

La folie  
dans la littérature  
française  
et francophone





2021 • N° 8

*Literaport* • REVUE ANNUELLE DE LITTÉRATURE FRANCOPHONE № 8

# La folie dans la littérature française et francophone

Études rassemblées et présentées  
par Anna Kaczmarek-Wiśniewska



UNIWERSYTET OPOLSKI  
KATEDRA LITERATURY FRANCUSKIEJ I FRANKOFOŃSKIEJ

OPOLE 2021

REDAKTORZY SERII  
(RESPONSABLES DE LA SERIE)

Redaktor naczelna (Rédactrice en chef) : Krystyna Modrzejewska  
Sekretarz Redakcji (Rédactrice technique) : Anna Kaczmarek-Wiśniewska

RADA NAUKOWA  
(COMITE SCIENTIFIQUE)

Sylviane Coyault (Université de Clermont-Ferrand)  
Krystyna Gabryjelska (Université de Wrocław)  
Lise Gauvin (Université de Montréal)  
Krzysztof Jarosz (Université de Silésie)  
Petr Kyloušek (Université de Brno)  
Zuzana Malinowska (Université de Prešov)  
Wiesław Malinowski (Université de Poznań)  
Maria de Fátima Marinho (Université de Porto)  
Michał Piotr Mrozowicki (Université de Gdańsk)  
Jacques Poirier (Université de Bourgogne)  
Éléonore Reverzy (Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle)  
Dominique Triaire (Université de Montpellier)

RECENZENCI TOMU  
(RAPPORTEURS DU PRESENT VOLUME)

Sylvie Freyermuth  
Bernard-Marie Garreau  
Domingo Pujante González  
Krzysztof Jarosz  
Edyta Kociubińska  
Ramona Malita  
Annie Rizk

ADRES REDAKCJI  
(ADRESSE DU COMITE DE REDACTION)

*Literaport*

Katedra Literatury Francuskiej i Frankofońskiej  
Wydział Filologiczny  
Uniwersytet Opolski  
Pl. Kopernika 11  
45-040 OPOLE (PL)  
literaport@uni.opole.pl  
<http://literaport.wfil.uni.opole.pl>

## Table des matières

Avant-propos . . . . .	7
------------------------	---

### *La folie en tant que déraison : espaces et enjeux de l'aliénation*

BOUBKER BAKHAT AFDIL, MOHAMMED LAKHDAR, L'hôpital, un espace d'enfermement (ré/trans)formateur dans <i>Hôpital : récit en noir et blanc</i> de Ahmed Bouanani . . . . .	13
FRÉDÉRIQUE LAMOUREUX, Hétérotopie et biopouvoir : l'impact de l'institut psychiatrique sur les patients chez Unica Zürn, Sara Stridsberg et Samuel Fuller. . . . .	23
EMMA CHEBINOU, Folie du personnage ou folie d'une société ? <i>Le Horla</i> et <i>L'Impasse</i> . . . . .	33
PIERRE ROMÉO AKOA AMOUGUI, Dérives psychiques et espaces de soi. Analyse de <i>La Vie de Joséphin le fou</i> d'Ananda Devi. . . . .	49

### *La folie en tant que présomption, potentialité, menace : entre le symbolique et l'imaginaire*

NOUSSAYBA OUKAOUI-SALEM, Les différentes manifestations de la folie dans <i>L'Avare</i> de Molière . . . . .	61
ANNA KACZMAREK-WIŚNIEWSKA, Du magnétisme à la folie dans <i>Magnétisme</i> et <i>Un fou ?</i> de Guy de Maupassant . . . . .	73
DENIS MOREAU, Feintes folies du fantastique : effets de sens et stratégies narratives . . . . .	83

### *Comptes-rendus de lecture*

RAMONA MALITA, Question d'enfant : pourquoi on ne peut pas toucher le soleil ? Incursions dans le monde littéraire de l'enfant . . . . .	95
ANNA LEDWINA, Récits et dispositifs d'enfance à l'exemple des textes choisis du XX <sup>e</sup> siècle. . . . .	99

ANNA LEDWINA, Rassemblement de personnalités fortes et originales : autour du Groupe de Carnetin . . . . .	103
KRYSTYNA MODRZEJEWSKA, Le Juif errant : la légende / le mythe revisité sous un angle purement littéraire . . . . .	107
KRYSTYNA MODRZEJEWSKA, <i>L'Étranger</i> d'Albert Camus traduit et commenté par Marek Bieńczyk . . . . .	111

## Avant-propos

Le sujet de la folie est un thème qui se prête à une vaste panoplie d'interprétations, relevant aussi bien de la réflexion purement littéraire que de réflexions inter- et transdisciplinaires : philosophique, métapsychologique, psychiatrique, anthropologique, sociologique, culturelle... Ces deux derniers aspects du problème paraissent investis d'une importance particulière : Foucault n'a-t-il pas constaté que « [la] folie n'existe que dans une société, elle n'existe pas en dehors des formes de la sensibilité qui l'isolent et des formes de répulsion qui l'excluent ou la capturent »<sup>1</sup> ?...

La folie compte en effet parmi les thèmes les plus récurrents de la littérature mondiale, ce qui s'explique par le fait que « la littérature, au-delà des lieux, des temps et des genres, comporte une part d'universalité qui assure la circulation des connaissances acquises sur l'humanité et préside à la transmission du savoir, en l'occurrence d'un savoir sur la folie »<sup>2</sup>. Que cette dernière soit assimilée à la présence des forces du Mal, prenant ainsi l'allure d'une possession démoniaque (Moyen Age), ou que, au contraire, elle soit considérée comme un état particulier de désintégration de l'entité organique que constitue le corps humain doté d'un esprit (à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle) ; qu'elle soit donc une maladie de la *psyché* ou bien celle de la *somma*, elle est toujours située en dehors des cadres de la normativité, donc, par conséquent, au-delà du « normal » : le fou ne voit jamais le monde comme il devrait le voir. En tant qu'auteur et/ou protagoniste d'une œuvre littéraire, il s'empare du discours d'une manière qui lui permet de donner une expression à ce qui l'inspire, le hante, le tourmente ; c'est cela qui permet à Monique Plaza de parler de « folittérature »<sup>3</sup>.

Deux approches, deux manières de regarder le phénomène se détachent lors de la lecture des articles qui composent le présent volume. La première se penche sur la folie dans ses dimensions « psychomédicales », en la considérant comme une pathologie mentale qui submerge l'individu et le transforme en un Autre dans lequel l'ancien Moi n'arrive plus à se reconnaître, ce qui le condamne à l'enfermement, à la réclusion, à la claustration. Cette première partie de notre volume mettra donc

---

<sup>1</sup> M. Foucault, Préface à *l'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

<sup>2</sup> C. Kègle, Compte rendu de [Folie et littérature], *Québec français* n° 91, 1993.

<sup>3</sup> M. Plaza, *Écriture et Folie*, Paris, P.U.F., 1986 (coll. « Perspectives critiques »).

en scène tout un vocabulaire relevant de la psychiatrie, des noms de troubles mentaux, des transformations de personnalité, l'univers de l'asile, etc. Ainsi, Boubker Bakhat Afdil et Mohammed Lakhdar proposent un regard dans l'espace onirique, fantasmatique, voire pervers de l'hôpital, un « espace inhospitalier » parce qu'étant un lieu du « voyeurisme institutionnellement toléré » ; leurs analyses sont basées sur *Hôpital : récit en noir et blanc* de Ahmed Bouanani. L'article de Frédérique Lamoureux, prenant pour objet les écrits d'Unica Zürn, de Sara Stridsberg et de Samuel Fuller et pour sujet l'impact du lieu sur les corps des aliénés, s'inscrit dans une logique tout à fait similaire ; l'auteure aboutit à une conclusion qui caractérise l'institut psychiatrique comme un « lieu communautaire et de solitude, lieu de cure et d'aliénation, lieu familial et terrifiant, [qui] donne naissance à des expériences contradictoires, enferme et libère, crée des espaces mentaux intangibles ». À son tour, Emma Chebinou s'interroge sur le rapport entre la folie d'un individu et celle d'une société dans les œuvres de Guy de Maupassant et Daniel Biyaoula : leurs protagonistes, prisonniers de leur propre esprit, le sont encore plus par rapport à la société qui les déshumanise et les mène dans « une impasse sans hors de là » : ayant perdu leur identité, ils cherchent à s'effacer, à s'anéantir, mentalement et physiquement. Enfin, le rapport entre la folie du personnage et l'espace que celui-ci « fait vivre, personnalise et caractérise » constitue l'objet d'intérêt de Pierre Akoa Amougui qui analyse le roman *La Vie de Joséphin le fou* d'Ananda Devi.

La deuxième approche de la thématique de la folie, celle dont les axes centraux sont l'incertitude, l'angoisse, la menace véhiculée soit par l'impossibilité de comprendre son état, soit par l'incapacité de faire face à ce qui l'a provoqué, pourrait être qualifiée de « psychosymbolique » ou « psychoimaginaire ». Par conséquent, les textes rassemblés dans ce volet se concentrent moins sur ce qui, dans l'état anormal d'un individu, est identifiable, mesurable, classable, mais plutôt sur ce qui relève de l'imagination, du symbolisme, voire du fantasmagorique ; bref, sur les méandres de la *psyché* du personnage. Ainsi, Noussayba Ouakaoui-Salem analyse les diverses figures de la folie surgissant chez les protagonistes des pièces de Molière : l'idée fixe, la suspicion d'être constamment guetté (menant à la paranoïa) et l'idolâtrie de l'argent ; de ses analyses, elle tire la conclusion que « les fous de Molière ne sont pas véritablement dangereux pour les autres et ne nécessitent pas de mesure carcérale ». Sur la base de deux nouvelles maupassantiennes dont le sujet commun est l'expérience du magnétisme vécue par les personnages, Anna Kaczmarek-Wiśniewska se penche sur trois questions qui constituent le leitmotiv – explicite ou implicite – de la quasi-totalité des « contes de la peur » écrits par l'auteur du *Horla* : « suis-je fou ? », « faut-il y croire ? » et « qui sait ? », qui, en l'occurrence, permettent de définir la relation entre le magnétisme et la folie. Enfin, Denis Moreau se pose des questions sur l'impact qu'exerce sur un texte littéraire la folie du narrateur, étant donné que la vision de la réalité de ce dernier est le « fruit d'un mode de perception marqué par l'anomalie et la déformation ». De nombreux exemples tirés d'œuvres diverses soutiennent les propos de l'auteur.

« La folie inscrite dans une œuvre interroge toujours le sens parce qu'elle ébranle le réel, le discours et la structure du récit. Quelquefois aussi, elle force l'artiste à émerger de l'homme et déclenche une nécessité de dire, une volonté d'écrire afin de se délivrer de soi, de l'autre, de l'autre en soi »<sup>4</sup>, remarquent Marie-Pierre Bouchard et Vicky Pelletier. Source d'inspiration ou manière d'exorcisation d'un mal intérieur, la folie, comme en témoignent les textes rassemblés dans ce volume, reste inséparablement liée à la littérature.

La partie consacrée aux comptes-rendus de lecture se penche sur cinq parutions récentes. Ramona Malita présente le recueil des textes consacrés au motif de l'enfant dans la littérature d'expression française et francophone, dirigé par Anna Ledwina et réunissant des contributions venant des pays divers et portant sur les aspects très diversifiés de l'enfance, tant dans la perspective historique que sur le plan contemporain. À son tour, Anna Ledwina soumet à l'attention des lecteurs deux ouvrages : le premier, une monographie portant le titre *Obrazy dzieciństwa w literaturze francuskiej XX wieku (Représentations de l'enfance dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle)*, dans laquelle Krystyna Modrzejewska s'interroge sur l'influence des divers facteurs et contextes sur les écrits des auteurs choisis, s'inscrit – par sa thématique – dans la lignée du livre précédent ; le second, un essai de Bernard-Marie Garreau intitulé *Les Dimanches de carnetin, Histoire d'une famille littéraire*, s'intéresse au Groupe de Carnetin, un cénacle du début du XX<sup>e</sup> siècle peu connu par les historiens de la littérature, dont le mérite indiscutable est de réaliser « le petit miracle de l'unité dans la diversité ». Enfin, les réflexions de Krystyna Modrzejewska portent sur l'ouvrage de Paweł Kamiński intitulé *La figure du Juif errant dans la prose française du XX<sup>e</sup> siècle*, dans lequel le mythe archiconnu depuis des siècles est analysé, à base d'exemples soigneusement choisis, selon une approche sémiologique, ce qui mène son auteur à des conclusions très intéressantes. La chercheuse polonaise présente également aux lecteurs une nouvelle traduction polonaise de *L'Étranger* de Camus, faite par Marek Bieńczyk, qui, comme tant d'autres retraductions, prouve bien la nécessité et la justesse de briser l'hégémonie d'une traduction ancienne devenue « classique ».

Il ne nous reste que d'inviter le lecteur à plonger dans ce double espace littéraire : celui des œuvres proposées par les comptes-rendus et celui en rupture avec la norme, habité par des fous, réels et potentiels ; leur exploration est bien susceptible de devenir une expérience inoubliable.

*Anna Kaczmarek-Wiśniewska*

---

<sup>4</sup> M.-P. Bouchard, V. Pelletier, « Présentation », *Postures*, dossier « Écrire (sur la marge) : folie et littérature », n° 11, 2009.



*La folie en tant que déraison :  
espaces et enjeux de l'aliénation*





2021 • N° 8

BOUBKER BAKHAT AFDIL

Faculté des Lettres  
et des Sciences Humaines,  
Tétouan

MOHAMMED LAKHDAR

Faculté Polydisciplinaire, Larache

## L'hôpital, un espace d'enfermement (ré/trans) formateur dans *Hôpital : récit en noir et blanc* de Ahmed Bouanani<sup>1</sup>

*The hospital, a space of confinement (re/trans)formative in  
"Hospital: black and white story" by Ahmed Bouanani*

*Abstract:* The asylum for the insane, a place of confinement rather than healing, appears to be devoid of its primary therapeutic function. It invites more to condense by multiplying them to infinity, the forms and the modalities of the withdrawal into oneself. The madman lives there on his own, drawing resources sometimes from his imagination, sometimes from the physical or symbolic reality of his faltering environment, if not from the Other and his confused discourse of reasons for survival. Such rides offer him the possibility of finding a breach in the thick and opaque wall of the asylum space to escape suffocation and regain lucidity and a little bit of human dignity. Ahmed Bouanani takes us on a dizzying journey to this Dantean world in his work *Hospital: a black and white story* to explore a sick mind and a feverish body.

*Keywords:* hospital, memory, madness, dissolution, metamorphosis, chronotope

---

<sup>1</sup> A. Bouanani (1938-2011), *Hôpital : récit en noir et blanc*, DK Édition, coll. Dal al MA'MÛN, 2012, paru initialement aux Éditions Al Kalam, Rabat, 1990, p. 109. Les références à cet ouvrage seront désormais désignées par la mention *H*, suivie du numéro de la page.

« L'attachement à soi est le premier signe de la folie, mais c'est parce que l'homme est attaché à lui-même qu'il accepte comme vérité l'erreur, comme réalité le mensonge, comme beauté et justice la violence et la laideur »<sup>2</sup>.

Michel Foucault

Le temps comme l'espace sont des coordonnées nécessaires pour que les personnages se posent, se positionnent et se projettent dans des rapports interhumains. Ils sont incontournables aussi pour la mise en place des repères d'une trame narrative. Puisque tous deux relèvent du déterminisme de la nature, le temps fait vivre, vieillir et mourir les personnages ; l'espace leur imprime son empreinte indélébile. Même sortis de l'imaginaire auctorial, le temps et l'espace entretiennent avec le monde empirique une propriété de vraisemblance supposée du moins par le pacte fictionnel qui lie l'auteur et le lecteur. Le concept de *chronotope* bakhtinien est à cet effet opératoire pour analyser la configuration spatio-temporelle où évoluent les personnages aliénés de l'*Hôpital*. Dans son étude sur « Les formes du temps et du chronotope dans le roman », le formaliste russe Mikhaïl Bakhtine définit le chronotope en ces termes :

La corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par littérature [...] Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). Nous entendrons *chronotope* comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture<sup>3</sup>.

Si tout récit, fictionnel ou non, a besoin d'un ancrage spatio-temporel minimal pour qu'il advienne, le choix d'un chronotope par l'auteur est décisif pour la suite de l'action, les cheminements des personnages vers leurs destinées respectives, leur évolution ou leur involution, leurs perceptions du monde, leurs attitudes et leurs interprétations des événements. Le chronotope posé est donc l'expression d'un choix, celui d'une cellule souche déposée dans le texte qui va se constituer, se développer, proliférer ou se détruire. Or, qu'il soit placé au seuil de la cité ou accroché sur des hauteurs infranchissables comme le sanatorium dans *2084* de B. Sansal<sup>4</sup>, l'hôpital est l'espace de l'entre-deux, un espace liminaire. Jeté dans une cartographie mi-réelle, mi-imaginaire, il accroît la propre prison du fou, trace de nouvelles bornes qui s'ajoutent à celles de la mémoire, du corps, des barrières physiques ou symboliques. L'imaginaire de l'aliéné « doit entrer en jeu, susciter volontairement de nouvelles images, délirer dans la ligne du délire, et sans opposition ni confrontation, sans même de dialectique visible, paradoxalement, guérir »<sup>5</sup>. Prisonnier d'un

<sup>2</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, 10/18, 1961, p. 40.

<sup>3</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. fr. D. Olivier, Paris, Gallimard, 2008, p. 237.

<sup>4</sup> B. Sansal, *2084. La fin du monde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2015.

<sup>5</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 187.

interminable passage, où son âme nacelle est en perpétuelle quête de la terre ferme, le fou se cherche pour réintégrer un corps fébrile et devenir normal, ou, du moins, un être lucide. Si le chronotope est une exigence diégétique, le personnage fou se donne toutes les libertés pour le modeler à sa fantaisie. Comment s'organiserait alors une narration quand les catégories de l'espace et du temps sont soumises au jeu continu de la juxtaposition, de la superposition, du télescopage et parfois même de la fusion ? Comment saisir ce balancement entre un chronotope endogène et un chronotope exogène, autrement dit, entre une intériorité dérangée et une extériorité peu familière ? L'espace-temps est certes un invariant de l'écriture, mais il demeure mobile, fuyant et dynamique ; c'est une cartographie et une temporalité où les liens entre les fous de l'*Hôpital* et leurs vécus se resserrent et se desserrent facilement. Bakhtine précise :

Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire<sup>6</sup>.

Le texte d'Ahmed Bouanani nous autorise un droit de regard et d'intrusion indiscreète dans l'univers du fou ; il fait découvrir à son lecteur les affres de la démence et la déchirure du délirant. Le temps de lecture, plaisant pour le lecteur, éternel pour le personnage souffrant, acquiert une densité épaisse. Le récit semble obéir à une double structuration que régissent d'un côté l'espace d'enfermement représenté par l'hôpital doublé d'un temps cyclique, et de l'autre, un espace ouvert, déraciné et détaché des coordonnées géographiques de l'asile où émerge une temporalité subjective et plastique. Deux stratégies rhétoriques sont pourtant convoquées pour congédier la pesanteur étouffante du cadre spatio-temporel : l'*ekphrasis* et l'hypotypose. Dans *Les Figures du Discours*, introduites par Gérard Genette, Pierre Fontanier propose la définition suivante : l'hypotypose « peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante »<sup>7</sup>. Alors que l'*ekphrasis*, nous dit Jean-Luc Nancy, se présente comme une « parole issue de l'œuvre : non pas celle que nous pouvons prononcer à propos d'elle mais celle qu'elle nous propose ou suggère d'elle-même »<sup>8</sup>. Cette figure rhétorique arpente, selon Nancy, le chemin inverse emprunté par l'hypotypose qui place le récepteur dans une position d'auditeur ou de lecteur, tandis que l'*ekphrasis* le convertit d'abord en spectateur avant de lui faire adopter une posture d'évaluateur, d'examineur et

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 237.

<sup>7</sup> P. Fontanier, *Les Figures du Discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 390.

<sup>8</sup> J.-L. Nancy, « Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'*ekphrasis* », [in] G. Michaud (dir.), *Ekphrasis. Études françaises*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2015, vol. 51, n° 2, pp. 25-35.

d'interprète de l'image et de son bruissement. De tels procédés sont investis dans le roman de Bouanani afin que le personnage fou esquivé la réalité de l'espace-temps asilaire. Appliqué à l'étude du roman *Hôpital*, le concept de chronotope nous aidera à démêler la structure du récit et l'enchevêtrement de ses coordonnées géographiques et temporelles ; les notions d'*ekphrasis* et d'hypotypose nous permettront, de leur côté, de mettre en évidence les stratégies d'esquive que la rhétorique du fou tente d'ériger en guise de remparts contre sa désintégration.

## L'hôpital, un espace asilaire conçu, perçu et vécu

L'hôpital, espace structurant de la trame narrative dans le roman de Bouanani, peut être abordé selon la grille de lecture proposée par Henri Lefebvre dans son ouvrage *La Production de l'espace* paru en 1974. L'auteur y distingue trois modalités de la représentation de la catégorie spatiale : l'espace conçu, perçu et vécu. Il met en garde cependant contre un maniement abusivement dissociatif de cette triplicité spatiale dont l'enchevêtrement appelle plus à y déceler une unité et une cohérence dynamiques plutôt qu'un émiettement simplificateur et contre-productif. L'hôpital, en tant qu'institution de l'appareil étatique, est une manifestation du rapport de force entre raison et démente. Il est l'expression du pouvoir de domination de la rationalité qui confine le dissemblable représenté par l'aliéné dans un espace clos. Le lecteur y est acheminé depuis le seuil de l'établissement grillagé qui scelle la séparation d'avec les lieux de l'enfance du narrateur, la rue *Monastir* à Casablanca, la maison aux persiennes, le nid douillet de la grand-mère, jusqu'au guichet d'inscription, aux grilles étroites, puis au couloir plongé dans un brouillard épais et qui débouche sur une marée de blouses blanches. La topographie référentielle est désormais lointaine. Celle de l'hôpital, en revanche, est imprégnée d'un sentiment de désordre de sorte que le jardin de l'établissement est la reproduction d'« un caprice de jardinier en délire, peu soucieux d'esthétique et d'harmonie, qui a planté au gré de sa fantaisie un ensemble de flores absolument dissemblables » (*H*, 36) !

C'est ainsi que s'opère le glissement de l'espace conçu vers l'espace perçu dans la taxonomie de Lefebvre où se tient la corrélation entre l'espace objectif, référentiel, idéologiquement codé et l'espace de la représentation. Celui-ci se présente comme fragmenté parce que l'hôpital cesse d'être embrassé comme un tout et d'un seul regard ; il se décline en morceaux. Le portail de sortie de l'édifice hospitalier est invisible aux pensionnaires, il devient pure abstraction : Le Corsaire, un des patients, affirme que « Cela fait des années que je cherche ce maudit portail pour filer d'ici et jusqu'à présent je n'ai pas réussi à le retrouver » (*H*, 88). La difficulté de s'approprier l'espace de l'hôpital enchaîne les corps à celui-ci et par là démultiplie le sentiment de l'enfermement faisant du site unique un lieu pluriel. Tantôt sur le lit, confie le narrateur : « Mon corps prisonnier entre les deux versants, ne bouge pas »

(*H*, 39), tantôt la pluie dessine des barrières ou encore c'est la transposition de *La Nef des fous* de Jérôme Bosch<sup>9</sup> qui offre ses couleurs à l'espace de l'hôpital : « Le pavillon était devenu un îlot de naufragés dans un hôpital intemporel » (*H*, 53). Le « ici » de l'hôpital se révèle comme un lieu de désambiguïsation par rapport à un ailleurs, placé au-delà des murailles de l'établissement, où la confusion règne en maître. Le bain maure de Al Hadj est converti à l'occasion en agence matrimoniale ou immobilière, en un tribunal improvisé, en une société de bienfaisance ou en lieu de débats de toutes sortes. Personne dehors n'est ce qu'il paraît : le coiffeur du quartier est un mouchard de la police, Houmane, le chauffeur de taxi, est inspecteur des renseignements généraux. L'expérience d'un court séjour dans ce dehors malsain pour assister à l'enterrement de sa mère fait regretter au pensionnaire de Salé, Le Corsaire, le ghetto serein de l'hôpital : « L'hôpital, dit-il, me paraissait un havre de paix. Y retourner était désormais une question de survie » (*H*, 77). Pourtant, il demeure dans l'esprit du narrateur comme un « espace insaisissable qui se distord dans [son] esprit » (*H*, 35). Il est convaincu que l'hôpital « est un trompe-l'œil et cette étrange et inexplicable impression, née d'un cauchemar ou d'un délire, ne [l']a plus quitté. Mais chaque fois qu'elle devient vivace et intolérable dans son absurdité, [il] la chasse avec force raisonnements logiques » (*H*, 35).

L'espace de l'enfermement se dote d'images et de symboles qui lui confèrent une identité singulière chez les aliénés. Il s'oppose aux faux espaces du paradis que la mythologie religieuse dispense dans l'école coranique fréquentée dans son enfance par le narrateur ou à la fausseté de l'Andalousie dont les livres d'Histoire glorifient l'âge d'or. Désormais, l'hôpital s'associe à l'image de l'enfer terrestre, comme l'avoue le narrateur : « l'enfer ne me fait pas peur (non celui promis par les saints versets), un enfer sans flammes, sans marmites cannibalesques où l'on vous seringue à petites doses, la mort lente » (*H*, 8). L'hôpital devient un corps glacé, un utérus de substitution froid qui interdit la tiédeur sécurisante de la mémoire : « Ici le froid comme dans la mémoire. Aucune chance de se blottir dans le doux ventre de l'illusion » (*H*, 13). Se calfeutrer dans sa tête offre une chance d'empêcher une totale désintégration. L'hôpital semble avoir été construit pour soigner le fou de la vie : « Des types comme nous, dit un aliéné, ne guérissent pas ! On réanime notre petite misérable flamme de vie, juste ce qu'il faut, pour qu'on ne se prenne pas pour des êtres humains à part entière ! On nous dit salut à la prochaine, on réintègre notre crasse quotidienne » (*H*, 37). Ce qui sauve de cet enfer, c'est probablement d'y passer sans jamais y être, de retrouver un nom plutôt qu'un numéro avec lequel l'administration de l'asile baptise ses hôtes, en somme, une raison d'être, même celle qui ballote le fou « comme un naufragé, d'un rivage à un autre, d'un souvenir à une hallucination » (*H*, 105). Le fou naufragé, poussé par les bras liquides vers l'horizon

<sup>9</sup> Jérôme Bosch, peintre néerlandais (v. 1450-1516), célèbre pour son penchant pour les personnages fantastiques, illustre par son tableau *La Nef des fous*, actuellement exposé au Louvre à Paris, des âmes à la dérive sur une petite embarcation.

d'une terre ferme loin des stigmates de l'épithète accablant, ne compte plus que sur la complicité d'un souffle clément pour un arrimage heureux. Dans cet espace régi par le mouvement pendulaire et flottant entre une prison faite de béton et une autre d'esprit et de chair, le temps s'y mêle et « la distance s'étire avec discrétion pendant la nuit » (*H*, 35).

## Quand le temps bat la mesure

La dilatation du temps dans l'hôpital invite à sa distorsion. En effet, comme l'écrit Eugen Fink :

Tout monde re-simulé est un monde de part en part imaginé quand même l'imagination ne serait pas intégralement productive et prendrait en charge le monde déjà existant. Cette prise en charge modifie toute la teneur du monde, qui sort alors de la temporalité originare pour entrer dans un temps du monde de l'imaginaire<sup>10</sup>.

Hormis une seule indication sur le temps de la narration qui situe approximativement l'admission du narrateur dans l'hôpital (« Qu'ai-je besoin des épaves pourries, du capharnaüm d'un 1938 de mal foutus, de pestiférés, de cervelles transies, malades de vagins et de nourriture ? », *H*, 15) le lecteur ne dispose d'aucun ancrage référentiel autre que cette date de 1938 qui, par ailleurs, coïncide avec celle de la naissance de l'auteur. Quand le temps historique et le temps fictionnel entrent en collision, le soupçon de l'hypothèse d'un texte autobiographique n'est pas dénué de tout fondement. Bref, cet effet de brouillage chronologique participe de l'opacité du récit d'un narrateur aliéné et relève du ressort dramatique conféré à l'hôpital en tant qu'espace par excellence de la démente. La dimension temporelle dans le roman de Bouanani se vit moins dans la succession des événements que dans leur répétition. C'est ainsi que le narrateur nouvellement admis dans l'hôpital observe, amusé, l'infirmier le conduisant au pavillon C, heureux de sa nouvelle acquisition, une montre suisse ; il communiquait volontairement, fièrement l'heure au passage, avec précision : « Non seulement il criait l'heure mais il prenait soin de préciser les secondes et les millièmes de seconde à des gens figés là depuis des jours ou des semaines, indifférents à l'écoulement du temps, aux variations du calendrier » (*H*, 7). Se démarquer de la temporalité des malades est une obsession de la masse en blouse blanche. A l'écoulement fluvial du temps du monde des êtres dits normaux répond le leitmotiv de l'atemporalité de l'enfermement : « Nous avons acquis cette terrible certitude que le même jour, la même nuit, alternent avec une fidélité de cauchemar » (*H*, 104).

La répétition est expérimentée comme un succédané au figement temporel. Elle se présente sous la forme d'une relecture du manuscrit dans lequel le narrateur consigne

<sup>10</sup> E. Fink, *De la phénoménologie*, trad. fr. D. Franck, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 62.

ses impressions et les événements du jour : « La nuit, mon corps vogue en vain à la recherche d'une mémoire clémente qui me protégerait de la dissolution, j'ai relu ces feuillets sans reconnaître mon écriture » (*H*, 19). Cet effort contre l'immutabilité temporelle semble bien dérisoire. Le ressassement est une autre stratégie tentée par Le Corsaire connu pour son éloquence volubile. Faisant le récit de l'histoire de Al Hadj, le propriétaire du bain maure, qui avait assassiné et laissé mariner dans l'eau chaude femmes et enfants, Le Corsaire, frappé subitement d'amnésie, se tait, puis reprend des heures plus tard sa narration dont les épisodes échouent magistralement à vouloir briser le temps ; ils s'interrompent en espérant trouver une brèche au figement temporel. Et le narrateur de constater : « Le temps est une invention des adultes pour cerner les pièges dans lesquels ils se débattent comme des insectes ou comme des géants brisés entre ciel et terre » (*H*, 43).

L'espace asilaire est le lieu propice de la réminiscence ; il a une vertu miraculeuse d'anamnèse. Non qu'il guérisse la mémoire délabrée, émondée mais parce qu'il permet l'association des images de la mort qu'il déclenche incontinent. Le noyé annoncé au début du roman est le narrateur lui-même mais il peine à lui dessiner des contours, il se fie à la mémoire alternative de la photographie qu'il garde soigneusement dans les replis de ses vêtements. La mort appelle la mort ; c'est par association que la mémoire opère chez le fou. L'évocation du cadavre noyé résulte de l'intrusion de la mort dans le pavillon C, une intrusion qui se dilate en dilatant la dimension temporelle. Un peu plus loin, il écrit : « Les oublis m'interdisent sa résurrection ». Pour que la mémoire et le souvenir réintègrent le corps malade, il leur faut un déclencheur et peut-être la mort survenue au pavillon en est un : convoquer la mémoire assure une survie précaire dans l'enceinte de l'hôpital, garantit la sérénité provisoire d'une « tranquillité de lézard » (*H*, 14). Ce petit reptile exprime peut-être un souhait énoncé métaphoriquement pour voir se lézarder le mur dense et compact de la temporalité figée de l'hôpital.

## Crime et mort

La mort est ressentie dans l'enclos hospitalier comme immanente ; elle rôde tout autour de l'espace de l'hôpital. Décharnée, cette mort revêt le costume de la folie dont elle détrône le sérieux implacable de finitude. La folie ou le « déjà-là de la mort »<sup>11</sup> rabaisse la mort par un jeu macabre, la traîne dans la boue du mépris et du ridicule. Dès que la mort est intériorisée, la folie la désarçonne et la familiarise. C'est désormais la folie qui terrasse la mort car elle entretient avec elle un rapport de promiscuité qui la familiarise et la vide de son côté obscur et effrayant : « Qui côtoie la mort, ne la craint pas. Elle ne se cache plus dans les coins sombres » (*H*, 12). Elle

<sup>11</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 28.

ne se matérialise que pour les agonisants : « elle rit quand nous rions, elle partage nos folies, puis elle nous conduit dans nos draps comme on conduit des chenapans qui refusent de dormir tôt » (H, 12). Elle est une alliée du monde du fou ; rendue vivante par l'utilisation de l'hypotypose, elle n'est plus crainte sinon quelquefois tournée en dérision. Et voilà qu'on détrousse un cadavre, qu'on se dispute ses maigres biens, qu'on joue avec sa verge inerte. Mais une fois le cadavre débarrassé, l'association devient difficile et la mémoire, très tôt sevrée de son aliment mortifère, peine à se reconstruire.

Afin de libérer la mémoire, il faut convoquer la mort par l'esquive de la rhétorique. Ramener la mort sur le devant de la scène par le récit s'avère être une stratégie de décloisonnement. Les adolescents du douar autour duquel une grande muraille a été érigée pour en dissimuler la laideur aux touristes, se rendent en grappes pour siffler les bouteilles de vin bon marché ou d'alcool à brûler ajouté à une limonade, tiennent le côté océan pour un *no man's land*, leur chez-soi non négociable. L'aliéné de Salé, Le Corsaire, y viole les jeunes mariées venant flirter, en voiture, dans la zone interdite, enveloppées dans les draps de la seule brise marine : « viande fraîche, vagin à peine cicatrisé, les maris tremblaient, rampaient à quatre pattes. (Insignifiant maquereau, riaient-ils). Mais on n'en voulait pas uniquement à sa boniche, un trou c'est un trou, sa femme s'évanouit » (H, 26). La force d'une telle image qui fonctionne comme une *ekphrasis* fait jaillir d'autres images chez les pensionnaires : « Je les ai surpris plus tard dans les toilettes en train de se masturber à mort, en imaginant sans doute la femme évanouie » (H, 26). La violence, le viol ne suffisent plus à convoquer la mort : « On avait la douce impression, ajoute-t-il, de pénétrer un cadavre frais, un cadavre chaud, palpitant comme une poupée de vitrine » (H, 26), poursuit Le Corsaire. La parole n'est plus le propos mais l'image qu'elle suscite dans l'imaginaire des auditeurs convertis en spectateurs qui l'emporte sur le discours. La mort enfle le costume de la rhétorique, refait irruption et réinvente la mémoire dissolue du narrateur. Les lieux d'enfermement transforment leurs hôtes déjà entamés, mais ces derniers imprègnent à leur tour leurs métamorphoses au local et à ses occupants. Au lieu d'être un espace régulateur des déchaînements démentiels, il les provoque. Espace onirique, l'hôpital instille la confusion plus qu'il ne régule le désordre ; c'est un lieu qui renferme les désirs inavouables, emprisonne dans le corps de la bête les déviations les plus animales, les ébats les plus convulsifs. Il agit comme un élément catalyseur du déchaînement des désirs interdits, des fantasmes incontrôlés. Il incarne un attachement à soi qui s'avère être les premières prémices de la folie : « Dans cette adhésion imaginaire à soi-même, l'homme fait naître sa folie comme un mirage »<sup>12</sup>, soutient Foucault. Dans le même sillage, Érasme ramène la démence à l'humain, pourvoyeur lui-même des irrégularités de sa conduite. L'auteur de l'*Éloge de la folie* fait dire à Pallas, la déesse de la folie, les vertus de tels écarts : « si l'on me chassait de la société, nul ne pourrait un instant supporter ses semblables, chacun même se

<sup>12</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 41.

prendrait en dégoût et en haine »<sup>13</sup>. De tels bienfaits de la folie ne semblent pas se justifier dans *Hôpital*.

## Conclusion

Citant Virginia Woolf, dans son *Journal d'un écrivain*, Monique Plaza écrit :

Parmi toutes les expériences subjectives, la folie est sans doute la plus difficile à introduire dans un texte : elle oblige l'écrivain à aller au cœur de choses qui « ne se soumettent pas comme elles devraient aux embellissements du langage » ; au lecteur, elle peut donner un sentiment d'irréalité et susciter en lui un jugement objectivant antinomique de la jouissance littéraire<sup>14</sup>.

La vérité ne semble d'aucun secours tant que le sujet est clivé, elle ne protège plus de la dissolution. Le chronotope bakhtinien nous a ouvert une perspective d'analyse qui, loin de prétendre à l'exhaustivité, a permis au moins d'entrevoir l'insécabilité des coordonnées spatio-temporelles structurant l'architecture du roman, données qui interagissent dans l'espace asilaire scellant par là un chronotope-synthèse de l'hôpital, le chronotope du non-lieu. L'espace-temps dans le récit est doté d'une grande plasticité que l'imaginaire fantaisiste des pensionnaires modèle et transforme en dehors de toutes les contraintes topographiques et temporelles physiques de l'asile. Tenter d'échapper à son emprise revient, devant l'échec du discours, à s'armer d'images que véhiculent l'hypotypose et l'*ekphrasis*. Le sous-titre du roman *Récit en noir et blanc* trouve, semble-t-il, un écho éloquent à la vocation de cinéaste de l'auteur<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Érasme de Rotterdam, *Éloge de la folie*, trad. fr. P. De Nolhac, Paris, Flammarion, 2008, p. 37.

<sup>14</sup> M. Plaza, *Écriture et folie*, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives critiques », 1986, p. 160.

<sup>15</sup> A. Bouanani avait réalisé un long métrage *Le mirage*.



FRÉDÉRIQUE LAMOUREUX  
Université de Montréal

## Hétérotopie et biopouvoir : l'impact de l'institut psychiatrique sur les patients chez Unica Zürn, Sara Stridsberg et Samuel Fuller

*Heterotopy and biopower : study of the place's impact on the patient's bodies  
in psychiatric institutions in Unica Zürn's, Sara Stridberg's and Samuel  
Fuller's works of fiction*

*Abstract:* The following paper focuses on the impact of psychiatric institution on the bodies of patients in works by Unica Zürn, Sara Stridsberg and Samuel Fuller. Using a Foucauldian approach, one is led to understand the psychiatric ward as an heterotopy : a place where time and space are organized differently from the outside world. What power dynamics take place in such an institution? The author reflects on how writers and cinematographers both portray and criticize the mental health hospital with the means of cinema and literature.

*Keywords:* heterotopy, biopower, poststructuralism, literature, cinema, power dynamics, Foucault, Unica Zürn, Sara Stridsberg, Samuel Fuller, comparative literature.

L'hétérotopie, notion développée par Michel Foucault dans *Le Corps utopique : suivi de Les hétérotopies*, « [...] a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles »<sup>1</sup> ; ces espaces « sont [liés] le plus souvent à des découpages singuliers du temps. [Ils sont parents], si vous voulez, des hétérochronies »<sup>2</sup>. Ainsi, certains lieux ont-ils le pouvoir d'en

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *Le corps utopique : suivi de Les hétérotopies*, Lignes, 2009, pp. 28-29.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 30.

générer de nouveaux, souvent fictifs, où la notion du temps diffère de celle qui prime dans le réel. C'est le cas de l'hôpital psychiatrique, lieu maintes fois investi par des œuvres de fiction, qu'elles soient de nature littéraire ou cinématographique. Là, il semble que les patients comme le personnel soignant n'appartiennent plus au monde ni à la temporalité extérieures. Dans l'antre de l'hôpital psychiatrique, le réel et la fiction se mêlent, perdent leurs contours, se transmutent, et, bien souvent, le patient n'est plus en mesure de distinguer le vrai du faux, les perceptions réelles des hallucinations. Ce microcosme de la société régit les corps selon ses propres règles jusqu'à faire oublier aux patients l'existence du dehors. Afin de rendre compte de l'aspect hétérotopique du lieu qu'est l'hôpital psychiatrique ainsi que du biopouvoir qu'il génère, j'étudierai trois œuvres qui mettent en scène des corps soumis aux dispositifs sociaux, médicaux et carcéraux de l'institut psychiatrique. Il s'agit des romans *L'Homme-Jasmin : impressions d'une maladie mentale* (1999) d'Unica Zürn et *Beckomberga* (2016) de Sara Stridsberg, puis du film *Shock Corridor* (1963) de Samuel Fuller. Afin de bien rendre compte des complexités inhérentes aux œuvres étudiées, je me permettrai d'emprunter des notions issues de plusieurs domaines des sciences humaines tels que la sociologie de Goffman et la philosophie de Foucault. Ma pensée s'inscrit donc dans une mouvance fondamentalement transdisciplinaire et comparatiste qui me permettra de comprendre l'institut psychiatrique comme lieu de l'ambiguïté

Dans le chapitre sur la naissance de l'asile qui figure dans *L'Histoire de la folie à l'âge classique* (1972), Michel Foucault aborde la fausse liberté restituée aux fous lors de la « libération des aliénés » initiée par Pinel à la Salpêtrière :

Donc les chaînes tombent ; le fou se trouve libéré. Et dans cet instant, il recouvre la raison. Ou plutôt, non : ce n'est pas la raison qui réapparaît en elle-même et pour elle-même ; ce sont des espèces sociales toutes constituées qui ont sommeillé longtemps sous la folie, et qui se dressent d'un bloc, dans une conformité parfaite à ce qu'elles représentent, sans altération ni grimaces<sup>3</sup>.

Ce passage révèle non seulement l'échec de la mission sociale de l'institut psychiatrique, mais il soulève les effets néfastes de l'enfermement, l'action insidieuse du biopouvoir sur les corps des patients. Foucault l'écrira explicitement plus tard : « L'hôpital agit sur les maladies, il peut parfois les aggraver, les multiplier ou au contraire les atténuer »<sup>4</sup>. Comme le philosophe, ce qui m'intéresse dans les œuvres à l'étude s'inscrit non pas dans le discours qui porte sur le seul processus de guérison des malades, mais bien plutôt dans celui qui suggère la contamination par le lieu hospitalier, celui qui érige l'hôpital psychiatrique comme incubateur d'aliénation. Bien que plusieurs hôpitaux psychiatriques aient été conçus dans un cadre idyllique – les premières *maisons de retraite* pour aliénés érigées par les Quakers se présentaient comme tout ce qu'il y a de plus pittoresque, comme nous

<sup>3</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, p. 498.

<sup>4</sup> Idem, « L'incorporation de l'hôpital dans la technologie moderne », *Hermès la revue*, n° 2, 1988, p. 31.

le suggère le passage suivant : « Cette maison est située à un mille de York, au milieu d'une campagne fertile et riante ; ce n'est point l'idée d'une prison qu'elle fait naître, mais plutôt celle d'une grande ferme rustique ; elle est entourée d'un jardin fermé. Point de barreaux, point de grillage aux fenêtres »<sup>5</sup> – la réalité de leur architecture, bien différente du discours qui en fait la promotion, évoque déjà leur pouvoir d'isolement et de surveillance : « L'hôpital est lui-même entouré d'un parc magnifique, lequel est à son tour ceint par une clôture de plusieurs mètres de haut. Il faut franchir les postes de garde sud et nord pour avoir la permission de pénétrer dans l'établissement »<sup>6</sup>. Si, dans le roman de Stridsberg, l'hôpital se trouve dans un magnifique jardin, son accès est toutefois limité et protégé grâce à deux postes de garde ; quant à son périmètre, il est délimité par de hautes clôtures qui contrastent avec la beauté luxuriante des lieux. Dans la réalité comme dans la fiction, les causes qui gisent derrière l'élection d'un terrain si prolifique en arbres et autres végétaux ne sont pourtant pas exemptes de considérations ségrégationnistes. Si un grand nombre d'hôpitaux psychiatriques se trouvent dans des parcs, c'est bien parce qu'ils ont été bâtis en périphérie des villes, là où les patients ne représentent plus une source de danger pour les habitants de la ville : « Les malades ont toujours été placés légèrement à l'extérieur de la collectivité urbaine ; un cercle de désolation a souvent existé autour des grands hôpitaux psychiatriques [...] »<sup>7</sup>. Ainsi, la localisation des hôpitaux psychiatriques est d'emblée signe d'exclusion, de mise à l'écart, deux fortes sources d'aliénation. L'architecture intérieure de l'asile ou de l'hôpital psychiatrique contribue elle aussi à ce sentiment grâce aux différents dispositifs de surveillance qu'elle permet de déployer :

À l'intérieur, de vastes couloirs demeurent ouverts sur les dortoirs et la salle commune afin d'en faciliter la surveillance. Une même teinte vert-de-gris défile pièce après pièce après pièce ; et puis cette vue, des innombrables fenêtres : identique de quelque coin où l'on se trouve, le bâtiment d'en face qui escamote le ciel et n'offre rien à voir à part lui-même [...] un endroit sans ombres ni cachettes où absolument rien qui s'y passe n'échappe aux nombreux yeux du bâtiment<sup>8</sup>.

Bien que la configuration du lieu comme espace de surveillance s'incarne dans l'architecture du bâtiment, c'est d'abord l'aménagement de ses locaux qui agit directement sur les corps des malades, qui les alerte quant à leur condition de sujets surveillés. L'historien de l'art Georges Didi-Huberman suggère même que certains patients « [...] souffrent de la folie de la surveillance »<sup>9</sup> et que celle-ci participe à leur mal-être. Le sujet écrivain du roman d'Unica Zürn se plaint d'ailleurs des périodes où elle et ses consœurs sont sommées d'habiter la *salle de travail* : « Mais

<sup>5</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 483.

<sup>6</sup> S. Stridsberg, *Beckomberga : ode à ma famille*, Paris, Gallimard, 2016, p. 73

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>9</sup> G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, p. 14.

on ne le laisse pas rêver en paix d'un avenir aussi agréable ; on l'appelle à l'atelier pour le travail. C'est la même chose qu'à Wittenau : on est rassemblé dans cette salle du matin jusqu'au déjeuner et l'après-midi jusqu'à six heures. Les femmes brodent, tricotent et cousent sous la surveillance d'une infirmière »<sup>10</sup>. Afin de pouvoir surveiller et contrôler en tout temps le corps des patientes, le personnel hospitalier enjoint les internées à se tenir occupées, ce qui constitue un excellent prétexte pour les réunir dans une même salle, là où nul de leurs mouvements ne peut échapper au regard entraîné des infirmières. Le poids de la surveillance se fait également sentir dans la chambre de contention : « [...] on l'amène à son nouveau lit dans la salle surveillée qu'on appelle ainsi parce que plusieurs infirmières y sont de garde en permanence. Ici, les malades ne sont jamais laissées – ne serait-ce qu'un instant – sans surveillance »<sup>11</sup>. L'œil omniscient du personnel soignant provoque, chez les patients, un sentiment d'enfermement qui confirme l'hypothèse foucauldienne selon laquelle, tout comme la prison, l'hôpital psychiatrique se range dans les institutions à caractère panoptique telles qu'étudiées, avant Foucault, par Jeremy Bentham. La protagoniste de *L'Homme-Jasmin* écrit d'ailleurs que plusieurs des femmes ayant effectué un séjour à l'hôpital psychiatrique de Wittenau, en banlieue de Berlin, « n'ont d'autre idée en tête que de recouvrer la liberté, et [...] qualifieront de période cruelle de leur vie celle de leur séjour à Wittenau, comme si elles l'avaient passé en prison »<sup>12</sup>. On retrouve l'association entre hôpital psychiatrique et milieu carcéral dans *Beckomberga* de Stridsberg lorsque la narratrice, la fille de Jim, protagoniste et patient interné à l'hôpital pour alcoolisme et dépression, décrit son impression des lieux ; elle qualifie alors l'institut de « [...] château construit dans les bas-fonds du monde et qui en définitive est une prison, un palais pour les démolis et les irrécupérables où ils pourront s'ébattre dans une lumière stagnante et sale, seuls, bouclés, oubliés de tous »<sup>13</sup>. La jeune fille, bien qu'elle ne soit que de passage à l'hôpital, n'est pas insensible à l'ambiance carcérale qui en émane.

Il n'y a pas que les lieux physiques qui ont la terrible vertu d'enfermer les patients. Il semble que ceux-ci se considèrent également prisonniers de leur propre esprit, comme le suggère cet échange entre la malade et son psychiatre dans *L'Homme-Jasmin* : « “Je me sens comme dans une prison”, a-t-elle dit un jour à un psychiatre qui lui répond : “C'est vous-même qui êtes votre propre prison” »<sup>14</sup>. Jim, le père de la narratrice de *Beckomberga*, tient un discours similaire lorsque sa fille lui demande dans quel état il se trouvera une fois libéré des chaînes de l'hôpital ; il répond alors à sa fille : « Son malheur, on le traîne partout avec soi »<sup>15</sup>. Selon la chercheuse et

<sup>10</sup> U. Zürn, *L'Homme-Jasmin : impressions d'une malade mentale*, Paris, Gallimard, 1999, p. 160.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 101

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>13</sup> S. Stridsberg, *op. cit.*, p. 130.

<sup>14</sup> U. Zürn, *op. cit.*, p. 170.

<sup>15</sup> S. Stridsberg, *op. cit.*, p. 89.

professeure Martine Delvaux, les malades internés seraient victimes d'un double enfermement :

L'expérience de l'institutionnalisation psychiatrique est celle d'un double enfermement, à l'intérieur d'une prison corporelle (physique et/ou chimique) et d'une cellule psychologique. Non seulement la personne « folle » est retirée des sphères d'activité sociale, mais elle est enlevée à elle-même, exilée de ses propres facultés intellectuelles, rendue étrangère à ses capacités d'analyse, d'observation, de jugement et d'expression [...] <sup>16</sup>.

Le malade serait non seulement enfermé physiquement dans un hôpital, mais également en lui-même. D'abord replié sur lui-même suite à la maladie, il arrive toujours déjà enfermé lorsqu'il est temps de le prendre en charge. Lorsque je suis patient.e, j'arrive déjà enfermé.e en moi-même ; ainsi, le biopouvoir que l'on exerce sur chacun de mes faits et gestes, la routine que l'on m'impose, la socialisation artificielle à laquelle on me convie m'enferment psychologiquement une deuxième fois. Les effets destructeurs de l'enfermement sont mis en scène de façon tout à fait explicite dans *Shock Corridor*, film du réalisateur américain Samuel Fuller, où Johnny Barrett, un journaliste américain, joue la schizophrénie afin de s'immiscer dans un hôpital psychiatrique pour y éclaircir un meurtre irrésolu. Au fil des semaines et des rencontres, Johnny développe de réels signes d'aliénation mentale : hallucinations auditives, rêves lucides qui prennent la forme de surimpressions, difficulté à formuler ses idées, etc. Le film revendique donc l'hypothèse antipsychiatrique selon laquelle l'asile, plutôt que de guérir les patients, contribue à l'inoculation d'une nouvelle aliénation. La narratrice du roman de Zürn dénonce elle aussi les effets nocifs de l'internement. Selon la protagoniste de *L'Homme-Jasmin*, c'est d'abord la promiscuité entre les patientes qui contribue au sentiment généralisé de peur. Dans un passage sur les mythes de l'hôpital, elle résume le récit partagé par l'une de ses compagnes sur les bas-fonds et les secrets de l'institut psychiatrique :

Dans ces caves, ces chaufferies, ces salles de bains, affirme-t-elle d'une voix plaintive, on a cruellement torturé les malades – comme si les gardiens et les médecins avaient été des criminels qui, sous le prétexte d'appliquer aux fous des traitements pour les guérir, avaient exercé sur eux les plus incroyables sévices. Ce rapport est tellement angoissant qu'il sème la terreur chez les autres femmes qui l'écourent [...] <sup>17</sup>.

Le sujet écrivant se plaint des rumeurs qui courent et sèment le chaos parmi les patientes. Il ne souhaite en rien se lier à cette communauté de femmes qui invente des récits d'horreur et à laquelle elle ne considère pas appartenir : « Elle ne veut rien avoir à faire avec ces gens-là ; elle s'assoit dans un coin et ne parle à personne. Elles déambulent de long en large dans un grand couloir. Les portes – c'est seule-

<sup>16</sup> M. Delvaux, *Femmes psychiatisées, femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique*, Paris, Institut Synthélabo, 1998, p.165.

<sup>17</sup> U. Zürn, *op. cit.*, p. 91.

ment maintenant qu'elle s'en aperçoit – n'ont pas de loquet. [...] Les fenêtres sont munies de grillage »<sup>18</sup>. Puisque « le reclus subit [...] l'influence des contacts interpersonnels – et par conséquent de tout un système de relations sociales imposées par la force »<sup>19</sup>, je considère, avec Goffman, la propagation de la peur comme une contamination dont l'agent est un groupe humain. Bien que la narratrice-personnage de *L'Homme-Jasmin* se sente à part, elle pâtit de l'effet communautaire, ce qui décuple l'oppression de l'enfermement. Les histoires racontées par ses consœurs, quoiqu'elles ne soient pas fondées, prennent racine dans des faits bien réels, dans des détails de l'architecture qui ont un effet direct sur les corps et, corrélativement, sur l'imaginaire – portes sans loquet, fenêtres toutes munies de grillage. Il semble bien que ces mythes découlent d'un sentiment créé par l'aménagement réel des lieux : « [...] il "colle" quelque chose à ces murs et c'est la forme abominable que peut prendre cette maladie. Il n'est pas rare que gardiens et infirmières, au cours de leur lutte pour maîtriser certaines obsédées, soient pris eux-mêmes d'une sorte d'hystérie »<sup>20</sup>, ce qui fera dire à la narratrice de *Beckomberga* que l'hôpital, bien qu'elle l'affectionne, est également un lieu de peur :

La peur, c'est aussi Sabina qui court en manteau de fourrure dans la forêt avec une harde de chiens de garde à ses trousses ; la peur, ce sont les oiseaux et les libellules et les sapins et les éraflures rouge sang sur ses mollets après sa course, son corps nu à la morgue ; la peur, ce sont les patients sans parents dans les institutions médicales, ces malades sans famille qui flottent dans les grandes cuves en ciment remplies de formol<sup>21</sup>.

Dans cet extrait descriptif, des récits oniriques se mêlent à l'univers de la fiction. La course folle de Sabina à travers la forêt, ses mollets sanguinolents, les patients orphelins se fondent, se mêlent, sur un plan horizontal, à l'invention, à l'extrapolation : le corps nu de Sabina à la morgue, les corps des malades sans famille flottant dans d'immenses cuves de formol. Ce passage est paradigmatique de l'interpénétration de la réalité et de la fiction en milieu psychiatrique, de l'effacement des frontières entre le réel et l'imaginaire. L'hôpital psychiatrique est alors dépeint comme un lieu qui en génère d'autres, un lieu où le temps n'a rien à voir avec celui qui préside à la vie des autres, ceux qui vivent en société ; cette temporalité en marge du quotidien, Foucault la pensait déjà comme partie intégrante de l'hétérotopie. Sabina, la patiente dont Jim s'éprend dans *Beckomberga*, confiera d'ailleurs à la narratrice qu'« [il] est toujours trois heures et demie [là-bas] »<sup>22</sup> alors qu'elle-même formulera la réflexion suivante : « Je rate en permanence mon bus quand je suis ici. Je suis à peine arrivée que j'oublie le temps. Je plonge au fond de quelque chose, j'oublie

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 86-87.

<sup>19</sup> E. Goffman, *op. cit.*, p. 71.

<sup>20</sup> U. Zürn, *op. cit.*, p. 92.

<sup>21</sup> S. Stridsberg, *op. cit.*, p. 375.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 166.

tout ce qui se trouve dehors »<sup>23</sup>. La barrière qui s'interpose entre le reclus, ou encore celui qui fréquente de façon assidue l'institut psychiatrique, et le monde extérieur constitue, selon Goffman, « la première amputation que subit la personnalité »<sup>24</sup>. Elle serait vécue comme une mortification qui « [impose] à l'individu un rythme qui lui [est] totalement étranger et un rôle qui lui fait abandonner tout ce qui pouvait le distinguer des autres »<sup>25</sup>. Comme nous avons pu le lire, certains personnages de fiction s'en plaignent – c'est le cas de la narratrice-personnage de Zürn – alors que d'autres, comme Jim, le père de la narratrice de *Beckomberga*, semblent se plaisir à vivre en cette hétérotopie qu'est l'hôpital psychiatrique : « – Tu te plais ici. N'est-ce pas ? / – Oui, et c'est bizarre. Où est-ce que c'est si bizarre que ça ? »<sup>26</sup>. L'hôpital, plutôt que de réhabiliter les patients en vue de leur réinsertion sociale, les socialise de telle manière que ceux-ci ne veulent ni ne peuvent le quitter. Leur univers de référence devient celui de l'hôpital, il leur est alors presque impossible de réintégrer le monde des bien-portants.

À l'aune des conséquences des mécanismes de contrôle et de surveillance, de la socialisation artificielle des patients, il paraît pour le moins paradoxal que plusieurs personnages, dont ceux de la narratrice-personnage dans *L'Homme-Jasmin* et de Jim dans *Beckomberga*, viennent à considérer l'hôpital comme leur demeure, voire préfèrent y vivre que de réintégrer la société. À plusieurs reprises, la narratrice du récit de Zürn affirme avoir « le sentiment d'être "chez elle" et d'être une créature libre »<sup>27</sup> à l'hôpital, exprime le désir de « rester pour toujours à Wittenau »<sup>28</sup> ou à Saint-Anne. Dans *Beckomberga*, Jim exprime lui aussi ce sentiment de familiarité : « Et puis, je me sens ici chez moi, jamais ailleurs je n'ai éprouvé cette sensation. Les gens sont différents ici, ils n'ont rien »<sup>29</sup>. Il semble que l'hôpital soit le seul lieu où Jim puisse vivre sa folie sans sombrer dans l'autodestruction, peut-être parce qu'il y est encadré, ce qui l'empêche de s'adonner à des excès, peut-être aussi parce que dans la grande communauté des malades, tous sont égaux devant la maladie. Un autre personnage, Olof, le dernier patient à quitter l'enceinte de Beckomberga avant sa fermeture définitive, témoigne également de son sentiment d'appartenance au lieu : « – Je préférerais avoir le droit de rester ici. / – Pourquoi as-tu envie de rester ici ? / – J'ai tous mes copains ici »<sup>30</sup>. Le désir exprimé par Olof est-il purement motivé par sa volonté ? Témoigne-t-il d'une préférence pour le milieu hospitalier ? Ou alors sa propension à demeurer entre les murs de l'institut psychiatrique est-

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> E. Goffman, *op. cit.*, p. 57.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 65-66.

<sup>26</sup> S. Stridsberg, *op. cit.*, p. 112.

<sup>27</sup> Unica Zürn, *op. cit.*, p. 93.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>29</sup> S. Stridsberg, *op. cit.*, p. 25.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 52.

elle conditionnée par la socialisation artificielle à laquelle les patients n'ont guère d'autre choix que de se plier ? Le texte semble pencher vers la dernière hypothèse. L'hôpital ou l'institut d'internement détient le pouvoir de désocialiser et de resocialiser les patients selon les termes de l'institution ; ainsi, les malades qui ont habité la plupart de leur vie l'hôpital en oublient le monde extérieur : « – J'ai bien essayé de dessiner dans le secteur hospitalier, mais c'est difficile. Parce que je ne sais pas à quoi ça ressemble là-bas, dehors. Comme base, je n'ai que les fenêtres d'ici, la cour de l'hôpital et le chemin qui mène à la chapelle. Je sens que c'est plus grand, dehors [...] »<sup>31</sup>. Les patients qui séjournent un long laps de temps en institut psychiatrique considèrent ne plus appartenir à la société du dehors, ne plus être des sujets adéquats pour y évoluer ; il se soumettent alors, en silence, au pouvoir en place sans plus espérer une vie autre : « Ils se plaignent rarement, ne s'opposent jamais non plus aux statuts de l'hôpital et se laissent docilement reconduire à l'intérieur après une petite entorse au règlement [...] »<sup>32</sup>. Les internés deviennent alors des sujets sociabilisés sur mesure pour interagir *comme il se doit* en milieu hospitalier. Foucault, dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, écrit d'ailleurs que les psychiatres de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle considèrent, et par là méprennent, « pour guérison spontanée de la folie ce qui n'est peut-être que sa secrète insertion dans une artificieuse réalité »<sup>33</sup>. L'apparente guérison des patients ne serait donc qu'une aliénation de plus, une aliénation qui soumet le malade au biopouvoir, efface les symptômes de la maladie sans pour autant la guérir, fait des patients aux habitudes inadaptées, de « bons sujets » dociles.

Dans les œuvres de fiction étudiées, le malade évolue au sein d'un milieu artificiel qui tire son pouvoir de mécanismes de peur, de sanctions qui s'apparentent en tous points au conditionnement opérant théorisé par Burrhus Frederic Skinner ; il s'agit alors de « [...] constituer un milieu où, loin d'être protégé, [le patient] sera maintenu dans une perpétuelle inquiétude, sans cesse menacé par la Loi et la Faute »<sup>34</sup>. L'image de la camisole de force dans le film *Shock Corridor* de Samuel Fuller représente bien la menace qui attend le malade si jamais il déroge aux règles imposées par l'institution. Dès qu'il se mêle à un mouvement de révolte, qu'il sort de ses gonds, qu'il s'en prend à un autre détenu, Johnny Barrett, le protagoniste du film, est intercepté par le personnel soignant, puis isolé dans une chambre où il est alité puis vêtu d'une camisole de force inhibant chacun de ses mouvements. La répétition de la punition a pour but d'apprendre au patient à se contrôler lui-même, grâce au seul pouvoir de la peur, à la seule appréhension du châtiment. À Saint-Anne aussi, la restriction physique sert d'exemple dissuasif aux patientes : « tous les lits semblent occupés. Plusieurs malades portent une camisole de force

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>33</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 501.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 503.

et sont attachées à leur lit par les pieds et par les mains »<sup>35</sup>. La liberté apparente du malade, *la disparition des chaînes*, est dès lors pure illusion puisque le voilè soumis au regard de l'Autre ainsi qu'au « self restraint », à l'introjection de *Big Brother* pour emprunter les termes à George Orwell. Le patient est alors enchaîné à un système de récompenses et de punitions qui agit de pair avec le mécanisme de surveillance abordé plus tôt.

Les trois œuvres de fiction choisies dans le cadre de cet article nous révèlent les multiples paradoxes que génère l'hôpital psychiatrique en tant qu'hétérotopie. Lieu communautaire et de solitude, lieu de cure et d'aliénation, lieu familial et terrifiant, il donne naissance à des expériences contradictoires, enferme et libère, crée des espaces mentaux intangibles. C'est aussi un espace régi par la surveillance et le biopouvoir exercé par les représentants de l'État – Didi-Huberman nous parlera de la « banale tendresse d'État »<sup>36</sup> – ici, le personnel soignant, plutôt que de guérir les patients, les socialise de telle manière qu'il en fait des *types sociaux* normalisés selon le modèle bourgeois. Dans deux des trois œuvres de fiction, l'hôpital opère une normalisation généralisée et déloge la bonne comme la mauvaise folie du malade – considérons la bonne folie comme ce qui déroge à la norme, ce qui fait d'un être humain un individu singulier. *Shock Corridor* et *L'Homme-Jasmin* dénoncent cette homogénéisation forcée et explicitent les mécanismes d'aliénation perpétrés par le pouvoir en place. *Beckomberga*, pour sa part, dépeint un hôpital psychiatrique empreint d'onirisme, un lieu hors temps, hors du quotidien, un lieu offert aux patients par l'État providentiel afin qu'il leur soit donné de vivre leur folie, mais qui, à la fois, l'empêche de réinsérer la société « normale ». Tout comme dans le roman d'asile de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les trois œuvres à l'étude prennent parti du patient et critiquent les mécanismes de pouvoir mis en place par l'État pour exclure les marginaux, les faire disparaître du champ social<sup>37</sup>. Ainsi, l'hétérotopie de l'hôpital psychiatrique telle que vue et représentée par la fiction n'est pas qu'un refuge pour les patients, un lieu sûr où il leur est donné de guérir à leur rythme ; elle est plutôt considérée comme une

[hétérotopie] de déviation : c'est-à-dire que les lieux que la société ménage dans ses marges, dans les plages vides qui l'entourent, sont plutôt réservés aux individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. De là les maisons de repos, de là les cliniques psychiatriques, de là également, bien sûr, les prisons<sup>38</sup>.

Notre étude a pour objet le matériau littéraire et n'a bien sûr pas la prétention de parvenir à des conclusions d'ordre sociologique. Cependant, il nous faut souligner

<sup>35</sup> S. Stridsberg, *op. cit.*, p. 195.

<sup>36</sup> G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 11.

<sup>37</sup> A. Fauvel, « La voix des fous. Hector Malot et les romans d'asile », *Romantisme*, vol. 3, n° 141, 2008, pp. 51-64.

<sup>38</sup> M. Foucault, *op. cit.*, pp. 26-27.

que les œuvres choisies dans le cadre de cet article, bien qu'elles soient dites de fiction, tentent de recréer, grâce aux moyens du langage, un univers qui se rapproche de l'univers référentiel, soit celui du réel. Elles sont donc toutes trois inspirées par de vrais enjeux qu'elles pensent et mettent en scène afin de critiquer l'ordre établi. En cela, leur discours est profondément politique.

EMMA CHEBINOU  
Allegheny College, Meadville

## Folie du personnage ou folie d'une société ? *Le Horla* et *L'Impasse*

*Characters' Madness or Society's Madness ?*  
"Le Horla" and "L'Impasse"

*Abstract:* Lucidity or raging madness? The chosen novels raise the question: who is insane? This analysis will compare literary representations of madness between the late nineteenth and late twentieth centuries. *Le Horla* (1887) and *L'Impasse* (1996) are two novels whereby the psyche's sickness is characterized by anxiety, illusion and paranoia while simultaneously portraying the main character as a lucid and reasoning being. Mirrors are present in both works and testify of a double consciousness, another self, and, physical, mental, and identity disintegration of characters. Psychiatry, in both novels, represented by Dr. Parent and Dr. Malfoi, lead to the character's alienation because of their mental imprisonment. By showing their evolution, the study will shed light on the madness's meaning and the characters' subversive strategy to overcome it. Believing in madness is based on reason and pragmatism, but most of all enables the characters to see the invisible that the society can't see: their own madness. Ultimately, their discoveries haunts and dehumanizes the characters as they try to escape from their new knowledge.

*Keywords:* madness, oppression, collectivity, dehumanization, subversion, illusion, identity.

Deux siècles séparent les deux œuvres, mais toutes deux reflètent des personnages similaires dans leur odysée de la névrose. Les narrateurs dans *Le Horla* de Maupassant (1887)<sup>1</sup> et dans *L'Impasse* de Daniel Bijaoula (1996)<sup>2</sup> se retrouvent dans une spirale de folie caractérisée, entre autres, par l'angoisse et l'illusion. Les

---

<sup>1</sup> G. de Maupassant, *Le Horla*, en ligne, <http://maupassant.free.fr/pdf/horla.pdf>.

<sup>2</sup> D. Bijaoula, *L'Impasse*, Paris, Présence Africaine, 1996.

textes proposent une critique rétrospective de la société à laquelle les deux auteurs appartiennent. Mon analyse démontrera que la folie n'est pas intrinsèque au personnage mais l'est à la société. La folie est une allégorie de l'oppression. Ainsi, les deux textes proposent une relecture du rapport opprimé/oppresseur. Le narrateur opprimé finit par adopter la même attitude que celle de l'oppresseur dans le rejet de l'Autre. Cette « irruption de l'autre dans l'espace auctorial »<sup>3</sup> indique un double du personnage, « un moi incertain »<sup>4</sup> mais aussi un Autre double.

En effet, le Horla et *le monstre* dans *L'Impasse* représentent l'Autre, l'étranger, source de peur et de conflit interne dû à son caractère inconnu. L'Autre est celui qui va à l'encontre des idéaux du personnage, ses mœurs et ses valeurs. Celui-ci devient de ce fait marginal dans sa manière de penser et d'agir qui diffèrent de la norme. À travers l'évolution descriptive de la folie et la présence de celle-ci dans la langue, la pensée et le corps, cette analyse mettra en relief l'aliénation des personnages, leur dénonciation de l'oppression et leurs stratégies subversives comme celles de mettre en avant le ridicule de la société et celui du pouvoir. Ces stratégies sont en effet mises en place pour tenter de sortir de la folie (ou de la raison ?) qui entraîneront, malgré tout, la mort latente de l'individualité.

*Le Horla* de Maupassant est une nouvelle fictive psychologique du XIX<sup>e</sup> siècle écrite sous la forme d'un journal intime. La nouvelle est classée sous la catégorie de la nouvelle fantastique où « l'affirmation de réalité qui caractérise le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle [...] est comme le tracé retors des démarcations, des limites connaissables, des garanties du sujet, de l'extension du réel »<sup>5</sup>. Dans un style presque autobiographique : Maupassant est aussi atteint de démence après la mort de son ami, autre auteur reconnu du siècle, Gustave Flaubert. *Le Horla* est représenté tel un microcosme du monde où le personnage vit. L'œuvre montre l'évolution de sa crise interne mentale, d'un « délire obsidial accompagné d'un sommeil agité »<sup>6</sup> jusqu'à l'apparition d'un Horla, sorte de monstre, qu'il croit être le fruit de son imagination. Tout au long de la nouvelle, il cherche à comprendre ce qui lui arrive et tente de fuir son mal-être, mais il échoue.

De ce fait, malgré la distance temporelle, les thèmes de la nouvelle se lient avec *L'Impasse* de l'auteur congolais Daniel Biyaoula. Dans le Congo d'après-guerre civile et du coup d'État contre l'ex-dirigeant Mobutu, le roman retrace l'histoire d'un Congolais, Joseph Gakatuga, vivant en France depuis une quinzaine d'années, qui décide d'aller dans son pays d'origine pour un retour aux sources à la recherche

<sup>3</sup> R. Turcanu, « *Le Horla* et "l'effet de réel" », [in] *Nineteenth-Century French Studies*, n° 3/4, 1998, pp. 387-397, ici p. 387.

<sup>4</sup> S. Lebon, « *Le Horla* ou les frontières du réel », [in] *Revista De Linguas Modernas*, n° 15, 2011, pp. 93-114, ici p. 94.

<sup>5</sup> J. Neefs, « La représentation fantastique dans *Le Horla* de Maupassant », [in] *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 32, 1980, pp. 231-245, ici p. 232.

<sup>6</sup> P. Krumm, « La peur de l'autre dans *Le Horla* de Maupassant et *Dracula* de Stoker », [in] *Neophilologus*, n° 79, 1995, pp. 541-554, ici p. 541.

d'un « être dans le monde du nègre »<sup>7</sup>. Dans son premier chapitre appelé *Première constriction* qui se passe à Brazzaville, capitale du Congo, le personnage observe la décomposition du pays et celle de ses compatriotes à la peau blanchie et aux vêtements absurdes. Il réalise ensuite la différence avec ses compatriotes. De retour à Paris, il subit sa *deuxième constriction* et se retrouve en conflit avec lui-même. Après avoir pris conscience de sa noirceur à travers le regard de sa partenaire blanche et celui de la société, il sombre encore plus dans la dépression et consulte un psychiatre *spécialiste de l'africain*, le Dr. Malfoi. Pour survivre, il sublime sa vie dans le divertissement afin d'arrêter de penser et devient un Congolais décomposé et transformé, symbole de la mort de soi. Tout comme dans *Le Horla*, le narrateur finit par disparaître.

Foucault<sup>8</sup> définit la folie comme ayant une relation complexe avec la déraison. La folie, selon lui, est contrôlée et construite par les forces intellectuelles qui opèrent dans la société. Au Moyen Age, explique-t-il, la folie était associée aux secrets et à la vision de la fin du monde. Après cette époque, la folie était attachée aux autres formes de déviance sociale et d'esprit maléfique. L'âge classique place la folie « exactement au point de contact de l'onirique et de l'erroné »<sup>9</sup>. Ce caractère onirique et erroné se trouve dans les deux œuvres qui ont en commun une folie à la fois étrange et étrangère entraînant la peur et le pessimisme.

Dans *Le Horla*, le narrateur est en face d'un être invisible faisant naître l'angoisse et des états de panique. Puisque le Horla a un nom divisé en *hors* et *là*, il montre aussi la division de deux personnages, une autre personne hors de lui. La traductrice Charlotte Mandell affirme que Horla est un jeu de mots entre *hors* et *là* et que Horla ressemble à « l'étranger, l'externe, celui qui est dehors »<sup>10</sup> et peut être interprété comme « ce qui est à l'extérieur »<sup>11</sup>. L'absence du visible est en même temps présence. Le Horla est en dehors donc absent. Toutefois, le narrateur montre que le monstre est ici à l'intérieur, et donc présent. Le texte renvoie à une phobie ayant une signification cachée que tout individu possède. Face à une peur si importante, l'inconscient et la psyché de l'individu sont contrôlés. L'angoisse est due à la perte du rationnel, le personnage se croit fou mais ne l'est pas, la folie étant ce qu'il craint le plus.

Dans le texte de Maupassant, le narrateur commence le récit en décrivant sa Normandie natale dans un cadre calme et serein. Des fièvres, malaises, cauchemars et phénomènes paranormaux prennent possession de lui après avoir vu un bateau

<sup>7</sup> R. Little, « Keeping up Appearances: Biyaoula's *L'Impasse* », [in] *Présence Africaine*, n° 157, 1998, pp. 141-156, ici p. 141.

<sup>8</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1961.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 309.

<sup>10</sup> « [...] the outsider, the outer, the one out there ». G. de Maupassant, *The Horla*, trad. Ch. Mandell, New York, Melville House Publishing, 2005.

<sup>11</sup> [...] « what's out there », *ibidem*.

qui vient de l'étranger. Il refoule ce qu'il ne veut pas voir et la nuit le tourmente avec une présence inconnue. Il évite son inconscient mais doit y faire face quand il dort ; c'est ce moment qu'il craint le plus. Dans la nuit, il se voit étranglé par un être invisible et le refoule pour protéger son équilibre psychologique en trouvant des solutions comme sortir ou s'absenter. Malheureusement, la fuite ne résout rien, car à son retour les mêmes angoisses reviennent. Son combat est d'essayer de comprendre ce qui lui arrive, de savoir s'il est atteint de démence. Il essaie de rationaliser en cherchant une explication logique mais l'irrationnel prend le dessus. En se posant des questions sur sa santé, il se pose aussi des questions sur l'être invisible qui le tourmente.

Je dors – longtemps – deux ou trois heures – puis un rêve – non – un cauchemar m'étreint. Je sens bien que je suis couché et que je dors... je le sens et je le sais... et je sens aussi que quelqu'un s'approche de moi, me regarde<sup>12</sup>.

[...] Je hâtai le pas, inquiet d'être seul dans ce bois, apeuré sans raison, stupidement, par la profonde solitude. Tout à coup, il me sembla que j'étais suivi, qu'on marchait sur mes talons, tout près, à me toucher<sup>13</sup>.

Le narrateur est sujet à des hallucinations durant la nuit qui est aussi synonyme de cauchemar et d'angoisse chez Joseph dans *L'Impasse* : « Pourtant des jours durant, je dois prendre sur moi-même pour ne pas rester couché [...] mon sommeil ne soit pas le moins du monde reposant »<sup>14</sup>. Il sent aussi une présence : « Je sens que l'ombre s'est étalée dans mon cœur, elle est complètement en moi [...] les mots qui viennent dans ma tête... j'ai l'impression d'avoir perdu le goût de l'universalité »<sup>15</sup>. Tout comme dans *Le Horla*, la sensation d'être dominé se retrouve chez Joseph : « J'avoue que je ne cesse de remuer toutes formes de pensée, de réfléchir sur cette espèce de déception, de désillusion intérieure que je sens présente en moi [...]. Chaque fois il me fait consentir beaucoup d'efforts pour les effacer de ma tête »<sup>16</sup>.

La folie de Joseph commence avec sa prise de conscience de sa différence aussi bien en Afrique qu'en France : « Quand je m'interrogeais sur l'Afrique et les Africains, c'est à partir du moment où j'eus une conscience accrue de mes origines que cela m'arriva ces crises de céphalées »<sup>17</sup>. Rejeté par sa famille qui considère Joseph « trop noir »<sup>18</sup> ou « anormal »<sup>19</sup> car celui-ci est en couple avec Sabine, une blanche, il devient néant quand il retourne en France. Comme dans *Le Horla*, Joseph est suivi et hanté par des questions existentielles et par ses obsessions : « Décidément, elle me

<sup>12</sup> G. de Maupassant, *op. cit.*, p. 6.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>14</sup> D. Biyaoula, *op. cit.*, p. 250.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 251.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 56.

poursuit partout ma noirceur, je ne peux pas l'oublier »<sup>20</sup>. La France est l'endroit où il commence à être atteint de démence et où il sombre dans la paranoïa, surtout quand il voit l'incapacité de sa partenaire à reconnaître le racisme. Il la fuit et fuit « son poids d'être noir »<sup>21</sup>. Sa folie le pousse lui-même à devenir raciste : « un spécimen de la race blanche, c'est ce qu'elle devient à mes yeux. Qu'elle me semble blanche sa peau, mais qu'est-ce que je fabrique avec elle ? »<sup>22</sup>.

Le récit de la folie se reflète aussi dans l'illusion de la folie ressentie par le lecteur. En effet, le désordre et la confusion renforcent le côté irréel de la folie. Dans ce mouvement, l'écrit, comme l'oral, sont désordonnés et l'angoisse du narrateur est décrite de façon chaotique. D'ailleurs, la langue, selon Frantz Fanon<sup>23</sup>, structure la psyché et, selon lui, nous donnons du sens à travers la langue. La langue de Joseph est malade, comme le montrent ces passages : « Je dîne vite, puis j'essaie de lire ; mais je ne comprends pas les mots ; je distingue à peine les lettres » ; [...] « Puis, au moment de remonter dans mon coupé, j'ai voulu dire : "À la gare !" et j'ai crié, – je n'ai pas dit, j'ai crié – d'une voix si forte que les passants se sont retournés : "À la maison", et je suis tombé, affolé d'angoisse, sur le coussin de ma voiture. Il m'avait retrouvé et repris »<sup>24</sup>.

Le choc des mots est illustré dans la dégradation du langage. Le Horla est aussi une image du langage ironique, il ne parle pas, son silence produit un texte illisible au lecteur. Dans *L'Impasse*, la langue devient également « étouffée »<sup>25</sup> et muette : « C'est comme si je naviguais dans un brouillard épais. Je tombe dans une espèce de mutisme »<sup>26</sup>, mais elle est aussi rompue et obsessionnelle : « Mon voisin du bas passe son éternel disque qui me rentre dans le cerveau. Machinalement, je mets la radio en marche. On parle des immigrés à la radio... les immigrés... les immigrés... elles me battent de plus en plus la tête mes céphalées... les immigrés... les immigrés »<sup>27</sup>. D'ailleurs, Foucault évoque le concept de *délirium* qu'il définit comme le fait de sortir de la voie de la raison. Il montre aussi que l'une des formes de délirium est un discours qui transforme la réalité caractérisée par une « double inanité du langage et de l'image »<sup>28</sup>.

Cependant, il y a une différence en nature entre deux techniques qui consistent à modifier les qualités communes du corps et de l'esprit, et celles qui consistent à traiter la folie par le discours. Dans le premier

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 187.

<sup>23</sup> F. Fanon, *Peau noire, masque blanc*, Paris, Seuil, 1952.

<sup>24</sup> D. Biyaoula, *op. cit.*, p. 9.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 250.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 182.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 241.

<sup>28</sup> « [...] double inanity of language and image ». M. Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, Routledge, 2001, p. 174.

cas, la technique est une des métaphores au niveau de la maladie qui est détérioration de la nature, dans la seconde, la technique est celle de la langue, à ce niveau de folie perçue comme la raison du débat avec elle-même<sup>29</sup>.

Alors, le lecteur a l'impression que le narrateur se répète et produit un effet cyclique comme si les pensées de l'auteur tournaient en rond. Ainsi, le texte devient un miroir des émotions du lecteur et du personnage, et l'écrit, dans *Le Horla*, à travers la multitude d'exclamations devient folie, trouble et confusion : « – 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 ? »<sup>30</sup>. Dans *L'Impasse*, les pensées de Joseph sont tout autant obsessionnelles : « Il m'est de moins en moins possible de faire fi de toutes les injustices qui sont le lot de nous autres. Et ça tourne presque à l'obsession dans ma tête que les choses seraient plus simples sans la peau, sans les mots et les regards de tous ceux qui prennent plaisir à briser les autres »<sup>31</sup>.

Au-delà de la langue et de la pensée, le corps est aussi affecté. Frantz Fanon affirme que le corps joue un rôle pivot dans l'expression et la structure de l'esprit. Fanon, comme Foucault, considère les instituts psychiatriques comme une forme de contrôle qui maintient l'individu immobile dont la langue et le corps sont tous les deux affectés. Ce contrôle donne à Joseph « l'envie de hurler »<sup>32</sup> mais son corps ne le suit pas : « Et je sens combien ça excède, les mots lorsque le dedans est déjà fatigué. C'est là que je m'aperçois que le mien ce n'est plus du compact, non ! c'est comme s'il n'y avait que de la cire en moi que celle-ci avec les délires de mes compatriotes, eh bien, elle avait fondu. Ça m'a fait une lourdeur, un poids immense à porter, mon corps »<sup>33</sup>. Le narrateur dans *Le Horla* subit les mêmes symptômes de paralysie de la langue et de celle du corps :

Moi, je me débats, lié par cette impuissance atroce, qui nous paralyse dans les songes ; je veux crier, – je ne peux pas ; – je veux remuer, – je ne peux pas ; – j'essaie, avec des efforts affreux, en haletant, de me tourner, de rejeter cet être qui m'écrase et qui m'étouffe, – je ne peux pas !<sup>34</sup>

[...] Tout le jour j'ai voulu m'en aller ; je n'ai pas pu. J'ai voulu accomplir cet acte de liberté si facile, si simple, – sortir – monter dans ma voiture pour gagner Rouen – je n'ai pas pu. Pourquoi ?<sup>35</sup>

<sup>29</sup> « However, there is a difference in nature between those techniques which consist in modifying the qualities common to body and soul, and those which consist in treating madness by discourse. In the first case, the technique is one of metaphors, at the level of a disease that is a deterioration of nature; in the second, the technique is one of language, at the level of a madness perceived as reason's debate with itself ». Foucault, *op. cit.*, p. 174, ma traduction [EC].

<sup>30</sup> G. de Maupassant, *op. cit.*, p. 18.

<sup>31</sup> D. Biyaoula, *op. cit.*, p. 235.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>34</sup> G. de Maupassant, *op. cit.*, p. 7.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 37.

Dans le désordre de la langue et de la pensée, s'opère une dichotomie entre le moi réel rationnel et l'autre, fictionnel et irrationnel, présents tous les deux en un seul être. Cela montre en effet que l'identité n'est jamais unique mais multiple, représentant l'individu perdu dans la collectivité. « C'est lui, lui, le Horla, qui me hante, qui me fait penser ces folies ! Il est en moi, il devient mon âme ; je le tuerai ! »<sup>36</sup>, dit le narrateur, et Joseph à son tour entend « une voix qui crie dans [s]a tête, elle [l]e retient »<sup>37</sup>. Le double, en effet, est le résultat de la perte de l'identité personnelle. La division de l'être indique que la folie au niveau individuel implique aussi une partie extérieure. En effet, la relation dialogique s'exerce car dans une société, il y a forcément la présence de l'autre. Les deux récits le montrent à l'œuvre car il y a le *je* et le groupe social auquel il appartient, ou bien celui auquel il ne veut pas appartenir.

Maupassant et Biyaoula veulent contredire les idées reçues de l'ère positiviste à travers l'écriture. Maupassant essaie de transmettre un message à la société à travers l'épisode du miroir dans lequel le narrateur est incapable de se voir et qui forme un espace où « l'objet-double transitionnel s'efface de l'espace psychique du sujet, et cède la place au Horla, forme détransitionnée du double »<sup>38</sup>. Le miroir reflète l'image du narrateur et par extension, celle de la société. En effet, la fin de siècle est caractérisée par un pessimisme très important après la défaite de 1870 face à la Prusse. L'ère était alors caractérisée par un repli sur soi qui paraissait être la seule solution pour pouvoir lutter contre le déclin de la culture<sup>39</sup>. Pour illustrer cela, Maupassant utilise la médiocrité de l'époque. Pour critiquer la société, il met en scène l'absence de relations humaines authentiques. L'auteur cherche à montrer que les relations entre hommes ne le sont pas toujours, mais montre également que le *moi* se perd dans cette époque, d'où la déficience du moi dans son récit :

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 reflet.

Comme j'eus peur ! Puis voilà que tout à coup je commençai à m'apercevoir dans une brume, au fond du miroir, dans une brume comme à travers une nappe d'eau ; et il me semblait que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image, de seconde en seconde. C'était comme la fin d'une éclipse<sup>40</sup>.

Dans *L'Impasse*, le miroir reflète aussi la condition humaine congolaise après que le personnage principal se décolore la peau. Cela note aussi l'absence du

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>37</sup> D. Biyaoula, *op. cit.*, p. 236.

<sup>38</sup> J. Jung, « Du paradoxe identitaire au double transitionnel: *Le Horla* de Guy de Maupassant », [in] *Revue Française de Psychanalyse*, n° 74, 2, 2010, pp. 507-519, ici p. 507.

<sup>39</sup> A. Legrelle, *La Prusse et La France devant l'Histoire*, Paris, Cotillon, 1880.

<sup>40</sup> G. de Maupassant, *op. cit.*, p. 50.

moi ; Joseph dit : « Vu que je peux me regarder dans une glace sans me voir, qu'il ne suscite plus rien en moi mon visage, qu'il ne me désespère plus »<sup>41</sup>. Biyaoula dénonce la mentalité du Congolais, l'obsession de ressembler au blanc et celle du matérialisme. En plein contexte de la guerre civile (1996-1997), communément appelée *Première guerre mondiale africaine*, une partie de l'ancien Zaïre et Kinshasa se trouvent envahis par les rebelles Tutsi anti-Mobutu – ceux qui ont contribué à la Guerre du Rwanda. En 1997, Mobutu, ancien président zaïrois, est remplacé par un chef rebelle Laurent Desiré Kabila. Après la mort de ce dernier, une guerre sans précédent est menée par les rebelles du Rwanda et d'Uganda de 1998 à 2003. Cette période est marquée par une forte dictature et un déclin économique<sup>42</sup>. Le Zaïre disparaît en 1996, à la chute du régime de Mobutu<sup>43</sup>, pour laisser place à la République démocratique du Congo. Dans ce pays anéanti, Biyaoula décrit aussi la médiocrité dans les « resplendissantes villas puant la pauvreté indicible »<sup>44</sup> qui transparaît sur les gens.

On dirait qu'une peste est passée par là. En cette saison sèche, ils [faubourgs de la ville] sont d'une tristesse à pleurer, les quartiers que nous parcourons. Il n'y a pas à dire, le soleil fait paraître la misère un peu moins disgracieuse. Plus nous nous rapprochons de la périphérie, plus elle se dénude, la pauvreté, plus elle se fait crue. C'est que des maisons de guingois, du genre de celles qu'on doit rencontrer dans les enfers, dans lesquelles on n'imaginerait pas que des êtres de chair et de sang puissent habiter. Que des tombeaux de misère autour de nous [...] et les gens qui circulent, ils leur ressemblent à leurs mauvaises maisons<sup>45</sup>.

La déchéance de la France et des gens qui s'y rattachent sont aussi critiquées :

C'est l'expression parfaite de notre misère à nous autres quoi ! tout y est sale, affreux, lugubre, gris. Les immeubles, les rues, les arbres, les chiens, les chats, les gens que je vois. Le beau y est interdit ... peut-être c'est parce que je suis bouleversé que ça m'a fait une telle impression. En tout cas il me fait penser à Brazza et aussi que c'est un vrai Léviathan à mille pattes, [...] la misère qu'elle est comme le caméléon [...] la plupart des gens [...] me font des sourires tout moisis, tout tristes, tout flétris par l'impression de saleté, par le cafard qu'ils doivent porter en permanence en eux. Sans doute qu'à force de voir la misère suinter autour d'eux, elle se consolide à l'intérieur et les ronge<sup>46</sup>.

L'aliénation est l'état dans lequel les deux personnages se retrouvent après avoir adopté un œil critique sur leurs époques respectives. La déconstruction de la société devient alors une manière de subvertir les valeurs résultant de l'assujettissement : « Le Horla va faire de l'homme ce que nous avons fait du cheval et du bœuf : sa

<sup>41</sup> D. Biyaoula, *op. cit.*, p. 266.

<sup>42</sup> B. Mararo, « L'Est de la République démocratique du Congo. Dix ans entre la guerre et la paix (1996-2006) », *L'Afrique des grands lacs Annuaire*, 2005, en ligne, <http://www.medialibrary.uantwerpen.be> (page consultée le 03.05.2021).

<sup>43</sup> Voir G. Hesselbein, *The Rise and Decline of the Congolese state. An Analytical Narrative on State-Making*, London, Crisis States Working Papers Series No. 2, 2007.

<sup>44</sup> D. Biyaoula, *op. cit.*, p. 127.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 213.

chose, son serviteur et sa nourriture, par la seule puissance de sa volonté. Malheur à nous ! Et mon œil à moi ne peut distinguer le nouveau venu qui m'opprime »<sup>47</sup>. L'opresseur est Horla, celui qui assujettit, et le narrateur est double : il est opprimé puisqu'il craint de devenir colonisé et d'être dominé par le Horla. Le texte est fragmenté tout comme l'identité dominée du narrateur. Il n'y a pas d'issue, et, par conséquent, l'opprimé doit se tuer pour tuer son oppresseur. Le narrateur est l'étranger. Il est double et le Horla est son reflet. Ne pouvant fuir ce dernier, il en devient le prisonnier. Cette notion d'emprisonnement se retrouve aussi dans *L'Impasse*. Le psychiatre assujettit Joseph qui perd toute conscience de son asservissement : « Grâce à la petite amnésie qu'il [le Dr. Malfoi] a installé dans ma tête [...] dès lors, je me décide d'aimer les névroses, d'en créer, de m'y réfugier. Je pense qu'elles me sauveront de moi-même, de me faire croire que je suis dans le vrai »<sup>48</sup>.

Fanon nous aide à comprendre l'aliénation de l'opprimé dans la psychologie des sociétés postcoloniales. En s'appuyant sur son expérience de psychiatre chez les sujets algériens en période de décolonisation, il critique la psychiatrie coloniale en Afrique du Nord. Il s'interroge sur la relation entre l'individu et la structure sociale qui est elle-même oppressive. Le diagnostic de l'individu opprimé est en réalité celui de sa société opprimée, en termes de race mais aussi de classe sociale. En effet, les deux auteurs, en dénonçant l'époque, veulent ainsi démontrer que la folie atteint non seulement le personnage mais aussi la société entière. Ceci provoque son aliénation : « Comme quoi, il y a des choses qui sont ce qu'on est, qui nous font, qu'en les déstructurant, en les modifiant, on se nie, on se refuse, on s'aliène »<sup>49</sup>. Fanon ajoute à ce propos : « La structure névrotique d'un individu sera justement l'élaboration, la formation, l'éclosion dans le moi de nœuds conflictuels provenant d'une part du milieu, d'autre part de la façon toute personnelle dont cet individu réagit à ces influences »<sup>50</sup>.

La perte de soi et le néant, entraînant un fort désir à l'authenticité de soi due à l'aliénation, amènent les auteurs à utiliser la dérision afin de renverser les valeurs sociales. Bakhtine<sup>51</sup> aborde un problème que posent les genres comico-sérieux : le carnavalesque. Pour lui, ce genre de littérature, comme la vie, présente une ambivalence. Elle peut être sérieuse mais en même temps totalement libre et subversive. Dans ce cas, la littérature carnavalesque renverse les hiérarchies des valeurs par le grotesque ou le comique. Elle représente des actions spontanées qui servent à manifester les désirs internes et primitifs d'« un monde à l'envers »<sup>52</sup>. Le carnaval est

<sup>47</sup> G. de Maupassant, *op. cit.*, p. 45.

<sup>48</sup> D. Biyaoula, *op. cit.*, p. 267.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 255.

<sup>50</sup> F. Fanon, *op. cit.*, p. 65.

<sup>51</sup> M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

<sup>52</sup> Idem, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 170.

toujours ambigu et le réel devient l'irrationnel. Dans le carnaval, il y a aussi une forme dialogique, étant donné que la présence de l'autre est obligatoire. Dans ces sens, selon Bakhtine, le carnavalesque est fondé sur la nature ambiguë de la vie. Les deux œuvres montrent également que tout est renversé par la folie. Le monde carnavalesque est à l'inverse du monde ordinaire : l'esprit contrôle l'homme. Bakhtine analyse ainsi la stratégie du carnavalesque :

Le principe du rire et la sensation carnavalesque du monde qui sont à la base du grotesque détruisent le sérieux unilatéral et toutes les prétentions à une signification et à une inconditionalité située hors du temps et affranchissent la conscience, la pensée et l'imagination humaine qui deviennent disponibles pour de nouvelles possibilités<sup>53</sup>.

Pour Bakhtine, l'un des rites du carnaval est le travestissement par le vêtement. Dans cette lignée, Biyaoula dénonce les sapologues/sapeurs. La sapologie/SAPE (Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes) est un mouvement social basé sur l'ostentation des costumes de luxe. Le mouvement contribue à l'appartenance communautaire et identitaire. Né pendant la colonisation avec, pour premier nom, le matswanisme – André Matswa, homme politique congolais exilé en France, a pu négocier avec les colons grâce à son élégance<sup>54</sup>. Le vêtement devient « une arme politique pour renverser les rapports de force »<sup>55</sup>. Dans les années quatre-vingt qui correspondent à l'arrivée des premiers émigrés congolais à Paris, la Sapologie est encore plus présente mais, au Congo, le mouvement est perçu comme contestateur. Le gouvernement décide de s'y opposer avec le port obligatoire d'uniforme imposé par Mobutu. Cependant, le mouvement persiste et permet « de mettre en avant son identité, de dépasser les disparités sociales, culturelles, économiques »<sup>56</sup>. Ce même mouvement de dandysme « considéré comme une réaction de l'individu contre la société »<sup>57</sup> est apparu en Angleterre vers 1770 à l'initiative du premier dandy Georges Bryan « Beau » Brummel. En France, par la suite, Baudelaire en fera l'éloge dans son recueil *Mon cœur mis à nu* : « Le Dandy doit aspirer à être sublime sans interruption, il doit vivre et dormir devant un miroir »<sup>58</sup>.

Dans le cas de Maupassant et de Biyaoula, qui s'adressent au public et mettent en scène le personnage face à un miroir, l'œuvre peut être comprise comme un reflet de la culture de l'époque. Les deux auteurs se servent de certaines formes de dérision pour dénoncer, subvertir le subversif et pour montrer que le paraître détruit l'être

<sup>53</sup> M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais...*, op. cit., p. 58.

<sup>54</sup> M. Charpy, « Les aventuriers de la mode. Les sapeurs congolais à Paris et l'usage de la mode en migration (1890-2014) », [in] *Hommes et migrations. Revue française de référence sur les dynamiques migratoires*, n° 1310, 2015, pp. 25-33, ici p. 25.

<sup>55</sup> A. Siassa, « La S.A.P.E, des joyeux ambianceurs au combat politique », 2020, en ligne, <https://www.marieclaire.fr/la-sape-sapologie-definition,1296828.asp> (page consultée le 10.05.2021).

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> J. Saidah, « Mérimée et le dandysme », [in] *Europe* 53, n° 92, 1975, p. 1.

<sup>58</sup> Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, [online :] [Poetes.com/textes/ baud\\_coeu.pdf](https://www.poetes.com/textes/ baud_coeu.pdf).

d'un individu. Ainsi, les auteurs utilisent la dérision pour critiquer l'apparence du peuple. Biyaoula décrit les Congolais comme « d'affreux masques peinturlurés sortis des enfers, d'effroyables chienlits, des épouvantails déprimants »<sup>59</sup>. Maupassant donne aussi à voir un peuple dépourvu d'individualité : « Le peuple est un troupeau imbécile, tantôt stupidement patient et tantôt féroce révolté. On lui dit : "Amuse-toi". Il s'amuse. On lui dit : "Va te battre avec le voisin". Il va se battre. On lui dit : "Vote pour l'Empereur". Il vote pour l'Empereur. Puis, on lui dit : "Vote pour la République". Et il vote pour la République »<sup>60</sup>.

Au-delà de l'individu, les grandes valeurs de l'époque sont aussi tournées en dérision (la politique, le sacré, la médecine) car celles-ci déstabilisent et dirigent l'individualité de chacun. En effet, *Le Horla* tourne en dérision la religion en soulignant des explications irrationnelles d'un moine. Dans sa discussion avec ce dernier, le narrateur dit : « Je me tus devant ce simple raisonnement. Cet homme était un sage ou peut-être un sot. Je ne l'aurais pu affirmer au juste, mais je me tus »<sup>61</sup>. De la même manière, Joseph observe le prêtre Bonga et ses disciples :

[...] des gens, ses apôtres et ses serviteurs, se tiennent debout à sa droite et à sa gauche, c'est eux qui dirigent tous ceux qui sont dans la cour et qui vont l'un après l'autre se prosterner devant Ta Bonga, lequel pose sa sainte main sur leur tête. Ils poussent des cris de joie. C'est sans doute le résultat de la main de Ta Bonga vu qu'elle contient, il paraît, la puissance de Dieu [...] Quand je vois ça, je me dis que tous ceux qui se font bénir, ils reviendront sûrement lui baiser les pieds à Ta Bonga.<sup>62</sup>

Dans ce contexte postcolonial africain, Mbembe dans son chapitre *Esthétique de la vulgarité*<sup>63</sup> affirme que la postcolonie est définie par le grotesque des dirigeants africains. L'auteur offre une relecture du carnivalesque dans le contexte africain dont l'État constitue un « élément d'obscénité, de vulgarité et de grotesque que Mikhaïl Bakhtine semble ne retrouver que dans les cultures non officielles, mais qui, en réalité, est constitutif à la fois de tout régime de domination »<sup>64</sup>. Si, selon Bakhtine, l'obscène et le ridicule sont utilisés par le peuple comme une façon de se moquer de ceux au pouvoir, Mbembe ne voit guère la vulgarité comme moyen de résistance. Le pouvoir et le peuple peuvent tous les deux contribuer à l'obscène. En d'autres mots, la société africaine est-elle même obscène, ridicule et vulgaire. Joseph illustre ce fait par l'adoption du comportement canonique congolais. En devenant l'un d'eux, Joseph réalise : « La vie quotidienne du bureaucrate est ainsi faite d'alcools, de jeux, de propos paillardes et d'images lubriques »<sup>65</sup>. La politique y est dénoncée

<sup>59</sup> D. Biyaoula, *op. cit.*, p. 301.

<sup>60</sup> G. de Maupassant, *op. cit.*, p. 21.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>62</sup> D. Biyaoula, *op. cit.*, p. 103.

<sup>63</sup> A. Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>65</sup> D. Biyaoula, *op. cit.*, p. 177.

avec le pouvoir dictatorial des dirigeants : « Ils n'ont pas besoin de beaucoup de temps pour s'apercevoir qu'ils ne peuvent rien produire par eux-mêmes, qu'ils sont un vide, et que les gens, ils le voient forcément ! Alors, ils s'acharnent sur eux pour qu'ils pensent le contraire »<sup>66</sup>.

Le ridicule du contrôle de la société se trouve dans les deux récits à travers la description du Dr. Malfoi dans *L'Impasse* et celle du Dr. Parent dans *Le Horla*. Ce dernier dénonce la psychiatrie comme une forme de contrôle, surtout à travers la méthode d'hypnose qui assujettit l'individu et le prive de toute liberté d'action et de pensée. La cousine du narrateur, après avoir été hypnotisée par Dr. Parent, ignore ses propres actions et ses mots : « Elle tremblait d'angoisse, tant cette démarche lui était douloureuse, et je compris qu'elle avait la gorge pleine de sanglots [...] Je devinai le travail torturant de sa pensée. Elle ne savait pas. Elle savait seulement qu'elle devait m'emprunter cinq mille francs pour son mari. Donc elle osa mentir »<sup>67</sup>, ou encore : « Certes, voilà comment était possédée et dominée ma pauvre cousine, quand elle est venue m'emprunter cinq mille francs. Elle subissait un vouloir étranger entré en elle, comme une autre âme, comme une autre âme parasite et dominatrice. Est-ce que le monde va finir ? »<sup>68</sup>.

De même, Biyaoula montre le contrôle dans la délation du rêve occidental et sa perpétuation de la différence dans la diabolisation des institutions psychiatriques dans la communauté noire : « [...] nous autres qui avons une frousse inimaginable de tout ce qui touche à l'irrationnel. C'est une maison pour les fous, les possédés, pour les gens qui vivent dans un autre monde, quoi ! une prison qui peut accueillir n'importe qui quand l'âme de l'homme lui est devenue insupportable, quand il en a entrevu la monstruosité ! »<sup>69</sup>. Toutefois, en France, le personnage en devient victime. Dr. Malfoi, ironiquement, apprend à Joseph les valeurs africaines et l'encourage à rejeter qui il est en l'incitant à modifier son apparence. Il prouve ainsi ce que Mbembe affirme dans son essai, à savoir que « la postcolonie est un système de signes, de reconstruire des stéréotypes, d'exproprier le sujet de ses identités »<sup>70</sup>. Dr. Malfoi est la représentation de ce que Mbembe appelle « le pouvoir d'état qui s'efforce d'instituer son monde de significations comme monde social historique, c'est-à-dire cherche à l'inscrire pleinement dans la réalité en l'inculquant non seulement dans la conscience de ses cibles, mais aussi dans l'imaginaire d'une époque »<sup>71</sup>. Puisqu'il existe une relation de promiscuité entre le pouvoir et son sujet, il n'y a donc pas de résistance de la part du dominé mais plutôt « la zombification mutuelle des dominants et de ceux qu'ils sont supposés dominer. C'est elle qui les

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>67</sup> G. de Maupassant, *op. cit.*, p. 26.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>69</sup> D. Biyaoula, *op. cit.*, p. 247.

<sup>70</sup> A. Mbembe, *op. cit.*, p. 140.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

conduit à se déforçer réciproquement et à se bloquer dans la connivence, c'est-à-dire dans l'impouvoir »<sup>72</sup>. La colonisation est, selon Mbembe, une « relation de violence par excellence »<sup>73</sup>. Comme la relation postcoloniale n'est pas *résistance*, Joseph ne résiste pas au pouvoir mais devient inerte à celui-ci : « Je reste superficiel. Je me transforme en zombie »<sup>74</sup> et devient entièrement dépendant et soumis au contrôle du psychiatre : « Je me dis que lui m'aidera sans doute à endormir efficacement, à tuer ce monstre qu'il y a en moi [...] à survivre »<sup>75</sup>.

Alors, malgré les stratégies subversives de mise en ridicule pour renverser les valeurs sociales afin d'échapper à la folie, les personnages se retrouvent malgré tout sous une emprise. Joseph est pris dans les filets du contrôle médical qui entraîne sa mue. En d'autres mots, son individualité disparaît et ceci est illustré métaphoriquement par son désir de disparaître : « Je me demande si je peux encore me regarder dans une glace. Je voudrais ne plus être. Je voudrais être ailleurs ou crever »<sup>76</sup>. Au-delà du complexe d'infériorité, la violence crée des désordres mentaux post-traumatiques comme la sensation de ne pas vivre en étant dans « l'anonymat »<sup>77</sup>, dans « l'étrangeté »<sup>78</sup> ou en devenant « amnésique »<sup>79</sup>. Fanon ajoute à ce sujet : « Parce qu'il est une négation systématisée de l'autre, une décision forcenée de refuser à l'autre tout attribut d'humanité, le colonialisme accule le peuple dominé à se poser constamment la question : "Qui suis-je en réalité ?" »<sup>80</sup>.

En effet, la déshumanisation accompagne l'absence de contrôle de soi, le sentiment d'infériorité et du néant, et la déconnexion avec la réalité. La folie des personnages provient du fait de croire qu'ils ne sont pas humains et dénués de psyché. L'oppression rend illégitime la raison du personnage opprimé qui est jugée primitive.

Je suis perdu ! Quelqu'un possède mon âme et la gouverne ! quelqu'un ordonne tous mes actes, tous mes mouvements, toutes mes pensées. Je ne suis plus rien en moi, rien qu'un spectateur esclave et terrifié de toutes les choses que j'accomplis. Je désire sortir. Je ne peux pas.<sup>81</sup>

Je me rends à l'évidence qu'il m'est impossible de faire marche arrière que je suis dans la gueule d'un monstre dans les anneaux d'un boa [...] Mort d'avance que je suis [...] on veut que je sois, que je n'existe pas.<sup>82</sup>

Joseph disparaît pour faire place à quelqu'un qu'il n'est pas, pour ainsi être conforme à la norme : sa peau noire devient un *masque blanc*, il boit, il change son

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>74</sup> D. Biyaoula, *op. cit.*, p. 243.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 252.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 236.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 266.

<sup>80</sup> F. Fanon, *op. cit.*, p. 239.

<sup>81</sup> G. de Maupassant, *op. cit.*, p. 37.

<sup>82</sup> D. Biyaoula, *op. cit.*, p. 140.

apparence, il fréquente les fêtes, etc. Il devient le pouvoir grotesque en adoptant la folie du corps dans la prise de poids. En effet, la nourriture pourrait être un signe d'une certaine richesse que l'on retrouve chez le pouvoir d'état, comme l'explique Mbembe : « L'obésité des hommes au pouvoir, leur embonpoint, ou, plus prosaïquement, le flot d'excréments qui en sont la contrepartie font signe au peuple qui joue, rit, s'amuse et, occasionnellement, mange »<sup>83</sup>.

Joseph finit par demander au docteur « une méthode plus rapide, plus efficace, plus radicale pour effacer la mémoire »<sup>84</sup>, conscient que sa mutation de pouvoir est seulement une illusion mais aussi qu'elle est, en réalité, une façon latente de mourir. Le même phénomène de mort latente se produit dans *Le Horla*. Gerald Prince<sup>85</sup> nous aide à comprendre le dénouement de l'œuvre dans laquelle l'opresseur tente de dominer le narrateur au prix des deux morts. En effet, le maître et l'esclave, comme le colonisateur et le colonisé, ne forment qu'un. Pour échapper à la domination, le narrateur doit se tuer lui-même pour pouvoir expulser l'Autre dans le *Hors-de-là* : alors l'opprimé/esclave du monstre Horla doit se tuer et tuer le maître pour être libre. Le désir du narrateur est de dominer, d'être le maître de maison, tâche à laquelle il échoue. Comme souligne Prince, le narrateur doit donc extérioriser l'autre « essayant de sortir d'un autre dehors/extérieur : le Horla »<sup>86</sup>.

Ce même désir d'expulsion de son « monstre »<sup>87</sup> est exprimé par Joseph : « Et puis mon monstre intérieur, je le sens qu'il est tout là-dedans dans mon corps. Il m'opprime. Il n'y a pas à dire, je suis loin d'être guéri vraiment ! Faut que je sois débarrassé de lui définitivement ! et au plus vite ! »<sup>88</sup>. Cette précipitation analogue dans le fait d'éliminer l'Autre et soi closent *Le Horla* dans les dernières lignes : « Non... non... sans aucun doute, sans aucun doute... il n'est pas mort... Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi ! »<sup>89</sup>. Les deux œuvres illustrent la disparition de l'étranger, de l'individualité et, par extension, celle de l'humanité. Le Horla, force invisible, se retrouve aussi dans *L'Impasse* à travers le monstre. Les forces dans les deux textes représentent l'étranger mais aussi le pouvoir et la norme que les personnages doivent suivre pour survivre.

Cette analyse a alors tenté de mettre en relief le cheminement de l'aliénation des personnages ainsi que leurs tentatives de s'en échapper. La folie ne provient pas directement du personnage, mais bel et bien de la société oppressive dont il fait partie. L'individu est considéré comme fou à cause de sa différence par rapport à la

<sup>83</sup> A. Mbembe, *op. cit.*, p. 9.

<sup>84</sup> D. Biyaoula, *op. cit.*, p. 327.

<sup>85</sup> G. Prince, « *Le Horla*, Sex and Colonization », [in] W. Motte and G. Prince (éd.), *Alteratives*, Nicholasville, French Forum Publishers, 1993, pp. 181-188.

<sup>86</sup> [...] « trying to get out into another outside ». *Ibidem*, p. 181.

<sup>87</sup> D. Biyaoula, *op. cit.*, p. 301.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 326.

<sup>89</sup> G. de Maupassant, *op. cit.*, p. 57.

norme sociale, mais sa folie est en réalité purement rationnelle. Le personnage et le pouvoir ne forment qu'une seule unité car l'Autre, son double, est représenté par le monstre qui est étranger au personnage. En s'y opposant, ce dernier s'aliène et tente de combattre l'Autre, la norme à suivre, le pouvoir. Comme cette tentative est vouée à l'échec, le personnage se retrouve dans une *impasse* de laquelle il ne peut reculer. Il finit par vouloir s'effacer à travers le rejet de l'Autre qui est aussi son propre rejet. Ce n'est pas une coïncidence si Foucault, dans ses analyses de la société de contrôle et son concept de biopouvoir<sup>90</sup>, pense que l'homme disparaît dans le pouvoir étatique en se perdant dans la collectivité. Les deux textes montrent que la folie réside dans la langue, la pensée, les sensations physiques du corps mais surtout dans l'illusion. La folie est signe d'oppression, et le lecteur demeure dans l'illusion en pensant que le personnage est atteint de démence tout au long du texte. Toutefois, celui-ci n'est pas fou, il finit par l'être quand il vit la mort latente de son individualité. Le personnage est aussi dans l'illusion car il semble ignorer qu'il possède son libre arbitre et se sent prisonnier de la représentation qu'il se fait de la réalité. Par conséquent, pour combler ce manque, il crée sa propre identité et devient un Autre dénué de raison car être l'Autre est la seule façon d'être accepté. Il tente de redéfinir sa fonction dans la société et dans son rapport aux autres, mais cela engendre la séparation de l'individu de son être qui cesse ainsi d'« être » en s'arrêtant de penser, de réfléchir à la condition humaine pour « céder la place à des angoisses destructrices engageant l'identité dans une logique de survie »<sup>91</sup>. Cette tendance est précisément l'état de folie qui incite le personnage à effacer une part de sa vie et, ce faisant, de s'effacer lui-même. Pour s'en sortir, les auteurs utilisent des stratégies de renversement du pouvoir pour subvertir celui-ci et dénoncer la décadence de la société. La folie résulte du désir *d'en finir* avec son identité ; toutefois, la question demeure : est-ce que l'individu est encore capable de contrôler son esprit et son corps dans une société de contrôle qui amène à la déshumanisation ? Les personnages étudiés réfutent une telle affirmation. Y croire les acculerait inexorablement dans une *impasse* sans *hors de là*, ce qui serait, en l'espèce, une pure folie.

---

<sup>90</sup> M. Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

<sup>91</sup> J. Jung, *op. cit.*, p. 507.



PIERRE ROMÉO AKOA AMOUGUI  
Université de Maroua

## Dérives psychiques et espaces de soi. Analyse de *La Vie de Joséphin le fou* d'Ananda Devi

*Psychic drifts and self-spaces.*

*An analysis of Ananda Devi's "La Vie de Joséphin le fou"*

*Abstract:* The wit of place influences the construction of Ananda Devi's novel. The strong impression that emerges from it is the game of a spatial condition, determined by the psychic construction of the dweller. This is visible in *La vie de Joséphin le fou* where the sea, as a symbol of refuge and healing, is used to convey the story, the feelings and the reasons of the attachment of the character to a particular space rather than another. The psychic criterion of geocriticism theory leads us to observe how mental legality associates to that of the biotope and interpersonal relationship to utter a personal discourse on their correlation.

*Keywords:* delirium, interspace, detachment, sensoriality, identity.

### Introduction

Pour chaque réalité spatiale, émerge une réalité psychique. Ces réalités sont renouvelées par des souvenirs qui font l'histoire de Joséphin dit le fou<sup>1</sup>. Pour le cas des fictions littéraires, une catégorie d'espaces fréquentés est esthétisée sous le prisme des « métaphores spatiales »<sup>2</sup>. Et la perspective envisagée fait plus référence

---

<sup>1</sup> A. Devi, *La Vie de Joséphin le fou*, Paris, Gallimard, 2003.

<sup>2</sup> Expression de Jean Weisgerber qui désigne ce qui symbolise les états d'âme du personnage et l'influence de la mémoire sur lui. J. Weisgerber, *L'Espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978.

à l'implication du psychique dans la construction et de « l'habiter » de l'espace et *vice versa*. On a donc affaire à un fou qui fait vivre un espace, le personnalise et le caractérise. Il faut à cet effet reconsidérer les mécanismes de métaphorisation et de poétisation de l'espace littéraire conçues respectivement par Blanchot<sup>3</sup> et Lefebvre<sup>4</sup>. En outre, certaines perspectives de la spatialité (géosymbolique, géocritique) qui ont peu priorisé la particule psychique que ces espaces stimulent, et le critère psychologique du topos (Lewin)<sup>5</sup> sont un intérêt dans cette étude. D'autres ont, à l'inverse, perçu la dimension spatiale de la psychologie romanesque à l'instar de Brulotte<sup>6</sup>.

Cet article voudrait donc montrer comment les affects spatiaux déterminent le caractère psychique instable de Joséphin, narrateur homodiégétique. Ce qui est assez envisageable à travers celui de *La Vie de Joséphin le fou*<sup>7</sup> pour comprendre en quoi son existence dans un biotope farouche, atteint une sorte de paroxysme, dans l'ambivalence entre innocence et monstruosité (Rochmann, 2008)<sup>8</sup>. Le roman donne à entrevoir un ensemble d'instabilités de l'individu dans une société aux arcanes poly-sensoriels qui ne semble pas, pour les uns, être un lieu de félicité. De pareils environnements sont assez vite mémorisés, de même pour ceux qui servent de palliatifs tels que la mer dont Joséphin reste dépendant. Il se crée une association des « pathotopes » – espaces porteurs de pathos –, qui sont perçus comme des discours émotifs suscités par un environnement. Ce qui justifie son détachement à un lieu originel pour un attachement à un lieu original qu'il défend et où il divague. Nous allons traiter de deux espaces fréquentés par le héros, préciser les rapports qui s'y effectuent et comprendre les raisons de ses déraisons. Ceux-ci façonnent son identité et expriment le marquage comportemental puisqu'il fait inconsciemment jouer un rôle à ces espaces.

## 1. Folie, espaces des contrastes et exclusion

Certains critères identitaires s'accordent pour définir le personnage par rapport aux milieux fréquentés. Une action menée dans les deux principaux espaces que sont la ville et la mer entraîne une forme d'attitude qu'il tient face à ces milieux.

<sup>3</sup> M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 2005.

<sup>4</sup> H. Lefebvre, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

<sup>5</sup> K. Lewin, *Principles of Topological Psychology*, New York, Mac Graw, 1966.

<sup>6</sup> G. Brulotte, « Espace et sexuation dans la nouvelle québécoise contemporaine », [in] L. Dupré, L. Jaap et J. Paterson (dir.), *Sexuation, Espace et Écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Nota Bene, 2002, pp. 117-137.

<sup>7</sup> Le titre du roman d'Ananda Devi est abrégé en *VJF*.

<sup>8</sup> Marie-Christine Rochmann va se servir des termes « innocence » et « monstruosité » pour montrer comment la « folie » de Joséphin est teintée d'instinct criminel sous la cape de l'innocence d'un enfant. M.-C. Rochmann, « Monstruosité et innocence dans *La Vie de Joséphin le fou* », [in] *Nouvelles Études Francophones*, vol. 23, n° 1, 2008, pp. 163-174.

Le déplacement géographique de Joséphin, alternativement, entre Case Noyale et la mer, exprime une liberté de mouvement et un plaisir à se défaire d'un milieu oppressif afin d'embrasser des réalités plus captivantes et de satisfaction de l'instinct. C'est dans cette mesure qu'on parle des fluctuations transpatiales, indicatrices de l'instabilité constante. Ceci pourrait susciter une interrogation en égard à cette attitude qui pose une différence des rapports au lieu. Pourquoi un espace lui est-il plus adapté et approprié par rapport à l'autre qui l'est moins ? En fait, il a besoin de trouver des satisfactions et des réponses à ses actes illégaux et impudiques parfois teintés de naïveté. Il est aussi en quête de ravissement, motif qui justifie ses différents mouvements ininterrompus, de la mer, où il « croit » faire corps avec la nature, à la surface terrestre, notamment la maison de sa mère. Dès son enfance trouble jusqu'à l'âge adulte, il s'habitue à ces va-et-vient successifs. Le rapport du sujet à l'espace suppose ici des interactions qui déterminent le statut ou le conditionnement d'une entité sociale. C'est ce qui fait l'essentiel de sa pratique spatiale, définie comme un « ensemble de comportements d'un opérateur en relation avec un espace qui constitue pour lui un contexte »<sup>9</sup>. Elle est une activité humaine dont l'intelligibilité ne peut être saisie sans que l'on fasse référence aux représentations qu'a l'opérateur de ses pratiques.

Joséphin est certain de la haine que les résidents de Case Noyale lui portent. Ses actes coupables et relâchés projettent de concert une exclusion. Le rapport à l'espace social, et plus tard, à l'espace naturel structure profondément l'identité de Joséphin à partir des deux mobiles que sont la résignation et l'enfermement, à travers les phases alternatives du récit qui déroulent un ensemble de caractéristiques générales d'un fou. Il est atypique, différent et fait montre d'un déséquilibre mental.

« Joséphin-fou » est le nom-identité attribué à Joséphin par les habitants de Case Noyale. Les bribes de créole, omniprésentes, participent à la construction de biens d'autres termes qui renforcent la présence ou la prédominance de la langue locale. Son entourage lui attribue à l'occasion les noms « Joséphin-fou », « Zozéfin-fouka » ou « Zozéfin-zangui », auxquels il ne souhaite pas se reconnaître, ainsi qu'à des qualificatifs qui font son portrait : « torse brun, short mou, pieds nus, pattes maigres, détalés dès que je les regarde, je dirais pas pêcheur-tout-nu, je dirais pas zomzangui, tous ces noms qu'ils me donnent parce qu'ils ne comprennent rien et se moquent de ce qu'ils ne savent pas » (*VJF*, p. 11). Son monologue donne à découvrir de temps à autre aux lecteurs que les individus perçus ainsi ne sont pas d'un attrait favorable. Joséphin, cet être étrange, le sait et est conscient qu'il ne saurait être intégré comme tel. La différence même de son physique et de son mental pose problème chez les hommes « normaux » de Case Noyale. Jean-Claude Kaufmann fait comprendre dans ce sens que « [l']identité est ce par quoi l'individu se perçoit et tente de se construire, contre les assignations diverses qui

---

<sup>9</sup> J.-F. Staszak, « Géographie culturelle », [in] J. Lévy et M. Lussault (ed.), *Dictionnaire de la Géographie et de l'espace des sociétés*, 2003, pp. 217-218.

tendent à le contraindre de jouer des partitions imposées. Elle est une interprétation subjective des données sociales de l'individu, se manifestant par ailleurs souvent sous la forme d'un décalage. L'instrument par lequel *ego* reformule le sens de sa vie »<sup>10</sup>. Joséphin vit et se construit dans l'impératif une personnalité à travers des espaces le plus souvent dysphoriques. D'autres personnages, et même sa propre mère, y ajoutent une forme d'antipathie repoussante étoffée d'injures, de brimades et autres formes de violences.

Le désamour d'une mère (Marlyn Moro) et d'une société déterminée par des préjugés occasionne l'éloignement et la différenciation effective de Joséphin. Il se détourne des hommes, il se méfie de tous depuis qu'il a subi une altération de sa disposition psychique. Le narrateur le pense assez bien : « Le complot du rejet, c'est pas Marlyn Moro seule, c'est vous tous » (*VJF*, p. 40). L'espace de l'enfermement dévide mieux les questions de l'exclusion dont Joséphin est victime. Il a longtemps rejoint le cercle des « déseparés de la terre » (*VJF*, p. 35), parce que sa mère n'a jamais su assumer continuellement ses responsabilités naturelles. La description de Case Noyale montre un lieu où les seuls regards sont parlants et dédaigneux : « Les gens du village avaient des yeux de fouine quand ils regardaient ma mère et les enfants du village avaient des regards de fouine quand ils me voyaient, autour de nous tout avait cette figure haineuse et j'avais peur de tout » (*VJF*, p. 18). Ceci illustre la sensation de rejet qui provoque la résignation et plus encore la distanciation.

L'instabilité psychologique aide à déceler les manquements de l'espace insulaire mauricien auquel le héros tente de se défaire pour exposer ses failles et ses zones d'ombre. Devi applique ces mêmes réalités sociales, celles qui se manifestent par une existence faite de maux sociaux classiques, des transgressions acceptées ou non, dans son écriture. Nous comprenons que l'espace est le porteur symbolique des informations sur le caractère coercitif du mécanisme social et ses significations. Il apparaît ainsi, comme l'a appréhendé Charles Bonn, que les lieux et les espaces sont des producteurs de sens et s'intègrent dans la narration<sup>11</sup>. Joséphin observe, dans son environnement socioculturel de départ, la mentalité des habitants de Case Noyale et décèle aussi leur écart de conduite : « c'est d'eux qu'il faut avoir peur, et de leurs yeux cruels, ils sont habitués aux monstres » (*VJF*, p. 38), dit-il aux fillettes qu'il a capturées pour partager des moments sobres avec la nature. Il pense que la société est paradoxalement elle-même faite de monstres qui s'ignorent, à l'exception de lui-même qui est conscient de son type de monstruosité à lui. Pour lui, des Joséphin multiples existent. Tous le sont devenus et il indexe chacun comme le véritable égaré élevé dans un environnement ignoble. Le jugement qu'il pose consiste à présenter l'origine même de son anomalie puisqu'il est un produit de cette société. La rupture précoce occasionnée et les situations de maltraitance durant l'enfance débouchent

<sup>10</sup> J.-C. Kaufmann, *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 99.

<sup>11</sup> C. Bonn, *Le roman algérien contemporain de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé*, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 255.

ainsi sur l'exclusion sociale car Ananda Devi s'est abreuvée de cette réalité sociale particulière et récurrente qui existe dans les cultures indo-mauriciennes. Les mœurs sociales influencent d'emblée son personnage qui ne se livre pas au combat direct contre ceux qui font office de menace directe. L'ethnie indienne, majoritaire, perpétue des croyances dotées de certaines contraintes qui exigent par exemple le silence d'un tiers qui s'est fait admonester ou semble vivre à l'écart d'une norme. C'est par la voix du personnage central qu'Ananda Devi choisit, pour ce fait, de dénoncer les problèmes liés à la folie, à la criminalité, de part et d'autre, motifs de l'exclusion et même de l'auto-exclusion destructrices.

Joséphin dispose d'une identité et s'approprie en même temps un territoire dans lequel il se projette, puisque « l'appartenance à un territoire [suppose] la condition d'existence d'une identité »<sup>12</sup>. La reconstruction spatiale peut se livrer à des préfigurations épiphénoménales, circonstancielles et réactives, relatives à l'existence de l'individu. Dans l'univers du héros, l'espace rejette et accueille symboliquement et spontanément. Les marquages de son espace préférentiel sont communiqués, en écartant la dimension d'une communauté culturelle, puisqu'il est considéré comme un fou. Le personnage apprivoise par contre les intérêts du milieu de vie et extériorise ses rapports. L'identité de Joséphin se présente donc comme une tendance émanant des prédispositions psychiques et leur application/manifestation dans un espace donné qui devient un poids à abandonner.

## 2. L'espace privé personnalisé

En quête permanente d'amour filial, Joséphin va faire sa rencontre avec la mer. C'est le lieu « mou accueillant et dense et chaud » (*VJF*, p. 18) qui pour la première fois le rendra « heureux » : il a « très vite lavé et cicatrisé ses blessures » (*VJF*, p. 19). La mer est conçue comme un espace continu, fluide, sans rupture ou frontières, même naturelles. Elle ne se présente plus comme une clairière liquide dotée d'une satisfaction infranchissable et intarissable, mais comme un espace qui met en relation plusieurs autres espaces qui offrent d'autres sensations. Et Case Noyale n'est plus favorable en soi, mais un monde affirmant et abritant la dangerosité des hommes. Ananda Devi fait bien le portrait de l'élément « eau », avec une forte tendance de sa personification qui s'en dégage. Joséphin est « [c]elui à qui la mer a donné naissance lorsque plus rien en haut l'accueillait » (*VJF*, p. 40). Joséphin est imperturbable dans sa folie provoquée par les hommes. Il se donne la raison de se livrer au chemin de la solitude, s'éloignant de ceux qui n'aiment pas celui que la mer aime : « Très vite la mer a lavé mes blessures [...] J'ai pensé que j'avais perdu tout mon sang, et que, par les mêmes trous, la mer était entrée en moi » (*VJF*, p. 19).

<sup>12</sup> P. Boudreault et D. Jeffrey, *Identités en errance. Multiidentité, territoire impermanent et être social*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, p. 12.

Il devient en même temps protecteur obsédé de son havre, un espace qu'il a consacré et auquel il a attribué la caution d'une affection démesurée :

[I]ls peuvent pas venir pêcher dans ma mer, ils ont pas le droit de piétiner mon lit et mon corps, personne peut mettre les pieds ici sauf si je permets. À mes petites, je permets et je leur ouvre mon royaume, mais pas à eux : de la bouche des pêcheurs sortent des mots laids brûlants toujours sur la mère, peut-être qu'ils l'aiment pas, leur mère, peut-être qu'ils l'ont pas connue, sinon pourquoi dire ces choses-là, et quand ils raclent à grande gorge et crachent leur mots dans mon eau, c'est comme si j'ai ouvert ma bouche grand pour boire le monde et que je reçois, à la place, une salive tiède et acide (*VJF*, pp. 11-12).

L'eau de la mer, substitut de la terre des hommes, est un espace légitime et charitable. Joséphin y applique son droit et se donne pour devoir de le diriger comme un roi. Joséphin ne se doute pas que la mer appartient aux occupants de l'île et qu'il n'est pas assez influent pour ne pas être menacé et délogé. Il parvient même à exclure en retour les hommes de sa mer paisible et pacifique. Une mer qui ne sait pas condamner les erreurs humaines, mais reçoit toutes leurs souillures lorsque ceux-ci viennent profiter de son eau. Pour lui, la mentalité des hommes de la terre salit les eaux parce que ceux-ci n'aiment pas la mer qui pourtant est un être sensible et généreux. Ils ne la protègent pas, bien qu'elle soit à leur service.

Joséphin a longtemps vécu dans les eaux marines au point de faire corps avec elles en s'appropriant leurs essences. La mer lui a affecté ses senteurs et ses couleurs. Même la police qui le recherche ne peut mettre la main sur lui parce qu'il ne sent plus l'odeur et n'a plus l'apparence des hommes. Il pense se camoufler facilement dans son empire personnel :

[...] moi, je sens pas la mauvaise graisse et le rhum et la viande de porc, je sens la mer et le large, je sens le goémon et le poisson et surtout l'anguille, parfois [...] je reviens à la surface et je deviens un rocher tout nu et tout noir [...], ils voient rien, ils entendent rien, moi je suis couleur-roche, couleur-galet avec le silence dans la bouche et la mer qui grouille en moi [...] (*VJF*, pp. 12-13).

La description d'un milieu fournit par ailleurs les caractéristiques personnalisées de deux contextes auxquels Joséphin est confronté. La différence accorde au jeune fou un regard sur un monde artificiel et trop laid face à la belle nature.

L'heureux hydrophile tient une sorte de discours panégyrique destiné à la mer et à ses raisons de s'y éterniser. Cet environnement est typique. Il est, comme le pense Joséphin, le lieu que lui a offert la nature pour son usage personnel. Ce lieu, singulier et banal pour les uns, est pour lui un haut lieu, dans la mesure qu'il « symbolise et incarne la singularité d'un territoire et son mode d'être, car il restitue sans cesse le maintenant dans la longue durée comme l'ici »<sup>13</sup>, à l'échelle d'un possessif qui entraîne, par conséquent, un discours narcissique et égoïste. La mer n'est pas seulement un lénifiant éther aquatique, elle est aussi un lieu de refuge inviolable.

<sup>13</sup> M. Bédard, « Une typologie du haut lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », [in] *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, 2002, pp. 49-74, ici p. 67.

L'espace est inhibiteur, il s'est manifestement rattaché aux sens de son occupant qui se reconnaît déjà comme un élu condamné de ses courants. En effet, lorsqu'il ingère les aliments de la mer, Joséphin les devient : « Quand tu manges une anguille c'est comme si tu devenais un peu comme elle, tu deviens long et lisse et étiré et secret et noir à l'extérieur et blanc à l'intérieur et un peu élastique et un peu acide et puis surtout doué d'une longue longue mémoire » (*VJF*, p. 24). Il va vers la mer pour subir des vagues d'apaisement parce que sa vie se heurte à des incompréhensions et conflits récurrents. Il se rapproche et fait corps avec la mer dont les recoins font office d'un habiter bienfaisant (*VJF*, p. 27).

Joséphin serait devenu un membre de la mer qui aime par l'occasion des âmes innocentes et inoffensives capables de l'aimer, comme la mer l'a fait pour lui. Il tisse rapidement des liens affectifs avec Marlène et Solange (ses otages) au simple fait qu'elles aiment aussi naïvement l'eau. Mais « les là-haut », « Case Noyale, le village solitaire au bout du monde » (*VJF*, p. 22), « le monde des vivants » (*VJF*, p. 75) sont ceux qui n'ont absolument jamais trouvé refuge dans un monde pacifique qui pardonne tout. Ceux qui ne l'aiment pas, malgré son éloignement dans la mer désormais détentrice d'une fonction inquisitrice, doivent être « chargés » par elle. La « folie » de Joséphin le conduit souvent à un discours fataliste quand il lui vient de songer implicitement à une vengeance. L'homme de la terre ferme ou l'insulaire est d'une petitesse punissable : « [la mer n'] a qu'à sortir sa langue un jour, sans trop se fatiguer, elle a qu'à lécher l'île de cette langue paresseuse et en un rien de temps, elle l'aura ramenée là d'où elle vient. Histoire terminée » (*VJF*, p. 46). Un souhait certain pour une extinction de la race immonde de l'île. Il semble bien indiquer que l'île s'efface (s'érode) grâce au courroux de la mer. Avec le temps, le niveau de la mer augmente et l'île perd progressivement de sa superficie.

Joséphin tire ses illustrations et son argumentaire dans la nature pour exprimer l'affection et la désaffection d'un milieu. Ses réflexions se superposent régulièrement sur des exemples plus ou moins relatifs aux réalités d'un environnement et du lexique particulier d'un biotope.

Le bonheur ou la métaphore du paradis est dans toute cette « éternité bleue » (*VJF*, p. 74), ses anguilles, sa grotte, Marlène et Solange et le coucher du soleil. La représentation faite sur la mer et son vécu confèrent une autre ampleur dans les perceptions de Joséphin. Un corps qui prend les formes des êtres cohabitants : « ils ont dit que j'étais vraiment une anguille et que quand ils sont venus tout près j'ai pris ma forme humaine, mais dès qu'ils ont tourné le dos, je suis redevenu une anguille qui a glissé silencieusement dans l'eau » (*VJF*, p. 70). En crise d'affection, il désigne Marlène et Solange comme sa seule compagnie, il œuvre pour leur affiliation écosystémique. Il faut qu'elles deviennent comme leur nouvel espace de vie : « corps pas maquillé était vieux et elle est allée dormir, j'ai ramassé ses vêtements qui sentaient la mauvaise eau de Cologne et puis d'autres choses et j'ai été les brûler au fond de la cour pour pas les sentir » (*VJF*, p. 35). Le fou pense que son monde souterrain doit être exempt de toute pollution due aux objets artificiels. Tout ce qui fréquente

la mer nécessite d'être purifié ou d'obéir à la dimension écologique. Il doit aussi faire preuve de pureté comme la mer, et ce qui sort de lui reste marin. Son hurlement même est un constituant respiratoire de la mer : « celle qui provenait de mes fonds liquides, de mes sables, de mes minerais, de mes déchets organiques, tout ce que j'avais reçu des renvois de la mer, le corail, les étoiles de mer, les cadavres de méduses, les restes de murènes mal digérées, les vapeurs de soufre, les brouillards chauds de son ventre » (*VJF*, p. 52).

Les espaces sans voix et Joséphin qui ne dispose que d'un discours imaginaire, comparatif et iconographique, sont une grande instance de communication au sein d'une atonie ou le lieu physique, en tant que suspension du lien géographique au profit d'un symbolisme éthique.

### 3. Les pathotopes d'un « fou »

En rendant fonctionnel le concept de transparence intérieure comme une approche méthodologique de la lecture du roman, Dorrit Cohn étudie l'extériorisation de la vie des personnages faite par eux-mêmes, par le narrateur ou un autre personnage. Ceci réfère à un « type de récit dans lequel il est possible de décrire le secret des pensées, des sentiments, des perceptions d'une personne autre que le locuteur »<sup>14</sup>. Il est aussi une question d'émotions exprimées, deux aspects qu'Ananda Devi relève<sup>15</sup>. Puisque Joséphin n'est pas aimé, la réponse émotionnelle consiste à avoir peur des hommes et leur exprimer sans réserves son hostilité. Sa vie n'est donc qu'un ensemble de souvenirs d'une vie décalée où le narrateur s'accorde le devoir de revenir sur les traces difficiles d'un individu différent du reste de la société en phase avec son environnement naturel. Le texte révèle une mémoire épisodique à laquelle s'ajoute une mémoire sensorielle<sup>16</sup> de deux principaux espaces. Ceci correspond à un discours comparatif de Joséphin qui établit constamment une différence entre la société et la mer.

Ce qui déclenche le trouble de Joséphin, c'est le coup de bouteille asséné par l'amant de sa mère, un « tonton » venu assouvir ses besoins sur Marlyn Moro. Cette séquence (*VJF*, pp. 17-18) rappelle un état de violence sur le jeune enfant qui parle implicitement de l'activité de prostitution de sa mère étayée par la perception des

<sup>14</sup> D. Cohn, *La Transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 15.

<sup>15</sup> Mar Garcia de l'Université autonome de Barcelone a organisé un entretien avec l'auteure. Devi revient sur sa production où son intentionnalité créative exprime vivement la culture mauricienne. Entretien publié dans *La Tortue Verte*, Revue en ligne des Littératures Francophones, [www.latortueverte.com](http://www.latortueverte.com).

<sup>16</sup> Les « informants » de la polysensorialité énoncée par Westphal font imaginer au lecteur des sensations visuelles, les interfaces tactiles, visuelles, haptiques, auditives, olfactives, gustatives et kinesthésiques du personnage. Ils indiquent une atmosphère interne et externe du personnage présent dans un environnement. B. Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.

bruits émis par « les bruits des tontons » (*VJF*, p. 21). Les propos tabous énoncés dans son enfance sont aussi à l'origine de cette punition, sa fuite ou plus encore son rejet à l'âge de trois ans pour être recueilli par la mer... Le narrateur rappelle que le monde marin procure plaisir et bien-être. Celui des hommes, ou la société, déstabilise le confort moral.

Joséphin devient donc un personnage à personnalité double, son esprit oscille entre contrition sociale et jubilation des eaux. La mer lui dit et lui dicte toutes les choses sensibles sans tenir un discours agressif et oppressif, il n'y a « [p]as de moqueries, sous la mer. Pas de mots. Pas de mots » (*VJF*, p. 22), mais simplement un cadre de jouissance sauvage fait d'un amas d'espoir. Le bout de mer qu'il exploite est un écosystème d'esquive des actes de violence de son enfance : elle a des « gestes lents et comme endormis, la tête fait pas mal, ici la gifle serait pas arrivée jusqu'à ma lèvre, ici la bouteille se serait arrêtée bien avant mon crâne, la mer amortit la brutalité, grande vérité » (*VJF*, p. 20). Marlyn Moro, sa mère, n'avait plus d'emprise sur son fils depuis qu'il bénéficiait sans réserve des privilèges et des soins de la mer.

La séquence du lagon marque une fin de l'histoire assez symbolique du cabot. Il est une possibilité que la nature ait tenu à accorder le jugement adéquat à Joséphin, bien souvent victime des tyrannies intérieures qui feront de lui un meurtrier involontaire. C'est ce qui semble montrer que son caractère et son type de personne ont une place compromettante dans la société. Des erreurs l'ont mené à une fin tragique, lui qui croyait être une membrure préférée de la mer, lui qui croyait appartenir à la famille des murènes a finalement été lentement dévoré par elles. La nature généreuse reste toujours cruelle, puisqu'elle est dépourvue d'une caution sentimentale et de choix. Au final, les êtres de la mer ont effectué un revirement qui a certainement étonné Joséphin pendant qu'il mourrait lentement. La nature de Joséphin, devenu lui-même nature, lui est devenue cannibale, une traîtresse insoupçonnée. La bonté de la mer, acteur et actant, n'aurait-elle été qu'un leurre calme ? Aurait-elle désarçonné les grands projets spatiaux et territoriaux d'un fou retranché dans un espace plus dangereux que la société ? La cruauté humaine devait-elle s'émousser si Joséphin essayait de vivre en adéquation avec la société ? Questions existentielles qui se heurtent à l'hypothétique réversibilité de la fiction d'Ananda Devi qui, pour le cas de ce roman, a privilégié l'individualisme d'un personnage qui se fait la voix de sa propre sans voix. La pratique spatiale individuelle est de ce fait aléatoire et imprévisible, surtout lorsqu'un fou tente d'humaniser un espace qui s'avère dans tous les cas inconstant et doué d'un amour utopique.

## Conclusion

La perspective expérimentée tenait à retrouver dans le roman d'Ananda Devi la complicité qui existe entre l'environnement topique et les déterminations psychiques

du personnage de Joséphin. Ayant par ailleurs occasionné des réappropriations mémorielles du récit, l'écriture s'est donné la charge de préciser les motivations d'une pratique spatiale des personnages essentiels. Joséphin le fou influence son espace puisqu'il mène une lutte personnelle afin de maintenir une harmonie non seulement entre lui et les hommes, mais aussi, entre lui et l'environnement fréquenté qui l'influence. Il a assigné une âme et une pensée à son espace qui cadrent avec ses aspirations. Son esprit prend aussi en compte les surfaces conflictuelles et l'environnement paisible qui sont constamment mis sur la balance afin de présenter les différences entre nature et société des hommes dénués d'empathie et d'amour.

Le personnage central permet à l'auteure de décrire cette compréhension du cadre existentiel ambivalent, de l'habiter, de la folie et même de l'ambiguïté. L'espace semble donc double : il peut être pensé pour servir une cause éthique incarnée par le personnage qui en fait une passion, pendant que ce dernier s'y déploie pour remplir des fonctions spatiales correspondant à son profil. Pour le cas de Joséphin, l'auteure a assez œuvré pour sa personnalité en confiant une mission à son espace. Ce qui revient à admettre que le narrateur, mis en jeu, fixe les mentalités des autres personnages à un lieu qui est en soi les motifs significatifs des souvenirs, en tant qu'informations consignées d'un espace de vie. Devient en fait de même dans la personification de l'espace pour un meilleur dialogue, un échange cordial entre lui et ses occupants.

*La folie en tant que présomption, potentialité,  
menace : entre le symbolique et l'imaginaire*



NOUSSAYBA OUKAOUI-SALEM

Institut préparatoire aux études littéraires  
et aux sciences humaines, Tunis

## Les différentes manifestations de la folie dans *L'Avare* de Molière

### *The different aspects of madness in L'Avare by Molière*

*Abstract:* In his comedies, Molière has given rise to a genre that has, until the 17<sup>th</sup> century, suffered from a lack of acknowledgement. In a way, the success of his pieces can still be confirmed today, as they tackle concerns common to all eras. This has been said, studying Molière is analyzing the defects of characters that some of them seem to be sympathetic while some others are marketed as unsympathetic. In order to heal the human nature, Molière recurs to his weapon of predilection: laughter. *L'Avare* is then a comedy that treats one of the worst aspects of the century: greed. Harpagon, the main character, obsessed with money, inclines into a behavior that has progressively revealed dementia. This article deals with the different aspects of this madness which reveals the function of this comedy.

*Keywords:* disorder, dysfunction, madness, monomania, greed, suspicion, idolatry, laughter, comical, moral.

Le XVII<sup>e</sup> siècle consacre le triomphe de la comédie en France. Considérée jusque-là comme un genre mineur, elle connaîtra enfin son heure de gloire avec Jean-Baptiste Poquelin. Une nouvelle ère est inaugurée : désormais ce genre n'a plus rien à envier au grandiose destin des tragédies. Par le biais de ses pièces, celui qui s'est donné pour pseudonyme Molière s'est fixé une double mission : faire rire tout en faisant réfléchir. C'est là le sens même de la célèbre devise *castigat ridendo mores*. Pour ce dramaturge, le rire n'est pas une fin en soi, il est un moyen, un outil permettant de creuser une interrogation. L'enjeu en est alors principalement didactique puisqu'il s'agit en définitive de se prémunir contre certains travers.

L'auteur de *Tartuffe*, témoin d'un siècle en mutation, peint les défauts de ses contemporains par le biais d'un style humoristique. En procédant de la sorte, Molière entend prévenir d'éventuels écarts de conduite chez le spectateur, désormais averti des périls où mènent certains comportements. La force du dramaturge sera alors précisément contenue dans ce traitement des vices. Et c'est là une grande prouesse littéraire qui se vérifie aujourd'hui encore puisqu'on constate que les héros moliéresques font partie intégrante du patrimoine littéraire français. Leur notoriété a ainsi permis d'enrichir la langue de nombreuses antonomases. De nos jours, on dira de quelqu'un d'hypocrite que c'est un Tartuffe et d'un grand séducteur que c'est un Dom Juan. Ce franc succès s'explique aussi par le fait que Molière a délibérément poussé le trait en exposant des vices solidement ancrés chez ses personnages. En effet, si le défaut est corrigible, le vice l'est beaucoup moins car il suppose une inclination à laquelle il est bien difficile de se soustraire. C'est d'ailleurs pour cette raison que nous parlerons plus chez Molière d'une caricature des vices plutôt que d'une simple peinture des défauts humains. De ce fait, Tartuffe, Harpagon ou encore Monsieur Jourdain sont les hôtes d'un mal qui les travaille et qui terrasse leur entourage. Sourds aux conseils et reproches de leur entourage, ils s'enfoncent progressivement dans cet état et *succombent* à leurs blessures psychiques. Ces héros légendaires deviennent alors des allégories du vice et révèlent en même temps un dysfonctionnement auquel le spectateur n'est pas insensible. Ce dérèglement suscite un sentiment ambivalent chez ce dernier, tantôt peiné de constater leur souffrance, tantôt apaisé de les voir essayer des échecs tant leur comportement est préjudiciable. On s'interrogera alors sur la nature de « cette folie » qui saisit ces personnages au collet en revenant sur leur part de responsabilité.

Molière a en ce sens traité une problématique récurrente dans la littérature française qui est celle de la folie. Ce terme peut renvoyer à l'état ou à l'attitude d'une personne dont le comportement ne correspond pas aux normes sociales et qui fait alors l'objet d'une exclusion. Dans cette perspective, celui que l'on nomme « fou » se caractérise par une démarche singulière sans pour autant représenter un danger pour ses semblables. Parfois, la folie, source d'originalité, a même été créatrice avec ce que furent les poètes maudits. Pour ce qui est de Molière, les choses se présentent sous un autre angle. En effet, ce qui a motivé notre réflexion, c'est de traiter le motif de la folie d'un point de vue dramaturgique. Comment cet homme de théâtre s'y est-il pris pour peindre ce que sera la folie de certains ? Jouissant de sa position de dramaturge, Molière a d'ores et déjà pris son parti en s'appuyant sur l'esthétique de la caricature pour dénoncer ce que sera la folie des hommes. Ainsi dans *L'Avare*, représenté pour la première fois en 1668, le protagoniste est littéralement asservi à l'argent et ses rapports avec les autres ne sont là que pour rappeler cet amour viscéral qu'il nourrit pour la matière. Harpagon est sans doute le personnage le plus symptomatique des comédies de Molière, il présente en effet un état très prononcé de la maladie sur laquelle nous reviendrons par la suite avec de plus amples détails. Pour l'heure, rappelons que ce sexagénaire, veuf et père de

deux enfants, ressent une passion dévorante pour l'argent. Cette marotte est telle qu'elle débouche sur une grande cupidité. En effet, le père de Cléante ne thésaurise pas seulement, il veut faire fructifier son capital par tous les moyens. L'un des enjeux principaux de la pièce sera de montrer comment s'y prennent les personnages pour déjouer les projets du vieillard acariâtre. Comédie d'intrigue, *L'Avare* est donc une pièce qui révélera progressivement la folie du personnage. En effet, s'il s'agissait au début d'un simple dérèglement, on constate au fur et à mesure que le personnage connaît littéralement des crises de démence. Avec cette comédie et bien d'autres, Molière inaugure un nouveau genre dans lequel « le fou remplace le coquin »<sup>1</sup>. Notre approche consistera à traiter cette nouvelle figure théâtrale en insistant notamment sur les différentes manifestations de la folie dans le texte. Pour aborder ce cas clinique, nous reviendrons sur trois points essentiels : l'idée fixe, la suspicion et l'idolâtrie.

## L'idée fixe

*L'Avare*, pièce de Molière datant de 1668, revient sur les ambitions d'un père qui a décidé de s'arroger tous les droits en choisissant lui-même le parti de ses enfants. Harpagon, le personnage principal, a d'ores et déjà pris la résolution de fixer le destin de sa progéniture et cela pour un seul but : préserver sa fortune. C'est au cours de la scène 4 de l'acte I qu'Harpagon fait part de ses ambitions et rien ni personne ne le fera changer d'avis. En atteste cette réplique où il s'adresse à sa fille sur un ton assertif : « Quant à ton frère, je lui destine une certaine veuve dont ce matin on m'est venu parler ; et pour toi, je te donne au seigneur Anselme »<sup>2</sup> (I, 4).

Ces unions qu'il entend sceller sont motivées par une seule cause : l'épargne de sa fortune. En s'adressant à Valère, il révèle ainsi cette chance inespérée qui lui est offerte : « C'est pour moi une épargne considérable »<sup>3</sup> (I, 5). Les scènes d'exposition, essentielles pour mettre en place l'intrigue, révèlent de prime abord le véritable enjeu de la pièce. Pour ce grippe-sou qu'est Harpagon, il n'y a de chérissable que ses louis d'or et le reste des événements n'est là que pour nous révéler cette cupidité malade. L'état d'Harpagon empire progressivement. Le vieillard sombre dans un état voisin de la démence après avoir révélé un trouble dans sa personnalité.

Harpagon, père de famille appartenant à la bourgeoisie de l'époque, possède une fortune considérable. Or il s'avère que cette dernière devient une perpétuelle source d'anxiété : « Le tyran Harpagon est un pauvre fou dévoré d'angoisse »<sup>4</sup>. Pétrifié par l'idée de perdre ce qu'il a économisé pendant des années, il rend la vie

---

<sup>1</sup> J. Rohou, *Histoire de la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nathan, 1989, p. 271.

<sup>2</sup> Molière, *L'Avare* (1668), Paris, Hachette Éducation, 2011, p. 30.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>4</sup> J. Rohou, *op. cit.*, p. 272.

de dure à son entourage. Ses enfants sont d'ailleurs les premiers à payer les frais de ce comportement parcimonieux. En effet, Harpagon est tellement obnubilé par le profit matériel qu'il en oublie son devoir paternel. Son fils, Cléante, subvient ainsi à ses besoins en empruntant de l'argent aux autres et en s'adonnant à la pratique du jeu. Les protagonistes savent qu'ils ne peuvent soutirer aucun pécule à l'avare tant il est commandé par une idée fixe qui règle ses faits et gestes. Molière expose alors toutes les caractéristiques d'un personnage monomane. Cette obsession qui le travaille est handicapante puisqu'elle débouche sur la peur continuelle d'être dérobé. Constamment tourmenté, le vieillard s'arme de toutes les précautions provoquant ainsi par le biais d'un néologisme la moquerie de son valet : « Comment diantre voulez-vous qu'on fasse pour vous voler ? Êtes-vous un homme volable, quand vous renfermez toutes choses, et faites sentinelle jour et nuit ? »<sup>5</sup> (I, 3).

La dérision du valet relayée un peu plus tard par les conseils avisés de Valère n'aura pas raison du personnage qui s'est enfermé dans son propre monde : « Les nouveaux protagonistes (Harpagon, Jourdain, Philaminte, Argan) sont des maniaques tyranniques sur lesquels ni raison ni vérité n'ont de prise »<sup>6</sup>. Cet état se traduira dans ses répliques par de nombreuses répétitions qui témoigneront d'une mécanique dérégulée.

Harpagon, le *pater familias*, est en même temps victime et bourreau. Il est pris dans un cercle vicieux et peine à s'en sortir. Cette paralysie est perceptible à travers de nombreuses récurrences textuelles. Le personnage, celui qui « a le diable au corps »<sup>7</sup>, tourne en rond comme un lion en cage. Pour illustrer nos propos, nous allons revenir sur l'une des scènes les plus emblématiques ; il s'agit de la scène 5 de l'acte I. L'enjeu de cet échange est d'arriver pour Valère à convaincre Harpagon de laisser sa fille choisir son propre parti. Secrètement épris d'Élise, l'intendant de la maison est par conséquent juge et parti. Il cherche à amadouer le vieillard pour arriver à ses fins. En s'appuyant sur une logique concessive, il déploie progressivement tous ses arguments pour venir à bout de l'obstination du maître. Ses tentatives s'avèrent malheureusement bien vaines car le texte révèle l'extraordinaire performance d'Harpagon qui n'en démord pas.

En réalité, tous les grands récits répétitifs connus pour leur *vis comica* ont un point commun : le personnage qui ne se répète pas, celui qui donne la réplique « souple » est toujours présenté, au moment de la séquence répétitive, comme un authentique rhéteur, un personnage à la parole parfaitement maîtrisée et manipulatrice. C'est le cas des argumentations de Scapin dans la scène de galère ou de celles de Valère dans la scène du « sans dot » [...]<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Molière, *op. cit.*, p.17.

<sup>6</sup> J. Rohou, *op. cit.*, p.271.

<sup>7</sup> Molière, *op. cit.*, p.16.

<sup>8</sup> J. de Guardia, « Les trois grincements de la machine (Bergson-Molière : retour critique) », *Le comique de répétitions*, vol. 38, n° 2-3, 2007, en ligne, <https://doi.org/10.7202/016342ar> (page consultée le 21/01/2021).

L'endurance de Valère se solde par un échec cuisant puisque toute sa démonstration est battue en brèche par l'argument de taille de son adversaire, autrement dit : la dispense de dot. En effet, si Harpagon a pris la ferme résolution de marier Élise à un vieillard, c'est bien dans la mesure où ce dernier n'a pas réclamé d'argent en contrepartie. Rappelons qu'à cette époque, la jeune mariée était redevable d'une dot et que cette dernière était tributaire du parti qui allait lui échoir. C'est là une première manifestation de dérèglement puisque le personnage se montre incohérent et que tout fonctionne chez lui selon deux poids, deux mesures.

Le comique de caractère est entretenu par l'attitude paradoxale des personnages moliéresques, lesquels « [...] sont d'autant plus dramatiques qu'ils sont contradictoires »<sup>9</sup>. Harpagon ne va donc pas déroger à la règle. S'il se réjouit de donner sa fille sans dot, il n'a, quant à lui, aucun scrupule à réclamer un petit quelque chose auprès d'une infortunée pour sceller son union. En attestent ces propos qui résonnent comme une évidence pour le protagoniste : « Car encore n'épouse-t-on point une fille, sans qu'elle apporte quelque chose »<sup>10</sup> (II, 5). L'avare agit donc toujours selon son propre intérêt et ses décisions ne sont motivées que par l'appât du gain. En le dédouanant de la dot, le seigneur Anselme reçoit ainsi immanquablement la bénédiction du père qui s'empresse de saisir cette aubaine : « C'est une occasion qu'il faut prendre vite aux cheveux. Je trouve ici un avantage qu'ailleurs je ne trouverais pas, et il s'engage à la prendre sans dot »<sup>11</sup> (I, 5).

Alors que Valère insiste sur les sentiments de la jeune femme, l'inclination naturelle ou encore le conflit générationnel, Harpagon rétorque au moyen du même syntagme prépositionnel : « sans dot » qui devient son épée de chevet. Cette répétition qui traduit une forme de surdité souligne dans le même temps la monomanie du personnage. L'amant d'Élise déconstruit la logique de l'usurier en se faisant ironiquement son porte-parole :

(Valère) : Oui, l'argent est plus précieux que toutes les choses du monde, et vous devez rendre grâce au ciel de l'honnête homme de père qu'il vous a donné. Il sait ce que c'est que de vivre. Lorsqu'on s'offre de prendre une fille sans dot, on ne doit point regarder plus avant. Tout est renfermé là-dedans, et sans dot tient lieu de beauté, de jeunesse et de naissance, d'honneur, de sagesse et de probité<sup>12</sup> (I, 5).

Cette obstination du vieillard témoigne quasiment d'une forme de surdité psychique. L'acharnement d'Harpagon qui refuse d'obtempérer n'est pas sans rappeler la mécanique du *diable à ressort*. En effet, alors que Valère entend comprimer l'avarice du vieillard en exposant des arguments sensés, ce dernier, insensible au bon sens de son intendant, s'entête dans sa propre logique. Ceci constitue l'un des ressorts les plus comiques de l'esthétique moliéresque, ressort finement analysé par Bergson :

<sup>9</sup> J. Rohou, *op. cit.*, p. 265

<sup>10</sup> Molière, *op. cit.*, p. 56.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 36.

Nous avons tous joué autrefois avec le diable qui sort de sa boîte. On l'aplatit, il se redresse. On le repousse plus bas, il rebondit plus haut. On l'écrase sous son couvercle, et souvent il fait tout sauter. Je ne sais si ce jouet est très ancien, mais le genre d'amusement qu'il renferme est certainement de tous les temps. C'est le conflit de deux obstinations, dont l'une purement mécanique, finit pourtant d'ordinaire par céder à l'autre, qui s'en amuse<sup>13</sup>.

Obsédé par l'appât du gain, Harpagon est sujet à un vice qui le laisse sourd aux arguments des autres et qui avoisine un état pathologique. Quelques scènes plus loin, c'est toujours sous l'emprise de cette même idée fixe, que la rencontre entre Harpagon et Valère débouche cette fois-ci sur un *quiproquo*. En effet, alors que l'amant d'Élise lui fait part de ses sentiments et lui révèle l'objet de sa flamme, Harpagon saisit les choses une fois de plus à sa manière et suppose que son intendant parle de sa cassette. Ce dialogue de sourds débouche sur un effet franchement comique que nous retraçons ici :

(Valère) : J'aimerais mieux mourir que de lui avoir fait paraître aucune pensée offensante : elle est trop sage et trop honnête pour cela.

(Harpagon), *à part* : Ma cassette trop honnête !

(Valère) : Tous mes désirs se sont bornés à jouir de sa vue ; et rien de criminel n'a profané la passion que ses beaux yeux m'ont inspiré.

(Harpagon), *à part* : Les beaux yeux de ma cassette ! Il parle d'elle comme un amant d'une maîtresse<sup>14</sup> (IV, 3).

Si le dialogue de sourds a pu s'établir dans cette scène, cela est principalement dû à l'attitude du personnage et au brouillage des codes. Le fou incarné ici par l'avare voit le monde, l'appréhende et le déforme parfois même à sa manière.

L'amour excessif pour l'argent débouche chez Harpagon sur un état obsessionnel. Commandé par une même idée fixe, l'avare devient un monomaniacque incapable d'échanger avec les autres ou de supporter une opinion contradictoire. Il représente en ce sens bien une exception : « Le fou, c'est l'autre par rapport aux autres : l'autre – au sens de l'exception – parmi les autres – au sens de l'universel »<sup>15</sup>. Cette névrose, caractéristique du personnage, va s'emparer de tout son être et constituer le principal moteur de l'action. Il en découlera un comportement suspicieux qui va décider du reste des événements.

## La suspicion

Outre cet étau dans lequel le personnage se trouve pris, nous constatons également qu'Harpagon est sans cesse sur le qui-vive. En effet, il a toujours l'étrange

<sup>13</sup> H. Bergson, *Le rire*, Paris, P.U.F., 1940, p. 53

<sup>14</sup> Molière, *op. cit.*, p.125.

<sup>15</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 199.

sentiment d'être guetté par autrui. L'avare nourrit alors une attitude très proche de la scopophobie puisque le regard de l'autre est pour lui une continuelle source de menace. Lorsqu'il apostrophe véhément son valet, c'est parce qu'il y voit déjà une intrusion :

(Harpagon) : Va-t'en l'attendre dans la rue, et ne sois point dans ma maison planté tout droit comme un piquet, à observer ce qui se passe, et faire ton profit de tout. Je ne veux point avoir sans cesse devant moi un espion de mes affaires, un traître, dont les yeux maudits assiègent toutes mes actions, dévorent ce que je possède, et furètent de tous côtés pour voir s'il n'y a rien à voler<sup>16</sup> (I, 3).

Habité par un profond sentiment de méfiance, Harpagon n'accorde sa confiance à personne et se montre toujours défiant à l'égard de ses proches. Son valet, La Flèche, est le premier à faire l'expérience de cette suspicion malade. Ainsi, de peur qu'il ne découvre le moindre sou caché, Harpagon vilipende son domestique et le congédie sans véritable motif. Ses admonestations creusent le comique de caractère car elles soulignent le trouble, voire l'égarement, du personnage qui voit en chacun un potentiel ravisseur. Mais les craintes d'Harpagon ne se limitent pas seulement à cette scopophobie, elles évoluent et finissent par devenir handicapantes pour lui mais surtout pour son entourage. Nul ne trouve grâce à ses yeux dès lors qu'il foule de ses pieds le domicile familial.

L'avarice d'Harpagon le conduit à accomplir des gestes pour le moins ridicules. Sceptique face à la présence de son valet, il finit par procéder à une fouille pour chasser le moindre doute. En tâtant le bas de ses hausses, il assouvit ainsi partiellement sa curiosité : « [...] Ces grands hauts-de-chausses sont propres à devenir les receleurs des choses qu'on dérobe ; et je voudrais qu'on en eût fait pendre quelqu'un »<sup>17</sup> (I, 3).

Harpagon trouve toujours une justification à ses peurs, il finit même par adhérer à la théorie du complot en voyant la démarche hasardeuse de ses enfants : « Laissons cela, et parlons d'autre affaire. Euh ? (*Bas, à part*). Je crois qu'ils se font signe l'un à l'autre de me voler ma bourse. (*Haut*). Que veulent dire ces gestes-là ? »<sup>18</sup> (I, 4).

Cette suspicion conduit à un comportement plus qu'étrange. Incapable de ressentir une paix intérieure, l'avare dissimule son argent sous terre. Il ne s'agit plus de simples précautions mais de véritables barricades qu'il érige pour préserver sa fortune. On en conclut alors plus à une forme sévère de paranoïa qu'à une simple vigilance. Le valet n'est d'ailleurs pas le seul à payer les frais de cette avarice. Cléante et Élise doivent aussi subir les affres de ce comportement atypique. Harpagon est toujours inquiet, il ne peut jamais goûter à la quiétude tant il a toujours l'étrange sentiment d'être trahi. Ses enfants ne vont d'ailleurs pas échapper à la règle. Alors qu'ils s'apprentent à converser avec lui, Harpagon est saisi par une grande peur qui le

<sup>16</sup> Molière, *op. cit.*, p. 17.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 27.

terrasse. Il craint que sa progéniture ne l'ait secrètement entendu d'où son désarroi qu'il exprime au moyen de ce monologue : « O ciel ! je me serai trahi moi-même : la chaleur m'aura emporté, et je crois que j'ai parlé haut en raisonnant tout seul. Qu'est-ce ? »<sup>19</sup> (I, 4).

Le dialogue qui suit entre Harpagon et ses enfants témoigne une fois de plus de cette peur constante d'être scruté par les autres. Au moyen d'un *interrogatoire*, les enfants d'Harpagon semblent littéralement soumis à la question ; en atteste cet échange en stichomythie :

(Harpagon) : Y a-t-il longtemps que vous êtes là ?

(Élise) : Nous ne venons que d'arriver.

(Harpagon) : Vous avez entendu...

(Cléante) : Quoi mon père ?

(Harpagon) : Là.

(Élise) : Quoi ?

(Harpagon) : Ce que je viens de dire.

(Cléante) : Non.

(Harpagon) : Si fait si fait.

(Élise) : Pardonnez-moi<sup>20</sup> (I, 4).

Nous concluons à la lumière de ce qui précède que le vieillard monomaniac ne nourrit pas un simple intérêt pour l'argent. Ce dernier devient littéralement l'objet d'une idolâtrie. Le comportement insolite du père n'est d'ailleurs pas sans rappeler le culte du veau d'or dont les Juifs s'étaient rendus coupables. Ainsi cet attachement viscéral pour l'argent atteindra son paroxysme à certains moments de la pièce. Le personnage éprouve la passion de l'argent. Cette souffrance dont il sera d'ailleurs victime et responsable a partie liée à la folie.

## L'idolâtrie de l'argent

Harpagon, celui que les personnages surnomment *turc*, *ladre*, *vilain* ou encore *grigou*, vit dans un état d'anxiété permanent. Nous avons vu précédemment comment il ne logeait sa confiance en personne et que même ses enfants n'avaient pas trouvé grâce à ses yeux. Cette psychose contenue dans son être finira par éclater dans cet aveu pour le moins surprenant : « Cela est étrange, que mes propres enfants me trahissent et deviennent mes ennemis ! »<sup>21</sup> (I, 4). L'œuvre de Molière retrace alors l'évolution de cette pathologie qui devient critique à mesure qu'évolue la situation. En effet, progressivement, le lecteur prend conscience de la véritable idolâtrie que le personnage nourrit à l'égard de sa fortune. Cette dernière finit par supplanter

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 24-25.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 26.

naturellement ses enfants et Frosine de conclure : « [...] car enfin il vous aime fort, je le sais ; mais il aime un peu plus l'argent [...] »<sup>22</sup> (IV, 1). Ce dernier devient en quelque sorte le prolongement du personnage. En être privé, c'est être mutilé, et Harpagon ressent affreusement cette douleur dans sa chair. De passion à souffrance, il n'y a qu'un pas et l'avare apparaît simultanément victime et bourreau. Cette douleur qui déchire son antre est révélée à maintes reprises dans le texte par la dominance d'un registre hyperbolique, comme en attestent ces segments de phrase : « couper la gorge »<sup>23</sup> (I, 4) ; « crever, assassiner »<sup>24</sup> (III, 1) ; « je suis mort »<sup>25</sup> (IV, 7) ; « assassinat »<sup>26</sup> (V, 3). L'argent est littéralement l'oxygène du personnage et on comprend que face à lui, ses enfants ont bien peu de valeur, d'où la réaction de Valère qui le nargue indirectement en lui rappelant l'amour filial censé le lier à sa progéniture :

(Valère) : Ce n'est pas qu'il n'y ait quantité de pères qui aimeraient mieux ménager la satisfaction de leurs filles que l'argent qu'ils pourraient donner ; qui ne les voudraient point sacrifier à l'intérêt, et chercheraient plus que tout autre chose à mettre dans un mariage cette douce conformité qui sans cesse y maintient l'honneur, la tranquillité et la joie, et que ...<sup>27</sup> (I, 5).

Une fois de plus, le désordre du personnage est perceptible à travers un transfert de sentiment. Cet attachement excessif conduit fatalement à son égarement et finalement à sa perte. Il perd ses moyens ainsi que le contrôle de la situation.

Si, à l'origine, la folie était contenue dans la manière de penser, elle finit rapidement par s'exprimer physiquement. Les valets qui ont une place ô combien importante dans les comédies de Molière dressent souvent une caricature de leurs aînés en rappelant leur déraison. Il en va ainsi dans notre pièce de *La Flèche* qui insiste sur l'égaré du personnage s'il devait se départir de son argent : « En un mot, il aime l'argent plus que réputation, qu'honneur et que vertu ; et la vue d'un demandeur lui donne des convulsions. C'est le frapper par son endroit mortel, c'est lui percer le cœur, c'est lui arracher les entrailles [...] »<sup>28</sup> (II, 5).

La démence du personnage éclatera avec splendeur à la scène 7 de l'acte IV, considérée à juste titre comme le point culminant de l'intrigue. En effet, la pire chose qui puisse advenir à Harpagon est arrivée : sa fortune a été dérobée. Averti de ce larcin, le personnage apparaît sur scène littéralement déchaîné. Ce vol signe en quelque sorte son arrêt de vie. Il entre dans un état critique qui se traduit par une grande agitation physique. Incapable de se contrôler, il se livre à tous les diables dans une

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 53-54.

tirade devenue légendaire. La gestuelle n'est là que pour accentuer cette folie qui s'exprime tous azimuts : « Il crie au voleur dès le jardin, et vient sans chapeau »<sup>29</sup> (IV, 7) ou encore « il se prend lui-même le bras »<sup>30</sup> (IV, 7). On constate une fois de plus que le discours hyperbolique nourrit ses répliques : « je suis assassin »<sup>31</sup>, « on m'a coupé la gorge »<sup>32</sup>, avec un effet prononcé qui est celui de la gradation : « je me meurs, je suis mort, je suis enterré »<sup>33</sup>. Les nombreuses questions qu'il s'adresse et qui restent en suspens témoignent de sa souffrance et montrent qu'il est littéralement possédé. Privé de son argent, Harpagon agonise devant les yeux des spectateurs. Sa résignation se traduit au moyen d'une apostrophe oxymorique : « Hélas ! mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami ! on m'a privé de toi ; et puisque tu m'es enlevé, j'ai perdu mon support, ma consolation, ma joie ; tout est fini pour moi, et je n'ai plus que faire au monde : sans toi, il m'est impossible de vivre »<sup>34</sup> (IV, 7).

L'égarément du personnage mis en exergue par le truchement d'une gestuelle éloquente est perceptible à travers un dédoublement de la personnalité : « le fou n'est pas manifeste dans son être ; mais s'il est indubitable, c'est qu'il est autre »<sup>35</sup>. Harpagon, aliéné au sens étymologique, devient étranger à lui-même. Ce trouble de la personnalité qui a notamment participé au succès de la pièce (se reporter notamment à l'acte I, scène 4), se vérifie une fois de plus ici lorsque l'avare s'écrit : « Qui est-ce ? Arrête. Rends-moi mon argent, coquin... (*Il se prend lui-même le bras*) Ah ! C'est moi. Mon esprit est troublé, et j'ignore où je suis, qui je suis, et ce que je fais »<sup>36</sup> (IV, 7). La folie du personnage a ici atteint son paroxysme et seule une merveilleuse péripétie pourrait lui faire temporairement reprendre ses esprits. Cette oscillation permanente entre calme et trouble représente un équilibre fragile chez ce *malade* qui s'ignore.

\*

Dans ses nombreuses pièces, Molière a dressé l'iconographie du fou, celui qui est d'abord et avant tout obsédé par une idée fixe. Ce personnage monomaniacque mène la vie dure à son entourage puisqu'il est commandé par une obsession et qu'il ne peut par voie de conséquence être convaincu par le discours d'aucun. Cette situation anxigène nourrit le comique de caractère et fait réfléchir le spectateur sur certains vices qui finissent par relever de la pathologie. *L'Avare* de Molière retrace ainsi cette descente aux enfers que vit un père de famille, elle revient sur l'itinéraire

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>35</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 199.

<sup>36</sup> Molière, *op. cit.*, pp. 111-112.

d'un fou qui finit par succomber à ses blessures psychiques ce qui a fait dire à certains critiques que « *L'Avare* est cynique comme une autopsie »<sup>37</sup>. Enclin aux biens matériels, Harpagon s'attache de plus en plus à sa fortune et finit par en oublier ses proches. Peur, phobie, suspicion, dédoublement de la personnalité, idolâtrie deviennent alors dans le texte les manifestations de cette folie saisissante. En traitant de cet état sur le mode comique, Molière aura réussi à faire réfléchir le lecteur sur certains vices sociaux en soulignant les périls auxquels ils peuvent conduire. La dimension carcérale qui est souvent reliée à la folie trouve alors ici un autre moyen de s'exprimer. En effet, les fous de Molière sont emprisonnés dans leur propre monde, ils sont enfermés dans leur logique et refusent farouchement d'en sortir. Ils craignent cette liberté que les autres leur offrent. En définitive, ces héros moliéresques n'ont d'ennemis que leur propre personne. Face à leur entêtement, le spectateur n'éprouve à leur égard aucune empathie. Cette folie déraisonnable alimente alors le principal ressort comique et participe à la notoriété de ces personnages. En peignant certains vices humains, Molière aura donc relevé le défi puisque l'incontournable auteur du XVII<sup>e</sup> siècle « [...] va transformer l'incurable folie en ivresse joyeuse [...] »<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> J. Rohou, *op. cit.*, p. 271

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 272.



ANNA KACZMAREK-WIŚNIEWSKA  
Université d'Opole

## Du magnétisme à la folie dans *Magnétisme* et *Un fou ?* de Guy de Maupassant

*From magnetism to madness in Guy de Maupassant's "Magnetism"  
and "A Madman?"*

*Abstract:* Guy de Maupassant's short stories entitled *Magnetism* (1882) and *A Madman?* (1884) belong to the series known as "gothic stories". Their central theme is madness – real, presumed, or just threatening one's mental soundness. The paper discusses the relation between madness and animal magnetism, or mesmerism, a "supernatural" phenomenon that fascinated numerous minds in the 19<sup>th</sup> century. Can the capacity of "magnetizing" other people, animals or objects result in loss of mental balance by the magnetizer? Or maybe, on the contrary, this capacity does not exist at all, and those who don't accept its rational explanation have become crazy? The doubt and the fear involved by those questions are main features of Maupassant's works.

*Keywords:* Maupassant, gothic story, magnetism, madness, doubt.

« Rien ne ressemble plus à un fou qu'un homme sain  
d'esprit ; tout dépend de la façon dont on regarde et  
dont on juge ses actes ».

Émile Zola, *Histoire d'un fou* (1868)

Journaliste, romancier, essayiste... et surtout conteur : en effet, Guy de Maupassant est surtout connu grâce à ses contes et nouvelles, et, parmi elles, celles dites « de l'angoisse » ou « de la peur » dont la folie est le sujet central et *Le Horla* l'exemple le plus connu. Sa notoriété dans ce domaine reste indissociablement liée à la légende qui accompagne la personne de l'écrivain, celle du « conteur fou », comme si « seul un homme déjà fou ou sur le point de le devenir pouvait avoir écrit

ses contes [...] »<sup>1</sup>. Or, dans le cas de Maupassant, le grain de vérité que contient toute légende s'avère tout à fait considérable : migraines atroces, maux d'estomac, troubles oculaires, hallucinations, insomnies, anxiété, conséquences d'une syphilis contractée dans sa jeunesse, ainsi que d'une vie déréglée et d'une lourde hérédité<sup>2</sup> le font vivre constamment aux confins de la folie qui finira par l'emporter en le poussant au suicide. Ses « contes de la peur » explorent diverses manifestations de ce qu'on considère, à son époque, comme « la folie », s'interrogent sur la frontière entre celle-ci et l'état « normal » de l'esprit, essaient de sonder les phénomènes qui lui sont associés. L'un d'eux est sans doute le magnétisme, sujet d'au moins deux contes maupassantiens qui nous intéressent dans la présente esquisse : *Magnétisme* (1882) et *Un fou ?* (1884)<sup>3</sup>.

En effet, le XIX<sup>e</sup> siècle paraît être particulièrement intéressé par les dérivés de la pensée du médecin autrichien Franz Anton Mesmer (1734-1815), qui, dans les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, a élaboré une théorie globale de la santé et de la maladie ; l'ensemble de cette théorie et sa mise en pratique furent souvent nommés « mesmérisme ». C'est Mesmer qui est « l'inventeur » du magnétisme animal et du somnambulisme magnétique, définis comme suit par le *Grand Larousse du XIX<sup>e</sup> siècle* :

Magnétisme animal ou simplement magnétisme [est] l'influence d'un individu sur une autre personne ou sur certains objets, exercée à l'aide d'un fluide particulier appelé fluide magnétique, animal ou vital, ou par le seul effort de la volonté [...]. [Au sens] figuré, [c'est une] influence puissante et mystérieuse.

[...] Au fond, la théorie presque tout entière du magnétisme animal repose sur la transmission des sensations du magnétiseur à l'âme (matérielle ou immatérielle) du magnétisé [...] Le magnétisme est, en tout cas, un agent inexplicé et inexplicable [...] L'hypnotisme, qui ne diffère pas du magnétisme, [...] explique ou plutôt reproduit complètement le second degré du magnétisme, c'est-à-dire le somnambulisme [...].<sup>4</sup>

Il s'agit de phénomènes qui « ont [...] laissés des marques profondes dans l'histoire sociale et culturelle des sciences médicales »<sup>5</sup> au point de faire du XIX<sup>e</sup> siècle

[...] le siècle du magnétisme [...] : [d]es baquets de Mesmer aux expériences de Charcot à la Salpêtrière, la longévité et la diversité de la curiosité pour le magnétisme dans la vie scientifique et culturelle entre 1780 et 1914 soulignent que la notion même de magnétisme est particulièrement labile [...], donn[ant]

<sup>1</sup> D. Mortier, dossier historique et littéraire : « La légende du conteur fou », [in] G. de Maupassant, *Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris, Presses Pocket, 1989, pp. 181-183.

<sup>2</sup> La mère de Maupassant, Laure, était sujette à de graves crises nerveuses ; cf. A. M. Schmidt, *Maupassant par lui-même*, série « Écrivains de toujours », Paris, Seuil, 1962, p. 131.

<sup>3</sup> À ne pas confondre avec une nouvelle homonyme, *Un fou* (sans point d'interrogation), parue un an plus tard (1885).

<sup>4</sup> Entrée « Magnétisme », [in] P. Larousse (dir.), *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, vol. 10, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1874, pp. 924-925.

<sup>5</sup> N. Edelman, Introduction, « Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle », n° 38, 2009 : *Savoirs occultés : du magnétisme à l'hypnose*, <https://journals.openedition.org/rh19/3869>, pp. 11-15 (page consultée le 21/03/2021).

lieu à de multiples interprétations, qui sont autant de manières de comprendre l'envers de la réalité visible<sup>6</sup>.

En effet, de Mesmer jusqu'à l'hypnose et le sommeil cataleptique, l'hypothèse magnétique, reposant notamment sur la puissance inouïe que la maîtrise des forces magnétiques confère à un individu, réapparaît sous des formes très diverses tout au long du siècle, et la littérature s'en fait écho, ne se contentant pas de refléter une mode, mais contribuant à la réflexion sur les limites des dimensions scientifiques du phénomène, « met[tant] par exemple en scène une interrogation sur le vrai et le faux, sur l'apparence spectaculaire et sur la vérité qu'elle recouvre et propos[ant] ainsi une réflexion sur les critères de scientificité [...] »<sup>7</sup>. Qui plus est, la présence dans les œuvres des personnages du magnétiseur et du magnétisé « permet [...] de renouveler les codes du fantastique en donnant une forme scientifique au topos ancien de la possession démoniaque et inaugure une des formes du “merveilleux scientifique” qui se développe au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle »<sup>8</sup>.

Maupassant était très intéressé par les progrès dans le savoir médical, et surtout par le développement de la psychiatrie : « Il saisit toutes les occasions de se renseigner sur l'hypnotisme, sur le magnétisme ; il interroge longuement les psychiatres ; il s'initie, en outre, aux travaux de l'école de Nancy »<sup>9</sup>. De plus, il a suivi, de 1884 à 1886, les « leçons du mardi » de Charcot à la Salpêtrière, et s'intéressait à ses travaux sur l'hypnose et le magnétisme « dont il voit très vite la possible exploitation littéraire »<sup>10</sup>. Par conséquent, son œuvre, dont les deux contes qui nous intéressent ici, s'inscrit dans la perspective générale susmentionnée mais le fait d'une manière fort originale. Comme le souligne Vincent Kaufmann,

[l'] œuvre de Maupassant est une des seules qui, vers la fin du siècle, problématise véritablement la question du magnétisme autrement qu'à titre de (trop) facile gadget romanesque, mais en procédant cependant à un renversement radical de la perspective [...], c'est-à-dire en tentant de soustraire – au prix de la folie – les phénomènes parapsychologiques au religieux. Le magnétisme n'est désormais plus au service de Dieu, ni du bien, ni du mal, ni même [...] au service du peuple. Il est un dehors absolu dont personne ne dispose [...], il se présente comme un principe essentiellement prédateur qui possède le « moi » et qui le détruit : altérité pure. Sa principale caractéristique est d'être insituable, on ne sait pas quelle est son origine. S'agit-il d'une force externe ou interne, suis-je fou ou ai-je raison de voir l'invisible (et parfois le visible), faut-il y croire ?<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> É. Pézard et V. Feuillebois (dir.), *Le réel invisible. Le magnétisme dans la littérature (1780-1914)*, série « Écritures XIX », Caen, Lettres modernes Minard/ Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 9.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1987, p. 382.

<sup>10</sup> A.-M. Baron, « La description clinique et l'analyse des états-limites chez Maupassant », [in] *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1994/5, n° 94, pp. 765-773.

<sup>11</sup> V. Kaufmann, *Le magnétisme sans le médico-religieux (Maupassant)*, [in] idem, *Ménage à trois : littérature, médecine, religion*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, pp. 149-154.

« Suis-je fou ? » et « faut-il y croire ? » : ces deux questions deviennent le leitmotiv des deux nouvelles analysées, véhiculant l'angoisse éprouvée face à une expérience du doute. Les manières d'approcher le problème dans les deux textes diffèrent pourtant de manière assez radicale.

Publié dans le recueil posthume de 1899 intitulé *Le Père Milon, Magnétisme* commence par une conversation entre hommes sur le magnétisme. Comme pour souligner le doute qui subsiste toujours sur le côté scientifique du phénomène, deux personnages sont évoqués dès les premières lignes du texte : Donato, magnétiseur et « très malin faiseur de tours »<sup>12</sup>, représentant le côté charlatanesque du magnétisme, et Charcot, célèbre professeur de médecine pratiquant l'hypnose qui, lui, fait des « expériences » (*M*, p. 5). Face à toute une panoplie d'histoires racontées par les convives, « des faits étranges, des histoires incroyables mais arrivées » (*M*, p. 5), un incrédule, un « vigoureux garçon [...] chez qui une incroyance à tout s'était ancrée si fortement qu'il n'admettait même point la discussion » (*M*, p. 5), entreprend de raconter deux histoires censées prouver que toutes les histoires du magnétisme ne sont que des blagues. Dans les deux cas, ce sont les rêves qui apportent des messages.

Dans le premier récit, un enfant apprend, dans le sommeil, la mort de son père marin parti en mer. Il l'annonce quand il se réveille, et, quoique à ce moment-là la nouvelle soit fautive, elle devient la vérité un mois après : le père de l'enfant est « enlevé du pont par un coup de mer » (*M*, p. 6). On se souvient alors des paroles de l'enfant, et on commence à parler d'un miracle arrivé grâce à l'intervention du magnétisme. Mais le narrateur de l'histoire, l'homme incrédule qui « ne croi[t] pas par principe » (*M*, p. 6), trouve une explication raisonnable et psychologiquement justifiée à ce qui s'est passé :

La crainte horrible et constante de cet accident [la mort à la mer] fait qu'ils [les proches des matelots] en parlent toujours, y pensent sans cesse. Or, si une de ces fréquentes prédictions coïncide par un hasard très simple, avec une mort, on crie aussitôt au miracle, car on oublie soudain tous les autres songes, tous les autres présages, toutes les autres prophéties de malheur demeurés sans confirmation (*M*, p. 7).

La seconde histoire racontée par le « nieur » paraît plus intéressante du point de vue de l'influence du magnétisme. Le narrateur tombe soudain amoureux d'une femme qu'il connaissait depuis longtemps, qui ne l'intéressait pas et qu'il « classai[t] parmi les insignifiantes » (*M*, p. 7). Cet élan d'amour et de désir est né lors du sommeil du narrateur, ou plutôt lors du moment qui précède l'endormissement : un « léger frisson au cœur » fait soudain que l'homme découvre dans l'image de la femme apparue devant ses yeux « un tas de qualités [...], un charme doux, un attrait langoureux » (*M*, p. 8). Le songe revient à trois reprises cette même nuit,

<sup>12</sup> G. de Maupassant, *Magnétisme*, PDF, [online :] <https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/462/Magnetisme> (page consultée le 15/03/2021), p. 5. Les citations de la nouvelle seront désormais marquées dans le texte par l'abréviation *M* suivie du numéro de la page.

suite à quoi, le matin suivant, il se rend chez la femme en question, et, envahi « des pieds aux cheveux » par « un désir véhément » (*M*, p. 8), fait d'elle sa maîtresse. Demandé par son audience de donner une explication des événements racontés, il parle d'abord d'une simple coïncidence, et ensuite il évoque les « rappels inconscients de la mémoire » qui reproduit sans crier gare « les choses négligées par notre conscience » (*M*, p. 9).

Le souci visible de rationaliser ce qui s'est passé n'étonne pas, étant donné que « le fantastique, tel qu'il [Maupassant] le conçoit dès ses premiers écrits, ne saurait [...] se passer d'une justification rationaliste par la psychopathologie [...], d'une tentative d'explication rationnelle de l'irrationnel [...] »<sup>13</sup>. Ce souci s'oppose pourtant à la question « qui sait ? », qui semble s'échapper au narrateur de manière involontaire. Cette question, fort emblématique – le dernier des « contes d'angoisse » maupassantiens, paru en 1890, s'intitule justement « Qui sait ? » –, est le troisième élément de la série des questions-leitmotiv maupassantiens. Dans ce contexte, *Magnétisme* « met en place une poétique du doute qui [...] pren[d] pour cible le surnaturel »<sup>14</sup>. *Un fou ?* présente un autre exemple pertinent de cette poétique, mise en œuvre dès le début du texte par le point d'interrogation contenu dans le titre.

Le protagoniste principal de cette nouvelle, un « grand garçon étrange, fou depuis longtemps peut-être, maniaque inquiétant, effrayant même »<sup>15</sup>, paraît tout le contraire de « l'incrédule » du texte précédent. En effet, Jacques Parent, qui porte – par hasard ? – le même nom de famille que le médecin soignant le héros du *Horla*, est un personnage « singulier, troublant », qui engendre autour de lui une ambiance d'angoisse, « un malaise vague, de l'âme, du corps, un de ces énervements incompréhensibles qui font croire à des influences surnaturelles » (*F*, p. 91). Cette impression est due autant à son physique (des yeux « d'halluciné », « malades », « hantés », des mains « fébriles ») qu'à son comportement (l'agitation constante, la « manie de cacher ses mains », etc.). Un soir, particulièrement effaré par l'orage qui s'annonce, Jacques révèle le secret de la « surprenante maladie de son âme » (*F*, p. 92) au narrateur en termes suivants : « [...] je suis doué d'un pouvoir... non... d'une puissance... non... d'une force... Enfin, je ne sais pas dire ce que c'est, mais j'ai en moi une action magnétique si extraordinaire que j'ai peur, oui, j'ai peur de moi [...] ! » (*F*, p. 92).

Nous n'avons donc plus affaire à un magnétisé, l'objet du magnétisme, mais à son sujet – le magnétiseur, qui est, en l'occurrence, peu enthousiaste de l'être. En

<sup>13</sup> A.-M. Baron, *op. cit.*, p. 765.

<sup>14</sup> B. Marquer, « De Charcot à Poe : l'innovation paradoxale du fantastique chez Maupassant », [in] J.-L. Cabanès, J. Carroy, N. Edelman (dir.), *Psychologies fin de siècle*, Nanterre, RITM, 2007, pp. 99-112.

<sup>15</sup> G. de Maupassant, *Un fou?*, [in] idem, *Le Horla et autres récits fantastiques*, *op. cit.*, pp. 91-97. Les citations de la nouvelle seront désormais marquées dans le texte par l'abréviation *F* suivie du numéro de la page.

effet, Parent ne considère point sa capacité comme un don, mais comme une sorte de malédiction, car le magnétisme est pour lui un pouvoir « effrayant et incompréhensible » permettant au magnétiseur de « voler son âme [au magnétisé] comme on volerait une bourse » (*F*, p. 93), ce qui en fait un procédé « atroce, criminel, infâme » (*F*, p. 93). Voilà comment le pauvre homme explique la nature de son pouvoir à son ami, le narrateur :

Je n'ai qu'à regarder les gens pour les engourdir comme si je leur avais versé de l'opium. Je n'ai qu'à étendre les mains pour produire des choses... des choses... terribles. [...] Mon pouvoir ne s'étend pas seulement sur les hommes, mais aussi sur les animaux et même... sur les objets... (*F*, p. 94).

Cette « puissance affreuse » (*F*, p. 94) qu'il possède donne à Parent l'impression d'être comme dédoublé, constamment « rongé » par un *alter ego* qui prend souvent le dessus : « Nous sommes deux dans mon pauvre corps, dit-il, et [...] [c]ela me torture et m'épouvante » (*F*, p. 94). Il est donc « victime d'un pouvoir qui le dépasse, bien qu'il puisse le mettre en œuvre »<sup>16</sup>. Il décide d'en faire une démonstration devant le narrateur, et comme premier objet de son expérience il choisit Mirza, la chienne de son ami. L'on assiste alors à un exemple parfait du somnambulisme magnétique, ce « second degré du magnétisme » (voir *supra*) : la bête, d'abord fort inquiète, tremblante sous le regard de Parent, se calme peu à peu, finit par s'endormir, et, dans son sommeil, elle obéit, comme un automate, aux ordres de son magnétiseur qui lui impose d'abord toutes sortes de jeux de chasse pour lui ordonner enfin de mordre son maître, un ordre qu'il révoque au dernier moment. Le narrateur, « engourdi, étourdi, ainsi que l'on est lorsqu'on monte en barque » (*F*, p. 95), observe avec une terreur grandissante le spectacle de la chienne magnétisée qui bouge « chancelant, trébuchant comme si elle eût été aveugle, remuant les pattes comme les paralytiques remuent leurs jambes, [...], de [...] l'allure ballottée de chien somnambule » (*F*, p. 95). Parent continue en montrant à son ami comment les objets lui obéissent :

Il y avait sur ma table une sorte de couteau-poignard dont je me servais pour couper les feuillets des livres. Il allongea sa main vers lui. Elle semblait ramper, s'approchait lentement ; et tout d'un coup, je vis, oui, je vis le couteau lui-même tressaillir, puis il remua, puis il glissa doucement, tout seul, sur le bois vers la main arrêtée qui l'attendait, et il vint se placer sous ses doigts (*F*, p. 96).

Le malaise du narrateur est tel qu'il se met à crier de terreur : il « cru[t] qu'[il] devenai[t] fou [lui]-même » (*F*, p. 96).

Ce sentiment d'angoisse extrême vient de l'impossibilité absolue de comprendre ce qui se passe, d'expliquer la nature d'un fait qui n'aurait pas dû arriver, car, dans le monde tel qu'il se présente aux yeux du narrateur, avec son bagage cognitif, son expérience et sa sensibilité, ce fait est censé être classé parmi les choses impossibles. C'est dans ce contexte de l'esprit perdu devant une énigme irrésoluble que Tzvetan

<sup>16</sup> B. Marquer, *op. cit.*, p. 7.

Todorov souligne le rôle primordial de l'hésitation, une attitude qui, en l'occurrence, devient d'essence ontologique :

Le fantastique est fondé essentiellement sur une hésitation du lecteur – un lecteur qui s'identifie au personnage principal – quant à la nature d'un événement étrange. Cette hésitation peut se résoudre soit pour ce qu'on admet que l'événement appartient à la réalité ; soit pour ce qu'on décide qu'il est le fruit de l'imagination ou le résultat d'une illusion ; autrement dit, on peut décider que l'événement est ou n'est pas<sup>17</sup>.

Cette attitude, véhiculée par les trois questions sous-jacentes à tous les « contes de la peur » maupassantiens (« suis-je fou ? », « faut-il y croire ? », « qui sait ? ») constitue la moelle de l'écriture fantastique de l'auteur du *Horla*.

C'est une pluie torrentielle qui met fin à l'aventure du narrateur d'*Un fou ?* : Jacques Parent déclare qu'elle va le calmer, et exprime son souhait de rester tout seul ; or, c'est dans la solitude qu'il est le plus perplexe, puisque c'est alors qu'il s'amuse à changer des choses de place, ne pouvant s'empêcher d'« essayer ce pouvoir abominable » (*F*, p. 96), comme pour vérifier s'il le possède toujours. Mais si, dans cette situation concrète, la fin de l'aventure est positive, si la tension finit par tomber et tout se calme, la conclusion de l'histoire entière ne l'est point, car le lecteur apprend que « Jacques Parent est mort fou dans une maison de santé » (*F*, p. 91). Son pouvoir magnétique l'a-t-il amené à perdre la raison à force de ne pouvoir le maîtriser ? Ou, sur un plan plus large, posséder la capacité de magnétiser les gens, les bêtes et les objets serait-il le premier pas vers la folie, ses prémices, son premier stade ?...

Ce qui distingue *Un fou ?* du conte précédent, c'est une réflexion sur la nature du magnétisme dont l'existence n'est point niée, comme c'était le cas dans *Magnétisme*. En effet, Jacques Parent, preuve vivante de l'emprise que le phénomène exerce sur celui qui en possède l'aptitude, aboutit à cette conclusion ferme : « Le magnétisme ! Sais-tu ce que c'est ? Non. Personne ne sait. On le constate pourtant. On le reconnaît, les médecins eux-mêmes le pratiquent [...] ; donc, pas de doute, cela existe » (*F*, p. 93). Pourtant, s'il admet l'existence du phénomène, il n'en donne aucune explication rationnelle, il ne le tente même pas, classant son pouvoir mystérieux du côté de l'inexploré : « nous sommes entourés de choses que nous ne soupçonnerons jamais » (*F*, p. 94), dit-il. Ses propos constituent un écho de l'obsession maupassantienne concernant l'imperfection des sens humains et l'existence des « réalités alternatives » qui en découle ; en effet, l'idée que notre vision de la réalité est bornée par le manque d'organes qui pourraient nous en révéler les côtés inconnus revient de manière récurrente dans plusieurs « contes de la peur ». C'est ainsi que Jacques Parent l'exprime : « Tout est mystère. Nous ne communiquons avec les choses que par nos misérables sens, incomplets, infirmes, si faibles qu'ils ont à peine la puissance de constater ce qui nous entoure. Tout est mystère » (*F*, p. 93) ; et il donne, par antithèse, l'exemple de la musique, perceptible uniquement grâce à certaines

<sup>17</sup> T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 165.

propriétés physiques de l'oreille humaine<sup>18</sup>. Ce n'est point le cas pour le narrateur du *Magnétisme* qui s'obstine à élucider ses deux histoires par le simple bon sens. Le résultat en est pourtant plutôt médiocre, car « l'incrédule ne révèle rien, si ce n'est son incapacité à clore un mystère auquel il a donné une forme proprement subjective »<sup>19</sup>.

Ce qui est intéressant, c'est que, au début de sa « démonstration magnétique », Parent évoque Charcot (« un des plus illustres, M. Charcot, le professe ») en tant qu'une autorité sérieuse, un savant, un homme dont l'intelligence supérieure, le savoir médical et l'expérience sont les garanties du caractère sérieux du magnétisme. Or, comme l'observe Bertrand Marquer, « si l'on en juge d'après sa correspondance, Maupassant ne semble pas avoir accordé un crédit particulier aux pouvoirs thérapeutiques détenus par Charcot »<sup>20</sup>, ce qui semble confirmé pleinement par les propos de l'« incrédule », dans *Magnétisme* :

Quant à M. Charcot, qu'on dit être un remarquable savant, il me fait l'effet de ces conteurs dans le genre d'Edgar Poë, qui finissent par devenir fous à force de réfléchir à d'étranges cas de folie. Il a constaté des phénomènes nerveux inexplicables et encore inexplicables, il marche dans cet inconnu qu'on explore chaque jour, et ne pouvant toujours comprendre ce qu'il voit, il se souvient trop peut-être des explications ecclésiastiques des mystères (*M*, p. 5).

Cette attitude équivoque à l'égard du psychiatre de la Salpêtrière peut être sans doute considérée comme une preuve de l'hésitation qui subsiste toujours, dans l'esprit de Maupassant, à propos du caractère scientifique du phénomène ; même l'observation des « leçons du mardi » ne semble pas l'en avoir persuadé.

Ainsi, le problème signalé dans le titre de la présente esquisse – le rapport entre le magnétisme et la folie – prendrait, dans le cas des deux contes analysés, la forme d'une éventualité, d'une menace, d'un glissement possible vers la folie à force d'être témoin d'un phénomène qui échappe à la compréhension. Le narrateur – ou un autre protagoniste, selon le cas – devient alors un « fou potentiel », qui, sous l'influence de facteurs divers, se transforme (*Un fou ?*) ou non (*Magnétisme*) en fou réel. C'est d'ailleurs, il faut le souligner, le cas de la grande majorité des textes fantastiques maupassantiens : on n'y présente que rarement de « vrais » schizophrènes, des maniaques, des paranoïaques, victimes des diverses variantes de ce que comprend, au XIX<sup>e</sup> siècle, la notion générale de *névrose*, considérée comme une sorte de terme-tiroir englobant toutes sortes de troubles du système nerveux. Beaucoup plus souvent, les protagonistes des contes fantastiques de l'auteur du *Horla* sont des personnages qui sont soit hantés par la peur, voire l'obsession, de devenir fous, soit sur le point ou même en train de le devenir. Noëlle Benhamou parle dans ce contexte d'un type

<sup>18</sup> On y lit nettement les réminiscences de l'*Essai sur le goût* de Montesquieu, qui associe directement les capacités de perception d'un être humain aux « organes » de sa « machine ». Cf. Ch.-L. Secondat de Montesquieu, *Œuvres complètes*, Oxford, Voltaire Foundations, 2006, t. IX, pp. 488 et sq.

<sup>19</sup> B. Marquer, *op. cit.*, p. 6.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 2.

d'écriture fantastique issue « moins d'un phénomène extérieur que de l'angoisse, de la peur et du doute chevillés au corps d'un personnage banal »<sup>21</sup>, écriture désignée par Jean-Pierre Baronian comme « un fantastique intérieur »<sup>22</sup>.

Or, si cette angoisse de la folie envisageable reflète, d'un côté, le vécu de l'écrivain lui-même, elle semble également constituer l'effet d'un procédé littéraire délibéré, d'une stratégie bien réfléchie, expliquée par Maupassant dans son célèbre article *Le fantastique* dans « Le Gaulois » (7 octobre 1883) :

Quand l'homme croyait sans hésitation, les écrivains fantastiques ne prenaient point de précautions pour dérouler leurs surprenantes histoires. Ils entraient, du premier coup, dans l'impossible et y demeuraient, variant à l'infini les combinaisons invraisemblables, les apparitions, toutes les ruses effrayantes pour enfanter l'épouvante.

Mais, quand le doute eut pénétré enfin dans les esprits, l'art est devenu plus subtil. L'écrivain a cherché les nuances, a *rodé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer* [c'est nous qui soulignons – A.K.W.]. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effacement. Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et enfiévrante comme un cauchemar<sup>23</sup>.

Ainsi, si la relation entre le magnétisme et la folie n'est que potentielle, elle n'en est pas moins effrayante, et Louis Vax a raison de constater que « [l]es contes fantastiques de Maupassant sont durs et nets comme ses nouvelles réalistes et l'angoisse qui sourd de son monde est plus prenante que celle qui nous vient des mondes imaginaires »<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> N. Benhamou, « Du fantastique maupassantien : la femme surnaturelle », [in] *Organon. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, vol. XIX, n° 38-39, Porto Alegre, Brésil, 2005, pp. 77-112.

<sup>22</sup> J.-B. Baronian, *Un nouveau fantastique. Esquisse sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, p. 25.

<sup>23</sup> G. de Maupassant, *Le fantastique*, [in] idem, *Le Horla et autres récits fantastiques*, op. cit., pp. 185-190.

<sup>24</sup> L. Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, série « Que Sais-Je ? », Paris, P. U. F, 1960, p. 112.



DENIS MOREAU  
Université d'Aix-Marseille

## Feintes folies du fantastique : effets de sens et stratégies narratives

*Madness and fantastic literature :  
meaning-making process and narrative strategy*

*Abstract:* The discourse of a mad narrator, as a specific act of enunciation, problematizes not only the relation between literature and madness, but also, and especially in fantastic fiction, the problematic relation between illusion and reality. In this perspective, the theme of madness, considered here as an act of textuality, externalizes a particular and pathologised interiority, a distorted inner reality affected by perceptual errors and paranoid delusions. The rhetoric of madness and the metaphorical dimension of the language is intended to highlight irrationality and unreason, in a fictionalization of a peculiar relation to the external world, combining alteration of thinking, fantastic themes and effects of writing.

*Keywords:* madness, fantastic fiction, narrator, metaphor, illusion and reality, irrationality, narrative strategy

Fantasmes<sup>1</sup> et/ou fantômes : la représentation fictionnelle<sup>2</sup> d'un état délirant ou d'un phénomène hallucinatoire vient souvent subvertir et bousculer l'organisation même de nombreux textes à effets de fantastique<sup>3</sup>. La cohérence du processus

---

<sup>1</sup> Au sens de vision hallucinatoire.

<sup>2</sup> Nous parlons donc ici de récits qui fictionnalisent le désordre mental ; sur ce point, nous distinguons, avec Monique Plaza, les « folies romancées » des authentiques « témoignages de folie ». Voir M. Plaza, *Écriture et folie*, Pais, P.U.F., coll. « Perspectives critiques », 1986.

<sup>3</sup> Des effets de lecture qui suscitent un sentiment de fantastique ; par exemple effets de sidération ou d'ambiguïté teintés de malaise, d'angoisse voire de terreur. Roger Bozzetto souligne que « [d]ans tous les cas il d'agit de figurer un impensable, un "impossible et pourtant là", par les moyens les plus divers, et

de narration s'en trouve ainsi perturbée, élaborant de la sorte une ambivalence proprement « fantastiquante »<sup>4</sup> au sein du récit. Le thème de la folie se trouve étroitement lié à la dynamique même du phénomène fantastique, dont l'étrangeté fondamentale va plonger le personnage dans la confusion mentale et l'isolement psychologique<sup>5</sup>. Cette plongée dans le délire, cette perte de contact avec le réel suscite ainsi une peur devant une menace – souvent perçue comme vitale – et l'imminence d'un danger ; les mécanismes essentiels de perception de la réalité se trouvent ébranlés et entraînent une modification radicale des rapports du personnage à cette réalité.

Ainsi le monde subjectif du personnage va s'articuler autour de mécanismes divers ayant pour point commun de s'écarter des critères habituels de la raison et, partant, de la logique. Les convictions délirantes du personnage, fruit d'un mode de perception marqué par l'anomalie et la déformation, vont ainsi appeler la mise en œuvre, au sein du texte à effets de fantastique, d'un mode de représentation basé lui aussi sur l'anomalie et la déformation. L'expérience délirante, lors de son passage au texte, peut ainsi se jouer tant au niveau du phénomène fantastique qu'à celui de la « forme » employée afin d'en rendre compte ; la mise en mots du délire révélant ainsi un trouble atteignant le langage lui-même<sup>6</sup>, ce dernier portant les marques du monde fantasmatique qu'il relate et surtout dont il émane.

La folie, tout d'abord, s'articule autour d'un affect angoissant, cette angoisse étant souvent majorée par une solitude affective, intellectuelle et/ou sociale. Elle remet ensuite en cause les rapports habituels entre la réalité et la vie imaginaire de l'individu : le délire devient ainsi la réalité du personnage, évidente et impossible à contrecarrer. L'élaboration délirante, en transformant la relation du personnage au monde qui l'entoure, va devenir ainsi une forme privilégiée de langage fantastique, capable de placer d'emblée le narrateur à côté de la réalité, au sein d'un monde fantasmatique indifférent aux valeurs logiques. Le délire, en envahissant le champ de conscience du narrateur, élargit par là même le champ d'action du récit.

---

quels que soient les effets produits ». R. Bozzetto, « La visée fantastique », [in] R. Bozzetto et A. Huftier, *Les Frontières du fantastique : Approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, p. 57.

<sup>4</sup> C'est-à-dire suscitant des effets de fantastique dont la signification se déploie, ici, au sein d'un imaginaire langagier spécifique, étant admis que « [l]e sens des effets de fantastique est d'investir une place qui ne peut pas admettre une instance qui est *en trop* ». A. Huftier, « Les avatars d'une notion : le fantastique moderne », [in] R. Bozzetto et A. Huftier, *op. cit.*, p. 47.

<sup>5</sup> « Le fantastique [...], historiquement déterminé par ses relations étroites avec les sciences et les phénomènes psychiques, est essentiellement appréhension, révélation et exploration des abîmes de l'esprit ». G. Ponnaud, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Éditions du CNRS, 1987, p. 4.

<sup>6</sup> Atteinte d'autant plus significative (et signifiante) si l'on considère, avec Clément Rosset et Didier Raymond, que « la folie [est] essentiellement une affaire de langage ». C. Rosset et D. Raymond (dessins de J-C Fitoussi), *La folie sans peine*, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives critiques », 2010, p. 9.

## L'enjeu fantasmatique et le fantastique du « je »

L'importance de la mise en œuvre d'une dynamique textuelle spécifique met également en évidence celle du point de vue utilisé dans nombre de textes à effets fantastiques centrés sur le thème de la folie, écrits à la première personne. Lorsque le fou s'exprime, depuis la « région de l'existence »<sup>7</sup> qui est la sienne, cette expression donne naissance à une « énonciation malade » qui va entraîner une subversion des formes mêmes de la représentation littéraire. La mise en place d'une mimesis capable de capturer une *réalité délirante* requiert l'utilisation d'une énonciation spécifique, pouvant rendre compte, dans sa forme même, d'une authentique dissolution de la frontière séparant la vérité de l'illusion. Lorsque l'illusion devient la réalité, les stratégies narratives s'inscrivent dans une poétique de l'aliénation portant les stigmates d'un drame mental qui se raconte en même temps qu'il se joue. Le fantastique vise alors autant le phénomène raconté que la parole qui le raconte.

L'utilisation du récit à la première personne permet en effet au texte de mettre en scène un personnage-narrateur qui va venir imposer sa propre subjectivité aux événements qu'il a vécus ou est en train de vivre (ou s'imagine vivre ou avoir vécus<sup>8</sup>). Ceci explique également pourquoi le « texte fou » peut aisément adopter la forme d'un journal ou d'un échange épistolaire, comme c'est le cas, par exemple, de la deuxième version du *Horla* (datant de 1887<sup>9</sup>) de Maupassant, ou du texte intitulé « Correspondance » de Gérard Prévot<sup>10</sup>. Dans le cas où le personnage en question est atteint de folie, c'est donc l'imagination malade du narrateur qui va conditionner la dynamique textuelle, exposant de la sorte les divagations d'un esprit au milieu d'un tissu d'incohérences et de contradictions. C'est donc ici que la représentation de la folie – sous la forme d'une reconstitution d'un état délirant, la fiction se présentant comme une sorte de témoignage psychopathologique – peut devenir la zone d'extension d'un basculement littéralement fantastique qui va menacer l'ordre établi du monde quotidien.

Mettre en mots les pensées d'un homme fou revient à mettre en scène une langue « prise d'un délire, qui la fait précisément sortir de ses propres sillons »<sup>11</sup>. Il s'agit

<sup>7</sup> Et donc en proie à une altération des représentations et une modification de sa présence au monde, mettant au jour une dialectique du vrai et du faux, de la réalité et de l'illusion, dans la mesure où la folie constitue « la règle d'une distribution binaire entre deux régions de l'existence : la raison et la déraison ». M. Foucault, « La littérature et la folie [La folie dans l'œuvre de Raymond Roussel] », [in] *Folie, langage, littérature*, Paris, Vrin, 2019, p. 111.

<sup>8</sup> Comme le souligne Joël Malrieu, « loin de prétendre à l'appréhension d'une vérité objective, le narrateur affirme sa propre subjectivité ». J. Malrieu, *Le fantastique*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, p. 137.

<sup>9</sup> La première version, parue dans *Gil Blas* en 1886, présente quant à elle le récit du personnage encadré par les interventions de l'aliéniste.

<sup>10</sup> On pourrait également citer, dans le domaine non-francophone, *Le Journal d'un fou* de Gogol ou « La Mort du Baron Jésus Maria Von Friedel » de Hanns Heinz Ewers.

<sup>11</sup> G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 16.

ici de bouleverser la cohésion *dans les choses*, mais aussi dans les paroles mêmes du personnage qui s'exprime ; les normes de la pensée, ses lois et ses principes ici modifiées entraînent le déplacement des conventions langagières qui vont se trouver confrontées à l'inintelligibilité du monde environnant :

Frêne. Arbre à bois blanc et sec, résistant. J'ai vérifié cela dans mon dictionnaire, Maria. Méfie-toi. C'est une herbe traquée qui te le dit. Ça tambouille dans le gribouillage et le grenouillage de la gangrène. Cloaque, cloaque, nous le savons. [...] Il n'y a rien de vrai que tes pédales et mon silence, Maria. Ma petite mare. Je suis une herbe traquée dans la mare. Mais chut. Chut dans la chute. [...] Adieu. La petite herbe traquée te dit adieu. Pauvre Maria, livrée aux horreurs des vents sales du cloaque. Cloaque, cloaque. Couac, couac<sup>12</sup>.

L'expression du délire bouscule ainsi les conventions du langage<sup>13</sup> afin de rendre compte d'une manière d'*excentrement*<sup>14</sup> par rapport à la logique en tant que norme : afin d'exprimer un contenu de conscience marqué par l'anomalie, le langage se transforme donc lui-même en un dispositif actif de déraisonnement<sup>15</sup>.

## Un parler schizophrène<sup>16</sup> ?

Chris Frith, dans *The Cognitive Neuropsychology of Schizophrenia*, souligne les rapports étroits qu'entretiennent le désordre de la conscience – ainsi que les troubles de la métareprésentation – et les troubles de la compréhension des métaphores chez les individus atteints de schizophrénie<sup>17</sup>. Le glissement de la normalité vers le pathologique<sup>18</sup> se fait alors par un glissement de sens, c'est-à-dire par une collusion de valeurs sémantiques suscitant une analogie ou une identification dont les modalités propres de fonctionnement s'expriment en dehors de tout raisonnement logique. La réorganisation du sens qui s'opère vient perturber l'agencement référentiel de

<sup>12</sup> G. Prévot, « Correspondance », [in] *Le Démon de février*, Charleroi, Éditions Labor, 2006, p. 100.

<sup>13</sup> Car, comme le souligne Michel Foucault, « La folie, c'est un langage autre ». M. Foucault, « La littérature et la folie [La folie dans le théâtre baroque et le théâtre d'Artaud] », [in] *Folie, langage, littérature*, *op. cit.* p. 90.

<sup>14</sup> On pourrait dire un désaxement ; le terme « désaxé » se rapportant à un objet ayant dévié de son axe, tout comme, au figuré, à un individu souffrant d'un déséquilibre mental. Dans les deux cas il est bien question d'une rupture d'équilibre.

<sup>15</sup> Le récit utilise, par là même, le langage de manière à susciter des effets de fantastique. Sur ce sujet voir D. Roas, *Behind the Frontiers of the Real : A Definition of the Fantastic*, traduit par S. Breden, New York, Palgrave Macmillan, 2018, p. 78.

<sup>16</sup> Nous faisons ici volontairement écho au « parler hystérique ou paranoïaque en marge du parler courant » de Rosset et Raymond. C. Rosset et D. Raymond, *La folie sans peine*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>17</sup> Voir C. Frith, *The Cognitive Neuropsychology of Schizophrenia*, Hove, Lawrence Erlbaum Associates, 1992.

<sup>18</sup> Donc de la réalité à l'illusion, de la raison à la déraison.

l'énoncé en provoquant une lexicalisation de la métaphore : la substitution du sens propre d'un mot par son sens figuré.

L'usage de la métaphore, tel qu'on peut l'observer dans certains textes à effets de fantastique<sup>19</sup>, s'apparente également à une manière de processus visant à réduire (voire à annihiler) l'écart entre langage propre et langage figuré<sup>20</sup>. L'effet de fantastique naît ainsi d'une métaphore prise au pied de la lettre, et dont la soudaine matérialité vient souligner un emploi spécifique du figuré comme déviation anxiogène vers l'impensable.

Ainsi, dans certaines nouvelles de Thomas Owen comme « La Poule noire », « Père et fille » ou encore « La truie »<sup>21</sup>, le récit rend compte d'une transformation épistémologique s'effectuant, avant tout, à travers une utilisation spécifique du mot, explorant les potentialités de ce dernier et adaptant celles-ci à ses propres besoins. Un véritable jeu métaphorique se construit de cette façon, à travers un réseau serré de correspondances et de transferts sémantiques qui vont orienter, de manière évidente, la dynamique textuelle. Ce qui se joue dans les mots se répercute, de façon directe, dans les choses ; un phénomène de parole<sup>22</sup> suscite le phénomène fantastique, le rapport spécifique au mot entraînant un rapport spécifique au monde. Les glissements de sens ainsi opérés sont également glissements dans un univers concurrent, affranchi des règles de la raison et de la logique. La suprématie de cette dernière s'efface devant celle du mot, celui-ci se prenant à fonctionner de manière presque autarcique, établissant sa propre cohérence en fonction des divers rapprochements ou associations sémantiques qu'il peut susciter. Le dédoublement du sens occasionne ainsi un basculement vers l'impensable qui, dans un rapport étroit de proximité avec le réel<sup>23</sup>, permet l'irruption d'une « vérité seconde »<sup>24</sup>, un dédoublement des apparences sensibles du monde.

<sup>19</sup> Sur ce sujet, on peut par exemple se référer à l'approche formaliste de Todorov. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1976, p. 67. Roger Bozzetto, concernant la prise au pied de la lettre d'une image, souligne que « celle-ci prend alors statut de pur signifiant, qu'elle serait "jouée" dans le texte ». R. Bozzetto, *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, p. 219.

<sup>20</sup> Concernant les rapports qu'entretient le fantastique avec le langage figuré, voir T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, pp. 82-87.

<sup>21</sup> Nouvelle dans laquelle une femme grasse et malpropre se transforme littéralement en une truie. Voir T. Owen, *La Truie*, [in] *Œuvres complètes*, vol. 3, Bruxelles, Lefrancq, 1998, pp. 49-56.

<sup>22</sup> C'est-à-dire le changement sémantique en tant qu'innovation née d'une intention créatrice. Voir P. Ri-cœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 149.

<sup>23</sup> À ce sujet, voir les réflexions de Clément Rosset au sujet de la peur dans les textes à effets de fantastique, précisément liée à la notion de « proximité avec le réel ». C. Rosset, *Le Philosophe et les sortilèges*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 75.

<sup>24</sup> « Partant de la réalité quotidienne, d'un détail vulgaire, d'une rencontre fortuite, Owen donne libre cours à son imagination, invente une histoire fantastique dont la vérité "seconde" se substitue progressivement à la première jusqu'à devenir, en quelque sorte, la seule possible ». R. Frickx, « Thomas Owen et le Fantastique réel », [in] *Hommage à Thomas Owen*, Mons, Séries B, 1985, p. 30.

## Du double surnaturel au délire paranoïaque

« Le cœur de l'homme est double »<sup>25</sup>, et le fantastique est sans doute le territoire par excellence de la duplicité, du dédoublement des apparences et des identités. Tout peut devenir sujet à caution, y compris l'identité corporelle et personnelle de l'individu<sup>26</sup>. Le *doppelgänger* est un paradoxe, une manifestation de l'impossible venant brusquement nier la singularité ou l'unicité de l'individu. Il est aussi un odieux simulacre, un élément monstrueusement excédentaire faisant soudain irruption dans l'univers quotidien de la normalité. En multipliant la réalité, la figure du double corrompt cette dernière, la modifie de façon aberrante, la rend étrangère car « autre »<sup>27</sup>. Mais si le double rend la réalité étrangère, il en fait également un territoire d'étrangeté et d'inquiétude. En effet, le double, par sa présence même, suscite le malaise, son impossible existence proclamant avec force une angoissante émancipation du reflet. En passant de notre côté du miroir, il prend place dans le monde factuel et suscite la discordance, se prêtant ainsi admirablement à une mise en scène – et en mots – d'une crise du réel autant que d'une crise de l'identité, l'altération de cette dernière pouvant mener jusqu'à une totale dépersonnalisation de l'individu. Qu'elle soit le fruit d'une multiplication ou d'une division<sup>28</sup>, la présence du double, « ce moi qui se montre instantanément comme un non-moi »<sup>29</sup>, devient souvent le théâtre d'un conflit mortel au terme duquel l'un des deux protagonistes (l'original, dans la grande majorité des cas) devra *s'effacer* devant l'autre.

Primitivement considérée comme « une assurance contre la disparition du moi »<sup>30</sup>, la figure du double représente souvent, dans les textes à effets de fantastique, une présence éminemment mortifère. Cette représentation maléfique du double apparaît par ailleurs dans nombre de légendes, où le fait même de voir son double équivaut à un mauvais présage, voire un signe avant-coureur de la mort. Au fil du temps, le double fantastique a évolué : celui que l'on trouve dans le folklore germanique était bien souvent un avatar diabolique suscitant chez sa victime la peur de perdre son âme ; puis le thème s'est modernisé en se liant davantage, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'horreur ressentie face à une présence parasite, obsédante et intolérable, suscep-

<sup>25</sup> M. Schwob, *Cœur double*, Paris, Gallimard, 1997, p. 11.

<sup>26</sup> Nombreux sont les auteurs fantastiques ayant traité du thème du double dans leurs œuvres : Edgar Poe (« William Wilson »), E.T.A. Hoffmann (« Les Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre »), Le Fanu (« Monsieur le juge Hardbottle »), D. Hawthorne (« La Mascarade de Howe »), Dostoïevski (*Le Double*), Franz Hellens (« Le Double ») et bien d'autres...

<sup>27</sup> « Or, c'est le sort finalement de toute réalité que de ne pouvoir se dupliquer sans devenir aussitôt autre ; l'image offerte par le miroir n'est pas superposable à la réalité qu'elle suggère ». C. Rosset, *Le réel, Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 1978 p. 42.

<sup>28</sup> Voir J. Goimard et R. Stragliati, *Histoires de Doubles*, cycle *La grande anthologie du fantastique*, vol. 6, Paris, Presses Pocket, 1977, p. 17.

<sup>29</sup> P. Jourde et P. Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan Université, 1996, p. 39.

<sup>30</sup> O. Rank, cité par S. Freud, [in] *L'inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 237.

tible de déposséder le moi de sa substance propre, de son essence même<sup>31</sup>. L'essor de la psychiatrie et la psychanalyse naissante<sup>32</sup> ont, de fait, apporté de nouvelles perspectives et problématiques, et le double fantastique, de pure manifestation surnaturelle ou produit de forces occultes, est devenu le fruit d'un délire schizophrénique ou paranoïaque, manifestation autoscopique d'un cas pathologique<sup>33</sup>, un « Double purement hallucinatoire, visible seulement pour le Moi »<sup>34</sup>, comme c'est le cas par exemple dans *Aurélia* de Gérard de Nerval :

Je m'élançai vers lui, le menaçant, mais il se tourna tranquillement vers moi. O terreur ! ô colère ! c'était mon visage, c'était toute ma forme idéalisée et grandie... Alors, je me souvins de celui qui avait été arrêté la même nuit que moi et que, selon ma pensée, on avait fait sortir sous mon nom du corps de garde, lorsque deux amis étaient venus pour me chercher.

[...] Mais quel était donc cet Esprit qui était en moi en dehors de moi ? Était-ce le *Double* des légendes, ou ce frère mystique que les Orientaux appellent *Ferouër* ? – 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 ?<sup>35</sup>

Le texte de Nerval, en reconstituant littérairement le phénomène hallucinatoire<sup>36</sup>, met en scène une intériorisation du double, ce dernier n'étant plus le résultat d'un quelconque pacte avec le Diable – ou quelque autre puissance surnaturelle –, mais le pur produit d'un dérèglement psychique, manifestation pathologique entraînant une dépossession d'une partie du moi<sup>37</sup>. L'expérience subjective du narrateur, véritable « épiphanie de l'irréel dans la psyché »<sup>38</sup>, se donne ainsi à lire à travers une suite d'interprétations qui vont progressivement constituer un système de structuration des connaissances du monde extérieur, et qui vont donc s'organiser en tant qu'actes de l'esprit (en l'occurrence un esprit malade et dysfonctionnel) instituant un certain degré d'équivalence entre le réel et l'imaginaire, considéré ici comme un ensemble de sensations et de « percepts surgissant en l'absence de toute réalité extérieure »<sup>39</sup>.

<sup>31</sup> Notons que le thème du double revêtira également, au XX<sup>e</sup> siècle, des enjeux métafictionnels, la fiction apparaissant ainsi elle-même comme un double fantastique du monde.

<sup>32</sup> Citons bien sûr les travaux de Freud mais aussi, dans le domaine de la pathologie nerveuse, ceux de Charcot et de Bernheim.

<sup>33</sup> Les thèmes du double et de la folie sont, en effet, étroitement liés : « La folie, c'est quelque chose qui a affaire avec le double, le même, la dualité partagée, l'analogon, l'inassignable distance du miroir ». M. Foucault, « La littérature et la folie [La folie dans le théâtre baroque et le théâtre d'Artaud] », [in] *Folie, langage, littérature, op. cit.*, p. 91.

<sup>34</sup> O. Rank, *Don Juan et le Double*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973, p. 89.

<sup>35</sup> G. de Nerval, *Aurélia* (1855), Paris, Le Livre de Poche, 1995, pp. 40-41.

<sup>36</sup> Reconstitution en effet, puisque comme le souligne Shoshana Felman, le « héros » qui vit la folie au présent est bien distinct du narrateur qui rapporte les faits à posteriori. Voir S. Felman, « De Foucault à Nerval : *Aurélia* ou le livre infaisable », [in] *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978.

<sup>37</sup> Gwenhaël Ponnau souligne par ailleurs les rapports qu'entretient le texte avec le fantastique et la psychiatrie. Voir G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique, op. cit.*, p. 192.

<sup>38</sup> Ch. Chelebourg, *Le Surnaturel. Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 127.

<sup>39</sup> O. Sacks, *L'Odeur du si bémol : L'univers des hallucinations*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2014, p. 9.

## *Black Velvet* et les fantômes intérieurs

Alain Dorémieux<sup>40</sup>, dans *Black Velvet* (1993), entremêle différents axes thématiques comme la folie, l'inceste, mais aussi le vampirisme et la revenance ; axes thématiques dont les divers éléments vont se juxtaposer afin de livrer la représentation d'un personnage en proie à un état éminemment confusionnel marqué par l'angoisse et l'irrationalité. Le personnage d'Anna apparaît en effet très vite comme un être en souffrance, cette dernière se présentant d'emblée comme le territoire privilégié d'une crise psychotique qui va bientôt survenir et l'engloutir intégralement. La genèse de ce trouble est, de fait, clairement explicitée : victime d'un père alcoolique et incestueux, Anna demeure terriblement perturbée par cette relation intrafamiliale dysfonctionnelle et traumatisante.

Le rapport que le personnage entretient avec le monde qui l'environne donne ainsi lieu à une interprétation ontologique se déclinant sur un mode anxigène, pouvant aller jusqu'à la désobjectivation de l'individu ou plongeant ce dernier dans un espace paradoxal et symbolique – un entre-deux d'ordre imaginal – qui métaphorise, dans l'organisation même du récit, les troubles psychotiques et le système délirant en cours d'élaboration. Les troubles du processus et du contrôle cognitifs entraînent un défaut de représentation, c'est-à-dire une impossibilité de représenter le réel de façon cohérente. L'expérience subjective et subjectivante, entachée de croyances irrationnelles et délirantes, met en évidence une suite de raisonnements inférentiels biaisés qui s'opposent aux lois de la logique. Le rapport de l'être-au-monde pose ainsi la question de l'autre et du sens du monde tels qu'ils sont ici perçus, c'est-à-dire comme un ensemble de potentialités et de virtualités cachées derrière les apparences du quotidien, et dont l'interprétation fallacieuse aboutit à un démantèlement pur et simple des significations : « Le sentiment de la durée m'échappe. Les jours et les nuits se ressemblent. [...] Le monde extérieur est une image creuse, un songe vide, une image éloignée qui se perd dans le dédale démesuré des apparences »<sup>41</sup>.

Le processus pathologique, en provoquant une perte de contact avec le réel, remplace celui-ci par un entrelacs de configurations aporétiques qui ne cessent de mettre au jour une impossibilité fondamentale et de principe : celle d'endiguer la croissante mise à distance qui sépare douloureusement l'individu du monde qui l'entoure, mais aussi du sens collectif des choses, en tant qu'évidence rassurante et partagée par le

<sup>40</sup> Rédacteur en chef de la revue *Fiction*, anthologiste (*Territoires de l'inquiétude*) et traducteur (entre autres de Philip K. Dick, Richard Matheson, Roger Zelazny ou encore Fritz Leiber), Alain Dorémieux fut également l'auteur de textes relevant du fantastique et de la science-fiction. Certaines figures fictionnelles (par exemple la figure du vampire) se trouvent ainsi convoquées, chez Dorémieux, dans des récits relevant de ces deux domaines de l'imaginaire. Sur ce sujet, voir K. Gadowska, « Aux confins du fantastique et de la science-fiction : le vampire dans le récit d'Alain Dorémieux », [in] *Études et recherches philologiques – Série Langues Étrangères appliquées* n° 17, Université de Pitesti, 2018. Consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://scf-lsa.info/fr/no-17-2018-2/>

<sup>41</sup> A. Dorémieux, *Black Velvet*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Fantastique », 1993, p. 16.

plus grand nombre. Évoluant de la sorte, de par sa maladie psychique, en dehors des lois rationnelles et au milieu de formes-présences sensibles et visibles pour elle seule, le personnage d'Anna s'enfoncé inexorablement dans un délire paranoïde composé d'hallucinations persistantes suscitant un gauchissement toujours grandissant de la réalité. À mesure que le personnage plonge plus profondément à l'intérieur de son monde fantasmagorique et de ses certitudes insensées (c'est-à-dire dénuées de « bon sens »), les relations interpersonnelles ne cessent de se détériorer, aboutissant finalement à une explosion de violence meurtrière. D'autre part, la question du réel et du non-réel met ici en évidence les rapports problématiques entre le Moi psychotique et le monde extérieur, perçu comme angoissant et perpétuellement menaçant. Les évidences qui relient communément les causes à leurs effets étant mises à mal, la fantasmatisation défaillante offre un champ d'expression privilégié à diverses itérations de l'imaginaire paternelle, résurgences du trauma sexuel infligé durant l'enfance :

Sa mémoire flanche par intervalles et il y a des moments où elle oublie ce qui se passe dans la chambre. À d'autres moments la mémoire lui revient, des souvenirs se visualisent sous la forme d'images mentales brèves. Mais ces souvenirs eux-mêmes restent changeants, brouillés : un kaléidoscope de visions disparates.

[...] Et derrière l'ange noir Anna distingue dans l'ombre la silhouette de son père qui est le témoin de cette confrontation. Elle se retourne et ne peut que se rendre à l'évidence. Une fois de plus la glace ment et réfléchit des faux-semblants. La chambre est vide<sup>42</sup>.

Par défaut ou par excès, le psychisme du personnage malade va ainsi constituer une trame fondamentale sur laquelle va s'écrire le scénario imaginaire qui, lui-même, fonde le « corps » du récit que nous sommes en train de lire. Cette énonciation d'une expérience subjective où les choses perdent leur signification élaborée, de la sorte, tout un réseau de représentations mettant au jour un monde où les morts errent toujours parmi les vivants et où une étrange créature informe se nourrit insatiablement du sang de celle qui l'a recueillie.

Le fantastique, figuration oxymorique de l'impensable<sup>43</sup>, peut apparaître comme le territoire privilégié d'une mise en fiction de problématiques narratives visant à interroger les frontières mêmes qui séparent le réel de l'imaginaire. Lorsque le fantastique *feint* la folie – dans le cadre d'une « feintise ludique partagée »<sup>44</sup> – et « joue la comédie du délire »<sup>45</sup>, il se présente en analogon dérégulé dont la fonction d'expression première est de donner corps à l'irréalité absolue du phénomène hal-

<sup>42</sup> A. Dorémieux, *op. cit.*, pp. 139-140.

<sup>43</sup> Concernant l'oxymore et la relation réel/irréel dans le fantastique, Irène Bessière remarque : « Le fantastique ne résulte pas de l'hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction mutuelle et implicite ». I. Bessière, *Le Récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974, p. 57.

<sup>44</sup> J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 145. Le lecteur est appelé lui aussi à jouer le jeu du récit, permettant ainsi ce que Jean-Marie Schaeffer appelle « l'immersion fictionnelle ». Voir pp. 182-187.

<sup>45</sup> J. Goimard et R. Stragliati, *La Grande Anthologie du fantastique*, tome 1, Paris, Omnibus, 1996, p. 20.

lucinatoire, en tant que perçoit mensonger. La représentation d'une hallucination<sup>46</sup> s'affiche, de la sorte, en tant que représentation d'un défaut de représentation. Il s'agit donc ici de présentifier un impensable sur la scène représentationnelle, de donner corps à une *chose fantôme*, non spectre surnaturel mais bien plutôt création illusoire de l'imagination.

Le langage étant ici l'instrument prééminent de cette non-différenciation et de sa médiation textuelle, le « je » qui s'exprime dans le récit livre une suite de propositions mentales dont les causes, voire la factualité même, deviennent sujettes à caution et indignes de créance, dans la mesure où elles contreviennent à la « normalité » des choses telle qu'elle se trouve établie au sein du mode fictionnel<sup>47</sup>. La désorganisation psychotique et sa mise en scène – donc sa poétisation fantastiquante en tant que médiation esthétique *dans le texte* –, creusent l'écart entre l'expérience subjective du personnage et le caractère de plus en plus inintelligible de cette expérience, l'activité transformatrice de ce décalage perceptuel phagocytant et dégradant progressivement les relations effectives avec le monde. En effet, si le thème de la folie, par son pouvoir transfigurant, induit une manière spécifique d'être-au-monde – et partant, de dire le monde –, le fantastique intervient *à la lettre* comme un filtre déformant, miroir de son propre simulacre et des troubles factices qu'il met en scène, mais aussi et surtout entreprise de signification visant à exprimer sa propre et « folle vérité »<sup>48</sup> dans l'espace imaginaire du récit : fantasmes et fantômes se coudoient à l'envi dans l'univers saillant<sup>49</sup> de la fiction.

<sup>46</sup> Et donc sa création ou re-création littéraire, par le biais de la nécessaire médiation esthétique que cela implique.

<sup>47</sup> Et pas uniquement selon une position épistémologique réaliste. À ce sujet, voir A. Jedličková, « An Unreliable Narrator in an Unreliable World. Negotiating between Rhetorical Narratology, Cognitive Studies and Possible Worlds Theory », [in] E. D'hoker et G. Martens (éd.), *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, Berlin, Walter de Gruyter, 2008, pp. 281-302.

<sup>48</sup> Pour reprendre le nom du séminaire sur la psychose dirigé par Julia Kristeva et publié aux éditions du Seuil en 1979.

<sup>49</sup> Nous reprenons ici la terminologie de Thomas Pavel, qualifiant de « structures saillantes » des éléments fictionnels dénués de correspondances au sein de l'univers actuel (de référence) du lecteur. « J'appellerai saillantes les structures dans lesquelles l'univers secondaire est existentiellement novateur et contient des entités et des états de choses sans correspondant dans le premier univers ». T. Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1998, p. 76.

## *Comptes-rendus de lecture*





2021 • N° 8

RAMONA MALITA

Université de l'Ouest de Timișoara

## Question d'enfant : pourquoi on ne peut pas toucher le soleil ?

### Incursions dans le monde littéraire de l'enfant

*L'enfant dans la littérature d'expression française et francophone.*

Études rassemblées et présentées par Anna Ledwina, Uniwersytet Opolski, Opole, 2019, 306 p. ISBN 978-83-7395-818-0.

Anna Ledwina nous donne l'opportunité et le grand plaisir de nous rencontrer (encore une fois) avec l'enfance et l'enfant, grâce à l'anthologie d'études dont le titre est mentionné en haut. Elle a choisi pour la première de couverture la reproduction d'une toile du peintre polonais Zygmunt Moryto : sensible et porteuse de tristesse, cette peinture représente un visage d'enfant aux joues pâles, aux yeux enflés par les pleurs, aux cheveux châtain en pagaille, vêtu de noir, rêvant peut-être à la personne perdue dont l'esprit est imagé à droite, sous forme d'une apparition fantasque, indéfinie, mais colorisée en orange, lumineuse donc, comme son souvenir pour l'enfant. Ce n'est pas par hasard, car l'éditrice est attentive à chaque détail parlant au lecteur qui veut s'attarder sur l'image de l'enfant et de l'enfance dans les littératures française et francophone.

Par son titre, le volume crayonne deux espaces littéraires complémentaires, mais géographiquement divers : intra- et extra-Hexagone. D'ici, une palette riche de textes entrés en analyses. Le corpus littéraire de ce recueil d'études critiques est large, varié, fort généreux, car il ne se limite pas à un siècle, ni à une aire géographique francophone, ni à une littérature ou bien à un écrivain. Du point de vue chronologique, il va du XVI<sup>e</sup> siècle (Marguerite de Navarre) jusqu'à l'extrême contemporain

français (J.M.G. Le Clézio) et francophone (Gaël Faye) ; du point de vue thématique, il aborde la/les guerre(s) et ses atrocités, le colonialisme, la maladie, l'autoscopie, le quotidien plus ou moins théâtralisé, le rapport enfant-adulte, la révolte, le deuil, etc. ; du point de vue méthodologique, il réunit des articles dont les démarches critiques sont, tour à tour, comparatives, génétiques, psychanalytiques, herméneutiques, mytho-critiques, etc. Son caractère éclectique ne perd pas de vue l'axe central de toutes ces préoccupations : l'enfant et son monde enfantin, vus par les écrivains à travers les siècles.

La structure de ce volume est tripartite : à la recherche des représentations enfantines ; entre mythe et réalité : voix de l'enfant ; l'enfant et la société. Judicieusement organisées, ces parties proposent une logique cohérente des contributions y réunies, facilitant l'orientation textuelle de celui qui cherche. Nos notes de lecture de par la suite visent, subjectivement, certaines études de chacune de ces parties de l'ouvrage collectif : ce sont les contributions qui ont attiré notre attention, soit par la grille interprétative proposée et appliquée au corpus littéraire, soit par l'audace de l'analyse critique, soit par les conclusions bien menées et formulées vis-à-vis de la démarche envisagée.

Dans la première section (qui compte neuf articles), notre intérêt concerne la contribution de Dariusz Krawczyk (*Figure évangélique de l'enfant dans l'œuvre de Marguerite de Navarre*) qui fait une excellente analyse sur la représentation enfantine chez cette écrivaine : scrutatrice et dense, l'étude entre en détail aux profondeurs religieuses de l'enfance. Cette période de temps chez Marguerite de Navarre détaille uniquement le sens spirituel, car les enfants ne sont pas « une catégorie sociale ou psychologique » (p. 20) ; pour aller sur une piste plus spécifique encore, ce serait le sens évangélique : l'image de l'enfant est une illustration/concrétisation littéraire du concept de la Réforme : la reine de Navarre est devenue pratiquante et aimante des principes réformistes. Le chercheur polonais observe à juste titre que « L'enfance est donc médiatrice d'un autre monde, à l'envers du nôtre » (p. 20).

À l'antipode se situe l'étude d'Iliana Kizilos, *L'Enfance et la révolte dans « L'Enfant » de Jules Vallès*, car celle-ci met en lumière les images psychologique et socio-politique que le thème de l'enfance crayonne chez cet auteur, au XIX<sup>e</sup> siècle : « L'enfance, chez Jules Vallès, est autant le creuset des premières souffrances, des premières révoltes que celui des premiers rêves d'émancipation » (p. 40).

Anna Ledwina, à son tour, observe, à juste titre, dans son article intitulé *L'évolution de l'image enfantine dans « Tropisme » et « Enfance » de Nathalie Sarraute* que l'enfant est « une victime des codes sociaux et éducatifs » (p. 71) et je me permets d'y ajouter qu'il est aussi un sujet d'expérimentation offert gratuitement aux systèmes éducatifs/pédagogiques, trouvés toujours en plein et éternel changement. Cette force extérieure et agressive, ne servant pas au devenir psychologique de l'enfant, est « utile », si on peut s'exprimer ainsi, uniquement à l'adulte, car c'est lui qui en tire profit, par la bonne image qu'il se fait dans la société : l'adulte se montre faus-

sement soucieux par rapport à l'enfant et à ses besoins du développement physique et psychologique.

Placée entre mythe et réalité, la voix de l'enfant fait l'objet d'étude de neuf contributions qui s'attardent aussi sur le rapport éducation-société (le deuxième volet du volume). Les écrivains naturalistes et leur style de construire le personnage enfant intéressent Élise Guignon qui donne son point de vue dans l'article *La petite fille en littérature naturaliste : singularités, stéréotypes ?* ; la chercheuse s'y penche surtout sur la relation femme-fille. Si on accepte que les questions sont toujours beaucoup plus provocantes que les réponses, alors les questions (intelligemment formulées par E. Guignon) : « La petite fille a-t-elle jamais vraiment existé dans la littérature naturaliste ? N'a-t-elle jamais été qu'une *pré-femme* ? » (p. 108) donnent des réponses qui sont susceptibles de remplir un manque/void dans les recherches de ce type dans la littérature naturaliste. Une place et une attention particulières sont accordées à la prostituée (femme-enfant) dont le cas typique est Nana, le personnage éponyme du roman zolien. La conclusion n'est pas surprenante, mais prévisible : issue des couches sociales ignares, la petite fille est « la victime d'un programme : elle ne peut se détacher de son déterminisme social et générique » (p. 115).

La grille interprétative appliquée par l'universitaire de Cracovie Elżbieta Pawłowska dans son étude intitulée *L'enfant dans le théâtre de la vie quotidienne : la théâtralité dans le monde du Petit Nicolas* utilise le terme de « microsociologie » de la théorie d'Erving Goffman. L'auteure y analyse, par le biais de maints exemples, petit à petit, quels sont les gestes théâtraux des enfants, protagonistes des historiettes de René Goscinny, afin de s'intégrer dans la société scolaire : ils entreprennent de nombreuses actions pour impressionner d'autres collègues, et, ce faisant, ils se comportent intentionnellement d'une certaine manière, pour pouvoir entrer dans la tradition du groupe. Son analyse s'arrête aussi sur la théâtralité de la vie quotidienne des adultes qui constitue un miroir pour les enfants qui les imitent. Du point de vue de la construction de la réalité fictionnelle, la chercheuse apprécie, en conclusion, que « La réalité est perçue par lui [le narrateur enfant] d'une manière naïve et enfantine, mais elle n'est pas déformée » (p. 181), car les « lunettes » sont ceux d'un adulte en miniature.

Magdalena Wandzioch, par son article *L'enfant-victime dans le roman d'Hector Malot*, se trouve en ouverture de la troisième série d'études de cette chrestomathie, consacrées à l'enfant et à la société. La chercheuse polonaise de Katowice ouvre son étude par une lettre émouvante que le père Hector Malot adresse à sa fille, Lucie. Elle note que le sujet romanesque de l'enfant-victime n'est pas de prédilection pour le jeune lectorat, mais elle relève de la société civile et civilisée, qui se préoccupe assez marginalement de ce problème. C'est une « réalité sociopolitique » attestée (p. 203). Elle est combinée avec une quête identitaire, donc en toute tendance esthétique de l'époque. Intéressée également par la construction romanesque – l'écrivain utilise la stratégie textuelle visant l'apitoiement des lecteurs –, Magdalena Wandzioch lie cet aspect à la réception du roman dans le contexte paralittéraire du siècle.

Krystyna Modrzejewska veut et y réussit à investiguer les souvenirs d'enfance de Georges Perec du point de vue de la technique narrative : elle montre quelle est la modalité de construire la narration de cet écrivain audacieux, membre important d'OULIPO et, par cela, prédisposé à des expériences littéraires parmi les plus inouïes. Les rapports sous lesquels Krystyna Modrzejewska situe ce roman pérecquien nous semblent provocants, autant du point de vue du sujet que de celui de la technique romanesque : Nathalie Sarraute, Patrick Modiano, Jean-Paul Sartre. Si ces écrivains sont des liens littéraires, Françoise Dolto est un lien du domaine psychothérapeutique dont Krystyna Modrzejewska se sert afin de mieux expliquer les besoins de l'enfant au temps de guerre en particulier ; en outre, elle remarque que « le livre [le roman *W ou le souvenir d'enfance*] est le prolongement de la psychothérapie de Perec en 1949 avec Françoise Dolto » (p. 234). La chercheuse découpe des scènes sensibles ou dures (dont le contenu provoque la pitié) du roman afin d'illustrer comment les besoins psychologiques de l'enfant sont rendus en pages littéraires, car pour Georges Perec, c'est une *remember* à but de purification et de réconciliation avec ses proches qui lui ont enlevé la famille. Lui, un orphelin, garde uniquement une photo de sa mère qu'il ne voit pas vieillir, et elle, à son tour, ne le voit pas grandir. La conclusion de Krystyna Modrzejewska est que ce roman tient à l'autobiographie critique, vu que « dans un même livre, l'autobiographie et la fiction par le montage fait produire le sens » (p. 239). Ce sont des indices, certes, provocateurs à (re)lire le roman de Georges Perec selon une autre clé.

Le volume réunissant ces contributions a quelques points forts que nous voudrions bien mentionner, même dans une énumération pas hiérarchisante : la terminologie littéraire employée est finement tranchée et expliquée afin de rendre lisse la compréhension des démarches critiques ; les articles sont ergonomiquement organisés et structurés d'une manière logique, ce qui facilite une lecture efficace, ordonnée et bien active, grâce aux sources bibliographiques complémentaires, situées dans les notes de bas de page ; le volume met en discussion une problématique d'actualité (surtout les rapports enfant-guerre et enfant-maladie) à laquelle la critique accorde dernièrement une place bien définie. C'est un instrument utile de travail à ceux qui s'intéressent à ses aspects de critique et de sociologie de la littérature.



2021 • № 8

ANNA LEDWINA  
Université d'Opole

## Récits et dispositifs d'enfance à l'exemple des textes choisis du XX<sup>e</sup> siècle

Krystyna Modrzejewska, *Obrazy dzieciństwa w literaturze francuskiej XX wieku (Représentations de l'enfance dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2020, 181 p.

Krystyna Modrzejewska se propose d'aborder, dans son ouvrage, les diverses images de l'enfance qui se révèlent à travers les textes représentatifs de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle. La monographie permet de saisir les différentes configurations des relations interpersonnelles au sein de la famille, celles entre enfants et adultes, mais également leur témoignage littéraire, fort intéressant, rendu de la perspective des auteurs matures décrivant cette période soit avec nostalgie, soit avec amertume. Cette approche s'attache tout particulièrement à l'analyse approfondie des rapports avec la mère, le rôle des autorités, de l'éducation, de l'*habitus*, des expériences aussi bien agréables que traumatisantes de l'enfance. En outre, Krystyna Modrzejewska montre à quel point les contextes social, culturel, anthropologique, psychologique et historique façonnent les écrits des auteurs choisis.

L'enfance est au cœur des interrogations des écrivains éminents tels que Marcel Proust, Hervé Bazin, Amélie Nothomb, André Gide, Jean-Paul Sartre, Romain Gary, Georges Perec qui dévoilent la complexité et l'importance de cette notion dans la vie de l'être humain, avant tout de l'artiste représentant un vaste domaine de « l'écriture du moi », ce que montrent les analyses de Krystyna Modrzejewska. Dans son étude, cette dernière s'appuie sur les travaux d'Erich Fromm, Carl Gustav Jung, Élisabeth Badinter, Françoise Dolto, Chantal Delsol.

Krystyna Modrzejewska structure son ouvrage en deux chapitres qui mettent en relief l'ouverture de l'individu, son caractère unique, sa conscience individuelle, confirmant en quelque sorte l'archétype qui concerne la situation de l'enfant, constituant son *modus operandi*.

Le premier chapitre est centré sur l'enfance dans la famille traditionnelle. L'auteure de l'étude y aborde un enfant vulnérable et timide, ses rites, ses ravissements sensuels du monde, ses déceptions. L'exemple éloquent en est le premier volume du cycle proustien *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, qui véhicule l'image de l'enfant grandissant dans un milieu bourgeois, entourage favorable à son épanouissement. Cet individu, sensible à la beauté du monde et de l'art, tentant de construire ses relations avec ses proches, doit affronter ses tensions internes et ses indécisions.

Bazin, quant à lui, nous offre une autre figure de l'enfance dans son roman autobiographique *Vipère au poing* où le protagoniste n'arrive pas à nouer le contact avec l'autre, par la faute de sa mère, toxique, autoritaire et saturée de haine qui devient la raison de plusieurs conflits. L'auteur semble ainsi régler ses comptes avec le souvenir cauchemardesque de son passé, celui du manque d'amour maternel, essentiel pour le bonheur de chaque enfant. *La Métaphysique des tubes* de Nothomb constitue le contrepoint de ces deux visions, une seule narration contemporaine, qui présente l'enfant comme dieu grâce aux soins de sa gouvernante japonaise adorée Nishio-san.

Le deuxième chapitre se focalise sur l'enfance handicapée. Celle-ci reste dépeinte avec *maestria* par Gide dans son autobiographie *Si le grain ne meurt...* Enfant fragile, avide de liberté, il exprime son mépris pour la famille et le modèle puritain de l'éducation, s'opposant de cette façon à la morale bourgeoise.

Le fait d'échapper au monde caractérise également le personnage sartrien dont le lecteur retrouvera le portrait dans *Les Mots*. Être sans espoir, aliéné, il est sensible à sa propre position. Confronté à l'absence de son père, il vit des frustrations et cherche à s'en libérer par la littérature qui peut donner du sens à sa vie.

L'impuissance enfantine – ou plutôt masculine – à l'égard d'une mère omnipotente est présentée dans *La promesse de l'aube* où Gary relate sa grande difficulté de satisfaire les attentes de sa génitrice ambitieuse envers lui-même. Ressentant, à la fois, de la honte et de l'admiration pour sa mère névrosée, il est contraint de gagner, à tout prix, la notoriété pour ne pas devenir dépressif ou fou.

L'expérience la plus traumatisante de l'enfance reste véhiculée par *W ou le souvenir d'enfance* de Perec qui n'a jamais accepté son existence d'orphelin, privé d'amour parental. Cet enfant juif se souvient de sa peur vécue sous l'occupation, des tensions, du cauchemar de la guerre et du quotidien afin de mettre en relief son destin perdu, reconstruire son passé douloureux en quête de son identité.

Krystyna Modrzejewska lit dans les textes du corpus des aspects divers de l'enfance qui rendent compte des limites de l'homme obligé à vivre dans un milieu concret, se distinguant par ses traditions, le statut matériel et l'éducation de ses pa-

---

rents. Les textes analysés prouvent que les futurs écrivains observent attentivement la réalité dans laquelle ils vivent et eux-mêmes, éprouvant de la solitude, faisant face à l'agression des contemporains, à la violence des enseignants, à l'injustice sociale.

Les sept images de l'enfance la décrivent différemment, sous la forme d'une narration fragmentaire, mais elles le font toutes à travers le personnage de la mère qui marque à jamais la vie de son enfant, laissant sa trace indélébile sur sa psyché, et dont l'apport se révèle inappréciable, qu'elle soit présente ou absente. Les textes analysés démontrent des aspects variés de la lutte enfantine avec le monde (instable), incarné par les proches ou les autorités, ses valeurs et ses menaces, la formation de la personnalité, de la conscience de soi, des intérêts et des goûts, la tentative de se protéger contre la réalité afin de garder sa dignité humaine.





2021 • N° 8

ANNA LEDWINA  
Université d'Opole

## Rassemblement de personnalités fortes et originales : autour du Groupe de Carnetin

Bernard-Marie Garreau, *Les Dimanches de carnetin, Histoire d'une famille littéraire*, essai, Éditions Complicités, Paris, 2021, 191 p.

Tout en perpétuant la tradition des salons et des cafés, le XIX<sup>e</sup> siècle qui, au seuil des premières pages du livre, vient de s'achever, a favorisé l'émergence d'une nouvelle sociabilité littéraire : le *groupe*. Si, à titre d'exemple, *L'Abbaye de Créteil* de Georges Duhamel est connue et reconnue, le *Groupe de Carnetin*, qui va se réunir dans les mêmes années, n'a toujours pas trouvé sa place dans l'Histoire littéraire. Plusieurs articles, demeurés prisonniers derrière les murs hermétiques de la spécialisation ; quelques mentions dans des éditions de correspondances consultées par des initiés ; ou encore le chapitre que consacre à « Ceux de Carnetin » Francis Jourdain dans *Sans remords ni rancune* en 1953 : telles sont les allusions en pointillé, encore trop timides et éparses, que l'universitaire, le lettré ou le simple curieux pouvait jusqu'ici glaner. En toute justice, c'est donc cette involontaire conspiration du silence que Bernard-Marie Garreau a voulu briser en consacrant au sympathique cénacle le premier (et excellent) essai qui, depuis plus d'un siècle, lui est dû.

C'est Marguerite Audoux qui va, en quelque sorte, servir de fil conducteur pour que nous puissions cerner l'existence, l'œuvre et l'originalité de chacun des membres de cette communauté, son rôle dans le groupe, et son ouverture à la culture de l'époque. Pour que nous puissions réaliser, surtout, comment des personnalités apparemment si dissemblables aboutissent, au-delà de leurs différences, à une véritable résultante plus qu'à une simple addition de talents. La couturière des lettres est particulièrement désignée pour assumer ce rôle de rassembleuse : c'est d'abord,

avec une différence de plus de dix ans, l'aînée du groupe (grâce auquel, dit-elle, elle a eu ses « vingt ans un peu plus tard que les autres ») ; c'est aussi le seul élément féminin, confronté à neuf représentants du « sexe fort ». Mais c'est elle qui, en réalité, mène la danse. Privée jusqu'alors de famille, elle va s'en recomposer une, plus enviable, plus authentique que celle, souvent mise à mal, consacrée par l'état civil. Comme l'écrit Françoise Henry dans son avant-propos, « Quel artiste n'a pas rêvé, un jour, de pouvoir faire partie d'un groupe avec lequel échanger ? Combien n'ont pas rêvé de pousser la porte d'une vieille bâtisse, juste dédiée à cela : se réunir et se redonner de la force pour continuer le chemin – parfois si aride, plus qu'on ne le pense – de l'écriture, de l'art ? »<sup>1</sup>.

Si le premier chapitre réunit la romancière et Michel Yell, c'est que le destin a eu la main lourde avec eux. André Gide relate dans son *Journal* les circonstances dans lesquelles son jeune ami Yell s'est amouraché d'une certaine Yvonne et comment la jeune fille volage l'a tant déçu qu'il est allé trouver la tante, une obscure couturière qui écrit ses souvenirs sur des petits cahiers qu'elle cache dans le tiroir de sa machine à coudre. C'est ainsi que Marguerite Audoux, qui à l'époque s'appelle encore Marguerite Donquichote, devient la maîtresse de Yell et, grâce à lui, pénètre dans l'intimité du groupe qui découvre les premiers jets de *Marie-Claire*. Michel, étudiant en droit, travaille dans les Chemins de fer de l'est pour payer ses études. Le train, dont il peut user gratuitement, mène ses flâneries à Carnetin, village qui jouxte Lagny, et où il découvre une maison à louer, que Fargue décrit comme « un petit castel de cinéma dont les tourelles étaient à l'envers et la cave au grenier »<sup>2</sup>. Les amis s'y réunirent de 1904 à 1907.

Les productions torturées de Michel, qui publie deux romans dans la collection blanche, sont à l'opposé de la limpidité de *Marie-Claire*, qui, grâce à Octave Mirbeau, est éditée chez Fasquelle et obtient le Fémina en 1910. Charles-Louis Philippe, à qui est consacré le deuxième chapitre, offre, quant à lui, davantage de points communs avec la romancière. Issus de provinces voisines, les deux écrivains vivent des expériences analogues : enfance difficile, maladie, indigence... qui les conduisent à écrire des chefs-d'œuvre dont la veine s'inscrit dans la littérature populiste, avec ses héros solitaires et infortunés.

À l'opposé de la condition modeste de ces deux écrivains, Valery Larbaud et Marcel Ray représentent les deux intellectuels du groupe, dont l'abondante correspondance témoigne de leur immense culture, mais est aussi une chronique de l'existence quotidienne. La romancière y a sa place, aussi bien à travers la genèse de son roman autobiographique admiré par les deux épistoliers que dans les moindres détails de la vie matérielle : c'est elle qui se met en quête d'appartements pour le richissime Vichyssois, y accueille les Ray de passage à Paris, paye les contraventions que Va-

<sup>1</sup> F. Henry, Avant-propos, [in ] B.-M. Garreau, *Les Dimanches de carnetin, Histoire d'une famille littéraire*, essai, Éditions Complicités, Paris, 2021, p. 11.

<sup>2</sup> L.-P. Fargue, *Portraits de famille*, J. B. Janin, Paris, 1947, p. 5.

lery Larbaud collectionne avec sa superbe voiture automobile... Et c'est ce dernier qui, en 1911, au moment de la réédition de *La Mère et l'Enfant* de Charles-Louis Philippe, précocement disparu à trente-cinq ans deux années plus tôt, mettra d'accord deux clans qui se déchirent : les membres du groupe face à Gide et Bachelin, accusés par les premiers de tirer la couverture à eux. Marcel Ray, quant à lui, après un rapide passage à l'université à l'issue de son succès à l'agrégation d'allemand, poursuivra une carrière de diplomate. Quant à Léon-Paul Fargue, autre ami de Larbaud, il vaudra surtout par son originalité de noctambule parisien, dont les errances diverses, du corps et de l'esprit, font éternellement remettre au lendemain la publication de sa géniale prose poétique. Entre les deux hommes se succèdent l'amitié, la brouille et la réconciliation alors que tous deux sont diminués par l'hémiplégie.

Si « le piéton de Paris », Ray et Larbaud représentent ce qu'on appellerait aujourd'hui la droite libérale, deux autres membres du groupe se trouvent à l'autre bout de l'échiquier politique : Léon Werth, l'ami d'Antoine Saint-Exupéry dédicataire du *Petit Prince*, et Francis Jourdain, le peintre-décorateur qui sera le principal intermédiaire entre Mirbeau et Marguerite Audoux. Les deux hommes, comme en témoigne leur correspondance, seront jusqu'à la dernière heure les plus fidèles amis de la romancière, même si leurs engagements respectifs gênent parfois cette antibelliciste.

Les moins connus du groupe, enfin, sont Charles Chanvin et Régis Gignoux. Le premier vaudra moins par sa production poétique que par la carrière juridique qu'il choisira comme Yell, dont il a été le condisciple au lycée de Troyes. Avant de devenir avocat, il sera notamment le secrétaire de Maître Labori, défenseur d'Alfred Dreyfus et d'Émile Zola au moment de « l'Affaire ». Quant à Gignoux, rédacteur au *Figaro*, il laissera une dizaine de pièces pour le théâtre et le music-hall.

Le Groupe de Carnetin est un peu une auberge espagnole dont les pensionnaires vivent sous le regard bienveillant de celle qui, d'une façon ou d'une autre, les réunit. C'est ce petit miracle de l'unité dans la diversité que se propose d'évoquer un livre à la fois attendu par son sujet, et inattendu à travers les révélations d'une correspondance actuellement éditée en ligne par les soins de Bernard-Marie Garreau.





2021 • N° 8

KRYSZYNA MODRZEJEWSKA  
Université d'Opole

## Le Juif errant : la légende / le mythe revisité sous un angle purement littéraire

Paweł Kamiński, *La figure du Juif errant dans la prose française du XX<sup>e</sup> siècle*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2021, 360 p.

Les auteurs du XX<sup>e</sup> siècle ont aimé recourir à des mythes et des légendes antiques, bibliques, médiévales pour exprimer les idées, les conceptions et les mentalités de leur temps. La figure du Juif errant a été à maintes reprises étudiée, commentée et reproduite sous différentes formes par romanciers, poètes, peintres, érudits. Et pourtant c'est une lacune manifeste qui persiste dans le domaine des études littéraires sur le vagabond juif, ce qui a motivé Paweł Kamiński à la combler. Dans sa monographie, il propose l'analyse littéraire de cinq romans français du XX<sup>e</sup> siècle dans lesquels le Juif errant, en qualité de protagoniste, figure dans l'intitulé : *Carnet de route du Juif Errant* d'Alexandre Arnoux, *Les entretiens d'Ahasvérus* de Louis de Launay, *Marches du Juif-Errant* de Henri-Jacques, *Jésus raconté par le Juif Errant* d'Edmond Fleg et *Histoire du Juif errant* de Jean d'Ormesson.

Cette proposition d'analyse est très intéressante car Paweł Kamiński recourt au modèle sémiologique de Philippe Hamon. Cette démarche lui permet de décomposer le rôleur – en tant que signe linguistique – en éléments constitutifs et de juxtaposer sa construction sémiotique actuelle avec la vision traditionnelle de la légende. Ce modèle permettra à l'auteur de dégager les facteurs qui déterminent le Juif errant au niveau psychologique. Cette classification innovatrice est réalisée par le biais de l'éthopée et de la prosographie. Il envisage l'identité juive en l'examinant à l'aide du modèle forgé par Ido Abram. Cette démarche lui permet de répondre à plusieurs questions, telles que l'enracinement du flâneur dans la

tradition judaïque, son attitude à l'égard du christianisme, à l'égard des *goïm* et des idées sionistes.

Au moyen des outils sémiologiques, Kamiński définit la nature antisémite de la légende telle qu'elle se présente dans les romans analysés. Le caractère hostile de la légende incarné par les chrétiens passe de l'antisémitisme religieux à l'antisémitisme social.

Pour compléter l'analyse de l'errant, l'auteur définit d'une manière excellente les liens qui se nouent entre le texte lui-même et le sujet lisant pour observer à quel degré le contenu textuel programme sa réception et impose une éventuelle interprétation antisémite. Pour ce faire, il se sert du modèle sémio-pragmatique de Vincent Jouve. Son étude se focalise sur la perception, la réception et l'implication.

Dès la première page de la monographie, le lecteur est convaincu qu'il lit une étude dont l'auteur, un grand érudit, est un chercheur raffiné, sûr de son approche. La clarté de sa conception méthodologique, la conséquence dans l'analyse enchantent. Il commence par la genèse et l'évolution de la légende du Juif errant, focalisant sa réflexion sur les sources de la légende, évoquant les maudits : Caïn, Pindôla, Samiri, l'œuvre de Jean Moschus, la légende de Malchus, dévoilant le nouvel itinéraire du développement, la naissance de Cartaphilus, pour arriver à l'avènement du véritable Juif errant. La première partie contient encore la légende d'Ahasvérus et la présentation de la figure du Juif errant dans la littérature du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle.

La deuxième partie de la monographie comprend l'analyse sémiologique du Juif errant où l'« être » du personnage (son nom et dénominations), son portrait (corps, habits, psychologie, biographie...), est suivi du « faire » du personnage : rôles thématiques, identité juive, vie amoureuse et les rôles actantiels, ainsi que l'« importance hiérarchique » du personnage, sa différentialité et la prédésignation conventionnelle.

L'effet-personnage remplit la troisième partie de l'ouvrage, basée sur l'analyse sémio-pragmatique du Juif errant où Kamiński se concentre sur la perception du personnage : frontières, distance, dimensions, incomplétude. La partie consacrée à la réception du personnage comprend l'effet-personnel : *lectant jouant*, l'effet-personnel : *lectant interprétant*, l'effet-personne : *lisant*, l'effet-prétexte : *lu*. Ayant distingué *libido sciendi*, *libido sentiendi* et *libido dominandi*, l'auteur termine cette partie par l'implication.

Les annexes : notices bibliographiques, *Relation merveilleuse d'un Juif natif de Jérusalem, du nom de Ahasuérus* de Chrysostomus Dudulaeus Westphalus, « Voyage du Juif-Errant » dans *l'Histoire admirable du Juif-Errant*, J.F. Behourt, Complainte « brabantine », Essai de reconstitution stochastique d'un monologue intérieur d'Isaac Laquedem (*Histoire du Juif errant* de Jean d'Ormesson) augmentent la valeur de l'étude, dans la même mesure que sa langue, son style et la finesse de sa narration. Ainsi, les conclusions s'inscrivent dans les éloges car l'auteur se propose d'isoler quatre catégories de textes consacrés à la représentation littéraire du cordonnier de Jérusalem, selon la manière dont on le construit.

---

Cette monographie intéressante et innovatrice apporte beaucoup d'éléments révélateurs au niveau des recherches en relation directe avec la littérature. Les hautes compétences de l'auteur dont témoigne chaque page, son aisance intertextuelle dans la mise en relief des corrélations référentielles qui s'établissent entre les textes des autres auteurs, ainsi que les représentations iconographiques pertinentes, autorisent les félicitations adressées à Paweł Kamiński car il est bien rare de réussir une étude littéraire aussi cohérente et exhaustive.





2021 • № 8

KRYSTYNA MODRZEJEWSKA  
Université d'Opole

## *L'Étranger* d'Albert Camus traduit et commenté par Marek Bieńczyk

Albert Camus, *Obcy*, przełożył i posłowiem opatrzył Marek Bieńczyk  
(*L'Étranger*, traduction et postface par Marek Bieńczyk),  
Warszawa, PIW, 2021.

C'est avec une grande curiosité que j'ai ouvert la traduction par Marek Bieńczyk de *L'Étranger* (1942), le roman camusien archiconnu. C'est avec un grand intérêt que j'ai lu l'essai intitulé *À côté de tous, contre tous* (sur la réception de *L'Étranger*) qui l'accompagne. L'initiative de la maison d'édition PIW, importante et intéressante, nous offre (par « nous », il faut comprendre les professeurs de la littérature française et nos étudiants, sans oublier d'autres lecteurs) l'accès à deux textes de grande qualité.

C'est Valéry Larbaud qui parle avec une intelligence des devoirs, des joies et des profits du traducteur :

Chaque texte a un son, une couleur, un mouvement, une atmosphère, qui lui sont propres. En dehors de son sens matériel et littéral, tout morceau de littérature a, comme tout morceau de musique, un sens moins apparent, et qui seul crée en nous l'impression esthétique voulue par le poète. Eh bien, c'est ce sens-là qu'il s'agit de rendre, et c'est en cela surtout que consiste la tâche du traducteur<sup>1</sup>.

Plus loin, il constate que « la traduction est pour nous tous, gens de lettres, avec la juste proportion de plaisir et de peines qu'elle comporte, et l'exercice de quelques

---

<sup>1</sup> V. Larbaud, *De la traduction*, Arles, Actes Sud, 1984, pp. 15-16.

dons tels que l'intelligence et le conseil, qu'elle exige – , une belle et constante école de vertu »<sup>2</sup>.

La justesse d'observation larbaudienne est bien lisible dans la belle traduction de Bieńczyk ainsi que dans son brillant essai l'accompagnant. Tout commence par la lecture, la lecture du texte aimé, lu à plusieurs reprises pour arriver à réussir dans la traduction d'une œuvre d'art. Son essai de cinquante pages confirme aussi bien son érudition du chercheur que sa finesse de l'écrivain.

C'est en tant qu'écrivain qu'il décrit le corps méditerranéen de Meursault, la banlieue vue du balcon, les associations avec les chansons et les activités sportives de Camus et de Sartre, les divagations sur la phrase : « Un homme, ça s'empêche »... Cela rend le texte du chercheur plus souple. En qualité de chercheur, il nous parle du succès de l'éditeur, il juxtapose, confronte et commente les opinions des lecteurs contemporains de Camus, celles de Jean-Paul Sartre, Maurice Blanchot, Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet, leurs opinions différentes et, pourtant, confirmant la fascination par le personnage camusien. La force de la séduction du roman se dévoile bien fort dans les propos de Roland Barthes. Bieńczyk met en question la notion de l'absurde décrivant l'attitude de Meursault, surtout la conception sartrienne qui va vers « la passion de l'absurde ». Il évoque le personnage de Roquentin de la *Nausée* de Sartre (1938) ainsi que la brillante et controversée opinion camusienne sur l'absurde de Roquentin lui ouvrant la voie vers le bonheur. Le bonheur du personnage dans une situation négative permet à Camus d'introduire, comme l'écrit Bieńczyk, le motif de la communion de Meursault avec le monde.

Le traducteur-commentateur explique pourquoi le roman ne se réduit pas à une seule partie. Pour éclaircir la conception camusienne de la philosophie de l'existence, il recourt à des propos de Warawa sur Platonov. Il constate que l'application des codes extérieurs fournis par les énoncés de Camus philosophe, surtout ceux de *Mythe de Sisyphe*, affaiblit un peu l'autonomie du roman et sa littéralité (pp. 180-181). Il parle de la passion de l'absolu, si chère à Camus, de sa conception de l'homme révolté (1951) qui annonçait un nouveau type d'héros, révolté sans raison, révolté contre les normes de la société bourgeoise, contre son hypocrisie, sa surveillance politique, contre son oppression politique (p. 185).

La partie intitulée *Killing an Arab* soulève la question de la race, la lecture postcoloniale, la nécessité du contexte historique dans la lecture (critique d'Edward Said). Les reproches d'Yves Ansel mettent en relief la force de la fiction qui découvre plus que les autres témoignages, comme par exemple les chroniques, ne cachent et confirment la complexité du personnage camusien. Celle-ci est bien lisible dans les propos de Pierre Nora qui parle de la haine, l'expression de *modus vivendi* de la société, propos suivis de la lettre de Jacques Derrida convaincu que Camus était toujours contre toute violence. Le symptôme du racisme colonial français dans la lecture de Michał Paweł Markowski, la démystification de l'attitude de Meursault

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 65.

---

en perspective philosophique et juridique de René Girard, la géopoétique de Barthes qui parle du « roman solaire », les réflexions de Gilles Deleuze confirment le statut de *L'Étranger* en tant qu'un chef-d'œuvre.

Dans cette rencontre insolite avec Marek Bieńczyk et « son Camus », ses conclusions raffinées sur le besoin du retour, ses divagations délicieuses sur les oxymores camusiens (ses dilemmes du traducteur qui cherche l'équivalence de l'expression camusienne « la tendre indifférence »), sur les mystères de la fin nous incitent à la réflexion sur notre monde et nos enjeux.

Mes étudiants aiment *L'Étranger*. Roman important pour la génération des années 40. et 50., il est aussi intéressant pour les jeunes lecteurs d'aujourd'hui. Chef-d'œuvre à lectures multiples, ce que nous a prouvé Marek Bieńczyk, il porte un message universel sur le mensonge et la vérité.

P.S. Marek Bieńczyk écrit que les postfaces passent et les œuvres restent. Et pourtant, sans commentaires, sans l'intérêt des littéraires, même les chefs-d'œuvre ne trouvent pas la raison d'être, comme le montre le cas de Joseph Malègue.



KOREKTA

*Anna Kaczmarek-Wiśniewska*

REDAKCJA TECHNICZNA

*Jolanta Brodziak*

SKŁAD I ŁAMANIE

*Waldemar Szweda*

PROJEKT OKŁADKI

*Jolanta Brodziak*

Grafika wykorzystana na okładce pochodzi z zasobów portalu Freepik.com

© Copyright by Uniwersytet Opolski  
Opole 2021

ISSN 2392-0637

ISBN 978-83-7395-946-0

Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 45-365 Opole, ul. Dmowskiego 7–9.  
Nakład 100 egz. Składanie zamówień: tel. 77 401 67 46; e-mail: [wydawnictwo@uni.opole.pl](mailto:wydawnictwo@uni.opole.pl)  
Druk i oprawa: [volumina.pl](http://volumina.pl) Daniel Krzanowski