratylisme romantique, ce n'est pas tant parce que les romantiques reprennent certaines thèses du personnage dénommé Cratyle, comme Nodier plaidant pour l'origine conjointement divine et humaine du langage, mais parce qu'ils prolongent et redonnent sens au questionnement du *Cratyle* dans son ensemble. On peut relire le *Journal d'un fou* à la lumière de la réflexion esquissée dans le dialogue platonicien sur le nom propre, dont nous rappelions plus haut l'importance à propos de Nodier. On se souvient que, lors de la lecture de la correspondance de la chienne, le fou est amené à lire qu'il a un « nom très bizarre ». Or ce nom, nous l'ignorons pendant la quasi totalité du récit. Le fou ne nous a pas été présenté. Le fou n'a pas de nom. C'est un *ourod* [*ypod*], nous dit la chienne, employant un terme dont nous avons eu l'occasion d'étudier la polysémie. Le fou est mal né, mal léché, dégénéré, avorté. Il n'est pas achevé, parce qu'il n'a pas encore reçu un nom juste, un nom qui lui corresponde, un nom qui révèle son identité, et qui lui permette enfin de trouver une unité. On peut ici penser à la folie du monstre créé par Frankenstein, et qui vient en grande partie du fait que le monstre n'a pas reçu de nom, que partant il n'est pas achevé. Le fou a bien un nom, mais, adoptant la posture qui pourra être celle de ce serviteur qu'Hermogène entendait nommer selon son bon vouloir, il en conteste l'arbitraire. Il est mal nommé, mal désigné par des conventions arbitraires et sociales.

Pourquoi suis-je conseiller titulaire, et comment se fait-il que je sois conseiller titulaire ? Peut-

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 187. [439b]

être suis-je en réalité quelque comte ou quelque général et donné-je seulement l'impression d'être conseiller titulaire ? Peut-être ne sais-je pas moi-même qui je suis. [...] Je voudrais savoir pourquoi je suis conseiller titulaire. Pourquoi conseiller titulaire et pas autre chose¹⁴⁹ ?

Le fou rompt délibérément le lien qui l'unit à certaines étiquettes, qui lui ont été arbitrairement associées. Le fou refuse d'être conseiller titulaire. Il juge ce statut social arbitraire. Soit. Ce n'est, à tout prendre, qu'un élément accessoire de son identité, même s'il l'est nettement moins dans la société de Saint-Pétersbourg qu'on pourrait le penser : on ne se libère pas facilement de sa place dans la « Table des Rangs¹⁵⁰ », et Gogol le savait bien, lui qui était précisément « conseiller titulaire ». Mais le fou ne se contente pas de récuser l'arbitraire de ce rang. Il conteste aussi son nom, celui-là même que, nous, lecteurs, ignorons toujours. Le mécanisme propre au texte gogolien nous conduit en effet à apprendre le « nom très bizarre » du fou au moment même où il ne fonctionne plus pour le désigner.

Aujourd'hui le grand inquisiteur s'est présenté dans ma chambre, mais moi, entendant ses pas, je me suis caché sous la chaise. Lui, ne me voyant pas, s'est mis à m'appeler. Il a d'abord crié :

– Poprichtchine !

Moi : silence.

Puis :

– Aksenty Ivanovitch ! Conseiller titulaire ! Noble !

Moi : toujours pas un mot.

– Ferdinand VIII, roi d'Espagne !

J'ai failli montrer la tête, mais ensuite je me suis dit : « Non, mon vieux, pas si bête ! Je te connais. Tu vas encore me verser de l'eau froide sur la tête. »¹⁵¹

Le fou refuse successivement de répondre à toutes les étiquettes conventionnelles qui lui correspondent : son nom de famille, son prénom, son patronyme – qui apparaissent donc ici pour la première fois –, sa fonction, son rang social. Mais il se trouve aussi contraint de renoncer à son nom et à son titre propres, « Ferdinand VIII, roi d'Espagne », de peur d'être frappé. Le fou a brisé toutes les règles conventionnelles, et jusqu'au fondement même de la convention. Son nom propre n'est propre que pour lui. Il n'a pas de nom « juste ».

¹⁴⁹ *Journal d'un fou*, éd. cit. p. 275. « Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник ? Может быть, я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником ? Может быть, я сам не знаю, кто я таков. [...] Мне бы хотелось знать, отчего я титулярный советник ? Почему именно титулярный советник ? » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 432.)

¹⁵⁰ La « Table des Rangs », ou « tchin », mise en place par Pierre le Grand au tout début du XVIII^e siècle, est le *cursus honorum* de l'administration tsariste. « Conseiller titulaire » correspond au 9^e rang, le dernier avant celui qui confère la noblesse personnelle. Un peu plus tard, M. Goliadkine, dans *Le Double* de Dostoïevski, se verra occuper la même fonction.

¹⁵¹ *Journal d'un fou*, éd. cit. p. 284. « Сегодня великий инквизитор пришел в мою комнату, но я, услышавши еще издали шаги его, спрятался под стул. Он, увидевши, что нет меня, начал звать. Сначала закричал : "Попричин !" - я ни слова. Потом : "Аксентий Иванов ! титулярный советник ! Дворянин !" Я всё молчу. "Фердинанд VIII, король испанский !" Я хотел было высунуть голову, но после подумал : "Нет, брат, не надуешь ! знаем мы тебя : опять будешь лить холодную воду мне на голову". » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 437.)

Adversaire farouche d'Hermogène, le fou de Gogol n'est pas pour autant un partisan de la pensée de Cratyle. Le nom que s'est choisi le fou de Gogol ne répond pas au critère de ressemblance invoqué par Cratyle : il ne ressemble en rien ni à un roi, ni à Ferdinand VIII ni à un Espagnol. Le nom et le titre qu'il s'est attribués apparaissent au lecteur comme purement arbitraires... Ce n'était pourtant pas le cas de son premier titre, puisqu'il avoue lui-même qu'il ressemble en tous points à un « conseiller titulaire ». Ce n'était pas non plus le cas de son nom, Poprichtchine, qui apparaît au contraire parfaitement motivé. Le lecteur russe peut en effet rattacher ce nom à deux racines différentes. Vladimir Volkoff souligne la parenté de Poprichtchine avec *poprichtché* [nonприще]¹⁵² qui désigne la carrière professionnelle. Carriériste, Poprichtchine l'est de toute évidence. Wladimir Troubetzkoy souligne, quant à lui, la parenté de Poprichtchine avec *prichtchik* [прищик]¹⁵³, qui désigne un « bouton sur le nez, un furoncle¹⁵⁴ »¹⁵⁵. Poprichtchine est un « bouton », un petit rond déshonorant. Une telle définition est conforme à l'une des premières identités attribuées à Poprichtchine dans son journal, par l'intermédiaire de son chef de bureau, dont le fou rapporte les paroles :

Mais regarde-toi donc et demande-toi ce que tu es. Un zéro, rien de plus. Tu n'as pas de biens au soleil. Regarde seulement ta physionomie dans une glace, et juge si c'est là une idée pour toi¹⁵⁶ !

Cette première définition dessine en creux le nom même de Poprichtchine : dans la glace, il verra vraisemblablement le bouton qu'il porte au nez, et dont le terme « zéro » est sans doute la métaphore. Quant à l'idée dont il est question, celle d'épouser la fille du directeur, elle fait bien de lui un carriériste.

Le fou remet donc en cause des signes on ne peut plus motivés. Ce n'est pas contre l'arbitraire du signe qu'il s'insurge, mais contre le signe lui-même. Tout signe est mauvais, parce qu'il recouvre l'être, parce qu'il le détermine, parce qu'il est imposé de l'extérieur au sujet. Il entrave ainsi son propre mécanisme de construction de soi, d'autogénération. Si Poprichtchine est un être avorté, un être innommé, il lui appartient de se mettre au monde lui-même, et tel est peut-être le rêve sublime – mais condamné d'avance – du fou : que le langage

¹⁵² Voir *Journal d'un fou*, éd. cit., note 3 p. 284.

¹⁵³ En réalité, la forme russe est *prychchik* [прыщик]. La graphie *prichtchik* [прищик] est ukrainienne. Bien qu'il écrive toujours en russe, il arrive fréquemment à l'auteur des *Veillées du hameau* de jouer avec les graphies et consonances de la langue populaire de sa région natale.

¹⁵⁴ Voir Wladimir Troubetzkoy, *op. cit.*, p. 139.

¹⁵⁵ En se réveillant au matin, dans la seconde partie du *Nez*, l'assesseur de collègue Kovalev se regarde dans la glace afin de « jeter un coup d'œil à un bouton [прыщик] qui était apparu la veille au soir sur son nez » (Nicolas Gogol, *Le Nez*, éd. cit, p. 103-104.)

¹⁵⁶ *Journal d'un fou*, éd. cit. p. 262. « Ну, посмотри на себя, подумай только, что ты ? ведь ты нуль, более ничего. Ведь у тебя нет ни гроша за душою. Взгляни хоть в зеркало на свое лицо, куды тебе думать о том » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 425.)

ait pouvoir, non de désignation, mais de création : qu'il ne soit pas à l'image des choses, mais que les choses en deviennent l'image. On rejoint ici les très précieux travaux de Nanine Charbonnel. Celle-ci a montré que la métaphore ne sert pas seulement à « exprimer un sentiment » ou à « connaître une réalité ». Elle peut également « enjoin[ndre] au lecteur, à l'interlocuteur, quelque chose à faire », ce que le philosophe appelle « régime praxéologique de la métaphore¹⁵⁷ ». La métaphore ne dit pas seulement ce qui est, mais aussi ce qui doit être.

Les étiquettes métaphoriques sont bien des prescriptions : elles veulent faire tendre le réel vers ce qui lui ressemble. Nanine Charbonnel prend l'exemple suivant : dire, comme Michelet, « l'enfant est une plante qui a besoin de beaucoup de soleil », c'est « enjoindre au parent de donner à l'enfant de l'affection¹⁵⁸ ». Dans ce cas, le locuteur, par le biais de la métaphore, donne un conseil, ou un ordre, à l'interlocuteur. La folie, telle qu'elle est mise en scène dans les textes romantiques, permet de faire surgir un autre mécanisme. Le fou, victime de « dualisme chronique », comme le dit Hoffmann dans *Princesse Brambilla*, est capable d'être à la fois le locuteur et l'interlocuteur, de se donner à lui-même un modèle à suivre. Le discours se trouve alors théâtralisé. C'est bien ce que fait le fou de Gogol, lorsque, dédoublé en chienne, il se désigne à la troisième personne : Poprichtchine, cet être au « nom très bizarre », est un « *ourod* ». Or le terme *ou-rod*, qu'on peut traduire par « avorton », est la racine et la première forme attestée de *yourodivy*, nom russe du fol-en-Christ, comme nous avons eu l'occasion de le montrer plus haut. Se découvrant roi d'Espagne, Poprichtchine découvre en même temps que « conseiller titulaire » n'était qu'une image, une *figure*, une incarnation métaphorique pourrait-on dire. Il sait désormais qui il est.

Il semble bien que Poprichtchine ait, à son insu, élaboré une métaphore praxéologique lorsque, sous les traits d'une chienne, il affirme être un « *ourod* » : il se donne alors un modèle à suivre. Comme Ivan le Terrible, il devient alors roi et fou. « *Ourod* » apparaît bien comme le seul nom juste pour résumer toutes les contradictions d'un roi d'Espagne enfermé dans un asile de fous, d'un être privé d'identité parce que son identité excède ce qu'il est possible de dire dans le langage. Si, au début, il ressemble à un *ourod*, force est de constater qu'il le devient peu à peu... mais jusqu'à un certain point seulement. Poprichtchine n'est pas un authentique fol-en-Christ, pas plus qu'il n'est un authentique écrivain. Poprichtchine reste

¹⁵⁷ Nanine Charbonnel, « Métaphore et philosophie moderne » in Nanine Charbonnel et Georges Kleiber (dir.), *La Métaphore, entre philosophie et rhétorique*, Paris, PUF, 1999, p. 35. Un peu plus loin, l'auteur affirme que le régime praxéologique de la métaphore implique « l'exagération de dire ce qui *doit être* en disant ce qui *est* (ce qui est censé être), de dire l'idéal en disant le fait ! *Ce qui caractérise le comparant dans le régime sémantique praxéologique, c'est qu'il est pris non seulement comme semblable, mais comme imitable.* » (*Ibid.*, p. 54.)

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 35.

jusqu'au bout un double parodique, un imitateur, une figure vide.

Le récit lui-même le souligne : il ne s'achève pas sur l'apothéose du fol-en-Christ martyrisé : le fou ajoute cette ultime interrogation : « et savez-vous que le dey d'Alger a une bosse sous le nez ? » On a vu dans ce finale le triomphe de la fatrasie, du coq-à-l'âne, de l'humour jubilatoire d'un texte qu'il ne convient décidément pas de prendre au sérieux. Certes. Mais on ne peut ignorer que c'est la neuvième occurrence du mot « nez » dans un texte très court et que, si l'on suit Wladimir Troubetzkoy qui rattache le signifiant « Poprichtchine » au mot *прищик*, « bouton sur le nez », on a affaire à un étrange retour du motif. Si le dey d'Alger a une bosse sous le nez, le roi d'Espagne a un bouton sur son appendice nasal. Poprichtchine – il peut le nier autant qu'il le souhaite – porte bien son nom. Le pointilleux Cratyle n'aurait pas dit autre chose.

La question fondamentale que posait le *Cratyle* portait sur le nom propre et l'identité : tout nom bien formé doit être un éponyme, un *cognomen*, un surnom. « Dis-moi ton nom, je te dirai qui tu es », ou plutôt « dis-moi qui tu es, je te dirai ton nom », semble affirmer Cratyle. Le fou se trouve alors chargé d'explorer cette possibilité d'un nom *propre*, d'un nom juste et véritable, et de révéler la part de folie qu'une telle rêverie porte avec elle. Mais la lecture du *Journal d'un fou* n'est pas cratylienne, elle nous invite même à inverser le raisonnement de Cratyle : un nom propre peut-il être figuré ? Si le nom fait signe vers autre chose que celui qu'il sert à désigner, est-il encore un nom « propre » ? Le héros du *Journal d'un fou*, pendant la presque totalité du récit, n'a pas de nom. Son journal peut se lire comme la quête progressive d'une identité, la conquête, et même la double conquête, d'un nom, puisque c'est à l'asile des fous qu'il en reçoit, non pas un, mais bien deux, Poprichtchine, conseiller titulaire, et Ferdinand VIII, roi d'Espagne. Tous les deux sont arbitraires et motivés, et aucun en définitive ne convient. Le premier est motivé par l'apparence du personnage, il lui ressemble, mais il n'en veut pas, parce qu'il lui a été arbitrairement attribué de l'extérieur, parce qu'il n'est qu'une *figure*, une métaphore de ce qu'il est, non son être réel. Le second est motivé par son désir d'être tel qu'il se désigne, de s'engendrer lui-même, de se forger un nom unique, qui lui soit propre. Mais il apparaît à tous comme totalement arbitraire, et personne n'en veut. Ce second nom est bien un « château en Espagne », la construction imaginaire d'un idéal, qui isole le fou dans une solitude radicale. Il dessine le rêve stimulant et angoissant d'une langue unique, primitive, taillée sur mesure par et pour l'individu. On voit ainsi que le questionnement du dialogue de Platon sous-tend la réflexion romantique sur le nom propre, sans que pour autant les récits que nous étudions reprennent à leur compte la pensée du personnage platonicien.

Odoïevski, à la suite de Socrate, s'interroge également sur la possibilité même d'accéder aux choses à travers les noms qu'on emploie pour les désigner. Faust, à la fin des *Nuits Russes*, semble reprendre en écho les derniers mots de Socrate dans le *Cratyle* :

La question de savoir s'il peut exister une science qui se passerait de mots nous entraînerait trop loin ; pour le moment, je n'insisterai que sur la nécessité de ne pas trop se fier aux mots, et de ne pas aller croire que notre pensée s'exprime *pleinement* par les mots [...] ¹⁵⁹.

Si Odoïevski rêve bien, contrairement à Socrate, d'une langue musicale, qui seule permettrait d'accéder aux choses, ce n'est pas parce que la musique procède par onomatopées : imiter l'aboïement du chien, ce n'est pas encore faire de la musique. Celle-ci, au contraire, est de nature symbolique : elle représente plus qu'elle imite les sons de la nature. Ce n'est donc pas tant la reproduction de la chose que le langage se doit d'atteindre, que sa symbolisation au moyen de la métaphore. Odoïevski, privilégiant le langage de la mystique à celui de la raison, se trouve ainsi conduit à chercher dans le « voir comme » qui préside à la métaphore une solution pour pallier l'inadéquation du mot et de la chose. C'est au détour de la ressemblance que la langue est conviée. Si Odoïevski maintient ses activités d'écrivain, c'est bien parce qu'un enseignement peut jaillir du verbe, à condition qu'il ne se donne pas pour transparent à son objet, mais qu'il maintienne une opacité d'ordre poétique, plus difficile, sans doute, mais véridique et sincère. Victor reproche à Faust de préférer la mystique à la science, le détour à l'expression claire et distincte :

À ta guise ! Mais quant à moi, un mot ou un chiffre m'apparaîtra toujours bien plus clair que toutes ces comparaisons et métaphores dont toi et ton manuscrit nous avez si généreusement gratifiés ¹⁶⁰ !

La métaphore n'est pourtant pas synonyme d'obscurité amphigourique. Elle est un moyen d'accéder à la vérité, parce qu'elle permet de donner au discours la seule fondation qui soit solide, celle de la nature. Contrairement au langage humain, dont tous les mots sont sujets à des fluctuations de sens, la nature est immuable :

(...) les signes de la nature sont plus constants que les signes humains, et en voici la preuve : dans la nature, l'arbre dit toujours pleinement et complètement son nom propre : arbre, sous quelque nom qu'il puisse exister dans les langues humaines : seulement, et voilà de quoi tempérer notre orgueil, il n'y a pas un seul mot que nous prononçons qui n'ait mille sens différents, et qui par là ne prête à confusion. [...] c'est pourquoi, quand nous voulons donner à notre parole un caractère bien défini, nous recourons instinctivement à une lettre définie de la nature, comme à un symbole constant d'une idée vivante, identique à la nôtre ; nous nous

¹⁵⁹ Vladimir Odoïevski, *Les Nuits Russes*, éd. cit., p. 190. « Вопрос : может ли быть наука, не выражаемая словами, – завел бы нас слишком далеко ; я пока настаиваю только на том, чтоб мы не слишком доверяли нашим словам и не думали, что наши мысли *вполне* выражаются словами » (Владимир Одоевский, *Русские ночи*, éd. cit., p. 245.)

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 188. « Уж воля твоя, для меня всего яснее слово или цифра, нежели все эти сравнения и метафоры, которыми ты и твоя рукопись так щедро нас наделяешь. » (*Ibid.*, p. 242.)

De la langue à la littérature

efforçons de donner à notre pensée ce vêtement solide, car nous ne savons pas diriger notre liberté selon des lois aussi assurées que celles qui régissent la nature¹⁶¹.

La nature est un livre¹⁶², dont les signes sont parfaits, c'est-à-dire adéquats et immuables. C'est dans la lecture de ce livre qu'il faut puiser les signes qui permettront par la suite de constituer un langage symbolique, capable de représenter la vérité et de la transmettre. Le monde parle, et seule sa langue est digne d'être recueillie dans l'œuvre d'art. On retrouve ici l'idée d'une analogie entre la langue du monde, la langue du rêve et de la folie, et enfin la langue de la poésie. Les deux métaphores du discours du monde et du grand livre du monde tiennent une place importante dans la littérature romantique. Ainsi le père adoptif du narrateur des *Veilles* commente-t-il l'étrangeté manifeste de son fils :

Ainsi, également, les étoiles du ciel et les fleurs sur la terre, qu'il fait souvent se parler entre elles et entretenir un prodigieux commerce. Ne m'a-t-il pas récemment rendu la tête confuse à propos d'une chaussure dont il m'a d'abord demandé le nom de chacune des parties, et lorsque je lui eus dûment donné réponse, il se mit brusquement à me demander des éclaircissements sur chacune des substances, remontant toujours au terme précédent, d'abord dans les sciences de la nature, en rapportant le cuir au bœuf, remontant ensuite toujours plus avant, jusqu'à ce qu'à la fin, je me fusse retrouvé avec ma chaussure dans les hauteurs de la théologie et qu'il m'eût dit que je n'entendais rien à mon métier car j'étais incapable de l'éclairer sur ma partie jusqu'au terme dernier. De même qu'il appelle souvent les fleurs une écriture, que simplement nous ne savons pas lire, et pareillement pour les cailloux multicolores. Il espère apprendre un jour cette langue, de là promettant d'être en mesure de faire les plus prodigieuses communications. Souvent il écoute en grand secret les moustiques et les mouches lorsqu'ils bourdonnent au soleil, car il croit qu'ils se concertent sur d'importants sujets dont nul, jusqu'à ce jour, ne soupçonne l'existence : quand il raconte ces sornettes aux compagnons et apprentis, dans l'atelier, et que tous se moquent de lui, fort sérieusement il les déclare tous des aveugles et des sourds qui ne voient ni n'entendent ce qui se passe autour d'eux. À présent, il lit jour et nuit dans Jakob Böhme et Hans Sachs, lesquels deux bonshommes étaient de singuliers cordonniers dont on ne savait trop que penser, même de leur vivant¹⁶³. –

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 188-189. « буквы природы постоянное букв человеческих, и вот тому доказательство : в природе дерево всегда ясно и вполне выговаривает свое слово – дерево, под какими бы именами оно ни существовало в языке человеческом ; между тем, к уничижению нашей гордости, – нет слова, нами произносимого, которое бы не имело тысячи различных смыслов и не подавало повода к спорам. [...] Оттого, когда мы хотим нашему слову дать характер определенный, мы невольно хватаемся за определенную букву природы, как за постоянный символ живой мысли, однородной с нашею мыслию ; мы стараемся нашей мысли дать ту прочную одежду, которой сами сотворить не умеем, ибо не умеем направить нашей воли по таким же прочным законам, по которым действует природа. » (*Ibid.*, p. 242-244.)

¹⁶² On peut voir ici l'influence sur le penseur russe de la *Naturphilosophie*, telle qu'elle s'exprime par exemple dans *La Symbolique des rêves* de Schubert.

¹⁶³ Bonaventura, *Les Veilles*, éd. cit., p. 123-124. « So auch die Sterne am Himmel und die Blumen auf der Erde, die er oft untereinander sich besprechen und gar wundersamen Verkehr treiben läßt. Hat er mich doch neulich über einen Schuh gar konfus gemacht, indem er mich anfangs über die Bestandteile desselben befragte, und als ich ihm darauf Rede und Antwort gegeben hatte, plötzlich über jede einzelne Substanz Aufklärung verlangte, immer höher sich verstieg, erst in die Naturwissenschaften, indem er das Leder auf den Ochsen zurückführte, dann gar noch oben in der Theologie befand und er mir grad heraus sagte daß ich in meinem Fache ein Stümper sei, weil ich ihm darin nicht bis zum letzten Grunde Auskunft geben könnte. Ebenfalls nennt er die Blumen oft eine Schrift, die wir nur nicht zu lesen verständen, desgleichen auch die bunten Gesteine. Er hofft diese Sprache noch eins zu lernen, und verspricht dann gar wundersame Dinge daraus mitzuteilen. Oft behorcht er ganz heimlich die Mücken oder Fliegen wenn sie im Sonnenschein summen, weil er glaubt sie unterredeten sich über wichtige Gegenstände, von denen bis jetzt noch kein

Les animaux, les végétaux, les minéraux eux-mêmes parlent une langue qu'il convient d'apprendre à entendre. Connaître le monde, c'est en comprendre la langue, c'est en savoir les noms. Il s'agit de remonter par le langage l'échelle des causes, jusqu'à la cause première, qui rappelle étrangement, par les « hauteurs de la théologie » où le pauvre cordonnier est sommé de s'élever, le monde des Idées platoniciennes.

Le monde est saturé de signes, qui désignent des réalités supra-sensibles. Il convient de préciser ici ce que l'on entend par « signe ». En un sens large, qui a été le nôtre jusqu'à présent, on peut appeler « signe » tout moyen de communication qui tend à représenter une chose. En ce sens, le « symbole » est, lui aussi, un signe. Mais on peut également donner au terme « signe » un sens strict, en quoi il se trouve alors opposé au « symbole ». Si on suit la réflexion proposée par Gilbert Durand dans *L'Imagination symbolique*, on réservera le terme « signe » à la désignation arbitraire et conventionnelle de la chose, et celui de « symbole » à la désignation non arbitraire et non conventionnelle. Gilbert Durand place entre les deux l'« allégorie », désignation non arbitraire le plus souvent conventionnelle. Les trois catégories sont mobilisées en fonction de l'accessibilité du référent qu'on cherche à représenter :

L'on peut donc, en théorie du moins, distinguer deux sortes de signes : les *signes arbitraires* purement indicatifs qui renvoient à une réalité signifiée sinon présente du moins toujours présentable, et les *signes allégoriques* qui renvoient à une réalité signifiée difficilement présentable. Ces derniers sont obligés de *figurer* concrètement une partie de la réalité qu'ils signifient.

Et nous aboutissons enfin à l'imagination symbolique proprement dite lorsque le signifié n'est *plus du tout présentable* et que le signe ne peut se référer qu'à un *sens* non à une chose sensible¹⁶⁴.

Le symbole est ainsi associé à un paradoxe. Non arbitraire, il est lié par une ressemblance, par une « marque », dirait Socrate, à la chose qu'il désigne. Mais celle-ci n'est pas accessible en elle-même. Il devient alors impossible, comme le rêvait Socrate, de vérifier la ressemblance entre symbole et référent :

Puisque la représentation symbolique ne peut jamais se confirmer par la présentation pure et simple de ce qu'elle signifie, le symbole en dernier ressort *ne vaut que par lui-même*. Ne pouvant figurer l'infigurable transcendance, l'image symbolique est *transfiguration* d'une représentation concrète par un sens abstrait. Le symbole est donc une représentation qui fait *apparaître* un sens secret, il est l'épiphanie d'un mystère¹⁶⁵.

Mensch etwas ahnete : Schwatzt er den Gesellen und Lehrburschen in der Werkstatt dergleichen vor und sie lachen über ihn, so erklärt er sie sehr ernsthaft für Blinde und Taube, die weder sähen noch hörten, was um sie her vorginge. Jetzt sitzt er Tag und Nacht beim Jakob Böhme und Hans Sachs, welches zweien gar absonderliche Schuhmacher waren, aus denen auch zu ihrer Zeit niemand klug werden konnte. – » (Bonaventura, *Nachtwachen*, éd. cit., p. 27.)

¹⁶⁴ Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2003, [1^e éd. 1964], p. 10.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 31.

Si le symbolique s'appuie bien sur le cosmique, au sens où le rapport entre référent et symbole est naturel, il excède la nature en ceci qu'il signifie ce qui n'est pas accessible de manière directe. Il est ainsi source de connaissance, et même le seul moyen d'accéder à certaines connaissances qui ne peuvent être dites autrement, mais son usage est extrêmement dangereux, puisqu'invérifiable.

On quitte ici la pensée platonicienne, qui présuppose qu'il est toujours possible de contempler l'Idée, avant et sans le langage, pour s'engager du côté d'Aristote, chez qui la métaphore acquiert une valeur ontologique. Ainsi commente-t-il son usage dans la *Poétique* :

S'il est important d'utiliser de la manière qui convient chacune des formes d'expression dont on a parlé – les noms doubles et les noms rares en particulier – il est plus important encore – et de beaucoup – de savoir créer des métaphores : c'est en effet la seule chose qu'on ne puisse emprunter à autrui, et c'est une preuve de bonnes dispositions naturelles : créer de bonnes métaphores, c'est observer [*theorein*] les ressemblances¹⁶⁶.

Anne Cauquelin, dans l'essai qu'elle a consacré au langage chez Aristote, commente longuement cette tournure en la rapprochant des passages de la *Rhétorique* qui développent la notion de ressemblance. Apercevoir les ressemblances n'est pas pure question de vision (*opsis*). Il s'agit également de les théoriser, comme l'indique l'emploi du verbe *theorein*. Le poète et le philosophe ont en commun cette recherche des similitudes.

La vision « véritable » est alors cette opération qui se réfugie dans l'esprit et désigne, par métaphore, la pure lumière de l'esprit. Puissance de faire apparaître les choses quand, de l'état de non-connaissance une chose devient « claire », apparaît en pleine lumière. (...)

Si la métaphore se sert des images, des figures qu'évoquent les termes, et d'un raisonnement selon l'analogie pour saisir le passage possible qui fera lui-même image, elle se situe donc du côté de la connaissance, elle est instrument de pensée, et à mi-chemin entre raison (*logos*) et art (*technê*), elle ouvre à l'intelligence le monde du vraisemblable¹⁶⁷.

La métaphore est au service de la pensée. Le regard physique est subordonné au regard intérieur, à celui de l'intelligence, qui seule permet de faire advenir le vrai. On voit ici que l'enjeu dépasse sans véritablement la remettre en cause la question de l'arbitraire du signe linguistique, qu'Aristote admettait. C'est d'un autre langage qu'il est question, ou tout au moins d'un autre usage du signe, qui met sur la voie d'une connaissance nouvelle.

C'est pourquoi nous voudrions nous demander ici si le fou est ce poète dont parle Aristote, celui qui est capable de créer de bonnes métaphores, d'apercevoir et de théoriser les ressemblances pour faire advenir du sens, pour symboliser ce que Gilbert Durand appelle « l'infigurable ». Fidèle à Aristote, nous explorerons successivement l'usage rhétorique du discours, à travers la figure de Médard, et son usage poétique, entendu au sens moderne de

¹⁶⁶ Aristote, *Poétique*, éd. cit., [1459], p. 122.

¹⁶⁷ Anne Cauquelin, *Aristote. Le Langage*, Paris, PUF, coll. Philosophies, p. 113-114.

« littéraire », à travers la figure de Michel.

9.3.2. Folie et discours rhétorique : analyse du chapitre 1 des Élixirs du Diable

Médard, comme tous les fous prophètes, se présente en quête de signes : la faculté de trouver des significations semble même à l'origine de son incroyable éloquence, qui se manifeste dès l'enfance, et sur laquelle il insiste dans le premier chapitre de ses aventures. Cette quête le mène peu à peu à rechercher partout des ressemblances, chargées simultanément d'expliquer son destin personnel et de donner à son discours le pouvoir d'agir sur autrui. Pris au piège du « voir comme », qu'il confond peu à peu avec la découverte d'identités secrètes, dont le sens excède considérablement la seule question du regard, il se trouve en proie à trois accès de folie, qui, après l'y avoir mené, le chassent hors du cloître. Folie et rhétorique semblent ainsi liées à l'orée du roman.

DU RÉEL À LA VISION

La toute petite enfance de Médard est marquée par deux rencontres, celle d'un étrange peintre des origines et celle d'un pèlerin, accompagné d'un petit enfant aux pouvoirs surprenants. Ces deux événements, présentés successivement comme ne formant qu'un tout, déterminent en quelque sorte le devenir de Médard durant tout le premier chapitre. L'effort de l'enfant, puis du jeune homme, semble être tout entier tourné vers la recherche d'un sens à attribuer à ces rencontres. C'est d'ailleurs le merveilleux petit enfant amené par le pèlerin qui a enseigné à Franz le jeu des significations. C'est ainsi qu'il explique à l'abbesse, lors de leur première rencontre, sa capacité à développer un discours théologique :

Je lui répondis sans réfléchir [ohne mich (...) zu besinnen] un seul instant qu'un enfant admirablement beau, amené un jour par un pèlerin étranger, m'avait expliqué tous les tableaux de l'église et en avait aussi tracé d'autres lui-même avec des pierres de toutes les couleurs ; et que non seulement il m'en avait fait comprendre le sens [Sinn], mais qu'il m'avait aussi raconté beaucoup d'autres histoires saintes¹⁶⁸.

La réflexion qui caractérise le jeune Franz, totalement inadaptée à son âge, a une origine extérieure. L'enfant ne pense pas : « ohne mich [...] zu besinnen ». « Besinnen », c'est appliquer sa pensée, donc réfléchir, et tout particulièrement aux choses du passé. Ce verbe

¹⁶⁸ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 33. « da antworte ich, ohne mich einen Augenblick zu besinnen, daß der schöne wunderbare Knabe, den einst ein fremder Pilgersmann mitgebracht hätte, mir alle Bilder in der Kirsche erklärt, ja selbst noch manches Bild mit bunten Steinen gemalt und mir nicht allein den Sinn davon gelöst, sondern auch noch viele andere heilige Geschichten erzählt hätte » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit. p. 18.)

désigne en effet également l'effort intellectuel du souvenir. Or Franz n'a pas besoin de se souvenir, pas plus qu'il n'a besoin de réfléchir. Le savoir acquis au contact de l'enfant magique est toujours déjà là, et se présente au jeune Franz par une sorte de réminiscence inconsciente. En revanche, ce savoir est bien d'ordre intellectuel. L'enfant lui a expliqué les images, il lui a révélé le sens (« Sinn ») de ses propres figures. La signification passe par l'image. Le sens est figuré dans les images autant que dans les histoires saintes. Or la capacité à constituer des images devient, un peu plus tard, un trait dominant du discours rhétorique de Médard au cloître, lui dont la pensée semble profondément symbolique.

Le désir d'interpréter ces deux rencontres fondatrices est présent dans toute la première partie du roman. Il semble même devenir de plus en plus profond au fur et à mesure que Médard sombre dans la folie.

Les mystérieuses circonstances de ma naissance en un lieu saint et pour l'absolution d'un père criminel, les aventures singulières de mon jeune âge, tout semblait révéler que mon esprit, dans un commerce immédiat avec les choses célestes, s'élevait déjà, ici-bas, au-dessus de celles de la terre ; que je n'appartenais pas au monde ni aux hommes, mais que j'étais venu parmi eux pour leur apporter le salut et la consolation¹⁶⁹.

On voit ici l'effort manifeste de Médard pour interpréter et donner sens à son expérience passée. La naissance et les événements de l'enfance ont un sens qu'il s'agit de comprendre, ce que seul Médard semble être en mesure de faire. Le point essentiel de l'interprétation est la convergence de tous les éléments vers une seule et même signification. Les signes révèlent la prédestination et la supériorité de Médard : une relation immédiate, « unmitelbar », le lie au ciel et au monde de l'esprit. Comme Moïse, le seul prophète de l'Ancien Testament à avoir contemplé Dieu en face, Médard est dans un rapport à Dieu qui ne nécessite aucun intermédiaire. Il est ainsi en relation directe avec la transcendance, qu'il lui appartient de figurer dans un discours nécessairement symbolique, au sens où l'entend Gilbert Durand. Comme Jésus, parlant au moyen de paraboles, il est provisoirement descendu au milieu des hommes pour les sauver par son verbe.

Cette pan-signification, on l'a vu plus haut¹⁷⁰, est un trait propre à l'écriture de la folie, et se trouve d'ailleurs désignée comme telle par le narrateur lui-même. Un peu plus tôt dans le

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 52. « Die geheimnisvollen Umstände bei meiner Geburt, am heiligen Orte zu Entsündigung des verbrecherischen Vaters, die wunderbaren Begebenheiten in meinen ersten Kinderjahren, alles *deutete* dahin, daß mein Geist, in unmittelbarer Berührung mit dem Himmlischen, sich schon hienieden über das Irdische erhebe, und ich nicht der Welt, den Menschen angehöre, denen Heil und Trost zu geben, ich hier auf Erden wandle » (*Ibid.*, p. 39.)

¹⁷⁰ Voir plus haut p. 502sv.

roman, avant justement que la folie ne le gagne complètement, le jeune homme a été amené à avancer les premiers éléments de cette interprétation, mais sans y accorder pleinement foi. En effet, après avoir connu le trouble près de la sœur du maître de chapelle, il décide, pour triompher de la tentation, d'accélérer la prononciation de ses vœux, et en fait la demande au père Léonard.

Une honte intime et insurmontable me retint de lui dire la vérité [Wahrheit]. Par contre, je lui racontai, avec le feu de l'exaltation [Exaltation] qui n'était pas encore éteinte en moi, les étranges aventures de mon enfance : toutes semblaient annoncer que j'étais destiné à la vie du cloître. Léonard m'écouta tranquillement et, sans élever précisément des doutes au sujet de mes visions [Visionen], il ne parut pas y attacher une grande importance. Il déclara au contraire qu'elles ne prouvaient que bien faiblement un vocation véritable et qu'en ce domaine les illusions [Illusion] étaient particulièrement fréquentes¹⁷¹.

On retrouve ici la même argumentation : les événements de l'enfance désignent la vie du cloître. Riches de significations, ils prédestinent l'enfant à cette vie. Pourtant, un double discrédit est jeté sur ce raisonnement. C'est d'abord le narrateur lui-même qui met en doute la validité de sa propre argumentation : ce qu'il dit n'est pas la « vérité », son discours appartient donc à la sphère du mensonge. Son exaltation ne cache pas – ou cache mal – le détournement de sens qu'il fait subir à sa propre expérience et au sens profond de sa quête : c'est bien parce que le contact avec la jeune fille l'a mené au bord de la folie qu'il veut hâter sa prise d'habit. La honte intérieure qu'il ressent et qu'il ne peut surmonter le pousse au mensonge. De plus, Léonard n'attache que peu d'importance à ces révélations. Au contraire, il met le jeune homme en garde contre des « visions » qui pourraient bien n'être que des « illusions ». Léonard utilise ici des mots d'origine latine, et non germanique, qui créent un écho sonore avec le troisième terme étranger d'« exaltation ». La culture française et italienne, mais aussi son appartenance à l'Église catholique romaine, expliquent aisément cet emploi dans la bouche du vieux moine. Toutefois, ils détachent le contenu même de l'expérience de Franz du champ germanique de « Bild ». Les termes de « Vision » et « Illusion » apportent une connotation supplémentaire au monde des images. Les images sont en effet présentées, non pas comme autonomes, mais comme étant le fruit d'un regard, et d'un regard qui peut se tromper. Il est alors possible qu'une défaillance se glisse dans le mécanisme des significations. Un discrédit se trouve jeté sur l'expérience fondatrice de Franz : a-t-il vécu ces rencontres ? sont-ce de simples images, produits d'une imagination dérégulée ? Alors même que le lecteur vient de voir Franz en proie à

¹⁷¹ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 45. « Eine innere Scham, die ich nicht zu überwinden vermochte, hielt mich zurück, ihm die Wahrheit zu sagen, dagegen erzählte ich ihm mit dem Feuer der Exaltation, das noch in mir glühte, die wunderbaren Begebenheiten meiner Kinderjahre, welche alle auf meine Bestimmung zum Klosterleben hindeuteten. Leonardus hörte mich ruhig an, und ohne gerade gegen meine Visionen Zweifel vorzubringen, schien er doch, sie nicht sonderlich zu beachten, er äußerte vielmehr, wie das alles noch sehr wenig für die Echtheit meines Beruf spräche, da eben hie eine Illusion sehr möglich sei. » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 30.)

sa première crise de folie, le fondement originel de son existence semble mis en cause. Mais que reste-t-il alors dans la vie de Franz qui soit solide, digne de confiance ? Les paroles de Léonard semblent suggérer que l'ensemble du récit pourrait n'être que la vision d'un esprit trompé, tandis que Franz vient lui-même de révéler qu'il est tout à fait capable de remplacer la vérité par des discours menteurs. Le pacte même de sincérité, à l'origine de l'œuvre à caractère autobiographique, pourrait alors ne pas être respecté dans les *Élixirs du Diable*. C'est ainsi le lecteur lui-même qui est renvoyé à la quête de signes. Faut-il croire ce que dit le narrateur ? Se peut-il qu'il trompe sciemment le destinataire de sa confession, comme il a tenté de le faire avec Léonard ? ou croit-il véritablement aux illusions dont il se fait l'écho insatiable ? Nous penchons pour cette deuxième hypothèse : si Franz tente de tromper Léonard, l'aveu même de cette tentative dans la narration laisse penser que le narrateur, contrairement au personnage qu'il met en scène, se veut sincère et appliqué dans le récit de sa vie.

Quant au contenu même du récit, rien en revanche ne vient garantir sa véracité. Médard déclare d'ailleurs, au début de son récit, ne pas se souvenir de ses premières impressions. Ce serait bien plutôt sa mère qui les lui aurait rapportées plus tard :

Tout ce que me racontait ma mère sur ce cloître merveilleux, où sa profonde douleur trouva la grâce d'une consolation, pénétrait si bien dans mon cœur [sind so in mein Innres gedrunge] que je crus avoir tout vu [erfahren zu haben glaube], tout appris moi-même. Pourtant il est impossible que mes souvenirs [meine Erinnerung] remontent aussi loin, puisque ma mère quitta ce lieu saint après un an et demi de séjour. C'est ainsi qu'il me semble avoir remarqué moi-même un jour, dans l'église déserte, la surprenante silhouette d'un homme grave et avoir reconnu en lui le peintre étranger qui s'était déjà montré jadis, alors qu'on bâtissait l'édifice ; personne n'avait compris son langage ; en peu de temps, d'une main experte, il avait couvert l'église d'admirables peintures, puis, le travail achevé, il avait disparu aussitôt¹⁷².

Les souvenirs de Médard sont faux. Ce sont des récits de sa mère intériorisés et devenus images. Le modal « glaube » indique très clairement que l'expérience acquise (« erfahren ») repose sur une erreur de jugement, de perception. Il croit avoir vécu, mais cette vie s'est inscrite au plus profond de lui-même (« mein Innres », qui devient « Erinnerung »), alors qu'elle venait de l'extérieur, comme l'indique le verbe de mouvement « sind gedrunge ». L'emploi des temps verbaux dans la dernière phrase du passage manifeste très clairement ce glissement. On trouve d'abord le subjonctif II « hätte gesehen » qui montre que l'expérience

¹⁷² *Ibid.*, p. 30. « Die Erzählungen meiner Mutter von dem wundervollen Kloster, wo ihrem tiefsten Schmerz gnadenreicher Trost zuteil wurde, sind so in mein Innres gedrunge, daß ich alles selbst erfahren zu haben glaube, unerachtet es unmöglich ist, daß meine Erinnerung so weit hinausreicht, da meine Mutter nach anderthalb Jahren die heilige Stätte verließ. – So ist es mir, *als hätte* ich selbst einmal in der öden Kirche die wunderbare Gestalt eines ernsten Mannes *gesehen*, und es *sei* eben der fremde Maler *gewesen*, der in uralter Zeit, *als* eben die Kirche gebaut, *erschien*, dessen Sprache niemand verstehen konnte und der mit kunstgeübter Hand in gar kurzer Zeit, die Kirche auf das herrlichste *ausmalte*, dann aber, *als* er fertig worden, wieder *verschwand*. » (*Ibid.*, p. 14.)

rapportée est un irréel : tout s'est passé « comme si ». Vient ensuite le subjonctif I « es gewesen » qui indique cette fois clairement que le narrateur se fait l'écho de paroles d'autrui, sans que leur source ne soit clairement identifiable. Est-ce la mère de Franz, ou une voix plus diffuse rapportée de génération en génération ? Toujours est-il que, là encore, l'expérience est clairement rattachée à une origine extérieure. Viennent ensuite des formes à l'indicatif « erschien... ausmalte... verschwand ». Il s'agit bien alors de rapporter des faits passés, dont l'authenticité n'est plus mise en doute. Le rôle et le sens de la conjonction « als » renforce l'ambiguïté, puisqu'ils correspondent au mécanisme de l'antanaclase : au début du passage, elle sert à montrer la nature irréelle de la proposition qui suit, elle appartient au champ de la comparaison, or être « comme si », ce n'est pas être. En revanche, dans la suite du passage, la conjonction introduit des subordonnées temporelles, qui indiquent la singularité et la réalité des faits exprimés.

Médard a donc hérité de sa mère la recherche permanente des signes, et le don de les interpréter. Il n'y a pas de souvenirs chez Médard, mais la faculté extraordinaire de connaître les signes, de les intérioriser et d'en livrer la signification, ou plutôt les significations, puisque le même répertoire de signes permet de rendre compte de toutes les situations. Ce qui importe dans le signe, ce n'est pas tant son lien originel avec un réel passé, que sa capacité à rendre compte du réel présent. Peu importe au fond que Médard se souvienne de son enfance, ou même qu'il l'ait véritablement vécue. L'essentiel est que les images attachées à cette enfance permettent d'expliquer la vocation et la prédestination du moine.

FIGURES DE RHÉTORIQUE

Or ce premier chapitre est également un traité de rhétorique qui démontre, théorie et exemples à l'appui, ce qu'est l'art oratoire. La capacité de Médard à intérioriser les images extérieures, puis à puiser dans ces images intérieures pour expliquer le monde se traduit dans l'extraordinaire éloquence du moine : son discours, son pouvoir rhétorique, trouvent ici leur source. Voici tout d'abord en quels termes il rapporte l'impuissance du prédicateur dont il prend la succession :

Le frère qui prêchait ordinairement dans le cloître s'affaiblissait de jour en jour ; ses discours, semblables à une rivière à demi tarie, avaient un débit lent et monotone [tonlos] ; et comme il parlait sans canevas, la pauvreté des mots et des idées [Ideen und Worten] rendait ce délayage si pénible et si long que la plus grande partie des assistants s'endormait doucement avant l'*Amen*, comme au bruit insignifiant [bedeutungslosen] et uniforme [eintönigen] d'un moulin,

et ne pouvait être éveillé que par le son éclatant des orgues¹⁷³.

Le narrateur utilise deux comparaisons pour rendre manifeste ce qu'est un mauvais discours, celle du ruisseau et celle du moulin. Dans les deux cas, c'est la monotonie (« tonlos », « eintönig ») du mouvement propre au discours qui est fustigée. Le discours du vieux moine est devenu ennuyeux parce qu'il a perdu sa capacité à signifier : il est « bedeutungslos ». Le narrateur se refuse en effet à séparer les idées et les mots (« Ideen und Worten »). Remotiver le langage, apercevoir les ressemblances entre les idées et les mots, forger les justes comparaisons et les belles métaphores, telles semblent bien être en effet les qualités du langage éloquent. Le narrateur renoue ici avec la conception antique de la rhétorique. Il évoque l'invention, puisqu'il faut trouver des idées (« Ideen »), la disposition, puisqu'il faut faire un brouillon (« Konzept »), l'élocution enfin à travers le choix des mots et le travail de la mélodie. Des trois parties, il est certain que la dernière est de loin la plus importante, puisqu'elle est seule capable de rivaliser avec le son des orgues : on a vu précédemment que le langage musical, parce qu'il émeut l'âme sans s'adresser à la raison, est le plus proche de la langue motivée des origines. Par opposition au passage qui décrit le discours sans efficace de son prédécesseur, les deux suivants se rapportent aux discours de Médard :

J'allais jusqu'à glisser dans mes discours des allusions à la venue prochaine d'un temps de miracles ; il commençait à poindre, comme les faibles rayons de l'aurore, amenant avec lui, pour la consolation et le salut des fidèles, un élu de Dieu. J'enveloppais ma mission imaginaire d'images mystiques qui exerçaient sur la foule un charme d'autant plus singulier qu'on les comprenait moins¹⁷⁴.

Mes paroles coulaient comme un torrent de feu. L'évocation de saint Bernard faisait naître les images les plus ingénieuses, suscitaient les considérations les plus pieuses, et je lisais dans tous les regards attachés sur moi l'étonnement et l'admiration¹⁷⁵.

La rhétorique de Médard est d'abord pouvoir de fascination exercé sur les fidèles. Le moine prêche pour charmer, étonner, posséder les foules. C'est bien contre ce pouvoir et ce désir tout diaboliques que Léonard et l'abbesse le mettent en garde à plusieurs reprises. Cette puissance repose en effet sur une double mystification : premièrement, les paroles du moine sont pleines

¹⁷³ *Ibid.*, p. 51. « Der Bruder, welcher im Kloster zu predigen pflegte, wurde zusehends schwächer, seine Reden schlichen wie ein halbverseigter Bach mühsam und tonlos dahin, und die ungewöhnlich gedehnte Sprache, welche der Mangel an Ideen und Worten erzeugte, da er ohne Konzept sprach, machte seine Reden so unausstehlich lang, daß vor dem Amen schon der größte Teil der Gemeinde, wie bei dem bedeutungslosen eintönigen Geklapper einer Mühle, sanft eingeschlummert war, und nur durch den Klang der Orgel wieder erweckt werden konnte. » (*Ibid.*, p. 37.)

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 53. « Selbst in meine Reden flocht ich gewisse wundervolle Zeit, gleich der in schimmernden Strahlen leuchtenden Morgenröte, angebrochen, in der Trost und Heil bringend der gläubigen Gemeinde ein Auserwählter Gottes auf Erden wandle. Meine eingebildete Sendung kleidete ich in mystische Bilder ein, die um so mehr wie ein fremdartiger Zauber auf die Menge wirkten, je weniger sie verstanden wurden » (*Ibid.*, p. 40.)

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 62. « Wie ein Feuerstrom flossen meine Worte, die mit der Erinnerung an den heiligen Bernhard die sinnreichsten Bilder, die frömmsten Betrachtungen enthielten dahin, und in allen auf mich gerichteten Blicken, las ich Staunen und Bewunderung » (*Ibid.*, p. 50.)

de sens, « sinnreich », mais les fidèles ne les comprennent pas. Elles ne semblent au fond porter du sens que pour le prédicateur lui-même. L'imagination (« *Einbildung* ») de Médard produit des images (« *Bilder* »), dont le sens est réservé. Le discours de Médard est, comme celui du Christ lui-même, entièrement symbolique. Usant et abusant de la comparaison, il désigne des ressemblances, il place des figures sous les yeux de ses auditeurs, mais il les entoure d'un secret qui fascine. Car la deuxième mystification de Médard réside précisément dans le sens même de ses discours, qui ne tendent qu'à prouver sa propre divinité. Parlant comme le Christ, il se désigne implicitement comme un nouveau saint, envoyé de Dieu. Le caractère pieux de ses discours est une feinte, il est aussi un reflet dont se pare le discours. Médard se trouve ainsi pris au piège de ses propres images, de ses propres ressemblances. Le dérèglement, volontaire ou involontaire, des mécanismes de signification est bien le révélateur d'un glissement qui s'est opéré au sein de Médard et la marque du pouvoir maléfique du diable qui s'est répandu en lui.

Il semblerait donc, au terme de cette première analyse que, contrairement au discours musical, le discours métaphorique soit condamné par le narrateur des *Élixirs du Diable*. Le pouvoir du discours du fou est mauvais et trompeur ; sa langue, empreinte de mensonge et d'orgueil, ne saurait accéder à la vérité. Bonaventura décrit dans les mêmes termes la rhétorique diabolique du prêtre¹⁷⁶ qui, au chevet funèbre d'un libre-penseur, tente encore de le convertir, assumant, d'après le narrateur, « son rôle de diable » :

Auprès d'elle, bouillant de colère, se tient le curé brandissant le crucifix pour convertir le libre penseur. Son discours s'enfle comme un puissant torrent, il dépeint l'au-delà par d'audacieuses images : il dit non pas la belle aurore du jour nouveau et les berceaux fleuris et les anges, mais plutôt, tel un frénétique Breughel d'Enfer, les flammes, les abîmes et toute l'épouvante des enfers de Dante. [...]

Le curé l'exhortait, fulminant et furieux de colère, et se mit à invoquer le Tartare, à le dépeindre sous des traits enflammés, comme un perdu, en cette heure dernière du mourant. Celui-ci se contentait de sourire en hochant la tête¹⁷⁷.

Les métaphores picturales abondent pour décrire la rhétorique enflammée du curé, à laquelle répond seul le silence angélique du mourant. Le *furor* du discours semble bien ici une forme

¹⁷⁶ On peut d'ailleurs noter que, dans ce passage, c'est bien le prêtre lui-même, non le libre-penseur, qui est qualifié de fou. « Un accès de folie sembla en cet instant s'emparer du curé », Bonaventura, *Les Veilles*, éd. cit., p. 86. (« Ein wilder Wahnsinn schien bei diesem Anblicke den Pfaffen zu ergreifen. » Bonaventura, *Nachtwachen*, éd. cit., p. 8.)

¹⁷⁷ Bonaventura, *Les Veilles*, éd. cit., p. 84-86. « Neben ihm steht, glühend vor Zorn, der Pfaff mit aufgehobenem Kruzifixe, den Freigeist zu bekehren. Seine Rede schwillt mächtig an wie ein Strom, und er malt das Jenseits in kühnen Bildern ; aber nicht das schöne Morgenrot des neuen Tages und die aufblühenden Lauben und Engel, sondern, wie ein wilder Höllenbreughel, die Flammen und Abgründe und die ganze schaudervolle Unterwelt des Dante. [...] Der Pfaff donnerte ihm zornig in die Seele und malte jetzt Stunde des Sterbenden. Dieser lächelte nur und schüttelte den Kopf. » (Bonaventura, *Nachtwachen*, éd. cit., p. 7-8.)

de fureur.

DÉMENCE

Le pouvoir du discours oratoire de Médard entretient une parenté cruciale avec la folie qui l'habite. Médard est saisi de trois accès de démence au cours du premier chapitre, dont le premier a pour effet de le jeter dans le cloître, et le dernier de l'en faire sortir. Ces trois passages tissent un jeu d'échos entre eux. Dans le premier, le narrateur décrit l'effet produit par la sœur du maître de chapelle lors d'une soirée musicale. Le second se trouve lors d'une prédication de Médard, prononcée à l'occasion de la Saint-Antoine, au cours de laquelle il croit voir le peintre du Saint-Tilleul. Dans le dernier, enfin, le moine rencontre une jeune femme venue lui confesser l'amour insatiable qu'elle éprouve pour lui. Nous nous concentrerons dans ce développement sur le texte allemand, pour tenter d'en mettre au jour la stylistique propre.

Voici le premier de ces trois accès :

Sie war sehr reizend gekleidet, sie kam mir schöner als je vor, *es war, als* zöge mich eine unsichtbare unwiderstehliche Gewalt zu ihr hin, und so kam es denn, daß ich, ohne selbst zu wissen wie, mich immer ihr nahe befand, jeden ihrer Blicke, jedes ihrer Worte begierig aufhaschte, ja mich so an sie drängte, daß wenigstens ihr Kleid im Vorbeistreifen mich berühren mußte, welches mich mit innerer, nie gefühlter Lust erfüllte. Sie schien es zu bemerken, und Wohlgefallen daran zu finden ; zuweilen *war es mir, als* müßte ich sie *wie* in toller Liebeswut an mich reißen, und inbrünstig an mich drücken ! – Sie hatte lange neben dem Flügel gesessen, endlich stand sie auf, und ließ auf dem Stuhl einen ihrer Handschuhe liegen, den ergriff ich, und drückte ihn im Wahnsinn heftig an den Mund ! – Das sah eins von den Frauenzimmern, die ging zu des Konzert-meisters Schwester, und flüsterte ihr etwas in Ohr, nun schauten sie beide auf mich, und kicherten und lachten höhnisch ! – Ich war *wie* vernichtet, eins Eisstrom goß sich durch mein Inneres – besinnungslos stürzte ich fort ins Kollegium – in meine Zelle. Ich warf mich, *wie* in toller Verzweiflung auf den Fußboden – glühende Tränen quollen mir aus den Augen, ich verwünschte – ich verfluchte das Mädchen – mich selbst – dann betete ich wieder und lachte dazwischen, *wie* ein Wahnsinniger¹⁷⁸ !

Sa toilette était ravissante : elle me parut plus belle que jamais. Une force invisible semblait m'entraîner irrésistiblement vers elle, de sorte que, sans m'en rendre compte, je me trouvais toujours à ses côtés. Je recueillis avec avidité chacun de ses regards, chacune de ses paroles ; et je m'approchais d'elle assez près pour qu'au moins sa robe pût m'effleurer au passage, ce qui me remplissait de délices jusqu'alors inconnues. Elle parut s'en apercevoir et y prendre plaisir. Quelquefois il me semblait que, dans mon délire amoureux, je ne pourrais résister au désir de l'attirer à moi et de la serrer ardemment sur mon cœur.

Elle était restée longtemps assise ; elle se leva enfin et laissa sur la chaise un de ses gants ; je m'en saisis et, tout égaré, le pressai sur mes lèvres. Une des dames s'en aperçut, s'avança vers la sœur du maître de chapelle et lui chuchota quelques mots à l'oreille ; puis toutes les deux me regardèrent en gloussant et riant d'un air moqueur. Je fus comme anéanti ; je me sentis glacé. Hors de moi, je me précipitai vers le séminaire et courus me réfugier dans ma cellule. Là, je me jetai par terre dans un violent accès de désespoir ; des larmes brûlantes

¹⁷⁸ *Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 29.

jaillissaient de mes yeux ; je maudissais la jeune fille... moi-même... et puis je priais et riais tour à tour comme un insensé¹⁷⁹ !

Le premier accès de folie du jeune homme est encore une expérience qui se vit dans la comparaison, ou tout au moins s'exprime dans la comparaison. Le désir retrouve pour se dire la conjonction « als » suivie du subjonctif II. On peut ici s'interroger sur l'emploi de cette conjonction. Le « comme si » a d'ordinaire pour fonction de dire l'indicible au moyen d'une expression certes exprimable, mais inexacte, imparfaite. La comparaison sert, dans ce cas-là, à dire le proche parce que les mots manquent pour dire le vrai. Elle fonctionne ainsi comme une sorte de catachrèse métonymique, qui souligne l'insuffisance du langage plus encore qu'elle ne permet de le réparer. Cet écart entre la chose désignée et la désignation choisie s'explique par l'ignorance de Franz. Il agit « sans lui-même savoir comment » (« ohne selbst zu wissen wie »).

Pourtant, cet aveu d'impuissance et de perte de maîtrise de soi semble souligner la présence d'une force irrésistible. Cette force, dont la conjonction « als » semble nier l'existence dans le moment même où elle est évoquée, est à l'origine de la proposition suivante. La conjonction « und » lie en effet les deux projets, faisant d'une cause irréaliste, exprimée au subjonctif II, surgir une conséquence bien réelle, quoique inexplicable, exprimée à l'indicatif. Madeleine Laval a en quelque sorte surtraduit « und » en le rendant par « de sorte que », afin de rendre explicite le lien de cause à effet. On en vient donc à l'idée que l'emploi de la conjonction « als » n'a pas pour fonction de désigner l'irréalité – ou l'approximation – de l'expression employée. On peut y voir un trait de l'écriture polyphonique propre à la folie, qui affirme et nie dans le même mouvement. Ici, le procédé employé par le narrateur pourrait trouver la paraphrase suivante « il est incroyable qu'une telle force existe, mais elle existe ».

L'utilisation de la conjonction « wie », dans la suite du texte, n'est pas moins suspecte. On la retrouve à quatre reprises, « wie in toller Liebeswut » « wie vernichtet », « wie in toller Verzweiflung », « wie ein Wahnsinniger ». Là encore, dire qu'on est « comme » fou, ce n'est pas dire qu'on est fou, c'est dire qu'on ressemble à un fou, qu'il y a quelques points communs qui justifient le rapprochement. Plus encore que la métaphore, la comparaison a pour effet d'écarter du monde réel le comparant. Comment comprendre alors que, dans le même passage, le narrateur puisse écrire « im Wahnsinn », ou encore « besinnungslos » ? Est-il donc fou, ou « comme fou » ? sa conscience est-elle absente ou « comme anéantie » ? Il y a ici un flottement particulièrement remarquable. Le narrateur semble pris au piège de la ressemblance, incapable de distinguer ce qui est « comme » de ce qui est. Mais une question

¹⁷⁹ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 44.

se pose alors au lecteur : s'il est possible de prendre, dans certains cas, des comparaisons pour de véritables affirmations, que faut-il penser des affirmations ? On en revient à la question exprimée plus haut : il n'y a pas plus de différence entre le réel et une illusion, qu'entre la comparaison et l'affirmation. Dans les deux cas, un espace dialogique est ménagé : on peut voir ce que voit Médard, ou voir différemment, on peut considérer qu'il est fou, ou « comme » fou.

Pour décrire son état, le narrateur a encore recours à un autre procédé, celui de la métaphore. Il écrit ainsi « eins Eisstrom goß sich durch mein Inneres » « Eisstrom », qui forme l'image inversée du « Feuerstrom » de l'éloquence, a bien ici un emploi métaphorique. Pourtant, au contraire de la construction comparative, aucun terme ne vient marquer dans la phrase le détournement de sens, l'écart, le décalage. Seule la rupture d'isotopie et l'inadéquation du mot dans l'ensemble de la proposition viennent souligner la nature métaphorique du terme. C'est donc la perspicacité du lecteur qui seule peut permettre de déceler la figure. Une telle remarque est d'importance, car si le narrateur, dans sa folie, n'est plus capable de distinguer comparaison et réalité, il est fort possible que le mécanisme métaphorique se trouve lui aussi enrayé.

Ce premier accès de folie est suivi par une deuxième crise, qui reprend et amplifie les mêmes mécanismes :

Von den Verführungen des Teufels, dem der Sündenfall die Macht gegeben, die Menschen zu verlocken, sprach ich, und unwillkürlich führte mich der Strom der Rede hinein in die Legende von den Elixieren, die ich wie eine sinnreiche Allegorie darstellen wollte. Da fiel mein in der Kirche umherschweifender Blick auf einen langen hageren Mann, der mir schräg über auf eine Bank gestiegen, sich an einen Eckpfeiler lehnte. [...] Sein Gesicht war leichenblaß, aber der Blick der großen schwarzen stieren Augen, fuhr wie ein glühender Dolchstich durch meine Brust. Mich durchbebt ein unheimliches grauenhaftes Gefühl, schnell wandte ich meine Augen ab und sprach, alle meine Kraft zusammennehmend, weiter. Aber wie von einer fremden zauberischen Gewalt getrieben, mußte ich immer wieder hinschauen, [...]. Ja ! – es war der unbekannte Maler aus der heiligen Linde. Ich fühlte mich, wie von eiskalten grausigen Fäusten gepackt – Tropfen des Angstschweißes standen auf meiner Stirn – meine Perioden stockten – immer verwirrter und verwirrter wurden meine Reden [...]. Da schrie ich auf in der Höllenangst wahnsinniger Verzweiflung. « Ha Verruchter ! Hebe dich weg ! – hebe dich weg – denn ich bin es selbst ! – ich bin der heilige Antonius ! » Als ich aus dem bewußtlosen Zustand, in den ich mit jenen Worten versunken, wieder erwachte, befand ich mich auf meinem Lager, und der Bruder Cyrillus saß neben mir, mich pflegend und tröstend. Das schreckliche Bild des Unbekannten stand mir noch lebhaft vor Augen [...]¹⁸⁰.

J'entretins l'auditoire des tentations du démon auquel le péché originel a donné le pouvoir de séduire les hommes, et le flot du discours m'entraîna malgré moi à citer la légende des Élixirs, que je voulais présenter comme une allégorie chargée de sens. Alors mon regard, errant dans l'église, tomba sur un homme grand et maigre qui, monté sur un banc latéral, était adossé

¹⁸⁰ *Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 41-42.

contre un pilier d'angle. [...] Son visage était blême ; mais le regard fixe de ses grands yeux noirs me transperça le cœur comme un brûlant coup de poignard.

Un secret effroi me fit frissonner. Je détournai rapidement les yeux et, rassemblant mes forces, continuai mon discours ; mais, comme sous l'effet magique de quelque pouvoir surnaturel, je ne pouvais m'empêcher de porter toujours mon regard de ce côté [...]. Oui ! C'était... c'était le peintre inconnu du Saint-Tilleul !

Je me sentais comme étreint par des mains de glace ; une sueur d'angoisse ruisselait sur mon front ; mes périodes s'embarrassaient ; mon discours devenait de plus en plus confus. [...] Alors je me mis à crier, en proie aux angoisses infernales d'un désespoir insensé :

Ah ! Maudit ! Va-t-en ! Mais va-t-en donc ! Car c'est moi... moi qui suis saint Antoine !

Lorsque je sortis de l'évanouissement où j'étais tombé en prononçant ces paroles, je me retrouvai sur mon lit. Le frère Cyrille était assis près de moi ; il me soignait et tentait de me calmer. La terrible figure de l'inconnu était encore là, vivante, sous mes yeux¹⁸¹.

On retrouve dans ce passage un certain nombre d'éléments propres au premier accès de folie. Tout d'abord, on peut relever le mécanisme général de la comparaison, ainsi que la nature même des comparants choisis, la puissance surnaturelle, ou encore la glace, à laquelle vient ici s'ajouter son contraire, le feu. À nouveau, le narrateur souligne son absence de volonté par l'adverbe « unwillkürlich ». Il est bel et bien possédé par une puissance étrangère, dont l'effet s'exprime avec plus de violence dans ce passage que dans le précédent, au travers des images du poignard ou du poing. De plus, cette puissance est ici directement rattachée à l'Enfer, par le champ sémantique constitué des termes suivants, « Teufels », « zauberisch », « Höllenangst », auxquels on peut rattacher l'adjectif « fremd » qui désigne souvent, chez Hoffmann, la présence du diable.

L'origine de la vision et de la crise de folie se trouve être, dans l'intention, avouée par Médard, de peindre (« darstellen ») l'histoire des Élixirs comme une « allégorie pleine de sens » (« eine sinnreiche Allegorie »). C'est donc au cœur de sa compétence propre, trouver les significations, définir des allégories, que Médard est frappé de folie. Le péché originel de Médard, c'est de chercher l'allégorique derrière le littéral, de se livrer au jeu des ressemblances. L'étrange figure diabolique qui apparaît sous ses yeux vient en quelque sorte fustiger l'erreur déjà dénoncée par Léonard. Une illusion est ainsi chargée de rendre manifeste la confusion dans laquelle vit Médard. Le moine perd alors son éloquence, le don qu'il a de former de belles images pour charmer les foules. Le mécanisme de la signification s'enraye, et à nouveau il se trouve perdre la logique des signes. Par deux fois il énonce des identités, qui ont valeur de révélations : « es war der unbekannte Maler aus der heiligen Linde... ich bin der heilige Antonius ». Il est quasiment impossible de décrire le sens exact – et le rôle – du verbe *être* dans ces propositions. Simple copule, il semble en effet ne servir qu'à exprimer l'identité. Mais la tournure utilisée par Médard n'est-elle pas aussi celle qui correspond à la métaphore ?

¹⁸¹ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 54-55.

Dans « Achille est un lion », le verbe *être* ne marque pas l'identité, mais la ressemblance. Là encore, c'est la rupture d'isotopie qui rend manifeste l'emploi métaphorique du nom « lion ». Or la première proposition énoncée ci-dessus s'appuie sur un constat de ressemblance physique entre l'inconnu présent dans l'église et l'image, tracée par sa mère, de l'inconnu du Saint-Tilleul. Quant à la seconde proposition, elle repose aussi sur une ressemblance entre Médard et saint Antoine, puisqu'ils sont l'un et l'autre objets d'une tentation diabolique.

La ressemblance n'est pas l'être. On pourrait donc avancer que la folie de Médard vient d'une incapacité fondamentale à distinguer la ressemblance de l'identité. Socrate souligne dans le *Cratyle* le danger que représente l'identité parfaite entre la chose et ce qui la signifie : le dédoublement menace alors.

N'aurait-on pas comme cela deux choses (un Cratyle et une image de Cratyle), si un dieu venait à représenter non seulement ta couleur et ta figure, comme les portraitistes, alors que s'il ajoutait tout ce qui est à l'intérieur de toi, tel quel, restituait à l'identique la douceur et la chaleur, y plaçait le mouvement, l'âme, la réflexion telles qu'elles sont en toi – en un mot, s'il présentait à côté de toi d'autres qualités similaires à toutes celles que tu as, aurait-on dans ce cas Cratyle et une image de Cratyle, ou deux Cratyle ?

CRATYLE

Deux Cratyle, à mon avis, Socrate.

SOCRATE

Vois-tu bien, mon cher, que, s'agissant d'une image [et des choses dont nous parlions tout à l'heure], c'est une autre rectitude qu'il faut chercher et qu'il ne faut pas vouloir de force que l'image ne soit plus image si l'on enlève ou si l'on ajoute quelque chose ? Ou encore : ne sens-tu pas que les images sont bien loin de contenir les mêmes choses que ce dont elles sont images¹⁸² ?

Médard est bien atteint de cratylisme. Cherchant l'identité parfaite dans le signe, il en vient à confondre l'être et l'image, à dédoubler la réalité et à s'aliéner dans son propre double. La folie diabolique de Médard est méprise sur le fonctionnement du signe. Elle se trouve ainsi condamnée dans son incapacité à signifier la réalité de l'être. Mauvais démiurge, Médard oublie de contempler la réalité avant de la représenter. Au contraire, il cherche à aller des signes à l'être, accomplissant à rebours le chemin qui permet la connaissance. La folie est donc à la fois errance et erreur.

Néanmoins, il nous semble possible de nuancer quelque peu cette perspective, et de lire dans la folie de Médard une quête ontologique, qu'il importe de prendre au sérieux. Derrière la ressemblance à l'œuvre dans la comparaison et la métaphore, se trouve peut-être

¹⁸² Platon, *Cratyle*, éd. cit., [432b-d] p. 171-172.

une identité bien réelle. Nous suivons ici l'analyse que Paul Ricœur propose de la métaphore chez Aristote :

On ne saurait mieux dire que l'élément commun à la métaphore et à la comparaison, c'est l'assimilation qui fonde le transfert d'une dénomination, autrement dit, la saisie d'une identité dans la différence de deux termes. C'est cette saisie du genre par le moyen de la ressemblance qui rend la métaphore proprement instructive [...] ¹⁸³.

Il y a bien une différence entre comparant et comparé, mais elle fonde une identité réelle et nécessaire, pour que la figure soit, plus qu'un simple ornement, un véritable enseignement sur le monde. S'interrogeant ensuite sur la parenté entre métaphore et énigme, Ricœur poursuit son raisonnement :

Voilà, une fois encore, l'instruction, l'information, liées à un rapprochement de termes qui d'abord surprend, puis égare, enfin découvre une parenté dissimulée sous le paradoxe. Mais cette proximité entre l'énigme et la métaphore n'est-elle pas tout entière fondée sur l'appellation étrange : ceci (est) cela, que la comparaison développe et en même temps amortit, mais que la métaphore préserve par le raccourci de son expression ¹⁸⁴ ?

Passer de la comparaison à la métaphore serait donc pour Médard accomplir un véritable progrès dans l'effort pour donner sens au monde. L'« égarement » dont est victime Médard lorsqu'il est amené, presque malgré lui, à formuler des métaphores, ne serait alors qu'une étape nécessaire dans le mécanisme propre à la métaphore, qui conduit de la surprise du paradoxe à la prise de conscience d'une parenté cachée. En effet, Ricœur, à la suite d'Aristote, n'hésite pas à donner à la métaphore une valeur ontologique, l'érigant en véritable outil philosophique.

Une seconde ligne de réflexion paraît suggérée par l'idée de transgression catégoriale, comprise comme écart par rapport à un ordre logique déjà constitué, comme désordre de la classification. Cette transgression n'est intéressante que parce qu'elle produit du sens, comme le dit la *Rhétorique*, par la métaphore le poète « nous instruit et nous donne une connaissance par le moyen du genre » (III, 10, 1410b 13). La suggestion est alors la suivante : ne faut-il pas dire que la métaphore ne défait un ordre que pour en inventer un autre ? Que la méprise catégoriale est seulement l'envers d'une logique de la découverte ? [...] Si l'on va jusqu'au bout de cette suggestion, il faut dire que la métaphore porte une information, parce qu'elle « re-décrit » la réalité. La méprise catégoriale serait alors l'intermédiaire de déconstruction entre description et redescription. [...]

Une troisième hypothèse, plus aventurée, pointe à l'horizon de la précédente. Si la métaphore relève d'une heuristique de la pensée, ne peut-on supposer que le procédé qui dérange et déplace un certain ordre logique, une certaine hiérarchie conceptuelle, un certain classement, est le même que celui d'où procède toute classification ? [...] L'idée d'une métaphorique initiale ruine l'opposition du propre et du figuré, de l'ordinaire et de l'étranger, de l'ordre et de la transgression. Elle suggère l'idée que l'ordre lui-même procède de la constitution métaphorique des champs sémantiques à partir desquels il y a des genres et des espèces ¹⁸⁵.

Bien faire les métaphores, c'est-à-dire, selon Aristote, « observer les ressemblances », pourrait alors conduire à inventer une langue nouvelle, capable de dire le vrai du monde, ou d'un

¹⁸³ Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, éd. cit, p. 38.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 39.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 32-33.

monde, que le locuteur apercevrait derrière l'écran des ressemblances.

Du désordre de la folie naît un ordre nouveau, qui réordonne autant qu'il re-décrit. Au cœur de la poétique de la folie se situe bien une prétention à imiter le geste créateur, à tirer du chaos un nouveau cosmos, vécu et dit sur les plans esthétique et ontologique. Nous en voyons une trace dans la dernière phrase du passage que nous avons analysé plus haut : « Das schreckliche *Bild* des Unbekannten stand mir noch *lebhaft* vor Augen » [nous soulignons]. Le pouvoir de Médard et sa folie sont de créer des images vivantes dont il ne peut se défaire. L'association des termes renvoyant à l'image et de ceux renvoyant à la vie est en effet extrêmement fréquente dans ce premier chapitre, comme le montrent les exemples suivants :

unerachtet ich gewiß glaube, daß nur aus der Beschreibung meiner Mutter sich im Innern sein *lebhaftes Bild* erzeugt hat¹⁸⁶.

und ich, wie von einer höheren Macht inspiriert, ihr *die schönen Bilder* des fremden unbekannten Malers *so lebendig*, als habe ich sie im tiefsten Geiste aufgefaßt, beschreiben konnte¹⁸⁷.

Hatte sich erst mein Inneres, von heiliger Andacht durchglüht, ganz dem Überirdischen zugewendet, so trat jetzt das frohe *Leben* auf mich ein, und umfing mich *mit seinen bunten Bildern*¹⁸⁸.

Ich fühlte mich erglühen, denn indem Leonardus mich so verführerisch frug, sprang ein *Bild* in den *lebendigsten Farben* hervor, welches so lange ganz von mir gewichen¹⁸⁹.

Dir, lieber Bruder Medardus, der du noch so jung bist, der du noch alles, war dir deine von fremder Kraft aufgeregte Fantasie vorbringen mag, in glänzenderen *lebhafteren Farben* erblickst, der du nach, wie ein tapferer aber unerfahrener Krieger, zwar rüstig im Kampfe, aber vielleicht zu kühn, das Unmögliche wagend, deiner Stärke zu sehr vertraut, rate ich, das Kistchen niemals, oder wenigstens erst nach Jahren zu öffnen, und damit dich deine Neugierde nicht in Versuchung führe, es dir weit weg aus den Augen zu stellen¹⁹⁰.

Aber so wie dies alles *immer lebendiger* vor meiner Seele stand, wurde mir auch meine Umgebung immer lästiger und drückender¹⁹¹.

L'importance, dans ce premier chapitre, des termes associés à la racine « *leb-* » rend manifeste le pouvoir créateur de Médard. Les images qu'il crée acquièrent une vie autonome qui n'en font plus de simples simulacres, mais des êtres réels destinés à peupler le monde.

Le troisième et dernier accès de folie de Médard dans ce premier chapitre est celui qui le précipite hors du cloître, à la découverte du monde et de ses tentations. Une jeune femme est venue confesser l'amour coupable qu'elle nourrit envers un moine :

¹⁸⁶ *Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 15. [Nous soulignons.]

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 17. [Nous soulignons.]

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 22. [Nous soulignons.]

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 27. [Nous soulignons.]

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 36. [Nous soulignons.]

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 39. [Nous soulignons.]

Mit einem Tränenstrom, der die Worte beinahe erstickte, brach sie los : « Du selbst – du selbst, Medardus bist es, den ich so unaussprechlich liebe ! » – Wie im tötenden Krampf zuckten alle meine Nerven, ich war außer mir selbst, ein niegekanntes Gefühl zerriß meine Brust, sie sehen, sie an mich drücken – vergehen von Wonne und Qual, eine Minute dieser Seligkeit für ewige Marter der Hölle ! [...]

Ich hatte das Gesicht der Unbekannten nicht gesehen und doch lebte sie in meinem Innern und blickte mich an mit holdseligen dunkelblauen Augen, in denen Tränen perlten, die wie mit verzehrender Glut in meine Seele fielen, und die Flamme entzündeten, die kein Gebet, keine Bußübung mehr dämpfte. [...] Ein Altar in unserer Kirche war der heiligen Rosalia geweiht, und ihr herrliches Bild in dem Moment gemalt, als sie den Märtyrertod erleidet. – Es war meine geliebte, ich erkannte sie, ja sogar ihre Kleidung war dem seltsamen Anzug der Unbekannten völlig gleich. Da lag ich stundenlang, wie von verderblichem Wahnsinn befangen, niedergeworfen auf den Stufen des Altars und stieß heulende entsetzliche Töne der Verzweiflung aus, daß die Mönche sich entsetzten und scheu von mir wichen¹⁹².

Enfin elle s'écria avec des sanglots qui étouffaient presque sa voix :

Médard ! C'est toi, c'est toi ! Ah ! Je ne puis te dire combien je t'aime !

Tous mes nerfs tressaillirent comme à l'heure de l'agonie. J'étais hors de moi ; un sentiment inconnu déchirait mon cœur. La voir, la presser contre mon sein, et puis mourir de délices et de tourment ! Une seule minute de cette félicité pour l'éternel martyre de l'enfer ! [...]

Je n'avais pas vu le visage de l'inconnue, et cependant elle vivait en moi, elle me regardait avec des yeux ravissants, d'un bleu sombre, où perlaient des larmes qui, tombant dans mon cœur, y allumaient une flamme dévorante. Et cette flamme, rien ne pouvait l'éteindre, ni la prière, ni la pénitence. [...]

Un autel de notre église était consacré à sainte Rosalie ; un merveilleux tableau la représentait au moment où elle souffre la mort des martyrs.

C'était ma bien-aimée, je la reconnaissais ; son costume même était tout à fait semblable à celui, si singulier, que portait l'inconnue. Je restais des heures entières, comme saisi d'un funeste délire, étendu sur les marches de l'autel ; je poussais des cris affreux de désespoir et les moines, horrifiés, se détournaient de moi avec crainte¹⁹³.

La parenté entre ce passage et les deux autres précédemment cités est troublante. On retrouve la même place accordée à la comparaison pour décrire l'état dans lequel se trouve Médard, « wie im tötenden Krampf », et surtout « wie von verderblichem Wahnsinn befangen ». De même, le passage retenu commence par une intervention de la jeune femme au discours direct, qui rappelle l'exclamation de Médard quelques pages plus haut, lorsqu'il croit se reconnaître en saint Antoine. La jeune femme poursuit le moine, après son départ, dans les délires de l'intimité : elle devient une image vivante, projetée par Médard.

Le mécanisme qui permet la reconnaissance est décrit avec plus de précision dans ce cas que dans le précédent. Médard avoue d'abord ne pas avoir vu le visage de l'inconnue. Deux étapes sont donc nécessaires pour reconnaître (« erkennen ») l'inconnue (« unbekannte »). La première étape consiste dans la création d'une image intérieure. La seconde correspond à la comparaison de cette image avec une autre image, artificielle, celle de Rosalie. Là encore, Médard conclut d'une ressemblance extérieure (« gleich ») à une

¹⁹² *Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 52-53.

¹⁹³ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 64-65.

identité, « es war meine geliebte », selon le processus analysé par Paul Ricœur. Le verbe *sein* a de nouveau pour fonction d'établir une égalité entre deux images que seule la ressemblance permet de rapprocher, de dire l'identité dans la différence. Ce mécanisme constitue bien un effet de la folie, telle qu'on l'a définie au cours cette étude : il s'agit de voir « comme » et de croire qu'on voit ce qui est, conformément au sens du verbe « sich wähnen ». Il semble donc que de l'erreur, ou plutôt de l'écart métaphorique, une ontologie puisse jaillir, qui égare le narrateur autant qu'elle l'instruit. Un long apprentissage est encore nécessaire à Médard, pour qu'il puisse comprendre que sa « folie », par son pouvoir de création, vient épauler et sauver sa « raison » chancelante. C'est Peter Schönfeld, le coiffeur passé maître dans l'art de créer des images animées, qui le lui révélera à l'asile des fous.

9.3.3. Folie et discours poétique dans *La Fée aux Miettes*

Michel, s'il n'est pas, comme Médard, un rhéteur, est bel et bien un linguiste. A-t-il en définitive trouvé la langue, à la fois nouvelle et originelle, qu'il cherche, et dont l'auteur se contente d'esquisser les bribes de ce qu'elle pourrait être ? C'est sans doute ce que suggère la fin du roman. Sur la place Saint-Marc de Venise, le narrateur du récit-cadre entend soudain la voix d'un crieur public :

« 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 figure¹⁹⁴ ! »

Serait-ce là le livre que Michel se promettait d'écrire s'il découvrait la mandragore qui chante ? Cette « figure » ultime est-elle le gage d'un discours « figuré », dont la véracité reposerait enfin sur la ressemblance ? Le livre, aussitôt acheté par le narrateur premier, intellectuel déçu par la littérature académique, lui est dérobé durant son sommeil. Cette parole ne saurait ainsi être entendue dans le temps du roman : elle ne peut – Nodier le sait bien – qu'être un rêve, celui du narrateur assoupi dans la voiture qui le porte vers les rives du lac de Côme, ou celui du lecteur, renvoyé à son propre imaginaire une fois le roman refermé. Comme tous les noms propres du roman, le lac de « Côme » est loin d'être arbitraire : lieu ultime et onirique, il est chargé de mettre le lecteur sur la piste du « comme », afin de l'inciter à se faire à son tour chercheur de ressemblances. On a vu plus haut que la quête des noms véritables, chez Nodier, repose sur le jeu des ressemblances. La langue imite le bruit de ce qui en produit, elle désigne ensuite par métaphore tout ce qui n'en produit pas, en comparant les

¹⁹⁴ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 328-329.

qualités de l'objet à des sons. « Mais qu'est-ce que comparaison, ou métaphore, note Gérard Genette, sinon figure, et figure poétique ? Le premier progrès de la langue, qui est passage d'une simple nomenclature matérielle à une véritable activité intellectuelle, est lié aux capacités poétiques de l'esprit humain¹⁹⁵ ».

Pourtant, Nodier se montre dans son œuvre extrêmement réticent à l'égard de la métaphore, comme l'a noté Roselyne de Villeneuve dans sa thèse :

Les théories linguistiques de Nodier modèlent sa conception de la poésie, du style et des figures, en introduisant à la source de son écriture un paradoxe que l'on pourrait grossièrement schématiser de la sorte : Nodier est un écrivain fasciné par la langue (collective et *a priori*), qui se méfie du discours, en tant qu'énonciation particulière, actualisation spécifique de cette langue et, plus encore, du discours écrit, puisque la naissance de l'écriture fut, selon lui, un pas décisif sur la voie de la décadence. (...) Le règne de la métaphore, en tant que trouvaille originale découvrant des horizons insoupçonnés, ne se conçoit que dans une sacralisation de la parole singulière, d'un discours radicalement neuf qui se démarque des écrits antérieurs et qui tente de s'instaurer comme parole originelle, afin de rendre compte d'un absolu au-delà des apparences, d'une « sur-nature » encore inédite. Or pour Nodier, seule la langue primitive, constituée d'onomatopées et de figures, est fondatrice ; un tel rôle ne saurait être dévolu au discours particulier, qui doit seulement s'efforcer de retrouver la langue poétique et figurée originelle, de renouer avec la nature et non de découvrir une « sur-nature »¹⁹⁶.

C'est cette méfiance à l'égard des tropes qui conduit Nodier à n'utiliser la métaphore qu'en « sous-emploi¹⁹⁷ ». La quête des ressemblances, et la certitude qu'en elles se trouve la possibilité d'une langue plus juste, capable de mettre au jour les secrets du monde, sont ainsi profondément mises en cause par Nodier. Qu'en est-il alors du discours de Michel, discours profondément singulier, qui tente de justifier une vision du monde particulière et, peut-être, incommunicable ?

Michel se trouve aux prises avec les mêmes difficultés que le héros de Hoffmann. Il fait sans cesse l'expérience qu'il y a loin de l'être au paraître. À Greenock, où il pense n'être jamais allé, il est par deux fois victime d'une ressemblance fâcheuse. Folly et Mrs Speaker se piquent en effet de le reconnaître :

Ce n'est pas cela que je vous demandais, Folly, répondis-je en riant de cette méprise de *ressemblance* ; c'est le nom de cette ville où nous entrons ensemble, et que j'ai oublié, je ne sais comment, quoique je n'aie bu aujourd'hui ni le vin de mistress Speaker, ni l'ale de l'honnête Finewood, mais une eau maussade et salée qui m'a peut-être troublé la mémoire¹⁹⁸...

Je tombai justement chez cette mistress Speaker dont je venais d'apprendre le nom, et qui, probablement trompée ainsi que Folly par une *ressemblance* singulière, m'accueillit d'une voix éclatante, avec de grandes, éloquents et prolixes démonstrations d'amitié¹⁹⁹.

¹⁹⁵ Gérard Genette, « Onomatopoeétique », *Mimologiques*, éd. cit., p. 200-201.

¹⁹⁶ Roselyne de Villeneuve, *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, éd. cit., p. 205-206.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 217.

¹⁹⁸ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 228. [Nous soulignons.]

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 229. [Nous soulignons.]

Cette ressemblance n'est pourtant pas aussi singulière que Michel se plaît à le croire : Folly, qui l'appelle « beau charpentier » et connaît les moindres éléments de sa vie, de l'auberge où il réside au chantier où il travaille, semble bien le reconnaître sans hésiter à l'instant même où elle le voit. L'étonnement de Michel ne provient que de son extraordinaire trou de mémoire, qui le conduit à oublier les « noms » les plus évidents, comme ceux de Greenock ou de Mrs Speaker. Le baptême qu'il vient de recevoir dans l'« eau maussade et salée » a bien, comme il le souligne, des effets plus puissants que l'ivresse. L'expression retenue par Nodier, dont le sémantisme pourrait paraître bien étrange, souligne la puissance d'engendrement du bain baptismal : de même qu'eau engendre maussade et que maussade engendre salée, un nouveau Michel, pur et dépourvu de la mémoire de sa vie antérieure, se trouve déposé sur la grève calédonienne. C'est donc bien dans les figures de diction, non dans la métaphore, que se dit la métamorphose.

Si l'on revient à cet étrange baptême, on est obligé de constater que Michel se trouve incapable d'apercevoir les ressemblances que les autres personnages voient très bien. Avant de quitter le fiancé qui vient de renouveler son engagement – et, accessoirement, son don de 20 guinées – la Fée aux Miettes lui remet un portrait de Belkiss. Voici les mots qui accompagnent ce don étrange :

« Regarde, regarde ce portrait, reprit-elle en me montrant le ressort qui servait à le découvrir ; regarde, je te prie, et ne t'afflige pas si la ressemblance en est un peu altérée. Il était frappant quand il fut fait par un artiste inimitable ; mais il est probable que le temps a donné à mes traits une expression plus sérieuse ; et peut-être, si je ne me trompe, un certain air de majesté qui n'est pas moins séant à un beau visage que la grâce coquette des jeunes filles. Cependant, je ne suis pas fâchée que tu me voies telle que j'étais alors, et que tu m'en dises ton avis. »

Je me taisais..., ou je laissais à peine échapper quelques exclamations confuses, comme les balbutiements d'un homme endormi qui se croit frappé d'une apparition...

« O miracle du ciel ! m'écriai-je enfin, l'âme attachée tout entière à cette image, Dieu a plus fait en vous produisant de sa parole, ange adorable entre tous les anges, qu'en faisant éclore du chaos le reste de sa création !... Prodige de grâce et de beauté, ravissante Belkiss, où êtes-vous ?

– Elle est devant tes yeux, répondit la Fée aux Miettes, et ne la reconnais-tu pas ?... »

Je détachai en effet mes regards du portrait magique pour savoir si ce miracle ne s'était pas opéré ; mais je ne vis que la Fée aux Miettes²⁰⁰...

La structure restrictive finale est particulièrement intéressante. Est-elle un signe de la déception du personnage, qui espérait voir plus – ou autre chose – que la Fée aux Miettes ? Sans doute. Mais il nous paraît possible d'y voir également une discrète ironie du narrateur. Michel *ne voit que* la Fée aux Miettes, parce qu'il ne sait pas voir ce qu'il y a « devant ses yeux », parce qu'il s'arrête aux apparences et se montre incapable de voir derrière elles. C'est en ce sens qu'il faut interpréter la mise en garde de la Fée : « ne t'afflige pas si la ressemblance

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 225.

en est un peu altérée ». Cette ressemblance altérée initie un jeu subtil sur l'éternel conflit entre le même et l'autre, en lui associant très discrètement l'isotopie de la soif, qu'une « eau maussade et salée » ne saurait éteindre.

La ressemblance de la Fée avec son autre, la Reine de Saba, est au cœur de la quête de Michel. Initiée dès les premières pages sous forme de plaisanterie bon enfant, elle parcourt tout le roman, jusqu'à confiner à l'angoissante confrontation avec un monstre mythique. Michel souligne en effet au début l'étrange facétie de la petite vieille, qui ne peut oublier – trait de caractère inexplicable pour Michel l'oublieux – une ancienne beauté :

Aussi n'était-ce pas ce petit travers qui tourmentait ma vive et sincère amitié pour la Fée aux Miettes. Elle en avait un autre, la bonne femme, qui m'affligeait mille fois davantage, le souvenir d'une ancienne beauté qu'elle ne croyait pas tout à fait effacée, et dont elle parlait, en se rengorgeant, avec une complaisance qu'on ne pouvait s'empêcher de trouver risible²⁰¹.

Les allusions de la Fée à son identité secrète se font de plus en plus nombreuses tout au long du roman, mais Michel ne semble pas y prêter la moindre foi. « Je vous rends ce portrait que la Fée aux Miettes, ma prétendue, avait la simplicité de prendre pour le sien, quoiqu'il ne lui ressemble en aucune manière²⁰² », affirme-t-il à ses juges. Pourtant, les amours que Michel croient coupables vont progressivement se révéler union maritale. Lorsqu'elle lui fait part de la nécessité de partir à la recherche de la mandragore, la Fée laisse le pendentif à Michel, qui lui réclame d'emporter avec lui son portrait, plutôt que celui de son double :

– Tu les conserveras tous les deux, s'écria la Fée aux Miettes, et ce sera trop de bonheur pour moi qu'un regard tous les jours sous la forme disgracieuse que les ans m'ont donnée ! Mais tu n'as donc pas remarqué qu'en faisant jouer le ressort dans le sens opposé on découvrait l'autre face du médaillon ? – Vois plutôt²⁰³ ! »

Le portrait, biface, est donc aussi bifide. Michel Picard a montré le caractère monstrueux de cette duplicité²⁰⁴. Cette révélation précède de peu dans le roman l'union de Michel avec la Fée aux Miettes, métamorphosée en Belkiss, lors de leur tardive nuit de noces, qui est aussi leur dernière nuit commune, avant l'Odyssée de Michel : à la quête de l'unité entre la Fée et la Reine succède la recherche non moins difficile de la mandragore qui chante...

La quête de la ressemblance est aussi quête d'identité : dans ce jeu du même et de l'autre, ressemblance (du latin *similaris*) et identité (du latin *identitas*, dérivé de *idem*) ont partie liée contre l'altérité. Pour identifier la Fée aux Miettes, une longue généalogie s'impose,

²⁰¹ *Ibid.*, p. 195.

²⁰² *Ibid.*, p. 258.

²⁰³ *Ibid.*, p. 314.

²⁰⁴ Voir Michel Picard, *Nodier, La Fée aux Miettes : loup y es-tu ?*, éd. cit.

qui ne prend sens qu'en raison de la semblance :

Les gens instruits pensaient même qu'on ne pouvait expliquer naturellement les traditions populaires qui couraient à son sujet, qu'en supposant qu'il y avait eu successivement plusieurs femmes *semblables* à celle-ci, que la *mémoire* des habitants s'était accoutumée à confondre entre elles, à cause de l'*analogie* de leur physionomie et de leurs habitudes, et on citait en effet un titre de 1369, où le droit de coucher sous le porche du grand portail et de présenter l'eau bénite aux fidèles pour en obtenir quelque légère aumône, lui était garanti en *reconnaissance* du don qu'elle avait fait à l'église de plusieurs belles reliques de la Thébaïde²⁰⁵.

L'extraordinaire longévité de la Fée aux Miettes trouve ici une explication qui se veut on ne peut plus rationnelle. Plusieurs femmes toutes semblables se seraient ainsi succédé, et leur identification ne serait due qu'à un étrange défaut de mémoire des habitants, qui semblent partager avec Michel ce trouble handicap. Néanmoins, un don de la Fée lui a garanti une certaine forme de reconnaissance, qu'elle tarde à obtenir de Michel après le don du portrait. Il faudra au jeune homme bien du temps avant de comprendre que le portrait est une « belle relique » qui justifie qu'on passe de la simple gratitude à une autre forme de reconnaissance. Enfin, il importe de noter l'affinité profonde qui unit la Fée à l'eau sacrée, qu'elle appartienne au bénitier ou aux fonds baptismaux.

De plus, l'enjeu identitaire ne concerne pas la seule Fée : le nom même du héros porte la trace de cette énigme. Michel, ou Mikaël, est « semblable à Dieu ». Double angoisse, que celle inscrite dans cette étymologie : Michel *n'est pas*, il est *semblable*, il est un double, en quelque sorte. Par ailleurs, celui dont il est l'image est, par excellence, « celui qui est », l'être fondamental de qui tout procède. Michel serait-il voué à n'être qu'une image de ce qui est inimitable ? Peut-être est-ce en définitive le jeu du même et de l'autre, de l'identité avec l'altérité, qui explique l'étrange « aliénation » de Michel.

Il faut donc procéder par analogie pour entrevoir l'identité fuyante de la Fée aux Miettes. Pourtant, le narrateur principal du roman nous met en garde dès les premières lignes contre les pièges du beau style préconisé par les poètes. Intellectuel déçu par ses semblables, il se veut en quête d'une langue pure, simple, populaire. Voici la fin de la description de son héros :

Ses grands yeux, quand il les ramena sur moi, m'étonnèrent par je ne sais quelle transparence humide et bleue qui baignait un disque d'ébène où le feu du regard s'était assoupi, et ma monomanie poétique vint me rappeler l'atmosphère d'azur livide où plonge un astre éclipsé. Enfin, pour m'expliquer plus clairement, et j'aurais peut-être dû commencer par là, ce qui serait arrivé infailliblement si j'étais maître de me défendre de l'invasion de la métaphore et du despotisme de la phrase, je vous dirai en langue vulgaire que c'était un fort beau garçon, qui avait les yeux, les sourcils et les cheveux noirs comme du jais²⁰⁶.

Le lecteur a pris l'habitude, depuis le début, de voir sans cesse le narrateur s'interrompre pour

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 192. [nous soulignons]

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 181.

fustiger son propre discours, et son incapacité à exprimer simplement – et clairement – ses idées. Il est possible de voir ici le plaidoyer de l'homme romantique – et du nouvel ennemi d'Hugo – qui revient humblement à une poétique classique, et montre que les mauvais plis qu'il a pris sont difficiles à perdre. Boileau, à plusieurs reprises, ne semble pas loin. C'est bien d'ailleurs au ^{xviii}^e siècle que nous renvoie le plus souvent l'intertexte de *La Fée aux Miettes*, puisque les animaux de La Fontaine côtoient les nombreux contes de Perrault, tandis que le souvenir de Racine pointe de temps à autre. Nombre de critiques ont relevé l'alexandrin blanc par lequel, comme Phèdre écrasée sous le poids de l'inceste, Michel vient saluer le soleil avant de monter à l'échafaud : « j'y passai presque en rampant, et je me relevai à la lueur du soleil qui arrivait au plus haut point de sa course, *et que je venais voir // pour la dernière fois* dans la splendeur de son midi²⁰⁷ ». La maîtrise classique semble bien celle que recherche le narrateur, envahi par la « métaphore et [le] despotisme de la phrase ». Michel et sa Fée partagent le même goût. Leurs lectures, Bible et livres antiques, leur goût immodéré pour les langues anciennes, en font à tous points de vue de bons classiques, capables sans aucun doute de réjouir le narrateur principal.

Néanmoins, la « langue vulgaire » dont il est question plus haut semble difficilement caractériser la langue voulue par Boileau. Le langage tragique ne pouvait en aucun cas être celui du peuple. Le rythme de la dernière phrase du texte précédent, pour n'être pas classique, n'en dessine d'ailleurs pas moins d'assez jolis octosyllabes : « je vous dirai en langu(e) vulgaire // que c'était un fort beau garçon, // qui avait les yeux, les sourcils // et les cheveux noirs comm(e) du jais ». Sans doute faut-il penser que Nodier se fait du peuple la même image que son maître Perrault : il s'agit d'un peuple idéalisé, un peuple « de l'imagination et du sentiment », plongé dans l'insouciance de l'enfance, celui que chantera plus tard Nerval dans les « Chansons et légendes du Valois ». Ce qui charme Nodier dans la langue vulgaire, c'est, comme dans le regard de Michel, la « transparence », l'adéquation du mot à l'idée, la simplicité qui est le gage de la vérité. Voici en quels termes Michel décrit ses entretiens avec la Fée aux Miettes sur les grèves du Mont-Saint-Michel :

Je ne saurais dire comment cela se faisait, mais j'apprenais plus de choses utiles dans une heure de son entretien que les livres ne m'en auraient appris en un mois, ses courses lointaines et son bon jugement naturel l'ayant familiarisée avec toutes les études comme avec toutes les langues. Elle joignait à cela une manière si saisissante et si lumineuse de communiquer ses idées, que j'étais étonné de les voir apparaître subitement dans mon intelligence aussi claires que si elles s'étaient réfléchies sur la glace d'un miroir²⁰⁸.

On retrouve ici la clarté chère à Boileau, assortie aux grâces de la nature. La langue pure

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 266.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 198.

représente la nature comme l'image de la chose projetée par la surface lisse d'un miroir. La Fée aux Miettes parle une langue naturelle, pur reflet de la nature rendu possible par son extraordinaire connaissance des langues. On rejoint là un autre précepte de Boileau : « Surtout qu'en vos écrits la langue révéree // Dans vos plus grands excès vous soit toujours sacrée ». La langue de la nature est aussi langue sacrée qui délivre de Babel, ce qui explique sans doute la passion de la Fée pour l'hébreu, langue primordiale dans laquelle s'exprime la Reine de Saba.

Force est pourtant de constater que cette recherche, dans le temps du roman, reste ambiguë. Le narrateur principal est prisonnier de sa passion romantique pour les périodes, et Michel n'est pas loin parfois d'en faire autant. La description qu'il offre de la Fée ressemble fort à celle que fait de lui son interlocuteur :

Ce n'est pas que la caducité de la Fée aux Miettes eût rien de repoussant. Ses grands yeux brillants qui roulaient avec un feu incomparable entre deux paupières fines et allongées comme celles des gazelles ; son front d'ivoire où les rides étaient creusées avec des flexions si douces et si pures, qu'on les aurait prises pour des embellissements ajustés par la main d'un artiste ; ses joues, surtout, éclatantes, comme une pomme de grenade coupée en deux, avaient un attrait d'éternelle jeunesse qu'il est plus facile de sentir que d'exprimer ; ses dents même auraient paru trop blanches et trop bien rangées pour son âge, si, aux deux coins de sa lèvre supérieure, sa bouche fraîche et rose encore n'en avait laissé échapper deux, qui étaient à la vérité plus blanches et plus polies que des touches de clavecin, mais qui s'allongeaient assez disgracieusement d'un pouce et demi au-dessous du menton²⁰⁹.

Michel multiplie comparaisons et métaphores, retrouve le poncif déjà utilisé par le narrateur du « feu » du regard, évoque la main de l'artiste, là où le narrateur parlait de la « pureté du style grec ». La « pureté » de Michel ne s'accompagne donc pas d'un dépouillement total de la langue, comme on aurait pu le croire, ni d'un refus de son usage esthétique. La transparence voulue par le narrateur n'est pas retour aux origines. Nodier est à la recherche d'une langue mythique, non d'une langue primitive. Bien au contraire, le jargon de l'homme de loi, ou celui de l'homme noir à la fin du roman, ont quelque chose à voir avec la langue des « sauvages » :

« Hélas ! Ces gens-ci, me disais-je, ont raffiné la parole pour les plus puériles frivolités de la vie, pour échanger des faux souhaits et des compliments imposteurs, et la loi qui tue ou qui sauve est encore écrite dans le jargon des sauvages. Assassiner judiciairement un homme, c'est un crime effroyable ! Mais le plus grand des crimes, c'est de tuer la langue d'une nation avec tout ce qu'elle renferme d'espérance et de génie. Un homme est peu de chose sur cette terre, qui regorge de vivants, et avec une langue, on referait un monde²¹⁰. »

Michel opère donc un double refus, celui du jargon primitif et barbare, et celui du raffinement social et mensonger. La langue, ni primitive ni arbitraire, est créatrice, elle peut, du chaos, faire jaillir « un » monde, meilleur que celui que les sociétés ont instauré.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 195-196.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 269-270.

9.4. Théories de l'art : peinture et écriture

La théorie du langage proposée par les auteurs de notre corpus a des retombées poétiques évidentes. Le langage littéraire est sommé de révéler son origine, soit en adoptant la forme imitative du chant, soit en cherchant à se faire l'image même du monde, et par là à le recréer à son image. Les deux arts, qui informent tous deux la poétique de nos récits, n'y reçoivent pas le même traitement. Si la valorisation de la musique apparaît comme inconditionnelle, il n'en va pas de même de la peinture, et plus généralement de l'image, suspectée de mensonge. La dégradation du chant au discours imagé est parallèle à celle qui va de la parole à l'écriture. C'est pourquoi nous voudrions interroger, dans ce dernier développement, la double question de la peinture et de l'écriture : l'une et l'autre sont images qui se substituent à l'immédiateté de la profération. C'est la notion même de représentation, ou de *mimesis*, qui est ici en cause.

Cette question mêle deux perspectives culturelles différentes, celles qu'ouvrent les textes bibliques d'une part, la pensée gréco-latine d'autre part, elle même double, puisqu'elle apparaît tantôt comme proprement mythique, tantôt comme philosophique. Les mythes de Prométhée, Pygmalion et Narcisse, associés aux dialogues de Platon où intervient la notion d'image, fournissent un corpus d'étude hétérogène, auxquels sont pourtant venus puiser les auteurs romantiques, qui refusent la dissociation entre mythe et philosophie. Les trois problématiques, religieuse, mythique et platonicienne, sont étroitement associées dans la pensée romantique : *Le Portrait* de Gogol pose la question de la légitimité de l'art religieux, mais s'interroge aussi sur l'esthétique antique et sa reprise lors de la Renaissance italienne. Francesco, l'aïeul de Médard, est un peintre sacré, élève de Léonard de Vinci, qui se prend pour Pygmalion. Le narrateur d'*Aurélia* multiplie les allusions à l'Antiquité grecque et romaine, mais il ne peut s'empêcher de lier étroitement art et création divine. Le point commun à ces trois perspectives semble bien être la notion d'image : c'est elle qui est au centre de la réflexion sur la *mimesis*, depuis la fameuse comparaison, attribuée à Simonide par Plutarque²¹¹, avant qu'Horace ne lui donne sa forme la plus célèbre, entre peinture et littérature²¹² ; c'est elle également qui détient le pouvoir de représenter la puissance divine ou les maléfices démoniaques dans la Bible. La réflexion, qui portera principalement sur la notion d'image, devrait nous permettre de revenir sur la question de l'écriture, qui lui est

²¹¹ Voir Plutarque, *De gloria Atheniensium*, 3 et Marcel Détienné, *Les Maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, Maspero, 1967, p. 109.

²¹² « ut pictura poesis erit », *Art poétique*.

étroitement associée²¹³.

9.4.1. L'art, une copie de la nature ?

L'emploi de la métaphore, *figure* emblématique, fait tendre la parole du fou vers la peinture. Comme le mot, lorsqu'il est motivé, lorsqu'il est à l'image des choses, l'œuvre d'art est un signe, qui rapproche l'image peinte de la réalité figurée. Ainsi en est-il des images que le jeune Médard découvre au Saint-Tilleul. Or le garant du fonctionnement du signe pictural est comparable à celui du signe linguistique, puisqu'il s'agit de l'imitation, pour ce qui est de l'artiste, et de la ressemblance, pour ce qui est de la toile. Gogol, qui fait de Poprichtchine un tailleur de plumes, double dégradé de l'homme de plume, a posé, dans d'autres récits pétersbourgeois, la question de la peinture et celle de l'écriture. Nous nous proposons donc de faire à nouveau un détour par *Le Portrait* et *Le Manteau* pour mieux saisir le sens que Gogol accorde au métier de son héros.

IMITER LA NATURE

La première condition de l'art, comme de toute création de signes, est la juste et patiente imitation de la nature. L'artiste copie le monde, comme le discours poétique se doit de retranscrire la langue du monde. Voici comment le narrateur du *Portrait* présente son jeune héros au début de la nouvelle :

Le jeune Tchartkov était un artiste dont le talent promettait : par moments, par accès, son pinceau faisait preuve de perspicacité, de pouvoir de synthèse, d'un souple élan vers une plus grande proximité avec la nature [шибким порывом приблизиться более к природе]²¹⁴.

Le verbe « приблизиться » est ici particulièrement intéressant. Il s'agit de se rapprocher au plus près de la nature, c'est-à-dire de ce qu'on imite. On trouve ici une définition minimale du signe, qui rappelle les définitions proposés par nos linguistes pour définir le mot en son origine : le fonctionnement du signe repose sur la contiguïté entre signifiant et signifié. Tchartkov, un peu plus loin dans le récit, fait lui-même de l'imitation le plus haut critère de l'art. Après avoir vanté les mérites des peintres italiens de la Renaissance, il fait l'éloge du dix-neuvième siècle, comme l'âge du plus parfait réalisme :

²¹³ Sarah Kofman a proposé une excellente analyse du lien entre folie, écriture et peinture dans *Les Élixirs du Diable*. (Sarah Kofman, « Vautour rouge », éd. cit.)

²¹⁴ Nicolas Gogol, *Le Portrait*, éd. cit., p. 142. « Молодой Чартков был художник с талантом, пророчившим многое : вспышками и многовеньями его кисть отзывалась наблюдательностью, соображением, шибким порывом приблизиться более к природе. » (Николай Гоголь, *Портрет*, éd. cit., p. 362.)

Il lui semblait que sur quelques points le dix-neuvième siècle les a nettement dépassés, que l'imitation de la nature est désormais plus claire, plus vivante, plus exacte [ближе]²¹⁵...

On retrouve ici, au comparatif, l'adjectif dont le verbe « приблизиться » est dérivé. Le comparatif « ближе », qui clôt l'énumération des qualités de l'œuvre moderne, exprime l'idée d'une proximité maximale entre le modèle et le tableau. La difficulté de l'imitation tient à cette caractéristique de l'art : seul le regard particulier de l'artiste parvient à capter l'insaisissable détail, celui qui n'a pas même un nom, et qui est pourtant seul garant de la ressemblance. Effacer les détails, c'est atténuer la valeur de l'œuvre, la dégager de la ressemblance :

Le peintre, tristement, entreprit d'effacer ce que son pinceau avait fait apparaître sur la toile. Nombre de détails disparurent, et la ressemblance disparut avec eux, en partie²¹⁶.

Le narrateur utilise ici le pronom indéfini « то », suivi d'une relative, pour désigner les détails qu'il a remarqués chez son modèle. Le groupe « много почти незаметных черт » vient préciser ce pronom indéfini. Les détails auxquels s'intéresse Tchartkov sont presque insaisissables : il voit ce que d'autres ne peuvent voir. Le parallélisme de construction de la phrase est éloquent : le terme « сходство », qui achève la proposition, est proposé comme équivalent, ou du moins conséquence directe, de la présence sur la toile des détails quasi imperceptibles. L'inversion de l'ordre le plus courant de la proposition assertive renforce le parallélisme. On trouve ici un argument contre la notion d'unité, prise au sens de globalité : la vérité du modèle n'apparaît que lorsque ses moindres détails sont parfaitement rendus sur la toile.

La copie de la nature ne saurait en aucun cas se réduire à la production à la chaîne de tableaux stéréotypés : la ressemblance doit unir le modèle et l'œuvre, et garantir ainsi une radicale différence entre deux tableaux : chaque œuvre est unique, parce qu'elle reflète un aspect du monde, un de ses plus légers détails. Le narrateur montre autant de mépris pour les toiles vendues chez le marchand du début de la nouvelle, dont ce dernier vante la production industrielle, que pour les portraits conventionnels que peint à une vitesse effrayante le jeune Tchartkov, après avoir renoncé à son talent. Même la copie des maîtres n'est qu'une étape dans l'apprentissage du jeune peintre ; une œuvre d'art ne peut être copie d'un autre tableau, elle se doit d'être copie de la seule nature :

Et il se sentait déjà tout prêt à triompher, à montrer l'éclat et la légèreté de son pinceau, qui n'avait eu jusque-là affaire qu'aux traits épais de modèles grossiers, à des antiques sévères et à

²¹⁵ *Ibid.*, p. 143. « ему казалось даже, что девятнадцатый век кое в чем значительно их опередил, что подражание природе как-то сделалось теперь ярче, живее, ближе... » (*Ibid.*, p. 362.)

²¹⁶ *Ibid.*, p. 164. « С грустью принялся он изглаживать то, что кисть его заставила выступить на полотне. Исчезло много почти незаметных черт, а вместе с ними исчезло отчасти и сходство. » (*Ibid.*, p. 375.)

des copies de divers maîtres classiques²¹⁷.

Si la copie de la nature peut être œuvre d'art, la copie de copie est ravalée au rang d'illusion : le génie n'y apparaît pas, il lui faut une liberté que l'imitation de tableaux déjà conçus ne permet pas. Le jeune peintre, copiant des copies de maîtres, reproduit en quelque sorte la chaîne ininterrompue de la production massive d'œuvres sans valeur aucune.

IMITER LA BELLE NATURE

Il faut ici apporter une première restriction à la conception de l'art comme imitation : il ne s'agit pas tant de copier toute la nature, que d'imiter la *belle* nature. Tous les personnages semblent s'accorder sur ce point : la ressemblance ne doit pas se faire au détriment de la beauté de la toile. Le peintre de Gogol, pour achever son tableau de Psyché, utilise les détails qu'il a aperçus dans son modèle, non sans les embellir :

Par désœuvrement il se mit à le retravailler en gardant à l'esprit ce qu'il avait remarqué dans le visage de son aristocratique visiteuse. Les détails, les nuances, les tons qu'il avait saisis venaient s'y placer, mais purifiés comme ils le sont quand l'artiste, ayant longuement contemplé la nature, s'en éloigne et produit une création équivalente²¹⁸.

Il ne s'agit plus ici de se rapprocher de la nature, mais au contraire de s'en éloigner. Le signe est bien le lieu d'une ressemblance, mais signifié et signifiant sont séparés l'un de l'autre : le lien qui les unit est l'analogie, le signifiant est un équivalent de ce qu'il représente : il ne faut pas que le signe dédouble la réalité, mais qu'il la représente par les moyens qui lui sont propres. L'artiste choisit dans la nature les traits qui lui permettent de créer une œuvre belle, la ressemblance n'est pas servile, elle jouit au contraire d'une parfaite liberté. Ainsi pourrait-on comprendre le pouvoir de synthèse, « соображение », accordé à Tchertkov. Il s'agit de rassembler les beautés dispersées dans la nature, puis de les représenter ensemble.

Un tel pouvoir rappelle la conception aristotélicienne :

Les grands hommes entretiennent avec les hommes du commun la même différence qui sépare les hommes beaux de ceux qui ne le sont pas et ce qui est artistiquement peint de la simple réalité ; cette différence tient au fait que, dans ce cas, on rassemble en un seul et même objet

²¹⁷ *Ibid.*, p. 161. « И уже заранее готовился торжествовать, показать легкость и блеск своей кисти, имевшей доселе дело только с жестокими чертами грубых моделей, с строгими антиками и копиями кое-каких классических мастеров. » (*Ibid.*, p. 373.)

²¹⁸ *Ibid.*, p. 165. « От нечего делать он теперь принялся проходить его, припоминая на нем всё, что случилось ему подметить в лице аристократической посетительницы. Уловленные им черты, оттенки и тоны здесь ложились в том очищенном виде, в каком являются они тогда, когда художник, нагнав на природу, уже отдаляется от нее и производит ей равное создание. » (*Ibid.*, p. 375.)

ce qui se trouvait dispersé en plusieurs²¹⁹.

Aurélia semble se faire l'écho d'une telle conception :

Il semblait que chacune eût les traits de plusieurs de ces personnes. Les contours de leurs figures variaient comme la flamme d'une lampe, et à tout moment quelque chose de l'une passait dans l'autre ; le sourire, la voix, la teinte des yeux, de la chevelure, la taille, les gestes familiers, s'échangeaient comme si elles eussent vécu de la même vie, et chacune était ainsi un composé de toutes, pareilles à ces types que les peintres imitent de plusieurs modèles pour réaliser une beauté complète²²⁰.

Le narrateur d'*Aurélia* propose une vision dynamique de l'image peinte et insiste sur le processus de fusion qui conduit à l'obtention de la figure idéale.

L'ÉCRITURE COMME COPIE

Il est, dans les nouvelles pétersbourgeoises, au côté de Poprichtchine, qui taille inlassablement des plumes, un autre copiste²²¹, qui semble pourtant à première vue ne partager avec l'artiste que la misère ; il s'agit d'Akaki Akakiévitch, le modeste héros du *Manteau* (1843). Ce dernier ne copie pas la nature, il copie des formulaires, des arrêtés, des lettres administratives, en somme toute la paperasserie d'un ministère de Saint-Pétersbourg. Le lexique mérite ici d'être précisé : les termes « copie », « copier » et « copiste » traduisent deux séries de termes en russe. La première série est constituée de la transcription russe de ces mêmes termes, « копия », « копировать », « копиист » ; la seconde série est formée à partir du verbe « писать », « écrire », il s'agit du verbe « переписать » et de ses dérivés. La première série est réservée à la peinture, c'est elle qu'on trouve dans *Le Portrait*, la seconde correspond aux travaux d'écriture auxquels se livre Akaki Akakiévitch. Ce qui permet le rapprochement de ces deux séries, en russe, c'est la polysémie du verbe « писать », qui signifie certes « écrire », mais également « peindre », lorsqu'il est question de peinture d'art. Akaki Akakakiévitch peut en ce sens être considéré comme une figure de l'artiste. Le narrateur le suggère de manière ironique :

En outre, lorsqu'il marchait dans la rue, il possédait un art particulier de se retrouver sous une fenêtre juste au moment où l'on en jetait toutes sortes d'immondices, et c'est pourquoi il transportait sempiternellement sur son chapeau des écorces de pastèque ou de melon, et d'autres babioles encore²²².

²¹⁹ Aristote, cité par Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. par Henri Joly Paris, Gallimard, 1984, p. 32.

²²⁰ *Aurélia*, éd. cit., p. 376-377.

²²¹ Deux ouvrages récents insistent sur l'importance de la figure du copiste dans la littérature française du XIX^e siècle : Jean-Louis Cabanès, « Reprises », in *Le Négatif*, éd. cit., p. 137-148 ; et Serge Zenkine, *L'Expérience du relatif*, éd. cit., p. 193-211 [à propos de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert].

²²² Nicolas Gogol, *Le Manteau*, éd. cit., p. 214. « К тому же он имел особенное искусство, ходя по улице, попевать под окно именно в то самое время, когда из него выбрасывали всякую дрянь, и оттого

Akaki Akakiévitch possède un « art particulier », « особенное искусство ». L'expression est donnée comme en passant. On pourrait n'y pas prêter attention, mais d'autres passages permettent de rapprocher la figure du pauvre fonctionnaire de celle de Tchartkov.

N'importe quel sous-chef de bureau lui fourrait carrément sous le nez des papiers, sans même lui dire : « Recopiez ! » ou : « Voici un joli petit dossier intéressant », ni lui glisser un mot agréable comme il est d'usage dans les services composés de gens courtois. Et il les prenait, après s'être contenté de regarder le document, sans jeter un coup d'œil sur celui qui le lui avait remis, ni se préoccuper de savoir s'il en avait le droit. Il le prenait et aussitôt s'installait pour en faire la copie²²³.

Le narrateur utilise ici le verbe « писать », sans préverbe. La feuille qu'on lui glisse sous le nez est pour Akaki Akakiévitch un modèle, qu'il lui importe de recopier, c'est-à-dire, en quelque sorte, de peindre. Il est calligraphe, peintre de l'écriture. Le narrateur insiste sur la dimension esthétique de son travail, sur la beauté de son œuvre. L'autre trait qui le rapproche des meilleurs peintres est la particularité de l'univers où il vit. Il s'est en quelque sorte retiré du monde, pour se livrer tout entier à un autre univers. Akaki Akakiévitch est un rêveur, il possède l'étrange regard de l'artiste qui voit l'invisible et perd de vue le réel. On a souvent glosé le ridicule que le narrateur prête à son héros. Il n'est, à bien des égards, pas plus risible que Piskariov, l'un des deux héros de *La Perspective Nevski* perdu dans ses rêves, à la poursuite d'une prostituée :

Mais s'il regardait quelque chose, Akaki Akakiévitch voyait en tout ses lignes pures, écrites d'une main régulière, et ce n'est guère que si une tête de cheval, venue d'on ne sait où, se posait sur son épaule et émettait de ses naseaux une véritable bourrasque sur sa joue, qu'il remarquait alors qu'il ne se trouvait pas au milieu d'une ligne, mais plutôt au milieu de la rue²²⁴.

L'aventure d'Akaki Akakiévitch ressemble un peu à celle de Tchartkov : son art supplée le manque d'argent, jusqu'au jour où le diable, sous les traits de Petrovitch, vient le tenter, lui décrivant un manteau sans cesse plus magnifique. Le pauvre fonctionnaire commence alors à compter son argent, à l'attendre et à l'aimer. Le futur manteau vient le détourner de son art, de sa vie paisible, pour le soumettre aux tourments de l'attente et de l'envie. La mort couronne son aventure, comme celle du jeune peintre. La dérive des deux personnages suscite l'apparition du même mot dans les deux nouvelles, celui d'« erreur » ou « faute »

вечно уносил на своей шляпе арбузные и дынные корки и тому подобный вздор. » (Николай Гоголь, *Шинель*, éd. cit., p. 402.)

²²³ *Ibid.*, p. 212. « Какой-нибудь помощник столоначальника прямо совал ему под нос бумаги, не сказав даже : "Перепишите", или : "Вот интересное, хорошенькое дельце", или что-нибудь приятное, как употребляется в благовоспитанных службах. И он брал, посмотрев только на бумагу, не глядя кто ему подложил и имел ли на то право. Он брал и тут же пристраивался писать ее. » (*Ibid.*, p. 400.)

²²⁴ *Ibid.*, p. 214. « Но Акакий Акакиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки, и только разве если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы. » (*Ibid.*, p. 402.)

(« ошибка »). Au début du *Manteau*, il est dit qu'Akaki Akakiévitch ne fait jamais d'erreur :

Au milieu de toutes ces tracasseries, il ne commettait pas la moindre erreur dans ses écritures²²⁵.

Mais la pensée du manteau, qui interrompt l'ordre de sa vie paisible, compromet également la pureté de son art :

Les réflexions à ce propos faillirent le conduire à la distraction. Une fois, en recopiant un document, il fut sur le point de commettre une faute, si bien qu'il s'écria presque à voix haute : « Ouh ! », et il se signa²²⁶.

Le même terme apparaît dans *Le Portrait*, lorsque Tchartkov décide de reprendre son art :

Son pinceau et son imagination s'étaient trop longtemps tenus enfermés dans une seule méthode, et le désir impuissant de dépasser les frontières, de briser les chaînes qu'il s'était à lui-même imposées le conduisait à des incorrections, à des fautes²²⁷.

Le diable, contre la puissance duquel Akaki Akakiévitch se signe, entraîne l'artiste dans l'erreur, lui fait commettre des fautes. L'art prétend à une vérité, qui est celle de la ressemblance, et que seul l'artiste pur de tout commerce avec le démon peut atteindre. La copie conforme est le premier degré de l'art ; Akaki Akakiévitch, avant de désirer le manteau, est l'artiste idéal de ce premier degré. Le personnage d'Akaki Akakiévitch, outre qu'il permet de préciser la conception de l'artiste que l'étude de Tchartkov nous avait permis d'esquisser, fait le lien entre peinture et écriture.

Mais si l'on prend au sérieux la dimension artistique du personnage d'Akaki Akakiévitch, on est obligé de dénoncer les limites de l'imitation envisagée comme forme la plus achevée de l'art : comme ces peintres de second rang qui copient sans cesse les toiles des plus grands maîtres comme des moins bons, le fonctionnaire ne fait que reproduire ce qui est déjà écrit. Akaki Akakiévitch manie à la perfection les lois de la calligraphie, mais il ne sait pas parler ; son langage présente un irréductible défaut : il ne signifie pas.

Il faut savoir qu'Akaki Akakiévitch s'exprimait la plupart du temps avec des prépositions, des adverbes et, enfin, avec des particules qui n'ont pas la moindre signification. Mais si l'affaire était très délicate, il avait également l'habitude de ne jamais achever ses phrases, en sorte que, la plupart du temps, il commençait par « c'est, il est vrai, parfaitement, n'est-ce pas... », puis rien ne suivait, et lui-même oubliait ce qu'il avait à dire, croyant qu'il avait exprimé tout ce qu'il devait²²⁸.

²²⁵ *Ibid*, p. 212. « среди всех этих докук он не делал ни одной ошибки в письме » (*Ibid*, p. 400.)

²²⁶ *Ibid*, p. 226. « Размышления об этом чуть не навели на него рассеяности. Один раз, переписывая бумагу, он чуть было даже не сделал ошибки, так что почти вслух вскрикнул : « ух ! » и перекрестился. » (*Ibid*, p. 408.)

²²⁷ Nicolas Gogol, *Le Portrait*, éd. cit., p. 176. « Кисть его и воображение слишком уже заключились в одну мерку, и бессильный порыв преступить границы и оковы, им самим на себя наброшенные, уже отзывался неправильностью и ошибкою. » (Николай Гоголь, *Портрет*, éd. cit., p. 381.)

²²⁸ Nicolas Gogol, *Le Manteau*, éd. cit., p. 220. « Нужно знать, что Акаки Акакиевич изъяснялся большею частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения. Если же дело было очень затруднительно, то он даже имел обыкновение совсем не оканчивать фразы, так что весьма часто, начавши речь словами : « Это право совершенно

Akaki Akakiévitch n'est bon qu'à écrire, et non à parler. L'essentiel du discours manque, seules surabondent des expressions vides de sens. Il se perd dans les mauvais détails, ceux qui, superflus, noient l'essentiel de ce qui est à dire. Il rappelle ainsi les difficultés élocutoires de Poprichtchine, dont la folie consiste peut-être précisément à faire de l'activité de copie une création, non du même, mais de l'autre. Lui, qui propose à tous d'écrire « Espagne » pour que cela donne « Chine »²²⁹, s'émancipe précisément par l'écriture, lorsqu'il signe « Ferdinand VIII » sur un formulaire officiel :

Ce qui m'amusa le plus, ce fut lorsqu'on me fourra un papier pour me le faire signer. Ils pensaient que j'écrirais dans un coin de la feuille « Sous-chef Untel ». Et puis quoi encore ? Moi, en plein milieu, là où signe le directeur du ministère, j'ai griffonné : « Ferdinand VIII »²³⁰

Se faire un nom, tel était le rêve des hommes de Babel. Tel est le rêve coupable du pauvre fou, qui cherche à s'émanciper de la copie pour devenir créateur de ses propres formes, et ainsi s'autocréer.

Le personnage d'Akaki Akakiévitch rappelle la conception platonicienne du langage et de l'écriture, qui est inextricablement liée à la condamnation de l'imitation et des artistes dans l'ensemble de ses dialogues. Le mythe de Theuth, à la fin du *Phèdre*, met en scène le jugement de l'écriture par Thamous, le roi des dieux. Le cadre de l'argumentation développée par Platon est la parenté entre peinture et écriture ; comme le russe, le grec ancien ne connaît qu'un mot, *graphein*, pour exprimer les deux activités :

Car, à mon avis, ce qu'il y a de terrible, Phèdre, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture. De fait, les êtres qu'engendre la peinture se tiennent debout comme s'ils étaient vivants ; mais qu'on les interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Et il en est de même pour les discours. On pourrait croire qu'ils parlent pour exprimer quelque réflexion ; mais, si on les interroge, parce qu'on souhaite comprendre ce qu'ils disent, c'est une seule chose qu'ils se contentent de signifier, toujours la même²³¹.

L'écriture est image. On connaît le procès que Platon fait aux images aux livres III et X de *La République*. C'est la réflexion proposée dans *Le Sophiste* qui retiendra ici notre attention. L'étranger y divise la production en deux : il y a la production divine et la production humaine. À leur tour, ces deux productions sont divisées, on trouve d'une part la production

того... », а потом уже и ничего не было, и сам он позабывал, думая, что всё уже выговорил. » (Николай Гоголь, *Шинель*, éd. cit., p. 405.)

²²⁹ « Je conseille à tous d'écrire sur du papier "Espagne", et cela se lira comme "Chine" » (*Journal d'un fou*, éd. cit., p. 282) « Я советую всем нарочно написать на бумаге Испания, то и выйдет Китай. » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 436.)

²³⁰ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 278. « Мне больше всего было забавно, когда подсунили мне бумагу, чтобы я подписал. Они думали, что я напишу на самом кончике листа : столоначальник такой-то, как бы не так ? а я на самом главном месте, где подписывается директор департамента, черкнул : "Фердинанд VIII". » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 434.)

²³¹ Platon, *Phèdre*, trad., intr. et notes par Luc Brisson, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 275 d, p. 179-180.

de réalités, d'autre part celle d'images (*eidôlon*), qui sont aussi appelées « ressemblances ». Les images produites par les hommes sont à nouveau divisées en copies (*eikôn*) et illusions (*phantasma*)²³². Le jeu de l'acteur, la peinture relèvent de cette dernière catégorie. Leur fin est de tromper ceux à qui ils s'adressent, de les entraîner dans l'erreur. Il y a bien une différence de nature entre l'image et la réalité. L'image est dangereuse parce qu'elle ment et séduit ceux qui la regardent. Quel est alors le mensonge de l'écriture ? Il est double : d'une part, l'écriture se fait passer pour mémoire alors qu'elle est oubli ; d'autre part, elle se fait passer pour vivante alors qu'elle est morte. Nous reviendrons plus tard sur le second point. Le premier est clairement exprimé par le mythe de Theuth. Celui-ci a inventé, entre autres merveilles, l'écriture. Il vient la présenter à Thamous pour qu'il répande ses inventions parmi les hommes. Thamous accepte, à condition que Theuth lui expose les bienfaits de ses inventions. Arrive le tour de l'écriture :

« Voici, ô roi, dit Theuth, le savoir qui fournira aux Égyptiens plus de savoir, plus de science et plus de mémoire ; de la science et de la mémoire le remède (*pharmakon*) a été trouvé. » Mais Thamous répliqua : « Ô Theuth, le plus grand maître ès arts, autre est celui qui peut engendrer un art, autre, celui qui peut juger quel est le lot de dommage et d'utilité pour ceux qui doivent s'en servir. Et voilà maintenant que toi, qui es le père de l'écriture, tu lui attribues, par complaisance, un pouvoir qui est le contraire de celui qu'elle possède. En effet, cet art produira l'oubli dans l'âme de ceux qui l'auront appris, parce qu'ils cesseront d'exercer leur mémoire : mettant, en effet, leur confiance dans l'écrit, c'est du dehors, grâce à des empreintes étrangères, et non du dedans, grâce à eux-mêmes, qu'ils feront acte de remémoration ; ce n'est donc pas de la mémoire, mais de la remémoration que tu as trouvé le remède²³³.

On se souvient de la fugitive apparition de la déesse Mnémosyne dans *Aurélia*. Or c'est aussi le terme grec qui exprime la réminiscence chez Platon. Elle n'est pas dans sa pensée mère des arts, mais mère de la connaissance. Le *Phédon* expose le mécanisme propre de cette faculté²³⁴. L'âme a possédé le savoir, mais elle l'a perdu en s'incarnant. Il lui faut donc le retrouver. Dans cette quête, le sensible n'est pas un obstacle ; il est même une condition nécessaire : le sensible est image des réalités, il est donc l'occasion, pour l'âme, de se souvenir. Pour retrouver ces réalités, il faut d'abord être conscient que le sensible n'est pas vraiment réel (*ontôs on*), il faut ensuite désirer se souvenir, il faut enfin percevoir la déficience des choses sensibles, leur dissemblance avec le réel véritable, quand bien même elles ressemblent à ce dont elle ne sont que l'image. À l'origine du mouvement de l'âme, il y a donc la conscience d'un manque et le désir de le combler. Les différentes étapes du

²³² Voir Platon, *Le Sophiste*, trad., intr. et notes par Nestor-Luis Cordero, Flammarion, coll. Garnier-Flammarion, [265 b-266 a], p. 201-206.

²³³ Platon, *Phèdre*, éd. cit., [274 e-275 a], p. 178.

²³⁴ Voir Platon, *Phédon*, trad., intr. et notes de Monique Dixsaut, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1991, [72 e-77 a], p. 228-237.

mécanisme de la réminiscence sont présentes dans *Aurélia* : le narrateur croit en la pluralité des existences, il insiste sur la continuité qui unit les âges et les générations. Le récit s'ouvre sur la prise de conscience d'un manque irrémédiable : Aurélia, qu'elle soit encore vivante ou déjà morte, est perdue pour le narrateur. Le réel devient alors image, signe d'un autre univers plus réel que celui-ci. Ainsi s'explique peut-être l'imperfection de la ressemblance dans la nouvelle et le peu d'importance que semble lui accorder le narrateur : les femmes ont « quelque ressemblance » avec la femme aimée ; lui-même se trouve de légères ressemblances avec les êtres qu'il croise au hasard de ses rêveries. La ressemblance dessine avec évidence la dissemblance. Le double du narrateur est un autre bien plus qu'il n'est le même que lui, les femmes qu'il croise lui apportent certes quelque réconfort, mais soulignent surtout l'absence de celle qu'elles désignent. Le narrateur vient d'apercevoir le nombre de son âge sur la façade d'une maison :

Aussitôt, en baissant les yeux, je vis devant moi une femme au teint blême, aux yeux caves, qui me semblait avoir les yeux d'Aurélia. Je me dis : « C'est *sa mort* ou la mienne qui m'est annoncée²³⁵ ! »

Le verbe de modalité ne montre pas tant la défaillance du personnage que la déficience de toute image. C'est cette déficience qui permet au signe de fonctionner, de désigner autre chose que lui-même. Si Aurélia avait bien été présente, l'apparition n'aurait pas été présage de mort ; seul le fantôme d'Aurélia, qui met en évidence son absence, peut annoncer la mort de l'un des deux amants, et même peut-être la mort de leur amour. Le principe du récit n'est donc pas de peindre une image du réel, si belle soit-elle, mais de le considérer comme une image et de chercher à aller au-delà de ce qu'il est pour accéder à la vérité, pour combler le manque, pour ramener Aurélia, non pas seulement son reflet, mais bien sa présence. Faire le tombeau d'Aurélia, au sens esthétique du terme, ce n'est donc pas faire son portrait, la peindre avec le plus de justesse possible, la présenter aux yeux du lecteur, c'est au contraire dessiner son absence, mettre en évidence la déficience de la ressemblance. *Aurélia* ne décrit pas Aurélia, n'en présente aucune image : le récit démontre au contraire l'insuffisance de toute image à susciter la présence de ce qu'elle peint. La dissemblance et le désir d'accéder à la réalité véritable sont la condition de la réminiscence, de la rencontre entre l'âme de celui qui écrit et ce qu'il ne peut nommer :

Une glace très haute se trouvait derrière nous. En y jetant par hasard un coup d'œil, il me sembla reconnaître A ***. Elle semblait triste et pensive, et tout à coup, soit qu'elle sortît de la glace, soit que passant dans la salle elle se fût reflétée un instant auparavant, cette figure douce et chérie se trouva près de moi²³⁶.

²³⁵ *Aurélia*, éd. cit., p. 365.

²³⁶ *Ibid.*, p. 394.

Le jeu du miroir rend ostensible la nature de l'image et son aspect illusoire. Le nom est aussi image ; le narrateur souligne l'absence qu'il dissimule mal en le mutilant : prononcer le nom de l'aimée, c'est encore ressentir sa douloureuse absence. Ce n'est que par cette prise de conscience que l'absente devient présente, sans cesser de manquer à celui qui la cherche.

Il faut cependant modérer la comparaison entre *Aurélia* et le mécanisme de la réminiscence que Platon expose dans le *Phédon* : le narrateur d'*Aurélia* ne renonce pas totalement à la contemplation de l'image pour elle-même. Il semble même suggérer qu'apercevoir le réel au-delà de l'image, c'est encore peindre :

En ce moment, plusieurs jeunes gens entrèrent avec bruit, comme revenant de leurs travaux. Je m'étonnais de les voir tous vêtus de blanc ; mais il paraît que c'était une illusion de ma vue ; pour la rendre sensible, mon guide se mit à dessiner leur costume qu'il teignit de couleurs vives, me faisant comprendre qu'ils étaient ainsi en réalité²³⁷.

L'apparence est bien simple image trompeuse ; il lui manque la couleur, elle ne ressemble donc pas à ce qu'elle désigne. Mais le narrateur ne perçoit la vérité qu'à travers la peinture de son guide. La peinture, image au deuxième degré dans la pensée platonicienne, signifie donc mieux le vrai que la réalité sensible de la vision, qui n'est image qu'au premier degré. Le système de la représentation visuelle est extrêmement complexe dans *Aurélia*. Nous avons déjà renoncé à considérer la vue du réel et la vision du rêve comme deux réalités de nature différente. Il semble bien en effet que la hiérarchie du sensible soit totalement bouleversée : les images sont réelles lorsqu'elles désignent le vrai et peuvent alors devenir un moyen de connaissance. Elles doivent imiter non le reflet des choses, mais leur essence.

Ce qui n'imité que l'extérieur, l'apparence, est illusion mensongère. Tchartkov se propose de plonger au cœur de son modèle, d'en dédaigner l'expression pour sonder son être profond. L'imitation de la nature n'est pas insuffisante seulement parce qu'elle n'est pas toujours belle, mais aussi parce qu'elle est menteuse. La ressemblance est un piège, elle ne signifie pas, ou signifie mal, comme l'indique le texte de Platon. Elle n'enseigne pas : Akaki Akakiévitch ne sait pas parler, et ses lignes d'écriture sont impuissantes à le lui apprendre. Incapable de rémunérer le léger défaut du malheureux fonctionnaire, l'imitation ne saurait ainsi en aucun cas restaurer l'harmonie du monde. Il faut chercher dans l'image autre chose qu'une apparence, qu'un langage sensible. La vérité ne peut jaillir de l'image qu'à la condition que celle-ci peigne, non le reflet des êtres, mais une idée intérieure.

²³⁷ *Ibid.*, p. 375.

9.4.2. Peintres d'icônes

Contemplant le portrait du vieillard qu'il vient d'acquérir, Tchartkov ressent fascination et malaise. Le narrateur explique cet étrange sentiment par ces mots :

Il se rappela soudain une anecdote que son professeur lui avait autrefois racontée, à propos d'un portrait du célèbre Léonard de Vinci, auquel le grand maître avait travaillé plusieurs années, qu'il estimait toujours inachevé, et que, à en croire Vasari, tout le monde admirait pourtant comme l'œuvre d'art la plus parfaite et la plus achevée. Le plus achevé était les yeux, qui surprenaient les contemporains ; les plus minces veinules qu'on apercevait à peine n'avaient pas été négligées, avaient été reproduites sur la toile. Mais là, dans ce portrait qu'il avait devant lui, il y avait malgré tout quelque chose d'étrange. Ce n'était plus de l'art : cela détruisait même l'harmonie du portrait²³⁸.

L'œuvre parfaitement imitée se fait le miroir du monde, elle reproduit jusqu'aux détails les plus imperceptibles. Mais le tableau du vieillard a quelque chose de plus que le portrait parfait de Léonard. Il imite, non pas la belle nature, mais le chaos : il ne peut donc refléter que l'absence d'harmonie à l'œuvre dans le monde. On retrouve ici le verbe « разрушать » qui caractérise l'œuvre démoniaque : le diable détruit en divisant et en dispersant les morceaux.

Mais il est une autre sorte d'œuvres d'art, celles dont Léonard pourrait être, chez Gogol comme chez Hoffmann, le peintre modèle, et qui constituent au contraire le refuge d'une possible harmonie. Tchartkov, possédé par le diable, se prend à haïr l'art et à en détruire les chefs-d'œuvre. Le narrateur décrit ainsi sa folie :

Jamais aucun monstre d'ignorance ne détruisit autant de belles œuvres que n'en détruisit ce forcené, dans sa soif de vengeance. Dans toutes les ventes où il se montrait, chacun désespérait d'avance d'arriver à acquérir la moindre œuvre d'art. On aurait dit que le ciel en courroux avait envoyé exprès ce terrible fléau dans le monde pour en ôter toute harmonie²³⁹.

On retrouve, ici encore, l'œuvre caractéristique du démon de *La Perspective Nevski*. Le diable détruit l'harmonie, il en fait éclater l'unité. Le verbe qui exprime cette destruction est « отнять ». Il signifie littéralement « arracher ». Le peintre, pris de folie, arrache au monde l'harmonie qui s'y trouvait en détruisant des tableaux ; il faut donc postuler que certaines œuvres possèdent l'harmonie qui fait défaut au monde. Or l'imitation de la nature est impuissante à rendre au monde son harmonie, puisque celle-ci ne se trouve plus dans le monde. Même l'imitation des seules beautés de la nature n'est pas satisfaisante : une

²³⁸ Nicolas Gogol, *Le Portrait*, éd. cit., p. 145. « Но здесь однако же, в сем, ныне бывшем пред ним, портрете, было что-то странное. Это было уже не искусство : это разрушало даже гармонию самого портрета. » (Николай Гоголь, *Портрет*, éd. cit., p. 363-364.)

²³⁹ *Ibid.*, p. 178. « Никогда ни одно чудовище невежества не истребило столько прекрасных произведений, сколько истребил этот свирепый мститель. На всех аукционах, куда только показывался он, всякий заранее отчаивался в приобретении художественного создания. Казалось, как будто разгневанное небо нарочно послало в мир этот ужасный бич, желая отнять у него всю его гармонию. » (*Ibid.*, p. 383.)

collection de beautés éparses ne peut posséder l'unité et l'ordre requis. Il faut donc changer de perspective, renoncer à l'imitation, ou tout au moins ne lui laisser qu'une place secondaire. Tchartkov, observant avec attention la toile qu'il vient d'acquérir, n'est pas loin de renoncer à la pure imitation :

« Qu'est-ce que cela veut dire ? se demanda sans le vouloir le peintre. Enfin, c'est la nature, la nature vivante, qui est là ; pourquoi ce sentiment étrange, désagréable ? Est-ce que l'imitation servile, littérale, de la nature est déjà une transgression, un cri violent, discordant ? Ou bien, si tu prends ton sujet sans t'y intéresser, sans rien éprouver, sans sympathiser avec lui, est-ce qu'il n'apparaîtra plus que dans son affreuse réalité, sans que l'éclaire la lumière d'une pensée inaccessible, recelée en lui, est-ce qu'il apparaîtra dans cette réalité qui se révèle lorsque, avec le désir de comprendre un être de beauté, tu t'armes du scalpel de l'anatomiste, tu mets à jour l'intérieur de son corps et tu vois le côté répugnant de l'être humain ? Pourquoi donc la simple, la vile nature n'est-elle lumineuse que chez l'artiste, chez qui elle ne t'inspire aucun sentiment vil, mais te fait au contraire éprouver un bonheur, après lequel tout autour de toi coule d'un mouvement plus calme et plus égal ? Et pourquoi cette même nature semble-t-elle, chez un autre artiste, si vile, si crasseuse, alors que lui aussi est resté fidèle à la nature ? Non, ce n'est pas en elle que se trouve ce qui fait la lumière. C'est exactement comme un paysage, dans la nature : si beau soit-il, il lui manquera toujours quelque chose, si dans le ciel il n'y a pas de soleil²⁴⁰. »

La beauté n'est pas dans la nature, puisque le même corps, le même paysage, peuvent être beaux ou laids, selon l'artiste qui les représente. La beauté humaine n'est qu'apparence trompeuse, elle ne sert qu'à masquer sa profonde et repoussante laideur. L'imitation n'est pas harmonieuse, comme l'indique l'adjectif « нестройный ». Le narrateur du *Portrait* désigne l'art où excelle Akaki Akakiévitch comme l'exemple de la mauvaise copie : l'imitation discordante est « servile » (« рабский ») et « littérale » (« буквальный »), elle est copie de lettres. L'écriture est le lieu où se développe le plus aisément la mauvaise imitation, celle qui ne produit que de la laideur.

C'est bien ce que semble penser Walter Eisenberg, le peintre mis en scène par Constantin Aksakov. Interrogé sur la doctrine de l'imitation, il fait cette réponse :

– Oh, sans aucun doute, répondit Eisenberg, tout ne sera que copie, si nous nous contentons de regarder l'apparence des choses. Non, il faut deviner la vie intérieure, deviner la poésie de l'objet, et alors on peut la recréer sur la toile. Je crois, Cécile, poursuivit-il, que chaque fleur a une correspondance avec un homme et renferme en elle la vie qui est aussi en lui, mais à un

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 146. « Что это ? – невольно вопрошал себя художник. – Ведь это однако же натура, это живая натура : отчего же это странно-неприятное чувство ? Или рабское, буквальное подражание природе есть уже проступок и кажется ярким, нестройным криком ? Или, если возьмешь предмет безучастно, бесчувственно, не сочувствуя с ним, он непременно предстанет только в одной ужасной своей действительности, не озаренный светом какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли, предстанет в той действительности, какая открывается тогда, когда, желая постигнуть прекрасного человека, вооружаешься анатомическим ножом, рассекаешь его внутренность и видишь отвратительного человека. Почему же простая, низкая природа является у одного художника в каком-то свету, и не чувствуешь никакого низкого впечатления ; напротив, кажется, как будто насладился, и после того спокойнее и ровнее всё течет и движется вокруг тебя. И почему же та же самая природа у другого художника кажется низкой, грязною, а между прочим он так же был верен природе. Но нет, нет в ней чего-то озаряющего. Всё равно как вид в природе : как он ни великолепен, а всё недостает чего-то, если нет на небе солнца ». (*Ibid.*, p. 364.)

moindre degré : elle ne se développe pas avec la même variété. La nature, pour arriver à chaque homme, doit parcourir tout l'ordre de la création dans chacun de ses règnes et c'est la seule et même pensée qu'elle a exprimée d'abord dans la pierre, puis dans la plante, puis dans l'animal, et, enfin, s'accomplissant sans interruption, elle la développe en l'homme à son plus haut degré. Oui, Cécilia, en chacun d'entre nous il existe des liens de parenté avec tous les règnes de la nature, créés par elle selon une seule idée que nous avons reçue en partage ; c'est pourquoi je pense que je peux découvrir mon propre portrait aussi parmi les fleurs, qui sous d'autres formes, moins accomplies, expriment la même idée que celle que j'exprime de tout mon être. Après cela, comment ne pas trouver de poésie dans les fleurs, et la peinture d'une fleur peut-elle être une sèche copie²⁴¹ ?

La beauté, la vie, ne sauraient venir de la chose peinte, de la nature, mais d'une instance qui lui préexiste, qui lui donne son sens, qui pourrait lui conférer un ordre. Il faut donc remonter, au-delà de la nature, à son origine. La toile, comme le plus beau des paysages, doit être éclairée par un soleil. On trouve alors un nouveau point de contact entre la théorie de l'art romantique et la philosophie de Platon : c'est un soleil qui illumine la nature, lorsque les hommes ont enfin réussi à sortir de la Caverne où ils étaient enfermés, éclairés par un feu qui n'était que l'image du soleil divin. La conception platonicienne permet d'établir une équivalence entre esthétique et morale : le soleil représente à la fois le Beau et le Bien, divinités qui éclairent le monde des Idées. Voici le sens qu'il faut accorder au soleil :

Pour moi, telle est mon opinion : dans le monde intelligible l'idée du bien est perçue la dernière et avec peine, mais on ne la peut percevoir sans conclure qu'elle est la cause de tout ce qu'il y a de droit et de beau en toutes choses ; qu'elle a, dans le monde visible, engendré la lumière et le souverain de la lumière ; que, dans le monde intelligible, c'est elle-même qui est souveraine et dispense la vérité de l'intelligence ; et qu'il faut la voir pour se conduire avec sagesse dans la vie privée et dans la vie publique²⁴².

Le philosophe, qui seul est capable d'affronter la lumière aveuglante du soleil, rapportera dans la pénombre de la Caverne la réalité idéale pour instruire les autres hommes ; il a pour fonction l'instruction de ses semblables. Platon ne suppose à aucun moment que l'artiste est capable d'accomplir une telle mission ; il serait plutôt, si l'on en croit d'autres extraits de ses dialogues, celui qui agite les simulacres dans la Caverne pour tromper les hommes enchaînés. Le néo-platonisme, initié dans la seconde moitié du xv^e siècle par Marcel Ficin, reprenant la pensée de Platon en lui donnant un sens nouveau, franchira le pas et, affirmant la supériorité de l'artiste sur l'homme ordinaire, osera affirmer que celui-ci est capable de s'affranchir du sensible et de rendre compte, dans ses œuvres les plus inspirées, du monde idéal.

L'art religieux connaît une origine comparable à la conception néo-platonicienne : le statut de l'image est très ambigu dans la Bible. La traduction des Septante ne retient que deux

²⁴¹ Constantin Aksakov, *Walter Eisenberg*, éd. cit., p. 124-125.

²⁴² Platon, *La République*, intr., trad. et notes par Robert Baccou, Flammarion, coll. GF-Flammarion, livre VII, [517 b], p. 276.

termes pour traduire les multiples mots qui se rapportent à l'image dans la Bible hébraïque, ceux d'*eikon* et d'*eidolon*. Comme idole, l'image attire la méfiance, parfois la colère divines. L'épisode du veau d'or en est un exemple évident. Mais il est une sorte d'image que Dieu accepte et bénit, parce qu'il est à l'origine de leur création. Dieu peut transfigurer les œuvres humaines. L'image créée sous son regard est investie de sa puissance, elle est icône, signe du pouvoir de Dieu sur la terre pour ceux qui croient en lui. Le serpent d'airain, construit par Moïse, l' élu de Dieu, est une image puissante et bénéfique :

Yahvé envoya contre le peuple les serpents brûlants, qui mordirent le peuple ; et il en mourut beaucoup du peuple d'Israël. Le peuple vint à Moïse, et ils dirent : « Nous avons péché, car nous avons parlé contre Yahvé et contre toi. Intercède auprès de Yahvé, pour qu'il écarte de nous les serpents. » Moïse intercédait pour le peuple, et Yahvé dit à Moïse : « Fais-toi un [serpent] brûlant et mets-le sur une hampe ; quiconque aura été mordu et le regardera, restera en vie. » Moïse fit un serpent de bronze et le mit sur la hampe ; et alors, si quelqu'un était mordu par l'un des serpents et regardait le serpent de bronze, il restait en vie²⁴³.

Le serpent d'airain a pouvoir de guérir ceux qui le regardent et qui, le regardant, voient Dieu en lui. Le Seigneur a envoyé les serpents pour punir les hommes qui se sont détournés de lui, il leur envoie le serpent d'airain, signe de sa présence parmi les hommes pour qu'ils se retournent, c'est-à-dire pour qu'ils se convertissent. L'icône religieuse est signe, elle représente Dieu parmi les hommes. Le signe met en place un jeu de relations complexes : elle lie le créateur de l'image au Créateur ; la sainteté de Moïse est une condition nécessaire à la réalisation du signe. Elle lie également l'image à la divinité, qui y loge sa puissance ; le signe est en quelque sorte le tabernacle du Verbe divin. Enfin, le signe établit une relation entre Dieu et les hommes : seul le regard de la foule permet au signe de la guérir. L'icône est faite pour être montrée et regardée ; elle s'adresse à un public.

On peut considérer que ces deux conceptions de l'art sont présentes dans *Les Élixirs du Diable* et dans *Le Portrait*. Le narrateur et les personnages des deux récits font sans cesse référence aux peintres de la Renaissance italienne, cadre dans lequel s'est développé le néo-platonisme, tandis qu'ils peignent l'artiste idéal sous les traits d'un peintre d'icônes. La peinture d'Ivanov²⁴⁴ et les écrits que Gogol lui a consacrés nous éclairent sur la conception que l'auteur se fait de l'art religieux. Voici comment le narrateur du *Portrait* décrit l'artiste véritable, au début de la seconde partie de la nouvelle :

C'était un artiste comme il y en a peu, l'un de ces êtres merveilleux comme seule la Russie [Русь] en fait surgir de son sein vierge, un artiste autodidacte qui a trouvé par lui-même dans son âme, sans école ni maître, les principes et les lois, entraîné par la seule soif de perfection

²⁴³ *La Bible*, trad. par Émile Osty, éd. cit., p. 326-327. [Livre des Nombres, 21, 6-9]

²⁴⁴ On se référera notamment au chef-d'œuvre d'Alexandre Ivanov, *La Venue du Messie*, ou *l'Apparition du Christ au peuple* de 1837.

et, pour des raisons à lui sans doute inconnues, ne suivant que le chemin que lui indiquait une voix intérieure [...]. Par un sublime instinct intérieur, il sentait en chaque objet la présence d'une pensée. [...] Et son sentiment intime et sa propre conviction avaient conduit son pinceau vers les sujets chrétiens, qui sont le dernier et le plus sublime degré du sublime²⁴⁵.

Le nom « Рycь » rappelle la Russie du Moyen-Âge, celle des saints et des peintres d'icônes. La première version du *Portrait* contenait des allusions encore plus évidentes à la vie et l'art médiévaux. Le peintre idéal est désintéressé, il unit la pureté de ses toiles à la perfection de sa vie morale. Il est autodidacte, c'est la sainteté de sa vie qui lui inspire ses œuvres. Celles-ci ne sauraient naturellement exister sans la lumière divine. C'est l'âme (« душа ») du peintre, son intériorité (« внутреннее ») qui constituent l'intermédiaire entre Dieu et le peintre. Ce n'est pas ce dernier qui guide son propre pinceau, c'est Dieu en lui, son âme sainte et pure. Pour que le soleil divin vienne éclairer l'œuvre, pour que celle-ci soit signe de la puissance de Dieu, il faut que le peintre, créateur intermédiaire, soit lui-même empli de la présence de Dieu. Voici deux exemples de tableaux inspirés. Le premier tableau est celui que Tchartkov aperçoit à une exposition et qui va provoquer une véritable conversion chez ce peintre à la mode :

Pure, sans tache, belle comme une vierge, l'œuvre du peintre était devant lui. Humble, divine, innocente et simple comme le génie, elle s'élevait au-dessus de tout. On aurait dit que les figures célestes, étonnées de voir tant de regards tournés vers elles, avaient pudiquement baissé leurs belles paupières. Avec un sentiment d'involontaire étonnement, les connaisseurs regardaient ce produit d'un pinceau nouveau, jamais vu. Tout semblait ici s'unir : l'étude de Raphaël se reflétait dans la haute noblesse des attitudes, l'étude du Corrège apparaissait dans la parfaite maîtrise du pinceau. Mais ce qui dominait visiblement était la force créatrice qu'avait toujours contenue l'âme de l'artiste. Le plus petit objet du tableau en était pénétré ; sa loi, sa force intime avaient été saisies. Partout était réalisée la souplesse des courbes que contient la nature, que seul peut voir l'œil de l'artiste créateur et que le simple copiste traduit par des angles. On voyait que l'artiste avait commencé par enfermer dans son âme tout ce qu'il avait tiré du monde extérieur avant de l'en faire jaillir, comme d'une source spirituelle, en un chant harmonieux, triomphal. Et les profanes eux-mêmes pouvaient comprendre la différence incommensurable qui sépare la création et la simple copie de la nature. Il était presque impossible de décrire le silence extraordinaire où baignaient tous ceux dont les yeux étaient fixés sur le tableau. Pas un bruit, pas un murmure²⁴⁶.

²⁴⁵ Nicolas Gogol, *Le Portrait*, éd. cit., p. 191-192. « Это был художник, каких мало, одно из тех самородных чуд, которых извергает из непочатого лона своего только одна Русь, художник самоучка, отыскавший сам в душе своей, без учителей и школы, правила и законы, увлеченный только одною жаждою усовершенствования и шедший по причинам, может быть, неизвестным ему самому, одною только указанною из души дорогою [...]. Высоким внутренним инстинктом почуял он присутствие мысли в каждом предмете. [...] И внутреннее чувство, и собственное убеждение обратили кисть его к христианским предметам, высшей и последней ступени высокого » (Николай Гоголь, *Портрет*, éd. cit., p. 390.)

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 174. « Чистое, непорочное, прекрасное, как невеста, стояло перед ним произведение художника. Скромно, божественно, невинно и просто, как гений, возносилось оно над всем. Казалось, небесные фигуры, изумленные столькими устремленными на них взорами, стыдливо опустили прекрасные ресницы. С чувством невольного изумления созерцали знатоки новую невиданную кисть. Всё тут, казалось, соединилось вместе : изучение Рафаэла, отраженное в высоком благородстве положений, изучение Корреджия, дышавшее в окончательном совершенстве кисти. Но властительней всего видна была сила создания, уже заключенная в душе самого художника.

Le second tableau est celui que le vieux peintre de la seconde partie de la nouvelle réalise à la demande de son supérieur. Il s'agit d'une Nativité :

Il faut savoir que ni la communauté, ni le supérieur n'avaient de grandes connaissances en peinture, mais tous furent frappés par l'extraordinaire sainteté des figures. Un sentiment de douceur et de divine humilité sur le visage de la Très Sainte Mère, penchée vers l'Enfant, une profonde intuition dans les yeux de l'Enfant divin qui semblaient déjà voir quelque chose au loin, le silence solennel des rois qui, frappés de ce divin miracle, se prosternaient à ses pieds, enfin le saint, l'indicible silence qui baignait tout le tableau, tout cela imposait une telle force d'harmonie, une telle puissance de beauté que l'effet en était magique. Toute la communauté se jeta à genoux devant la nouvelle icône et le supérieur attendri prononça ces mots : « Non, il est impossible à un homme de réaliser un pareil tableau en ne recourant qu'à l'aide de l'art humain : une force sainte, une force supérieure a guidé ton pinceau, et la bénédiction du Ciel est descendue sur ton œuvre²⁴⁷. »

Le premier extrait met en évidence la différence entre le créateur et le copiste : le premier possède une faculté particulière, celle de bien voir la nature. Cette faculté vient de la présence divine qui envahit le véritable artiste ; celui-ci est inspiré, c'est Dieu lui-même qui guide son pinceau. L'œuvre se fait alors le reflet de la beauté morale, de la sainteté de l'artiste. Le vocabulaire moral abonde dans les deux textes, bien et beau sont inextricablement mêlés. La comparaison avec la fiancée, « невеста », au début du premier extrait, est particulièrement intéressante. On sait l'importance que cette figure de la femme revêt dans la Bible : la fiancée est la femme pure, prête à recevoir l'Époux divin. Elle désigne également la ville de l'Apocalypse, la Jérusalem future, offerte au Seigneur pour des noces éternelles. Le second tableau complète la vision positive de la femme, il s'agit cette fois de la Mère de Dieu, offerte également pour recevoir le Seigneur en son sein et le mettre au monde. Qu'elle soit représentée sur la toile, ou figure pour l'œuvre elle-même, la femme sacrée, fiancée, épouse et mère, a partie liée avec l'art sanctifié par Dieu. L'œuvre est signe de Dieu, une puissance (« могущество ») lui est donc conférée. Celle-ci s'exerce sur le public. Les spectateurs sont

Последний предмет в картине был им проникнут ; во всем постигнут закон и внутренняя сила. Везде уловлена была эта плывущая округлость линий, заключенная в природе, которую видит только один глаз художника-создателя и которая выходит углами у кописта. Видно было, как всё, извлеченное из внешнего мира, художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника устремил его одной согласной, торжественной песнью. И стало ясно даже непосвященным, какая неизмеримая пропасть существует между созданием и простой копией с природы. Почти невозможно было выразить той необыкновенной тишины, которую невольно были объаты все, вперившие глаза на картину – ни шелеста, ни звука. » (*Ibid.*, p. 380.)

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 200. « Надобно знать, то ни братья, ни настоятель не имели больших сведений в живописи, но все были поражены необыкновенной святостью фигур. Чувство божественного смирения и кротости в лице пречистой матери, склонившейся над младенцем, глубокий разум в очах божественного младенца, как будто уже что-то прозревающих вдали, торжественное молчанье пораженных божественных чудом царей, повергнувшихся к ногам его, и, наконец, святая, невыразимая тишина, обнимающая всю картину – всё это предстало в такой согласной силе и могуществе красоты, то впечатленье было магическое. Вся братья поверглась на колена пред новым образом, и умиленный настоятель произнес : "Нет, нельзя человеку с помощью одного человеческого искусства произвести такую картину : святая высшая сила водила твоею кистью и благословенье небес почилло на труде твоём". » (*Ibid.*, p. 396.)

frappés par la vision, elle les émeut jusqu'aux larmes ou les fait tomber à genoux, dans l'attitude de la prière. C'est la première toile qui est responsable de la subite conversion de Tchartkov, qui perd la maîtrise de lui-même et s'enfuit en courant pour échapper à la puissance sacrée du tableau. Il est précisé dans les deux extraits que le public n'est pas connaisseur : l'œuvre sacrée ne s'adresse pas aux seuls initiés, elle révèle à tous la puissance presque magique du Seigneur. C'est le silence (« тишина ») qui caractérise dans les deux extraits la puissance extraordinaire de la toile. Non seulement le public se tait devant la beauté des œuvres, mais les œuvres elles-mêmes sont silence. Le signe a atteint cette perfection qui se passe de discours, elle est plongée dans une paix silencieuse qui n'est pas incapacité à parler mais désir de se taire. L'artiste, par une longue ascèse, parvient à entendre la divinité qui, présente en lui, guide son pinceau sur la toile. Nombreux sont les peintres romantiques qui font le choix de la peinture sacrée et en exaltent la perfection, notamment chez Hoffmann. C'est le cas de Francesco, dans *Les Élixirs du Diable*, qui s'ouvrent sur la description des peintures sacrées du Saint-Tilleul ou encore de Berthold dans *L'Église des Jésuites*, lui qui passe de la scène de genre au paysage puis aux toiles sacrées, lorsqu'il découvre enfin la beauté absolue, avant de la perdre.

Les véritables artistes refusent de faire du réel le principe et la fin de leur art ; tout au plus est-il un moyen. L'harmonie vient d'ailleurs. L'inspiration divine et la pureté intérieure guident le pinceau des peintres d'icônes. Mais cette conception de l'art n'est pas la seule qui soit présente dans les œuvres romantiques, elle ne prime pas non plus sur toutes les autres : le portrait du démon est plus beau et plus puissant que les figures saintes de la Nativité réalisée par le même peintre. Plus encore que l'harmonie, le désordre fascine l'artiste : la véritable création, celle qui donne vie à des êtres animés, est, à bien des égards, toujours diabolique.

9.4.3. Puissance des idoles

Créer des images, c'est jouer avec la vie. Platon condamne l'imitation, la fabrication d'images, parce que le simulacre ment : il se fait passer pour vivant alors qu'il n'est que mort et silence. L'écriture est l'image inerte du *Logos*, parole vivante, en perpétuel mouvement, capable de se défendre et de répondre de ce qu'elle affirme. Jacques Derrida a montré, dans son article intitulé « La pharmacie de Platon », le lien qu'entretient l'image avec la mort. L'écriture et la peinture sont des *pharmaka*, à la fois remèdes et poisons. Comme tels, ils ont

partie liée avec le *pharmakeus* et donc avec l'univers de la magie et de ses pouvoirs.

La magie de l'écriture et de la peinture est donc celle d'un fard qui dissimule le mort sous l'apparence du vif. Le *pharmakon* introduit et imite la mort. Il donne bonne figure au cadavre, le masque et le fard. Le parfume de son essence, comme il est dit dans Eschyle. Le *pharmakon* désigne aussi le parfum. Parfum sans essence, comme nous disions plus haut, drogue sans substance. Il transforme l'ordre en parure, le cosmos en cosmétique. La mort, le masque, le fard, c'est la fête qui subvertit l'ordre de la cité, tel qu'il devrait être réglé par le dialecticien et par la science de l'être²⁴⁸.

L'image est mauvaise parce qu'elle a un pouvoir propre, parce qu'elle n'est pas simple occasion de parvenir à la connaissance.

Une conception comparable est à l'origine de l'iconoclasme judéo-chrétien. Dieu se méfie des images. Si le serpent d'airain ressemble, ce n'est pas à celui qui lui donne son pouvoir, c'est au mal dont il est le remède. Il est bon de remarquer que le sens même de ce passage est contesté dans un autre texte biblique, vraisemblablement écrit plus tardivement. Le serpent y est vu comme une création mauvaise qui déplaît à Dieu et qu'il importe donc de détruire.

Il [Ézéchias] fit ce qui était droit aux yeux de Yahvé selon tout ce qu'avait fait David, son père. C'est lui qui fit disparaître les hauts lieux, brisa les stèles, coupa les pieux sacrés et mit en pièces le serpent de bronze qu'avait fait Moïse ; car jusqu'en ces jours-là les fils d'Israël faisaient fumer l'encens pour lui ; on l'appelait Nehouchtân²⁴⁹.

La plupart des textes bibliques dénoncent les images, au nom de la ressemblance. L'image se veut ressemblante, et la ressemblance prétend égaler l'image au modèle, ou pire encore, rendre l'image supérieure au modèle. L'homme ne peut représenter des divinités païennes et leur vouer un culte, il ne peut non plus tenter de représenter Dieu lui-même : l'image se ferait double de Dieu, elle deviendrait son concurrent, son égal peut-être.

À qui m'assimilerez-vous et m'égalerez-vous ?
De qui me rapprocherez-vous, pour que nous soyons semblables ?
Ils tirent l'or de leur sac
et pèsent l'argent au fléau,
ils embauchent un orfèvre pour qu'il fasse un dieu ;
ils adorent et se prosternent,
ils le portent sur l'épaule, ils le soutiennent,
ils le posent à sa place et il se tient debout,
de sa place il ne bouge.
On a beau lui crier ; il ne répond pas,
de la détresse il ne sauve pas.
Souvenez-vous de cela et comprenez-le bien,
réfléchissez-y infidèles²⁵⁰ !

La ressemblance est diabolique. Elle dédouble le monde, elle fractionne à nouveau ce qui est

²⁴⁸ Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », in Platon, *Phèdre*, éd. cit., p. 352.

²⁴⁹ *La Bible*, trad. par Émile Osty, éd. cit., p. 739. [*Second Livre des Rois*, 18, 3-4]

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 1616-1617. [*Livre d'Isaïe*, 46, 1-8]

déjà divisé. L'image n'est qu'illusion, elle est vide et néant ; pourtant le culte que l'homme lui voue la remplit, il fait du reflet un être vivant, de l'image le double du modèle : l'image inerte se fait passer pour un vivant qu'elle n'est pas. Dieu ne se montre pas, il craint de se donner une apparence, car l'apparence est déjà image de ce qu'est Dieu :

Vous prendrez bien garde à vous-mêmes : puisque vous n'avez vu aucune forme le jour où Yahvé vous a parlé, à l'Horeb, du milieu du feu, n'allez pas vous pervertir et vous faire une statue ayant forme de quelque idole que ce soit : figure de mâle ou de femelle, figure de quelque bête qui est sur la terre, figure de quelque oiseau ailé qui vole dans le ciel, figure de quelque reptile qui rampe sur le sol, figure de quelque poisson qui est dans les eaux au-dessous de la terre²⁵¹.

L'image est séduisante, elle attire ceux qui la regardent, elle les entraîne à l'adorer. L'image est objet d'adoration car elle est inutile ; l'objet représenté perd toute fonction dans le monde, il devient alors idole et démon pour celui qui l'a créé et qui se regarde avec orgueil dans sa création. L'homme est à l'image de Dieu, car seul Dieu peut insuffler la vie à une image :

Dieu créa l'homme à son image ; à l'image de Dieu il le créa ; mâle et femelle il les créa. [...] Yahvé Dieu façonna l'homme, poussière tirée du sol, il insuffla dans ses narines une haleine de vie, et l'homme devint un être vivant²⁵².

Image vivante, l'homme ne peut rien créer de vivant en retour : le pouvoir de ses œuvres vient de Dieu ou du diable. Le diable se sert des créatures de l'homme pour le séduire. Aucun pouvoir de création ne lui appartient en propre, il investit les œuvres humaines pour asseoir sa puissance. Tel est bien le sens qu'il convient d'accorder au récit du Veau d'or. Les hommes, par l'œuvre du diable, sont asservis à leur propre créature. Les auteurs sacrés décrivent à de nombreuses reprises la vanité de l'homme qui se met à adorer des objets dont la matière est corruptible et futile. Le bois qui forme l'idole est d'une autre nature que le bois de chauffage, car le diable est venu l'habiter. Satan fascine, captive et possède ceux qui s'essaient à le figurer.

Tel semble bien être le cas des peintres qui s'essaient à réaliser le portrait du diable. L'image qui fascine Tchertkov est une imitation dotée de vie, une imitation trop parfaite en somme : la vie de l'image, comme le montre l'analyse de Jacques Derrida à laquelle nous avons déjà fait référence, ne peut être que celle d'un mort :

Ce n'était plus une copie de la nature, c'était cette vie étrange qui doit illuminer les yeux d'un cadavre qui sortirait du tombeau²⁵³.

Le narrateur du *Portrait* vante l'imitation de la nature, mais il affirme dans le même temps

²⁵¹ *Ibid.*, p. 378. [Deutéronome, 4, 15-18]

²⁵² *Ibid.*, p. 37-38. [Genèse, 1,27 et 2, 7]

²⁵³ Nicolas Gogol, *Le Portrait*, éd. cit., p. 146. « Это уже не была копия с натуры, это была та странная живость, которую бы озарило лицо мертвеца, вставшего из могилы. » (Николай Гоголь, *Портрет*, éd. cit., p. 364.)

que l'imitation parfaite est une illusoire création de vie : le portrait n'est plus une copie de la nature, il est la nature vivante. Le peintre a usurpé le pouvoir du Créateur. Voici comment le narrateur décrit la réalisation du tableau :

« Mille diables ! Maintenant son visage est parfaitement éclairé ! » se dit mon père et il se mit à peindre avec passion, comme s'il craignait que ne disparaisse d'une manière ou d'une autre cet heureux éclairage. « Quelle puissance ! se répétait-il. Si je n'arrive même qu'à moitié à le représenter tel qu'il est maintenant, il va tuer tous mes saints et mes anges ; ils pâliront devant lui. Quelle puissance diabolique ! Il va tout simplement sortir de la toile, si seulement je suis un tout petit peu fidèle à la nature. Quels traits extraordinaires ! » se répétait-il sans cesse en redoublant d'ardeur, et déjà il voyait que certains traits du modèle avaient passé sur sa toile. Mais plus il avançait, et plus il éprouvait un sentiment de pesante inquiétude, qu'il ne comprenait pas lui-même. Malgré tout, il s'imposa de saisir avec une exactitude littérale chaque trait, chaque expression, fût-elle imperceptible. Il prit soin surtout de rendre les yeux. Dans ces yeux il y avait tant de puissance que, selon toute apparence, il ne fallait pas songer à les reproduire exactement tels qu'ils étaient dans la réalité. Et pourtant il se promit d'attraper à tout prix le plus petit trait, l'ultime nuance, de pénétrer leur secret²⁵⁴...

L'usurier n'est pas le diable, mais son image est diabolique : c'est le travail du peintre qui la rend telle. Le peintre accomplit son œuvre avec passion, avec orgueil. Il connaît le pouvoir de son art, il sait que l'image qu'il produit est dotée d'une puissance proportionnelle à la fidélité de sa représentation. Il est prêt à aller jusqu'au bout de son entreprise (« доискать »). Le peintre façonne consciemment une idole, un démon, capable de tuer les anges et les saints. Il sait que la puissance de ce regard vient du diable. Il sait aussi qu'il crée non une simple figure, mais un être vivant, qui sortira de la toile. Ce qui ne pourrait être ici qu'une métaphore pour désigner la saisissante réalité du dessin, est à prendre au sens littéral : le lecteur a été témoin, dans la première partie de la nouvelle, de la capacité de la figure à sortir du tableau pour terroriser les vivants. Le portrait sort de la toile comme un mort du tombeau. L'écriture est ici encore mise en cause, puisque c'est à une exactitude littérale qu'aspire le peintre : la lettre est le lieu d'une imitation parfaite, diaboliquement puissante. L'injonction « нельзя » (« il est interdit ») ne peut se comprendre que comme interdit divin. L'image est vivante, d'une vie qui, ne venant pas de Dieu, vient nécessairement du diable :

Il fallait voir le vieil usurier changer de visage à ces mots, se jeter à ses pieds et le supplier d'achever le portrait, disant que de lui dépendait son destin et son existence dans le monde,

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 194. « "Черт побери, как теперь хорошо осветилось его лицо ! – Сказал он про себя, и принялся жадно писать, как бы опасаясь, чтобы как-нибудь не исчезло счастливое освещение. – Экая сила ! – повторил он про себя, если я хотя вполнину изображу его так, как он есть теперь, он убьет всех моих святых и ангелов ; они побледнеют пред ним. Какая дьявольская сила ! он у меня просто выскочит из полотна, если только хоть немного буду верен натуре. Какие необыкновенные черты !" – повторял он беспрестанно, усугубляя рвенье, и уже видел сам, как стали переходить на полотно некоторые черты. Но чем более он приближался к ним, тем более чувствовал какое-то тягостное, тревожное чувство, непонятное себе самому. Однако же, несмотря на то, он положил себе преследовать с буквальной точностью всякую незаметную черту и выражение. Прежде всего занялся он отделкою глаз. В этих глазах столько было силы, что, казалось, нельзя бы и помыслить передать их точно, как были в натуре. Однако же, во что бы то ни стало, он решился доискаться в них последней мелкой черты и оттенка, постигнуть их тайну... » (*Ibid.*, p. 392.)

que le pinceau avait déjà atteint la vérité vivante, que, s'il le peignait fidèlement, sa vie, par l'effet d'une force surnaturelle, se maintiendrait dans ce portrait, qu'ainsi il ne mourrait pas tout entier, qu'il lui fallait rester présent dans le monde²⁵⁵.

Le personnage ne fait ici que lire de manière littérale la réflexion commune qui veut qu'une image, une œuvre survivent à l'homme qui les a faites ou y est représenté. L'image est dotée d'un pouvoir magique, celui de maintenir les morts en vie, de permettre au diable d'agir dans le monde. Le créateur d'images rivalise avec Dieu.

Si Tchartkov, le héros du *Portrait*, entend représenter l'Ange déchu lui-même, tel n'est pas le cas de son double et précurseur, le peintre des *Élixirs du Diable*. C'est bien la représentation d'une femme qui est destinée à être son chef-d'œuvre. Or le sujet de son tableau se révèle alors dans toute la duplicité qui caractérise les femmes de nos récits :

C'est alors que lui revint en mémoire un couvent de capucins qui, il y avait déjà longtemps, lui avait offert un prix élevé pour l'exécution d'un tableau représentant sainte Rosalie. Attiré par ce gain, il résolut de mener rapidement à bien une œuvre que sa répugnance pour tous les saints du christianisme l'avait retenu d'entreprendre. L'idée lui vint de la peindre nue et de donner à son visage les traits et le contour de celui de sa Vénus. Son esquisse fut une parfaite réussite. Ses compagnons impies louèrent hautement l'idée maudite qu'avait eue Francesco de mettre dans une chapelle destinée aux moines, non pas la sainte chrétienne, mais une idole du paganisme²⁵⁶.

La femme que projette de représenter Francesco est à la fois Vénus et Rosalie, sainte et idole. Rapidement, pourtant, le peintre renonce à son désir sacrilège et, touché par la sainteté de son art, habille pudiquement sa Rosalie, qu'il représente en son martyre. Malheureusement, dans son impiété, il ne peut parvenir à finir le visage de la sainte et tombe malade. Ses amis entreprennent de le guérir en lui faisant boire un vin diabolique, un « élixir du diable ». Aussitôt le peintre en ressent les effets :

De même que le Vésuve, dans un fracas sauvage, vomit des flammes dévastatrices, de même Francesco s'imaginait que déferlaient hors de son cœur des torrents de feu. Il voyait défiler sous ses yeux toutes les scènes païennes qu'il avait peintes ; il croyait les voir revivre et criait d'une voix puissante :

– Viens aussi, ma déesse bien-aimée ! Vis et sois à moi ! Ou bien je me vouerai aux dieux des Enfers !

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 195. « Надобно было видеть, как изменился при этих словах странный ростовщик. Он бросился к нему в ноги и молил кончить портрет, говоря, что от сего зависит судьба его и существование в мире, то уже он тронул своего кистью его живые черты, то если он передаст их верно, жизнь его сверхъестественною силою удержится в портрете, что он чрез то не умрет совершенно, что ему нужно присутствовать в мире... » (*Ibid.*)

²⁵⁶ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 298-299. « Da gedachte er, daß vor langer Zeit ihm ein Kapuzinerkloster aufgetragen hatte, für einen hohen Preis das Bild der heiligen Rosalia zu malen, und er beschloß, das Werk, das er aus Abscheu gegen alle christliche Heiligen nicht unternehmen wollte, nun schnell zu vollenden um das Geld zu erhalten. Er gedachte die Heilige nackt, und in Form und Bildung des Gesichts jenem Venusbilde gleich, darzustellen. der Entwurf geriet über die Maßen wohl, und die frevelichen Jünglinge priesen hoch Franceskos verruchten Einfall, den frommen Mönchen, statt der christlichen Heiligen, ein heidnisches Götzenbild in die Kirche zu stellen. » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit. p. 297.)

Alors il aperçut Vénus. Elle se tenait tout près du tableau et l'appelait d'un geste amical²⁵⁷.

Le peintre reprend alors sa tâche impie, bien décidé à représenter la déesse. Le portrait prend peu à peu les traits de Vénus. Rosalie résiste un temps, mais cède sous l'influence du vin démoniaque. Se rappelant Pygmalion, Francesco implore Vénus de donner vie à sa toile. Le troisième jour, une femme entre chez lui, en qui il reconnaît l'exact portrait dont sa toile est le miroir. Fasciné, Francesco épouse la belle étrangère selon les rites païens. Au moment où elle accouche d'un petit garçon, elle meurt ignoblement, révélant sa nature diabolique. Michel Jeanneret a bien montré²⁵⁸ comment Francesco incarne le passage de Narcisse à Pygmalion. Dans les deux cas, l'orgueilleux tombe amoureux d'une image, qu'elle soit son propre reflet ou sa créature. Dans le livre III des *Métamorphoses*, Tirésias promet que Narcisse atteindra la vieillesse « s'il ne se connaît pas²⁵⁹ ». Le garçon grandit, aimé de tous pour son incroyable beauté, mais s'obstinant à n'aimer personne, ce qui lui attire de la part d'un jeune homme dédaigné cette malédiction : « puisse-t-il aimer, lui aussi, et ne jamais posséder l'objet de son amour²⁶⁰ ! ». Un jour, après la chasse, le jeune orgueilleux se penche sur une source d'eau pure et se trouve « séduit par l'image de sa beauté qu'il aperçoit, il se passionne pour une illusion sans corps ; il prend pour un corps ce qui n'est que de l'eau ; il s'extasie devant lui-même ; il demeure immobile, le visage impassible, semblable à une statue taillée dans le marbre de Paros²⁶¹ ». Le poète le met ainsi en garde : « crédule enfant, pourquoi t'obstines-tu vainement à saisir une image fugitive ? Ce que tu recherches n'existe pas ; l'objet que tu aimes, tourne-toi et il s'évanouira. Le fantôme que tu aperçois n'est que le reflet de ton image ; sans consistance par soi-même, il est venu et demeure avec toi²⁶² ». Longtemps, le jeune homme se désole, s'adresse à cet autre qu'il aime et qu'il ne parvient pas à toucher, avant de comprendre : « mais cet enfant, c'est moi ; je l'ai compris et mon image ne me trompe plus ; je brûle d'amour pour moi-même²⁶³ ». Cette prise de conscience, plus brutale encore en latin qu'en français,

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 301. « So wie der Berg Vesuv in wildem Brausen verzehrende Flammen aussprüht, so tobte es jetzt in Feuerströmen heraus aus Franceskos Innern. Alle heidnische Geschichten, die er jemals gemalt, sah er vor Augen, als ob sie lebendig worden, und er rief mit gewaltiger Stimme : "Auch du mußt kommen, meine geliebte Göttin, du mußt leben und mein sein, oder ich weihe mich den unterirdischen Göttern !" da erblickte er Frau Venus, dich vor dem Bilde stehend, und ihm freundlich zuwinkend. » (*Ibid.*, p. 299-300.)

²⁵⁸ Voir Michel Jeanneret, *La Lettre perdue*, éd. cit., p. 129-142.

²⁵⁹ Ovide, *Métamorphoses*, t. I, trad. de Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 80. « si se non noverit »

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 82. « Sic amet ipse licet, sic non potiat amorato. »

²⁶¹ *Ibid.*, p. 83. « visae correptus imagine formae, // Spem sine corpore amat ; corpus putat esse quod unda est. // Adstupet ipse sibi uultuque immotus eodem // Haeret, ut e Pario formatum marmore signum. »

²⁶² *Ibid.* « Credule, quid frustra simulacra fugacia captas ? // Quod petis est nusquam ; quod amas, auertere, perdes. // Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est. // Nil habet ista sui ; tecum uenitque manetque »

²⁶³ *Ibid.*, p. 84. « Iste ego sum ; sensi nec me mea fallit imago ; // Vror amore mei »

puisqu'elle consiste en un simple jugement d'identité, révèle aussi à Narcisse l'imminence de sa propre mort. Le jeune homme, devenu fou, se frappe, se lamente, et la nymphe Écho, éprise de lui, répète ses soupirs, démultipliant par sa voix ce qui se présente déjà dédoublé au regard. Épuisé et éperdu d'amour, Narcisse meurt au bord de l'eau. À la place de son corps, on ne trouve qu'une fleur « couleur de safran, dont le centre est entouré de blancs pétales²⁶⁴ ».

Narcisse tombe amoureux d'une image de la beauté, image dans laquelle il se perd, et se trouve tout à la fois, puisqu'elle lui apporte la connaissance de lui-même. Fasciné par son reflet, qu'il aime d'un amour sans espoir, il sombre dans la folie, puis l'agonie et la mort. L'amour qu'il éprouve pour son double, dans lequel il se (re)connaît, met en cause l'unicité de l'*ego* et de la conscience, rendant manifeste la nécessaire objectivation du *moi* dans la relation qui permet au sujet de se connaître soi-même. Le double de Narcisse, par lequel il se met à distance pour se contempler, est comparé à un tableau, qui le mue, par un effet de miroir, en statue. Ainsi, la distance et la souffrance narcissique se trouvent-elle pensées, dès l'origine, en termes qui interrogent la création artistique. Le mythe de Pygmalion, rapporté au livre X, répond en écho à celui de Narcisse. Comme lui, le célèbre sculpteur dédaigne les femmes, et vit sans épouse. Un jour, il taille de son ciseau une beauté si parfaite qu'elle semble vivante « tant l'art se dissimule à force d'art²⁶⁵ ». L'artiste tombe éperdument amoureux de son œuvre. Pris de folie lui aussi, il a l'impression que la jeune femme répond à ses avances. N'osant formuler son désir, il demande alors à Vénus une épouse « semblable à la vierge d'ivoire²⁶⁶ ». À son retour, il trouve dans son lit le corps tiède d'une jeune femme, si réelle que le sculpteur l'épouse, toujours sous la protection de Vénus, et la rend féconde.

Si les deux récits présentent de fortes similitudes, ils se distinguent néanmoins l'un de l'autre par leur issue : l'amour de Narcisse entraîne la mort, quand celui de Pygmalion est gage de vie. Narcisse ne peut embrasser son image et se fige en statue, Pygmalion anime de ses baisers l'ivoire de Galatée. Il semble donc bien que, malgré la référence explicite à Pygmalion, ce soit de Narcisse que Francesco est le plus proche. Dans un monde christianisé, l'amour de Pygmalion pour Galatée n'est plus possible.

Or le mythe de Narcisse/Pygmalion, et derrière, l'image de Prométhée, ne donne pas sens au seul épisode relaté dans le manuscrit du vieux peintre. Il informe l'ensemble du roman :

Le modèle de Pygmalion est à ce point fondamental, dans *Les Élixirs*, qu'il commande à un

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 86. « croceum pro corpore florem // Inveniunt foliis medium cingentibus albis »

²⁶⁵ Ovide, *Métamorphoses*, t. II, trad. par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 130. « Ars adeo latet arte sua »

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 131. « similis mea [...] eburnae »

autre titre encore la relation Médard-Aurélie. Pour chacun, l'être aimé existe d'abord comme le personnage d'un tableau, et la passion surgit dès le moment où la figure artificielle s'offre à la satisfaction du désir. Aurélie enfant contemplait à la dérobée un portrait du père de Médard, qu'adorait secrètement sa mère. Or le moine ressemble à son père et, quand elle le rencontre, semble reproduire la figure peinte : elle l'aimera en tant qu'incarnation de l'œuvre d'art. Médard, de son côté, ne fait rien d'autre : à sa première apparition dans la chapelle, Aurélie le fascine parce qu'elle redouble l'image de Rosalie, comme si la sainte, revenue à la vie, s'animait pour s'offrir aux plaisirs de la chair²⁶⁷.

La femme n'est pas seulement au cœur de la réflexion sur le sacré dans nos textes : elle informe aussi la question de la représentation esthétique. Si le fou est une figure de l'artiste, la femme est le sujet de sa toile, et l'amour qu'il lui voue est bien souvent amour du créateur pour sa créature. On sent à quel point la question de l'image est ici centrale. Vénus est une idole. Rosalie peut-elle être pour Médard une icône ? Cesse-t-il, à la fin du roman, de se comporter en Pygmalion ? Aperçoit-il dans Aurélie qui le regarde au moment de quitter ce monde, un signe réel de la puissance divine ?

Il est difficile de répondre à ces questions, qui soulignent l'ambiguïté fondamentale des *Élixirs du Diable*. À aucun moment, la possibilité d'un amour véritable entre Médard et Aurélie n'est véritablement affirmée. Médard, qui se signale d'emblée par ses dons d'orateur, par sa capacité, non à peindre des images, mais à créer des figures de rhétorique, représente, comme son aïeul, un avatar de l'orgueil prométhéen, qui coupe l'artiste, ou le rhéteur, de toute relation juste, non seulement à Dieu, mais aussi à autrui. La conception de l'art qui est exprimée dans les récits examinés est extrêmement ambiguë. Dieu et le diable, l'image et l'Idée s'y affrontent sans qu'il soit possible de déterminer le vainqueur. Force est de constater la prégnance du discours chrétien et l'iconoclasme théorique que tous les récits professent, multipliant les mises en garde contre les séductions diaboliques de l'image. Pourtant, ils témoignent en même temps de la fascination pour l'image. L'interrogation sur la peinture nourrit sans cesse celle des auteurs sur l'écriture. L'œuvre romantique est bien narcissique : l'écrivain s'y contemple en son miroir. Plus encore qu'à l'autobiographie, c'est bien à l'autoportrait que le genre du fantastique romantique fait songer. L'artiste s'y campe en écrivain, et représente de sa plume toutes les angoisses qui parcourent son activité de créateur.

La réflexion mythique, dans nos œuvres, porte essentiellement sur la question de la Création. La Création est-elle bonne ? Dieu en est-il la seule origine, y a-t-il une création diabolique ? Y en a-t-il une qui soit proprement humaine, qui puisse promouvoir l'art au rang de religion sans Dieu²⁶⁸ ? Ces questions ont d'évidents prolongements esthétiques : si l'artiste

²⁶⁷ Michel Jeanneret, *La Lettre perdue*, éd. cit., p. 137.

²⁶⁸ Cette question, fondamentale, nourrit la réflexion romantique dans son ensemble, comme l'a bien montré

est une figure du Créateur, qui rejoue le scénario primordial, il a à répondre, d'une part, de ce chaos auquel il vient puiser et, d'autre part, de la valeur de son œuvre. Pas plus que le tableau ne se doit d'imiter la nature, nos récits n'imitent la parole des fous. Ils cherchent à remonter à travers eux à l'origine même du langage, qui se trouve être aussi l'origine de la création. C'est par le *Logos* que le monde fut créé. Si la peinture a bien un statut exemplaire, c'est dans la mise en scène du discours littéraire que se posent avec la plus grande acuité les questions fondamentales de l'esthétique romantique. L'échec de Tchartkov, celui de tous les copistes, s'il interroge la littérature aussi bien que la peinture, vient ainsi mettre en cause la possibilité même, pour le discours du fou, d'apporter une réponse aux questions fondamentales de l'esthétique générale : seul le silence, chez Gogol, accueille l'œuvre sacrée, entraînant avec elle l'abolition, dans la contemplation mystique, de tout discours.

Serge Zenkine dans *L'Expérience du relatif*, éd. cit.

Chapitre 10

Vers l'abolition de tout discours

La quête d'une langue originelle met doublement en cause le langage lui-même : remonter vers l'origine du langage, c'est rêver d'atteindre le temps primitif où l'homme ne parlait pas. Ce temps inaccessible pour Rousseau, ces limbes de l'histoire sont le foyer mythique d'un en-deçà de la parole, époque du cri primitif, du jaillissement musical de l'émotion pure. Par ailleurs, refuser l'arbitraire du signe linguistique, chercher un langage symbolique, c'est nécessairement tenter de dire l'indicible, et se confronter ainsi à l'impossibilité de tout discours. Gilbert Durand rappelle à ce propos que l'image symbolique ne peut « figurer l'infigurable transcendance²⁶⁹ » qu'elle cherche pourtant à représenter. Autrement dit, le discours du fou rend manifeste, dans sa quête d'une langue adéquate au monde qu'il cherche à représenter, d'une part que le langage des origines n'est pas encore langage, et d'autre part que la réalité à représenter échappe à toute figuration par le langage.

Le discours du fou est bien un discours paradoxal qui tend à faire advenir dans le langage ce qui, par nature, lui échappe. On a noté, dès l'introduction, en suivant les propositions de Derrida²⁷⁰, que la déraison ne saurait être dite, puisque le *logos* est toujours discours de la raison. Mais il faut aussi considérer que c'est à la déraison qu'il appartient de prendre en charge l'indicible. Par là, le discours du fou acquiert, à l'époque romantique, une dimension critique : il interroge l'essence même de la littérature, envisagée comme art du langage.

²⁶⁹ Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, éd. cit., p. 12.

²⁷⁰ Voir Jacques Derrida, « Cogito et histoire de la folie », éd. cit.

C'est encore, pour saisir l'enjeu de ce paradoxe, de Michel Foucault que nous aimerions partir. La question du langage est omniprésente dans son œuvre, où elle côtoie sans cesse celle du silence. On se souvient que, pour lui, la naissance de l'aliénisme, de son discours *sur* la folie, équivaut à une condamnation au silence du discours *de* la folie. Écrire l'histoire de la folie, c'est alors faire l'« archéologie d'un silence » : « Le langage de la psychiatrie, qui est monologue de la raison sur la folie, n'a pu s'établir que sur un tel silence. Je n'ai pas voulu faire l'histoire de ce langage ; plutôt l'archéologie de ce silence. » La folie ne peut plus alors être définie que comme « absence d'œuvre » et le discours du fou ne saurait être que

tous ces mots sans langage qui font entendre à qui prête l'oreille un bruit sourd d'en dessous de l'histoire, murmure obstiné d'un langage qui parlerait tout seul, sans sujet parlant et sans interlocuteur, tassé sur lui-même, noué à la gorge, s'effondrant avant d'avoir atteint toute formulation et retournant sans éclat au silence dont il ne s'est jamais départi. Racine calcinée du sens²⁷¹.

C'est sans doute l'élan lyrique de cette formule qui permet de faire le lien entre le fou de *l'Histoire de la folie* et l'homme des *Mots et les choses*. Si le « fou » est bien, dans la pensée de Foucault, une figure de l'homme, c'est qu'il permet de saisir tout le tragique de la modernité. Dans *Les Mots et les choses*, cinq ans après la première publication de *l'Histoire de la folie*, Foucault retrouve en effet des termes presque équivalents pour décrire l'avènement de l'ère moderne. Foucault fait, dans cet ouvrage, l'archéologie, non plus d'un silence, mais d'un discours, celui des « sciences humaines ». Le livre parcourt alors les trois grands âges que sont la Renaissance, l'Âge classique et la modernité, qui s'ouvre précisément à l'époque qui nous intéresse, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. Ce qui permet la rupture entre ces deux derniers âges, c'est le bouleversement qu'introduit *l'Histoire* dans la pensée classique, structurée par l'Ordre : de l'horizontalité des tables et des classifications, le savoir passe à la profondeur « des grandes forces cachées développées à partir de leur noyau primitif et inaccessible », « de l'origine, de la causalité et de l'histoire²⁷² ». Foucault explore trois axes de ce bouleversement, qui voit la naissance de la biologie, de l'économie et de la linguistique. C'est le dernier de ces axes qui retient ici notre attention. D'après Foucault, la naissance de la philologie conduit à faire du langage non plus le *medium* transparent de la vérité, le lieu même de la connaissance, mais un objet de savoir parmi d'autres : le langage devient pur objet. Ce « nivellement » est compensé, nous dit Foucault, « de trois manières ». D'abord, s'il est objet

²⁷¹ Michel Foucault, « Préface », in *Folie et Déraillement. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961, p. I-XI. [Le texte, qui disparaît des rééditions de l'ouvrage, a été repris dans *Dits et Écrits*, t. 1]

²⁷² Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1966, p. 263.

de connaissance, il reste aussi « une médiation nécessaire pour toute connaissance scientifique qui veut se manifester comme discours²⁷³ ». Ensuite, en tant que réalité historique, il retrouve la « densité énigmatique qui était la sienne à la Renaissance ».

Mais il ne s'agira pas maintenant de retrouver une parole première qu'on y aurait enfouie, mais d'inquiéter les mots que nous parlons, de dénoncer le pli grammatical de nos idées, de dissiper les mythes qui animent nos mots, de rendre à nouveau bruyante et audible la part de silence que tout discours emporte avec soi lorsqu'il s'énonce²⁷⁴.

Voici que subitement, au moment même où le langage devient un simple objet de connaissance scientifique, il retrouve cette épaisseur primitive qui fait de lui l'expression sauvage d'un silence. Ce paradoxe est redoublé par la troisième compensation à la nouvelle objectivité du langage, à savoir « l'apparition de la littérature²⁷⁵ ». Celle-ci

ramène le langage de la grammaire au pouvoir dénudé de parler, et là elle rencontre l'être sauvage et impérieux des mots. [...] [elle] devient pure et simple manifestation d'un langage qui n'a pour loi que d'affirmer – contre tous les autres discours – son existence escarpée ; elle n'a plus alors qu'à se recourber dans un perpétuel retour sur soi, comme si son discours ne pouvait avoir pour contenu que de dire sa propre forme [...]. Au moment où le langage, comme parole répandue, devient objet de connaissance, voilà qu'il réapparaît sous une modalité strictement opposée : silencieuse, précautionneuse déposition du mot sur la blancheur d'un papier, où il ne peut avoir ni sonorité ni interlocuteur, où il n'a rien d'autre à dire que soi, rien d'autre à faire que scintiller dans l'éclat de son être²⁷⁶.

Si l'on rapproche *l'Histoire de la folie* et *Les Mots et les choses*, il apparaît clairement que le tournant du XIX^e siècle aboutit à un double silence parlant, celui du fou d'une part, celui de la littérature d'autre part. L'un et l'autre font entendre, dans l'épaisseur sauvage de leur discours, l'être même du langage, détaché de tout sujet, et ne répondant à la question « qui parle ? » que de cette manière paradoxale : « en sa solitude, en sa vibration fragile, en son néant le mot lui-même – non pas le sens du mot, mais son être énigmatique et précaire²⁷⁷ ».

La théorie du langage, à l'époque romantique, ne saurait être détachée de la théorie de l'art, parce que la littérature se voit subitement dotée, à peine née, d'un primat esthétique. En quoi la parole du fou interroge-t-elle cette littérature, qui, en son sens moderne, surgit alors ? Peut-on définir la parole *littéraire* du fou comme l'expression d'un silence ? Ce silence, en donnant au discours une valeur esthétique, condamne-t-il sa prétention à dire le vrai ? Autrement dit, le nouveau statut du langage, qui permet, à l'âge romantique, la naissance de la littérature, s'accompagne-t-il, comme le suggère Foucault à la suite de Nietzsche, de la fin de la métaphysique, de la science et de la philosophie, subitement devenues impossibles ?

²⁷³ *Ibid.*, p. 309.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 310.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 312-313.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 313.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 317.

10.1. Figurations du silence

La capacité du discours à accueillir le silence revêt un double enjeu : d'une part, le discours de la folie, s'il ne veut pas rester discours *sur* la folie, se doit de figurer, peut-être de faire parler l'absence même de discours. D'autre part, la littérature moderne, telle qu'elle naît au XIX^e siècle, consiste précisément dans l'expression d'un silence qui fait d'elle, selon la formule de Jacques Rancière, une « parole muette ». La médecine tente peu à peu de définir, au XIX^e siècle, les troubles du langage. La folie, envisagée comme pathologie, semble en effet interdire dans bien des cas la parole, et mettre en cause le mécanisme même du langage et son rapport à la pensée : toute pensée est-elle nécessairement langage ? L'absence de discours est-elle absence de pensée ? Faut-il faire le départ entre langage extérieur et langage intérieur, ce qui tendrait à réduire le silence à du langage inexprimé ? Dans le cas contraire, ce qui n'est pas pensé peut-il se dire ? Comment l'œuvre littéraire peut-elle figurer en son sein ce qui est absence de discours, alors qu'elle est, par excellence, un art du discours, dont la puissance même réside dans sa capacité à faire parler le silence, à le métamorphoser en discours intérieur ?

10.1.1. Discours du fou et troubles du langage : vers la psycholinguistique

Les aliénistes, tout au long du siècle, portent une attention soutenue au discours et aux écrits de leurs malades. Ils notent avec minutie les détails de leurs délires, et tentent peu à peu de dégager de leurs observations une théorie. Pourtant, l'analyse des troubles du langage ne fait que très progressivement son entrée sur la scène médicale. Esquirol attache curieusement peu d'importance aux troubles de la parole dans son traité *Des maladies mentales*. Le lexique qui ouvre le premier volume de son étude magistrale ne comprend pas d'entrée « langage » ou « discours ». L'entrée « parole » mentionne trois occurrences, l'une concernant la « manie », les deux autres « l'idiotie ». À chaque fois, la parole, loin d'être étudiée pour elle-même, est rattachée à la pensée, dont elle ne fait que constituer l'expression. La parole du maniaque est confuse parce que sa pensée l'est :

De même que les pensées se présentent en foule à son esprit, se pressent, se poussent pêle-mêle ; de même les mots, les phrases s'échappent de ses lèvres sans liaison, sans suite, avec une volubilité extrême²⁷⁸.

Quant au silence de l'idiot, il est le signe, la matérialisation de son absence de pensée :

²⁷⁸ Étienne Esquirol, éd. cit., t. II, p. 151.

[...] n'ayant point d'idées, ne pensant point, ils n'ont rien à désirer, ils n'ont pas besoin de signes, ils ne parlent point. La parole est inutile à qui ne pense pas, ne désire pas ; aussi peut-on juger du degré d'intelligence des idiots par l'étendue de leur vocabulaire. Ils poussent quelques sons mal articulés, des cris, ou des mugissements prolongés qu'ils interrompent pour écarter les lèvres comme s'ils voulaient rire. S'ils articulent quelques mots, ils y attachent à peine un sens. Quelques uns n'ont qu'un cri pour la douleur et le plaisir. Cependant il en est qui, à la manière des enfans, se font par imitation et par habitude un langage d'action et même articulé, qui est compris seulement de ceux qui vivent avec eux et qui les soignent : ce langage n'exprime que les premiers besoins de la vie, et les appétits instinctifs auxquels les idiots ne peuvent satisfaire par eux-mêmes. De quelle utilité serait la parole pour celui qui ne pense pas, qui n'a rien à communiquer à ses semblables ? Les idiots sont muets, parce qu'ils n'ont rien à dire ; ceux qui ont un langage d'actions n'ont qu'un petit nombre de gestes pour signes de leurs besoins instinctifs²⁷⁹.

Un peu plus loin, le médecin classe les différentes formes d'imbécillité et d'idiotie en fonction de la maîtrise de la parole par le fou car « la parole, cet attribut essentiel de l'homme, qui lui a été donnée pour exprimer sa pensée, la parole étant le signe le plus constamment en rapport chez les idiots avec la capacité intellectuelle, donne le caractère des principales variétés de l'idiotie²⁸⁰ ». On voit ici que la réflexion d'Esquirol ignore totalement la recherche linguistique. La parole a été « donnée » à l'homme, et son mécanisme propre n'est interrogé ni sur le plan cognitif, ni sur le plan physiologique. Pourtant, ses contemporains Franz Gall et Jean-Baptiste Bouillaud se penchent sur la question de la localisation de la parole et sur les rapports entre pensée et langage. Henri Hécaen et Jean Dubois résument ainsi les conceptions de Jean-Baptiste Bouillaud²⁸¹ :

1° Le langage est une faculté humaine, et son existence découle du fait qu'il existe chez l'homme un organe directeur qui n'existe pas chez les animaux, alors que toutes les espèces animales ont des organes de la parole.

2° La production du langage articulé, ce que l'on nommerait aujourd'hui le programme d'exécution des mouvements nécessaires à l'émission du message, doit être distinguée de la faculté de comprendre et d'exprimer des idées : la preuve en est de l'utilisation d'autres codes, comme celui du geste, pour communiquer. Inversement si le système intellectuel est altéré, geste et parole seront simultanément perturbés.

3° Cette distinction rapportée aux découvertes anatomocliniques précédentes lui permet de définir dans l'acte de parole deux moments ou deux aspects différents : « la faculté de créer des mots comme signes de nos idées, d'en conserver le souvenir » (*la parole intérieure*) et « celle d'articuler ces mêmes mots » (*la parole extérieure*). Les deux termes, soulignés par nous, devaient avoir une fortune singulière²⁸².

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 333-334.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 340.

²⁸¹ Voir Jean-Baptiste Bouillaud, « Recherches cliniques propres à démontrer que la perte de la parole correspond à la lésion des lobules antérieurs du cerveau, et à confirmer l'opinion de M. Gall, sur le siège de l'organe du langage articulé », *Archives générales de Médecine*, III^e année, 1825, t. 8, p. 25-45 ; repris dans Henri Hécaen et Jean Dubois, *La Naissance de la neuropsychologie du langage (1825-1865)*, Paris, Flammarion, coll. Nouvelle Bibliothèque Scientifique, 1969, p. 15-31.

²⁸² Henri Hecaen et Jean Dubois, *op. cit.*, p. 127.

La réflexion est poursuivie par Jacques Lordat²⁸³, par Paul Broca²⁸⁴, qui en 1861 forge le terme « aphémie », par Armand Trousseau²⁸⁵, qui lui substitue en 1864 celui d'« aphasie », par Jules Baillarger²⁸⁶, par Jean-Martin Charcot²⁸⁷, par Gilbert Ballet²⁸⁸ et par Jules Séglas ainsi que par Adolf Kussmaul²⁸⁹ en Allemagne, pour que les troubles du langage soient traités pour eux-mêmes, et non comme seul symptôme d'un défaut de pensée.

Nous exposerons ici quelques unes des hypothèses exprimées par Jules Séglas dans *Les Troubles du langage chez les aliénés* (1892). Cet ouvrage constitue en effet une synthèse magistrale, qui fait le bilan d'un siècle de réflexions et qui rend explicites certaines pistes explorées par les récits littéraires dès la première moitié du XIX^e siècle, non pas que nous considérons que la littérature est en avance sur la science, mais simplement que des idées s'y font jour qui ne sont formulées scientifiquement que quelques années plus tard²⁹⁰. L'auteur s'attache à démontrer scientifiquement l'existence de deux langages. Le mot, pour lui, est un « complexe d'images mentales ».

Cette analyse rapide suffit pour rappeler : 1° que l'idée est indépendante du mot qui n'est que son auxiliaire ; 2° que le mot, comme l'idée d'ailleurs, n'est qu'un complexe d'images mentales, au nombre de quatre : l'image mentale auditive (mot entendu mentalement) ; l'image visuelle (mot lu mentalement) ; l'image motrice d'articulation (mot parlé mentalement) ; l'image graphique (mot écrit) : 3° que ces différentes images du mot sont associées ensemble et à celles de l'idée, et que par suite elles peuvent toutes se réveiller l'une l'autre.

Ce sont ces différentes images du mot qui, une fois la fonction du langage développée

²⁸³ Voir Jacques Lordat, « Analyse de la parole pour servir à la théorie de divers cas d'ALALIE et de PARALALIE (de mutisme et d'imperfection du parler) que les Nosologues ont mal connus », *Journal de la Société de médecine pratique de Montpellier*, 1843, t. VII, p. 333-353, et 417-433 ; t. VIII, p. 1-17 ; repris dans Henri Hecquen et Jean Dubois, *op. cit.*, p. 130-167.

²⁸⁴ Voir à ce propos le recueil de Paul Broca, *Écrits sur l'aphasie (1861 – 1869)*, Paris, L'Harmattan, 2004, et les articles suivants : Paul Broca, « Remarques sur le siège de la faculté du langage articulé, suivies d'une observation d'aphémie (perte de la parole) », *Bulletin de la Société Anatomique de Paris*, 1861, 6(36), p. 330-357 ; Paul Broca (1865), « Sur le siège de la faculté du langage articulé », *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, 1865, 6(6), 377-393 ; Paul Broca (1869), « Sur le siège de la faculté du langage articulé » *La Tribune Médicale*, 1869, 74, p. 254-256 ; 75, p. 265-269 ; Paul Broca (1871 [1869]), « Sur le siège de la faculté du langage articulé », *Annales Médico-Psychologiques*, p. 139-151.

²⁸⁵ Voir Armand Trousseau, *De l'Aphasie*, in *Clinique médicale de l'Hôtel-Dieu de Paris*, 5^e édition, publiée par les soins de M. Michel Peter, Paris Baillière et fils, 1877, p. 669-729 ; repris dans Henri Hecquen et Jean Dubois, *op. cit.*, p. 191-266.

²⁸⁶ Voir Jules Baillarger, « De l'aphasie au point de vue psychologique » [1865], *Recherches sur les maladies mentales*, Masson et C, 1890, p. 584-601 ; repris dans Henri Hecquen et Jean Dubois, *op. cit.*, p. 173-187.

²⁸⁷ Voir notamment Jean-Martin Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière*, recueillies et publiées par Bourneville, Paris, Delahaye, 1872-73.

²⁸⁸ Gilbert Ballet, en 1886, publie un volume tiré de sa thèse, *Le Langage intérieur et les diverses formes de l'aphasie* (Paris, éd. Félix Alcan) qui s'ouvre par l'éloge de la psychologie, dont l'établissement comme science indépendante est encore tout récent, et explique en partie les bouleversements que connaissent les sciences humaines à la fin du XIX^e siècle.

²⁸⁹ Adolf Kussmaul, *Les troubles de la parole*, trad. française et notes par le Dr A. Rueff ; introd. par B. Ball, Paris, J. B. Baillière et fils, 1884.

²⁹⁰ Serge Zenkine fait le même constat dans l'introduction de sa thèse, sur le mot « culture », dont l'idée précède, en France, la désignation. (voir *L'Expérience du relatif*, éd. cit., p. 10.)

chez nous, servent, pendant la réflexion, à donner un corps à notre pensée et, suivant leur prédominance, nous rangent dans les catégories dites des auditifs, visuels ou moteurs ; c'est là le langage intérieur.

Entre ce langage et celui qui nous sert à communiquer avec nos semblables, il n'y a au fond qu'une différence, non de nature, mais d'intensité. C'est que le premier, qui nous sert à penser (langage intérieur), est une opération intime, et que le second, qui nous sert à converser avec nos semblables (langage extérieur), suppose une sensation réelle due à une excitation extérieure (audition, lecture), ou un acte effectif (parole, écriture)²⁹¹.

Ce raisonnement permet à l'auteur, dans une section consacrée au « développement du langage chez les idiots et les imbéciles », de réfuter la thèse d'Esquirol, dont il fait par ailleurs grand cas. Pour lui, le développement de l'intelligence n'est pas corrélatif de celui du langage. « L'idée est indépendante du mot²⁹² », déclare-t-il sans détour. Ségla, partant de ce présupposé, propose une véritable classification des troubles langagiers. Il sépare tout d'abord les troubles du langage parlé, les troubles du langage écrit et les troubles du langage mimique. Seuls les deux premiers intéressent notre étude. Parmi ceux-ci, il s'attache à distinguer les troubles du langage résultant de troubles intellectuels avec intégrité de la fonction langage, à l'oral (« dyslogies ») et à l'écrit, les troubles du langage résultant de troubles de la fonction langage, à l'oral (« dysphasies ») et à l'écrit (« dysgraphies »), et les troubles de la parole (« dyslalies ») et de l'écriture. Seuls les premiers avaient été pris en compte par Esquirol, qui liait systématiquement défaut de pensée et défaut de langage. L'apparition des deux nouvelles catégories, qui tend à séparer la question du langage des pathologies de la psyché, révèle une véritable révolution dans le traitement du langage et annonce ainsi la naissance de la psycholinguistique. La pensée, pour Jules Ségla, préexiste au langage, qui ne fait que l'illustrer au moyen d'images. Cela explique qu'il puisse y avoir des troubles du langage qui « résultent des désordres intellectuels qu'ils ne font que traduire au dehors », tandis que d'autres intéressent « principalement la fonction langage²⁹³ », qui acquiert alors une autonomie radicale.

Les œuvres littéraires des années 1830 reflètent l'importance des troubles du langage parmi les symptômes de la folie et leur progressive autonomisation par rapport à cette dernière. Les narrateurs principaux de nos œuvres, à dire vrai, n'expriment pas de la manière la plus nette les troubles pathologiques du langage. Le fou le plus bavard de notre corpus, Michel, ne semble pas le moins du monde affecté par ces troubles. Au contraire, le narrateur

²⁹¹ Jules Ségla, *Les Troubles du langage chez les aliénés* [J. Rueff & Cie, 1892], Paris, L'Harmattan, coll. Psychanalyse et civilisations, 2010, p. 7-8.

²⁹² *Ibid.*, p. 11.

²⁹³ *Ibid.*, p. 8.

premier est agréablement touché par le ton et le débit de son jeune interlocuteur, puisqu'il loue le « son tendrement accentué de sa voix²⁹⁴ ». Un peu plus loin, il se dit « frappé de cette manière nette et simple d'exprimer des idées naturelles²⁹⁵ ». Michel ne semble donc pas le moins du monde gêné dans son élocution par l'aliénation dont il est atteint, qui ne modifie en rien la forme de son discours.

Le double de Médard est, à cet égard, plus intéressant que le narrateur des *Élixirs du Diable*. À plusieurs reprises, le narrateur note l'altération du timbre de la voix du faux capucin. Il est tantôt question d'une voix terrible, tantôt de rire ou de cris affreux. Ses hurlements et ses rires effroyables n'ont rien d'humain, tout comme les gémissements avec lesquels ils alternent. Dans la prison où Médard retrouve le fou furieux, c'est le balbutiement, la lenteur et l'incohérence du propos qui signalent la folie. Hoffmann a choisi, pour imiter graphiquement ce trouble, de disjoindre les syllabes des mots, de multiplier les répétitions de mots ou de syllabes et d'entrecouper les segments de discours de points de suspension :

« Brü-der-lein, Brü-der-lein ... zu dir her-auf ... herauf ... ma-mach auf ... mach auf ! »²⁹⁶

« Petit frè... frère laisse-moi mon...ter jusqu'à... toi... Ou...ouvre-moi ! »²⁹⁷

« Brü-der-lein ! Brü-der-lein, Medar-dus ist da-da, herauf ... nimm, nimm ! ...brich ... brich in den Wa-Wald ... in den Wald ! »²⁹⁸

« Petit frè frè... frère ! Le... petit... frè...re Mé...dard est là... là... Mon...te ! Monte... moi ! Monte !... Brise... Casse... Pour fuir dans la fo... forêt ! »²⁹⁹

Les répétitions de termes jouent également sur la répétition des phonèmes [b], [v] et [d], qui imitent le balbutiement du personnage. On voit ici l'effort fait par l'écrivain pour traduire, à l'écrit, les troubles du langage oral, tels que les praticiens les observent alors dans les asiles. Il s'agit bien sûr pour l'auteur d'accentuer l'effet d'horreur, mais il est notable qu'il passe par la volonté d'imiter le langage des fous dans ses dysfonctionnements formels. Le balbutiement, tel que l'observent les aliénistes, révèle le dysfonctionnement intellectuel dont souffre le fou et signale symptomatiquement la maladie.

D'autres récits contemporains de ceux de notre corpus, mais rédigés à la troisième personne, illustrent des conceptions analogues. En 1830, Balzac publie une nouvelle intitulée *Adieu* qui met en scène un personnage féminin frappé de folie à la suite d'un traumatisme. Il

²⁹⁴ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 181.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 183.

²⁹⁶ *Die Elixire des Teufels*, éd. cit., p. 221.

²⁹⁷ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 222.

²⁹⁸ *Die Elixire des Teufels*, éd. cit., p. 221.

²⁹⁹ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 222.

décrit longuement les symptômes de la jeune femme, qui a été obligée d'abandonner son amant en Russie lors de la débâcle de la Bérézina. *Adieu*, conformément à la pensée d'Esquirol sur l'idiotie, lie défaut de parole et défaut de pensée. Les deux voyageurs interrogent tout d'abord Geneviève, une idiote, à mi-chemin entre l'homme et l'animal.

À ces questions et à une foule d'autres qui lui adressèrent successivement les deux amis, elle ne répondit que par des grognements gutturaux qui semblaient appartenir plus à l'animal qu'à la créature humaine. (...)

Les questions recommencèrent. Mais, comme un enfant capricieux, la paysanne rougit, joua avec son sabot, tortilla la corde de la vache qui s'était remise à paître, regarda les deux chasseurs, examina toutes les parties de leur habillement ; elle glapit, grogna, gloussa, mais elle ne parla pas.

– Ton nom ? lui dit Philippe en la contemplant fixement comme s'il eût voulu l'ensorceler.

– Geneviève, dit-elle en riant d'un air bête³⁰⁰.

La situation du personnage principal est un peu différente. Elle n'est pas décrite, dans les premières pages, comme une bête, mais plutôt comme une créature surnaturelle : « elle semblait être, non pas une créature humaine, mais une de ces filles de l'air célébrées par les poésies d'Ossian³⁰¹ ». Pourtant, son mutisme, et le seul mot qu'elle prononce, « adieu », font d'elle une idiote. Le mot articulé, comme le note Esquirol à propos des idiots, ne semble pas avoir de sens :

– *Adieu !* dit-elle d'une voix douce et harmonieuse, mais sans que cette mélodie, impatientement attendue par les chasseurs, parût dévoiler le moindre sentiment ou la moindre idée³⁰².

– Adieu, adieu, adieu ! dit-elle sans que l'âme communiquât une seule inflexion sensible à ce mot³⁰³.

La comtesse de Vandières ne ressent plus rien et ne pense plus. Un peu plus loin, c'est bien son animalité qui est soulignée avec horreur par le marquis d'Albon : « Monsieur d'Albon frissonna en voyant l'abandon du corps et la nonchalance animale qui trahissait chez la comtesse une complète absence d'âme³⁰⁴ ». La beauté de la comtesse est un souvenir de son ancienne intelligence. Sa grâce lui vient précisément de son animalité présente, qui a permis à son corps de développer des habiletés particulières, comme des goûts particuliers. Ainsi l'animal Stéphanie aime-t-il le sucre, tandis que la femme qu'elle « était³⁰⁵ », selon le mot de Philippe, ne l'affectionnait pas. Les soins de son ancien amant ne lui permettront pas de réveiller l'humanité éteinte. À la toute fin du récit, il organise un choc cathartique, en recréant

³⁰⁰ Honoré de Balzac, *Adieu*, Paris, LGF, Le Livre de Poche, présentation et notes de Lucette Vidal, 1995, p. 35.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 38.

³⁰² *Ibid.*, p. 39.

³⁰³ *Ibid.*, p. 78.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 75.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 79.

le plus fidèlement possible la scène traumatisante, celle de l'« adieu ». Le choc salutaire amène la guérison en même temps que la mort : ce n'est qu'au prix de la disparition de son âme que la comtesse a survécu à toutes ces épreuves, et son mutisme, son absence de regard, son idiotie sont les garants de la vie affaiblie qui l'habite encore.

À la même époque, en 1832, Polévoï met en scène, dans *La Félicité de la Folie*, un personnage nerveusement fragile qui sombre tout à fait dans la démence après avoir vu mourir la femme qu'il aime. S'il se réveille de l'état cataleptique dans lequel il est plongé, ce n'est que pour plonger dans l'aphasie la plus totale. Après un évanouissement, il se réveille dans un état de demi-conscience. Le reste de son existence est marqué par la monotonie extrême du rituel dont il emplît ses journées :

Il se levait le matin, ne prêtait attention à rien, se hâtait de s'asseoir à son secrétaire et passait la journée entière assis devant, tenant tantôt une plume, tantôt un crayon. Il s'enfonçait dans ses pensées, réfléchissait, faisait tristement les cent pas dans sa chambre de temps en temps, et le soir il allait se coucher, en prononçant dans un grand soupir : « Allons, demain ! ». Nous n'entendions pas un mot de plus de sa bouche³⁰⁶.

Ce n'est qu'au moment de mourir qu'il réussira à écrire un mot sur sa page, le prénom de la femme aimée.

10.1.2. Montrer et dire le silence

Plusieurs œuvres romantiques se penchent ainsi sur la question de l'aphasie. Le fou, enfermé dans son mutisme, y est traité objectivement, de l'extérieur, par des individus qui observent, jugent et racontent ce qu'ils voient. Il apparaît alors comme un point de fuite, inaccessible au narrateur comme au lecteur : le silence du personnage, paraphrasé par le narrateur, y est proprement dit par un tiers, qui le rend audible au lecteur. La première possibilité qui s'offre à l'écrivain est donc de faire désigner par un narrateur extérieur le silence, grâce aux verbes de parole niés, ou aux verbes qui servent en propre à exprimer le silence, comme « se taire » en français. Ces procédés ne peuvent être mis en œuvre que dans les récits dont le narrateur n'est pas le personnage condamné au silence. Ainsi en est-il de la dernière entrevue du narrateur balzacien avec Louis Lambert :

L'obscurité était si forte que, dans le premier moment, mademoiselle de Villenoix et Louis me

³⁰⁶ Nicolas Polévoï, *La Félicité de la Folie*, éd. cit., p. 107. « Он вставал поутру, не обращая ни на что внимания, спешил сесть за столик свой и целый день просиживал за ним, держа то перо, то карандаш, задумывался, думал, печально прохаживаясь иногда по комнате, и вечером ложился спать, с глубоким вздохом произнося : "Ну, завтра !" Более не слышали мы от него ни слова. » (Н. А. Полевой, *Блаженство безумия*, éd. cit., p. 207.)

firent l'effet de deux masses noires qui tranchaient sur le fond de cette atmosphère ténébreuse. Je m'assis, en proie à ce sentiment qui nous saisit presque malgré nous sous les sombres arcades d'une église. Mes yeux, encore frappés par l'éclat du soleil, ne s'accoutumèrent que graduellement à cette nuit factice.

– Monsieur, lui dit-elle, est ton ami de collège.

Lambert ne répondit pas. Je pus enfin le voir, et il m'offrit un de ces spectacles qui se gravent à jamais dans la mémoire. Il se tenait debout, les deux coudes appuyés sur la saillie formée par la boiserie, en sorte que son buste paraissait fléchir sous le poids de sa tête inclinée. [...]

Louis se tenait debout comme je le voyais, jour et nuit, les yeux fixes, sans jamais baisser et relever les paupières comme nous en avons l'habitude. Après avoir demandé à mademoiselle de Villenoix si un peu de jour ne causerait aucune douleur à Lambert, sur sa réponse, j'ouvris légèrement la persienne, et pus voir alors l'expression de la physionomie de mon ami. Hélas! Déjà ridé, déjà blanchi, enfin déjà plus de lumière dans ses yeux, devenus vitreux comme ceux d'un aveugle. Tous ses traits semblaient tirés par une convulsion vers le haut de sa tête. J'essayai de lui parler à plusieurs reprises, mais il ne m'entendit pas. C'était un débris arraché à la tombe, une espèce de conquête faite par la vie sur la mort, ou par la mort sur la vie³⁰⁷.

Le silence du héros, qui fait écho au silence de son médecin, puisqu'Esquirol, dans *Louis Lambert*, ne parle pas, est ici dit explicitement dès les premières lignes, dans la négation « ne répondit pas », à laquelle fait écho, un peu plus loin, la seconde négation « il ne m'entendit pas ». Le discours ininterrompu du narrateur, qui, angoissé de ne rien entendre, se met à décrire avec insistance, presque redondance, ce qu'il voit, désigne par antithèse le mutisme de Louis. Deux analogies viennent donner sens à ce silence. La première fait de Louis un mort-vivant, un être de passage, de transition, comme le soulignent le chiasme final et la comparaison entre son buste et celui des statues, formes inanimées pourtant entrées dans l'éternité. Les métaphores liées au sacré, comme celle de l'« église », insistent sur cette angélisation du personnage. La seconde analogie établit un parallélisme entre le silence du héros et la cécité. L'aveuglement, comme l'a montré Paolo Tortonese dans *L'Œil de Platon et le regard romantique*, tient une place essentielle parmi les métaphores chères au romantisme³⁰⁸. Elle signale la mort au monde d'ici-bas, par opposition au monde supérieur, idéal, mais aussi la mort au monde extérieur par rapport au monde intérieur. Le regard « vitreux » de Louis est celui d'une fenêtre aveugle, qui désigne le rêve d'une transparence intérieure, tout en la refusant au narrateur. Ainsi le silence du personnage, montré par le discours du personnage, qui se trouve obligé de renoncer au sens de l'ouïe pour privilégier celui de la vue, désigne-t-il implicitement l'existence d'une vie intérieure qui échappe au

³⁰⁷ Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 158-159.

³⁰⁸ « Cette figure de l'homme privé de regard, et regardant en lui-même, apparaît comme la version rudimentaire d'une image fréquente dans la littérature romantique, qui présente l'aveuglement comme une libération : l'homme qui ne voit plus le monde extérieur se soustrait au pouvoir des objets et des relations, rejette leur distraction dangereuse et évite leur piège, pour réorienter toutes ses énergies vers l'intériorité. » Paolo Tortonese, *L'Œil de Platon et le regard romantique*, éd. cit., p. 15.

regard extérieur et qui s'offre au narrateur comme une énigme.

La stratégie adoptée par Odoïevski est proche de celle de Balzac : le silence du personnage se signale par la rupture de l'écriture à la première personne et la prise en charge du récit par un narrateur secondaire. Le seul de nos héros qui semble bel et bien atteint de ce que Jules Séglas, dans sa synthèse sur les *Troubles du langage chez les aliénés*, nomme « mutisme vésanique³⁰⁹ » est Mikhaïl Platonovitch. Le narrateur du récit note, lorsqu'il arrive chez le malade : « À toutes nos paroles il ne répondit pas un mot³¹⁰... ». Cette caractéristique, qui se prolonge durant toute la convalescence, jette aussi un discrédit sur la guérison supposée du patient. En effet, lorsque son ami empressé vient lui rendre visite, à la fin du récit, il le retrouve comme il l'avait laissé : « il sembla se réjouir de me voir, mais ne dit absolument pas un mot³¹¹... ». Lorsqu'il prend la parole, son discours manifeste encore la folie dont il est atteint : « que pensez-vous ? Qu'il se mit à parler ? Oui ! Seulement, il s'embrouilla complètement³¹² ! ». Cette incapacité à s'exprimer clairement est un trait caractéristique des troubles analysés par Jules Séglas. Le mutisme, note-t-il, peut être « continu ou intermittent³¹³ ». Le dernier accès du personnage d'Odoïevski est décrit en ces termes :

Il pencha la tête, ses yeux prirent une expression étrange et il dit pour lui-même : « C'est fini, cela ne reviendra pas, elle est morte, elle n'a pas supporté, tombe ! Tombe ! » et d'autres choses de ce genre³¹⁴.

Cette intervention finale du personnage, qui recouvre après cela ce que le narrateur appelle « santé », peut être rattachée à un autre trouble évoqué par Jules Séglas, l'accélération du rythme de la parole. « Le langage est décousu, note le médecin, parce que les idées sont trop rapides pour être toutes exprimées³¹⁵. »

Le mutisme de Mikhaïl Platonovitch correspond à un changement de régime narratif. Les lettres du personnage principal font place à un autre récit à la première personne, dont le malade, désormais muet, n'est plus le narrateur. Il en est de même, d'une certaine façon, dans *Les Élixirs du Diable* : le silence final du héros, délivré par la mort de sa pesante vie, est

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 23.

³¹⁰ *La Sylphide*, éd. cit., p. 193. « На все наши слова он не отвечал нам ни слова... » (*Сильфида*, éd. cit., p. 150.)

³¹¹ *Ibid.*, p. 203. « он мне будто обрадовался, но вообще был неговорлив... » (*Ibid.*, p. 155.)

³¹² *Ibid.* « Что же вы думаете ? он разговорился ? Да ! Только что он напутал ! » (*Ibid.*)

³¹³ Jules Séglas, *op. cit.*, p. 24.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 205. « Он наклонил голову, глаза его приняли странное выражение, он говорил про себя : "Прошло – не возвратится – умерла – не перенесла – падай ! Падай !" – и прочее тому подобное. » (*Ibid.*, p. 156-157.)

³¹⁵ Jules Séglas, *op. cit.*, p. 20.

marqué par une rupture énonciative et la prise en charge de l'épilogue par un ultime narrateur. C'est donc au moment où le récit quitte la narration à la première personne que le silence se trouve figuré dans l'œuvre. Il paraît en effet difficile de représenter l'absence de langage dans le discours du personnage.

Plusieurs procédés traditionnels existent néanmoins, que Nodier utilise par exemple dans *La Fée aux Miettes*, sans qu'il n'y ait là rien de propre à l'écriture de la folie. Ainsi en est-il des interventions du narrateur premier, qui viennent souligner en creux les silences de Michel, ou encore de l'usage de l'ellipse. On peut citer à titre d'exemple ce passage :

- La Fée aux Miettes n'est donc plus à Granville, mon ami ?
- Non, monsieur, répondit Michel en soupirant et en élevant les yeux au ciel !

VI.

*Où la Fée aux Miettes est représentée au naturel,
avec de beaux détails sur la pêche aux coques,
et sur les ingrédients propres à les accommoder,
pour servir de supplément à la Cuisinière bourgeoise.*

- Il n'y avait pas un écolier à Granville qui n'aimât la Fée aux Miettes, continua Michel, mais elle m'inspirait dès ma douzième année un penchant de vénération tendre et de soumission presque religieuse qui tendait à un autre ordre d'idées et de sentiments³¹⁶.

Plusieurs procédés concourent ici à marquer le silence. Les deux gérondifs de la proposition incise, « en soupirant et en élevant les yeux au ciel », introduisent une pause dans le discours rapporté, et tendent à prolonger de manière évocatrice la brève réponse de Michel. Le silence marque, comme dans le cas de Louis Lambert, la proximité du héros avec le Ciel, la vie supérieure dont le fou est capable. L'absence de la Fée aux Miettes de Granville devient pour le lecteur, qui vient pourtant à peine de découvrir le personnage, une énigme que la poursuite de la lecture devrait permettre de résoudre. Le second procédé vient du découpage chapitral. Le blanc sur le papier matérialise le silence, dont il est une métaphore spatiale. De plus, la présence d'un long intertitre diffère la reprise du dialogue, allongeant la pause, matérialisée cette fois par le temps nécessaire à la lecture du titre. Le transfert ne se fait pas ici du temps à l'espace, mais du temps narré au temps de lecture. Enfin, le verbe de parole « continua » vient relancer la dynamique de la parole et clore le temps accordé au silence.

L'usage de la forme épistolaire et du journal intime permettent également de dessiner des ellipses narratives, dont la durée est précisée par les dates ou notations temporelles

³¹⁶ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 193.

placées en tête des fragments, ou dans le cours de ceux-ci. Parfois, l'épistolier/diariste souligne lui-même la rareté de ses lettres et la longueur de ses silences. C'est ici encore le blanc de la page qui sert de métaphore au silence épistolaire. Dans le journal de Mikhaïl Platonovitch, qui fait l'économie de toute notation temporelle renvoyant au temps de l'écriture, ce sont des lignes de points qui permettent, à deux reprises, de désigner des ellipses.

10.1.3. Faire parler le silence : effets de « transparence intérieure »

Le silence est, dans ce cas précis, non pas absence de parole mais absence d'écriture. Elle est donc silence au second degré, l'écriture étant déjà, par définition, une activité silencieuse. Mikhaïl Platonovitch écrivant son journal et Mikhaïl Platonovitch mutique sont une seule et même personne. Il nous faut en effet tempérer la remarque placée plus haut : certes, c'est la rupture entre les lettres et le récit qui vient matérialiser, dans le temps de la lecture, le silence du personnage principal. Mais dans le temps du récit, il faut considérer que l'écriture du journal intime suit celle des lettres, qu'elle vient prendre leur place. Mikhaïl Platonovitch, condamné au silence, se met à écrire un « journal » qui est encore langage, mais langage muet. Une telle construction narrative vient contredire les remarques d'Esquirol, et anticipe sur celle de Jules Séglas : le fou ne parle pas, non parce qu'il n'a rien à dire, mais parce que son activité langagière a été intériorisée. Son journal est la forme littéraire d'un monologue intérieur.

Un détour théorique s'impose ici. En effet, si la médecine a tardé à envisager la possibilité d'un langage intérieur, la critique littéraire a tardé bien davantage avant de proposer des outils méthodologiques propres à décrire ce phénomène. Gérard Genette, dans la brève section qu'il consacre au « récit de paroles » dans *Figures III*, traite sans les différencier discours intérieur et extérieur. Il affirme en effet que « la convention romanesque, peut-être véridique en l'occurrence, est que les pensées et les sentiments ne sont rien d'autre que discours, sauf lorsque le narrateur entreprend de les réduire en événements et de les raconter tels quels³¹⁷ ». La pensée, comme toute prise de parole, ne saurait être que discours ou événement. C'est à Dorrit Cohn qu'il revient le mérite d'avoir consacré un ouvrage aux « modes de représentation de la vie psychique dans le roman³¹⁸ ». L'auteur insiste sur la

³¹⁷ Gérard Genette, *Figures III*, éd. cit., p. 191.

³¹⁸ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. par Alain Bony, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1981. [éd. originale : *Transparent Minds*, Princeton University Press, Guildford, Surrey, 1978]

différence qui existe entre les modes narratifs dont dispose un auteur pour rapporter du discours prononcé, d'une part, et du discours intérieur, d'autre part. Elle s'attache donc à forger des outils spécifiques pour décrire ces mécanismes, et définit trois modes de représentation, le psycho-récit, le monologue rapporté et le monologue narrativisé, qui correspondent approximativement à ce que la linguistique française appelle style indirect, style direct et style indirect libre, sans les recouvrir tout à fait, puisque la représentation de la vie intérieure ne saurait emprunter les mêmes outils que le rapport de discours prononcés. À ces trois modes, propres au récit à la troisième personne, elle en ajoute trois autres, qui constituent leurs équivalents dans le récit à la première personne, auto-récit, monologue auto-rapporté et monologue auto-narrativisé. Son analyse porte principalement sur le roman des années 1850 à 1950 environ. Si elle n'ignore pas l'existence de quelques précurseurs, elle insiste sur l'importance inédite que prend la représentation de la vie intérieure à partir du mouvement réaliste.

Pourtant, c'est sur deux exemples bien antérieurs que s'ouvre son introduction : le premier est emprunté à Sterne, qui fait déplorer à Tristram Shandy de ne pouvoir regarder par une fenêtre à l'intérieur de son oncle Toby, le second au *Maître Puce* de Hoffmann et à la lentille magique qui permet à Peregrinus Tyss de voir les pensées secrètes de ses interlocuteurs. Ce double rêve d'une fenêtre ouverte dans autrui, et d'un pouvoir enfermé dans l'œil du *moi*, est l'un des plus obsédants de l'âge romantique. Le narrateur de *Louis Lambert* rêve de pénétrer dans la pensée de son ami à travers son œil « vitreux », tandis que les Peregrinus Tyss abondent. On peut citer par exemple Cyprien, le héros du récit d'Odoïevski intitulé « L'Improvisateur », qui reçoit du magicien Séguéliel le don suivant : « *tu sauras tout, tu verras tout, tu comprendras tout*³¹⁹ ». Le cauchemar dans lequel se trouve alors plongé le personnage atteint son paroxysme lorsqu'il vient chercher du réconfort auprès de la femme aimée, d'abord, d'une icône, ensuite :

Et vraiment, quelle chose curieuse ! À travers la membrane cellulaire, comme à travers une mousseline, Cyprien peut voir battre à l'intérieur de Charlotte la triple artère qu'on appelle le cœur ; le sang rouge, propulsé jusqu'aux vaisseaux capillaires, y produit cette douce pâleur qu'il aimait tant jadis... Le malheureux ! Dans ses beaux yeux pleins d'amour il ne voit qu'une *camera obscura*, une membrane conjonctive, une goutte d'un liquide immonde ; dans ses gestes gracieux, rien qu'un mécanisme de leviers... Le malheureux voit même l'estomac et le mouvement des organes de la digestion... L'infortuné ! À ses yeux, Charlotte, cet idéal terrestre, devant lequel s'exaltait son inspiration, s'était muée en préparation anatomique !

Cyprien la quitta, horrifié. Dans une maison voisine se trouvait une image de la Madone auprès de laquelle le jeune homme accourait parfois, aux instants de désespoir, et dont le visage harmonieux apaisait son âme meurtrie ; il y courut, se jeta à genoux, implora ; mais

³¹⁹ Vladimir Odoïevski, *Les Nuits Russes*, éd. cit., p. 127. « ты будешь все видеть, все знать, все понимать. » (Владимир Одоевский, *Русские ночи*, éd. cit., p. 171.)

hélas, il n'y avait plus pour lui de tableau : les couleurs bougeaient, et l'œuvre de l'artiste n'était plus qu'effervescence chimique³²⁰.

L'expérience de Cyprien est monstrueuse. Le regard, lorsqu'il découvre le dessous des choses, l'envers du décor, lorsqu'il apprend comment les corps ou les œuvres d'art sont faits, ne peut que reculer horrifié et regretter son pouvoir. Le texte opère un parallèle explicite entre Charlotte et la Madone, la femme créée par Dieu et celle créée par l'art. Toute créature, en ce monde, se résume à un processus chimique qui travaille la matière brute. Odoïevski dénonce ici le positivisme, le scientisme, qui tendent à détruire le sacré en l'observant au microscope. Mais il interroge également la création artistique, dans la mesure où Cyprien est un orateur, un poète, et où ce don monstrueux est l'envers du talent qui lui a été simultanément accordé. L'image de la *camera obscura*³²¹ est ici intéressante. Elle est également utilisée dans les premières lignes des *Élixirs du Diable* :

Mais si tu te décides à parcourir avec Médard, en fidèle compagnon, les cellules, les sombres dédales, tout un univers aux nombreuses, aux multiples couleurs, si tu consens à supporter avec lui tout ce que sa vie comporta d'effrayant, d'horrible, d'insensé, de grotesque, peut-être alors prendras-tu plaisir à voir défiler sous tes yeux les mille tableaux de cette *camera obscura* qui se sera entrouverte pour toi³²².

Les yeux de la femme aimée, pour Cyprien, deviennent une *camera obscura*, un instrument d'optique qui ne fait que refléter, sans l'interpréter, les rayons émis par le monde extérieur. C'est la même image qui sert, chez Hoffmann, à décrire le livre : il est le miroir sur lequel viennent se refléter les profondeurs de la vie intérieure de Médard.

Les écrivains romantiques n'ignorent pas les infinies richesses de la vie intérieure des êtres humains. Contrairement à ce que laisse entendre leur contemporain Esquirol, mutisme et idiotie ne sont pas liés dans tous les récits de la première moitié du siècle qui donnent à

³²⁰ *Ibid.*, p. 129. « И в самом деле было любопытно ! Сквозь клетчатую перепонку, как сквозь кисею, Киприяно видел, как трегранная артерия, называемая сердцем, затрепетала в его Шарлотте ; как красная кровь покатила из нее и, достигая до волосных сосудов, производила эту нежную белизну, которою он, бывало, так любовался... Несчастный ! в прекрасных, исполненных любви глазах ее он видел лишь какую-то камер-обскуру, сетчатую плеву, каплю отвратительной жидкости ; в ее миловидной поступи – лишь механизм рычагов... Несчастный ! Он видел и желчный мешочек, и движение пищеприемных снарядов... Несчастный ! Для него Шарлотта, этот земной идеал, пред которым молилось его вдохновение, сделалась – анатомическим препаратом !

В ужасе оставил ее Киприяно. В ближнем доме находилось изображение Мадонны, к которой, бывало, прибегал Киприяно в минуты отчаяния, которой гармонический облик успокаивал его страждущую душу ; он прибежал, бросился на колени, умолял ; но увы ! для него уже не было картины : краски шевелились на ней, и он в творении художника видел – лишь химическое брожение. » (*Ibid.*, p. 174.)

³²¹ Pour une analyse de cette image dans *Les Élixirs du Diable*, voir Sarah Kofman, « Vautour rouge », éd. cit., p. 102.

³²² *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 24. « Entschließest du dich aber, mit dem medardus, als seist du sein treuer Gefährte, durch finstre Kreuzgänge und Zellen – durch die bunte – bunteste Welt zu ziehen, und mit ihm das Schauerliche, Entsetzliche, Tolle, Possenhafte seines Lebens zu ertragen, so wirst du dich vielleicht an den mannigfachen Bildern der Camera obscura, die sich dir aufgetan, ergötzen. » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 8.)

entendre le silence du fou. Les récits de folie tendent même à détacher le silence extérieur du fou d'un silence intérieur, qui serait celui de la pensée. Aussi n'ignorent-ils aucun des procédés décrits par Dorrit Cohn dans son analyse de la « transparence intérieure ». L'exemple du *Journal d'un fou* paraît propre à étayer ce propos. La tenue par Poprichtchine d'un journal authentique semble, dans les premières pages, destinée à recueillir ses propos secrets et à transcrire verbalement le contenu de ses trop longs silences. Ainsi s'explique le grand nombre d'injures qu'il déverse à propos de ses supérieurs ou de ses collègues de bureau : elles traduisent la valeur linguistique de ses silences. Le petit fonctionnaire note scrupuleusement tout ce qu'il a pensé, tout ce qu'il s'est interdit de dire dans la journée. Voici un passage du premier fragment, dans lequel le diariste décrit la promenade à pied qui l'a conduit au bureau :

Je ne rencontrais pas de gens bien, sauf un fonctionnaire de mon espèce que j'aperçus à un carrefour. Dès que je l'aperçus, je me dis [сказал себе] :

– Holà ! Toi, mon pigeon, tu ne vas pas au ministère, tu galopes après celle qui court devant toi et tu guignes ses jambes.

Quels paillards que nous autres fonctionnaires³²³ ! [Что это за бестия наш брат чиновник !]

L'emploi réfléchi du verbe *dire* indique ici la présence d'un discours intérieur, d'un silence loquace. On est en présence de ce que Dorrit Cohn désigne sous le nom de monologue auto-rapporté. Quant à la dernière phrase, il est permis d'hésiter entre récit et discours auto-narrativisé, tant est faible la distance qui sépare le fou narrateur du fou personnage : le journal intime, qui tend à rapprocher le plus possible temps des événements rapportés et temps de l'écriture, favorise les phénomènes de « consonance » et de « sympathie », pour reprendre deux expressions de Dorrit Cohn. Pourtant, l'un des critères relevés par Dorrit Cohn pour définir le discours intérieur par rapport au discours prononcé, à savoir la coréférence des pronoms « je » et « tu », n'est pas respecté ici. Le système énonciatif du segment transcrit au discours direct dément le silence du personnage : le discours n'est pas adressé par le locuteur à lui-même, mais bien au personnage qu'il vient de croiser. On a donc ici la transcription du contenu significatif d'un silence de Poprichtchine, et une marque de la pathologie dont il souffre, puisqu'il s'adresse à autrui en lui-même, en inventant un système énonciatif impossible qui consiste à « *se parler à autrui ». Ce « fonctionnaire de [s]on espèce », ce « frère fonctionnaire », comme dit le texte russe, qui lorgne les filles est-il en définitive lui-même ? C'est possible. Toujours est-il que le discours intérieur de Poprichtchine tend à le couper de plus en plus du monde extérieur. Son silence, considéré comme pathologique à

³²³ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 256. » На улицах не было никого ; одни только бабы, накрывшись полами, да русские купцы под зонтиками, да кучера попадались мне на глаза. Из благородных только наш брат чиновник плелся. Я увидел его на перекрестке. Я, как увидел его, тотчас сказал себе : "Эге! нет, голубчик, ты не в департамент идешь, ты спешишь вон за тою, что бежит впереди, и глядишь на ее ножки". Что это за бестия наш брат чиновник ! » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 422-423.)

l'asile, cache en réalité un véritable discours intérieur, comme le révèle ce passage dont nous avons déjà commenté l'importance :

Aujourd'hui, le grand inquisiteur s'est présenté dans ma chambre, mais moi, entendant ses pas, je me suis caché sous la chaise. Lui, ne me voyant pas, s'est mis à m'appeler. Il a d'abord crié :

– Poprichtchine !

Moi : silence.

Puis :

– Aksenty Ivanovitch ! Conseiller titulaire ! Noble !

Moi : toujours pas un mot.

– Ferdinand VIII, roi d'Espagne !

J'ai failli montrer la tête, mais ensuite je me suis dit : « Non, mon vieux, pas si bête ! Je te connais. Tu vas encore me verser de l'eau froide sur la tête. »³²⁴

L'emploi du discours direct, à la fin du passage, postule à nouveau l'existence d'un discours intérieur, celui de la pensée [подумал], qui se trouve ici en parfait décalage avec le discours extérieur et le mutisme insistant du fou. Son silence est l'effet d'un raisonnement parfaitement sensé, qui montre une capacité de réflexion qui déjoue le raisonnement de son adversaire. Ainsi le fou n'est-il pas si bête que son médecin le veut bien croire.

La transcription de paroles muettes, rapportées au discours direct, n'a rien d'original, ni de surprenant dans un texte du début du XIX^e siècle. Les paroles intérieures rapportées au sein de récits de types autobiographiques constituent une vieille pratique littéraire. La grande innovation de la fin du XIX^e siècle, d'après les théoriciens du « monologue intérieur », est l'extension du discours intérieur rapporté à l'ensemble d'une œuvre littéraire. À partir des *Lauriers sont coupés*, le monologue intérieur s'autonomise, il s'affranchit de tout récit. Or il nous semble que c'est vers ce type discursif que tend le *Journal d'un fou* dans son ensemble. Dorrit Cohn consacre un chapitre aux formes intermédiaires entre les récits rétrospectifs à la première personne et le monologue autonome. La dernière forme étudiée est celle du journal intime, qui offre une grande proximité avec le monologue autonome :

« Un pas au-delà du "journal intime", et le "monologue intérieur" apparaissait », dit Larbaud retraçant la généalogie du roman de Dujardin. [...]

Il y a plusieurs raisons qui font du journal fictif un proche parent du monologue intérieur, et aussi un de ses principaux ancêtres. Il y a d'abord la fiction commune de l'intimité : dans le journal intime, on est censé n'écrire que pour soi, de même que dans le monologue on ne parle qu'à soi-même. Ni l'un ni l'autre n'a non plus besoin de justifications explicites : la fiction de l'intimité s'effondre à partir du moment où le narrateur se met à exposer sa situation à sa propre intention, à la manière d'un autobiographe s'adressant à des lecteurs éventuels, ou d'un locuteur parlant à quelqu'un qui l'écoute. Pour la même raison,

³²⁴ *Ibid.*, p. 284. « Сегодня великий инквизитор пришел в мою комнату, но я, услышавши еще издали шаги его, спрятался под стул. Он, увидевши, что нет меня, начал звать. Сначала закричал : "Поприщин !" – я ни слова. Потом : "Аксентий Иванов ! титулярный советник ! Дворянин !" Я все молчу. "Фердинанд VIII, король испанский !" Я хотел было высунуть голову, но после подумал : "Нет, брат, не надуешь ! знаем мы тебя : опять будешь лить холодную воду мне на голову". » (*Ibid.*, p. 437.)

l'histoire passée de l'auteur du journal intime est normalement évoquée selon un ordre qui est celui de la mémoire, sous forme de fragments et d'allusion, et non pas de façon continue et délibérée. [...]

Mais le journal est aussi, traditionnellement, la forme de récit qui se prête le plus spontanément à la focalisation sur l'instant présent [...] ³²⁵.

L'auteur insiste néanmoins immédiatement sur ce qui fait la différence essentielle entre les deux formes : le journal intime se donne bien comme un écrit vraisemblable, qui interdit la conduite simultanée des actions décrites et la tenue du journal. Le diariste peut penser en écrivant, mais non pas agir. Le genre oblige l'auteur à maintenir un cadre narratif réaliste. Dorrit Cohn relève néanmoins plusieurs exemples dans lesquels l'auteur « fai[t] violence au code de vraisemblance qui gouverne le genre ³²⁶ », mais elle n'inclut pas dans son étude le *Journal d'un fou*.

Or il nous semble que tout le journal de Poprichtchine peut être analysé, non comme un écrit fictif, mais comme un discours intérieur : la réalité apparaît au lecteur à travers le prisme déformant de la conscience d'un individu malade, qui transforme le réel en pensée discursive, seul éclairage dont dispose le lecteur pour saisir les événements de son existence. Le silence angoissant du personnage retransché dans sa solitude tend paradoxalement à transformer le réel dans son ensemble en un langage hégémonique qui se substitue à lui jusqu'à le recouvrir entièrement. Dorrit Cohn, dans son étude, s'est penchée sur la forme paradoxale des *Carnets du sous-sol* de Dostoïevski ³²⁷ : le narrateur, fou lui aussi, s'y figure en tant qu'écrivain, tout en insistant à de nombreuses reprises sur l'oralité de son discours. Or Dostoïevski, dont les innovations narratives sont bien connues et ont fait l'objet de nombreuses études, n'innove pas dans les *Carnets du sous-sol* : il imite au contraire le modèle du *Journal* de Gogol, seul récit à la première personne de cet auteur, ce qui souligne son caractère expérimental. Comme celle des *Carnets du sous-sol*, l'oralité du *Journal d'un fou* frappe à la lecture. Or l'écriture même de Poprichtchine devient de plus en plus invraisemblable. Le fou a-t-il pu emporter son journal à l'asile et en poursuivre sereinement l'écriture dans sa chambre ? La description du système asilaire, qu'il fait malgré lui, semble rendre cette hypothèse improbable. La constitution d'un journal mental paraît bien plus recevable. Celle-ci est d'ailleurs confirmée par le tout dernier extrait du journal, rédigé au présent d'énonciation :

Non, je ne peux plus supporter. Dieu ! Que me font-ils ! Ils me versent de l'eau froide sur la tête ! Ils ne m'entendent pas, ne me voient pas, ne m'écoutent pas. Que leur ai-je fait ?

³²⁵ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 236-237.

³²⁶ *Ibid.*, p. 237.

³²⁷ *Ibid.*, p. 201-203.

Pourquoi me torturent-ils ? Que veulent-ils de moi, pauvre que je suis³²⁸ ?

L'action exprimée au présent, « ils me versent de l'eau sur la tête ! » rend parfaitement impossible la simultanéité de l'événement et de l'écriture, à moins que l'on envisage un présent itératif, ce qui semble peu satisfaisant compte tenu du ton du passage. C'est donc vraisemblablement d'un discours intérieur qu'il s'agit. Or le personnage parle des personnages présents à la troisième personne du pluriel, ce qui est contraire à la logique du dialogue. Qui plus est, la négation des verbes « entendre » et « écouter » indique très clairement qu'il s'agit d'un discours intérieur, peut-être contemporain des cris que pousse le fou, et qui seuls sont perçus de ses bourreaux. On retrouve dans ce segment toutes les caractéristiques du monologue autonome, tel que Dorrit Cohn le définit, en partant, peut-être par contamination de son propos, d'un discours rapporté, celui de Joyce, à propos des *Lauriers sont coupés*.

« Le lecteur se trouve installé, dès les premières lignes, dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous apprend ce que fait ce personnage et ce qui lui arrive³²⁹. »

Les caractéristiques du monologue intérieur, tel que le définit Dorrit Cohn, consistent dans son autonomie par rapport à tout récit enchâssant, autonomie qui le distingue du monologue rapporté dans le récit à la troisième personne, et par la « simultanéité de l'événement et de l'expression³³⁰ », qui le distingue des formes usuelles du récit à la première personne, par essence rétrospectif. En conséquence, le monologue autonome, quittant la forme narrative, tend à se faire pur discours : « lorsque la parole et l'acte se superposent, et que de plus cette parole n'est ni prononcée ni écrite, peut-on encore parler de récit³³¹ ? »

Le journal de Poprichtchine se signale bien par son autonomie, hapax dans l'œuvre de Gogol, et par la simultanéité de l'événement et du discours, comme le montre l'exemple cité plus haut. Il correspond ainsi, tout au moins dans ses dernières pages, à une forme de « monologue intérieur ». Le « Journal » de Mikhaïl Platonovitch, quand bien même il est enchâssé dans un récit à la troisième personne, s'en distingue nettement. Il apparaît bien comme la transcription simultanée du discours intérieur du scripteur fictif : aucune allusion n'est faite, dans le cours du journal, à l'acte d'écrire. Le narrateur ne se donne pas comme un diariste qui fait le récit d'événements passés, mais bien comme le héros des événements

³²⁸ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 285. « Нет, я больше не имею сил терпеть. Боже ! что они делают со мною ! Они льют мне на голову холодную воду ! Они не внемлют, не видят, не слушают меня. Что я сделал им ? За что они мучат меня ? Чего хотят они от меня, бедного ? » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 438.)

³²⁹ James Joyce, propos rapporté par Valéry Larbaud dans sa préface à l'édition de 1925 des *Lauriers*, Gallimard, coll. 10/18, 1968, p. 9, cité par Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 198.

³³⁰ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 198.

³³¹ *Ibid.*, p. 198-199.

exprimés au présent d'énonciation. Seul le cadre narratif dans lequel le « Journal » est inséré rattache le texte à la forme du journal. Aucun signe interne au texte lui-même ne vient en signaler l'appartenance – invraisemblable – à ce genre : on a du mal à croire que le Mikhaïl Platonovitch étendu dans son lit, dans un état cataleptique, a pu rédiger ce qui nous est donné à lire. Il s'agit bien plutôt d'une pure convention narrative, destinée à faire accepter au lecteur un segment textuel particulièrement audacieux.

C'est donc sur la voie d'un langage intérieur, mis en scène dans des monologues autonomes, que nous mettent les deux journaux de Mikhaïl Platonovitch et de Poprichtchine. Le silence y trouve une résolution langagière : se taire, c'est encore parler, mais sur un autre plan. Le silence signale ainsi le divorce entre deux langages, l'un intérieur, riche, qui nécessite des moyens littéraires spécifiques pour être retranscrit, l'autre extérieur, inexistant, et donc indicible.

L'écriture à la première personne semble ici offrir aux écrivains des possibilités nouvelles, que ne permet pas l'écriture à la troisième personne. Les deux récits évoqués plus haut, *Louis Lambert* et *La Félicité de la Folie*, insistent sur le mutisme de leurs personnages. Ils laissent pourtant une place à la possibilité d'un langage intérieur, mais sans donner pour autant à l'entendre, ou à le lire. Ils font ainsi le choix de représenter, par le silence même de leur propre discours, l'expression du silence extérieur de leurs personnages, et non du discours intérieur qu'il cache peut-être. Frappé d'aphasie dans les dernières pages de la nouvelle, Antioch ne prononce plus que quelques mots isolés, qui ne semblent pas avoir de sens, ou laisser supposer une intense activité mentale. Lui aussi se met tous les jours à sa table pour écrire, mais les feuilles restent blanches. Son « Journal » est aussi silencieux qu'il l'est lui-même. Il constitue en quelque sorte le double négatif des journaux de ses deux confrères en folie, Poprichtchine et Mikhaïl Platonovitch. Pourtant, contrairement au discours du narrateur dans *Adieu* de Balzac, rien ne vient non plus désigner l'animalité du héros. Enfermé dans un monde qui lui est propre, perdu pour les autres, le pauvre fou semble au contraire poursuivre une vie intérieure qui, pour rester inaccessible à ses amis, pour rester indicible, tant à l'oral qu'à l'écrit, n'en est pas pour autant méprisable. La sympathie manifeste du héros à son égard et l'issue du récit semblent au contraire doter d'une valeur surhumaine ce profond et impénétrable silence.

Il est en ceci comparable à Louis Lambert, le héros éponyme de Balzac. Pauline, qui vit retirée auprès de son époux, exprime admirablement l'idée d'une vie intérieure, indépendante de l'expression langagière :

– Sans doute, me dit-elle, Louis doit paraître fou ; mais il ne l'est pas, si le nom de fou doit appartenir seulement à ceux dont, par des causes inconnues, le cerveau se vicie, et qui n'offrent aucune raison de leurs actes. Tout est parfaitement coordonné chez mon mari. S'il ne vous a pas reconnu physiquement, ne croyez pas qu'il ne vous ait point vu. Il a réussi à se dégager de son corps, et nous aperçoit sous une autre forme, je ne sais laquelle. Quand il parle, il exprime des choses merveilleuses. Seulement, assez souvent, il achève par la parole une idée commencée dans son esprit, ou commence une proposition qu'il achève mentalement. Aux autres hommes, il paraîtrait aliéné ; pour moi, qui vis dans sa pensée, toutes ses idées sont lucides. Je parcours le chemin fait par son esprit, et, quoique je n'en connaisse pas tous les détours, je sais me trouver néanmoins au but avec lui. À qui n'est-il pas, maintes fois, arrivé de penser à une chose futile et d'être entraîné vers une pensée grave par des idées ou par des souvenirs qui s'enroulent ? Souvent, après avoir parlé d'un objet frivole, innocent point de départ de quelque rapide méditation, un penseur oublie ou tait les liaisons abstraites qui l'ont conduit à sa conclusion, et reprend la parole en ne montrant que le dernier anneau de cette chaîne de réflexions. Les gens vulgaires, à qui cette vélocité de vision mentale est inconnue, ignorant le travail intérieur de l'âme, se mettent à rire du rêveur, et le traitent de fou s'il est coutumier de ces sortes d'oublis. Louis est toujours ainsi : sans cesse il voltige à travers les espaces de la pensée, et s'y promène avec une vivacité d'hirondelle, je sais le suivre dans ses détours. Voilà l'histoire de sa folie³³².

On retrouve ici la dimension profondément polémique des écrits romantiques qui mettent en scène des fous. Pauline met en cause le jugement « vulgaire » au nom d'une supériorité du fou sur le commun. C'est la rapidité et la hauteur de ses pensées qui font de Louis Lambert un génie angélique. Ses rares paroles, « hiéroglyphiques », ne sont que des bribes échappées au flux continu de sa pensée, qui se passe, elle, du langage. Louis Lambert appartient à la catégorie des prophètes, et plus encore des mystiques, ceux qui, après avoir écrit et parlé, délaissent l'écriture et la parole pour se réfugier dans un discours intérieur à peine accessible, par moments et par éclairs, au cœur véritablement aimant. Le narrateur, à qui il est donné de surprendre l'une des rares paroles de Louis, est tenté lui aussi de se rendre au raisonnement de Pauline :

Un pressentiment involontaire passa rapidement dans mon âme et me fit douter que Louis eût perdu la raison. J'étais cependant bien certain qu'il ne me voyait ni ne m'entendait ; mais les harmonies de sa voix, qui semblaient accuser un bonheur divin, communiquèrent à ces mots d'irrésistibles pouvoirs. Incomplète révélation d'un monde inconnu, sa phrase retentit dans nos âmes comme quelques magnifiques sonneries d'église au milieu d'une nuit profonde. Je ne m'étonnai plus que mademoiselle de Villenoix crût Louis parfaitement sain d'entendement. Peut-être la vie de l'âme avait-elle anéanti la vie du corps. Peut-être sa compagne avait-elle, comme je l'eus alors, de vagues intuitions de cette nature mélodieuse et fleurie que nous nommons dans sa plus large expression : LE CIEL³³³.

Balzac insère dans son roman des aphorismes de son héros, que Pauline, par souci de cohérence romanesque, est censée avoir noté au tout début de la maladie de Louis. Il ajoute néanmoins que ces aphorismes ne sont que des ébauches incomplètes et lacunaires : Pauline a rapidement cessé de les noter, le reste des dernières paroles du héros est donc perdu à jamais.

³³² Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 161-162.

³³³ Ibid., p. 160.

Balzac fait ainsi le choix paradoxal de placer le silence de son héros au cœur de sa poétique. Est-ce parce qu'il ne dispose pas de moyens techniques pour figurer ce discours intérieur ? Les formes contemporaines capables de transposer le flux de conscience manquent-elles à Balzac ? La question nous paraît un peu vaine : si Balzac avait souhaité nous faire entendre le discours intérieur de son héros, il aurait vraisemblablement trouvé un procédé pour le faire. La patience avec laquelle il travaille et retravaille à ses aphorismes, élément du texte de *Louis Lambert* qui, au sein d'une genèse chaotique, a nécessité le plus de temps et connu le plus de retouches, nous incite à formuler une autre hypothèse. Le génie de Louis Lambert, postulé et glosé par le narrateur, ne sera ni montré ni démontré, parce que Balzac le souhaite ainsi. Il est confié au silence. Son génie le conduit alors à une forme de supériorité intellectuelle qui se trouve, non plus en-deçà, mais au-delà du langage : c'est bien parce que la pensée de Louis Lambert n'est pas langage intérieur, qu'elle ne saurait être dite par des moyens langagiers, quels qu'ils soient.

10.1.4. « Hallucinations muettes »

La pensée n'est pas (toujours) langage. Telle semble bien la thèse défendue par Balzac dans *Louis Lambert*. Dorrit Cohn, dans son étude, opère une distinction forte entre les techniques présentes dans le discours à la première personne et celles du récit à la troisième personne. Nous avons également attaché une importance cruciale à cette distinction, dans le corps de notre étude. Néanmoins, c'est encore à un récit rédigé à la troisième personne que nous aimerions ici recourir³³⁴. Il s'agit d'une nouvelle allemande contemporaine de Balzac et de Gogol, qui utilise également le matériau qu'offre à l'écrivain la folie vécue pour explorer de nouvelles voies littéraires. Il s'agit du *Lenz* de Büchner, publié en 1839, mais rédigé dès octobre 1835. L'auteur consacre en effet cette période à l'écriture d'un récit sur l'écrivain du *Sturm und Drang* qui, atteint de schizophrénie, fit plusieurs tentatives de suicide. Il dispose du journal du pasteur Oberlin, qui tenta de le soigner sans succès durant le bref séjour que le jeune homme fit chez lui du 20 janvier au 8 février 1778. Mais, comme le note dans sa « Présentation » Michel Cadot,

[l]e journal d'Oberlin visait à justifier son comportement vis-à-vis de Lenz : il s'agissait pour le pasteur, un homme bienfaisant et compréhensif, de montrer que son hôte était incurable, et qu'il rendait vains tous les efforts déployés pour le sauver. La perspective adoptée par Büchner est radicalement différente, puisqu'il place la narration du point de vue de Lenz, tout en recourant à la troisième personne : il s'agit du procédé connu depuis Leo Spitzer sous le nom d'*erlebte Rede* ou style indirect libre, bien connu par l'usage qu'en a fait Flaubert dans *Madame*

³³⁴ L'analyse qui suit doit beaucoup aux remarques de Lola Kheyar Stibler. Qu'elle en soit ici remerciée.

Bovary. Les faits relatés selon ce procédé sont empreints à la fois d'une solidité auctoriale et d'une subjectivité lyrique, [...] ³³⁵.

Ce que Michel Cadot appelle « style indirect libre » de *Lenz* correspondrait à la transposition narrativisée du monologue intérieur d'une conscience malade. Dorrit Cohn propose d'appeler « monologue narrativisé » le discours intérieur d'un personnage pris en charge par le narrateur. Le passage qui ouvre cette nouvelle d'une vingtaine de pages est particulièrement saisissant. Nous citons ici largement les premières pages :

Le 20 janvier, Lenz traversait la montagne. Sommets et pentes élevées dans la neige, pierraille grise vers l'aval, pentes vertes, rochers et sapins. Il faisait un froid humide, l'eau ruisselait sur les rochers et sautait par-dessus le chemin. Les rameaux des sapins pendaient lourdement dans l'air saturé d'eau. Des nuages gris parcouraient le ciel, mais si serrés, et puis le brouillard étendait vers le haut ses vapeurs et imprégnait les feuillages d'une moiteur pesante, avec une paresseuse lenteur. Il continuait sa marche sans se soucier du chemin, tantôt montant, tantôt descendant. Il ne sentait aucune fatigue, mais quelquefois regrettait de ne pouvoir marcher sur la tête. Au début, il ressentait une oppression dans la poitrine quand des pierres sautaient vers le bas, que la forêt grise s'agitait au-dessous de lui, et que le brouillard tantôt avalait les formes, tantôt découvrait les membres puissants ; une oppression le gagnait, il cherchait quelque chose, comme des rêves perdus, mais ne trouvait rien. Tout lui semblait si petit, si proche, si mouillé, il aurait bien aimé mettre la terre derrière le poêle, il ne comprenait pas qu'il lui fallût tant d'heures pour descendre un versant et atteindre un point éloigné ; il pensait qu'il aurait dû pouvoir tout enjamber en quelques pas. Mais quelquefois, lorsque la tempête jetait les nuées vers les vallées, que la vapeur montait des forêts, et que des voix s'éveillaient le long des rochers, d'abord comme un tonnerre lointain, puis résonnant plus près d'une clameur puissante, comme si elles voulaient chanter la terre aux accents de leur farouche allégresse, et que les nuages accouraient avec des hennissements de chevaux sauvages, et que le soleil dardait par instants ses rayons, faisant briller son épée sur les étendues de neige, de sorte qu'une lumière éclatante, éblouissante, jaillissait par-dessus les sommets jusque dans les vallées ; ou lorsque la tempête chassait les nuages vers le bas et faisait apparaître un lac d'un bleu lumineux, que le vent ensuite mollissait et faisait entendre depuis les gorges et les cimes des sapins comme une berceuse et une sonnerie de cloches, et qu'un rouge délicat se levait dans le bleu profond, que de petits nuages planaient sur leurs ailes d'argent, et que tous les sommets détachaient nettement leurs silhouettes étincelantes jusqu'aux extrémités du pays, alors il sentait une déchirure dans sa poitrine, il s'arrêtait, haletant, le corps penché en avant, les yeux et la bouche grand ouverts, il lui semblait qu'il devait absorber en lui la tempête, tout saisir en lui, il s'étendait de tout son long sur la terre, il se roulait dans le grand Tout, éprouvant un plaisir qui lui faisait mal ; ou bien il restait immobile et posait sa tête dans la mousse, les yeux à demi fermés, et tout s'en allait loin de lui, la terre cédait sous lui, elle devenait aussi petite qu'un astre errant et se plongeait dans un fleuve tumultueux qui roulait ses flots limpides au-dessous de lui. Mais il ne s'agissait que d'instant, ensuite il se relevait l'esprit clair, solide, tranquille comme s'il venait d'assister à un jeu d'ombres, il ne se rappelait plus rien ³³⁶.

³³⁵ Michel Cadot, « Présentation » de Georg Büchner, *La Mort de Danton. Léonce et Léna. Woyzeck. Lenz*, présentation et trad. inédite par Michel Cadot, Paris, Flammarion, coll. GF Flammarion, 1997, p. 23.

³³⁶ Georg Büchner, *Lenz*, éd. cit., p. 195-196. « Den 20. ging Lenz durch's Gebirg. Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Thäler hinunter graues Gestein, grüne Flächen, Felsen und Tannen. Es war naßkalt, das Wasser rieselte die Felsen hinunter und sprang über den Weg. Die Äste der Tannen hingen schwer herab in die feuchte Luft. Am Himmel zogen graue Wolken, aber Alles so dicht, und dann dampfte der Nebel herauf und strich schwer und feucht durch das Gesträuch, so träg, so plump. Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts am Weg, bald auf- bald abwärts. Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehn konnte. Anfangs drängte es ihm in der Brust, wenn das Gestein so wegsprang, der graue Wald sich unter ihm schüttelte, und der Nebel die Formen bald

La première phrase commence par un repère temporel historique, puisque c'est bien le 20 janvier 1778 que l'écrivain s'est présenté chez le pasteur Oberlin, mais ce repère est rendu particulièrement elliptique, comparé au journal du pasteur, qui notait, « Den 20. Januar 1778 kam er hieher³³⁷ ». Le changement de perspective conduit à un amenuisement contextuel. Le héros est ensuite nommé et saisi dans le déroulement de son voyage, alors que le journal d'Oberlin le présentait à son arrivée chez le pasteur : la description du voyage de Lenz, qui ouvre le récit, appartient en propre à la fiction, et plus précisément à ces situations impossibles, à la limite du vraisemblable, qu'analyse Dorrit Cohn : muni de la lentille magique de Peregrinus Tyss, le narrateur accède à la vie intérieure du héros.

Le motif de la traversée pédestre et solitaire de la montagne permet d'instaurer la méditation, et autorise le basculement de la narration à la peinture de la psyché. Tel est bien ce qui semble se produire dès la seconde phrase : l'emploi d'une syntaxe nominale asyndétique épouse les impressions du personnage, qu'elle se contente de retranscrire, sans les construire en un langage ordonné. La séquence semble déjà refus du discours au profit de l'image, et peut-être, de la musique, comme le suggère l'homéotéleute « grüne Flächen, Felsen und Tannen ». Le récit adopte par la suite une forme plus canonique : le narrateur décrit le paysage que traverse son héros, au moyen d'une focalisation interne. Plusieurs mécanismes semblent suggérer que la description est conduite du point de vue du personnage lui-même, que c'est, encore une fois, sa perception du réel, et non le réel lui-même, que le texte donne à voir. Dorrit Cohn s'attache avec raison à séparer nettement style indirect libre et focalisation

verschlang, bald die gewaltigen Glieder halb enthüllte ; es drängte in ihm, er suchte nach etwas, wie nach verlorenen Träumen, aber er fand nichts. Es war ihm alles so klein, so nahe, so naß, er hätte die Erde hinter den Ofen setzen mögen, er begriff nicht, daß er so viel Zeit brauchte, um einen Abhang hinunter zu klimmen, einen fernen Punkt zu erreichen ; er meinte, er müsse Alles mit ein Paar Schritten ausmessen können. Nur manchmal, wenn der Sturm das Gewölk in die Thäler warf, und es den Wald herauf dampfte, und die Stimmen an den Felsen wach wurden, bald wie fern verhallende Donner, und dann gewaltig heran brausten, in Tönen, als wollten sie in ihrem wilden Jubel die Erde besingen, und die Wolken wie wilde wiehernde Rosse heransprengten, und der Sonnenschein dazwischen durchging und kam und sein blitzendes Schwert an den Schneeflächen zog, so daß ein helles, blendendes Licht über die Gipfel in die Thäler schnitt ; oder wenn der Sturm das Gewölk abwärts trieb und einen lichtblauen See hineinriß, und dann der Wind verhallte und tief unten aus den Schluchten, aus den Wipfeln der Tannen wie ein Wiegenlied und Glockengeläute heraufsummte, und am tiefen Blau ein leises Roth hinaufklomm, und kleine Wölkchen auf silbernen Flügeln durchzogen und alle Berggipfel scharf und fest, weit über das Land hin glänzten und blitzten, riß es ihm in der Brust, er stand, keuchend, den Leib vorwärts gebogen, Augen und Mund weit offen, er meinte, er müsse den Sturm in sich ziehen, Alles in sich fassen, er dehnte sich aus und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe that ; oder er stand still und legte das Haupt in's Moos und schloß die Augen halb, und dann zog es weit von ihm, die Erde wich unter ihm, sie wurde klein wie ein wandelnder Stern und tauchte sich in einen brausenden Strom, der seine klare Fluth unter ihm zog. Aber es waren nur Augenblicke, und dann erhob er sich nüchtern, fest, ruhig als wäre ein Schattenspiel vor ihm vorübergezogen, er wußte von nichts mehr. » (Georg Büchner, *Lenz*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1998, p. 7-8.)

³³⁷ Johann Friedrich Oberlin, *Der Dichter Lenz, im Steinthale*, in Georg Büchner, *Lenz*, éd. cit., p. 63. « Il est arrivé ici le 20 janvier 1778. » [Nous traduisons]

interne. Pourtant, la langue du récit même semble affectée par l'adoption d'un nouveau point de vue. Dans la phrase « Am Himmel zogen graue Wolken, *aber* Alles so dicht, *und dann* dampfte der Nebel herauf *und* strich schwer *und* feucht durch das gesträuch, so träg, so plump. », l'emploi des connecteurs logiques, la répétition de « und », qui confine à la polysyndète, la répétition de l'intensif « so » et l'hyperbate finale, qui juxtapose deux adverbes monosyllabiques, semblent faire du récit l'imitation de la pensée du héros. On pourrait reprendre ici le commentaire que Dorrit Cohn fait à propos d'un extrait de *La Promenade au phare* de Virginia Woolf :

C'est donc là une phrase ambiguë, suspendue entre récit et monologue narrativisé.

Il y a deux manières différentes de rendre compte de la topographie de cette zone indistincte où se mêlent, dans la conscience du personnage, le monde extérieur et le monde intérieur. R. J. Lethcoe, qui a exploré ce territoire avec beaucoup d'attention, suggère l'expression « perception narrativisée », qu'il définit comme « la description des perceptions conscientes d'un personnage [...] présentées de telle sorte qu'elles paraissent être objectives, alors qu'à l'examen elles se révèlent rendre compte d'un examen de conscience plutôt que de la réalité ». Une telle définition met bien en évidence la difficulté qu'il y a à déterminer sur un exemple concret si l'on doit le considérer comme monologue narrativisé, comme perception narrativisée, ou comme description objective³³⁸.

Si on a, dans le texte de Büchner, une « perception narrativisée » plutôt qu'un « monologue narrativisé », c'est peut-être parce que l'expérience de Lenz échappe au langage, qu'il est pure sensation.

Les lignes suivantes semblent pouvoir être rattachées à ce que Dorrit Cohn appelle « psycho-récit », et qui ne constitue pas l'équivalent strict du style indirect : le « psycho-récit » permet en effet de rapporter les pensées du personnage et de les résumer, mais il diffère du style indirect en ce sens qu'il met aussi « en ordre », « explique » les pensées du personnage « mieux que celui-ci ne le ferait lui-même » et en ce qu'il permet de « donner une expression efficace à une vie mentale non verbalisée, confuse, voire obscure³³⁹ ». Le psycho-récit fait plus que de rapporter un discours : il peut traduire de « l'infra-verbal ». Certes, on pourrait être tenté d'utiliser ici la catégorie du « style indirect libre » (« *erlebte Rede* », en allemand), comme le fait Michel Cadot, dans la mesure où plusieurs verbes servent à introduire les impressions et pensées du personnage, qui sont présentées dans des propositions subordonnées : « er begriff nicht, daß [...] ; er meinte, [...] ». Le style indirect libre se caractérise par sa très grande porosité, qui rend indiscernable, selon Gérard Genette, « discours prononcé et discours intérieur » d'une part, « discours (prononcé ou intérieur) du personnage et celui du narrateur » d'autre part³⁴⁰. Mais le rapport de la vie intérieure du

³³⁸ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 158.

³³⁹ *Ibid.*, p. 63.

³⁴⁰ Gérard Genette, *Figures III*, éd. cit., p. 192.

personnage change ensuite de nature : une grande part des sensations rapportées échappent au langage. La longue phrase qui commence par « Nur manchmal » constitue à elle seule une étape à part entière du texte, que la conjonction « aber » vient rompre. Dans l'espace textuel que séparent ces deux segments se joue l'hallucination, non le discours, du personnage. Il semble bien impossible de distinguer alors ce qui appartient à la perception du personnage et ce qui constitue le travail de réécriture – ou de commentaire – auquel se livre le narrateur pour mettre en mots les impressions de son héros.

Nur manchmal, wenn der Sturm das Gewölk in die Thäler warf, und es den Wald herauf dampfte, und die Stimmen an den Felsen wach wurden, bald wie fern verhallende *Donner*, und dann *gewaltig* heran *brausten*, in *Tönen*, als wollten sie *in ihrem wilden Jubel* die Erde *besingen*, und die Wolken *wie wilde wiehernde* Rosse heransprengten, und der Sonnenschein dazwischen durchging und kam und sein blitzendes Schwert an den Schneeflächen zog, so daß ein helles, blendendes Licht über die Gipfel in die Thäler schnitt ; oder wenn der Sturm das Gewölk abwärts trieb und einen **lichtblauen** See hineinriß, und dann der Wind verhallte und tief unten aus den Schluchten, aus den Wipfeln der Tannen *wie ein Wiegenlied und Glockengeläute* heraufsummte, und am **tiefen Blau** ein **leises Roth** hinaufklomm, und kleine Wölkchen auf **silbernen** Flügeln durchzogen und alle Berggipfel scharf und fest, weit über das Land hin glänzten und blitzten, riß es ihm in der Brust, er stand, keuchend, den Leib vorwärts gebogen, Augen und Mund weit offen, er meinte, er müsse den Sturm in sich ziehen, Alles in sich fassen, er dehnte sich aus und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe that ; oder er stand still und legte das Haupt in's Moos und schloß die Augen halb, und dann zog es weit von ihm, die Erde wich unter ihm, sie wurde klein wie ein wandelnder Stern und tauchte sich in einen brausenden Strom, der seine klare Fluth unter ihm zog³⁴¹.

Le paysage halluciné se pare de toutes les couleurs d'un imaginaire malade (en gras dans le texte), tandis qu'il éclate en un concert de bruits étranges et dissonants entre eux (en italique dans le texte), que le recours aux procédés poétiques vient souligner. Personnifications et animalisations animent le paysage et le parent des nuances apocalyptiques. Le rythme et les figures de diction imitent les impressions du personnage, tandis que la syntaxe mime le mouvement de la pensée immédiate. La phrase très ample associe juxtaposition et coordination en « und », ce qui insiste sur la succession désordonnée des impressions du fou.

Ici encore, il n'y a pas précisément de pensée, à peine des impressions qui ne parviennent pas à s'élever jusqu'au souvenir *a posteriori*, et se perdent ainsi dans une immédiateté pré-consciente. Ce qui n'est pas pensée rationnelle peut-il être langage ? Gérard Genette tient pour acquis le fait que la tradition littéraire postule que toute pensée intérieure est nécessairement langage. Pourtant, il n'en est rien dans le passage que nous analysons ici. Quelques lignes plus bas, le narrateur note explicitement : « es wurde ihm ensetzlich einsam, er war allein, ganz allein, *er wollte mit sich sprechen*, aber er konnte, er wagte kaum zu

³⁴¹ Georg Büchner, *Lenz*, éd. cit., p. 7-8.

athmen³⁴² », soit, littéralement, « il se sentit effroyablement seul, il était seul, tout seul, *il voulait parler avec lui-même*, mais il pouvait, il osait à peine respirer » [nous soulignons]. Le personnage n'est plus ici capable de discours intérieur. Ni discours, ni événement, l'hallucination du personnage devient alors pur délire muet.

Dans la thèse qu'il a consacrée à la représentation du délire dans le roman des années 1920-1940, Alexandre Seurat s'est interrogé sur les « modes de représentation » du délire³⁴³. Dès l'introduction de ce chapitre, il note les limites des outils proposés par Gérard Genette et Dorrit Cohn pour rendre compte du phénomène particulier que constitue, au sein de la « vie psychique », le délire. Celui-ci échappe en grande partie à la pensée, ce qui nécessite une mise en œuvre particulière de la narration. Il propose alors une tri-partition des modes de représentation de la pensée délirante :

On peut distinguer, dans le récit d'hallucination, deux grandes catégories :

▮ Dans les « hallucinations muettes », un bourgeonnement de « perceptions sans objet » surgit à la conscience du sujet, qui voit ou touche les choses sensibles que lui offre son délire sans entrer en communication avec elles. Il n'est que pur centre perceptif.

▮ Les « hallucinations parlantes » posent d'autres problèmes à la théorie du récit dans la mesure où elles débouchent en dernière instance sur de véritables scènes dialoguées entre le sujet hallucinant et les objets ou figures qu'il hallucine : dès lors, l'analyse doit tenir compte non seulement de la forme du récit mais des modes d'insertion du discours rapporté. Souvent, le récit glisse là vers une véritable mise en scène.

Enfin, le délirant ne s'en tient pas à halluciner : il tente de rationaliser par la parole la scène à laquelle il assiste, il ratiocine. En devenant une construction verbale coupée du monde, son monologue (qui, d'intérieur, tend à s'extérioriser) débouche sur des formes de structuration du discours proches de celles du monologue théâtral³⁴⁴.

Le cas de Lenz correspondrait à ce qu'Alexandre Seurat appelle « hallucination muette », dans un récit « consonant », possibilité offerte par le récit à la troisième personne : ce dernier insiste sur la grande souplesse, et la vraisemblance accrue, qu'offre le récit à la troisième personne, par opposition au récit à la première personne :

Le récit *a posteriori* d'une hallucination par celui qui l'a traversée pose, quant à lui, des problèmes de cohérence spécifiques : il n'est pas nécessairement « naturel » que le narrateur puisse restituer après coup son propre délire, par définition inconscient. Quand c'est le cas, on peut s'attendre à ce qu'il manifeste plus de distance qu'un narrateur extérieur, de façon à souligner sa crédibilité actuelle³⁴⁵.

L'auteur de la thèse tend ainsi à prouver que c'est dans le récit à la première personne

³⁴² *Ibid.*, p. 8.

³⁴³ Voir Alexandre Seurat, *Le Roman du délire. Hallucinations et délires dans le roman européen (années 1920-1940)*, thèse citée, chapitre 3 : « Modes de représentation », p. 125-167.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 128.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 131-132.

qu'innovent les romanciers de l'époque qu'il étudie, à savoir les années 1920-1930, tandis que le récit à la troisième personne se contente de prolonger les pistes explorées par les grands textes du XIX^e siècle, comme *Lenz*, qu'Alexandre Seurat mentionne à un autre propos.

Le récit à la première personne, à l'époque qui nous occupe, n'ignore pas pour autant l'hallucination muette, rapportée dans des récits de type consonant, qui tendent à annihiler la distance entre narrateur et personnage. C'est bien évidemment la forme du journal fictif qui permet le plus facilement la mise en place de ce régime narratif. Certains passages du journal de Mikhaïl Platonovitch, notamment ceux qui décrivent l'union charnelle avec la sylphide, semblent bien relever de ce type. Si Alexandre Seurat ignore ce texte, il évoque le cas de Poprichtchine, comme un cas de « ratiocination », précurseur de la forme qu'elle va prendre à l'époque qu'il analyse, puisque le fou se parle et construit un véritable langage intérieur qui, sans être rationnel, se veut communicable. S'il analyse avec pertinence l'importance de ce texte, qui voit progressivement le discours primer sur le récit, il ne semble pas avoir été sensible à la progressive conquête du silence qui s'y fait jour.

Les récits de folie, à l'époque romantique, tentent d'établir littérairement la possibilité de penser sans parler. Par le recours à l'ellipse pure et simple de tout discours, au monologue intérieur, rédigé à la première personne, ou au monologue narrativisé dans les récits à la troisième personne, ils donnent littéralement à entendre le discours mental du fou, en ceci même qu'il échappe parfois au langage à proprement parler : ils cherchent à capter les « balbutiements de la pensée naissante³⁴⁶ », tels que la folie les révèle. Plus encore, ils tentent de saisir la pensée sans discours d'une présence immédiate à soi, d'un refuge trouvé au cœur de la perception pure, loin de tout langage. Un tel constat nous amène à interroger la valeur du silence, et, en conséquence, la dévalorisation du discours, qui menace ainsi l'existence même de l'œuvre littéraire ou l'invite tout au moins, dans un geste critique, à une profonde mutation.

³⁴⁶ Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, coll. Belin Sup Lettres, 1993, p. 146.

10.2. Valeurs du silence

L'expression littéraire de la folie met en cause l'équation établie par Esquirol entre mutisme et bêtise. Au contraire, le silence du fou exprime sa supériorité sur les êtres vulgaires. Même Poprichtchine, dont l'intelligence ne paraît guère lumineuse, est encore supérieur, dans son martyre final, au médecin qui le torture. La supériorité du fou, en effet, plus que d'ordre intellectuel, est d'ordre mystique.

Or la mystique accorde une place essentielle au silence, qu'elle dote d'une véritable valeur métaphysique. Nous voudrions partir ici de deux extraits de saint Paul, qui insiste avec vigueur sur l'impuissance des langues dans la première épître aux Corinthiens.

Quand je parlerais les langues des hommes et des anges, si je n'ai pas l'amour, je ne suis que bronze qui sonne ou cymbale qui retentit. Quand j'aurais le don de prophétie et que je connaîtrais tous les mystères et toute la science, quand j'aurais toute la foi jusqu'à déplacer des montagnes, si je n'ai pas l'amour, je ne suis rien. Quand je distribuerais tous mes biens, quand je livrerais mon corps aux flammes, si je n'ai pas l'amour, cela ne sert à rien. [...]

L'amour ne passe jamais. S'agit-il des prophéties ? Elles seront abolies. S'agit-il des langues ? Elles se tairont. S'agit-il de la science ? Elle sera abolie. Car partielle est notre science, et partielle notre prophétie. Mais lorsque viendra ce qui est parfait, ce qui est partiel sera aboli. Lorsque j'étais enfant, je parlais en enfant, je pensais en enfant, je raisonnais en enfant ; lorsque je suis devenu homme, j'ai aboli ce qui était de l'enfant. Car nous voyons à présent dans un miroir, d'une manière obscure, mais alors ce sera face à face. À présent, partielle est ma science ; mais alors je connaîtrai tout comme je suis connu³⁴⁷.

Les langues ont vocation à se taire, pour être remplacées par le face à face avec Dieu. Leur silence s'accompagne nécessairement de celui de toute science, et se résout dans le miracle de l'amour ineffable. C'est dans la contemplation immédiate avec la divinité que la vie du chrétien trouve son achèvement. Or ce silence des langues humaines est à mettre en relation, chez Paul, avec la folie de la Croix. C'est en effet ainsi que commence le célèbre passage paulinien que nous avons commenté à plusieurs reprises :

Car Christ ne m'a pas envoyé baptiser, mais évangéliser, et *sans la sagesse du langage*, pour que ne soit pas réduite à néant la croix du Christ. Le langage de la croix, en effet, est folie pour ceux qui se perdent, mais pour ceux qui se sauvent, pour nous, il est puissance de Dieu. Car il est écrit : Je perdrai la sagesse des sages, et l'intelligence des intelligents, je la rejeterai. Où est-il, le sage ? Où est-il, l'homme cultivé ? Où est-il, le raisonneur de ce temps ? Dieu n'a-t-il pas frappé de folie la sagesse du monde ? Puisque en effet le monde, par le moyen de la sagesse, n'a pas reconnu Dieu dans la sagesse de Dieu, c'est par la folie de la proclamation qu'il a plu à Dieu de sauver ceux qui croient. Alors que les Juifs demandent des signes et que les Grecs cherchent la sagesse, nous proclamons, nous, un Christ crucifié, scandale pour les Juifs et folie pour les païens, mais pour ceux qui sont appelés, et Juifs et Grecs, c'est un Christ, puissance de Dieu et sagesse de Dieu. Car ce qui est folie de Dieu est plus sage que les hommes, et ce qui est faiblesse de Dieu est plus fort que les hommes³⁴⁸.

³⁴⁷ *La Bible*, trad. par Émile Osty, éd. cit., p. 2409-2410. [Première épître aux Corinthiens, 13, 1-3 et 8-13] Nous soulignons.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 2397. [Première épître aux Corinthiens, 1, 17-29]

Paul établit une analogie entre silence, folie et amour. La folie constitue une étape, celle du miroir, dans lequel l'âme se regarde de manière médiatisée, l'étape de la recherche dans la langue, dans la prophétie, avant le silence final, celui de l'amour enfin conquis, de la présence à soi sans médiation.

De ce point de vue, il n'est pas sûr qu'il faille établir une corrélation nécessaire entre la mise en cause du langage et la mort de la métaphysique. Telle est pourtant l'analyse que propose Foucault, en s'appuyant sur l'œuvre de Nietzsche qui, le premier, a fait de la question du langage l'interrogation fondamentale de la philosophie :

Dieu est peut-être moins un au-delà du savoir qu'un en deçà de nos phrases ; et si l'homme occidental est inséparable de lui, ce n'est pas par une propension invincible à franchir les frontières de l'expérience, mais parce que son langage le foment sans cesse dans l'ombre de ses lois : « Je crains bien que nous ne nous débarrassions jamais de Dieu, puisque nous croyons encore à la grammaire. » L'interprétation, au ^{xvi}^e siècle, allait du monde (choses et textes à la fois) à la Parole divine qui se déchiffrait en lui ; la nôtre, celle en tout cas qui s'est formée au ^{xix}^e siècle, va des hommes, de Dieu, des connaissances ou des chimères, aux mots qui les rendent possibles ; et ce qu'elle découvre, ce n'est pas la souveraineté d'un langage premier, c'est le fait que nous sommes, avant la moindre de nos paroles, déjà dominés et transis par le langage. Étrange commentaire que celui auquel se voue la critique moderne : puisqu'il ne va pas de la constatation qu'il y a du langage à la découverte de ce qu'il veut dire, mais du déploiement du discours manifeste à la mise au jour du langage en son être brut³⁴⁹.

Foucault s'attache ici à distinguer la pensée moderne, non pas de l'Âge classique, mais de la Renaissance. Si le langage a bien retrouvé la « densité énigmatique » qu'il avait autrefois, s'il a perdu la transparence que l'époque classique lui avait substituée, cette « densité » et le commentaire qu'elle appelle sont d'une tout autre nature au ^{xix}^e qu'au ^{xvi}^e siècle. Les hommes de la Renaissance déchiffraient dans le grand livre du monde la Parole divine, l'homme moderne découvre que le langage ne signifie rien d'autre que lui-même. Foucault cite, à l'appui de son propos, la dernière phrase du cinquième paragraphe d'une section du *Crépuscule des idoles*, intitulée significativement « La "Raison" dans la philosophie³⁵⁰ ».

Qu'en est-il exactement de la pensée de Nietzsche ? Celui-ci prétend dénoncer le mensonge de la métaphysique. Il n'y a pas, dit-il, deux mondes, le monde trompeur des apparences et un « monde-vérité³⁵¹ » qui lui serait supérieur. Il n'y a bel et bien qu'un seul monde, et l'erreur dans laquelle l'homme est plongé vient des inférences qu'il en tire : les sens ne mentent pas, ce sont les interprétations qu'on tire de leur témoignage qui sont fausses. Or le *medium* de ces inférences, de ces interprétations, c'est précisément le langage, en ceci qu'il

³⁴⁹ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, éd. cit., p. 311.

³⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, trad. par Henri Albert, intr. par Christian Jambet, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1985, p. 89-94.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 90.

prétend se faire l'expression de la « raison ». Nietzsche dénonce le christianisme et – peut-être plus encore – la philosophie de Kant, ce « chrétien perfide³⁵² », parce qu'il construit une « métaphysique du langage, c'est-à-dire de la *raison*³⁵³ ». Si l'on veut situer le contexte de la phrase invoquée par Foucault, il faut lui adjoindre la précédente : « La "raison" dans le langage : ah ! Quelle vieille femme trompeuse ! Je crains bien que nous ne nous débarrassions jamais de Dieu, puisque nous croyons encore à la grammaire³⁵⁴... »³⁵⁵. C'est bien la possibilité même d'établir la religion « dans les limites de la simple raison » que dénonce Nietzsche avec virulence.

Or, chez les romantiques que nous étudions, la mise en cause du langage ne débouche pas sur le « crépuscule » de la métaphysique. Certes, elle rend impossible l'effort scolastique, ou la tentative d'établir des preuves de Dieu. Mais elle promet une « théologie négative », mystique, qui met en cause la prétention du langage à dire l'indicible qu'est Dieu, sans pour autant nier Dieu. La notion de « théologie négative » revient à Denys l'Aréopagite, ou pseudo-Denys. Cette notion tient une place prépondérante dans la théologie chrétienne, et tout particulièrement dans la théologie orthodoxe. Voici comment Vladimir Lossky présente cette pensée :

Denys distingue deux voies théologiques possibles : l'une procède par affirmations (théologie cataphatique ou positive), l'autre procède par négations (théologie apophatique ou négative). La première nous conduit à une certaine connaissance de Dieu – c'est une voie imparfaite ; la deuxième nous fait aboutir à l'ignorance totale – c'est la voie parfaite, la seule qui convienne à l'égard de Dieu, inconnaissable par nature. En effet, toutes les connaissances ont pour objet ce qui est : or, Dieu est au delà de tout ce qui existe. Pour s'approcher de Lui, il faudrait nier tout ce qui Lui est inférieur, c'est-à-dire, tout ce qui est. Si en voyant Dieu on connaît ce qu'on voit, on n'a pas vu Dieu en Lui-même, mais quelque chose d'intelligible, quelque chose qui Lui est inférieur. C'est par l'ignorance (ἀγνοσία) que l'on connaît Celui qui est au-dessus de tous les objets de connaissances possibles. En procédant par négations, on s'élève à partir des degrés inférieurs de l'être jusqu'à ses sommets, en écartant progressivement tout ce qui peut être connu, afin de s'approcher de l'Inconnu dans les ténèbres de l'ignorance absolue. Car ainsi que la lumière – et surtout une lumière abondante – rend les ténèbres invisibles, de même la connaissance des créatures – et surtout l'excès de connaissance – supprime l'ignorance qui est la seule voie pour atteindre Dieu en Lui-même³⁵⁶.

Promouvoir l'ignorance, fonder une théologie sur la négation et le renoncement au langage,

³⁵² *Ibid.*, p. 94.

³⁵³ *Ibid.*, p. 92.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 93.

³⁵⁵ Le lien entre raison et langage est un vieux *topos* philosophique, que la médecine contemporaine de Nietzsche reprend à son compte. Ainsi Adolf Kussmaul pose-t-il, en préambule à sa réflexion : « mais le mot qui émane de l'intelligence et exprime des idées et des faits, le *Logos* grec, qui comprend la *raison* et la *parole*, n'appartient qu'à l'homme. » (Adolf Kussmaul, *Les troubles de la parole* [*Die Störungen der Sprache. Versuch einer Pathologie der Sprache*, Leipzig, F. C. W. Vogel, 1877 ; 3. Auflage, 1885.], trad. par le Dr A. Rueff, précédée d'une introduction par Benjamin Ball, Paris, J.-B. Baillière, 1884, p. 1.)

³⁵⁶ Vladimir Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*, préf. de Saulius Rumšas, o.p., Paris, Le Cerf, coll. Patrimoines orthodoxie, 2009, p. 23.

c'est également dénoncer « la métaphysique du langage, c'est-à-dire de la *raison* », mais non, comme le fait Nietzsche, pour récuser toute métaphysique, pour la libérer au contraire de « la "raison" dans le langage », pour la faire accéder à la pure contemplation silencieuse. Telle semble bien la posture adoptée par les fous romantiques, qui ouvrent ainsi une autre voie, entre Kant et Nietzsche, que Michel Foucault ne semble pas avoir envisagée.

10.2.1. Enjeu métaphysique : « sans la sagesse du langage »

Le silence, conformément à l'épître aux Corinthiens, est au cœur de la pratique monacale, telle par exemple que la *Règle* de saint Benoît l'établit. Le sixième chapitre est en effet consacré au « silence », thème qui revient par la suite sans cesse lorsqu'il est question du quotidien des moines.

Faisons ce que dit le Prophète : « J'ai dit : je garderai mes voies, afin de ne pas pécher par ma langue. J'ai posé une garde à ma bouche, je me suis tu, et j'ai baissé la tête, et je n'ai pas parlé, même de choses bonnes ». Le Prophète nous montre ici que l'on doit parfois taire les bonnes paroles, à cause de la valeur du silence – combien plus faut-il s'abstenir des mauvaises, par crainte de la peine du péché ! Donc, même pour des propos bons, saints, édifiants, on ne concédera que rarement aux disciples parfaits la licence de parler, à cause de la gravité du silence. Car il est écrit : « En parlant beaucoup, tu n'éviteras pas le péché », et ailleurs : « Mort et vie sont au pouvoir de la langue. » D'ailleurs, parler et instruire sont le rôle du maître ; se taire et écouter reviennent au disciple³⁵⁷.

Le silence n'est pas seulement réservé au moine bénédictin. Il est aussi au centre de l'hésychasme orthodoxe, de la pratique de l'ascétisme et de la contemplation mystique de la divinité. Paul Evdokimov développe ainsi ce qui constitue le cœur de l'expérience mystique dans la théologie orthodoxe :

Rentrer en soi, c'est se tourner vers Dieu et contempler ses reflets dans le miroir de l'âme. C'est la *réduction* du moi intelligible au soi, perçu en tant qu'image de Dieu, ce qui permet de se voir comme « le lieu de Dieu ». La vision est indirecte, réfléchie dans l'âme. La θεωρία à l'état épuré est de type unitif, ineffable et « transdiscursif », à son sommet elle est *génératrice d'unité* (ένωτική). [...]

L'âme atteint Dieu par le désir plus que par la possession, par la ténèbre plus que par la lumière, par la docte ignorance plus que par la connaissance. C'est dans la saisie de son absolue transcendance que s'opère l'expérience la plus intérieure de la proximité de Dieu. La contemplation mystique se situe ainsi au-delà du discours, elle est pure vision immatérielle d'où les sens et l'intelligence conceptuelle sont exclus. L'extase, dans la « sortie en soi-même », rejoint l'enstase et dessaisit le mystique de lui-même, le fait aliéner en Dieu. La cessation de toute activité cognitive, culmine dans cette hésychie totale, où la « paix dépasse toute paix ». La connaissance mystique, ainsi, est de type « transintellectuel », elle se situe dans le prolongement de la théologie négative, en constitue son terme ultime, « le passage à sa propre limite ». Le nous se nie dans son activité noétique et transcende vers une super-

³⁵⁷ Saint Benoît, *Règle*, in *La Vie et la règle de saint Benoît*, trad. par Mère Elisabeth de Solms, Paris, Tequi, 1994, p. 161.

connaissance, ὁπὲρ νοῦς³⁵⁸.

La contemplation de Dieu se doit de dépasser le langage, qui est souvent source de péché. Qu'il vive au sein d'une communauté monastique ou qu'il se retire au désert, celui qui cherche à contempler Dieu au travers du miroir de son âme se doit de rentrer en lui-même et de s'abstenir de tout langage extérieur. Le pèlerin orthodoxe décrit une expérience comparable. Son confesseur l'invite à répéter la même formule plus de douze mille fois par jour, dans ses jours comme dans ses nuits, jusqu'à en perdre le sens même, de façon à faire corps – et cœur – avec la formule répétée, en suivant le commandement de Syméon le Nouveau Théologien :

– « Demeure assis dans le silence et dans la solitude, incline la tête, ferme les yeux ; respire plus doucement, regarde par l'imagination à l'intérieur de ton cœur, rassemble ton intelligence, c'est-à-dire ta pensée, de ta tête dans ton cœur. Dis sur la respiration : "Seigneur Jésus-Christ, ayez pitié de moi", à voix basse, ou simplement en esprit. Efforce-toi de chasser toutes pensées, sois patient et répète souvent cet exercice³⁵⁹. »

La forme même que prend ici la prière tend à vider le langage de tout contenu sémantique, à interdire par le même mouvement toute intrusion d'une pensée-langage. Une étude psychiatrique récente, consacrée au « langage intérieur », émet, par des voies qui n'empruntent en rien celles de la mystique, l'hypothèse d'une affinité particulière entre le langage intérieur qui permet la conscience de soi, la méditation et la prière³⁶⁰.

Or les exemples que nous avons traités plus haut semblent bien s'apparenter à une forme de vie monastique. Antioch s'isole dans une chambre qui a tout d'une cellule, et règle sa vie avec autant de minutie que le préconise saint Benoît. Charles Demailly, le héros éponyme des Goncourt, s'enferme dans la solitude pour composer son ultime chef-d'œuvre. Louis Lambert se retire dans le château de sa femme, s'emmure dans l'obscurité, et s'abstient de tout commerce avec les hommes pour approfondir sa seule quête intérieure.

Les aphorismes qui closent le « livre mystique » qu'est *Louis Lambert*, interrogent la valeur du silence. Dès les années de collège, Louis Lambert cherche la « formule traditionnelle de la Volonté, du Verbe et de l'Action se faisant visibles », dont il trouve l'expression parfaite dans le « *Et verbum caro factum est*³⁶¹ ». Or son cheminement intellectuel l'amène progressivement à quitter la langue commune pour s'enfoncer dans un au-delà du

³⁵⁸ Paul Evdokimov, *L'Orthodoxie*, préf. d'Olivier Clément, Paris, Desclée de Brouwer, coll. Théophanie, 1979, p. 109 et 111.

³⁵⁹ *Récits d'un pèlerin russe*, éd. cit., p. 30-31.

³⁶⁰ Alain Morin et James Everett, « Conscience de soi et langage intérieur : quelques spéculations », *Reflets : revue d'intervention sociale et communautaire*, vol. 12, n° 1, 2006, p. 74-106. *Philosophiques*, vol. 17, n° 2, 1990, p. 169-188. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/013439ar>.

³⁶¹ Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 98.

langage, qui est intellection pure, semblable au mouvement qui va des choses aux idées dans la pensée platonicienne :

Après avoir passé des choses à leur expression pure, des mots à leur substance idéale, de cette substance à des principes ; après avoir tout abstrait, il aspirait, pour vivre, à d'autres créations intellectuelles³⁶².

De ce point de vue, l'ouvrage philosophique qu'il tente d'écrire, ce « traité de la Volonté », ne peut que rester inédit, et peut-être même, non-écrit. C'est bien dans la pensée aphoristique finale que la pensée mystique de Louis Lambert, comme plus tard la pensée philosophique de Zarathoustra, peuvent trouver une expression, adéquate non en tant que parole, mais en tant que tension vers le silence.

Quel est, alors, ce « traité » réduit à deux séries de vingt-deux et quinze aphorismes ? Le texte propose une définition du cosmos en général, et de l'homme en particulier. Le monde est le produit d'une « substance ». Celle-ci, dans les animaux, se transforme en « volonté », qui, chez l'homme, produit en particulier la « pensée ». Mais Lambert, ou Balzac, ajoute un autre principe, antérieur à la substance même :

On décomposera l'homme en entier, l'on trouvera peut-être les éléments de la Pensée et de la Volonté ; mais on rencontrera toujours, sans pouvoir le résoudre, cet X contre lequel je me suis autrefois heurté. Cet X est la PAROLE, dont la communication brûle et dévore ceux qui ne sont pas prêts à la recevoir. Elle engendre incessamment la SUBSTANCE³⁶³.

La « Parole » dont il est ici question ne saurait consister dans les langues humaines : il s'agit bien sûr du Verbe divin, créateur du monde. Faire la synthèse de la Volonté, du Verbe et de l'Action, c'est réaliser l'union de l'homme, de Dieu, et de la création. Or cette synthèse n'est pas le propre du Dieu fait chair : elle peut aussi appartenir à l'homme, chair faite Dieu, selon un procédé symétrique :

Aussi peut-être un jour le sens inverse de l'ET VERBUM CARO FACTUM EST, sera-t-il le résumé d'un nouvel évangile qui dira : ET LA CHAIR SE FERA LE VERBE, ELLE DEVIENDRA LA PAROLE DE DIEU³⁶⁴.

Cette synthèse nouvelle se fera au prix d'une mutation de l'homme, qui doit parcourir trois stades, celui de l'Instinct, de l'Abstraction et de la Spécialité (terme rattaché par Balzac au verbe *specio*, regarder : « Spécialité, species, vue, spéculer, voir tout, et d'un seul coup ; Spéculum, miroir ou moyen d'apprécier une chose en la voyant tout entière³⁶⁵. »), autrement dit, le développement physique, intellectuel puis mystique. Le langage appartient en propre au second stade, avec l'entendement. Au troisième sont réservés la prière et l'amour. Or le

³⁶² *Ibid.*, p. 104.

³⁶³ *Ibid.*, p. 165.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 170.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 168.

mécanisme propre à Louis Lambert laisse entendre que le héros mutique du récit a parcouru ces trois âges, qu'après s'être longtemps abandonné au second, il a découvert, grâce à l'amour angélique de Pauline, le troisième stade, qu'il est, nouveau Jésus, un « spécialiste », un « HOMME INTÉRIEUR », qui « agit », « voit » et « sent » « par son INTÉRIEUR³⁶⁶ ».

L'homme intérieur balzacien est proche de l'être compréhensif que Nodier appelle de ses vœux dans *De la Palingénésie humaine et de la résurrection* : il est celui qui accomplira la création divine, en devenant « l'anneau qui lie le monde visible aux mondes supérieurs³⁶⁷ ». Aussi Lambert est-il proche de Michel qui, retiré dans le non-lieu qu'est la maison de la Fée, s'isole dans un monde d'amour et de prière. À la fin du chapitre XXIV, la Fée tient à son jeune disciple un discours qui paraphrase saint Paul :

N'as-tu pas remarqué que les vaines sagesses de l'homme le conduisent quelquefois à la folie ? Et qui empêche que cet état indéfinissable de l'esprit, que l'ignorance appelle folie, ne le conduise à son tour à la suprême sagesse par quelque route inconnue qui n'est pas encore marquée dans la carte grossière de vos sciences imparfaites³⁶⁸ ?

Or, ces leçons répétées, qui invitent à renoncer à la « sagesse du langage », aux circonvolutions du *logos*, tant au sens de « discours » qu'à celui de « science », s'achèvent dans l'apologie du silence de la prière, que le narrateur Michel prend lui-même en charge.

Quand elle avait parlé ainsi, nous nous mettions ordinairement à la prière, et, de préférence, à cette prière d'effusion et de sentiment que les langages impuissants de l'homme essaieraient inutilement d'exprimer par des mots, communication vive, affectueuse et puissante avec le monde invisible, épanchement de résignation et de confiance dont l'humilité nous exalte au-dessus de toutes les grandeurs du siècle, révélation intime d'une âme qui se cherche, qui s'étudie, qui se connaît, et qui pressent d'une conviction inaltérable son infaillible immortalité³⁶⁹.

La prière, qui est révélation de l'âme et conquête de l'éternité, se passe de tout langage. Elle cherche un mode d'expression qui abolit l'écran des mots, pour se faire effusion pure des sentiments. On est proche ici de la théorie d'Odoïevski, qui souhaitait parvenir à une communication qui se passe elle aussi de langage, mais unisse les âmes dans une même communion. C'est pourquoi, conformément à l'épître aux Corinthiens, le silence propre à la prière est aussi celui de l'amour.

10.2.2. De la communication à la communion : l'ineffable amour

³⁶⁶ *Ibid*, p. 168-169.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 169.

³⁶⁸ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 310.

³⁶⁹ *Ibid*.

Outre l'expression sans langage qu'est la prière, Michel connaît également, dans sa relation amoureuse avec le portrait de Belkiss, une forme de communion silencieuse. Il semble en effet opter à plusieurs reprises pour la disparition de toute langue, pour une communication véritablement transparente, où les âmes se parleraient directement, sans qu'aucun intermédiaire ne soit plus nécessaire :

[...] il n'y en avait plus qu'un pour mon cœur, celui de contempler ma chère Belkiss et de converser avec elle, car je vous ai dit qu'il s'était formé entre son portrait et moi une espèce d'intelligence merveilleuse qui suppléait à la parole, avec plus de mouvement, de rapidité, d'entraînement peut-être, comme si la plus légère des impressions de ma pensée allait se refléter, par je ne sais quelle puissance, dans ces linéaments immobiles, dans ces couleurs fixées par le pinceau, et mettre en jeu sur l'émail une âme qui m'entendait. – À peine étions-nous seuls, Belkiss et moi, que cette conversation imaginaire s'établissait entre nous, et durait pendant des heures délicieuses, variées par toutes ces alternatives de la crainte et de l'espérance qui font la douleur et la joie des amants³⁷⁰.

Michel décrit approximativement ce qui deviendra, chez Baudelaire, le langage des correspondances : « Tout y parlerait // À l'âme en secret // Sa douce langue natale³⁷¹ ». De même que les livres n'étaient pas nécessaires à la Fée aux Miettes pour délivrer ses enseignements, la parole n'est plus nécessaire aux amants pour exprimer leurs amours.

Roselyne de Villeneuve a consacré un passage important de sa thèse au lien qui existe, chez Nodier, entre « amour, mystique et écriture³⁷² ». La conception de l'amour propre à Nodier se nourrit des diverses sources de sa mystique, Platon – qu'il connaît plus sûrement à travers le néo-platonisme renaissant – et son maître Pythagore d'une part, le christianisme d'autre part :

Cet amour chrétien, éclos peut-être sous l'ombre des silencieuses contemplations de Pythagore, développé par les sublimes rêveries de Platon, nourri par la foi rêveuse des Esséniens, exalté par la sensibilité romanesque des thérapeutes, fut quelques siècles à sortir des épreuves du martyre et de l'exil des catacombes³⁷³.

Nodier n'ignore pas le mythe de l'androgynie, prononcé par Aristophane dans *Le Banquet*, et qui joue un rôle essentiel dans la lecture romantique du platonisme. Or cette conception de l'amour a bien quelque chose à voir avec la folie de la Croix, qui est aussi sagesse suprême. Le premier des fous littéraires, auquel Nodier attache une importance cruciale, Franciscus Columna, est un héros de l'amour mystique. L'amour qui l'unit à Polia est en effet union des âmes, non des corps, qui doit se réaliser dans l'éternité. Ainsi le jeune homme s'adresse-t-il à son « épouse du ciel » :

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 233-234.

³⁷¹ « L'Invitation au Voyage », in Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, intr. de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1972, p. 84.

³⁷² Roselyne de Villeneuve, *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, éd. cit., p. 729-753.

³⁷³ Charles Nodier, « De l'amour et de son influence », *Rêveries*, éd. cit., p. 94.

Cette terre n'est qu'un lieu de passage où les âmes viennent s'éprouver : et si votre âme, aussi fidèle qu'elle est dévouée, reste mariée à la mienne pendant les années que le temps nous mesure encore, l'éternité tout entière est à nous³⁷⁴ !...

Une réflexion comparable est proposée dans la nouvelle de Polévoï intitulée *La Félicité de la Folie*, à laquelle nous avons déjà fait de nombreuses références.

L'amour ineffable, conçu comme une prière contemplative, est donc ce qui permet au héros d'accéder au Ciel mystique. Telle semble bien également la nature de la relation qui unit Louis Lambert à Pauline. Pourtant, l'image que les textes de notre corpus présentent de la femme est loin d'être univoque. Il semble même que deux conceptions radicalement opposées s'y superposent. L'antithèse qui caractérise les figures féminines est celle qui oppose le diabolique au divin, qu'on avait déjà trouvée au cœur de la pensée mythique reflétée par les œuvres que nous étudions. La misogynie de nos héros russes est frappante. Ce réquisitoire en règle de Poprichtchine l'atteste :

Ô femme, être perfide ! Je viens seulement de comprendre ce qu'est la femme. Personne ne sait encore de qui elle est amoureuse : j'ai été le premier à le découvrir. La femme est amoureuse du diable. Oui, sans rire. Les physiiciens écrivent des sottises : elle est ceci, elle est cela – mais elle, elle n'aime que le diable³⁷⁵.

Moins enclin à prendre le diable à témoin, Mikhaïl Platonovitch n'est pas en reste lorsqu'il décrit les beautés rustiques qui peuplent la campagne où il s'est retiré, et parmi lesquelles se trouve sa future épouse :

Cela dit, à propos d'animaux : certains de mes voisins ont de merveilleuses filles qu'on ne peut, en réalité, comparer à des fleurs, mais plutôt à des plantes de potager, grasses, pleines, rayonnantes de santé ; il est impossible d'obtenir un mot d'elles. L'un de mes plus proches voisins, un homme très riche, a une fille qui, me semble-t-il, s'appelle Katenka et qu'on pourrait tenir pour une exception à la règle commune, si elle n'avait pas aussi l'habitude de mordre sa petite langue et de rougir à chaque mot qu'on lui dit. Je me suis battu avec elle pendant près d'une demi-heure et jusqu'à présent je n'ai pu décider s'il y a une intelligence sous cette belle enveloppe, mais cette enveloppe, en tout cas, est belle³⁷⁶.

Bête bornée, humiliant son intelligence sous les préoccupations mesquines d'une existence qui

³⁷⁴ Charles Nodier, *Franciscus Columna*, Contes, éd. cit., p. 899.

³⁷⁵ *Journal d'un fou*, éd. cit., p. 279. « О, это коварное существо – женщины ! Я теперь только постигнул, что такое женщина. До сих пор никто еще не узнал, в кого она влюблена : я первый открыл это. Женщина влюблена в черта. Да, не шутя. Физиики пишут глупости, что она то и то, – она любит только одного черта. » (*Записки сумасшедшего*, éd. cit., p. 434.)

³⁷⁶ *La Sylphide*, éd. cit., p. 171. « Кстати о животных : у иных из моих соседей есть прехорошенькие дочки, которых, однако ж, нельзя сравнить с цветами, а разве с огородной зеленью, – тучные, полные, здоровые – и слова от них не добьешься. У одного из ближайших моих соседей, очень богатого человека, есть дочь, которую, кажется, зовут Катенькой и которую можно бы почесть исключением из общего правила, если б она также не имела привычки прижимать язычок к зубам и краснеть при каждом слове, которое ей скажешь. Я бился с нею около получаса и до сих пор не могу решить, есть ли ум под этою прекрасною оболочкою, а эта оболочка в самом деле прекрасна. » (*Сильфида*, éd. cit., p. 136-137.)

nie l'esprit, la femme présentée par Mikhaïl Platonovitch tient encore du diabolique. Son silence, comme celui de la Geneviève d'*Adieu*, est le reflet extérieur des bornes dans lesquelles son esprit végète. Il ne paraît pas capable d'instaurer une véritable communion muette entre les deux amants, qui restent l'un pour l'autre un mystère.

Lorsqu'elle n'est pas un stupide animal végétatif, la femme apparaît parfois comme terriblement sournoise, prête à mettre son intelligence et, surtout, les appas dont le diable l'a dotée, au service de la perte de l'homme. Nouvelle Ève, Euphémie est la tentation de Médard, celle qui l'initie au mal et au meurtre en même temps qu'au plaisir. Hypocrite, Euphémie trompe tout le monde autour d'elle en prenant l'air de la vertu dont elle ignore tout. Le narrateur d'*Aurélia* se défie aussi des femmes qui flattent sa concupiscence et l'entraînent dans une coupable débauche. Michel, sans mépriser Folly Girlfree, sans méjuger ce qu'elle lui offre, se détourne constamment d'elle, persuadé qu'elle ne saurait faire le bonheur d'un être tel que lui, voué à d'autres amours, et donc nécessairement à une autre femme :

Je n'avais jamais eu d'amour pour Folly, dans le sens que j'attachais à cette passion inconnue. L'amour que je m'étais fait ne se composait que des sympathies les plus délicates de l'imagination et du sentiment. C'était tout une âme qu'il fallait à la mienne, une âme tendre, une âme sœur et cependant souveraine, qui m'enveloppât, qui me confondît et m'absorbât dans sa volonté, qui m'enlevât tout ce qui était moi pour le faire elle, qui fût autre chose que moi, et qui cependant fût moi. Oh ! Cela ne peut pas se dire !

Cette joie immense, accablante, indéfinissable, qui me manquait, et qui manque probablement à la plupart des hommes, j'en avais amassé tous les rayons au portrait de Belkiss, comme dans la lentille du physicien qui fond l'or et brûle le diamant à travers un froid cristal, en concentrant les tièdes chaleurs d'un jeune soleil d'avril. Je savais bien que c'était là une illusion ; mais je ne devinais pas de réalité qui valût mieux pour le bonheur.

Et cependant, monsieur, je concevais qu'un homme autrement organisé – je vous l'ai dit sans doute – pût être heureux de l'amour de Folly ; car Folly était jeune, jolie, éveillée, pleine de grâce dans sa marche et surtout dans sa danse, aimable, fraîche, ravissante comme une rose qui s'épanouit, et qui ne demande qu'à être cueillie. Les heures de délices que Folly pouvait me donner, je les avais rêvées aussi. J'avais rêvé ses blanches dents, qui semblaient rire avec ses lèvres ; j'avais rêvé son regard, non pas épanoui d'habitude sur sa large prunelle, mais jaillissant par traits de flamme entre tous les cils de ses yeux. J'imaginais facilement ce que Folly émue, troublée, palpitante, se défendant pour se laisser vaincre, Folly pressée sur ma poitrine, les doigts dans mes cheveux et la bouche près de ma bouche, devait répandre de charmes sur quelques minutes, sur quelques journées de ma vie. Je m'étais fait peut-être une chimère plus délicieuse que la vérité des voluptés de cet amour-là ; je croyais qu'il valait mieux que mille existences : mais ce n'était pas mon amour³⁷⁷ !

Michel n'ignore pas le sensualité. Tout innocent qu'il puisse être, il la devine suffisamment précisément pour savoir à quoi il renonce. L'amour que peut lui offrir Folly, et qui l'attire par bien des charmes, dont la description ici faite prouve qu'il y est fort sensible, n'est pas son amour. Il semble bien en effet que nos personnages ne puissent se sauver et se conformer à

³⁷⁷ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 271-272.

leur destination qu'en observant la chasteté dans le monde d'ici-bas. La preuve en est Mikhaïl Platonovitch qui, condamné au mariage par son ami trop pressé, sombre irrémédiablement dans la débauche. Épouser la douce et sotte Katenka n'est que la première étape qui transforme sa demeure en lupanar où les femmes de chambre se succèdent en un long « défilé ».

C'est à regret que Poprichtchine renonce aux femmes, et il n'y a pas, dans son journal, d'amour rédempteur. Mais ce n'est pas le cas dans les autres textes. Au côté des figures maudites de femmes tentatrices, au côté d'Ève, de Pandore et des jolies poupées rationnelles, bien trop terrestres pour ne pas constituer un danger pour les fous, se tiennent des femmes sacrées, célestes, qu'il est bel et bon d'aimer, d'un sentiment purificateur et rédempteur. L'amour qui attache Médard à Aurélie peut être saint, à condition qu'il reste chaste. Lorsque, sous l'identité usurpée de Léonard, il manque d'épouser Aurélie, femme aussi sainte qu'Euphémie est diabolique, l'union sacrilège est empêchée *in extremis*. Mourant au moment de prendre le voile, elle-même débarrassée des tentations terrestres qui l'habitaient, elle ouvre la voie du salut à Médard, qui la rejoindra après avoir accompli sa pénitence sur terre. Franciscus Columna n'épouse pas Polia sur cette terre, pas plus qu'Antioch n'épouse Adelheid. Louis Lambert, découvrant l'étendue du désir charnel qu'il éprouve pour Pauline, tente de se castrer. La même relation unit le narrateur nervalien à Aurélia. Lui aussi manque dans ses rêves d'épouser Aurélia, mais, même en rêve, ce mariage est empêché. L'amour mystique ne doit pas se réaliser selon la chair, mais exister seulement entre les âmes. Sa réalisation charnelle prend la figure criminelle de l'inceste. C'est au-delà de la mort qu'il est amené à se réaliser, dans le silence du repos éternel, silence du corps autant que de l'esprit. Il est en effet possible d'établir une analogie entre le refus de tout discours, dont les séductions diaboliques sont sources de péché, et celui de la sexualité. Les débordements rhétoriques de Médard, au premier chapitre, trouvent, au chapitre suivant, leur équivalent féminin dans la casuistique d'Euphémie, qui lui enseigne la débauche et la volupté.

Aurélie/Aurélia reste pour celui qui l'aime un idéal inaccessible et inviolable. Shoshana Felman voit dans cette absence de la figure féminine une invitation faite au narrateur d'Aurélia de renoncer au langage des hommes. Se référant à l'un des rêves ultimes du narrateur, elle souligne l'ellipse du nom de la femme aimée dans l'expression « Je reconnus les traits divins de *** » :

Au plus haut de sa féminité, Aurélia, à son apparition ultime, retourne à l'anonymat ; ou plutôt

le récit, pour la dernière fois, la désigne précisément par un vide : au comble du rêve heureux, l'absence même vient à se nommer dans un nom qui fait trou³⁷⁸.

Aurélia est certes, alors, au plus haut de sa féminité, mais elle trône aussi dans le Ciel de la divinité, qui interdit le langage humain, qui interdit même la seule profération d'un nom, pour tendre vers la parole muette de la prière.

Certaines œuvres proposent néanmoins le modèle d'une union mystique avec des femmes qui constituent en quelque sorte des intermédiaires entre l'ange et la bête, entre la sainteté divine, débarrassée de toute sexualité, d'Aurélia, et l'érotisme diabolique d'Euphémie. Les mariages dont il est alors question n'ont pas lieu dans le monde des hommes, selon les règles de la terre, mais dans un espace intermédiaire entre terre et ciel, qui est précisément l'espace de la folie. Mikhaïl Platonovitch, dans son délire, s'unit charnellement à la sylphide, esprit intermédiaire, qui n'est certes pas un démon, mais qu'on a souvent pris pour tel :

Un refuge gai et silencieux nous attend. Par les fenêtres on voit les scintillements du Tibre et derrière lui le Capitole de la ville éternelle... Image enchanteresse ! Elle se fond dans le cadre étroit de notre foyer... Oui ! C'est là une autre Rome, un autre Tibre, un autre Capitole. Comme notre feu pétille gaiement... Enlace-moi, vierge charmante... Dans une coupe de perles bout un liquide étincelant... bois... bois-le... Là-bas, la neige tombe en flocons et recouvre le chemin. Ici m'embrase ton étreinte... [...] Au pied du trône, c'est elle qui m'enlaçait de ses étreintes... nous échappions à la terre ! [...] Oh ! aime-moi ! Je ne me flétrirai jamais : éternellement fraîche, ma poitrine virginale battra contre la tienne ! D'éternelles délices seront pour toi neuves et entières et, dans mes étreintes, un désir impossible trouvera une possible existence, éternellement³⁷⁹ !

Leur union est même féconde, puisque la suite du journal mentionne un enfant. Michel le charpentier cède aussi, dans l'espace magique de ses rêves, à l'étreinte amoureuse de la Reine de Saba, figure initiatrice qui lui permet d'accéder aux secrets de l'au-delà. Telle est bien la voie annoncée par le Comte de Gabalis, l'un des maîtres avoués de Mikhaïl Platonovitch, à son élève. Pour devenir alchimiste, il faut « renoncer à tout commerce charnel avec les femmes³⁸⁰ ». Mais ce renoncement nécessaire n'est pas refus de toute sexualité : « nous avons tous résolu, d'un commun accord, de renoncer entièrement aux femmes et de ne nous adonner

³⁷⁸ Shoshana Felman, « Gérard de Nerval : folie et répétition », art. cit., p. 71.

³⁷⁹ *La Sylphide*, éd. cit., p. 197-200. « нас ждет веселый, тихий приют ; в окошках мелькает Тибр ; за ним Капитолий вечного града... Очаровательная картина ! она слилась в тесную раму нашего камелька... да ! Там другой Рим, другой Тибр, другой Капитолий. Как весело трещит огонек... Обними меня, прелестная дева... В жемчужном кубке кипит искрометная влага... пей... пей... Там хлопьями валится снег и замечает дорогу – здесь меня греют твои объятия... [...] У подножия престола она сжала меня в своих объятиях... мы миновали землю ! [...] О, люби меня ! Я никогда не увяну : вечно свежая, девственная грудь моя будет биться на твоей груди ! Вечное на слаждение будет для тебя ново и полно – и в моих объятиях невозможное желание будет вечно возможной сущест­венностью ! » (*Сильфида*, éd. cit., p. 151-153.)

³⁸⁰ Montfaucon de Villars, *op. cit.*, p. 31-32.

qu'à immortaliser les Nymphes et les Sylphides³⁸¹ ». Or la Fée aux Miettes elle-même évoque le cas des succubes, anges unis aux mortels, que la tradition prend pour des démons.

Si c'est donc bien la figure de la Vierge qui semble répondre à Ève dans l'imaginaire de Hoffmann et de Nerval, Nodier et Odoïevski construisent des figures féminines érotiques avec lesquelles il est possible de célébrer – en rêve il est vrai – une union mystique et charnelle tout à la fois.

La femme est double, mère et démons, Marie et Lilith, sainte du ciel et « sainte de l'abîme ». En ce sens, le poème « El Desdichado » semble parfaitement propice à illustrer la pensée de nos auteurs :

Suis-je Amour ou Phébus, Lusignan ou Biron ?
Mon front est rouge encor du baiser de la reine
J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène

Et j'ai, deux fois vainqueur, traversé l'Achéron
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée³⁸².

À l'interrogation du personnage masculin sur son identité répond l'éclatement de la figure féminine, avec la présentation de deux paires antithétiques, reine et sirène, sainte et fée, qui s'allient et alternent « tour à tour », sans nécessairement s'opposer. Or, qu'elle soit « soupirs » ou « cris », l'expression de la femme nie le langage. Épousant cette langue sacrée qui défie les mots humains, le poète renonce à la littérature pour se faire musicien, et confie au silence l'énigme de ses amours.

L'amour permet également de traverser « deux fois » l'Achéron, autrement dit, de mourir et de ressusciter. Or le seul langage qui convient au passage vers l'au-delà est celui d'Orphée, la musique. Ainsi le narrateur des *Veilles* de Bonaventura, prenant le relais du curé diabolique à la rhétorique implacable, accompagne-t-il le mourant qu'entoure sa famille aimante :

J'entonnai en sourdine un chant funèbre sous la fenêtre pour réprimer, dans l'oreille à l'ouïe encore vive, les incendiaires imprécations du moine. La musique est sœur des mourants, elle est le premier son suave du lointain Au-delà, et la Muse du chant est la sœur mystique qui désigne le ciel. Ainsi partit Jakob Böhme pour son dernier sommeil, percevant une musique lointaine que nul autre n'entendit que le mourant³⁸³.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 41.

³⁸² Gérard de Nerval, « El Desdichado », *Les Chimères, Œuvres*, éd. cit., p. 33.

³⁸³ Bonaventura, *Les Veilles*, éd. cit., p. 89. « Mit gedämpfter Stimme sang ich einen Sterbegesang unter dem Fenster, um in dem noch hörenden Ohre den Feuerruf des Mönchs durch leise Töne zu verdrängen. Den Sterbenden ist die Musik verschwistert, sie ist der erste süße Laut vom fernen Jenseits, und die Muse des Gesanges ist die mystische Schwester, die zum Himmel zeigt. So entschlummerte Jakob Böhme, indem er die ferne Musik vernahm, die niemand, außer den Sterbenden, hörte. » (Bonaventura, *Nachtwachen*, éd. cit., p. 9.)

La femme partage ce statut sororal et initiatique avec la Muse, à la fois sainte et fée. Une autre ambiguïté détermine en effet la représentation féminine dans notre corpus : elle est à la fois à l'origine et à la fin, tantôt mère et tantôt morte, ou, plus encore, ressuscitée. En elle, le temps semble aboli. On a insisté déjà sur l'importance des figures maternelles, y compris chez Gogol, qui fait de la mère la seule figure féminine positive de sa nouvelle, presque une sorte de divinité, dans la mesure où le fou lui adresse dans le dernier fragment de son journal une prière christique. Le culte de la mère de Dieu, associée à la divinité païenne de la Sagesse, Sophie, comme divin intercesseur, est particulièrement important dans la théologie orthodoxe.

Nerval va peut-être plus loin encore, en faisant du culte de la Mère éternelle³⁸⁴ la seule constante de sa foi. Dans le récit de l'origine de l'univers, l'harmonie est confiée à la femme, la Mère éternelle, qui règle l'ordonnance du monde. Le récit des premiers temps de la création est en effet suivi par cette remarque, qui clôt le chapitre :

La pâle lumière des astres éclairait seule les perspectives bleuâtres de cet étrange horizon ; cependant, à mesure que ces créations se formaient, une étoile plus lumineuse y puisait les germes de la clarté³⁸⁵.

Il semble donc que l'accord des divinités ait besoin d'un intermédiaire singulier pour établir l'organisation promise. Le narrateur précise un peu plus bas le rôle dévolu à cette « étoile » :

Tout à coup une singulière harmonie résonna dans nos solitudes, et il semblait que les cris, les rugissements et les sifflements confus des êtres primitifs se modulassent désormais sur cet air divin. Les variations se succédaient à l'infini, la planète s'éclairait peu à peu, des formes divines se dessinaient sur la verdure et sur les profondeurs des bocages, et, désormais domptés, tous les monstres que j'avais vus dépouillaient leurs formes bizarres et devenaient hommes et femmes ; d'autres revêtaient, dans leurs transformations la figure des bêtes sauvages, des poissons et des oiseaux.

Qui donc avait fait ce miracle ? Une déesse rayonnante guidait, dans ces nouveaux *avatars*, l'évolution rapide des humains. Il s'établit alors une distinction des races [...] ³⁸⁶.

L'adjectif « singulière » est ici employé comme syllepse : il permet d'insister sur l'opposition entre singulier de la femme-étoile et pluriel des créatures primitives. Deux images illustrent le rôle de la divinité unique : d'une part, elle est étoile, elle éclaire le monde de sa lumière ; d'autre part, elle règle la musique du monde. La femme éternelle est le garant de l'accord suprême de la totalité ordonnée du monde. La métamorphose de la femme permet en quelque sorte de rétablir une dynamique tout en assurant la permanence : la femme est toujours une et toujours différente. En elle se superposent Marie, Isis, la femme de l'Apocalypse et toutes les

³⁸⁴ De nombreux courants de spiritualité, au XIX^e siècle, font de la féminité le principe de la divinité, voir notamment Serge Zenkine, *L'Expérience du relatif*, éd. cit., p. 51-82 [sur la religion des saint-simoniens] et Marian Balastre, « Le messianisme dans *Louis Lambert* : Louis Lambert, derrière le génie et la folie, un mythe christique et eschatologique ; derrière la singularité, l'universel. », art. cit. [sur l'influence du messianisme sur Balzac].

³⁸⁵ *Aurélia*, éd. cit., p. 380.

³⁸⁶ *Ibid.*

autres figures féminines qui peuplent l'univers de Nerval. La souffrance des hommes aurait alors pour cause la souffrance de la Mère éternelle, abandonnée par les divinités masculines, ses « frères », réunies contre elle pour faire régner le mal dans le monde. Rétablir l'harmonie, c'est revenir au culte d'Isis, c'est lutter contre les divinités triomphantes :

Je croyais encore que les esprits célestes avaient pris des formes humaines et assistaient à ce congrès général, tout en paraissant occupés de soins vulgaires. Mon rôle me semblait être de rétablir l'harmonie universelle par l'art cabalistique et de chercher une solution en évoquant les forces occultes des diverses religions³⁸⁷.

La cabale est l'une des recherches que Dieu condamne, ou plutôt *les* dieux, puisque le narrateur prend ici à partie les divinités de toutes les religions, les rejetant au profit de leur face occulte. La recherche de l'harmonie réside dans le retour à l'unité de la déesse-mère, que le narrateur postule commune à toutes les religions. Cette tentative pour rétablir un ordre antérieur où chaque morceau du monde trouverait sa juste place au sein d'un univers conçu comme une partition musicale ressemble étrangement aux quêtes des autres personnages de nos récits, qui tous tentent de vaincre la marche irréversible du temps dans la quête d'une origine bienheureuse. C'est bien un retour à la tranquillité maternelle que le narrateur d'*Aurélia*, comme le fou de Gogol, semble appeler de ses vœux.

La Mère éternelle, dans ses multiples métamorphoses, prend aussi le visage d'Aurélia, la morte. La mort d'Aurélie, puis celle d'Aurélia, en font des saintes qui brisent le temps, de même que la sylphide est toujours hors du temps, elle qui cherche l'union avec un mortel pour gagner l'éternité qui est refusée aux créatures élémentaires. Tel est aussi le pouvoir de la Reine de Saba/Fée aux Miettes, reine des temps primitifs, nécessairement morte au regard de l'histoire des hommes, et qu'un âge immémorial rend pourtant éternelle.

10.2.3. De la métaphysique à la physique : la science à l'épreuve du silence

La mystique invite à dépasser le langage et met ainsi en cause le discours de la science. De saint Paul, annonçant l'abolition de la science, à Paul Evdokimov, soulignant le refus de la connaissance intellectuelle dans la démarche hésychaste, en passant par la Fée aux Miettes, condamnant les « sciences imparfaites » de l'homme, et à Louis Lambert, dépassant dans le silence le stade de l'entendement, c'est bien tout le pôle intellectuel qui semble condamné par la mystique avec le langage. Le double sens de *logos* reparait ici clairement : renoncer au langage, c'est renoncer à la connaissance intellectuelle.

Tel semble bien le propos du célèbre roman de Mary Shelley, *Frankenstein*. Le

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 406.

personnage éponyme est puni pour avoir transgressé les règles de la création, pour avoir déplacé les limites de la science, en rabattant la métaphysique sur la physique. La longue et douloureuse confession qu'il fait à l'aventurier qui l'a recueilli sur son bateau a une dimension pragmatique forte : il s'agit de le convaincre de renoncer à sa folle entreprise de conquête des espaces inviolés du pôle. Pourtant, les dernières paroles du docteur, avant le silence de la mort, ne sont pas dénuées d'ambiguïté !

« [...] Adieu Walton ! Cherchez le bonheur dans le calme et fuyez l'ambition, même si ce n'est que celle, apparemment innocente, de vous distinguer par la science et l'ambition. Et cependant ! Pourquoi parler ainsi ? J'ai trouvé moi-même la ruine en ces espérances, mais peut-être un autre les réalisera-t-il ³⁸⁸ ? »

La mort de la créature, qui oscillant entre Hercule et Prométhée d'une part, Isaac et le Christ d'autre part, s'immole à la fin sur un bûcher qu'il a lui-même dressé pour satisfaire à la volonté dernière de son père, revêt la même ambiguïté. S'il veut réduire en cendres son propre corps « pour que les restes n'en puissent donner aucune lumière au malheureux poussé par une curiosité maudite qui voudrait créer un autre être semblable à ce [qu'il a] été ³⁸⁹ », il appelle encore son créateur « être généreux et dévoué ³⁹⁰ ».

La réflexion sur la science, dans *Frankenstein*, a eu une évidente dimension métaphysique. Il s'agit, pour le savant, de réparer la création divine, jugée imparfaite, parce qu'elle a autorisé la mort. Tout le roman, jusqu'aux dernières paroles du monstre, qui s'interroge sur une éventuelle vie après la mort du corps, peut ainsi être lu comme une méditation sur la condition humaine et la finitude qui lui est inhérente.

Il est, chez les auteurs de notre corpus, une autre réflexion qui déplace l'interrogation de la métaphysique à la philosophie de la connaissance : la science n'est pas impossible parce qu'elle outrepassse le rôle dévolu à la créature humaine par Dieu, elle l'est parce que l'homme ne peut prétendre accéder au réel. Le langage se trouve en effet condamné dans sa prétention à être le véhicule logique d'un savoir réel sur le monde. Odoïevski, dans *Les Nuits Russes*, laisse entendre que les sciences dites « naturelles » sont fondées sur un postulat irrecevable, celui précisément de la capacité du langage à désigner quelque chose hors de lui-même. Voici un long passage du dialogue qui oppose Faust à deux de ses amis :

³⁸⁸ Mary Shelley, *Frankenstein*, prés. par Francis Lacassin, trad. par Germain d'Hangest, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1979, p. 313-314. « Farewell, Walton ! Seek happiness in tranquility and avoid ambition, even if it be only the apparently innocent one of distinguishing yourself in science and discoveries. Yet why do I say this ? I have myself been blasted in these hopes, yet another may succeed. » (Mary Shelley, *Frankenstein*, London, Penguin books, 1994, p. 210)

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 319. « that its remains may afford no light to any curious and unhallowed wretch who would create such another as I have been. » (*Ibid.*, p. 214.)

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 315. « generous and self-devoting being » (*Ibid.*, p. 211.)

Viatcheslav. – (...) quand l'homme peut-il complètement exprimer sa pensée ?

Faust. – Lorsque sa volonté a atteint un degré tel qu'elle peut être convaincue de sa sincérité.

Viatcheslav. – Mais comment pourra-t-elle être convaincue de sa sincérité ?

Faust. – Par le même procédé que le mathématicien lorsqu'il se convainc que a peut être égal à b : c'est là un axiome qu'il ne peut prouver par rien de ce qui existe dans la nature ; car dans la nature, l'homme ne trouve que la ressemblance, jamais l'identité ; incontestablement, cette idée n'existe que dans l'esprit de l'homme...

Victor. – Comment. Il n'y a pas d'objets identiques dans la nature ? Je vois deux feuilles sur un arbre : je les vois vertes toutes deux, pointues toutes deux, toutes deux poussent sur cet arbre – et j'en conclus qu'elles sont identiques, égales entre elles ; je reporte cette égalité sur d'autres objets, et ainsi de suite...

Faust. – De quel droit ? Tu ne peux pas ne pas voir qu'aussi semblables que puissent être deux feuilles, il n'y a point entre elles d'identité mathématique, qu'une différence minimale subsiste...

Victor. – Soit.

Faust. – Si tu admets cette différence minimale, tu constateras par conséquent toi-même qu'il y a dans l'objet quelque chose qui contredit l'idée d'égalité parfaite ; par conséquent, tu empruntes à la nature ce que tu n'y as point observé ; et encore une fois, je te demande : de quel droit ? Autrement dit : au moyen de quel procédé ?

Victor. – Par voie d'abstraction...

Faust. – Mais l'abstraction est un procédé par lequel nous comprimons dans une forme unique les mille qualités diverses d'un objet ; il n'y a pas moyen de comprimer ce qui n'existe pas ; or si l'égalité parfaite n'existe pas dans la nature, elle n'a que faire de ton abstraction. Admettons que tu veuilles faire un résumé fidèle de quelque livre ; si tu y introduis des idées qui ne sont pas dans le livre, ton résumé sera infidèle, et tu auras abusé autrui et toi-même ; ainsi de toutes les prétendues abstractions. Elles compriment quelques concepts particuliers et leur en ajoutent un nouveau – mais d'où sort-il donc ? Bref, si nous avons une idée de l'égalité, de la beauté, du bien absolu, etc, c'est que tous ces concepts existent en nous par eux-mêmes, absolument ; et nous ne les appliquons à des objets visibles que pour les mesurer. Platon le disait déjà, et je ne conçois pas qu'il y ait lieu, encore, aujourd'hui, de discuter d'une chose aussi avérée.

Rotislav. – Nous nous sommes écartés du sujet : il s'agissait de l'expression de nos pensées. J'avoue que la conviction de Faust m'inquiète vivement ; elle ébranle tout l'édifice de nos sciences, puisque toutes utilisent le langage...

Faust. – La plupart, certes, mais pas toutes.

Viatcheslav. – Comment, pas toutes ? Et comment, alors ? Ne saurait-on sans énigmes...

Faust. – La question de savoir s'il peut exister une science qui se passerait de mots nous entraînerait trop loin ; pour le moment, je n'insisterai que sur la nécessité de ne pas trop se fier aux mots, et de ne pas aller croire que notre pensée s'exprime *pleinement* par les mots ; rien d'étonnant à ce que cette insistance effraie Rotislav ; la chose est d'importance, et il en procède pas mal de malheurs en ce bas monde³⁹¹...

³⁹¹Vladimir Odoïevski, *Les Nuits Russes*, éd. cit., p. 189-190. « Вячеслав. [...] когда же человек может вполне выразить свою мысль ?

Фауст. Когда его воля достигла до той степени высоты, где она уверена в своей искренности.

Вячеслав. Но чем уверится она в этой искренности ?

Фауст. Тем же процессом, которым математик уверяется, что a может быть равно b , ибо этой аксиомы он не может доказать ничем существующим в природе ; в природе человек может найти лишь *сходство*, но равенства – никогда ; эта идея безусловно существует в человеке...

Виктор. Как ? равенства двух предметов не существует в природе ? я вижу два листа на дереве: вижу, что они оба зелены, оба остроконечны, оба растут на дереве – и заключаю, что они равны между собою ; это равенство прикладываю к другим предметам и так далее...

Фауст. По какому праву ? ты не можешь не видеть, что как бы два листа ни были сходны между собою, между ними нет математического равенства, что между ними есть *minimum* разницы...

Виктор. Согласен.

Фауст. Если ты видишь этот *minimum* разницы, следственно, сам замечаешь, что есть нечто в

Tentons de ressaisir ici le mouvement du dialogue. Celui-ci porte tout d'abord sur la question d'une expression adéquate de la pensée. Faust soutient que non seulement la pensée n'est pas langage, mais encore que le langage trahit la pensée plus encore qu'il ne l'exprime. Pour le faire comprendre à Viatcheslav, il a recours à une comparaison, qui fait figure, aux yeux de Rotislav, de digression. Cette comparaison porte sur les mathématiques. À Victor qui soutient que le mouvement de la science part de la nature dont elle abstrait un savoir, ici la notion d'identité, Faust oppose l'idée que les notions scientifiques n'ont pas de correspondants dans la nature, qu'elles sont conçues par l'homme en son intériorité, avant d'être appliquées aux objets du monde. Véritables Idées platoniciennes, les notions scientifiques constituent un monde étranger à la Nature, un monde qui réside en l'homme « absolument ». Ce raisonnement rappelle en plusieurs points celui de Louis Lambert. Lui aussi préconise le dépassement de l'âge de l'« abstraction », stade intermédiaire qui est simultanément celui du langage et de l'entendement, pour le remplacer par l'âge de la « spécialité », âge contemplatif, au sens platonicien du terme, qui permet d'embrasser d'un même regard ce monde et l'au-delà, « dans leurs ramifications originelles et conséquentielles³⁹² », d'obtenir ainsi un savoir un, uni et unique, qui ne nécessite plus aucun langage.

Rotislav met fin à l'aparté et reformule la question initiale, celle de « l'expression de nos pensées ». Or le discrédit que Faust vient de jeter sur le langage ébranle le fondement de toutes les sciences, « puisque toutes utilisent le langage ». Et Faust de répondre par une

предмете, что противоречит идее совершенного равенства ; следственно, ты берешь из природы, чего в ней не заметил ; и я снова спрашиваю : по какому праву ? другими словами : откуда ?

Виктор. Посредством отвлечения...

Фауст. Но отвлечение есть процесс, которым мы сжимаем в одну форму тысячи различных свойств предмета ; нельзя сжать того, чего нет ; если нет в природе совершенного равенства – то неоткуда ему взяться и в твое отвлечение. Ты хочешь сделать верное сокращение какой-нибудь книги ; если ты к своему сокращению прибавил мысли, которых нет в книге, – твое сокращение неверно, ты обманываешь и себя и других ; так и со всеми так называемыми отвлечениями. Они сжимают несколько частных понятий и прибавляют к ним новое – откуда же взялось оно ? Словом, если мы имеем идею равенства, красоты, совершенного добра и проч. т. п. – то они существуют в нас сами собою, безусловно, и мы лишь как мерку прикладываем их к видимым предметам. Это говорил еще Платон, и я не постигаю, как можно до сих пор толковать о деле, столь ясном.

Ростислав. Мы отделились от вопроса : дело шло – о выражении мыслей. Признаюсь, убеждение Фауста весьма меня беспокоит ; оно потрясает все здание наших наук, ибо они все – выражаются словами...

Фауст. Большею частию, – но не все.

Вячеслав. Как не все ? но чем же ? нельзя ли без загадок...

Фауст. Вопрос : может ли быть наука, не выражаемая словами, – завел бы нас слишком далеко ; я пока настаиваю только на том, чтоб мы не слишком доверяли нашим словам и не думали, что наши мысли *вполне* выражаются словами ; недаром эта настойчивость пугает Ростислава ; дело довольно важное, и от него происходит довольно бед на земле. » (Владимир Одоевский, *Русские ночи*, éd. cit., p. 244-245.)

³⁹² Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 168.

énigme laissée en suspens, celle de l'existence possible d'une science qui se passerait de langage, d'une science sans *logos*. Nous sommes en droit, comme ses interlocuteurs, de déplorer que Faust ne soit pas allé plus avant dans la formulation de cette hypothèse, qui mérite néanmoins d'être prise au sérieux.

Le raisonnement de Faust nous semble pouvoir être comparé avec profit avec celui que formule Nietzsche, quelques années plus tard, dans *Humain trop humain*. L'essai de 1878 s'inscrit en porte-à-faux avec l'épistémologie kantienne, dont elle dénonce les présupposés. Parmi ceux-ci figure l'idée d'une relation étroite entre science et langage. Le paragraphe 11, intitulé « le langage, science prétendue », se développe en ces termes :

L'importance du langage dans le développement de la civilisation réside en ce que l'homme y a situé, à côté de l'autre, un monde à lui, un lieu qu'il estimait assez solide pour, s'y appuyant, sortir le reste du monde de ses gonds et s'en rendre maître. Dans la mesure même où l'homme, durant de longues périodes, a cru aux concepts et aux noms des choses comme à autant d'*aeternae veritates*, il a vraiment fait sien cet orgueil avec lequel il s'élevait au-dessus de l'animal : il s'imaginait réellement tenir dans le langage la connaissance du monde. L'artiste du verbe n'était pas assez modeste pour croire qu'il ne faisait qu'attribuer des dénominations aux choses, il se figurait au contraire exprimer dans ses mots le suprême savoir des choses ; le langage est en fait la première étape dans la quête de la science. Là aussi, c'est de la foi dans la vérité découverte qu'ont jailli les sources de force les plus abondantes. C'est bien après coup, c'est tout juste maintenant que les hommes commencent à se rendre compte de l'énorme erreur qu'ils ont propagée avec leur croyance au langage. Il est heureusement trop tard pour qu'il puisse en résulter un retour en arrière de l'évolution de la raison qui repose sur cette croyance. – La logique aussi repose sur des postulats auxquels rien ne correspond dans le monde réel, par exemple le postulat de l'égalité des choses, de l'identité de la même chose à des points différents du temps : mais cette science est née de la croyance opposée (qu'il y avait assurément des choses de ce genre dans le monde réel). Il en va de même des mathématiques, qui ne se seraient certainement pas constituées si l'on avait su d'emblée qu'il n'y a dans la nature ni ligne exactement droite, ni cercle véritable, ni mesure absolue de grandeur³⁹³.

Nietzsche, sans le savoir, met ici en accusation le raisonnement tenu par Victor dans *Les Nuits Russes*, selon lequel c'est en constatant la présence dans la nature de certaines notions, comme l'égalité ou l'identité, que l'homme a inféré la connaissance scientifique. Le philosophe lie étroitement cette conception de la science à la naissance du langage. La connaissance scientifique repose sur un malentendu fondamental : l'homme, en inventant des noms, croit avoir été guidé par la nature, dont il voulait exprimer les diverses propriétés, alors que, dans cette entreprise, il ne faisait que créer un autre monde, parfaitement étranger à la Nature. Nietzsche s'oppose ici avec virulence aux défenseurs des « universaux », dont la source est précisément la pensée grecque, celle dont Faust se veut l'héritier.

On se trouve donc ici face à un véritable paradoxe. La proximité de raisonnement

³⁹³ Friedrich Nietzsche, *Humain trop humain I*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. par Robert Rovini, éd. revue par Marc B. Launay, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1988, p. 37-38.

entre Faust et Nietzsche, qui les conduit tous deux à mettre en cause le langage et son usage dans les sciences positives, ne doit pas masquer une différence fondamentale dans leurs pensées respectives. Si tous deux s'accordent à dire que les concepts sont le propre de l'homme et fondent un monde à part, étranger à la nature, leurs positions par rapport à ce monde divergent : Faust croit profondément en l'existence de ce monde idéal, dont il emprunte la théorie à Platon, tandis que Nietzsche le dénonce, n'y voyant que chimère et erreur. Notre propos n'est donc pas de gommer cette différence irréductible, mais de souligner le fait que, chez l'un comme chez l'autre, la science est rapportée à la métaphysique. Nietzsche prend appui sur ce constat pour dénoncer les deux dans le même mouvement, tandis que Faust tente de refonder la première à partir de la seconde.

Pour le penseur des *Nuits Russes*, il ne peut y avoir de science qu'en l'homme, dans une intimité qui se passe de discours. À la synthèse de la science et de la foi doit s'ajouter celle de l'art. La recherche esthétique permet de mettre sur la voie du beau et du vrai les êtres qui sont prêts à se laisser interroger par ses énigmes.

« La science doit devenir poétique », affirme-t-il ; et il avance que sans le don artistique on ne peut saisir le mystère du monde. De même que toute preuve ne repose pas seulement sur les données de l'entendement, mais exige une certaine résonance de sentiment, de même en assimilant l'acquis de la science il faut savoir exciter une certaine résonance « sympathique » ; c'est-à-dire qu'il faut recevoir « poétiquement » les conceptions de la science. Tout le discours humain, malgré ses immenses richesses, apparaît insuffisant quand il ne provoque pas une telle résonance poétique ; et l'idéal du langage est la force d'expression que nous trouvons dans l'art³⁹⁴.

L'écriture d'Odoïevski participe donc de sa réflexion philosophique et esthétique, qui s'est, comme on l'a vu, principalement portée vers la musique. L'art permet de retrouver la force antérieure, inscrite au cœur de l'homme, qui s'est affaiblie à cause du développement de l'entendement. Comme Nietzsche le fera après lui, Odoïevski est ainsi conduit à valoriser la force instinctive et primitive de l'homme, et à récuser tout langage dans sa prétention à dire le vrai. Odoïevski, par la radicalité extrême de son propos, se trouve aller plus loin que tous les autres auteurs de notre corpus. S'il constate l'échec des langues modernes, ce n'est pas pour rêver d'une langue conçue à l'image du monde, comme le fait Nodier, mais pour tendre vers l'abolition de tout discours, considéré comme profondément inadéquat à l'expression de la pensée et ainsi à la constitution d'un savoir scientifique.

³⁹⁴ Basile Zenkovsky, *op. cit.*, p. 161.

10.2.4. Une valorisation problématique

La valorisation du silence du fou semble ainsi s'effectuer, à l'époque romantique, parallèlement à la valorisation de son discours. Le langage du fou, comme son absence, ne sont pas alors considérés comme pathologiques : ils signalent au contraire l'un et l'autre sa supériorité, ou tout au moins son extrême lucidité face à la nature profondément perverse du réel. Si le fou refuse le langage, c'est dans un mouvement pleinement conscient, volontaire, comme pour s'abstraire d'un monde où il ne peut habiter. Le fou romantique choisit le silence et la folie. Mais ce refus volontaire, ce choix conscient ne sont pas sans ambiguïtés : Louis Lambert atteint sans doute un monde idéalisé, dans lequel il ne vit plus que dans la contemplation, mais c'est après avoir vécu une crise de folie qui le prive à jamais de son mariage avec Pauline. Antioch ne paraît guère plus heureux, dans le silence où il s'est emmuré. En ce qui concerne Mikhaïl Platonovitch, son « bonheur » antérieur, que le zèle de son ami lui a fait perdre, le conduisait tout droit à la mort. Celle-ci apparaît bien comme le silence final qui menace tous les fous romantiques, hantés par le désir d'un suicide dont la valeur est elle aussi problématique. S'affranchir de la vie, est-ce s'égaliser à Dieu, comme les rêves théomanes du narrateur nervalien semblent le laisser entendre, ou parachever un désolant échec, comme l'indiquent sans détour les traités médicaux, décrivant sans complaisance l'atrocité de la « folie suicide » ? Les deux interprétations coexistent dans les récits romantiques. Le suicide de Walter Eisenberg, dans la nouvelle éponyme de Constantin Aksakov, qui meurt en se peignant lui-même sur la toile de ses rêves, est particulièrement emblématique. Ce geste est à la fois un acte de création sublime, et un geste désespéré, qui signale le triomphe des démons qui le possèdent : Cécilia achète la toile pour y mettre le feu et réduire en cendres son œuvre avec sa vie. Le désir d'immortalité de l'artiste trouve ici un dénouement ironique : non seulement Walter Eisenberg est mort, mais il est mort en vain. Son œuvre ne lui survit pas.

Dans notre corpus, c'est le *Journal d'un fou* qui semble aller le plus loin dans la voie de la désillusion. Tous les critiques ont noté à quel point Poprichtchine s'éloigne de ses pairs en folie, qu'ils soient russes, allemands ou français. Son silence est bien privation de parole, non choix pacifié d'un individu créateur. Il est proche du mécanisme que décrit Jacques Lacan dans « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » : le sujet fou, incapable d'accéder à une parole authentique qui le construise, d'une parole « pleine », « perd son sens dans les objectivations du discours³⁹⁵ ». Gogol infléchit ainsi le regard porté par la

³⁹⁵ Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », éd. cit., p. 279.

littérature sur la folie, et ce durablement : *Le Double* de Dostoïevski, en 1846³⁹⁶, a été perçu comme un ultime prolongement de Hoffmann et Gogol, mais, note avec justesse Wladimir Troubetzkoy, « s'il reprend Hoffmann, ce n'est pas sur le ton flamboyant du romantisme, au contraire, c'est sur un registre trivial et presque sale qui n'a rien à voir avec son modèle³⁹⁷ ». Le « ton flamboyant » du romantisme, on a eu l'occasion de le montrer à maintes reprises, côtoie toujours sa propre remise en cause ironique³⁹⁸. La trivialité, la saleté ne sont pas absentes des œuvres que nous étudions. Même Nerval, qui semble le plus proche d'un éloge inconditionné de la folie, est amené à décrire sans complaisance les batailles de rue sordides qui lui valent la camisole de force. Mais Wladimir Troubetzkoy a raison de souligner, malgré son étroite parenté avec les modèles qu'il dédouble, le changement opéré par Dostoïevski dans *Le Double*.

Celui-ci nous paraît le plus net dans le traitement que reçoivent le langage et le silence dans ce récit. La narration des aventures de M. Goliadkine est menée à la troisième personne, mais le narrateur adopte le point de vue – et le langage – du personnage principal. L'intrigue est assez proche de celle du *Journal d'un fou* : un « conseiller titulaire » souffre de sa médiocrité, dont il prend conscience lorsque celui qu'il considère comme un second père lui refuse la main de sa fille. Humilié, près de se suicider, M. Goliadkine voit soudain surgir son double. Il se prend d'abord d'affection pour lui, pensant pouvoir jouer le rôle de protecteur, mais il est vite détrompé : M. Goliadkine cadet réussit partout où lui-même échoue. Au dernier chapitre du récit, le fou est arrêté par son médecin, en présence même de son « père spirituel », et conduit à l'asile. Or la folie qui frappe le héros, bien avant qu'il ne voie apparaître son double, est d'essence langagière. M. Goliadkine ne sait pas parler. Son discours est tissé de formes répétitives, qu'il emprunte à d'autres discours, sans jamais parvenir à contextualiser sa parole : il est prisonnier du langage, pourrait-on dire, en adoptant la terminologie lacanienne. M. Goliadkine ne communique pas, il ratiocine à l'infini, face à des interlocuteurs qui ne cherchent même plus à attacher un sens à ses propos : M. Goliadkine n'a pas d'interlocuteur. Cette incapacité langagière est particulièrement visible dans le second

³⁹⁶ *Les Âmes mortes* paraissent en 1842, *Le Manteau* en 1843. La dernière œuvre de Gogol, *Passages choisis de ma correspondance avec mes amis*, est publiée en 1846, six ans avant la mort de son auteur.

³⁹⁷ Wladimir Troubetzkoy, *op. cit.*, p. 142.

³⁹⁸ Le propos de Wladimir Troubetzkoy, qui note un peu plus loin « Dostoïevski, pour la première fois en littérature, prétend faire œuvre d'art en se livrant à une description médicale, clinique de la folie, ici d'une paranoïa schizophrénique accompagnée d'un dédoublement de la personnalité », nous paraît excessif. À dire vrai, Dostoïevski ne peut avoir, en 1846, une connaissance plus précise que les auteurs de notre corpus de la paranoïa, de la schizophrénie ou du dédoublement de la personnalité, maladies qui seront définies médicalement bien plus tard. Par ailleurs, nous avons longuement montré que les auteurs romantiques n'ignorent pas le développement de la psychiatrie qui leur est contemporain.

chapitre. Le personnage, qui cherche à passer le temps avant de se rendre à la soirée donnée en l'honneur de l'anniversaire de la jeune fille qu'il souhaite demander en mariage, décide subitement de rendre visite à son médecin. Le dialogue entre le médecin et son patient occupe la totalité du chapitre II. Dès le début de l'entretien, M. Goliadkine manifeste sa difficulté à s'exprimer et se met à la commenter lui-même :

– Je demande, Christian Ivanovitch, que vous m'excusiez de ce que, à ce qu'il me semble, je ne suis pas un expert en beau parler, reprit M. Goliadkine d'un ton à demi offensé, perdant quelque peu le fil et s'embrouillant. A cet égard, Christian Ivanovitch, je ne suis pas comme d'autres, ajouta-t-il avec une sorte de sourire particulier, et je ne sais pas beaucoup discourir ; je n'ai pas appris à fleurir mon style. En revanche, Christian Ivanovitch, j'agis ; en revanche j'agis, Christian Ivanovitch ! [...]

– Je ne suis pas expert en beau-parler, Christian Ivanovitch ; j'ai déjà eu l'honneur de porter à votre connaissance, Christian Ivanovitch, que je ne suis pas expert en beau-parler, dit M. Goliadkine, cette fois d'un ton tranchant et décisif³⁹⁹.

M. Goliadkine ignore tout des séductions du beau style, il ne sait pas « bien parler ». Cette remarque, sous la plume de Dostoïevski, et dans la bouche de son personnage, ne prolonge pas la réflexion menée par les romantiques sur les pièges de l'éloquence ou de la poésie. Il y a loin de la langue pure et simple de Michel à celle de M. Goliadkine. Les figures de répétition, qui caractérisent son discours, prennent la forme emblématique du chiasme : M. Goliadkine est un héros narcissique, un personnage dédoublé. Il est d'ailleurs saisi, dans les premières lignes du récit, en train de se regarder dans un miroir. La pauvreté de son langage est bien le signe de sa confusion mentale, de la maladie dont il est atteint et qui cause progressivement sa perte. Le discours du fou se trouve, chez Dostoïevski, ostensiblement privé de valeur esthétique : aucune ambiguïté ne subsiste.

Il en est de même de son silence. Après avoir tenté de dire quelque chose à son médecin, de justifier son sentiment de persécution, il est coupé dans son élan par l'attitude de son médecin qui, sans rien répondre, s'apprête à rédiger une ordonnance. Au silence du médecin répond celui de M. Goliadkine, qui éclate en sanglots. Le malade se trouve dès lors définitivement condamné. Le voilà à jamais privé d'une parole, comme l'a très bien montré Wladimir Troubetzkoy :

Il a compris et il laisse comprendre au médecin qu'il a compris, qu'il est perdu. Mais surtout il

³⁹⁹ Fiodor Dostoïevski, *Le Double*, éd. cit., p. 39-41. « — Я говорю, чтоб вы меня извинили, Крестьян Иванович, в том, что я, сколько мне кажется, не мастер красно говорить, — сказал господин Голядкин полубожиженным тоном, немного сбиваясь и путаясь. — В этом отношении я, Крестьян Иванович, не так, как другие, — прибавил он с какою-то особенною улыбкою, — и много говорить не умею, придавать слогу красоту не учился. Зато я, Крестьян Иванович, действую ; зато я действую, Крестьян Иванович ! [...] — Я не мастер красно говорить, Крестьян Иванович ; я уже вам имел честь доложить, Крестьян Иванович, что я не мастер красно говорить, — сказал господин Голядкин, на этот раз резким и решительным тоном. »

comprend *pourquoi* il est perdu, et il le fait savoir au Dr Christian Ivanovitch : de Christian Ivanovitch, il n'a obtenu que la répétition de platitudes médicales [...] il n'a obtenu aucune *réponse* à sa demande de *parole*. [...] M. Goliadkine comprend non seulement qu'il est perdu, mais que sa condamnation a été passée contre lui : le silence de l'interlocuteur est lourd de sens et révélateur, car « l'inconscient du sujet, c'est le discours de l'autre » (J. Lacan, *Écrits 1*, 1966, p. 143), le non-discours de Christian Ivanovitch permet à M. Goliadkine d'écarter comme inauthentique la propre logorrhée verbale qu'il déverse, et de voir en face ce qu'il savait depuis longtemps, qu'il est *perdu*, et qu'il n'y a plus rien à faire⁴⁰⁰.

M. Goliadkine est privé de toute communication. Il ne peut exister ni dans sa parole, qui est pure répétition d'un discours extérieur et insensé, ni dans son silence, qui n'est jamais présence à soi mais châtement imposé par autrui.

Si toute parole « inclut toujours subjectivement sa réponse⁴⁰¹ », si « ce que je cherche dans la parole, c'est la réponse de l'autre⁴⁰² », la folie consiste bien plus dans le silence d'autrui face à mon discours que dans mon propre discours. Poprichtchine, comme M. Goliadkine, souffre du silence qui lui est systématiquement opposé. C'est le non-discours de tous qui rend inauthentique sa « propre logorrhée verbale », qui finit par se résoudre, on l'a vu, en discours intérieur. Réciproquement, ce qui donne valeur au silence du fou, ce qui le sauve de cette objectivation que décrit Jacques Lacan, c'est la réponse, pleine et entière, de l'autre, cette réponse précisément qui fait défaut à Poprichtchine et à M. Goliadkine. La présence de Pauline et celle du narrateur intermédiaire, dans *La Fée aux Miettes*, assurent la rédemption de Louis Lambert et de Michel. C'est bien cette différence fondamentale qui fait de ceux-ci des fous mystiques, non des individus pathologiques, des cas cliniques, comme le sont les deux « conseillers titulaires » pétersbourgeois.

Reste le cas du narrateur d'*Aurélia* et, serait-on tenté de dire de son auteur. Aucun personnage, dans *Aurélia*, ne vient remplir cette fonction essentielle qui est celle d'apporter une réponse à la question du narrateur-personnage : son discours est bien fou, au sens où il ne reçoit pas de réponse. Si un ami, si le médecin même semblent parfois devoir remplir fugitivement ce rôle, l'illusion est vite rompue : le propre de ce double dégradé qu'est, à la toute fin du récit, Saturnin, est d'être mutique. Pourtant, une différence forte oppose *Aurélia* au *Journal d'un fou* : c'est – nous semble-t-il – qu'*Aurélia* appelle et postule une réponse du lecteur. Le récit ne met pas en scène un dialogue interne à l'œuvre, mais représente en lui-même ce dialogue : l'auteur, par l'écriture, vient chercher ce qui a été refusé à son narrateur, et en appelle ainsi au dépassement de sa propre folie.

La valorisation du discours du fou va de pair avec celle de son silence, et

⁴⁰⁰ Wladimir Troubetzkoy, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁰¹ Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », éd. cit., p. 296.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 297.

récioproquement. C'est après avoir d'abord révééré sa parole, que le *faisan* de Louis Lambert admire son silence final. Le silence mystique ne peut qu'être un au-delà de la parole, non un échec de celle-ci. Pour autant, on aurait tort de présenter schématiquement une opposition entre le flamboiement romantique et la fange réaliste. Les deux versants de la représentation du couple parole/silence coexistent au sein des œuvres de notre corpus. Les dernières lignes de *La Sylphide*, comme l'ensemble du *Journal d'un fou*, en témoignent : le silence final de Mikhaïl Platonovitch, qui renonce à instaurer jamais plus un dialogue avec son ami plein de sollicitude, équivaut à un renoncement total à la grandeur de sa folie antérieure. On est très proche alors de la prise de conscience désespérée de M. Goliadkine face à son médecin. C'est pourquoi nous voudrions insister pour terminer sur la dimension profondément critique du mouvement romantique, qui porte avec lui sa propre contestation, et qui pose avec une lucidité inquiète la question de la légitimité même de la parole littéraire, seule capable pourtant d'accomplir la rédemption du fou, en lui permettant d'obtenir – enfin – une réponse, celle du lecteur.

10.3. La condamnation de la littérature ?

Le silence de la prière, celui de la communion amoureuse, celui, enfin, d'une science qui se passerait de langage, sont dotés par les auteurs de notre corpus d'une valeur évidente, quoique ambiguë. Qu'en est-il, alors, de la littérature ? Comment concevoir un art du langage, si le langage se trouve ainsi éconduit dans ses prétentions ontologiques et épistémiques ? Le discours du fou, dont la limite rêvée est le silence, aurait-il pour fonction, non tant de tendre vers une littérature idéale, que de condamner à l'échec toute expérience littéraire ? Le paradoxe qui consiste à affirmer simultanément que la fonction de l'art est d'exprimer l'indicible et que la poésie est la forme supérieure de l'art fonde la conception moderne de la littérature. Les œuvres de notre corpus, si elles ne la condamnent pas irrémédiablement, mettent en question la littérature dans ses prétentions esthétiques, puisqu'elles tendent à affirmer que l'indicible ontologique ne peut être pris en charge par le discours, mais doit au contraire échapper à tout langage. Une telle condamnation rend alors problématique la valeur littéraire du discours du fou tel qu'il est mis en scène par les romantiques.

10.3.1. La littérature, ou dire l'indicible

L'esthétique kantienne, qui fonde cette science, repose sur un paradoxe qui sert de point de départ à la théorie littéraire développée ensuite par le romantisme allemand. La réflexion qui nous intéresse ici figure dans les paragraphes 46 à 50 de la *Critique de la faculté de juger*. Kant, après avoir défini les beaux-arts, y analyse le génie. L'œuvre d'art, produite par le génie, ne dépend pas d'une prouesse technique, ni même de la seule souscription au jugement de goût. Il est nécessaire que « l'âme » de l'artiste s'y révèle. Kant retrouve ici une notion métaphysique familière, mais à laquelle il tente de donner une application esthétique.

Au sens esthétique, l'âme désigne le principe qui insuffle sa vie à l'esprit. Ce qui permet au principe d'animer ainsi l'esprit, la matière qu'il y emploie, est ce qui déclenche l'élan, orienté par rapport à une fin, des facultés de l'esprit, c'est-à-dire déclenche leur jeu, qui se maintient de lui-même et va jusqu'à renforcer les facultés qui y sont adonnées.

Je soutiens que ce principe n'est rien d'autre que la faculté de présenter des *idées esthétiques* ; et, par idée esthétique, j'entends cette représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans pourtant qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire sans qu'aucun *concept*, ne puisse lui être approprié et, par conséquent, qu'aucun langage ne peut exprimer complètement ni rendre intelligible. [...]

L'imagination (en tant que faculté de connaître productive) dispose d'une grande puissance pour créer en quelque sorte une autre nature à partir de la matière que la nature réelle lui fournit⁴⁰³.

⁴⁰³ Kant, *Critique de la faculté de juger*, éd. cit., p. 269.

L'idée esthétique est une représentation de l'imagination, faculté essentielle, quoique ambiguë, dans la pensée kantienne. Elle s'oppose aux idées de la raison, en ceci précisément qu'elle échappe à toute représentation conceptuelle et que, partant, elle ne peut être exprimée par le langage rationnel. Il lui faut donc d'autres moyens d'expression, qu'il appartient au génie de trouver et de rendre adéquats à la singularité exemplaire de sa représentation. On pourrait croire que, faisant de l'art l'expression de ce qui échappe au langage, Kant condamne la littérature pour promouvoir la musique, la peinture et la sculpture. Ces trois beaux-arts, en effet, permettent une représentation non langagière des idées esthétiques. Il n'en est pourtant rien. Tout le paradoxe de la pensée kantienne consiste justement dans la promotion de la littérature – désignée sous le terme de « poésie » – comme art par excellence, comme forme supérieure de la production esthétique : « c'est véritablement dans la poésie que la faculté des idées esthétiques peut donner toute sa mesure⁴⁰⁴ ». Le génie littéraire réside donc dans la faculté d'exprimer au moyen de mots ce qui ne saurait être dit dans le langage :

En un mot, l'idée esthétique est une représentation de l'imagination, associée à un concept donné, et qui est liée à une telle diversité de représentations secondaires dans le libre usage de celles-ci qu'on ne peut trouver pour elle aucune expression qui définisse un concept déterminé ; elle permet de penser, associées à un concept, bien des choses indicibles dont le sentiment anime les facultés de connaissance, et insuffle une âme au langage considéré comme simple système de lettres.

[...] Par conséquent, le génie réside à proprement parler dans le rapport heureux – qu'aucune science ne peut enseigner ni aucune application acquérir par apprentissage – qui consiste à trouver des idées qui correspondent à un concept et, d'autre part, à trouver l'expression qui leur convient, grâce à quoi la disposition subjective de l'âme ainsi suscitée, en tant qu'elle accompagne un concept, peut être communiquée à d'autres. Ce talent est véritablement celui qu'on appelle âme ; en effet, exprimer et rendre universellement communicable ce qu'il y a d'indicible dans l'état d'âme provoqué par une certaine représentation – peu importe que cette expression soit langage, peinture ou plastique – requiert une faculté qui saisisse le jeu si fugitif de l'imagination, et lui donne son unité dans un concept qui puisse être communiqué sans la contrainte des règles (ce concept qui, précisément pour cette raison, est original, dégage en même temps une règle nouvelle qui n'a pu être déduite d'aucun principe ni d'aucun exemple qui lui eussent été préalables)⁴⁰⁵.

L'art est sommé de prendre en charge l'indicible. Il déborde la représentation intellectuelle, il donne à la raison plus à penser qu'elle ne le peut au moyen de ses seuls concepts. La solution du paradoxe est assurée par le fait que le langage littéraire, symbolique et non arbitraire, insuffle l'âme [Geist] dans les lettres.

Cette mission assignée à la littérature est encore renforcée par le romantisme d'Iéna, comme l'a démontré Jean-Marie Schaeffer dans le petit ouvrage qu'il lui a consacré. Le romantisme allemand pousse plus loin la proposition kantienne, puisqu'il signale le recul

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 270.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 272-273.

définitif du discours philosophique, comme inadéquat à l'expression de l'Absolu. Le *logos* poétique devient alors le refuge de l'ontologie. Or « l'ontologie esthétique du romantisme iénaen est une esthétique du *dire*, ou mieux elle identifie le *dire* et le *faire*⁴⁰⁶ », note le critique. C'est donc le langage imagé de la poésie qui permet de prendre le relais du discours philosophique et de réaliser la « symbiose de l'esprit (i. e. l'intention) et de la lettre (i. e. la (re)présentation), qui est interdite à la philosophie⁴⁰⁷ ». On a déjà noté la puissance accordée au *logos* créateur dans la pensée romantique. Comment comprendre alors l'insistance des œuvres de notre corpus sur les valeurs du silence ?

Un petit essai de Jacques Rancière au titre éloquent⁴⁰⁸ s'interroge sur les « contradictions de la littérature », telle que la définit le romantisme. Sa réflexion rejoint la nôtre : il part en effet d'une remarque de Blanchot, dans laquelle il voit l'expression contemporaine de la conception romantique de la littérature :

« Une œuvre littéraire est, pour celui qui sait y pénétrer, un riche séjour de silence, une défense ferme et une haute muraille contre cette immensité parlante qui s'adresse à nous en nous détournant de nous. Si, dans ce Tibet originaire où ne se découvrirait plus sur personne les signes sacrés, toute littérature venait à cesser de parler, ce qui ferait défaut, c'est le silence, et c'est le défaut de silence qui révélerait peut-être la disparition de la parole littéraire⁴⁰⁹. »

Pour Jacques Rancière, la révolution qui s'opère au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles propose une « autre interprétation du fait poétique⁴¹⁰ ». La poétique classique repose sur quatre principes, qu'il résume ainsi, en s'appuyant sur les traités du XVIII^e siècle, comme ceux de Batteux, de La Harpe, de Marmontel, ou la pensée de Voltaire : « primat de la fiction ; généricité de la représentation, définie et hiérarchisée selon le sujet représenté ; convenance des moyens de la représentation ; idéal de la parole en acte⁴¹¹ ». La nouvelle conception de la littérature, qui trouve son origine dans le romantisme, renverse chacun de ces principes, faisant passer l'art littéraire de la représentation d'une histoire à l'expression d'une subjectivité :

Au primat de la fiction s'oppose le primat du langage. À sa distribution en genres s'oppose le principe antigénérique de l'égalité de tous les sujets représentés. Au principe de convenance s'oppose l'indifférence du style à l'égard du sujet représenté. À l'idéal de la parole en acte s'oppose le modèle de l'écriture⁴¹².

La littérature devient alors « l'art du langage », et non plus l'art de raconter des histoires.

⁴⁰⁶ Jean-Marie Schaeffer, *La Naissance de la littérature*, éd. cit., p. 21.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁰⁸ Jacques Rancière, *La Parole muette*, éd. cit.

⁴⁰⁹ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 267, cité par Jacques Rancière, *La Parole muette*, éd. cit., p. 9.

⁴¹⁰ Jacques Rancière, *La Parole muette*, éd. cit. p. 14.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 27.

⁴¹² *Ibid.*, p. 28.

L'écrivain est celui qui se montre capable de créer une langue singulière, de faire de son œuvre « une langue particulière taillée dans le matériau de la langue commune⁴¹³ ». Mais si la langue littéraire peut être sacralisée, c'est en tant qu'elle possède une unité originelle, que chaque œuvre singulière incarne à sa manière, et à laquelle elle rend hommage :

L'idiome singulier du poète ne vaut qu'à exprimer la puissance commune du Verbe telle que la visualise la cathédrale, la puissance divine de la parole devenue esprit collectif d'un peuple ; parole qui s'oublierait dans la pierre et la livrerait à l'insouciance des bâtisseurs-démolisseurs si une parole poétique ne venait manifester à nouveau dans le poème des mots la puissance poétique-religieuse qui s'est inscrite en elle⁴¹⁴.

Or cette puissance poétique, si elle est universelle, est aussi originelle, c'est la langue première des limbes de l'humanité, celle qui, avant d'être parole, fut chant, avant d'être signe, fut symbole. Jacques Rancière voit en ceci le paradoxe constitutif de l'essence moderne de la littérature. Le primat du langage est aussi défaut de langage, parole « muette » :

La parole « muette » de la poésie est aussi la forme sous laquelle une vérité est révélée aux mortels, une humanité prend conscience d'elle-même. En réfutant le caractère allégorique de la poésie, Vico assure son statut de langage symbolique, de langage qui parle moins par ce qu'il dit que par ce qu'il ne dit pas, par la puissance qui s'exprime à travers lui. Aussi le succès du poème s'identifie-t-il au défaut d'une parole, c'est-à-dire à la manifestation sensible d'une vérité, c'est-à-dire encore à la présentation à soi d'une communauté à travers ses œuvres⁴¹⁵.

La littérature romantique promeut ainsi la singularité d'une parole qui s'invente, en portant en elle comme un sceau le paradigme de son origine sacrée, et qui simultanément se détruit, en niant la nécessité de l'expression et de son objet. Le paradoxe de la modernité littéraire, pour Jacques Rancière, tient dans l'affirmation simultanée, d'une part, que la littérature se doit de créer sa propre langue, symbolique, et ainsi de construire un rapport nécessaire entre ce qu'elle dit et ce qui le dit, et, d'autre part, que la forme est indifférente au sujet représenté, que l'autonomie du style et sa fantaisie sont les seules signatures du génie créateur. La grandeur, et le caractère profondément illusoire également, de la littérature moderne – et de ce genre privilégié que constitue le roman – viendrait de cette insoluble contradiction, sans cesse réaffirmée, jamais surmontée.

Qu'en est-il alors de la « parole muette » des fous romantiques ? Signale-t-elle la « révolution romantique », dont elle constituerait l'une des multiples expressions, au côté des fragments schlegeliens ou des romans fantaisistes de Jean-Paul ? Manifeste-t-elle l'échec de cette poétique nouvelle, telle que Hegel le dépeint dans son esthétique ?

Le fou n'est pas, nous semble-t-il, réductible à la figure de l'écrivain ; « fou » et

⁴¹³ *Ibid.*, p. 33.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 39-40.

« écrivain », chez les romantiques, ne sont pas des termes synonymes. Le fou porte en lui la nouvelle poétique romantique, et simultanément sa critique, et même son autocritique. La génération romantique n'est pas si naïve qu'on se plaît encore parfois à la décrire, phénomène dont certaines expressions de Jacques Rancière se font l'écho. Les romantiques n'ont pas tous été – tout au moins les meilleurs d'entre eux – victimes de leurs propres « illusions ». S'ils constituent un tournant vers la modernité, c'est non seulement parce qu'ils s'en trouvent à l'origine, c'est aussi parce qu'ils dessinent, au sein de leurs œuvres, l'illusion et sa rupture, le rêve idéal d'un art du langage et son évaluation critique. Les œuvres qui mettent en scène des fous et leur donnent la parole assument tout particulièrement cette fonction : le fou est un individu inadéquat au monde, c'est aussi un génie manqué, dont le silence vient signaler l'échec. Le cas de Mikhaïl Platonovitch est à cet égard particulièrement révélateur. Son journal est incontestablement doté d'une valeur esthétique et ontologique. Les deux 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. Mais le propre d'Odoïevski, comme celui de l'ensemble des auteurs de notre corpus, 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.

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 ? »⁴¹⁶

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, en définitive, découvert. Il aurait donc montré la voie d'une autre esthétique, sans encore en atteindre l'idéal.

⁴¹⁶ *La Sylphide*, éd. cit., p. 175. « Оставшись один, я побродил по комнате, посмотрел несколько раз на свой четверугольный пруд, попробовал было срисовать его ; но ты знаешь, что карандаш мне никогда не давался : трудился, трудился – вышла гадость ; принялся было за стихи – вышел, по обыкновению, скучный спор между мыслями, стопами и рифмами ; я даже было запел, хотя никогда не мог наладить и *di tanti palpiti* – и наконец, увы ! призвал старого управителя покойного моего дядюшки и невольно спросил у него : "Да неужели у дядюшки не было никакой библиотеки ?" » (*Сильфида*, éd. cit., p. 139.)

Le discours du fou dans le récit romantique européen

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 à 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 siècle*⁴¹⁷

Platon, patron autant que patronyme du pauvre Mikhaïl, incarne naturellement l'Antiquité, les bardes du Nord le Moyen-Âge, 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. C'est, ici encore, le blanc, le silence de l'auteur, qui caractérise la poétique moderne.

Plusieurs chercheurs contemporains ont souligné le caractère en définitive indécidable de la position d'Odoïevski à l'égard de ses personnages. Neil Cornwell 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 sylphide⁴¹⁸ ». L'embarras du chercheur est visible dans le nombre de précautions qu'il prend 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'auteur⁴¹⁹. Le

⁴¹⁷ *Ibid.*, p.164. « Поэта мы увенчаем цветами и выведем его вон из города.

Платон

Три столба у царства : поэт, меч и закон.

Предания северных бардов

Поэты будут употребляться лишь в назначенные дни для сочинения гимнов общественным постановлениям.

Одна из промышленных компаний XVIII-го века.

!?!?, XIX-й век » (*Ibid.*, p. 134)

⁴¹⁸ Neil Cornwell, *Vladimir Odoevsky and Romantic Poets*, Providence Oxford, Berghahn Books, 1998, p. 53-54. « 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. » Nous traduisons.

⁴¹⁹ Voir à ce propos Victoire Feuillebois, « Les "Allemands imaginaires" d'Osip Senkovskij et Vladimir Odoevskij : un exemple d'imitation romantique », *Revue d'Études Slaves*, à paraître.

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 *Le Négatif*, à propos de l'écrit de Charles Demailly, inséré dans le roman éponyme des Goncourt. Il montre, comme nous l'avons noté plus haut, la proximité stylistique de cet écrit avec le poème en prose, mais il relève 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 sémantique⁴²⁰.

Et Jean-Louis Cabanès d'ajouter malicieusement : « la littérature y gagne⁴²¹ ».

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 de ses personnages, si l'on peut déterminer si oui ou non il croyait au monde de la sylphide, 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, 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*⁴²² », on risque fort de ne pas revenir.

Ainsi en est-il également d'Antioch, de Poprichtchine ou de Louis Lambert. Héros

⁴²⁰ Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, p. 259.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² Charles Baudelaire, « Le Voyage », in *Les Fleurs du Mal*, éd. cit., p. 172.

pitoyables trébuchant dans leurs « ailes de géant⁴²³ », incompris et méprisés, génies à demi en quelque sorte, leur aphasie finale rend manifeste leur échec et la nécessité, pour leurs créateurs, d'explorer d'autres voies, de se garder de leur ressembler dans l'espoir de parvenir, un jour, à réaliser un chef-d'œuvre authentique. Doubles des auteurs qui les mettent en scène, ils en sont les démons, au sens grec et chrétien de ce terme. Il est ainsi possible de voir, dans les œuvres qui prennent le parti de mettre en scène des fous, et d'exister malgré tout en tant qu'œuvres, l'existence d'un romantisme critique, qui chercherait, sans ignorer la révolution que décrivent Jean-Marie Schaeffer ou Jacques Rancière, à définir les contours fluctuants d'une « littérature négative », s'il nous est permis de paraphraser ici l'expression mystique de « théologie négative ».

10.3.2. Un romantisme critique

La notion de « critique » tient une place essentielle dans le romantisme européen issu du romantisme allemand d'Iéna. L'un des apports principaux du cercle réuni autour des frères Schlegel est précisément d'avoir postulé que la « critique, qui ne doit pas en rester à l'analyse extérieure des formes mais rechercher le centre vital de l'œuvre⁴²⁴ », doit être érigée au rang d'acte authentique de création. Il nous semble que la plupart des œuvres ici réunies portent en elles leur propre critique : la figure du fou, dont on a vu qu'elle constitue un double – souvent dégradé, toujours sujet à caution – de celle de l'auteur, permet en effet l'insertion au cœur même du récit de son propre commentaire qui, tout en mettant en valeur son « centre vital », va parfois jusqu'à s'ériger en fécond réquisitoire. La création naît alors du constat de l'échec du geste créateur mis en scène dans le récit. L'échec de Mikhaïl Platonovitch, parce qu'il acquiert, grâce au mécanisme de la polyphonie, une dimension essentiellement critique, est en définitive ce qui permet à Odoïevski de construire sa propre poétique d'auteur.

Antioch, le héros de *La Félicité de la Folie*, est conduit, dans un accès de colère, à proférer un véritable réquisitoire contre l'art littéraire :

« Mais qu'est-ce donc, si ce n'est de l'amour ? *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento ?* » lui demandai-je.

Je ne sais moi-même comment ce vers me vint alors en tête.

« Va-t-en au diable avec ton génie à la Pétrarque ! s'écria impatientement Antioch, au diable tes vers ! Je les maudis : ils font perdre la raison aux gens de bien ! N'est-ce pas à cause d'eux que tant de gens, qui auraient pu être honnêtes, se muent en polissons bons à rien ! Et n'est-ce pas stupide de s'occuper à des recueils pour enfants de mots sonores, de les enfiler ensemble sur le fil d'une idée et, avec ce hochet, de se payer ensuite la tête des autres, de les

⁴²³ Charles Baudelaire, « L'Albatros », in *Les Fleurs du Mal*, éd. cit., p. 36.

⁴²⁴ Bernard Franco, *Le Despotisme du goût*, éd. cit., p. VIII.

obliger à croire que dans ce jeu de clochettes se trouve quelque chose de céleste, de divin ! Un bonnet d'âne, un bonnet d'âne pour Goethe, Schiller, pour tous ces poètes, pour les punir de nous conduire dans des états de stupidité, de nous séparer du fait, de la vraie vie, de nous divertir de rêves insensés !... »⁴²⁵

Ce n'est plus seulement le langage qui se trouve ici placé au banc des accusés, mais bien la littérature elle-même, dans sa prétention esthétique et métaphysique. Or ce réquisitoire ne s'adresse pas à la conception classique, surannée, de la littérature, mais bien à son acception moderne. Antioch reprend trait pour trait la définition proposée par les romantiques, telle que nous venons de l'exposer, en suivant Jean-Marie Schaeffer et Jacques Rancière. Le collier de mots sonores rappelle la guirlande de fragments de l'*Athenaeum*. La conception romantique de la littérature prétend que dans cette langue musicale se cache un sens, une vérité. Or la musique céleste devient ici grelots tintant en vain, et la langue originelle est renvoyée à celle des enfants, selon une comparaison qui rappelle celle de Vico, telle que la rapporte Jacques Rancière. Pour Antioch, la littérature n'est pas la vraie vie, elle éloigne l'homme de la réalité en le berçant d'illusions. Mensonge doré, elle le maintient dans une enfance dangereuse, dont il ne peut se réveiller que dans le délire. C'est en elle que se trouve la source de la folie d'Antioch, comme peut-être celle de Michel. La littérature rend fou, disait également Mikhaïl Platonovitch, sans attacher aucune valeur à cette folie.

Le narrateur des *Veilles* s'en prend à une autre illusion romantique, selon laquelle la nature serait tout entière langage, qu'il appartiendrait au poète, Champollion de la pierre du monde, de déchiffrer. On se souvient pourtant que telle était la profession de foi du jeune enfant, rapportée par le cordonnier qui l'a élevé⁴²⁶. Le narrateur, devenu adulte, rapporte ironiquement le rêve d'un poète :

Et dans mon sommeil j'entendis monter l'orage et le poète voulait mettre le tonnerre en musique et y broder des mots poétiques, mais les notes ne voulaient pas s'ordonner, et les mots semblaient exploser et fuser pêle-mêle alentour en syllabes incohérentes. Le poète avait la sueur au front parce qu'il n'arrivait pas à mettre de sens raisonnable dans la Nature, son poème – le fou ne s'était jusqu'à présent exercé à la poésie que sur le papier⁴²⁷.

⁴²⁵ Nicolas Polévoï, *La Félicité de la Folie*, éd. cit., p. 64. « "Что же это, если не любовь? – S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento ?" – спросил я его. Не знаю сам, как пришел мне тогда в голову этот стих.

"Прочь с твоим водяным Петраркою! – вскричал нетерпеливо Антиох, – прочь с стихами ! Я проклиная их: они сводят с ума добрых людей! Не от них ли столько народа, который был бы порядочным народом, сделалось никуда не годными повесами! И не глупость ли заниматься детским подбором созвучных слов, нанизывать их вместе на нитку одной идеи и этой погремушкой дурачить потом других, заставляя их верить, что будто в этой игре колокольчиков заключено что-то небесное, божественное! Дурацкую шапку, дурацкую шапку Гете, Шиллеру, всем, всем поэтам за то, что они заводят нас в глупые положения, разлучают с делом, с настоящею жизнью, расстраивают нас своими нелепыми мечтами!..." » (Н. А. Полевой, *Блаженство безумия*, éd. cit., p. 183.)

⁴²⁶ Voir plus haut, p. 614sv.

⁴²⁷ Bonaventura, *Les Veilles*, éd. cit., p. 319. « Da hörte ich im Schläfe das Gewitter aufsteigen, und der Poet wollte den Donner in Musik setzen und Worte dazu dichten, aber die Töne ordneten sich nicht und die Worte schienen zu zersprengen und in einzelnen unverständlichen Silben durcheinander zu fliehen. Dem

Le narrateur de Bonaventura est lui-même un ancien poète, qui, revenu de ces illusions mensongères, celles-là même qui ont bercé son enfance, a renoncé aux trésors chimériques de son art pour se faire veilleur de nuit. Il commente souvent, avec la même ironie, pleine de distance et de sympathie à la fois, son ancienne activité :

Je me souvins de semblables heures super-poétiques où l'être intime est tempête, où la bouche se voudrait tonnerre, où la main, au lieu de la plume, voudrait saisir l'éclair, pour pouvoir écrire en mots de feu. L'esprit alors prend son essor d'un pôle à l'autre, croit survoler tout l'univers et lorsqu'enfin il parvient à parler, ce ne sont que mots enfantins, et la main déchire bien vite le papier⁴²⁸.

Ici encore, c'est le rêve d'une voix de la Nature, qui parviendrait à s'exprimer à travers le poème, qui est tourné en dérision. L'effort du poète pour inventer une langue nouvelle, une langue symbolique, qui figure le monde à sa juste ressemblance, est également condamné comme une illusion inaccessible. C'est significativement au balbutiement de l'enfant qu'est rapportée la parole impuissante du poète. La poésie est bien une folie, une tentation terrible, dont il importe de se prémunir, en recourant à divers *antipoetica* :

D'ordinaire, je conjurais ce démon poétique en moi, qui finissait toujours par éclater de rire malignement devant mon impuissance, en le chassant par le moyen de la musique. À présent, il me suffit d'habitude de souffler bien fort quelques coups dans ma corne pour que cela me passe.

D'une façon générale, à tous ceux qui redoutent comme une fièvre ces intempestifs accès poétiques, je peux recommander le son de ma corne de veilleur de nuit comme un excellent *antipoeticum*. C'est un moyen peu coûteux en même temps que de grande importance, puisque nos contemporains ont coutume de tenir, avec Platon, la poésie pour un délire furieux, à cette seule différence près que ce dernier faisait venir cette fureur des hauteurs célestes et non de l'asile de fous⁴²⁹.

Si l'Antiquité pouvait encore confondre inspiration poétique et fureur divine, le monde moderne ne laisse plus place à de tels songes creux. C'est à l'asile que finit le poète, lui qui tente de réaliser un programme esthétique, impossible au moment même où il s'énonce. Certes, le narrateur des *Veilles* critique ici la société, qui enferme et qui juge, selon un procédé satirique facilement repérable. Mais il est possible aussi de considérer qu'il accepte cette loi

Poeten stand der Schweiß auf der Stirne, weil er keinen Verstand in sein Naturgedicht bringen konnte – der Narr hatte das Dichten bisher nur auf dem Papiere versucht. » (Bonaventura, *Nachtwachen*, éd. cit., p. 133.)

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 91-92. « Ich erinnerte mich an ähnliche überpoetische Stunden, wo das Innere Sturm ist, der Mund im Donner reden, und die Hand statt der Feder den Blitz ergreifen möchte, um damit in feurigen Worten zu schreiben. Da fliegt der Geist von Pole zu Pole, glaubt das ganze Universum zu überflügeln, und wenn er zuletzt zur Sprache kommt – so ist es kindisch Wort, und die Hand zerreißt rasch das Papier. » (*Ibid.*, p. 10.)

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 92. « Ich bannte diesen poetischen Teufel in mir, der am Ende immer nur schadenfroh über meine Schwäche aufzulachen pflegte, gewöhnlich durch das Beschwörungsmittel der Musik. Jetzt pflege ich nur ein paarmal gellend ins Horn zu stoßen, und da geht's auch vorüber.

Überall kann ich allen denen, die sich vor ähnlichen poetischen Überraschungen wie vor einem Fieber scheuen, den Ton meines Nachtwächterhorns als ein echtes antipoeticum empfehlen. Das Mittel ist wohlfeil und von großer Wichtigkeit zugleich, da man in jetziger Zeit mit Plato die Poesie für eine Wut zu halten pflegt, mit dem einzigen Unterschiede, daß jener diese Wut vom Himmel und nicht aus dem Narrenhause herleitete. » (*Ibid.*)

sociale, parce qu'il en reconnaît le fondement. Ainsi l'ouvrage s'achève-t-il sur la répétition du nom « Néant ! », qui, préludant au blanc du texte, accomplit le souhait exprimé par le narrateur quelques pages plus haut :

Nul n'ignore combien le cours du monde est inconstant, c'est pourquoi j'interromps ici l'inconnu au manteau au beau milieu de son récit et, ma foi, on souhaiterait aussi que tel grand auteur et poète, de la même façon, sût s'interrompre tout seul quand il le faut, et que la mort, de même, pût venir à l'heure propice mettre un terme à la vie de maint grand homme – on en a près de nous des exemples⁴³⁰.

Se taire, mettre un terme à l'œuvre, laisser inachevé ce qui ne peut être achevé, c'est apprivoiser la mort, c'est accepter la borne finale de toute existence, dans un monde que le narrateur athée des *Veilles* aperçoit dans son absurdité irréductible, et non dans sa mysticité. Ce stoïcisme radical conduit naturellement à accomplir le vœu de Blanchot, à abandonner l'œuvre commencée au silence radical et décisif⁴³¹.

La littérature « moderne » ne pourrait-elle en définitive qu'être absence de littérature ? L'affirmation, telle quelle, aurait, ni plus ni moins, la pertinence des provocations salutaires : elle constitue une mise en garde nécessaire, mais elle reste néanmoins une étape à franchir. C'est d'ailleurs ce qui se passe dans nos textes, chacun à sa façon. Antioch, après sa diatribe contre la poésie, reprend en ces termes : « Mais avoue que tu n'as jamais entendu quelqu'un lire mieux les vers qu'Adelheid⁴³² ? » N'est-ce pas reconnaître que, malgré leur nature illusoire, l'amour et la poésie ne cessent d'enchanter ceux qui ont l'âme noble ? Le narrateur des *Veilles*, malgré son ironie à l'égard des poètes et des esprits forts, reste leur frère, lui qui fait de chacune de ses veilles un poème paradoxal. *Louis Lambert* constitue en définitive le *Traité de la volonté* de Louis Lambert, et il a suffi à maint commentateur de la pensée de Balzac : Henri Evans a soutenu à Londres une thèse de philosophie entièrement consacrée à ce roman, dans lequel le chercheur voit tout entière résumée la « philosophie de Balzac⁴³³ ». Le primat du langage, en littérature, ne condamne pas la littérature, pas plus qu'elle ne la rend incapable de se faire l'expression d'une pensée. Les deux termes du paradoxe mis au jour par

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 255. « Es geht nun einmal höchst unregelmäßig in der Welt zu, deshalb unterbreche ich den Unbekannten im Mantel hier mitten in seiner Erzählung, und es wäre nicht übel zu wünschen daß mancher große Dichter und Schriftsteller sich selbst zur rechten Zeit unterbrechen möchte, so auch der Tod in der rechten Stunde das Leben großer Männer – Beispiele liegen nahe. » (*Ibid.*, p. 98.)

⁴³¹ La littérature du XIX^e siècle permet la multiplication des exemples en ce sens : Nerval se donne la mort avant la parution de la seconde partie d'*Aurélia*. Gogol brûle le manuscrit de la seconde partie des *Âmes mortes*, son chef-d'œuvre resté « inconnu ». La fiction n'est pas en reste : Frenhofer meurt de ne pas avoir su mettre un terme à son œuvre, tandis que Louis Lambert écrit un *Traité de la Volonté* qui ne sera jamais donné à lire. Le même constat peut être fait à propos de l'écriture poétique. Rimbaud renonce à vingt-trois ans à la littérature, donnant naissance à un mythe que les surréalistes construiront après lui : « tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud ! » chante René Char, tandis que Mallarmé enchante l'« absente de tout bouquet » et appelle de ses vœux la « disparition élocutoire du poète ».

⁴³² Nicolas Polévoï, *La Félicité de la Folie*, éd. cit., p. 64.

⁴³³ Voir Henri Evans, *op. cit.*

Jacques Rancière doivent être à tout prix maintenus : il s'agit de libérer la forme pure du langage des pièges de la convenance et, simultanément, d'en faire l'expression satisfaisante, sinon adéquate, d'une pensée. Nous aimerions donc, avant de conclure cette thèse, proposer quelques unes des pistes explorées par nos auteurs pour réaliser le programme paradoxal d'une « littérature négative ».

10.3.3. Vers une « littérature négative »

Si l'on peut utiliser la réflexion théologique que nous avons exposée plus haut et l'appliquer à la littérature, comme le suggère Jacques Rancière au détour d'une phrase, c'est au prix d'une analogie. La théologie négative permet de connaître l'inconnaissable au prix d'un renoncement à la connaissance ; la littérature négative reçoit en conséquence pour tâche de dire l'indicible en renonçant au langage. Si la littérature positive appartient en propre à l'écrivain rationnel, la littérature négative apparaît comme le royaume sans partage de son double mystique, le fou. Puisque la littérature tend vers l'expression de l'indicible, dans une forme qui, émancipée de toute dépendance à son objet, cherche néanmoins à l'épouser au plus près, l'écrivain fou se doit de renoncer à parler, pour atteindre l'X de la Parole au-delà de tout langage. Nous nous proposons donc d'explorer ici quelques possibilités offertes au fou pour édifier, dans les blancs d'un langage qui ne peut qu'être l'expression de la raison, si l'on en croit Jacques Derrida, quelque chose qui semble parfois atteindre les hauteurs sublimes d'une littérature négative.

CONJURER L'ESPRIT DE SÉRIEUX PAR LE RIRE

La première ressource qui s'offre au « fou », non plus aliéné mais « fou du roi », c'est de conjurer l'esprit de sérieux par le rire, de faire de l'humour le chemin vers la vérité. Telle est la profession de foi du veilleur de Bonaventura, que nous avons placée en épigraphe de notre introduction :

Qu'on le prenne de la façon qu'on veut, il faut bien y réfléchir, de nos jours, avant de prendre le métier de poète, car on ne compte plus que bien peu de fous, et il y a une telle pléthore d'esprits raisonnables qu'ils peuvent à eux seuls investir toutes les disciplines, y compris celle de la poésie. Dans ces conditions, il n'y a plus de place pour un pur dément comme moi. C'est pourquoi, désormais, je me contente de tourner autour de la poésie, c'est-à-dire que je me suis fait humoriste et, comme veilleur de nuit, j'y ai tout le loisir requis⁴³⁴.

⁴³⁴ Bonaventura, *Les Veilles*, éd. cit., p. 92-93. « Mag dem indes sein, wie ihm wolle, so bleibt es doch heutzutage mit der Dichterei überall bedenklich, weil es so wenig Verrückte mehr gibt, und ein solcher Überfluß an Vernünftigen vorhanden ist, daß sie aus ihren eigenen Mitteln alle Fächer und sogar die Poesie

Du poète torturé, qui se pend au cours de la huitième veille, au veilleur de nuit qui, précisément, vit et veille, il y a la distance critique qu'offre l'humour.

Cette déclaration présente un accent tout hoffmannien, et il n'est pas étonnant qu'on ait parfois voulu confondre Bonaventura et Hoffmann. Le parcours de Giglio Fava, dans *Princesse Brambilla*, ressemble fort à celui du veilleur de nuit. Acteur tragique empêtré dans un *pathos* non maîtrisé, il apprend progressivement, au travers de l'épreuve qualifiante qu'est la folie, à embrasser la profession d'acteur comique. Celionati, le médecin charlatan qui lui sert aussi d'initiateur, délivre au café Greco une édifiante leçon sur l'humour et ses vertus, au travers d'un mythe, celui des jardins d'Urdar. Le début du récit présente les deux figures antithétiques du couple royal constitué par le roi Ophioch et la reine Liris. Le premier est toujours triste, hanté par de sombres pensées. La seconde se perd sottement dans un rire superficiel qui la rend insupportable à son époux. Après un sommeil magique, ils sont appelés à une nouvelle existence par le mage Hermod, double de Celionati :

Au moment où le prisme mystérieux du mage Hermod se fondit en cette source, le couple royal se réveilla de son long sommeil. Tous deux, le roi Ophioch et la reine Liris, poussés par une irrésistible curiosité, accoururent vers la source. Ils furent les premiers à en contempler l'onde. Mais, lorsqu'ils aperçurent dans la profondeur infinie l'azur éclatant du ciel, les buissons, les arbres, les fleurs, toute la nature et leurs propres personnes reflétés en sens inverse, on aurait dit que des voiles obscurs se dissipaient, et un monde nouveau, plein de magnificence, de vie et de bonheur, se révéla à leurs yeux ; avec la connaissance de ce monde, leur être fut enflammé d'un ravissement qu'ils n'avaient encore jamais éprouvé, ni même pressenti. Ils contemplèrent pendant longtemps la source merveilleuse, et puis ils se levèrent, se regardèrent l'un l'autre et se mirent à rire, – puisqu'il est permis d'appeler rire aussi bien l'expression physique du bonheur le plus intime que celle de la joie que donne la victoire remportée par les forces spirituelles de l'être.

Si la transfiguration qui s'était opérée dans la physionomie de la reine Liris et qui donnait pour la première fois à son beau visage une vie véritable et un véritable charme céleste n'eut pas suffi à attester la transformation complète de son état d'esprit, chacun aurait pu s'en rendre compte par la façon dont elle riait. En effet, ce rire était si différent de celui qui faisait jadis le tourment du roi, que beaucoup de gens timides prétendirent que ce n'était pas elle qui riait ainsi, mais bien un autre être, un être merveilleux caché dans son âme. Il en fut de même au sujet du rire qui s'était emparé du roi Ophioch. Lorsque tous deux se furent mis à rire de cette étrange façon, ils s'écrièrent presque en même temps : « Oh ! Nous étions plongés dans l'exil sinistre et désolé des rêves oppresseurs et voici que nous nous sommes réveillés dans notre patrie ; maintenant nous nous reconnaissons en nous-mêmes, et nous ne sommes plus des orphelins. » Puis ils se jetèrent dans les bras l'un de l'autre avec l'expression de l'amour le plus profond⁴³⁵.

besetzen können. Ein rein toller, wie ich, findet unter solchen Umständen kein Unterkommen. Ich gehe deshalb auch nur jetzt bloß noch um die Poesie herum, das heißt, ich bin ein Humorist worden, wozu ich als Nachtwächter die meiste Muße habe. – » (Bonaventura, *Nachtwachen*, éd. cit., p. 11.)

⁴³⁵ E. T. A. Hoffmann, *Princesse Brambilla*, éd. cit., p. 116-117. « In demselben Augenblick, als das geheimnisvolle Prisma des Magus Hermod zur Quelle zerfloß, war das Königspaar aus seinem langen Zauberschlafe erwacht. Beide, König Ophioch und Königin Liris, eilten, von unwiderstehlicher Begier getrieben, schnell herbei. Sie waren die ersten, die hineinschauten in das Wasser. Als sie nun aber in der unendlichen Tiefe den blauen, glänzenden Himmel, die Büsche, die Bäume, die Blumen, die ganze Natur, ihr eignes Ich in verkehrter Abspiegelung erschauten, da war es, als rollten dunkle Schleier auf, eine neue

S'il est un rire futile, il en est un autre qui permet et exprime la connaissance profonde du *moi* et du monde. Le rire⁴³⁶ apparaît bien comme cet au-delà du langage, qui se passe de la raison, pour dire la plénitude de l'être réconcilié. La conception hoffmannienne apparaît proche, ici, de ce que la figure de Dionysos représentera plus tard dans l'esthétique de Nietzsche. Le changement de la reine Liris incarne l'invention d'un nouveau rire, qui consacre la victoire des « forces spirituelles ». Celui du roi Ophioch invite à rompre le lien entre folie et mélancolie, pour atteindre une forme supérieure de folie, véritable miroir de l'âme et du monde, comme l'onde pure de la source d'Urdar.

Il nous semble possible de rapprocher cette conception du rire, conçu comme abolition du langage rationnel au profit de la contemplation sereine du monde, de la quête d'un nouveau langage philosophique, telle que la décrit par exemple André Stanguennec :

[...] le langage indirect sur l'Absolu que Kant trouvait dans les Idées esthétiques des poètes et des peintres classiques est transposé par Fr. Schlegel dans les formes ludiquement allusives que sont l'ironie, le fragment en « hérisson », le *Witz* (la « saillie » ou le « mot d'esprit ») unifiant rapidement les choses apparemment les plus éloignées et les plus hétérogènes. Tout cela est opéré afin de donner, pour reprendre une expression de Kant, « beaucoup à penser ». On peut considérer l'unité visée par ces nouveaux modes d'expression philosophiques comme concurrençant la synthèse dialectique et spéculative, mais sans « le sérieux, la douleur, la patience et le travail du négatif » qui la caractérisent selon les termes de Hegel. Il faut d'ailleurs associer à ces modes d'écriture l'allégorie et l'*Ahnung* (l'intuition au sens d'un « entrevoir qui pressent »)⁴³⁷.

Toutes ces formes sont ludiques : elles tentent de conjurer l'esprit de sérieux propre à Hegel par le jeu. Elles ont aussi en commun de faire reposer la survenue du sens sur des mécanismes non langagiers. L'ironie, l'allégorie, l'allusion font reposer le sens sur le non-dit : énoncés à double sens, ils imposent la quête d'un au-delà du texte, jamais totalement assignable, intraduisible au sens propre. Le fragment et le *Witz* sont également des segments textuels

herrliche Welt voll Leben und Lust wurde klar vor ihren Augen, und mit der Erkenntnis dieser Welt entzündete sich ein Entzücken in ihrem Innern, das sie nie gekannt, nie geahnet. Lange hatten sie hineingeschaut, dann erhoben sie sich, sahen einander an und – lachten, muß man nämlich den physischen Ausdruck des innigsten Wohlbehagens nicht sowohl als der Freude über den Sieg innerer geistiger Kraft Lachen nennen. – Hätte nicht schon die Verklärung, die auf dem Antlitz der Königin Liris lag und den schönen Zügen desselben erst wahres Leben, wahrhaften Himmelsreiz verlieh, von ihrer gänzlichen Sinnesänderung gezeugt, so hätte das jeder schon aus der Art abnehmen müssen, wie sie lachte. Denn so himmelweit war dieses Lachen von dem Gelächter verschieden, womit sie sonst den König quälte, daß viele gescheite Leute behaupteten, sie sei es gar nicht, die da lache, sondern ein anderes in ihrem Innern verstecktes wunderbares Wesen. Mit König Ophiochs Lachen hatte es dieselbe Bewandnis. Als beide nun auf solch eigne Weise gelacht, riefen sie beinahe zu gleicher Zeit : « Oh ! – wir lagen in öder, unwirtbarer Fremde in schweren Träumen und sind erwacht in der Heimat – nun erkennen wir uns in uns selbst und sind nicht mehr verwaiste Kinder ! » – Dann aber fielen sie sich mit dem Ausdruck der innigsten Liebe an die Brust. » (E. T. A. Hoffmann, *Prinzessin Brambilla*, éd. cit. p. 60-61.)

⁴³⁶ Sur le rire romantique, on consultera l'article de Georges Zaragoza, « Rire de la solitude et solitude du rire dans quelques œuvres romantiques » in *Nineteenth-Century French Studies*, Lincoln Nebraska, Spring-Summer 2000.

⁴³⁷ André Stanguennec, *La Philosophie romantique allemande*, éd. cit., p. 26-27.

inachevés et impossibles à achever dans le langage. Ainsi André Jolles définit-il la « forme simple » du Witz :

Dans la mesure où le langage est une manière de communiquer ou de se faire comprendre, il est évident a priori que toute partie du langage doit être compréhensible. Pour autant que le langage vise à ce résultat, chaque forme du langage ne doit donc s'employer qu'avec un sens compréhensible. Supposons maintenant que, en restant toujours dans cette activité, j'emploie un mot dans un autre sens – ou que je l'emploie apparemment dans un sens alors que je l'entends en vérité dans un autre sens, ou encore que je remplace un mot compréhensible par un autre mot qui a le même son mais un autre sens ; on obtient alors non pas l'ambiguïté que nous avons vue dans la langue spéciale de la devinette, mais le double-sens ; c'est-à-dire que l'intention de communication du langage est abolie, que l'intelligibilité du langage se « dénoue », que la liaison entre celui qui parle et son auditeur est momentanément « défaite ». C'est justement ce dénouement que cherche à atteindre le jeu de mots, le jeu sur les mots⁴³⁸.

Dénouer le langage, tel semble bien être l'ambition commune de toutes ces formes romantiques chargées de révéler une vérité philosophique : ce qui figure textuellement signale son incomplétude, suspend momentanément la communication et donne ainsi à penser, en ceci que le discours lisible y sert à signaler un manque, dans lequel réside précisément le sens à construire.

ÉCRIRE LE GESTE

Acteur comique, Giglio n'est pas poète. Le rire est refus du langage, il trouve ainsi son lieu, non dans le livre, mais au théâtre. Celui-ci apparaît comme une voie privilégiée pour atteindre l'art véritable. Or le théâtre ne tient qu'à un fil à l'art littéraire : il est avant tout restitution de l'expression première que fut, pour l'humanité naissante, le geste. Le goût prononcé de Hoffmann pour la pantomime, le théâtre de marionnette et la *commedia dell'arte* atteste l'importance accordée à cette expression artistique populaire. Les gravures de Callot, qui scandent *Princesse Brambilla*, introduisent un espace de silence entre chaque chapitre, qui intervient parfois en plein cœur de l'action principale. Or ce silence permet à l'auteur de redoubler l'intrigue en la soulignant d'un geste fondateur, qui lui donne son sens.

Bonaventura propose une réflexion similaire. Les quatrième et cinquième veilles rapportent la même histoire, qu'elles dédoublent en deux récits de facture extrêmement différente. La version nocturne est une « folie poétique », qui emprunte sa forme au théâtre populaire allemand, Hanswurst, « Jean-Saucisse », en constituant le personnage principal. Ainsi le narrateur improvisé débute-t-il son récit, après avoir prié son auditeur de se garder de

⁴³⁸ André Jolles, *Formes Simples*, Paris, Seuil, coll. Poétique, trad. par Antoine Marie Buguet, 1972, p. 198. [titre original : *Einfache Formen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1930.]

prendre le « moindre air grave » :

« Il est diantrement ennuyeux, tu me l'accorderas, de débiter le récit de sa vie, bien sagement, un épisode succédant à l'autre ; c'est pourquoi je préfère le mettre en action et le représenter comme une saynète de marionnettes avec un Hanswurst ; l'ensemble sera plus facile à comprendre et plus drôle⁴³⁹.

La seconde version, diurne, n'est qu'une prose ennuyeuse que le veilleur rédige, après une nuit éprouvante, pour se reposer :

Le mieux que je pusse faire était encore de me transcrire ma nuit de folie poétique en prose claire et ennuyeuse, et je couchai sur le papier, en termes raisonnables et dûment motivés, la vie de ce dément et la fis imprimer pour le plaisir et la délectation des gens avertis, divaguants de jour. Mais ce n'était en fait qu'un moyen de me fatiguer, et je voulais me lire cela pendant cette veille de nuit pour ne pas devoir une seconde fois me mettre à la merci de la prose et du jour⁴⁴⁰.

La « poésie », qui ne saurait de cette manière être que « folie poétique », renoue avec les origines bouffonnes du théâtre de rue, en condamnant ainsi sans appel la littérature savante et bourgeoise, tout juste bonne à endormir les gens.

L'importance accordée au théâtre nourrit l'ensemble des *Veilles*. Après avoir été poète, avant de se faire veilleur, le narrateur de Bonaventura a participé à une troupe de théâtre de marionnettes. Quant au poète suicidé, il a laissé, avant de mourir, le « prologue de l'Homme », qui devait ouvrir son œuvre majeure. Or ce prologue renoue avec la vision baroque du *theatrum mundi*, que soulignent également les multiples références à *Hamlet*, dont le personnage principal des *Veilles* pourrait bien n'être qu'un avatar : n'adopte-t-il pas ce rôle précisément à l'hospice des fous, où il rencontre la folle Ophélie, son unique amour ?

Cette réflexion rejoint celle qu'on a pu mener plus haut sur le fol-en-Christ. Ce n'est pas toujours par la parole que le fol, lorsqu'il agit en prophète, annonce et juge. Il choisit parfois le silence, et figure un tableau : il se fait image. Irina Goraïnoff raconte qu'un jour Nicolas I^{er}, tandis qu'il se rendait à la Laure de Kiev pour y rencontrer un célèbre fol-en-Christ, Théophile, trouva celui-ci couché sur une fourmilière et feignant la mort. Interrogé, le *yourodivy* refusa de parler et de bouger. Longtemps après, alors que la Crimée avait été envahie, entraînant la mort du tsar désespéré, le métropolite Philarète interpréta ainsi le

⁴³⁹ Bonaventura, *Les Veilles*, éd. cit., p. 133-134. « Es ist, du wirst mir's zugeben, verdammt langweilig, seine eigene Geschichte von Perioden zu Perioden, so recht gemütlich, aufzurollen ; ich bringe sie deshalb lieber in Handlung, und führe sie als ein Marionettenspiel mit dem Hanswurst auf ; da wird das Ganze anschaulicher und possierlicher. » (Bonaventura, *Nachtwachen*, éd. cit., p. 33.)

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 147-148. « Da konnte ich nun nichts Besser tun, als mir meine poetisch tolle Nacht in klare langweilige Prosa übersetzen, und ich brachte das Leben des Wahnsinnigen recht motiviert und vernünftig zu Papiere, und ließ es zur Lust und Ergötzlichkeit der gescheuten Tagwandler abdrucken. Eigentlich war es aber nur ein Mittel mich zu ermüden, und ich wollte es in dieser Nachtwache mir vorlesen, um nicht zum zweiten Male mit der Prosa und dem Tage mich einlassen zu müssen. » (*Ibid.*, p. 41.)

présage : « eh bien, je pense maintenant que les fourmis représentaient les soldats de l'envahisseur et la posture mortuaire adoptée par Théophile présageait la mort de notre tsar⁴⁴¹. »

Image vivante incarnant, grâce à sa foi, le message de Dieu, le *yourodivy* est un acteur. Il n'hésite pas, pour divertir et édifier le peuple, à monter de petits spectacles au cœur des cités, à créer et jouer des rôles qu'il interprète, allant jusqu'à s'oublier lui-même pour s'absorber entièrement dans son art. Nicolas et Théodore, deux *yourodivyé* de Novgorod, à la fin du xiv^e siècle, passèrent leur vie à simuler disputes et chamailleries, pour divertir le peuple et le mettre en garde contre la rivalité qui opposait les deux rives du fleuve.

Envisagé sous cet aspect, c'est finalement Peter Schönfeld, alias Pietro Belcampo, qui semble le plus proche du fol-en-Christ. Le ton du coiffeur prophète est très proche de celui du fol-en-Christ. Le dernier entretien qu'il a avec Médard, dans l'asile psychiatrique, en témoigne :

– Tiens-tu absolument à te faire garder ici à ma place ? Ne peux-tu donc pas, après une minute de bon sens, laisser là tes extravagances ?

Il eut un étrange sourire :

– Tout ce que je dis quand l'Esprit vient me visiter est-il donc si stupide ? demanda-t-il.

– Voilà bien le malheur ! répondis-je. Toutes tes bouffonneries cachent souvent des vérités profondes, mais tu les surcharges d'un tel bric-à-brac, de tant de clinquant, que la plus honnête des pensées, celle dont la couleur a su rester de bon aloi, en devient ridicule et insignifiante, tel un vêtement que recouvriraient des pièces d'étoffe bigarrées⁴⁴².

L'ecclésiastique qui assiste à la conversation, en allemand, langue qu'il n'entend pas, fait cette remarque à Schönfeld :

Vous avez une façon de discourir qui sait admirablement faire vivre ce dont vous parlez aux yeux de votre auditeur. En Allemagne, on doit vous prendre pour un fou ; même chez nous vous passeriez pour un parfait *buffone*. Vous pourriez faire carrière sur une scène comique⁴⁴³.

Illuminé par ces paroles, Schönfeld décide d'embrasser la carrière d'acteur. Plus tard, Médard le retrouve à Rome où il interprète, dans un petit théâtre de marionnettes, l'histoire de David et Goliath. Le récit n'est pas choisi au hasard. David, précurseur du Christ pour les chrétiens, triomphe du géant. Il symbolise l'inversion du royaume du Christ : le plus faible triomphe du

⁴⁴¹ Irina Gorainoff, *Les Fols-en-Christ*, éd. cit., p. 138-139.

⁴⁴² *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 281. « Willst du diche denn durchaus statt meiner hier einbürgern ? Ist es dir denn nicht möglich, nach einer Minute verständigen Ernstes das Possenhafte zu lassen ? » Er lächelte auf seltsame Weise und sagte : « Ist wirklich alles so albern, was ich spreche, wenn mir der Geist kommt ? » – « Das ist ja eben das Unglück », erwiderte ich : daß deinen Fratzen oft tiefer Sinn zum Grunde liegt, aber du verträdelst und verbrämst alles mit solch buntem Zeuge, daß ein guter, in echter Farbe gehaltener Gedanke, lächerlich und unscheinbar wird, wie ein, mit scheckigen Fetzen behängtes Kleid. » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 281.)

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 282. « Zudem habt Ihr [...] eine Art des Vortrags, die ganz dazu geeignet ist, alles das, wovon Ihr sprecht, dem Zuhörer lebendig vor Augen zu bringen. In Deutschland muß man Euch für toll halten, und selbst bei uns würdet Ihr für einen guten Buffone gelten. Ihr könnt auf dem komischen Theater Euer Glück machen. » (*Ibid.*, p. 282.)

plus fort, dans un renversement qui exprime le sens de la folie-en-Christ. Il n'y a rien d'étonnant à ce que la dernière apparition du personnage dans le roman le représente, au moment des funérailles de Médard, en moine-*yourodivy* :

Au cours du *Requiem*, il se répandit dans l'air un fort parfum de roses. Et voici ce que nous pûmes observer : un bouquet des roses les plus belles, fort rares en cette saison, avait été fixé au merveilleux tableau représentant saine Rosalie ; ce tableau, que l'on dit être l'œuvre d'un peintre italien très ancien et inconnu, avait été acheté par notre couvent, pour une somme considérable, aux capucins des environs de Rome qui n'en avaient gardé qu'une copie. Or le frère tourier déclara qu'au petit matin un mendiant d'aspect misérable, vêtu de haillons, était monté à notre insu à l'église et avait attaché le bouquet au tableau. Ce même mendiant assista à la cérémonie funèbre et se mêla aux frères. Nous allions le repousser, mais le Prieur Léonard, l'ayant regardé avec attention, nous ordonna de tolérer sa présence.

Il l'accueillit au couvent comme frère lai. Nous le baptisâmes frère Pierre, car il portait dans le monde le nom de Peter Schönfeld ; nous lui accordâmes volontiers ce nom glorieux, car il était fort paisible et débonnaire, parlait peu et se contentait de rire parfois d'une manière fort drôle qui, n'ayant rien de coupable, nous amusait beaucoup.

Un jour, le Prieur Léonard nous apprit que la lumière de Pierre s'était éteinte dans les vapeurs de la folie à laquelle l'avait conduit la nature ironique de son esprit⁴⁴⁴.

Dans sa folie, Peter, qui, après l'expérience fondatrice du théâtre, est passé par celle de l'errance et de la mendicité, a atteint une forme de sainteté. Son rire n'a plus rien de diabolique, il est celui du fol-en-Christ qui voit en ce monde la gloire de Dieu et sait s'en réjouir. Il a même le pouvoir de rédimer son compagnon, Médard. Celui-ci, grâce à un miracle de son ancien sauveur, meurt en quelque sorte en « odeur de sainteté ». Le narrateur insiste sur la rareté des fleurs en cette saison et le parfum exquis qui se dégage au moment du *Requiem*. Nous ne savons pas si Hoffmann connaissait de près la tradition orthodoxe du *yourodivy*. Nul doute néanmoins qu'en forgeant le personnage de Peter Schönfeld, il n'ait eu l'intuition de cette folie christique qui est une voie d'accès à la sainteté. Le personnage du coiffeur converti au théâtre et à la foi permet en tout cas d'esquisser un lien entre la théologie négative, incarnée par le fou de Dieu, et la littérature négative, qui confie à l'acteur bouffon le soin d'incarner sa vérité dernière.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 375. « bei dem Requiem nämlich verbreitete sich ein sehr starker Rosenduft, und wir bemerkten, daß an dem schönen Bilde der heiligen Rosalia, das von einem sehr alten unbekannten italienischen Maler gefertigt sein soll, und das unser Kloster von den Kapuzinern in der Gegend von Rom für erkleckliches Geld erkaufte, so daß sie nur eine Kopie des Bildes behielten, ein Strauß der schönsten, in dieser Jahreszeit seltenen Rosen befestigt war. Der Bruder Pförtner sagte, daß am frühen Morgen ein zerlumpter, sehr elend aussehender Bettler, von uns unbemerkt, hinaufgestiegen und den Strauß an das Bild geheftet habe. Derselbe Bettler fand sich bei der Exportation ein und drängte sich unter die Brüder. Wir wollten ihn zurückweisen, als aber der Prior Leonardus ihn scharf angeblickt hatte, befahl er, ihn unter uns zu leiden. Er nahm ihn als Laienbruder im Kloster auf ; wir nannten ihn Bruder Peter, da er im Leben Peter Schönfeld geheißen, und gönnten ihm den stolzen Namen, weil er überaus still und gutmütig war, wenig sprach und nur zuweilen sehr possierlich lachte, welches, da es gar nichts Sündliches hatte, uns sehr ergötzte. Der Prior Leonardus sprach einmal : des Peters Licht sei im Dampf der Narrheit verlöscht, in die sich in seinem Innern die Ironie des Lebens umgestaltet. » (*Ibid.*, p. 374.)

Le primat accordé au geste sur la parole, qui assure la promotion du théâtre dans les récits de notre corpus, s'accompagne très souvent de procédés de dédoublements, qui permettent la progression du sens. Celui-ci se trouve pris dans un jeu de répétitions et de variations, qui dramatise sans cesse la dialectique du même et de l'autre, celle-là même qui est au cœur de la conception romantique de la folie et de la sagesse. Emportés dans ce mouvement, les auteurs sont alors amenés à renoncer au langage au profit du rythme, à la lettre pour lui préférer le nombre. Telle est la thèse défendue par Shoshana Felman dans son ouvrage. Ainsi conclut-elle :

La folie, en dernière instance, se sera définie dans ce livre comme une résistance en acte à l'interprétation. La folie, en d'autres termes (comme la chose littéraire), ne consiste ni en *sens* ni en *non-sens* ; elle n'est pas un signifié dernier, aussi manquant ou disséminé qu'on puisse se l'imaginer, ni même un signifiant ultime qui résiste au déchiffrement exhaustif, mais une sorte de *rythme* imprévisible, incalculable, inarticulable, mais foncièrement narrable, à travers le récit du glissement d'une lecture *entre* le trop-plein-de-sens et le trop-vide-de-sens. Toute lecture est un récit rythmé par la rhétorique de ce qu'elle manque à dire sur son rapport au texte et à la folie du texte⁴⁴⁵.

Ni sens, ni non-sens, ni signifié, ni signifiant, la littérature mise à l'épreuve de la folie est bien une absence, un manque, un creux, un entre-deux qui n'est qu'un vide, ce que Shoshana Felman appelle un rythme. Or cette notion ne se peut comprendre qu'au prix d'un glissement : l'œuvre ne se définit pas ici en elle-même, mais dans le processus de la lecture. Ce n'est pas le rapport de l'auteur à son œuvre qui la rend folle, c'est le rapport de l'œuvre au lecteur. La folie du texte, pour Shoshana Felman, est sa résistance à l'interprétation. C'est l'impossibilité, non de l'écriture, mais de la lecture, qui rend l'œuvre à sa folie. En s'écrivant, l'œuvre nie la possibilité de sa lecture à venir. Elle s'offre comme le récit de son refus d'être lue, et finit par ne rien dire d'autre que l'impossibilité, pour sa voix, d'être entendue. L'œuvre littéraire est au-delà du langage, parce qu'elle refuse sa fonction première, celle de la communication, pour se résoudre en pure expression lyrique, en rythme. C'est à propos de l'impossible lecture du sonnet « El Desdichado » que Shoshana Felman est amenée à définir ce qu'elle entend par « rythme ». Pour elle, le dernier tercet échappe à toute lecture référentielle, parce qu'il célèbre sa propre forme, et se replie ainsi sur lui-même.

Tout en se rythmant, le poème, de la sorte, entre dans la question fondamentale qui le constitue, à savoir : qu'est-ce que le rythme ?

Le rythme, répond le poème, est une traversée de l'Achéron : un voyage répété au pays de la

⁴⁴⁵ Shoshana Felman, « La Folie et la chose littéraire : vers la question du livre », in *La Folie et la chose littéraire*, éd. cit., p. 349-350.

mort, mais qui s'effectue du côté de la vie. Seule la répétition symbolique du langage permet au sujet de survivre à toutes les formes de mort, de rupture, dont est tissée la vie. Le rythme surgit à chaque fois à travers une rupture du silence ; il retourne également au silence. « Ce silence est contradictoire, commente le Socrate de Valéry : instant absolument vierge. Et puis, instant où quelque chose doit se rompre dans l'âme, dans l'attente Quelque chose se rompre... Et cependant c'est aussi comme une soudure. » Ce passage rythmique de silence à silence, ce moment à travers lequel quelque chose de même devient autre, est ainsi assimilable à un passage répété par la mort : le rythme n'est rien d'autre que le système ouvert de la répétition des ruptures. Que le pathos de la répétition, la rhétorique du rythme, rende vivable la répétition des ruptures, neutralise les contradictions en faisant alterner les alternatives –

Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée

– il n'empêche que ce pathos reste et demeure souffrance. Le rythme est un système fondamental de déséquilibre. La « musique » n'est possible que parce que l'homme est d'abord, comme dit Nietzsche, « une *dissonance* incarnée »⁴⁴⁶.

Le « passage rythmique de silence à silence » tend à redessiner la « guirlande de fragments », ou le « collier de mots sonores » propres à la définition romantique de la littérature : ce n'est pas tant le passage du fragment au fragment, que la transition du vide au vide que chaque fragment permet, qui dessine le rythme propre à l'écriture littéraire. Chaque « mot sonore » fait ainsi résonner le silence dont il est nimbé, le rompt pour mieux le faire entendre. Or, nous dit Shoshana Felman, ce passage est aussi celui qui permet à la vie d'affronter les ruptures de la mort qui la jalonnent. Shoshana Felman inverse ainsi la métaphore ordinaire : c'est au silence que se trouve attachée la vie, aux « mots sonores » qu'est renvoyée la mort. Chaque poème, chaque fragment constitue la métaphore de la mort, que l'œuvre d'art franchit, dessinant le chemin sinueux qui porte la vie d'un silence à un autre. Lorsque le veilleur de nuit de Bonaventura renonce à la littérature, c'est pour s'accrocher à ce qu'il lui reste de vie : l'art littéraire est abandonné aux morts qui rêvent. Chaque scène du récit à faire est ainsi traversée de l'Achéron : *Aurélia* est une descente aux Enfers, *La Fée aux Miettes* le récit répété d'un voyage à bord d'une reine de Saba mythique, vers le grand désert libyque, qui figure le séjour des morts, là où vont les pères quand ils ont terminé leur office auprès des enfants devenus grands. Louis Lambert et Antioch apprivoisent la mort qui rôde, et, si Mikhaïl Platonovitch survit, c'est après avoir fait l'expérience mystique de l'au-delà. Quant au narrateur des *Élixirs du Diable*, il fait lui aussi plusieurs fois l'expérience de la mort, dans un voyage qui prend des allures de quête existentielle vers l'acceptation de celle-ci. Conjurant la mort par l'écriture, aller de cahot en chaos, jouer, dans la répétition du rythme, sa vie même, non pas le sens de sa vie, ou son non-sens, mais la « vie immédiate », pour reprendre un titre d'Éluard, tel pourrait être la forme du lyrisme proposé par la folie romantique.

⁴⁴⁶ Shoshana Felman, « Gérard de Nerval : folie et répétition », in *La Folie et la chose littéraire*, éd. cit., p. 86-87.

C'est peut-être Jorge Semprun qui, vingt ans après l'analyse de Shoshana Felman, a mené à son terme cette interrogation sur le lyrisme. Philosophe et autobiographe, Espagnol de langue littéraire française, Semprun réunit tous les entre-deux chers à Shoshana Felman. Dans le premier chapitre de *L'Écriture ou la vie*, Semprun s'interroge sur la possibilité d'écrire la mort, cette rupture fondamentale vécue dans un camp de concentration à l'âge de vingt ans. Il n'y a pas d'indicible, déclare l'écrivain : « on peut toujours tout dire⁴⁴⁷ » au travers, non pas du langage ordinaire, mais de ce langage second qu'est l'œuvre littéraire. Néanmoins, là n'est pas véritablement la question fondamentale de la littérature : il n'y a pas d'indicible, mais il y a de l'inaudible. Comme Shoshana Felman, Semprun rabat l'interrogation fondamentale sur celle de la réception de l'œuvre, et de l'expérience qu'elle cherche à dire. S'il est possible d'inventer un langage pour dire l'indicible, il n'est pas certain que ce langage puisse permettre une communication authentique, qui soit communion réelle dans les eaux de l'Achéron.

La solution est proposée par Jorge Semprun bien plus tard, dans le chapitre intitulé « Le Jour de la mort de Primo Levi », comme pour souligner l'une de ces ruptures qui créent le rythme de l'œuvre en gestation. L'auteur revient, à l'occasion de cet événement perçu par tous, alors, comme un échec de l'écriture, sur la genèse de son récit. Après les camps, il lui a fallu impérativement se taire : la vie nécessite le silence, non la parole. Ce n'est que très progressivement que la parole littéraire s'est donnée à entendre, puis à écrire. Ce retour à soi, à sa propre mort, est aussi germination et gestation, vie qui s'impose à celui qui se voit progressivement obligé de lui faire une place. C'est ainsi, par hasard, qu'en écrivant une fiction l'écrivain s'est tout à coup retrouvé face à lui-même, obligé de reconquérir un *je* au travers d'un *tu*, de convertir l'altérité en identité. Aussitôt, le récit qui s'impose, et qui mettra encore des années à s'écrire, trouve un titre : *L'Écriture ou la mort*. L'auteur y insiste : tel est bien le titre de ce nouveau récit, que le lecteur est en train de lire, et qu'il vient de voir naître, dans une mise en abyme qui dessine le mouvement circulaire de la répétition et qui donne son rythme propre à l'œuvre. Or le lecteur est en train de lire, non pas *L'Écriture ou la mort*, mais *L'Écriture ou la vie* : il le sait, il l'a lu sur la couverture. La fausse redondance du titre, comme

⁴⁴⁷ « Pourtant, un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de recreation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. Mais ceci n'a rien d'exceptionnel : il en arrive ainsi de toutes les grandes expériences historiques.

On peut toujours tout dire, en somme. L'ineffable dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'alibi. Ou signe de paresse. On peut toujours tout dire, le langage contient tout. [...]

Mais peut-on tout entendre, tout imaginer ? Le pourra-t-on ? En auront-ils la patience, la passion, la compassion, la rigueur nécessaires ? » (Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1994, p. 25-26.)

une vanité baroque, présente le livre en un miroir, qui dévoile les ressorts du trompe-l'œil, à la fois répétition et antithèse.

Comment comprendre cette baroque mise en abyme ? Peut-être faut-il rappeler d'abord que la conjonction « ou », dans les deux propositions, peut prendre deux sens, créer une alternative ou une équivalence. S'il s'agit d'une alternative, l'écrivain est sommé de choisir de vivre ou d'écrire. C'est bien ce que fait le jeune Semprun, en 1945, au sortir du camp : il se jette dans la vie, dans l'action, accomplissant les exploits d'un héros moderne. Mais il lui faut aussi choisir d'écrire ou de mourir : telle est bien la leçon du « jour de la mort de Primo Levi », ce jour où le récit à venir s'est imposé de lui-même, comme une victoire sur la mort. S'il s'agit d'une équivalence, force est de conclure que, par l'écriture, la vie devient l'égale de son contraire, la mort.

L'exacte réplique du titre de Semprun, c'est, à l'heure romantique, « Le Rêve ou la vie ». Plusieurs écrivains ont proposé des formules approchantes : Constantin Aksakov sous-titre *Walter Eisenberg Une vie dans un rêve*. Nicolas Polévoï rassemble ses récits, dont *La Félicité de la Folie*, sous le titre *Les Rêves et la vie*. Mais seul Nerval fait le choix de la structure qui oblige le lecteur à choisir entre équivalence et alternative. Choix impossible, puisque les deux possibilités se superposent dans le titre, pour lui donner son épaisseur, celle précisément qui suspend l'interprétation. Pas plus que celui de Primo Levi, le suicide de Nerval ne livre la clé de son œuvre : le lecteur qui l'y chercherait tomberait dans le « piège référentiel », celui qui l'inviterait à rabattre la folie du texte sur celle de son auteur, sans voir que les deux demeurent irréductibles. Il ne signale pas non plus l'échec de la littérature. Tout au plus en rend-il visible l'impossible pouvoir thérapeutique : l'écriture n'est pas remède contre les maladies de la terre. Le *pharmakon* y joue sur un autre plan : il ouvre la porte à la mort, mais il en interroge aussi le sens. On peut reprendre ici l'analyse que propose Serge Zenkine du suicide de Nerval, en lequel il voit encore un « geste tragique de création » :

L'épreuve de la culture aboutit à l'épreuve du néant. Sensible au non-être qui est au fond de la culture, Nerval a su s'échapper du cercle vicieux du savoir hermétique, qui cherche une vérité absolue des contenus, mais en réalité s'enferme dans sa synonymie infinie ; ce savoir, il a su le vivifier, en le dotant d'un sens personnel et historique. Il a dû le payer cher, anticipant le destin de bien d'autres auteurs qui venaient après lui et qui se consacraient eux aussi à l'étude de la culture. L'analogie la plus frappante le rapproche sans doute de Nietzsche, qui comprenait la « culture » d'une manière fort différente (comme une force productrice), mais qui a donné le développement que l'on sait à la formule « Dieu est mort », provenant probablement de Luther et mise en exergue du « Christ aux Oliviers » de Nerval ; qui délirait lui aussi sous l'emprise de la théomanie et du syncrétisme religieux en s'appelant dans ses dernières lettres tantôt Dionysos, tantôt « le Crucifié » ; qui a fini aussi tragiquement, sombrant dans la folie « pour avoir voulu percer un mystère redoutable en offensant la loi divine »⁴⁴⁸.

⁴⁴⁸ Serge Zenkine, *L'Expérience du relatif*, éd. cit., p. 191.

Dans *Aurélia*, la mort rôde dès les premières lignes. Elle est tantôt menace⁴⁴⁹, tantôt désir⁴⁵⁰. Pourtant, dès les premières lignes, celles qui furent publiées du vivant de son auteur, c'est le triomphe de la vie qui semble annoncé :

Chacun peut chercher dans ses souvenirs l'émotion la plus navrante, le coup le plus terrible frappé sur l'âme par le destin ; il faut alors se résoudre à mourir ou à vivre : – je dirai plus tard pourquoi je n'ai pas choisi la mort⁴⁵¹.

Ironiquement, les premiers lecteurs d'*Aurélia* ne virent le suspense levé qu'après la mort de l'auteur. L'énigme posée par la syllepse du titre, est en réalité résolue dès la première phrase ; le Rêve, et avec lui la littérature, est une « seconde vie⁴⁵² », autrement dit, ni la vie, ni la mort.

LAISSER DE « GRANDES MARGES BLANCHES »

Le silence vers lequel tend la parole de nos récits n'est pourtant pas celui de la mort, ou tout au moins celle-ci est indissociable de son envers : ce silence rêvé est bien celui de la quête ontologique d'un sens qui ne peut se dire dans le langage. En ceci, il annonce l'une des voies modernes de la littérature, celle qu'exprime Blanchot dans *Le Livre à venir*, ou celle encore que formule Éluard en ces termes :

Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré. Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé. Leur principale qualité est non pas d'évoquer, mais d'inspirer. Tant de poèmes d'amour sans objet réuniront, un beau jour, des amants. On rêve sur un poème comme on rêve sur un être⁴⁵³.

Le propre de l'œuvre moderne est peut-être de savoir qu'elle ne crée du sens qu'en instaurant une certaine qualité de silence, seul capable de recréer un « délire sans passé ». Tout lecteur pourrait reprendre à son compte les paroles du Prieur, à qui Médard vient de faire sa confession : si le discours du moine repentí laisse son supérieur indécis, ce dernier affirme « ton silence m'en dit plus long que tout⁴⁵⁴ ». C'est bien le silence, en définitive, qui hante la conscience du fou, et que la littérature se doit de faire parler, comme le suggère Lenz au pasteur Oberlin : « N'entendez-vous rien, n'entendez-vous pas cette terrible voix qui crie tout autour de l'horizon te qu'on appelle d'habitude le silence ? [...] »⁴⁵⁵

⁴⁴⁹ « C'est sa mort ou la mienne qui m'est annoncée ! » (*Aurélia*, éd. cit., p. 365.)

⁴⁵⁰ « Arrivé sur la place de la Concorde, ma pensée était de me détruire. » (*Aurélia*, éd. cit., p. 401.)

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 363-364.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 363.

⁴⁵³ Paul Éluard, « L'Évidence poétique », in *Donner à voir*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1939, p. 77.

⁴⁵⁴ *Les Élixirs du Diable*, éd. cit., p. 350. « dein Schweigen sagt mir alles. » (*Die Elixiere des Teufels*, éd. cit., p. 350.)

⁴⁵⁵ Georg Büchner, *Lenz*, éd. cit., p. 220. « Hören Sie denn nicht, hören Sie denn nicht die entsetzliche Stimme,

Ainsi sans doute faut-il comprendre les dernières lignes de *La Fée aux Miettes*, qui ouvrent le récit sur sa grande marge finale. Le narrateur premier interrompt une pénible discussion avec le « lunatique de Sienne » pour acheter la suite des aventures de Michel :

Quand je m'arrêtai pour y jeter un regard, je trouvai mon académicien à mes côtés. Ses traits portaient l'empreinte d'un mélange de consternation et de colère.

– Que vous proposez-vous de faire de cela ? me dit-il rudement.

– La dernière et la plus douce de mes études, lui répondis-je en passant, car le livre que vous voyez renferme plus de choses affectueuses, raisonnables et d'un profitable usage pour le genre humain, qu'il n'en entrerait en mille ans dans les mémoires des lunatiques de Sienne.

Et je le tiens pour plus moral et même pour plus sensé, continuai-je en marchant toujours, que tout ce que les savants ont écrit depuis que l'art d'écrire est un vil métier, et la science une sèche, rebutante et sacrilège anatomie des divins mystères de la nature.

Et j'avance hautement que de pareils livres influeraient d'une manière bien plus essentielle sur le perfectionnement moral de l'éducation d'un peuple intelligent et sensible, que toutes les babioles pédantesques de quelques méchants philosophes brevetés, patentés et appointés pour instruire les nations !

J'aurais mieux fait que de l'avancer. Je l'aurais prouvé par raison démonstrative, si le volume ne m'avait pas été pris avec tout mon bagage par une bande de *Zingari*, pendant que je dormais comme un enfant, plongé dans un doux rêve au fond de ma calèche, sur les bords du lac de Côme.

– Heureusement, Daniel, dis-je en me réveillant, que ces pauvres *Zingari* s'en trouveront bien.

– Je le crois comme vous, répondit Daniel... s'ils le lisent⁴⁵⁶...

Le narrateur, devant le lunatique de Sienne, se laisse encore emporter par un élan rhétorique, quand bien même il s'agit de faire l'éloge d'une littérature populaire, intelligente et sensible. Mais, au moment où il s'apprête à en faire la « raison démonstrative », il en est empêché par le vol du livre idéal, idéal peut-être en ceci précisément qu'il n'est pas destiné à être lu, comme le souligne Daniel dans les tous derniers mots du conte. Le narrateur en est réduit à l'état d'« enfant », d'*infans*, monde où le rêve se vit dans les limbes de la parole. La folie y est bien en définitive « absence d'œuvre », mais non au sens d'un échec : la présence de l'œuvre y est marquée, puis subtilisée, retranchée, afin de laisser en son lieu et place un vide signifiant.

C'est sans doute, à l'époque romantique, *Le Chat Murr* qui pousse le plus avant cette poétique du silence, conçu comme non-dit, comme vide patent dans l'œuvre, souligné et désigné par le mécanisme narratif. Le mécanisme narratif est suffisamment étrange pour que l'éditeur hoffmannien prenne la peine de l'expliquer longuement. Il expose d'abord la particularité de l'étrange document livré au lecteur, celle d'avoir pour auteur un « chat philosophe », qui se prit d'envie d'imiter Rousseau – et de ridiculiser Kant – en rédigeant son autobiographie, où il développe sa « philosophie de l'existence ». L'autobiographie du chat

die um den ganzen Horizont schreit, und die man gewöhnlich die Stille heißt » (Georg Büchner, *Lenz*, éd. cit., p. 33.)

⁴⁵⁶ *La Fée aux Miettes*, éd. cit., p. 329.

Murr offre un prolongement paradoxal à notre étude. Hoffmann y choisit en effet comme autobiographe fictif non pas même un fou, mais un chat, c'est-à-dire un animal privé de ce *logos* qui fait le propre de l'homme, pour les médecins comme pour les philosophes contemporains. Or ce chat est aussi philosophe : son discours, s'il est teinté d'« animalismes », est bien la mise en œuvre d'un discours de la raison. Transcription de miaulements, discours intérieur d'un être privé de parole, le « récit de Murr » explore bien les marges de ce que nous avons pu mettre en évidence à propos du discours du fou. Mais le procédé retenu par Hoffmann va plus loin encore :

Mais imaginez quelle ne fut pas sa stupeur quand il se rendit compte que l'histoire de Murr s'interrompait de temps à autre, et que le fil en était coupé par des pages parasites, des morceaux d'un autre texte, un ouvrage destiné à raconter la vie du chef d'orchestre Johannès Kreisler.

Après une enquête minutieuse, voici ce que finit par apprendre l'éditeur :

Quand il écrivait ses réflexions, le chat Murr ne se gênait pas pour arracher les pages d'un livre imprimé qu'il avait trouvé chez son maître et, sans songer à mal, utilisait ces pages aussi bien comme sous-main que comme buvards. Les feuilles restèrent intercalées dans le manuscrit et... voilà qu'on les imprima elles aussi, comme si elles en avaient fait partie⁴⁵⁷.

Le récit de Murr s'interrompt parfois brutalement, pour reprendre quelques lignes plus loin, après l'insertion de « feuillets arrachés », signalés comme tels dans le texte, ou encore, dans l'édition originale, par la seule mention des initiales de cette expression. Les pages de la biographie de Kreisler, double avéré de l'auteur Hoffmann, musicien dont la raison peut paraître plus que suspecte, ne sont que des fragments, entrecoupés du récit autobiographique d'un chat-philosophe. Or ces fragments ne renvoient, de l'aveu même de l'éditeur, à aucune œuvre éditée, et donc lisible du public. Le discours du chat devient alors doublement l'expression du silence, silence d'un être privé de langage d'une part, silence de l'œuvre d'autre part. Le chef-d'œuvre de Hoffmann affirme ainsi que le silence, que les marges blanches nécessaires à l'avènement de l'œuvre en tant qu'œuvre constituent précisément la seule matière du discours littéraire.

⁴⁵⁷ E. T. A. Hoffmann, *Le Chat Murr. Les sages réflexions du Chat Murr entremêlées d'une biographie fragmentaire du maître de chapelle Johannès Kreisler présentée au hasard de feuillets arrachés*, trad. par Madeleine LAVAL, intr. par Jean-Luc STEINMETZ, Paris, Phébus, coll. Verso, 1988 p. 26. « Wie erschrak er aber, als er gewahrte, daß Murrs Geschichte hin und wieder abbricht, und dann fremde Einschiebsel vorkommen, die einem andern Buch, die Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler enthaltend, angehören.

Nach sorgfältiger Nachforschung und Erkundigung erfuhr der Herausgeber endlich folgendes. Als der Kater Murr seine Lebensansichten schrieb, zerriß er ohne Umstände ein gedrucktes Buch, das er bei seinem Herrn vorfand, und verbrauchte die Blätter harmlos teils zur Unterlage, teils zum Löschen. Diese Blätter blieben im Manuskript und – wurden, als zu demselben gehörig, aus Versehen mit abgedruckt ! » (E. T. A. Hoffmann, *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, Stuttgart, Reclam, n° 153, 1972-2000, p. 7-8.)

Conclusion

On peut toujours tout dire, le langage contient tout. [...]
Mais peut-on tout entendre, tout imaginer ?
Le pourra-t-on ? En auront-ils la patience, la passion, la compassion, la rigueur nécessaires¹ ?

Jorge Semprun

La folie semblait à Jacques Derrida devoir être définie comme l'autre du langage, comme ce qui ne pouvait être dit en aucune langue, puisque le langage, en définitive, est toujours expression d'une raison. Le *logos* est discours et raison, la *ratio*, raison et discours. La folie alors est bien cet *alogon* fantastique, ce réel « étranger au langage », « impossible et pourtant là² », qu'il appartient à la littérature de donner à entendre, de figurer, de représenter. Et force est de constater, au terme de ce parcours, qu'elle y parvient, que la folie est bien là, au cœur ou au creux des textes que nous avons lus et relus dans cette étude. Le silence lui-même y est recueilli, et devient tout à coup silence parlant, vide éloquent. Là où Michel Foucault déplorait que la psychiatrie fît taire le discours de la folie, la littérature fait parler son silence, qui se trouve alors pleinement rendu à lui-même, à l'épaisseur de sa réalité. La folie a trouvé en la littérature un langage.

¹ Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1994, p. 26.

² Roger Bozzetto, *Passages des fantastiques*, éd. cit., p. 9 et 15

Mais de quelle folie avons-nous, en définitive, si longuement parlé ? N'avons-nous pas glissé progressivement de la folie au sens propre, celle des psychiatres et des asiles, à la folie métaphorique, qui fait de tout artiste – ou de tout homme – un fou ? Est-ce seulement de la même folie dont il est question, dans les textes que nous avons ici réunis ? En un sens, non. Roger Bozzetto a raison de dire que « le type de "monomanie" [dont est atteint Michel] est [...] pris pour de la poésie : le monomane demeure dans le royaume de ses rêves, le poète en revient. Il ne s'agit évidemment pas des crises de démence comme celles qu'affronte Gérard de Nerval qui nous les donne à percevoir, avec sa souffrance, dans *Aurélia*³ ». Médard est un moine gothique, Poprichtchine, un fonctionnaire mégalomane, Mikhaïl Platonovitch, un intellectuel mélancolique, Michel, un doux innocent. Aucun n'atteint, pour s'en approcher quelquefois, l'épaisseur angoissante du narrateur nervalien, la densité de sa folie. Il y a bien, dans ce texte dont nous avons fait l'aboutissement de notre quête, une « singularité absolue⁴ », qui déjoue toutes les catégories préétablies, qui sort plus mystérieuse de toute comparaison. Et pourtant le texte de Nerval est, de loin, le plus poétique de tous, le plus éloigné de la description clinique. Sa folie, plus qu'aucune autre, mérite d'être « pris[e] pour de la poésie ».

C'est précisément ce qui nous semble faire l'unité de notre corpus, et en définitive, celle du traitement romantique de la folie. La pensée romantique se trouve en effet placée à un carrefour : la naissance de l'aliénisme, la réflexion conjointe menée par les médecins et les philosophes sur la folie, obligent les écrivains à repenser la relation qu'ils entretiennent avec un *topos* esthétique aussi vieux que l'art lui-même, celui du lien indéfectible qui unit folie et génie. Décrire la folie, à partir du ^{xix}^e siècle, c'est faire œuvre réaliste et critique : la folie est une maladie qui affecte l'âme et le corps, qui interroge la nature humaine. Elle est aussi un jugement porté par la société, qui engage conjointement le juge, le médecin et le philosophe. Elle entraîne l'exclusion de certains, elle justifie enfermement et traitements, médicaux ou moraux, qui postulent tous l'anormalité de la folie. L'écrivain, lorsqu'il représente la folie, comme réalité médicale, est conduit à adopter un regard critique quant aux réponses apportées par la société à sa manifestation. Mais la folie romantique n'a pas pour autant défait le lien traditionnel qui l'unit à la représentation du génie en mélancolique. Le romantisme européen assume, sans jamais les dissocier, ces deux postulats, réaliste et poétique, en leur donnant, par leur confrontation même, un sens nouveau. C'est bien l'exploration simultanée et indissociable de ces deux « folies » qui constitue la spécificité du traitement romantique de la figure du fou. Les deux héros russes tendent vers la création d'une poésie nouvelle, dont est

³ *Ibid.*, p. 22.

⁴ Voir Roger Bozzetto, « Fantastique et aliénation », in *Le Fantastique dans tous ses états*, éd. cit.

Conclusion

incapable l'orateur Médard, et que recherche, au-delà des pièges du beau style, le jeune charpentier. *Aurélia* pourrait être la langue que cherche Michel ou l'art syncrétique dont rêve Mikhaïl Platonovitch, et qu'il n'a fait qu'entrevoir. La beauté inépuisable du texte nervalien donne sens aux ébauches de ses prédécesseurs fictifs : il fallait qu'un écrivain, rejetant toute distance prise avec la folie, vienne accomplir ce que de simples personnages ne pouvaient qu'esquisser. Le propre de la folie nervalienne se nourrit de toutes les figures qui l'ont précédée : elle n'est ni maladie psychiatrique, ni pur motif fantastique. On ne peut ici que reprendre la très belle question qui clôt presque le livre de Shoshana Felman, et qui nous paraît tout particulièrement convenir pour définir la littérature romantique : « ne serait-il pas possible de penser *la spécificité même de la littérature* comme ce qui ne permet pas de répondre, comme ce qui *suspend la réponse* à la question de savoir si la folie dont elle parle est "propre" ou bien est une pure figure⁵ ? »

Le discours du fou, en littérature, est ainsi éminemment *littéraire*. Mais il l'est, non pas parce que la folie sert de prétexte à l'élaboration d'une poétique, permet un jeu esthétique, ou constitue un motif original susceptible de séduire un public en mal de sensations fortes, de réalités terribles prises sur le vif. Le discours du fou est littéraire, parce que la seule possibilité qui est offerte à l'expression de cet indicible, de cet *alogon* de la folie, est précisément la littérature. « Ne parviendront à cette substance, écrit Jorge Semprun, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de recreation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage⁶. » La fiction littéraire est le seul détour possible pour dire ce qui, dans le réel le plus authentiquement vécu, échappe au langage, et qui appartient bien, pourtant, à l'ordre de la vérité : écriture de l'indicible, la folie bat en brèche la traditionnelle partition entre fiction et autobiographie, entre fantastique et réalisme, pour les renvoyer à leur éminente littérarité.

Est-ce, alors, que les récits ici rassemblés ne sont que des exemples parmi d'autres de ce que tend à être, au fond, toute œuvre littéraire ? Shoshana Felman va jusqu'à le suggérer :

Si la littérature, de son lieu spécifique, nous renseigne sur la folie, la folie peut-elle à son tour nous renseigner sur la chose littéraire ? Il me semble que, s'il existe en effet quelque chose comme la chose littéraire, elle ne peut s'expliquer que par la folie⁷.

Il y a, certes, une affinité particulière entre la folie et la littérature. Le nombre d'études

⁵ Shoshana Felman, « La Folie et la chose littéraire. Vers la question du livre », in *La Folie et la chose littéraire*, éd. cit., p. 348.

⁶ Jorge Semprun, *L'Écriture ou la Vie*, éd. cit., p. 26.

⁷ Shoshana Felman, « La Folie et la chose littéraire. Vers la question du livre », in *La Folie et la chose littéraire*, éd. cit., p. 349.

consacrées à cette délicate mise en rapport, toutes périodes historiques confondues, suffit sans doute à l'attester. Mais nous voudrions insister ici sur ce qui se joue d'essentiel dans ce moment particulier qu'est le romantisme et, au sein de ce mouvement, dans les récits qui font le choix de donner la parole à un fou. Si une part de notre questionnement vaut sans aucun doute pour toute œuvre littéraire, le corpus que nous avons réuni présente une irréductible singularité. Il peut paraître vain de vouloir à tout prix marquer la spécificité d'une époque ou d'un mouvement, parce que l'histoire des formes littéraires ne présente pas la belle ordonnance de l'histoire des techniques. Mais il semble vain également de nier l'historicité même de toute œuvre d'art, de chercher à tout prix l'essence du littéraire, en embrassant d'un seul regard la totalité des singularités qui constituent ce qu'on appelle aujourd'hui « littérature ».

C'est bien de la conception romantique de la folie qu'il a été question dans cette thèse. Quelles en sont alors les spécificités ? Faire parler le fou, plus encore que représenter le fou, constitue un choix énonciatif audacieux, qui soulève des questions de deux ordres. L'écriture à la première personne, lorsque l'énonciateur supposé est un fou, permet tous les jeux avec l'ambiguïté du *je* littéraire, entre personnage et personne. Louvoyant dans les méandres de l'autobiographie, nos auteurs participent pleinement à l'invention d'un sujet lyrique, qui met en jeu les catégories traditionnelles de l'énonciation, puisque le *moi*, le *tu* et le *on* en viennent parfois à se confondre dans la source unique de la parole. Si la notion de « sujet lyrique » a été mise en évidence dans l'écriture poétique, elle n'avait pas encore été analysée dans le récit, parce qu'elle conduit également à remettre en cause les distinctions fondatrices entre fictionnel et non-fictionnel d'une part, entre auteur, narrateur et personnage, d'autre part. Les catégories du temps et de l'espace, essentielles dans une perspective mimétique, se trouvent elles aussi réinterrogées par des récits qui construisent simultanément plusieurs mondes possibles.

Par ailleurs, le fait de donner la parole à un fou permet aussi de repenser le rapport de l'homme au monde, sa capacité à organiser le monde autour du *moi*. Les questions de sémantique débouchent alors parfois sur une théorie générale de la connaissance, qui insiste sur la subjectivité de l'individu pensant, lorsqu'il est confronté au divers de ses représentations. Le fou devient l'emblème de tout sujet, cherchant, au-delà des apparences, au-delà des contingences, une vérité nécessaire. Les récits qui donnent la parole à des fous mettent en cause la rationalité scientifique dans sa prétention à fonder le savoir. Il y a bien une épistémologie propre au récit de folie, qui, dans la lignée de la *Naturphilosophie* allemande, propose de penser la psychologie dans son rapport à la cosmologie. Philosophe idéaliste ou prophète, le fou clame dans le désert d'un monde déchristianisé la permanence de la

Conclusion

Surnature, ou tout au moins la nécessité de la chercher. Son discours acquiert une valeur mythique, qui se déploie davantage dans l'interrogation que dans l'affirmation. Les constellations mythiques que dessinent les œuvres de notre corpus viennent mettre en cause la stabilité de toutes les pensées dogmatiques, qu'elles soient chrétiennes ou athées. Les œuvres de notre corpus nous semblent en définitive refléter la tension romantique entre deux postulations. La première, que l'on pourrait qualifier, avec Paolo Tortonese, de (néo-)platonicienne, correspond à la foi en un ailleurs, en un monde idéal qu'il appartient au rêveur et au poète d'atteindre, de retrouver au-delà du sensible. La seconde, qu'on serait tenté d'appeler « diabolique », insiste avec cynisme sur la vanité d'une telle quête, et invite le sujet à revenir à la terre, à créer son œuvre et sa vie dans le chaos d'ici-bas, renonçant à jamais à la merveille. La déchirure de la folie, sa souffrance, se situent non pas dans une tentative de conciliation de ces deux postulations, mais dans le caractère impossible de chacune d'entre elles lorsqu'elles sont envisagées séparément l'une de l'autre. Le fantastique de la folie définit en quelque sorte la très exacte réalité de la condition de l'homme moderne. Nos œuvres insistent sur l'effacement de tout sens définitif, de toute Parole inaltérable. Les auteurs de notre corpus, s'ils continuent à rendre l'esthétique tributaire d'une pensée profondément religieuse, dénouent définitivement le lien que le classicisme avait noué entre la belle œuvre d'art et la beauté de la Création divine. L'œuvre, désormais, se doit de tirer parti du chaos lui-même.

Nos récits sont ainsi conduits à proposer une théorie générale de l'art. La littérature touche à la musique, en ceci que l'expression primitive de l'homme a été musicale : la parole littéraire se doit de renouer avec la musique des origines. Mais elle voisine également avec la peinture, d'une part parce qu'elle est art de la représentation, notamment par le biais de la métaphore, véritable image poétique ; d'autre part parce qu'elle passe par le *medium* de l'écriture, qui est copie de la parole comme l'art copie la nature. La littérature romantique, envisagée comme art du langage, explore également les contradictions de son objet propre : la théorie littéraire romantique est solidaire d'une réflexion sur le langage. Entre les philosophes du XVIII^e siècle, d'une part, et les linguistes de la fin du XIX^e siècle, d'autre part, les romantiques inventent littéralement la linguistique, en un moment qui, pour méconnu, n'en demeure pas moins essentiel : si leur interrogation principale est bien encore celle de l'origine du langage, ils fondent également les principaux jalons de l'une des premières sciences de l'homme à se définir au XIX^e siècle. Subtile et nuancée, leur réflexion embrasse l'ensemble des questionnements modernes sur le langage et les langues, sur les processus de signification et les mécanismes de la communication, sur les langages verbaux et non verbaux.

Le discours du fou dans le récit romantique européen

Le discours du fou, dont les médecins commencent à mettre en évidence et à interroger les particularités, apparaît comme l'objet idéal pour mettre à l'épreuve ces questionnements et, simultanément, tenter d'élaborer une poétique nouvelle, à l'heure où la littérature se définit essentiellement par le rapport qu'elle entretient au langage. Considérations cliniques, théories philosophiques et réflexions esthétiques convergent alors : la langue du fou, proche du langage mythique des origines, réactive sa fonction poétique primitive. Imagée et musicale, elle est avant tout expression du corps, elle marque la continuité qui lie l'homme parlant et le monde, elle réinterroge le rapport entre les mots et les choses, tout en rendant manifeste l'« inquiétante étrangeté » du monde, lorsqu'on tente de le dire. Ainsi, l'usage particulier de la métaphore, dans le discours de nos fous, met-il en cause la capacité de tout discours, rhétorique ou poétique, à signifier, c'est-à-dire à désigner, dans une transparente transitivity, autre chose que lui-même. Ce sont peut-être en définitive les silences du fou qui, prolongeant le silence final du « promeneur solitaire », dessinent la rêverie de la plénitude apaisée que procurerait l'immédiateté à soi et au monde, rêverie qui ferait de la littérature une « parole muette ».

Le romantisme constitue ainsi un moment essentiel dans l'histoire de la littérature, et plus généralement dans l'histoire de la pensée européenne. Les auteurs de la première moitié du XIX^e siècle ne sont pas de simples précurseurs des grands auteurs de la seconde moitié, ni de modestes charnières entre l'ancien et le nouveau mondes. Leurs propositions, tant sur le plan esthétique que philosophique, méritent d'être étudiées pour elles-mêmes, selon la cohérence qui leur est propre : sans s'ériger en système, elles constituent les premières réponses apportées aux questions qui sont encore les nôtres. Or il nous semble que rendre la place qui leur revient à des auteurs encore trop souvent jugés secondaires, comme Nodier, quand ils ne sont pas d'illustres inconnus, comme Odoïevski, c'est aussi redonner son sens et son unité au XIX^e siècle dans son ensemble. Au contraire, minorer l'apport et la portée de la réflexion romantique conduit souvent à insister sur la singularité irréductible des grands auteurs de la fin du siècle. C'est plutôt en termes d'héritage et de continuité qu'il convient d'envisager l'histoire de la littérature au XIX^e siècle. Nous aimerions donc, pour achever ce travail, souligner cette unité en revenant sur deux aspects essentiels de la réflexion romantique. La première, littéraire, consiste, comme nous le rappelions plus haut, en la coexistence de deux folies indistinctes l'une de l'autre, qui bat en brèche la traditionnelle partition entre réalisme et fantastique. La seconde, philosophique, interroge la place de l'Autre dans la relation du sujet au monde. En effet, le moment romantique voit simultanément

Conclusion

l'effacement de la transcendance et l'émergence progressive du concept problématique d'autrui, qui se signale davantage par son absence angoissante que par sa paisible présence. Ce sont peut-être en définitive ces deux interrogations qui constituent l'horizon de notre corpus, puisqu'elles se prolongent et s'infléchissent tout au long du siècle, créant un vaste réseau d'échos, riche de toutes les nuances des réponses apportées, et celui de notre travail, puisqu'elles posent avec acuité la question de la possibilité, non d'une écriture, mais bien d'une lecture de l'œuvre folle.

FOLIE(S)

Le mouvement le plus visible qui se dessine au sein de notre corpus, et qui se poursuit jusqu'à la fin du siècle, est l'entrée progressive, sur la scène littéraire, de la dimension psychologique de la folie, qui cristallise l'interrogation portée sur le fonctionnement du psychisme humain. Si Médard reste très proche de ses prédécesseurs gothiques, le *Journal d'un fou* peut être considéré à juste titre comme le traitement d'un cas pathologique authentique : c'est bien là ce qui fait l'originalité du récit gogolien au sein de notre corpus. Renonçant à la tentation de rédiger le « journal d'un musicien fou », Gogol prend le parti de la folie brute, celle d'un fonctionnaire médiocre et méprisable. Le réalisme, dans la seconde moitié du siècle, va pousser à son extrême le geste inaugural de Gogol et se consacrer à l'étude des pathologies mentales, épousant la progression des découvertes psychiatriques. La thèse de Jean-Louis Cabanès sur le récit réaliste français en témoigne. Les Goncourt et Zola vont progressivement défaire le lien entre motif de la folie et écriture fantastique : la peinture psychologique dénoue progressivement son lien avec la Surnature pour se loger au sein de la nature humaine. En Russie, la représentation des affres de M. Goliadkine (1846) et, plus tard, du rédacteur fictif des *Carnets du sous-sol* (1864), accentuent encore l'importance de la « description médicale, clinique⁸ » des pathologies dont sont atteints les personnages. Dans *Les Frères Karamazov*, le narrateur adopte, sans s'en distancier, le discours médical :

Je ne suis pas médecin, et pourtant je sens que le moment est venu de fournir quelques explications sur la maladie d'Ivan Fiodorovitch. Disons tout de suite qu'il était à la veille d'un accès de fièvre chaude, la maladie ayant fini par triompher de son organisme affaibli. Sans connaître la médecine, je risque cette hypothèse qu'il avait peut-être réussi, par un effort de volonté, à conjurer la crise, espérant, bien entendu, y échapper⁹.

La construction du personnage romanesque change ainsi progressivement. Si le personnage

⁸ Wladimir Troubetzkoy, *op. cit.*, p. 143-144.

⁹ Fiodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, préf. de Sigmund Freud, trad. et notes par Henri Mongault, postface de Pierre Pascal, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1952 pour la traduction et les notes, 1973 pour la traduction de « Dostoïevski et le parricide », p. 791.

romantique est un marginal, il n'en reste pas moins, dans l'imaginaire, un héros, aussi problématique soit-il. Sa démesure a quelque chose à voir avec celle du héros tragique, qui est toujours surhumain, y compris dans l'accomplissement des crimes les plus ignobles. Les fous de Charles Nodier, au sein même de leur bêtise ou de leur naïveté, ne sont pas sans grandeur et sans sainteté. Mais, avec Poprichtchine, un tournant est franchi : le héros peut devenir, dans certaines œuvres folles, un raté ; c'est le cas psychologique, en lui-même et pour lui-même, qui intéresse l'écrivain. La folie du pauvre conseiller titulaire le conduit à un irrémédiable échec, à une misère qui interdit presque au lecteur toute forme de compassion, qui brise par avance tout mécanisme d'identification ou, tout au moins, qui l'accompagne d'un inconfortable malaise. La folie, envisagée en son propre, acquiert une radicale étrangeté. Elle ne peut plus être ni partagée, ni rêvée. À dire vrai, ce mécanisme, qui surgit aussi ostensiblement dans le *Journal d'un fou*, est déjà présent dans les œuvres antérieures de notre corpus. L'union charnelle de Michel avec la naine de Granville, vieille et difforme, a quelque chose de monstrueux et de repoussant. Mikhaïl Platonovitch est un misanthrope de bas étage, un double dégradé d'Alceste ou de son avatar russe Tchatski¹⁰. Son mépris pour ses voisins cache mal sa propre vacuité, l'absence même de son génie. Faire de l'histoire d'un échec la trame même de l'œuvre littéraire, voilà la gageure à laquelle la peinture du fou romantique semble progressivement convier l'œuvre littéraire.

Mais, si la figure de la folie tend ainsi, de plus en plus, à épouser ce qui en constitue le propre, elle ne continue pas moins à faire coexister l'épaisseur de sa réalité psychique et sa valeur initiatique : l'exemple d'*Aurélia* l'atteste. Description d'une démence véritable, elle reste irréductible à la peinture d'un cas clinique. Elle constitue avant tout le récit d'une « descente aux Enfers ». Suivant la voie ouverte par Nerval, certains auteurs, au-delà de tout réalisme psychologique, vont poursuivre la quête, dans la folie, d'une voie de connaissance spécifiquement littéraire, d'un pouvoir d'exploration du monde et des mondes. Avec la folie, le sens s'estompe. Il convient désormais d'apprendre à lire « littéralement et dans tous les sens¹¹ ». Les lignes de la raison se diluent dans l'ombre. L'esthétique propre au récit de folie, aussi diverse soit-elle, se joue toujours dans la couleur, et non dans le dessin. Toutes les frontières se voient peu à peu, non seulement franchies, mais effacées. Il en est ainsi dans la représentation du psychisme humain : l'écriture de la folie refuse le partage entre diurne et nocturne, hallucination et vision, rêve et réalité. Le lieu du délire ressemble aux grèves du

¹⁰ Héros de la pièce de Griboïedov intitulée *Le Malheur d'avoir trop d'esprit* [*Gope om yma*], 1821-1822.

¹¹ Arthur Rimbaud, propos rapporté par sa sœur Isabelle Rimbaud, dans « Rimbaud mystique », in *Le Mercure de France*, 16 juin 1914.

Conclusion

Mont-Saint-Michel chères à Nodier, labiles et mobiles, miroitement subtil des éléments, elles ne tolèrent aucune cartographie stable. À partir du romantisme, on ne peut plus circonscrire la folie ou le rêve, leur assigner des limites. De ce point de vue, c'est sans doute Maupassant qui constitue, en France, l'héritier direct des auteurs de notre corpus. Toute distinction entre réalisme et fantastique, dans ses récits de folie, paraît vaine ou arbitraire : la folie joint définitivement le réel et son autre. Ainsi la littérature, plus sûrement encore que Philippe Pinel, ôte-t-elle à l'aliénation ses chaînes et la rend-elle à son infinie errance. Partant, elle brise aussi ses propres chaînes et refuse le carcan séculaire des genres pour inventer ses propres formes. Celles d'*Une Saison en Enfer* (1873) ou de *La Tentation de saint Antoine* (1874) épousent le délire lui-même : elles naissent de sa propre nécessité.

La description de cas psychiatriques et l'expérience de la folie comme quête mystique ne sont pas exclusives l'une de l'autre, et c'est bien le propre du romantisme de les avoir rendues inséparables. Ainsi la folie de Charles Demailly ou celle de Claude Lantier, dans *L'Œuvre* (1886), aussi réalistes soient-elles, n'en constituent pas moins une interrogation inquiète posée par les Goncourt et Zola sur la création artistique : elles restent très proches de la proposition d'Odoïevski dans *La Sylphide*. Mikhaïl Platonovitch, sans dédoubler tout à fait l'auteur de la nouvelle, est un écrivain, qui permet à l'auteur de mettre ses propres théories à l'essai. La particularité des œuvres de notre corpus ne se réduit pas à une progressive conquête de la réalité médicale de la folie : elle consiste dans le maintien d'une ambiguïté indépassable. Le fou romantique est toujours le reflet de l'écrivain en son miroir, quand bien même son œuvre est vouée à l'échec. La dimension spéculaire est inséparable de la peinture de la folie en elle-même et pour elle-même. Ce parti-pris paradoxal constitue bien un apport du romantisme, repris en écho par sa postérité¹². Le fou, y compris le malade le plus misérable, est le double de l'écrivain. Mais il est aussi la doublure de tous les textes dont l'écrivain s'est nourri. Ainsi, le moment littéraire où le fou devient un être réel, un malade authentique, est aussi celui où sa représentation se trouve nourrie par la plus grande intertextualité. Le fou, dans le sillage romantique, devient alors un écrivain de « seconde main¹³ », au double sens du terme : il est la main seconde d'un écrivain copiste, il est aussi la réécriture usée et usagée d'un

¹² Wladimir Troubetzkoy y insiste : « Remarquons tout de suite que les personnages gogoliens comme les personnages dostoïevskiens avec doubles ont, d'une manière ou d'une autre, à voir avec l'écriture : ils sont copistes, on connaît l'importance symbolique vitale des écritures pour ces êtres de papier(s), parfois mâché, que sont en général les fonctionnaires russes. Venant après les héros hoffmanniens, ils en sont de tardives doublures littéraires. [...] Il s'agit sans doute d'une loi du genre : le double est un être de papier, ou plutôt l'emblème explicite de l'activité scripturale, laquelle consiste à noircir du papier : le mystère et l'enchantement sont que l'on s'évade par la feuille de papier dans un monde de signes, devenant signe soi-même le temps de la lecture, nos textes sont nos tissus. » (Wladimir Troubetzkoy, *op. cit.*, p. 143.)

¹³ Voir Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

objet textuel déjà créé. Si le personnage singe l'écrivain, s'il le parodie, s'il dessine son image en négatif, il marque à la fois la présence et l'absence de l'auteur au cœur de l'œuvre. Le portrait de l'écrivain en fou est une posture particulière qui rejoue les contradictions de l'autoportrait pictural. La représentation si ostensible de l'écriture dans l'œuvre littéraire en vient alors à suspendre le sens, voire à dénier la possibilité même qu'un sens se donne à lire. Ainsi avons-nous interprété le comique de Hoffmann, l'ironie d'Odoïevski, les arabesques de Nodier, le grotesque de Gogol. Le rire apparaît comme le contrepoint de l'angoisse existentielle consubstantielle à la folie : aucune frontière étanche ne passe entre « la mélancolie et le rire dix-neuviémiste¹⁴ ». L'histoire de la représentation littéraire de la folie se donne ainsi à lire comme un jeu dans la distance entre personnage et écrivain, qui juxtapose l'échec de l'un et la réussite de l'autre, tandis que le premier ne cesse d'être le reflet plus ou moins déformé du second.

Cette dérobade du sens, qui accompagne l'effacement de l'auteur, permet également de rendre compte de ce que la folie romantique impose à la philosophie. Un livre de philosophie est d'ordinaire le lieu où une autorité s'exprime en son nom propre pour délivrer un sens, qu'elle se doit de rendre accessible à un lectorat avide d'apprendre, de se former, de réfléchir. Platon, en mettant en scène, non pas sa propre personne, mais son maître Socrate, avait pourtant opéré, en son origine même, un glissement de taille dans ce mécanisme devenu stable par la suite : et nombre d'exégètes de se demander encore, avec le plus grand sérieux, ce qui appartient à Platon et ce qui appartient à Socrate, dans les dialogues souvent obscurs, parfois contradictoires, toujours fragmentés du philosophe athénien. On a vu le parti qu'ont pu tirer d'une telle ambiguïté Odoïevski, figure auctoriale absente des *Nuits Russes*, quand bien même Faust lui doit beaucoup, ou Bonaventura, auteur anonyme des *Veilles*. Nietzsche, à la fin du XIX^e siècle, donne ses lettres de noblesse, avec *Ainsi parlait Zarathoustra* (1885), à une philosophie de la folie, autrement dit, à une philosophie *littéraire*. En déléguant la parole au grand sage Zarathoustra, à ce Zoroastre, inventeur du bien et du mal, auquel on ne saurait en aucun cas l'assimiler, Nietzsche refuse la posture d'auteur traditionnellement dévolue au philosophe. Il entraîne son lecteur dans une quête du sens au-delà des mots, au-delà du dit, au-delà du lisible, sans que jamais *un* sens ne soit définitivement donné par un maître désormais absent.

¹⁴ Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif*, éd. cit., p. 179.

Conclusion

L'ABSENCE DE L'AUTRE

Le fou, en littérature, se signale par son incroyable solitude, qui se creuse progressivement, tout au long du siècle, jusqu'à devenir insoutenable. Médard écrit pour son confesseur, dont il espère le pardon, dont il espère surtout être compris. Michel a trouvé, dans le narrateur premier du conte, un confident à son image, capable de recueillir sa parole. Le narrateur de *Louis Lambert* est, lui aussi, un compagnon, un disciple, un évangéliste même pour son maître. Le statut de l'ami de Mikhaïl Platonovitch est plus ambigu. S'il écoute les paroles du fou, s'il lit ses lettres et les garde en témoignage, force est de constater qu'il n'y entend rien. Le passage des lettres adressées de Mikhaïl Platonovitch aux fragments d'un journal qui construit son propre destinataire fictif est, à cet égard, révélateur. Poprichtchine, puis le narrateur d'*Aurélia*, n'ont plus aucun interlocuteur, ils deviennent à eux-mêmes leurs propres doubles, et la figure littéraire du médecin, rigidifiée par le cliché, sert avant tout à souligner l'indépassable solitude du fou. Il en est de même, plus tard, de saint Antoine confronté, dans le désert, à ses hallucinations solitaires. Zarathoustra descend parmi les hommes pour y trouver des disciples, mais il est sans cesse confronté à l'impossibilité d'une amitié, à la nécessité sans cesse réaffirmée de se retirer dans sa caverne. Maupassant ressent, de la première à la seconde version du *Horla*, le besoin d'aller jusqu'à rendre la parole de son héros à son indépassable solitude : l'auteur avait d'abord pensé à des « lettres » adressées à un médecin. Ensuite, le « premier Horla » (1886) fait du témoignage du fou une confession orale, bienveillamment accordée à « [s]on ami le docteur Marrande¹⁵ ». La version définitive ignore délibérément tout destinataire et renoue avec la forme inventée par Gogol, celle du « journal », à cette exception notable près que le titre retenu ne constitue pas un commentaire ironique de l'auteur, mais la reprise d'un élément intra-diégétique. Là où Gogol signalait sa distance critique avec le texte qu'il livrait au public, Maupassant tend à en accréditer la fiction. Seul le *Horla* vient dédoubler *Le Horla*. Mais, si la créature énigmatique est un double du personnage, ce n'est qu'une ombre de double, jamais un Autre véritable : le « hors-là » est un éternel absent. Jean-Louis Cabanès a souligné, dans les dernières pages de sa thèse, l'importance accordée par Maupassant à la mise en scène, dans le texte littéraire, de l'« altérité intérieure¹⁶ » à laquelle sont confrontés ses héros, privés de tout rapport à autrui. Dieu lui-même devient alors « la figure du grand persécuteur, dans laquelle viennent

¹⁵ Guy de Maupassant, *Le premier Horla*, in *Les Horlas*, éd. cit., p. 21.

¹⁶ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes. 1856-1893*, éd. cit., p. 763.

converger toutes les représentations menaçantes de "l'autre"¹⁷ ».

La disparition de l'Autre divin ou diabolique est en germe dans *Les Élixirs du Diable*. Hoffmann abandonne la représentation stéréotypée du diable gothique pour proposer une vision intériorisée du diabolique, logé au cœur de l'individu. Le diable de Hoffmann est bien, lui aussi, « altérité intérieure ». L'héritage hoffmannien se révèle avec une acuité toute particulière dans le chapitre des *Frères Karamazov* intitulé « Le diable. Hallucinations d'Ivan Fiodorovitch ». Ce n'est plus seulement autrui qui fait défaut au fou, c'est la transcendance elle-même. Le personnage y est en effet mis en scène dialoguant avec celui qu'il sait n'être pas le diable : « Parfois je cesse de te voir, de t'entendre, mais je devine toujours ce que tu veux dire, car *c'est moi qui parle, et non pas toi*¹⁸ ! ». Le dédoublement constitutif du fantastique disparaît ici. Le personnage sait qu'il n'est pas possédé, qu'il n'est pas aliéné, qu'il est seul avec lui-même. Sa parole n'est pas la voix d'un ailleurs qui se manifesterait en lui par l'intermédiaire de la crise de folie : il parle tout seul, sans espoir de dialogue. Le mécanisme propre au roman de Dostoïevski ignore délibérément l'hésitation constitutive du fantastique : dès le titre, le lecteur – et le personnage avec lui – ne peuvent ignorer qu'il n'y a pas de diable, pas d'autre, pas de transcendance. La place du diable, dans le canapé, est vide : « Il avait presque conscience de son délire et fixait obstinément un certain objet, sur le divan, en face de lui¹⁹ ». La scène dialoguée conscientise alors la solitude radicale du héros, condamné à raisonner dans son propre désert d'hommes et de sacré. L'Autre se dérobe progressivement.

On aurait tort pourtant de voir dans ce cheminement littéraire la disparition progressive de la foi. L'univers de la folie n'est pas un univers athée, sauf peut-être chez Nietzsche, où la folie reçoit le rôle ambigu d'incarner à la fois la sagesse du surhumain libéré du carcan religieux et l'aveuglement des hommes prisonniers de la morale religieuse. On pourrait plutôt dire que la folie exprime la tension vers le divin, la tension vers l'altérité radicale, lorsqu'elle se perd dans un silence des dieux qui renvoie l'homme à ses propres limites, sans pour autant qu'il ne cesse de croire, ou de vouloir croire. Aussi désespérée soit-elle, l'œuvre romanesque de Dostoïevski est profondément religieuse. Si l'existence du mal paraît inconciliable avec l'idée de Dieu, l'athéisme se révèle incapable de fonder une morale. Le soupir de Mitia Karamazov, pourtant converti à la science et séduit par l'athéisme de Rakitine²⁰, est particulièrement révélateur : « Quelle belle chose que la science, Aliocha !

¹⁷ *Ibid.*, p. 769-770.

¹⁸ Fiodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, éd. cit., p. 793.

¹⁹ *Ibid.*, p. 791.

²⁰ Ce sont des propos de ce personnage, rapportés dans le discours de Mitia à Aliocha, qui sont à l'origine de la fameuse expression, « Si Dieu n'existe pas, alors tout est permis », quoiqu'ils ne figurent pas comme tels

Conclusion

L'homme se transforme, je le comprends... Pourtant, je regrette Dieu²¹ ! » Tout aussi religieuse apparaît l'œuvre de Nerval, quand bien même il annonce la mort du Christ et le silence éternel de la divinité. Nietzsche lui-même, qui professe un athéisme radical, fait de Zarathoustra un prophète, un double du Christ, qui cite sans cesse *L'Ecclésiaste* ou les *Évangiles*. Il choisit de faire prononcer l'absurdité de toute morale, de toute religion, à un être qui a été, lui aussi, un « halluciné de l'outre-monde », faisant partie de ceux qui voyaient dans le monde « un songe, un poème inventé par un Dieu, une nuée irisée déployée devant les yeux d'un divin mécontentement²² ». Zarathoustra, avant d'annoncer la venue du Surhumain, « éclair » et « folie²³ », affirme que « Dieu est mort²⁴ ! ». Il reprend ainsi en écho un passage du *Gai Savoir* (1882), où il appartient à un insensé d'annoncer à un public d'athées goguenards, non pas l'absence, mais la mort de Dieu, assassiné par les hommes²⁵. On aura du mal, ainsi, à séparer nettement un « romantisme qui met l'accent sur la dimension métaphysique de toute création artistique, et le repliement sur la dimension esthétique et éthique²⁶ » dans la fin du siècle. La folie semble bien continuer à y refléter l'angoisse métaphysique de l'homme confronté à l'effacement de l'Autre, qu'il prenne la forme d'autrui ou celle de Dieu : dire, avec Nietzsche, qu'en l'absence de Dieu, l'homme doit devenir son propre créateur, c'est encore envisager la création en termes métaphysiques, c'est faire de sa propre parole, surhumaine, le relais de la parole divine :

Tâche malaisée, en vérité, que de démontrer l'être et de le faire parler ! Dites-moi, mes frères, la chose la plus insolite, n'est-ce pas aussi la mieux démontrée ?

En fait, ce Moi plein de contradiction et de confusion est encore celui qui parle le plus droitement de son être, ce Moi qui crée, qui veut et qui juge, ce Moi, mesure et valeur des choses²⁷.

Zarathoustra, dans sa posture de prophète survivant à la mort de son Dieu, est le digne héritier du veilleur de Bonaventura : il n'est jamais sûr qu'on doive prendre ses « discours » au sérieux et son rire apparaît bien comme une réponse faite à son bouffon prédécesseur :

En vérité, c'est pareil au rire d'une multitude d'enfants que Zarathoustra pénètre dans toutes les

dans le texte. Le dialogue rapporté est le suivant : « Mais alors, que deviendra l'homme, sans Dieu et sans immortalité ? Tout est permis, par conséquent, tout est licite ? – Ne le savais-tu pas ? Tout est permis à un homme d'esprit, il se tire toujours d'affaire. » (*Ibid.*)

²¹ *Ibid.*, p. 740.

²² Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, éd. cit., p. 68.

²³ *Ibid.*, p. 48.

²⁴ *Ibid.*, p. 47.

²⁵ Voir Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. par Pierre Klossowski, éd. revue, corrigée et augmentée par Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1982, Livre troisième, §125, p. 149-150.

²⁶ Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif*, éd. cit., p. 294.

²⁷ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, éd. cit., p. 69-70.

chambres mortuaires, se riant des veilleurs de nuit, des veilleurs de tombes et de tous ceux qui font cliqueter de sinistres clefs²⁸.

Face à la mort, le fou, lorsqu'il est sage, rit. Mais cela ne doit pas faire oublier que rire ne suffit pas : il faut toujours qu'advienne la parole. Nietzsche paraît bien l'héritier de la pensée romantique, avec et contre laquelle il construit sa propre pensée, dans ce dialogue angoissé qui oppose Zarathoustra à sa « souveraine », « *l'heure du suprême silence* » :

Et j'entendis de nouveau ce chuchotement inarticulé : « Qu'importe ta personne, Zarathoustra ? Dis la parole que tu portes en toi, puis brise-toi. »

Et je répondis : « Hélas ! Est-elle bien à *moi*, cette parole ? Qui suis-je ? J'attends un plus digne, je ne suis même pas digne d'être brisé par lui. »²⁹

Le silence de l'Autre renvoie nécessairement le *moi* à l'interrogation sur sa propre identité. « Suis-je Amour ou Phébus ? » chantait Nerval. Au moins ce dernier, dans le cri poétique d'*Aurélia*, aura-t-il eu le temps de dire la parole qu'il portait, avant d'obéir à l'injonction de « *l'heure du suprême silence* », dont nous aimons à penser qu'il l'entendit, lui aussi, et de se briser lui-même.

PEUT-ON LIRE LA FOLIE ?

Le vide creusé par l'absence problématique de l'Autre et la présence non moins problématique à soi donne en définitive sa ligne d'horizon à notre lecture. La folie ne relève pas d'un indicible : elle nécessite la création d'une langue, toujours nouvelle, jamais définie, qui accepte sa propre opacité, sa propre épaisseur, et se refuse à la paisible transparence du sens. Mais se pose alors, non plus la question d'une écriture de la folie, mais celle d'une lecture de l'œuvre folle. *Ainsi parlait Zarathoustra* est bien un livre, écrit et publié, mais le préfacier Paul Mathias se voit tenu de préciser d'emblée :

Nous sommes dès lors condamnés à une lecture nourrie de l'illisibilité du texte, et qui part du présupposé que s'il est effectivement illisible, c'est qu'il n'est pas constitué comme texte, mais donné à penser, non seulement à lire, mais en quelque sorte à écrire, ou du moins à (re)composer. Il y a dans le *Zarathoustra*, dira Nietzsche, quelque chose d'impossible, mais d'une impossibilité qui a pu être vaincue. C'est pour nous le pari d'une illisibilité séminale, en vertu de laquelle la lecture de *Zarathoustra* serait partielle non par impuissance, non par une déficience malheureuse de l'organe de l'intelligence critique, mais « structurellement », et parce qu'elle doit être *constituante*³⁰.

On retrouve ici, et bien que Paul Mathias se refuse à voir dans l'œuvre de Nietzsche de la « poésie », le désarroi du lecteur d'*Aurélia* qui « demeure sidéré devant ce texte » parce que

²⁸ *Ibid.*, p. 183.

²⁹ *Ibid.*, p. 193.

³⁰ Paul Mathias, « Présentation » de Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, prés. par Paul Mathias, trad. par Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1996-2006.

Conclusion

« le sens échappe³¹ ». On retrouve aussi l'ironie de Nodier, déroband à son personnage comme à son lecteur l'œuvre ultime de Michel le charpentier, et les invitant l'un et l'autre à s'endormir, bercés par leur propre rêverie, sans plus chercher à rien lire. Zarathoustra qui, comme le héraut de Bonaventura, se déclare lui-même poète tout en méprisant les poètes, affirme catégoriquement qu'aucune lecture ne convient à son œuvre :

De tout ce qu'on écrit, je n'aime que *cela* qu'on écrit avec son sang. Écris avec ton sang, et tu découvriras que le sang est esprit. [...]

Celui qui écrit avec son sang et en maximes ne veut pas être lu, mais appris par cœur³².

La folie du discours littéraire, si nous voulons continuer à le *lire*, nous invite à inventer et à mettre en jeu de nouveaux processus de lecture et d'interprétation : elle est précisément, comme le souligne Shoshana Felman, une « irréductible *résistance de la chose à l'interprétation*³³ ».

L'activité interprétative n'est peut-être jamais aussi créatrice, aussi nécessaire, que lorsqu'elle se trouve aux prises avec le discours de la folie. Si la lecture s'avère parfois dérisoire ou condamnée d'avance, si elle est sans cesse à reprendre, au risque de se répéter, de se dédoubler elle-même dans un commentaire sans fin, elle apparaît néanmoins comme la seule capable d'apporter une réponse à un langage « impossible et pourtant là », un langage qui ne peut devenir parole vive qu'en obtenant une réponse. Seul le lecteur semble à même de la lui offrir, une fois douloureusement constatée l'effacement de toute transcendance. S'il y a un sens à chercher dans le discours du fou, il est bien dans le dynamisme d'une quête interprétative qui accepte d'être défaite sans pour autant renoncer à circonscrire ce qui lui fait obstacle, qui accepte, aussi, d'apprendre « par cœur », lorsqu'elle ne sait plus lire. Sans doute n'y avons-nous que partiellement réussi, mais du moins aurons-nous essayé d'apporter à notre tâche « la patience, la passion, la compassion, la rigueur nécessaires ».

³¹ Roger Bozzetto, « Fantastique et aliénation », in *Le Fantastique dans tous ses états*, éd. cit., p. 55-56.

³² Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, éd. cit., p. 78.

³³ Shoshana Felman, « La Folie et la chose littéraire. Vers la question du livre », in *La Folie et la chose littéraire*, éd. cit., p. 349.

Bibliographie

Bibliographie

I. Œuvres étudiées

CORPUS PRINCIPAL D'ÉTUDE

HOFFMANN, E. T. A., *Die Elixiere des Teufels*, Berlin, Duncker und Humblot, 1815 et 1816.

Édition allemande de référence : München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997, 1 volume.

Édition française de référence : *Hoffmann, intégrale des contes et récits*, sous la dir. d'Albert BÉGUIN et Madeleine LAVAL : *Les Élixirs du diable : papiers laissés après sa mort par le frère Médard, capucin*, trad. par Madeleine LAVAL, intr. par Jacques HAUMONT, Paris, Phébus, coll. Libretto, 1979, rééd. 1998, 2005. [reprise de l'édition Belfond, 1968].

Autres éditions françaises :

L'Élixir du Diable (attribué à C. SPINDLER), trad. Jean COHEN, Paris, Mame et Delaunay, 1829, 4 vol.

L'Élixir du diable, illustré par Foulquier, trad. par Émile de la Bédollière, Paris, Georges Barba, 1861, rééd. 1878.

Les Élixirs du diable, histoire posthume du capucin Médard, trad. par Alzir HELLA et Olivier BOURNAC, Paris, Club du meilleur livre, 1954.

NODIER Charles, *La Fée aux Miettes*, in *Œuvres de Charles Nodier*, 4^e volume, Paris, Eugène Renduel, 1832.

Édition de référence : *La Fée aux Miettes*, in *Contes*, éd. de Pierre-Georges CASTEX, Paris, Garnier, 1961, p. 167-329.

Autres éditions consultées : *La Fée aux Miettes. Smarra. Trilby*, éd. de Patrick BERTHIER, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1982.

La Fée aux Miettes, éd. de Georges ZARAGOZA, Paris, Hachette, coll. Classiques Hachette, 1993.

Trilby, La Fée aux Miettes, éd. de Jean-Louis STEINMETZ, Paris, Flammarion, coll. G.F. Flammarion, 1989.

ГОГОЛЬ, Николай, *Записки сумасшедшего*, in *Петербургские повести*, Санкт-Петербург, 1843. [*Клочки из записок сумасшедшего*, in *Арабески*, Санкт-Петербург, 1835.]

Édition de référence : *Записки сумасшедшего*, in *Повести*, Золотая Библиотека Русской Классики, Москва, панБинтер, 1999, p. 422-438.

Autre édition russe consultée : *Записки сумасшедшего*, in *Повести*, Санкт-Петербург, Азбука Классика, 2008.

Édition française de référence : GOGOL, Nicolas, *Journal d'un fou*, trad. par Vladimir

Le discours du fou dans le récit romantique européen

VOLKOFF, in Jean-Louis BACKÈS, Sylvie THOREL-CAILLETEAU (dir.), *Nouvelles de Pétersbourg*, Paris, le Livre de Poche, 1998, p. 255-286.

Autres éditions françaises : *Nouvelles russes*, trad. par Louis VIARDOT, Paris, Paulin, 1845.

Le Journal d'un fou, trad. par Sylvie LUNEAU, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1966, p. 571-595.

Carnets d'un fou, in *Les Nouvelles de Pétersbourg*, trad. par André MARKOVICZ, Arles, Actes Sud, « Babel », 2007, p. 275-310 .

ОДОЕВСКИЙ, Владимир, *Сильфида*, in *Современник*, Санкт-Петербург, 1837.

Édition russe de référence : ОДОЕВСКИЙ, Владимир, *Сильфида*, in *Повести*, Москва, Советская Россия, 1977, p. 134-157.

Édition française de référence : ODOÏEVSKI, Vladimir, *La Sylphide*, in *Bienheureux les fous*, trad. par Virginie TELLIER, Paris, Corti, coll. Romantique, n° 81, 2011.

Autre édition française : « L'Alchimiste », in *Le décaméron russe : histoires et nouvelles*, trad. par Pierre-Paul DOUHAIRE, Paris, Charles Douniol, 1855, p. 171-191.

Autres traductions :

« Die Sylphide », in *Seltsamen Geschichte aus Russland*, hrsg und übersetzt von E. MÜLLER-KAMP, Manesse Verlag, 1970, p. 159-202.

« The Sylph », in *The Salamander and Other Gothic Tales*, Translated with an Introduction by Neil CORNWELL, Evanston, Northwestern University Press, 1992, p. 40-59.

NERVAL Gérard (de), *Aurélia ou le Rêve et la vie*, in *La Revue de Paris*, 1^{er} janvier et 15 février 1855.

Édition de référence : AURÉLIA, in *Œuvres de Gérard de Nerval*, t. I, texte établi, annoté et présenté par Albert BÉGUIN et Jean RICHER, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1952, p. 361-418.

Autres éditions : *Aurélia*, in *Les filles du feu suivi de Aurélia*, préf. de Béatrice DIDIER, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1971, p. 289-364.

Œuvres, éd. A. BÉGUIN et J. RICHER, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, t. I, 5^e éd. 1974.

« *Aurélia* » et autres textes autobiographiques, éd. Jacques BONY, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1990.

Aurélia, in *Œuvres complètes III*, sous la dir. de Jean GUILLAUME et Claude PICHOS, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1993.

Bibliographie

AUTRES RÉCITS ROMANTIQUES ÉTUDIÉS

N.B. : contrairement au corpus principal d'étude, les textes ci-après référencés figurent dans l'index des œuvres.

АКСАКОВ, Константин Сергеевич, *Вальтер Эйзенберг (Жизнь в мечте)*, in *Телескоп*, Москва, 1836.

Éd. française utilisée : *Walter Eisenberg ou La vie dans un rêve*, in *Bienheureux les fous*, éd. et trad. par Virginie TELLIER, Paris, Corti, coll. Romantique n° 81, 2011, p. 119-164.

BALZAC, Honoré (de), « Maître Frenhofer » et « Catherine Lescaut », in *L'Artiste*, 31 juillet et 7 août 1831, devient *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Gosselin, 1831-1832. Intégré aux *Études philosophiques*, en 1837, puis à la *Comédie humaine* en 1846 (éd. Furne). [Éd. utilisée : *Le Chef-d'œuvre inconnu*, in *Le Chef-d'œuvre inconnu et autres nouvelles*, préf. d'Adrien GOETZ, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1994.]

–, *Notice biographique sur Louis Lambert*, in *Nouveaux Contes Philosophiques*, 1832, devient *Histoire intellectuelle de Louis Lambert*, 1833, repris et augmenté in *Le Livre mystique*, 1835. [Éd. utilisée : *Louis Lambert, Les Proscrits, Jésus-Christ en Flandre*, préf. de Raymond ABELLIO, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1980.]

–, « Adieu », *La Mode*, 1830. [Éd. utilisée : éd. de Lucette VIDAL, Paris, LGF, coll. Le Livre de Poche. Libretti, 1995.]

BONAVENTURA, *Nachtwachen*, in *Journal von neuen deutschen Original Romanen*, 1804. [Éd. allemande utilisée : Stuttgart, Reclam, n° 8926, 1964, rééd. 2010.]

Éd. française utilisée : *Les Veilles*, trad. par Nicole TAUBES, précédé de « Ronde de Nuits » de Pierre PÉJU, Paris, Corti, coll. Romantique, n° 44, 1994.

BÜCHNER, Georg, *Lenz*, éd. Karl Gutzkow, Hamburg, Telegraph für Deutschland, (posthume), 1839. [Éd. allemande utilisée : Georg Büchner, *Lenz*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998.]

Éd. française utilisée : *La Mort de Danton, Léonce et Léna, Woyzeck, Lenz*, présentation et trad. par Michel CADOT, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1997.

GOGOL, Nicolas, « Портрет » et « Невский проспект », in *Арабески*, Санкт-Петербург, 1835.

–, « Нос », in *Современник*, Санкт-Петербург, 1836.

–, récits rassemblés, parfois grandement modifiés, augmentés de « Шинель » dans *Петербургские повести*, Санкт-Петербург, 1843. [Éd. russe utilisée : *Повести*, Золотая Библиотека Русской Классики, Москва, панБинтер, 1999, p. 313-421]

Éd. française utilisée : *Nouvelles de Pétersbourg*, trad. de Bernard KREISE, Vladimir VOLKOFF et Jean-Louis BACKÈS, éd. de Jean-Louis BACKÈS et Sylvie Thorel-CAILLETEAU, Paris, LGF, coll. Le Livre de Poche, 1998. [contient *La Perspective Nevski, Le Nez, Le Portrait, Le Manteau, Journal d'un fou*]

- HOFFMANN, E. T. A., « Der Sandmann », « Die Jesuiterkirche in G. », in *Nachtstücke*, Berlin, 1816 (vol. 1) et 1817 (vol. 2). [Éd. allemande utilisée : Stuttgart, Reclam, 1991, 2003]
- Éd. française utilisée : « L'Homme au sable », « L'Église des jésuites », in *Contes Nocturnes*, trad. par Madeleine LAVAL et André ESPIAU DE LA MAËSTRE, préf. d'Albert BÉGUIN, Paris, Phébus, coll. Libretto, 1979. [N.B. : la plupart des éditions de poche (GF-Flammarion, Lattès, Gallimard) proposent la trad. par LOÈVE-VEIMARS.]
- , *Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot*, Berlin, 1820. [Éd. allemande utilisée : Stuttgart, Reclam, 2007]
- Éd. française utilisée : *Princesse Brambilla*, préf. de Stefan Zweig, trad. par Alzir Hella et Olivier Bournac, éd. établie par Erika Tunner, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1990.
- , *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, Berlin, 1819-1821, 2 vol. [Éd. allemande utilisée : *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, Stuttgart, Reclam, n° 153, 1972, 2000]
- Éd. française utilisée : *Le Chat Murr. Les sages réflexions du Chat Murr entremêlées d'une biographie fragmentaire du maître de chapelle Johannès Kreisler présentée au hasard de feuillets arrachés*, trad. par Madeleine LAVAL, intr. par Jean-Luc STEINMETZ, Paris, Phébus, coll. Verso, 1988.
- , *Meister Floh. Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde*, Francfort, 1822.
- Éd. française utilisée : *Maître Puce. Conte en sept aventures survenues à deux amis*, éd. Madeleine LAVAL (trad. et intr.), Paris, Phébus, coll. Libretto, 1980.
- NODIER, Charles, « Les Aveugles de Chamouny », in *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Delangle, 1830. [éd. utilisée : *Contes*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier, 1961, p. 473-498.]
- , « Jean-François les Bas-bleus », in *Les Cent-et-une nouvelles des Cent-et-un*, t. I., Paris, Ladvocat, 1832. [éd. utilisée : *Contes*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier, 1961, p. 362-376.]
- , « Baptiste Montauban ou l'Idiot », in *Le Conteur, recueil de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Charpentier, 1833. [éd. utilisée : *Contes*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier, 1961, p. 377-390.]
- , « Franciscus Columna », *L'Ami des Arts*, 1843. [éd. utilisée : *Contes*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier, 1961, p. 882-903.]
- ОДОЕВСКИЙ Владимир, *Косморама*, 1840. [Éd. utilisée : *Косморама*, in *Русские Ночи*, Москва, Эксмо, 2007, p. 339-390.]
- Traduction française : *Le Cosmorama*, in *Récits fantastiques russes*, trad. par Sophie BENECH, Paris, José Corti, 1996.
- , *Саламандра*, in *Сочинения*, vol. II, 1844. N. B. : Les deux parties du récit avaient fait l'objet de publications séparées en 1841. [Éd. utilisée : *Саламандра*, in *Повести*, Москва, Советская Россия, 1977, p. 158-248.]
- , *Русские ночи*, in *Сочинения*, vol. I, 1844. Contient, entre autres, « Последний квартет

Bibliographie

Бетховена », « Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi », « Импровизатор », « Себастьян Бах ». [Éd. utilisée : *Русские ночи*, Москва, Эксмо, 2007, p. 49-314.]
Traduction française : *Les Nuits Russes*, trad. par Marion Graf, L'Âge d'Homme, coll. Classiques slaves, 1991.

ПОЛЕВОЙ, Николай, *Блаженство Безумия* [*Московский телеграф*, 1833], in *Мешок с золотом*, Иркутск, Восточно-Сибирское книжное издательство, 1991, p. 163-209.
Traduction française : *La Félicité de la Folie*, in *Bienheureux les fous*, éd. et trad. par Virginie TELLIER, Paris, José Corti, coll. Romantique n° 81, 2011, p. 27-118.

II. Autres œuvres

ŒUVRES LITTÉRAIRE

LA BIBLE

- version latine : *Vulgate clémentine*, Rome-Tornaci-Paris, Desclée et associé, 1938.
- version française de référence : trad. par Émile OSTY, Paris, Seuil, 1973.
- autre version française consultée : version dite de Port-Royal, trad. par Louis-Isaac LEMAÎTRE DE SACY, Paris, Robert Laffon, coll. Bouquins, 2003.
- version allemande : *Die Bibel*, trad. par Martin LUTHER, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1999, rééd. 2006.
- version russe : trad. par Alexis II, Российское Библейское Общество, Москва, 2001.

***[Anonyme], *Chronique de Nestor*, traduit du vieux-russe par Jean-Pierre ARRIGNON, Toulouse, Anacharsis, 2008.

***[Anonyme], *Robert le Diable*, édition d'Elisabeth GAUCHER, Paris, Champion, 2006.

APULÉE, *Les Métamorphoses* [*L'Âne d'or*], trad. Paul VALLETTE, Paris, Les Belles Lettres, 1965, 3 vol.

AUGUSTIN, *Les Confessions*, trad. par Joseph TRABUCCO, Paris, Garnier, coll. GF-Flammarion, 1964.

BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1992 [contient « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », p. 185-203].

–, *Les Paradis artificiels*, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1966.

BERTRAND, Aloysius, *Gaspard de la nuit : fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, éd. de Max MILNER, Paris, Gallimard, coll. Poésie, n° 136, 1997.

BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, trad. par P. VERDEVOYE, IBARRA et Roger CAILLOIS, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1983.

BRANT, Sebastian, *La Nef des fous*, trad. par Nicole TAUBES, Paris, José Corti, 1997.

- CAZOTTE, Jacques, *Le Diable amoureux*, éd. de Max MILNER, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1979.
- CERVANTÈS, Miguel de, « Colloque des chiens », in *Nouvelles exemplaires*, trad. par Jean-Raymond FANLO, Paris, LGF, coll. Le Livre de Poche, 2008.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Yvain ou le chevalier au lion*, trad. par Claude-Alain CHEVALLIER, Paris, LGF, coll. Le Livre de Poche, 1988.
- COLONNA, Francesco, *Le Songe de Poliphile*, fac-similé de la 1ère éd. française (Paris, Keruer, 1546), préface d'Albert-Marie SCHMIDT, Paris, Club des Libraires de France, 1963.
- DANTE, *La Divine Comédie*, trad. Antoni DESCHAMPS, Paris, Gosselin, 1829.
- DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau, Œuvres romanesques*, Paris, Garnier, 1962.
- DOSTOÏEVSKI Fiodor, *Les Nuits blanches. Le Sous-sol*, trad. par Pierre PASCAL et Boris de SCHLOEZER, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1956 pour les traductions et les notes, 1969 pour l'introduction.
- , *Crime et Châtiment*, trad. par Pierre PASCAL, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1984.
- , *L'Idiot*, traduction Albert MOUSSET, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1972.
- , *Les Frères Karamazov*, préf. de Sigmund FREUD, trad. et notes par Henri MONGAULT, postface de Pierre PASCAL, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1952 pour la traduction et les notes, 1973 pour la traduction de « Dostoïevski et le parricide ».
- , *Le Double*, trad. et notes de Gustave AUCOUTURIER, préf. d'Alain GREEN, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1969 pour la trad. [trad. de la Bibliothèque de la Pléiade], 1980 pour la préf.
- , *Les Démons (Les Possédés)*, préface de Marthe ROBERT, traduction et notes de Boris de Schloezer, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1955 pour la traduction et les notes, 1974 pour la préface.
- ÉRASME, *Éloge de la folie*, trad. par Pierre de Nolhac, prés. Par Maurice Rat, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1964.
- GAUTIER, *Récits fantastiques : La cafetière, conte fantastique ; Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann ; Omphale, histoire rococo ; La Morte amoureuse ; La Pipe d'opium ; Le Chevalier double ; Le Pied de momie ; Deux acteurs pour un rôle ; Le Club des Hachichins ; Arria Marcella, souvenir de Pompei ; Avatar ; Jettatura*, éd. de Marc EIGELDINGER, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1981.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Entretiens d'émigrés allemands*, traduction de Jacques PORCHAT (1861) revue par Paul-Henri BIDEAU, Montesson, Novalis, 1993, p. 27. [Johann Wolfgang GOETHE, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, Stuttgart, Reclam, 2009, n° 6558, p. 3.]
- HÉSIODE, *Théogonie*, texte présenté, traduit et annoté par Jean-Louis BACKÈS, Gallimard, coll. Folio classique, 2001.
- LEWIS, Matthew Gregory, *Le Moine*, trad. par Leon DE WAILLY, Paris, Corti, 2005.
- MARKOWICZ, André, *Le Soleil d'Alexandre. Le Cercle de Pouchkine. 1802-1841*, Arles, Actes Sud, 2011. [recueil de poèmes russes de l'âge romantique, choisis, présentés et

Bibliographie

traduits par André MARKOWICZ.]

- MATURIN, Charles Robert, *Melmoth l'homme errant, Melmoth. L'homme errant*, trad. par Jacqueline Marc-Chadourne, préf. d'André Breton, Paris, Phébus coll. Libretto, 1996 [éd anglaise de référence : *Melmoth the Wanderer*, vol. II., New York, Harper & Brothers, 1835]
- MAUPASSANT Guy (de), *Les Horlas*, dossier critique par Roger BOZZETTO et Alain CHAREYRE-MÉJAN, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 1995.
- MÉRIMÉE Prosper, *Tamango, Mateo Falcone et autres nouvelles*, éd. Antonia FONZI, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1983.
- , *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, éd. Antonia FONZI, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1982.
- MUSSET, *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. Claude DUCHET, Paris, Garnier, 1968.
- , *Fantasio*, éd. de Françoise RULLIER-THEURET, Paris, Larousse, 2008.
- NODIER, Charles, *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, éd. de Georges ZARAGOZA, Paris, Honoré Champion, 2003.
- OVIDE, *Métamorphoses*, t. I et II, trad. de Georges LAFAYE, Paris, Les Belles Lettres, 1994-1995.
- PERRAULT, Charles, *Contes*, éd. Gilbert ROUGER, Paris, Garnier, 1967.
- POE, Edgar Allan, *Nouvelles Histoire Extraordinaires*, préf. de Michel ZÉRAFFA, trad. par Charles BAUDELAIRE, Paris, LGF, coll. Le Livre de Poche, 1995.
- POUCHKINE, Alexandre, *Boris Godounov. Théâtre complet*, éd. par Wladimir TROUBETZKOY, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 2000.
- , *La Dame de pique* précédé de *Récits de feu Ivan Pétrovitch Bielkine* et de *Doubrovski*, préf. d'André GIDE, trad. par Gustave AUCOUTURIER, André GIDE et Jacques SCHIFFRIN, postface et notes de Gustave AUCOUTURIER, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1935-1973-1974.
- , *Poésies*, tard. choix et prés. de Louis MARTINEZ, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1994.
- , *Eugène Onéguine*, éd. de Jean-Louis BACKÈS, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1996.
- QUINCEY, Thomas (de), *Confessions of an English Opium-Eater*, Wordsworth Editions, 1994.
- RIMBAUD, *Poésies. Une Saison en Enfer. Illuminations*, préf. de René CHAR, éd. de Louis FORESTIER, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1965-1973-1984.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, t. I et II, éd. d'Alain GROSRIEUX, Paris, Flammarion, GF-Flammarion, 2002.
- , *Dialogues. Rousseau juge de Jean-Jacques. Le Lévi d'Ephraïm*, prés. par Érik LEBORGNE, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1999.
- , *Les Rêveries du promeneur solitaire*, éd. De Bernard GAGNEBIN, Paris, LGF, coll. Le Livre de Poche, 1972.

Le discours du fou dans le récit romantique européen

SEMPRUN, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Gallimard, coll. Folio, 1994.

SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, prés. par Francis LACASSIN, trad. par Germain D'HANGEST, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1979 [éd anglaise utilisée : *Frankenstein*, London, Penguin books, 1994]

STERNE, Laurence, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, éd. de Serge SOUPEL, trad. par Charles MAURON, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1982.

STEVENSON, Robert Louis, *L'Étrange cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, préf. de Jean-Baptiste PONTALIS, trad. par Charles BALLARIN, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1992-2001-2003.

TSVETAIEVA, Marina, *Le Diable*, trad. et postface par Véronique LOSSKY, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979. [Цветаева, Марина, *Чёрт*, in *Сочинения*, t. II, Москва, Художественная литература, 1980, p.127-156.]

VIRGILE, *Énéide*, trad., chronologie et notes par Maurice RAT, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1965.

Œuvres picturales

COURBET, Gustave, *Le Désespéré*, 1841, Huile sur toile, 45 x 54 cm, Paris, coll. privée.

–, *Le Fou de peur*, 1844-1845, Oslo, Nasjonalmuseet.

–, *Les Amants dans la campagne, sentiments du jeune âge*, 1844, huile sur toile, 77 x 60 cm, Lyon, musée des beaux-arts de Lyon.

–, *L'Homme blessé*, 1844, huile sur toile, 81,5 x 97,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

–, *L'Homme à la ceinture de cuir*, 1845-1846, huile sur toile, 100 x 82 cm, Paris, musée d'Orsay.

–, *Le Violoncelliste*, 1847, Huile sur toile, 117 x 89 cm, Stockholm, Musée National.

–, *L'Atelier du peintre, allégorie réelle*, 1854-1855, 351 x 598 cm, Paris, musée d'Orsay.

–, *Le Portrait de l'artiste à Sainte-Pélagie*, 1873-1874, huile sur toile, 92 x 72 cm, Ornans, musée Courbet.

DÜRER, Albrecht, *Autoportrait à la branche de panicaud*, 1493, Huile sur bois, 56 x 44 cm, Paris, Musée du Louvre.

–, *Autoportrait en manteau de fourrure*, 1500, huile sur bois de tilleul, 67 x 49 cm, Munich, Alte Pinacothek.

–, *Melencolia I*, 1514, gravure sur cuivre, 23,9 x 16,8 cm.

GÉRICAUT, Théodore, *La Monomane de l'envie* (ou *La Hyène de la Salpêtrière*, 1819-1820, huile sur toile, 72 x 58 cm, musée des beaux-arts de Lyon.

–, *La Monomane du jeu*, vers 1820, huile sur toile, 71 x 65 cm, Musée du Louvre, Paris.

–, *La Monomane du vol* (ou *Le fou aliéné*, ou *Le cleptomane*), 1822, 61.2 x 50.2 cm, musée des beaux-arts de Gand.

Bibliographie

- , *Le Monomane du commandement militaire*, 1822-1823, huile sur toile, 86 x 65 cm, Winterthour, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten.
 - , *Le Monomane du vol d'enfants*, 1822-1823, huile sur toile, 64 x 54 cm, musée des beaux-arts de Springfield.
 - HOFFMANN, E. T. A. a réalisé un certain nombre d'autoportraits et de caricatures de lui-même.
 - IVANOV, Alexandre, *La Venue du Messie ou l'Apparition du Christ au peuple*, 1837-1857, 540 x 750 cm, Moscou, galerie Tretiakov.
 - MELLAN, Claude, *La Sainte Face*, 1649, gravure, 43,5 x 30,4 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.
 - RÉPINE, Ilia Efimovitch, *Ivan le terrible et son fils Ivan, le 16 novembre 1581*, 1885, Moscou, galerie Tretiakov.
 - , *Poprichtchine*, Huile sur toile, 1882, Kiev, Musée d'art russe. [Répine a également fait une série de dessins pour illustrer *Journal d'un fou*, qui sont conservés à la galerie Tretiakov à Moscou.]
 - TINTORET (Jacopo Robusti, dit), *Autoportrait*, vers 1588, Huile sur toile, 63 x 52 cm, Paris, Musée du Louvre.
 - VAN GOGH, Vincent, *Autoportrait*, 1889, Huile sur toile, 51 x 45 cm, Coll. privée.
 - , *Autoportrait*, 1889, Huile sur toile, 60,5 x 50 cm, Londres, Courtauld Institute of Art. [parmi les très nombreux autoportraits de Van Gogh, les deux tableaux dits « à l'oreille bandée » sont ceux qui prennent la plus nette dimension autobiographique et traitent avec ostentation du thème de la folie de l'artiste.]
- On signalera aussi, à titre documentaire :
- MULLER, Charles, *Pinel fait enlever les fers aux aliénés de Bicêtre*, 1849, Paris, Académie nationale de médecine.
 - ROBERT FLEURY, Tony, *Pinel délivrant les aliénés*, 1878, Paris, La Salpêtrière.

Œuvres musicales

- CHERUBINI, Luigi, *Médée*, livret de François-Benoît HOFFMAN, 1797.
- DONIZETTI, Gaetano, *Lucia di Lammermoor*, livret de Salvatore CAMMARANO, 1835.
- GLUCK, Christoph Willibald, *Armide*, livret de Philippe QUINAULT, 1777.
- HOFFMANN, E. T. A., *Undine*, livret de LA MOTTE-FOUQUÉ, 1814.
- MOZART, Wolfgang Amadeus, *Don Giovanni*, livret de Lorenzo DA PONTE, 1787.
- , *La Flûte enchantée*, livret d'Emanuel SCHIKANEDER, 1791.

III. Études sur le corpus

N.B. : outre les études générales sur les auteurs utilisées dans le corps de la thèse, sont recensées ici les études portant soit sur les œuvres du corpus, soit sur le rapport de l'auteur à la folie.

E.T.A. HOFFMANN

N.B. : Nous avons également regroupé ici les études consacrées à l'influence de Hoffmann en France et en Russie.

AUHUBER, Friedhelm, *In einem fernen dunklen Spiegel. E. T. A. Hoffmanns Poetierung der Medizin*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1986.

BERGMANN, Katja, *Das Wahnsinnsmotiv in den Nachtstücken E.T.A. Hoffmanns*, Grin Verlag, 2007.

BRION, Marcel, « Ernst Theodore Amadeus Hoffmann », in *L'Allemagne romantique*, Paris, Albin Michel, 1963, p. 111-198 .

BROWNSON, Shelley, *E.T.A. Hoffmann in Russia : a critique of research methods*, University of Otago, 1974.

CASTEIN, Hanne, « Zum Naturverständnis E. T. A. Hoffmanns : Am Beispiel einer Exemplarischen Stell in den *Elixieren des Teufels* », *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft-Bamberg e. V.*, n° 27, 1981, p. 16-21.

DELABROY, Jean, « L'ombre de la théorie (À propos de *L'Homme au sable* de Hoffmann) », *Romantisme*, n° 24, 1979, p. 29-41.

DUVERGIER DE HAURANNE, Prosper, « Littérature. Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann, traduits par M. Loève-Weimars », *Le Globe*, 26 déc. 1829, p. 818-820.

FAURE, Alain, « Du simple au double : du *Moine* de Matthew Gregory Lewis aux *Élixirs du Diable* de E. T. A. Hoffmann », *Europe*, 1984, p. 54-62.

GIRAUD, Jean, « E. T. A. Hoffmann et son lecteur. Procédés d'écriture et initiation à la poésie dans une page de "Sandmann" », *Recherches germaniques*, 3, 1973, p. 102-124.

HARICH, Walther, *E.T.A. Hoffmann, Das Leben eines Künstlers*, Berlin, E. Reiss, 1922.

HARNISCHEFEGGER, J., « Das Geheimnis der Identität : Zu E. T. A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* », *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft-Bamberg e. V.*, 36, 1990, p. 1-14.

HOFFMANN, Ernst, *Ernst-Théodore-Amédée Hoffmann et la littérature française*, B. G. Teubner, 1913.

INGHAM, Norman, *E.T.A. Hoffmann's Reception in Russia*, Würzburg, Jal-Verlag, 1974.

JANNSEN Brunhilde, *Spuk und Wahnsinn. Zur Genese und Charakteristik phantastischer Literatur in der Romantik, aufgezeigt an den "Nachtstücken" von E. T. A. Hoffmann*, Francfort/Main, New York, Peter Lang, 1986.

Bibliographie

- KELLER, Jules, « Anges et Bêtes, ou la confrontation du Bien et du Mal dans les "Nachtstücke". essai d'analyse thématique », in PAUL Jean-Marie (dir.), *E.T.A. Hoffmann et le fantastique*, Centre de Recherches Germaniques et Scandinaves de l'Université Nancy II, 1992, p. 179-192.
- KOFMAN, Sarah, *Quatre romans analytiques*, Paris, Galilée, 1973.
- , « Vautour rouge (le double dans *Les Élixirs du diable* d'Hoffmann) », in S. AGACINSKI, J. DERRIDA, S. KOFMAN, Ph. LACQUE-LABARTHE, J.-L. NANCY, B. PAUTRAT, *Mimésis des articulations*, Paris, Aubier-Flammarion, coll. La philosophie en effet, 1975, p. 97-163. [N. B. : l'une des études essentielles, en langue française, sur *Les Élixirs du diable*.]
- , *Autobiogriffures du chat Murr d'Hoffmann*, Paris, Galilée, 1984.
- KOHNS, Oliver, « Zwischen "Enthusiasmus" und "Mesmerismus" : Literatur, der andere Wahnsinn (E.T.A. Hoffmann) », in *Die Verrücktheit des Sinns : Wahnsinn und Zeichen bei Kant, E.T.A. Hoffmann und Thomas Carlyle*, Bielefeld Transcript, 2007, p. 151-258 [traite de « Sérapion l'ermite », « La Maison déserte », « Les Automates » et « Doge et Dogaresse »].
- LACHENY, Ingrid, *Étude des Frères de Saint-Sérapion d'E. T. A. Hoffmann : discours esthétiques et scientifiques*, thèse de doctorat, sous la direction de Jacques LAJARRIGE, Université Paris III, 2009.
- , « *Les Frères de Saint-Sérapion* » d'E. T. A. Hoffmann : Une œuvre d'« art total » ?, Éditions Universitaires Européennes, 2010.
- LAGACHE, Agnès, *Le Carnaval et la Princesse*, Atelier Alpha Bleue, 1989. *Le Carnaval et la Princesse*, Atelier Alpha Bleue, 1989. [lecture psychanalytique de *Princesse Brambilla*].
- LULÉ, Susanna, « L'opéra comme modèle esthétique chez Goethe et E.T.A. Hoffmann », trad. Olivier MANNONI, *Revue germanique internationale* [En ligne], 16 | 2001, mis en ligne le 04 août 2011. URL : <http://rgi.revues.org/pdf866>
- MAGRIS, Claudio, *Die andere Vernunft E.T.A. Hoffmann*, Königstein/TS., Hain, 1980.
- MAILLARD, Christine, « E.T.A.Hoffmann, dialecticien du psychisme. Théorie de l'inconscient et structures archétypiques dans *Der Sandmann*, *Das öde Haus*, *Die Automate* », in *Le texte et l'idée*, Nancy, Centre de Recherches Germaniques, n° 7, 1992, p. 43-74.
- MATT, Peter (von), *Die Augen der Automaten. E. T. A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, Tübingen, Niemeyer, 1971.
- MCGLATHERY, J. M., « Demon Love : E. T. A. Hoffmann's *Elixiere des Teufels* », *Colloquia Germanica*, 12, 1979, p. 61-76.
- MEIXNER, Horst, *Romantischer Figuralismus. Kritische Studien zu Romanen von Arnim, Eichendorff und Hoffmann*, Frankfurt am Main, Athenäum Verlag, coll. Ars poetica, Studien, n° 13, 1971.
- MISTLER, Jean, *Hoffmann le fantastique*, Paris, Albin Michel, 1950.
- MONTANDON, Alain, « Écriture et folie chez E. T. A. Hoffmann », *Romantisme*, n°24, 1979, p. 7-28.

- NEGUS, Kenneth G., « The Family Tree in E. T. A. Hoffmann's *Die Elixiere des Teufels* », *PMLA*, LXXIII, 1958, p. 516-520.
- NEHRING, Wolfgang, « E. T. A. Hoffmann : *Die Elixiere des Teufels* », in P. M. LUTZELER (éd.), *Romane und Erzählungen der Deutschen Romantik : Neue Interpretationen*, Stuttgart, Reclam, 1981, p. 325-350.
- OCHSNER Karl, *E. T. A. Hoffmann als Dichter des Unbewußten. Ein Betrag zur Geistergeschichte der Romantik*. Frauenfeld/Leipzig, 1936.
- PASSAGE, Charles, *The Russian Hoffmannists*, The Hague, Mouton & Co., 1963.
- , « E. T. A. Hoffmann's *The Devil's Elixirs* : A Flawed Masterpiece », *Journal of English and German Philology*, 75, 4, 1976, p. 531-545.
- PAUL, Jean-Marie (dir.), *E. T. A. Hoffmann et le fantastique*, Centre de Recherches Germaniques et Scandinaves de l'Université Nancy II, 1992.
- , « Le diable et le diabolique dans *Ignaz Denner* d'E. T. A. Hoffmann et *Die schwarze Spinne* de Jeremias Gotthelf », in PAUL Jean-Marie (dir.), *E. T. A. Hoffmann et le fantastique*, Centre de Recherches Germaniques et Scandinaves de l'Université Nancy II, 1992, p. 127-146.
- PRIEUR, Jérôme, *Roman Noir*, Paris, Seuil, coll. La Librairie du XXI^e siècle, 2006 [propose une analyse du *Moine* de Lewis, des *Élixirs du diable* de Hoffmann et de la *Confession du pécheur justifié* de James Hogg].
- RAFF, Dietrich, *Ich-Bewußtsein und Wirklichkeitsauffassung bei E. T. A. Hoffmann : eine Untersuchung der "Elixiere des Teufels" und des "Kater Murr"*, thèse de doctorat, Université de Tübingen, 1971.
- RICCI, Jean, *E. T. A. Hoffmann, l'homme et l'œuvre*, Paris, José Corti, 1947.
- SCHNEIDER, Marcel, *Ernst Theodore Amadeus Hoffmann, biographie*, Paris, Julliard, 1979.
- , *Hoffmann le météore*, Monaco, éd. du Rocher, 2006.
- STAROBINSKI, Jean, « Ironie et mélancolie (II) (E.T.A. Hoffmann. La princesse Brambilla) », *Critique*, Paris, éd. de Minuit, n° 228, mai 1966, p. 138-157.
- TEICHMANN, Élisabeth, *La Fortune d'Hoffmann en France*, Droz, Minard, 1961.
- TROUBETZKOY, Wladimir, chap. III « E. T. A. Hoffmann, le grand Opéra des Doubles », in *L'Ombre et la différence. Le Double en Europe*, Paris, PUF, coll. Littératures européennes, 1996, p. 59-108. [N. B. : le chapitre est entièrement consacré aux *Élixirs du Diable*.]
- TUNNER, Erika, « Le fantastique n'est qu'une dimension du réel », in PAUL Jean-Marie (dir.), *E.T.A. Hoffmann et le fantastique*, Centre de Recherches Germaniques et Scandinaves de l'Université Nancy II, 1992, p. 55-66.
- ZARAGOZA, Georges, « Amours d'artistes et amour de l'Art chez Hoffmann », *Revue Otrante*, n°4, février 1993.
- ZEHL-ROMERO, Christiane, « Matthew Gregory Lewis' *The Monk* and E. T. A. Hoffmann's *Die Elixiere des Teufels*. Two versions of the Gothic », *Neophilologus*, 63, 4, 1979, p. 574-581.

Bibliographie

CHARLES NODIER

Pour une bibliographie complète sur la critique de cet auteur, nous renvoyons au travail proposé par Roselyne de VILLENEUVE dans *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, Paris, Honoré Champion, 2010 (version remaniée de sa thèse de doctorat soutenue en 2005).

Voir également, pour la période 2000-2012, TELLIER, Virginie & Sébastien VACELET, « Bibliographie nodiériste en ligne : œuvres et paratextes critiques » in « Bibliographie », site des *Cahiers d'Études Nodiéristes*, mis en ligne en février 2011 [en ligne]. URL : <http://www.cahiers-nodieristes.fr/bibliographie.html>.

Charles Nodier, Revue *Europe*, Paris, Juin-Juillet, 1980.

Actes du colloque Nodier, *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, Besançon, juin 1981.

Cahiers d'Études Nodiéristes n° 1 (*Espace réel, espace imaginaire dans l'œuvre de Charles Nodier*), sous la dir. de Virginie TELLIER, Sébastien VACELET et Georges ZARAGOZA, Dijon, éd. Du Murmure, 2012.

AMBLARD, Marie-Claude, *La Fée aux miettes de Charles Nodier : conte initiatique ?*, thèse de doctorat, sous la direction de Laudyce RÉTAT, Université de Lille, 1980.

ANDRADE BOUÉ, Pilar, « El loco, el monómano y el idiota en los cuentos de Nodier », *Anales de Filología Francesa*, n.º 15, 2007, p. 17-27 [disponible en ligne <http://revistas.um.es/analesff/article/viewFile/21651/20941>].

BÉGUIN, Albert, « Nodier et Nerval », in *Labyrinthe*, n° 1, octobre 1944.

–, « Provinces de France, II », in *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 2e éd. 1939, p. 336-345.

–, « Charles Nodier ou l'enfance retrouvée », in *Cahiers du Sud*, n° 304, 1950, p. 352-357.

BÉNICHOU, Paul, *L'École du désenchantement, Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992, p. 37-98.

BERTHIER, Patrick, « La reine de Saba d'un conteur romantique : *La Fée aux Miettes* de Nodier (1832) », in *Graphè* n°11, *La Reine de Saba*, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2002, p. 137-149.

BORUSZKO, Graciela, « L'imaginaire fantastique chez Nodier et l'inspiration biblique – Les images issues de La Bible retrouvées dans l'œuvre de Nodier » in *Filología y Lingüística*, vol. 36, n° 1, 2010, p. 9-33. [URL : <http://www.latindex.ucr.ac.cr/filologia-36-1/filologia-36-1-01.pdf>.]

BOZZETTO, Roger, « Nodier et la théorie du fantastique », *Europe*, juin-juillet 1980, n° 614-615, p. 70-78.

–, « Nodier, un fantastique de rêve », in Georges ZARAGOZA (dir.) *Nodier*, Éditions Universitaires de Dijon, 1998, Publications de l'université de Bourgogne, XCV, p. 87-97.

- , « Fantastique et espaces oniriques », in *Le Fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. Regards sur le fantastique, 2001, p. 12-23.
- , « Folie et littérature fantastique – *La Fée aux miettes* » in *La Revue des ressources*, 30 août 2009. [URL : <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article772>.]
- CAPPELLO, Sergio, « Onomatopées fictionnelles », *Francofonia, Studi e ricerche sulle litterature de lingua francese*, n° 7, 1987, p. 85-94.
- CHABERT, Stéphanie : « *La Fée aux miettes* de Charles Nodier : du conte au roman » in *Exigence : Littérature, e-littérature.net*, 29 mai 2011. [URL : http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?page=article5&id_article=1185.]
- CASTEX Pierre-Georges, « Nodier et ses rêves », *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, p. 121-167.
- , « Une source de *La Fée aux Miettes* », *Revue des Sciences humaines*, juillet-septembre 1950, p. 205-208.
- , « Balzac et Charles Nodier », *L'Année balzacienne* 1962, Paris, Garnier, p. 197-212.
- , *Horizons romantiques*, Paris, Corti, 1983 [contient « Charles Nodier et l'école du désenchantement » et « L'origine de la Fée aux Miettes »].
- DAHAN, Jacques-Remi, *Visages de Charles Nodier. Mémoire de la critique*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008.
- , « PASSAGES. Charles Nodier, du fou au fou littéraire, invention et constitution d'une catégorie. », conférence au colloque *Les doux dingues aux Prémontrés*, I.I.R.E.R.L., 26 nov. 2009. (à paraître) [L'auteur a eu l'amabilité de nous communiquer le texte de cette conférence, qui attend encore la publication].
- DECOTTIGNIES, Jean, *Essai sur la poétique du cauchemar en France à l'époque romantique*, thèse, Lille, 1973 ; refondu en librairie sous le titre *Prélude à Maldoror*, Paris, Armand Colin, 1973.
- FONGARO, Antoine, « A-t-on lu *La Fée aux Miettes* ? », *Revue des Sciences humaines*, avril-juin 1962, p. 439-452.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, « Les Fous de Charles Nodier », *French Forum*, janvier 1979, p. 214-219.
- GENILLON FRICOTELLE, Carole, *Analyse conversationnelle et dialogues écrits fictifs : essai d'application à « La Fée aux Miettes » de Charles Nodier*, Bordeaux, 1994.
- GENETTE, Gérard, « Onomatopoétique », in *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. Points, 1976, p. 167-206. [sur le cratylisme de Nodier linguiste].
- GIPPER, Andreas, « Le conte de fées aux temps de l'incroyance – Conflits épistémologiques dans les contes fantastiques de Charles Nodier » in *Romantisme*, vol. 34, n° 123, 2004.
- GRIVEL, Charles, « Nodier : Le *Tour de Babel* » in *Poétique*, fév. 2002, n° 129, p. 91-103. [N.B. : art. également publié in *Romantisme*, n°136, vol. 2, 2007, p. 15-25.]
- HAMENACHEM, Miriam, *Charles Nodier : Essai sur l'imagination mythique*, Paris, Nizet, 1972.

Bibliographie

- HAMM, Jean-Jacques, « Cohérence et incohérence : une lecture des signifiants de *La Fée aux Miettes* », *Romantisme*, n° 24, 1979, p. 89-99.
- HOFER, Hermann, « La pensée mystique et religieuse de Charles Nodier », *Romantisme et religion, théologie des théologiens et théologie des écrivains*, Actes du colloque interdisciplinaire tenu à Metz en octobre 1978, publiés par Michel BAUDE et Marc-Mathieu MÜNCH, Paris, PUF, 1980, p. 185-194.
- , « Le scribe (de) Nodier. Néant de l'écriture – écriture du néant », in *Dérision et supercherie dans l'œuvre de Charles Nodier*, Dole, éd. de la Passerelle, 2009, p. 11-17.
- JALOUX, Edmond, « Préface à Charles Nodier », in *Perspectives et personnages*, Paris, Plon, 1931, p. 79-92.
- JASINSKI, René, « Charles Nodier précurseur du surréalisme », in *Bulletin de la Société des professeurs français en Amérique*, 1961, p.23-59 ; repris dans *À travers le XIX^e siècle*, Minard, 1975, p. 65-73.
- JEANDILLOU, Jean-François, « De "l'étymologie immédiate" selon Charles Nodier » in *Geschichte der Sprachwissenschaft in Texten Kozeptzn*, 2004, p. 589-600.
- , « L'esthétique de la langue selon Nodier » in Jean-Louis CABANÈS (dir.) *Romantismes. l'esthétisme en acte*, Actes du II^e Congrès de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, Nanterre, P.U. de Paris Ouest, 2009, p. 183-195.
- JUDEN, Brian, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*, Paris, Klincksieck, 1971.
- KIES, Albert, « Imitation et pastiche dans l'œuvre de Charles Nodier », *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*, XII, 1960, p. 67-77.
- LAISNEY, Vincent, « Une préfiguration singulière du poème en prose – Les Tablettes de Charles Nodier » in Nathalie VINCENT-MUNNIA & Simone BERNARD-GRIFFITHS (dir.), *Aux origines du poème en prose : le prose poétique 1750-1850*, Actes du colloque tenu à l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, Robert Pickering, Paris, Champion, 2003, p. 457-466.
- LARAT, Jean, *La tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier (1780-1844). Étude sur les origines du Romantisme français*, Paris, Champion, 1923.
- LEBOIS, André, *Un bréviaire du campagnonnage : La Fée aux Miettes*, Paris, Minard, 1961.
- LEITERITZ, Christianev, « Zur poetischen Funktion des Traums bei Coleridge, Novalis und Nodier », in *Traum-Diskurse der Romantik*, Berlin, De Gruyter, 2005, p. 148-175.
- LOWE-DUPAS, Hélène, *Poétique de la coupure chez Charles Nodier*, Amsterdam, Rodopi, 1995.
- LUND, Hans Peter, *La critique du siècle chez Nodier*, Copenhague, Akademisk Forlag, « Études romanes de l'Université de Copenhague », 1978.
- , « Deux Bohémiens ou l'art et la folie chez Nodier et Nerval », in *Romantisme*, Paris, Champion, 1979, n° 24, p. 101-110.
- MAPLES, Robert J. B., « Individuation in Nodier's *La Fée aux Miettes* », *Studies in romanticism*, autumn 1968, p. 43-64.
- MICHEL, Arlette, « Balzac, Nodier et les "magiques fantasmagories de nos rêves" » in

L'Année balzacienne, n° 5, 2004, p. 327-339.

MILLET, Claude, « Charles Nodier ou la politique du mineur », in Luc FRAISSE (dir.) *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Colloque « Littérature majeure, littérature mineure », Strasbourg, 16-18 janvier 1997, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 129-148.

MORTEZ, Pierre, « La question des "fous littéraires" telle qu'elle est agitée parmi la secte des bibliognostes avant et après Charles Nodier », in *Cahiers de l'Institut*, n° 3, I.I.R.E.F.L., 2009.

OCHSNER, Beate, « Nodier, *Du fantastique en littérature* » in *Lendemains*, vol. XXVIII, n° 110-111, 2003, p. 39-47.

OTT, Christine, « Mutter, warum hast Du so große Zähne ? Charles Nodier zwischen inzestuöser Phantasie und romantischer Ironie (*La Fée aux Miettes*, 1832) » in *Germanisch-Romanische Monatsschrift* vol. LV, n° 1, 2005, p. 93-118.

PICARD, Michel, *Nodier, La Fée aux Miettes : Loup y es-tu ?*, Paris, PUF, coll. Le texte rêvé, 1992 [lecture psychanalytique du récit].

PORTER, Laurence M., « Sources of Nodier's *La Fée aux Miettes* », *Romance Notes*, spring 1979, p. 341-344.

RIGOLI, Juan, « Folie, imagination et langage (*La Fée aux Miettes*) », in *Lire le délire, Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2001, p. 464-476.

ROGERS, Brian, *Charles Nodier et la tentation de la folie*, Genève-Paris, Editions Slatkine, 1985.

–, « Le Monde onirique de Charles Nodier », in *French Studies in South Africa*, n° 7, 1978, p. 19-33.

–, « Nodier et la monomanie réflexive », in *Romantisme*, n° 27, 1980, p. 15-29.

ROUX, Anne-Marie, « Nodier et l'âge d'or », in *Littérature* n° 25, février 1977, p. 100-113.

–, « L'Âge d'or dans l'œuvre de Charles Nodier », in *Romantisme*, n° 16, 1977, p. 20-33.

–, « Nodier et l'effet de folie », in *Romantisme*, n°27, 1980, p. 31-46.

SETBON, Raymond, « Le dossier Nodier », in *Romantisme* n°15, 1977, p. 92-107.

–, *Liberté d'une écriture critique. Charles Nodier*, Genève, Slatkine, 1979.

TELLIER, Virginie, « Le langage en crise dans la pensée romantique : Nodier et Odoïevski », *Sciences Humaines Combinées* [en ligne], Numéro 3 – Crise(s) en thème, 14 janvier 2009. [URL : <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=355> ISSN 1961-9936]

–, « Charles Nodier & le romantisme français » in *Acta Fabula*, compte-rendu de la thèse de Roselyne de Villeneuve intitulée *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, 14 février 2011. [URL : <http://www.fabula.org/revue/document6150.php>]

–, « L'Espace du lunatique, un espace dont "la création n'est pas finie" », in TELLIER Virginie, Sébastien VACELET et Georges ZARAGOZA (dir.), *Cahiers d'Études Nodiéristes : Espace imaginaire, espace réel dans l'œuvre de Charles Nodier*, n° 1, Dijon, Murmure 2012, p. 105-130.

Bibliographie

- , « Le don des langues de Michel le charpentier : quelle réponse apporter à la malédiction de Babel ? », deuxième journée d'étude des *Cahiers d'Études Nodieristes : Nodier et la langue - la langue de Nodier*, Université de Bourgogne, 6 janvier 2012. (À paraître)
- TREMBLAY, Tanka G., « Pourquoi les fous littéraires ? Nodier : doxographe d'une hétérodoxie » in *Cahiers de l'Institut*, n°1, I.I.R.E.F.L., 2008.
- VACELET, Sébastien, « Sur la francisation d'un toponyme écossais : l'"Argail" de Charles Nodier », in *Translationes*, n°3, (In)traductibilité des noms propres, sous la dir. de Georgiana LUNGU-BADEA et Alina PELEA, Université de l'Ouest de Timișoara, 2011.
- , « Du comté d'Argyle au royaume de Saba : Nodier et l'Ecosse des origines », in TELLIER Virginie, Sébastien VACELET et Georges ZARAGOZA (dir.), *Cahiers d'Études Nodieristes : Espace imaginaire, espace réel dans l'œuvre de Charles Nodier*, n° 1, Dijon, Murmure 2012.
- VIATTE, Auguste, « Charles Nodier », *Les sources occultes du romantisme*, Champion, 1928, 2e édition 1965, t. II, p.145-167
- VILLENEUVE, Roselyne (de) : « Nodier et les détours de l'imagination – De l'itinéraire de fantaisie au voyage mystique » in *Détours du voyage*, Actes du colloque tenu à Paris X-Nanterre (23 mai 2002), *R.I.T.M.*, n° 29, Université de Paris X, 2003, p. 129-145.
- , « Temps et écriture du voyage chez Nodier : à la recherche du primitif » in *Littératures*, nov. 2008, n° 58-59, p. 277-294.
- , *La représentation de l'espace instable chez Nodier*, Paris, Honoré Champion, 2010 [ouvrage fondamental qui embrasse l'ensemble de l'œuvre de fiction de Charles Nodier].
- , « L'acclimatation de la monomanie dans le discours littéraire : autonymie, adhésion, ironie », colloque *Paradigmes de l'âme - Littérature et aliénisme au XIX^e siècle* organisé par le CRP19 sous la dir. de Jean-Louis Cabanès, Didier Philippot et Paolo Tortonese, Maison de la Recherche de la Sorbonne nouvelle, 10, 11 et 12 juin 2010. URL : <http://dl.dropbox.com/u/14679696/ali%C3%A9nisme/II%20de%20villeneuve.mp3>
- VODOZ, Jules, « *La Fée aux Miettes* », essai sur le rôle du subconscient dans l'œuvre de Charles Nodier, Paris, Champion, 1925.
- ZARAGOZA Georges, *Autour de Charles Nodier, formes structures et enjeux du fantastique dans le romantisme européen*, thèse de doctorat, Sorbonne Paris IV, sous la direction de Pierre BRUNEL, 1991.
- , « Charles Nodier » in *Encyclopédie culturelle de la France*, Eclectis, 1991.
- , *Charles Nodier, Le dériseur sensé. Biographie*, Paris, Klincksieck, 1992.
- , « *Le Roi de Bohème*, ou l'écriture en jeu » in *Paysage, juego y multilinguismo*, Santiago de Compostella, 1996.
- , « Nodier et le pouvoir », in Marie-Hélène GIRARD (dir.), *Figures libres*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, premier trimestre 1996.
- , « *Le Dernier Banquet des Girondins* de Charles Nodier : une alliance adultère » in *Nodier, cent cinquantième anniversaire de sa mort*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1998.

–, « Rire de la solitude et solitude du rire chez quelques écrivains romantiques » in *Nineteenth-Century French Studies*, vol. XXVIII, n° 3-4, 2000, p. 242-258.

ZARAGOZA, Georges (dir.), *Nodier*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1998.

VLADIMIR ODOÏEVSKI

1. Œuvres de Vladimir Odoïevski disponibles en français, par ordre de publication

Le Décameron russe, histoires et nouvelles traduites des meilleurs auteurs, par M. P. DOUHAIRE, Paris, Charles Douniol, 1855. [contient : « Le Quatuor de Beethoven », « L'Architecte » (*Opere del cavaliere Giambattista Piranesi*), « L'Alchimiste » (*La Sylphide*), « Une apparition », « Le duel », « Les Joueurs » (*Skazka o tom po kakomu...*) et « L'improvisateur »].

La Russie fantastique (de Pouchkine à Platonov), récits réunis par Jean-Pierre BOURS, Paris, André Gérard, coll. Anthologies, 1975. [contient « La facétie du mort » et « Piranese »]

Les Nuits Russes, trad. par Marion GRAF, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. Classiques slaves, 1991.

« Le Cosmorama », in *Récits fantastiques russes*, trad. par Sophie BENECH, préf. par Vitali AMOURSKI, Pais, Corti, coll. Romantique, n° 63, 1993. [repris dans la coll. Les Massicotés, n° 20, 2007.]

« Le cadavre sans propriétaire », trad. par Hélène MÉLAT, in *Association LRS, Lettres russes*, n° 13, 1993, p. 3-7.

« La Sylphide », in *Bienheureux les fous*, trad. par Virginie TELLIER, Paris, Corti, coll. romantique, n° 81, 2011.

2. Études générales accordant une place à Vladimir Odoïevski

КАМЕНСКИЙ, Захар Абрамович, Московский кружок Любомудров : ; ответственный редактор В. М. Богуславский ; Академия наук СССР, Институт философии, 1980.

–, *Русская философия начала XIX века и Шеллинг*. Москва, Наука, 1980.

BOURMEYSTER, A, N. V. Stankevič et *l'idéalisme humanitaire des années 1830*, thèse de doctorat d'État soutenue à l'Université de Paris-Sorbonne, Lille, Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille III, 1974.

–, « Les *Ljubomudry* : culture classique et culture pseudo-classique » in Jean BONAMOUR et Michele COLUCCI (dir.), *Le romantisme russe et les littératures néo-latines*, Florenza, Le Lettere, 1987, p. 15-26.

–, « Les *Ljubomudry* et l'héritage de la culture antique », in *Revue des Études Slaves*, t. 46,

Bibliographie

1967, p. 81-97.

FLAMANT, Françoise, « Le *Faust* de Goethe et le romantisme russe », in *Revue Europe*, vol. 75, n° 813-814, 1997.

KOYRÉ, Alexandre, *La Philosophie et le problème national en Russie* [1929], Paris, Gallimard, 1976.

LE GUENNEC, Jean, *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. L'œuvre et la psyché, 2003, [mentionne *La Sylphide* p. 24, 29, 30, 274, 275.]

ROULIN Jean-Marie, « La Sylphide, rêve romantique », in *Romantisme*, Année 1987, Vol. 17, n° 58, p. 23-38.

SUCUR Slobodan, « Thematising the Subject from Gothicism to Late Romanticism », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 2.3 (2000). URL : <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol2/iss3/9>

3. Études consacrées à Vladimir Odoïevski

БЕЛИНСКИЙ, В. Г., *Сочинения князя В. Ф. Одоевского*, in Полн. собр. Соч., М., 1955, т. VIII., с. 297-323.

БОТНИКОВА А. Б., « К вопросу о принципах и формах литературных взаимодействий : (Э. Т. А. Гофман и В. Ф. Одоевский) », in *Поэтика литературы и фольклора*, Воронеж, 1979.

ВОРОБЬЕВА, Ася Владимировна, *Идея бытия как космоса в творчестве В. Ф. Одоевского*, Москва, 2001 [Mémoire de thèse].

ГОЛУБЕВА, О.Д., *В. Ф. Одоевский*. – Санкт-Петербург, РНБ, 1995.

ГОЛУБЕВА О. Д., А. Л. ГОЛЬДБЕРГ & В. И. СОБОЛЬЩИКОВ, *В. Ф. Одоевский*, Москва, Книга, 1983.

ГРУДКИНА, Татьяна Владимировна, *Феномен двойничества в русской литературе XIX века : В. Ф. Одоевский, А. П. Чехов, Шуя*, 2004. [Mémoire de thèse qui prend appui sur *La Sylphide* d'Odoïevski et *Le Moine noir* de Tchekhov pour conduire une comparaison entre ces deux auteurs.]

ЗЕНЬКОВСКИЙ, Василий Васильевич, *История русской философии* [Париж, 1948-1950], Москва, 2001. [version française : ZENKOVSKY Basile, « "Les jeunes des Archives" – Vénévitinov – Le prince Odoïevski – Tchaadaev », in *Histoire de la philosophie russe*, t. I, 2^e partie, chap. 2, trad. par C. ANDRONIKOF, Paris, Gallimard, 1953, p. 149-192.]

ИЗМАЙЛОВ, Н. В., « Н. В. Пушкин и В. Ф. Одоевский », in *Очерки творчества Пушкина*, Л., Наука, 1975, с. 303-325.

МАНН, Ю. В. « В. Ф. Одоевский и его "Русские ночи" », in *Русская философская эстетика*, Москва, 1969, с. 104-148.

МЕЩЕРИНА Е. Г., *В. Ф. Одоевский в музыкальной культуре России XIX века*, Москва, Изд-во МГУ, Народный учитель, 2001.

- МУРАВЬЕВ, Владимир Брониславович, « Русский Фауст », in В. Ф. ОДОЕВСКИЙ, *Последний квартет Бетховена : повести, рассказы, очерки, Одоевский в жизни*, Москва, 1982.
- САКУЛИН, Павел Никитич, *Из истории русского идеализма : Кн. В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель.*, ч. 1–2. М., 1913. [Bien que datée, cette vaste étude reste incontournable.]
- САХАРОВ, В. Я., « О жизни и творениях В. Ф. Одоевского » in В. Ф. ОДОЕВСКИЙ, *Сочинения в двух томах, Том первый. Русские ночи. Статьи*, М., Художественная литература, 1981. [Vsevolod Sakharov est l'un des premiers à avoir réintroduit Odoïevski dans le champ des études littéraires soviétiques, puis russes. On pourra se reporter à Neil CORNWELL, *The life, times and milieu of V. F. Odoevsky 1804-1869*, éd. cit., p. 393-394, pour un aperçu de ses premiers articles.]
- , « Гофман и Одоевский », in *Художественный мир Гофмана*. М., 1982.
- , « Сеятель мыслей : (В.Ф.Одоевский) », in *Страницы русского романтизма*, М., Сов. Россия, 1988, с. 247-311.
- , « История одной дружбы-вражды. Николай Полевой и В.Ф.Одоевский », in *Литературная Россия*, 1996.
- СТУПЕЛЬ, А. М., *В. Ф. Одоевский. 1804-1869*, Л., 1985.
- BAUMANN, Winfried, *Die Zukunftsperspektiven des Fürsten V. F. Odoevskij. Literatur, Futurologie und Utopie*, Frankfurt/M., Bern, Peter Lang, coll. Symbolae Slavicae, 1980.
- CAMPBELL, James Stuart, *V. F. Odoevski and the Formation of Russian Musical Taste in the Nineteenth Century*, New York, Garland Publishing, 1989.
- COCKRELL, Roger, « Philosophical Tale or Gothic Horror Story ? The strange case of V. F. Odoevskii's *The Cosmorama* », in Neil CORNWELL (dir.), *The Gothic-fantastic In Nineteenth-century Russian Literature*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, coll. Studies in Slavic Literature and Poetics, n° 33, 1999, p. 127-144.
- CORNWELL Neil, *The life, times and milieu of V. F. Odoevsky 1804-1869*, London, The Athlone Press, 1986. [riche bibliographie pour la période antérieure à la date de publication de l'ouvrage.]
- , « Gothic and its Origins in East and West : Vladimir Odoevski and Fitz-James O'Brian », in Valeria TINKLER-VILLANI, Peter DAVIDSON, Jane STEVENSON (dir.) *Exhibited by candlelight : sources and developments in the Gothic tradition*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1995, p. 117-128.
- , *Vladimir Odoevsky and Romantic Poets, Collected Essays*, Providence/Oxford, Berghahn Books, 1998.
- , « The European Tradition of the "Nights" : Jan Potocki and Odoevski's *Russian Nights* », in E. S. SHAFFER (dir.), *Fantastic Currencies in Comparative Literature : Gothic to Postmodern, Comparatisme Criticism*, vol. 24, Cambridge University Press, 2003, p. 121-140.
- , *Odoevsky's four pathways into modern fiction : a comparative study*, Manchester, Manchester University press, 2010.

Bibliographie

- FEUILLEBOIS, Victoire, « Les "Allemands imaginaires" d'O. Senkovskij et V. Odoevskij : un cas d'imitation romantique », *Revue des Études Slaves*, Paris, LXXXII/2, 2011, p. 167-185.
- , *Nuits d'encre : les cycles de fictions nocturnes à l'époque romantique (Allemagne, Russie, France)*, thèse de doctorat nouveau régime, sous la dir. d'Anne FAIVRE-DUPAIGRE, Université de Poitiers, 2012.
- HOPKINS LINBURN, Jo Ann, *A would-be Faust : V. F. Odoevsky and his prose fiction 1830-1845*, Ph. D., Columbia University, 1970.
- ILGNER, Richard, « Goethe's "Geist, der stets verneint" and its emergence in the Faust works of Odoevsky, Lunacharsky and Bulgakov », *Germano-Slavica*, n° 2, 1978.
- KIELY, T. J., *The Professionalization of Russian Literature : a Case Study of Vladimir Odoevsky and Osip Senkovsky*, Université du Michigan, 1998.
- RAMSEY, Cynthia. C., « Gothic Treatment of the Crisis of Engendering in Odoevskii's *The Salamander* », in Neil CORNWELL (dir.), *The Gothic-fantastic In Nineteenth-century Russian Literature*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, coll. Studies in Slavic Literature and Poetics, n° 33, 1999, p. 145-170.
- STRADA, Vittorio, « Vladimir Odoïevski », traduit de l'italien par Marc Weinstein, *Histoire de la littérature russe, l'époque de Pouchkine et de Gogol*, ouvrage dirigé par Efim ETKIND, Georges NIVAT, Ilia SERMAN, Vittori STRADA, Paris, Fayard, 1996, p. 468.
- SUCUR, Slobodan, *Poe, Odoevsky, and Purloined Letters. Questions of Theory and Period Style Analysis*, Frankfurt am Mein, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, Series XVIII, Comparative Literature, vol. 99, 2001.
- TELLIER, Virginie, « Le langage en crise dans la pensée romantique : Nodier et Odoïevski », *Sciences Humaines Combinées* [en ligne], Numéro 3 – Crise(s) en thème, 14 janvier 2009. URL : <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=355> ISSN 1961-9936
- , « Folie et génie dans *La Sylphide* d'Odoïevski », *Valeurs de la singularité, Doctoriales de la SERD 2010-2011*, sous la dir. de Lucie LAGARDÈRE, Emilie PEZARD et Virginie TELLIER, 2011. [disponible en ligne : URL : http://doctoriales-serd.com/Valeurs_de_la_singularite.pdf]

NICOLAS GOGOL

- БЕЛЫЙ, Андрей, *Мастерство Гоголя*, Москва-Ленинград, государственное издательство художественной литературы, 1934. [disponible en ligne, URL : http://feb-web.ru/feb/classics/critics/belyi_a/mgb/mgb-001-.htm]
- ВЕРЕСАЕВ, Владимир, *Гоголь в жизни*, Москва-Ленинград, 1933.
- ГИППИУС В. В., *Н. В. Гоголь*, Ленинград, 1924. Disponible en ligne dans une version de 1940. URL : <http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/ps0/ps1/ps1-021-.htm> [en anglais : *Gogol*, trad. et éd. par R. MAGUIRE, Ann Arbor, 1981]
- ЗИМИНА, Марина Александровна, « Экзистенциальная концепция безумия в "Записках сумасшедшего" Н.В. Гоголя », in *Дискурс безумия в исторической динамике*

русской литературы от романтизма к реализму, Барнаул, 2007, с. 141-154. [Mémoire de thèse.]

Иоскевич, О., *На пути к "безумному" нарративу (безумие в русской прозе первой половины XIX века)*, Гродно, ГрГУ им. Я. Купалы, 2009. URL : <http://www.lib.grsu.by/library/data/resources/catalog/139829-265939.pdf> [Le chap. 3, p. 91-115, est consacré au *Journal d'un fou*.]

КАФАНОВА, Ольга, « Смех Гоголя в интерпретации Луи Виардо », Actes du colloque *Le rire de Gogol et le rire de Tourguéniev*, sous la direction d'Alexandre ZVIGUILSKY, Musée Ivan Tourguéniev, Bougival, 1-3 avril 2009, p. 46-52. Publication en ligne disponible à l'adresse suivante : http://www.tourgueniev.fr/actes_du_colloquegt.pdf

КРИВИНА, Тереза, « Смех Гоголя через призму фантического и достоверного ("Крошка Цахес" и "Нос") », Actes du colloque *Le rire de Gogol et le rire de Tourguéniev*, sous la direction d'Alexandre ZVIGUILSKY, Musée Ivan Tourguéniev, Bougival, 1-3 avril 2009, p. 36-45. Publication en ligne disponible à l'adresse suivante : http://www.tourgueniev.fr/actes_du_colloquegt.pdf

КУЗНЕЦОВ, А. Н., « Культурологическая аллюзия в "Записках сумасшедшего" Гоголя » in *Первые Гоголевские чтения. Н.В. Гоголь : загадка третьего тысячелетия. Сборник докладов*. Москва, 2002, с. 82–96.

ЛОТМАН, Ю. М., *Проблема художественного пространства в прозе Гоголя*, Учен. зап. Тарт. Гос. Ун-та, Тарту, 1969.

МАНДЕЛЬШТАМ, И. О., *О характере гоголевского стиля*, Гельсингфорс, 1902.

МАНН, Ю. В. *Поэтика Гоголя*, Москва, 1978. 2-е изд., доп.– Москва, Худож. лит., 1988.

–, *Динамика русского романтизма*, Москва, Аспект Пресс, 1995.

МАРКОВИЧА, В. П. (dir.) *От Пушкина до Белого : Проблемы поэтики русского реализма XIX- начала XX века*, Санкт-Петербург, 1992.

МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д.С., *Гоголь и чёрт*, 1906. Вторая публикация : *Гоголь. Творчество, жизнь и религия*, 1909. Disponible en ligne. URL : <http://www.vehi.net/merezhkovsky/gogol/index.html>. [version française : MEREJKOWSKI Dmitri, *Gogol et le Diable*, traduit du russe par Constantin ANDRONIKOF, Paris, Gallimard, 1939.]

СПЕКТОР, Инокения Татиана « Околдованный дар : смех Гоголя как способ борьбы со злом », Actes du colloque *Le rire de Gogol et le rire de Tourguéniev*, sous la direction d'Alexandre ZVIGUILSKY, Musée Ivan Tourguéniev, Bougival, 1-3 avril 2009, p. 30-35. Publication en ligne disponible à l'adresse suivante : http://www.tourgueniev.fr/actes_du_colloquegt.pdf

ТЕРЦ, Абрам (Андрей Синявский), *В тени Гоголя* [1973], Собр. соч. в 2-х томах. Том 2. Санкт-Петербург, Москва, 1992. Disponible en ligne. URL : <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=1836>. [version française : TERTZ, Abram (André SINIAVSKI), *Dans l'ombre de Gogol*, trad. par Georges NIVAT, Paris, Le Seuil, coll. Pierres vives, 1978.]

CADOT, Michel, *L'image de la Russie dans la vie intellectuelle française (1839-1856)*,

Bibliographie

- Paris, Fayard, 1967.
- , « Le rôle d'I. S. Tourgueniev et de Louis Viardot dans la diffusion de la littérature russe en France » in *Cahiers Ivan Tourgueniev, Pauline Viardot, Maria Malibran*, n° 5, Paris, 1981, p. 51-61.
- DMITRIEVA Katia, « Du romantisme allemand au patriotisme russe : le parcours de Nicolas Gogol », in *Romantisme*, Vol. 26, n° 92, 1996, p. 87-100.
- DRIESSEN F. C., *Gogol as a Short-story Writer. A Study of his Technique of Composition*, translated from the Dutch by Ian F. FINLAY, Paris-La Haye-Londres, Mouton & co., 1965.
- EIKHENBAUM Boris, « Comment est fait *Le Manteau* de Gogol », in Tzvetan TODOROV (dir.) *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965, p. 212-223
- EVDOKIMOV, Paul, *Gogol et Dostoïevski*, Desclée de Brouwer, coll. Théophanie, 1961. [lecture religieuse de l'œuvre de ces deux auteurs.]
- FANGER, Donald, *The Creation of Nikolai Gogol*, Cambridge, Massachussets, and London, 1979.
- FRAZIER, Melissa, *Frames of the Imagination : Gogol's Arabesques and the Romantic Question of Genre*. New York, Peter Lang, 2000.
- GORLIN, M., *N. V. Gogol und E. Th. A. Hoffmann*, Leipzig, 1933.
- , « Hoffmann en Russie », *Revue de littérature comparée*, t. 15, n°1, 1935, p. 60-76.
- GRÈVE, Claude (de), *Gogol en Russie et en France : essai de réception comparée*, thèse pour le doctorat d'État, sous la direction de Michel Cadot, Paris III, 1984.
- GUNTHER, *Das Groteske bei N. V. Gogol : Formen und Funktionen*, München, 1968.
- LOMBROSO, Cesare, *L'homme de génie*, Paris, Alcan, 1889.
- MARMIER, Xavier, *Lettres sur la Russie, la Pologne et la Finlande*, *Revue des deux mondes*, 1/12/1842, 15/01 et 1/04/1843. (Repris sous le titre *Du mouvement littéraire en Russie* dans la *Revue de Paris*, t. XVIII, 18/06/1843 p. 253-270)
- MÉRIMÉE Prosper, « La littérature en Russie – Nicolas Gogol », *La Revue des deux mondes*, t. XII, 15/11/1851, p. 627-650. [Repris dans *Études de littérature russe*, t. II, texte établi et annoté par Henri MONGAULT, Paris, Champion, 1932, p. 10-11.]
- NABOKOV Vladimir, *Nikolai Gogol*, Norfolk, Connecticut, 1984.
- OSSIP-LOURIÉ, *Psychologie des romanciers russes au XIX^e siècle*, Paris, Alcan, 1905.
- SCHLOEZER, Boris (de), *Gogol*, Paris, Plon, 1932.
- SCHREIER, H., *Gogol's religiöses Weltbild und sein literarisches Werk*, München, 1977.
- SIROTKINA, Irina, « Gogol, les moralistes et la psychiatrie du XIX^e siècle », *Romantisme, Asiles et fous*, n° 141 (2008-3), Paris, Armand Colin, 2008, p. 79-101.
- STEINMANN, Jean, « Notes sur Gérard de Nerval et Nicolas Gogol », écrites en décembre 1946 et publiées en 1963 dans *Littérature d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Desclée de Brouwer, 1963, p. 37-51.
- TELLIER, Virginie, « Usages de la métaphore dans le discours du fou romantique : contre

l'arbitraire du signe », V^e Congrès de la SERD, « Le XIX^e siècle et ses langues », 25 janvier 2012 (actes à paraître).

TROYAT, Henri, *Gogol*, Paris, Flammarion, 1971.

WEBER, Jean-Paul, « Gogol », in *Domaines thématiques*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 1963, p. 87-136.

GÉRARD DE NERVAL

Le Rêve et la Vie, Actes du colloque organisé par la Société des Études Romantiques, 18 janvier 1986, Paris, SEDES, 1986.

AUDIAT, Pierre, *L'« Aurélia » de Gérard de Nerval*, Paris, Champion, 1926.

BAYLE, Corinne, *Gérard de Nerval : L'Inconsolé. Biographie*, Croissy-Beaubourg, Aden, coll. Le Cercle des poètes disparus, 2008.

–, « De la langue perdue à l'harmonie universelle : l'utopie du poème dans l'œuvre de Nerval », V^e Congrès de la SERD, « Le XIX^e siècle et ses langues », 25 janvier 2012 (actes à paraître).

BÉGUIN, Albert, *Gérard de Nerval*, suivi de *Poésie et mystique*, Paris, Stock, 1936.

BÉNICHOU Paul, « Gérard de Nerval », in *L'École du désenchantement, Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992, p. 217-492. repris dans la coll. Quarto, 2004, p. 1673-1920. [Un chapitre est consacré à *Aurélia*, p. 1885-1920.]

BODY, Jacques, « Gérard de Nerval et les chansons populaires », *Société française de littérature comparée*, Actes du sixième congrès national, Rennes, 23-25 mai 1963 (« Littérature savante et littérature populaire. Bardes, conteurs, écrivains »), Didier, 1965.

BONY, Jacques, *Le Récit nervalien*, Paris, José Corti, 1990.

– *L'esthétique de Nerval*, Paris, SEDES, coll. Esthétique, 1997.

BORDERIE, Régine, « Bizarre et vie privée dans l'œuvre en prose de Nerval », in *Nerval, Littérature* n° 158, Paris, Larousse, juin 2010, p. 63-74.

BOUREAU, Alain, « Le récit réversible » *Poétique* n° 44, octobre 1980, p. 462-471.

BOZZETTO, Roger, « Fantastique et aliénation », in *Le Fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. Regards sur le fantastique, 2001, p. 37-56.

CASTEX, Pierre-Georges, *Aurélia de Gérard de Nerval*, Paris, SEDES, 1971.

–, « Le Génie et l'asile », *La Passion de la raison*, hommage à Ferdinand Alquié, Paris, PUF, 1983.

CELLIER, Léon, *De « Sylvie » à « Aurélia »*, *Structure close et structure ouverte*, Paris, Minard, coll. Archives nervaliennes, n° 11, 1971.

Bibliographie

- CHAMBERS, Ross, *Mélancolie et opposition, les débuts du modernisme en France*, Paris, Corti, 1987.
- COLLOT, Michel, *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, Paris, PUF, coll. Le texte rêve, 1992.
- DIAZ, José-Luis (dir.), *Gérard de Nerval, "Les filles du feu", "Aurélia" : "soleil noir" : actes du colloque d'agrégation des 28 et 29 novembre 1997 organisé par la Société des études romantiques*, Paris, SEDES, 1997.
- DINH VAN, Agnès, *L'expression de l'imaginaire dans « Aurélia » de Gérard de Nerval*, thèse de doctorat, sous la direction de Monique Parent, Université de Strasbourg, 1979-1980.
- DRAGONETTI, Roger, « "Portes d'ivoire ou de cornes" dans *Aurélia* de Gérard de Nerval », in Anna DOLFI (éd.), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, p. 187-198.
- DUBOIS Claude-Gilbert, « Une "sémiophantasie" romantique : Gérard de Nerval à la recherche du sens perdu », in *Romantisme*, Paris, Champion, n° 24, 1979, p. 119-126.
- DURRY, Marie-Jeanne, *Gérard de Nerval et le mythe*, Paris, Flammarion, 1956.
- EVRRARD, Franck, *Aurélia, Gérard de Nerval*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1997.
- FELMAN, Shoshana, « Gérard de Nerval : folie et répétition », in *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, coll. Pierres Vives, 1978, p. 59-96.
- GILLES-GLATIGNY, Sandra, *Configurations mythologiques dans Aurélia et Les Chimères : narrativité et pluralité du lyrisme nervalien*, Thèse de doctorat, sous la direction de Pierre BRUNEL, Université Paris IV, 2006.
- , *Gérard de Nerval : mythe et lyrisme dans l'œuvre*, Paris [etc.], L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2008.
- GUILLAUME, Jean, « *Aurélia*, le sens du Livre », in *Les Études classiques*, avril 1976.
- , « *Aurélia* », *prolégomènes à une édition critique*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 1972.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Nerval, Le « rêveur en prose ». Imaginaire et écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- , « Nerval, poète renaissant », in *Nerval, Littérature* n° 158, Paris, Larousse, juin 2010, p. 5-19.
- , « Spectres du nom & inventions de soi : la *Généalogie fantastique* de Gérard de Nerval », *Acta Fabula*, Éditions, rééditions, traductions, URL : <http://www.fabula.org/revue/document6495.php>
- JEANNERET, Michel, *La Lettre perdue, écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Paris, Flammarion, 1978.
- , « Nerval et la biographie impossible », in *French studies* XXIV, 1970, p. 127-144.
- , « Narcisse, Prométhée, Pygmalion : trois figures de la folie selon Nerval », in *Romantisme*, Paris, Champion, n° 24, 1979, p. 111-118.
- , « La folie est un rêve : Nerval et le docteur Moreau de Tours », in *Romantisme*, vol. 10, n° 27, 1980, p. 59-75.

- , « Trois voix et trois styles : trois versions de la folie », in *Gérard de Nerval : Les Filles du feu, Aurélia*, textes réunis par José-Luis DIAZ, Paris, SEDES, 1997, p. 149-159.
- KIM, Mi-Jin, *Le Langage du rêve dans l'œuvre de Gérard de Nerval (les Nuits d'Octobre, les Filles du feu, Pandora, Promenades et souvenirs, Aurélia)*, thèse de doctorat, sous la direction de François Charles GAUDART, Université Toulouse II, 1999.
- KOFMAN, Sarah, *Nerval : le charme de la répétition. Lecture de « Sylvie »*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1979.
- LE BRETON, Georges, *Nerval poète alchimique : la clef des "Chimères" et des "Mémorables" d'"Aurélia", le "Dictionnaire mytho-hermétique" de Dom Antoine-Joseph Pernety*, Entremont-le-Vieux, Quatuor, 1994.
- LEMIRRE-PRADO, Marie-Chantal, *Fantasme et écriture dans "Aurélia" de Gérard de Nerval*, thèse de doctorat, sous la direction de Jeanne BEM, Université Paris IV-Sorbonne, 1983.
- LEROY, Christian, *"Les Filles du feu", "Les Chimères" et "Aurélia" ou La poésie est-elle tombée dans la prose ?*, Paris, Champion, 1997.
- LUND, Hans Peter, « Deux Bohémiens ou l'art et la folie chez Nodier et Nerval », in *Romantisme*, Paris, Champion, 1979, n° 24, p. 101-110.
- MALANDAIN, Gabrielle, *Nerval ou l'incendie du théâtre, identité et littérature dans l'œuvre en prose de Gérard de Nerval*, Paris, Corti, 1986.
- MAURON, Charles, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1964 [« Nerval » p. 64-80, « Nerval : Artémis » p. 148-156].
- MESCHONNIC, Henri, « Essai sur la poétique de Nerval », in *Europe* n°353, sept. 1958, p. 10-33 ; repris et augmenté *id.* n° 516, av. 1972, p. 7-30.
- MICHAUD, Stéphane, *Muse et Madone : visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Paris, Seuil, 1985 [chap. 6, « Isis et Marie, Gérard de Nerval » p. 173-204]
- MILNER, Max, *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, Paris, José Corti, 1960.
- MOULLAUD, Geneviève, « L'auteur et l'autre », *Gérard de Nerval*, Paris, L'Herne, 1980, p. 243-255.
- MUREȘANU-IONESCU, Marina, *Techniques de la prose chez Gérard de Nerval*, Teza de doctorat, Universitatea din București, 1982.
- PARK, Hai-Young, *La quête de l'identité dans les œuvres de Gérard de Nerval*, Thèse sous la direction de Jacques ROBICHEZ, Université Paris IV, 1984.
- NÉE, Patrick, « De quel voile s'enveloppe le Voyage en Orient de Nerval ? », in *Littérature* n° 158 : *Nerval*, Paris, Larousse, juin 2010, p. 75-91.
- PICHOIS Claude & Michel BRIX, *Gérard de Nerval*, Paris, Fayard, 1995.
- PONNAU, Gwenhaël, « Aurélia : une odyssée spirituelle », in *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, coll. puf écriture, 1997, p. 192-198.
- PRENDERGAST, Cristopher, *The Order of Mimesis : Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*,

Bibliographie

- Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- RICHER, Jean, « Nerval devant la psychanalyse », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1955, vol. 7, n° 7, p. 51.
- , *Nerval, expérience et création*, Paris, Hachette, 1963.
- , *Nerval par les témoins de sa vie*, Paris, Minard, 1970.
- , *Nerval au royaume des archétypes : "Octavie", "Sylvie", "Aurélia"*, Paris, Lettres Modernes, Archives nervaliennes, n° 10, 1971.
- , *Gérard de Nerval, expérience vécue et création ésotérique*, Paris, Guy Trédaniel, 1987.
- RICHER, Jean (présentation), *Les Manuscrits d'Aurélia de Gérard de Nerval*, Paris, Les Belles Lettres, 1972.
- RIGOLI Juan, *Lire le délire, Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle, « Le fou et ses lecteurs ("À Alexandre Dumas", Aurélia) »*, Paris, Fayard, 2001, p. 517-570.
- SAFIEDDINE, Mona, *Nerval dans le sillage de Dante : de la « Vita Nuova » à « Aurélia »*, précédé de « Un magistère inopérant ? » par Jean SALEM, Paris, Cariscript, 1994.
- SCHARER, Kurt, *Thématique de Nerval ou le monde recomposé*, Paris, Minard, coll. Nouvelle bibliothèque nervalienne, 1968.
- SEBILLOTTE, Louis-Henry, *Le secret de Gérard de Nerval*, Paris, José Corti, 1948.
- STEINMANN, Jean, « Notes sur Gérard de Nerval et Nicolas Gogol », écrites en décembre 1946 et publiées en 1963 dans *Littérature d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Desclée de Brouwer, 1963, p. 37-51.
- STEINMETZ, Jean-Luc, « Les rêves dans *Aurélia* de Gérard de Nerval », in *Nerval, Littérature* n° 158, Paris, Larousse, juin 2010, p. 105-116.
- TAILLEUX, Dominique, *L'Espace nervalien*, Paris, Nizet, 1975.
- TOURNON, André, « La chronologie de la composition d'*Aurélia* », in *Europe* n° 516, avril 1972, p. 48-52.
- TRISTMANS, Bruno, « Nerval et l'indétermination textuelle », in *Poétique*, n° 60, 1984, p. 423-436.
- , « Le discours du savoir dans *Aurélia* », in *Littérature* n°58, mai 1985, p. 19-28.
- VIAITE, Auguste, « Mysticisme et Poésie chez Gérard de Nerval », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 15, 1963, p. 79-85.
- WEBER, Jean-Paul, « Gérard de Nerval », in *Domaines thématiques*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 1963, p. 137-214.
- WIESER, Dagmar, *Nerval : une poétique du deuil à l'âge romantique*, Genève, Droz, 2004. [livre tiré d'une thèse de doctorat soutenu à l'Université de Berne en 1998, sous la direction de John E. JACKSON.]
- , « Nerval : la science des déplacements », in *Nerval, Littérature* n° 158, Paris, Larousse, juin 2010, p. 33-46.
- WINSTON, Phyllis Jane, *Nerval's magic alphabet*, New York, P. Lang, 1989.

IV. Études sur la folie (psychiatrie, sciences humaines, littérature)

TEXTES DU XIX^e SIÈCLE

Dictionnaire des sciences médicales, article « Homme », Paris, éd. Charles-Louis Panckoucke, 1817.

БУТКОВСКИЙ, П. А., *Душевные болезни, изложенные сообразно началам нынешнего учения психиатрии в общем и частном, теоретическом и практическом ее содержании* (в 2-х ч.), Saint-Pétersbourg, 1834.

ARAGO, Jacques « Une maison de fous (Maison du docteur Blanche) », *Paris, ou le livre des cent-et-un*, Paris, Ladvocat, 1832-1834, 15 vol. t. IV (1832), p. 197-225.

BALLET, Gilbert, *Le Langage intérieur et les différentes formes de l'aphasie*, Paris, Félix Alcan, 1886.

BARINE, Arvède, *Névrosés. Hoffmann – Quincey – Edgar Poe – G. de Nerval*, Paris, Hachette, 1898.

BLANCHE, Antoine-Émile, *Du cathétérisme oesophagien chez les aliénés*, Paris, Rignoud, 1848.

– « Sur l'alimentation forcée des aliénés », *UM*, mardi 25 juillet 1848, p. 343-344.

BLANCHE, Antoine-Émile, Ernest-Charles LASÈGUE & Alexandre-Jacques-François BRIÈRE DE BOISMONT, « Du délire de persécution au point de vue de la médecine légale. Prolègomènes », *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, 2^e série, t. XXVIII, 1867, p. 331-364.

BLANCHE, Esprit-Sylvestre, *Du danger des rigueurs corporelles dans le traitement de la folie*, Paris, A. Gardembas, 1839.

–, *De l'état actuel du traitement de la folie en France (à propos du dernier ouvrage de M. Leuret)*, Paris, A. Gardembas, 1840.

BRIÈRE DE BOISMONT, Alexandre-Jacques-François, « De l'influence de la civilisation sur le développement de la folie », *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, t. XXI, 1839, p. 241-295.

–, *Des hallucinations ou histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme*, Paris, Germer Baillière, 1845, rééd. 1852 et 1862. [N. B. : nous n'avons consulté que l'édition de 1862, reprographiée par Kessinger Legacy Reprints.]

–, « *L'amulette de Pascal pour servir à l'histoire des hallucinations*, par M. le docteur Fr. Lélut », *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, t. XXXVII (1847), p. 229-238.

–, « Des Écrits des aliénés », *Annales médico-psychologiques*, 1864, p. 174-215.

Bibliographie

- , « Des caractères de l'écriture et de la nature des écrits chez les aliénés, au point de vue du diagnostic et de la médecine légale », *L'Union Médicale*, t. XXI, 16 février 1864, p. 289-297.
- , *Du suicide et de la folie suicide* [1856], 2^e édition : Paris, Germer Baillière/Londres, Hipp. Baillière/New York, Baillière brothers, 1865.
- , *De l'utilité de la vie de famille dans le traitement de l'aliénation mentale et plus spécialement de ses formes tristes*, Paris, Imprimerie de E. Martinet, 1866.
- , « Étude médico-psychologiques sur les hommes célèbres. Shakespeare, ses connaissances en aliénation mentale », *Annales médico-psychologiques*, 4^e série, t. XII (1868), p. 329-345 et 5^e série, t. I (1869), p. 1-19.
- BOUILLAUD, Jean-Baptiste, « Recherches cliniques propres à démontrer que la perte de la parole correspond à la lésion des lobules antérieurs du cerveau, et à confirmer l'opinion de M. GALL, sur le siège de l'organe du langage articulé », *Archives générales de Médecine*, III^e année, 1825, t. 8, p. 25-45 ; repris dans Henri HÉCAEN et Jean DUBOIS, *La Naissance de la neuropsychologie du langage (1825-1865)*, Paris, Flammarion, coll. Nouvelle Bibliothèque Scientifique, 1969, p. 15-31.
- BRUNAUD, Étienne, *De l'hygiène des gens de lettres, ou essai médico-philosophique sur les moyens les plus propres à développer ses talents et son aptitude naturelle pour les sciences, sans nuire à sa santé et sans contracter de maladies*, Paris, Méquignon l'aîné père, 1819.
- BRUNET, Gustave, *Les fous littéraires. Essai bibliographique sur la littérature excentrique, les illuminés, visionnaires, etc.*, Bruxelles, 1880 ; réimpr. : Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- CALMEIL, Louis-Florentin, *De la paralysie considérée chez les aliénés : recherches faites dans le service de feu M. Royer-Collard et M. Esquirol*, Paris, J.-B. Baillière, 1826.
- , *De la folie considérée sous le point de vue pathologique, philosophique, historique et judiciaire*, Paris, J.-B. Baillière, 1845, 2 vol. ; réimpr. : Marseille ; Laffitte Reprints, 1982.
- CHAMPFLEURY (Jules HUSSON, dit), *Les Excentriques* [1852], nouvelle édition, Paris, Michel Lévy frères, 1856.
- *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui. Balzac, Gérard de Nerval, Wagner, Courbet*, Paris, 1861 ; réimpr. : Genève, Slatkine, 1968.
- CHARBONNEL, J. B. B., *Histoire d'un fou qui s'est guéri deux fois malgré les médecins et une troisième fois sans eux* [1837], cité par Raymond QUENEAU dans *Les Enfants du limon*, Paris, Gallimard, 1993. [Texte mis en ligne sur le site de la *Revue des Ressources*, 23 avril 2007, URL : <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article775>.]
- CHARCOT, Jean-Martin & Paul RICHER, *Les démoniaques dans l'art, suivi de « La foi qui guérit »*, présentation par Pierre FÉDIDA et Georges DIDI-HUBERMAN, Paris, Macula, 1984.
- DAQUIN, Joseph, *La philosophie de la folie*, Chambéry, Gorin, 1791 ; réimpr. : Paris, Frénésie Éditions, 1987.
- DECHAMBRE, Amédée (dir.), *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, t. 3, articles « aliénation » et « aliénés », Paris, Victor Masson et fils, 1865, p. 11-188.

- DELBŒUF, Joseph, *Le sommeil et les rêves considérés principalement dans leurs rapports avec les théories de la certitude et de la mémoire*, Paris, Alcan, 1885.
- DELEPIERRE, Octave-Joseph, « Etudes bio-bibliographiques sur les fous littéraires, *Miscellanies of the Philobiblion Society* (London, Charles Whittingham), vol. III (1856-1857).
- , *Histoire littéraire des fous*, Londres, Trübner, 1860.
- , « De l'influence hygiénique du fantastique en littérature », *GMP*, 1833, p. 707-710.
- ESQUIROL, Étienne, *Des passions considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale*, Paris, Didot Jeune, an XIV (1805) ; réimpr. Paris, Librairie des Deux-Mondes, 1980.
- , articles « Délire », « Démence », « Démonomanie », « Folie », « Idiotisme », « Manie », « Mélancolie », « Suicide » du *Dictionnaire des sciences médicales*, Paris, éd. Charles-Louis Panckoucke, 1812-1822.
- , *Des maladies mentales, considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, Baillière, 1838.
- FALRETN, Jules, « Aphasie, Aphémie, Alalie », *DESM*, t. VI (1870) p. 605-644.
- FOURNIER DE PESLAY, François & Louis-Jacques BÉGIN, « Parole », *Dictionnaire des Sciences Médicales*, Paris, éd. Charles-Louis Panckoucke, t. 39 (1819), p. 306-354.
- HERVEY DE SAINT-DENYS, *Les Rêves et les moyens de les diriger*, Paris, Amyot, 1867 [rééd. sous la dir. de Robert DESOILLE, Paris, Tchou, 1964].
- KIBALTIEZ, « Note sur le mode de traitement employé à l'hôpital des aliénés de Moscou », *Archives générales de médecine*, 1^e année, t. III, Paris, Béchet, Migneret, 1823, p.374-377
- KUSSMAUL Adolf, *Les troubles de la parole [Die Störungen der Sprache. Versuch einer Pathologie der Sprache, Leipzig, F. C. W. Vogel, 1877 ; 3. Auflage, 1885.]*, traduction française augmentée de notes par le Dr A. RUEFF, précédée d'une introduction par Benjamin BALL, Paris, J.-B. Baillière, 1884.
- LAURENT, Émile, *La poésie décadente devant la science psychiatrique*, Paris, A. Maloine, 1897.
- LÉVIS, « Lettre à M. le docteur A... sur l'hospice des fous de Glasgow », *La Revue de Paris*, mai 1829 [source probable de Ch. Nodier analysée par Pierre-Georges Castex, « Une source de *La Fée aux Miettes* », *Revue des Sciences Humaines*, juillet-septembre 1950].
- LÉLUT, Louis-Françisque, *Le génie, la raison, la folie. Le démon de Socrate. Application de la science psychologique à l'histoire* [1836], Paris, J.-B. Baillière, 1856
- , *De l'amulette de Pascal, étude sur les rapports de santé de ce grand homme à son génie*, Paris, Impr. de Bourgogne et Martinet, 1845.
- , *De l'amulette de Pascal, pour servir à l'histoire des hallucinations*, Paris, J.-B. Baillière, 1846.
- LEURET, François, *Fragmens psychologiques sur la folie*, Paris, Crochard, 1834.
- , *Du traitement moral de la folie*, Paris, J.-B. Baillière, 1840

Bibliographie

- LIÉTARD, Gustave-Alexandre, « Langage/II. Les langues ; leurs éléments ; leurs développements », *DESM*, 2e série, t.I (1872), P.327-340
- LOMBROSO, Cesare Ezechio Marco, *L'homme de génie* [1864-1889], traduit sur la VI^e édition italienne par Fr. Colonna D'Istria et précédé d'une préface de M. Ch. Richet, Paris, Félix Alcan, 1889.
- MARCÉ, Louis-Victor, « De la valeur des écrits des aliénés au point de vue de la séméiologie et de la médecine légale », *Congrès médico-chirurgical de France*, Paris, 1863, t. I, p.189-209
- MAURY, Alfred, *De l'Hallucination envisagée au point de vue philosophique et historique, ou Examen critique de l'opinion émise par M. Brierre de Boismont, touchant les caractères auxquels on doit reconnaître l'hallucination chez certains personnages célèbres de l'histoire*, impr. de Bourgogne et Martinet, 1845.
- , *Le Sommeil et les rêves, Études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent, suivies de recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil*, Paris, Didier, 1861.
- MOREAU DE TOURS Jacques-Joseph, *Du hachisch et de l'aliénation mentale. Études psychologiques*, Paris, Fortin, Masson et Cie, 1845 ; réimpr. : Paris/Genève, Slatkine Reprints, 1980. [éd. consultée : Yverdon, Kesselring, 1974.]
- , « De l'identité de l'état de rêve et de la folie », *Annales médico-psychologiques*, 3e série, t. I, 1855, p. 361-408.
- , *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou de l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, Paris, Victor Masson, 1859.
- NODIER, Charles, « De quelques phénomènes du sommeil », in *La Revue de Paris*, t. XXIII (1831), p. 31-46 ; repris dans *Rêveries*, préf. d'Hubert Juin, Paris, Plasma, coll. Les Feuilles vives, 1979 p. 111-128 ; nouvelle édition présentée par Emmanuel DAZIN, Bègles, Le Castor Astral, coll. Les Inattendus, 1996.
- , « Rêveries psychologiques. De la monomanie réflexive », in *L'Europe littéraire*, 15 mars 1833.
- , *Piranèse. Contes psychologiques à propos de la monomanie réflexive* [*L'Europe littéraire*, 15 mars 1833 et 26 juin 1833, *Œuvres complètes*, Renduel, 1836, t. XI, p. 167-204.], La Rochelle, Rumeur des âges, 1996.
- , « Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques » [*Bulletin du Bibliophile* (Paris, Techener), n°21 et 23 (1835), p. 19-28 et 31-40], in *L'Amateur de livres*, Bordeaux, Le Castor Astral, coll. Les Inattendus, 1993, p. 63-89.
- , « Des hallucinations et des songes en matière criminelle », *Le Temps*, 23 juillet 1835.
- PINEL, Philippe, *Nosographie philosophique, ou la méthode de l'analyse appliquée à la médecine*, Paris, Maradan, an VI [1798], 2 vol., 6e édition 1818 (3 vol.).
- , *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie*, Paris, Richard, Caille et Ravier, an IX [1800], 2^e éd. 1809.
- REIL, Johann Christian, *Rhapsodies sur l'emploi de la méthode de cure psychique dans les dérangements de l'esprit* [*Rhapsodien uber die Anwendung der psychischen Kurmethode auf Geisteszerruttungen*, Halle, Curtschen Buchhandlung, 1803.], trad. par

Marc GÉRAUD, Champ social éditions, 2007.

RÉVEILLÉ-PARISE, Joseph-Henri, *Physiologie et hygiène des hommes livrés aux travaux de l'esprit, ou, Recherches sur le physique et le moral, les habitudes, les maladies et le régime des gens de lettres, artistes, savans, hommes d'état, jurisconsultes, administrateurs, etc.*, Paris, G.-A. Dentu, 1834.

RÉGIS, Emmanuel, « Les aliénés peints par eux-mêmes », in *L'encéphale. Journal des maladies mentales et nerveuses*, t. II, 1882, p. 184-198, 373-382 et 547-564, t. III, 1883, p. 642-655, et t. VI, 1886, p. 118-126.

SÉGLAS, Jules, *Des troubles du langage chez les aliénés*, [1^e éd. Paris, J. Rueff, 1892], avant-propos d'Adolfo Fernandez ZOÏLA, Paris, L'Harmattan, coll. Trouvailles et retrouvailles, 2010.

SIMON, Max-Paul, « L'imagination dans la folie : étude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés », *Annales médico-psychologiques*, 5^e série, t. XVI (1876), p. 358-390.

–, « Les écrits et les dessins des aliénés », *Annales médico-psychologiques*, 5^e série, t. XVI (1876), p. 358-390.

TARDIEU, Ambroise-Auguste, *Étude médico-légale sur la folie*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1872.

TISSOT, Samuel, *De la santé des gens de lettres*, Lausanne, Grasset, 1770 [1^e éd. en latin en 1766], nouvelle édition Paris, J.-B. Baillière, 1826.

ÉTUDES MÉDICALES, LINGUISTIQUES, HISTORIQUES ET PHILOSOPHIQUES POSTÉRIEURES

La Folie, colloque international organisé par la faculté de Philosophie en 1976, Université Jean Moulin, Lyon, Éditions l'Hermès, coll. Publications de l'Université Jean Moulin, 1982.

Folie et déraison à la Renaissance (colloque international tenu en novembre 1973), Université libre de Bruxelles, 1976.

Tracés, n° 6, « La folie », Lyon, ENS LSH, automne 2004.

BARRELET L., PIGUET D., CORRADINI S., « Schizophrénie et trouble du langage », in *L'Encéphale*, vol. 19, n°5, 1993, p. 533-540.

BINSWANGER, Ludwig, *Mélancolie et manie. Études phénoménologiques*, trad. par Jean-Michel AZORIN et Yves TOTOYAN revue par Arthur TATOSSIAN, présentation par Yves PÉLICIER, Paris, PUF, coll. Psychiatrie ouverte, 1987.

BLANCHE, Jacques-Émile, « La maison de santé du Dr BLANCHE », *La pêche aux souvenirs*, Paris, Flammarion, 1949, p. 23-49.

BOWMAN, Franck Paul, « Une lecture politique de la folie religieuse ou "théomanie" », in *Romantisme*, n° 24, « Écriture et folie », Paris, Champion, 1979, p. 75-88.

CARROY, Jacqueline, *Les personnalités doubles et multiples. Entre science et fiction*, Paris,

Bibliographie

- PUF, coll. Psychopathologie. Epistémologie/Histoire, 1993. [sur la naissance de la psychologie dans la seconde moitié du XIX^e siècle].
- CÉNAC, Michel, *De certains langages créés par les aliénés. Contribution à l'étude des « glossolalies »*, thèse pour le doctorat en médecine, Paris, Jouve et Cie, 1925.
- DAVID-MÉNARD, Monique, *La Folie dans la raison pure : Kant lecteur de Swedenborg*, Paris, Vrin, coll. Bibliothèque d'histoire de la philosophie, 1990 [ouvrage d'orientation psychanalytique].
- DERRIDA, Jacques, « Cogito et histoire de la folie », in *L'écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, coll. Tel Quel, 1967 ; repris dans la coll. Points, 1979, p. 50-97.
- FAVREAU, Jean-François, *L'espace littéraire de / selon Michel Foucault*, thèse de doctorat, sous le direction de Bernard SICHÈRE, Université Paris Diderot – Paris VII, 2007.
- FERREIRA, Jean-Philippe, « La morale comme maladie : éléments pour une psychopathologie nietzschéenne des sentiments moraux », in *Tracés*, n° 6, « La folie », Lyon, ENS LSH, automne 2004, p. 49-66.
- FOSSIER, Arnaud & Florent COSTE, « Désubstantialiser la folie », in *Tracés*, n° 6, « La folie », Lyon, ENS LSH, automne 2004, p. 5-8.
- , « Contextes, limites, degrés ? », in *Tracés*, n° 6, « La folie », Lyon, ENS LSH, automne 2004, p. 113-117.
- FOUCAULT Michel, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, thèse de doctorat, sous la direction de Georges Canguilhem, Université de Paris, 1961.
- , *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961. rééd. Paris, Gallimard, coll. Tel, 1972. [La réédition de 1972 est amputée de la préface. Nous nous sommes référée à l'édition de 1972, excepté pour la préface de 1961.]
- , *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, PUF, Galien, 1963, rééd. Paris, PUF, coll. Quadrige, 2009.
- , *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Union générale d'éditions, coll. Le Monde en 10/18, 1964 [version abrégée du volume publié chez Plon en 1961].
- , *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966 ; rééd. coll. Tel, 1990.
- , *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1972 [rééd. de l'ouvrage publié chez Plon assorti d'une nouvelle préface qui remplace la précédente].
- , *Dits et écrits 1954-1988*, éd. établie sous la dir. de Daniel DEFERT et François EWALD ; avec la collaboration de Jacques LAGRANGE, Paris, Gallimard, 2001 [contient la première préface de l'*Histoire de la folie...*].
- FREUD, Sigmund, *L'Interprétation des rêves* [1900], Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- , *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* [1907], Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1986.
- , *Le Président Schreber. Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa (dementia paranoides) décrit sous forme autobiographique* [1911], Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

- , *L'Inquiétante Étrangeté* [1919], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985.
- GARRABÉ, Jean, *Histoire de la schizophrénie*, Paris, Seghers, 1992.
- GAUCHET, Marcel, *L'inconscient cérébral*, Paris, Seuil, coll. La Librairie du XX^e siècle, 1992.
- , « De Pinel à Freud », in Gladys SWAIN, *Le sujet de la folie. Naissance de la psychiatrie*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 7-57.
- GAUCHET Marcel & Gladys SWAIN, *La Pratique de l'esprit humain. L'institution asilaire et la révolution démocratique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2007.
- GROSCLAUDE, M, « Démence et métaphore : une approche clinique », in *Psychothérapies*, vol. 16, n° 3, 1996, p. 139-143 .
- HÉCAEN, Henry & René ANGELERGUES, *Pathologie du langage : l'aphasie*, Paris, Larousse, coll. Langue et langage, 1965.
- HÉCAEN, Henri & Jean DUBOIS, *La Naissance de la neuropsychologie du langage (1825-1865)*, Paris, Flammarion, coll. Nouvelle Bibliothèque Scientifique, 1969.
- HOCHMANN, Jacques, *L'Histoire de la psychiatrie*, Paris, PUF, coll. Que sais-je, 2004.
- KOUPERNIK, Cyrille, « Psychiatrie russe avant la révolution de 1917 », in *Perspectives psychiatriques*, Paris, II, n° 96, 1984, p. 154-160.
- LACAN Jacques, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », in *Écrits 1* [1966], Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1999, p. 235-321.
- LAHARIE, Muriel, *La Folie au Moyen-Âge – XI^e-XIII^e siècles*, Paris, Le Léopard d'or, 1991.
- LANGOULOVA Lia, « The Osvidetel'stvovanie and Ispytanie of Insanity : Psychiatrie in Tsarist Russia », in BRINTLINGER Angela & Ilya VINITSKY (dir.), *Madness and the mad in Russian culture*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2007, p. 46-58.
- LECOURT, Edith, *Découvrir la psychanalyse, de Freud à aujourd'hui*, Paris, Eyrolles, 2006 [ouvrage de vulgarisation].
- LEMIEUX, Raymond (dir.), *Folie, Mystique et Poésie*, Québec, GIFRIC, coll. Nœud, 1988.
- LINFORTH, Ivan Mortimer, *Telestic madness in Plato, Phaedrus 244 DE*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1946.
- MALDINEY, Henri, *Aîtres du langage et demeures de la pensée*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1975.
- , *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. Krisis, 2007.
- MALEVAL, Jean-Claude, *Logique du délire*, Paris, Masson, 1996.
- MENAHAM, Ruth, *Langage et folie. Essai de psycho-rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.
- MICHAUD, Stéphane, « Esquirol et Esquiros », in *Romantisme*, n° 24, « Écriture et folie », Paris, Champion, 1979, p. 43-52.
- MONNERET, Philippe, *Pour une psychomécanique des pathologies du langage. Étude de neurolinguistique théorique*, thèse de doctorat, sous la direction d'Olivier SOUTET, Université de Paris IV, 1996.

Bibliographie

- , *Notions de neurolinguistiques théoriques*, Dijon, E.U.D., 2003.
- MURAT, Laure, *La Maison du docteur Blanche, Histoire d'un asile et de ses pensionnaires, de Nerval à Maupassant*, Paris, Lattès, 2001.
- PÉLICIER, Yves, *Histoire de la psychiatrie*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1971.
- PFERSDORFF, Charles, « Les catégories du langage aphasique et la dissociation schizophrénique », *Annales médico-psychologiques*, 15^e série, 1938, t. II, p. 1-11.
- PIGEAUD, Jackie, *La Maladie de l'âme – Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles-Lettres, 1981.
- , *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'Antiquité gréco-romaine – la manie*, Paris, Les Belles Lettres, 1987.
- POSTEL, Jacques, *Dictionnaire de psychiatrie et de psychopathologie clinique*, Paris, Larousse, 1998.
- POSTEL, Jacques & Claude QUÉTEL, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Toulouse, Privat, 1983.
- QUERCY, Pierre, « Langage et poésie d'un aliéné », *L'Encéphale. Journal mensuel de neurologie et de psychiatrie*, 1920, t. I, p. 207-212.
- QUÉTEL, Claude, *Histoire de la folie, de l'Antiquité à nos jours*, Tallandier, 2009.
- , *Images de la folie*, Paris, Gallimard, 2010.
- ROGUES DE FURSAC, Joseph, *Les écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales (Essai clinique)*, Paris, Masson, 1905.
- SAUVÊTRE, Pierre, « Folie / Non-Folie », in *Tracés*, n° 6, « La folie », Lyon, ENS LSH, automne 2004, p. 67-86.
- SÉGINGER, Gisèle, « Alfred Maury. Religion et médecine », *Les Religions du XIX^e siècle*, actes du IV^e Congrès de la SERD (Fondation Singer Polignac, BNF & INHA, 26-28 novembre 2009), mis en ligne sous la dir. de Sophie GUERMÈS et Bertrand MARCHAL, en septembre 2011.
URL : http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/GiseleSeginger.pdf
- SOULOUMIAC, Julien, « La Norme dans l'Histoire de la folie : la Déraillement et l'excès de l'Histoire », in *Tracés*, n° 6, « La folie », Lyon, ENS LSH, automne 2004, p. 25-48.
- SWAIN, Gladys, *Le sujet de la folie. Naissance de la psychiatrie*, Toulouse, Privat, « Rhadamante », 1977.
- THUILLIER, Jean (dir.), *La Folie – Histoire et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2002.
- TRILLAT, Étienne, *Histoire de l'hystérie*, Paris, Seghers, 1986.
- VAUTHERIN ESTRADA, M, « Les troubles du langage dans la schizophrénie », *Annales médico-psychologiques*, 1991, vol 149, n° 5, p. 409-419.
- VINITSKY, Ilya, « A Cheerful Empress and her Gloomy Critics : Catherine the Great and the Eighteenth-century Melancholy Controversy », in BRINTLINGER Angela & Ilya VINITSKY (dir.), *Madness and the mad in Russian culture*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2007, p. 25-45.

ÉTUDES CONSACRÉES AU RAPPORT ENTRE FOLIE ET GÉNIE, FOLIE ET LITTÉRATURE, FOLIE ET ARTS

N.B. : les études plus particulièrement consacrées à l'un des auteurs de notre corpus sont classées dans la section III. de la présente bibliographie.

Folie et déraison à la Renaissance : colloque international tenu en novembre 1973 sous les auspices de la Fédération Internationale des Instituts et Sociétés pour l'Étude de la Renaissance, Bruxelles, Édition de l'Université de Bruxelles, 1976.

Frénésie, Histoire Psychiatrie Psychanalyse, n° 10 « Écrire la folie », Paris, 1992.

Littérature et folie, dossier mis en ligne sur le site de la *Revue des Ressources*, sous la direction d'Élisabeth POULET. URL : <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?rubrique56>

Romantisme, Écriture et folie, n° 24, Champion, 1979.

Romantisme, Déviances, n° 27, Paris, CDU-SEDES, 1980.

Romantisme, Asiles et fous, n° 141, Paris, Armand Colin, 2008.

Антощук, Людмила Константиновна, *Концепция и поэтика безумия в русской культуре и литературе 20-30-х гг. XIX века*, 1996. [Mémoire de thèse.]

Зими́на, Марина Александровна, *Дискурс безумия в исторической динамике русской литературы от романтизма к реализму*, Барнаул, 2007. [Mémoire de thèse.]

Иоскевич О. На пути к “безумному” нарративу (безумие в русской прозе первой половины XIX века). – Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы, 2009. URL : <http://www.lib.grsu.by/library/data/resources/catalog/139829-265939.pdf>
[la bibliographie, p. 146-164, recense les ouvrages et thèses russes récents consacrés à la question de la folie.]

САПЧЕНКО, Любовь, « Сумасшедший дом в произведениях русской литературы. (От Карамзина — к Чехову) », *Вопросы литературы*, n° 6 за 2002 г.

СЕЛЕЗНЕВА, Анна Владимировна, *Эстетика безумия в традиции русского романтизма*, Дис. канд. филос. Наук, СПб., 2005. [Mémoire de thèse.]

ADNÈS, André, *Shakespeare et la folie : étude médico-psychologique*, Maloine, 1936.

BLAVIER, André, *Les fous littéraires*, Paris, Henri Veyrier, 1982, Édition nouvelle, revue, corrigée et considérablement augmentée, Éd. des Cendres, 2000

БОКОВЗА-КАХАН, Michèle, *Libertinage et folie dans le roman du XVIII^e siècle*, Peeters, coll. La République des lettres, 2001.

BOZZETTO, Roger, « Sur Schreber écrivain. "On me donna du papier"... », in *Histoire Psychiatrie Psychanalyse*, n°10 « Écrire la folie », Paris, 1992, p. 81-110.

-, « Écrire comme un fou, mémoires d'un névropathe », in DUGAST, J. et MOURET, Fr. (dir.), *Littérature et interdits*. Rennes, PUR, coll. Interférences, 1998, p. 257-268.

Bibliographie

- BRENOT, Philippe, *Le génie et la folie en peinture, musique et littérature*, Plon, 1997, rééd. O. Jacob, 2007.
- BRINTLINGER, Angela & Ilya VINITSKY (dir.), *Madness and the mad in Russian culture*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2007
- BROCHARD, Cécile & Esther PINON, *La folie : création ou destruction ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011
- CABANÈS, Jean-Louis, « Mémoire et imagination chez les aliénistes esquiroliens et dans la troisième version de la *Tentation de saint-Antoine* de Flaubert : d'un savoir l'autre », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 05 janvier 2011. URL : <http://narratologie.revues.org/5970>
- , « De la fantaisie à la clinique de l'imagination », colloque *Paradigmes de l'âme - Littérature et aliénisme au XIX^e siècle* organisé par le CRP19 sous la dir. de Jean-Louis CABANÈS, Didier PHILIPPOT et Paolo TORTONESE, Maison de la Recherche de la Sorbonne nouvelle, 10, 11 et 12 juin 2010. URL : <http://dl.dropbox.com/u/14679696/ali%C3%A9nisme/I%20caban%C3%A8s.mp3>
- CABANÈS, Jean-Louis, Jacqueline CARROY & Nicole EDELMAN (dir.), *Psychologies fin de siècle*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2008.
- CAPE, Anouck, « De l'aliénisme à la littérature d'avant-garde ou les ambiguïtés d'une consécration : petite histoire des écrits de fous », in *Romantisme*, n° 141, « Asiles et fous », Paris, Armand Colin, 2008, p. 65-78.
- , *Écrivains et fous au temps des avant-gardes*, thèse de doctorat, sous la direction de M. Claude LEROY, Université Paris X-Nanterre, 2007.
- , *Les Frontières du délire : écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Honoré Champion, coll. Poétiques et esthétiques, XX-XXI^e siècle, n° 3, 2011.
- CARLINO, Andrea & Alexandre WENGER (éd.), *Littérature et médecine : approches et perspectives (XVI^e-XIX^e siècle)*, Droz, coll. Recherche et rencontres, 2007.
- CÉARD, Jean (dir.), Michel SIMONIN et Pierre NAUDIN (coll.), *La Folie et le corps*, Presses de l'École normale supérieure, coll. Arts et langage, 1985.
- CHAREYRE-MÉJAN, Alain, « L'horreur du même », in *Histoire Psychiatrie Psychanalyse*, n°10 « Écrire la folie », Paris, 1992, p. 27-34.
- DELPECH, Thérèse, *L'appel de l'ombre : puissance de l'irrationnel*, Paris, Grasset, 2010.
- DÉMORIS, René & Henri LAFON (éd.), *Folies romanesques au siècle des Lumières*, Paris, Desjonquères, 1998.
- DODDS, Eric Robertson, *Les Grecs et l'irrationnel*, trad. de l'anglais par Mickaël GIBSON, Paris, Aubier-Montaigne, 1965. [1^e éd. anglaise 1951]
- DROMARD, Gabriel, « La poésie, le rêve et la folie », *Revue des idées*, 15 septembre 1907, p. 830-855.
- DRYZHAKOVA, Elena, « Madness as an Act of Defence of Personality in Dostoevsky's *The Double* », in BRINTLINGER Angela & Ilya VINITSKY (dir.), *Madness and the mad in Russian culture*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2007, p. 59-74.
- DUPERRAY, Max, *La folie et la méthode : essai sur la déréalisation en littérature (domaine*

- anglo-saxon), l'Harmattan, coll. L'œuvre et la psyché, 2001.
- DUPUIT, Christine, « Éphéméride de la folie ou le désastre de l'écriture », in *Histoire Psychiatrie Psychanalyse*, n°10 « Écrire la folie », Paris, 1992, p. 9-26.
- FEDER, Lillian, *Madness in literature*, Princeton, Princeton university press, cop. 1980.
- FELMAN, Shoshana, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, coll. Pierres Vives, 1978.
- FOX-MURATON, Mélissa, *La (dé)raison du corps, le mal-à-dire de l'esprit : phantasmes médicaux et (pseudo)psychologiques de la conceptualisation narrative*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Pierre Dubost, Université Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand II), 2008.
- FRANCE, Anatole, *Les fous dans la littérature*, le Castor astral, 1993.
- FRETET, Jean, *L'aliénation poétique. Rimbaud, Mallarmé, Proust*, Paris, J.-B. Janin, 1946.
- FRITZ, Jean-Marie, *Le discours du fou au Moyen Âge : XII^e-XIII^e siècles : étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Presses universitaires de France, coll. Perspectives littéraires, 1992 [volume tiré d'une thèse de doctorat, sous la direction de Daniel POIRION, Université de Paris-Sorbonne IV, 1990].
- GADDAR, Saad, *Figures et poétique de la folie dans les contes cruels et fantastiques de Maupassant*, Presses universitaires du Septentrion, 1998.
- GANDELMAN, Claude, *Littérature et folie*, Paris, Ciba-Geigy, 1989.
- GENDRE, André, *Humanisme et folie chez Sébastien Brant, Érasme et Rabelais*, Basel, Stuttgart, Helbing und Lichtenhahn, coll. Vorträge der Aeneas-Silvius-Stiftung an der Universität Basel, n° 14, 1978.
- GILLIBERT, Jean, *Folie et création*, Seyssel, Champvallon, coll. L'or d'Atalante, 1990. [contient, entre autres, des remarques sur Nerval].
- GROS, Frédéric, *Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, Paris, PUF, 1997.
- فروديère, Julie, *Littérature et aliénisme : poétique romanesque de l'Asile (1870-1914)*, thèse de doctorat, sous la direction de Françoise SUSINI-ANASTOPOULOS, Université Nancy 2, 2010. Disponible en ligne. URL : http://cyberdoc.univ-nancy2.fr/htdocs/docs_ouvert/doc545/2010NAN21011.pdf
- INGRAM, Allan, *The madhouse of language : writing and reading madness in the eighteenth century*, London, New York, Routledge, 1991 [étude exclusivement consacrée à l'Angleterre].
- JAMES, Tony, *Vies secondes*, trad. par Sylvie DOIZELET, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1997. [titre original : *Dream, Creativity and Madness in Nineteenth-century France*, 1995]
- JOUE, Pierre Jean, *Folie et génie*, Fata Morgana, 1983 [réflexions inspirées à l'auteur par la rencontre avec Hölderlin].
- KOHNS, Oliver, *Die Verrücktheit des Sinns : Wahnsinn und Zeichen bei Kant, E. T. A. Hoffmann und Thomas Carlyle*, Bielefeld Transcript, 2007 [volume tiré d'une thèse soutenue en 2006 à l'Université Goethe de Francfort].

Bibliographie

- LEFEBVRE, Joël, *Les fols et la folie : étude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1968, réimpr. 2003 [ouvrage tiré d'une thèse qui traite essentiellement de *La Nef des fous* de Brant, de *L'Exorcisme des fous* de Murner et de *L'Éloge de la folie* d'Érasme].
- MACNAUGHTON, Jane & Corinne SAUNDERS (dir.), *Madness and Creativity in Literature and Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- MARTIN, Philip W., *Mad women in romantic writing*, Brighton, Harvester Press, New York, St. Martin's Press, 1987 [concerne la littérature anglaise].
- MATEJOVSKI, Dirk, *Das Motiv des Wahnsinns in der mittelalterlichen Dichtung*, Frankfurt, Suhrkamp, 1996.
- MATZKER, Reiner, *Der nützliche Idiot : Wahnsinn und Initiation bei Jean Paul und E. T. A. Hoffmann*, Frankfurt/M., Bern, Nancy, New York, P. Lang, 1984 [volume tiré d'une thèse de doctorat].
- MÉNARD, Philippe, « Les Fous dans la société médiévale. Le témoignage de la littérature au XII^e et XIII^e siècles », in *Romania* n° 98, 1977, p. 433-459 [traite, entre autres, de *Robert le diable*].
- MILNER, Max, *L'Imaginaire des drogues*, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 2000 [traite, entre autres, de Thomas de Quincey, Théophile Gautier, Charles Baudelaire et Arthur Rimbaud].
- OURY, Jean, *Essai sur la création esthétique*, Hermann, 2008 [thèse de psychiatrie soutenue en 1950].
- PAK, Han-Pyo, *Équilibre et déséquilibre dans trois œuvres de Diderot : le rêve de d'Alembert, le neveu de Rameau et Jacques le fataliste*, thèse de doctorat, sous la direction de Michel DELON, Université Paris X, 1996.
- PIERSENS, Michel, *La Tour de babil : la fiction du signe*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.
- PIGEAUD, Jackie (dir.), *LMS : Littérature, Médecine, Société*, « Art et folie », Université de Nantes, 1985.
- PLAZA, Monique, *Écriture et folie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Perspectives critiques, 1986 [étude axée sur le rapport du lecteur au texte fou].
- POIREY, Philippe, *La folie dans l'œuvre de Dostoïevski*, thèse d'exercice, sous la direction de Philippe Mercet, Faculté de médecine de Besançon, 2001.
- POIZAT, Michel, « Entre parole et cri : Le chant de la diva », in *Frénésie, Histoire Psychiatrie Psychanalyse*, vol. I, n° 1 « Destin de femmes et folie », 1986, p. 79-90.
- , « Voix de la folie, folie de la voix », in *Frénésie, Histoire Psychiatrie Psychanalyse*, vol. II, n° 7 « Opéra », 1989, p. 9-20.
- PONNAU, Gwenhaél, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, éditions du CNRS, 1987.
- , « Sur trois textes de fiction : écriture de la folie/folie de l'écriture ? », in *Histoire Psychiatrie Psychanalyse*, n°10 « Écrire la folie », Paris, 1992, p. 55-70. [Les trois textes comparés sont *Les Élixirs du Diable*, *Le Journal d'un fou* et *Le Horla*.]
- POULET, Élisabeth, « Le Texte fou », in *Littérature et folie*, dossier publié sur le site de la *Revue des Ressources*, 4 octobre 2007. URL :

<http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article835>.

- PREUSS, Karin, *The question of madness in the works of E. T. A. Hoffmann and Mary Shelley with particular reference to Frankenstein and Der Sandmann*, Frankfurt/M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2003.
- RAICHVARG, Daniel & Claude WAJCMAN (dir.), *Psychologie clinique*, nouvelle série, n° 27, « La folie sur scène », EDK, 2009/1.
- RAMOND, Anne-Charlotte, *Les scènes de la folie, du théâtre à l'Opéra*, thèse pour le diplôme d'État de docteur en médecine, sous la direction d'Alain MOUSELER, Université d'Angers, 2010.
- REDMOND, James (dir.), *Madness in drama*, New York, Cambridge University Press, coll. Themes in drama, 1993.
- RÉJA, Marcel, *L'Art chez les fous, Le dessin, la prose, la poésie*, première édition 1907, rééd. Paris, L'Harmattan, coll. Trouvailles et retrouvailles, 2000.
- RIGOLI, Juan, *Lire le délire, Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2001. [excellente bibliographie des écrits aliénistes de la période 1800-1860 p. 591-606.]
- ROPERT, Roger, « À propos de la folie à l'opéra », *Annales Médico-Psychologiques*, vol. 161, n° 3, 2003, p. 213-214.
- SATIAT, Nadine, *Décadence et folie : aspects de la folie dans la littérature en prose de la fin du 19^e siècle (1860-1912)*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean de PALACIO, Université Paris IV, 1988.
- SHMITZ-EMANS, Monika, « Night-sides of existence : Madness, dream, etc. », in *Romantic Prose Fiction*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2008, p. 139-167.
- SEBAN, Gilles, *Création artistique et figuration délirante*, Paris, l'Harmattan, 2002 [ouvrage tiré d'une thèse de doctorat en médecine].
- SEURAT, Alexandre, *Le Roman du délire. Hallucinations et délires dans le roman européen. (années 1920-1930)*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Pierre MOREL, Université Paris III, 2010.
- SMADJA, Isabelle, *La folie au théâtre : regards de dramaturges sur une mutation*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.
- STAROBINSKI, Jean, « Sur la maladie de Rousseau », *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, suivi de *Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, 1971, p. 430-444.
- STRASSER, Alfred (dir.), *Le fou dans les littératures de langue germanique au XX^e siècle, Germanica*, n° 32, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2003.
- TERRAMORSI, Bernard, « Fouille, folie, fantastique », in *Histoire Psychiatrie Psychanalyse*, n°10 « Écrire la folie », Paris, 1992, p. 35-54.
- THIHER, Allen, *Revels in madness : insanity in medicine and literature*, University of Michigan Press, 1999 [parcours historique, de l'Antiquité grecque à nos jours, articulé autour du romantisme allemand].

Bibliographie

- THOMÉ, Horst, *Autonomes Ich und « Inneres Ausland » : Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848-1914)*, Tübingen, Niemeyer, 1993.
- VERDEAU-PAILLÈS, Jacqueline, Michel LAXENAIRE & Hubert STOECKLIN, *La Folie à l'Opéra*, Paris, Buchet – Chastel, 2005.
- VIEUGE-BATTAGLIA, Véronique, *Une poétique de l'oraculaire dans les nouvelles fantastiques de Maupassant : approche culturelle, linguistique et stylistique de l'énonciation oraculaire attestée et étude de sa transposition dans les récits de la folie et de l'angoisse*, thèse de doctorat, sous la direction de Vincent NYCKEES, Université Paris VII, 2010.
- VIGEN, Jean-Baptiste-Joseph-Henri, *Le talent poétique chez les dégénérés*, Bordeaux, Cadoret, 1904.
- VOIVENEL, Paul, *Littérature et folie. Étude anatomo-pathologique du génie littéraire*, Paris, Félix Alcan, 1908.
- WACJMAN, Claude, *Fous de Rousseau. Le cas Rousseau dans l'histoire de la psychopathologie*, Paris, L'Harmattan, coll. Santé, sociétés et cultures, 1992.
- WEILL-ENGERER, Christel, *La folie : reflet d'une esthétique baroque dans le théâtre de Shakespeare, Calderón et Corneille – étude linguistique, stylistique et littéraire*, thèse de doctorat, sous la direction de Georges MOLINIÉ, Université Paris IV, 1997.
- WILLARD, Nedd, *Le génie et la folie au dix-huitième siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1963.

V. Études de linguistique, de rhétorique, de stylistique et de philosophie du langage

ÉTUDES ANTÉRIEURES ET CONTEMPORAINES AUX AUTEURS DU CORPUS

- CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* [1749], *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Lecointe et Durey, Tourneux, 1822.
- DIDEROT, Denis, *Lettre sur les sourds et muets*, in *Œuvres*, tome IV, *Esthétique – Théâtre*, éd. de Laurent VERSINI, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996, p. 5-78.
- DUMARSAIS, César Chesneau, *Des tropes, ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un mot dans une même langue*, Paris, Vve J.-B. Brocas, 1730.
- FONTANIER, Pierre, *Manuel classique pour l'étude des tropes*, Paris, Belin-Le-Prieur, 1821.
- , *Des figures du discours autres que les tropes*, Paris, Maire-Nyon, 1827.
- , *Les figures du discours*, Introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion, « Champs », 1977.
- HERDER, Johann Gottfried, *Traité de l'origine du langage*, trad. par Denise MODIGLIANI, Paris, PUF, 1992.
- HUMBOLDT, Wilhelm (von), *Sur le caractère national des langues, et autres écrits sur le*

langage, présentés, traduits et commentés par Denis THOUARD, bilingue allemand-français, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2000.

NODIER, Charles, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises* Paris, Demonville, 1803, seconde éd. augmentée : Delangle frères, 1828. Rééd : *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, précédé de « La nature dans la voix » par Henri Meschonnic, TER, 1984. *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, éd. de Jean-François Jeandillou, Genève, Droz, 2008.

–, *Notions élémentaires de linguistique, ou Histoire abrégée de la parole et de l'écriture, pour servir d'introduction à l'alphabet, à la grammaire et au dictionnaire, Œuvres complètes*, t. XII, Paris, Renduel, 1834, Genève, Slatkine Reprints, 1968. [Nous avons utilisé l'édition originale, mais une très riche réédition, due à Jean-François JEANDILLOU est disponible (Genève, Droz, 2005)].

PLATON, *Cratyle*, éd. et trad. par Catherine DALIMIER, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1998.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur les sciences et les arts, Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, éd. de Jacques ROGER, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1971.

–, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, éd. d'Eric ZERNIK, Paris, Hatier, coll. Profil, 1983.

ÉTUDES POSTÉRIEURES AUX AUTEURS DU CORPUS

ФАСМЕР, М., *Этимологический Словарь русского языка*, Москва, Прогресс, 1973.

BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1 et 2, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1966 et 1974.

BORDAS, Éric, *Les Chemins de la métaphore*, Paris, PUF, coll. Études littéraires, 2003.

BUHLER, K. « L'onomatopée et la fonction représentative du langage », in *Essais sur le langage*, textes de E. CASSIRER, A. SECHECHAYE, W. DOROSZEWSKI, K. BUHLER, etc., présentés par Jean-Claude PARIENTE, Paris, éd. de Minuit, coll. Le sens commun, 1965.

CAUQUELIN, Anne, *Aristote et le langage*, Paris, PUF, coll. Philosophies, 1990.

CHARBONNEL, Nanine & KLEIBER Georges, *La Métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, PUF, 1999.

CHERVEL, André, « Le Débat sur l'arbitraire du signe au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 25-26, 1979, p. 3-33.

CLEMENS, Paul & Eléna CHAPOVALOVA, *Les Mots russes par la racine, Essai de vocabulaire russe contemporain par l'étymologie*, Paris, L'Harmattan, 2002.

COMTET, Roger, *Grammaire du russe contemporain*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

DAMOURETTE, Jacques & PICHON Édouard, *Des mots à la pensée, Essai de grammaire de la*

Bibliographie

- langue française*, Paris, d'Artrey, 1969.
- DÉTRIE, Catherine, *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Champion, 2001.
- DORTIER Jean-François, *L'homme, cet étrange animal...*, *Aux origines du langage, de la culture et de la pensée*, Auxerre, 2004.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.
- DUCROT, Oswald & Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1979.
- DÜRRENMATT, Jacques, *La Métaphore*, Paris, Champion, 2002.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Nathan, coll. 128, 1995.
- FROMILHAGUE, Catherine & Anne SANCIER, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991.
- GARDE, Paul, *Grammaire russe. Phonologie et morphologie*, 2e éd., Paris, Institut d'études slaves, 1998.
- GENETTE, Gérard, « Avatars du cratylisme III, langue organique, langue poétique », *Poétique*, 1973, n° 15, p. 265-291.
- , *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. Points, 1976.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986.
- HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, coll. Belin Sup Lettres, 1993.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation, De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999, rééd. 2002
- LE GUERN, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « U Lettres », 2004.
- MALBLANC, Alfred, *Stylistique comparée du français et de l'allemand*, Paris, Didier, 1968.
- MARTIN, René, *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1983.
- , *Comprendre la linguistique*, Paris, PUF, 2002.
- MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1974 [1960].
- MAZALEYRAT, Jean & Georges MOLINIÉ, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989.
- MAZON, André, *Grammaire de la langue russe*, Paris, Institut d'études slaves, 1963.
- MOESCHLER, Jacques & Anne REBOUL, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994.
- MOLINIÉ, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986.
- MONNERET, Philippe, *Le sens du signifiant. Implications linguistiques et cognitives de la motivation*, Paris, Champion, 2003.

Le discours du fou dans le récit romantique européen

- NOWAKOWSKA, Aleksandra, « Dialogisme, polyphonie : des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine », in BRES Jacques, Patrick Pierre HAILLET, Sylvie MELLET, Henning NOLKE & Laurence ROSIER (dir.), *Dialogisme et polyphonie, approches linguistiques*, actes du colloque de Cerisy, Bruxelles, De Boeck, Duculot, 2005, p. 19-46.
- ORTIGUES, Edmond, *Le discours et le symbole*, Paris, Aubier, 1962.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduit de l'allemand par Henri JOLY, Paris, Gallimard, 1984. [version originale : *Idea, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte älteren Kunsttheorie*, Leipzig, Berlin, B G Treubner, 1924]
- POLLET, Jean-Jacques, « « Contes Nocturnes » : le propre et le figuré », in PAUL, Jean-Marie (dir.), *E. T.A. Hoffmann et le fantastique*, Centre de Recherches Germaniques et Scandinaves de l'Université Nancy II, 1992, p. 103-114.
- POTTIER, Bernard, *Sémantique générale*, Paris, PUF, 1992.
- PRANDI, Michèle, *Grammaire philosophique des Tropes*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- RASTIER, François, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987.
- RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1975.
- RIEGEL, Martin, Jean-Christophe PELLAT & René RIOUL, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1994.
- SAUSSURE, Ferdinand (de), *Cours de linguistique générale*, publié par Charles BALLY et Albert SÉCHEHAYE, avec la collab. d'Albert RIEDLINGER, édition critique préparée par Tullio de MAURO, postface de Louis-Jean CALVET, Paris, Payot, 1972-1985.
- SOUTET, Olivier, *La syntaxe du français*, Paris, PUF, 1989.
- , *Linguistique*, Paris, PUF, 1995.
- SPITZER, Leo, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970 [version originale : *Stilstudien*, München, M. Hueber, 1961]
- TAMBA-MECZ, Irène, *Le Sens figuré*, Paris, PUF, 1981.
- TESNIÈRE, Lucien, *Petite grammaire russe*, Paris, Didier, 1934.
- TOUSSAINT, Maurice, *Contre l'arbitraire du signe*, Paris, Didier Érudition, 1983.

VI. Études d'esthétique, d'histoire et de théorie littéraires

- МАНН, Ю. В., *Динамика русского романтизма*, М., Аспект-Пресс, 1995. [disponible en ligne.
URL : <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=840>]

BACKÈS, Jean-Louis, *La Littérature européenne*, Paris, Belin, 1996.

—, « Pouchkine, Musset et l'impertinence de Byron. », in *L'universalité de Pouchkine*, sous

Bibliographie

- la dir. de Michel AUCOUTURIER et Jean BONAMOUR, Paris, Institut d'études slaves, 2000, p. 60-67.
- , *L'Impasse rhétorique : éléments d'une théorie de la littérature*, Paris, PUF, 2002.
- , *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, PUF, coll. Écriture, 2003.
- , *Le sens du détour. Contribution à la littérature comparée*, textes réunis et présentés par Henriette LEVILLAIN, Paris, Klincksieck, 2005.
- , « Eléments d'une poétique diabolique », in *Plus outre. Mélanges offerts à Daniel-Henri Pageaux*, études coordonnées par Sobhi НАБЧИ, Paris, l'Harmattan, 2007, p. 293-300.
- , « Déméter et l'aspirine. Notes sur la polysémie du mot « mythe » », in dir. Sylvie PARIZET, *Mythe et littérature*, Paris, Lucie éditions, Société française de littérature générale et comparée, coll. Poétiques comparatistes, 2008, p. 31-48.
- , *Le Mythe dans les littératures d'Europe*, Paris, Le Cerf, 2010.
- БАКХТИН, Микхаïл, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria OLIVIER, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978 [titre original *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, 1975].
- BALASTRE, Marian, « Le messianisme dans *Louis Lambert* : Louis Lambert, derrière le génie et la folie, un mythe christique et eschatologique ; derrière la singularité, l'universel », *Doctoriales de la SERD*, journée d'étude du 25 septembre 2011, actes éd. par Lucie LAGARDÈRE et Virginie TELLIER, p. 1-18. [Disponible en ligne. URL : http://doctoriales-serd.com/Actes_journee_2011.pdf]
- BALLESTRA-PUECH, Sylvie, « Mythe et métaphore », in Sylvie PARIZET (dir.), *Mythe et littérature*, Paris, Lucie éditions, Société française de littérature générale et comparée, coll. Poétiques comparatistes, 2008, p. 49-68.
- BECKER, Colette & Jean-Louis CABANÈS, *Le roman au XIX^e siècle, l'explosion d'un genre*, Bréal, 2001.
- BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice (1680-1814)*, Pise, Pacini Editore, 1984, 2 vol.
- BÉGUIN, Albert, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, coll. Biblio essais, 1991.
- BÉNICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830*, Paris, Corti, 1973, repris dans *Romantismes français I*, Gallimard, coll. Quarto, 2004.
- , *Le Temps des prophètes, Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977, repris dans *Romantismes français I*, Gallimard, coll. Quarto, 2004.
- , *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988, repris dans *Romantismes français II*, Gallimard, coll. Quarto, 2004.
- , *L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992, repris dans *Romantismes français II*, Gallimard, coll. Quarto, 2004.
- BENJAMIN, Walter, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. par Philippe LACOUÉ-LABARTHE et Anne-Marie LANG, Paris, Flammarion, coll. Champs essais, 1983.
- BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne*

- romantique. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1984, rééd. coll. Tel, 1995.
- BESSIÈRE, Irène, *Le Récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse université, 1974.
- BOILEAU, Nicolas, *Art poétique* [1674], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1966.
- BOUSQUET, Jacques, *Les Thèmes du rêve dans la littérature romantique*, Paris, éd. Marcel Didier, 1964 [Nous n'avons pas exploité cet ouvrage, dont nous ne partageons pas les présupposés].
- BOZZETTO, Roger, *Deux genres des littératures de l'imaginaire : la science-fiction, le fantastique*, Thèse d'État dirigée par André ROUSSEAU, Université d'Aix-Marseille I, 1988, publiée sous le titre *L'Obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992.
- , *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. Regards sur le fantastique, 1998.
- , *Du fantastique iconique. Pour une approche du fantastique en peinture*, Paris, E. C., 2001.
- , *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. Regards sur le fantastique, 2001.
- , *Passages des fantastiques. Des Imaginaires à l'inimaginable*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. Regards sur le fantastique, 2005.
- , *Fantastique et mythologies modernes*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. Regards sur le fantastique, 2007.
- , *Les Univers des fantastiques. Dérives et hybridations*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. Regards sur le fantastique, 2011.
- BOZZETTO, Roger & Arnaud HUFTIER, *Frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.
- BRUNEL, Pierre, « Mythe et création », in dir. Sylvie PARIZET, *Mythe et littérature*, Paris, Lucie éditions, Société française de littérature générale et comparée, coll. Poétiques comparatistes, 2008, p. 21-30.
- BRUNDSCHWIG, Henri, *Société et romantisme en Prusse au XVIII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1973.
- CABANÈS, Jean-Louis, *Critique littéraire et sciences humaines*, Toulouse, Privat, coll. Regard, 1973.
- , *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes*, thèse de doctorat d'État, sous la direction de Guy SAGNES, Université Toulouse II, 1989.
- , *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes : 1856-1893*, Paris, Klincksieck, 1991.
- , *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*, Paris, Garnier, coll. Études romantiques et dix-neuviémistes, n° 13, 2011.

Bibliographie

- CABANÈS, Jean-Louis (dir.), *Littérature et médecine*, Talence, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 2 vol., 1997 et 2000.
- , *Romantismes, l'esthétisme en acte* [actes du deuxième congrès international de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes], Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2009.
- CABANÈS, Jean-Louis & Pierre SAÏDAH (dir.), *La fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- CABANÈS, Jean-Louis & Guy LARROUX, *Critique et théorie littéraires en France (1800-2000)*, Paris, Belin, coll. BelinSup Lettres, 2005.
- CALABRESE, Omar, *L'Art de l'Autoportrait. Histoire et théorie d'un genre pictural*, trad. par Odile MÉNÉGAUX & Reto MORGENTHALTER, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006.
- CALAME, Claude, « Entre récit héroïque et poésie rituelle : le sujet poétique qui chante le mythe », in dir. Sylvie PARIZET, *Mythe et littérature*, Paris, Lucie éditions, Société française de littérature générale et comparée, coll. Poétiques comparatistes, 2008, p. 123-142.
- CANOVAS, Frédéric, *L'Écriture rêvée*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- CASTEX, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.
- CLAUDON, Francis & Karen HADDAD-WOTLING, *Précis de littérature comparée*, Paris, Armand Colin, coll. 128, 1994, rééd. 1996, 2004, 2008.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. Par Alaon Bony, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1981. [éd. originale : *Transparent Minds*, Princeton University Press, Guildford, Surrey, 1978]
- COMBE, Dominique, « La Référence dédoublée, le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », in Dominique RABATÉ (dir.) *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives littéraires, 1996, p. 39-63.
- COUFFIGNAL, Robert, « L'interprétation "romantique" des premiers chapitres de la genèse biblique », *Romantisme et religion, théologie des théologiens et théologie des écrivains*, Actes du colloque interdisciplinaire tenu à Metz en octobre 1978, publiés par Michel BAUDE et Marc-Mathieu MÜNCH, Paris, PUF, 1980, p. 125-130
- DÉCHANET-PLATZ, Fanny, *L'écrivain, le sommeil et les rêves 1800-1945*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 2008.
- DEMORIS, René, *Le Roman à la première personne, du Classicisme aux Lumières*, Paris, A. Colin, 1975.
- DIDIER, Béatrice, *Le Journal intime*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1976.
- DUMONT, Augustin & Laurent VAN EYNDE, *Modernité romantique. Enjeux d'une relecture*, Paris, éd. Kimé, 2011.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- EIKHENBAUM, Boris, « Théorie de la prose », *Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par Tzvetan TODOROV, Paris, Le Seuil, coll. Points Essais, 2001.

- FEUILLEBOIS, Victoire, *Nuits d'encre : les cycles de fictions nocturnes à l'époque romantique (Allemagne, Russie, France)*, thèse de doctorat nouveau régime, sous la dir. d'Anne FAIVRE-DUPAIGRE, Université de Poitiers, 2012.
- , « "Regarder le Néant bien en face" : la critique de la théorie romantique du chaos dans *Les Veilles* de Bonaventura (1804) », in *La Licorne (Hors-Norme)*, dirigé par Victoire FEUILLEBOIS, Élise MONTEL, Françoise POULET et Anne-Céline MICHEL, 2012.
- FINK, Gonthier-Louis, *Peter Schlemihl et la tradition du conte romantique*, Recherche Germanique, XII, 1982, p. 52sq.
- , « Les mille et une lectures du "Conte" de Goethe. Bilan de la critique », *Goethe, Cahiers de l'Hermétisme*, éd. Gonthier-Louis FINK et alii, Paris, 1980, p. 37 et suivante.
- , « Les masques narratifs du conteur romantique allemand. Du conte symbolique au conte fantastique », in PAUL, Jean-Marie (dir.), *E.T.A. Hoffmann et le fantastique*, Centre de Recherches Germaniques et Scandinaves de l'Université Nancy II, 1992, p. 67-102.
- FRANCO, Bernard, *Le Despotisme du goût : débats sur le modèle tragique allemand en France, 1797-1814*, Göttingen, Wallstein, 2006.
- , « L'ironie et le symbole », *Malice* n° 3, Revue du CIELAM (*Littérature comparée et Esthétique(s)*), Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Aix-en-Provence, 29-31 octobre 2009), 2012. [URL :<http://ufr-lacs.univ-provence.fr/cielam/node/541>]
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres textes / Das Unheimliche und andere Texte*, Paris, Gallimard, coll. folio bilingue, 2001.
- GÉLY, Véronique, « Le "devenir-mythe" des œuvres de fiction », in dir. Sylvie PARIZET, *Mythe et littérature*, Paris, Lucie éditions, Société française de littérature générale et comparée, coll. Poétiques comparatistes, 2008, p. 69-98.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Hachette Littératures, coll. Pluriel, 2000.
- GOLLUT, Jean-Daniel, *Conter les rêves*, Paris, José Corti, 1993.
- GORLIN, Michel, « Le Conte populaire dans la littérature russe vers 1830 », *Revue des études slaves*, vol. 17, n° 17-3-4, 1937, p. 219-239.
- GRONICKA, André (von), *The Russian image of Goethe*, Philadelphie, 1968.
- GUSDORF, Georges, *Lignes de Vie*, t.1 (*Les écritures du moi*) et 2 (*Auto-bio-graphie*), Paris, Odile Jacob, 1990-91.
- HADDAD-WOTLING, Karen, *Poust et Dostoïevski. Une esthétique du mouvement*, Thèse de doctorat, sous la direction de Michel CADOT, Université Paris III, 1990.
- , *Une illusion qui nous frappe. Proust et Dostoïevski, une esthétique romanesque comparée*, Paris, Champion, 1995.
- , *L'enfant qui a failli se taire. Essai sur l'écriture autobiographique*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- HETZEL, Aurélia, *La Reine de Saba. Des traditions au mythe littéraire*, Paris, Classiques Garnier, coll. Perspectives comparatistes, 2012.

Bibliographie

- HOFFMANN, *Écrits sur la musique*, intr. d'Alain MONTANDON, trad. de Brigitte HEBERT et Alain MONTANDON, notes de Brigitte HEBERT, Paris, L'Âge d'homme, 1985.
- HORACE, *Art poétique*, in *Épîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- JAMES, Tony, *Vies secondes*, trad. par Sylvie DOIZELET, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1997. [titre original : *Dream, Creativity and Madness in Nineteenth-century France*, 1995]
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, traduit par Marie JACOB, Paris, Gallimard, 1982.
- JOLLES, *Formes simples*, trad. par par Antoine Marie BUGUET, Paris, Seuil, 1972 [titre original : *Einfache Formen : Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Halle, Niemeyer, 1930].
- JOURDE, Pierre, *Visages du double : un thème littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005.
- KELLER, Luzius, *Piranèse et les romantiques français*, Paris, Corti, 1966.
- KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY & Fritz SAXL, *Saturne et la mélancolie. études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. par Fabienne DURAND-BOGAERT et Louis EVRARD, Paris, Gallimard, 1989. [version originale : *Saturn and melancholy : studies of natural philosophy, religion and art*, New York, Basic books, 1964].
- KOERING, Jérémie, « L'Art en personne(s) », in *Titien, Tintoret, Véronèse. Rivalités à Venise*, sous la dir. de Vincent DELIEUVIN et Jean HABERT assistés d'Arturo GALANSINO, Paris, Musée du Louvre éditions, 2009, p. 178-198.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe & Jean-Luc NANCY, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1978.
- LAVOCAT, Françoise (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS éditions, 2010.
- LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 1971, rééd. 2004.
- , *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 1996 (édition augmentée).
- LOQUAI, Franz, « Der Nactwächter im Irrenhaus », *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, vol. 12, 1987, p. 134-155.
- LOTMAN, Iouri & Boris OUSPENSKI, *Sémiotique de la culture russe*, trad. par Françoise LHOEST, Paris, L'Âge d'homme, 1990.
- MELLIER, Denis, *L'Écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Champion, 1999.
- MILNER, Max, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, José Corti, 1960.
- , *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, coll. Écriture, 1982.
- MONTANDON, Alain, *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, CELIS, coll. Révolutions et

Romantismes, 2010.

MUZELLE, Alain, *L'Arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenäum*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2006.

NANTET, Marie-Victoire, « Images en transit dans le *Lenz* de Büchner », in *Romantisme*, n° 118, 2002, p. 7-22.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_2002_num_32_118_1159

NODIER, Charles, *Rêveries*, préf. d'Hubert JUIN, Paris, Plasma, coll. Les Feuilles vives, 1979. [contient « Miscellanées », « Des types en littérature », « Du Fantastique en littérature », « De l'amour et de son influence », « De quelques phénomènes du sommeil », « M. de la Mettrie, ou les superstitions », « De la perfectibilité de l'homme », « De l'utilité morale de l'instruction pour le peuple », « De la fin prochaine du genre humain », « De la Palingénésie humaine et de la résurrection »]

–, « Du Fantastique en littérature », in *La Revue de Paris*, t. XX (novembre 1830), p. 205-226 repris dans *La France fantastique de Balzac à Louÿs*, œuvres choisies et présentées par Jean-Baptiste BARONIAN, Verviers (Belgique), éd. Gérard & C°, 1973, p. 17-31 et dans *Rêveries*, préf. d'Hubert JUIN, Paris, Plasma, coll. Les Feuilles vives, 1979, p. .

–, « L'Amateur de livres », in *Les Français peints par eux-mêmes, encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, L. Currier, 1840-1841, 6 vol.; t. III (1841) ; nouvelle édition présentée par Jean-Luc STEINMETZ, Bègles, Le Castor Astral, « Les Inattendus », 1996.

PENZOLDT, Peter, *The Supernatural in fiction*, Londres, P. Nevill, 1952.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, *Grotesques et arabesques dans le récit romantique. De Jean Paul à Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion, coll. Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée n° 98, 2012.

PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle, le romantisme noir [1930/1942]*, trad. par Constance THOMPSON PASQUALI, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1999.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1970.

RANCIÈRE, Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Fayard, coll. Pluriel, 2010.

RANK, Otto, *Don Juan et le double, études psychanalytiques*, Paris, Payot, 1973.

Reibel, Emmanuel, « Qu'est-ce qu'une musique "romantique" ? Pour une approche transartistique et transculturelle des catégories esthétiques », *Malice* n° 3, Revue du CIELAM (*Littérature comparée et Esthétique(s)*, Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Aix-en-Provence, 29-31 octobre 2009), 2012. [URL : <http://ufr-lacs.univ-provence.fr/cielam/node/573>]

RETINGER, Joseph, *Le Conte fantastique dans le romantisme français*, Paris, Grasset, 1908, réimpr. Genève, Slatkine Reprints, 1978.

RIEBEN, Pierre-André, *Délires romantiques. Musset-Nodier-Gautier-Hugo*, Paris, José Corti, 1989.

ROSSET, Clément, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976, 1984.

Bibliographie

- ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier, essai sur la 1ère personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *La Naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, coll. Arts et langages, 1983.
- , *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1989.
- , *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. nrf essais, 1992.
- SCHNEIDER, Marcel, *La littérature fantastique en France*, Paris, 1964.
- SCOTT, Walter, « Du Merveilleux dans le roman », in *Revue de Paris*, avril 1829.
- SGARD, Jean, *Le Roman français à l'âge classique, 1600-1800*, Paris, Le Livre de Poche, 2000.
- SMADJA, Robert, « La littérature comparée et la notion de style », *Malice* n° 3, Revue du CIELAM (*Littérature comparée et Esthétique(s)*, Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Aix-en-Provence, 29-31 octobre 2009), 2012. [URL : <http://ufr-lacs.univ-provence.fr/cielam/node/545>]
- STAËL, Germaine (de), *De L'Allemagne*, éd. Simone BALAYÉ, Paris, GF, 1968, 2 vol.
- STAROBINSKI Jean, « Le Style de l'autobiographie », in *Poétique* n°3, 1970, p.257-265, repris dans *L'Œil vivant II*, Paris, Gallimard, 1970, p.83-97.
- STEINMANN, Jean, « Notes sur Gérard de Nerval et Nicolas Gogol », in *Littérature d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Desclée de Brouwer, 1963, p. 37-52.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, coll. Points Essais, 1970.
- , *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. Points, 1977.
- TORTONESE, Paolo, *L'Œil de Platon et le regard romantique*, Paris, Kimé, 2006.
- TRICOCHÉ-RAULINE, Laurence, *Identité(s) libertine(s). L'écriture personnelle ou la création de soi*, Paris, Champion, 2009.
- TRITTER, Valérie, *Le fantastique*, Paris, Ellipses, coll. Thèmes et études, 2001.
- TROUBETZKOY, Wladimir, *L'ombre et la différence, le Double en Europe*, Paris, PUF, coll. Littératures européennes, 1996.
- VADÉ, Yves, « L'Émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », in RABATÉ, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Presses Universitaires de France, collection Perspectives littéraires, 1996, p. 11-37.
- VAX, Louis, *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1965.
- , « Thèses sur le fantastique », in PAUL Jean-Marie (dir.), *E. T. A. Hoffmann et le fantastique*, Centre de Recherches Germaniques et Scandinaves de l'Université Nancy II, 1992, p.7-42.
- VANDENDORPE, Christian (dir.), *Le Récit de rêve. Fonctions, thèmes et symboles*, Montréal,

Nota Bene, 2005.

VERSINI, Laurent, *Le roman épistolaire*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1979.

VIALLANEIX, Paul, « Le Christ dans la fable romantique », *Romantisme et religion, théologie des théologiens et théologie des écrivains*, Actes du colloque interdisciplinaire tenu à Metz en octobre 1978, publiés par Michel Baude et Marc-Mathieu Münch, Paris, PUF, 1980, p. 97-111.

VIAATTE, Auguste, *Les Sources occultes du romantisme*, Paris, Champion, 1969.

WOLKENSTEIN, Julie, *Les Récits de rêve dans la fiction*, Paris, Klincksieck, coll. 50 Questions, 2006.

WEBER, Jean-Paul, *Domaines thématiques*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1963.

ZARAGOZA, Georges, *Autour de Charles Nodier, formes structures et enjeux du fantastique dans le romantisme européen*, thèse de doctorat, Sorbonne Paris IV, sous la direction de Pierre BRUNEL, 1991

–, « Rire de la solitude et solitude du rire dans quelques œuvres romantiques » in *Nineteenth-Century French Studies*, Lincoln Nebraska, Spring-Summer 2000.

–, « L'Étrange Histoire de Peter Schlemihl : le "Tombeau" de Chamisso » *Revue Otrante-Art et littérature fantastiques*, n° 8, février 1996.

–, « Melmoth ou comment s'en débarrasser (à propos de Maturin et Balzac) », in Françoise DUPEYRON-LAFAYE et Daniel FONDANÈCHE (dir.), *Science-fiction et fantastique, actes des colloques 1997, 1998 et 1999 du CERLI*, Étampes, CEDIS, 2004.

–, « Le topos du manuscrit trouvé dans la littérature fantastique, lieu du secret et du désir » in *Le Topos du manuscrit trouvé*, Peteers, Louvain, Paris, 1999.

–, « Le monstre de Frankenstein, avatar romantique du Golem » in Actes du colloque *Le Golem* (nov. 2006), Université de Dijon, EUD (à paraître).

VII. Études générales de philosophie, de théologie, d'anthropologie et d'histoire

AMALRIC, Jean-Luc, *Ricœur, Derrida, l'enjeu de la métaphore*, Paris, PUF, coll. Philosophies, 2006.

ANZIEU, Dider (dir.), *Psychanalyse et langage, Du corps à la parole*, Paris, Dunod, 2003.

ARISTOTE, *Poétique*, introduction et traduction de Michel MAGNIEN, Le Livre de Poche, coll. Classiques de Poche, 1990.

ATHANASE, *Antoine le grand, père des moines*, traduction de Benoît LAVAUD, Paris, Cerf, 1989.

AVVAKUM, *La vie de l'archiprêtre Avvakum écrite par lui-même*, traduction de Pierre PASCAL, Paris, Gallimard, 1960.

BENOÎT, Règle in *La Vie et la règle de saint Benoît*, trad. de Mère Élisabeth de SOLMS, Paris, Tequi, 1994.

Bibliographie

- BERLIN, Isaiah, *Les Penseurs russes*, trad. par Daria OLIVIER, Paris, Albin Michel, 1984.
- BESANÇON, Alain, *L'Image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard, L'Esprit de la cité, 1994.
- CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.
- CHEVALIER, Jean & Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, éd. Robert Laffont, coll. Bouquins, 1969-1982.
- CLARK, Christopher, *Histoire de la Prusse 1600-1947*, Perrin, coll. Pour l'Histoire, 2006.
- CÔTÉN Julianne, *Cent mots-clés de la théologie de Paul*, Ottawa, Novalis, 2000.
- DECHARNEUX, Baudouin & Luc NEFONTAINE, *Le Symbole*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 2003.
- DENZINGER, Heinrich, *Symboles et définitions de la foi catholique*, édité par Joseph Hoffmann pour la version française, Paris, Cerf, 2001.
- DERRE, Jean-René, « Ballanche et Lamennais », in *Romantisme et religion, théologie des théologiens et théologie des écrivains*, Actes du colloque interdisciplinaire tenu à Metz en octobre 1978, publiés par Michel Baude et Marc-Mathieu Münch, Paris, PUF, 1980, p.195-202.
- DERRIDA, Jacques, « La Pharmacie de Platon », in *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 77-213, repris dans PLATON, *Phèdre*, trad., intr. et notes par LUC BRISSON, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1989.
- DURAND, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2003 [1^e éd. 1964].
- ÉLIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963, repris dans la coll. Folio Essais, 1988-1997.
- , *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.
- , *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.
- EVDOKIMOV, Paul, *Gogol et Dostoïevski ou la descente aux enfers*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. Présence chrétienne, 1961.
- , *L'Art de l'icône, théologie de la beauté*, Paris, Desclée de Brouwer, 1972.
- , *L'Orthodoxie*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. Théophanie, 1979.
- GÉRARD, André-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1989.
- GUIRAND, Félix & Joël SCHMIDT, *Mythes et Mythologies, histoire et dictionnaire*, Paris, Larousse-Bordas, coll. In extenso, 1996.
- GORAÏNOFF, Irina, *Les Fols-en-Christ*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. Théophanie, 1983.
- GUSDORF, Georges, *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, Paris, Payot, 1983.
- , *Le Savoir romantique de la nature*, Paris, Payot, 1985.
- KANT, Emmanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, traduit par M. FOUCAULT, Paris, Vrin, 2002.

- , *Critique de la raison pure*, trad. par J. BARNI, revue par P. ARCHAMBAULT, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1978.
- , *Critique de la faculté de juger*, édition publiée sous la direction de Ferdinand ALQUIÉ, trad. par Alexandre J.-L. DELAMARRE, Jean-René LADMIRAL, Marc B. de LAUNAY, Jean-Marie VAYSSE, Luc FERRY et Heinz WISMANN, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1985.
- KOYRÉ, Alexandre, *La philosophie et le problème national en Russie au début du XIX^e siècle*, Gallimard, coll. Idées, 1976.
- LOSSKY, Vladimir, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*, Paris, Cerf, 2009.
- MAKOWIAK, Alexandra, *Kant, l'imagination et la question de l'homme*, Grenoble, éd. Jérôme Millon, 2009.
- MODIGLIANI, Denise, « La Céleste étincelle de Prométhée. Essai sur la philosophie du langage dans le discours de Herder. Rapport à Condillac, Diderot et Rousseau », in HERDER, Johann Gottfried, *Traité de l'origine du langage*, trad. par Denise MODIGLIANI, Paris, PUF, 1992.
- MONTFAUCON DE VILLARS, *Le Comte de Gabalis*, réédité par les Editions Castelli, 2007
- NIETZSCHE, Friedrich, *Humain trop Humain*, textes et variantes établis par Giorgio COLLI et Mazzino MONTINARI, trad. par Robert ROVINI, éd. revue par Marc B. de LAUNAY, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1988.
- , *Ainsi parlait Zarathoustra*, prés. par Paul Mathias, trad. par Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1996-2006.
- , *Le Gai Savoir*, textes et variantes établis par Giorgio COLLI et Mazzino MONTINARI, trad. par Pierre KLOSSOWSKI, éd. revue, corrigée et augmentée par Marc B. de LAUNAY, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1982.
- PACHET, Pierre, *Nuits étroitement surveillées*, Paris, Gallimard, NRF, 1980.
- PELLETIER, Anne-Marie, « Les femmes de Salomon. Pour relire l'histoire de la reine de Saba », *Revue Graphè* n°11, *La Reine de Saba*, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2002, p. 29-44.
- PENNANECH, Florian, « Kant et le romantisme français », *Malice* n° 3, *Revue du CIELAM (Littérature comparée et Esthétique(s))*, Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Aix-en-Provence, 29-31 octobre 2009), 2012. [URL :<http://ufr-lacs.univ-provence.fr/cielam/node/532>]
- PLATON, *Phèdre*, trad., intr. et notes par Luc BRISSON, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1989.
- , *Le Sophiste*, trad., intr. et notes par Nestor-Luis CORDERO, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1993.
- , *La République*, intr., trad. et notes par Robert BACCOU, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1966.
- , *Phédon*, traduction, introduction et notes de Monique DIXSAUT, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1991.
- , *Le Banquet*, intr., trad. et notes par Robert BRISSON, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1998.

Bibliographie

PRIEUR, Jean, *Les Visions de Swedenborg*, Paris, éd. Fernand Lanore, 1984.

SCHUBERT, Gotthilf Heinrich, *La Symbolique du rêve*, trad. et prés. par Patrick Valette, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque de l'Hermétisme, 1982

STANGUENNEC, André, *La Philosophie romantique allemande*, Paris, Vrin, 2011.

TCHADAËV, Piotr, *Lettres philosophiques adressées à une dame*, présentées par François Rouleau, Paris, Librairie des Cinq Continents, 1970. [N.B. : contient en annexe *Apologie d'un fou*]

VERMEYLEN, Jacques, « La Visite de la reine de Saba à Salomon. Une lecture de 1 Rois 10,1-13 », Revue *Graphè* n°11, *La Reine de Saba*, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2002, p. 11-28.

Index

Index

Index des noms

N. B. : Les auteurs de notre corpus principal d'étude, Nicolas Gogol, E. T. A. Hoffmann, Gérard de Nerval, Charles Nodier et Vladimir Odoïevski ne figurent pas dans l'index des noms.

Afanassiev, Alexandre.....	119	Benech, Sophie.....	284
Aksakov, Constantin.....	155, 293, 646, 710, 736	Bénichou, Paul.....	10 sv, 342 sv, 347, 353, 357
Alberti, Romano.....	228	Benjamin, Walter.....	27
Alexandre I ^{er}	346	Benkendorff.....	350
Alexandre II.....	46, 347	Benoît.....	693 sv
Alexis II.....	463	Bentham, Jeremy.....	50, 348
Anzieu, Didier.....	101	Berthier, Patrick.....	52, 434
Apulée.....	117, 201, 214, 445, 450, 505, 532	Bertrand, Aloysius.....	510
Aristote.....	179 sv, 204, 228, 611, 624	Bielinski, Vissarion.....	108, 110
Arndt, Ernst Moritz.....	443	Biely, André.....	262
Artaud, Antonin.....	40	Binswanger, Ludwig.....	71
Athanase.....	400	Blanche, Esprit et Émile. 39, 48 sv, 55 sv, 61, 64, 66, 74, 80, 102 sv, 115, 244, 256, 264, 333, 384, 454	
Augustin.....	197 sv, 200, 397, 458	Blanchot, Maurice.....	717, 725, 737
Baader, Franz (von).....	284, 443	Blavier, André.....	113
Bach, Jean-Sébastien.....	114, 171, 564, 590	Bleuler, Eugen.....	104, 246
Backès, Jean-Louis...15, 147, 165, 241, 394, 457, 592		Bluet d'Arbères, Bernard.....	173
Baillarger, Jules.....	104, 666	Boehme, Jakob.....	609
Bakhtine, Mikhaïl...309 sv, 314, 318, 320 sv, 325		Boileau, Nicolas.....	11 sv, 16, 185, 223, 632 sv
Balastre, Marian.....	323, 703	Bonald, Louis (de).....	445
Balinski, Ivan.....	46	Bonaventura. .9, 13 sv, 47 sv, 59 sv, 91, 114, 179, 232, 291 sv, 325 sv, 345 sv, 465, 474, 497, 618, 702, 724, 726 sv, 729 sv, 734, 752, 755, 757	
Ballanche, Pierre-Simon.....	436, 445	Bony, Jacques.....	105, 202, 214, 311
Ballet, Gilbert.....	666	Borges, Jorge Luis.....	225, 302
Balzac, Honoré (de). 17, 86, 90, 92, 118, 209, 323 sv, 668, 672, 681 sv, 695, 725		Boruzko, Graciela.....	419
Baronian, Jean-Baptiste.....	140	Botnikova, Alla.....	156 sv
Batiouchkov, Constantin.....	132	Bouillaud, Jean-Baptiste.....	665
Batteux.....	717	Boutkovski, Piotr.....	46, 75, 79
Baudelaire, Charles...90, 131, 154, 221, 296, 418, 455, 565, 568, 697, 721		Bowman, Franck Paul.....	74
Bayle, Corinne.....	497 sv	Bozzetto, Roger.....	20 sv, 91, 106, 118, 126, 210, 311, 394, 458, 485, 531, 743 sv, 757
Beethoven, Ludwig (von)....163, 171, 587, 589 sv		Brant, Sbastian.....	39, 48, 72, 96 sv, 342
Béguin, Albert.....	91, 98 sv, 273, 278, 502 sv		
Bellemin-Noël, Jean.....	93		

Le discours du fou dans le récit romantique européen

Brentano, Clemens.....	99	Collot, Michel.....	244
Breton, André.....	126	Colomb, Christophe.....	541 sv
Brière de Boismont, Alexandre.....	65 sv, 71, 79, 81, 395	Colonna, Francesco.....	173, 450
Broca, Paul.....	666	Compagnon, Antoine.....	751
Brosses, Charles (de).....	566, 568	Condillac, Étienne Bonnot (de).....	549 sv, 555 sv, 561, 567, 574
Broussais, François.....	71	Constantin.....	346
Brunaud, Étienne.....	85	Corneille, Pierre.....	142, 341
Brunschwig, Henri.....	347	Cornwell, Neil.....	135 sv, 142, 156 sv, 589, 594, 720
Büchner, Georg.....	683, 686	Corrège.....	649
Byron, George.....	165, 439sv, 455, 460, 586	Côté, Julienne.....	467
Cabanès, Jean-Louis.....	16 sv, 39, 71, 78, 124 sv, 137, 394, 566, 599, 638, 721, 749, 752 sv	Couffignal, Robert.....	455
Cabanis, Pierre Jean Georges.....	71	Courbet, Gustave.....	226 sv, 231
Cadot, Michel.....	683 sv, 686	Court de Gébelin, Antoine.....	445, 566, 568
Calabrese, Omar.....	179 sv, 226, 229 sv	Crébillon, Claude-Prosper.....	195, 208
Callot, Jacques.....	96, 153, 167 sv, 174, 318, 729	Cusa, Nicolas (de).....	338
Calmeil, Louis-Florentin.....	65	Dahan, Jacques-Remi.....	113, 171 sv
Cape, Anouck.....	18, 82	Dante, Alighieri.....	117, 201, 214, 505, 532, 574, 586, 591, 618
Castex, Pierre-Georges.....	51 sv, 148, 365	Daquin, Joseph.....	68, 76
Cauquelin, Anne.....	611	Darraud Forgues, Émile.....	160
Cazotte, Jacques.....	366, 418, 423, 429, 431, 445, 454	Delangle.....	145
Cervantès, Miguel (de).....	157	Delbœuf, J.....	507
Chamisso, Adelbert (von).....	243	Denys l'Aréopagite.....	692
Champollion, Jean-François.....	557, 723	Derrida, Jacques.....	23, 27, 41, 100, 651, 653, 661, 726, 743
Chapman, Robert.....	50	Descartes, René.....	23, 26 sv, 39, 559
Charbonnel, Nanine.....	606	Détienne, Marcel.....	634
Charcot, Jean-Martin.....	666	Devismes du Valgay.....	445
Chastel, André.....	451	Diderot, Denis.....	40, 511, 549, 556 sv, 563, 569
Chateaubriand, François-René.....	395	Didier, Béatrice.....	210 sv
Cherubini, Luigi.....	593	Dionne, Ugo.....	511, 513, 526
Chevalier, Jean.....	267	Dostoïevski, Fiodor.....	19, 118, 155, 162, 262, 361, 679, 711 sv, 749, 754
Chrétien de Troyes.....	265	Douhaire, Pierre-Paul.....	162 sv
Circourt, Adolphe (de).....	159	Dragonetti, Roger.....	311
Cohen, Jean.....	149 sv	du Bellay, Joachim.....	576
Cohn, Dorrit.....	674, 677 sv, 683 sv, 688		

Index

- Dubois, Jean.....665
- Ducrot, Oswald.....53, 322, 325, 334, 338, 520
- Dujardin, Édouard.....678
- Dumas, Alexandre.....105
- Dumont, Augustin.....27
- Durand, Gilbert.....610 sv, 613, 661
- Dürer, Albrecht.....72, 96, 180, 227 sv, 439
- Earle, Pliny.....45
- Eckartshausen, Karl (von).....443
- Egmont, Henry.....150, 153, 159
- Eikhenbaum, Boris.....470 sv
- Eisler, Rudolf.....289
- Éliade, Mircea.....27, 394
- Éluard, Paul.....734, 737
- Empédocle.....178
- Érasme.....48, 97, 342
- Esquirol, Étienne....37 sv, 44 sv, 64 sv, 68 sv, 71, 75 sv, 78 sv, 81, 83 sv, 246, 664 sv, 667, 669, 674, 676, 690
- Étiemble, René.....24
- Evans, Henri.....323 sv, 725
- Evdokimov, Paul.....404, 409, 458, 693, 704
- Everett, James.....694
- Falret, Jean-Pierre.....104, 113
- Fanger, Donald.....35, 85
- Farnhagen von Ense, K. A.....162
- Fasmer, Max.....362
- Felman, Shoshana 22 sv, 26 sv, 87, 311, 382, 700, 733 sv, 745, 757
- Feuillebois, Victoire.....127, 464sv, 720
- Fichte, Johann Gottlieb.....28, 182
- Ficin, Marsile.....179 sv, 228, 450 sv, 647
- Flaubert, Gustave....190, 400, 426, 458, 599, 683
- Fontaney.....152, 164
- Fontanier, Pierre.....370, 380 sv, 384, 387 sv
- Fontenelle, Bernard (de).....366
- Forestier, Georges.....382
- Foscolo, Ugo.....15, 208, 346
- Foucault, Michel...13, 16, 22 sv, 26 sv, 39 sv, 44 sv, 65, 193, 266, 662 sv, 691 sv, 743
- Fournier, Nathalie.....509
- Fox-Muraton, Mélissa.....18
- Franco, Bernard.....144, 148, 182, 345, 395, 459, 722
- François d'Assise.....364, 399
- Franklin, Benjamin.....183
- Frédéric II de Prusse.....347
- Freud, Sigmund. .93 sv, 98 sv, 129, 210, 216, 507
- Fritz, Jean-Marie.....265 sv
- Froudière, Julie.....13, 18
- Fulton, Robert.....183
- Galien, Claude.....444
- Gall, Franz Joseph.....71, 665
- Gauchet, Marcel.....41 sv
- Gautier, Théophile..15 sv, 90, 147, 211, 241, 343, 400, 427
- Genette, Gérard...208, 210, 567 sv, 578, 597, 601 sv, 674, 686 sv
- George III d'Angleterre.....44
- Gérard, André-Marie.....355 sv, 579
- Géricault, Théodore.....226, 229
- Gheerbrant, Alain.....267
- Glinka, Mikhaïl.....350
- Gluck, Christoph-Willibald. 156, 167 sv, 170, 587
- Goethe, Johann Wolfgang (von)....119 sv, 123 sv, 139, 141 sv, 208, 440, 457, 459, 462, 466, 723
- Gollut, Jean-Daniel.....506, 509 sv, 518, 529
- Goncourt, Jules et Edmond (de)...78, 599 sv, 694, 721, 749, 751
- Goraïnoff, Irina.....358, 362 sv, 369, 730
- Gorlin, Michel.....119
- Goulemot, Jean-Marie.....511
- Greimas, Algirdas Julien.....254
- Grève, Claude (de).....110, 158 sv
- Griboïedov, Alexandre.....350

Le discours du fou dans le récit romantique européen

Grimm, Jacob et Wilhelm.....	119, 126	Joukov.....	350
Guillaume, Gustave.....	284	Joukovski, Vassili.....	132, 585 sv
Guirand, Félix.....	462	Joyce, James.....	680
Gundolf, Friedrich.....	99	Jung, Carl Gustav.....	94
Gusdorf, Georges.....	27, 216 sv	Kafanova, Olga.....	159
Haddad-Wotling, Karen.....	217	Kant, Emmanuel..	16, 26 sv, 69 sv, 86, 89, 180 sv, 272 sv, 288 sv, 297, 307, 390, 468, 541 sv, 692 sv, 708, 715 sv, 728
Hamburger, Käte.....	217, 224	Karamzine, Nicolaï.....	131
Hardy Baylé, Marie-Christine.....	491	Kerbrat-Orecchioni, Catherine. .	53, 253, 371, 374
Harvey, William.....	183	Kheyar Stibler, Lola.....	683
Hécaen, Henri.....	665	Kibaltiez.....	63
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. .	28, 69, 94, 182, 541, 564, 718, 728	Kircher, Athanasius.....	445
Heinroth, Johann Christian August.....	46	Klibansky, Raymond.....	180
Heller, Michel.....	346	Kluge.....	107
Herder, Johann Gottfried (von)....	99, 549, 551 sv, 559 sv, 567 sv, 574, 594	Koering, Jérémie.....	227
Herschberg Pierrot, Anne.....	339, 689	Kofman, Sarah.....	82, 100, 315, 635, 676
Hervey de Saint-Denys.....	508, 510, 531	Koptilov, Victor.....	119
Hésiode.....	461 sv, 591	Koreff, David Ferdinand.....	107, 113, 148
Hippocrate.....	58	Koreïsha.....	360, 363
Horace.....	16, 434, 466, 468 sv, 471, 473, 634	Kouzmine, Mikhaïl.....	165
Hue de Rotelande.....	265	Kraepelin, Emil.....	104, 246
Hugo, Victor....	152, 221, 343, 418, 455, 535, 632	Kripke, Saul.....	287
Humboldt, Wilhelm (von).....	575, 582, 585	Küchelbecker, Wilhelm.....	350
Hume, David.....	290	Kunz.....	106
Illouz, Jean-Nicolas.....	215, 275	Kussmaul, Adolf.....	666, 692
Ioskévitich, O.....	46, 134, 350	La Bédollière, Émile (de).....	150
Ivan le Terrible.....	359, 362, 369, 606	La Fontaine, Jean (de).....	142, 632
Ivanov, Alexandre.....	648	La Halle, Adam (de).....	265
James, Tony.....	17, 79, 394, 532	La Harpe, Jean-François (de).....	717
Janin, Jules.....	105	La Rochefoucauld, François (de).....	99
Jean-Paul.....	99, 215, 241, 508, 718	Labzine.....	437, 563
Jeandillou, Jean-François.	567, 571, 583, 595, 802	Lacan, Jacques.....	99, 101, 216, 223, 496, 710 sv, 713
Jeanneret, Michel.....	88 sv, 153 sv, 198, 241, 656	Laclos, Pierre Choderlos (de).....	208
Jolles, André.....	729	Lacoue-Labarthe, Philippe.	27, 463 sv, 472, 497, 540
Joly, Geneviève.....	576		

Index

Lagache, Agnès.....	93 sv	Lulle, Raymond.....	149, 442
Lajchnikoff.....	162	Luther, Martin.....	456, 463, 736
Lamartine, Alphonse (de).....	222, 343, 455	Maeterlinck, Maurice.....	502
Larbaud, Valéry.....	678, 680	Maistre, Joseph (de)	439
Lautréamont.....	455	Makowiak, Alexandra.....	290
Lauzit, C.....	82	Maldiney, Henri.....	285
Laval, Madeleine....	9, 150, 283, 301, 319, 519 sv, 620	Malebranche, Nicolas.....	272
Lavocat, Françoise.....	287	Mallarmé, Stéphane.....	597
Laxenaire, Michel.....	593	Malrieu, Joël.....	147
Le Guennec, Jean.....	490 sv, 494, 525	Manuce, Alde.....	173
Leconte de Lisle, Charles-Marie.....	455	Marc, Charles Chrétien Henri.....	113
Lécuyer, Sylvie.....	275	Marcé, Louis-Victor.....	81
Leibniz, Gottfried Wilhelm.....	286	Marcus.....	107
Lejeune, Philippe.....	194, 211, 213 sv	Mari, Pierre.....	173
Lelièvre, Stéphane.....	588, 593	Marie-Antoinette.....	366
Lélut, Louis-Françisque.....	65, 79, 394	Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain.....	195
Lermontov, Mikhaïl.....	155, 159, 315	Markowicz, André.....	132
Lethcoe, R. J.....	686	Marmier, Xavier.....	159
Leuret, François.....	46, 61, 64 sv, 79, 394	Marmontel, Jean-François.....	717
Lévis, duc de.....	51	Martinès de Pasqually, Joachim.....	447
Lewis, David.....	287, 289, 298	Martinet, André.....	583
Lewis, Matthew Gregory.....	398 sv	Mathias, Paul.....	756
Lichtenberg, Georg Christoph.....	89, 507	Maturin, Charles Robert.....	20, 398, 512, 515
Likhatchëv.....	359	Maupassant, Guy (de). 210, 231 sv, 314, 751, 753	
Linné, Carl (von).....	58	Mauron, Charles.....	93 sv, 242
Littré, Émile.....	127, 147	Mauzy, Alfred.....	79, 394
Loève-Veimars, François-Adolphe....	129, 148 sv, 159	Mellan, Claude.....	228
Lombroso, Cesare.....	108	Merejkowski, Dimitri.....	404
Lordat, Jacques.....	666	Mérimée, Prosper.....	147, 161
Lossky, Vladimir.....	692	Meursius, Johannes.....	338
Louis XIV.....	142	Michel, Arlette.....	92
Louis XVI.....	345	Michelet, Jules.....	606
Louis XVIII.....	345	Milchina, Vera.....	164 sv
Lulé, Susanna.....	123, 592	Millet, Claude.....	144 sv, 500
		Milner, Max.....	398, 418 sv, 427, 455
		Mistler, Jean.....	107

Le discours du fou dans le récit romantique européen

Modigliani, Denise.....	555, 574	Passage, Charles E.....	155 sv
Moignet, Gérard.....	284	Paul.....	367, 396, 403, 424, 437, 467, 547 sv, 690, 704
Molière.....	142, 459	Penzoldt, Peter.....	471 sv
Molinié, Georges.....	341	Perrault, Charles.....	119, 142 sv, 145, 576, 632
Mons, Jean (de).....	172sv	Pétrarque.....	722
Montaigne, Michel (de).....	175	Peyrache-Leborgne, Dominique.....	127
Montandon, Alain.....	27, 91, 94, 99, 477	Philarète.....	730
Montfaucon de Villars.....	366, 442 sv, 448, 458, 485, 701	Pic de la Mirandole.....	338
Moreau de Tours, Jacques-Joseph.....	16, 71, 89sv, 105	Picard, Michel.....	53, 429, 432, 434, 595, 630
Morin, Alain.....	694	Pichot, Amédée.....	113
Morin, Simon.....	173	Pierre le Grand.....	138, 349, 364
Motovilova, N. M.....	164	Pigeaud, Jackie.....	35 sv, 179
Mounin, Georges.....	581	Pinel, Philippe.....	37, 39, 44 sv, 64, 68 sv, 71, 88
Mozart, Wolfgang Amadeus.....	168	Piranèse, Giovanni Battista.....	114, 156, 163, 170, 172
Muller, Charles.....	44	Planche, Gustave.....	149
Murat, Laure.....	102 sv	Platon. .	28, 178 sv, 182, 290 sv, 293 sv, 357, 386, 436, 444, 450, 452, 540, 542, 565, 578, 601 sv, 610 sv, 634, 641 sv, 644, 647, 651, 671, 697, 706 sv, 709, 724
Musaeus, Johann Karl August.....	120, 151	Plotin.....	179
Musset, Alfred (de).....	222, 234, 343	Plutarque.....	634
Muzelle, Alain.....	127	Poe, Edgar.....	19 sv, 149, 154, 470 sv
Nancy, Jean-Luc.....	27, 463 sv, 472, 497, 540	Pogorelski, Anton.....	155
Napoléon.....	106, 112, 165, 345 sv, 493	Polévoï, Nicolăi.....	155, 158, 297 sv, 340, 359, 585, 587, 670, 698, 736
Nicolas I ^{er}	346 sv, 350, 730	Ponnau, Gwenhaël.....	18 sv, 398
Nietzsche, Friedrich	28, 40, 456, 663, 691 sv, 708 sv, 728, 734, 752, 755 sv	Pordage, John.....	443
Novalis.....	125 sv, 225, 464, 502 sv, 598	Postel, Guillaume.....	173
Oberlin, Johann Friedrich.....	683, 685	Postel, Jacques.....	104
Odesski, Mikhaïl.....	165, 257	Pottier, Bernard.....	233, 246, 254 sv, 285, 356
Ossian.....	669	Pouchkine, Alexandre.	111, 114, 119, 131 sv, 154 sv, 159, 161 sv, 164, 262, 315, 359, 406 sv, 417
Ossip-Lourié.....	109, 395	Praz, Mario.....	397
Osty, Émile.....	463	Prévost, Antoine François.....	195
Ovide.....		Prieur, Jean.....	446
Pachet, Pierre.....	507 sv	Proust, Marcel.....	213, 215, 585
Panofsky, Erwin.....	180, 638		
Paracelse.....	149, 442 sv, 448		
Pascal, Blaise.....	432		

Index

- Pythagore.....436, 697
- Quétel, Claude..37, 41 sv, 45 sv, 178 sv, 267, 444
- Rabelais, François.....172
- Racine, Jean.....145
- Radcliff, Ann.....399
- Rancière, Jacques.....28, 540, 664, 717 sv, 722 sv, 726
- Rank, Otto.....234, 240, 243
- Reil, Johann Christian.....46, 48, 64, 68, 89
- Réja, Marcel.....189, 598
- Renduel, Eugène.....152
- Reveillé-Parise, Joseph-Henri.....85
- Richer, Jean. .93, 153, 275, 436, 439, 442, 444 sv, 448, 451 sv
- Ricœur, Paul.....624, 627
- Rieben, Pierre-André.....23, 234, 526
- Rigoli, Juan.....17, 78, 82
- Rimbaud, Arthur.....222, 225, 461, 599 sv, 725
- Robert Fleury, Tony.....44
- Rouleau, François.....349
- Rousseau, Jean-Jacques..83, 88, 200 sv, 208, 221, 357, 437 sv, 545, 549 sv, 562 sv, 568, 587, 661, 738
- Rousset, Jean.....194 sv, 197
- Roux, Anne-Marie.....420
- Rufus d'Ephèse.....179
- Ryan, Marie-Laure.....287, 299
- Sachs, Hans.....609
- Sacy, Samuel (de).....324
- Sade, Donatien Alphonse François (de).....40
- Saint-Martin, Louis-Claude (de) 163, 366, 436 sv, 439, 443, 445, 447, 563
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin.....160, 343
- Sakouline.....136
- Sangsue, Daniel.....144
- Sarraute, Nathalie.....195
- Saussure, Ferdinand (de).....549, 580 sv
- Saxl, Fritz.....180
- Schaeffer, Jean-Marie...27, 540, 572, 716, 722 sv
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (von)..28, 114, 157, 182, 349, 443, 540 sv, 589
- Schiller, Friedrich (von).....120, 586, 723
- Schlegel, August Wilhelm.....144
- Schlegel, Friedrich. .126, 457, 464, 541, 718, 722, 728
- Schmidt, Joël.....462
- Schneider, Marcel.....105, 399, 401 sv
- Schreber, Daniel Paul.....210
- Schubert, Gotthilf Heinrich...284, 467, 503, 529, 532, 609
- Scott, Walter.....106, 148 sv, 152
- Séginger, Gisèle.....394
- Séglas, Jules.....79 sv, 83, 666 sv, 672, 674
- Sémon, Jean-Paul.....413
- Semprun, Jorge.....735 sv, 743, 745
- Séraphim de Sarov.....364
- Seurat, Alexandre.....18, 344, 688 sv
- Shakespeare, William.....11, 99, 578
- Shelley, Mary.....20, 209, 512, 704
- Simon, Max.....82
- Simonide.....634
- Siniavski, André.....410
- Sirotkina, Irina.....108
- Socrate...28, 79, 100, 178, 408, 508, 578, 601 sv, 608, 610, 623, 721, 734, 752
- Somov, Oreste.....359
- Sophocle.....99, 426
- Sorel, Charles.....530
- Sorotkina, Irina.....110
- Soumet, Alexandre.....455
- Spéranski.....437, 563
- Speyer.....107
- Staël, Germaine (de).....144, 182, 497 sv
- Stanguennec, André.....28, 541, 728
- Steinmann, Jean.....110

Le discours du fou dans le récit romantique européen

Stendhal.....	195	Vadé, Yves.....	77, 219, 221 sv, 224 sv, 431
Sterne, Laurence.....	157, 675	Valéry, Paul.....	94, 597, 734
Stoechin, Hubert.....	593	Van Eynde, Laurent.....	27
Sue, Eugène.....	155, 339, 585	Van Tieghem, Paul.....	119
Swain, Gladys.....	41 sv, 44	Vanderlope, Christian.....	505
Swedenborg, Emmanuel.....	117, 201, 214, 366, 436, 445 sv, 451, 505	Vasari, Giorgio.....	645
Syméon le Nouveau Théologien.....	694	Venevitinov, Dimitri.....	155
Tardieu, Ambroise Auguste.....	82	Verdeau-Paillès, Jacqueline.....	593
Taubes, Nicole.....	9, 13	Versini, Laurent.....	208
Tchaadaev, Piotr.....	16, 349 sv	Viardot, Louis.....	159 sv
Teichmann, Élisabeth.....	148, 152 sv	Viazemski.....	132, 164
Terrasson, Jean.....	445	Vico, Giambattista.....	718, 723
Théophile.....	731	Vigny, Alfred (de).....	343, 455
Tieck, Ludwig.....	126 sv, 143, 151	Villars (abbé de).....	445
Tilliette, Xavier.....	540	Villeneuve, Arnaud (de).....	442, 444
Tintoret.....	227 sv	Villeneuve, Roselyne (de).....	292, 386 sv, 419, 436, 499 sv, 595 sv, 628, 697
Tissot, Samuel.....	85, 113	Vinci, Léonard (de).....	167, 275, 317, 634, 645
Tite-Live.....	142, 391, 576 sv	Virgile.....	117, 206, 505
Titov.....	155	Vladimir le Grand.....	363
Todorov, Tzvetan.....	19, 29, 118, 127, 158, 193, 398, 431, 471 sv, 474 sv, 492	Voisin, Félix.....	113
Tolstoï, Alexis.....	155	Volkoff, Vladimir.....	160, 313, 412, 605
Tortonese, Paolo.....	28, 225, 230 sv, 290 sv, 671, 747	Volland, Sophie.....	511
Tourgueniev, Ivan.....	159, 164, 359, 597	Voltaire.....	11, 120, 272, 582, 717
Toussaint, Maurice.....	581, 583	Weber, Jean-Paul.....	111, 242
Toussenet, Théodore.....	148, 153	Weill-Engerer Christel.....	13
Tricoche-Rauline, Laurence.....	11	Weiss, Charles.....	377
Tritter, Valérie.....	140	Wieland, Christoph Martin.....	120
Troubetzkoy, Wladimir.....	101, 128, 234, 240, 605, 607, 711 sv, 751	Winnicott, Clara.....	510
Trousseau, Armand.....	666	Zaragoza, Georges.....	21 sv, 24, 29, 112, 140 sv, 166, 264, 330, 401, 473, 728
Troyat, Henri.....	111	Zenkine, Serge.....	347, 391, 436, 454 sv, 638, 666, 703, 736
Tsvetaeva, Marina.....	132	Zenkovsky, Basile.....	348, 436, 563, 709
Tuke, William.....	39, 44	Ziolkowski, Theodore.....	46
Vacelet, Sébastien.....	50 sv, 155, 257, 426, 595	Zola, Émile.....	125, 455, 749, 751

Index

Index des œuvres

N. B. : Ne sont ici répertoriées que les œuvres littéraires, classées par noms d'auteur.
Les cinq œuvres du corpus principal d'étude ne sont pas référencées,
contrairement aux autres œuvres de leurs auteurs.

Anonyme.....	681 sv, 694 sv, 698, 700, 704, 707, 721, 725, 734, 753
<i>La Chanson de Roland</i>	530
<i>Philocalie</i>	361, 443
<i>Robert le Diable</i>	265, 367
La Bible.....	
<i>Apocalypse</i>	74, 245, 343, 420 sv, 495, 650, 703
<i>Cantique des Cantiques</i>	53, 420, 426
<i>Deutéronome</i>	653
<i>Évangiles</i>	375, 377sv, 421, 429, 545
<i>Genèse</i>	297, 376 sv, 426, 455, 462 sv, 546, 550, 569, 653
<i>Isaïe</i>	652
<i>L'Ecclésiaste</i>	420
<i>Livre d'Hénoch</i>	421, 458
<i>Livre de Daniel</i>	376, 420, 527
<i>Livre de la Sagesse</i>	420
<i>Livre de Tobie</i>	421
<i>Livre des Chroniques II</i>	425
<i>Livre des Rois I</i>	420, 425, 434
<i>Livre des Rois II</i>	652
<i>Nombres</i>	355, 648
<i>Proverbes</i>	420
<i>Psaumes</i>	397, 545, 579
Aksakov, Constantin.....	
<i>Walter Eisenberg</i>	293, 646, 736
Athanase.....	
<i>La Vie de saint Antoine</i>	400
Balzac.....	
<i>Adieu</i>	669, 681, 699
<i>La Peau de Chagrin</i>	125
<i>Le Chef-d'œuvre inconnu</i>	725
<i>Louis Lambert</i>	86 sv, 125, 323 sv, 670, 673, 675,
	681 sv, 694 sv, 698, 700, 704, 707, 721, 725, 734, 753
Biely, André.....	
<i>Pétersbourg</i>	262
Boileau, Nicolas.....	
<i>Art poétique</i>	12
Bonaventura.....	
<i>Les Veilles</i>	9, 13 sv, 47 sv, 59 sv, 114, 179, 232, 291 sv, 325 sv, 340, 465, 618, 702, 723sv, 727, 729 sv, 734
Borges, Jorge Luis.....	
« <i>Le Jardin aux sentiers qui bifurquent</i> ».....	302
Brant, Sebastian.....	
<i>La Nef des fous</i>	39, 48
Büchner, Georg.....	
<i>Lenz</i>	683 sv, 688 sv, 737
Byron, George.....	
<i>Manfred</i>	439
Chamisso, Adalbert (von).....	
<i>Peter Schlemihl</i>	243
Chrétien de Troyes.....	265
<i>Perceval ou le Conte du Graal</i>	265
<i>Yvain ou le chevalier au lion</i>	265 sv
Corneille, Pierre.....	
<i>L'Illusion comique</i>	508
Crébillon, Claude-Prosper.....	
<i>Lettres de la marquise</i>	208
Diderot, Denis.....	
<i>Le Neveu de Rameau</i>	13, 40
Dostoïevski, Fiodor.....	
<i>Carnets du sous-sol</i>	19, 679, 749
<i>Crime et châtiment</i>	19

Le discours du fou dans le récit romantique européen

<i>L'Idiot</i> 361	Goncourt, Jules et Edmond.....
<i>Le Double</i> 19, 101, 711sv, 749	Charles Demailly.....599 sv, 694, 751
<i>Les Démons</i> 19	Hésiode.....
<i>Les Frères Karamazov</i> 19, 361, 749, 754	<i>Théogonie</i> 461
<i>Les Nuits blanches</i> 262	Hoffmann, E. T. A.....
Flaubert, Gustave.....	<i>Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre</i> 153
<i>La Tentation de saint Antoine</i> 19, 426, 458, 599, 751	<i>Conseiller Krespel</i> 171
<i>Madame Bovary</i> 212, 683	<i>Fantaisies à la manière de Callot</i> ...167 sv, 174, 318
<i>Mémoires d'un fou</i> 190	<i>Kreisleriana</i> 168, 588, 594
Foscolo, Ugo.....	<i>L'Église des jésuites</i> 651
<i>Les Dernières Lettres de Jacopo Ortis</i> 15, 208	<i>L'Homme au sable</i> 93, 129, 153, 156, 209, 416
Gautier, Théophile.....	<i>Le Chat Murr</i> 107, 168, 194, 587, 738
<i>La Morte amoureuse</i> 427, 431	<i>Le Majorat</i> 127, 158
<i>Le Chevalier double</i> 241	<i>Le Vase d'or</i> 156
<i>Le Club des Hachichins</i> 16, 211	<i>Les Frères de Saint-Sérapion</i> 107, 158, 171, 399
<i>Onuphrius</i> 147	<i>Maître Puce</i> 155, 298, 586, 675, 685
Goethe, Johann Wolfgang (von).....	<i>Princesse Brambilla</i> ...29, 55, 93, 95, 129, 233, 279, 299, 606, 727, 729
<i>Entretiens d'émigrés allemands</i> 124	Homère.....
<i>Faust</i> ...190, 398, 412, 430, 440, 450, 457, 459, 461, 586	<i>Odyssée</i> 206
<i>Les Souffrances du jeune Werther</i> 208	Laclos, Choderlos (de).....
Gogol, Nicolas.....	<i>Les Liaisons dangereuses</i> 208
<i>Extraits choisis de ma correspondance</i> 108	Lermontov, Mikhaïl.....
<i>La Calèche</i> 162	<i>Un Héros de notre temps</i> 315
<i>La Nuit de mai</i> 523 sv	Lewis, Matthew Gregory.....398 sv
<i>La Perspective Nevski</i> ...134, 169, 314, 408, 476 sv, 481, 485, 491, 524, 639, 645	<i>Le Moine</i> 400
<i>Le Manteau</i> 108, 118, 134, 408, 638, 640	Maturin, Charles Robert.....
<i>Le Nez</i> 134, 169, 314, 408 sv, 488	<i>Melmoth l'homme errant</i> ...20, 149, 512, 514 sv, 518
<i>Le Portrait</i> 118, 125, 134, 169, 231, 404 sv, 408, 410, 524, 634, 638, 640, 648, 653	Maupassant, Guy (de).....
<i>Le Révizor</i> 108, 111, 161, 349	<i>Le Horla</i> 19, 137, 210, 231 sv, 314, 753
<i>Les Âmes mortes</i> 108, 161	Molière.....
<i>Les Veillées du hameau</i> 111, 134, 175, 315, 521	<i>Dom Juan</i> 459
<i>Ménage d'autrefois</i> 159	Musset, Alfred (de).....
<i>Tarass Boulba</i> 139, 160, 162	<i>Fantasio</i> 342, 364sv
<i>Vii</i> 159	<i>Les Nuits</i> 222
	<i>Lorenzaccio</i> 234

Index

Nerval.....	« De la Palingénésie humaine ».....377, 696
Artémis.....154	« De quelques phénomènes du sommeil ».....92
Les Chimères.....104	« Des types en littérature ».....164
Les Filles du Feu.....104sv, 311, 591	« Du Fantastique en littérature »..29, 140, 142, 145 sv, 151
Les Illuminés.....104, 444	« L'Amateur de livres ».....172
Octavie.....154	« Le Bibliomane ».....172
Pandora.....104, 153	« Qu'est-ce que la vérité ? ».....390
Petits Châteaux en Bohême.....104	Odoïevski, Vladimir.....
Sylvie.....104	Contes bigarrés.....135, 481
Voyage en Orient....104, 113, 242, 244 sv, 347, 426, 435, 447, 450	La Cornue.....156
« El Desdichado »...104, 180, 224 sv, 439, 702, 733	La Salamandre.....136 sv, 139, 141, 157, 444
« Les Chimères ».....311	Le Cosmorama....136, 177, 223, 229, 231, 262, 283, 294, 296
« Vers dorés ».....448	Les Nuits Russes.....14, 157 sv, 170, 182, 349, 441, 541, 557 sv, 589, 594, 705, 708
Nestor.....	« L'Improvisateur ».....176, 675
Chronique des temps passés.....363	« La Ville sans Nom ».....348sv
Nodier, Charles.....	« Le dernier quatuor de Beethoven ».....171
Adèle.....164, 208	« Opere del cavaliere Giambattista Piranesi »...170
Baptiste Montauban.....172, 365	« Qui sont les fous ? ».....114
Cours de Belles-lettres.....387	« Sébastien Bach ».....171
Franciscus Columna.....113, 173, 573 sv, 697, 700	Ovide.....
Jean Sbogar.....164 sv	Métamorphoses.....656
Jean-François-les-bas-bleus.....172, 365	Perrault, Charles.....
La Combe de l'Homme mort.....418	La Barbe Bleue.....389
La Napoléone.....112	Le Chat Botté.....142sv, 578
Le dernier chapitre de mon roman.....164	Le Petit Chaperon Rouge....143, 429, 434, 578, 595
Le Nouveau Faust et la Nouvelle Marguerite....418	Le Petit Poucet.....142, 578
Les Aveugles de Chamouny.....292	Polévoï, Nicolas.....
Les Proscrits.....171	La Félicité de la Folie....155, 297 sv, 340, 359, 585, 670, 681, 698, 700, 721 sv, 725, 736
Mademoiselle de Marsan.....164	Pouchkine, Alexandre.....
Mélanges tirés d'une petite bibliothèque.....172	Boris Godounov.....359
Notions élémentaires de linguistique...543, 566, 576 sv, 595 sv	Eugène Onéguine.....165, 586
Piranèse.....172	La Dame de Pique.....131 sv, 134
Promenade de Dieppe.....50	La Sirène.....133
Questions de littérature légale.....164	Le Cavalier de Bronze.....134, 262
Smarra.....92, 141, 152, 304 sv, 315, 418, 526	
« Bibliographie des fous. ».....172	

Le discours du fou dans le récit romantique européen

<i>Le Croque-mort</i>	132	Shakespeare, William.....	
<i>Récits de Bielkine</i>	131, 154, 315	<i>Hamlet</i>	730
« <i>Le Démon</i> ».....	407	Shelley, Mary.....	20, 209, 512, 704
« <i>Que Dieu m'épargne la folie</i> ».....	132	<i>Frankenstein</i>	20, 190, 209, 512, 603, 704 sv
Prévost, Antoine François.....		Somov, Oreste.....	
<i>Manon Lescaut</i>	319	<i>Yourodivy</i>	359
Racine, Jean.....		Sorel, Charles.....	
<i>Andromaque</i>	13, 507 sv	<i>Francion</i>	530
<i>Britannicus</i>	508	Sterne, Laurence.....	
<i>Phèdre</i>	632	<i>Tristram Shandy</i>	174, 675
Rimbaud, Arthur.....		Tchaadaev, Piotr.....	
<i>Illuminations</i>	599	<i>Apologie d'un fou</i>	350
<i>Une Saison en Enfer</i>	19, 225, 263, 461, 751	Tourgueniev, Ivan.....	
Rousseau, Jean-Jacques.....		<i>Récits d'un chasseur</i>	359
<i>Confessions</i>	200 sv, 221	Virgile.....	
<i>Dialogues</i>	201	<i>Énéide</i>	206
<i>Réveries du promeneur solitaire</i>	748	Zola, Émile.....	
		<i>L'Œuvre</i>	751

Index

Index des notions

- aliénisme.....
- asile*. 13 sv, 35, 38 sv, 42, 44 sv, 50, 54 sv, 59 sv, 67, 73, 102, 179, 234, 256 sv, 264, 266, 333, 598, 627, 668, 678 sv, 724, 731
- drogue*.....38, 68, 89, 211, 398
- hallucination* 17, 53, 62, 65, 75, 79 sv, 95, 100, 106, 124 sv, 246 sv, 394, 468, 687 sv
- Hallucination*.....65, 683
- inconscient* 93, 95 sv, 98 sv, 105, 222, 526, 613, 688
- médecin*...17, 38 sv, 44 sv, 56 sv, 63 sv, 66 sv, 70 sv, 75 sv, 80 sv, 84 sv, 89, 91, 96, 99 sv, 102, 104, 108, 113, 115, 136 sv, 176, 189 sv, 247, 264, 302, 309, 315 sv, 326 sv, 329 sv, 339, 341, 350, 362, 394, 432, 566, 672, 678, 690, 739
- médecine rétrospective*.....79
- traitement moral*.....37, 44, 61, 64 sv, 99
- âme. 35, 59, 64, 68 sv, 84, 91, 93, 95, 108 sv, 121, 123, 128, 137, 178, 195, 202, 221, 230 sv, 243, 245, 247 sv, 274, 291, 293 sv, 296, 298, 371, 401, 407, 417, 428, 437 sv, 444, 451, 457, 460, 531, 552 sv, 559 sv, 564, 569 sv, 587, 589 sv, 617, 623, 642 sv, 648 sv, 669 sv, 675, 682, 691, 693 sv, 696 sv, 715 sv, 725, 727 sv, 734
- amour*....47, 60, 95, 144, 150, 167, 171 sv, 178 sv, 197, 208, 236, 239, 242 sv, 250, 293, 295 sv, 365, 367, 433 sv, 450 sv, 484, 493, 499, 519 sv, 547, 592, 656 sv, 675, 690 sv, 695 sv, 715, 722, 725, 727, 730, 737
- animal, animalité*..107, 144, 183, 237, 265 sv, 330, 335, 360, 376, 412, 448, 480, 550 sv, 559, 567, 647, 665, 669, 681, 699, 708, 739
- arabesque*. 35, 49, 126, 134, 159, 210, 262, 383 sv, 464, 476
- arts.....
- art*...26, 41, 154 sv, 166 sv, 169 sv, 174, 176 sv, 181 sv, 184 sv, 189, 407, 467, 501 sv, 540 sv, 557, 564, 569, 587, 589, 591, 598 sv, 609, 627, 634 sv, 642, 645 sv, 654 sv, 657 sv, 663 sv, 676, 709, 715 sv, 719, 721 sv, 724, 729, 731, 734
- artiste* 30, 79, 85 sv, 114 sv, 117, 132, 135, 156, 166 sv, 175 sv, 179 sv, 185, 211, 226 sv, 231, 285, 292, 317, 368 sv, 398, 405, 407, 447, 452, 454, 460 sv, 463, 469, 478, 482, 485 sv, 497, 534, 543, 564, 588, 590, 593, 633, 635 sv, 646 sv, 657 sv, 676, 708, 715, 719
- création*.....23, 27, 104, 113 sv, 154, 168, 172, 174, 184, 216, 278, 289, 292 sv, 377, 394, 396 sv, 399, 404, 407, 416, 446, 448, 450, 452, 454 sv, 458, 462 sv, 465, 482, 499 sv, 502, 540, 546, 550, 555, 557, 564, 567, 594, 597, 626 sv, 629, 634, 637, 647 sv, 651 sv, 657 sv, 676, 695 sv, 703, 736
- esthétique*.....14, 22, 27 sv, 30 sv, 105 sv, 109, 114, 144, 156, 168, 171, 175 sv, 178, 184, 264, 407, 418, 460, 463 sv, 466, 472 sv, 499, 502 sv, 540, 542 sv, 575, 587, 589, 625, 633 sv, 639, 643, 647, 658 sv, 663, 709, 715 sv, 723 sv, 728
- musique*.....123, 126, 167 sv, 171, 502, 556, 587 sv, 593sv, 598 sv, 602 sv, 608, 634, 685, 702 sv, 709, 716, 723 sv, 734
- peinture*. 167 sv, 174, 180, 226, 468, 548, 556, 589, 594, 599, 602 sv, 615, 634, 638, 640 sv, 644, 647 sv, 650 sv, 658 sv, 716
- chaos....125, 369, 402, 409, 411, 456, 459, 461 sv, 474, 496 sv, 499 sv, 502, 555, 625, 629, 633, 645, 659, 734
- classicisme*..11, 119, 145, 209, 266, 354, 464, 472, 526, 597
- corps*. 35, 70 sv, 84 sv, 92, 96, 109, 113 sv, 177 sv, 228, 231 sv, 243, 248, 272, 293, 297, 304, 366, 369, 378, 396 sv, 401, 407, 421, 423, 430, 444, 446, 448, 466 sv, 480, 484, 511, 567, 656 sv, 669, 676, 682, 690, 694, 697, 700
- discours intérieur*.....335, 664, 674 sv, 677 sv, 686, 688, 713, 739
- discours rapporté*.....331 sv, 334 sv, 379, 498, 508, 626, 673, 677 sv, 680, 683 sv, 688
- fantastique*...18 sv, 24, 27, 29 sv, 36, 73 sv, 78, 92, 94, 106, 117 sv, 122, 124 sv, 127 sv, 131, 135 sv, 141, 144, 146 sv, 151 sv, 154, 156 sv, 162, 164 sv, 169, 171, 220, 230, 243, 385, 398, 410 sv, 419 sv, 431, 445, 458, 471 sv, 500, 502 sv, 523 sv, 589, 658
- femme*....47, 81, 87, 112, 131, 169, 173, 203, 223, 239, 241, 245 sv, 260, 416, 450 sv, 454, 478, 481 sv, 484 sv, 493 sv, 499, 650, 655 sv, 669 sv, 675 sv, 692, 698 sv
- figures.....
- allégorie*...42, 227, 345, 368, 381, 544, 610, 621 sv, 728
- anacoluthie*.....509
- antanaclase*.....616

Le discours du fou dans le récit romantique européen

- antithèse*.....338 sv, 502, 671, 698, 736
- asyndète*.....505, 685
- caractérisation non pertinente*.....424
- catachrèse*.....375, 620
- chiasme*.....509, 671, 712
- comparaison*...151, 383, 386 sv, 411, 424, 468, 519, 569 sv, 572 sv, 608, 616 sv, 620 sv, 626, 628, 633 sv, 671
- énumération*....236, 388, 480 sv, 484, 518, 533, 547, 596, 636
- figures de diction*.....515, 595 sv, 629
- hypallage*.....424
- hyperbate*.....686
- hyperbole*...174, 370, 379 sv, 387 sv, 391, 423, 474, 478 sv, 483
- isotopie*.....422, 518, 573, 621, 623, 630
- métaphore*.....26 sv, 77, 231, 237 sv, 242, 250, 356, 380, 385, 387, 411, 468, 479, 518 sv, 544, 554, 568, 601, 608 sv, 611, 617 sv, 620 sv, 627 sv, 631 sv, 671, 674, 734
- métonymie*.....380, 424
- oxymore*.....151, 341, 424, 519
- personnification*.....381, 687
- polysyndète*.....686
- prétérition*.....381, 515
- répétition*.....712
- syllepse*.....423, 703
- synecdoque*.....380
- genres et registres**.....
- autobiographie* 14 sv, 22, 29 sv, 48, 66, 102, 105 sv, 111, 115, 136, 147, 166, 189, 193 sv, 197, 201 sv, 211 sv, 218, 221, 224, 230, 235, 310 sv, 324, 384, 517, 615, 678
- conte*...95, 106 sv, 113, 119 sv, 122 sv, 128 sv, 131, 134 sv, 139 sv, 146 sv, 154 sv, 168, 244, 303, 389, 391, 419 sv, 475, 502 sv, 632
- lyrique*29 sv, 133, 193, 218 sv, 221 sv, 238, 250, 310, 320 sv, 417, 594, 684, 733 sv
- poésie, discours poétique*.....28, 59, 133, 147, 179, 219, 221, 224 sv, 296, 310 sv, 340, 441, 468, 473, 502 sv, 555 sv, 565, 569 sv, 587, 594 sv, 597 sv, 628, 646 sv, 715 sv, 720 sv, 723 sv, 730
- roman*.....103, 118 sv, 147, 161, 194 sv, 199, 208 sv, 212 sv, 221, 234, 239 sv, 242 sv, 249 sv, 257, 265, 302 sv, 314, 322, 398 sv, 418, 420, 471, 473, 512, 515, 518, 591, 600, 630, 674, 688, 718, 721
- théâtre*.....47, 95, 161, 168, 199, 345, 729 sv
- hésychasme*.....358, 361, 693, 704
- hiéroglyphe*.....445 sv, 498, 503, 556 sv, 563, 593, 603
- histoire*.....15 sv, 23, 284, 309, 341, 343, 348, 379, 396, 420, 662
- identité* 15, 29 sv, 54, 67, 215, 221 sv, 224 sv, 233 sv, 236 sv, 241, 246, 249 sv, 282, 301 sv, 325 sv, 362, 518, 522, 552, 623 sv, 627, 630 sv, 700, 702, 706, 708
- indicible, ineffable*. 88, 150, 245, 356, 515, 517 sv, 535, 590, 592, 601, 620, 650, 661, 681, 690, 692 sv, 696, 698, 715 sv, 726, 735
- ironie* 47, 50, 57, 60, 63, 67, 114, 128, 131, 138 sv, 144 sv, 147, 156, 179, 232, 275, 293, 314, 319 sv, 322, 325, 327, 331, 334 sv, 338 sv, 342 sv, 381, 417, 428 sv, 465, 500, 515, 591, 629, 638, 723 sv, 732
- labyrinthe*..114, 220, 264, 267 sv, 273 sv, 278, 280 sv, 302 sv, 305, 312, 317 sv, 402, 415, 420
- linguistique**.....
- aphasie*.....666, 670, 681, 722
- arbitraire, motivation*.....25, 545, 548, 550, 554 sv, 567, 569 sv, 601 sv, 610 sv, 627, 633, 661, 716
- attribut*.....235 sv, 424
- dialogisme*.....310, 320, 322, 324, 491, 507, 519
- écriture*.50, 64, 66, 82, 86, 100 sv, 104 sv, 136, 154, 166, 168, 172, 174 sv, 193, 197 sv, 203, 211, 215, 218, 220, 224, 234 sv, 242, 245, 250, 384, 500 sv, 541, 548, 560, 566, 573, 588, 593, 609, 628, 634, 638 sv, 644, 646, 651 sv, 654, 658, 667, 674, 679 sv, 682, 697, 709, 717, 733 sv
- énonciation*.....30, 51 sv, 193, 196, 199, 201, 208 sv, 222, 224, 233, 253, 256, 261, 288, 291, 309 sv, 313, 320, 322, 338, 511, 628, 679, 681
- focalisation*.....208, 679, 685
- modalisation et subjectivité*.....370, 372, 379
- nom(s) propre(s)*...58, 233, 234, 374, 378, 552, 570, 578, 581, 595, 603 sv, 607 sv, 627
- onomatopée* 557, 576, 595 sv, 603, 608, 628
- performativité*.....413, 550
- polyphonie*.....75, 190, 311, 314, 325, 337 sv, 620

Index

- pragmatique*....25, 30 sv, 69, 89, 180, 190, 309, 325 sv, 353, 357, 393, 459, 468, 540, 547, 552, 558, 705
- prédicat*.....197, 235 sv, 286, 379, 390, 616
- référence*.....53, 193, 233, 254, 287, 306, 375, 393
- sémantique*.25, 30 sv, 193, 232 sv, 253 sv, 283, 287, 307, 341, 353, 393, 481 sv, 515, 540, 549, 552, 558, 565, 622, 624, 694, 721
- signe, symbole*...24, 27, 50, 53, 55, 61, 88, 234, 240, 243, 245 sv, 248, 254, 263, 283, 294, 356 sv, 361 sv, 369, 371, 378, 380, 397, 403, 425, 446, 475, 485 sv, 490 sv, 523, 525, 531 sv, 534 sv, 550, 552, 554 sv, 562 sv, 565, 570, 572, 575, 601, 603, 608 sv, 615 sv, 622 sv, 629, 635, 637, 643, 648 sv, 658, 661, 665, 690, 702, 717 sv
- mythes et figures mythiques*.....
- Adam et Ève*.....376, 388 sv, 396, 407, 447, 546 sv, 550, 555, 563, 569, 579, 590, 699 sv, 702
- Antoine, saint* 19, 88, 167, 242, 300, 399 sv, 403, 426, 599, 622 sv, 626, 751, 753
- Ariane*.....220, 268 sv, 303
- Caïn*.....447, 454
- David et Goliath*.....731
- Faust*.....50, 139, 368, 428, 432, 441, 454
- Holopherne*.....345
- Icare*.....469
- Isaïe*.....378, 652
- Isis*.....442, 450, 454, 703 sv
- Job*.....368
- Ménélik*.....277, 447
- Méphistophélès*.....432, 460 sv, 466
- Minos*.....268
- Minotaure*.....268 sv
- Moïse*.....355 sv, 390, 613, 648
- Nabuchodonosor*.....376
- Narcisse*.....88, 242, 634, 656 sv
- Orphée*.....147, 224 sv, 454, 460, 702, 734
- Pandore*.....388 sv, 700
- Phèdre*.....269
- Prométhée*.....154, 168, 454, 546, 634, 657
- Pygmalion*.....167, 634, 656 sv
- Reine de Saba*.277, 367, 420, 425 sv, 430, 434, 447, 454, 595, 627, 630, 633, 701, 704
- Salomon*.....53, 278, 331, 420, 424 sv, 435, 447
- Thésée*.....114, 268 sv, 271
- Tirésias*.....427, 656
- Œdipe*.....427
- œil, regard, vue, vision*...21 sv, 24, 40, 42, 54, 80, 91 sv, 107, 130, 134 sv, 139, 150, 156, 169, 178, 180, 185, 204, 211, 215, 221, 226 sv, 236, 238, 241 sv, 246 sv, 256, 279, 287, 291 sv, 299, 312, 355 sv, 365, 371, 373, 376, 379, 382 sv, 389, 398, 405, 409, 420, 422 sv, 446 sv, 463, 480 sv, 486 sv, 493, 495 sv, 506, 514, 518 sv, 559, 574 sv, 601 sv, 611 sv, 614 sv, 617, 622, 628, 636, 639, 642, 644, 646, 648 sv, 653 sv, 657 sv, 670 sv, 675 sv, 682, 691, 693 sv, 699, 707, 719, 721, 727, 730
- rêve*.29, 38, 49 sv, 53, 55, 66, 68, 73 sv, 79, 86, 89 sv, 95, 98, 100 sv, 106, 112 sv, 118, 126, 128 sv, 131, 133, 148, 168 sv, 180 sv, 184, 202 sv, 220, 222, 230, 232, 238, 244 sv, 248, 250, 258, 263, 271 sv, 275, 278, 291, 304 sv, 312, 316 sv, 343, 398, 407, 419 sv, 451, 459, 468 sv, 482 sv, 488 sv, 492, 501 sv, 529 sv, 554, 559 sv, 585, 598, 627, 639, 661, 675, 697, 700 sv, 724, 727, 736 sv
- romantisme*..13 sv, 16, 27, 31, 35, 98 sv, 119, 125, 148, 155 sv, 159, 193, 225, 233 sv, 273 sv, 289, 343, 463 sv, 540, 542, 572, 597 sv, 671, 715 sv, 722
- romantisme d'Iéna* 463 sv, 497, 541, 572, 599, 716, 722
- silence*.....13, 23, 27 sv, 73 sv, 120, 122, 136, 160, 165, 182, 221, 291, 305, 336, 358, 361, 412, 434, 535, 548, 618, 641, 649 sv, 659, 662 sv, 670 sv, 677 sv, 681, 683, 689 sv, 693 sv, 699 sv, 702, 704, 715, 717, 719 sv, 725, 729 sv, 734 sv, 737, 739
- synesthésie*.....553, 559 sv, 568

Table

INTRODUCTION.....	7
Folie romantique.....	9
Aliénisme et littérature.....	16
Fantastique et folie.....	18
Folie et <i>logos</i>	22
Du <i>logos</i> au <i>mythos</i>	25
Pistes.....	30
 LE FOU, MALADE OU GÉNIE ?.....	33
Le fou, figure médicale : une prétention réaliste.....	37
1.1. La réalité asilaire	39
1.1.1. La naissance de l'asile.....	39
1.1.2. Représentations littéraires de l'asile.....	47
1.1.3. Le médecin, le corps médical et les patients.....	56
1.1.4. Les traitements.....	61
1.1.5. « Traitement moral » et thérapies par le langage.....	64
1.2. Une étude clinique ?.....	68
1.2.1. La folie pour la médecine.....	68
1.2.2. Définir la folie : le mot et la chose.....	72
1.2.3. Symptômes et causes.....	78
Désordres de la sensibilité.....	78
Désordres de l'intelligence.....	81
Désordres de la volonté.....	83
Des symptômes aux causes.....	84
1.2.4. La folie et ses marges, rêve et drogues.....	89
1.2.5. Le fantastique romantique et la psychanalyse.....	92
1.3. L'écrivain face à son œuvre : le matériau biographique.....	102
1.3.1. Le cas de Nerval.....	102
1.3.2. Hoffmann et Gogol : le mythe de l'écrivain fou.....	105
1.3.3. Nodier et Odoïevski : les philosophes.....	112
 Le fou, figure fantastique : un artiste de génie.....	117
2.1. Du conte de fées au conte fantastique.....	119

2.1.1. Le Märchen allemand.....	120
2.1.2. Le fantastique hoffmannien.....	127
2.1.3. Le renouveau du conte en Russie.....	131
2.1.4. Le renouveau du conte en France : l'exemple de Nodier.....	140
2.2. Dans le sillage de Hoffmann.....	147
2.2.1. Fortune de Hoffmann en France.....	148
2.2.2. La réception de Hoffmann en Russie.....	154
2.2.3. Premiers échos de la prose russe en France.....	158
2.2.4. Des lecteurs de Nodier en Russie ?.....	164
2.3. Le fou, une figure de l'écrivain au travail ?.....	166
2.3.1. Un monde d'artistes.....	166
2.3.2. Folie et écriture.....	174
2.3.3. Folie et génie.....	177
LE FOU ROMANTIQUE, UN ÊTRE DE DISCOURS.....	187
« Parler à la première personne ».....	193
3.1. Un je autobiographique ?.....	194
3.1.1. Le récit rétrospectif.....	195
3.1.2. Le journal intime et l'écriture épistolaire.....	207
3.1.3. Discours autobiographiques.....	211
3.2. L'invention d'un « sujet lyrique ».....	219
3.2.1. « Je suis toi ».....	219
3.2.2. « Je est un autre ».....	222
3.2.3. « Je suis tout ».....	224
3.2.4. Hommes au miroir.....	225
Miroir du peintre.....	226
Miroir du monde.....	229
3.3. Une conscience éclatée.....	233
3.3.1. Identité(s).....	233
3.3.2. Dédoublément et conflit.....	238
3.3.3. Perception et mémoire : quand le je conceptualise.....	246
Organiser le monde autour du moi.....	253

Table

4.1. L'espace.....	256
4.1.1. L'ici et l'ailleurs : passages.....	256
4.1.2. Nature et culture.....	261
Univers urbains.....	262
Jardins et forêts.....	264
4.1.3. Labyrinthes	267
4.2. Le temps.....	275
4.2.1. Origines.....	275
4.2.2. Labyrinthes temporels.....	280
4.3. Mises en fiction des « mondes possibles ».....	285
4.3.1. Du temps mélancolique au temps fictif.....	285
4.3.2. « Monde possible » et monde des Idées	290
Aveugles romantiques.....	290
Amour et idéal.....	296
4.3.3. Univers parallèles et « trous noirs ».....	298
Agir sur autrui par le discours.....	309
5.1. Structures narratives.....	310
5.1.1. Récits à narrateur unique.....	310
<i>Aurélia</i>	310
<i>Journal d'un fou</i>	312
5.1.2. Récits construits sur le modèle de l'enchâssement.....	314
<i>Les Élixirs du Diable</i>	315
<i>La Fée aux Miettes</i>	319
5.1.3. Le cas particulier de <i>La Sylphide</i>	321
5.2. Le fou face à ses juges	325
5.2.1. La scène du tribunal.....	326
Le procès de Médard.....	326
Le procès de Michel.....	330
5.2.2. Les fous, ce sont les autres.....	333
5.2.3. « C'est toi qui le dis ».....	334
5.3. Le fou dans l'Histoire.....	342
5.3.1. L'« École du désenchantement ».....	342

5.3.2. Traumatismes.....	344
5.3.3. Penser l'Histoire : l'exemple russe.....	348

UNE LANGUE POUR REFAIRE UN MONDE.....351

Un discours prophétique ?.....355

6.1. Le fou romantique, un fol-en-Christ ?.....358

6.1.1. Le <i>yourodivy</i> dans la pensée orthodoxe.....	358
6.1.2. Le cas de Michel.....	364
6.1.3. Folie diabolique et folie christique	367

6.2. Entre expérience singulière et discours universel.....370

6.2.1. Une expérience individuelle.....	370
6.2.2. Le fou et la foule.....	375
6.2.3. L'hyperbole : « ce qu'il faut réellement croire ».....	379

Le monde interprété.....393

7.1. Hoffmann et Gogol : influences diaboliques.....396

7.1.1. Un diable intériorisé.....	399
7.1.2. Un « mauvais génie ».....	403
7.1.3. Quand le diable entre dans le langage.....	408

7.2. Nodier : l'ange et la fée.....418

7.2.1. De l'archange Michel au Christ.....	420
7.2.2. La reine de Saba, une fée diabolique ?.....	425
7.2.3. Les ambiguïtés de la figure de Michel	431

7.3. Odoïevski et Nerval : le monde des esprits.....436

7.3.1. Chute.....	436
7.3.2. Initiation.....	441
7.3.3. Idéal.....	447

Le monde recréé.....453

8.1. Une poétique diabolique.....457

8.1.1. Le cortège des démons.....	457
8.1.2. Le chaos.....	459
8.1.3. La mise en cause de la poétique classique	466
8.1.4. Composition et décomposition.....	470

Table

8.2. Le Logos en quête de logique.....	474
8.2.1. Monde chaotique et écriture en morceaux.....	475
8.2.2. Les illusions de la pan-signification.....	485
L'enrayement des signes dans l'univers gogolien.....	485
L'échec de la quête des signes dans <i>Aurélia</i>	491
8.2.3. Du chaos à l'harmonie.....	496
8.3. Des récits de rêve.....	502
8.3.1. « Des récits pareils à des rêves ».....	504
« Altruisation » du rêveur.....	506
Le Rêve ou la mort.....	508
8.3.2. Frontières et contaminations.....	511
Le Rêve de Melmoth.....	512
Médard rêve-t-il ?.....	516
Rêves et brouillards chez Gogol.....	521
Frontières du rêve chez Nodier.....	526
8.3.3. Entre rêve singulier et rêve cosmique.....	529
Rêves proleptiques.....	530
Rêves mystiques.....	531
DE LA LANGUE À LA LITTÉRATURE.....	537
À l'assaut de Babel : la quête d'un discours originel.....	545
9.1. Théories du langage.....	549
9.1.1. La question de l'origine des langues au XVIII ^e siècle.....	549
9.1.2. Le mythe de Babel dans <i>Les Nuits Russes</i> d'Odoïevski.....	557
9.1.3. La « linguistique » de Charles Nodier.....	565
9.2. Le discours du fou et la langue primitive.....	572
9.2.1. Multiplicité des langues et langue des origines.....	572
Le Plurilinguisme de <i>La Fée aux Miettes</i>	575
Un exemple de plurilinguisme en Russie : le cas de <i>La Félicité de la Folie</i>	585
9.2.2. À la recherche d'une harmonie musicale.....	587
9.2.3. De la prose poétique au poème en prose.....	593
9.3. Créer une langue à la ressemblance du monde.....	601
9.3.1. Un « cratyisme » romantique ?.....	601

9.3.2. Folie et discours rhétorique : analyse du chapitre 1 des <i>Élixirs du Diable</i>	612
Du réel à la vision.....	612
Figures de rhétorique.....	616
Démence.....	619
9.3.3. Folie et discours poétique dans <i>La Fée aux Miettes</i>	627
9.4. Théories de l'art : peinture et écriture.....	634
9.4.1. L'art, une copie de la nature ?.....	635
Imiter la nature.....	635
Imiter la belle nature	637
L'Écriture comme copie.....	638
9.4.2. Peintres d'icônes.....	645
9.4.3. Puissance des idoles.....	651
Vers l'abolition de tout discours.....	661
10.1. Figurations du silence.....	664
10.1.1. Discours du fou et troubles du langage : vers la psycholinguistique.....	664
10.1.2. Montrer et dire le silence.....	670
10.1.3. Faire parler le silence : effets de « transparence intérieure ».....	674
10.1.4. « Hallucinations muettes ».....	683
10.2. Valeurs du silence.....	690
10.2.1. Enjeu métaphysique : « sans la sagesse du langage ».....	693
10.2.2. De la communication à la communion : l'ineffable amour.....	696
10.2.3. De la métaphysique à la physique : la science à l'épreuve du silence.....	704
10.2.4. Une valorisation problématique.....	710
10.3. La condamnation de la littérature ?.....	715
10.3.1. La littérature, ou dire l'indicible.....	715
10.3.2. Un romantisme critique.....	722
10.3.3. Vers une « littérature négative ».....	726
Conjurer l'esprit de sérieux par le rire.....	726
Écrire le geste.....	729
Privilégier le nombre et le rythme.....	733
Laisser de « grandes marges blanches ».....	737
CONCLUSION.....	741

Table

Folie(s).....	749
L'absence de l'Autre.....	753
Peut-on lire la folie ?.....	756
BIBLIOGRAPHIE.....	759
I. Œuvres étudiées.....	761
Corpus principal d'étude.....	761
Autres récits romantiques étudiés.....	763
II. Autres œuvres.....	765
Œuvres littéraire.....	765
Œuvres picturales.....	768
Œuvres musicales.....	769
III. Études sur le corpus.....	770
E.T.A. Hoffmann.....	770
Charles Nodier.....	773
Vladimir Odoïevski.....	778
Nicolas Gogol.....	781
Gérard de Nerval.....	784
IV. Études sur la folie (psychiatrie, sciences humaines, littérature).....	788
Textes du XIX ^e siècle.....	788
Études médicales, linguistiques, historiques et philosophiques postérieures	792
Études consacrées au rapport entre folie et génie, folie et littérature, folie et arts.....	796
V. Études de linguistique, de rhétorique, de stylistique et de philosophie du langage.....	801
Études antérieures et contemporaines aux auteurs du corpus.....	801
Études postérieures aux auteurs du corpus.....	802
VI. Études d'esthétique, d'histoire et de théorie littéraires.....	804
VII. Études générales de philosophie, de théologie, d'anthropologie et d'histoire.....	812
INDEX.....	817
Index des noms.....	819
Index des œuvres.....	827
Index des notions.....	831
TABLE.....	835