

L
I
N
G
U
A
T
E
K

LES CAHIERS
NOTEBOOKS
LOS CUADERNOS
I QUADERNI
DIE HEFTE
CAIETELE

L
I
N
G
U
A
T
E
K



Nos. 15-16/2024 Folie



EDITURA
UNIVERSITATII TEHNICE
"Gheorghe Asachi" din Iasi

LES CAHIERS
NOTEBOOKS
LOS CUADERNOS
I QUADERNI
DIE HEFTE
CAIETELE

L I N G U A T E K

Nos. 15-16 / 2024

LES CAHIERS LINGUATEK – Revue semestrielle du Centre de Langues Modernes Appliquées et Communication LINGUATEK, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

Revue signalée fabula.org, indexée CEEOL

Éditeur en chef : Evagrina Dîrțu

Éditeur assistant : Daniela Lucia Panainte, Ioana Baci

Comité de rédaction :

Ioana Baci, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași

Bianca-Iulia Franke, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași

Mariana Mantu, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași

Lucia Tudor, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași

Comité scientifique :

Farrah Bérubé, Université du Québec à Trois Rivières, Canada

Irina Lungu, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

Neculai Eugen Seghedin, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

Gabriel Asandului, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

Cristiana Bulgaru, Université Technique de Cluj-Napoca, Roumanie

Felicia Dumas, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

Diana Gradu, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

Corina-Gabriela Bădeliță, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

Atmane Bissani, Université de Meknès, Maroc

Régine Atzenhoffer, Université de Strasbourg, France

Laura Carmen Cuțitaru, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

Laura Ioana Leon, Université de Médecine et Pharmacie « Grigore T. Popa » de Iași, Roumanie

Claudia Elena Dinu, Université de Médecine et Pharmacie « Grigore T. Popa » de Iași

Olivia-Cristina Rusu, Académie d'Études Économiques, Bucarest, Roumanie

Simina Mastacan, Université « George Bacovia » de Bacău, Roumanie

Beatrice Adriana Balgiu, Université Polytechnique de Bucarest, Roumanie

Elena Petrea, Université des Sciences de la Vie « Ion Ionescu de la Brad » de Iași, Roumanie

Elena Velescu, Université des Sciences de la Vie « Ion Ionescu de la Brad » de Iași, Roumanie

Mirela-Cristina Pop, Université « Politehnica » de Timișoara, Roumanie

Anaïda Gasparian, Université Française d'Arménie, Erevan

Maribel Peñalvez Vicea, Université d'Alicante, Espagne

Dan Galațanu, Université « Dunărea de Jos » de Galați, Roumanie

Dahi Mhamed, Université « Mohamed V », Rabat, Maroc

Responsables du numéro : Evagrina Dîrțu, Ioana Baci

ISSN 2601-0313 ISSN-L 2559-7752

Les Cahiers Linguatek

Nos. 15-16 / 2024

Folie



EDITURA
UNIVERSITATII TEHNICE
"Gheorghe Asachi" din Iasi

2024

Note : La responsabilité pour le contenu des articles appartient exclusivement aux auteurs.

TABLE DES MATIERES / CONTENTS

ARGUMENT	7
FOLIE	9
Nicole Saliba-Chalhoub, ÊTRE ET VIE RÉTRÉCIS : DU SYNDROME D'ALCESTE À LA PSYCHOSE BLANCHE DANS RÉTRÉCISSEMENT DE FRÉDÉRIC SCHIFFTER	11
Felicia Dumas, LA FOLIE EN CHRIST : UN PORTRAIT NARRATIF	23
Nadia Tebbini, LE CRONACHE DI AR-RĀZĪ DI AYMEN DABOUSSI : NARRAZIONI DI FOLLIE E TRAUMI NELLA TUNISIA POST-RIVOLUZIONARIA	32
Lahcen Bammou, LA FOLIE ET SES CODES STYLISTIQUES DANS LA FOLLE DE CHAILLOT DE JEAN GIRAUDOUX	44
Eléonore Quinaux, D'UNE FOLIE ALIÉNANTE À UNE FOLIE ÉMANCIPATRICE DU PROTAGONISTE : UNE INVITATION À LA DÉCOUVERTE D'HÉTÉROTOPIES LITTÉRAIRES ANGLOPHONES ET BELGES	56
Sophie Lege, L'ART ET LA FOLIE OU LA FOLIE DE L'ART : LES « ERUDITES HYSTERIES » DE GUSTAVE MOREAU, ENTRE OBSESSION ET SAISISSEMENT	79
Malak Ben Hamou, CHARLES BUKOWSKI, JEAN GENET : POUR UN ART DE CLOCHARDS SUPÉRIEURS	87
Elena Tyushova, LES ÉCRANS DE LA FOLIE DANS L'ANTRE DE LA FOLIE DE JOHN CARPENTER	103
Minh Hoang Pham, LA « SAGESSE » DE LA FOLIE OU L'ART D'ÊTRE GUEUX DANS <i>LE NEVEU DE RAMEAU</i>	118
MAD SCIENCE / SCIENCE FOLLE	131
Emmanuel Plasseraud, LA COMÈTE, LA PLANÈTE ET LE CALCUL	133
Liliana Foşalău, DISCURSUL GASTRONOMIC – UN OBIECT ŞTIINŢIFIC CU MULTIPLE IMPLICAŢII CULTURALE	141
Laura Ioana Leon, FRAGMENTS OF URBAN FOOLISHNESS IN MARTIN SCORSESE AND FRAN LEBOWITZ'S <i>PRETEND IT'S A CITY</i> (2021)	152
Elena Petrea, LE SAVANT COMME DOUBLE FICTIONNEL DE L'ÉCRIVAIN DANS LE ROMAN <i>NOTRE-DAME DE PARIS</i> DE VICTOR HUGO	159
Dalia Abu Sbitan, FROM MAD SCIENTIST TO MAD CONGREGATION: SUBVERTING TROPES IN KURT VONNEGUT'S <i>CAT'S CRADLE</i> (1963)	169

Smaranda Buj , UNDERSTANDING MADNESS: FROM MENTAL ILLNESS TO A GLOBAL HUMAN PHENOMENON.....	176
Nele Berger , “JUST A MATTER OF SEMANTICS” – THE LABELS “HERO” AND “VILLAIN” IN V.E. SCHWAB’S <i>VICIOUS</i>	186
Elena Velescu , CATASTROPHISME ET CATASTROPHES NATURELLES DANS LE DISCOURS SCIENTIFIQUE ENTRE LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XVIIIÈ SIECLE ET LE DÉBUT DU XIXE SIÈCLE.....	195
Irina-Nicoleta Nechifor , NEBUNIA TRĂIRII ÎN TEATRUL LUI ION BĂIEȘU.....	204
Taha Mssyeh , LA FOLIE AU PRISME DU GENIE ARTISTIQUE DANS L’ŒUVRE D’ÉMILE ZOLA	217
Bianca-Iuliana Franke (Misinciuc) , THE CURSE OF INTELLIGENCE: THE LONE GENIUS AND THE MAD SCIENTIST.....	226
Mihaela Iuliana Dudeanu , J.-M. G. LE CLEZIO ET SES PERSONNAGES ATTEINTS DE FOLIE.....	241
Ioana Baci , REINTERPRETING THE FRANKENSTEIN MYTH IN YORGOS LANTHIMOS’ <i>POOR THINGS</i> (2023).....	251
INDEX DES AUTEURS	260

Argument

Le présent volume des Cahiers Linguatek propose le thème de la *Folie*, suite au colloque international que le département des Langues Étrangères a organisé en mai 2024 à l'Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iasi, sous le titre *Science folle : Innovation, Génie, Folie*. Ainsi, le corps du volume présent composé des numéros 15-16, se divise-t-il en deux sections distinctes, l'une consacrée aux travaux du colloque, et l'autre réservée aux contributions reçues en réponse à un appel à contributions ayant une portée plus large et diversifiée.

Nous tenons à remercier ici une nouvelle fois les collègues qui ont honorés de leur présence le colloque inter- et multidisciplinaire organisé à Iasi, dédié à l'étude de la folie dans ses connexions multiples, fertiles, très souvent surprenantes, et de toute façon inépuisables, avec la science dans son acception la plus large. Par ailleurs, nous remercions vivement tous les contributeurs ayant enrichi ce volume de notre revue avec leurs réflexions subtiles et profondes dans la section générale, en ramifiant le débat et en approfondissant les perspectives critiques !

Les coordinatrices du volume

Argument

This issue of the *Cahiers Linguatek* presents the theme of Madness, following the international conference organized by the Department of Foreign Languages in May 2024 at “Gheorghe Asachi” Technical University of Iași, titled *Mad Science: Innovation, Genius, Madness*. Thus, the content of this volume, consisting of issues 15-16, is divided into two distinct sections: one dedicated to the papers presented at the conference, and the other reserved for the contributions received in response to a call for papers with a broader and more diverse scope.

We would like to express our sincere thanks once again to the colleagues who honored us with their presence at the inter- and multidisciplinary conference held in Iași, dedicated to the study of madness in its multiple, fertile, often surprising, and, in any case, inexhaustible connections with science in its broadest sense. Furthermore, we extend our heartfelt thanks to all the contributors who have enriched this volume of our journal with their subtle and profound reflections in the general section, branching out the debate and deepening critical perspectives!

The coordinators of the volume

FOLIE

ÊTRE ET VIE RÉTRÉCIS : DU SYNDROME D'ALCESTE À LA PSYCHOSE BLANCHE DANS *RÉTRÉCISSEMENT* DE FRÉDÉRIC SCHIFFTER

Nicole Saliba-Chalhoub

Université Saint-Esprit de Kaslik (USEK), Liban

Abstract. *This article examines Frédéric Schiffter's novel, Rétrécissement, which highlights the story of Baudouin Villard, a high school philosophy teacher and author of unread essays, who spirals into a depressive fall bordering on white psychosis, ultimately leading to his death. The psychiatrist he consults diagnoses him with Alceste syndrome, which can trigger psychotic episodes, but fails to cure him. Symptoms such as weight loss, loss of interest, disorientation, depression, isolation, aphasia, and others, triggered by a lack of love, friendship, and empathy worsen and accumulate. The story is rooted in our current societies, where overconsumption of all kinds takes precedence over genuine social life, the personal sphere, and even the body, all of which shrink until annihilation. By leveraging Jacques Lacan's work on the Borromean knot of the psyche, the 'sinthome', and its rupture, as well as Jean-Luc Donnet's and André Green's studies on white psychosis, this article aims to show that the novel serves as an allegory of the danger of alienation faced by individuals in the hypermodern world, where humble or ordinary personalities have no place and no choice but to fall into a non-violent madness before disappearing.*

Keywords: *Narrowing; Alceste syndrome; Borromean knot; sinthome rupture; white psychosis.*

Introduction

Le roman, intitulé *Rétrécissement*, qui s'ouvre sur une mise en exergue : « À l'extérieur, le néant me guettait, prêt à m'inhaler », suivie d'une citation de Cioran, utilisée comme épigraphe : « Vivre, c'est perdre du terrain », est une œuvre de Frédéric Schiffter, philosophe et écrivain français contemporain. Selon lui, la philosophie et la littérature ont pour vocation essentielle de mettre en avant, en vue de les analyser, les nouvelles dimensions de la condition tragique de l'être humain. Nous voyons bien établi, d'entrée de jeu, grâce à la mise en exergue et à l'épigraphe susmentionnées, le ton tragique du récit non encore déployé. En effet, le récit donne à lire l'histoire d'une chute progressive, voire d'un processus d'effacement du personnage prénommé Baudouin Villard, enseignant de philosophie dans un lycée et auteur d'essais que personne n'a jamais lus, dès lors que Federica, sa seconde épouse, ambitieuse, arriviste et, conséquemment dégoûtée par ses échecs, l'expulse de l'appartement conjugal après dix ans de mariage et qu'il passe « d'une surface de deux cents mètres carrés à quarante » (Schiffter, F., 2023, 7). Le lecteur est en fait plongé *in medias res* dans la spirale dépressive du personnage, exacerbée par un diagnostic

de syndrome d'Alceste, un trouble psychotique rare, que le psychiatre ne réussit pas à traiter. La condition de Baudouin Villard s'aggrave inexorablement, marquée par une perte progressive de poids, d'intérêt pour la vie, de repères sociaux et personnels, ainsi que par une aphasie croissante et un isolement quasi total. Le voilà pris dans un tourbillon de souffrance tragique alimentée par l'absence d'amour, d'amitié et d'empathie, dans un monde où la surconsommation et l'hypermodernité battent leur plein, étouffant toute possibilité de relations humaines authentiques et, peut-être, un tant soit peu salvatrices.

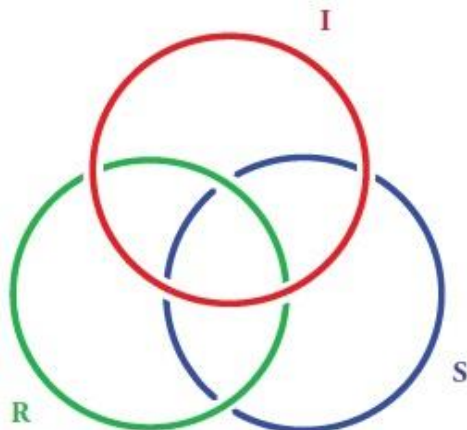
Schiffter utilise, en fait, le parcours tragique de son personnage, illustré par le rétrécissement de sa vie et de son être, pour mettre en lumière les dérives de notre société actuelle, au sein de laquelle les individus ordinaires, ne pouvant ou ne voulant pas pactiser avec les composantes de la vie hypermoderne, sont poussés à l'extrême du repli sur soi, de l'aliénation. En examinant le récit dont il est question, notamment au travers du prisme des travaux de Jacques Lacan sur le nœud borroméen de la psyché, le sinthome et sa rupture (Lacan, J., 1953), ainsi que des théories de Jean-Luc Donnet et André Green sur la psychose blanche (Donnet, L. & A. Green, 1973), cet article se propose d'analyser la manière dont la dégradation mentale de Baudouin Villard, qui confine à la folie et va jusqu'à sa disparition, illustre la grande précarité psychique des identités individuelles fragiles dans le contexte hypermoderne (Lipovetsky, G., 1983).

Pour ce faire, l'article se composera de trois parties, en l'occurrence une première où les concepts lacaniens de nœud borroméen et de sinthome seront exposés, une deuxième qui analysera la symbolique plurielle du motif du rétrécissement dans la vie du personnage et une troisième qui se penchera sur l'étranglement du nœud borroméen, la rupture du sinthome dans la psyché du personnage et l'avènement de la psychose blanche dans le contexte de l'hypermodernité. En conclusion, sera évoquée l'influence des composantes de l'hypermodernité sur certaines individualités, sujettes au rétrécissement et à une fragilité psychique, pouvant mener à une folie muette.

Nœud borroméen et sinthome : la menace du dénouement du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire

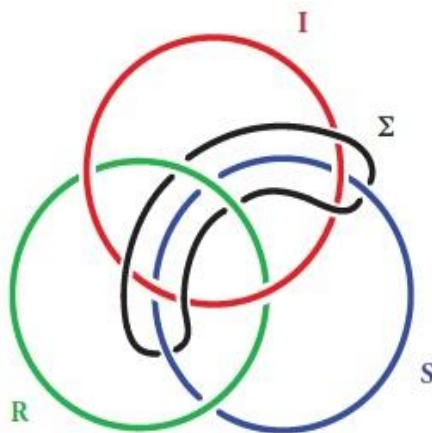
Dans cette première partie, nous entamons l'analyse du roman de Frédéric Schiffter à travers le prisme des concepts lacaniens du nœud borroméen et du sinthome. En explorant la structure complexe de la psyché humaine, représentée par l'entrelacement des trois registres psychiques, en l'occurrence le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire, nous projetons de mettre en évidence la manière dont ces registres interagissent et se maintiennent en formant un nœud. Nous montrerons, par le fait même, la manière dont le sinthome apparaît, dès lors que la menace imminente du dénouement de ces registres se fait sentir, causée par l'impossibilité de symboliser désormais le désir *et* l'existence, ainsi que le désir *de* l'existence. Ce qui est bien le cas de Baudouin Villard.

Le nœud borroméen est un concept central de la psychanalyse de Jacques Lacan. Il se compose de trois anneaux entrelacés : le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire, trois différents registres interdépendants, interconnectés, ayant la même valeur (n'entretenant aucune hiérarchie entre eux) et formant un ensemble cohérent qui maintient l'équilibre de la psyché, dans son ancrage et son expression dans le langage, l'être humain étant un sujet de parole (Lacan, J., 1953). Il en va donc de la topologisation d'un dire : « Réel, Symbolique et Imaginaire constituent le lieu d'habitation du dit, donc de l'homme qualifié de parlêtre : ils sont les trois dimensions constitutives de l'espace habité par l'homme en tant qu'il est un être parlant » (Clavurier, V., 2010, 88). Le nœud borroméen est, en outre, le lieu même de l'ordonnement global de la vie et du dit, de l'intérieur (la vie intrapsychique) et de l'extérieur (son expression au dehors, dans la réalité), chacun des trois registres étant en relation avec les deux autres. Pour faire le lien avec la terminologie freudienne, le Réel incarnerait le ça, le Symbolique le surmoi et l'Imaginaire le moi, tous trois noués de sorte à pondérer et à harmoniser les deux dimensions intrapersonnelle et interpersonnelle du sujet, notamment dans le cas des névroses (Freud, S., 2010).



Le sinthome, pour sa part, néologisme lacanien (Lacan, J., 2001), désigne un élément particulier qui advient au cœur du nœud borroméen dès que les trois registres susmentionnés sont menacés de se retrouver affaiblis dans leur lien, voire dénoués (Lacan, J., 1953). Autrement dit, le sinthome fonctionne comme une attache de fixation, une « suppléance », dira Lacan (Lacan, J., 2001, 507), permettant de sauvegarder un tant soit peu le nœud borroméen, c'est-à-dire l'équilibre psychique, en protégeant le sujet du risque de la psychose. Le sinthome vient combler le vide laissé par l'absence de rapport symbolique complet entre les registres du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire, quand le sujet qui « vit de l'être », désormais « vide l'être » (Lacan, J., 2001, 565). Il apparaît dès lors que les mécanismes traditionnels de symbolisation ne parviennent plus à maintenir la cohésion de la psyché, souvent en réponse à des situations de grande crise ou de déséquilibre psychique. Il joue donc un rôle crucial dans la stabilisation de la psyché en permettant une forme de continuité et d'unité malgré les tensions inhérentes à ces trois registres, dans leur relation au dit du sujet. Mais ce qu'il faudrait notamment en retenir, c'est que le sinthome est à la fois

un palliatif et un symptôme : car tout en servant d'expédient pour maintenir la cohésion du psychisme, il est la preuve, dès son apparition, du désordre alertant dont souffre la psyché.



Dans *Rétrécissement* de Frédéric Schiffter, Baudouin Villard présente d'emblée des signes et des comportements caractéristiques d'une psyché avec sinthome, indiquant un dysfonctionnement profond au niveau de sa structure psychique. En effet, dès les premières pages du roman, le personnage qui est le narrateur homodiégétique de l'histoire racontée se décrit comme un homme fatigué, désabusé, désillusionné par la vie et, plus particulièrement, par les promesses non tenues de la philosophie, dont il est pourtant inconditionnellement féru. Le titre même du roman est attesté par les lignes liminaires où le narrateur affirme qu'avant même que d'avoir été expulsé de l'appartement conjugal par sa seconde épouse, il avait déjà cédé à celle-ci depuis de longues années quasiment tout l'espace partagé :

Cette limitation de l'habitat s'était déjà produite dans l'appartement commun. [...]. J'avais laissé à Federica la belle chambre, avec sa salle de bain, et pris celle du fond du couloir, dévolue aux amis, avec ses commodités attenantes. Les derniers temps, pour éviter de la croiser, je lui avais abandonné aussi le bureau, le living avec la cuisine ouverte et la télévision, et la loggia – pendant que je me tenais dans la cellule y compris pour y prendre mes repas commandés chez des marchands de plats tout faits. (Schiffter, F., 2023, 7)

Le « rétrécissement », d'abord spatial, semble inhérent à la survie du narrateur, mais n'empêchera pas son expulsion ni l'avènement de ce second divorce. À partir du moment où il est contraint à quitter l'appartement conjugal et à se retrouver dans un deux-pièces fort exigü, le motif du rétrécissement se met à faire référence tout à la fois à la diminution physique due à l'âge, à la réduction des ambitions et des désirs du narrateur, comme à la disparition progressive de sa sphère sociale. Puis, au fur et à mesure que le récit se déploie, il devient clair que ce rétrécissement est aussi mental et émotionnel, le narrateur se repliant sur lui-même et devenant de plus en plus introspectif et solitaire, refusant même de continuer d'assurer l'enseignement de la philosophie à ses lycéens, voire de sortir tout court. C'est comme s'il obéissait

inconsciemment à l'ordre que Federica lui a lancé dans un terrible déploiement de fureur : « 'Et maintenant, sors de ma vie !' J'ai entendu : 'Sors de la vie !' » (Schiffter, F., 2023, 8). Bientôt, il fait pourtant l'effort de consulter un psychiatre : le Dr Nadaillac pose le diagnostic du syndrome d'Alceste (en référence au personnage moliéresque, incarnant le misanthrope et prénommé Alceste) dont le narrateur souffrirait depuis bien longtemps, un trouble de l'humeur, entraînant un délaissement de toute vie sociale et pouvant confiner à la psychose.

Dans ce sillage, nous voyons, sur le plan psycho-moral, que Baudouin Villard évolue dans la vie (jusqu'à la catastrophe qui ne se fera pas trop longtemps attendre, c'est-à-dire la folie) grâce au sinthome : le Symbolique, renvoyant aux éléments du langage, aux signifiants selon Lacan, est ici quasiment rompu par le refus du narrateur de continuer de socialiser, de parler aux autres, d'enseigner, de s'intéresser à la littérature, à la philosophie, bref, d'avoir quelque lien que ce soit avec les mots ; l'Imaginaire, pour sa part, est ce qui fait image et qui, conséquemment prête au sens et permet de se projeter dans la vie et au sein du monde. Or, le narrateur passe la plupart de son temps plongé dans ses pensées, hanté par ses souvenirs et ses regrets (amours perdues, amitiés brisées, occasions ratées, etc.), ce qui l'emprisonne dans le passé, dans la mélancolie, au sens du refus de procéder au travail du deuil (Freud, S., 2011) et aliène la dimension Imaginaire. Enfin, le Réel est, toujours selon Lacan, ce qui fait l'objet dont il s'agit, ce dont on parle, ou ce dont on fait l'image, en l'occurrence l'être même de Baudouin Villard, lequel se déchaine, se rétrécit jusqu'à échapper, en fin de compte, à toute subjectivation. Or, jusqu'avant la chute dans la spirale de la folie, le narrateur continue de tenir bon en quelque sorte ; ce qui atteste l'existence d'un sinthome qui tente de relier tant bien que mal le nœud borroméen menacé de dénouement. En effet, malgré ses déboires accumulés au fil des ans, le narrateur ne peut s'empêcher, dans un premier temps, de chercher un sens à sa vie et à sa condition. Il poursuit donc son exploration de diverses philosophies, religions et pratiques spirituelles dans l'espoir de trouver une réponse à ses angoisses existentielles, mais il est constamment déçu par les réponses qu'il découvre. Et lorsqu'en fin de compte, il abandonne toute velléité de sens et de directionnalité qui lui seraient essentiellement venus de la philosophie (ce qui renvoie à la posture de l'auteur même : Schiffter, F., 2002), son sinthome s'alimentera à une nouvelle amitié avec un homme secret au passé sanglant, Pierre Lévy, « frôlant les quatre-vingt-dix ans » (Schiffter, F., 2023, 36), « une barbouze chargé de liquider les ennemis de l'Etat hébreu » (Schiffter, F., 2023, 74), voisin du narrateur dans le nouvel immeuble où il a loué un deux-pièces et à une idylle avec la fille de ce voisin, Betty, une quadragénaire, médecin, mariée à un fonctionnaire, jolie et sympathique qui vient rendre visite de temps en temps à son père et qui semble ne pas en demander trop au narrateur. Or, ces nouveaux points d'attache trahiront à leur tour leur fragilité et, rompant le sinthome, précipiteront sous peu le narrateur dans la catastrophe attendue.

Symbolique plurielle d'un rétrécissement protéiforme

La précipitation du rétrécissement de toutes sortes va commencer à se faire dès lors que le narrateur, ayant déménagé, se retrouve par manque de ressources pécuniaires

acculé à habiter dans un deux-pièces et se sent comme condamné à rester définitivement seul : « Depuis mon bannissement, je me retrouve seul » (Schiffter, F., 2023, 31). Cette solitude est avant tout d'ordre intellectuel : elle est marquée par la nécessité pour Baudouin Villard de se séparer de son immense bibliothèque qui, d'ailleurs insupportait à Federica dans les dernières années de mariage : « Mon deux-pièces ne peut loger tous mes livres. En déménageant, il m'a fallu me séparer d'eux » (Schiffter, F., 2023, 19). Dans ce sillage, le narrateur évoque à mi-mot un schéma funeste de répétition de scénario de vie (Cottraux, J., 2001), puisque abandonné lui-même par sa première épouse, Maud, qui lui préfère une femme, puis par sa seconde épouse Federica, qui lui préfère son patron multimilliardaire, le voilà qui, à son tour, abandonne ce qui est littéralement le plus cher à son cœur :

Je n'ai pas jeté mes livres. Je les ai abandonnés. Ce n'est pas plus humain. Un libraire, en contact avec une association d'aide aux détenus, a pris les romans pour les donner à une prison. [...] En réalité, par ce don, j'envoyais mes chers auteurs jaunir dans l'indifférence derrière les verrous. [...] Les livres de philosophie ont atterri chez des bouquinistes et dans une médiathèque. Chaque fois que j'en remplissais un carton, je me faisais l'effet de les enfermer vivants dans un cercueil. (Schiffter, F., 2023, 20-21)

Nous voyons bien que ces énoncés sont le miroir de l'âme même du narrateur – « J'en ai versé des larmes. Je pleurais sur moi, bien sûr, [...] » (Schiffter, F., 2023, 21), mais aussi la propédeutique de ce qui adviendra sous peu de lui. Rétrécissement et enfermement sont donc enclenchés dans une répétition de scénario dont rien ne saura désormais décélérer le rythme ni la gravité. En effet, après la perte de sa bibliothèque, sa raison de vivre, il perd ses amis et, pis encore, son ami de lycée et de cœur, Thomas : Federica avait en effet réussi à les persuader tous et chacun que Baudouin était pervers, toxique et violent. « Si elle s'est mariée avec moi, raconte-t-elle, c'est parce qu'elle était 'sous emprise' » (Schiffter, F., 2023, 26).

« Un despote relationnel », a dit Thomas. Bien sûr, avec les amis, je portais le masque de la sociabilité. « On te trouve charmant même. Mais, dans l'intimité, Jekyll devient Hyde. Quand Federica nous a parlé des épreuves que tu lui faisais traverser, nous, tes amis, nous avons compris pourquoi nous la trouvions éteinte et même triste dans les soirées. Chaleureux en société, froid, cassant et, sans doute, violent avec Federica à l'abri des regards. J'ai toujours évité de voir ta duplicité et pourtant, oui, je la sentais. (Schiffter, F., 2023, 27)

Baudouin Villard écoute Thomas « sans protester », épousant par là-même la posture de la victime que tout le monde, en réalité, ignore. Sans doute inconsciemment sait-il que la spirale du rétrécissement est irrépressible et infernale, et qu'il est vain de tenter de la cerner. D'ailleurs, tout de suite après, le voilà qui voit se rétrécir, voire s'anéantir, son cercle professionnel : « Mes collègues ont senti que je n'avais pas de penchant pour la convivialité et, dès lors, que je ne pouvais être des leurs » (Schiffter, F., 2023, 31). Dans une sorte d'auto-flagellation propre au statut psychologique de la victime, le narrateur ne s'en prend qu'à lui-même : « Comme en raison de l'infirmité sociale qui m'affecte, je ne milite dans aucun parti, ne suis membre d'aucune association, ne fais partie d'aucune coterie littéraire, ma solitude va s'accroître » (Schiffter, F., 2023,

32). De toute façon, grâce au rapport médical qu'il obtient de Dr Nadaillac, il se met en arrêt maladie à durée indéterminée et cesse, par le fait même, de se rendre dans son lycée. L'auto-flagellation se poursuit lorsque le rétrécissement atteint la sphère familiale. En effet, dès le décès du père du narrateur, Isabelle sa sœur, qui l'a toujours perçu comme « un être immature », « négatif » (Schiffter, F., 2023, 42), qui l'a toujours agressé – « Quant à mon prénom, Baudouin, elle évite de le prononcer car elle le trouve ridicule. 'Baudouin... Comment peut-on appeler un bébé Baudouin ? C'est la preuve que nos parents ne t'ont ni désiré ni aimé' ! » (Schiffter, F., 2023, 56) – n'hésite pas à le rayer littéralement de la vie familiale, de sa vie, de la vie civile tout court : « Comme le prévoit le droit, l'héritage parental a été divisé en deux parts égales. 'C'est injuste !' a dit ma sœur [...]. À l'étude de M^e Trognon, j'ai donné raison à ma sœur [...] » (Schiffter, F., 2023, 56-57). De toute façon, le narrateur avoue que « cela ne [lui] coûte pas de diminuer [s]a visibilité » (Schiffter, F., 2023, 67), son espace personnel – spatial, amical, professionnel, familial, social – étant réduit à sa forme la plus minimaliste. « Depuis que je m'efface de la *sphère collective*, je peux dire que mon être touche à un degré élevé d'inconsistance » (Schiffter, F., 2023, 76). Les seuls liens qui demeurent un tant soit peu « viables » sont ceux qu'il entretient avec son voisin Pierre Lévy et sa fille Betty, pressentant, en tout cas, que le premier est bien à proximité de la mort et que la seconde ne saurait rester indéfiniment dans sa vie : « J'ose croire à l'affection de Betty, mais, à la vérité, je ne puis extirper de moi l'idée que, pour elle, ma qualité première est d'habiter à quelques mètres de l'appartement de son père » (Schiffter, F., 2023, 71). Il avoue d'ailleurs : « Betty finira par se blaser de moi. Il est probable que c'est déjà le cas » (Schiffter, F., 2023, 80). Quoi qu'il en soit, dès le moment où Pierre Lévy se donne la mort, après le départ définitif de Betty pour le Maroc, à la suite du déplacement professionnel de son mari, pour lui épargner le fardeau de revenir de temps en temps en France pour lui, nous passons du rétrécissement spatial et interpersonnel au rétrécissement intrapersonnel, autrement désigné par la désintégration de l'identité psycho-morale – tremplin vers la psychose – que nous analyserons dans notre dernière partie.

En réalité, ce rétrécissement progressif et protéiforme, voire cet effacement inéluctable de la vie, sont fortement liés au « travail du négatif », comme le désigne André Green (Green, A., 1993). Baudouin Villard ne pouvant pas, pour des raisons propres à sa vie psychique, sans doute aussi aux traumatismes anciens qui l'ont marqué à vie, à son « syndrome de l'imposteur » (Schiffter, F., 2023, 60) réhabiliter sa vie et son être, il procède par négation de son vécu. Incapable de transformer les événements, sinon à son avantage, du moins de manière à en tirer leçon et à avancer dans la vie pour pouvoir se renarcissiser, il les relègue dans le champ du non-représentable (c'est-à-dire du Réel dont s'excluent l'Imaginaire et le Symbolique, pour en revenir à Lacan), en annihilant toute possibilité de reconstruction de son individualité. Dans ce sillage, c'est à André Green que nous devons la compréhension de cette œuvre de sape : bien que le narcissisme soit habituellement perçu sous ses aspects positifs, liés aux pulsions de vie, le psychanalyste montrera aussi la nécessité de concevoir un narcissisme de mort, qu'il désigne, par ailleurs par le narcissisme négatif (Green, A., 2007). Contrairement au premier, qui cherche à réaliser l'unité du

Moi, le second vise, au contraire, à l'abolir dans une démarche obstinée d'annihilation.

Traditionnellement, l'appareil psychique non seulement produit mais transforme dans le sens négatif, en effaçant ce qui est advenu, non seulement à travers le refoulement, le désaveu ou la forclusion, mais aussi en « négativant » l'expérience elle-même. La douleur produite par une perception peut générer l'hallucination négative, qu'André Green propose de qualifier comme « représentation de l'absence de représentation ». Quand on ne peut pas reconnaître ou refouler une expérience, celle-là ne peut pas entrer non plus dans le système des représentations. Elle se présente alors comme un « trou » dans l'expérience perceptive. (Baldassarro, A., 2017, 138-139)

Dans le cas de Baudouin Villard, nous pourrions en somme aller jusqu'à parler du « négatif du négatif – c'est-à-dire [du] manque dans l'absence, redoublé par celui occasionné par la présence plus aggravante de la souffrance » (Green, A., 1993, 17). Ainsi, et de manière presque inconcevable, le narrateur deviendra lui-même absence, à l'instar des sujets qui font l'expérience d'une hallucination négative d'eux-mêmes, leur identité étant devenue inconsistante et creuse, dans une position existentielle évoquant le processus mélancolique d'identification au cadre vide du miroir (le narrateur n'a-t-il d'ailleurs pas écrit, parmi les essais qu'il a produits et que personne n'a lus, un ouvrage intitulé *Le sentiment mélancolique de la vie ?* (Schiffter, F., 2023, 45)

Du syndrome d'Alceste à la rupture du sinthome : avènement de la psychose blanche dans le contexte hypermoderne

Dès le moment où le narrateur est diagnostiqué par le Dr Nadaillac du syndrome d'Alceste, il se met à évoluer négativement dans son mal, au lieu de trouver le moyen d'en guérir. Il dort de moins en moins et se sent « physiquement et corporellement décroître » (Schiffter, F., 2023, 81). En effet, il ne s'alimente presque plus, des amendes étant devenues son unique pitance ; il maigrit à vue d'œil et en tire le constat de son incapacité totale et définitive de renouer – ne fût-ce que pour survivre un tant soit peu – avec la sphère sociale :

Si je dois parler à Nadaillac de ce qui se produit dans mon être, je reprendrai ses termes et je dirais qu'à mesure que le non-moi s'étend, mon moi se rétracte. Ce matin, en faisant ma toilette, j'ai eu l'impression que j'avais encore maigri. La glace de la salle de bain, qui ne m'avantage pas en temps ordinaire, s'est montré plus sévère. J'ai eu droit au reflet d'un type en voie de désincarnation. Je n'ai pas de pèse-personne, mais quand je suis entré dans mes vêtements, j'en ai eu la preuve. Ma chemise ressemble à une blouse, je dois serrer ma ceinture de deux crans. Je me demande même si mes pieds n'ont pas diminué d'une pointure. La perspective d'aller m'acheter une nouvelle garde-robe me rebute. Parler avec une vendeuse serait pour moi une épreuve. (Schiffter, F., 2023, 81-82).

Les choses vont aller en s'aggravant, le narrateur ressentant sa mort par anticipation, dans un accès à l'hallucination mortuaire : « L'angoissant est que maintenant, dans la journée, ou dans la nuit, j'éprouve des sensations de contention musculaire, comme si

on entourait avec force mes bras, mes jambes, mon torse, mon cou, mon crâne, avec des bandelettes d'embaumement » (Schiffter, F., 2023, 90). Ou encore pouvons-nous lire : « Dès que je sortais dans la rue, une force aspirait l'air autour de mon corps et m'enfermait dans une housse en plastique épais, transparente et hermétique » (Schiffter, F., 2023, 101). Le nœud borroméen s'étrangle et se prépare donc à se rompre, le sinthome, unique moyen stabilisateur dans l'économie psychique du sujet, ne pouvant pas tenir plus longtemps. Lorsque Baudouin Villard trouve quelque force pour se rendre à nouveau chez le psychiatre, il est « au bord du gouffre » (Schiffter, F., 2023, 93), comme le reconnaît Dr Nadaillac qui le supplie littéralement de l'aider et de s'aider : « Vous devez m'aider. *Vous* aider. J'ai ici des anxiolytiques et des somnifères. Je vais vous en donner » (Schiffter, F., 2023, 94). Mais la pulsion de mort l'emportant sur la pulsion de vie, pendant même que le sinthome se défait, préparant l'entrée dans la psychose, Baudouin Villard procède à un dernier auto-sabotage, sans doute le plus révélateur de son « désir » de négativation définitive :

J'ai mis un temps considérable à rentrer chez moi. J'avais essoufflé, en sueur. [...]. En approchant enfin de ma résidence, je me suis rappelé que je transportais de prétendus remèdes. Nadaillac voulait me droguer pour mon bien. J'ai jeté la poche dans une poubelle publique. Sur le couvercle était indiqué : 'Ordures ménagères'. Mon bien a rejoint les détritrus. (Schiffter, F., 2023, 94)

En réalité, Baudouin Villard avait fait tenir (à peine) son sinthome aux deux derniers liens précaires de sa vie : ceux avec Pierre Lévy et sa fille Betty. Celle-ci, en le quittant, pour suivre un mari pourtant bien indifférent au Maroc lui apporte à nouveau la preuve que les femmes ne sauraient l'aimer et qu'elles lui préféreraient toujours l'Autre. C'est encore une question de répétition de scénario que nous pourrions faire remonter à Federica et de celle-ci à Maud et de Maud à Isabelle, la sœur du narrateur, et d'Isabelle à la mère de celui-ci, tout occupée autrefois à rester la victime d'un époux toxique, égoïste et violent, jusqu'au point d'en mourir. En tout cas, c'est ce type de mère que Jean-Luc Donnet et André Green désignent d'ailleurs par la « mère morte » et dont ils affirment qu'elle pourrait bien être à la source de la psychose blanche de son enfant (Donnet, J.-L. & A. Green, 1973). Quant à Pierre Lévy, ce voisin nonagénaire, au passé bien caché d'assassin en masse, dont Baudouin Villard a fait son ami ultime, il aura sans doute incarné la répétition de la figure du père. Or, si « répéter » émane de l'illusion de « réparer », il n'en demeure pas moins que « répéter » c'est mourir. En effet, après le départ de Betty et le suicide de Pierre Lévy, le narrateur entre en « décompensation » – « Après la mort de M. Lévy, j'ai 'décompensé', comme disent les psychiatres » (Schiffter, F., 2023, 100) –, terme qui avait été employé pour la première fois par le psychanalyste suisse Eugen Bleuler dans le cadre de ses travaux sur la schizophrénie. Or, c'est de cette maladie que Dr Bloy, confrère du Dr Nadaillac à qui celui-ci a confié le narrateur dans le cadre de son internement à la Clinique des Falaises, où il perd tout à fait l'usage de la parole, diagnostique Baudouin Villard en désespoir de cause :

[...] après six mois dans notre établissement, le patient, malgré une médication prometteuse, a chuté peu à peu dans une forme de schizophrénie. Son mutisme est resté inchangé. Il n'est plus pris d'agitation, sauf d'un constant mouvement dit de « balancier »

d'avant en arrière, caractéristique d'un effondrement de ses derniers états psychiques. (Schiffter, F., 2023, 117)

Nous savons, toutefois, que la schizophrénie, essentiellement marquée par de forts délires et d'impressionnantes hallucinations, ainsi que par le retrait social et les difficultés cognitives, est une maladie neuropsychiatrique de la fin de l'adolescence et qui connaît son summum entre 20 et 30 ans. Ce qui n'est pas le cas de Baudouin Villard, lequel entre dans la psychose blanche, sans doute à partir d'une structure de la personnalité borderline, autrement appelée « cas-limite » (Green, A., 2003), qui aura tenté de se maintenir tant bien que mal – et encore une fois grâce au sinthome – entre la névrose et la psychose jusqu'au moment de la décompensation. Pourquoi parlons-nous de psychose blanche, parfois nommée aussi psychose froide, plus particulièrement dans le cas des individus qui cessent complètement de s'alimenter (Abensour, L., 2013) ? C'est bien parce que c'est une folie sans délire, sans violence et, dans le cas de Baudouin Villard, sans parole non plus. Une folie muette. Ayant été interné, celui-ci réexpérimente un pire rétrécissement spatial dont cette fois-ci il s'arrange bien : « Cela dit, ma principale requête est de rester dans ma chambre. Je me sens bien dans dix mètres carrés. Le lit étroit est équipé d'un matelas adapté à mon poids. Je me dis que ce lieu était fait pour moi, qu'il m'était destiné » (Schiffter, F., 2023, 106). Dans cette Clinique des Falaises que la gentille infirmière Samira qualifie d'Hôtel de la plage, pendant que, dans son journal, Baudouin Villard, désigne par l'Hôtel de la noyade (par sa fenêtre il voit l'eau, symbole du liquide amniotique, dont il ressent qu'elle va le happer), le narrateur devient donc aphasique (la perte de la parole étant dans ce cas la preuve de l'annihilation du Symbolique et de l'Imaginaire), puis perd petit à petit sa capacité de concentration : « Le temps s'empâte. Je m'égare dans les jours. Je voudrais décrire ce qui m'arrive, mais il y a en moi une force qui me censure. Rester lucide est un défi » (Schiffter, F., 2023, 114), ainsi que sa mémoire : « Quand je tente de préciser l'année ou les circonstances d'un de ces vestiges de mémoire, mon esprit se bloque. Je n'ai plus librement accès à mon passé » (Schiffter, F., 2023, 105). La psychose blanche est donc la lente mort du désir, de la pensée et du corps ; c'est l'affect de l'auto-achèvement (Donnet, J.-L. & A. Green, 1973) qui gagne du terrain jusqu'au moment où, complètement happé par le « trou », le sujet accède au point du non-retour. Celui-ci est attesté par la dernière page du roman où le récit de Baudouin Villard s'arrête pour céder la place à la parole de l'infirmière écrivant une lettre à Madame Betty Delsol, l'informant de sa volonté de lui transmettre un paquet de feuillets sur lesquels Baudouin Villard (qui n'est donc plus narrateur) a écrit régulièrement jusqu'à sa disparition sans doute, suggérée implicitement : « On ne guérit pas un être qui n'a plus rien à dire aux autres » (Schiffter, F., 2023, 118).

Pendant le temps de la régression et du délitement de Baudouin Villard, le monde au dehors continue d'émettre ses bruits assourdissants, voire cacophoniques, nourris par les impératifs de la vie hypermoderne et par les ambitions des personnes qui savent parfaitement s'y aligner, comme Federica en l'occurrence, l'essentiel étant l'argent, la réussite, la séduction, le confort et le pouvoir : « Assurément, pragmatisme oblige » (Schiffter, F., 2023, 13). Ce sont certes des personnes qui savent aussi projeter leur « pulsion narcissique impérialiste » (Schiffter, F., 2023, 17) sur le monde entier, dans

ce cas, un narcissisme de vie bien évidemment, tout à l'instar de Sicard, patron et amant de Federica, et très gros portefeuille dans le BTP. Parce que, dans ce monde en particulier, dépourvu de toute empathie et de toute sagesse (le narrateur n'aura d'ailleurs conservé de tous ses livres que le *De natura rerum* de Lucrèce, les *Essais* de Montaigne et *Le monde comme volonté et comme représentation* de Schopenhauer, tous trois liés par la pensée sceptique et tragique à l'égard du monde), il n'y a plus aucune place pour quelque philosophie salvatrice que ce soit, comme l'avait très bien compris le narrateur, en vrai inadapté au monde hypermoderne :

« Il faut imaginer Sisyphe heureux », claironnait Camus. Sisyphe puni par Zeus, heureux ? Camus était-il *sérieux* ? Comme je n'ai rien d'un titan, je me fais une montagne d'aller en cours et ne puis plus porter mon rocher. Je vais donc le laisser rouler tout en bas et, quant à moi, descendre la pente. (Schiffter, F., 2023, 52)

Conclusion

En guise de conclusion, reconnaissons que *Rétrécissement* de Frédéric Schiffter offre, au travers de l'exemple fictionnel de Baudouin Villard, un tableau saisissant des individualités fragiles broyées par les rouages implacables du monde hypermoderne. À l'instar de *Hors champ* de Sylvie Germain (2009), où le personnage, prénommé Aurélien, se voit progressivement aller hors champ, en perdant en une semaine, respectivement, sa voix, son odeur, son ombre et son être, en marge d'une société pour qui il ne compte pas, Frédéric Schiffter dépeint une existence en voie de disparition, éclipsée par l'indifférence ambiante et qui n'est, en somme, qu'un échantillon parmi des milliers, voire des millions d'autres.

Les travaux de Gilles Lipovetsky sur l'ère hypermoderne (Lipovetsky, G., 1983) éclairent cette invisibilité tragique. Dans un monde dominé par la vitesse, l'hyperconnexion, la quête incessante de performance, l'ambition de l'argent et du pouvoir, ceux qui ne parviennent pas à suivre ce rythme effréné se trouvent relégués au rang de spectres. Lipovetsky décrit nos sociétés contemporaines comme la matrice même où l'individualisme et l'éphémère règnent en maîtres, rendant la souffrance et la détresse des plus vulnérables pratiquement invisibles.

Ainsi, *Rétrécissement* illustre avec une acuité poignante cette réalité : un enseignant de philosophie, sensible, idéaliste, fragile et submergé par l'angoisse et l'isolement, disparaît lentement des radars sociaux. Personne ne le voit souffrir, personne ne le voit entrer dans une folie muette, traverser des épisodes psychotiques, marqués essentiellement par des fantasmes de mort, personne ne le voit disparaître, sauf peut-être, *in extremis*, ses soignants et une infirmière dont l'empathie fait exception. Cette œuvre nous invite à réfléchir à l'aveuglement collectif et, peut-être bien aussi, à la nécessité d'une prise de conscience de ce qui fonde notre présente humanité face à cette détresse silencieuse.

Références

Corpus

Schiffter, Frédéric, *Rétrécissement*, Le Cherche Midi, Paris, 2023.

Articles et ouvrages

Abensour, Liliane, « Psychose froide », dans *Revue française de psychosomatique*, N° 43, p. 51 à 55, 2013/1. <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychosomatique-2013-1-page-51.htm>

Baldassarro, Andrea, « André Green et le négatif à l'œuvre », dans *Revue française de psychosomatique*, N° 52 | p. 135 à 150, 2017/2. <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychosomatique-2017-2-page-135.htm>

Cathelineau, Pierre-Christophe, « Introduction : Implications cliniques du nœud borroméen », dans *La revue lacanienne*, N° 6 | p. 7 à 10, 2010/1. <https://www.cairn.info/revue-la-revue-lacanienne-2010-1-page-7.htm>

Clavurier, Vincent, « Réel, symbolique, imaginaire : du repère au nœud » dans *Essaim*, N° 25 | p. 83 à 96, 2010/2. <https://www.cairn.info/revue-essaim-2010-2-page-83.htm>

Cottraux, Jean, *La répétition des scénarios de vie*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2001.

Cupa, Dominique et Gérard Pirlot, *André Green. Les grands concepts psychanalytiques*, Presses Universitaires Françaises, Paris, 2012.

Donnet, Jean-Luc & Green, André, *L'enfant de ça. Psychanalyse d'un entretien : La psychose blanche*, Éditions de Minuit, Paris, 1973.

Freud, Sigmund, *Névrose, psychose et perversion*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2010.

Freud, Sigmund, *Deuil et mélancolie*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2011.

Green, André, *Le travail du négatif*, Éditions de Minuit, Paris, 1993.

Green, André, *La folie privée. Psychanalyse des cas-limites*, Folio Essais, Paris, 2003.

Green, André, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Éditions de Minuit, Paris, 2007.

Lacan, Jacques, *Fonction et champ de la parole et du langage*, Presses Universitaires de France, Paris, 1953.

Lacan, Jacques, *Autres écrits*, Seuil, Paris, 2001.

Lipovetsky, Gilles, *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*. Gallimard, Paris, 1983.

Schiffter, Frédéric, *Sur le blabla et le chichi des philosophes*, Presses Universitaires de France, Paris, 2002.

LA FOLIE EN CHRIST : UN PORTRAIT NARRATIF

Felicia Dumas

Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

Abstract. *This article proposes a narrative portrait of madness in Christ as a particular form of Christian asceticism, based on a discursive analysis of the hagiographical accounts of several fools for Christ, collected in the Synaxarion in liturgical use at the Orthodox monastery of Saint-Antoine-Le-Grand de France, a metochion (or dependency) of Simonos Petra on Mount Athos, founded by the archimandrite Father Placide Deseille. This Synaxarion is an abridged version of the most complete Synaxarion in French, written by Father Macaire of Simonos Petra (an Athonite monk of French origin), who will also be included in our analysis. The first volume of the Prologue d'Ohrid, a synaxarion of a special kind, will also be included. In addition to the lives of the saints for each day of the year, it contains hymns, reflections and homilies belonging to its author, the Serbian saint Nikolai Velimirovich (we will refer to the French translation of this work). Also part of the corpus submitted for analysis is a book translated from English by the Swiss deacon Claude Lopez-Ginisty, which includes the lives of thirty-three fools for Christ, men and women from all times and from different geographical and cultural areas (Puhalo, L., V. Novakshonoff, C. Lopez-Ginisty, 2002).*

Keywords: *foolishness for Christ; Orthodoxy; narrative portrait; asceticism; holiness.*

Liminaire

Les fols-en-Christ représentent une catégorie à part, singulière et spéciale, de saints chrétiens. Le calendrier de l'Église orthodoxe en mentionne plusieurs, des hommes, mais aussi des femmes. Leur folie est définie ainsi par le monde extérieur, dans une approche sociale, comme un trouble du comportement et de l'esprit qui engendre une différence (non dangereuse, mais stigmatisée), en raison d'un défi des normes et conventions sociales, par amour du Christ, défi interprété par « ce » monde comme une forme de déviance : « Le fol-en-Christ est une personne qui abandonne ses biens matériels et mène une vie de transgression des conventions sociales dans un esprit religieux » (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Fol-en-Christ>). La folie en Christ est apparue en tant que forme d'ascèse et de vie spirituelle en Orient, en Égypte, en Grèce et en Syrie, dès les premiers siècles du christianisme. C'est pourquoi nous avons défini les fols-en-Christ dans le *Dictionnaire bilingue de termes chrétiens-orthodoxes* comme « des ascètes qui simulent la folie, se faisant passer pour des fous aux yeux des autres, par amour pour le Christ, s'humiliant de la sorte et en supportant toutes les conséquences que cette action pouvait entraîner » (Dumas, F., 2020, 462).

Nous essaierons de tracer le portrait narratif de cette forme d'ascèse, à travers l'analyse discursive des récits hagiographiques de plusieurs fol(le)s-en-Christ, réunis dans le *Synaxaire* en usage liturgique au monastère orthodoxe Saint-Antoine-Le-

Grand de France, métouchion (ou dépendance) de Simonos Petra du Mont Athos, fondé par le père archimandrite Placide Deseille, de bienheureuse mémoire. Ce *Synaxaire* représente une version abrégée du *Synaxaire* le plus complet qui existe en langue française, dont l'auteur est le père Macaire de Simonos Petra (moine athonite d'origine française): *Le Synaxaire. Vies des Saints de l'Église Orthodoxe*, adaptation française par le hiéromoine Macaire de Simonos Petras, 3^e édition revue et augmentée, Paris, éditions Apostolia, 2023, qui fera également partie du corpus de notre analyse. S'y ajoutera le tome premier du *Prologue d'Ohrid*, un synaxaire d'un type particulier, qui comprend, en plus des vies des saints de chaque jour de l'année, des hymnes, des réflexions et des homélies appartenant à son auteur, le saint serbe Nicolas Vélimirovitch (nous ferons référence à la traduction en langue française de cet ouvrage). Fera également partie du corpus soumis à l'analyse un livre traduit de l'anglais par le diacre suisse Claude Lopez-Ginisty, qui comprend la vie de trente-trois fols-en-Christ, hommes et femmes, de tous les temps et de différents espaces géographiques et culturels (Puhalo, L., Novakshonoff, V., Lopez-Ginisty, C., 2002).

L'analyse essaiera de montrer que ce que le monde extérieur, contemporain aux fol(le)s-en-Christ, désigne (et étiquette) en tant que folie est pour ces saint(e)s une forme particulière d'ascèse. Les auteurs (anonymes) des récits hagiographiques, et dans leur sillage, la Tradition de l'Église, montrent qu'en simulant la folie, ils s'enferment dans leur propre univers de vie ascétique (considéré par les autres comme dépourvu de raison, ou déraisonnable), en s'attirant volontairement le mépris du monde. En devenant de leur propre initiative des « exilés de la raison commune » (Puhalo, L., Novakshonoff, V., Lopez-Ginisty, C., 2002), ils ne font que choisir une manière efficace du point de vue spirituel de mener leur vie sur la terre, dont le but et la visée sont eschatologiques: l'obtention de la vie éternelle, le salut de l'âme, le Royaume des cieux. (Dumas, F., 2021).

La folie chrétienne en tant que forme de sagesse

Le nom *folie* apparaît dans le Nouveau Testament, dans la première épître aux Corinthiens surtout : « Que nul ne s'abuse lui-même : si quelqu'un parmi vous pense être sage selon ce siècle, qu'il devienne fou afin de devenir sage » (1 Corinthiens 3, 18). Depuis toujours, tous les chrétiens qui ont mené une vie chrétienne véritable, selon les préceptes évangéliques, dans la foi et la pratique des vertus, dont l'humilité, ont été perçus par le reste du monde comme des fous. Il faut devenir fou aux yeux du monde pour acquérir la sagesse aux yeux de Dieu et la sainteté. La sagesse de Dieu et la sagesse profane du monde ne sont pas la même chose ; ce qui peut être interprété comme de la folie par la sagesse du monde (en tant qu'absence de raison et de sagesse) s'avère être la véritable sagesse de Dieu, l'option pour la voie véritable qui mène au salut (dans le cas de la folie en Christ, l'abandon complet à la divine providence, le refus de se faire des projets, le refus de toute ambition) :

Dieu n'a-t-il pas convaincu de folie la sagesse du monde ? Car puisque le monde, avec sa sagesse, n'a point connu Dieu dans la sagesse de Dieu, il a plu à Dieu de sauver les croyants par la folie de la prédication. Les Juifs demandent des miracles et les Grecs cherchent la

sagesse : nous, nous prêchons le Christ crucifié, scandale pour les Juifs et folie pour les païens, mais puissance de Dieu et sagesse de Dieu pour ceux qui sont appelés, tant Juifs que Grecs. Car la folie de Dieu est plus sage que les hommes, et la faiblesse de Dieu est plus forte que les hommes. (1 Corinthiens 1, 20-25)

En tant que Fils de Dieu, Le Christ est Sa Parole et Sa Sagesse (Deseille, P., 2017, 70) ; c'est pour cette raison que les fols-en-Christ ont préféré choisir cette Sagesse-ci, étiquetée de folie par les non croyants, puisque complètement différente de la sagesse du monde, gouvernée par les règles de la raison purement humaine : « Nous sommes fous, nous, à cause du Christ, mais vous, vous êtes prudents dans le Christ ; nous sommes faibles, mais vous, vous êtes forts ; vous êtes à l'honneur, mais nous dans le mépris » (1 Corinthiens 4, 10). Le choix de la sagesse de Dieu suppose implicitement le choix de vivre sans honneur, dans l'humilité la plus totale et donc, le mépris des autres. Leur « mode » de vie représente la mise en pratique à la lettre, scrupuleuse et exacte, des commandements et des préceptes évangéliques, leur respect total, sans se soucier des aspects matériels de la vie, s'abandonnant entièrement à la providence divine, à la protection de Dieu. Pour les fol(le)s-en-Christ cela représente la véritable forme de sagesse. Pour les autres, leurs contemporains immédiats du temps historique, leur comportement fait d'eux, au contraire, des êtres dépourvus de raison, des fous, leur mode de vie étant considéré une pure folie, comprise dans son acception profane, de trouble de la raison et d'altération des facultés mentales. Comme on peut le voir, cette interprétation de la vie chrétienne était anticipée déjà par les épîtres des apôtres, qui avaient la conscience de l'écart qui existait entre la sagesse de Dieu adoptée par les chrétiens et la sagesse du monde, la première étant considérée comme de la folie par les non croyants et la deuxième de la folie par les fidèles les plus pieux et les plus zélés (et aux débuts du christianisme, ils l'étaient tous, ceux qui avaient été baptisés au nom de la Trinité Sainte).

Les fol(le)s-en-Christ et leur forme « folle » d'ascèse

Les chrétiens les plus fervents ont ressenti donc depuis toujours le désir de vivre une vie entièrement consacrée à Dieu, selon les préceptes et le mode de vie prônés par les Évangiles. Dès le début du christianisme, ceux qui ont été appelés des fols-en-Christ ont mis en pratique leur désir d'imiter le Christ en tout durant leur vie terrestre, sans aucune compromission au niveau de leur ascèse (qu'ils ne considéraient même pas comme telle), à l'égard des normes et des conventions sociales du monde de leur temps. Leur folie en Christ était une forme d'adhésion totale au modèle christique ; évidemment, une telle option de vie supposait forcément une transgression des conventions sociales.

En même temps, il ne faudrait pas croire qu'ils étaient des révoltés contre les formes institutionnelles de l'Église, loin de là. Le diacre suisse Claude Lopez-Ginisty, traducteur de l'anglais d'un livre qui comprend trente-trois récits de vies des saints fols-en-Christ, mentionné plus haut, est très tranchant à ce sujet dans l'introduction dont il fait précéder sa version française :

Il y aurait cependant une grande erreur à croire qu'ils sont un ferment révolutionnaire dans l'Église ou dans la société. Le Christ l'a dit une fois pour toutes : nous devons rendre à Dieu ce qui est à Dieu et à César ce qui lui appartient. Les fols-en-Christ ont aimé l'Église, ses institutions, ses rites et ses prescriptions, jamais ils ne les ont contestés. Ils ont été les meilleurs fils et filles de l'Église en ce sens. Mais ils ont voulu que toutes ces pratiques soient focalisées vers leur finalité réelle, à savoir la réponse adéquate à cet amour fou de Dieu qui s'est abaissé jusques à nous pour nous élever jusques à Lui. (Puhalo, L., V. Novakshonoff, C. Lopez-Ginisty, 2002, 8)

Dans le même paratexte traductif, il dresse le portrait ascétique de ces fols-en-Christ, en identifiant quelques traits spécifiques de leur forme « folle » d'ascèse, pratiquée encore de nos jours par des chrétiens particulièrement touchés par l'amour « fou » de Dieu :

En lisant les vies de ces superbes athlètes de la prière, on reconnaît les traits communs à tous : le mépris des apparences, l'ascèse impensable pour nos petites vies étriquées et « laïcisées », le goût des offices liturgiques, le don de prophétie... et lorsque vient la tentation de penser que ces biographies célestes ne sont que des anecdotes pieuses inventées, surgit à notre époque la grande figure du saint archevêque Jean Maximovitch, dont le corps reste incorrompu. Beaucoup d'anecdotes de sa vie rappellent celles des autres fols-en-Christ... mais il a vécu parmi nous, nous connaissons tous des fidèles qui l'ont connu sur tous les continents de la terre, des vivants et il y a des livres entiers de témoignages le concernant ! (Puhalo, L., V. Novakshonoff, C. Lopez-Ginisty, 2002, 9)

Les trois sources du corpus constitué en vue de notre analyse, dans le but de dresser ici le portrait narratif de la folie en Christ, proposent des narrations de facture différente, émanant d'auteurs différents. Ainsi, les premiers récits, insérés dans le Synaxaire liturgique publié par le père français Macaire de Simonos Petra, sont-ils des récits hagiographiques proprement dits et les narrations faisant partie du *Prologue d'Ohrid* aussi, avec une particularité importante qui relève de l'intervention de l'auteur évêque dans leur publication : certaines vies de saints sont accompagnées par une prière-poésie leur étant adressée, une réflexion-méditation spirituelle et une homélie composées par l'auteur canonisé à son tour par l'Église orthodoxe serbe : saint Nicolas Vélimirovitch. On a donc affaire à un recueil constitué de vies de saints rédigées de façon traditionnelle par des auteurs anonymes, retouchées et accompagnées de paratextes hagiographiques de facture spirituelle par un auteur devenu lui-même un saint. Quant au livre anglais traduit par le diacre suisse en langue française, consacré exclusivement aux vies des fols-en-Christ, il comprend des narrations de facture traditionnelle aussi, de dimensions plus longues que celles du synaxaire et plus proches des récits de vie spirituelle en général. Les biographies qu'il propose sont consacrées à des saints et des saintes ayant pratiqué la folie en Christ comme forme d'ascèse et d'adhésion à la sagesse divine, qui ne figurent pas toujours dans tous les synaxaires liturgiques. Une partie d'entre elles ont été compilées par l'auteur-traducteur suisse, afin d'être inscrites dans le cadre thématique du livre, consacré aux fol(le)s-en-Christ. Les récits biographiques sont suivis d'un Acatliste consacré à tous les saints fols-en-Christ, et une « Prière à tous les saints et bienheureux fols-en-Christ », composés en français par Claude Lopez-Ginisty, « pour l'Amour du

Dieu Miséricordieux et la gloire de tous Ses Saints et Bienheureux Fols-en-Christ » (Puhalo, L., V. Novakshonoff, C. Lopez-Ginisty, 2002, 173).

Avant de commencer l'analyse discursive proprement dite, nous devons préciser le fait qu'au niveau terminologique ces fols-en-Christ sont appelés des « fous *pour le Christ* » dans le *Synaxaire* publié par le père Macaire de Simonos Petra (qui est, rappelons-le, l'un des plus complets des synaxaires orthodoxes en général et de ceux qui ont été rédigés et traduits en langue française en spécial). Le syntagme *fous pour le Christ* est plus transparent du point de vue sémantique et plus explicite au niveau discursif que l'autre, plus communément employé en langue française : *fols-en-Christ*. Effectivement, les récits consacrés à ces ascètes montrent le fait qu'on a affaire à une folie qu'ils simulent devant le monde, à travers leurs faits et gestes apparemment déraisonnés, dans le but de s'approcher le plus possible, en s'humiliant de bon gré et en se faisant mépriser, du Christ-Dieu.

Le portrait narratif de la folie en Christ se tisse à travers la narration, brève ou plus détaillée, de leurs exploits ascétiques leur ayant valu l'appellation-étiquette de fols-en-Christ. Nous faisons référence dans ce travail exclusivement aux fol(le)s-en-Christ mentionné(e)s par le calendrier de l'Église orthodoxe, appartenant à différentes cultures et espaces géographiques, dont notamment la Sainte Montagne, l'Égypte et la Russie. Puisque le christianisme occidental a connu lui aussi de ces fols-en-Christ, les associant en général à des moines errants, des mystiques vagabonds, qui vivaient dans des conditions de vie précaires, dédaignés et méprisés par leurs contemporains. Dans le christianisme oriental, on se les représente notamment comme des moines à moitié nus ou habillés de haillons, sales et mendiants, qui récitent sans cesse des prières, en relation avec l'espace géographique et culturel de la Russie. Néanmoins, ce ne sont pas de « simples d'esprit ou de benêts », mais des chrétiens « qui abdiquent délibérément toute dignité, contrefont la folie des hommes pour imiter la folie de ce Dieu qui, au terme de sa vie, se laisse tourner en dérision, flageller, suspendre sur une croix ». (Evdokimov, M., 2004)

Le calendrier orthodoxe mentionne les noms de plusieurs saints fols-en-Christ; nous en avons recensé quatre dans le *Synaxaire* abrégé en usage liturgique au Monastère Saint-Antoine-le-Grand, plus de quarante dans le *Synaxaire* du père Macaire (que nous avons consulté en format kindle), et trente-trois environ dans le livre qui leur est consacré en exclusivité par les éditions du Désert (distribué par Cerf), traduit en français par le diacre orthodoxe suisse Claude Lopez-Ginisty (Puhalo, L., V. Novakshonoff, C. Lopez-Ginisty, 2002).

La folie en Christ : traits ascétiques particuliers d'un portrait narratif

Quelques traits spécifiques se retrouvent chez tous les fol(le)s-en-Christ et font partie du portrait narratif de leur type particulier d'ascèse, dont un premier est celui de la simulation de la folie « pour dissimuler leurs vertus au monde », tel qu'on peut le lire dans le récit hagiographique de saint Maxime le Kavsokalyvite. Dans son cas précis, le surnom « brûleur de cabanes » (en grec kavsokalyvite), qui fait référence à la

particularité de sa folie en Christ (« Il allait pieds nus, exposé aux brûlures du soleil ou aux rigueurs du froid, et construisait des cabanes de branchage qu'il brûlait sitôt achevées » : Synaxaire du mois de janvier en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France, métouchion de Simonos Petra: le 13 janvier: Mémoire de notre vénérable Père Maxime le Kavsokalyvite), a été retenu par la mémoire de l'Église, devenant son nom de saint mentionné tel quel dans le calendrier liturgique. Les deux synaxaires de notre corpus (celui du Père Macaire et sa version abrégée en usage au monastère orthodoxe Saint-Antoine-le-Grand de France) racontent de façon plutôt détaillée son parcours de fol-en-Christ, tandis que *Le Prologue d'Ohrid* s'avère plus lacunaire narrativement à cet égard. Ce dernier mentionne néanmoins qu'il a été considéré « comme fou, jusqu'à l'arrivée à la Sainte Montagne de saint Grégoire le Sinaïte, qui découvrit que Maxime était un ascète exceptionnel, un homme de prière thaumaturge et un ange de chair » (Vélimirovitch, N., 2009, 54). Fait partie également du portrait narratif de sa folie en Christ que propose ce *Prologue* l'affirmation selon laquelle « il prétendait avoir l'esprit légèrement dérangé » (*Ibidem*). Même si dans aucun de ces récits, le syntagme appellatif *fol-en-Christ* n'apparaît pas tel quel, le nom *folie* y est mentionné toutefois à plusieurs reprises. Il s'agit d'une folie qui est décryptée comme feinte par d'autres saints, qui apparaissent en tant que personnages narratifs dans ces récits :

Le saint était pourtant connu par ceux qui, en ces temps, brillaient sur l'Athos par leurs vertus et leur science spirituelle. C'est ainsi que saint Grégoire le Sinaïte, le grand maître de la prière du cœur et le restaurateur de la vie hésychaste (fêté le 6 avril), partit à sa recherche pour le supplier de lui raconter sa vie. [...] Saint Grégoire le supplia de cesser sa vie errante et sa folie simulée, pour éclairer le monde de la lumière de son expérience. Saint Maxime fit obéissance et s'installa dans une cabane en branchages, mais sans rien garder avec lui. Ainsi abandonné à la Providence, il recevait du ciel régulièrement un pain chaud pour se nourrir et buvait de l'eau de mer qu'il adoucissait par sa prière. À plusieurs reprises, des moines le virent élevé dans les airs pendant sa prière ou tout entouré d'une lumière si éclatante qu'ils croyaient que sa cellule avait pris feu. (Synaxaire du mois de janvier en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France : le 13 janvier : Mémoire de notre vénérable Père Maxime le Kavsokalyvite)

Cette démarche de simuler la folie aux yeux du monde est appelée dans d'autres récits hagiographiques portant sur des fols-en-Christ une vie de « combats ascétiques cachés sous le voile de la folie » (Synaxaire du mois de mai en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France : le 28 mai: Mémoire de saint André le Fol-en-Christ). L'un des saints les plus connus et les plus représentatifs de la folie en Christ est saint André appelé justement le Fol-en-Christ. Le synaxaire en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand nous propose un bref portrait narratif de sa folie en Christ, caractérisée par l'option de la pratique de l'humilité la plus totale et l'acceptation du mépris du monde, selon l'exemple du Christ durant sa Passion et sa mort sur la Croix:

Appliquant à la lettre les paroles de l'Apôtre : « Nous sommes fous à cause du Christ » (1 Co 4, 10), il s'offrait volontairement à la dérision et aux coups, et se faisait « l'ordure du monde, comme les balayures qui sont rejetées de tous » (1 Co 4, 13). Le saint s'offrait volontairement par ses facéties au mépris et aux mauvais traitements pour imiter le Christ

dans sa passion et sa mort sur la Croix. (Synaxaire du mois de mai en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France : le 28 mai : Mémoire de saint André le Fol-en-Christ)

Cette option des fols-en-Christ de s'exposer à la dérision de leurs contemporains fait également partie du portrait narratif de leur folie en Christ. On la retrouve en tant que trait ascétique particulier dans le *Synaxaire* publié par le Père Macaire, dans le récit hagiographique consacré au « Père Procope d'Oustioug, fou pour le Christ » :

Une fois formé dans l'obéissance et dans les autres vertus monastiques, il quitta le monastère et se rendit à Oustioug pour y mener, à l'imitation de saint André, l'ascèse rare et périlleuse de la folie en Christ, qui était encore inconnue en Russie. Tout le jour il parcourait la ville en s'offrant de plein gré à la dérision et aux injures des passants, et il passait ses nuits sous le porche de la cathédrale à prier pour ceux qui lui avaient fait tort. (*Le Synaxaire : Vie des saints de l'Église orthodoxe* : le 8 juillet : Mémoire de notre vénérable Père Procope d'Oustioug, fou pour le Christ)

Cette folie est carrément appelée « une sainte folie » dans le récit de sa vie, puisqu'elle lui a attiré le don de la prophétie de son vivant, ainsi que celui de la sainteté rendu manifeste après sa mort à travers les miracles produits auprès de son tombeau :

Grâce à ses labeurs ascétiques et à son abandon complet à la divine providence, le bienheureux reçut le don de la prophétie. [...] Conformément à ses vœux, il fut enterré près de la cathédrale, et la pierre sur laquelle il pria lui servit de dalle funéraire. En 1458, des miracles commencèrent à se produire auprès de son tombeau. (*Ibidem*)

Les femmes aussi ont été attirées par la pratique de cette dérision assumée et la simulation de la folie pour le Christ. Sainte Isidora d'Égypte est l'une d'entre elles et le récit de sa vie, en tant que folle-en-Christ, figure tant dans le *Synaxaire* du Père Macaire que dans le livre consacré aux fols-en-Christ traduit de l'anglais par le diacre Claude Lopez-Ginisty. Il décrit en détail sa façon de vivre dans un monastère fondé par la sœur de saint Pacôme le Grand, dans le mépris de toute la communauté monastique dont elle faisait partie :

Au lieu de porter une coiffe et des souliers ou des sandales, sainte Isidora couvrait sa tête de haillons et marchait pieds nus. Des quatre cents moniales du monastère, pas une seule ne se souvenait l'avoir vue manger un repas véritable. Elle se nourrissait des miettes de la table et des restes dans les assiettes qu'elle lavait. De nombreuses moniales se mettaient en colère contre la bienheureuse moniale et elle supportait leur mépris avec patience et en silence. Personne ne l'entendit jamais faire une réplique grossière ou grommeler : plus elle était traitée cruellement, rabaissée et vilipendée et plus elle se réjouissait en esprit, s'exerçant dans cette « sage folie de la Croix du Seigneur ». (Puhalo, L., V. Novakshonoff, C. Lopez-Ginisty, 2002, 15)

Dans son cas aussi, le portrait narratif de la folie en Christ comporte la dimension de son décryptage en tant que forme d'ascèse par un personnage saint, en général par révélation divine :

Un jour, saint Pitiroum, ascète renommé, reçut d'un ange l'ordre de se rendre au monastère, où il demanda à voir toutes les sœurs. Comme on n'avait pas cru bon de convoquer Isidora, il la fit venir de force. Quand elle se présenta, il se prosterna à ses pieds en disant : « Bénis-moi ! » Comme on lui objectait que cette sœur était folle et digne de mépris, il répondit qu'elle méritait d'être leur Mère spirituelle (Amma) à tous, car, livrée aux outrages et à la dérision, elle n'avait jamais éloigné son cœur de Dieu ». (*Le Synaxaire : Vie des saints de l'Église orthodoxe* : le 1 mai : Mémoire de la vénérable Isidora, folle pour le Christ)

Un autre trait particulier du portrait narratif de la folie en Christ est représenté par « le refus des apparences mensongères de la gloire humaine et mondaine » (Puhalo, L., V. Novakshonoff, C. Lopez-Ginisty, 2002, 151), tel que nous le montre le récit de la vie de saint Jean de Shanghaï et de San Francisco, l'archevêque fol-en-Christ (1896-1966) :

Mais Vladika Jean était un fol-en-Christ ! Refusant les apparences mensongères de la gloire humaine et mondaine, il se comportait quelquefois d'une manière qui choquait les esprits épris de bon ton et d'attitudes guindées. Il était pieds nus dans ses sandales mais, quelquefois, ayant donné ses chaussures à un mendiant, il arrivait pieds nus et célébrait ainsi. Il n'avait pas beaucoup de respect pour ce que certains hommes d'Église considéraient comme les convenances, obligatoires dans le monde. Ce que Dieu demandait, il le faisait, ne se posant pas la question de savoir si le monde allait être embarrassé. On aurait aimé qu'il ait plus l'air d'un hiérarque avec des vêtements impeccables et une diction meilleure, mais il était ainsi, mal coiffé, hirsute, ayant l'air d'un fou, habillé comme il le faisait déjà en Chine, des étoffes les plus grossières, nu-pieds trop souvent et aspergeant d'eau bénite en plein visage, les bonnes dames de l'excellente société russe. (Puhalo, L., V. Novakshonoff, C. Lopez-Ginisty, 2002, 151)

C'est effectivement ce portrait qu'on peut voir sur les icônes qui le représentent en tant que saint. Son cas très précis prouve que cette forme d'ascèse folle pour le Christ, qui fait fi des apparences mondaines, a été embrassée par toutes les catégories de chrétiens : des fidèles, des moines et des moniales, ainsi que des évêques.

Pour conclure : la folie démasquée en tant que forme de sainteté

Cette folie simulée, appelée également « sainte folie » ou « folie feinte » dans les textes narratifs de notre corpus d'analyse, est souvent démasquée vers la fin des récits hagiographiques consacrés aux fol(le)s-en-Christ (en général après leur mort), son voile étant levé et ses fruits ascétiques révélés aux yeux du monde, par la volonté de Dieu :

Sans cérémonie, les mendiants prirent le corps du serviteur de Dieu et l'emportèrent au champ du Potier local pour y être enterré. Ils portèrent les reliques et passèrent ainsi devant la maison d'un juif nouvellement baptisé et, tandis qu'ils passaient, le nouvel illuminé entendit un chant angélique. Il se précipita à sa fenêtre pour voir ce qui arrivait mais il n'aperçut que deux mendiants portant le fol-en-Christ mort vers sa sépulture de pauvre. Mais les voix des merveilleux chantres continuaient. Les anges de Dieu accompagnaient les reliques sacrées du fol-en-Christ qui avait été élevé plus haut que les anges. Une grande fragrance remplit l'air et le nouveau chrétien, glorifiant Dieu, se hâta de rejoindre l'humble

procession. Il enterra les saintes reliques de ses propres mains et parla à tout le monde du chant miraculeux et de l'ineffable fragrance qui avaient accompagné les reliques du saint. (Puhalo, L., V. Novakshonoff, C. Lopez-Ginisty, 2002, 33-34)

Cet extrait du récit de la vie de saint Syméon d'Émèse le fol-en-Christ le prouve de manière narrative explicite. Le message de toutes ces narrations consacrées aux vies hors du commun des fol(le)s-en-Christ est le suivant : la folie en Christ est une folie *pour le Christ*, c'est-à-dire une voie ascétique (parsemée de combats spirituels) déguisée en folie mondaine pour parvenir à la rencontre avec le Christ, pour s'unir à Lui (le but ultime de la vie chrétienne : Deseille, P., 2012). Les récits hagiographiques nous racontent les faits et gestes qui illustrent leur folie *pour le Christ*, ce syntagme étant donc plutôt narratif ; *la folie en Christ* représente quant à elle le résultat de cette vie et de ces combats ascétiques, résultat reconnu par l'Église à travers la canonisation de ces fol(le)s-en-Christ, qui représente la reconnaissance ecclésiale de leur forme particulière de parcours *fou* vers la sainteté.

Références

- *** *Le Synaxaire. Vies des Saints de l'Église Orthodoxe*, adaptation française par le hiéromoine Macaire de Simonos Petras, 3^e édition revue et augmentée, éditions Apostolia, Paris, 2023 [1987-1996].
- *** *Le Synaxaire* en usage au monastère Saint-Antoine-Le-Grand de France, métochion de Simonos Petra, manuscrit.
- Deseille, Placide, archimandrite, *Les chemins du cœur. L'enseignement spirituel des Pères de l'Église*, Monastère Saint-Antoine-Le-Grand, Monastère de Solan, 2012.
- Deseille, Placide, archimandrite, *La Gloire de Dieu*, Monastère Saint-Antoine-le-Grand, 2017.
- Dumas, Felicia, *Dicționar bilingv de termeni creștin-ortodocși român-francez, francez-român*, ediția a doua revizuită și îmbogățită, Editura Doxologia, Iași, 2020.
- Dumas, Felicia, « Le sourire des saints, l'allégresse terrestre des chrétiens et la joie éternelle du Royaume », dans *Interstudies*, no 30/2021, editura Alma Mater, Bacău, p. 13-25.
- Evdokimov, Michel, *Pèlerins russes et vagabonds mystiques*, Cerf, Paris, 2004.
- Puhalo, Lev, Novakshonoff, Vasili, Lopez-Ginisty, Claude, *La Vie des Fols-en-Christ. Folie du monde et Sagesse de Dieu*, Éditions du Désert, Banne, 2008.
- Vélimirovitch, Nicolas, saint, *Le Prologue d'Ohrid*, traduit du serbe par Lioubomir Mihailovitch (Vie des saints) et Zorica Terzić (Hymnes, réflexions, contemplations, homélies), introduction de Jean-Claude Larchet, l'Âge d'Homme, Lausanne, 2009.

LE CRONACHE DI AR-RĀZĪ DI AYMEN DABOUSSI: NARRAZIONI DI FOLLIE E TRAUMI NELLA TUNISIA POST-RIVOLUZIONARIA

Nadia Tebbini

Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis – Université de Tunis El Manar, Tunisie

Abstract. *This essay aims to analyze the various functions of writing related to the theme of mental illness in the book *Aḥbār ar-Rāzī* (*The Chronicles of ar-Rāzī*) by the Tunisian writer and psychologist Aymen Daboussi (2017). The text appears first and foremost as the clinical diary of a psychologist whose notes allow us to document the patients' cases, the reality of the medical and paramedical staff and the internal mechanisms of the ar-Rāzī hospital in Manouba. The story then becomes increasingly personal, revealing the narrator's darkest sides in a form of therapeutic catharsis. Finally, the various narratives reported become the expression of the collective traumas experienced by Tunisian society in the post-revolutionary period.*

Keywords: *Daboussi, Razi, psychiatry, Tunisia, revolution.*

Introduzione

Dopo la pubblicazione del suo primo romanzo pornografico *Intiṣāb aswad* (Erezione nera) nel 2016, lo psicologo clinico e scrittore tunisino Aymen Daboussi è diventato un vero e proprio fenomeno letterario nel mondo arabo, tanto per le tematiche trattate che per lo stile sardonico e irreverente. Nel 2017, il suo secondo libro *Aḥbār ar-Rāzī* (Le cronache di ar-Rāzī) – in cui lo scrittore si basa sulla sua esperienza pluriennale nell'ospedale psichiatrico tunisino che prende il nome dal famoso medico persiano – riscontra un grande successo e viene tradotto in francese sotto il titolo *Les Carnets d'El-Razi* (2023). Si tratta di un'autofiction che inizia come il normalissimo diario clinico di uno psicologo nel quale si alternano annotazioni cliniche e riflessioni personali trascritte in margine alle consulenze. Progressivamente, lo stesso narratore si fa sopraffare, scivolando in una dimensione allucinatória: fa la conoscenza di Lazer, una lucertola psicanalista con cui discorre a lungo e che gli rivela i terribili segreti dell'ospedale, e prende parte alla rivoluzione guidata dal fantasma di Frantz Fanon per sostituire le cure a base di farmaci con improbabili terapie alternative. Il racconto si conclude poi con un finale apocalittico che descrive l'ultimo giorno sulla terra e la corsa degli esseri umani verso le otto porte del paradiso, di cui una situata proprio ad ar-Rāzī.

Sarebbe quindi interessante indagare sulle varie funzioni della scrittura in relazione con la tematica della malattia mentale. All'inizio, il testo sembra rappresentare un esempio di scrittura clinica. Le riflessioni e gli appunti presi durante le consulenze

rivelano quantità di informazioni sulla realtà professionale del narratore, inglobando i pazienti, il personale medico e paramedico, le diagnosi, le cure somministrate e la stessa istituzione ospedaliera di ar-Rāzī in quanto entità autonoma dotata di propri meccanismi repressivi. Progressivamente, il racconto si trasforma in una sorta di scrittura terapeutica o curativa del narratore stesso, rivelandone i disturbi e i lati oscuri che emergono dalla narrazione di episodi personali, ma sempre legati alla realtà ospedaliera. Infine, il testo funge da specchio deformante alla realtà del paese e diventa l'espressione dei traumi collettivi vissuti dall'intera società tunisina nel periodo post-rivoluzionario.

Il diario di uno psicologo: un esempio di scrittura clinica

Il testo è innanzitutto la testimonianza di uno psicologo che lavora da anni nell'ospedale di ar-Rāzī, « premier hôpital psychiatrique en Afrique du Nord » (Cheour, M. et al., 2007, 692) situato nella zona della Manouba. Il titolo in arabo – *Aḥbār ar-Rāzī* (letteralmente Le notizie di ar-Rāzī) – definisce fin da subito il contenuto del libro mettendolo in relazione con l'ospedale. Nell'incipit, il narratore si presenta attraverso la sua appartenenza alla struttura ospedaliera (Daboussi, A., 2023, 11). Il suo statuto professionale di psicologo appare ulteriormente nel testo (24). La strutturazione in paragrafi monotematici dedicati per lo più a casi particolarmente interessanti o insoliti imita la forma del diario clinico. Si tratta di una scrittura dell'osservazione psichiatrica da parte del curante che serve a completare il dossier medico del paziente. Gli appunti presi durante le consulenze sono quindi uno strumento che permette allo psicologo di strutturare una realtà sfuggente, di razionalizzarla, di valutarla, di formulare una diagnosi e quindi di scegliere la terapia più adatta. Scrivere serve quindi « à débusquer ce qu'il y [a] à soigner, et à en préciser la nature » (Bogaert, É., 2012, 80). La casistica riportata comprende riflessioni sull'aspetto fisico e sulla gestualità del paziente, sul suo discorso, sulle sue reazioni ma anche sulla sua storia personale e familiare. Questo « récit de la plainte » (Bogaert, É., 2012, 81) può essere quello del paziente o di un membro della sua famiglia, nella maggior parte dei casi citati, un genitore.

Così, per ogni caso descritto, viene riportata una chiara sintomatologia che permette la formulazione di una diagnosi precisa, identificando una varietà di disturbi, tra cui il ritardo mentale (57), l'epilessia cronica (13), la depressione severa e la tendenza al suicidio (15), la sindrome post-traumatica (37), la schizofrenia (79), la masturbazione compulsiva (106), il delirio mistico (66). Mettere per iscritto le proprie osservazioni può portare il curante a identificarsi con il paziente. In effetti, « écrire l'observation, c'est produire une représentation du transfert, bien entendu masqué, mais bien là, en filigrane » (Bogaert, É., 2012, 83). Il fatto di non esprimersi con tecnicismi e di riprodurre il linguaggio del paziente permette di considerarlo come un individuo e non come un caso. Questa sovrapposizione diventa totale quando invece di inserire nel suo diario clinico soltanto le parole usate dal paziente, la figura dello psicologo scompare del tutto. Lo si vede quando il racconto del padre di un paziente viene riportato tale quale, in prima persona, senza filtri e senza interruzione, riproducendo gli stessi tic verbali dell'uomo (59).

Per garantire l'anonimato dei pazienti, il narratore ricorre all'uso di iniziali come H. (62) o Madame M. (47), di nomi come Jalloul (63), Narjis (57), Nizar (79), Lotfi (99) o di soprannomi attinti al mondo della mitologia – come il Dio sole (75) – e della letteratura come gli inseparabili Dante e al-Ma'arrī (20), Dostoïevski (36), Nietzsche (54), Bukowski (55) o Mademoiselle Cioran (49).

Oltre a documentare i casi dei pazienti, il diario descrive anche la realtà dell'ospedale ar-Rāzī. Lo spazio ospedaliero viene descritto fisicamente: il giardino circondante, la caffetteria dell'ospedale, il lungo corridoio, i vari servizi (soprattutto quelli di Ibn ar-Rāwandī e di Frantz Fanon dove lavora il narratore), gli uffici dei medici. Sono descritte anche le interazioni del narratore/psicologo con le altre figure professionali che lavorano ad ar-Rāzī: psichiatri (colleghi e superiori gerarchici), stagisti, infermieri, guardiani. La categoria degli psicologi rappresenta un'anomalia in quel contesto. In un passaggio del libro, c'è scritto che, contrariamente agli altri (i medici che prescrivono medicine e gli infermieri che bloccano le porte), gli psicologi sono gli unici a non sapere quello che fanno e di cui nessuno capisce il lavoro (31). L'inutilità dello psicologo in un protocollo sanitario ferreo lo colloca negli ultimi gradini della piramide ospedaliera: «lo psicologo clinico ospedaliero: un orinatoio pensante» (trad. ns., 78). Lo psicologo è quindi portavoce di un nuovo approccio alla malattia mentale che si scontra con il vecchio sistema basato esclusivamente sulle terapie farmacologiche. Gode di una scarsa credibilità da parte di alcuni pazienti ma soprattutto delle loro famiglie che non credono nell'utilità della terapia. È il caso di quell'uomo che si rivolge allo psicologo per ottenere un certificato di handicap mentale per evitare al figlio, colpevole di grave aggressione ai danni di un poliziotto, di andare in prigione (60). Un altro uomo, padre di una ragazza sequestrata e stuprata, chiede un attestato sulle condizioni psicologiche della figlia da presentare durante il processo contro i criminali. Preoccupato unicamente di salvare l'onore della famiglia, porta via la figlia appena capisce che lo psicologo non è autorizzato a rilasciare un simile attestato, negando alla ragazza depressa e in preda a istinti suicidi la possibilità di beneficiare di una terapia (34-39). La sfiducia nello psicologo si vede anche nella reazione della madre di un giovane schizofrenico che decide di interrompere la terapia del figlio, nonostante i progressi realizzati, percependola come una minaccia alla sua autorità materna (79). Si usa di fatto la certificazione dell'ospedale per legittimare uno *status* di vittima, oppure per non incorrere in responsabilità penali. Ma l'ospedale è anche uno strumento di repressione familiare.

Il protocollo applicato nell'ospedale si basa essenzialmente sulla somministrazione dei neurolettici senza i quali la psichiatria non è nulla (77). Il diario fornisce indicazioni precise sugli psicofarmaci usati e sui loro effetti (39, 111). Si tratta per lo più di casi trattati dai colleghi psichiatri oppure di informazioni contenute nel dossier psichiatrico del paziente, dato che lo psicologo non è autorizzato a prescrivere medicine. Un capitolo intero viene poi dedicato al Parkizol (109-118), uno stimolante utilizzato per curare il Parkinson, la cui vendita è sottoposta a rigide restrizioni, essendo oggetto di traffico illegale (Jennene, N., 2023).

Il quadro della realtà ospedaliera è desolante. Il personale è insufficiente, sovraccaricato di lavoro e opera in pessime condizioni. La sicurezza è inesistente: le dottoresse temono di ritrovarsi da sole e cercano il supporto dei colleghi maschi; sono spesso minacciate di subire rappresaglie da parte dei pazienti a cui rifiutano di prescrivere il Parkizol (15, 109). La situazione dei malati è ancora più drammatica. La loro libertà di movimento all'interno della struttura denota l'assenza totale di qualsiasi tipo di attività o inquadramento: i malati girano senza meta nei corridoi, si nascondono negli uffici dei medici, saltano dalle finestre. Il testo documenta il deterioramento delle condizioni dei malati rispetto al passato. In effetti, negli anni Sessanta, ai pazienti venivano assegnati dei lavori agricoli per i quali erano remunerati. Inoltre, avevano a disposizione vari laboratori terapeutici (falegnameria, estetica, ecc.) e una biblioteca che era occasionalmente adibita a sala di feste. Tuttavia,

la décision a été prise de mettre fin à ces avantages car selon certains psychiatres, ils encourageaient la chronicité des troubles. Actuellement, les patients tournent en rond toute la journée et ne disposent d'aucune activité à part se promener dans les couloirs et entre les différents services. La seule perspective de soin est exclusivement pharmacothérapeutique. (Cherni, S., Dallegi, M., 2015, 3)

Inoltre, le condizioni igieniche lasciano a desiderare: il forte odore di sigarette macerate nell'urina che impregna i locali viene addirittura definito come l'odore della malattia mentale (11). Ci sono poi i maltrattamenti fisici inflitti ai malati dagli infermieri. In uno dei passaggi del libro, un gruppo di infermieri costringe a terra un paziente colpendolo con violenza semplicemente perché insisteva per uscire a prendersi un caffè. La loro risposta lascia interdetto il narratore: «Sappiamo quello che facciamo. Sappiamo dove colpire e come» (trad. ns., 31). Anche i guardiani picchiano un fuggitivo riportandolo con le mani legate dietro alla schiena (43). La violenza fa parte della quotidianità dei malati, nell'indifferenza totale delle autorità. Un medico assiste ad una scena di violenza ingiustificata senza reagire (31). L'ex capo reparto tenta di sanzionare un infermiere ma viene immediatamente trasferita nel turno di notte su ordine del ministero (32). Le autorità avallano l'uso della violenza con l'omertà che permette ai colpevoli di agire in totale impunità, instaurando « le pouvoir absolu de l'équipe paramédicale » (Cherni, S., Dallegi, M., 2015, 6). Gli infermieri sono lo strumento che permette di far rispettare la « discipline despotique » (Foucault, M., 1975, 273) dell'istituzione e perciò sono intoccabili.

I malati sono in una struttura coercitiva, non curativa, nella quale l'obiettivo non è reinserire il malato nella società ma escluderlo da essa rinchiudendolo. L'immagine dell'ospedale come luogo di repressione viene rafforzata nel capitolo in cui un detenuto malato viene portato dalla polizia in ospedale per una visita. La sua reazione – sputare su tutti – scatena una risposta sproporzionata da parte della polizia che usa i gas lacrimogeni (92). In un altro capitolo, si vede la collaborazione tra la polizia e l'ospedale per internare un individuo che disturba la comunità, pur non infrangendo alcuna legge, né rappresentando un pericolo per nessuno (86-91). L'istituzione psichiatrica presenta numerose similitudini con quella carceraria come: il potere di punire, la privazione della libertà, l'anonimato e la vita austera imposti ai pazienti per

renderli più docili. Anch'essa permette in qualche modo di controllare « les individus qui résistent à la normalisation disciplinaire » (Foucault, M., 1975, 346) avvalendosi della tutela scientifica della medicina. A questo proposito, è interessante ricordare che a partire dagli anni Trenta, la zona della Manouba è sede di un numero importante di istituzioni repressive di cui l'ospedale psichiatrico è sicuramente il più noto. Nel linguaggio comune, dare del pazzo a qualcuno si esprime spesso con la minaccia di inviarlo a Manouba: « Dans le discours, la petite ville et l'hôpital psychiatrique ne font qu'un. La concentration importante d'institutions coercitives donne une coloration particulière à la ville et contribue à l'image de La Manouba comme 'ville maudite' » (Boissevain, K., 2005, 32).

Il diario di un emarginato: un'autoterapia

La prima funzione del testo sembra quindi strettamente collegata al quadro professionale in cui lo psicologo si trova a lavorare. Tuttavia, la dimensione personale dei brani traspare fin da subito e diventa man mano più presente. Il narratore parla di « frammenti » scritti in modo spontaneo e non con l'intenzione di produrre un libro, giustificandone così l'apparenza disorganizzata e l'assenza di date (40). Gli episodi scelti – molto brevi nella maggior parte dei casi – non sono i più importanti, bensì quelli che hanno innescato il meccanismo della scrittura. Per il narratore, raccontare in modo sintetico certe storie che richiedono un afflato dostoevskiano rappresenta la vera sfida per uno scrittore oggi (40). Queste riflessioni sulla scrittura restituiscono la dimensione soggettiva del testo. Il bisogno di documentare le esperienze vissute ad ar-Rāzī è uno sfogo che va al di là del puro interesse professionale: capitolo dopo capitolo, il testo diventa sempre più introspettivo.

In effetti, si opera uno slittamento dalla sfera professionale a quella personale, prima nello spazio dell'ospedale e progressivamente anche fuori. Gli appunti/osservazioni sui pazienti si alternano con riflessioni personali e stati d'animo totalmente indipendenti dai casi esaminati. La scrittura permette al narratore di esprimere il suo disagio esistenziale e di riflettere sulla sua vita intima. Si considera un fallito a livello professionale e personale: è uno psicologo dal misero salario e privo di ambizione (141) e delude tutti coloro che credono in lui (46). Il diario rivela la sua vita sentimentale intricata e la sua sessualità sfrenata. È sposato ma non ha scrupoli ad avere avventure extraconiugali quando capita. Le sue ripetute infedeltà provocano tensioni di coppia ma è incapace di accontentarsi di una relazione monogama e si sente soffocare dal matrimonio (210). Ar-Rāzī sembra essere il centro della sua vita sessuale. Tutte le amanti menzionate hanno a che fare con l'ospedale: il narratore ha una breve avventura con un medico (95) e le sue due amanti regolari sono entrambe studentesse di psicologia che conducono il loro stage sotto la sua supervisione (124). Il suo ufficio gli serve come luogo di incontro con le due stagiste (120). Egli mette perfino in relazione la sua vitalità sessuale con l'ospedale. In un capitolo intitolato « Radioattività sessuale », egli afferma che le intense mattinate di lavoro gli provocano una forte erezione:

Non immaginavo che un'esposizione intensa e sistematica alla sofferenza umana potesse causare una reazione così violenta. Sono preso da un'oscura lubricità, dal desiderio irrefrenabile di saltare addosso alla prima ragazza che incontro, di conficcare in lei il mio dardo velenoso trovandovi la pace (trad. ns, 53).

La violenza delle sue pulsioni sessuali lo porta a commettere l'irreparabile, ossia lo stupro – appena accennato – della sorella dell'amante, Anissa, con l'aiuto di quest'ultima (130). La violenza si manifesta anche nei pensieri che il narratore mette per iscritto: in un momento di rabbia è tentato di sviscerare il corpo della sua amante (129). È un personaggio eccessivo che non sa mettersi dei limiti. Oltre al sesso, fa un uso smodato e ricorrente di alcolici (97, 120). Soffre dei postumi dell'ubriachezza e fa fatica a lavorare (25). Nell'ultimo capitolo, con l'avvicinarsi della fine del mondo, riempie un carrello di alcolici ad alta gradazione con l'intenzione di ubriacarsi come non aveva mai fatto prima (194). Le caratteristiche menzionate finora sono quelle di un personaggio complesso per il quale scrivere è un modo come un altro per sfogarsi e canalizzare un'energia altrimenti distruttiva.

Tuttavia, il testo rivela altri aspetti più preoccupanti sulla salute mentale del narratore. Quest'ultimo insiste sull'importanza del momento in cui comincia a scrivere ossia l'inverno (40). Ciò potrebbe rimandare all'inizio di una depressione stagionale. Il narratore passa da uno stato di apatia di fronte ai drammi visti ogni giorno in ospedale a una grande emotività che lo porta a piangere per un libro – *Of Mice and Men* di Steinbeck – come per il decesso della propria madre (83-85). La situazione mentale del narratore si deteriora con ogni capitolo. Gli ultimi tre capitoli – i più lunghi del libro – segnano il passaggio dalla nevrosi alla psicosi: il narratore perde progressivamente il contatto con la realtà e sprofonda nel delirio. I personaggi che popolano le sue allucinazioni danno un tono grottesco al testo: la lucertola Lazer, uno psicanalista lacaniano con cui ha delle lunghe discussioni ed elabora complicate teorie sulla sessualità (132); il fantasma dello psichiatra Frantz Fanon che ritorna ad ar-Rāzī per presentare una nuova terapia rivoluzionaria basata su cure capillari ed estetiche (150); la mummia del primo psichiatra tunisino Sleim Ammar, nemico giurato di Fanon risuscitato dagli psichiatri per reprimere la rivoluzione scoppiata all'interno dell'ospedale (152).

Lazer è un alter ego su cui proiettare le sue insicurezze: la sua coda viene amputata dal tacco a spillo di una donna e ricomincia a crescere solo ad ar-Rāzī (141). Ciò ricorda da una parte il sentimento di castrazione provato dal narratore nei confronti della capo reparto, dall'altra la vitalità sessuale che l'ospedale sembra suscitare in lui. La capo reparto – in quanto figura femminile di potere – sembra cristallizzare le paure paranoiche del narratore. Egli è convinto che non sia umana e che il suo corpo sia solo un involucro occupato da creature viscide a forma di testicoli che si impiantano nell'inguine dei medici più promettenti del servizio per trasformarli in zombi privi di volontà (138-140). La paura dell'altro si esprime qui attraverso la convinzione che gli altri siano stati sostituiti da sosia, riprendendo un topos tipico della fantascienza come nell'opera *The Body Snatchers* di Jack Finney (Detcheberry, D., 2019). La figura di Fanon permette invece al narratore di esprimere il suo disprezzo per la categoria degli

psichiatri che le case farmaceutiche strumentalizzano al fine di vendere i loro prodotti (154), ma anche di ribellarsi contro l'istituzione di ar-Rāzī. Questo scenario epico gli permette di giustificare la sua paranoia: è convinto di essere costantemente controllato, molestato e segregato a causa della sua partecipazione al progetto rivoluzionario di Fanon (154-155).

Il delirio del narratore raggiunge il climax nell'ultimo capitolo in cui racconta l'ultimo giorno sulla terra, dopo che Dio ha deciso di mettere fine all'esistenza terrena e di aprire a tutti, senza eccezione, le otto porte del paradiso, di cui una proprio ad ar-Rāzī (181-182). L'imminenza della fine del mondo disinibisce totalmente l'uomo che dà libero sfogo alle proprie pulsioni sessuali e omicide: impaziente, aggredisce una donna mai vista prima per fare sesso con lei (208), strangola una vecchia per il puro piacere di privarla della compagnia dei suoi adorati gatti trasformandola in cibo per loro (192-193) e fracassa il cranio di un imam considerato troppo orgoglioso della sua superiorità morale (200-201).

Un tale racconto, surreale e strutturato allo stesso tempo, orienta verso l'ipotesi di un uso consapevole della catarsi per mezzo delle / mediante le parole. Raccontare significa fare un lavoro su se stessi e corrisponde al tentativo di dare un senso a un vissuto particolarmente traumatizzante. La scrittura permette di trasformare in maniera soggettiva le esperienze del passato attraverso la ricostruzione immaginaria di almeno una parte di esse per poter « évacuer les angoisses et remanier les émotions douloureuses, quitte à se jouer des réalités entremêlées des fantaisies de la mémoire » (Anaut, M., 2016, 65). L'alterazione della realtà diventa in questo caso un meccanismo di autoterapia con la parola. In effetti,

l'expérience traumatique est une expérience de non-sens qui entrave le processus de représentation et fige le temps dans un non représentable, un non symbolisable. Or, l'écriture autobiographique réintroduit le processus de représentation et de symbolisation. (Anaut, M., 2016, 67)

La scrittura come rimedio ad un disagio esistenziale si accompagna anche a una reazione fisiologica: una nausea indipendente dal consumo di alcolici (64) che si trasforma in crisi di vomito sempre più frequenti. Il fenomeno è tanto ricorrente da far diventare il cestino – destinato a raccogliere il vomito – l'elemento più importante dell'ufficio, senza il quale diventa impossibile lavorare (156). Il sintomo rivela « un délire perceptif et une sensation pathologique d'écoeurement » come per il protagonista di *La Nausée* di Sartre, un altro « observateur compétent du monde et de l'homme » (Siguret, P., 2000) che scrive un diario senza date per cercare di indagare sulle cause del suo malessere. Il narratore scopre che le crisi di vomito sono provocate da situazioni particolarmente sgradevoli al lavoro come: le riunioni, gli incontri con i colleghi e le visite dei superiori (156). Guarisce soltanto quando partecipa alla rivoluzione di Fanon (162). Questo stato patologico gli impedisce di parlare trasformandolo in una sorta di fogna (156). Nonostante la degradazione fisica, il narratore prova una certa soddisfazione nel vomitare (157). Il corpo reagisce con il

vomito, la mente con la scrittura, due meccanismi terapeutici che servono a svuotarsi (156) per non soccombere ad una realtà insopportabile.

Aḥbār ar-Rāzī: la cronaca di una società alla deriva

Oltre alla dimensione indiscutibilmente personale e soggettiva del testo, ne esiste un'altra collettiva. Il punto di partenza è sempre l'ospedale di ar-Rāzī che appare come uno spaccato del paese. I casi dei pazienti esaminati non vanno più considerati come drammi individuali ma come sintomi di mali più diffusi e radicati nella società tunisina. Dietro ai singoli racconti, si celano problematiche familiari e sociali esplose nel periodo post-rivoluzionario. L'unico riferimento al periodo pre-rivoluzionario è quello fornito dalla paziente Madame M. quando racconta la visita fatta dal «nostro precedente dittatore» (trad. ns., 48) ad ar-Rāzī negli anni Novanta. Il 2011 rappresenta una data spartiacque nella storia recente del paese e impatta fortemente la psicologia dei tunisini. In effetti, « la révolution a agi comme un facteur de stress énorme, renforcé par tous les changements intervenus depuis » (Cheour, M. citata da Ribadeau Dumas, L., 2015). Tuttavia, l'assenza di precisi riferimenti cronologici nel testo permette di non circoscrivere i problemi descritti a un periodo in particolare: si tratta di mali che esistevano già ma che venivano nascosti dalla propaganda del regime.

Dalle testimonianze raccolte, si delinea l'immagine di un paese in crisi in cui imperversano la tossicodipendenza, l'immigrazione clandestina, la criminalità (109-118) e la miseria (13, 86). I giovani e le donne sembrano essere le categorie più fragili. La loro salute mentale è messa a dura prova dalla famiglia e dalla società. Basti pensare al caso della ragazza stuprata (34), alla ritardata mentale a cui il padre vuole trovare un marito ad ogni costo (57), al giovane schizofrenico costretto ad interrompere la terapia a causa della madre tirannica (79) o al ragazzo depressivo che il padre predicatore si ostina a voler guarire usando metodi della medicina islamica come *ar-ruqyah* – destinata a curare le malattie occulte come la possessione – o tradizionale come *al-ḥiḡāmah*, ossia la coppettazione bagnata (15). In questo ultimo caso, il fanatismo religioso impedisce al genitore di affidarsi alla medicina mettendo a rischio la vita del figlio con tendenze suicide. Acconsente al ricovero solo quando il narratore lo manipola usando citazioni coraniche ed esibendo la barba non rasata che viene scambiata per un segno di religiosità (19). A prescindere dalle differenze socio-culturali tra di loro, le famiglie dei pazienti condividono la stessa ossessione per il giudizio altrui e per le apparenze. L'ipocrisia sociale è palese anche nel caso di Rahma, la collega con cui il narratore ha un'avventura, che indulge in pratiche sessuali condannate dalla religione, come la sodomia, ma vuole rimanere vergine fino al matrimonio e si mette il velo appena fidanzata (98).

Il capitolo conclusivo sulla fine del mondo sembra il resoconto di un'allucinazione collettiva. La psicosi di un popolo dilaniato da tendenze opposte sfocia in un finale apocalittico grottesco: un Dio che ha le sembianze di Michael Jackson in *Thriller* e si esprime in lingua araba con un accento americano, la reazione violenta dei musulmani che vedono in questa apparizione divina un complotto americano per offendere la loro religione, per cui si vendicano incendiando numerose ambasciate americane (182), un

paradiso sensuale e deludente che non promette nulla di nuovo rispetto ai piaceri già conosciuti dagli uomini (187), gruppi che rinunciano alla vita eterna per continuare a postare dei selfie apocalittici su Facebook (184), manifestazioni degli omosessuali per protestare contro la loro esclusione dal paradiso (207). La follia non è più prigioniera di uno spazio chiuso, si riversa fuori dalle mura di ar-Rāzī e contamina tutti per trasformare il paese in un manicomio a cielo aperto. Inizia allora la corsa dell'umanità verso la porta più vicina: una casa chiusa ad Amsterdam, un birrificio in Germania, una fabbrica di cioccolato in Svizzera, un salone di massaggi in Thailandia, una sala da videogiochi in Giappone, una spiaggia di surf in California, una cantina per alcolici in Australia e poi il giardino di ar-Rāzī (182). L'ospedale psichiatrico non è più un luogo maledetto, bensì una meta ambita da milioni di persone. È il mondo alla rovescia: i ruoli sociali sono invertiti e i pazienti Dante e al-Ma'arrī sono le sentinelle del paradiso incaricate di perquisire tutti coloro che vogliono entrarci (212). Nonostante il divieto religioso di uccidersi, il suicidio diventa il modo più veloce per andare in paradiso evitando le lunghissime file davanti alle porte (198). Si assiste a raccapriccianti suicidi collettivi (205). La fine del mondo fa crollare completamente i valori della società.

Nel penultimo capitolo, l'ospedale è sede di una rivoluzione (160) che ricorda quella del 2011: i pazienti e gli psicologi guidati da Frantz Fanon si ribellano contro la dittatura degli psichiatri e dei laboratori farmaceutici. Si tratta di un omaggio diretto al periodo tunisino di Fanon (1957-61) durante il quale aveva tentato invano di riformare le pratiche psichiatriche all'ospedale della Manouba:

Dans cet hôpital, Fanon avait été contrecarré par des médecins tunisiens (...) parce qu'il s'opposait à la médecine exclusivement médicamenteuse et tentait d'agir sur la pratique des soignants, le quotidien du patient, sa relation avec son thérapeute et son corps. (Bendana, K., 2012, 14)

In effetti, l'istituzione psichiatrica di ar-Rāzī riproduce le stesse dinamiche di potere di un regime totalitario:

C'[est] un espace sur lequel [règne] le pouvoir du médecin en tant qu'expert, à l'intérieur duquel la voix de l'individu n'[apporte] que le témoignage de sa folie, où les méthodes de réforme [sont] celles de l'institution totalitaire et où les internés [sont] légalement privés de leur qualité de citoyens jusqu'à leur retour éventuel à la vie en société. (Rose, N., 2006, 115)

L'identificazione tra la figura del medico e quella del dittatore è esplicita nel ragionamento complottista di Lazer basato su argomenti linguistici come l'assonanza tra le parole *duktūr* (dottore) e *dīktātūr* (dittatore) che in arabo hanno lo stesso plurale *dakātīrah* (157), oppure il fatto che in arabo si usi la stessa parola *ra'īs* per dire presidente e capo (riferendosi in questo caso al capo reparto – *ra'īs qism* – nel contesto ospedaliero) (158), per concludere infine che « in ogni dottore si nasconde un dittatore » (trad. ns., 157).

La figura di Sleīm Ammar, rappresentato come una mummia immobile e muta affiancata da quattro spaventosi aiutanti, richiama alla mente un'allegoria della

censura telematica operata dal regime di Ben Ali, alla quale si dava il soprannome ironico di ‘Ammār 404. In effetti,

le censeur – les services spécialisés du ministère de l’Intérieur – était surnommé, sur le mode humoristique « Ammar 404 » par référence aux erreurs http 404 qui s’affichaient lorsque les internautes présents sur le territoire tunisien souhaitaient accéder à des ressources web interdites par le gouvernement tunisien. (Gobe, E., Chouikha, L., 2011, 4)

Non a caso, di Sleïm Ammar sono visibili soltanto gli occhi, azzurri e vivaci, che rilucono tra le bende di un cadavere fasciato (153).

Ci sono delle similitudini con gli eventi della rivoluzione del 2011: il carattere pacifico e spontaneo delle manifestazioni (162), la forte censura e la grande violenza della repressione poliziesca/medica (161), la propaganda (165), la dichiarazione dello stato di emergenza (161), le rappresaglie contro tutti coloro che prendono parte alle proteste (170). L’ospedale si trasforma in un altro Auschwitz in cui i ribelli vengono drogati con le medicine ed esposti al gas di litio (162-163). Ciò ricorda l’uso eccessivo e sistematico di gas lacrimogeni da parte della polizia durante le manifestazioni che hanno portato alla caduta del regime. La violenza della repressione trasforma ar-Rāzī in un «mattatoio psichiatrico» (trad. ns., 169). La depressione rappresenta la sottomissione, mentre l’euforia porta alla ribellione:

I medici e gli infermieri preferiscono i pazienti depressi a quelli euforici. Un depresso soffre di lentezza mentale e fisica, il che lo rende facile da controllare e dominare. È vero che il rischio di suicidio è alto tra i depressi ma, in ogni caso, il suicidio di un paziente va a vantaggio del medico, che poi ha un paziente in meno da seguire. (trad. ns., 163)

L’episodio dell’insurrezione anti-psichiatrica riprende alcune delle principali critiche fatte alla psichiatria che è possibile raggruppare sotto il termine antipsichiatria. Tra queste, la disparità nella distribuzione del potere tra lo psichiatra e il paziente, l’arbitrarietà della diagnosi che può potenzialmente portare a gravi abusi, il legame storico tra psichiatria e politica (Lefort, R., 2017). Lo psicologo che milita insieme ai pazienti per riformare l’istituzione ospedaliera ricorda l’esperienza di figure importanti come Frantz Fanon e Franco Basaglia, che hanno in qualche modo rotto ogni legame con la comunità scientifica e politica per forgiare « une nouvelle alliance politique avec les internés eux-mêmes, en se mobilisant à leur côté dans la lutte pour la reconnaissance de leurs droits » (Di Vittorio, P., 2010, 92).

La figura di Lazer invece diventa un simbolo dell’intellettuale disimpegnato, chiuso nella sua torre d’avorio, disconnesso dalla realtà pratica. Infatti, è uno psicanalista che non lascia mai il proprio ufficio, indifferente alla politica e disinteressato alle lotte e alle rivoluzioni (171). Anche la capo reparto non è più soltanto una donna di potere castratrice, ma è una superstite del vecchio regime dittatoriale. Lo si evince dal discorso finale di Fanon quando afferma che non basta uccidere i dittatori o destituirli per assicurarsi che non tornino più:

Se credete che Hitler, che Pinochet, Ceausescu, Gheddafi o altri siano morti, state mentendo a voi stessi. Non è possibile affermare che un tiranno sia totalmente finito se non si è completamente sicuri che le sue palle siano state effettivamente schiacciate e distrutte. (trad. ns.,174-5)

In altre parole, bisogna sradicare l'eredità ideologica del tiranno per impedire che altri prendano il suo posto riproducendo i suoi stessi comportamenti nel futuro. Il fatto che ad ar-Rāzī le creature a forma di testicoli occupino posti di potere e agiscano di nascosto potrebbe rimandare alla paura che i sostenitori anonimi del vecchio regime – che allora svolgevano ancora incarichi statali importanti – impedissero un vero cambiamento. Tuttavia, il narratore non si fa troppe illusioni sull'esito della rivoluzione: non appena il cadavere della capo reparto viene buttato nella spazzatura, inizia una guerra nell'ombra per occupare il suo posto (177). La lotta per il potere è inarrestabile.

Conclusione

Il libro di Aymen Daboussi è allo stesso tempo una testimonianza cruda sulla realtà drammatica dell'istituzione psichiatrica più famosa della Tunisia e un'analisi spietata dell'io e della società. L'esperienza del narratore/psicologo costringe il lettore a considerare diversamente la categoria dei malati mentali « qui ne font rien d'autre qu'essayer de préserver leur liberté face aux déterminismes sociaux de tous ordres » (Marmion, J.F., 2012). La follia è soltanto il sintomo di una società malata e incapace di riconoscere le sue disfunzioni.

Il libro si erge quasi a manifesto contro una psichiatria punitiva, alleata della dittatura politica. La lotta scoppiata tra le mura dell'ospedale ricorda che esistono nuove forme di fascismo da smascherare e combattere. Così, « le problème de la maladie mentale devient une sorte de terrain d'expérimentation pour toute société qui se veut 'libérale et démocratique' » (Di Vittorio, P., 2010, 91). Aprire a tutti le porte di una struttura ermetica come ar-Rāzī significa rompere un tabù, costringendo la società a guardarsi nello specchio, ma significa anche sognare un vero cambiamento, una vera rivoluzione, poiché «all'ospedale ar-Rāzī tutto può succedere» (trad. ns., 132).

Bibliografia

- Anaut, Marie, « Écriture, récit de vie et travail d'exonération psychique », *Récits et résilience, quels liens ?*, L'Harmattan, Paris, 2016, https://www.researchgate.net/publication/309193650_Ecriture_recit_de_vie_et_travail_d'exoneration_psychique
- Bendana, Kmar, « Sur les traces de Frantz Fanon à Tunis », *Algérie Littérature Action*, 2012, <https://hal.science/hal-03851554/document>
- Bogaert, Éric, « L'écriture, acte psychiatrique ? Chronique des temps modernes », *Empan*, vol.88, n°4, 2012, <https://doi.org/10.3917/empa.088.0080>

- Boissevain, Katia, *Sainte parmi les saints. Sayyda Mannûbiya ou les recompositions culturelles dans la Tunisie contemporaine*, Institut de recherche sur le Maghreb contemporain, Tunis, 2005.
- Cheour, Mejda, Ellouze, Faten, Zouari, Anis, Louati, Afef, Aboub, Hedi, « Histoire de la stigmatisation des malades mentaux en Tunisie », *L'information psychiatrique*, vol. 83, n°8, 2007, <https://doi.org/10.1684/ipe.2007.0242>
- Cherni, Sana, Dallegi, Manel, « L'hôpital RAZI en Tunisie, une institution asilaire », *Cahiers de Psychologie Politique*, n°25, 2015, https://doi.org/https://doi.org/10.34745/numerev_920
- Daboussi, Aymen, *Les carnets d'El-Razi*, Traduit de l'arabe par Lotfi Nia, Philippe Rey, Barzakh, Alger, 2023.
- Daboussi, Aymen, *Aḥbār ar-Rāzī*, Manšūrāt al-ḡamal, Beirut, 2017.
- Detcheberry, Damien, « Je est un autre : quatre fois *Invasion of the Body Snatchers* », *24 images*, (192), 2019, <https://id.erudit.org/iderudit/91949ac>
- Di Vittorio, Pierangelo, « Gestion ou révolution. L'expérience de Franco Basaglia, entre critique et politique », *Sud/Nord*, vol. 25, n° 1, 2010, <https://doi.org/10.3917/sn.025.0085>
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975.
- Gobe, Éric, Chouikha, Larbi, « La force de la désobéissance : retour sur la chute du régime de Ben Ali », *Revue Tiers Monde*, 2011, 5 (HS), <https://shs.hal.science/halshs-00910938>
- Jennene, Nadya, « Trafic de psychotropes : comment guérir ce mal ? », *Business News*, 18/11/2023, <https://www.businessnews.com.tn/trafic-de-psyotropes--comment-guerir-ce-mal,519,133527,3>
- Lefort, Robert, « Antipsychiatrie », *Encyclopædia Universalis*, 2017, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/antipsychiatrie/>
- Marmion, Jean-François, « L'antipsychiatrie. L'escroquerie de la folie », *Histoire de la psychologie*, Éditions Sciences Humaines, 2012, <https://doi.org/10.3917/sh.marmi.2012.01.0141>
- Ribadeau Dumas, Laurent, « Visite à l'hôpital Razi à Tunis, au cœur de la psychiatrie tunisienne », France Info, 02/07/2015, https://www.francetvinfo.fr/monde/afrique/tunisie/visite-a-lhopital-razi-a-tunis-au-coeur-de-la-psychiatrie-tunisienne_3065665.html?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR2GZpbn3orfbQXdpPrC_NEu-UByT2Z9H4ugbZXAMV6wskuXac7XugfWAZs_aem_UP-KK3SpvJqXmkzrZ8u0kw
- Rose, Nikolas, « Foucault, Lang et le pouvoir psychiatrique », *Sociologie et sociétés*, 38(2), 2006, <https://doi.org/10.7202/016375ar>
- Signet, Pierre, « La thérapie phénoménologique de la névrose existentielle. Le cas d'Antoine Roquentin dans *La Nausée* de Jean-Paul Sartre », *Semen*, 12/2000, <https://doi.org/10.4000/semen.1925>

LA FOLIE ET SES CODES STYLISTIQUES DANS LA FOLLE DE CHAILLOT DE JEAN GIRAUDOUX

Lahcen Bammou

Faculté Polydisciplinaire de Safi, Université Cadi Ayyad, Maroc

Abstract. *The present article is a stylistic study of the isotopy inherent in madness, notably in Jean Giraudoux's play La Folle de Chaillot. Several aspects of functional analysis will be examined, including actualization, determination, characterization, intra-syntagmatic order, supra-syntagmatic order, argumentation, and figurative language in both its microstructural and macrostructural dimensions. The aim is to substantiate madness conveyed through metonymic marking. Primarily, it is conveyed through the portrayal of an eccentric madman, unable to adjust his replies to those of his interlocutors, incapable of detaching himself from memories of the past to avoid reality and its harsh truths.*

Keywords: *insanity; Giraudoux; play; stylistics; reality.*

Lieu d'exclusion situé en dehors de la culture, la folie est enjeu, question prépondérante quant au champ culturel contemporain. Elle a toujours su suborner les muses des littérateurs, qui à force de l'interroger, se trouvent interrogées par elle. André Breton fait des gorges chaudes des folies inhérentes au patriotisme dans sa revue *Littérature*, à travers une écriture automatique ; dictée de l'inconscient à même d'oblitérer les garde-fous de la raison. René Barjavel (1911-1985) instaure dans *Ravage* un microcosme démentiel pour imprégner son narrataire d'une réflexion sur les nuisances d'un progrès scientifique, capable de déclencher une déraison meurtrière et partant l'autodestruction de l'humanité. Eugène Ionesco (1909-1994) dénonce dans *Rhinocéros* une « folie ordinaire » due à l'uniformisation d'une société qui se massifie, disséminant introversion, bellicisme et trépas.

Comme il y a une littérature sur la folie, il y a de surcroit de la folie dans la littérature, matérialisée par des choix formels transgressifs à une poétique bourgeoise convenue, produite par les « grandes têtes molles » selon l'expression d'André Breton. Les exemples sont à foison ; le plus significatif en est James Joyce qui a intégré une cinquantaine d'idiomes dans *Finnegans Wake*, d'ailleurs écrit de 1922 à 1939 ! Or, l'intérêt de cette recherche est de dépasser l'étude de la folie pour elle-même vers le faire stylistique, la couchant sur papier. C'est ainsi que l'on jette son dévolu sur Jean Giraudoux (1882-1994). Ce dramaturge pour qui « le spectacle est la seule forme d'éducation morale ou artistique d'une nation » (Malignon, J., 1971, 209) use de facilité pour se jouer de son spectateur, le soustraire à sa paresse, le confronter à la plus haute des conflagrations : la guerre (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*) et le drame du couple (*Sodome et Gomorrhe et Amphytrion* 38). Mais Giraudoux le

« normalien » dissèque aussi un autre haut conflit : la débâcle de la raison face à la tentation de l'irrationnel, *La Folle de Chaillot* en est l'exemplification idoine.

Chemin faisant, l'on se permet de soulever la problématique suivante : comment Jean Giraudoux s'adapte-t-il stylistiquement pour thématiser l'insanité dans *La Folle de Chaillot* ? Quelle figuration dramatique prodigue-t-il au « fou » ? Qu'en est-il de la fonction moralisatrice endossée par cette pièce de théâtre ? Pour apporter des éléments de réponse à ces questions, l'on procèdera à une étude stylistique interprétative ayant trait à l'aspectualisation d'un « fou » anticonformiste, inapte à assortir son discours avec celui de son allocutaire et incapable de se désolidariser de la trace mnésique. L'ensemble sera mis en résonance avec plusieurs postes d'analyse fonctionnelle comme l'actualisation, la caractérisation, l'ordre-intrasyntagmatique, l'ordre suprasyntagmatique, l'argumentation et le langage figuré dans sa dimension microstructurale comme macrostructurale. À priori, l'insanité dans *La Folle de Chaillot* cadre avec le marquage métonymique, puisqu'elle est objectivée obliquement par la figure d'un « fou », qui tente par tous les moyens de se soustraire à une réalité outrageusement sensée à son goût.

1. Folie et ironie littéraire

Jean Giraudoux reprend le parti pris, stipulant qu'un gâteux est par défaut quelqu'un d'extravagant. Il peint son personnage éponyme, la Folle de Chaillot, comme aristocrate excentrique, vêtue d'une manière burlesque. La folie recoupe partant un être de papier en proie à ce que Pierre Bourdieu appelle *l'hystérésis de l'habitus* : « la persistance d'un effet alors que sa cause a disparu » (Jourdain, A., et S. Naulin, 2011, 33). La didascalie externe suivante illustre parfaitement ce propos : « la Folle de Chaillot apparait. En grande dame. Jupe de soie faisant la traine, mais relevée par une pince à linge de métal. Souliers Louis XIII. Chapeau Marie-Antoinette. Un face-à-main pendu par une chaîne. Un camée. Un cabas » (Giraudoux, J., 1946, 41). À sa brièveté, cette didascalie recèle pléthore de remarques, qu'il incombe de mettre en exergue.

À vrai dire, il s'agit de ce que J.-J. Robrieux appelle une définition descriptive de la folie : procédé définitionnel rudimentaire, qui se substitue au vocable à expliquer par d'autres fournissant le même calcul de sens. L'ensemble s'étaie sur une ironie, découlant du comique de situation. Synonyme de littéarité dans les œuvres de Joyce, Musil, Kafka et Thomas Mann, elle est également raillerie, attendu que son objet est un acte social, le cas échéant porter des vêtements jugés incongrus. Cette figure de style macrostructurale fait appel à la compétence logique, restituer les liens implicites communs à ses organisateurs s'avère substantiel.

L'irruption du personnage principal est déclarée par : « la Folle de Chaillot apparait » ; une phrase linéaire et liée, où il n'y a ni répétition de postes syntaxiques ni segmentation par annonce ou anticipation. Elle inscrit la réalité dans l'immédiat, moyennant une perception naïve et spontanée du monde. Marcel Cressot et Laurence James soutiennent à ce propos : « pour simples qu'elles soient, ces phrases

représentent déjà le stade très avancé d'une élaboration, non pas dans le temps, mais dans la pensée » (Cressot, M., et L. James, 1988, 197). On remarque que le groupe nominal sujet « la Folle de Chaillot » se substitue au prénom du personnage présenté à savoir Aurélie, d'où une pronomination : « désigner un individu, un objet, un événement, un lieu ou même un phénomène par une périphrase ayant un rapport logique, historique, légendaire avec le référent » (Ricalens-Pourchot, N., 2005, 205). Pareil procédé dit à mots couverts que le fou est communément une construction sociale, son identité personnelle est inéluctablement fonction d'un ensemble de conditions à remplir.

La deuxième proposition « en grande dame » est à l'origine un C.C. de manière caractérisant « la Folle de Chaillot ». Cependant, Jean Giraudoux en fait une phrase nominale à un seul terme. Constituant imprévu par la structure actantielle du verbe, ce type de complémentation a une fonction sémantique quant à la prédication opérée par le reste de l'énoncé. Le « en » est une préposition à sens stable, elle n'est jamais suivie de l'article défini sauf dans sa forme contractée « és ». Elle est dépendante du verbe « apparait » et indispensable pour interpréter sémantiquement le groupe prépositionnel « en grande dame ». Les monorhèmes figurant dans : « souliers Louis XIII. Chapeau Marie-Antoinette. Un face-à-main pendu par une chaîne. Un camée. Un cabas » donnent lieu à une anticatastase, qui « correspond à un usage particulier de l'ironie : celui d'un discours descriptif présentant une situation ou un objet à l'inverse de ce qu'ils sont en réalité, par une accumulation d'éléments expressifs fragmentaires » (Molinié, G., et J. Mazaleyra, 1989, 22). D'une part, l'amoncellement d'éléments représentatifs d'époques différentes, notamment « face-à-main », « camée » et « cabas » dénote une « folle » qui a le sens du détail, nostalgique du passé et hostile à tout ce qui est moderne. D'une autre part, l'ensemble implique un contraste visuel profitable à ce que Roland Barthes désigne par la polyphonie informationnelle, laquelle oriente l'interprétation sur une fausse isotopie, génère un effet de contre-inférence chez le narrataire.

Il y a nominalisation : « assertion ramenée à une simple notation, le prédicat s'identifiant au thème, ce qui donne au texte quelque chose d'irréfutable » (Dupriez, B., 1984, 313). Trois remarques sont à signaler. Primo, ce fait de style à distinguer de l'holophrase n'est pas une expression spontanée des sentiments, mais une « fausse notation » à valeur référentielle, même si sa forme laisse entendre un d'ordre situationnel. Secundo, ce n'est pas une substantification, car il ne relève pas de la dérivation, mais d'une série de phrases nominales à un seul terme. Tertio, le prédicat n'y est pas marqué par le verbe et pourtant il introduit une modalité, accomplissant un acte de langage et une prédication non verbale implantée par le sujet réel.

On constate pareillement une rétractation du propos dans « jupe de soie faisant la traîne, mais relevée par une pince à linge de métal ». Il s'agit d'une épanorthose, où « on se corrige ou feint de se corriger pour fournir une expression plus précise ou plus rigoureuse » (Morier, H., 1961, 161). Jean Giraudoux fait l'impasse sur des formules comme « ou plutôt... », « ou pour mieux dire... », à « moins que ce ne soit... », « si ce n'est... » et emploie la conjonction de coordination « mais ». Fondamentalement

asymétrique, elle ne peut lier que deux actes énonciatifs : chacun prend en compte le précédent. Elle a fonction d'inverseur d'orientation argumentative et ne peut être répétée.

L'adjectif participe « pendu » dans « un face-à-main pendu par une chaîne » est une métaphore verbale personnifiante : elle assimile le sujet apparent « face-à-main » à un être humain mis à mort. C'est une métaphore *in absentia*, facilitant l'identification de la valeur connotative à la base du transfert, en s'aidant d'indicateurs sémantiques, de la structure syntaxique et du jeu de la prédétermination, voire de la caractérisation. Ce trope défriche le terrain pour ce qu'Henri Morier appelle une allusion historique, puisqu'il y a insinuation à l'exécution de Marie-Antoinette, d'ailleurs citée dans la phrase précédente : « chapeau Marie-Antoinette ». Dans l'ensemble, Jean Giraudoux rend d'une démente transgressive à la modernité, par l'entremise d'une ironie, marquée par l'anticatástase, l'épanorthose, la métaphore et l'allusion historique.

2. Insanité et comique de l'absurde

Une fois il a repris ses esprits suite à une tentative de suicide ratée, Pierre entrevoit à son grand effarement un être insolite : la Folle de Chaillot. Il a beau lui répéter qu'il ne s'appelle pas Fabrice. Jean Giraudoux mobilise un « comique de l'absurde », dérision destructrice, où le jeu de mots est un plaisir chez ces êtres de papier confrontés à l'inanité de leur condition humaine :

LE SERGENT DE Ville. — Évidemment. Jeune noyé...

LA FOLLE. — Il s'appelle Fabrice.

PIERRE. — Je ne m'appelle pas du tout Fa...

LA FOLLE. — Appelez-le Fabrice. Il est midi. À midi, tous les hommes s'appellent Fabrice.

LE SERGENT DE Ville. — Excepté Adolphe Bertaut.

(Giraudoux, J., 1946, 62)

Cette séquence s'articule autour d'un dialogisme : « l'apparition d'un système syntaxique de dialogue destiné à exprimer avec quelque vigueur les informations d'un exposé ou d'une description » (Molinié, G., et J. Mazaleyrat, 1989, 99). Il concorde avec le quatrième type de dialogue répertorié par Jean-François Marmontel dans *Éléments de littérature* (1787), où les interlocuteurs débattent de points de vue dissemblables. Il est loisible de mentionner que ce procédé est à différencier du dialogisme Bakhtinien, faisant écho à la notion d'« autoréférentialité » : la littérature ne traite que de la littérature, du fait que le langage n'a de référent que lui-même. Disséquons ce procédé en profondeur.

Pierre fait feu de tout bois pour composer avec l'imagination chimérique de la Folle de Chaillot. Il oppose à sa vision fantasmagorique de la réalité une autre pragmatique. C'est pourquoi il récuse qu'on le nomme Fabrice et s'accroche à ce qui est immanent à son identité personnelle. Il utilise à cet égard la modalité de l'énoncé « volutive ou boulestique » (Narjoux, C., 2018, 703) dans « je ne m'appelle pas du tout Fa... ». On remarque qu'il y a troncation au niveau du C.O.D. « fab... » ; procédé d'abréviation

des unités lexicales par la neutralisation d'une syllabe. Ceci débouche sur une apocope définie par Frank Neveu comme : « forme de métaplasme caractérisé par la suppression d'un phonème ou d'un groupe de phonèmes à la fin d'un mot » (Neveu, F., 2004, 39). Variété de l'abrègement ou de l'endie selon Lausberg, elle affecte particulièrement les liquides finales. Dans la même veine, les trois points de suspension se substituant à la syllabe neutralisée introduisent une interruption, qui rompt le régime énonciatif, souligne le rapport critique entre les deux personnages. Elle se sépare de la réticence, en ce sens qu'elle n'annonce pas l'intention de faire inférer le non-dit. La phrase reprend tout simplement son cours et se développe toute entière. Le trait sémique « être indigné » correspond à une négation polémique, faisant entendre deux voix antinomiques : celle de Pierre et celle de la Folle de Chaillot, d'où son aspect polyphonique. La locution adverbiale et non pas interjective « du tout » renforce l'adverbe de négation « pas », qui à la différence de « non » et « point » ne peut être utilisé seul.

L'énoncé injonctif « appelez-le Fabrice » atteste du caractère autoritaire de la Folle de Chaillot, vu sa volonté d'agir sur le comportement du sergent de ville, Irma et toutes les personnes présentes. Elle véhicule donc un acte directif, qui correspond à la fonction conative chez Jakobson. Le pronom personnel « le » implique un « impératif affirmatif » (Grevisse, M., 1975, 461) ; un mode personnel, défectif et non temporel, n'ayant que deux variantes verbales : simple et composé, inaptes à inscrire le verbe dans la chronologie. Il attribue au procès « appelez » une image synthétique et incidente, introduit une modalité déontique, par quoi l'énoncé se donne obligatoire.

« Il est midi. À midi, tous les hommes s'appellent Fabrice » fait suite à la protestation de Pierre, d'où une contre-argumentation : « une forme de réfutation propositionnelle applicable dans le modèle argument-conclusion » (Charaudeau, P., et D. Maingueneau, 2002, 141). Elle est amorcée par un enthymème ; forme de syllogisme ayant trait à des prémisses incertaines, mais probables et vraisemblables :

- À midi tous les hommes s'appellent Fabrice ;
- C'est midi ;
- Pierre s'appelle donc Fabrice ;

La conclusion « Pierre s'appelle donc Fabrice » est valide par défaut, jusqu'à l'ample information sur la vraie identité de Pierre. L'enthymème en tant que « syllogisme parfait dans l'esprit, mais imparfait dans l'expression » (Arnaud, A., et P. Nicole, 1992, 211) est fondé sur le signe comme indice, ce qui le singularise par rapport à la sorite et l'épichérème. Des remarques s'imposent sur la structure phrastique de cet argument.

La phrase simple « il est midi » introduit la modalité de l'énoncé aléthique : « une sorte de degré zéro de la modalisation, qui définit la vérité logique d'une proposition » (Fromilhague, C., et A. Sancier-Château, 2002, 80). Le pronom personnel « il », contrairement à ceux référentiels, n'admet aucune reprise anaphorique nominale. Il se comporte comme un sujet, car il agit sur le prédicat. Le « présent atemporel »

(Marouzeau, J., 1963, 147) caractérise le verbe copule « être » sans pour autant situer l'action. La seconde phrase « à midi, tous les hommes s'appellent Fabrice » est une épiphraise : « addition d'un commentaire explicatif, d'une réaction affective s'articulant parfaitement avec ce qui précède » (Fromilhague, C., 2003, 101). Ledit stylème est une demi-parabase sous forme de parenthèse ou de proposition incidente, puisant son expressivité dans sa concision. L'antéposition par disjonction du circonstant « midi » sans reprise ou annonce par un pronom anaphorique ou cataphorique amène une topicalisation. Il devient le thème de la phrase alors que le reste en est le propos ou le rhème. De plus, il met en œuvre une anadiplose emphatique et non pas de liaison, du moment qu'il figure à la fin de la première phrase et au début de la seconde. Il s'en suit un enchaînement relatif à la répétition-variation à dessein de souligner la progression logique de la réflexion. Organisée le plus souvent par l'hypozeuxie et la gradation, elle explore la tension passionnelle de la pensée, l'exécration de l'être humain pour le langage une fois oppressé par les mots et Jean Giraudoux, en contiguïté avec le thème de la folie, cherche à « les briser, à les vider de leur sens à force de répétitions, comme pour les réduire à l'état de bruits » (Suhamy, H., 1981, 58). Le pronom indéfini « tout » est un déterminant à nom ellipse, sinon une anaphore zéro, il est une expression référentielle vague, à valeur déictique et anaphorique. Le procès « s'appelle » caractérisé par la voix pronominale a pour origine la lexie « ils » et point d'aboutissement le C.O.D. « Fabrice », eu égard de la coréférence entre le sujet et le pronom réfléchi « se ».

Dans l'ensemble, la folie giralducienne tient à un comique de l'absurde, s'articulant autour d'un dialogisme à visée argumentative.

3. La démence comme dénégation du temps

Le dysfonctionnement mental mis en scène par Jean Giraudoux rime avec des répliques décontextualisées par rapport à la situation de l'énonciation. La Folle de Chaillot n'a de cesse d'évoquer les réminiscences du passé ; arrêt sur image, l'image de ceux ayant probablement fait d'elle ce qu'elle est aujourd'hui. Pierre ; atterré, sidéré, offusqué, ne trouve nulle issue devant une dame, prodiguant du sens à l'insensé :

PIERRE. — Laissez-moi partir !

LA FOLLE. — Sûrement pas. Quand on laisse partir quelqu'un, on ne le revoit jamais. J'ai laissé partir Charlotte Mazamet. Je ne l'ai jamais revue.

PIERRE. — Je suis sans forces !

LA FOLLE. — J'ai laissé partir Adolphe Bertaut. Je le tenais pourtant bien. Je ne l'ai jamais revu.

PIERRE. — Mon Dieu !

LA FOLLE. — Qu'une fois. Trente ans après. Au marché. Il avait bien changé, il ne m'a pas reconnue. Il m'a raflé sous le nez un melon, le seul mûr de l'année... Ah, le voici enfin !
... Sergent de ville !...

(Giraudoux, J., 1946, 59)

Il est patent que Jean Giraudoux emploie un quiproquo : « situation dramatique reposant sur une méprise (personne ou chose), particulièrement utilisée dans la comédie » (Pierron, A., 2002, 444). Une telle option fait écho à ce que A.-C. Berthoud appelle un malentendu, émanant de bribes discursives et non pas de la convergence relative aux facteurs situationnels ou contextuels. L'un des puissants ressorts du comique de Molière à Marivaux et de Musset à Feydeau, il est déphasage afférent à deux degrés de compréhension de la situation, débouchant sur deux sens dissemblables : celui que les acteurs lui prêtent et celui que le public lui attribue. Il est temps de disséquer les codes stylistiques conférant à ce procédé théâtral sa consistance.

On constate que les assertions de la Folle de Chaillot sont émaillées d'analepse : elle évoque le passé quasiment dans toutes ses répliques : « j'ai laissé partir Charlotte Mazamet », « j'ai laissé partir Adolphe Bertaut », « il avait bien changé, il ne m'a pas reconnue. Il m'a raflé sous le nez [...] ». Or, il s'agit d'une déchronologie. Dupriez la définit comme suivant : « dans le déroulement de la narration, on revient en arrière » (Dupriez, B., 1984, 141). Ce n'est pas un désordre, mais un ordre psychologique substitué à celui chronologique. Il met en relief un « fou » chez qui les limites entre présent et passé ont vertement éclaté et s'obstine à creuser un rapport nostalgique à jadis. On en déduit une définition par extension de la folie : parer à la turpitude du présent par le truchement de la trace mnésique. Deux temps verbaux organisent ce procédé. D'une part, le passé composé marque l'état résultant de l'achèvement du procès. Il n'évoque pas la réalité dans sa passéité, mais comme point de vue dans l'économie informative d'une situation de commentaire. L'imparfait implique l'aspect tensif et envisage le verbe d'une manière sécante. La stratégie argumentative propre à la Folle de Chaillot est intéressante de plus d'un titre.

À dessein de corroborer la majeure : « quand on laisse partir quelqu'un, on ne le revoit jamais », il y a mobilisation de deux exemples dans : « j'ai laissé partir Charlotte Mazamet. Je ne l'ai jamais revue », « j'ai laissé partir Adolphe Bertaut. Je le tenais pourtant bien. Je ne l'ai jamais revu ». Cet expédient qui précède souvent la thèse, ressort au raisonnement inductif et aux liaisons, qui fondent la structure du réel. Perelman et Olbrechts-Tyteca remettent en question sa valeur argumentative : « quand un phénomène est-il introduit dans le discours à titre d'exemple, c'est-à-dire comme l'amorce d'une généralisation ? En faveur de quelle règle l'exemple cité constitue-t-il un argument ? » (Perelman, C., et L. Olbrechts-Tyteca, 2008, 472). Bref, exemplifier ne signifie pas forcément qu'il y a intention cousue de fil blanc d'en faire un raisonnement par analogie.

Les deux exemples se prêtent au même patron syntaxique avec substitution uniquement C.O.D. « Charlotte Mazamet » par « Adolphe Bertaut » et l'ajout de la notation adventice « je le tenais pourtant bien ». Il y a donc une épanalepse : « dans le discours, une unité lexicale ou lexico-syntaxique quelconque est reprise à la fois en début et en fin de membre de phrase, et selon un procédé lui-même répétitif » (Molinié, G., et J. Mazaleyra, 1989, 131). Véritable rhétorique de l'empilement, elle a une fonction démonstrative, renforçant celle de l'exemple et une autre d'ordre

émotive, qui rend des tribulations reléguées aux oubliettes de l'inconscient. Le pronom personnel « je » chez Giraudoux est scindé par énalage en plusieurs voix pour mieux verbaliser le statu quo des « fous » laissés pour compte. C'est un « je » inclusif de tous les individus soignés au titre de malade.

Il en ressort de même que la folie est l'une des causes principales de l'exclusion sociale, c'est ce qui explique pourquoi la Folle de Chaillot raconte à Pierre sa rencontre avec Adolphe et sa réaction : « il avait bien changé, il ne m'a pas reconnue. Il m'a raflé sous le nez un melon, le seul mûr de l'année... ». Le pronom personnel « il » est sujet de toutes les propositions, d'où une progression à thème constant. Cette « non-personne », au sens où l'entend Benveniste, il est par tactisme une manière de se gausser d'Adolphe et répondre ainsi au déni par le déni.

Jean Giraudoux souligne l'impact du passé sur le présent du fou à l'aide d'un quiproquo organisé par l'exemple, l'analepse et l'énalage du pronom personnel.

4. Folie et palingénésie de l'absent

Giraudoux, tout comme Descartes, évince la folie de l'ordre de la raison ; un fou ne peut penser, car sa pensée est inexorablement folie. Ainsi, il conçoit un personnage sommé de jouer la comédie pour parer à toute éventuelle résistance. Pierre devient Adolphe Bertaut, et la Folle de Chaillot redevient Aurélie. Elle tient désormais un discours de toutes les hallucinations :

PIERRE. — Oui, Madame.

LA FOLLE. — Cela te tordrait la bouche de m'appeler Aurélie ?

PIERRE. — C'est moi, Aurélie.

LA FOLLE. — Pourquoi m'as-tu quittée, Adolphe Bertaut ? Elle était si belle, cette Georgette ? [...]

PIERRE. — Ne m'oubliez pas. Aimez-moi.

LA FOLLE. — Et maintenant, adieu... Je sais ce que je voulais savoir. Passe mes mains au petit Pierre. Je l'ai tenu hier. À son tour aujourd'hui... Va-t'en !

Pierre a retiré ses mains, puis repris les mains de la Folle. Un silence. Elle ouvre les yeux.

LA FOLLE. — C'est vous, Pierre ! Ah ! tant mieux. Il n'est plus ici ?

PIERRE. — Non, Madame.

LA FOLLE. — Je ne l'ai même pas entendu partir. Oh ! pour partir, il sait partir, celui-là. Dieu, mon boa ! (Giraudoux, J., 1946, 165)

En prenant Pierre pour Adolphe Bertaut, la Folle de Chaillot s'adresse à un interlocuteur absent. Il s'agit d'une prosopopée, qui « fait parler, donc donne visage, à un mort par exemple, tel Fabricius dans le Discours sur les sciences et les arts de Rousseau, ou à une allégorie, comme la Patrie » (Cassin, B., 1967, 564). Bernard Dupriez y voit une figure de style bizarre ; elle appartient au récit, mais en même temps elle en refuse la double actualisation, car elle présente ce qui est narré en tant qu'énonciation directe. Adolphe Bertaut devient un personnage réel grâce à l'apostrophe rhétorique et le dialogisme. Giraudoux met partant l'accent sur l'une des

causes pléthoriques de la démence ; la pire des folies est celle suscitée par ceux que l'on en est venu à aduler à la folie.

De sa part, Pierre a enfin compris la leçon, il se doit de s'approprier l'irrationnel d'une femme hantée par les démons d'un passé qui dénature son rapport au présent. C'est ce qui explique le ton serein commun à ses répliques et « les noms d'adresse » (Charaudeau, P., et D. Maingueneau, 2002, 31) utilisés dans « oui, Madame » et « c'est moi, Aurélie ». Il se hasarde *in fine* à s'extirper à ses schèmes de représentation d'homme sain d'esprit pour s'installer dans la même perception de la réalité que son interlocutrice. Il emploie le procédé désarmeur « ne m'oubliez pas. Aimez-moi », il sait que c'est la réponse que la Folle de Chaillot aurait voulu entendre d'Adolphe Bertaut il y a belle lurette.

L'usage d'adoucisseur dans « passe mes mains au petit Pierre » atteste d'un changement d'attitude radical. L'impératif présent caractérisant les verbes « oubliez » et « aimez » s'inscrit plutôt dans l'imploration. Il organise ce qu'Anne Ubersfeld appelle dans *Lire le théâtre* une double énonciation : « un procès de communication entre “figures”-personnages qui prend place à l'intérieur d'un autre procès de communication ; celui qui unit le scripteur au public » (Ubersfeld, A., 1982, 229). En d'autres termes, Pierre est un faux-fuyant pour générer chez le récepteur la prise de conscience suivante : le trouble psychique est l'état d'un individu en crise de non-reconnaissance affective ; l'aimer, respecter ce qu'il est, revient à annihiler ce sentiment de laissé pour compte, dont il est portefaix.

« Pourquoi m'as-tu quittée, Adolphe Bertaut ? Elle était si belle, cette Georgette ? » – la première question est une interrogative directe partielle, introduite par l'adverbe interrogatif « pourquoi », portant sur le poste syntaxique C.O.D. La seconde est une interrogative directe totale, dénuée de « visée percontative » (Narjoux, C., 2018, 486), ce qui en fait une question rhétorique à modalité de l'énonciation assertive implicite (je suis plus belle que Georgette). Il s'en suit une subjection, laquelle « subordonne et soumet en quelque sorte, à une proposition, le plus souvent interrogative, une autre proposition le plus souvent positive, qui lui sert de réponse, d'explication, ou de conséquence » (Fontanier, P., 1968, 374). La Folle de Chaillot focalise sur les séquelles indélébiles du passé, tatouées à jamais dans sa mémoire : être trahie par l'homme de sa vie, une trahison dont elle continue à payer le tribut. Des organisateurs sont à isoler.

Le pronom personnel « elle » est une reprise cataphorique, amenant une « annonce » (Molinié, G., et J. Mazaleyrat, 1989, 19) du poste syntaxique sujet « Georgette », d'où une phrase segmentée. Secondé par l'adjectif démonstratif simple « cette » et l'intensificateur « si », il opère une distanciation : « terme proposé par Spitzer pour désigner une actualisation qui introduit un certain éloignement » (Dupriez, B., 1984, 165). La Folle de Chaillot répond symboliquement au baiser de Judas par l'inimitié en raillant Georgette, l'une des causes indirectes de sa déraison. Elle pose enfin cette question, qu'elle n'a pas eu ni le temps ni le droit de soumettre et qui la tarabuste depuis : « pourquoi m'as-tu quitté ? ».

Dans la séquence « et maintenant, adieu... Je sais ce que je voulais savoir. Passe mes mains au petit Pierre. Je l'ai tenu hier. À son tour aujourd'hui... » la Folle de Chaillot exprime son émotion au moyen d'une réticence, qui « se produit quand un énoncé s'arrête brusquement, restant selon toute apparence inachevée » (Mounin, G., 1974, 288). Elle est l'expression incomplète de sa pensée pour obvier à une angoisse remontant à la surface. La modalité jussive avec « va-t'en ! » introduit un acte perlocutoire, où les conditions de l'énonciation font que la parole a un effet extralinguistique : Adolphe Bertaut disparaît, Pierre réapparaît. La Folle de Chaillot applique la loi du Talion sur celui qui l'a meurtri dans son amour-propre. Elle le rejette et clôt *ad vitam aeternam* ce chapitre aigre de son être.

Aurélien n'a plus besoin de mettre tous les hommes dans le panier d'Adolphe : « c'est vous, Pierre ! Ah ! tant mieux. Il n'est plus ici ? ». Le présentatif « c'est » marqué par le démonstratif « ce » et le verbe de sémantisme vide « est », actualise le pronom personnel « vous » ; une reprise cataphorique du désignateur rigide « Pierre ». L'interjection à fonction expressive « ah » relève du contenu codé, elle est autonome syntaxiquement, car elle ne peut former un mot-phrase, comme c'est le cas dans l'énoncé à l'étude. La phrase linéaire et liée « il n'est plus ici » introduit une valeur illocutoire dérivée ; une catégorie : « d'actes de langage qui sont accomplis non plus directement mais à travers d'autres » (Maingueneau, D., 1990, 7). L'homme ayant adultéré ce qui faisait sa spécificité, qui hante son présent est désormais un « il » enseveli sous l'injure du grand sculpteur : le temps.

En guise de conclusion, Jean Giraudoux met en parallèle folie et modernité à l'aide d'une ironie marquée par l'anticatastase, l'épanorthose, la métaphore et l'allusion historique. Cette isotopie a pareillement trait à un comique de l'absurde, amorcé par un dialogisme à valeur argumentative. Elle évoque aussi le poids du passé et ses vérités astreignantes par le biais d'un quiproquo orbitant autour de l'exemple, l'analepse et l'énallage du pronom personnel. Impression et quête esthétique sont en l'occurrence omniprésentes dans cette pièce de théâtre. On discerne un Giraudoux « précieux », en quête de l'essence des objets et des archétypes à travers la littérisation des mythes, les anachronismes, les allégories et les images littéraires, qui créent ce que Leo Spitzer appelle un « cercle philologique » (Spitzer, L., 2009, 34). Mais au-delà du formel, l'insanité est à scruter sous toutes les coutures chez ce dramaturge.

Dans la même veine, la folie girauducienne est-elle antiphrastrique. En amont, on constate une Folle de Chaillot allégorique du bon sens. Elle déchiffre la vie tel un « cryptogramme » à travers une réflexion médiative sur l'attente et l'espoir, elle triomphe au principe de plaisir sur celui de la réalité et c'est ce qui désambiguïse, en dépit des dépités de jadis son exultation, sa joie de vivre et sa propension à en faire part à son entourage : « le monde est beau et heureux. C'est Dieu qui l'a voulu. Nul homme n'y pourra rien » (Giraudoux, J., 1946, 79) dixit Aurélien. La matrice discursive de ce personnage est un « je » scindé en plusieurs voix ; il est concomitamment « je » et

« il ». Le « je » est cri pour revendiquer un sens à sa démente, le « il » est biais pour évacuer la folie hors de son intériorité et la situer dans celle d'Autrui.

C'est ce qui justifie que les autres personnages sont, d'une manière ou d'une autre, symptomatiques d'un amok général et généralisé. Le dessein étant de dénoncer l'absurdité de la guerre causée par une hybris des politiciens et des affairistes approfondie dans *Pleins pouvoirs*. Vétéran de la première guerre mondiale et pacifiste convaincu, Giraudoux ne lésine pas sur les mots : « ce sont les fonctionnaires comme vous qui organisent la vie, c'est à eux de la défendre. Un gardien de la paix, ce n'est rien, si ce n'est pas un gardien de la vie » (Giraudoux, J., 1946, 61). Quiproquo et méprise sont donc des truchements pour garder le débat ouvert sur l'échec du dialogue entre la France et l'Allemagne, évoqué aussi dans *Siegfried et le Limousin* et par extension entre tous les représentants de la race humaine. *La Folle de Chaillot* formule également des questions sur le positionnement du lecteur comme de l'écrivain par rapport à la folie, une problématique soulevée justement par Shoshana Felman dans *La Folie et la chose littéraire* : « Nietzsche devenant fou — à notre place... Mais quelle est dès lors notre place ? Elle ne peut être ni dans sa folie, ni hors d'elle » (Felman, S., 1978, 11). Voici des pistes qui donnent sa raison d'être à la prochaine recherche.

Références

- Giraudoux, Jean, *La Folle de Chaillot*, Grasset, Paris, 1946.
- Arnaud, Antoine et Pierre Nicole, *La Logique ou l'art de penser*, Gallimard, Paris, 1992.
- Charaudeau, Patrick et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire de l'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002.
- Cressot, Marcel et Laurence James, *Le Style et ses techniques*, PUF, Paris, 1988.
- Dupriez, Bernard, *Gradus les Procédés littéraires*, Union générale d'édition, Paris, 1984.
- Felman, Shoshana, *La Folie et la chose littéraire*, Seuil, Paris, 1978.
- Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, 1968.
- Fromilhague, Catherine et Anne Sancier-Château, *Introduction à l'analyse stylistique*, Nathan, Paris, 2002.
- Fromilhague, Catherine, *Les Figures de style*, Nathan, Paris, 2003.
- Grevisse, Maurice, *Le Bon usage, grammaire française*, Duculot, Bruxelles, 1975.
- Cassin Barbara, « Prosopopée », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, Paris, 1967.
- Jourdain, Anne et Sidonie Naulin, *La Théorie de Pierre Bourdieu et ses usages sociologiques*, Armand Colin, Paris, 2011.
- Maingueneau, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris, 1990.
- Malignon, Jean, *Dictionnaire des écrivains français*, Seuil, Paris, 1971.

- Marouzeau, Jules, *Précis de stylistique française*, Masson et Cie, Paris, 1963.
- Molinié, Georges et Jean Mazaleyrat, *Vocabulaire de stylistique*, PUF, Paris, 1989.
- Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961.
- Mounin, Georges, *Dictionnaire de la linguistique*, PUF, Paris, 1974.
- Narjoux, Cécile, *Le Grevisse de l'étudiant capes et agrégation lettres*, De Boeck supérieur, Louvain-la-Neuve, 2018.
- Neveu, Franck, *Dictionnaire des sciences du langage*, Armand Colin, Paris, 2004.
- Perelman, Chaïm et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, Édition de l'université de Bruxelles, Bruxelles, 2008.
- Pierron, Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Le Robert, Paris, 2002.
- Plantin, Christian, *Dictionnaire de l'argumentation, une introduction aux études d'argumentation*, ENS Éditions, Paris, 2016.
- Ricalens-Pourchot, Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Armand Colin, Paris, 2005.
- Spitzer, Leo, *Études sur le style analyses de textes littéraires français (1918-1931)*, Ophrys, Paris, 2009.
- Suhamy, Henri, *Les Figures de style*, PUF, Paris, 1981.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Messidor/Éditions sociales, Paris, 1982.

D'UNE FOLIE ALIÉNANTE À UNE FOLIE ÉMANCIPATRICE DU PROTAGONISTE : UNE INVITATION À LA DÉCOUVERTE D'HÉTÉROTOPIES LITTÉRAIRES ANGLOPHONES ET BELGES

Eléonore Quinaux

Haute École Bruxelles-Brabant, Université de Liège, Belgique

Abstract. *Since Antiquity, the madman has been considered a bearer of a sin and, due to the societal destabilization that he carries within him, someone who must be excluded from the world shared by all. However, does this exclusion remain the same when everyday life has itself become meaningless and leads every man into an irrepressible desire to sink into nothingness? Should we accept living, or rather surviving, in an unhealthy environment among other people who are equally lost? Is it possible not to revolt in a space where the absurd has become the norm? Should we consider that since it is madness to live, it is liberating to die? Does madness only generate loss and confusion or can it reveal positive heterotopias to us? If these are perhaps an illusion, is madness not an engine which, under the appearance of revolt, allows us to evolve? Finally, doesn't madness play an emancipatory role when it feeds on a need to abjure old models to open up to creativity? This is what we propose to analyze through four texts written in the 20th century and linked to three literary movements: the theatre of cruelty of Ghelderode, science fiction as developed by Wells and Galouye and magical realism or poetry of Robert Poulet.*

Keywords: *madness; Belgian theatre; English literature; social exclusion; literary renewal.*

Simple d'esprit, déments, personnes dangereuses, individus en marge de la société, êtres qui attirent la méfiance d'autrui, parias, humains déshumanisés en raison du trouble mental dont nous qui nous pensons sains les affublons, voici autant de termes définitoires et péjoratifs que bon nombre de nos semblables utilisent, à travers les âges et de manière spontanée, pour définir ces exclus que nous nommons fous. Par conséquent, la folie s'avère nocive, toxique presque compromettante pour celui qui la côtoie comme si elle détenait un pouvoir de contamination. Aussi l'Histoire de la pensée nous a-t-elle présenté ces sujets comme des non-sujets (Foucault, M., 1999), comme des amas de chair désordonnés qu'il fallait impérativement bannir de l'organisation communautaire qu'ils risquaient de souiller en raison de leur impureté, de la marque peccamineuse dénotée par leur comportement ou par leur langage démuné de toute norme. Tout corps sociétal qui se prétend équilibré mettra tout en œuvre pour marginaliser et stigmatiser celui qu'il considère comme un *apopempō* (désastre), porteur de *miasma* (souillure) et frappé par l'*agos* (transgression) qui nourrit sa potentielle déstabilisation (Parker, R., 2019, 264). Le fou, au même titre qu'un individu qualifié de déviant par cette communauté, doit, au nom des lois étroitement liées au domaine religieux, en être expulsé et même surveillé pour ne pas

en annihiler les fondements moraux. La folie est un mal insidieux qui duplique l'aspect humain grâce à un rhizome profondément gangréné.

Toutefois, en dépit de ces aspects anthropologique et philosophique que recouvre le mot folie, nous constatons que le domaine littéraire ne s'est pas contenté de décrire le personnage du fou du point de vue du quidam apeuré analysé à travers les écrits des *Disability Studies* (Stiker, H.-J., 2005). Du *foulois* médiéval (Newels, M., 1985, 23-38) au jeu du fou élisabéthain (William Shakespeare), la prise de parole du fou apparaît plus salutaire que destructrice. Déjouant la censure, mobilisant notre réflexivité en nous écartant de l'univocité sociétale, son rôle, à l'instar de son éloge érasmien, est de provoquer en chaque lecteur ou spectateur une remise en question du bienfondé du monde dans lequel il évolue et de ses croyances. Le fou préviendrait davantage d'un danger plutôt qu'il n'en créerait un. Il nous invite à nous soustraire de la norme que nous nous contentons de reproduire docilement, sans aucune interrogation, comme si son caractère immuable la rendait souveraine, en nous avertissant des conséquences néfastes d'un charmant discours ou d'une loi édictée. Par conséquent, le personnage étiqueté comme fou ne nous révèle-t-il pas qu'il est temps de nous départir d'un monde tyrannique ou suranné dans lequel, agissant en parfaits automates, nous nous complaisons, atteints d'une folie aveuglante, refusant toute hétérotopie (Foucault, M., 1967) ? N'est-ce pas folie de croire qu'il n'existe qu'un monde, qu'un état des choses, celui que le dominant a imposé aux dominés ? Aussi en raison de cette polarisation croisée de la folie, nous souhaitons évoquer des figures littéraires du XX^e siècle qui expriment cet intérêt du réinvestissement du fou médiéval, porteur de vérités, dans une époque contemporaine ou postapocalyptique. Nous évoquons la figure du fou, compagnon d'un roi sanguinaire, à travers la pièce *Escorial* (Ghelderode, M., 1927). Nous prouverons qu'il existe entre les trois protagonistes un dénominateur commun : la nécessité de briser le règne du père pour s'exprimer sans frein. Nous entendons ensuite démontrer l'enseignement spécifique que la folie délivre à travers deux récits issus de la science-fiction, partageant un héros en marge de la communauté dans laquelle il évolue. Par le biais d'un protagoniste confronté à une société qu'il ne supporte plus ou qui refuse de s'interroger sur ses croyances inaltérables, nous analysons la confrontation d'un Bogota wellsien, ancien Nuñez, victime d'une forme d'égotisme et d'ignorance partagés par le héros et par l'hétérotopie aveugle dans laquelle il choit (Wells, H.G., 1904), mais aussi l'impasse dans laquelle stagne Jared, figure du roman *Dark Universe* (Galouye, D., 1961), accusé de folie une fois qu'il s'oppose aux lois du peuple souterrain dont il est l'un des membres.

Nous dépasserons enfin cette étape qui pourrait s'interpréter comme une ode à la Folie, figure libératrice du joug sociétal, en nous penchant sur les personnages de *Handji* (Poulet, R., 1931). David, subissant la solitude du front, s'invente, grâce à un médecin, Walter, une héroïne qui leur permette de ne pas sombrer dans l'autodestruction. Handji, espionne imaginaire, prend pleinement vie dans l'esprit des soldats. Folie collective, Handji contamine personnages et lecteurs de telle sorte qu'aucun ne distingue plus la réalité de la fiction. Cette folie romanesque singulière prend place dans une volonté d'élaboration d'un nouveau mouvement littéraire, celui

du Réalisme magique belge qui désire se départir d'une autre forme tutélaire, celle de l'autorité lettrée. Poulet interroge ce milieu : est-ce folie de prétendre que la création ne peut se délester de son créateur ? La folie, grâce à la figure du fou, ne nous apprend-elle pas que le monde est mouvant, soumis à une pléthore interprétative dont l'une n'est pas plus folle que l'autre lorsque l'effroi se dissipe pour céder sa place à la réflexion.

De la folie répréhensible au sentiment d'étrangeté

Que la folie engendre, au sein d'une communauté, méfiance et rejet, car elle a le pouvoir de s'emparer de tous et d'entraîner l'Humanité vers un état de totale perdition, émane de préceptes religieux redécouverts à travers les écrits esséniens (Dupont-Sommer, A., 1996). Considéré comme une forme de cécité de l'âme, un esprit qualifié de fou est classé parmi les impurs dans les écrits religieux tels que ceux du *Qumrân*. Les fous y rejoignent les déments, les estropiés ou autres détenteurs d'une infirmité (Stiker, H.-J., 2005, 31). La crainte que la folie suscite est de provoquer une déstabilisation du monde tel que les humains l'ont organisé jusqu'à présent, avec des règles et des rites dont on ne peut s'écarter sous peine d'en entraîner sa chute. Se forge une peur de l'altérité, associée à l'idée de tare, non issue de la volonté de Yahvé. Par conséquent, la folie, au même titre que toute irrégularité physique ou psychique, dénote d'un lien avec le mal. Elle est synonyme de danger parce qu'elle est associée à une forme de dépravation. Les écrits inhérents à l'Ancien Testament rejoignent les enseignements répandus dans l'Antiquité qui évoquent la notion de souillure.

En effet, la société grecque se présente comme un corps dont les organes se traduisent sous la forme de diverses communautés qui doivent, chacune, veiller au bon fonctionnement de la vie en groupe, afin de ne pas mettre en péril cette corporalité étatique. À la manière du rhizome deleuzo-guattarien, ce monde antique estime que toute société qui le constitue est une racine d'un tout humain qui se doit de manifester un comportement irréprochable. Tout espace est, par conséquent, sacré (Romano, H., 1997, 20). Aucune place ne doit être accordée à quelque forme de mal que ce soit – physique ou mental, au risque de contaminer, non quelques personnes, mais son fonctionnement global. Si nous reprenons la configuration rhizomique, la pensée sociétale grecque souhaite anéantir toute partie du rhizome qui pourrait détruire la santé de son ensemble terrestre. En effet, selon le schème philosophique platonicien, terrestre et céleste sont, dans leur mode de pensée, étroitement liés en raison de la notion d'âme. Par conséquent, tout ce qui entache l'être humain le mène à la perte de son propre salut et crée une faille à travers laquelle l'entière du monde grec risque de s'effondrer. Le fou, être perçu comme troublé, doit dès lors être exclu puisqu'il peut initier cet anéantissement.

Or, il est nécessaire que tout membre de cette communauté antique comprenne qu'il mène un combat permanent contre ses pulsions, ses tentations, son désir, assimilés à l'idée de déviance, car il ne peut pas propager le péché autour de lui. Le fou, ayant la potentialité d'incarner ces maux ou de rappeler cette propension humaine aux appétits, doit attiser la méfiance, la révolusion. Pour protéger le caractère sain de notre esprit, le

fou se voit banni, ou du moins écarté, du fonctionnement sociétal (Parker, R., 2019, 38). Tout membre de la communauté antique grecque se doit, telle l'âme qui recherche sans cesse l'empyrée, de veiller à accomplir son salut plutôt que d'adopter des comportements qui le rendraient rituellement impur, porteur d'une plaie hautement corruptrice. Toutes ces attitudes délétères, exemptes de maîtrise de soi, se synthétisent sous le nom de *miasma*. Parker explique que ce terme revêt aussi bien l'idée de saleté effective et spirituelle que tout ce qui suscite une forme de dangerosité majeure pour la religion à travers son aspect épidémique. De ce fait, la société grecque serait divisée en trois strates : le sacré, le profane et la souillure (*Ibid.*, 44). Ajoutons que ce *miasme* est susceptible d'exploser à tout moment, entachant à la fois les sphères humaine et divine. Par conséquent, les mythes, symboles de cette lutte contre la souillure intime qui amenuise les capacités évolutives de l'homme, vont instruire et avertir la société des comportements honteux détenus par le fou (souvent victime de la déesse Lyssa), comme par l'infirme.

Ce traitement antique de la folie rejoint l'analyse qu'en fait Michel Foucault (1926-1984) en s'intéressant aux exclus de la société. Hanté par le rejet humain, Foucault, détenteur d'un diplôme en psychologie pathologique, a pu observer minutieusement ceux que l'on qualifie de fous et que l'on s'empresse d'isoler. Comment la société humaine a-t-elle pu créer des lieux d'enfermement où des groupes d'individus jugés en marge de son fonctionnement s'avèrent parqués ? Foucault pense autant aux asiles qu'aux prisons, aux écoles qu'aux casernes puisqu'il tente de dénouer le fil des origines du réflexe de compartimentation qui définit notre mécanisme sociétal (Foucault, M., 1999, 31). Comme l'a évoqué notre recours à la pensée antique, notre société obéit avant tout à des règles arbitraires – puisque fomentées par quelques individus – qui ordonnent l'existence en classes, en milieux, en catégories, à l'instar de ce que les sciences naturelles ont produit pour les genres et les espèces. Tout être qui déroge à la règle ne peut intégrer la norme et doit, pour ne pas entraîner l'incontrôlabilité du processus normatif, quitter la société ou être isolé en un lieu spécifique et reconnu des membres de cette société comme marginal. Foucault explique la séparation des individus en êtres normés et en êtres exclus par le biais de l'Europe médiévale et de son rejet des lépreux, puis de son confinement des pestiférés au nom du risque de contamination. De la lèpre, explique Foucault, découle le traitement propre à la folie qu'elle soit symbolisée par la nef des fous renaissance ou par la création de grands hôpitaux à l'époque classique (Foucault, M., 2007, 19). Le fou comme le malade, l'infirme ou le déviant est stigmatisé et suscite l'inquiétude des personnes qui sont intérieurement troublées par ce qu'elles observent : l'écart du sain vers une constitution qu'elles interprètent comme disqualifiante du monde humain organisé. Tous ces êtres manquants, faute d'esprit commun, offrent à l'homme qualifié de complet une vision de l'anomalie, du pathologique, de la mort dont lui-même dispose dès sa naissance en sa propre constitution. L'observation directe de ces maux psychiques renvoie aux pensées malsaines que tout humain se forge en son intérieur. La finitude que nous portons ainsi que nos pensées inavouables sont acceptables dans la mesure où elles se cachent dans notre intériorité. Tues, elles demeurent dans une potentialité, non une effectivité. Ce qui choque, c'est que chez le fou, le basculement vers l'au-delà de la norme soit sans cesse exposé et qu'il rappelle

tantôt notre décrépitude naturelle, tantôt notre propre disposition à nous calquer sur l'équilibre dicté par la société sans chanceler, tout en ayant conscience de la propension de l'homme au vacillement (Foucault, M., 2007, 32). Se mêlent angoisse et fascination. Paradoxalement à ce traitement de la folie, le fou, aux temps médiévaux, se perçoit comme le détenteur d'un savoir ésotérique dont l'homme raisonnable ne perçoit que des fragments. C'est la folie telle que dépeinte par Jérôme Bosch (*Ibid.*, 37). Elle s'oppose à l'exclusion radicale de la société, à l'enfermement et à l'extrême surveillance majoritairement prônés. Nous retrouverons cette ambivalence liée à la folie dans son traitement littéraire. Foucault poursuit alors son raisonnement : le fou est un individu hors norme puisqu'il ne suit pas le processus de mimétisme sociétal, percevant le monde sous un schème singulier. Par conséquent, il est nécessaire de s'interroger sur l'étiquette dont le citoyen l'affuble : la nature de la folie est-elle anormale ou pathologique ? Le fou appartient-il au monstre ou constitue-t-il une simple irrégularité (Foucault, M., 1999, 52) ?

Henri-Jacques Stiker désigne tous les individus se substituant à la norme en raison de leur comportement ou de leur physionomie comme des *repoussoirs* (Stiker, H.-J., 2005, 1). Le fou, membre de cette classification à travers son attitude ou ses paroles jugées subversives ou insolites, suscite, chez tout être déterminé comme normal, un mélange de curiosité et de peur. L'observateur ou l'interlocuteur est à la fois dérangé et fasciné. Cette fascination provient de l'étrangeté, de la conformité inédite de l'attitude corporelle ou des propos d'autrui, de l'écart par rapport à la norme qu'il provoque et dont l'homme ne parvient pas à détourner son attention. De plus, cette attirance pour la folie est liée à la dégénérescence humaine : le discours et les manières inconvenantes du fou nous renvoient à un esprit malade que nous pourrions subir prochainement. La folie comme démence nous projette notre propre faillibilité, notre mortalité inéluctable que nous nous efforçons de masquer.

Nous subissons, explique Simone Korff-Sausse, un « vacillement de nos certitudes liées aux perceptions et aux différenciations habituelles et rassurantes » qu'elle-même relie à l'*Unheimliche* ou l'*inquiétante étrangeté* freudienne (Korff-Sausse, S., 2001, 9). La peur se nourrit de deux interprétations : elle est issue d'une gêne éprouvée par rapport au confort de sa propre existence qui n'apprécie pas d'être perturbée – Stiker rejoint ces propos –, ou elle se nourrit de la tradition pécheresse que l'humain confère aux défauts corporels ou mentaux. Son traitement dépend de l'interprétation que l'on attribue à la folie.

Tout au long de l'Histoire culturelle, le fou sera tout autant victime que coupable d'une faute honteuse, touché par une destinée obscure, exclu d'une société dans laquelle il ne peut se fondre. *A contrario*, le fou se débarrassera de son qualificatif de paria s'il est considéré comme une exception, une singularité parmi d'autres, en comparaison avec la configuration humaine la plus répandue. Cet être atteint de folie détient un pouvoir, celui de révéler ce que nous nous efforçons de dissimuler ou de feindre de ne pas comprendre. Son caractère insolite est accepté s'il n'incarne qu'une différence, un écart par rapport à la norme ou détient une fonction satyrique ou révélatrice déterminée que lui octroie le cadre indépendant de toute loi

spatiotemporelle, celui de la mise en fiction. Il est, par contre, rejeté avec véhémence si ce *réel insolite* surgit d'une manière si inattendue qu'il « menace sans appel notre réalité, notre ici maintenant » (Stiker, H.-J., 2005, 5). Le comportement du fou se confond, dans ce cas, avec une agression. Il suscite une « déchirure de notre être, car il bouscule notre amour du même, notre besoin d'identité » (*Ibid.*, 8). Toutefois, le choc occasionné par la rencontre du fou possède quelques vertus pour l'homme prétendument complet, car il lui rappelle qu'il existe un ailleurs au mimétisme ambiant. Cette complexité de la folie et cette ambivalence interprétative du langage du fou déploient tout son réinvestissement polysémique dans le champ littéraire.

De la révolte du fou à la folie de révolte

En réponse aux deux Guerres mondiales que le XX^e siècle a connues, la période contemporaine regorge de récits mettant en scène des êtres étranges, en marge de la société, en rupture avec ce qu'un monde dévasté leur a naguère enseigné – et même imposé – comme règles. Lorsque la société vacille et fait apparaître ses anciens commandements comme défailants, lorsque les lois préconisées se sont montrées si déficientes, lorsque le monde sensible s'effondre et ne permet plus de croire en un au-delà atteignable par un comportement vertueux, il n'est plus possible de louer les mérites de la norme. Comment pourrait-on définir cette dernière et l'imposer comme indubitable alors que tout modèle ambiant a chu ou s'effrite irrémédiablement ? Par conséquent, dans un espace où toute conformité est remise en question et dans lequel la monstruosité humaine s'est incarnée à travers une pensée destructrice, quelle serait, d'une part, la légitimité d'une figure d'autorité ? Comment oserions-nous, d'autre part, établir un classement entre le salutaire et l'insensé ?

Le théâtre de la cruauté, créé par Michel de Ghelderode (1898-1962), imprégné de tradition folklorique flamande, d'une religiosité morbide, de personnages manquants et, souvent, atteints d'une forme de folie, nous présente un univers scénique sans règle. Le metteur en scène s'efface à l'instar d'un dieu déchu. Il ne peut plus y avoir de figure paternelle acceptable lorsque nous prenons conscience que vivre, c'est subir une dégradation inéluctable qui nous conduit à cette déchéance finale qu'est la mort. Les protagonistes expriment leur douleur d'exister dans une vaine révolte qui les mène à proclamer, de manière atemporelle, qu'il ne règne que malheur, peine et démence. Vivre étant une folie épuisante, nous ne pouvons rencontrer, au cours de notre pesante existence, que des fous, à différents degrés. Si la folie n'est pas érigée en norme, elle imprègne le *Zeitgeist*. L'homme perdu, désorienté en ces lieux qu'il ne maîtrise en rien et confronté à des individus dont l'altérité est telle qu'il ne se reconnaît plus en eux, n'éprouve qu'un sentiment de révolte qu'il couve jusqu'à l'implosion. *Escorial* (1927), pièce en un acte, est un exemple cardinal de ce théâtre de la cruauté. Ce drame expose trois formes de folie et exploite la tentative de sauver son être de l'agonie, tant physique que psychique, à travers un mouvement absurde et gauche d'insoumission. Cette volonté de se rebeller face à un ordre malade s'incarne en un geste fou qui permet au dominé, pour un instant, de se penser dominant et de croire qu'il peut renverser l'injustice mondaine. La folie génère alors la mise en acte, même si celui-ci est aussi désespéré que chimérique.

Dans le monastère espagnol, un roi sanguinaire, irresponsable et démuné de tout scrupule comme de toute empathie (Ghelderode, M., 1986, 19), s'ennuie et attend la mort de son épouse qui agonise depuis plusieurs jours. Il incarne une forme de folie dangereuse, car son cerveau malade est incapable de gouverner et d'agir quotidiennement de manière morale. Il n'éprouve aucune forme d'humanité. Tout ce qu'il est apte à ressentir, c'est une profonde frustration. De manière première, cette frustration naît du fait qu'aussi puissant soit-il à travers son titre, il n'a jamais conquis le cœur de la reine qui lui préféra l'affection réelle et respectueuse du bouffon, Foliol. Mais c'est un mal bien plus intense que la jalousie qui ronge le roi, même si cette dernière l'a conduit à empoisonner sa compagne. En effet, isolé entre les murs épais et sombres de l'Escorial, ce que craint le roi, c'est de perdre la raison (Tonelli, F., 1970, 186). Les quelques descriptions du cadre font écho à l'état mental de ce dernier : un bâtiment labyrinthique, mais inéclairé ; une salle du trône presque désertée et toute aussi lugubre dont les coloris des blasons s'effacent (Ghelderode, M., 1986, 15) ; une mort qui rôde et s'approche de plus en plus de l'espace des souverains, prête à saisir ses proies ; des chiens qui gémissent et finissent par hurler quand l'entité mortifère a pleinement œuvré (*Ibid.*, 27) ; un silence synonyme de vide que le roi ne cesse de réclamer. Ne lance-t-il pas, dès la première réplique : « on veut m'épouvanter. On veut que je perde la raison, la raison royale ! » (*Ibid.*, 16). Mais quelle est cette épouvante, cette folie dans laquelle le roi s'engouffre davantage ? C'est la révélation, par le bais du silence et de l'attente du point final de l'existence, que roi ou quidam, nous sommes tous pris dans une danse macabre où tout pouvoir terrestre est dépourvu de valeur. Le roi déclare d'ailleurs à son bouffon que « c'est une bien grande injustice que la Mort puisse entrer dans les palais du roi » (*Ibid.*, 16). Sans sa couronne et sans son sceptre, une fois confronté à lui-même, le roi doit admettre que sa puissance est relative puisque reconnue seulement par les humains. Il n'est rien de plus qu'un pantin qui se démène pour affirmer un pouvoir qu'il ne détient pas, ce dernier étant déterminé par sa relation à autrui et à travers une temporalité très courte à l'échelle du monde invisible. Ne pouvant égaler la Mort, il doit tout faire pour tenter d'asseoir sa puissance relative. Par conséquent, il s'engage dans un combat contre celui qui l'accompagne et le complète sans cesse, son bouffon. Là où le roi est décrit par Ghelderode comme *blafard*, le bouffon est présenté comme athlétique. Là où le roi a échoué auprès de la reine, le bouffon a triomphé. À travers cette description dichotomique, Ghelderode nous montre qu'il est folie de croire qu'un homme seul détient tout. Nous étions tous présentés, à travers cette forme théâtrale, comme périssables ; nous sommes tous, en ce drame, confrontés à cette aberration de nous croire omnipotents. À défaut de vaincre l'érosion de l'âge, nous devons nous associer plutôt que de nous battre pour supporter cette vie, car nul, selon les préceptes ghelderodiens, ne peut l'aimer. Toutefois, Ghelderode, pris dans une réalité chaotique, ne peut imaginer une pièce dans laquelle les êtres s'associeraient et formeraient une communauté qui leur rendrait la laideur du monde plus acceptable. Puisque le quotidien chancèle, le jeu du bouffon et du roi ne peut que se terminer dans le sang. Outre la mort de la reine, le roi, désireux de flatter son égo chétif, ordonne la mise à mort du bouffon par le bourreau de la cour. Il est folie de croire que l'orgueilleux

puisse se remettre en question, tout comme, en ces temps sépulcraux, il est tout aussi fou de penser qu'il y ait un avenir confortable pour l'espèce humaine.

Quant à la folie de Folia, présente dans sa forme d'aliénation jusque dans son prénom, elle s'avère double. La première est de ne pas écouter les voix externes au monastère qui l'avertissent de sa mort toute proche (*Ibid.*, 16) et de consentir à distraire une dernière fois le roi avant de pouvoir dormir grâce à une tradition liée au Carême, celle du monde à l'envers. En effet, le bouffon propose au roi d'échanger leur rôle (*Ibid.*, 23). Pris inconsciemment par le jeu et par le désir de tuer cette figure d'un père qui n'assume en rien une fonction protectrice ou digne d'admiration, Folia serre puissamment la gorge du roi. Il perd un bref instant la maîtrise de soi. Se ressaisissant, il arrête son geste, prenant conscience qu'à l'instar du roi, il est capable d'une cruauté immense, mais aussi que, contrairement au roi, sa morale l'emporte sur sa volonté. Folia esquisse l'idée qu'il plane une folie meurtrière en chacun d'entre nous, même si, réprimant sa conduite, il parvient à l'étouffer. Si la tradition du bouffon est d'amuser le roi sans être victime de censure et en détenant souvent un rôle de maïeuticien, il est des frontières induites par les lois humaines et morales qu'il ne faudrait pas, de prime abord, dans l'optique ghelderodienne, franchir. Cependant, cet acte contenu *in extremis* dévoile aux yeux du dominant le pouvoir que pourrait reprendre, sur lui, le dominé. La révolte, brièvement extériorisée par le bouffon, démontre son humanité, mais aussi la perte de cette dernière du côté du roi et lui permet de quitter son rôle et d'enfin être. Toutefois, il est folie aussi, pour Ghelderode, de vouloir exister puisque vivre n'est que souffrance. Le jeu non maîtrisé du bouffon cause sa perte. Le roi, feignant d'interpréter un bouffon, l'annonce clairement : « Mais un bouffon raconte-t-il jamais sa vie ? Il danse ! ... Je danse à la Mort ! Je danse ma libération ! Je danse les funèbres pompes [...] » (*Ibid.*, 25). Dans un monde cruel, miroir du monde réel plongé dans la confusion, la véracité des paroles ou des actes de Folia n'a aucune place, aucun poids. Il serait, pour Ghelderode, tout aussi fou de transmettre au public un message exposant le triomphe de la lumière à travers la voix de l'opprimé qui se révolte. Certes, cette folle révolte est courageuse, mais elle ne peut être récompensée dans une existence définie comme ne connaissant nulle amélioration. Vivre est une folie puisque, pour Ghelderode, cet acte ne consiste qu'à être spectateur de sa propre décrépitude. S'affirmer spontanément dans un monde gangrené est aussi dément, car, en égratignant la puissance de l'ordre hiérarchique humain, nous provoquons notre perte.

Par conséquent, la folie du roi et la révolte forcenée du bouffon sont également les nôtres. Spectateurs, nous partageons le désordre et la frustration du roi. Tout comme lui, nous devons apprendre à comprendre le fonctionnement humain et à admettre que nous subissons tous la terreur de la mort. Nous constatons qu'au plus nous nous replions sur nous-mêmes, au plus nous sommes exacerbés par notre propre personne. Nous refusons l'altérité qui devrait être comprise, non comme une opposition, un ennemi à détruire, mais comme un allié dans cette existence douloureuse. Ce qu'autrui nous apporte nous permet de déterminer et de comprendre davantage notre moi. Cependant, sonder son moi n'est pas une quête agréable et paisible. Cette action engendre un choc qui nous mène à la fois à accepter notre propre déraison et à

affronter notre complexion fragmentée et éphémère. De plus, Ghelderode nous enseigne que ce bienfait prodigué par autrui n'est qu'un leurre, car s'il masque l'horreur de la vie, il ne la détruit pas. Quant à l'enseignement que nous retirons de l'échange violent entre le roi et Folial, c'est que l'homme s'exprime pleinement dans l'acte fou de la révolte, mais que celle-ci, bien qu'elle nous permette d'exprimer notre vrai moi, ne nous épargne pas de la seule puissance reconnue dans ce huis-clos, la Mort. Dès lors, suivant les écrits du théâtre de la cruauté qui naissent en Belgique de manière simultanée aux productions d'Antonin Artaud, nous sommes pris également dans une forme désagréable de la folie. Cette dernière ne se veut pas uniquement destructrice, mais surtout révélatrice, didactique. En effet, dans cette pièce, le spectateur est aussi actif. Il ne se contente pas de contempler la scène, mais il vit les événements, car Ghelderode souhaite que le spectateur ressente ce qu'Artaud exprimera dans *Le théâtre et son double* (1938) : une espèce de transe qui lui rappelle la souffrance d'exister. Nous entendons les chiens, nous sommes irrités par les tintements assourdissants des cloches, nous sommes enfermés dans cette même obscurité. Nous suffoquons dans ce vacarme, comme le roi. Nous sommes tantôt à la place du roi, tantôt à la place du bouffon dans l'affrontement qu'ils subissent, confrontés à notre propre instabilité et au jeu hégélien dans lequel la folie d'être nous place d'emblée. Nous finissons également par intégrer qu'il n'est nul pouvoir régulier immuable. Le seul élément invariant de notre vie est sa fin. Il serait folie de ne pas l'accepter.

La science-fiction, elle aussi, va s'intéresser aux êtres singuliers prenant place dans des configurations spatiales inédites, semblables aux hétérotopies foucaaldiennes (Foucault, M., 1967). Elle évoque un ailleurs souvent difficilement identifiable où le lecteur peut rencontrer des êtres déraisonnables ou marqués, tant physiquement que mentalement, par une forme de manque. De l'utopie à la dystopie, cette configuration corporelle ou mentale particulière s'instaure en une nouvelle norme, propre à ce lieu inconnu. Elle mène parfois l'un d'entre eux, jugé plus particulier que les autres, à agir d'une façon peu commune, réinstaurant la folie comme élément perturbateur. L'homme qualifié de fou, à la manière d'un personnage de conte qui délivrerait un message cardinal sur la pensée de l'humanité, n'est toutefois pas l'objet de moquerie. Il attise la méfiance comme la curiosité. Il arrive que ceux qui l'estiment sujet à un trouble tentent de lui faire réintégrer leur propre vision communautaire régie par de nouvelles normes toutes aussi arbitraires et insensées que celles des temps anciens.

Nous nous intéresserons dès lors à une folie variant en fonction de la focalisation du narrateur et du lecteur sur le récit, nous démontrant que nous pouvons tous être qualifiés de fous en fonction du cadre spatiotemporel dans lequel nous évoluons, mais aussi en raison de nos préconceptions et des normes inhérentes à ces endroits spécifiques. De même, nous pouvons nous déclarer détenteurs d'une vérité et apparaître délirants aux yeux du groupe, comme, au nom de cette même vérité, nous révolter, démontrant la folie partagée par ces êtres, mais non admise par ceux-ci. C'est pourquoi nous avons choisi d'analyser deux récits de science-fiction exploitant cette mouvance de la folie inhérente à l'état d'esprit dans lequel se trouvent les personnages, mais aussi narrant un type de rébellion d'un protagoniste au nom de cette

vérité que les autres, se comportant en aveugles, ignorent totalement. *Le Pays des Aveugles* (Wells, H.G., 1904) et *Le monde aveugle* (Galouye, D., 1961) nous permettent d'exploiter cette folie mise en miroir à travers l'intrusion et la révolte d'un élément jugé délirant par un peuple prisonnier de ses propres croyances.

L'écrivain anglais H.G. Wells (1866-1946), se séparant des écrits verniens, plus proches du merveilleux scientifique (Pézar, E., 2018), produisit une série de textes s'insérant dans la catégorie des *scientific romance[s]* (Gattégno, J., 1971, 12). Pourtant, quelle que soit l'étiquette que nous apposons à son œuvre narrative, la nouvelle de Wells, *The Country of the Blind*, parue en 1904 dans *The Strand Magazine*, offre une narration dont le caractère apparenté à la science-fiction est davantage lié à la volonté de l'auteur de se questionner sur l'homme, sur sa pensée, sur ses capacités morales et, plus particulièrement, sur sa tolérance.

À travers la découverte de Nuñez d'un peuple d'aveugles isolé de toute civilisation en pleine cordillère des Andes, Wells veut avertir son lecteur de la folie de percevoir le monde de manière égocentrée. Or, la société contemporaine agit de la même façon que le protagoniste du récit et refuse de penser qu'il est possible de vivre d'une manière différente. Si le personnage voyant se montre, dans les premières lignes du récit, particulièrement ambitieux, cela ne signifie pas pour autant que c'est en lui que naît uniquement cette tendance à l'égotisme frénétique.

En effet, même si Nuñez, se souvenant du dicton prétendant qu'« au royaume des aveugles, les borgnes sont rois » (Wells, H.G., 2000, 53), s'est, dans un premier temps, projeté en héros dominant, fort de la hiérarchie platonicienne des sens, et s'est cru triompher sur tous, le lecteur constate rapidement que ce n'est guère uniquement le voyant qui doit être exclusivement critiqué et taxé de folie. Certes, son désir de domination sur un ailleurs qu'il méconnaît est aussi démesuré qu'incriminable et relève d'une folie de fomenter – qui plus est d'emblée – une prise de pouvoir. Cependant, la société même des aveugles n'est guère des plus immaculées. Miroir de notre monde égoïste, cloisonné et peu enclin à emprunter d'autres chemins que celui de la norme, le village des aveugles reproduit un mode de vie et un fonctionnement au travers desquels nous prenons conscience de notre complaisance dans cette sottise qu'est l'ignorance (Altairac, J., 1998, 65). En effet, Wells, grâce à ce récit bref, invite le lecteur à s'interroger sur ses préconceptions, sur une supériorité présumée et sur le caractère relatif des normes mondaines dans lesquelles tout être vit. Si nous ne nous ouvrons pas à autrui et si nous refusons que nos règles soient spécifiques à notre espace, nous nous comportons de manière aussi insensée qu'un être singulier qui pense imposer sa particularité comme norme.

Victime d'une chute vertigineuse le long du versant inconnu du fictif Parascotopetl, Nuñez découvre une communauté d'aveugles. Dépourvus de tout vocable lié au sens de la vue, ces derniers se sont bâti un monde dans lequel l'ouïe, l'odorat et le toucher en ont généré les concepts fondamentaux. Le premier réflexe, peu réfléchi, du héros est de se projeter parmi ces non-voyants en maître des lieux, en tyran potentiel. Nuñez, ignorant initialement la cécité de ses futurs interlocuteurs, est frappé par la

configuration inédite des lieux. L'Ailleurs de conquête tel que formulé par Nuñez avertit le lecteur de la vision – ou pensée – déficiente du protagoniste. Sa réflexion est profondément déséquilibrée. Voir ne nous préserve pas de l'idiotie. Ce personnage n'a en effet qu'un premier aperçu lointain de la communauté d'aveugles dont il ne cesse, physiquement, de se rapprocher. Les prairies qui s'étalent à l'intérieur d'un muret circulaire sont vertes et grasses et bénéficient de canaux d'irrigation. Des chemins de pierres, tantôt noires, tantôt blanches, et parfois dotés de trottoirs (Wells, H.G., 2000, 47) semblent dessiner des trajets à travers ce petit monde isolé. Cependant, le personnage voyant pense que l'architecte des lieux souffrait de quelque déficience en observant l'aspect des bâtiments qui, colorés d'une manière singulière (*Ibid.*, 49) et dépourvus de fenêtres, ne possèdent aucun point commun avec ceux qu'il connaît. Toutefois, les indigènes qui font une sieste au milieu de leurs riches parcelles lui semblent des plus ordinaires jusqu'à ce que le nouveau venu aperçoive trois hommes à la nuque protégée, munis de seaux et habillés de tissus en poils de lama. Ce ne fut pas leur accoutrement qui le surprit, mais leur réaction lorsque les appelant et gesticulant en leur direction, il les vit dépourvus de toute réaction, si ce n'est de s'appliquer à se diriger au moyen de leur ouïe (*Ibid.*, 51). Rapidement, Nuñez remarque que leurs paupières demeurent closes et renfoncées, comme s'ils ne disposaient plus de globes oculaires (*Ibid.*, 53). Or, le narrateur avait appris au lecteur en guise d'avant-propos que cette communauté subissait les conséquences d'une maladie qui les avait rendus aveugles depuis une quinzaine de générations (*Ibid.*, 33).

Cependant, la folie conquérante du héros va rapidement se mettre en suspens. En effet, la rencontre de Nuñez et des aveugles ne se déroulent pas comme le protagoniste l'avait imaginée. L'attachement des aveugles aux préceptes de leur monde et aux croyances mythiques qui fondent leur société va les conduire vers une folie gouvernée par l'intolérance. Voyant ou aveugle, ce n'est pas l'anatomie de la personne qui dénote de la conformité de son esprit, mais les barrières mentales que l'être est prompt à dépasser. Du côté du monde des aveugles, les premières difficultés pour identifier Nuñez comme sensé ont trait à la langue puisque ce peuple ignore tous les mots dérivés de *voir* (*Ibid.*, 53). Ensuite apparaissent celles des croyances : être issu de la ville n'a aucun sens pour des êtres baignés d'un mythe d'un homme forgé à partir des forces de la nature qui viendrait un jour à eux (*Ibid.*, 55). Ces dernières lui auraient fourni une constitution étrange puisqu'il dispose d'éléments indéterminés là où nous, voyants, aurions facilement détecté des paupières. Enfin, le héros qui se pensait supérieur et entier est déstabilisé quand ses hôtes le prennent par le bras pour l'aider à marcher, renforcés dans leur idée qu'il n'est pas encore bien constitué en raison de mots inventés qu'il profère, des sons rauques qu'il émet et de ses nombreuses chutes (*Ibid.*, 61). Toutefois, Nuñez ne désespère pas encore de dominer ce petit peuple qui doit simplement s'accoutumer à lui et de substituer leurs croyances aux siennes.

Rapidement, Nuñez, rebaptisé Bogota, doit se résigner à respecter leurs enseignements et à renoncer, notamment, à leur expliquer que les anges qu'ils croient voler au-dessus de leurs têtes ne sont que des oiseaux (*Ibid.*, 65). Les aveugles ne lui laissent aucun choix : si Bogota est né à la lisière de leur village, c'est pour qu'il puisse profiter de leur sagesse et de leurs règles (*Ibid.*, 67). Alors que, jusqu'au

cinquième jour, il pensait encore régner, Bogota/ Nuñez se rend compte que les aveugles le prennent pour un être profondément diminué, stupide, fou et de plus en plus dérangeant en raison de son indocilité : il n'entend pas le bruit de l'herbe et la piétine ; il persiste à employer des termes comme *voir* ou *aveugle* – sons dépourvus de tout sens ; il ne parvient pas à travailler correctement la nuit comme les autres ; il ne semble pas sensible aux battements du cœur ou à l'intonation des voix.

À travers les tentatives d'exposition des connaissances de Nuñez bâties sur le sens de la vue et le refus des aveugles de l'écouter, Wells traite de la folie orgueilleuse en ayant recours à un double point de vue. Si Nuñez nous offre, initialement, une démonstration bien arrogante, en pensant fermement qu'il ne peut en être autrement pour cette communauté que de l'ériger en roi en raison de sa supériorité sensorielle, les aveugles, eux aussi, nous procurent une autre forme d'orgueil, celle qui les assure de leurs indéfectibles croyances. Certes, Nuñez s'est comporté follement en manquant de réserve et en considérant sa domination acquise. Cependant, il ne doit pas se comprendre comme incarnant l'unique sot du récit. Chez Wells, nous n'avons pas un cas d'être sombrant dans une folie inhérente à son égo mis à l'épreuve contre son unique personne, mais un être sûr de lui, confronté à un groupement dont les plus anciens membres sont fermement opposés à tout changement. Certains du bien-fondé des savoirs transmis par leurs aïeux, il semble impensable à ces aveugles que leurs sages et leurs ancêtres, investis d'une mission d'assises théologiques pour le bon fonctionnement social du groupe, aient pu bâtir leurs lois et leur religion sur des inventions, transmises par un mode lyrique et mythique, à portée esthétisante et purement civilisatrice. Pas un seul instant les aveugles ne doutent de leur savoir, jamais ils n'acceptent d'autres explications que celles qui appartiennent à leurs données transmises, de génération en génération, par voie orale. De même, il est impensable, pour eux, que Nuñez provienne d'un monde hors du leur, aussi ne doit-il être considéré par leur communauté que comme un être imparfait, nouvellement formé, non accoutumé.

Puisque la douceur et la patience ne suffisent pas à faire comprendre aux aveugles qu'il dispose d'un sens qu'eux n'ont pas, Nuñez/ Bogota décide de poursuivre son enseignement sur la vision, mais celui-ci est pris comme un conte amusant dont ils réduisent à néant le supposé pouvoir en lui demandant de leur décrire ce qui se passe à l'intérieur des maisons (*Ibid.*, 79). Si l'odorat et l'ouïe permettent de traduire ce type de connaissance, la vue ne le peut pas. Elle n'existe donc pas. Énervé de ne pas parvenir à ses fins, Nuñez est pris d'une crise de folie et envisage de se faire entendre des autres fous par la violence : frapper un aveugle avec une bêche leur prouverait la suprématie de la vue et, par conséquent, de son pouvoir. Seulement, un aveugle le perçut et l'intima de déposer l'outil. Nuñez se contenta de pousser son adversaire et s'enfuit (*Ibid.*, 81). Sa révolte censée le libérer de son statut d'être déséquilibré se solde par un échec.

Vivre parmi les aveugles sera la seule solution qui lui permettra de prendre conscience du leurre de conquête qu'il s'est construit en confrontant sa folie, que nous qualifions

de cécité mentale, à la leur. Ce passage de la première rencontre d'un nouveau monde et des erreurs interprétatives qui en découlent vers une découverte approfondie des constructions mentales d'autrui à travers une tentative irréfléchie de domination évoque les concepts de « Lisse » et de « Strié » (Deleuze, G., F. Guattari, 1980, 614-615). Par la vision lointaine que le héros pose sur la communauté d'aveugles, il ne peut en faire que sa propre projection : un Ailleurs « lisse », prêt à recevoir son commandement. Une fois dépassé ce stade de l'aspect premier, son mode de perception subit une série de transformations qui le confrontent au « strié », et entraînent « une variation continue de ses orientations, de ses repères et de ses raccordements » (*Ibid.*, 615). Nuñez ne peut plus percevoir le Pays des Aveugles comme un territoire à conquérir. Comprenant son aliénation à son premier espace et l'impossibilité de s'en départir, tout comme de l'imposer aux autres, il doit s'éloigner de la communauté et se délester de son goût effréné envers le pouvoir pour retrouver un nouvel espace lisse, rassurant et en accord avec ses conceptions du monde.

Capitulant, Nuñez accepte de vivre selon leurs préceptes. Il abjure toutes les notions qu'il aurait voulu leur enseigner (Wells, H.G., 2000, 91). Il se rapproche de Medina-Saroté qui accepte d'écouter ses récits sur la vue, comme s'il s'agissait d'une fiction. Nuñez, résigné et lassé de vouloir être entendu des aveugles inflexibles, est disposé à l'épouser. Cette demande déclenche un tollé. Aucun aveugle ne souhaite côtoyer une famille abâtardie qui entraînerait leur race vers sa perte (*Ibid.*, 99). Par conséquent, on propose, lors d'un conseil, que le médecin opère Bogota pour qu'il devienne comme eux. Cela guérirait son cerveau malade. Seulement, Nuñez, proclamant que « son univers, c'est la vue » (*Ibid.*, 103) s'échappe de l'enfer qu'il ambitionnait, initialement, de gouverner. En effet, c'est grâce à l'épreuve de l'énucléation imminente qu'il comprend que sa vie ne peut se concevoir à travers ce manque et qu'on n'arrive à vivre pleinement que grâce à son identité propre, non en acceptant les lois arbitraires d'autres êtres déraisonnables.

Ce récit de science-fiction plonge le lecteur dans une atmosphère oppressante. L'Ailleurs indéterminé – que ce soit sur la cordillère des Andes ou dans n'importe quelle partie du monde – nous démontre l'universalité du propos. S'inscrivant dans la veine du récit dystopique, la nouvelle de Wells se présente comme un avertissement qui, au-delà du comportement social et du mode de gouvernement qu'une société se choisit, nous infère, par notre regard externe, de ne pas nous laisser dominer par nos croyances et notre hubris qui imposeraient le règne de la Folie. Pour y échapper, nous devons tous faire preuve de bienveillance, d'ouverture, d'acceptation. Nous devons nous extraire de l'enlèvement dans un stade ou dans une perception communautaire qui se départit de toute progression. Si nous ne respectons pas le message de Wells, nous serons destinés à ne jamais connaître la stabilité spirituelle liée à la notion de bonheur. Dès lors, ce récit nous apprend que chacun demeure acteur de sa propre perte. Pour nous libérer de représentations mentales arbitraires, de notre folle ambition d'être le modèle absolu, mais aussi pour prospérer, il nous faut accepter l'altérité.

En 1961, Daniel F. Galouye (1920-1976) publie *Dark Universe* dont le titre fut traduit en français par *Le monde aveugle*. À travers ce roman, Galouye nous propose une

réécriture de la caverne platonicienne (Jackson, M., 2005, 21) sur un mode postapocalyptique. Tout comme les individus enlisés dans le gouffre s'enferment dans la folie de croire que le monde des apparences est le seul crédible, même s'il est effrayant, Galouye expose la vie d'un peuple vivant dans un milieu clos, sous Terre, et ne désirent pas suivre les strates pour accroître leur connaissance. De même que l'homme qui gravit la caverne et atteint le niveau platonicien des Idées fut qualifié de fou par ses congénères restés dans les méandres de l'ignorance, l'auteur nous propose de suivre l'aventure de Jared dont le parcours est semblable aux étapes du mythe. Galouye offre, par conséquent, un schéma d'une folie inhérente à différents niveaux de connaissance et initiée par un endoctrinement propre à une transmission générationnelle de concepts considérés comme immuables et sacrés.

En effet, le lecteur suit les péripéties de Jared, destiné à régner, lors de la disparition de son père, le *Premier Survivant* (Galouye, D., 1998, 28), sur un monde souterrain circonscrit. Il s'agit du niveau le plus bas d'une organisation structurée en trois paliers. Nous apprenons que ce monde est subdivisé en un « niveau souterrain inférieur » peuplé d'hommes aveugles se nourrissant de *soubats* (sorte de chauves-souris) et que cette communauté est en guerre contre les habitants du *niveau supérieur*, les *Ziveurs* (Galouye, D., 1998, 12). Les deux clans se partagent des compétences différentes. Les aveugles qui ont choisi de vivre en gardant les yeux clos disposent d'une acuité auditive surdéveloppée et maîtrisent un système d'écholocations. Quant à ceux qui, tout aussi aveugles, ont souhaité garder les yeux ouverts, ils bénéficient d'outils supplétifs. Ainsi, Jared utilise-t-il régulièrement des *pierres à écho* (*Ibid.*, 11). Notons qu'au sein même des aveugles, il existe une idée de supériorité de ceux qui conservent leurs yeux fermés et se passent d'instruments autres que leur capacité sensorielle pour se déplacer. La succession de Jared à son père n'est donc pas perçue positivement par tous les habitants du niveau souterrain. Son caractère instable, sa soif d'aventures, ses explications hallucinantes de ce qu'il perçoit lors de ses expéditions dans des niveaux interdits le rendent suspect. Les membres de la communauté le considèrent comme un affabulateur ou un dément. Il faut s'en méfier et le contraindre à mettre fin à ses divagations qui embrumeraient également certains esprits fragiles. Les *Ziveurs*, eux, n'ont pas besoin d'émettre de son ou de se munir d'outils spécifiques pour se déplacer dans ce milieu obscur. Ils emploient des armes rapides pour s'attaquer aux aveugles et semblent dotés d'un pouvoir de déplacement presque magique – ou diabolique – selon le peuple du niveau souterrain. La croyance l'emporte toujours sur ce qui ne peut s'expliquer spontanément envers un peuple. Les *Ziveurs* considèrent les êtres du niveau inférieur comme perdus, aliénés à des rites insensés, pétris de superstition les rendant aussi fous qu'arriérés.

Outre ces deux niveaux, il en existe un troisième : le *monde originel*. Celui-ci leur est strictement interdit. Sa frontière est clairement marquée au moyen d'une barrière que nul ne peut franchir sous peine de punition. Là y règne un entre-deux, celui d'une espèce de paradis mêlé à ce que la population du sous-sol nomme la *Grande Radiation*. Notons encore que les aveugles souterrains semblent être dans leur milieu clos depuis un temps suffisamment long pour avoir oublié toute une série de réalités

se rapportant à un monde jouissant de la lumière solaire. Ainsi, comme chez Wells, leur langage est dénué de tout vocable en rapport avec la vue ou le jour.

Si nous pouvons parler du roman de Galouye comme d'une réécriture du mythe de la caverne platonicienne, mettant en scène la folie des hommes à préférer l'irrationnel si ce dernier ne perturbe pas leurs habitudes, c'est parce que nous observons chez les aveugles des attitudes semblables à celles des hommes enchaînés. Premièrement, ce peuple aveugle semble né dans cette grotte et n'en est jamais sorti. Par conséquent, leur monde et leur mode de pensée se sont bâtis uniquement sur leur environnement immédiat. Le niveau interdit, celui du *monde originel* est perçu comme effrayant, à l'instar des ombres humaines projetées par le feu sur les parois de la caverne. Selon leur Gardien attitré, ce monde détiendrait l'*Obscurité*, entité que l'on pense tangible et qui regrouperait tous les maux et les péchés. Cette région serait hantée par des monstres proches de ceux qui peuplent nos récits mythologiques. Il est, dès lors, plus rassurant et moins dangereux pour la sauvegarde de tous de ne pas s'attirer les foudres de monstres affreux, comme les « démons-jumeaux Cobalt et Strontium » (Galouye, D., 1998, 11), en franchissant cet obstacle. Certes, pour le lecteur, comme pour le héros, il est peu commun de ne pas se montrer curieux et de refuser de progresser en acquérant des savoirs issus d'un autre monde. Il apparaît comme délirant de promulguer une non-perméabilité des frontières. Toutefois, le peuple du niveau inférieur préfère vivre dans la sécurité de la folie stagnante que de se perdre dans un nouvel environnement potentiellement déséquilibré.

De plus, le mythe de la caverne se mêle à l'Ancien Testament à travers l'histoire sacrée et transgénérationnelle des peuples souterrains : leurs ancêtres, pris d'une grande confusion, se seraient détournés de la « Lumière-Toute-Puissante ». Ayant cueilli et cultivé des *mannes*, acte interdit par la Lumière, l'homme, puni à cause de sa folie peccamineuse, aurait été jeté hors du paradis (Galouye, D., 1998, 13). Cette communauté vénère d'ailleurs une *Ampoule* (*Ibid.*, 18), relique de ce monde disparu. Toutefois, malgré cette incursion du mythe de l'Eden perdu, le récit reprend le principe de l'être qui choisit un jour d'aller voir au-delà du mur contre lequel s'appuient les aveugles de Platon.

Jared a en effet décidé de franchir la barrière et de s'aventurer au-delà des limites permises. Effrayé en raison des mythes ancrés dans sa conception du monde, Jared pense être confronté à un monstre sanguinaire. Pourtant, au toucher, cette chose horrible ressemble à un humain doté d'une espèce d'enveloppe corporelle légère, constituée de ce qu'il identifie comme des lambeaux. Si le présumé monstre ne lui fait rien, mis à part tenter de le suivre, Jared s'enfuit et se sent fortement menacé. Il n'a jamais entendu, senti, touché une chose pareille au préalable. Il est conscient que rapporter cette information aux siens, c'est risquer d'encourir des sanctions. Jared tait un moment l'acte répréhensible qu'il a commis. Cependant, lors d'un conseil, son père, le *Premier Survivant*, estime qu'il faudrait bloquer le passage à leur niveau : des personnes disparaissent, sans doute enlevées par des *Ziveurs*. Profitant de la même réunion pour demander à Jared qu'il pose sa candidature à la *survivance* et qu'il se plie aux rites, le protagoniste ne peut s'empêcher de rejeter la répétition des mêmes

traditions alors que son peuple est en danger et n'en a aucune idée véritable. De plus, il veut continuer ses périples à travers les niveaux supérieurs pour démontrer que la *Lumière* n'est pas qu'un mythe, mais qu'ils pourraient tous la connaître physiquement. Mieux vaut les prévenir et enquêter une sanction que de laisser chaque membre de sa société dans une dangereuse ignorance.

À l'instar du mythe de Platon, Jared n'est pas cru. Son discours est fantasque. Son attitude est démente. L'imaginaire des aveugles est brimé en raison d'une cécité mentale inhérente à ce qu'on leur a toujours appris du monde extérieur. En dérangeant l'au-delà de la barrière, Jared a-t-il déclenché sur eux une forme de malédiction ? Une paranoïa s'installe dans la communauté. Jared, nouveau bouc émissaire, doit payer pour son crime. On le condamne au *détachement vocal*, à la confiscation de ses *pierres à écho*, à l'accomplissement de tâches rudes, à ne tenter d'obtenir aucun contact avec autrui et à creuser une *grotte publique* pour se confronter à *sa solitude totale* dans laquelle il finira sans doute par recouvrer la raison (Galouye, D., 1998, 33). Lui qui, tel le premier homme à être sorti de la grotte n'a qu'une hâte, après avoir tenté d'informer ses semblables, celle de revenir vers la lumière, le voilà condamner à stagner dans les galeries profondes de la Terre et, conformément à l'attitude de son peuple, à entretenir ce délire.

À la fin de sa condamnation, Jared apprend qu'il est promis, selon un pacte passé entre le *Premier Survivant* et *La Roue*, chef des Ziveurs (peuple encore muni de la vue) à être uni à la fille de ce dernier. Les ressources venant à manquer, il est temps que les deux clans tentent de collaborer. Parallèlement à cette annonce, Jared est également informé de la disparition de son ami Owen. Parti à sa recherche, Jared découvre, près de la barrière, le carquois d'Owen et se dit que sa quête de la *Lumière* n'est peut-être pas une bonne idée. Peut-être n'est-elle pas aussi positive et bienveillante qu'il se l'était imaginé. Galouye ajoute au mythe platonicien l'idée de doute alimenté par le partage originel des croyances.

Le *Premier Survivant* disparaît à son tour. Jared découvre un objet non identifié – une sorte de petite sarbacane – sur les lieux de l'enlèvement. Petit à petit le doute d'un autre monde, celui de la *Lumière* bienfaitrice, persiste dans l'esprit de Jared : plusieurs aveugles ont ressenti la présence d'une créature au moment de l'enlèvement et ces derniers jouissent, à l'instar du héros, d'yeux ouverts. Au contact du spécimen étranger, Jared a ressenti des sensations inconnues qu'il identifie comme émanant des yeux. Il est cette fois certain de ne pas être fou : dès qu'il s'approche de la barrière, des connaissances nouvelles issues de ses sensations inédites le frappent. La *Cérémonie d'Investiture* est, par conséquent, anticipée. Pour l'empêcher de succéder à leur père, son demi-frère accuse Jared de trahison. Ce dernier décide de consulter leur aveugle philosophe, Cyrus, qui l'informe de l'existence d'un sens perdu dont il fait l'éloge (Galouye, D., 1998, 92). Il lui révèle également que ce n'est pas insignifiant que, durant leur cérémonie, on procède à une excitation du nerf optique, rappel d'une fonction disparue. Voulant se détourner de la folie des siens et leur prouver les bienfaits du terrestre, Jared reprend son ascension. Il parvient à assommer sur sa route un humain et trouve son anatomie semblable à la sienne. Jared est plus

que jamais convaincu qu'il va faire choir les croyances de son peuple en allant plus haut. Franchissant la barrière, Jared est à l'entrée du *Monde originel* et constate qu'à ce niveau, il se met à *ziver* bien que ses yeux le brûlent grandement. Il pense être victime de la *Grande Radiation*. Il n'y a donc pas de *Paradis*, pas de *Lumière* déifiée, mais celle-ci, au lieu d'être sacrée, se trouve du côté des monstres. Toutefois, il remarque également qu'il n'a plus besoin des sons pour pouvoir se déplacer. Le cliquetis de ses pierres ne fonctionne plus du tout ; il pense que la *Radiation* entraîne la perte de l'acuité auditive. Son peuple avait-il raison et sa hardiesse, comme son projet de révélation, n'était-elle qu'une folle révolte ?

Jared l'ignore encore, mais, progressivement, au contact de la surface, il déconstruit toutes les préconceptions que son entourage souterrain lui avait inculquées. Soudain, il entend des monstres parler et croit comprendre qu'ils assèchent volontairement des puits pour forcer un peuple indéterminé à remonter (Galouye, D., 1998, 188). Jared s'évanouit. Le lecteur apprend finalement que ces monstres sont simplement des hommes venus chercher les descendants du *Complexe de Survie U.S. n°11*. La Terre étant surpeuplée, une guerre pour les ressources avait débuté. Avec la force nucléaire, il fut préférable de mettre en lieu sûr une partie de la population. Jared appartient aux descendants de ces caissons de survie. Plusieurs générations après, quelques groupes avaient refait surface. Seule cette unité continuait à vivre sous terre, raison pour laquelle un groupe fut envoyé pour les récupérer. Bien que Jared ne comprenne pas vraiment ce qu'on lui explique, ni ce qu'il voit, il est d'accord de rester dans ce monde inconnu, car c'est le seul endroit où « anciens » aveugles et *Ziveurs* pourraient vivre en harmonie, sans division en castes, où la folie de stagnation rituelle peut enfin se dissoudre.

Le récit de Galouye mêle au danger de la science, synthétisé dans ce scénario *postatomique* (Sadoul, J., 1973, 247), le mythe platonicien narré dans la *République*. Il indique qu'il est difficile pour l'homme de ne pas sombrer dans une forme de folie, car elle revêt des costumes multiples allant du doux manteau de l'ignorance, aux aspects nocifs du triomphe du progrès. Tout est une question d'équilibre, mais celui-ci s'avère précaire. L'homme doit, certes, gérer ses ressources et éviter toute guerre pour ne pas détruire son monde, mais il doit également demeurer un être éveillé qui, aveugle ou non, ne doit jamais craindre de remettre en question ses enseignements et ses dogmes, car toute croyance choit devant la justesse de la démonstration. Il ne rejette guère qu'une civilisation se construise sur des mythes et des légendes, mais il ne faut pas que ces derniers entravent l'intellect et l'éclatement de la vérité. La course irréflectie vers l'avancée technologique est une folie, figurée ici par les conséquences d'un conflit nucléaire, mais les œillères élaborées par le dogme biaisent notre esprit et nous rendent incapables d'agir sagement. Finalement, le roman de Galouye, à l'instar des écrits platoniciens, nous enseigne également que l'opinion est une folie si l'homme ne dépasse pas ce stade à travers l'usage de l'intellect.

Du théâtre de la cruauté illustré par *Escorial* aux deux romans de science-fiction choisis, nous observons que la folie est omniprésente lorsqu'elle s'inscrit dans une volonté de rappeler au lecteur qu'il vit une période indéfectiblement marquée par les

lendemains de guerres aussi destructrices que déraisonnables. L'usage de la folie permet de renforcer le constat du vacillement de toute autorité face aux maux, à l'atrocité. Les héros littéraires se déchirent entre ce qui est bon pour eux et ce qui ne trouble pas l'ordre établi, aussi nocif soit-il. Par conséquent, une folie triple ressort de cette période : il est fou, mais dans la nature humaine, d'être tenté par un assouvissement de son désir de puissance. Cette folie s'apparente à un besoin tyrannique, à une figure paternelle démunie de tous ses bienfaits, à un éclatement d'un geste violent pour répondre à un besoin ou à un intérêt personnel, faisant fi de toute altérité. Il s'avère tout aussi déséquilibré de prôner à tout prix ses propres règles, de ne vivre que dans son monde en omettant que celui-ci puisse être différent. Nous parlons dès lors d'une folie que nous nommons cécité mentale. Enfin, il est une folie plus positive, car elle est désireuse de rétablir un équilibre. Elle couve en la figure du héros jusqu'à l'éclat, la colère, parfois même la tentation de blesser. Décrite comme telle, cette folie semble dangereuse. Pourtant, elle lutte contre le refus du changement, contre l'opinion, contre la croyance et contre les appétits humains. Cette folie se manifeste à travers un protagoniste qui refuse que le monde vacille à cause de son ignorance. Toutefois, il ne réussit pas toujours à se départir d'un monde malade, allant, comme Folial, jusqu'à donner, au nom de cette révolte contre un monde aberrant, sa propre vie.

Du désenchantement du monde à la folie créatrice

Handji, paru en 1931, est l'un des romans majeurs de la littérature belge francophone, aujourd'hui tombé dans l'oubli, sans doute en raison des amitiés peu recommandables de son auteur, Robert Poulet (1893-1989), envers l'armée allemande, durant la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, ce livre reçut de nombreux éloges lors de sa parution, si bien qu'il fut pressenti pour le prix Goncourt et obtint, finalement, le prix Auguste Bernaert remis par l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique. Ce qui fait d'*Handji* un roman d'exception, c'est l'art avec lequel Poulet réinvestit les théories de son maître, Franz Hellens (1881-1972), celles issues des *Réalités fantastiques* (Hellens, F., 1923). À la manière d'une Alice traversant le miroir et emportant avec elle le lecteur, Hellens prône l'effacement des éléments narratifs usités, notamment, dans les productions fantastiques françaises et susceptibles de révéler, dans l'esprit de celui qui le lit, le passage d'un niveau de narration premier, imitant la réalité, vers un niveau de narration second, dépourvu de tout repère (Denis, B., 2002, 7), à travers lequel le narrateur, les protagonistes et le lecteur entrent dans une communion telle qu'aucun ne s'est aperçu du procédé de déréalisation. La force du récit de Poulet est que le lecteur vit, sans en avoir conscience, cette espèce de trouble dissociatif, ce détachement total de soi au monde, à sa corporalité, à son environnement. L'expression de la folie à travers *Handji* détient ce pouvoir contaminant qui s'empare des protagonistes, David et Walter, au contact d'un être émanant de leur propre imagination, mais aussi de son lecteur qui ne se rend pas compte du point de rupture entre une folie qui couve, une expression effective et *a priori* cathartique de cette folie et une folie absorbante, mêlant temps de narration et temps de lecture, confondant réel et création.

En effet, Poulet nous expose la vie d'un soldat autrichien, David Miszaliyn, qui, dirigeant une troupe, lors de la Première Guerre mondiale, sur le front russe, subit l'abandon et la stagnation dans lesquels ses hommes et lui se trouvent de telle manière qu'il voudrait en finir (Poulet, R., 2013, 10). Tout comme les textes précédemment commentés, le monde n'a plus aucun sens. David ne croit plus en rien et, face au néant de son existence, survit davantage qu'il ne vit, comme une espèce de funambule écartelé entre une réalité ennuyante, amère et indigeste et un élan mortifère libérateur. Le lecteur qui connaît les récits du front de la Première Guerre mondiale et vit des années trente totalement désenchantées ne peut que s'identifier à l'état de perdition dans lequel se noie le personnage de David. Le décor du campement fait écho à l'esprit embrumé du soldat (Poulet, R., 2013, 19) : nous sommes plongés en territoire marécageux dont nul ne peut s'extraire. Arrive sur la ligne de front un autre soldat, un médecin, Walter Orlando. Ce dernier frappé par le regard vide et l'état profondément lymphatique de David décèle immédiatement la dépression qui le ronge et l'urgence qu'il y a à y remédier. Comme Walter croit qu'il est bénéfique d'extérioriser ses maux par le biais de la fiction, identifiée comme une saine distraction, il propose à David une espèce de jeu de rôles : se créer une figure fictive avec laquelle ils pourraient converser. Walter n'imagine pas un seul instant que cette proposition ouvre la faille dans laquelle l'esprit malade de David se réfugiera pour couvrir, puis décupler sa propension à la folie.

Après un temps de résistance où David refuse d'entrer dans ce procédé créatif (Poulet, R., 2013, 52 et 102), Walter parvient à ses fins en basant son récit onirique sur des éléments partagés par le soldat hagar. David, quittant dès qu'il le peut, l'horreur du monde, évoque régulièrement le souvenir d'une femme. Par conséquent, pour faciliter le déplacement d'une tension suicidaire vers une échappatoire imaginaire, Walter lui propose de mettre en scène un personnage féminin attrayant. Leur héroïne commune se fondera d'autant plus dans leur environnement cauchemardesque qu'ils la dotent d'une fonction inhérente à leur cadre de vie : elle est espionne. Enfin, persuadé qu'une création verbalisée est munie d'une fonction cathartique, apte à sauver David de son désir de mort, Walter l'invite, insidieusement, à entrer pleinement dans la fiction en devenant lui aussi – mais à un degré moindre en début de jeu – quelque peu créateur. C'est lui qui la baptisera *Handjtabûlah*, rapidement abrégé en *Handji* (Poulet, R., 2013, 135). Très vite, Handji prend davantage forme et est décrite de plus en plus clairement, tant dans son aspect que dans ses actes. Elle se vêt d'une véritable personnalité, si bien que même le lecteur, adoptant de plus en plus la position d'un David qui se laisse séduire par cet exutoire ludique, considère l'espionne comme un membre à part entière du camp. Il ne se rend pas compte que l'art poétique de Poulet modifie son point de vue : le lecteur ne suit plus la création de Walter alimentée grâce à la participation de David, mais lit les aventures d'une certaine Handji, semblant se lier d'amitié avec deux soldats et effaçant tout aspect dramatique de la guerre. David paraît lentement se départir de ses pensées affligeantes. La folie mortifère s'endort grâce à la distraction de la fable coécrite, mais aussi en raison de la séduction que manifeste davantage Handji. Walter n'y voit là qu'une portée salvatrice ou, du moins, réconfortante de l'âme. Il ne comprend pas que tous deux n'abordent pas ce dérivatif de la même façon.

Ainsi, si Walter est un créateur lucide, non atteint d'une forme de folie au moment de la proposition récréative, David est un esprit malade et perdu. L'attachement qu'ils éprouvent pour Handji n'est pas du même ordre. Si Walter est toujours pleinement conscient de la fiction qu'il a initiée et la développe pour les sauver, David, refusant de revenir à une réalité insipide, se complaît dans la fiction. Handji a un pouvoir anesthésiant : David, grâce à elle, ne ressent plus la douleur d'exister, mais oublie complètement sa propre existence. Il se déleste de ses souvenirs. Or, ne plus être de manière consciente, mais se complaire uniquement dans la fiction est également une folie qui affirme que les facultés cognitives de David sont incapables, ou du moins, ne désirent plus accéder à un niveau premier de compréhension du monde. Walter s'est trompé. La dépression de David n'est pas partie. Elle a simplement pris une autre forme, toute aussi mortifère, qui se nomme Handji. Il est thérapeutique de passer par la fiction pour dépasser son état abattu lorsqu'on détient encore la force d'esprit de délimiter réel et imaginaire, mais il est déviant d'effacer ces barrières et de vivre fictivement. David s'enlise dans le rêve que lui a conçu Walter, mais il n'est pas capable de maîtriser ce même rêve ; il n'en est pas créateur, mais acteur et à ce titre, il choisit de ne plus se comporter que comme tel. L'acteur n'est pas ici plein pouvoir agissant, mais interprète d'une fiction qu'il n'a pas érigée.

La folie passive et dépendante du cadre onirique dont souffre David permet à Handji de rompre ses liens avec son créateur. Walter remarque tardivement la nouvelle aliénation de David. Il vit pour Handji, pour la création, mais ce n'est pas là vivre, c'est être esclave du personnage. La troisième partie nous prouve que la création est devenue créature en s'ouvrant par un monologue d'Handji dans lequel elle déclare à la première personne du singulier : « il y a eu quelques moments pénibles, mais je ne me suis pas ennuyée une seule minute » (Poulet, R., 2013, 203). Le texte se poursuit : « enfin elle soupira d'aise de se sentir vivante, d'exprimer sa volonté » (Poulet, R., 2013, 204). Ce n'est plus l'imagination de Walter qui s'exprime, ce n'est pas non plus celle de David qui n'est plus capable d'exprimer la moindre volonté. L'acte créatif fou s'est emparé du récit. Il n'est pas vivant pour le plaisir d'exister, il a la possibilité de vivre en raison de l'envie de David de disparaître complètement. Walter n'a pas guéri David, il en a retardé quelque peu la pulsion de mort. Poulet nous démontre, par conséquent, qu'une fois qu'un personnage adhère à une fiction, il lui est impossible de revenir à son état premier et de choisir l'horreur de la vie à l'enchantement mystérieux de l'imaginaire. Dès lors, puisque nous ne détenons plus la force de déjouer l'illusoire, il nous faut périr sous le poids de l'illusion. David, pris d'une fièvre de plus en plus préoccupante, sombre dans un milieu hallucinatoire total. Refusant de quitter l'enchantement, il agonise et quitte définitivement toute réalité en ayant pour seul point de fuite la vision d'une Handji devenue, reflet de ses propres maux, de plus en plus cruelle. Cet aperçu de la corporalité d'Handji au moment de la mort de David prouve que l'imaginaire est devenu réalité.

Poulet, à travers *Handji*, nous offre une forme de folie aussi consolante que destructrice. Il nous démontre que la tentation de la déréalité n'est pas une issue bienfaitrice. En s'enfermant, tel David, dans l'inexistant, nous mourons aux autres, comme nous mourons à nous-mêmes. En tant que lecteurs qui nous sommes fait piéger

par le récit, en étant happés par le pouvoir de l'imaginaire, nous constatons qu'il ne peut y avoir de triomphe total de la fiction. Nous avons appris, en l'intériorisant à travers la lecture, que toute règle ou limite n'est pas folle si nous conservons notre conscience, notre libre-arbitre, car la véritable folie est de se plier à tout et de ne survivre que, dépourvus de toute initiative, dans l'aliénation à un monde auquel nous ne participons plus. La folie n'est pas un remède, elle est une fuite. A cette folie despotique, s'oppose la folie créative inhérente, non à un quidam malade, mais à l'artiste. L'écriture, considérée par ses pairs comme désordonnée, car elle se sépare de tout courant reconnu par le milieu littéraire, peut devenir une source inspirante, poussant au renouvellement de la production romanesque. Maître du récit hallucinatoire, Poulet propose de délaissier nos acquis, de rompre le pacte existant entre l'auteur et le lecteur et de nous initier, à notre insu, au roman poétique, mêlant réalisme et magie. Piégé, comme David, par le jeu de la fiction, le lecteur, retrouvant, quant à lui, pleinement son environnement et comprenant qu'il a été, lui aussi, le jouet des machinations de l'auteur, ne sombre pas dans la folie, mais accepte et, si l'écrit lui a plu, adhère à un nouveau discours créatif.

Le parcours de ces quatre textes écrits dans un XX^e siècle marqué du sceau de la rage destructrice des hommes nous a permis de comprendre que si le fou n'est plus l'aliéné que l'on exclut totalement du monde, c'est parce que ce monde, complètement dérégulé par les guerres et les crises, est entièrement marqué par la folie. Celle-ci s'est installée dans l'air du temps. Il n'est plus de comparaison entre le déséquilibré et le sain puisque tout être évoluant dans un milieu corrompu, en raison d'un dysfonctionnement global, représente une forme de folie. Cela ne signifie pas que le rejet, la peur de l'individu marginal ou l'étrangeté aussi fascinante qu'angoissante que les personnages peuvent éprouver au contact d'un tiers doté d'une singularité a disparu. Chaque personnage, détenteur d'un moi désordonné, va ressentir l'altérité malsaine d'autrui ou va décupler son intériorité corrompue à son contact. Ainsi le roi d'*Escorial* ne peut affirmer sa pleine puissance perverse que si sa folie exulte dans sa confrontation avec son bouffon. Nuñez ne s'imagine pas détenir en lui une telle propension à l'égotisme, de même que les aveugles, isolés dans leur village, ignorent et s'évertuent à ignorer qu'il existe d'autres modes communautaires au contact de ce singulier personnage jugé débile et rebaptisé Bogota. Le peuple du monde souterrain, trop accoutumé à l'obscurité de leur caverne, refuse d'écouter les découvertes de Jared et, le jugeant néfaste, tente de le contrôler ou de l'exclure de leur hiérarchie. Walter, croyant que son diplôme de médecin et son expérience de la guerre vont lui permettre de sauver David, collabore, à travers la folie imaginative dans laquelle il les entraîne, à confirmer la pulsion de mort que ce soldat nourrit face à l'ennui du front. Rien ne s'équilibre. Aucune tentative d'établir une nouvelle norme ne fonctionne. Comment pourrait-on retrouver une harmonie mondaine lorsque la réalité du texte se fait l'écho du quotidien tourmenté du lecteur ? Ce dysfonctionnement, quelques figures littéraires le ressentent. Ils écoutent le désaccord profond qui gronde en eux. Surgit l'idée de révolte. Cependant, celle-ci ne peut connaître une issue positive, à moins que l'on accepte de détruire ses préconceptions pour s'ancrer dans un nouveau modèle. Cette idée nous a été véhiculée selon deux schèmes : d'une part, Jared, apeuré, déboussolé, consent à se départir du monde des croyances pour appartenir à un nouvel

univers et fait le pari que ce dernier lui apportera une existence salutaire. D'autre part, à défaut de rencontrer une fin émancipée de toute folie par un autre moyen que la mort, l'auteur peut nous inviter à rebâtir notre milieu avili, en ne stagnant pas dans des conduites identiques – ces dernières ont démontré leur faillibilité –, mais en nous englobant, nous lecteurs, dans une expérience créatrice inédite nous poussant à nous détacher d'un genre littéraire surexploité vers une nouvelle forme esthétique. Peut-être est-ce l'art qui sauvera l'homme de son autodestruction innée à défaut de le préserver de toute folie ?

Références

- Altérac, Joseph, *H.G. Wells. Parcours d'une œuvre*, Encrage, Amiens, 1998.
- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1938.
- Canguhilem, Georges, *Le normal et le pathologique*, Presses universitaires de France, Paris, 1966.
- Carion, Jacques, *Les chemins de l'invisible dans les romans de Robert Poulet*, UCL, Louvain-la-Neuve, 1967.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980.
- Denis, Benoît, « Du fantastique au réalisme magique », dans *Textyles*, n°21, 2002.
- Dupont-Sommer, André, *Les écrits esséniens découverts près de la Mer Morte*, Payot, Paris, 1996.
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris, 2007 (1^{ère} édition 1972).
- Foucault, Michel, *Les anormaux. Cours au Collège de France 1974-1975*, Eress, Gallimard, Seuil, Paris, 1999.
- Galouye, Daniel, *Le monde aveugle*, Denoël, Paris, 1998.
- Gattégno, Jean, *La science-fiction*, Presses universitaires de France, Paris, 1971.
- Ghelderode, Michel, *Escorial*, Labor, Bruxelles, 1986.
- Hellens, Franz, *Le Fantastique réel*, Labor, Bruxelles, 1991.
- Jackson, Michaël, « Philosopher-Kings and Bankers », dans *Theoria: A Journal of Social and Political Theory*, n°107, 2005.
- Korff-Sausse, Simone, *Figures du handicap. Mythes, arts, littératures*, Payot, Paris, 2001.
- Newels, Margarete, « Le Fol dans les moralités du Moyen Age », dans *Cahiers de l'AIEF*, n°37, 1985.
- Parker, Robert, *Miasma. Souillure et purification dans la religion grecque archaïque et classique*, Les Belles Lettres, Paris, 2019.
- Platon, *La République*, Flammarion, Paris, 1992.
- Poulet, Robert, *Handji*, Labor, Bruxelles, 2013.
- Pézarid, Emilie, « Le genre de Jules Verne ou de Wells ? Le récit d'anticipation défini d'après ses modèles (1863-1935) », dans *Contextes*, n° 21, 2018.
- Romano, Hugues, *L'œil des dieux*, Thèète éditions, Paris, 1997.
- Sadoul, Jacques, *Histoire de la science-fiction moderne. 1911-1984*, Robert Laffont, Paris, 1973.
- Shakespeare, William, *Le Roi Lear*, Garnier-Flammarion, Paris, 2014.

- Stiker, Henri-Jacques, *Corps infirmes et société. Essais d'anthropologie historique*, Dunod, Paris, 2005.
- Tonelli, Franco, « Escorial de M. de Ghelderode : le rite et le mythe au théâtre » dans *The French Review*, Vol. 43, n°1, 1970.
- Wells, Herbert George, *Le Pays des Aveugles et autres récits d'anticipation*, Gallimard, Paris, 2000.

L'ART ET LA FOLIE OU LA FOLIE DE L'ART : LES « ERUDITES HYSTERIES » DE GUSTAVE MOREAU, ENTRE OBSESSION ET SAISISSEMENT

Sophie Lege

Université de Pau et des Pays de l'Adour, France

Abstract. *Madness is a vague notion whose link with creation has been highlighted since Antiquity, particularly with Aristotle's writings. However, this link may take many appearances and is not necessarily the creator's prerogative. The purpose of our article is to highlight the double way in which this concept of folly can be articulated, as much on the side of the artist and the creative act as on the side of the viewer and the vision of the work, thanks to the example of Moreau's work and his reception.*

Keywords: *madness; pictorial art; Gustave Moreau; instasis; extasis.*

L'idée d'une étroite connivence entre les arts et la folie semble avoir agité les esprits de plusieurs siècles avant de parvenir jusqu'à nous sous la forme d'un débat toujours actuel. Elle apparaît déjà dans le *Problème XXX* que rédige le pseudo Aristote afin d'interroger le fait que, selon lui, « tous les hommes qui se sont illustrés en philosophie, en politique, en poésie et dans les arts [sont] manifestement mélancoliques [...] à tel point que [certains ont souffert] de troubles provenant de la bile noire ». En effet, si le terme de *Folie* n'apparaît nullement dans l'essai aristotélicien, c'est par la *Mélancolie* – résultant d'un excès de bile noire selon la théorie des humeurs alors en vogue – qu'Aristote entend désigner cette affection de l'esprit qui, dans ses extrêmes, peut devenir *mania* – « la manie, excitation et exubérance de l'humeur » ou *extase* « qui signifie littéralement sortir de soi-même et qui image très bien le dédoublement de la folie ou de la création, l'égarement de l'esprit halluciné, illuminé ou inspiré » (Brenot, P., 2007, 35). Bien que ce concept de *Folie* ait été amené à être remanié au fil des siècles, c'est ici cette définition aristotélicienne que nous retiendrons comme base de notre réflexion afin d'étudier la manière double dont celui-ci peut s'articuler dans l'art pictural. En effet, si les questionnements du Philosophe et de nombreux penseurs après lui s'arrêtent sur l'idée que la *Mania* soit l'apanage du créateur, nous aimerions ici étendre cette considération au cas de l'observateur qui peut lui-même être saisi face à une œuvre d'art inspirée, au point d'être transporté « hors de soi ». Et c'est à travers l'œuvre de cet « assembleur de rêve » (Moreau, G., 1984, 96) qu'est Gustave Moreau et sa réception par certains de ces contemporains fascinés par son art que nous entendons mettre en évidence cette double articulation de la notion de *Folie* dans l'art, d'une part motrice d'une création originale et, d'autre part, résultat d'une sensibilité particulière à la vue d'une œuvre d'art *saisissante* ; en d'autres termes, comment la *Folie* crée l'Art et comment l'Art crée la *Folie*.

La Folie crée l'Art

Selon Gustave Moreau, « il y a dans l'exécution d'une œuvre d'art deux opérations nécessaires : rentrer en soi-même et en sortir. La seconde est la plus difficile » (Moreau, G., 1984, 186). Cette assertion présente à nos yeux un double intérêt puisque, si elle témoigne de la grande importance de l'intériorité dans l'œuvre de Moreau, elle révèle en même temps la difficulté du peintre à s'en extraire et, de fait, son refus de tout ce qui est extérieur à sa psyché.

Il est de fait que pour Moreau l'art, cette « langue du symbole, du mythe, du signe » (*Ibid.*, 183) entretient un lien direct avec l'âme humaine et ses tréfonds. Ses écrits et notes personnelles mettent d'ailleurs parfaitement en lumière l'importance que revêt pour lui la sphère de l'intellect et du spirituel, deux notions qui, dans sa réflexion, semblent s'amalgamer en une même puissance proche du divin, et dans lesquelles il puise ses visions symbolistes et éthérées. En effet, sa religiosité le distingue de la plupart de ses contemporains, soumis à la perte du sentiment religieux propre au XIXe siècle finissant ; une perte que Moreau refuse avec véhémence et à laquelle il impute les troubles de son époque : « En somme, toute erreur, toute imbécillité vient de là. Cette haine du surnaturel, du providentiel, du divin. Ils en mourront pour le sûr, et ce sera parfait. Pauvres nains hébétés de science, de fait, de documents, [...] l'humilité d'une seconde vous eût sauvé pour jamais ! » (*Ibid.*, 276). Par cette sensibilité religieuse, le peintre présente une disposition à l'attitude contemplative, à se retirer en lui-même et préférer l'introspection et ses visions intérieures aux sens et au monde physique, comme il l'affirme lui-même :

Je ne crois ni à ce que je touche ni à ce que je vois. Je ne crois qu'à ce que je ne vois pas et à ce que je sens. Mon cerveau, ma raison me semblent éphémères et d'une réalité douteuse ; mon sentiment intérieur seul me paraît éternel. (Moreau, G., 1984, 275)

Je souhaiterais rapprocher ici ce caractère méditatif, ce retrait dans un univers intime, de la notion d'*instase* telle que le propose Mircea Eliade par opposition à l'*extase* (dont l'étymologie désigne une « sortie hors de soi »). Notons par ailleurs que la définition d'Eliade recouvre un caractère sacré puisqu'il fait de cette « descente en soi même [une] démarche d'intériorisation propre aux mystiques orientales, l'homme s'accomplissant en se dissociant du monde des apparences, et en coïncidant avec son vrai moi » (Fortin, A., 2003, 111).

Or, tel un « mystique enfermé en plein Paris », le peintre choisit dès le début des années 1880 de se retirer en marge du monde dans son hôtel au 14 de la rue Rochefoucauld – n'acceptant que rarement les visites d'une poignée d'intimes – afin de s'adonner à ces introspections sans être soumis aux perturbations extérieures. Pierre-Louis Mathieu parle d'un « tempérament saturnien, fier et timide » (Mathieu, P.L., 1994, 149). Par ailleurs, il orne sa thébaïde de ses œuvres qu'il garde jalousement selon les dires de Josaphin Péladan qui parvient à être reçu chez lui en 1885 et livre ce témoignage :

Il m'apparut exclusivement occupé du souci de m'éconduire avec égards. Je ne pus obtenir, et je ne crois pas qu'on ait obtenu d'avantage, que de voir ce qui était au mur. Il m'assura que jamais personne ne lui avait paru aussi digne que moi de comprendre son art, mais qu'il était plus jaloux de ses deux-cents toiles cachées dans son hôtel qu'un calife de ses femmes, et qu'enfin, à les laisser voir il cesserait aussitôt lui-même de s'y plaire (Péladan, 1888, 51).

Par ce refus du monde extérieur auquel il préfère une claustration volontaire parmi ses œuvres Gustave Moreau semble correspondre à l'image du Bellérophon qu'Aristote cite en exemple à la mélancolie, ce héros qui « ne recherchait que les solitudes ». Le peintre, ici, est néanmoins conscient d'être aux prises avec une forme de *Mania créatrice* qui le transcende et qu'il désigne comme partie intégrante de sa vie puisqu'il la définit comme

Cette flamme qui est en moi, cette ardeur jamais assouvie, cette passion pour tout ce qui est beau et rare ; cette chose qui changera d'essence, qui perdra les faiblesses qui me sont chères parce qu'elles me font souffrir et aimer ; mon être agité, mon moi enfin (Moreau, G., 282).

Finalement, l'art semble être pour Moreau un exutoire nécessaire, lui permettant d'exprimer cette passion et Pierre-Louis Mathieu va jusqu'à affirmer qu'« à défaut de connaître le divan du psychanalyste, c'est à l'art que Moreau eut recours pour exprimer ses rêves et ses pulsions » (Mathieu, P.L., 1994, 151).

Par ailleurs, cette *fureur* créative qui lui est chère et à laquelle se mêlent ses instases permettent au peintre de livrer une création originale tant dans son iconographie que dans sa technique. Considéré comme un artiste académique et « le dernier peintre d'histoire » (*Ibid.*, 149), la source d'inspiration première de Moreau réside dans les mythes antiques et l'Écriture Sainte, sujets qu'il tire de ses lectures et rêveries et lui permettent – tout en donnant à son art une portée morale – de s'extraire d'une société qu'il refuse. Néanmoins, il ne s'agit pas tant pour Moreau d'illustrer que d'évoquer (*Ibid.*, 151) et, pour ce faire, il s'attache à développer une iconographie nouvelle. Comme l'a soulevé Emile Zola, « son talent consiste à prendre des sujets qui ont déjà été traités par d'autres et à les remanier d'une façon différente, plus ingénieuse » (Zola E., 1876). Cette volonté est notamment visible dans son aquarelle *Œdipe et le sphinx* exposée en 1861. S'il se souvient certainement de l'Œdipe qu'Ingres réalise en 1827, Moreau choisit ici une posture nouvelle pour son sphinx qui ne siège plus fièrement sur son amat rocheux mais s'accroche à Œdipe pour mieux lui faire face et mêler son regard fasciné à celui du futur roi de Thèbes. De même alors qu'il choisit de traiter le thème d'*Orphée* en 1865, Moreau se détache de l'iconographie habituellement présentée pour inventer la scène où la « jeune fille recueille pieusement la tête d'Orphée et sa lyre portées sur les eaux de l'Hèbre aux rivages de Thrace » (cité par Lacambre G., 1997, 46).

Par ailleurs, dans l'art de Moreau, les figures semblent plongées « dans un geste de somnambulisme idéal [...], presque inconsciente du mouvement qu'elles exécutent [...] au point de les faire paraître toutes endormies ou emportées vers d'autres mondes que celui que nous habitons » (Moreau, G., 1984, 197). En effet, le peintre prône le principe de la Belle Inertie, emprunté aux compositions de Michel-Ange, qui lui

permet de teinter ses toiles d'une atmosphère onirique, irréaliste en mettant l'observateur face à « une sorte d'immobilité [...] lourdement tendue [et] une pesante sensualité » (Bataille, G., 1961). Mais outre ce hiératisme omniprésent de la figure, le peintre use d'une technique picturale particulière afin d'amener à l'« absorption de l'individu par le rêve » (Moreau, G., 1984, 198). En effet, comme l'a démontré Véronique Sorano Stedman, il joue sur divers procédés qu'il amalgame afin de rendre une sensation de flou, une sorte de non achevé qui confère à ses toiles leur trouble caractéristique : des

Aplats réguliers en pleine pâte, peintures diluées en jus et en glacis, usage des réserves, fonds colorés ou blancs, effets de grattage et de frottis, matières discontinues, travail à la brosse, au couteau à palette ou au pinceau de martre, reports graphiques. (Sorano-Stedman, V., 199, 24)

A ce mode opératoire, il ajoute un usage novateur de la couleur et du dessin qui se font plus expressifs que décoratifs puisqu'ils « tradui[sent] d'abord l'émotion et ser[vent] l'imaginaire » (*Ibidem*) : « L'évocation de la pensée par la ligne, l'arabesque et les moyens plastiques, clame Moreau, voilà mon but » (Moreau, G., 1984, 57). Or, cette recherche d'iconographie novatrice pour évoquer les mythes et ces diverses techniques plastiques, tout en permettant à Moreau de donner à voir des visions mythiques issues « du tréfond de l'âme humaine », de traduire le rêve ou évoquer la pensée, vont faire de lui le père du mouvement symboliste et un précurseur du fauvisme.

L'Art crée la Folie

Cette *Folie* qui anime le « créateur d'art » (Moreau, G., 1984, 142), entendue comme une *mélancolie* poussant le peintre à s'extraire de sa société pour préférer l'isolement et l'instase, mais également sous la forme de *Mania* qui se fait fureur créative incontrôlable, s'articule donc à la source même de l'art de Moreau puisqu'elle lui permet de livrer un art original et personnel, un art que Moreau souhaite à même d'entraîner une « absorption de l'individu par le rêve » (*Ibid.*, 198).

Or, par son œuvre et son mode de vie ascétique, le peintre de la rue Rochefoucauld acquiert bientôt une image vaporeuse de « mystique enfermé en plein Paris » (Huysmans, J.K., 2008, 139) auprès de certains de ces contemporains fascinés par ce « maître sorcier » (Lorrain, J., 1888). Jean Lorrain et Joris Karl Huysmans sont de ceux-là.

Jean Lorrain entretient avec l'art un lien particulier. En effet, s'il place nombre de ses œuvres poétiques sous le patronage de la peinture (son premier recueil, *Le Sang des Dieux*, s'ouvre sur une reproduction de l'*Orphée* de Moreau et *La Forêt bleue* sur la *Primavera* de Botticelli), c'est avant tout qu'il s'avère être d'une sensibilité particulière pour l'œuvre d'art, une sensibilité confinant au trouble physique et psychique dont son ami Octave Uzanne nous livre le témoignage en ces termes :

Rarissimes sont ceux qui [comme Lorrain] sont vraiment délicats, passifs du beau, et qui ont la commotion directe de l'art, la divination de la supérieure esthétique, le sentiment de la perfection, de la grâce, de l'harmonie des lignes et des couleurs ; et qui entrent en

communion extasiée avec les œuvres de statuaire ou de peinture, de céramique ou d'art appliqué dignes d'un hommage éclairé. [...] . Lorrain encaissait avec une volupté défaillante ces coups de poing ; sa figure se magnifiait vis-à-vis des toiles magistrales, des œuvres de primitifs ignorés, devant les portraits expressifs — même devant le cauchemar d'Hyéronimus Bosch — les magots de Téniers, les scènes de Jean Steen ou les interprétations grandioses des légendes chrétiennes. (Uzanne, O., 1913, 26)

L'œuvre d'art revêt donc un caractère profondément fascinant chez Lorrain qui, par ailleurs, recherche ce pouvoir saisissant et « ne demande à l'art que de l'émotion et du charme » (Lorrain, J., 1895, 296). Or, il trouve dans l'art de Moreau ce *charme* à même de le séduire et de le transporter, une *émotion* si grande qu'à ses yeux, il en va « de la sorcellerie et de l'incantation » (Lorrain, J., 1888). C'est pourquoi, dès 1882, Lorrain entre en contact avec le peintre et engage une correspondance dans laquelle il entend « bâtir un équivalent poétique à la texture picturale du peintre » (Rapetti, T. dans Lorrain, J. et G. Moreau, 1998, 10), un exercice qui, parallèlement, semble avoir pour but une sorte de délivrance. En effet, l'écriture chez Lorrain se fait cathartique puisque, comme l'a souligné Jean de Palacio, on constate chez lui une « volonté d'exorcisme par l'écriture » (De Palacio, J., 1974, 51). Ce mot d'« exorcisme » n'est pas anodin et révèle la puissance de ce saisissement qui trouble l'auteur qui n'hésite pas d'ailleurs à faire de Moreau un « enchanteur » ayant « envouté tout son siècle [et] ensorcelé ses contemporains » (Lorrain, J., 1888). L'art et l'univers symboliste de Moreau hantent l'œuvre de l'écrivain qui abonde en figures féminines angoissantes, en êtres indolents, comme plongés dans une léthargie onirique, ou encore en visions de l'ordre du féerique, de l'irréel, fidèle en cela aux rêveries du peintre.

En outre, certains personnages chez Jean Lorrain semblent être autant d'avatars littéraires, eux-mêmes en proie à une fascination pour les œuvres d'art allant jusqu'à un certain trouble psychique. On notera par exemple le pygmalionisme de Monsieur de Bougreton, dont la fascination pour une *Hérodiane* de Luini confine à l'amour sensuel, et dont le souvenir se mêle à l'idée d'une femme de chair et d'os. Vanessa Raggi, voulant définir cette tendance au pygmalionisme, affirme qu'« une [...] personne tout à fait extérieure au processus de création peut être séduite par une œuvre au point de saisir son emprise. Cette personne pour Lorrain, se sera Bougreton. » (Raggi, V., 1999, 42). Mais si le musée chez Bougreton se fait refuge, il devient un véritable piège pour Monsieur de Phocas (en atteste le titre même du chapitre décrivant la rencontre avec les œuvres de Moreau) . Celui-ci en effet, sous l'impulsion du peintre Ethal, se rend à l'hôtel de la rue de la Rochefoucauld afin de se confronter à l'art du « peintre de la Douleur, de l'Extase et du Mystère » et à « la sorcellerie [...] de ses aquarelles » (Lorrain, J., 2001, 250) dans l'espoir de voir ses tourments apaisés. Mais ce qui advient est tout autre comme l'affirme désespérément le protagoniste : « Je vais m'enivrer, m'hypnotiser de beauté devant l'œuvre d'un Gustave Moreau et je rapporte une âme d'assassin » (*Ibid.*, 256).

Phocas, saisi par le pouvoir des images du peintre est alors transporté hors de toute raison, hors de soi, dans une *Ek-stasis* inquiétante qui n'est pas sans rappeler les symptômes du syndrome de Stendhal théorisé en 1979 par Graziella Magherini. En cela, ces personnages se font porteurs de la fascination de leur créateur, Jean Lorrain,

qui les charge de son trouble face aux œuvres d'art – et plus particulièrement face à la *magie saisissante* des œuvres de Moreau – afin de s'en dessaisir lui-même et trouver un exutoire à son ravissement par l'art d'un peintre qu'il admire comme un « mage ».

C'est par ailleurs par l'intermédiaire de cet écrivain que Joris Karl Huysmans parvient à être introduit auprès du « maître sorcier » en juin 1885. A cette date Huysmans a déjà été inspiré par les œuvres de Moreau dont il a publié plusieurs critiques et qu'il a participé à rendre célèbres notamment avec la parution d'*A Rebours* en 1884, dont le chapitre V est désormais célèbre pour ses ekphrasis de deux toiles – deux *Salomé*.

Comme le souligne Daniel Grojnowski, « l'intérêt qu'il porte à Gustave Moreau a été précoce » (Grojnowski, D., 2021, 15). Bien qu'initialement poussé vers le Naturalisme, tant dans l'art littéraire que dans l'art pictural, Huysmans se trouve lui aussi saisi face aux œuvres de Moreau – en particulier face à l'*Apparition* exposée en 1876 – « dont l'obscurité mystique [le] repousse et cependant [l']obsède invinciblement » (Huysmans, J.K., 1876). En esthète antimoderne, Huysmans recherche dans l'art un moyen de s'extraire de son époque, de fuir un réel désillusionné et une époque qu'il juge lui aussi dégénéréscente. Or, l'œuvre de Moreau, « indépendante d'un temps, fuyant dans les au-delà, planant dans le rêve » (Huysmans, J.K., 1889, 251), est en cela à même de lui proposer un exutoire dans lequel il s'absorbe, se perd en méditations *extatiques*. Néanmoins, à l'instar de Jean Lorrain, il cherche à se dessaisir partiellement de « ce qui le prend ainsi » (Leclerc, J., 1996, 85) et de fait utilise lui aussi sa plume comme moyen cathartique et se crée un avatar littéraire dans le personnage de Des Esseintes, esthète décadent choisissant de fuir la mondanité, « de se soustraire à une haïssable époque » (Huysmans, J.K., 1977, 129) pour se retirer dans son hôtel particulier dont il orne les murs « d'œuvres suggestives le jetant dans un monde inconnu [...], lui ébranlant système par d'érudites hystéries » (*Ibidem*) : la *Salomé dansant* et l'*Apparition* de Gustave Moreau. En effet, pour Des Esseintes – et donc Huysmans – seul « le talent [de Moreau] le ravissait en de long transport » (*Ibidem*), et c'est face à ces images que le personnage s'abandonne à la contemplation et à la rêverie « pendant des nuits » (*Ibidem*). De fait, là encore, par le biais d'un personnage fictif poussé à l'extase par les visions d'œuvres Moreauesques, l'écrivain témoigne d'une expérience propre qu'il cherche à transcender.

Dans les deux exemples étudiés brièvement ici, le travail d'écriture semble donc être un exutoire nécessaire pour l'auteur aux prises avec un art fascinant dont il cherche à annihiler – ou tout du moins atténuer – le pouvoir saisissant en traduisant l'émotion et l'effet du pictural, en l'intégrant à la sphère littéraire pour le mieux appréhender. Car selon Freud, qui lui-même fut parfois la victime d'un tel saisissement et qu'il chercha à contrecarrer, l'analyse de l'œuvre peut permettre de s'en dessaisir et l'écriture a pour fonction de déjouer, atténuer la puissance de fascination de l'image. En effet, comme il le confie dans son *Moïse de Michel-Ange* en 1914, « il est possible qu'une [...] œuvre d'art nécessite une interprétation, et que ce soit seulement après l'avoir effectuée que je puisse apprendre pourquoi j'ai été soumis à une impression d'une telle puissance » (Freud, S., 1985, 89) et donc s'en détacher. Pour Josée Leclerc

qui a étudié cette conception freudienne du saisissement par l'image, il se dégage la notion d'*Hiflosigkeit*, d'impuissance : l'impuissance de l'observateur à se défaire de sa fascination, de se détourner de ce « pouvoir magique susceptible de capter le regard et saisir la pensée » (Leclerc, J., 1996, 85).

Une impuissance que nombre de contemporains semblent avoir ressenti face à une œuvre de Moreau, comme en témoigne Adolphe Tabarant : « il arrive que [le tableau] de cet inconnu vous empoigne au passage et vous retient quoi qu'on fasse, irrésistiblement » (Tabarant, A., 1963, 333).

Ainsi, il apparaît dans notre étude la manière double dont nous pouvons appréhender la notion de *Folie*, entendue dans sa définition aristotélicienne, autour de l'art de Gustave Moreau. Si celle-ci peut d'une part se traduire par la mélancolie, un retrait en soi-même et une *mania* créatrice, Moreau semble alors aux prises avec une telle affection de l'esprit lorsqu'il se retire dans son hôtel, entouré de ses œuvres qu'il garde jalousement, ou qu'il entre en lui-même pour extraire des visions personnelles qu'il transpose sur la toile dans une sorte de fièvre *agitée*. Sa création, de fait, se fait traduction de ces états mélancoliques et maniaques, d'une part dans son iconographie, qui exploite les sphères bibliques et mythologiques aptes à extraire, à créer une césure avec l'époque désenchantée du XIX^e siècle finissant ; et d'autre part dans son traitement pictural, qui évoque un flou onirique, symboliste tout en se faisant novatrice par la touche et l'emploi de techniques particulières.

En transposant ainsi ses affections dans son art, Moreau semble doter son œuvre d'un pouvoir saisissant auquel nombre de ses contemporains sont confrontés. Nous avons choisi ici de mettre en lumière les cas de Jean Lorrain et Joris Karl Huysmans qui, particulièrement réceptifs à ces évocations picturales, ont doté leurs personnages de fiction de leur propre fascination pour l'art de Moreau, permettant ainsi de mettre en lumière par le biais d'avatars littéraires la manière dont les toiles du peintre les saisissent. Or, c'est cette fois la notion d'*extasis* qui transparait puisque, face à l'image, ces regardeurs sont transportés hors d'eux-mêmes, hors de leur époque, et plongés dans une attitude méditative semblable à celle du peintre, ou au contraire bouleversés par des affections physiques et psychiques, des « coups de poing » de l'art.

Une dialectique semble donc s'opérer entre le psychisme du peintre et celui de son public, une dialectique qui s'opère par l'intermédiaire de l'œuvre d'art, à la fois résultante de la *mania* et de l'*instase* du créateur, et porteuse d'un charme saisissant menant lui-même à l'extase et à la mélancolie du spectateur.

Références

- Bataille, George, « Gustave Moreau l'attardé, précurseur du surréalisme » in *Arts*, n°825, 13 juin 1961.
 Brenot, Philippe, *Le génie et la folie*, Odile Jacob, Paris, 2007.

- De Palacio, Jean, « Le mythe de la décollation et le décadentisme » dans *Revue des sciences humaines*, n°153, 1974.
- Fortin, André, *D'un désert à l'autre : L'expérience chrétienne*, Fides, Québec, 2003
- Freud, Sigmund, « Le Moïse de Michel-Ange » dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, Paris, 1985.
- Grojnowski, Daniel, *Huysmans, Moreau, Salomé : la fin du moderne*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, 2021.
- Huysmans, Joris-Karl, "Salon de 1876", dans *La République des Lettres*, juillet-septembre 1876.
- Huysmans, Joris-Karl., *Certains*, Tresse et Stock, Paris, 1889.
- Huysmans, Joris-Karl, *A Rebours*, Gallimard, Paris, 1977.
- Huysmans, Joris-Karl, *Écrits sur l'art*, Flammarion, Paris, 2008.
- Lacambre, Geneviève, *Gustave Moreau, Maître sorcier*, Gallimard, Paris, 1997.
- Leclerc, Josée, « Freud devant l'objet d'art » dans *Trans*, numéro 7, hiver 1996.
- Lorrain, Jean, *Monsieur de Phocas*, Flammarion, Paris, 2001.
- Lorrain, Jean, *Monsieur de Bougreton*, Le Chat Rouge, Frontignan, 2014.
- Lorrain, Jean, « Chronique de Paris – un maître sorcier », dans *l'Évènement*, 29 novembre 1888.
- Lorrain, Jean et Gustave Moreau, *Correspondance et Poèmes*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1998.
- Mathieu, Pierre-Louis, *Gustave Moreau*, Flammarion, Paris 1994.
- Moreau, Gustave, *L'assembleur de rêves*, Fata Morgana, Fontfroide, 1984.
- Peladan, Joséphin, *Le salon de Péladan*, Dentu, Paris, 1888.
- Sorano-Stedman, Véronique, *Gustave Moreau, vers le songe et l'abstrait*, Somogy éditions d'art, Paris, 2018.
- Tabarant, Adolphe, *La vie artistique au temps de Baudelaire*, Mercure de France, Paris, 1963.
- Uzanne, Octave, *Jean Lorrain, l'artiste, l'ami, souvenirs intimes, lettres inédites*, Champion, Paris, 1913.
- Zola, Emile, *Le Messager de l'Europe*, Saint-Pétersbourg, juin 1876.

CHARLES BUKOWSKI, JEAN GENET : POUR UN ART DE CLOCHARDS SUPÉRIEURS

Malak Ben Hamou

École Supérieure de l'Éducation et de la Formation, Agadir, Maroc

Abstract. *Jean Genet and Charles Bukowski are two authors who lived at the same time and whom everything seems to separate, in terms of their writing style, their worlds and their life paths. Nevertheless, the enfant terrible of French literature and the Frozen Man had a similar vision of literary creation: it takes place in total solitude, despair and marginality. Jean Genet made melancholy and periods of depression major characteristics of artistic creation. In his view, an artist who has not experienced existential and creative crises will never be able to create a masterpiece. He himself went through several crises and attempted suicide on numerous occasions. He even developed a whole theory of crisis. Bukowski, on the other hand, always distanced himself from social conventions, settled into marginality and also attempted suicide on numerous occasions. These two provocative 20th-century authors, united by a taste for solitude, poetry and marginality, are the writers of marginality par excellence. Despite all the differences that separate them, there is a fundamental similarity between them: the exclusion they both suffered at an early age, the melancholy that accompanied them and the creative force that resulted. Behind the image of two tramps, one an ex-convict and the other an alcoholic, lie two heightened sensitivities that transform solitude and despair into reality. It is this relationship between, melancholy, suicide and writing that we propose to question in this article by drawing a parallel between the artistic vision of Jean Genet and that of Charles Bukowski.*

Keywords: *melancholy; suicide; writing; marginality; crisis.*

Le début du XXème siècle a vu naître deux grands auteurs de part et d'autre de la planète, deux géants de l'écriture qui vont graver leurs noms en lettres de feu dans le monde littéraire : Jean Genet (1910-1986) et Charles Bukowski (1920-1994). Ces deux écrivains que tout semble séparer a priori et dont les styles d'écriture sont diamétralement opposés ont toutefois plus d'un point en commun. En témoignent la trajectoire de leurs vies respectives, leur vision de l'écriture et de la société, leur goût pour la solitude et la marginalité et leur exécration pour le monde où ils évoluent, les institutions et les mondanités. *L'enfant terrible des lettres françaises* et *L'Homme Frigorifié* ont tous deux vécu en marge de la société et à la lisière de leur époque et ont écrit sur toutes sortes de marginaux, en commençant par eux-mêmes. Aucun parallèle n'a été fait à notre connaissance entre ces deux œuvres qui se rejoignent sur bien des points.

L'un des deux auteurs était dépendant du Nembutal, l'autre de l'alcool, l'un ayant vécu son enfance dans la cruauté des cachots, l'autre sous le joug d'un père autoritaire et violent, l'un souffrant de son homosexualité qu'il voyait comme une anomalie,

l'autre de ses complexes physiques dont une acné sévère qui eut un impact dramatique sur ses relations avec les femmes. Ils semblaient voués à la précarité, tout les prédisposait à cette destinée, tout portait ces deux enfants vers une vie de clochards, néanmoins, leur penchant pour les livres et l'écriture les mena plutôt vers une vie et un art « de clochards supérieurs » pour reprendre les termes de Genet. C'est ce rapport entre clochardise, mélancolie et écriture que nous tenterons d'analyser, notamment à travers la notion de marginalité ou encore la figure de Démocrite.

Ces deux écrivains inclassables qui étaient tous deux de grands lecteurs de Dostoïevski ne se sont jamais rencontrés de leur vivant. Si Genet ne semble avoir jamais mentionné Bukowski dans ses livres, l'auteur américain en revanche était un grand lecteur de Genet. Une certaine rumeur disait que ce dernier trouvait que Bukowski était le meilleur poète d'Amérique (Bukowski, C., 2017, 134). Rien ne semble affirmer cette rumeur colportée par Bukowski lui-même et rien ne laisse supposer non plus que Genet ait déjà lu son œuvre mais qu'elle soit véridique ou non, elle démontre l'importance que l'écrivain américain accordait au point de vue de l'écrivain français. Il écrit même en 1965 que Genet est un écrivain qui « écrit très très bien, qui écrit trop bien, qui écrit si bien qu'il vous fait piquer du nez » (*Ibid.*, 82) Nulle surprise à la lecture de cette phrase puisque Bukowski était fasciné par ces écrivains qui se tenaient à la marge de la société pour pouvoir écrire.

Les coupables-nés

Leur première expérience avec l'écriture, à savoir sur les bancs de l'école, est quasi similaire, à un détail près. Leur imagination leur permit à tous les deux de se distinguer de leurs camarades, à travers des descriptions réalistes et minutieuses sans être pour autant véridiques. Bukowski, à l'âge de 10 ans, dut décrire la visite du président Hoover à laquelle il ne n'assista pourtant pas à cause de son père. Le jour de la visite du président, un samedi, était le jour durant lequel l'écrivain devait tondre la pelouse de la maison et le jour durant lequel il se faisait le plus battre, à coups de ceinture, par son père : « si j'oubliais UN seul brin d'herbe, il me flanquait une raclée monumentale. Et c'est les fesses en sang qu'il me fallait ensuite reprendre le harnais et m'en aller lui arroser son gazon. » (Bukowski, C., 1996, 286) Cette dissertation à propos d'un président qu'il ne vit pas et d'un discours qu'il n'entendit pas, marqua un tournant dans la vie de l'écrivain :

Tout le monde écoutait. C'étaient mes mots à moi qui remplissaient la salle de classe, qui allaient de tableau noir à tableau noir, qui frappaient le plafond, y ricochaient [...] Quelques-unes des plus jolies filles de la classe commencèrent à me regarder en douce. Je buvais mes mots comme si j'avais été éperdu de soif. Je commençais même à croire à ce que j'avais écrit. (Bukowski, C., 1985, 97)

Grâce à cette première expérience, Bukowski comprit le pouvoir que pouvaient avoir les mots, la joie que pouvait procurer l'écriture, la satisfaction de remplir tout seul l'espace à la force de ses mots et de ses phrases, le sentiment de fierté d'être enfin vu, reconnu, applaudi. Comme le dit Brigitte Lemonnier, dans son article « L'Homme

frigorifié », l'écrivain est « confronté à une nouvelle expérience du stade du miroir tel que Lacan l'a conceptualisé. Ce sont ses mots reconnus par l'Autre qui lui donneraient cette identité » (Lemonnier, B., 2011, p. 34).

Si Bukowski découvrit la joie d'être reconnu, Genet, lui, fut reçu par du mépris, de la raillerie et le sentiment définitif d'exclusion et de non-appartenance. Genet dut décrire sa maison alors qu'il était orphelin et fut pointé du doigt par ses camarades. Cette anecdote fait partie des points de rupture définitifs de l'écrivain français avec les autres, la société et la France :

Le maître d'école avait demandé d'écrire une petite rédaction, chaque élève devant décrire sa maison ; il s'est trouvé que ma description était, selon le maître d'école, la plus jolie. Il l'a lue à haute voix et tout le monde s'est moqué de moi en disant : « Mais, c'est pas sa maison, c'est un enfant trouvé. », et alors il y a eu un tel vide, un tel abaissement. J'étais immédiatement tellement étranger, oh ! le mot n'est pas fort, haïr la France, c'est rien, il faudrait plus que haïr, plus que vomir la France [...] (Genet, J., 1991, 149)

À travers ces deux événements, les deux écrivains commencèrent à forger leur identité d'écrivains à venir, à savoir des écrivains solitaires, marginaux, exclus qui chanteront les damnés, les parias les laissés pour compte et qui ne brilleront que grâce à cela et à travers leur art : « Si je ne puis avoir le plus brillant, je veux le destin le plus misérable, non pour une solitude stérile, mais afin d'obtenir d'une si rare matière, une œuvre nouvelle. » (Genet, J., 1995, 278)

Ils se sont de facto, dès leur plus jeune âge, rangés du côté des parias et des marginaux de la société. Ils menèrent tous les deux une vie de clochards, tantôt vivant dans la rue, tantôt dans des chambres d'hôtel miteuses, tantôt, dans le cas de Genet, en prison. Tous deux erraient en solitaire. Pendant que l'écrivain français sillonnait l'Europe, Bukowski, lui, errait à travers l'Amérique avec pour seuls compagnons fidèles, perpétuels et inchangés, et pour l'un et pour l'autre, les livres.

Bukowski a toujours regardé le monde de sa position d'homme frigorifié, indifférent et insensible à tout : « D'aussi loin que je remonte dans mes souvenirs, j'ai – depuis le jour de ma naissance – constamment adopté la Position de l'Homme Frigorifié [...] totalement Frigorifié. Déjà, comme par avance. Et pour toujours. » (Bukowski, C., 1996, 285) Comme il l'explique, cette position ne voulait aucunement dire qu'il était insensible ou que les autres pouvaient éprouver plus d'émotions que lui, il était tout simplement différent des autres et indifférent à tout ce que représentait la société. Sa définition de sa position d'Homme frigorifié est celle de la marginalité. Il se tenait à l'écart de la masse, de ses préoccupations, de ses habitudes, de ses passions, de son train-train de vie quotidien :

il n'est pas tout à fait exact que je ME FOUS de tout, que je ne me mets jamais en colère, que la haine, l'espoir et le bonheur me sont inconnus. On aurait donc tort de croire que je suis TOTALEMENT dépourvu de passions, de réactions ou d'épiderme ; [...] mes sentiments, mes pensées, ma façon d'agir m'ont radicalement séparé de mes contemporains. (Bukowski, C., 1996, 297)

Cette définition convient en tous points à celle de la marginalité. La vie de l'écrivain se faisait en parallèle à celle des autres : « Les marginaux. Ceux qui ne sont pas comme les autres, comme le reste du monde, ceux qui sont en périphérie. "Être en marge de" signifie : se faire en parallèle, tout en ayant moins d'importance. » (Théberge, J., 2019)

Genet, de son côté, a adopté la position de l'ennemi déclaré. Il a haï la France, la société, les institutions et les a rejetées autant qu'il s'est fait rejeter par elles : « J'ai voulu m'opposer à elle, mais elle m'avait déjà condamné, punissant moins le voleur en fait, que l'irréductible ennemi dont elle redoutait l'esprit solitaire. » (Genet, J., 1995, 277-278) Ils sont tous les deux, pour reprendre l'expression de Bukowski à propos de lui-même, des « coupables-nés » (Bukowski, C., 1996, 286).

Genet est coupable d'être orphelin, pupille de l'assistance publique, homosexuel, prostitué, voleur, bagnard. Bukowski est coupable d'être pauvre, maltraité par son père, ignoré par sa mère, détesté et méprisé par ses jeunes camarades, défiguré par des furoncles qui lui laissèrent des traces sévères sur le visage. Mais ils sont surtout coupables d'avoir opposé une résistance à leurs sociétés, coupables de n'avoir jamais voulu se fondre dans la masse, mener une vie ordinaire, courber l'échine devant l'autorité et le pouvoir. Les deux esprits solitaires de la littérature et de leur siècle sont coupables d'avoir toujours évolué en marge de la société et d'en être fiers.

L'ennemi déclaré et *L'Homme Frigorifié* se sont tous deux érigés comme porte-parole des parias de leur siècle. Deux laissés-pour-compte qui ont su « transformer le brouillard de merde en gaz hilarant » (Bukowski, C., 2017, 194) et la pourriture en or sous leur plume étincelante : « Avec les damnés est d'ailleurs le titre sous lequel il a réuni des extraits de sa vie depuis son enfance. » (Lemonnier, B., 2011, 35) Les damnés de toutes sortes se sont retrouvés dans leur œuvre, ou pour reprendre les termes de Genet, ont gagné un droit d'asile dans leurs livres. Après avoir connu la froideur des nuits sur les bancs publics, la solitude des cachots, la cruauté de la rue, ils ont coupé tout lien avec notre société, ses lois, ses normes, ses règles et ses institutions :

Je me suis voulu traître, voleur, pillard, délateur, haineux, destructeur, méprisant, lâche. À coup de hache et de cris, je coupais les cordes qui me retenaient au monde de l'habituelle morale, parfois j'en défaisais méthodiquement les nœuds. Monstrueusement, je m'éloignais de vous, de votre monde, de vos villes, de vos institutions. Après avoir connu votre interdiction de séjour, vos prisons, votre ban, j'ai découvert des régions plus désertes où mon orgueil se sentait plus à l'aise. (Genet, J., 1947, 203)

Cette assertion aurait pu être faite par Bukowski. C'est dire à quel point leur vision de la société, de la vie et de l'homme se ressemble à s'y méprendre. Leur lucidité est représentative de toute leur œuvre et de toute leur vie. Tout comme Genet, il est très lucide, trop lucide. Il est capable de se décrire et de se connaître sans sensiblerie, sans complaisance et sans apitoiement. D'ailleurs, Bukowski se décrivait de la même manière, en utilisant presque les mêmes adjectifs :

mes sentiments vont aux estropiés, aux torturés, aux damnés, aux égarés, non par compassion mais par fraternité, parce que je suis l'un des leurs, perdu, paumé, indécent, minable, [...] apeuré, lâche, injuste, avec de brefs éclairs de gentillesse ; salement atteint et conscient de l'être, cette lucidité ne m'est d'aucun secours, au lieu de me guérir elle me plombe. (Bukowski, C., 1977, 131)

Monstrueusement, les deux auteurs se sont tenus à l'écart de la masse, de la vie en société, des normes, des gens ordinaires. Et si cet éloignement a commencé par un sentiment de haine, il s'est poursuivi par une indifférence totale envers tout. Durant une grande partie de sa vie, Bukowski vivait soit à la rue soit dans des chambres misérables tout en se faisant la tournée des bars : « Il devient un pilier de bar, il se nommera lui-même Barfly, "Mouche de bar" [...] Il écrivait à propos de cette époque qu'il n'éprouvait aucune haine pour la société, simplement il n'en faisait plus partie. » (Lemonnier, B., 2011, 36) Genet aussi ne vivait que dans des chambres d'hôtel miteuses, et ce jusqu'à la fin de sa vie.

De leurs vies, ils se sont tous deux construits un mythe qui les suivra jusqu'à leur tombe. Ils se sont tués à la tâche pour façonner dans les esprits ces images d'écrivains souillard, froid et insensible pour l'un et traître, voleur et exaltant le mal pour l'autre pour se retrouver enfermés dans leur propre piège. Genet, lui, s'est plaint vers la fin de sa vie des milliers de voyeurs qui le lisent : « Je n'ai pas de lecteurs mais des milliers de voyeurs qui me lorgnent de leur fenêtre donnant sur la scène de ma vie personnelle. [...] Je veux en finir avec cette légende... » (Genet, J., 1986). Bukowski, lui, de cet oiseau bleu qu'il était obligé de cacher aux yeux du monde pour ne pas gâcher ses ventes en Europe : « Le mythe de l'écrivain ivrogne et "bandard fou" recèle une certaine vérité, mais l'homme se disait solitaire, froid, déprimé, suicidaire, indifférent à un monde qui lui était étranger. » (Lemonnier, B., 2011, 28)

Il n'est pas question de réduire en miettes le mythe si laborieusement construit. Le poète de l'underground sait que ce mythe fait sa renommée et que l'oiseau bleu, quoi qu'il représente, qu'il représente sa sensibilité, ses douleurs, sa vulnérabilité, son empathie ou sa douceur, doit rester caché au fond de son cœur et ne jamais sortir aux yeux du public :

il y a dans mon cœur un oiseau bleu qui
veut sortir
mais je suis trop coriace pour lui,
je lui dis,
tiens-toi tranquille, tu veux me fourrer dans le
pétrin ?
tu veux foutre en l'air mon
boulot ?
tu veux faire chuter les ventes de mes livres en
Europe ? (Bukowski, C., 1992, 130)

Voilà toute la complexité de leurs deux légendes qu'ils ont eux-mêmes nourries. Elles ont fini par les engloutir sans qu'ils puissent ni s'en débarrasser définitivement ni s'en

réjouir : « Bukowski a écrit, s'est écrit, réécrit, mais toujours à sa manière, réfractaire au mythe construit autour de son personnage, son double littéraire : Henry Chinaski, alias Hank. » (Servin, L., 2022)

Et pour Genet et pour Bukowski, la marge est une nécessité. Elle représente la position de tout écrivain qui voudrait vraiment créer. L'écriture doit découler et conduire vers la marge. Loin d'elle, aucun travail n'est possible. Pour l'écrivain américain, ce serait même l'idéal du travail d'écriture : « Il semble qu'on ait perdu de vue l'idéal. Les écrivains semblent écrire pour être connus en tant qu'écrivains. Ils n'écrivent pas parce que quelque chose les conduit vers la marge. » (Bukowski, C., 2017, 196) Ils se sont tenus tous les deux à l'écart de la masse et ne savaient vivre que seuls. « Quand tu traînes avec des écrivains tu n'entends ou ne vois plus que ça. Ou peut-être est-ce ma nature de prendre racine à l'écart. Je me sens bien sans personne autour. » (*Ibid.*, 172)

Pour Bukowski, son succès tardif a été une bénédiction puisque cela lui a permis de ne pas côtoyer les écrivains et de sociabiliser avec les autres. Durant 50 ans, il se cloître dans ses chambres miteuses, vagabondant dans les rues de New York ou encore celles de Philadelphie et dormant souvent sur les bancs publics, enchaînant les petits boulots et essayant de se faire entendre du fond de la cuvette : « La merde on y était tous ensemble, là, au beau milieu de l'énorme cuvette des chiottes de la vie, une fois la chasse tirée, on en serait tous évacués ». (Bukowski, C., 1985, 339) La vie, telle que conçue par la société moderne et qui se résume à travailler, fonder une famille et payer des impôts en attendant la mort n'avait aucun attrait pour lui. Ce système qui enchaîne l'humain était synonyme pour lui d'esclavage moderne. Cela dit, cette vie d'esclave lui a permis de jouir profondément de sa solitude et de se tenir éloigné du monde des littéraires dont il avait horreur :

Je pense qu'une des meilleures choses qui me soit arrivée fut d'avoir été un écrivain sans succès pendant si longtemps et d'avoir dû bosser pour gagner ma vie jusqu'à mes 50 piges. Ça m'a tenu éloigné des autres écrivains, leurs mondanités, leurs médisances et leurs pleurnicheries, et maintenant que ma chance a tourné j'ai bien l'intention de garder mes distances. (Bukowski, C., 2017, 180)

Avoir une vie normale équivaut à mourir. Échapper à la normalité revient à échapper à la mort : « Ce que je voulais c'était pas tellement ESSAYER d'être un écrivain, l'idée c'était surtout de trouver quelque chose qui me fasse du bien. [...] . L'important c'est que je suis pas mort sur ce tabouret du tri postal. La sécurité ? La sécurité de quoi ? » (*Ibid.*, 186). Cette vie faite de solitude et de réclusion pousse parfois certains écrivains à vendre leurs âmes pour oublier les années vécues dans l'ombre :

Alors que se passe-t-il quand par chance un des douze grands (auteurs) arrive enfin sous les feux des projecteurs ? Facile. Ils l'assassinent. Il a vécu dans ces piaules minuscules et crevé la dalle pendant si longtemps qu'il estime mériter tout ce qui lui arrive – alors il vend son âme, essayant de combler tous les manques de ces années de solitude... (*Ibid.*, 130)

Cette anecdote nous renvoie automatiquement vers son interview avec Bernard Pivot, celle qui l'a fait tristement connaître auprès du public français et dans laquelle on voit un Bukowski éméché, titubant devant les rires étouffés des invités et de l'animateur. L'écrivain qui a vécu dans des piaules minuscules et qui a crevé la dalle durant de longues années de solitude, se retrouve soudain sous les feux des projecteurs.

Mais le poète est un homme de l'ombre, de la solitude, de la réclusion et il n'est pas prêt à vendre son âme. À la question assassine de Bernard Pivot : « Avez-vous eu une enfance heureuse ou malheureuse ? », l'écrivain rétorque : « Soyez correct, passez à la personne suivante ». Il fait la tournée des plateaux télévisés, des universités et des lectures en public avec une bière à la main tout en sachant pertinemment qu'il est pris pour un bouffon, une bête de foire, un homme scandaleux que l'on veut exhiber et dont les frasques font parler. Bukowski le sait, « ils [le] prennent pour un bouffon. Ils veulent [le] voir patauger dans la merde. » Il est conscient qu'ils veulent de lui qu'il fasse le singe, qu'il parle de tout et de rien sur tous les plateaux télévisés, qu'il pose pour des magazines :

Faire le singe ? Bon dieu, oui ! Cette chaîne de télé ? Ok ! De quoi vous voulez que j'cause ? Ouais, j'vais causer ? Qu'est-ce qui vous intéresse ? L'histoire du monde ? Le sens de la vie ? L'écologie ? L'explosion démographique ? La révolution ? Kess vous voulez savoir ? Le photographe du magazine Life ? Sûr, faites-le entrer. (Bukowski, C., 1977, 34)

De cette scène largement commentée et relayée, Bukowski dira : « Je n'aime pas la loi, la morale, la religion, les règlements. Je refuse d'être modelé par la société. » (Bukowski, C., 1982, 154) Comme le dit si bien Neeli Cherkovski, il n'est « *ni de droite, ni de gauche, ni même au centre, mais en dehors* » (Cherkovski, N., 2024, 103). Genet aussi avait horreur des interviews, de la télévision, des mondanités et sa vie ne pouvait avoir un sens qu'en dehors de la société : « la mienne se devrait signifier hors de votre monde. » (Genet, J., 1995, 110) ce sont des univers de la misère, de la folie, de la marge, de la délinquance, de ce qui est condamné par nos institutions, nos juges et notre morale. Le poète français s'est éloigné d'ailleurs de ses lecteurs en mettant en exergue la différence entre son propre monde et le nôtre :

La première phrase du premier livre que j'ai écrit commence ainsi : « Weidmann vous apparut dans une édition de cinq heures... » Le correcteur d'imprimerie, le prote, m'a demandé de corriger en remplaçant « vous » par « nous ». C'est « Weidmann nous apparut » n'est-ce pas ?, m'a-t-il dit. J'ai tenu à ce qu'on conserve « vous apparut », parce que je marquais déjà la différence entre vous à qui je parle et moi qui vous parle. (Genet, J., 1991, 231)

C'est même cette distinction qui les inscrit dans la déviance et la marginalité, puisque c'est de la comparaison entre deux groupes que l'on décide de ce qui est déviant et de ce qui ne l'est pas : « la déviance constitue (donc) une propriété qui n'appartient ni à la personne déviant, ni à son comportement, mais à l'interaction entre deux groupes : ceux qui transgressent et ceux qui régissent l'acte de transgression. » (Désiré Kane, M., 2004, 35) Leur écriture est née du milieu dans lequel ils ont évolué, à savoir celui des prostitués, des clochards, et des marginaux. Le « *poète des bas-fonds de Los Angeles* », comme

l'a surnommé le *Los Angeles Times* en 1994, est venu chercher ses lecteurs des bas-fond de leur société à coup de mots crus, d'honnêteté brute et de sensibilité accrue déguisée en indifférence : « Mon honnêteté née d'elle-même au milieu des putes et des hôpitaux / ne me permettrait jamais de faire semblant d'être / ce que je ne suis pas » (Bukowski, C., 1978, 93) Genet et Bukowski ont su se raconter sans fioritures, sans honte et sans ambages. Avec des mots crus, ils ont choqué leurs lecteurs par leur univers fait de violence, de sexe et de clochardise. Aux Etats-Unis et « dans le petit monde des lettres américaines d'après-guerre, ce fut terriblement novateur. » En France, les premiers romans de l'écrivain français, jugés pornographiques et choquants, se vendaient clandestinement.

Les deux auteurs sont inclassables. Même dans le monde littéraire, ils restent en dehors de cette communauté. Ils n'appartiennent à aucun groupe, à aucune catégorie. Ils se montrent critiques envers leurs contemporains qui se fondent dans la masse, qui n'écrivent rien de nouveau, rien de différent et qui s'enlisent dans la répétition. Pour eux, ceux qui sortent du lot sont rares, Genet a même créé toute une théorie dans ses écrits sur l'art dans laquelle il analyse ce qui fait qu'un artiste a du génie, théorie dans laquelle il ne cite que Giacometti, Rembrandt et de rares poètes comme Baudelaire. Bukowski, quant à lui, avance :

Si tu écris un poème qui échappe à l'hypnose de masse de la poésie soyeuse du 19e siècle ils croiront que tu écris de façon médiocre car tu ne sonnes pas comme il faut. Ils veulent entendre ce qu'ils ont toujours entendu. Mais ils oublient qu'il faut 5 ou 6 braves hommes par siècle pour faire avancer les choses au-delà de la pourriture et de la mort. Je ne suis pas en train de dire que Je suis un de ces hommes mais je peux te garantir que je ne suis pas un des autres. Ce qui me laisse quelque part entre les deux – DEHORS. (Bukowski, C., 2017, 64)

Se suicider pour créer

Leurs livres sont un reflet de leur vie et de leur vécu et comme le résume si bien Renée Rochefort, « rien n'est plus intéressant que le regard de marginaux sur d'autres marginaux ». (Rochefort, R., 1986, 27) Bukowski cherchait à écrire à propos de la vie de personnes qui lui ressemblaient comme l'a fait, selon lui, John Fante qui l'a sauvé du suicide, de sa morne vie et de lui-même :

La majorité des romanciers ne traitaient que de la vie des classes moyennes supérieures. Or moi, j'avais besoin de lire quelque chose qui me ressemblât et qui me permettrait de rester en vie, un jour de plus, de ne pas crever dans la rue, j'avais besoin de me souler de mots, je ne voulais pas m'en tenir au seul alcool. (Bukowski, C., 1977, 74)

Il entreprit d'écrire lui aussi pour tous ceux qui lui ressemblaient, pour toutes les « existences vouées à l'inutilité : les poètes, les fous, les médiocres, les ivrognes, les damnés, le peuple abandonné, les oubliés de l'Amérique. Les rase-bitume, j'ai été l'un des leurs. » (Bukowski, C., 2020, 43) Il estime que les poètes font partie de cette même catégorie d'êtres damnés voués à la solitude, à la marginalité et la clochardise. Pour lui, fou et poète semblent même être des synonymes et l'un est une échappatoire de

l'autre. On écrit pour ne pas devenir fou. La poésie ou la folie, la folie ou la poésie ou les deux à la fois ?

Bukowski revient inlassablement sur le pouvoir salvateur de l'écriture. L'écriture l'a sauvé de ses envies suicidaires et de la folie qui semble toujours rôder quelque part autour de lui. Elle l'a sauvé de la tristesse, de la détresse, de la morne vie d'un simple fonctionnaire qu'il exérait tant : « L'écriture m'a sauvé de l'asile, du meurtre et du suicide. J'en ai toujours besoin. Maintenant. Demain. Jusqu'au dernier souffle. » (Bukowski, C., 2017, 204)

Sans écriture, Bukowski serait soit mort, soit fou. L'écriture a déjà sauvé aussi l'enfant terrible des lettres françaises et il a écrit presque mot pour mot la même phrase que le poète américain : la poésie l'a sauvé de la folie, du meurtre et du suicide. Après une histoire d'amour malheureuse, Genet se tourne vers la poésie : « Cette passion malheureuse prit vite une allure de catastrophe qui, vertigineusement, m'eût conduit à je ne sais quel geste stérile : suicide, meurtre ou folie. J'en réchappai pour le poème. » (Genet, J., 1990, 90)

L'écriture n'a pas seulement permis à Bukowski de ne pas sombrer dans la folie malsaine qui conduit directement vers l'asile mais aussi de jouir d'une folie saine qui mène vers la création, l'art et l'écriture :

Dans un coin de ma tête il y a toujours le souvenir de cette époque à Atlanta, et tant pis si je me répète, où je crevais la dalle et perdais la boule, mais retrouvais mes esprits quand j'écrivais avec un vieux crayon à papier dans les marges blanches des journaux dont mes proprios avaient tapissé le sol en terre. Fou ? Sûrement, mais une folie saine, j'aimerais croire. (Bukowski, C., 2017, 200)

La vie de tous les jours, les petits boulots sans intérêts, les occupations quotidiennes le rendaient fous, l'ennuyaient, lui faisaient perdre tout espoir. La pauvreté et la misère qui en découlaient lui faisaient perdre la tête encore plus. En 1967, après avoir postulé en vain pour une bourse de la National Endowment for the arts, Bukowski dit à propos de ceux qui l'ont eue mais qui l'ont refusée : « J'imagine qu'ils côtoient pas d'aussi près que moi la misère et la folie. Un pied dans la tombe » (*Ibid.*, 107). L'écrivain avait trop longtemps vécu dans le caniveau pour refuser une bourse qui lui aurait permis de ne plus dormir dans la rue, sur des bancs publics ou dans des chambres miséreuses. Il était même impossible pour lui d'écrire dans de pareilles conditions. Si tel est le cas, on finit soit par se suicider soit pas sombrer dans la folie :

Quelques artistes (un peu plus par le passé, me semble-t-il, que par les temps qui courent) arrivent à dégager du temps libre en choisissant de ne pas travailler et donc meurent de faim dans le seul espoir de gagner du Temps, mais cette situation se révèle trop souvent être un piège à double tranchant : suicide ou folie. (*Ibid.*, 69)

L'alcool lui permettait d'écrire malgré la misère et l'écriture lui permettait de continuer à avancer : « Et tout en s'avilissant à l'usine et dans les petits boulots, il s'est accroché à l'alcool et à l'écriture comme à des bouées pour ne pas succomber à

ses penchants suicidaires. » (Servin, L., 2022) Pour lui d'ailleurs, seuls ceux qui écrivent pour ne pas sombrer dans la folie ont du style. Tous ceux qui n'ont jamais frôlé ne peuvent prétendre au titre d'artiste : « les seuls écrivains qui ont du style sont ceux qui doivent écrire pour ne pas devenir fous » (Bukowski, C., 2017, 194).

Alcool et écriture ne peuvent aller l'un sans l'autre. C'est l'alcool qui lui permettait de trouver l'inspiration, de créer, de tuer le premier Bukowski pour donner naissance au Bukowski écrivain et poète. L'alcool était pour lui « une fonction agréable, créatrice, sensée » (Bukowski, C., 2005, 387) qui lui permettait de « sortir de lui-même » et de ce fait se suicider. Boire était une condition nécessaire pour son travail d'écriture comme l'affirme Brigitte Lemonier :

Boire lui donnait la possibilité de « sortir de la personne [qu'il était] normalement ». Il fait équivaloir sortir à se suicider, mais un suicide qui vise uniquement cette personne qu'il était normalement, pour avoir affaire à un autre type ni mieux ni pire mais différent, et ainsi renaître à une deuxième vie. Cet artifice lui permettait de retourner à la vie, et c'est dans cette deuxième vie qu'il faisait son travail d'écriture. (Lemonier, B., 2011, 38)

Nous retrouvons cette notion de mort qui n'est pas effective et qui permet de créer chez Genet aussi. Elle est même centrale dans sa vision de l'art et de la création. Si un artiste n'arrive pas à mourir, c'est-à-dire, à se détacher des conventions sociales, se libérer du regard de l'autre et vivre en marge de la société, il ne pourra jamais créer une œuvre de génie. À son ami le funambule à qui il dédie le livre, *Le funambule*, Genet conseille à ce dernier de mourir avant de monter sur son fil : « Veille de mourir avant que d'apparaître et qu'un mort danse sur le fil. » (Genet, J., 2010a, 111) Cette mort veut dire devenir complètement insensible et indifférent à tout, ce qui veut dire, adopter la position de l'Homme frigorifié.

Il est étonnant de voir dans quelle mesure leurs visions de la vie, de la création, de l'écriture et de la marginalité sont similaires sans qu'aucune comparaison entre les deux n'ait jamais été faite. Et tout comme la création sauve de la folie, le chemin vers l'inspiration et la création peut y mener selon eux. Chez Bukowski, la folie n'est jamais loin. Elle est toujours là, quelque part, tapie dans l'ombre, le lorgnant. Chercher l'inspiration pouvait le faire tourner en rond et lui fait presque perdre la raison. Elle était son remède et sa malédiction :

La création est à la fois un don et une maladie. Qui m'a parfois réveillé à 5 heures du matin, les os broyés, sans autre possibilité que fixer les murs. Et de la même façon qu'une poupée de chiffon dans une maison vide peut rendre un chien enragé, chercher l'inspiration peut t'amener à tutoyer la folie. (Bukowski, C., 2017, 49)

Pour Genet, tout artiste passe par une crise dévastatrice qui détruit tout sur son chemin. Il devient alors stérile, n'arrive plus à créer et perd toutes ses capacités créatrices. Durant ce passage par ce long chemin stérile qu'il appelle la « désespérante contrée », l'artiste peut perdre la raison s'il ne réussit plus à créer et la création devient alors une *maladie* comme le dit Bukowski : « C'est un des plus émouvants mystères que celui-

là : après une période brillante, tout artiste aura traversé une désespérante contrée, risquant de perdre sa raison et sa maîtrise. S'il sort vainqueur... » (Genet, J., 2010a, 126)

Genet a fait de cette phase de crise par laquelle doit passer chaque artiste la pierre angulaire de sa vision de l'art. Pour lui, l'artiste est confronté à deux situations, soit il arrive à sortir vainqueur de sa crise et d'écrire enfin un chef-d'œuvre soit il perd et sa créativité et sa raison. Cette définition de la crise rejoint celle d'Evelyne Grossman : « Pourquoi "déséquilibre" ? Parce que s'il est rompu, surgissent deux risques : d'un côté celui de l'équilibre retrouvé [...], de l'autre, l'effondrement, la chute, la folie. » (Grossman, E., 2020, 57-58)

Mais retrouver enfin la création équivaut à s'éloigner de la folie. Dans *Journal d'un vieux dégueulasse*, à la question sur la définition de la folie, Stirckoff, un personnage fictif qui semble être un alter égo de Bukowski, ce dernier rétorque : « La folie, c'est l'absence de poésie » (Bukowski, C., 2017, 270). Nulle surprise puisqu'à chaque fois que la folie semble vouloir s'emparer de lui, il écrit des poèmes. Cette définition de la folie revient dans presque tous ses livres : les deux se côtoient et se tutoient dangereusement et l'une sauve de l'autre sans que nous puissions déterminer laquelle d'entre elles est la vraie malédiction. Le génie et la folie se tutoient toujours dangereusement : « Ô que le génie & la folie se touchent de bien près ! » (Diderot, D., 1972, 57)

La folie est nécessaire dans la vie d'un artiste. Aucune personne jugée normale par les autres et menant une vie conformiste qui correspond en tous points à la vie telle que dictée par la société ne pourrait créer selon Bukowski : « Dis-moi, s'il te plaît, si on peut mener une vie rangée et quand même chanter la magnifique chanson du fou à lier ? Non. Je te le dis. C'est impossible. » (Bukowski, C., 2017, 62) Cet avis est partagé par Jean Genet aussi qui, comme nous l'avons déjà mentionné, affirmait qu'aucun art n'est possible sans marginalité et sans un rejet total des conventions sociales, des préjugés et de la superficialité de la vie.

Genet ne parle pas seulement de marginalité mais de travail de marginalisation que devrait faire tout artiste sur lui-même et sur sa vie. Ce n'est pas une marginalité subie mais choisie (Montagné Villette, S., 2007, 310). L'artiste doit œuvrer, par tous les moyens possibles, pour s'exclure lui-même de la société et évoluer à sa lisière. Genet demande même à son ami le fildefériste de devenir sale, répugnant et puant : « qu'il se traîne sur terre comme le dernier, comme le plus pitoyable des humains. » (Genet, J., 2010a, 113). Il ne faut en aucun cas devenir un pion dans le large échiquier qu'est le monde moderne : « la question de la marginalité [...] n'est pas une condition donnée, elle est au contraire le résultat d'un travail long et rigoureux : il faut travailler, semble nous dire son œuvre, pour ne pas être assimilé au système de production dominant. » (Balcázar Moreno, M., 2010, 184)

Mais en 1968, Genet descend à la rue avec les manifestants pendant les événements de Prague. Bukowski fait alors une critique virulente de Jean Genet. Pour lui, un écrivain qui descend pour protester dans la rue est un écrivain « qui ne sait rien de la

« rue » et « il n'y a qu'une chose qui convienne : la solitude devant sa machine à écrire » (Bukowski, C., 1996, 91). Genet ainsi que Burroughs et Ginsberg sont pour lui « finis, ils ont sombré dans la mollesse, la répétition, la nullité » (*Ibidem*) Et si la critique de Bukowski est acerbe, il n'en reste pas moins que durant cette période, en 1968, Genet n'écrit effectivement plus et cette période marque le début de sa plus grande crise créatrice qui a suivi sa tentative de suicide la plus connue, celle qu'il a fait à Domodossola, en Italie.

Bukowski aussi tenta à maintes reprises de mettre fin à ses jours : « il tenta de se suicider à plusieurs reprises, dont une tentative par le gaz, la seule qu'il relata, et la dernière ; il avait 34 ans » (Lemonnier, B., 2011, 37) L'envie d'en finir lui traversa souvent l'esprit et il ne s'en est jamais caché : « J'ai eu des bouffées de spleen, des envies de suicide, des rêves avinés. » (Bukowski, C., 2017, 12) Si Genet se disait triste, le poète américain se disait mélancolique, il « avait l'intuition d'être fou – il se pensait mélancolique » (Lemonnier, B., 2011, 28) Cependant, cette tentative n'est pas la seule qu'il raconta. Dans une chronique sur le suicide dans *Journal d'un vieux dégueulasse*, il raconte, non sans une pointe d'ironie, une autre tentative de suicide qu'il avait faite avant celle-ci. Il était alors chômeur et n'avait plus aucun sou pour payer son loyer. Un article dans le journal l'avait poussé à se rétracter : « un gros titre avait attiré mon attention : UNE CHUTE DE PIERRES BLESSE À LA TÊTE LE COUSIN DE MILTON BERLE. Avouez que c'était le genre de nouvelle à vous décourager de vous suicider, non ? ayant acheté le journal, je suis rentré à la maison. » (Bukowski, C., 1996, 140-141)

Le comique de la situation n'est pas étonnant malgré son caractère tragique de départ. En effet, durant sa première tentative de suicide, l'auteur fut pris d'un fou rire quand son plan a échoué : « respirer tout ce gaz m'a refilé un tel mal de tête que je me suis réveillé. [...] j'ai fermé les robinets et ouvert les fenêtres. Sans que le fou rire me quitte. » (*Ibid.*, 140) Son désespoir et sa mélancolie lui causaient toujours des crises de fou rire puisque « la trace de la tristesse, de l'extrême tristesse, de la perte de la raison, de toute cette misère psychologique que les délaissés essayent d'oublier en tombant parfois dans d'horribles crises de fou rire » (Servin, L., 2022).

Bukowski serait le Démocrite des temps modernes. En effet, ces fous rires après ses tentatives de suicide nous renvoient vers la première figure de la mélancolie, et qui remonte à l'antiquité, à savoir Démocrite. Démocrite était jugé fou par les Abdéritains parce qu'il riait de tout. Quand le philosophe Hippocrate décida de le rencontrer, il se rendit compte qu'il n'était pas fou et qu'il riait de la bêtise de ses contemporains et de la vie. Il portait tout simplement un regard ironique sur la société, tout comme Bukowski : « J'estime que pour (ou en dépit de) mes 46 années en enfer j'ai conservé le glorieux petit éclat d'un crachat de cancrelat rêveur + un rire fêlé [...] ce qui me situe à mi-chemin entre le suicide et la rage de vivre. » (Bukowski, C., 2017, 98)

Rembrandt aussi, sur lequel Genet a écrit deux essais, rit dans son dernier tableau intitulé « Autoportrait en Zeuxis » ou encore « Autoportrait en Démocrite » : « Sur son dernier portrait, il se marre doucement. Doucement. » (Genet, J., 2016) Le visage

de Rembrandt sur ce dernier autoportrait est triste selon lui : « que ce visage qui riait était triste ! » (Genet, J., 2013, 20) En aurait-il pu être autrement pour un peintre qui s'est scruté devant une glace et qui s'est peint, sa vie durant, sans relâche ? En aurait-il pu être autrement pour Démocrite, pour Genet, ou encore pour Bukowski ? En aurait-il pu être autrement pour ces deux écrivains qui ont voulu décrire parfaitement la vie des marginaux, c'est-à-dire ces êtres humains fait, comme nous tous, « de viande, de bidoche, de sang, de larmes, de sueurs, de merde, d'intelligence et de tendresse, d'autres choses encore, à l'infini » (*Ibid.*, 23) ?

Pour Bukowski, on ne peut que rire de la douleur, de la vie, de la nature humaine. Même les hurlements en enfer ne peuvent avoir pour origine que le rire : « L'enfer hurle de rire » (Bukowski, C., 2020, 72). Cet enfer dont il parle est l'enfer de la vie monotone d'un simple fonctionnaire enchaînant des métiers aliénants qui ne peuvent susciter aucune passion comme facteur, magasinier ou encore employé de bureau. Seule l'écriture lui permettait de faire face à la vie et à empêcher la folie de prendre possession de lui. Ses poèmes ont été un rempart entre la folie, le suicide et lui :

Ils ont été écrits avec mon sang. Ils sont le fruit de la peur, des bravades, de la folie, et du fait de ne pas savoir quoi faire d'autre. Ils ont été écrits pendant que les murs se dressaient, pour retenir l'ennemi. Ils ont été écrits tandis que les murs s'écroulaient et que l'ennemi s'introduisait chez moi pour m'attraper et m'informer de l'atrocité sacrée de mon haleine. (Bukowski, C., 2017, 116)

Ces crises et ces tentatives de suicide sont primordiales pour Genet pour la création d'une œuvre de génie. Si un artiste arrive à les dépasser, sans oublier évidemment d'autres critères qu'il analyse dans son œuvre et que nous ne pourrions pas développer dans cet article, un écrivain peut toucher au génie. Aucun artiste qui n'a pas réussi à traverser la « forêt obscure », « la désespérante contrée », ou encore cette « sorte d'enfer » (Genet, J., 2010a, 126) ne saurait prétendre au génie.

Conclusion

La question de la création et son rapport au suicide, à la mélancolie ou encore aux crises est tellement vaste dans l'œuvre de ces deux *clochards supérieurs* qu'il nous serait impossible de l'analyser dans son entièreté dans cet article. Nous avons souligné les points importants sur lesquels se rejoignent les visions artistiques de ces deux auteurs de la marginalité.

La vie de Jean Genet et de Charles Bukowski, leur enfance, les longues années passées dans la misère, la solitude et le désespoir, leur ont permis d'envisager l'écriture différemment des autres et de se sentir proches de tous les damnés, les paumés et les parias de la société puisqu'ils en faisaient partie aussi. Le but de Genet d'ailleurs était de créer une œuvre qui ressemblerait aux statues du sculpteur suisse Alberto Giacometti et de pouvoir faire lui aussi de son art un « art de clochards supérieurs » (Genet, J., 2007)

Ils rejetaient d'ailleurs la ratiocination des intellectuels, l'analyse scientifique et les « précieuses intelligences qui s'obligent à vous aligner des pensées plaquées or » (Bukowski, C., 1996, 41). Aucun des deux écrivains n'est un homme de réflexion. L'un fonctionne aux sentiments – « Je ne suis pas un homme de réflexion, je fonctionne aux sentiments et mes sentiments vont aux estropiés, aux torturés, aux damnés, aux égarés [...] » (Bukowski, C., 2014, 173) – l'autre à l'intuition : « c'est une chose différente que connaître d'une façon analytique en somme, et saisir par une intuition soudaine » (Genet, J., 2013, 18).

Tout les a conduits, dès leur plus tendre enfance, à la marginalité, à l'espace blanc, au vide. Ce vide d'ailleurs les habitait. Il ne venait pas de l'extérieur, mais de leurs entrailles. La mélancolie de Bukowski et la tristesse de Genet, leurs crises créatrices et existentielles, leurs nombreuses tentatives de suicide et leur solitude inaltérable et profonde venaient de ce néant. Ils appartenaient tous les deux au néant, au vide, et il était impossible de le déloger d'eux. Bukowski a plus d'une fois affirmé qu'il évoluait en dehors de la société et qu'il habitait dans une sorte de vide qui le gardait à jamais loin de tout et de tous :

Il y avait chez moi quelque chose de malsain, quelque chose qui clochait, dans mes actes comme dans mon être. Tous les mauvais trips m'attiraient : j'aimais boire, j'étais paresseux, je ne défendais aucun dieu, aucune opinion politique, aucune idée, aucun idéal. J'étais installé dans le néant, dans l'inexistence, et je l'acceptais. (Bukowski, C., 1981, 154).

Genet aussi estimait que tout son être ne reposait que sur un néant total, infini et indélébile : « l'humiliation me renseignait sur *ma* maison, *mes* meubles, *ma* lumière, *mon* intérieur. Cette dernière expression voulait-elle dire l'intérieur de ma maison, ou ce lieu incertain, vague et du reste mis là afin de dissimuler un total néant » (Genet, J., 1995, 523).

Ce vide en eux les a poussés à choisir la solitude et à écrire à propos de ceux qui habitent l'espace vide, la marge, la périphérie, en commençant par eux-mêmes. En effet, la matière première de leurs œuvres a souvent été leur propre personne. Genet avait un jour déclaré : « Je ne vois pas pourquoi je me passerais sous silence, je suis encore celui qui me connaît le mieux. » (Genet, J., 1995, 217) Bukowski, comme il l'affirme, ne « pouvait écrire de façon précise que sur lui-même » (Bukowski, C., 2005, 385).

Cela dit, l'écriture reste un jeu et se prendre trop au sérieux « c'est se retrouver pris à son propre piège » (Bukowski, C., 2017, 140). Mais jouer ne veut pas dire prendre l'écriture à la légère puisque c'est jeu eu qui est sérieux et que « créer n'est pas un jeu quelque peu frivole » (Genet, J., 1995, 235).

La création n'est tellement pas un jeu quelque peu frivole qu'elle les a sauvés tous les deux, et à de nombreuses reprises de « l'asile, du meurtre et du suicide » (Bukowski, C., 2017, 204) C'est pour cette raison qu'il ne faisait pas de la création qu'un art, mais un jeu, un divertissement qui l'amusait et qui endormait sa mélancolie, sa folie et son

désespoir : « Je me lèche l'âme avec la langue de ma machine à écrire. Je veux pas uniquement de l'art. Je veux du divertissement. » (*Ibid.*, 139)

Vers la fin de leur vie et avant que le néant ne les appelle cette fois-ci définitivement, Genet se dit enfin heureux – « Je suis très vieux. Et très seul mais très heureux : d'être seul et vieux ? Peut-être. » (Genet, J., 2010b, 44-45) – et Bukowski s'extasie de sa folie – « Plus je vieillis, plus cette folie magique semble s'emparer de moi » (Bukowski, C., 2017, 206) – pendant que, jusqu'au bout du chemin, les mots « se forment et bouillonnent, tournoient et s'envolent. » (*Ibidem*)

Références

- Balcázar Moreno, Melina, *Travailler pour les morts, politiques de la mémoire dans l'œuvre de Jean Genet*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- Bukowski, Charles, *Contes de la folie ordinaire*, Le Sagittaire, Paris, 1977.
- Bukowski, Charles, *L'amour est un chien de l'enfer*, Le sagittaire, Paris, 1978.
- Bukowski, Charles, *Woman*, Éd. 10/18, Paris, 1981.
- Bukowski, Charles, *Au sud de nulle part*, Éd. Grasset et Fasquelle, coll. « Le livre de Poche », Paris, 1982.
- Bukowski, Charles, *Souvenirs d'un pas grand chose*, Éd. Grasset et Fasquelle, coll. « Le Livre de Poche », Paris, 1985
- Bukowski, Charles, *Le Dernier poème du dernier soir sur terre*, Éd. Christian Bourgois, 1992.
- Bukowski, Charles, *Journal d'un vieux dégueulasse*, Éd. Grasset et Fasquelle, coll. « Le Livre de Poche », Paris, 1996.
- Bukowski, Charles, « 3 heures 16 et demie », dans *Avec les damnés*, Éd. Grasset et Fasquelle, coll. « Le Livre de Poche », Paris, 2000.
- Bukowski, Charles, « Lettre à Luciana Capretti », dans *Correspondance 1958-1994*, Paris, Éd. Grasset et Fasquelle, 2005.
- Bukowski, Charles, *Journal, souvenirs et poèmes*, Éd. Grasset et Fasquelle, Paris, 2007.
- Bukowski, Charles, *Shakespeare n'a jamais fait ça*, Éd. Points, Paris, 2014.
- Bukowski, Charles, *Sur l'écriture*, Au diable vauvert, Paris, 2017.
- Bukowski, Charles, *Factotum*, Éd. 10/18, Paris, 2020.
- Cherkovski, Neeli, *Bukowski, une vie*, Au Diable Vauvert, Paris, 2024.
- Désiré Kane, Momar, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*, L'Harmattan, Paris, 2004.
- Diderot, Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, Éd. de Pierre Chartier, Paris, 1972.
- Genet, Jean, *Pompes funèbres*, Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1947.
- Genet, Jean, « Entretien avec Saadallah Wannous » dans *Al Karmil* (en arabe), 1986. traduit en français et publié en juin 1986 par *L'Autre Journal*.
- Genet, Jean, *Fragments...et autres textes*, Paris, Gallimard, 1990.
- Genet, Jean, *L'ennemi déclaré : textes et entretiens 1970-1983*, Gallimard, Paris, 1991.
- Genet, Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1995.
- Genet, Jean, *Le funambule*, Paris, Gallimard, 2010a.

- Genet, Jean, *Lettres à Ibis*, Paris, Gallimard, 2010b.
- Genet, Jean, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes*, Chemin de fer, Paris, 2013.
- Genet, Jean, *Rembrandt*, Paris, Gallimard, 2016.
- Grossman, Evelyne, *La créativité de la crise*, Paris, Les éditions de minuit, 2020.
- Lemonier, Brigitte, « Charles Bukowski : “ L’Homme Frigorifié” », dans : *Savoirs et clinique* n° 13, Ed. Érès, 2011.
- Montagné Villette, Solange, « Les marginalités : du subi au choisi (The marginalities : fromunvoluntary to intentional) », dans *Bulletin de l'Association de géographes français*, 84e année, 2007-3 (septembre). Géographie et littérature / Marginalités spatiales et sociales. p. 305-314.
- Rocheffort, Renée, « La marginalité de l'extérieur et de l'intérieur », dans *Marginalité sociale, marginalité spatiale*, Paris, CNRS, 1986.
- Servin, Lucie, « Charles Bukowski, un monument à la marge », dans *Le calamar noir*, 26 octobre 2022, URL : <https://www.lecalamarnoir.fr/non-classe/charles-bukowski-un-monument-a-la-marge/>
- Théberge, Julie, « Nous sommes plusieurs », dans François Estereo, 2019, URL : http://francoisestereo.com/wp-content/uploads/2019/07/Le-manifeste-Nous-sommes-plusieurs_Julie-Theberge.pdf

LES ÉCRANS DE LA FOLIE DANS *L'ANTRE DE LA FOLIE* DE JOHN CARPENTER

Elena Tyushova

Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis / Université Paul Valéry Montpellier 3, France

Abstract. *The present study will examine the various paths traversed by John Trent (Sam Neill) through the cinematic labyrinth, with particular emphasis on the relationship between schizophrenia and screen projection. This article will examine the various stages of "Becoming-Mad" of Trent, which ultimately leads to schizophrenia. It will also investigate how Carpenter, a Marxist filmmaker, offers a critique of the capitalist economic system through the example of the overconsumption of Sutter Cane's horror novels, which drives his readers into madness.*

Keywords: *In the Mouth of Madness; John Carpenter; schizophrenia; capitalism; Gilles Deleuze.*

La projection, c'est le système sur lequel le film repose, son mécanisme intérieur, l'âme de son esprit. Un art qui se développa à l'ère de la psychanalyse. Seul fonctionne un film qui sait cela, qui incite fortement les spectateurs à investir leurs propres projections, comme l'auteur le fait de son film.

(Syberberg cité chez Leutrat J.-L., Liandrat-Guigues, S., 2010, 59)

Introduction

L'Antre de la folie (*In The Mouth of Madness*, 1995) est le troisième volet de la trilogie lovecraftienne après *The Thing* (1982) et *Prince des ténèbres* (*Prince of Darkness*, 1987). Ce scénario casse-tête, rédigé par le jeune scénariste Michael De Luca, présente un développement de la folie de John Trent (Sam Neill) diagnostiqué de schizophrénie après avoir été amené à enquêter sur la disparation de Sutter Cane (Jürgen Prochnow), écrivain célèbre des romans d'horreur, inspiré de H.P. Lovecraft et S. King. Le film nous amène presque aussitôt dans un *flashback*, raconté par Trent en camisole assis par terre dans la position recroquevillée. Ainsi introduit comme un récit de fou conté depuis l'hospice, nous plongeons dans les méandres d'un labyrinthe de l'esprit souffrant et terrifié à vie. Les lieux et les événements se répètent, les niveaux de réalités se mélangent et la logique se perd.

Dans *Mythes et Masques : les fantômes de John Carpenter*, Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret concluent que John Carpenter mène son personnage à la folie, d'abord en lui faisant réaliser qu'il n'est que le fruit de l'imagination de Cane, un être qui habite les pages de roman, faites de lettres imprimées sur le papier, et puis qu'il est acteur, interprète du rôle principal de *L'Antre de la folie*. Cet article étudiera les différents cheminements de Trent dans le labyrinthe romano-cinématographique en

pensant la folie dans ses rapports à la projection écranique et l'analysera dans ses différents stades qui mènent Trent à la schizophrénie. Nous verrons comment Carpenter, cinéaste marxiste, donne sa critique du système économique capitaliste à travers l'exemple de la surconsommation des romans d'horreur de Sutter Cane qui rend fous ses lecteurs. Cane est élevé au grade de dieu. Ses livres, traduits en 18 langues, sont plus populaires que la Bible. Lui-même siège dans une église (lieu habité traditionnellement par le mal dans la filmographie carpenterienne). L'intrigue du film relate le premier principe économique – la production (les deux autres étant l'échange et la consommation). Dans un système économique capitaliste, si la production s'arrête l'économie s'effondrera. Ainsi pour maintenir le bon fonctionnement du système, il faut retrouver l'auteur disparu Sutter Cane. C'est la quête de l'inspecteur John Trent.

Dans *L'Anti-Édipe*, sous-titré « *Capitalisme et schizophrénie* », Gilles Deleuze décrit le capitalisme dans ses rapports économiques de modes de production, d'échange et de consommation, en développant le concept de la schizophrénie dans sa positivité, c'est-à-dire dans ce qu'elle produit. Charles Ramond attire notre attention sur les termes de « codage », « décodage » et « flux » qui sont centraux pour la compréhension de la relation complexe entre le capitalisme et la schizophrénie. Il écrit :

[...] le mouvement général de l'histoire humaine serait ainsi, selon Deleuze et Guattari, celui d'un « codage » puis d'un « décodage » de plus en plus affirmé, de plus en plus net, de plus en plus inexorable, de certains « flux », décodage qui culmine actuellement dans le capitalisme, et qui est d'essence schizophrénique. (Ramond, C., 2010, 100)

Deleuze et Guattari posent la même question que Carpenter semble formuler dans *L'Antre de la folie* : « Est-il exact de dire que la schizophrénie est le produit de la machine capitaliste ? » (Deleuze, G., F. Guattari, 1972/1973, 41) Dans un système précapitaliste chaque individu a un rôle bien assigné et la société est définie par le territoire, ce qui qualifie une société codée et schématique en quelque sorte. À l'opposé, l'économie capitaliste et mondialisée est définie par les « décodages », lorsque les codes sont brisés ou redéfinis et la « déterritorialisation ». Les « flux » sont des « forces, élans, objets qui circulent, et surtout 'désirs' : disons, une espèce d'énergie (qu'on pourra appeler aussi la production' [...] ». (Ramond, C., 2010, 100)

Je pars de l'hypothèse que Carpenter procède dans *l'Antre de la folie* par un système complexe de « décodage » de la réalité fictionnelle, constitué des mises en abîme et des emboitements des situations où le personnage de Trent perd progressivement les repères jusqu'à devenir son propre reflet. Les différents façonnages d'écrans fonctionnent comme des portes dans les espaces spatio-temporels de natures diverses : mentaux, métacinématographiques et fictionnellement réels. Les surfaces qui réfléchissent et projettent sont centrales dans la mise en scène, je privilégierai pourtant les façonnages écraniques qui participent immédiatement et auxiliairement à la formation de la schizophrénie de John Trent en rapport direct avec le système capitaliste. Nous commencerons par le *flashback* de Trent, le vrai début du film

L'Antre de la folie où l'acteur principal est John Trent, qui coïncide avec le film où l'acteur principal est Sam Neill.

L'écran-vitre

Dans le *flashback* de John Trent qui constitue la quasi intégralité du film et où il raconte son cheminement vers l'asile, la première séquence de façonnage cinématographique d'un écran à l'intérieur du film, un écran-vitre, s'ouvre avec le titre du film *L'Antre de la folie*. Un bus cadré en gros plan s'arrête devant nous et nous lisons l'inscription sur une affiche publicitaire Sutter Cane's *In the Mouth of Madness*. L'inscription en dessous nous prévient que nous deviendrons fous de peur. Le plan suivant intègre John et Robby (Bernie Casey) avec cette affiche publicitaire projetant le titre du roman toujours visible entre les deux. Nous réalisons ainsi qu'ils se trouvent dans un café, séparé de la rue par une grande baie vitrée qui acquiert dans cet agencement cinématographique qualité d'écran du cinéma sur lequel se projette le titre du film *L'Antre de la folie* (*In the Mouth of Madness*). Le film que nous sommes déjà en train de regarder depuis une douzaine de minutes pourtant. Mais dans le jeu complexe de métafiction, d'une certaine manière, le film commence maintenant pour le personnage de John Trent. Ce façonnage de la projection sur la baie vitrée du café est suivie d'une formule magique qui fait entrer le monde de Sutter Cane dans l'univers de John Trent. Écoutons-la :

Robby : « J'ai un problème difficile avec Arcane » (*à ces mots, l'agent de Cane armé d'une hache, sorti du théâtre de Lincoln en face du quel se trouve le café, s'approche de Trent et Robby. Il est cadré entre ces personnages.*)

John Trent : « l'éditeur ? »

Robby : « Oui, mon plus gros client. Ils viennent de faire une déclaration qui me coûte des millions. Je veux que vous vous en occupiez. »

J.T. : « quelle est la déclaration ? »

Robby : « Sutter Cane a disparu. » (*au moment où il prononce « cane » l'agent derrière la vitre s'empare de la hache à deux mains. Il n'est toujours pas remarqué par les protagonistes alors que les gens sur la terrasse sont partis terrifiés. L'univers derrière la vitre est ainsi invisible pour Robby et Trent.*)

J.T. : « Qui ? »

Robby : « Sutter Cane. » (*coupe franche et changement d'axe, nous sommes du côté de l'agent qui soulève sa hache et la dirige vers la vitre, une nouvelle coupe nous donne à voir la vitre à l'intérieur se briser en mille morceaux suite au coup.*)

Le nom de Cane est ainsi prononcé trois fois : « Sutter Cane » deux fois et le nom de l'édition « Arcane » une fois, où le monosyllabe « Cane » est intégré, comme pour montrer que Cane a déjà le pouvoir sur le monde de la fiction, avant d'étendre son pouvoir sur le monde réel. À partir de cette invocation la limite symbolique entre le monde de la fiction et du réel, représentée par la vitre brisée à coup de hache, n'existe plus. L'auteur Cane est évoqué tel un croque-mitaine.

Après avoir brisé la vitre, l'agent de Cane monte sur la table qui sépare John et Robby et se penche sur Trent terrifié et couvert des morceaux de verre. L'agent

lui demande s'il lit les romans de Cane. Un gros plan nous donne à voir les yeux bleus de l'agent au regard fou et dont les iris et les pupilles sont dédoublés, un son alarmant retentit, comme si l'agent avait vu quelque chose dans les yeux de Trent. Il soulève sa hache pour le tuer et à ce moment il est abattu par les tirs de balles des policiers. Le visage de Trent exprime à ce moment un mélange de choc, d'incompréhension et de peur. Ainsi, la peur pour sa vie est l'une des premières sensations qui introduit l'univers de Cane à John, comme on nous a prévenu sur l'affiche du livre. À partir de ce moment Cane devient omniprésent à travers les paroles des personnages, sur les couvertures des livres, à la télévision etc. C'est comme si une sorte de contamination a eu lieu dans cette rencontre presque mortelle où l'écran-vitre brisé symbolise l'effacement de la limite entre le monde du roman *L'Antre de la folie*, et le monde réel de John. Sutter Cane explique ensuite à Trent, lorsque John essaie de s'enfuir de The Hobb's End, que son agent a lu sur lui dans son roman et en essayant de le tuer il voulait l'empêcher de ramener le nouveau roman dans le monde. Autrement dit, le maniaque à la hache tentait de supprimer un des premiers maillons de la production – sa transmission. John Trent est une sorte d'Hermès, dieu du commerce. Il est cynique et calculant, son métier est de retrouver les fraudeurs en quête de l'argent. Comme Hermès, il est également messenger du dieu Cane (et ultimement de Carpenter). Sa nature de messenger lui permet justement de franchir les différents niveaux de réalité, mais tout a un prix dans un système capitaliste.

L'écran-mur

Trois affiches publicitaires du dernier roman de Sutter Cane, *The Hobb's End Horror*, dont l'impression nous est montrée dans le générique d'ouverture du film, couvrent le mur d'une allée new yorkaise d'un quartier redoutable. Trent attrape un bout déchiré de l'affiche du milieu et le lâche aussitôt en entendant des bruits venant de la ruelle. Il y entre. Un policier matraque un tagueur sous les regards indifférents de quelques sans-abris. Sur le mur nous pouvons lire trois lettres « I Ca ». Trent dégoûté n'intervient pas et ressort aussitôt de la ruelle. Le policier lui adresse « Tu en veux aussi, mon pote ? ». Le plan suivant nous donne à voir la télévision dans l'appartement de Trent sur laquelle la violence double celle vue dans la ruelle : des forces de l'ordre frappent des civils. Le motif cinématographique de la répétition des situations similaires, façonnées différemment, structure le film.

Plus tard [00 :22 :23] Trent est de nouveau chez lui, cadré en gros plan, il lit un roman de Cane. Nous savons depuis Gilles Deleuze que le gros plan arrache le visage de ses coordonnées spatio-temporelles. Ici le gros plan transpose John dans un cauchemar. La mise en scène contraste avec la scène précédente où Trent était également chez lui après avoir été témoin de la violence dans la ruelle : le visage de Trent, éclairé d'une forte lumière blanche artificielle, se dessine sur le fond noir. De nouveau la transposition du héros se passe à travers le gros plan. Son visage « fait écran » par lequel Trent est glissé, grâce à un fondu enchaîné, dans l'univers de la fiction du roman. Il se trouve devant le mur avec les trois affiches publicitaires de *The*

Hobb's End Horror. Comme avant, il touche l'une des affiches, mais cette fois quelque chose de collant la couvre qu'il enlève. Il attrape le morceau déchiré comme dans la première séquence. À nouveau, il entend des bruits venant de la ruelle d'à côté et rentre dans le passage étroit. La même scène qu'avant s'y reproduit : un policier frappe un tagueur, mais les quelques témoins qui observaient la première scène n'y sont plus. Sur le mur l'inscription a évolué et on peut lire "*I Can See*". Comme dans la première scène le policier se retourne vers Trent, mais cette fois-ci son visage est horrifique. Trent se réveille d'un coup sur son canapé, cadré toujours dans un gros plan éclairé d'une lumière blanche artificielle se dessinant sur fond noir. Il tourne la page du livre. Une nouvelle coupe franche le transpose à nouveau dans la fiction : le policier matraque le tagueur. Un contrechamp nous montre Trent. Des personnages armés de haches menés par l'agent de Cane bloquent l'entrée dans la ruelle. Enfermé, Trent devient aussi enfermé dans la fiction, qu'on soupçonne être *The Hobb's End Horror*, puisqu'il est entré dans la ruelle aux affiches. Les personnages armés encerclent l'agent de Cane et le hachent. Terrifié Trent recule, une suite très rapide d'images et de flashes blancs survient. Voir l'article de Diane Arnaud pour l'analyse de ces blocs d'images-mouvement qui évoquent des images mentales, qualifiés d'« endomontage ». (Arnaud, D., 2023, 101-126)

Le policier au visage maintenant défiguré lève sa matraque au-dessus de la tête de Trent. Trent se réveille en suée sur son canapé, cadré plus large au niveau poitrine. La lumière jaunâtre éclaire son salon, il se penche en avant et sursaute en découvrant que le policier porc est assis à côté de lui sur le canapé. Trent se réveille à nouveau terrifié. Il essuie sa main droite, comme si la colle de l'affiche de la ruelle s'était transposée sur le roman *Breathing Tunnel* qu'il tient toujours dans sa main droite. L'apparition à l'écran du titre du roman est très brève et nécessite d'avancer image par image pour identifier le titre, comme si Carpenter incitait son spectateur à doubler le rôle de Trent dans sa recherche de "*Cash cow*" Sutter Cane, dans la quête de la logique d'événements du film et chercher des liens intertextuels créés entre les romans *Breathing Tunnel* et *The Hobb's End Horror*. En effet, l'entrée dans la ville de *The Hobb's End* passe par *Breathing Tunnel*.

Breathing Tunnel

Lagier et Thoret analysent joliment que John Trent et Linda Styles (Julie Carmen) sont dans un dédale, lorsqu'ils cherchent la ville *The Hobb's End* que Trent est persuadé être une ville réelle. Linda, l'éditrice chez Arcane, accompagne Trent pour le surveiller. Une attirance s'installe entre les deux, et même si Linda n'est peut-être pas une femme aussi fatale que Phyllis Dietrich (Barbara Stanwyck), John est aussi cynique et faible à ses charmes que Walter Neff (Fred MacMurray) de *L'assurance sur la mort* (*Double Indemnity*, 1944) de Billy Wilder. Voir également Christophe Chambost qui propose plusieurs liens transfilmiques. (Chambost, C., 2012, 175-190) Linda et John partent ensemble en recherche de la ville, mais les éléments du film noir laissent vite place au fantastique, puisque pour s'y rendre il faut littéralement traverser le vide ! Trent ne le remarque pas, puisqu'il dort, mais la ville est en dehors de l'espace-temps de la réalité fictionnelle, et n'existe que sur la pellicule

cinématographique et dans le roman de Cane, comme l'analyse Denis Mellier. (Mellier, D., 2002, 176)

L'entrée dans *The Hobb's End* passe par un tunnel et donne un nouveau façonnage écranique au bloc d'images-mouvement précédent où John se retrouve deux fois devant les affiches de *The Hobb's End Horror*. C'est une forme de pensée écranique de répétition à variation, une forme de retour au même. Précédemment je décris comment Trent se trouve devant les affiches de *The Hobb's End Horror* et devient enfermé dans le passage étroit, une sorte de tunnel, transporté via le cauchemar, provoqué par le roman *Breathing Tunnel*. Cette scène se répète deux fois avec des variations significatives. Lors de leur voyage en voiture pour rentrer dans la ville d'Hobb's End Linda et John doivent passer par une sorte de tunnel magique. D'un côté de ce tunnel, à l'intérieur d'une église byzantine dans laquelle siège Sutter Cane se trouvera une déchirure qui mène vers les ténèbres littéraires, et de l'autre côté, à la sortie du tunnel, il y a le monde réel. Lagier et Thoret analysent justement que Trent n'en sort pas, que c'est une « fausse sortie d'Hobb's End ». (Lagier, L., J.-B. Thoret, 1998, 117). Grâce aux nombreuses répétitions et variations que nous percevons à l'écran, on songe au concept de « l'éternel retour » que Nietzsche développe dans *La Volonté de puissance* : « Dire que tout revient, c'est rapprocher au maximum le monde du devenir et celui de l'être : cime de la contemplation ». (Nietzsche, F., 1995, 251) Ces paroles nietzschéennes de l'éternel retour, nous rappelle François Zourabichvili dans sa lecture de Gilles Deleuze, se fondent sur la « corrélation de la différence et de la répétition (d'où un rapport très particulier du passé et du futur, de la mémoire et de la croyance) ». (Zourabichvili, F., 1996, 84, 78-92) C'est pour cela que ce qui revient ne peut être rien d'autre que le différent et dans le contexte de la folie développante de John, les situations et comportements à répétitions sont des symptômes de sa schizophrénie.

L'arrivée dans la ville est précédée par une complexe mise en abyme où la matérialité du cinéma (la pellicule, la projection et les images-mouvement) font partie de la mise en scène à l'égal des autres éléments. (Voir l'article de Denis Mellier pour un développement méthodologique de la « mise en jeu de sa propre fiction » où l'auteur analyse *L'Antre de la folie* en termes de « métafiction » et « métalepse ». [Mellier, D., 2002, 187]) Un exemple de « métalepse », c'est-à-dire de l'apparition du réalisateur dans le domaine des personnages survient lorsque Linda renverse le sosie de John Carpenter à bicyclette, comme analysé par Arnaud. (Arnaud, D., 2023, 116) Il se lève pourtant et repart aussitôt sur son vélo sous le regard stupéfié de Linda et John. Voyons cela en détail !

Carpenter : projectionniste

Perdus dans le labyrinthe Styles et Trent conduisent dans la nuit. Leur dialogue est de nouveau une sorte de répétition – une prémonition du futur écranique de John, dans lequel les deux passages en dehors de *flashback*, donnent à voir Trent à l'hôpital psychiatrique. Voici un petit extrait de cette conversation :

Linda : « Une réalité est ce qu'on se dit. Sains d'esprits et fous changeraient de place, si les fous devenaient la majorité. Vous vous retrouveriez dans une cellule capitonnée, vous demandant ce qui est arrivé à votre monde. »

John : « Non, ça ne pourrait pas m'arriver. »

Linda : « Si, si vous vous rendez compte que ce que vous connaissiez a disparu. On se sentirait très seul si on était le dernier. »

Après ce dialogue annonciateur, Linda conduit et John s'endort à côté. À ce moment, à l'émission de la radio s'ajoute le bruit d'un frottement et leur voiture dépasse un adolescent à vélo, habillé intégralement en jean et pédalant très vite. Un gros plan nous montre les roues avec des cartes accrochées aux barres métalliques, sur l'une d'elles nous pouvons lire « joker », carte du personnage du fou qui brise la logique de jeu. Étant un élément actif, elle n'est pas de même niveau que les autres cartes, un clin-d'œil au spectateur d'une intervention métacinématographique. Puis l'adolescent disparaît dans la nuit derrière eux. Un changement d'axe s'opère et on a l'impression que la voiture va dans le sens contraire. Peu après dans l'ambiance sonore alarmante, nous distinguons de nouveau ce bruit de frottement et un vieillard habillé pareillement à l'adolescent, pédale dans le sens inverse. Linda est bouleversée. Perdue dans la nuit, elle prend la carte et à ce moment, surgit à nouveau comme de nulle part le même vieillard et une collision violente se produit. Le visage de Linda se déforme dans un hurlement et son cri perce la nuit. Elle arrête la voiture, John se réveille et ils se précipitent vers l'accidenté allongé par terre. Une formidable *idée-cinéma* de la production des images et de leur arrêt est à l'œuvre dans cette séquence. Le vélo est à l'envers avec les deux roues toujours en mouvement. Le son de contact de cartes contre les barres métalliques évoque le son du projecteur lorsque le projectionniste tourne la manivelle. En renversant l'alter ego de Carpenter, ses personnages provoquent la rupture dans la pellicule. Le vélo renversé, posé sur selle avec les deux roues vers le haut (position évidemment impossible dans un vrai accident) devient un projecteur. Le mouvement des roues correspond à la source de la projection cinématographique et pour la produire il faut évidemment pédaler ! Carpenter, renversé par ses personnages, a la voix qu'on attribue à l'adolescent sur vélo (il dit : « Je ne peux pas sortir. Il ne me laisse pas sortir. ») se lève comme par la magie. L'éternel adolescent-réalisateur, pédalant dans la nuit et renversé, garde néanmoins toujours le pouvoir sur son propre film. La carte de joker est tirée. Cette scène devient un formidable exemple de la manipulation par le réalisateur de ses propres créatures et montre leur véritable nature de pantin à l'intérieur du film de Carpenter.

Linda bouleversée reprend le volant et John se rendort. Soudainement, le démarquage de la ligne jaune interrompue disparaît sur la route [00 :34 :00]. Plus tard, lorsque Trent essaie de quitter la ville, la ligne jaune lui joue aussi des tours, comme si la pellicule faisait un nœud en ramenant le personnage toujours au même endroit au cœur de la ville d'Hobb's End. La ligne disparaît devant Linda et le noir du goudron occupe l'intégralité de l'image cinématographique en créant un lien esthétique avec l'abîme noir de la fin du monde, au bord duquel se trouvera Trent à l'église. Linda descend la vitre pour la chercher. À sa grand frayeur la voiture vole au-dessus du ciel orageux ! Carpenter réussit ici un véritable coup de Zeus, en coupant littéralement la route à la

voiture et la pellicule à ses personnages. Lors de la coupure métaphorique dans la pellicule (le moment où le marquage sur la route disparaît) des bruits de percussions, frottement des pinceaux sur les peaux des tambours, se mélangent entre autres au son du tonnerre. Si Sutter Cane est un dieu-démon de l'église byzantine, Carpenter se hausse au niveau de Zeus en envoyant littéralement le tonnerre au monde pris par la folie de la consommation. De quoi devenir folle ! Linda est affectée, mais elle ne dit rien à John qui dort paisiblement à côté. Lorsque la voiture atterrit sur le ponton-tunnel, le bruit de frottement des cartes contre les barres métalliques revient. Il indique que le créateur des images redonne la vie à son film (on a vu que pour produire les images-mouvement il faut pédaler !). Les forts éclairés blancs-bleus et les ouvertures ovales, vues dans l'« endomontage », éclairent Linda. Ces ouvertures ont été brillamment analysées par Lagier et Thoret en tant qu'éléments métacinématographiques nous indiquant la matérialité du film : les perforations dans la pellicule. Ils écrivent : « [...] Trent et Styles semblent littéralement entourés par deux bandes de pellicules. Combinés à ces flashes aveuglants qui semblent traverser leur corps, Styles et Trent donnent l'étrange impression d'être transpercés par la lumière qui les photographie sur la pellicule ». (Lagier, L., Thoret, J.-B., 1998, 117). La lumière blanche s'intensifie et nous réalisons qu'ils sont dans un tunnel et que la lumière du jour perce à travers les ouvertures des murs. La nuit s'est instantanément transformée en jour. Une idée-cinéma de coupure dans la pellicule et de reprise de la projection est façonnée comme suivant : après la rupture dans la pellicule, provoquée par l'accident du réalisateur, Carpenter-Zeus soulève et transporte ses pauvres créatures au-dessus du tonnerre qu'il envoie sur le monde pris par la folie de consommation, avant de les transposer dans une ville qui n'existe que sur la pellicule. Voici une forte critique cinématographique de la société de consommation. En faisant voler la voiture, Carpenter brouille les pistes, « déterritorialise » ses personnages en les amenant au centre du labyrinthe. Lagier et Thoret analysent justement qu'en sortant du tunnel, Trent ne rejoint pas le vrai monde. En ce sens il n'y a donc pas de *reterritorialisation*. Carpenter enferme ses personnages dans une ville qui n'existe que sur la pellicule. Il brouille les niveaux de réalité et les repères de ses personnages et ceux du spectateur. En créant son propre système complexe, il « décode » et « déterritorialise ». François Zourabichvili nous rappelle dans sa lecture de Deleuze que la schizophrénie se définit « comme processus (décodage et déterritorialisation absolue) » (Zourabichvili, F., 2003, 7-8). En ce sens, *L'Antre de la folie* se structure comme un processus du décodage de la réalité et la déterritorialisation. La déterritorialisation au sens de délocalisation physique et multiple est directement liée aux objectifs économiques : la disparition de Cane, le voyage de Linda et John, l'espace-temps d'Hobb's End... Néanmoins, la déterritorialisation constitue l'aspect extérieur et spatial de *devenir*. Analysons maintenant l'aspect intérieur de *devenir*, le changement dans la perception de la réalité, qui pour John est parallèle et coexistant à la schizophrénie.

Dans *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975), Deleuze et Guattari élaborent une théorie de la déterritorialisation dans et à travers le langage, selon laquelle la création mineure n'est pas une affaire de choix individuel, ni de talent, mais n'est possible que dans des conditions de nécessité absolue. Bien évidemment, lors du processus de

devenir, il ne s'agit pas d'abandonner ce que l'on est pour devenir autre chose, mais devenir est une autre manière de vivre et de sentir, quelque chose qui nous enveloppe.

Le Devenir *Le devenir de Linda*

À l'entrée d'Hobb's End, Linda à l'opposé de John, est persuadée qu'ils sont à l'intérieur du roman de Cane. Linda trouve facilement l'hôtel de Pickman, puisqu'elle a lu sur sa position géographique. Sans regarder, elle connaît l'emplacement de la planche branlante et du tableau à l'accueil de l'hôtel. Mais lorsqu'elle observe le tableau à l'accueil pour la première fois, Linda est stupéfiée. Elle recule et bascule John. En tant qu'éditrice de Cane, elle connaît ses écrits par cœur et se souvient de la description du tableau dans le roman. Sans vérifier elle connaît donc la position du couple comme étant face à nous. Au moment où elle regarde, le couple nous tourne le dos pourtant ! Le chemin vers sa folie passe ainsi par une série d'éléments « déstabilisants », dont cette première transformation de position des corps du tableau. Ces éléments dévoilent les mécanismes intérieurs de fonctionnement du monde de la fiction et contribuent à la conscience accrue de ce fonctionnement chez le personnage qui induit la perte des repères. On pense par exemple à la scène lorsqu'elle rentre à l'hôtel après avoir visité Cane à l'église après avoir lu le roman. Surgie de nulle part, elle se jette littéralement sur John qui la pose sur le lit. Elle lui dit qu'elle se perd. La perte de la réalité est un des symptômes de la schizophrénie. À l'opposé de John, sa folie est indissociable d'une transformation physique. Celle-ci commence par les larmes de sang (symptôme très répandu chez les lecteurs de Cane), puis il y a Linda-monstre tentaculaire. La folie culmine avec la scène de la possession où Linda devient une sorte d'araignée, dont le façonnage audio-visuel terrifiant crée un lien explicite à la célèbre séquence de la descente de l'escalier par Regan, la fille possédée dans *L'Exorciste* (*The Exorcist*, 1973) de William Friedkin. En passant par ces différentes formes, elle reprend son aspect physique d'origine, embarquée à l'arrière du vélo du sosie de Carpenter, qui pédale toujours à la frontière entre les deux mondes.

Le devenir de la fin du monde

Le moment charnier dans le développement de la schizophrénie de Trent arrive avec sa découverte qu'il est un personnage créé par Cane dont le but est de transmettre le roman dans le monde. C'est la séquence où Cane déchire littéralement son visage qui laisse une ouverture dans une page de livre qui occupe l'intégralité de l'écran, une forme de devenir-livre de Cane. Trent se trouve au bord de cette déchirure comme au bord de la fin du monde à l'observer. La déchirure est pensée comme une image qui s'ouvre et qui brise la logique. L'abîme qui s'est ouvert à la place du visage de Cane et qui se transforme en trou dans la page du roman de Cane, forme l'idée-cinéma de la réduction de l'auteur à son écriture et le personnage de Trent face à sa propre condition de personnage littéraire. La scène met en scène Linda qui lit dans *L'Antre de la folie* les actions et les perceptions de John qu'on voit à l'écran en même temps. Stéphane Bouley note que les passages qu'elle lit viennent en partie des nouvelles « Les Rats dans les murs » et « Je suis d'ailleurs » de H.P. Lovecraft. (Bouley, S.,

2019, 150) L'expérience de la déchirure spatio-temporelle par Trent est l'ultime expérience de la réalité qu'il refusait et continue de refuser à reconnaître comme telle. Dans la déchirure, il voit des monstres qui s'approchent. Le trou dans la page est ainsi un passage, un tunnel qui aspire en référence au roman de Cane *Breathing Tunnel*.

Bouley écrit « Il y a donc un véritable mille-feuille narratif au cœur de ce plan. Une surcharge qui va entraîner l'implosion du récit ; les pièces vont être rassemblées, mais le puzzle n'aura pas du tout l'aspect que l'on pouvait imaginer. La réalité va se recomposer ». (Bouley, S., 2019, 150) Bouley analyse la figuration de la déchirure dans la page en tant qu'« implosion », un effondrement du système vers l'intérieur. Le tunnel, en tant que prolongation du trou, aspire en effet Trent vers l'intérieur en référence au « tunnel qui respire » *Breathing Tunnel*. Un décodage complet s'opère où les pensées écraniques de la littérature se défont et se mélangent. Ce qui est façonné à l'écran comme la sortie du tunnel est au contraire la fermeture complète et définitive, l'enfermement du personnage de Trent. Le « décodage » et la « déterritorialisation » culminent, lorsque Trent accepte progressivement le rôle du personnage du roman de Cane, puis se révolte en tuant un des lecteurs. Dans cette séquence il y a le devenir-livre de Cane et également l'origine du devenir-personnage romanesque de Trent. Au bord de la fin du monde, le visage de Trent semble former la triade en mouvement entre l'image-perception, l'image-affection et l'image-temps. L'affect est si fort que cet instant marque le début de son propre effacement qui mène vers son devenir-reflet.

Le devenir-reflet de John

À la fausse sortie du tunnel, comme analysé par Lagier et Thoret, John loge dans un motel au bord de l'autoroute, dans la chambre numéro 6. Sa cellule à l'hôpital psychiatrique et la chambre à l'hôtel de Mme Pickman à Hobb's End portent le numéro 9, le six à l'envers. Carpenter brouille consciemment les pistes. Ce qu'on croit se passer dans le monde réel – les scènes à l'asile et au motel de l'autoroute – ne le sont pas plus que ce que nous voyons à Hobb's End. Il n'y a pas de monde à l'envers. Tout fait partie du même système complexe dans l'économie capitaliste, comme dans la schizophrénie. John essaie de retrouver le sens dans le monde capitaliste qui ne fait plus aucun sens : décodé et déterritorialisé. Il est pris dans un mouvement d'échange et de devenir où il ne peut même plus faire confiance à ses propres perceptions. On se souvient de la scène dans un office de tourisme, où on l'assure que la ville d'Hobb's End n'a jamais existé dans cet état. La scène chez l'éditeur Harglow (Charlton Heston) est également révélatrice. John lui raconte comment il a détruit *L'Antre de la folie*, en quoi Harglow promet de publier son histoire, si John l'écrit. Il prend son récit pour la fiction. Il assure John que *L'Antre de la folie* a été livré par John et qu'il ne connaît pas Linda Styles. On ne peut pas définir clairement quand John perd la raison, mais son image devient davantage troublée à sa fausse sortie d'Hobb's End. Dans le motel, il est mis en abyme par des nombreux cadres : les tableaux sur les murs, l'encadrement de la fenêtre, de la porte, la télévision qui transmet *Robot Monster* (1953) de Phil Tucker, un classique du cinéma de genre sur l'apocalypse, et surtout le miroir. Lorsqu'il se met devant le miroir de la salle de bain on a l'impression qu'il vérifie si son reflet le suit. C'est un clin-d'œil au *Prince de ténèbres* où le personnage de Brian

Marsh (James Parker) après un faux réveil à côté d'un monstre, comme John Trent à côté du policier-porc, remarqué par Lagier et Thoret, se pose la question sur la réalité derrière le miroir dans la scène où sa main est au point de toucher ce qui semble être son reflet.

Le reflet de John devient progressivement plus réel que lui. À nouveau devant le mur couvert d'affiches de *The Hobb's End Horror* (séquence qui commence à 01: 20 :09) John arrive enfin à attraper le bout déchiré. Il le tire et derrière il se trouve face à face à son propre visage sur l'affiche publicitaire du livre *L'Antre de la folie*. L'image cinématographique cadre John comme s'il était devant un miroir et l'espace est ainsi brouillé. Mais le temps est également inversé. Dans la chronologie de la production de Cane, on pensait que *L'Antre de la folie* sorte après *The Hobb's End Horror*, mais si les affiches de *The Hobb's End Horror* couvrent les affiches de *L'Antre de la folie*, ce dernier a dû sortir avant. C'est comme si les images cinématographiques devenaient folles elles-mêmes.

Le devenir-reflet de John culmine dans la dernière séquence avant la fin du *flashback* où profondément malade, John bascule dans la manie et, déguisé en maniaque à la hache (comme l'agent de Cane qui l'a attaqué) porte un coup de hache à un lecteur de *L'Antre de la folie*. La caméra cadre la grande queue bruyante qui s'étale de la librairie aux boutiques environnantes d'une rue centrale new-yorkaise. Les femmes et les hommes de tous âges et races, attendent pour acheter le nouveau roman de Cane. La consommation, comme la folie, n'a pas de préférence d'âge ou de race. Au fond de la queue, un personnage en chemise blanche, jean, aux cheveux longs et moustache, nous évoque John Carpenter lui-même, dont l'apparence correspond à l'âge réel du réalisateur au moment de la sortie du film. Cette apparition métalectique, met à nouveau le réalisateur au même plan que ses personnages et forme une autocritique de sa participation au système capitaliste de la consommation à outrance. La caméra panote et derrière la queue on découvre le menu d'un *fast food* collé sur la vitre de la boutique à côté de la librairie. Le *fast food* nous invite à consommer de la viande (*hamburgers, sandwiches, turkeywings*) et au-dessous du menu sur les trois feuilles nous distinguons "*Special*" écrit sur les pages A4. Sur le mur à côté de la vitre, un dessin représente les différentes parties d'un animal morcelé. La caméra continue son mouvement panoramique. Ce mouvement est dans sa technique-esthétique la transmission de la pensée d'une vision globale. Un travelling avant et à droite reprend le mouvement panoramique et cadre la vitrine de la librairie, exposant un grand nombre d'exemplaire de *L'Antre de la folie*. Sur les innombrables couvertures figurent le visage de Trent. Un carton publicitaire en taille quasi réel de John couronne la décoration de la vitrine. Le visage de John-personnage du roman est ainsi démultiplié et fragmenté. Le mouvement des voitures et le reflet du soleil dans la vitre brouillent notre perception. Dans cette image instable et transparente Trent entre d'abord en tant que reflet qui s'ajoute à de nombreux simulacres de lui-même présents dans la vitrine. La caméra fait un mouvement à droite et John, cheveux en désordre, pas rasé, au regard inquiet, évoquant l'agent qui essayait de le tuer dans les premières images du film, est ébloui par le soleil. L'image cinématographique a multiplié John à l'infini dans ce cadre où il est à la fois une image publicitaire démultipliée et un sosie de

maniaque – un véritable pantin du système capitaliste. La suite est filmée en champ-contrechamp. Un jeune homme sort de la librairie *L'Antre de la folie* à la main, larmes de sang aux yeux et regard bleu de la folie. Il est arrêté par John qui lui demande s'il aime ce dernier livre. Le jeune lui répond « j'adore » en quoi John lui dit que la suite ne devrait pas le surprendre, sort la hache et lui porte un coup en hors champ.

Dans ce plan panoramique couplé au travelling, Carpenter met la librairie à côté d'un *fast food*, en créant un lien entre littérature et consommation rapide, bon marché et mauvaise pour la santé, l'un des symboles du capitalisme. On peut y voir également un clin d'œil à Stephen King et sa phrase célèbre lorsqu'il se compare au *fast food* en disant "*I am the literary equivalent of a Big Mac and Fries*". Mais il y a aussi une mise en scène du tragique de surconsommation, dans laquelle John devient littéralement un boucher et les lecteurs de Cane sont comparés à la viande hachée, prête à consommer dans ce monde capitaliste et cannibale. Le motif de cannibalisme est récurrent dans les scènes d'« endomontage », de déjà-vu ou à voir, où la femme défigurée, sortie de la peinture à l'accueil de l'hôtel de Mme Pickman, met dans sa bouche un morceau de la viande nouvellement hachée d'une victime.

Ce devenir-animal de l'homme est typique du système capitaliste et schizophrène pensée par Carpenter. Cela évoque les très belles lignes de Deleuze au sujet de la peinture de Francis Bacon dans *Francis Bacon : logique de la sensation* :

Pitié pour la viande ! Il n'y a pas de doute, la viande est l'objet le plus haut de la pitié de Bacon, son seul objet de pitié [...] La viande n'est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la chair vive. Tant de douleur convulsive et de vulnérabilité, mais aussi d'invention charmante, de couleur et d'acrobatie. Bacon ne dit pas « pitié pour les bêtes », mais plutôt tout homme qui souffre est de la viande. La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, elle est ce « fait », cet état même où le peintre s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion. Le peintre est boucher certes, mais il est dans cette boucherie comme dans une église, avec la viande pour Crucifié. (Deleuze, G., 2002, 29-30)

Cette citation d'une grande densité analytique et poétique, dialogue avec la démarche carpenterienne de sa critique du capitalisme. La schizophrénie de Trent est visible dans des images-cristal, où le temps se scinde en passé et présent au point où les deux sont toujours visibles et indiscernables. La folie est organisée comme le capitalisme. Les victimes du capitalisme, les lecteurs de Cane, sont comparées, dans le panoramique devant la librairie, aux animaux et puis réduites à la viande hachée par le système capitaliste, représenté par Trent qui tue. Il y a dans cet agencement cinématographique une dialectique de la cause à effet, du passé et du présent. Profondément malade, Trent croit justement combattre le système capitaliste en tuant les lecteurs, sans comprendre qu'il est issu de ce système et qu'il en a toujours fait partie.

À l'instar du « corps sans organe » dans l'analyse deleuzienne de la schizophrénie d'Antonin Artaud, le corps de Trent est réduit à une marionnette, l'image publicitaire en carton au but commercial, image du cœur du système capitaliste, une sorte de mise

en scène de produit placé fictionnel. Mais Carpenter a pitié de son personnage. Il le déploie dans la dernière scène du film qui se passe dans une salle de cinéma.

Le devenir-acteur de John

Carpenter sauve symboliquement son personnage : Trent n'est pas juste une image de communication qui sert à vendre, il est le protagoniste du film *L'Antre de la folie* qui critique le capitalisme. Jusqu'à présent, Trent était un pantin de Cane, un outil dans son système de propagation de la folie à travers le monde fondé sur la consommation à outrance qui mène l'humanité à sa perte. Mais en sortant de sa cellule il se trouve être la dernière personne sur terre. L'existence des autres n'est que suggérée par la voix radiophonique. À part quelques ombres menaçantes qui traversent l'écran comme venues du cinéma muet des premiers temps, en soulignant la position de Trent en tant qu'acteur sur un écran, il est seul. Il arrive devant un cinéma où un seul film est joué : *L'Antre de la folie* de John Carpenter "with John Trent". Sur l'affiche du film qui double l'affiche du roman avec John Trent au milieu de l'image publicitaire, nous lisons d'autres noms fictionnels Linda Styles, John Harglow à côté de vrais créateurs du film Michael De Luca et John Carpenter. Trent s'est emparé d'un grand pop-corn et s'installe dans la salle du cinéma déserte. Sur le grand écran il découvre les moments clés du film que nous venons de voir. Ainsi son passé n'est qu'une fiction cinématographique et lui n'est qu'un personnage fictionnel du film de Carpenter. Devant l'écran, John se trouve face à une image-cristal. La configuration cinématographique nous donne Trent qui voit son passé défiler devant lui, un passé objectif, les extraits du film déjà vus. Ce passé se projette et coexiste avec sa présence dans la salle de cinéma en tant que spectateur de son propre passé. On pense à l'interprétation deleuzienne de la coexistence du passé et du présent chez Bergson : « [...] le passé coexiste avec le présent qu'il a été ; le passé se conserve en soi, comme passé en général (non-chronologique) ; le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, présent qui passe et passé qui se conserve. » (Deleuze, G., 1983, 109-110) La vie passée et enregistrée sur la pellicule de John peut être répétée à l'infini, projetée à nouveau. Elle est déjà passée et virtuellement toujours actualisable, disponible à la projection. John face à l'écran correspond au « point d'indiscernabilité » de John-spectateur et John-acteur. Pour Gilles Deleuze :

L'image-cristal est bien le point d'indiscernabilité des deux images distinctes, l'actuelle et la virtuelle, tandis que ce qu'on voit dans le cristal est le temps en personne, un peu de temps à l'état pur, la distinction même entre les deux images qui n'en finit pas de se reconstituer. (Deleuze, G., 1983, 109-110)

Sa nature cristalline est le résultat d'un travail complexe des images aux natures diverses, l'image de comédien Sam Neill et John Trent dans le film de Carpenter, le visage de Trent sur la couverture du livre et l'image publicitaire. Toutes ces images projetées sur les écrans et multipliées à l'infini font partie du système cinématographique qui a justement pour principe la reproduction à l'infini des mêmes images. L'image-cristal est « l'approfondissement du concept de devenir ». (Zourabichvili, F., 2003, 20) L'image-cristal est donc « le point d'indiscernabilité »

entre deux images distinctes, l'actuelle et la virtuelle. Deleuze nous dit que l'actuel est toujours « objectif », le virtuel « subjectif » et également « la subjectivité n'est jamais la nôtre, c'est le temps, c'est-à-dire l'âme ou l'esprit, le virtuel ». (Deleuze, G., 1983, 110) Comment comprendre cette subjectivité du temps et qu'est-ce que l'actuel ? Dans *Dialogues* Deleuze évoque un rapprochement entre un objet actuel et son image virtuelle, tiré de sa lecture de Bergson. Il procède dit-il, en « un circuit intérieur » qui les unit : « une particule actuelle a son double virtuel, qui ne s'écarte que très peu d'elle ; la perception actuelle a son propre souvenir comme une sorte de double immédiat, consécutif ou même simultané. » (Deleuze, G., 1996, 183) Il semble y avoir une corrélation entre une image actuelle et un objet, dans laquelle l'image actuelle sera donc une image directe ou réelle de l'objet et l'image virtuelle correspondra à un double immédiat de cette image actuelle, comme une image dans un miroir ou une image imaginaire. Il s'agit donc de l'image « biface » (Deleuze, G., 1983, 93) qui unit les deux images : actuelle ou réelle et virtuelle ou imaginaire.

À travers les façonnages écraniques (baies vitrées, murs d'une allée, miroirs, encadrements, écran du cinéma...), Carpenter déploie des formes de devenir de la folie où John Trent devient progressivement son propre reflet. *L'Antre de la folie*, traduit littéralement « Dans la bouche de la folie », est un système complexe constitué des multiplicités interconnectées où l'image dans le reflet est plus réelle que la réalité qui se décode et se déterritorialise progressivement. Carpenter nous mène dans le labyrinthe où le cannibalisme équivaut à la consommation capitaliste qui mène à la folie.

Références

- Arnaud, Diane, « *In the Mouth of Madness* (John Carpenter, 1994) : réflexions à partir d'une analyse vidéo » dans Mélanie Boissonneau, Gaspard Delon, Quentin Mazel, Thomas Pillard (dir.), *John Carpenter, Au-delà de l'horreur*, coll. « Cinéma(s) », Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2023.
- Bouley, Stéphane, *L'oeuvre de John Carpenter*, coll. « Force », Third Editions, Toulouse, 2019.
- Chambost, Christophe, « Reality Bites Back: Adjusting Reception and Suspending Disbelief in John Carpenter's *In the Mouth of Madness* (1994) », in *Cinéma et theories de la reception, Approaches to Film and Reception Theories*, Christophe Gelly et David Roche (dir.), Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2012.
- Deleuze, Gilles, Felix Guattari, *L'Anti-Œdipe, « Capitalisme et schizophrénie 1 »*, coll. « Critique », Les Éditions de Minuit, Paris, 1972-1973.
- Deleuze, Gilles, *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1996.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, coll. « L'Ordre philosophique », Seuil, Paris, 2002.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, coll. « Critique », Les Éditions de Minuit, Paris, 1983.

- Lagier, Luc, Jean-Baptiste Thoret, *Mythes et Masques : les fantômes de John Carpenter*, Dreamland, Paris, 1998.
- Leutrat, Jean-Louis, Suzanne Liandrat-Guigues, *Penser le cinéma*, coll. « 50 questions », Klincksieck, Paris, 2010.
- Mellier, Denis, « Je ne suis pas une fiction, Carpenter/Craven : 1995 » [1997] dans *Les Écrans meurtriers : essais sur les scènes spéculaires du thriller*, Le Céfal, Liège, 2002.
- Nietzsche, Friedrich, *La Volonté de puissance*, tome I, livre II, § 170, Gallimard, Paris, 1995.
- Ramond, Charles, « Deleuze : schizophrénie, capitalisme et mondialisation », dans *Cités*, 2010/1 (n° 41), p. 99-113, disponible à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-cites-2010-1-page-99.htm>.
- Zourabichvili, François, *Le vocabulaire de Deleuze*, coll. « Vocabulaire de... », Éditions Ellipses, Paris, 2003.
- Zourabichvili, François, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, PUF, Paris, 1996.

LA « SAGESSE » DE LA FOLIE OU L'ART D'ÊTRE GUEUX DANS *LE NEVEU DE RAMEAU*

Minh Hoang Pham

Université catholique de Louvain, Belgique

Abstract. *If one says, as commonly believed, that a fool is not a wise, Erasmus might disagree because, for him, everyone is foolish. However, the Dutch philosopher only created a goddess of folly. It is in Rameau's Nephew by Diderot that one finds a fool who represents the entire human race in its folly. We are all "foolish" because we cannot be ourselves due to the general will of society. In such a situation, Rameau the Fool's artistry teaches us his wisdom of living and enjoying an imperfect happiness.*

Keywords: *folly; derelict; hypocrisy; society; existence; happiness.*

C'est une grande folie de vouloir être sage tout seul.

LA ROCHEFOUCAULD, *Réflexions*, CCXXXI

« Ce dialogue éclate comme une bombe au beau milieu de la littérature française. » Voilà le célèbre commentaire de Goethe sur *Le Neveu de Rameau* de Diderot. Cette explosion met en ruines les murailles de la forme, permettant à l'expression des idées de s'en dégager. L'entretien entre Lui et Moi est doté d'une cohésion apparemment faible qui, de manière paradoxale, ne déconstruit pas la cohérence textuelle. Cette élasticité formelle de l'ouvrage est mieux favorable à évoquer la complexité sociétale que le modèle moliéresque de comédie de caractère ; mais elle risquerait aussi d'égarer peu ou prou les lecteurs qui veulent suivre les questionnements du philosophe français. Quoi qu'il en soit, on remarque facilement que la conversation se développe autour de deux intentions principales de son auteur : éthique et esthétique. Il s'agit donc d'un dialogue entre deux penseurs : Moi des Lumières et Lui des anti-Lumières. Aussi asystématique qu'un Diderot dans la vraie vie, le gueux exprime des idées pour le moins peu suivables, ce qui est dû, non pas à la complication de son langage ou des questions académiques qui l'embarrassent, mais, tant s'en faut, à la simplicité de ses préoccupations et de la façon dont il les résout, être fou. Pour donner un certain aperçu de cet état mental, il convient de remonter chez le père de la médecine, qui, en toute apparence, considérait la folie à la fois dans les dimensions pathologique et psychologique. Selon les anecdotes, une fois, Hippocrate fut appelé pour soigner Démocrite, supposé atteint de démence car les gens le voyaient rire trop. Or, après des auscultations, le médecin conclut que le philosophe était en bonne santé et qu'il riait tout simplement de la folie des Abdéritains (*cf.* Élien, C., 1827, 157). Dans le cas des concitoyens de Démocrite, il doit s'agir de la folie psychologique et/ou intellectuelle. C'est celle-ci qui fait exclusivement l'objet d'étude de notre présent écrit.

La folie : de la Folie à Lui

L'insensé le plus célèbre de la culture occidentale demeure la déesse Folie de *Stultitia laus* d'Érasme. Dans le pamphlet, l'auteur affirme, dès les premiers paragraphes, la prédominance de sa déité qui d'après lui, « [garde] le gouvernement du Monde et [règne], même sur les rois » (Érasme, D., 2016 [1964], 21). Le choix de la Folie comme oratrice présente un avantage majeur dont Érasme lui-même fait mention dans l'ouvrage :

Les princes, dans leur félicité, me paraissent fort à plaindre d'être privés d'entendre la vérité, et forcés d'écouter des flatteurs et non des amis. On me dira que les oreilles princières ont précisément horreur de la vérité et que, si elles fuient les sages, c'est par crainte d'ouïr parmi eux une voix plus sincère que complaisante. Je le reconnais, la vérité n'est pas aimée des rois. Et pourtant, mes fous réussissent cette chose étonnante de la leur faire accepter, et même de leur causer du plaisir en les injuriant ouvertement. Le même mot, qui, dans la bouche d'un sage, lui vaudra la mort, prononcé par un fou réjouira prodigieusement le maître. C'est donc que la vérité a bien quelque pouvoir de plaire, si elle ne contient rien d'offensant, mais les Dieux l'ont réservée aux fous. (*Ibid.*, 45)

Diderot utilise une métaphore pour exprimer la même idée : « On avale à pleine gorgée le mensonge qui nous flatte, et l'on boit goutte à goutte une vérité qui nous est amère. » (Diderot, D., 2013 [1983], 93) La prérogative de l'état déraisonnable se résume, des siècles plus tard, à un propos de Freud dans les *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort* : « en plaisantant on peut tout dire même la vérité » (Freud, S., 1981, 38). Au Moyen-Âge, les bouffons étaient des rares, voire uniques, personnes pouvant se moquer impunément des seigneurs. Ils jouissaient pour ainsi dire exclusivement du droit d'émettre des critiques dans un temps où il n'existait pas la liberté d'expression. Leur statut spécial résonne même dans des jeux liés à la culture occidentale. Sur l'échiquier, les fous, tels qu'on les appelle en français, sont les pièces mises tout à côté du roi et de la dame ; tandis que dans le jeu de tarot, la carte du Mat, équivalent au joker du poker, est tenu *grosso modo* pour l'atout le plus exceptionnel, parfois le plus puissant. Dans quelque mesure, on peut dire que les bouffons sont mis au-dessus des lois.

Deux arguments peuvent être mis en avant pour justifier cette dérogation. D'abord, au niveau juridique, l'un des premiers principes raisonnables est de ne pas condamner ceux qui commettent inconsciemment le crime. On parle ici de *bouffons naturels*, ou handicapés mentaux, distingués d'avec les *bouffons artificiels*. Ensuite, qu'ils naissent ou deviennent risibles, les fous avaient toujours pour tâche de faire rire aux seigneurs très susceptibles d'être en proie à l'ennui ; leur présence était évidemment indispensable dans les milieux nobiliaires. Érasme et Diderot s'accordent sur ce point (*cf.* Érasme, *op. cit.*, 44, et Diderot, 2013 [1983], 101). Il semble que chez les deux auteurs, la folie conviendrait mieux que tout autre état mental à la joie de l'homme car celui-ci, par la faiblesse inhérente à sa propre nature, voit facilement son âme appesantie. La dérision de quiconque va donc constituer un stimulus agréable remuant les esprits nonchalants aussi bien que l'exercice du travail (*cf.* Diderot, D. et D'Alembert, J. le R., 1969, 1174).

Mais les personnages des deux philosophes ne sont pas similaires. La déesse d'Érasme se construit sur le modèle de divinités éponymes de religions ancestrales. On peut citer, entre autres, Érôs de la mythologie grecque ou Agni de la mythologie indienne. Suivant cette logique, la Folie constitue une personnification dudit état mental qui selon son créateur, existe partout dans l'univers. Pour exposer toutes les facettes de la déraison, Érasme parcourt les catégories sociales de son époque. Une telle économie textuelle serait favorable à soutenir l'hypothèse selon laquelle, la Folie inspire tous les mortels et Immortels ; mais le passage direct des différents états de la déraison à sa déification est à l'origine d'une certaine disparité dans l'écrit d'Érasme. Les gens de cours sont privés de raison puisqu'ils vivent dans les jouissances ; tandis que chez les écrivains, la folie consiste en la privation du « bien suprême », le sommeil, en faveur du travail. On constate une incohérence dans la définition de la notion. Pourtant, il s'agit quand même d'une faute « rémissible » car chaque espèce d'hommes subit le souffle d'inspiration de la déité d'une façon diverse ; de plus, ce n'est pas uniquement la folie de la Folie, mais celle de tous qui est mise à lumière.

La déesse est donc le concept même, dénué de toutes impressions sensibles liées à l'objet. Mais puisque le discours de la Folie fonctionne à peu près comme un bilan récapitulatif, elle manque d'un air vivant qu'on trouve en revanche dans la personne du Neveu. Le parasite de Paris n'inspire pas les hommes, mais il serait pour ainsi dire tous les hommes, qui sont fous et s'unissent dans un seul homme fol. Dans cette personne étrange interfèrent unité et complexité : on y trouve toute la société, de la fleur jusqu'à la lie. Ce procédé de construire le personnage se comprend si l'on considère le modèle de conception physique diderotienne : le polype est l'archétype de tout être, de toute entité et de tout l'univers. La société doit être également un corps « disparate cohésive » qui ne peut se représenter que par une seule figure infiniment complexe qui change de masque, et donc de rôle, aussi facilement que le ciel change de teint sous l'autorité du dieu romain mentionné dans l'exergue : « *Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis.* » Les descriptions d'« un des plus bizarres personnages de ce pays où Dieu n'en a pas laissé manquer » (Diderot, 2013 [1983], 48) viennent aussitôt clarifier la référence à l'auteur des *Épîtres* :

C'est un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison ; il faut que les notions de l'honnête et du déshonnête soient bien étrangement brouillées dans sa tête, car il montre ce que la nature lui a donné de bonnes qualités sans ostentation, et ce qu'il en a reçu de mauvaises sans pudeur. Au reste, il est doué d'une organisation forte, d'une chaleur d'imagination singulière, et d'une vigueur de poumons peu commune. Si vous le rencontrez jamais et que son originalité ne vous arrête pas, ou vous mettez vos doigts dans vos oreilles, ou vous vous enfuerez. Dieux, quels terribles poumons ! Rien ne dissemble plus de lui que lui-même. Quelquefois il est maigre et hâve comme un malade au dernier degré de la consommation ; on compterait ses dents à travers ses joues, on dirait qu'il a passé plusieurs jours sans manger, ou qu'il sort de la Trappe. Le mois suivant, il est gras et replet comme s'il n'avait pas quitté la table d'un financier, ou qu'il eût été renfermé dans un couvent de Bernardins. Aujourd'hui en linge sale, en culotte déchirée, couvert de lambeaux, presque sans souliers, il va la tête basse, il se dérobe, on serait tenté de l'appeler pour lui donner l'aumône. Demain poudré, chaussé, frisé, bien vêtu, il marche la tête haute,

il se montre, et vous le prendriez à peu près pour un honnête homme. Il vit au jour la journée ; triste ou gai, selon les circonstances. (Diderot, 2013 [1983], 48-49)

Si la fille de Plutus opte pour l'énumération et la relation démonstrative, le neveu de Rameau incarne la folie dans toutes ses facettes grâce à une flexibilité caractérielle sans égal. Loin d'être un concept abstrait, il est un homme qui mène sa vie sur terre et qui est compagnon, père, ami, convive, etc. Rameau n'est pas seulement un homme fol, mais également la folie en chair et en os, la folie concrétisée qui, en action, serait mieux susceptible de représenter, de dénoncer ou encore de guider la société. Pour dire en d'autres termes, « Lui », pronom personnel devenu le nom du personnage, évoque à peu près une phrase impersonnelle par laquelle on suppose que le Neveu lui-même n'est personne et est tous, tous les hommes qui, certes fous, se condensent en un seul corps.

Les préoccupations journalières de Lui

Cette remarque donne lieu au pressentiment que les premières préoccupations journalières de Lui devraient ressembler à celles de tout le monde, ce qui est conforme au principe matérialiste prétendant que la matière précède et décide le mental. En effet :

Son premier soin, le matin, quand il est levé, est de savoir où il dînera ; après dîner, il pense où il ira souper. La nuit amène aussi son inquiétude : ou il regagne à pied un petit grenier qu'il habite, à moins que l'hôtesse ennuyée d'attendre son loyer, ne lui en ait redemandé la clef ; ou il se rabat dans une taverne du faubourg où il attend le jour entre un morceau de pain et un pot de bière. (Diderot, 2013 [1983], 49)

Des critiques diderotiens convergent sur ce caractère lamettrien de Lui. Jean-Claude Bonnet accentue le grand cas que le personnage éponyme fait au bien-être stomacal dans la présentation du livre *Le Neveu* qu'il édite en 1983 : « Comme la pauvre Manon qui a toujours peur de manquer de pain, Rameau refuse de dissocier sa vie sociale de ses besoins les plus élémentaires » (Bonnet, J.-C., 2013 [1983], 24). Pourtant, il n'est pas impossible d'excuser le penchant hédoniste, surtout celui vers la nourriture, si l'on procède à des fouilles chez La Mettrie. Pour en venir aux panégyriques prodigués aux plaisirs gustatifs, ce dernier, médecin de profession, part d'un argument du point de vue biologique : « À quels excès la faim cruelle peut nous porter ! Plus de respect pour les entrailles auxquelles on doit ou on a donné la vie : on les déchire à belles dents, on s'en fait d'horribles festins ; et dans la fureur dont on est transporté, le plus faible est toujours la proie du plus fort. » (La Mettrie, J. O. de, 2004, 61) À cette idée fait écho l'affirmation de Rameau : « La voix de la conscience et de l'honneur est bien faible, lorsque les boyaux crient. » (Diderot, 2013 [1983], 79) Il n'est pas sans fondement de dire qu'en débitant sa « philosophie », le Neveu parle pour le compte de tous les humains qui sont également obligés à satisfaire chaque jour les mêmes besoins physiologiques. Ceux-ci sont communs même à tout le règne animal. Pourtant, l'homme a ses exigences particulières, qui ne sont pas vitales mais minimales par rapport à son espèce. On peut citer, entre autres, vêtement et logement dont le narrateur ne manque pas de faire mention dans les premières descriptions du bizarre

personnage. D'une manière plus générale, les inquiétudes de Lui sont encadrées dans les horizons des délices pour ainsi dire recherchées par tout homme de toute époque, dont la nôtre. Ce sont « bonne table, bonne compagnie, bons vins, belles femmes », etc. (Diderot, 2013 [1983], 56) Il importe ici de signaler qu'aux yeux de Diderot philosophe, la vie en communauté constitue un besoin de base de l'homme.

En somme, Lui est un personnage chez qui se rassemblent les différents traits de la folie humaine. Par le procédé de digression qui lui est si cher et qui convient au caractère capricieux de Rameau, Diderot réussit à rendre le croquis d'un fou prototypique à qui peuvent se référer tous ses « collègues ». Si les arts d'êtres indécents de ceux-ci sont nombreux, nous constatons qu'il y a trois principes fondamentaux tels qu'ils sont pointés et analysés ci-après.

« *Virtus post nummos* »

Cette phrase d'Horace dans son entièreté occupe deux vers enchaînés par un rejet : « *O cives, cives, quærenda pecunia primum est; / Virtus post nummos!* ». On y reconnaît une quasi-devise de Lui. Dans la partie précédente, il est déjà montré que notre gueux assumé est sujet aux tourments des besoins fondamentaux, ou encore sensuels. Or, l'argent est un moyen sûr de les satisfaire et même, pour aller plus loin, de se procurer des jouissances matérielles dans toute société où s'enracine le commerce. Ainsi Lui s'imagine-t-il en prêtre ensorcelant du veau d'or :

Sans doute. De l'or, de l'or. L'or est tout ; et le reste, sans or, n'est rien. Aussi au lieu de lui (un protecteur) faire farcir la tête de belles maximes, qu'il faudrait qu'il oublât, sous peine de n'être qu'un gueux ; lorsque je possède un louis, ce qui ne m'arrive pas souvent, je me plante devant lui. Je tire le louis de ma poche. Je le lui montre avec admiration. J'élève les yeux au ciel. Je baise le louis devant lui. Et pour lui faire entendre mieux encore l'importance de la pièce sacrée, je lui bégaye de la voix ; je lui désigne du doigt tout ce qu'on en peut acquérir, un beau fourreau, un beau toquet, un bon biscuit. Ensuite je mets le louis dans ma poche. Je me promène avec fierté ; je relève la basque de ma veste ; je frappe de la main sur mon gousset ; et c'est ainsi que je lui fais concevoir que c'est du louis qui est là, que naît l'assurance qu'il me voit. (Diderot, 2013 [1983], 124)

Dans ses commentaires sur le présent passage, Stéphane Pujol essaie d'établir un rapport d'affinité entre l'idéologie de Rameau et le capitalisme du XIX^e siècle, où l'or fonctionne « comme un objet fétiche » selon des critiques marxistes trouvées dans les premières pages du *Capital* (Pujol, S., 2019, 35). Dans une optique purement morale, la tirade de Rameau rend compte d'une triste réalité de toutes les sociétés humaines. Ce n'est pas un hasard que Plutus, dieu de la richesse, sert de père à la Folie dans l'œuvre d'Érasme. Mais pour parler de bonheur, l'argent en soi n'est pas une jouissance n'en déplaît à son utilité indéniable. Hume commence son *Essay III. – Of Money* par ces propos :

Money is not, properly speaking, one of the subjects of commerce; but only the instrument which men have agreed upon to facilitate the exchange of one commodity for another. It is none of the wheels of trade: It is the oil which renders the motion of the wheels more smooth and easy. (Hume, D., 1964, 309)

L'argent, surtout en forme de billet, ne porte donc pas de valeur en soi, mais constitue seulement un élément auquel on se rapporte afin d'indexer le prix des denrées. Cette idée permet de voir plus clairement des extravagances d'Harpagon : il n'est pas dérisoire simplement puisqu'il incarne l'avarice poussée à l'extrême, mais également puisqu'il ne sait tirer à fond parti de ses dix mille écus. Si l'argent a pour rôle de subventionner aux besoins de l'homme et de faire générer de l'argent, la cassette d'Harpagon ne s'utilise que comme un objet de décoration ; et celui-ci, à son tour, ne se trouve pas à sa place, étant enterrée dans le jardin pour se dérober aux regards des gens. Sur ce point, le Neveu s'avère plus raisonnable que le pingre vieillard lorsqu'il proclame : « J'aimerais autant être gueux que de posséder une grande fortune, sans aucune de ces jouissances. » (Diderot, 2013 [1983], 56) Rameau porte son intérêt aux délices du monde, et, en fin de compte, pas vraiment à l'argent dont l'amour, selon Sophie Audidière, n'est qu'une « figure seconde, historique, de la recherche naturelle du bonheur » (Audidière, S., 2015, 65).

Toutefois, notre gueux ne partage pas la pensée de l'école eudémoniste à laquelle Diderot fait preuve d'adhésion ; ou autrement dit, il néglige le conseil ironique d'Horace qui, faisant écho à Épicure, réserve toujours une place à la morale. Le réalisme aiguisé si cher à Rameau pose en lui des germes de ce qu'on appelle aujourd'hui *pragmatisme* : il envisage les plaisirs de toutes sortes, et ce au mépris de tout, dont les devoirs de la morale. Mais dans *Le Neveu*, Diderot ne semble pas avoir l'intention de créer un personnage d'organisation aussi malheureuse que la vertu lui devient impossible comme le philosophe se l'imagine dans sa *Lettre à Landois*. Le Fou renonce à la morale, et cela doit se faire, puisqu'il est une cellule intégrante de son polype-société pernicieux où il y a « une infinité d'honnêtes gens qui ne sont pas heureux ; et une infinité de gens qui sont heureux sans être honnêtes ». (Diderot, 2013 [1983], 83) Quoique anodin *a priori*, cet énoncé tient place d'une déclaration de combat vis-à-vis de l'idéal moral de Diderot : la vertu fait le bonheur. Or, n'arrivant pas à prouver complètement son hypothèse, le Sage se contente d'engager la conversation selon la logique du Fou et de prononcer de temps en temps quelques sermons à l'encontre des vices. De la part adverse, le gueux ne semble pas un véritable détracteur acharné de la morale, mais se montre plutôt indifférent à la culture d'un arbre qui ne lui rend jamais que de fruits acerbés. Si « monsieur le philosophe » se montre à court d'arguments et donc assez taciturne dans le dialogue, c'est que ses vitupérations ne visent que la nature éthique mais pas les effets pratiques des principes adoptés par le gueux : celui-ci lui rappelle qu'il parvient à « faire [s]on bonheur par des vices qui [lui] sont naturels » (*idem.*). Cette effronterie mise à découvert assombrit tout l'horizon éthique du philosophe et prophétise avec justesse l'apparition d'une nouvelle idéologie sociale, la nôtre, où les principes sont facilement abandonnés au seul profit des résultats. Pour résumer l'art de jouir de Lui, il suffit, à notre avis, d'évoquer l'adage qu'on attribue souvent à tort à Machiavel : La fin justifie les moyens.

Tempori servire

Comme nous l'avons écrit, les préoccupations de Rameau sont d'abord et surtout d'ordre physique, donc tellement simples qu'il est susceptible d'être le porte-parole

de la volonté générale (cf. Diderot, D., 1969b, 1025). Dans une même optique matérialiste que Moi, Lui fait consister l'existence en la vie corporelle, qui ne peut s'assurer que lorsqu'on satisfait ses besoins les plus bestiaux. Le grand cas qu'il fait à ceux-ci sont par conséquent tout à fait justifiables, d'autant plus qu'il lui importe d'exister :

LUI. – Vous avez raison. Le point important est que vous et moi nous soyons, et que nous soyons vous et moi. Que tout aille d'ailleurs comme il pourra. Le meilleur ordre des choses, à mon avis, est celui où je devais être ; et foin du plus parfait des mondes, si je n'en suis pas. J'aime mieux être, et même être impertinent raisonneur que de n'être pas. (Diderot, 2013 [1983], 57)

À l'image de tous les humains défavorisés par la nature (cf. Diderot, D., 1995, 544), pour gagner sa vie, Rameau est obligé à exercer un emploi ; et il choisit, comme métier, d'être bouffon auprès des riches familles de Paris, où l'on n'est disposé ni à pratiquer la probité scrupuleuse ni à écouter de la philosophie. C'est une profession malhonnête aux yeux de Moi car dans ces milieux de débauche, « [o]n n'entend que les noms de Buffon, de Duclos, de Montesquieu, de Rousseau, de Voltaire, de D'Alembert, de Diderot, et Dieu sait de quelles épithètes ils sont accompagnés ». (Diderot, 2013 [1983], 95) Pour « monsieur le philosophe », la nourriture gagnée de cette manière est indigne au point où il doit s'écrier dans l'impuissance : « Insulter la science et la vertu pour vivre, voilà du pain bien cher. » (*Ibidem*) C'est grâce à cette plainte que se dévoile le secret du métier du gueux, résumé à cette phrase : « Je vous l'ai déjà dit, nous sommes sans conséquence. » (*Ibidem*) Cela est compréhensible puisqu'il est demandé que le bouffon, étant comédien en tout cas, soit capable de jouer une infinité de rôles différents. Pourtant, on aurait tort, à notre avis, de dire comme Rameau que cette flexibilité vaut l'inconséquence ; au niveau logique, si la conséquence n'existe totalement pas, cette absence permanente constitue déjà un type de conséquence. Pour revenir au gueux, notre personnage est maître dans son art qu'il ne met pas en œuvre sur scène mais dans la vie réelle : Vertumne en chair humaine, il s'instruit et s'ajuste sans répit pour se faire convenir à des circonstances variées :

[...] quand je lis *L'Avare* ; je me dis : sois avare, si tu veux ; mais garde-toi de parler comme l'avare. Quand je lis le *Tartuffe*, je me dis : sois hypocrite, si tu veux ; mais ne parle pas comme l'hypocrite. Garde des vices qui te sont utiles ; mais n'en aie ni le ton ni les apparences qui te rendraient ridicule. Pour se garantir de ce ton, de ces apparences, il faut les connaître. Or, ces auteurs en ont fait des peintures excellentes. Je suis moi et je reste ce que je suis ; mais j'agis et je parle comme il convient. (*Ibid.*, 97)

Rameau prétend ensuite qu'« il faut être ce que l'intérêt veut qu'on soit ; bon ou mauvais ; sage ou fou ; décent ou ridicule ; honnête ou vicieux. Si par hasard la vertu avait conduit à la fortune ; ou j'aurais été vertueux, ou j'aurais simulé la vertu comme un autre ». (*Ibid.*, 98) C'est le génie de ce propos qui assure la cohésion des deux premiers arts du Neveu. En effet, comme nous l'avons dit, Lui n'est pas aussi « censeur » de la vertu que Moi ne l'est du vice : se décelant plutôt comme arriviste, le gueux n'hésite pas à emprunter n'importe quel chemin pourvu qu'il gagne sa

« Rome » bâtie des jouissances mondaines. Il n'ignore pas les devoirs moraux mais abandonne sciemment ce qu'il appelle les *vanités* peu compatibles à ses propres objectifs.

Avec sa capacité étonnante d'être ce qu'il veut être tout en restant ce qu'il est, selon ses propres dires, le bouffon de Paris sert à Diderot d'échantillon pour son élaboration théorique dans le *Paradoxe sur le comédien* : un bon acteur ne s'identifie pas émotionnellement à son personnage, mais garde le sang-froid qui lui permet de jouer le rôle avec des analyses et actions à caractère rationnel. S'il s'agit de désennuyer les riches, cette habileté constitue un avantage pour le bouffon car ces « brigands opulents » doivent avoir des caractères très partagés. À en croire ce qui est rapporté dans les pages du livre, il faut affirmer que le gueux maîtrise presque sans erreur son art de l'être, ou celui de vivre comme l'eau, capable de changer de forme pour rentrer sans peine dans tous récipients. Il n'est donc pas aussi hasardeux de mettre en avant que l'on puisse tirer des industries de Rameau une leçon de sagesse en filtrant tous les aspects néfastes de son idéologie : la société est un lieu où chacun doit faire preuve d'adaptabilité pour (sur)vivre et chercher le bonheur. Il y va de l'hypocrisie au sens étymologique du mot ; et pour rappel, *hypocrite* vient du mot grec *ὑπόκρισις*, se disant simplement de *comédien*.

La logique de cette sagesse d'acteur puise son origine dans les pensées politiques de Diderot, qui regarde la vie communautaire comme un besoin résultant de la nature biologique de notre espèce : « Les hommes se sont réunis en société par instinct, comme les animaux faibles se mettent en troupeaux. Il n'y a certainement eu primitivement aucune sorte de convention. » (Diderot, D., 1995, 544) Sur le motif de l'organisation en sociétés humaines, Diderot s'accorde avec Rousseau. Ce qui les divise est que pour le premier, l'état de l'homme individuel, n'ayant jamais existé, est pour ainsi inconcevable. Or, la société éternise les liens d'interdépendance autant qu'elle maintient les relations d'infériorité-supériorité « *circolo-entrecroisées* » :

MOI. – Le souverain ? encore y a-t-il quelque chose à dire ? Et croyez-vous qu'il ne se trouve pas, de temps en temps, à côté de lui, un petit pied, un petit chignon, un petit nez qui lui fasse faire un peu de la pantomime ? Quiconque a besoin d'un autre, est indigent et prend une position. Le roi prend une position devant sa maîtresse et devant Dieu ; il fait son pas de pantomime. Le ministre fait le pas de courtisan, de flatteur, de valet et de gueux devant son roi. La foule des ambitieux danse vos positions, en cent manières plus viles les unes que les autres, devant le ministre. L'abbé de condition en rabat, et en manteau long, au moins une fois la semaine, devant le dépositaire de la feuille des bénéfices. Ma foi, ce que vous appelez la pantomime des gueux, est le grand branle de la terre. Chacun a sa petite Hus et son Bertin. (Diderot, 2013 [1983], 134-135)

Ce nouvel ordre social, ou plutôt le désordre social, doit sa conception insolite aux idées de liberté et d'égalité qui marquèrent le siècle des Lumières : « Aucun homme n'a reçu de la nature le droit de commander aux autres. La liberté est un présent du ciel, & chaque individu de la même espèce a le droit d'en jouir aussitôt qu'il jouit de la raison. » (Diderot, D., 1969a, 249) En quelque sorte, les hommes sont égaux puisqu'ils sont tous inférieurs. La même idée est aussi trouvée dans *Jacques le*

Fataliste. Le tyran n'est donc pas puissant en soi : son autorité est consécutive à la soumission et à l'endurance de ses sujets. Deux siècles avant les Lumières, La Boétie se rendit déjà compte avec sagacité de l'origine psychologique de la souveraineté monarchique :

[...] tant d'hommes, tant de bourgs, tant de villes, tant de nations endurent quelquefois un tyran qui est seul, qui n'a d'autre puissance que celle qu'ils lui donnent, qui n'a d'autre pouvoir de leur nuire que lorsqu'ils ont pouvoir de l'endurer, qui ne saurait leur faire de mal que parce qu'ils préfèrent le tolérer plutôt que de le contredire. (La Boétie, É. de, 2021 [2018], 12)

Pour Diderot, puisque l'homme vit depuis toujours dans la société, la loi, en tant que forme concrétisée de la volonté générale, est une issue du concert des volontés personnelles. La subordination des dernières à la première requiert par la suite que le membre se conforme plus ou moins aux conventions existantes dans l'ensemble, ce en quoi excelle Rameau, d'autant plus qu'à titre d'archétype des fous, il est disposé à porter les masques de tous. Il assure qu'avec « un sac inépuisable d'impertinences », il est très « rare dans [s]on espèce ». (Diderot, 2013 [1983], 101)

« *Ex malo bonum* »

On ne peut aviser cette sagesse qu'en lisant de manière critique les propos de Lui et de Moi. Les deux personnages émettent des énoncés au sujet du bonheur et leurs avis s'opposent en tous points. Pourtant, cela n'est pas vraiment si l'on garde à l'esprit que le dialogue n'est probablement qu'un fruit des imaginations de Diderot, apparues à la suite d'une vraie conversation avec le neveu de Jean-Philippe Rameau. C'est pour autant que Moi et Lui ne sont que comme les deux moments, l'un positif et l'autre négatif, du même plan dialectique, en l'occurrence celui de problématiser la thèse d'après laquelle, pour être heureux il n'y a de moyen que d'être vertueux. Mais dans une société où l'argent est roi, il est évident qu'« [o]n loue la vertu ; mais on la hait ; mais on la fuit ; mais elle gèle de froid ; et dans ce monde, il faut avoir les pieds chauds ». (Diderot, 2013 [1983], 83) Pourtant, un indifférent à la morale tel que Rameau obtiendrait-il sûrement le bonheur ? Les descriptions de ce personnage qu'on trouve dès le début de l'ouvrage donnent plutôt une réponse négative. Elles dressent aux lecteurs le portrait d'un homme tellement attaché à ses désirs de débauche qu'il est disposé à sacrifier sa dignité pour les satisfaire. Quoiqu'elles diffèrent radicalement l'une de l'autre, les conceptions du bonheur de Lui et de Moi s'inscrivent de manière égale dans une perspective dont l'origine remonte à l'Antiquité. En effet, la sagesse épicurienne enseigne aux générations des philosophes qu'en raison de l'humanité sujette à des imperfections, nous n'avons aucun espoir de savourer le bonheur absolu dont jouissent les dieux. Dans sa *Lettre à Ménécée*, le maître du Jardin conseille son disciple plutôt de choisir des plaisirs et des peines : « *πᾶσα οὖν ἡδονὴ διὰ τὸ φύσιν ἔχειν οἰκείαν ἀγαθόν, οὐ πᾶσα μέντοι αἰρετή · καθάπερ καὶ ἀλγηδὼν πᾶσα κακόν, οὐ πᾶσα δὲ ἀεὶ φευκτὴ πεφυκῖα* ». (Épicure, 2024, 98) Le bonheur de l'espèce humaine est donc comme un plat d'une bonne saveur mêlée de goûts indésirables. Une fois le dialogue du *Neveu* parcouru, il est possible de remarquer qu'en fin de compte, ni la vertu ni le vice n'est un moyen sûr d'avoir du bonheur : on ne peut y

parvenir qu'en s'acquittant de certains frais. Si la vertu prêchée par Moi procure de temps en temps des crève-cœur, Lui passe parfois sa nuit à côté des chevaux du cocher d'un grand seigneur. La déesse Folie nous donne un exemple plus clair sur l'idée du bonheur payant sur terre :

Et puis, quel homme, je le demande, tendrait le col au joug du mariage, si, comme font nos sages, il calculait préalablement les inconvénients d'un tel état ? Et quelle femme irait à l'homme, si elle méditait ce qu'il y a de dangereux à mettre un enfant au monde et de fatigues pour l'élever ? Comme vous devez la vie au mariage, vous devez le mariage à ma suivante l'Étourderie. Et à moi, voyez aussi combien vous m'êtes redevables. Quelle femme, ayant passé par là, voudrait recommencer, si l'Oubli, que voici, n'était auprès d'elle ? Vénus elle-même, quoi qu'en pense Lucrèce, y userait vraiment sa force, si je n'intervenais pas dans l'affaire. (Érasme, *op. cit.*, 22)

Il faut dire ici que la vie familiale a ses peines autant que le célibat les siennes. Si l'homme fol est l'homme heureux, tel que l'affirme à plusieurs reprises la déité forcenée, le bonheur consiste à choisir d'être fou de la façon qu'on veut, ou encore à accepter un ou quelques goûts indésirables pour continuer de se régaler du mets savoureux qu'est la vie. Dans une telle optique, ni l'homme vertueux ni l'homme malhonnête n'est vraiment malheureux car chacun porte ses propres verres lorsqu'il regarde le monde. On peut dire qu'être heureux, c'est persévérer dans son être ; et que chez Diderot, la folie est le *conatus* de l'homme.

Conclusion

Par le biais de son personnage principal à caractère changeant, *Le Neveu de Rameau* matérialise l'intention de Diderot de reproduire le genre humain dont aucun membre n'est épargné de plus ou moins de folie. Ainsi que la déité inventée par Érasme, le Neveu en est une personnification ; mais plutôt qu'un concept moral, il se trouve dans l'œuvre de Diderot un fol homme qui se laisse naturellement porter par ses besoins, ambitions et passions. En tant que gueux, c'est-à-dire qui vit en sentine du monde, Rameau tel qu'il est conçu par Diderot révèle aux générations futures le vrai ordre social où aucune personne n'est supérieure à ses semblables, vu que les hommes naissent égaux. Parasite de Paris, ce personnage à travers cette sienne épithète reflète une réalité : nous vivons tous gueux, tous aux dépens de ce qui nous est extérieur. La fortune du bourgeois provient de transactions d'achat effectuées par ses consommateurs.

La rédaction de la présente recherche nous a conduit à former un néologisme, *circolo-entrecroisé*, qui nous a bien servi dans la description du paradigme diderotien de la société. Celui-ci participe d'une chaîne alimentaire, chacun y ayant « sa petite Hus et son Bertin ». Il est certain que dans une telle communauté, tout homme doit contenir certaines de ses volontés personnelles afin de s'adapter à la volonté générale. Nous tenons à faire remarquer que par *volonté générale*, Diderot n'entend pas le sacrifice des droits privés, mais un concert des intérêts entre individus. Encore que cette conception soit moins rigide par rapport à la doctrine rousseauiste, chez Diderot, l'homme en société voit toujours son identité absorbée plus ou moins ; et

pour autant, il joue toujours un certain rôle qui diffère de sa véritable personne. Ce rôle est la folie, bien entendu intellectuelle, dont le Neveu est une des incarnations. Comme nous l'avons analysé, il doit être question de la folie et non des folies, car notre gueux, qui est également bouffon, a la faculté de changer facilement et constamment de mascarade pour interpréter tous les personnages de l'art théâtral. Chaque masque qu'il met est le visage évident d'une personne vivant dans les contraintes de la société. Si la déesse d'Érasme est la divinité de la folie, Lui en est donc l'avatar sur terre.

Pour saisir la « sagesse » de la folie, il faut se passer des points vraiment négatifs dans la « philosophie » du Neveu pour ne retenir que l'essentiel de ses arts, de sorte que ceux-ci s'appliquent à tous les hommes et concourent pour ainsi dire à l'achèvement de leurs deux buts principaux : existence et bonheur. Ces industries ne sont pertinentes que puisque la vie communautaire est indispensable pour l'homme vu sa nature débile. Si Hobbes écrit d'un ton pessimiste que *homo homini lupus est*, Diderot du *Neveu de Rameau* parvient à son insu à l'énoncé *homo homini vulpes est*, de connotation neutre.

Dans ce travail, nous n'avons pas pris en considération l'intérêt éthique de Diderot, censé le modèle du personnage Moi et représentant du parti des Philosophes de l'époque. En fait, des points de vue habituels trouvent en l'opposition Moi-Lui un microcosme de la confrontation Lumières/anti-Lumières, mais ils semblent s'engager dans le chemin simpliste dont Diderot s'est toujours gardé. Nous n'avons essayé que d'analyser la « sagesse » impliquée dans les extravagances du Neveu. Si dans le dialogue, le Sage, devenu « prétendu », se montre nettement à court d'arguments face au Fou, c'est que le réalisme du second est bâti sur des fondements suffisamment solides pour renverser toutes les valeurs traditionnelles de l'intellectuel défendues par le premier ; et qu'il s'impose comme une prédiction du courant pragmatiste propre à forger des arrivistes. Le modèle balzacien de ces derniers, Eugène de Rastignac, fera son apparition quelques décennies plus tard pour sceller l'installation d'une nouvelle époque de l'histoire humaine, encore plus marquée par l'indifférence, voire la dépravation morale.

Références

Corpus :

Diderot, Denis, *Le Neveu de Rameau*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Flammarion, 2013 [1983].

Articles et ouvrages

Audidière, Sophie, « Le barbare est-il heureux, ou Pourquoi une éducation publique ? Philosophie et utilité de l'institution éducative chez Diderot », dans *Cultura*, vol. 34, *Diderot et la morale*, 2015, p. 57-79.

Bonnet, Jean-Claude, « Présentation », dans *Le Neveu de Rameau*, éd. J.-C. Bonnet, Paris, Flammarion, 2013 [1983], p. 7-42.

- Diderot, Denis, « Autorité politique », dans *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, volume I, tomes I-VI (A-FNE), sous la direction de Denis Diderot et de Jean le Rond d'Alembert, New York, Pergamon Press, 1969a, p. 249.
- Diderot, Denis, « Droit naturel, (Morale.) », dans *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, volume I, tomes I-VI (A-FNE), sous la direction de Denis Diderot et de Jean le Rond d'Alembert, New York, Pergamon Press, 1969b, p. 1025.
- Diderot, Denis, *Observations sur le Nakaz*, dans *Œuvres de Diderot. Tome III Politique*, éd. L. Versini, Paris, Laffont, 1995, p. 501-578 ;
- Diderot, Denis et d'Alembert, Jean le Rond, « Ennui (Morale philos.) », dans *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, volume I, tomes I-VI (A-FNE), sous la direction de, New York, Pergamon Press, 1969, p. 1174.
- Élien, Claude, *Histoires diverses*, traduction et annotation par B.-J. Dacier, Paris, Delalain, 1827.
- Épicure, *Lettre à Ménécée*, dans *Épicure. Lettres, maximes et sentences*, trad. d'A. Ernout et de J.-L. Poirier, notes d'A. Comte-Sponville, Paris, Les Belles Lettres, 2024, p. 90-105.
- Érasme, Didier, *Éloge de la Folie*, traduction par Pierre de Nolhac, présentation par Maurice Rat, Paris, Flammarion, 2016 [1964].
- Freud, Sigmund, *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*, dans *Essais de psychanalyse*, traduction française de S. Jankélévitch, Paris, Fayot, 1981, p. 7-40.
- Hume, David, *Essay III. – Of Money*, dans *The Philosophical Works*, vol. 3, éd. Thomas Hill Green et Thomas Hodge Grose, London, Scientia Verlag Aalen, 1964, p. 309-320.
- La Boétie, Étienne de, *Discours de la servitude volontaire*, version modernisée par Romain Enriquez, Paris, Éditions J'ai lu, 2021 [2018].
- La Mettrie, Julien Offray de, *L'Homme-machine*, dans *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Coda, 2004, p. 53-103.
- Pujol, Stéphane, « La logique parasitaire de Jean-François Rameau. Économie, morale et politique dans *Le Neveu de Rameau* », dans *Recherches sur Diderot et sur L'Encyclopédie*, n° 54, Le Neveu de Rameau, 2019/1, p. 21-46.

MAD SCIENCE
SCIENCE FOLLE

LA COMÈTE, LA PLANÈTE ET LE CALCUL

Emmanuel Plasseraud

Université Picardie Jules Verne, France

Abstract. In both “*La Fin du monde*” by Abel Gance (1931) and “*Melancholia*” by Lars Von Trier (1981), terrestrial life is threatened by a comet or planet. These two films are comparable from a narrative point of view, as each is based on wrong calculations: while in “*La Fin du monde*” destruction seems inevitable, in “*Melancholia*” the planet seems to merely get close to Earth, when in fact the opposite is happening. Moreover, these two films are about how science faces an imminent catastrophe. In the film by Gance, the scientist is a celebrity inspired by astronomer Camille Flammarion, a central personality of the French scientific life of 1900-1920. In Von Trier’s, it is a member of a family who makes observations on the planet’s trajectory. In both cases, the telescope, professional or amateur, delivers images of scientific nature. In these two films there is always a character opposed to the scientist, the poet Jean Novalis in “*La Fin du monde*”, and Justine in “*Melancholia*”, who are both on the verge of madness. As both stories are of romantic inspiration, madness is also close to a kind of wisdom. Therefore, the poet’s madness, for the French filmmaker, and the personal depression of Justine, for the Danish director, propose a differing point of view from that of scientific discourses on apocalyptic crises.

Keywords: Abel Gance; Lars Von Trier; *Melancholia*; *Apocalypse*; depression.

La science entre folie et apocalypse dans *La Fin du monde* (Abel Gance, 1931) et *Melancholia* (Lars Von Trier, 2011)

Il y a trois ans, l’un des grands succès filmiques de Netflix à ce jour, *Don’t look up, déni cosmique* (Adam Mac Kay, 2021), a remis au goût du jour le thème souvent utilisé dans le genre de la science-fiction du corps stellaire qui se dirige inexorablement vers la Terre et risque de mettre fin à l’existence de l’Humanité en s’écrasant sur son sol. Le film se donnait comme une parabole sur la dénégarion du dérèglement climatique, mettant aux prises des astronomes découvrant la trajectoire inquiétante d’une comète, et le monde politico-médiatique auquel ils livrent l’information, qui ne les prend pas au sérieux car ses représentants sont obsédés par leur image plutôt que par la réalité du danger. La science, dans ce film, est du côté du savoir, de la prise de conscience et de la responsabilité civique, tandis qu’une forme de cécité folle s’empare de ceux qui sont du côté du pouvoir politique et médiatique. Cette répartition, toutefois, ne va pas de soi. Car si la science passe dans ce film tout entière du côté du savoir, ce n’est toujours pas le cas : les savants fous, ou leurs créatures devenues hors de contrôle, demeurent une source d’angoisse en permanence réactualisée, notamment dans ce genre du film d’anticipation. De manière générale, l’ambivalence à l’égard de la science demeure. Elle nous protège et nous menace. Elle est l’effort le plus poussé de la rationalisation de notre appréhension du monde, qui

nous en offre le contrôle ; mais ce contrôle même donne l'occasion à celui qui le possède d'agir avec une puissance pouvant être infiniment dangereuse. Dans *Masse et puissance* (Canetti, E. 1966), Elias Canetti avait alerté sur le fait que la puissance technologique, décuplée par l'apparition de la bombe atomique, était devenue le plus grand danger pour la civilisation, entre les mains de dirigeants paranoïaques.

La science a longtemps côtoyé la folie, lorsqu'elle était prise dans la zone d'attraction de la mélancolie, qui la ternissait d'une ombre inquiétante. La célèbre gravure d'Albrecht Dürer *Melancholia I*, comprend des instruments géométriques, destinés à mesurer, pratique que Martin Heidegger, dans *Qu'est-ce qu'une chose ?*, voyait comme l'essence même de la mathématique comme fondement de la science moderne (Heidegger, M., 1971, pp. 81-88). Dans la gravure de Dürer, ces instruments sont aussi reliés à l'observation du ciel, qui est placée sous le signe de Saturne. Ainsi, l'artiste associe-t-il Saturne, mélancolie et géométrie. Si sa gravure est numérotée, c'est que, selon la célèbre interprétation de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, elle ne représenterait que le premier niveau de crise mélancolique, la *melencholia imaginativa*, déclenchée par la confrontation à un infini insaisissable qui plonge le mélancolique dans ses sombres pensées. Elle devait être suivie par la représentation de la *melancholia rationalis* et de la *melancholia mentalis*, selon une gradation établie par l'occultiste Agrippa de Nettesheim, à laquelle Dürer se serait référé. L'abatement de ce mélancolique provient de ce qu'il est un être « qui prend une sombre conscience de l'insuffisance de ses pouvoirs de connaître, car il manque à son esprit la capacité de donner aux facultés supérieures leur libre effet, ou celle de recevoir autre chose que les esprits inférieurs » (Klibansky, R., E. Panofsky, F. Saxl, 1989, 567). La science, tant qu'elle est limitée à la mesure des événements naturels au moyen des arts mécaniques, n'atteint pas la compréhension du stade des affaires humaines et politiques, ni celui, plus élevé encore, de la dimension religieuse. Elle est même condamnée à l'impuissance devant des phénomènes naturels qui la dépassent, car en fait, ils sont d'un ordre supérieur, divin, qui lui est inaccessible.

La gravure de Dürer a eu une longue postérité artistique, dans des œuvres qui n'ont pas toujours respecté l'armature conceptuelle mise à jour par la recherche iconologique de Panofsky et ses confrères, mais qui ont su emprunter certains éléments de son lexique iconographique. Celui-ci renvoie à l'Antiquité, et notamment au *Problème XXX-1* d'Aristote, où pour la première fois furent liés génie et folie à travers cette notion de mélancolie. Jean Clair, l'un des grands commentateurs de la notion de mélancolie en France, fut le commissaire d'une vaste exposition sur ce sujet, qui s'est tenue au Grand Palais, à Paris, durant l'hiver 2005-2006. Elle montrait la diversité des œuvres inspirées par ce thème, et son renouvellement en termes de figuration jusqu'à la période contemporaine (Clair, J., 2005). Parmi les films qui se sont inspirés de la notion, plus ou moins lointainement, on peut comparer, en les rapportant à la question des rapports entre science et folie, *La Fin du monde* d'Abel Gance, tourné en 1929-1930, mais sorti en 1931, et *Melancholia*, de Lars Von Trier, sorti exactement quatre-vingt ans après. Deux films qui, sur le plan narratif, partent d'un argument qui justement fait référence à un élément essentiel de la gravure de

Dürer : la présence d'un corps céleste traversant le ciel, comète dans le film de Gance (comme chez Dürer), planète dans celui de Lars Von Trier.

***La Fin du monde* d'Abel Gance**
Un « évangile de lumière » mélancolique et inabouti

Abel Gance fut, parmi les cinéastes français qui ont défendu l'idée de cinéma comme art à l'époque muette, celui qui était le plus convaincu de la dimension religieuse du cinéma. Son biographe, Roger Icart, a établi les origines de l'« humanisme chrétien » (Icart, R., 1983, 13) et du « messianisme » (21) qui n'ont cessé de l'habiter : son éducation religieuse, sa santé fragile le rendant sensible à la souffrance d'autrui, ses lectures des écrivains romantiques et symbolistes. Gance, qui a d'abord voulu être acteur avant de devenir réalisateur de films, s'est donné le rôle de Jean Novalic, le poète de *La Fin du monde*, dont le nom est une francisation de celui du poète romantique allemand Novalis. Le film débute avec une représentation théâtrale qui se déroule dans une église où ce poète interprète le Christ. Il n'y a pas, dans l'œuvre de Gance, de figure plus explicite du rôle qu'il concevait pour l'artiste en général, et pour lui-même en particulier. On peut trouver là, d'ailleurs, un lien avec Dürer, qui lui-même s'était représenté en Christ souffrant pour l'Humanité, dans un dessin de la fin de sa vie. Certains êtres sont faits pour souffrir, dit Jean à Geneviève, la jeune femme qui est amoureuse de lui, pour lui faire comprendre qu'il continuera à se mortifier et à renoncer à la vie luxueuse dont celle-ci ne peut se passer. Le parallèle avec la passion christique est ainsi explicite, de même que son prénom, Jean, fait de lui un annonciateur de l'apocalypse.

La Fin du monde fut un échec sur le plan artistique et public. Réalisé à l'aube du parlant, dans des conditions techniques mal maîtrisées, il est tributaire d'une esthétique appartenant en partie encore à la période muette (présence d'intertitres et d'effets visuels comme les surimpressions et les déformations optiques, jeu d'acteur outrancier), et surtout d'une vision du monde romantique dépassée, traduite notamment par des dialogues souvent pontifiants. Mais ce film, qui de plus a été amputé par les producteurs de près de la moitié de la durée voulue par Gance, possède une réelle importance dans son œuvre, car il fut son premier et unique « évangile de lumière » effectivement réalisé. Gance appelait ainsi la série de films à contenu religieux qu'il considérait comme les seuls vraiment importants qu'il puisse offrir au public. S'il est surtout célèbre pour son *Napoléon* (1927), ce film était loin d'être le projet auquel il tenait le plus. Au contraire, il devait lui servir de tremplin commercial pour les projets évangéliques qui lui tenaient vraiment à cœur, comme il l'écrivait à Charles Pathé :

Je pense que *Napoléon* sera pour moi une grosse projection de lumière dans l'avenir cinématographique, qu'il montrera ce que peut et doit être le film historique, une leçon vivante pour le futur, mais je ne crois pas comme vous que ce sera ma dernière œuvre, car je couve depuis trop longtemps la série des *Grands Initiés*, Moïse, Boudha (sic), Orphée, Krisna (sic), Jésus, Pythagore, Mahomet pour ne pas établir après cette échelle de force, le grand évangile cinématographique de *La Fin du monde* que je prépare depuis des années et qui sera l'avènement définitif du nouveau langage silencieux entre les peuples. (167)

Ce projet d'une série de films sur les Grands Initiés, qui n'a jamais vu le jour, se basait sur l'ouvrage éponyme, célèbre à l'époque, d'Edouard Schuré, un écrivain proche des cercles spiritualistes qui ont marqué le paysage culturel français de la Belle Époque. Il était l'ami de Rudolf Steiner, qui fut lui-même influencé par *Les Grands Initiés*. Steiner fonda l'Anthroposophie, qui se caractérise par une approche « scientifique » des phénomènes spirituels, se distinguant des illuminations et des trances mystiques de la Théosophie d'Hélène Blavatsky, avec qui il avait rompu. Pour Steiner, comme pour Schuré, la civilisation occidentale dépérit car science et spiritualité y sont séparées. Dès l'introduction des *Grands Initiés*, Schuré affirme que « le plus grand mal de notre temps est que la Science et la Religion y apparaissent comme deux forces ennemies et irréductibles » (Schuré, E., 1921, Intro. VII). D'un côté, l'Église catholique, ne pouvant plus prouver son dogme, cherche à l'imposer avec intolérance ; de l'autre, la Science, enivrée par ses découvertes, est devenue matérialiste. « La Religion sans preuve et la Science sans espoir sont debout, l'une en face de l'autre, et se défient sans pouvoir se vaincre » (Intro. IX). Il en résulte qu'« une scission profonde s'est faite dans l'âme de la société comme dans celle des individus » (Intro. VIII). Or l'homme étant fondamentalement animé par ces deux besoins, religieux et scientifique, Schuré préconise de revenir aux écrits ésotériques des grands initiés. Ceux-ci auraient su conjuguer science et spiritualité en cherchant la vérité non dans l'exploration du monde physique, mais dans l'âme, tout en évitant de se laisser aller à l'intolérance qui caractérise les religions institutionnalisées.

On ne peut comprendre les intentions de Gance si l'on ne mentionne pas sa proximité profonde avec ce courant de pensée spiritualiste. Sur un mode comique dans *Folie du docteur Tube* (1915), mais de manière beaucoup plus tragique dans *Gaz mortels* (1916), en relation avec les horreurs commises lors de la Grande Guerre qui l'ont profondément affecté, la science est devenue, pour lui, un danger pour la civilisation, au lieu d'être l'instrument de son progrès. « Son univers, explique Laurent Véray, est peuplé de savants, d'inventeurs visionnaires qui deviennent fous, dont les trouvailles, si elles n'étaient pas détournées de leur sens premier, pourraient servir l'humanité » (Véray, L., 2000, 22). Ainsi, dans *La Fin du monde*, l'astronome Martial Novalic, frère de Jean, constate avec désespoir que l'invention qui lui a valu le Prix Nobel n'intéresse les États que dans la mesure où elle leur permettra d'inventer de nouvelles armes pour se combattre. Les deux frères partagent une vision pessimiste de la civilisation, mais le scientifique est un homme d'action, tandis que le poète est un mélancolique, dont les pauses et les regards tourmentés traduisent l'impuissance. Lors d'une visite dans un quartier populaire, Jean, pour être venu en aide à un enfant que ses parents frappaient, est lapidé par la population. Cette scène éminemment christique entraîne un choc qui lui fait perdre la raison, tandis qu'en parallèle, Martial découvre l'arrivée de la comète, à l'aide de son télescope installé sur le pic du midi. Alors que Jean sombre dans la folie, dans une séquence où un montage saccadé traduit son égarement, Martial prend connaissance de ses messages à l'Humanité, gravés sur microsillons sous le titre « Le Royaume de la Terre ». C'est donc une invention scientifique, celle qui permet d'enregistrer les sons, qui sauvegarde les pensées du poète. Science et spiritualité sont dès lors réconciliées : l'astronome exécute les volontés de son frère, pour forger l'Humanité future réunifiée par la menace que la

comète fait peser sur la Terre (qui finalement passe juste à côté). Le poète et le scientifique, le spirituel et le matériel, doivent cheminer à nouveau main dans la main pour que l'Humanité retrouve l'espoir en une nouvelle forme religieuse planétaire, incluant la science enfin utilisée pour le bien de tous. « Que la religion et la science, réunies dans l'avenir, s'entr'aident donc et s'aiment comme deux sœurs » (Lévi, E., 2008, 560) : c'est sur cette phrase que l'occultiste Eliphas Lévi concluait son *Histoire de la magie*, publiée en 1860. Cette conception informe la pensée de Gance. La science y est envisagée dans une optique spiritualiste, pour ce qu'elle apportera au développement spirituel de l'Humanité, auquel elle doit s'allier. A cet égard, il n'est pas fortuit que ce seul « évangile de lumière » réalisé soit une adaptation d'un roman de Camille Flammarion, datant de 1893. L'illustre astronome avait cherché à conjuguer science et spiritualité en acceptant la présidence de la *Society for Psychological Research* en 1923 afin d'étudier scientifiquement les phénomènes spirites.

***Melancholia* de Lars Von Trier Une crise dépressive salutaire**

L'une des caractéristiques du mélancolique est sa proximité à la fois avec le domaine de la folie et de la génialité. C'est le cas de Jean Novalis, devenu fou mais dont les écrits prémonitoires deviennent la nouvelle Bible de l'Humanité, mais aussi, d'une autre manière, de Justine, l'héroïne de *Melancholia*, interprétée par Kirsten Dunst. Entre les deux films, il y a des points communs, notamment cette planète qui menace la terre, et cette référence au registre culturel mélancolique, mais aussi une grande différence : alors que le film de Gance explore l'impact planétaire de l'arrivée de l'astre menaçant, celui de Lars Von Trier se concentre sur une famille, vivant isolée dans une vaste demeure à la campagne. La critique politique, sous forme de revendication pacifiste dans le film de Gance, est dès lors totalement inexistante chez Lars Von Trier, tandis que la dimension psychologique de la crise mélancolique devient le sujet principal du film. Il convient de rappeler l'origine même du projet, selon les explications du réalisateur. Sujet lui-même à de graves épisodes d'anxiété, il a voulu montrer que ceux qui, comme lui, subissent ces tourments, ont une réaction paradoxale en cas d'annonce d'un danger menaçant l'Humanité, qui les amène à le supporter mieux que les gens « normaux ». On songe à Alexandre, dans le dernier film d'Andréï Tarkovski *Le Sacrifice* (1986), reconnaissant qu'il a toujours attendu le déclenchement de la guerre nucléaire. Tarkovski est l'un des cinéastes auxquels Lars Von Trier se réfère le plus régulièrement, y compris dans *Melancholia*, à travers la reproduction du tableau de Breughel *Chasseurs dans la neige*, que l'on voit aussi dans *Solaris* (1972) et qui est pris en référence dans un plan du *Miroir* (1975).

Ce tableau n'est pas le seul qui apparaisse dans le film, soit sous forme de reproduction, soit sous forme de référence intertextuelle dans la composition de certains plans. Le film fourmille d'allusions au monde de l'art, en commençant par l'utilisation répétitive de l'introduction de *Tristan et Iseult* de Richard Wagner, la citation et la reprise référentielle d'œuvres de Breughel ou de John Everett Millais (*Ophelia*), jusqu'à des références plus subtiles, par exemple avec ce dédoublement paradoxal des ombres des arbres situés dans un jardin, qui fait penser à un plan célèbre

de *L'Année dernière à Marienbad* (1960) d'Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet (où les personnages produisent des ombres, mais pas le décor). Une séquence est particulièrement significative à cet égard, non seulement des références picturales du film, mais surtout parce qu'elle possède une dimension réflexive : celle où Justine décide d'enlever les tableaux abstraits qui décoraient une pièce, pour les remplacer par des œuvres figuratives de la grande tradition figurative de la peinture occidentale. Lars Von Trier avait poussé loin le refus des codes « naturalistes » vers une forme de cinéma abstrait, où les décors étaient simplement signifiés par des lignes dessinées au sol, dans *Dogville* (2003) et *Manderlay* (2005). Par ailleurs, il avait renoncé aux tournages en pellicule pour se vouer au format vidéo, dont il avait assuré, dans sa profession de foi partagée – le Dogme 95 –, qu'il voulait en faire une règle éthique et esthétique. Avec *Melancholia*, il rompt avec cette posture moderniste, et s'affilie nostalgiquement à l'histoire de l'art dans sa période figurative pré-moderne. Il tourne d'ailleurs le film en pellicule, et bien qu'il utilise majoritairement un style en caméra portée imitant la vidéo, le prologue, avec ses images extrêmement composées, artificielles, picturales et à la limite de l'immobilité, ne pouvait que frapper les spectateurs habitués aux images en faible définition, techniquement sales (floues, surexposées ou sous-exposées, débullées) de ses films précédents – du moins depuis *Breaking the waves* (1996), car auparavant, le cinéma de Lars Von Trier était déjà très élaboré esthétiquement.

Si la mélancolie a une longue histoire, c'est une notion dépassée dans le domaine psychologique depuis le tournant du vingtième siècle. Elle ne dépareille donc pas dans ce retour à l'art romantique du dix-neuvième siècle. La référence est explicite, contrairement au film de Gance, puisque la planète, qui donne son titre au film, est dénommée Melancholia. La gravure de Dürer n'est pas reproduite, certes, mais la phénoménologie mélancolique inspire l'esthétique générale du film, ainsi que le comportement de Justine. Souvent plongée dans des éclairages sombres, à l'aube ou au crépuscule, ou encore dans des intérieurs peu éclairés, Justine est décrite comme un personnage profondément dépressif, au point de détruire son propre mariage, le jour même où elle le fête, chez sa sœur. Non seulement, elle refuse de coucher avec son mari, mais elle fait l'amour avec un nouvel employé de son patron, et insulte ce dernier alors qu'il vient de lui offrir une promotion. Lars Von Trier n'a pas la subtilité d'un Ingmar Bergman, dans *À travers le miroir* (1961) ou *Cris et chuchotements* (1972), pour décrire la neurasthénie féminine. Mais la référence à la phénoménologie mélancolique lui offre de belles trouvailles cinématographiques, en particulier ce prologue presque au ralenti, composé d'images prémonitoires de la catastrophe. Dans *L'Encre de la mélancolie*, Jean Starobinski a rappelé que parmi les symptômes du mal noir, il y a la sensation d'une différence dans le ressenti du passage du temps, une espèce de ralentissement du rythme interne (Starobinski, J., 2012, 222-223). Le mélancolique se sent séparé des autres parce que pour lui, le temps ne passe pas. Tout semble figé, immobile, impression que Lars Von Trier parvient à restituer cinématographiquement avec ses ralentis extrêmes, tout comme il affuble Justine de difficultés à se mouvoir, autre symptôme mélancolique répertorié. Avec ce prologue, Justine semble posséder la préscience de la catastrophe, même s'il n'est pas dit que ce que l'on voit soit des images mentales, puisque cela peut aussi être considéré comme

un *flash forward*. Mais plus tard, elle affirme avec détermination à sa sœur qu'elle sait ce qui se passe. Elle a cette capacité de prophétie, de divination, de connaissance intime du monde, qui est le propre des génies, qui, comme elle, sont aussi inadaptés que clairvoyants, dont le modèle est le philosophe Démocrite, que, selon la légende, ses concitoyens jugeaient fou mais dont Hippocrate reconnut la sagesse. Justine n'a pas besoin de regarder dans le télescope du mari de sa sœur, où dans la spirale en fil de fer tordu fabriqué par leur fils, ou sur internet, comme sa sœur, pour comprendre que Melancholia va annihiler la vie sur Terre. Et quand cela arrive, elle ridiculise la prétention de sa sœur à vivre leur dernière soirée en buvant un verre de vin, comme si de rien n'était. Reproduisant certains des moments du prologue, elle ramasse des branches avec le fils de sa sœur, et construit un tipi, donc une habitation en forme de cercle, en quelque sorte un lieu sacré, un nouveau centre cosmique du monde, lieu de mort et de renaissance selon Mircea Eliade (Eliade, M., 1980, 72-78). Elles y attendent la fin du monde en se tenant la main en signe de sororité retrouvée.

Le beau-frère de Justine n'a pas attendu ce moment tragique, que Justine accepte comme une fatalité. Il s'est suicidé. Ce personnage représente la science. Il se réfère à elle pour rassurer sa famille, en se fondant sur des études prouvant que Melancholia ne fera que frôler la Terre. Il se moque de sa femme, qui consulte d'autres études sur internet et s'inquiète car elles affirment le contraire. Dans les deux films, les scientifiques sont divisés, et dans les deux cas, leur principal représentant se trompe. Martial Novalic, en effet, prévoit que la comète frappera la Terre, alors qu'elle ne fait que la frôler, avec tout de même un certain nombre de conséquences climatiques : ouragans, raz-de-marée, affolement des animaux, etc. On retrouve certaines de ces conséquences dans *Melancholia*, avec ces oiseaux qui tombent du ciel, derrière Justine, dans le tout premier plan du film. Il y a aussi des conséquences sur les humains, ou plutôt les expressions de leur inconséquence et de leur incapacité à aborder la catastrophe comme l'occasion d'une renaissance spirituelle, selon le sens le plus profond de ce qu'est une apocalypse. Au lieu de cela, dans le film de Gance, les hommes se livrent à des orgies tandis que la sœur de Justine, dans *Melancholia*, n'a pas d'autre idée, alors que la planète Melancholia s'approche de la Terre, que de boire un dernier verre. La folie, en 1931 comme en 2011, semble donc résider surtout dans le fait d'accorder une confiance sans borne à des scientifiques qui, en définitive, se trompent, car leur connaissance est nécessairement limitée. Elle est d'aller vers la catastrophe sans réagir spirituellement. Les deux films nous incitent donc à nous inspirer de ces êtres mélancoliques, que l'on prend parfois pour des fous, mais qui sont les seuls à opérer en eux-mêmes la renaissance spirituelle qui est la seule chance d'éviter le désastre.

Références

- Canetti, Elias, *Masse et puissance*, Gallimard, Paris, 1966.
 Clair, Jean (sous la direction de), *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Réunion des Musées Nationaux / Gallimard, Paris, 2005.

- Eliade, Mircea, *Images et symboles*, Gallimard, Paris, 1980.
- Heidegger, Martin, *Qu'est-ce qu'une chose ?*, Gallimard, Paris, 1971.
- Icart, Roger, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1983.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie*, Gallimard, Paris, 1989.
- Lévi, Eliphas, *Histoire de la magie*, Trétaniel Poche, Paris, 2008.
- Schuré, Édouard, *Les Grands Initiés, Esquisse de l'histoire secrète des religions*, Librairie Académique Perrin et Cie, Paris, 1921.
- Starobinski, Jean, *L'Encre de la mélancolie*, Éditions du Seuil, Paris, 2012.
- Véray, Laurent, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », *Abel Gance, nouveaux regards* (sous la direction de Laurent Véray), revue 1895, Paris, 2000.

DISCURSUL GASTRONOMIC – UN OBIECT ȘTIINȚIFIC CU MULTIPLE IMPLICAȚII CULTURALE

Liliana Foșalău

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România

Abstract. *The gastronomic discourse appears to us, through its lexical, intercultural, and interdisciplinary dimensions, as a genuine scientific object. Whether it concerns gastronomic culture, various elements of ethnology, biology, medicine, sociology, or other associated fields, we will observe that the information offered in gastronomic texts greatly broadens the possibilities to approach a specific professional domain, placing us at the intersection of sciences. In what follows, we will attempt to examine Romanian gastronomic discourse in the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century, focusing on the lexical perspective, emphasizing the cultural and interdisciplinary dimensions. The corpus is mainly composed of texts authored by writers within the field of gastronomy or by mere enthusiasts – yet also well-known writers – who have been gathered to the writing table for gastronomic recollections with profound scientific, social, emotional, and cultural implications.*

Keywords: *discourse; gastronomy; science; culture; interdisciplinarity.*

Introducere

În largă paletă a tipurilor de discurs științific, cel gastronomic își are fără îndoială locul, așa după cum o atestă și prezența acestei discipline și a unora conexe (dietetica, nutriția, igiena alimentației etc.) în spațiul academic și cel al formării profesionale în general (în alte forme de învățământ, formare sau reconversie profesională, etc.). Indiferent că am situa originea temenului *gastronomie* la 1800 (după Robert Courtine) sau mult mai devreme, în 1623, când se consemnează într-un dicționar titlul unei lucrări pierdute a antichității grecești, în traducere franceză *Gastronomie et gastrologie* (Courtine, R., 1970, 5), suntem cu toții martorii unei înfloriri nemaîntâlnite a domeniului gastronomic în ultimii ani, atât în plan experiențial cât și în cel discursiv. Nu s-a vorbit niciodată atât de mult despre gastronomie ca acum, nu s-au scris niciodată atâtea lucrări, tratate, cărți, antologii, etc. Nu putem lăsa deoparte nici trecerea acestui discurs din file de cărți sau reviste pe rețelele sociale, bloguri, site-uri, pagini web, etc. Trecerea de la discursul scris la cel oral în aceste zone ale comunicării ar putea face obiectul unor interesante cercetări pentru lexicologi (și alți lingviști) și suntem siguri că ele vor veni și vor revela noi aspecte ale unui discurs în continuă evoluție și „rescriere”.

Discursul gastronomic ne apare deci, prin dimensiunile lui lexicale, interculturale și pluridisciplinare, ca un veritabil obiect științific. Fie că este vorba despre cultura gastronomică, despre diferite elemente de etnologie, biologie, medicină, sociologie

sau alte domenii asociate, vom observa că informațiile care ne sunt oferite prin intermediul textelor gastronomice lărgesc mult câmpul de abordare al unui domeniu profesional precis, plasându-ne la intersecția dintre științe și diverse metode de investigare inspirate de acestea. Despre bogăția și acuratețea informațiilor prezente în aceste texte, despre creativitatea lor lingvistică vorbesc mai mulți cercetători, mergând până a vedea în aceste lucrări gastronomice „adevărate tezaure lingvistice”.

Dacă sintagma *discurs gastronomic* rămâne pentru mulți în sfera banalului, a obișnuinței, un tip de discurs printre altele, atunci ne putem întreba dacă noțiunea de *scriitură gastronomică* poate suscita mai mult interes. Știm că Michel Onfray îl consideră pe Grimaud Alexandre de la Reynière drept unul dintre primii „cronicari gurmanzi” și părinte fondator al scriiturii gastronomice, nu doar al gastronomiei, (Onfray, M., 1989, 33).

Vom aborda împreună aceste noțiuni, încercând să punem în evidență și să analizăm pe scurt câteva aspecte lexicale, interculturale și interdisciplinare ale discursului gastronomic românesc în cea de-a doua jumătate a secolului XX și începutul secolului XXI. Ne vom axa majoritar pe un corpus ce ilustrează o scriitură specială, în a cărei discursivitate știința și literatura se împletesc, se susțin și relansează pentru a face „sarea și piperul” acestor texte pasionante nu doar pentru specialist, ci și pentru publicul larg cititor.

Discursul gastronomic în evoluție - privire stilistică și lexicală

Prima carte de bucate în limba română apare la 1841, purtând dubla semnătură Mihail Kogălniceanu – Constantin Negruzzi. Titlul compozit ne situează deja în sfera unei oarecare interdisciplinarități *avant la lettre*, marcând totodată apariția unui tip de discurs ce va atrage interesante condeie și va duce la apariția „cronicarilor gurmanzi” pe teritoriul nostru literar. *200 de rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești* își intitula cei doi scriitori și oameni de cultură cartea care avea să se bucure de interesul pasionaților de cultură gastronomică și peste aproape două secole de la apariție. Deși această lucrare nu face obiectul analizei noastre, ea are meritul de a deschide drumuri, de a inaugura o tradiție, păstrându-și în timp valoarea de reper, ceea ce ne obligă moral și intelectual să o menționăm aici. Dacă Negruzzi și Kogălniceanu sunt fondatorii discursului gastronomic românesc, deci și ai scriiturii gastronomice, atunci Păstorel Teodoreanu și Radu Anton Roman sunt maeștrii acestui tip de scriitură în secolul XX. Vom arăta în cele ce urmează că alături de ei pot sta, deși cu contribuții ocazionale în domeniu, scriitori precum Livius Ciocârlie, Vlad Zograffi, Dan Mihăilescu, Radu Paraschivescu, care, prin textele publicate în antologia *Intelectuali la cratiță* dau strălucire scriiturii gastronomice, punând în evidență multiple fațete culturale, stilistice, sociologice, etnologice, afective și identitare ale discursului gastronomic. Așa cum Franța îi are pe Grimaud de la Reynière și pe Brillat Savarin – care ne-au făcut tuturor lumea mai frumoasă și mai savuroasă, îi avem și noi pe Păstorel Teodoreanu și pe Radu Anton Roman, dar șirul „cronicarilor gurmanzi” (fie ei și de ocazie) poate fi continuat cu nume precum Dan Silviu Boerescu, Mircea Dinescu, Bogdan Ulmu etc.

Nu putem să nu menționăm aici preocuparea constantă, profesionistă și pasionată a unei distinse universitare sucevene, Doamna Profesor Sanda-Maria Ardeleanu, pentru promovarea interesului pentru textul gastronomic și bucătăria românească veche, prin crearea colecției „Poale-n brâu” – *Gastronomie veche românească* la editura Casa Demiurg din Iași și prin numeroasele sale contribuții la analiza și cunoașterea tezaurului gastronomic lexical și cultural.

Prezentare corpus

Corpusul este constituit de trei mari lucrări, adevărate capodopere și repere incontestabile în munca de studiere a discursului gastronomic românesc. Secvențial vom face referire și la alte lucrări, mai puțin cunoscute. Cele trei au stat ani la rând la baza selectării de texte pentru un curs de traduceri specializate (pentru programul de master Traducere - terminologie). Este vorba despre un mic tratat de gastronomie al lui Păstorel Teodoreanu, intitulat *Gastronomie* (apărut în 1973 la Editura pentru Turism, reeditat ulterior), de monumentală lucrare a lui Radu Anton Roman, *Bucate, vinuri și obiceiuri românești* (apărută la Paideia în 2001) și, nu în ultimul rând, de *Intellectualii la cratiță*, antologie coordonată de Ioana Pârvulescu (Humanitas, 2012). Am constituit acest corpus după criteriul scriiturii gastronomice prezente în cele trei opere, autorii făcând parte din „categoria acelorora pentru care partea cea mai importantă a unei bucurii e comentariul”, pentru care „A găti e a scrie”, iar „Bucătăria e bibliotecă, arhivă, laborator”, după cum afirmă Andrei Pleșu cu referire la Radu Anton Roman, în *Pregustare la Bucate, vinuri și obiceiuri românești* (op. cit., 2011, 5). Dar afirmațiile pot fi extinse fără rezerve la toți scriitorii prezenți în textele analizate din corpusul menționat.

Discursul gastronomic și vecinătatea lui literară

Un dat incontestabil al textelor studiate este coabitarea discursului științific cu cel literar, adesea într-un echilibru pe care greu ni l-am imagina privind din exterior. Discursul științific acoperă nu doar aspectele tehnice ale rețetelor (ingrediente, tehnici, mod de preparare, calitatea și cantitatea produselor, etc.) ci și numeroasele informații pe care textul gastronomic le aduce spre cititor din cele mai diverse domenii: cultură tradițională sau etnocultură, etologie sau știința obiceiurilor popoarelor, geografie, istorie, civilizație, sociologie, lingvistică, estetică, gastrosofie, etc. După o sinteză a Mădălinei Diaconu, „gastrosofia ia naștere drept înțelepciunea sau, dacă vrem, arta de a umple cu măsură stomacul, fără a-l suprasolicita, dar și fără a-l supune unui regim drastic” (Diaconu, M., 2013, 60). Partea de literatură (ca să nu spunem direct literaritate) survine ca modalitate de „punere în scenă” a acestor informații, ca decor, dar și ca structură menită a da seama despre bogăția, complexitatea, capacitatea acestui text de a transmite emoții, valori, practici, atitudini, sentimente, gânduri, modalități de raportare la cotidian și la ceea ce depășește sfera imediată a cotidianului (tradiții, obiceiuri, religii, credințe, simboluri, comuniune, practici sociale etc.).

Un scurt fragment din textul de prezentare scris de Radu Anton Roman pentru tratatul său ni se pare mai mult decât convingător pentru aspectul menționat al fericitului mariaj dintre informație și modalitatea de exprimare, altfel spus dintre tehnicitate (ca terminologie și inserarea unui *savoir* ușor recunoscut) și literaritate (ca aspect prin care un text aparent tehnic devine literar, chiar obiect artistic):

Ce-s musacaua, ciorba, chifteaua, salata de „biof”, ciolanul pe fasole, plăcinta (*placenta* în latină), supă, clătitele și altele atât de „neaoșe” bucate – altceva decât depuneri, peste adâncă albie neolitică, aluviuni, fie ale ocupației otomane, fie ale influențelor franceze, germane, fanaro-grecești sau care or mai fi ele?! (Roman, R.A., 2011, 7)

Indiferent de limba despre care vorbim, vom constata, studiind acest tip de text, că funcționează o „poetică a botezării felurilor de mâncare” (Onfray, M., 1989, 171), devenită și ea o tradiție în bucătăriile lumii și deci și în bucătăria românească. Observăm în această zonă, mai ales în ultima vreme, sub influența datelor socio-culturale, a deschiderii către lume, a lărgirii posibilităților de cunoaștere, de călătorie și de experimentare, o tendință spre mondializare, mai ales prin mariajul denumirilor, aspect asupra căruia ne vom opri foarte pe scurt la finalul prezentării acestui punct al studiului nostru.

Pentru a ilustra resursele retoricii (mai mult sau mai puțin poetice) în atribuirea denumirii felurilor de mâncare, vă propunem câteva exemple bazate pe utilizarea figurilor de stil. Un desert pe bază de beza și sirop de fructe se numește metaforic *vrăjitoarea în halat*. Câteva denumiri ce vor stârni curiozitatea dar și amuzamentul cititorului par a se sprijini pe figura de stil numită paradox. Am inclus aici: *Brânză de curcă*, *Lapte de pasăre*, *Peștișori de găină*, *Caș de porc*, dar și... *Tort din mai-nimic*.

Citind și recitind texte din domeniu (atât texte de specialitate cât și rețete), constatăm încă o dată valoarea memoriei culturale și afective – un dat incontestabil în gastronomie. Fie că este vorba despre denumiri (în special) sau despre secvențe de viață, amintiri pe care le corelăm cu hrana, feluri de mâncare, mese festive, adunări de prieteni sau familie, sau despre cei sau cele de la care am moștenit sau recuperat anumite rețete, am deprins tehnici de preparare sau am deprins din spusele lor adevărate secrete, constatăm cu ușurință ce rol important îi revine memoriei în domeniul de care ne ocupăm.

Vom avea astfel cunoscutele denumiri în care recunoaștem proveniența (moștenirea) sau măiestria celui care a reinterpretat (cum se spune frecvent acum, într-un fel de suflu generalizat al reinterpretării în gastronomie). Apar uneori asocieri între om și loc, ceea ce poate fi o dublă autentificare a preparatului, atât în planul patronimiei, cât și al toponimiei. Este frecventă raportarea preparatului la zona de proveniență (numită atât de frumos în română *obârșie*), informație culturală ce vorbește nu doar despre specificul gastronomiei, ci mai ales despre diversitatea și bogăția ei, lăsând să transpară și urme mnemonice izvorâte din experiențe senzoriale și sociale care au facilitat elaborarea unui *savoir* care a evoluat în strânsă legătură cu civilizațiile lumii.

Câteva exemple din registrul comun, chiar popular, pentru a ilustra denumiri de feluri de mâncare care asociază omul și locul, sau omul și preparatul (uneori chiar cele trei elemente): *Mămăliga Domniței de pe Valea Oltului*, *Învârtita dobrogeană*, *Învârtita suceveană*, *Găină machedonească*, *Puicana nineacăi*, *Plăcintă cu mere ca la bunica*, *Plăcintă ciobănească*, *Răci* [răcitur] *moțești*, *Cornulețe ca la mama acasă* etc.

Pentru același tip de denumiri, câteva exemple din registrul rafinat: *Chichero-Cicero à la Stelian Tăbâraș*, *Salată de andive Gheorghiu-Dej*, *Carmen Sylva*, *prăjitură de legendă reinterpretată de Ana Consulea*.

Câteva mijloace lexicale și valorificarea lor în gastronomie

Mult mai frecvente decât figurile de stil, cumva și mai la îndemână, mijloacele lexicale sunt cele care fac regula în retorica alimentară. Observăm o frecvență a diminutivelor, la nivelul substantivelor, desigur, dar și la nivelul adverbilor și al locuțiunilor adverbiale. Câteva exemple pentru folosirea acestora:

- substantive: *bucățele*, *minciunile*, *corăbiele*, *corăbioare*, *sărmăluțe*, *chifteluțe*, *moviliță*, *peștișori* etc.
- adverbe și cuvinte utilizate cu valoare adverbială: *repegior*, *o lecuțică*, *o țărucă*, *pușintel*, *ușurel*, *binișor* etc.

Sinonimia nu poate fi nici ea neglijată în cadrul mijloacelor lexicale de interes pentru amatorii de discurs gastronomic. Se dovedește prin textele studiate că a avea recurs la sinonimie este de fapt o dovadă a științei de a scrie și a vorbi despre bucătărie. Foarte grăitor ni s-a părut un fragment extras din *Intelectuali la cratiță*, aparținând lui Livius Ciocârlie, unde sinonimia și diversitatea lexicală vorbesc despre rafinamente lingvistice și despre un *savoir faire* avansat, uneori obligatoriu în bucătărie. Aici apele se despart, maestrul rămânând doar în sfera cuvintelor, în timp ce măiestria într-ale gastronomiei îi revine stăpânei casei, de la care cel dintâi a avut ocazia să afle tainice vocabule:

Ia să vedem, cum îl faci [grătar]? Ce mare lucru! Dau drumu' la aragaz, pun carnea în tigaie, o sărez și o învârt când pe o parte, când pe alta, până mi se pare că-i destul. Și ce mai pui în tigaie? Ce să mai pun? Ulei, nu? Așa, trebuie și ulei? (Și asta deși toată viața mi-au trecut pe la urechi, și pe bănățenește, și pe românește: *a căli*, *a drege*, *a dumstui*, *a împăna*, *rântaș*, *beșamel*, *copt*, *fript*, *înăbușit*, *dospit*, *pătruns*, *opărit*...). (Părvulescu, I., 2012, 109)

Regionalismele și arhaismele sunt și ele cunoscute ca fiind nu doar parte din aceste tradiții discursive, ci ca făcând farmecul lor. Selectăm pentru ilustrare următoarele exemple: *ciulama de ciuciulași* (ciuciulașii fiind denumiți și gălbiori, pituțe, ciuperci de pădure), *cordii* (ciorbă țărănească din frunze de varză și ciolan afumat), *gușiță* (drob de miel), *mursă* (mâncare de post pe bază de bucățele de pâine înmuiate în amestec de miere, oțet și apă), *pogăci*, *cir* (fiertură de post din făină de grâu, apă, sare, zahăr sau miere), *pârjoale* (chiftelă moldovenești), *poale-n brâu*, *alivenci*, *tuslama*, *schimbea* (un fel de ciorbă), *țelină făcăluită* (țelină pasată, piure) etc.

Tăvărugă și *torocală* sunt două cuvinte care numesc mâncarea rea, nereușită, ele aparținând atât arhaismelor cât și argoului milităresc din Primul Război (așa cum aflăm de la Păstorel Teodoreanu).

Un fragment explicativ pentru *potroacele* din cunoscutul preparat (*ciorba de potroace*) poate face deliciul oricărui lingvist, mai mult sau mai puțin preocupat de virtuțile poetice ale limbii române, dar și ale oricărui iubitor de cuvânt și cultură (nu doar gastronomică). Precizăm (pentru a nu crea confuzii), că acest cuvânt nu este nici regionalism, nici arhaism. Orice savant autor de dicționar gastronomic în genul celui scris de Bernard Pivot pentru vin (*Dictionnaire amoureux du vin*, în traducere *Dicționar din dragoste de vin*) ar fi invidios să descopere această bijuterie explicativă:

Potroaca înseamnă sărătură, nu altceva, o zeamă reparatorie de după „chindiile” cumplite ale Valaho-Balcaniei, care scoate în mod tradițional veninul din bețivi, mahmureala din nași și untul din bucătari. E ciorba dimineților obosite și înfrigurate de excese, panaceul valah, dezintoxicant al răurilor întunecate de vin ce poluează noaptea perversă, sardanapalică și aventuroasă a nunții. (Roman, R.A., 2011, 354)

În cadrul acestei scurte prezentări a legăturii dintre mijloacele lexicale și apariția mai mult sau mai puțin surprinzătoare a denumirii preparatelor culinare, nu putem omite nici chestiunea mariajului denumirilor. Combinații din cele mai surprinzătoare (nu doar la nivel lexical, ci și material și cultural) ne atrag atenția asupra coexistenței fericite a tradițiilor culinare în bucătăria noastră contemporană. Pentru „inițiere” vom oferi câteva exemple de bună conviețuire a termenilor (a lexemelor în general), a ingredientelor, a epocilor și a spațiilor: *Tochitură românească și mămligă mediteraneană, Dovlecei românești umpluți, în variantă mediteraneană, Piept de porc sous vide cu krantz de ceapă, piure de cartofi cu lavandă și sparanghel, Bulz cu capere și pomodori secchi, Bunica gourmet știe cu ficatul de găscă* [sic], *Colțunași cu brânză de bivoliță, sos de cafea cu tapioca și caviar de Aperol* (toate denumirile sunt prezente și prezentate mai pe larg în *Gastronomie românească de secol XXI, op. cit.*).

Vom concluziona spunând nu doar că împrumuturile lexicale „condimentează” discursul gastronomic în această zonă a evoluției lui, ci că împrumuturile culturale fac gastronomia românească mult mai savuroasă, mai interesantă și mai atractivă pentru publicul mondializat al vremurilor pe care le trăim.

Aspecte multiculturale și plurilingvistice ale gastronomiei românești

Experiența lucrului cu textul gastronomic în cadrul unui curs de traduceri specializate (master, anul I) ne-a adus în atenție aspecte din cele mai complexe ale acestui tip de discurs. Dintre acestea, amintim aici multiculturalitatea și plurilingvismul, mărturii ale deschiderii, curiozității și creativității spiritului nostru, dar și adevărate lecții de sociabilitate care ne sunt transmise prin aceste exerciții de mondializare *avant la lettre*. O „cutie magică” ni s-a părut a fi acest savuros

fragment dintr-un text al lui Livius Ciocârliu, din deja citata și fascinantă antologie *Intelectuali la cratiță*:

Fiecare gospodină își avea caietele cu rețete, provenite din diverse surse, sau care trădau componența națională multiplă a orașului parcurilor de la granița de vest. Erau și internaționale: aluat franțuzesc, prăjitură chinezească, tort rusesc, *pain d'Espagne*, vinete portugheze, ghiveci sârbesc, găluște romane, *englișe* biscuit... Același fel putea să aibă mai multe denumiri. Cum se spunea Timișoara, Temeșvar, Temeșburg, se spune și crempita, cremeș, kreamschnitt. Am și făcut o sinteză, cu ortografia originală, în *Clopotul scufundat*, păstrând acum numai numeroasele variante de desert: pâine cu mac, domino, alcazar, cornuri de Paris, rusișe elegant, bezele spumoase, marmorschnitte, felii Mărioara, Mignon puncti, tortă Malacov, tortă Torontaler, Vargabelés, șarlotă de mere, felii Mimoza [...], pișcotă Rothschild, scrisori de dragoste, scufița roșie, mere învelite, Mikado torta, vin de Tokay din măceșe, damen capriț, bombe à la Mussolini, Rigo Iancsi, prăjitură Nero, bișoft brot, Ghizela torta, habor palacsinta, tort Egalitate, spanișe Wind, Kakaoș, sutemény, bombele dracului, gura moșului, pătrățele cu anison [...]. (Pârvulescu, I., 2012, 105)

Dincolo de bogăția lexicală și de diversitatea lingvistică și multiculturală pe care acest text le aduce în fața cititorului, nu putem să nu remarcăm dimensiunea literară și mnemonică a amplexelor enumerații care îl alcătuiesc. Se simte în fiecare enunț mâna scriitorului și pasiunea sa pentru cuvinte și creațiile pe care cuvintele le pot naște. Imaginarul gastronomic se dovedește a fi un construct prin excelență multicultural și transfrontalier, cu o deschidere incontestabilă spre universal, încorporând în structura sa note culturale cu tentă geografică, istorică, sociologică și etnologică, toate ecouri ale lumii care le-a dat naștere.

Tarator este o rețetă din al cărei text care vom prezenta doar introducerea, elocventă pentru multiculturalitatea bucătăriei de pe teritoriul țării noastre, unde originea preparatului ca apartenență la un spațiu geo-cultural și lingvistic trece înaintea specificului său culinar:

Dacă aromâni-i zic *tarator*, grecii îi zic *tzatziki* (nu știu să orto-foneto-grafiez chestia asta), turcii *giagic*, iar bulgarii i-o zice și ei într-un fel, că salata asta-i balcanică mai întâi, și apoi (alt)fel de mâncare. [...] Carnea friptă se lasă mângâiată cu bucurie de acest sos discret în fond, descoperit de mine cu mulți, mulți ani în urmă la o casă de păstori „țințari” din Cogealac-Dobrogea. (Roman, R.A., 2011, 396)

Informații socio-culturale, politico-gastronomice și interdisciplinare

Citind textele cronicarilor noștri gastronomi, ne dăm seama că istoria s-a scris și în bucătărie, acest loc central în existența și supraviețuirea unui individ, a unui grup sau a unui popor. Vom prezenta mai jos două scurte fragmente despre sărăcie și „epoca de aur” în legătură cu care ar fi multe de spus într-o (posibil ulterioară) analiză sociologică a gastronomiei românești:

Apoi s-a abătut sărăcia. [...] A dispărut forșpaisul, bună parte din melșpais. Gospodinele se sfătuiau între ele cu ce imitații să le substituie. A fost vremea epitetelor semnificative –

economic, spornic, ieftin, „fără” (ouă, unt, smântână), a supelor „fâlșe” (de chimion, de măcriș, de urzici), a macaroanelor cu pesmet. (Pârvulescu, I., 2012, 107)

Lipsa cantității se transforma, dialectic, într-o nouă calitate – dar o calitate imaginară pe care mi-o construiam din resturi de amintiri culinare din copilărie și adolescent. Ba chiar căpătăsese rafinate închipuite. Mestecând un parizer dubios, visam la rațe cu portocale și curcani cu ciuperci – despre care auzisem doar povești. (*Ibid.*, 273)

Vom vedea în cele ce urmează cum știința ingredientelor și interculturalitatea dau o notă cu totul aparte discursului gastronomic, fie că vorbim despre adresabilitatea acestuia către publicul larg, sau despre un dialog perpetuu care se stabilește între acest tip de text și specialiștii domeniului. Am considerat că nu putem trece cu vederea nici dimensiunile interdisciplinare ale textului gastronomic, deși prezentul studiu nu poate fi locul exploatării minuțioase a atâtor valențe pe care acesta le prezintă.

Am extras trei eșantioane reprezentative pentru aceste aspecte ale discursului gastronomic în urma valorificării textelor-suport în cadrul unui curs de *Traduceri specializate* realizat cu studenții de la masteratul de Traducere-terminologie al Facultății de Litere. Prazul, tarhonul și aurul sunt „personajele” acestor fragmente care seduc cu ușurință cititorul prin multiculturalitatea și interdisciplinaritatea pe care le promovează.

Prazul mai întâi, într-o privire caleidoscopică din Antichitate până în zilele lui Păstorel Teodoreanu (aproximativ mijlocul secolului al XX-lea), de la bucătăria romană la cea franceză, pentru a pune în final în valoare creativitatea și măiestria bucătarilor moldoveni:

Francezii îl subestimează, numindu-l sparanghelul săracului. E drept că preparat ca salată aduce cu un sparanghel suferind de elefantiazis. Dar ca formă și culoare numai. La gust și miros însă își trădează obârșia. Căci prazul nu-i decât strămoșul usturoiului oriental, obținut din culturi (în stare sălbatică nu există). Bucătăria franceză nu-l distribuie decât în rolul minor de condiment, utilizându-l mai mult la supe. Romanii îl prețuiau. Acel de crâncenă memorie împărat, Nerone, îngurgita singur câte o supă de praz, încredințat fiind că asta îi întreține vocea. E adevărat că și în cărțile de bucătărie sunt multe feluri de preparare a acestei excelente legume, cum ar fi, de pildă: *poireau au gratin*; *poireau à la crème*, *poireau Mornay*, etc. Toate sunt departe de a egala în sapiditate pârdașnicul praz umplut cu carne de pasăre și în sos de vin, așa cum se gătește în Moldova. E meritul bucătarilor moldoveni de a-l fi născocit. (Teodoreanu, P., 2010, 188)

Despre tarhon și interdisciplinaritate cu încântare – am putea spune, dată fiind mai ales neașteptata paletă de utilizare a acestei ierbi aromatice:

Cultivat în grădinile de zarzavat, botezat de botaniști *artemisia dracunculus* și ijdărindu-se de prin Siberia, Mongolia și regiunile muntoase din estul european, tarhonul e o legumă aromată, cu multiple întrebuințări farmaceutice și culinare. Stomacal, coroborant și antiscorbutic, intră în preparația a o samă de medicamente. Alături de hațmațuchi

(*anthriscus cerfolium*) și varietatea *anthriscus silvestris* și de harpagic, e un condiment de primă calitate, folosit și de bucătărie, și de industria alimentară. (*Ibid.*, 43)

Și de la Păstorel Teodoreanu la Dan-Silviu Boerescu, pentru a afla (nu fără uimire!) că aurul era utilizat încă din Antichitate în bucătărie, deci că... nimic nu e nou sub soare, cum am fi tentați să credem uneori. Doar că pe atunci nu era codificat E 175:

Da, aurul este comestibil! Aztecii, arabii, chinezii sau vechii greci obișnuiau să bea aur lichid sau să mănânce fulgi de aur încă din Antichitate. [...] Astăzi băuturile și rețetele culinare folosesc din plin aurul alimentar, codificat E 175. Să gătești cu aur înseamnă să captezi, esențializat, ceva din strălucirea acestei lumi, proba rafinamentului suprem în gastronomie și nu numai. Dintotdeauna, aurul a impus un fior aproape mistic tuturor acțiunilor noastre. Acum, aducându-l în bucătărie, ritualul pregătirii hranei este, deopotrivă, înnobilit și umanizat. (Boerescu, D.-S., 2010, 78)

Desigur că cititorul nu va rămâne indiferent la observațiile din partea a doua a fragmentului, cele care apropie gastronomia de alchimie, lucru cunoscut, sau măcar intuit de cunoscători și pasionați. Strălucirea pe care aurul o conferă obiectelor, ființelor sau locurilor, se răspândește și asupra acestui text, iluminând și cunoașterea noastră despre *ritualul pregătirii hranei*, despre misterele și arta gastronomiei.

Un pic de snobism lexical (și gastronomic):

Pentru a verifica dacă putem vorbi de snobism lexical și gastronomic, propunem să începem cu o „*Listă de mâncare*” preluată din *Gastronomicele* lui Păstorel Teodoreanu:

Uite, am aici o listă de mâncare de la Iași, din 1919. E opera unui fost bucătar de regiment care, chivernisindu-se, a deschis un mic restaurant. [...] Prietenia de pahar pe care o legase cu un confrate de la o popotă franceză l-a înnebunit de-a binelea. Uite dovada!

Și prietenul meu Costache scoase dintre hârtii o listă de mâncare, bătută la mașină, și mi-o întinse. Cetesc, printre altele:

Consome o vermisel (citește: consommé au vermicelle)

Sosis dă foa dă por (saucisse de foie de porc)

Cai ala broș (cailles à la broche)

Lang dă bef (langue de bœuf)

Morii alacrem (morilles a la crème)

Ragu dă muton ala bonfam (ragoût de mouton à la bonne femme). (Teodoreanu, P., 2010, 69)

Și să continuăm cu câteva denumiri ce pot părea extravagante prin alăturarea elementului autohton (endogen) și a celui exotic (alogen): *Pulpă de miel la grătar cu mămăligă cu praz, hribi și chimichurri verde* (chimichurri = pătrunjel tocat, usturoi, ulei de măsline, oregano și oțet), *Ceafă incorectă politic*, *Piept de porc sous vide*, *cu krantz de ceapă*, *piure de cartofi cu lavandă și sparanghel*, *Sarmale săculeț din carne de scoică și mămăligă cu coriandru* (*Gastronomie românească de secol XXI*).

E drept că, așa cum spun specialiștii domeniului gastronomic, noutatea unei forme alimentare impune înnoirea limbajului prin care să fie comunicată. De văzut cât este noutate sau inovație lexicală, cât imposibilitate de a inova și, în aceste condiții, cum se soluționează problema lingvistică identificată care transpune modificări inspirate de timp (de noutățile din domeniu) și creativitate. Constatăm că un fel de sesam lingvistic pentru dificultățile de adaptare ar fi formula *reinterpretării*. Avem, de exemplu: *Reinterpretările magice ale lui Adrian Tihulcă, Tochitură românească reinterpretată, Carmen Sylva, prăjitură de legendă reinterpretată de Ana Consulea și un Desert-bijuterie: plăcintă cu mere reinterpretată (Gastronomie românească de secol XXI, op. cit, 6-9).*

Concluzii

Citind (și traducând) texte care aparțin în mare parte scriitorilor-gastronomi, am observat că imersiunea pe care ei o propun cititorului în universul gastronomic este de o bogăție surprinzătoare. Încadrând rețeta într-o poveste despre trecut, tradiții, împletind-o în firul amintirii și al unor întâlniri sau descoperiri memorabile, autorii fac adevărate servicii culturii pe care o reprezintă și o transmit generațiilor viitoare. Iar inserția de informație culturală (etnologică, istorică, geografică, lingvistică), dincolo de toate exigențele artei culinare cultivate cu pasiune de către aceștia, conferă o atractivitate specială discursului gastronomic, atât pentru cititorii din categoria simpli curioși, cât și pentru finii cunoscători și cercetătorii domeniului!

Terminologia gastronomică, aflată cumva la concurență cu cea enologică, din al cărei demers discursiv s-a inspirat, este un domeniu de cercetare de o mare actualitate și de o nebanuită complexitate. Dincolo de surprinzătoarea bogăție lexicală a domeniului gastronomic, cercetătorii sunt atrași de problemele și mizele sale semantice care nu pot fi discutate și rezolvate decât într-o perspectivă pluridisciplinară, o zonă de abordare și înțelegere unde își răspund în ecou științe umaniste, sociale, experimentale și, desigur, profesioniștii domeniului, alături de cercetători.

Așa cum scrie Sanda-Maria Ardeleanu în articolul *De la rețetele de familie la colecția de carte „Poale-n brâu” (Gastronomie veche românească):*

Caracterul fabulos al gastronomiei ca fenomen de masă, cu inepuizabile și prețioase informații ce țin de istoria poporului, de mentalități, de limba în dinamica ei, transferă discursului gastronomic o varietate de mărci devenite identitare, cum ar fi: inter- și transculturalitatea, plurilingvismul, respectul față de tradiție. (Ardeleanu, S.M., 2023, 45)

Am putut constata ușor din corpusul examinat că gastronomia are puterea ei de seducție, că nu prea lasă indiferent nici pe consumator, nici pe cititor, știm că ea este un foarte fertil teren de studiu, de cercetări științifice, sursă de interogații, de cunoaștere, domeniu de perpetuă creativitate, dar și de reflecție-reflexivitate („Spune-mi ce mănânci/ chiar ce gătești, ca să-ți spun cine ești/ ce gândești”). Iar modalitatea noastră de abordare a acestui fascinant domeniu, dincolo de cotidianul

inevitabil solicitant (al bucătăriei), trece, profesional vorbind, prin discurs, fie el științific (tehnic) sau literar, gastronomia fiind de mult recunoscută ca o artă și întemeiată deci pe măiestrie și creativitate. Cât despre gastronomi, așa cum o dovedesc textele din corpusul studiat, ei pot fi adevărați artiști în dublă perspectivă, creatori atât de produs cât și de discurs gastronomic!

Referințe

- Boerescu, Dan-Silviu, *Bucate de Aur din Apuseni. Rețete și legende de la Roșia Montană și din împrejurimi*, Lifestyle, București, 2010.
- Courtine, Robert, *La GASTRONOMIE*, PUF, “Que sais-je?”, Paris, 1970.
- Diaconu, Mădălina, *De gustibus. Breviar de gastrosofie*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2013.
- Onfray, Michel, *Le ventre des philosophes. Critique de la raison diététique*, Grasset, Figures, Paris, 1989.
- Pârvulescu, Ioana (coord.), *Intelectuali la cratiță*, Prefață, schițe de portret, concepție și coordonare editorială de Ioana Pârvulescu, Humanitas, București, 2012.
- Roman, Radu Anton, *Bucate, vinuri și obiceiuri românești*, Paideia, București, 2011.
- Gastronomie românească de secol XXI - Romanian Gastronomy in the XXI Century*, vinul.ro, Ed. ADVISER, 2018.
- Teodoreanu, Păstorel, *Gastronomice*, Agora, București, 2010 [1970].

Articole:

- Ardeleanu, Sanda-Maria (2023, oct. 27), *De la rețetele de familie la colecția de carte „Poale-n brâu” (Gastronomie veche românească)*, în „Gastronomia în textul (non)literar – o abordare interculturală”, Actele Conferinței Științifice Internaționale, Universitatea de Stat din Moldova, <https://doi.org/105281/zenodo.10047360>

FRAGMENTS OF URBAN FOOLISHNESS IN MARTIN SCORSESE AND FRAN LEBOWITZ'S *PRETEND IT'S A CITY* (2021)

Laura Ioana Leon

“Grigore T. Popa” University of Medicine and Pharmacy, Iasi, Romania

Abstract. *The Netflix documentary series Pretend It's a City (2021) brings forth the writer and comedian Fran Lebowitz in a discussion with the famous movie director Martin Scorsese. Throughout the 7 episodes that make up the series, the viewers are likely to discover an unexpected perspective upon the city of New York. Scorsese interviews Lebowitz on various aspects related to New York, that reveals itself as a city full of paradoxes. In a vibrant and humorous way, Fran Lebowitz gives an account of the city that has shaped her as an individual. We learn about the adventures she had been through as a young woman trying to find her way in the City. Lebowitz also emphasizes the most important aspects of past city life that are now long forgotten, unfamiliar to the younger generation. In each episode another problem is tackled, the aim being that of highlighting the craziness of the present-day world. Nonetheless, it is this very craziness that makes the City the amazing place it is today. No matter how much you may hate the City, you cannot but admit that it is the best place for artists to create and thrive. It is this craziness along with the city buzz that combine to make the whole city of New York one of the most fascinating places in the world, where, despite the high crime rate, you can still have the most amazing experiences of your life.*

Keywords: *urban culture; culture and the city; culture and foreign language teaching; medical students; Medical Humanities.*

Urban spaces have always been very generous from multiple perspectives. Writers, movie directors, artists in general, have found their inspiration in the midst of these spaces that shaped their characters and themes. Each city tells a story and the more perspectives we get on a city, the better we grasp its psychology, the mentality of its inhabitants. It is good to have so many representations of the same space as it is the only way we can get to a more objective point of view (more subjective perspectives may bring us closer to a more objective one). New York is such a place that has attracted many artists who wanted to describe it setting the city as the background of their works of art. New York is the city *par excellence* and most of the times those who read books about it or watch movies and documentaries about New York are likely to find out about the glamorous side of the city. If they read about those who have made it here, then they learn about all these stories of success. Though it is not easy to succeed in such a challenging city, those who have achieved success have definitely found the key to reinvent themselves constantly, this being the only way to keep up with the fast pace of New York. Discussing with medical students about the power of urban spaces to facilitate the understanding of a people's psychology and mentality (one of the key aspects involved in discovering Big C Culture) is an exercise

worth doing as they are likely to understand in an effective way how our mentality is culturally shaped and eventually they may better understand their future patients who will always have to be set in the cultural context they belong to, knowing that our health choices are culturally dictated.

The city of New York is a good example as it probably represents today the best place where diversity exists, and everyone is comfortable with it. Various traditions coexist, everyone may borrow elements from other traditions, accepting the idea that no one holds the absolute truth and, therefore, in order to survive in a diverse world, we all have to become more accepting and tolerant. The perspectives selected to be discussed in class went from Alessandra Mattanza's anthology of stories of New York told by celebrities (*My New York*, 2015) compared with Gabriela Tabacu's anthology published by Humanitas Publishing House (2017), *Bucureștiul meu*. This comparison was meant to reveal differences between the American and Romanian psychologies. The New York anthology presented stories of success told by celebrities who had made it in the most amazing city in the world, while the Romanian anthology, though still focussing around the stories of some successful Romanian writers, revealed a darker perspective, the authors preferring to revisit the communist period, that shaped our mentality and somehow still has an influence on the present-day generation whose parents had experienced the communist regime. Likewise, in order to find the New York personality (and history), students were provided with fragments of the Netflix stand-up comedy, *The New York Story* (2016). Colin Quinn manages to present the history of the New York City in such a funny way, mentioning all the immigrants who came there and shaped the personality of the city as we know it today. The analysis did not stop here, as students were also able to learn about some other TV series that still have New York in the background (their plot is set in New York). Among these TV series mention should be made of *Dash and Lily* (2020), *Modern Love* (2019) and *Only Murders in the Building* (2021). They all come with interesting facts about New York, students thus getting access to different facets of the city meant to make them understand how we can learn about a people's mentality by getting familiarized with its urban culture that offers aspects of both Big C Culture and little c culture.

All these discussions about New York are undoubtedly interesting and worth being explored. However, there is only a positive side of the city that is presented. There is nothing wrong in getting this positive side of the city, with all its glamour and stories of success, but we should expect to get some darker perspectives or at least something that would not fit in the above-mentioned pattern. With the Netflix series *Pretend It's a City* (2021) directed by Martin Scorsese (filmed before the pandemic, but released after it) brings forth writer and comedian Fran Lebowitz. Throughout the seven episodes that make up the series, we are going to discover an unexpected perspective upon the city of New York, that very much differs from what has been presented before. Martin Scorsese interviews Lebowitz on various topics related to New York and the audience will be surprised to discover a city full of paradoxes. It is, of course, another subjective perspective upon the city which shaped Fran Lebowitz's personality, as she rightly admits, as we learn about her adventures as a young woman, trying to symbolically find her way in the City. Fran Lebowitz is nostalgic about a

city that is no longer known to the younger generation. In each episode another problem is discussed, the aim being that of emphasizing the craziness of the present-day world. Nonetheless, it is this craziness that gives life to the city and makes it the amazing place it is today.

With each episode of the Netflix series, we are going to find details about a city which gives the proper environment for creating works of art, though, paradoxically enough, we are also the witnesses to the dissolution of a world that is no longer accessible to the younger generation. Undoubtedly, Fran Lebowitz comes with a different perspective upon the city of New York, sometimes being arrogant, some other times mocking it or just being nostalgic about a world that is long gone. We will find Fran on stage (in former TV shows), talking to Martin Scorsese in bars, but we will also find her on the streets of New York. It is like walking through New York gives meaning to the city. Moreover, we will often find her stopping in front of some imprints on the street. This is probably a symbolic gesture for what the city used to be once and how today nobody cares about its glorious past:

The moving about that the city multiplies and concentrates makes the city itself an immense social experience of lacking a place – an experience that is, to be sure, broken up into countless tiny deportations (displacements and walks), compensated for by the relationships and intersections of these exoduses that intertwine and create an urban fabric, and placed under the sign of what ought to be, ultimately, the place but is only a name, the City. (De Certeau, M., 1988, 103)

We shall see how the image of the city is subject to reinventions or even reinterpretations of its inhabitants. Fran Lebowitz takes this role of an observer very seriously.

If *Pretend It's a City* has a thesis, it is that Lebowitz's perhaps-masochistic devotion to observing what she calls her "fellow man" gives her a rare perspective on society—and particularly on the metropolis that has, over the years, been the most consistent object of her tough love. The title refers to her frustration with people so absorbed in their devices that they bump into you on the street. (Berman, J., 2021)

For her New York is never boring as she likes to watch her fellow-beings. This is Martin Scorsese's conviction as well if remember his thoughts on New York as he stated in Alessandra Mattanza's collection of stories of New York, as told by celebrities who lived there:

For me, New York is not the sparkling city of a thousand lights, but the street life New York, with its crime, its contradictions, and its dark side. I have grown up knowing what kind of atmosphere, and so it is the New York I know – the one that you don't see immediately on the superficial side, but that you have to dig deeper to get to know it. (Mattanza, A., 2015, 230)

Though frequently referred to as the "opinionated cultural critic" (Syme, R., 2021), Fran is worth being trusted as an observer as she is the only person in New York who

can notice things due to the fact that she is not lost in her cell phone. She declares that she does not even have a cell phone. It is important to realize that we have here the account of a person who is not affected by the use of the Internet and consequently of social media. She believes that a regular phone and a postal address are enough even today (Episode 6). When personal computers first appeared, Fran saw them as mere faster typewriters, therefore she never became interested in them. In order to write she still uses a pen (Episode 6, 15:30). The idea is that you are not missing out anything. In a funny way, Fran Lebowitz explains that even if you do not do anything about The Kardashians, you still know about them. This analogy goes further in saying that the same thing is with the idea of the Internet as a whole (Episode 6, 16:40). Likewise, Lebowitz explains her absence on Instagram or Twitter – she does not use these because she doesn't know how to use these, but because she knows exactly what they are (Episode 6, 17:00). Among the paradoxes of the today's world, affected by the excessive use of the Internet, is that people have friends whom they have never met (Episode 6, 17:33). The same thing happens with art. People buy art on the Internet, missing a real experience of the item they have bought. She even goes further in reminding us of the famous Weiner sex case who got his career destroyed without even getting laid. Thus, today, we have sex scandals where no real sex is involved (Episode 6, 18:00). This is one of the reasons she eventually admits that one can only understand their contemporaries. Fran Lebowitz is not making any effort to understand people who are not her age: “You can only understand your contemporaries [...]. I profoundly understand people my age – just by looking at them I know what their clothes mean, what they think their clothes mean” (Episode 6, 19:20). As Sean O'Hagan stated in *The Guardian*, referring to Martin Scorsese's show on Netflix, Fran Lebowitz is not really a contrarian:

Given the times we are living in, Lebowitz's comedy of complaint should come across as insufferably petty, but instead viewers have found it diverting and her, in her relentlessly cranky way, charming. She has arrived in all her mouthy, pushy, opinionated way at exactly the right time: a forcefield of comic self-certainty in a world of anxious uncertainty. Much of this is down to her wit, which, to put it mildly, tends towards the acerbic, but also undercuts her grumpiness and cast-iron certitude. When I suggest that she has elevated contrarianism to the level of high art, though, she disagrees. First of all, I am really not a contrarian,” she says, sounding almost offended. “It is not my goal, desire or impulse to say or believe something in order to be contrary to what other people say or believe. It turns out, of course, that many of the things I say and believe are contrary to what other people think, but I do not say them for that reason. That is 100% true”. (O'Hagan, S., 2021)

Thus, Fran Lebowitz should not be seen as that celebrity who came to judge the younger generation. She just states the fact that the world has changed, and she is not there to interfere with that, she is just the observer on the margin, becoming nostalgic at times. This does not mean that at times all these nonsensical, meaningless actions that are overwhelming do not bother her and at times she also gets angry. She gets angry as streets are too crowded and people had forgotten how to walk (Episode 3, 00:30). In the first episode she talks about the kid riding a bike and trying to eat a pizza at the same time (Episode 1, 07:32). People nowadays think nothing can happen to them, this being, in a way, the side effect of spending too much time online.

In the same manner we can explain her attitude towards the idea of wellness, going to therapy or on vacation today. Fran Lebowitz does not believe in therapy. In Episode 5 she speaks about all these things, saying that only self-help works for her (Episode 5, 09:00). She does not hold the idea that wellness can be bought (Episode 5, 08:00), therefore she will never understand those who carry their rolled mats with them to do some yoga (Episode 5, 08:00). Fran Lebowitz finds it difficult to understand the idea of guilty pleasure. If pleasure is involved, we should not talk about guilt. She says she has always enjoyed the answer to the question why someone likes to do a particular thing, because it is fun (Episode 6, 02:50). There should not be any guilt involved in the idea of having fun. Likewise, she does not understand the pressure people put on themselves to go on vacations. She cannot help but notice in airports, families who have a hard time carrying their children and luggage just to spend a week away from home. She asks herself how horrible their lives could be if they accepted to take this challenge (Episode 3, 19:30). In this chaotic world, where you can no longer control anything, the only safe space is your own apartment (Episode 3, 00:30). With this statement we realize that Fran Lebowitz assumes the role of an observer who no longer wants to interfere that much with people. She prefers to contemplate the world from a distance. Significant in this respect are the scenes where she is interviewed by Scorsese inside the Queens Museum, where she is portrayed as Gulliver in the country of Lilliput, as Odie Henderson rightly noticed: “Wearing protective shoe coverings, Lebowitz towers over this massive representation of NYC like Gulliver in Lilliput” (Henderson, O., 2021).

New York is a city full of paradoxes where normal gestures like offering candy to a kid is no longer understood and perceived as an aggressive thing. In Episode 5 (10:00), Fran Lebowitz describes this scene when she gave candy to a child in an elevator and the child did not understand what was happening to him, while Fran also gives an account of the crazy conversation she has with the child’s mother. Another paradoxical episode that affects the lives of the New Yorkers is the moment when they close the subway station (Episode 1, 17:00) just to add the mosaic art with the dog, as if that was the biggest problem of the New York subway (when brakes don’t work and the carriages could be replaced). Each episode contains such details about the New York City, emphasizing Fran’s rage or nostalgia for some everyday life details that are annoying or that have been lost:

“Pretend It’s A City” is full of memorable stories and snapshots of a New York City long past. There’s the tale of music legend Charles Mingus stopping mid-performance to chase Lebowitz down 7th Avenue over a perceived infraction. The punchline there is almost as amusing as her brutal takedown of the most evil of all MTA subway lines, the L train. After hearing that the train line had been shut down for hours due to “a bad smell,” Lebowitz asks how much worse could it smell than usual. Health and the wellness racket take a beating in episode five where Lebowitz, a lifelong smoker, points out that everything that is good for you feels or tastes terrible. She’s not going to ditch Joe Camel because her main goals in life are “smoking and plotting revenge”. (O’Hagan, S., 2021)

In Episode 5 she also presents her point of view on smoking, after she mocks at the rich people who want to live for ever (Episode 5, 09:00). Being a heavy smoker, Fran

Lebowitz is irritated by those fake people who are against smoking but are in favor of smoking pot. Her attitude towards the idea of smoking in public was manifest even earlier in one of her books, *Social Studies* first published in 1981:

I understand, of course, that many people find smoking objectionable. That is their right. I would, I assure you, be the very last to criticize the annoyed. I myself find many—even most—things objectionable. Being offended is the natural consequence of leaving one's home. I do not like aftershave lotion, adults who roller-skate, children who speak French, or anyone who is unduly tan. I do not, however, go around enacting legislation and putting up signs. In private I avoid such people; in public they have the run of the place. I stay at home as much as possible, and so should they. When it is necessary, however, to go out of the house, they must be prepared, as am I, to deal with the unpleasant personal habits of others. That is what "public" means. If you can't stand the heat, get back in the kitchen. (Lebowitz, F., 1994, 254)

Knowing very well that a modern society cannot live holding on to traditional views, we will notice, from time to time, some feminist issues in Fran's discourse. The most significant one is probably in the fifth episode, when she admits she doesn't understand sports and the whole craziness around watching games (the very denomination of the game shows what that actually is) or the Super Bowl. She believes that this is so because men are still in charge in today's society (Episode 5, 05:00). In a way we find here the same idea expressed by Neil Brenner when speaking about the multiculturalism of urban spaces:

Modern societies are multicultural in themselves, encompassing a multitude of varying ways of life and lifestyles. There are vertical differences in society: the culture of a working quarter, a well-to-do residential district, and that of the alternative scene, for example, hardly exhibit any common denominator. And there are horizontal divisions: gender divisions, differences between male and female, or between straight and lesbian and gay can constitute quite different cultural patterns and lifeforms. So already, with respect to this first point, the traditional concept of culture proves to be factually inadequate: it cannot cope with the inner complexity of modern cultures. (Brenner, N., 2019, 195)

Fran Lebowitz mainly writes about things that irritate her, and the watcher of the show will definitely laugh at all these, showing the fact that all these things are true and show a world that has become meaningless and foolish. The episodes in which Fran speaks about the taxi drivers who no longer know where Central Station is or the waiters who recite the menus dreaming that someday they will play Richard III are very good examples in this respect. We should keep in mind, however, that most of her gestures are exaggerated for comic effect. It is here probably that we see Martin Scorsese in his position of a director (especially that of a director who has created movies about the mafia). Sean O'Hagan rightly observes the fact that Fran appears in all the seven episodes as a mafia character:

a lone figure in a broad-shouldered overcoat pounding the streets of pre-pandemic Manhattan in the manner of a Mafia hitman en route to an assignment. This may be Scorsese's little in-joke, but it is nevertheless apposite given that Lebowitz is a woman on a mission to target the many absurdities and annoyances of New York life. Her certitude is

fuelled by an anger that may be exaggerated for comic effect, but it is nevertheless real and deeply felt. What irks her most is the absence of good manners – “I know you are not even meant to say that word any more” – in public. (O’Hagan, S., 2021)

Of course, it would be absurd not to notice that in all its craziness and foolishness, New York is still the city that Fran Lebowitz deeply loves. As Barry Divola says, this is the very reason for which Fran complains so much about it, as she adores the city (Divola, B., 2021). The city she loves so much has been affected by the world which is in dissolution, so in a way she rather complains about the entire world that has changed. We live in those times when people no longer read as they can no longer find themselves in books – the virtual reality has left the world of books behind, therefore those who loved books and ever wrote books may no longer find a purpose in this world. Martin Scorsese’s show definitely makes us think about all these problems. If we take the show as an example of seeing how some aspects of urban culture are revealed is still a worthwhile exercise as we can find here a different perspective upon the city of New York which is most of the times described from a glamorous perspective, an idealized space where everything is special. Fran Lebowitz manages to cast a different light upon the city, presenting it in a funny way, and revealing its less known sides with all its paradoxes and surprising details.

References

- Berman, Judy, “In Pretend It’s A City, Martin Scorsese Shares the Pleasure of Fran Lebowitz’s Company”, in *Time*, January 8, 2021 – <https://time.com/5927033/pretend-its-a-city-netflix-review/>.
- Brenner, Neil, *New Urban Spaces*, Oxford University Press, Oxford, 2019.
- De Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Los Angeles, 1988.
- Divola, Barry, “Caustically loveable Fran Lebowitz shows New York in the worst light”, in *The Sunday Morning Herald*, March 5, 2021 – <https://www.smh.com.au/culture/tv-and-radio/caustically-loveable-fran-lebowitz-shows-new-york-in-the-worst-light-20201203-p56key.html>.
- Henderson, Odie, “Pretend It’s a City”, January 8, 2021 – <https://www.rogerebert.com/reviews/pretend-its-a-city-movie-review-2021>.
- Lebowitz, Fran, *The Fran Lebowitz Reader*, Random House, Vintage Books, New York, 1994.
- Mattanza, Alessandra, *My New York. Celebrities Talk about the City*, White Star Publisher, Novara, 2015.
- O’Hagan, Sean, “Fran Lebowitz: “I am not really a contrarian””, in *The Guardian*, February 7, 2021 – <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2021/feb/07/fran-lebowitz-pretend-its-a-city-martin-scorsese-netflix>.
- Syme, Rachel, “Pretend It’s a City”, in *The New Yorker*, January 8, 2021 – <https://www.newyorker.com/goings-on-about-town/television/pretend-its-a-city-01-18-21>.

LE SAVANT COMME DOUBLE FICTIONNEL DE L'ÉCRIVAIN DANS LE ROMAN *NOTRE-DAME DE PARIS* DE VICTOR HUGO

Elena Petrea

Université des Sciences de la Vie « Ion Ionescu de la Brad » de Iasi, Roumanie

Abstract. *A personality deeply rooted in the issues of his time, V. Hugo deals directly with the topic of science in his philosophical prose (« L'Âne », « Littérature et philosophie mêlées ») and in his novels and poetry. A dialogical novel, « Notre-Dame de Paris » is built on highly nuanced and often contradictory relationships between science and religion, science and art, and science and philosophy. Our article focuses on the character of Claude Frollo, seen as a representative of the Renaissance spirit; a scholar who studies theology, law, medicine, the arts and languages, Claude Frollo has a biography that the novelist constructs by comparing it with his own, in many respects. And it is this fictional double of the writer that illustrates Hugo's approach of showing science in a particular way in constant relation to philosophy, religion and art. In creating the character of Claude Frollo, Hugo demonstrates his keen observation and deep understanding of human nature. An early work, « Notre-Dame de Paris » already contained the important directions of Hugo's thought which would be developed in later texts, in the poems « La Fin de Satan », « Dieu », those of « La Légende des siècles » and in his later novels.*

Keywords: *scholar; Notre-Dame de Paris; science-art-religion relationship; Victor Hugo; Claude Frollo.*

Dans *Victor Hugo raconté*, Adèle Hugo reprend l'annonce du roman *Notre-Dame de Paris*, que l'auteur envoya à son éditeur Gosselin :

C'est une peinture de Paris au quinzième siècle et du quinzième siècle à propos de Paris. Louis XI y figure dans un chapitre. C'est lui qui détermine le dénouement. Le livre n'a aucune prétention historique, si ce n'est de peindre peut-être avec quelque science et quelque conscience, mais uniquement par aperçus et par échappées, l'état des mœurs, des croyances, des lois, des arts, de la civilisation enfin, au quinzième siècle. Au reste, ce n'est pas là ce qui importe dans le livre. S'il a un mérite, c'est d'être œuvre d'imagination, de caprice et de fantaisie. (Hugo, A., 1867, tome I, 300)

D'une part, la description du roman souligne l'importance pour la création artistique, au-delà de l'immense travail de documentation accompli par l'écrivain, de l'invention. Affranchi des contraintes du roman historique et de celles des pièces de théâtre en vers, Hugo s'adonne entièrement à la construction de ses héros, lesquels, dans *Notre-Dame de Paris*, n'appartiennent pas, pour la grande majorité, à l'histoire de la France. Ce qui permet à l'inspiration hugolienne de renouer avec les œuvres précédentes et au lecteur de retrouver le « Tres para una » de *Marion de Lorme* puis

d'*Hernani* en « Trois cœurs d'homme faits différemment » (Hovasse, J.-M., 2001, 485), un chapitre à propos duquel Eugène Sue enverra les lignes suivantes à Victor Hugo :

Je vous dirais encore, monsieur, qu'à part toute la poésie, toute la richesse de pensée et de drame, il y a une chose qui m'a bien vivement frappé. C'est que, Quasimodo résumant pour ainsi dire la beauté d'âme et de dévouement, — Frolo l'érudition, la science, la puissance intellectuelle, — et Châteaupers la beauté physique, — vous avez eu l'admirable pensée de mettre ces trois types de notre nature face à face avec une jeune fille naïve, presque sauvage au milieu de la civilisation, pour lui donner le choix, et de faire ce choix si profondément femme. (Hugo, A., 1867, tome I, 303)

En effet, comme le note Jean-Marc Hovasse dans son ample biographie de Victor Hugo, « c'est bien à Claude Frolo que l'auteur donne le plus de lui-même ou de ce qu'il était » (Hovasse, J.-M., 2001, 485). L'enfant Victor est ainsi décrit par son père : « Victor, le plus jeune, montre une grande aptitude à étudier. Il est aussi posé que son frère aîné et très-réfléchi. Il parle peu et jamais qu'à propos. Ses réflexions m'ont plusieurs fois frappé. Il a une figure très-douce. » (Hugo, A., 1867, tome I, 53). Ces lignes en rappellent d'autres, concernant le personnage de Claude Frolo : « Il avait été élevé à baisser les yeux et à parler bas. [...] C'était d'ailleurs un enfant triste, grave, sérieux, qui étudiait ardemment et apprenait vite. » (Hugo, V., 1993, 153)

Un autre indice qui rapproche la biographie hugolienne de celle de son personnage est représenté par l'un des espaces clé du roman. Lorsqu'il décrit pour la première fois la « petite cellule fort secrète où nul n'entrait, pas même l'évêque, disait-on, sans [le] congé [de l'archidiacre] », le romancier note que « cette cellule avait été jadis pratiquée presque au sommet de la tour, parmi les nids de corbeaux, par l'évêque Hugo de Besançon, qui y avait maléficié dans son temps » (Hugo, V., 1993, 169) ; quelques pages plus loin, la perspective narrative, laquelle avait emprunté le point de vue du peuple en soulignant l'aspect ténébreux de cet espace hautement symbolique, change radicalement dans le chapitre consacré à la visite que le roi Louis XI rend à dom Claude dans sa cellule canonique du cloître : celle-ci « n'offrait rien d'étrange ni de mystérieux. Il y avait bien çà et là quelques inscriptions sur le mur, mais c'était de pures sentences de science et de piété extraites des bons auteurs. » (Hugo, V., 1993, 175).

Lorsque Jehan Frolo, tout en étant conscient qu'il attrapera un sermon en espérant attraper un écu, décide de rendre visite à son frère dans « la fameuse logette aux sorcelleries » (Hugo, V., 1993, 271), comme il appelle la cachette de la tour, l'auteur signale : « Les personnes qui seraient curieuses aujourd'hui de visiter cette porte la reconnaîtront à cette inscription, gravée en lettres blanches dans la muraille noire : J'adore Coralie. 1823, signé Ugène. *Signé* est dans le texte. » (Hugo, V., 1993, 271) C'est précisément en 1823 qu'Eugène Hugo, le frère aîné de seize mois de Victor et duquel il sera séparé par une double rivalité, littéraire et sentimentale, cesse d'écrire et est définitivement interné à l'asile de Charenton ; seize ans a Jehan Frolo en 1482, quand est placée l'action du roman *Notre-Dame de Paris*, et les tout derniers mots écrits par le romancier se référant à ce personnage entrent dans son « habituel jeu complexe d'allusions intimes et de confidences cryptiques » (Hovasse, J.-M., 2001,

486) : « C'était un corps mort qui resta accroché là, plié en deux, les reins brisés, le crâne vide. » (Hugo, V., 1993, 431) Eugène meurt en 1837, sans avoir retrouvé la raison, à l'âge de 36 ans, l'âge du personnage Claude Frollo dans le roman. Le parallèle entre les frères Hugo et Frollo met dans la bouche de l'archidiacre cette confession qu'il prononce devant Esmeralda dans la scène qui transforme le salut en damnation :

Il se tut un instant, et reprit comme se parlant à lui-même, et d'une voix forte : - Cain, qu'as-tu fait de ton frère ? Il y eut encore un silence, et il poursuivit ; - Ce que j'en ai fait, Seigneur ? Je l'ai recueilli, je l'ai élevé, je l'ai nourri, je l'ai aimé, je l'ai idolâtré, et je l'ai tué ! Oui, Seigneur, voici qu'on vient de lui écraser la tête devant moi sur la pierre de votre maison, et c'est à cause de moi, à cause de cette femme, à cause d'elle... (Hugo, V., 1993, 477-478).

Notons cependant que Claude Frollo n'avait pas assisté à la mort de son frère et que c'est le bavard philosophe Pierre Gringoire qui lui en fait le récit, tout en confessant qu'il n'avait pas bien vu et en demandant à son maître qui aurait pu « ce pauvre petit diable auquel votre sourd [Quasimodo] était en train d'écraser la cervelle sur la rampe de la galerie des rois. » (Hugo, V., 1993, 472)

C'est le regard du jeune Jehan Frollo que le narrateur emprunte pour décrire au lecteur la cellule aménagée par Claude Frollo dans « celle des deux tours qui regarde sur la Grève » (Hugo, V., 1993, 169), « un réduit sombre et à peine éclairé » où s'entassent sur la table « toutes les ordures de la science » (Hugo, V., 1993, 272) et où les inscriptions sur les murs sont « une assez confuse mêlée de toutes les philosophies, de toutes les rêveries, de toutes les sagesse humaines » note le romancier (Hugo, V., 1993, 273) ; symboliquement, le large fourneau, pièce indispensable à l'alchimiste, n'a pas de feu et de la poussière et des toiles d'araignées couvrent l'inventaire de l'alchimiste ; et c'est à l'insouciant Jehan de tirer cette conclusion : « L'ensemble de la logette, du reste, présentait un aspect général d'abandon et de délabrement ; et le mauvais état des ustensiles laissait supposer que le maître était déjà depuis assez longtemps distrait de ses travaux par d'autres préoccupations. » (Hugo, V., 1993, 274). En effet, le feu est ailleurs : « Quel était ce feu intérieur qui éclatait parfois dans son regard, au point que son œil ressemblait à un trou percé dans la paroi d'une fournaise ? » (Hugo, V., 1993, 170) et l'homme que l'écolier voit penché sur un manuscrit orné de peintures bizarres « paraissait tourmenté par une idée qui venait sans cesse se mêler à ses méditations » (Hugo, V., 1993, 274), en étant loin de l'expression du Faust de Rembrandt avec lequel le romancier se plaît à ouvrir la scène : « il n'y avait point de cercles de lettres lumineuses, point de docteur en extase, contemplant la flamboyante vision, comme l'aigle regarde son soleil » (Hugo, V., 1993, 272). Même si la cellule de dom Claude et celle de Faust ne ressemblent pas au bureau de Victor Hugo, sur les murs duquel les visiteurs ne trouvent pas d'inscriptions cabalistiques mais « de[s] peintures et de[s] lithographies où alternent de fraîches scènes d'enfants et des tableaux historiques ou gothiques » (Hovasse, J.-M., 2001, 483), le travail d'écriture du roman *Notre-Dame de Paris* ne ressemble pas pour autant moins à l'isolement d'un ermite ou au retrait d'un alchimiste dans son laboratoire :

Cette fois, il n'y avait plus de délai à espérer ; il fallait arriver à l'heure. [Hugo devait remettre le manuscrit du roman à son éditeur le 1er février 1831] (nous annotons) Il s'acheta une bouteille d'encre et un gros tricot de laine grise qui l'enveloppait du cou à l'orteil, mit ses habits sous clé pour n'avoir pas la tentation de sortir et entra dans son roman comme dans une prison. Il était fort triste. (Hugo, A., 1867, tome II, 297)

Le programme d'une journée de travail est très intense et bien délimité dans les intervalles :

Je me levais à dix heures ; je déjeunais jusqu'à onze heures ; [je travaillais] de onze à cinq heures ; je recevais mes amis de cinq à sept heures ; je travaillais de sept à onze. Je jouais avec mes enfants, je recevais encore mes amis. De onze à cinq [heures] du matin je travaillais ; de cinq à dix heures je dormais. (*Le Journal d'Adèle Hugo, apud* Hovasse, J.-M., 2001, 481)

La tristesse initiale s'en va bientôt et Hugo retrouve la joie de la création romanesque : « Dès les premiers chapitres, sa tristesse était partie ; sa création s'était emparée de lui ; il ne sentait ni la fatigue, ni le froid de l'hiver qui était venu ; en décembre, il travaillait les fenêtres ouvertes. » (Hugo, A., 1867, tome I, 298) Et cependant, la sortie de cette période de réclusion littéraire est accompagnée de tristesse, d'une toute autre nature que celle du commencement de la rédaction :

Après l'achèvement de *Notre-Dame de Paris* M. Victor Hugo se sentit désœuvré et attristé ; il s'était habitué à vivre avec ses personnages, et il éprouva en se séparant d'eux le chagrin qu'il aurait eu à voir partir de vieux amis. Il quitta son livre avec autant de peine qu'il avait eu à s'y mettre. (Hugo, A., 1867, tome II, 300-301)

En effet, les cinq mois de réclusion pour travailler au roman *Notre-Dame de Paris* n'ont pas empêché les intrusions du destin hugolien de s'y manifester et les clés de lecture de certains passages nous sont données par la biographie déjà citée. Ainsi, fin novembre 1830, Sainte-Beuve « entra dans [la] cellule [de Victor Hugo] et lui confia tout, ou presque : il se limita aux tourments de son propre cœur » (Hovasse, J.-M., 2001, 491) ; par voie de conséquence, « contrecoup d'une révélation qu'il appellerait bientôt 'l'occasion la plus douloureuse de ma vie', Victor Hugo écrivit le chapitre *Fièvre* et l'errance fantastique de Claude Frollo » (Hovasse, J.-M., 2001, 492), une « fuite de la nature, de la vie, de lui-même, de l'homme, de Dieu, de tout » (Hugo, V., 1993, 364) que le romancier compare à un « ouragan de désespoir » qui « bouleversait, brisait, arrachait, courbait, déracinait tout dans son âme ». (Hugo, V., 1993, 363) De manière symbolique, la prise de conscience de l'existence de l'âme équivaut, pour Claude Frollo à une dénégarion de tout ce dans quoi il avait vécu jusqu'alors : « Il pensa à la folie des vœux éternels, à la vanité de la chasteté, de la science, de la religion, de la vertu, à l'inutilité de Dieu. » (Hugo, V., 1993, 362) Ce chapitre I du Livre neuvième a dû peser lourd dans le jugement que Lamartine porta sur le roman hugolien :

Je viens de lire *Notre-Dame de Paris* ; le livre me tombe des mains. C'est une œuvre colossale, une pièce antédiluvienne. Je n'aimais ni Han ni Bug, je le confesse, mais je ne vois rien à comparer en nos temps à Notre-Dame. C'est le Shakespeare du roman, c'est

l'épopée du Moyen Âge, c'est je ne sais quoi : mais grand, fort, profond, immense, ténébreux comme l'édifice dont vous en avez fait le symbole.

Seulement, c'est immoral par le manque de Providence assez sensible, il y a de tout dans votre temple, excepté un peu de Religion [...]. (in Hovasse, J.-M., 2001, 498)

« Ce reproche, qui n'est pas immérité, fut assez général », note Jean-Marc Hovasse en citant par la suite les propos sur le roman appartenant à Montalembert, Mérimée, Lamennais et Sainte-Beuve. (Hovasse, J.-M., 2001, 498-501)

En effet, Victor Hugo fait du personnage Claude Frollo le représentant de sa manière très particulière de faire apparaître la science dans des rapports constants avec la philosophie, la religion et l'art. Lorsqu'il fait sa première apparition dans le roman, l'archidiacre est décrit comme « une figure d'homme austère, calme et sombre » (Hugo, V., 1993, 71) ; quelques pages plus loin, c'est à Pierre Gringoire de le nommer : « -Tiens ! dit-il, avec un cri d'étonnement, hé ! c'est mon maître en Hermès, dom Claude Frollo, l'archidiacre ! » (Hugo, V., 1993, 77) Cette référence à l'Hermès Trismégiste fait partie de la stratégie selon laquelle, dans un siècle qui oppose la science – laquelle s'occupe des lois de la matière, de ses déterminismes, palpables, vérifiables, tangibles – à la philosophie – concernée par les spéculations sur la finalité et l'invisible –, Victor Hugo « brouille les catégories de pensée de ses contemporains en empêchant systématiquement la séparation de la science et de la métaphysique » (Roman, M., 1997, 1). Assimilé au Thot des Égyptiens, l'Hermès Trismégiste figure « le grand initiateur des sciences, des arts, des croyances de l'Orient », que vénérât « cette étrange école [du IV^{ème} siècle] à la fois religieuse et philosophique, rationaliste et mystique, chrétienne, hébraïque, platonicienne » (P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^{ème} siècle*, art. « Hermès », cité par Roman, M., 1997, 2 ; dans la note 5 de la même page, M. Roman note : « L'école égyptienne est donnée comme inspiratrice de Pythagore et l'une des sources de l'alchimie. Dans *William Shakespeare*, « Hermès [...] signifie science, comme Orphée signifie art. »). Une notation vers la fin du roman retient explicitement les rapports entre le savant et le philosophe : « Il y avait longtemps qu'il [=Pierre Gringoire] n'avait vu l'archidiacre, et dom Claude était un de ses hommes solennels et passionnés dont la rencontre dérange toujours l'équilibre d'un philosophe sceptique. » (Hugo, V., 1993, 396, nous soulignons)

Chez Hugo, la science implique nécessairement la religion, envisagée sous deux dimensions, « comme sentiment de l'infini (à partager), ou comme Institution (à détruire). La mauvaise science, celle qui refuse l'infini et fige la connaissance, est mise sur le même plan que le cléricisme, coupable de rétrécir Dieu par ses dogmes. » (Roman, M., 1997, 2). À l'époque où Hugo écrit *Notre-Dame de Paris*, le sujet est d'actualité et il prendra de l'ampleur dans les décennies suivantes en raison de son importante mise idéologique ; Hugo, cependant, repousse une démarche de démarcation, voire d'opposition des types de discours pratiqués de son temps :

D'où ce résultat curieux, la religion et la science, qui se haïssent sur tous les points et se combattent, s'entendent sur un seul, ôter à l'homme le sentiment de l'infini. La religion appelle cela : être orthodoxe. La science appelle cela : être exact. Le dogme du savant : rien

hors de l'observation directe, est aussi étroit que le dogme du prêtre : rien hors de la révélation immédiate. (Hugo, V., *Océan*, apud Albouy, P., 1976, 104)

Dans *Notre-Dame de Paris*, c'est toujours à Claude Frolo, comme double fictionnel du romancier, d'exprimer cette manière particulière de concevoir le rapport science-religion :

L'archidiacre considéra quelque temps en silence le gigantesque édifice, puis étendant avec un soupir sa main droite vers le livre imprimé qui était ouvert sur sa table et sa main gauche vers Notre-Dame, et promenant un triste regard du livre à l'église : - Hélas ! dit-il, ceci tuera cela. (Hugo, V., 1993, 183) et il ajoute : « ...le livre tuera l'édifice ». (Hugo, V., 1993, 184)

Une formulation que le romancier prend bien soin d'approfondir dans l'un des chapitres les plus célèbres de *Notre-Dame de Paris*, lequel s'ajoute aux deux autres chapitres essentiels mis de côté par l'auteur pour l'édition complète en trois volumes (voir « Note ajoutée à l'édition définitive (1832) », Hugo, V., 1993, 11-14; les deux autres chapitres ouvrent le Livre troisième dans cet ordre : « Notre-Dame » et « Paris à vol d'oiseau » et annoncent « Ceci tuera cela » (chapitre II, livre cinquième). Les dires de Claude Frolo sont premièrement interprétés comme « une pensée de prêtre » :

C'était l'effroi du sacerdoce devant un agent nouveau, l'imprimerie. C'était l'épouvante et l'éblouissement de l'homme du sanctuaire devant la presse lumineuse de Gutenberg. C'était la chaire et le manuscrit, la parole parlée et la parole écrite, s'alarmant de la parole imprimée ; quelque chose de pareil à la stupeur d'un passereau qui verrait l'ange Légion ouvrir ses six millions d'ailes. C'était le cri du prophète qui entend déjà bruire et fourmiller l'humanité émancipée, qui voit dans l'avenir l'intelligence saper la foi, l'opinion détrôner la croyance, le monde secouer Rome. Pronostic du philosophe qui voit la pensée humaine, volatilisée par la presse, s'évaporer du récipient théocratique [...] Cela signifiait qu'une puissance allait succéder à une autre puissance. Cela voulait dire : La presse tuera l'église. (Hugo, V., 1993, 185)

La seconde pensée superpose la liberté qu'apporte l'imprimerie (« fourmilière des intelligences » (Hugo, V., 1993, 197) à la finitude de la science et même de l'art :

Mais sous cette pensée, la première et la plus simple sans doute, il y en avait à notre avis une autre, plus neuve, un corollaire de la première, non moins facile à apercevoir et plus facile à contester, une vue tout aussi philosophique, non plus du prêtre seulement, mais du savant et de l'artiste. C'était pressentiment que la pensée humaine en changeant de forme allait changer de mode d'expression, que l'idée capitale de chaque génération ne s'écrirait plus avec la même matière et de la même façon, que le livre de pierre, si solide et si durable, allait faire place au livre de papier, plus solide et plus durable encore. Sous ce rapport, la vague formule de l'archidiacre avait un second sens ; elle signifiait qu'un art allait détrôner un autre art. Elle voulait dire : L'imprimerie tuera l'architecture. (Hugo, V., 1993, 185)

En analysant les rapport de l'art et de la science dans *William Shakespeare*, Myriam Roman observait que le dernier paragraphe de l'essai hugolien retient dans le « groupe sacré des vraies étoiles », Hermès, Hippocrate, Archimède, Euclide, Pythagore, Gutenberg, Christophe Colomb, Copernic, Galilée, Kepler, Newton, Descartes,

Fulton, Montgolfier, quatorze noms ayant comme domaines de prédilection (l'imprimerie mise à part) les sciences mathématiques (géométrie, astronomie, physique) et les techniques liées au voyage, de l'explorateur au mécanicien. (Roman, M., 1997, 3)

L'art et la science constituent alors « les deux roues du progrès » chargées de faire avancer la « civilisation » (Shakespeare, W., II, VI, 1, p. 400, *in* Roman, M., 1997, 2-3).

Tandis que Dédale qui est la force, mesurait, tandis qu'Orphée qui est l'intelligence, chantait, le pilier qui est une lettre, l'arcade qui est une syllabe, la pyramide qui est un mot, mis en mouvement à la fois par une loi de géométrie et par une loi de poésie, se groupaient, se combinaient, s'amalgamaient, descendaient, montaient, se juxtaposaient sur le sol, s'étageaient dans le ciel, jusqu'à ce qu'ils eussent écrit, sous la dictée de l'idée générale d'une époque, ces livres merveilleux qui étaient aussi de merveilleux édifices : la pagode d'Eklinga, le Rhamseïon d'Égypte, le temple de Salomon. (Hugo, V., 1993, 186)

La réflexion sur les contacts de la science et de la religion conduit Hugo à introduire obligatoirement un troisième élément, à savoir l'art. Pour Hugo « le référence à la science permet d'abord d'empêcher la clôture de la littérature sur elle-même ». (Roman, M., 1997, 2). Hugo inscrit son personnage Claude Frollo dans la série des consciences lucides qui possèdent un savoir et construisent « un espace cognitif dense » (Hamon, P., 1983, 106) :

Et en creusant ainsi son âme, quand il vit quelle large place la nature y avait préparée aux passions, il ricana plus amèrement encore. Il remua au fond de son cœur toute sa haine, toute sa méchanceté ; et il reconnut, avec le froid coup d'œil d'un médecin qui examine un malade, que cette haine, que cette méchanceté n'était que de l'amour vicié ; que l'amour, cette source de toute vertu chez l'homme, tournait en choses horribles dans un cœur de prêtre, et qu'un homme constitué comme lui, en se faisant prêtre, se faisait démon. (Hugo, V., 1993, 362, chapitre « Fièvre »)

S'agissant de l'art et de la science, Hugo reste cependant fidèle à sa conception et refuse la vision antithétique. En véritable esprit encyclopédique, Claude Frollo n'est pas uniquement théologien, mais également médecin et homme de lettres et il vit « dans la science » (Hugo, V., 1993, 154), jusqu'au jour où il souffre la première crise dans son existence, la mort de ses parents et l'adoption de son frère orphelin. En commençant à « vivre dans la vie » (Hugo, V., 1993, 154), l'archidiacre « exclusivement attentif jusqu'alors à son intelligence, qui se dilatait dans la science, à son imagination, qui grandissait dans les lettres » (Hugo, V., 1993, 155) devint « un homme nouveau », qui « s'aperçut qu'il y avait autre chose dans le monde que les spéculations de la Sorbonne et les vers d'Homerus ; que l'homme avait besoin d'affections ; que la vie sans tendresse et sans amour n'était qu'un rouage sec, criard et déchirant ». (Hugo, V., 1993, 155)

Dans l'histoire d'un siècle marqué par l'essor des sciences humaines et naturelles, « algèbre, géométrie et mécanique constituent de fait un modèle d'intelligibilité prégnant chez Hugo ». (Roman, M., 1997, 5) Charles Ramon a parlé des principes

géométriques qui régissent les procédés narratologiques du romancier : « Hugo ne décrit pas la réalité, mais il la construit. Cette construction romanesque se donne cependant pour le fidèle compte rendu de la réalité. Et cela est possible, car la réalité elle-même est construite, structurée selon des lois. » (« Hugo, more geometrico », dans *Hugo le fabuleux*, Colloque de Cerisy, Seghers, 1985, 129, cité par Roman, M., 1997, 6). Aux lignes hugoliennes qui présentent le livre comme un engrenage (« Un livre est un engrenage. Prenez garde à ces lignes noires sur du papier blanc ; ce sont des forces ; elles se combinent, se composent, se décomposent, entrent l'une dans l'autre, pivotent l'une sur l'autre, se dévident, se nouent, s'accouplent, travaillent », *Du Génie*, apud Roman, M., 1997, 6, note 34), répondent, par une sorte de mise en abyme, les dires de Claude Frollo :

Je croyais qu'il dépendrait toujours de moi de suivre ou de rompre ce procès. Mais toute mauvaise pensée est inexorable et veut devenir un fait, mais là où je me croyais tout-puissant, la fatalité était plus puissante que moi. Hélas ! hélas ! c'est elle qui t'a prise, et qui t'a livrée au rouage terrible de la machine que j'avais ténébreusement construite ! (Hugo, V., 1993, 334)

En effet, la fatalité toute-puissante évoquée par Claude Frollo est rendue visible par le romancier-géomètre dans les lettres qui ouvrent son texte : ΑΝΑΓΚΗ. Ce n'est qu'au chapitre IV du Livre septième que le lecteur retrouve ce mot, écrit par Claude Frollo sous les yeux de son frère Jehan, lequel se charge d'en faire la traduction : « - Mon frère est fou, dit Jehan en lui-même ; il eût été bien plus simple d'écrire : *Fatum* ; tout le monde n'est pas obligé de savoir le grec. » (Hugo, V., 1993, 276) Et comme tout le monde n'est pas obligé de savoir le latin non plus, Jehan traduit le mot en français lorsqu'il est questionné par son frère : FATALITÉ (Hugo, V., 1993, 278). Et cependant, les caractères grecques répondent mieux à l'intention hugolienne de transformer l'espace romanesque en figure géométrique: H, c'est la façade de la cathédrale avec ses deux tours ; A, c'est le portail rayé par la barre transversale du tympan, c'est aussi l'intérieur de la nef vu en coupe ; Γ, c'est le gibet de Montfaucon et de la place de Grève ; K, c'est l'angle de la réflexion égal à l'angle de l'incidence, une des clefs de la géométrie ; N, c'est la porte fermée avec la barre transversale ». (Hovasse, J.-M., 2001, 484)

La démarche hugolienne se situe sur une frontière ambiguë entre géométrie cartésienne et rêverie ontologique et mystère. Hugo garde cependant ses distances vis-à-vis de l'alchimie (Roman, M., 1997, 8). Bien qu'il mette dans la bouche de Claude Frollo l'affirmation de la suprématie de l'alchimie (« -Et moi j'ai étudié la médecine, l'astrologie et l'hermétique. Ici seulement est la vérité (en parlant ainsi il avait pris sur le bahut une fiole pleine de cette poudre dont nous avons parlé plus haut), ici seulement est la lumière ! » [Hugo, V., 1993, 181]), le romancier suggère que les rêves de celle-ci sont une chimère. Ironiquement, Frollo ne voit pas que la pierre précieuse /l'émeraude qui fascine l'alchimiste, il l'a trouvée en la personne de La Esmeralda la bien-nommée : le principe d'intelligibilité de l'univers n'est pas plus une pierre qu'un soleil ; c'est une valeur spirituelle et affective. Le secret du monde ne réside pas dans un creuset ou un grimoire, mais dans une personne humaine, une âme (Roman, M., 1997, 8).

Se rapprochant du poète par son penchant pour la rêverie, le savant connaît par conséquent le danger de « la plongée sans retour dans le gouffre de la folie : « La rêverie a ses morts, les fous. » (Roman, M., 1997, 11 et note 62). L'archidiacre Claude Frollo est traité (le romancier adopte par endroits le point de vue du peuple : « On voyait tout ainsi alors, sans métaphysique, sans exagération, sans verre grossissant, à l'œil nu. Le microscope n'avait pas encore été inventé, ni pour les choses de la matière, ni pour les choses de l'esprit. » ; « -Ces évêques ! dit Gervaise en grommelant, parce qu'ils sont savants ils ne font rien comme les autres. » [Hugo, V., 1993, 227]) de « savant », mais aussi de « sorcier » (Hugo, V., 1993, 156), « magicien » (Hugo, V., 1993, 169), jusqu'au « fou » de maître Jacques Coictier (Hugo, V., 1993, 184) ou de Jehan Frollo (Hugo, V., 1993, 276) :

Quand elle fut passée, il se mit à redescendre l'escalier, avec la lenteur qu'il avait vue au spectre, se croyant spectre lui-même, hagard, les cheveux tout droits, sa lampe éteinte toujours à la main ; et tout en descendant les degrés en spirale, il entendait distinctement dans son oreille une voix qui riait et qui répétait : '...Un esprit passa devant ma face, et j'entendis un petit souffle, et le poil de ma chair se hérissa.' (Hugo, V., 1993, 371)

Hugo considère qu'à la « matière », la *res extensa*, s'oppose l'« âme », la *res cogitans*. La découverte de l'âme entraîne une crise profonde et destructrice pour le savant qui est aussi prêtre, et le signe en est la transformation de l'œil profond et pénétrant de l'archidiacre en œil hagard témoignant de la folie :

Alors des idées affreuses se pressèrent dans son esprit. Il revit clair dans son âme, et frissonna. Il songea à cette malheureuse fille qui l'avait perdu et qu'il avait perdue. Il promena un œil hagard sur la double voie tortueuse que la fatalité avait fait suivre à leurs deux destinées, jusqu'au point d'intersection où elle les avait impitoyablement brisées l'une contre l'autre. (Hugo, V., 1993, 362)

En tant que savant, dom Claude appartient aux 'liseurs' dont il est question dans *William Shakespeare* (Roman, M., 1997, 15, note 81) – la science étant conçue par Hugo comme point de départ vers la connaissance, ce qui ne la préserve pas d'erreurs inévitables. Par conséquent, il s'oppose au 'lecteur', un statut qui donne accès à la conscience (et à l'âme). Si l'archidiacre Claude Frollo se lève pour graver avec un compas, sur le mur de la cathédrale, le célèbre mot grec en lettres capitales, le romancier l'inscrit à la première page de son livre, en étant convaincu que la bible de papier survivra à la bible de pierre (Hugo, V., 1993, 197).

L'homme qui a écrit ce mot sur ce mur s'est effacé, il y a plusieurs siècles, du milieu des générations, le mot s'est à son tour effacé du mur de l'église, l'église elle-même s'effacera bientôt peut-être de la terre.

C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre. (Hugo, V., 1993, 9)

Bien que la préface prenne bien soin de rappeler que l'inscription grecque a été grattée par l'architecte ou badigeonnée par le prêtre, dès le printemps de 1831, des touristes comme le jeune comte de Montalembert qui vient de faire connaissance avec l'auteur, vont partir à l'assaut de Notre-Dame de Paris « ayant pour indicateur le roman de

Victor Hugo » (*Journal de Charles de Montalembert*, 5 avril 1831, cité par Hovasse, J.-M., 2001, 488) et l'on peut affirmer que sur les 14 jusqu'à 20 millions de visiteurs que comptait la cathédrale avant sa fermeture suite à l'incendie du 15 avril 2019, bon nombre ont indubitablement cherché le mot grec et ont voulu marcher sur les pas des personnages hugoliens restés beaucoup plus célèbres que les personnalités historiques de l'époque apparaissant dans le roman, après avoir lu ou relu « le livre de Victor »ⁱ (Gérard de Nerval).

Références

- Albouy, Pierre, *Mythographies*, Librairie José Corti, Paris, 1976.
- Hamon, Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Librairie Droz, Genève, 1983.
- Hovasse, Jean-Marc, *Victor Hugo. Avant l'exil*, Fayard, Paris, 2001.
- Hugo, Adèle, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, tomes I-II, Librairie internationale, Paris, 1867. Consulté en ligne https://archive.org/details/victor_hugoracon01hugo/page/n425/mode/2up?view=theater et https://archive.org/details/bub_gb_N5RNAQAAMAAJ/page/n3/mode/2up?q=prison&view=theater.
- Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris*, Maxi-Poche Classiques français, Paris, 1993.
- Roman, Myriam, « L'Art et la Science au temps de *William Shakespeare*. Des chiffres et des lettres », Communication au Groupe Hugo du 22 novembre 1997. Consulté en ligne <http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/groupugo/doc/97-11-22Roman.pdf>.

ⁱ *Notre-Dame de Paris*

Notre-Dame est bien vieille : on la verra peut-être
 Enterrer cependant Paris qu'elle a vu naître ;
 Mais, dans quelque mille ans, le Temps fera broncher
 Comme un loup fait un bœuf, cette carcasse lourde,
 Tordra ses nerfs de fer, et puis d'une dent sourde
 Rongera tristement ses vieux os de rocher !
 Bien des hommes, de tous les pays de la terre
 Viendront, pour contempler cette ruine austère,
 Rêveurs, et relisant le livre de Victor :
 — Alors ils croiront voir la vieille basilique,
 Toute ainsi qu'elle était, puissante et magnifique,
 Se lever devant eux comme l'ombre d'un mort !
 Gérard de Nerval, *Odelettes* (1834)

FROM MAD SCIENTIST TO MAD CONGREGATION: SUBVERTING TROPES IN KURT VONNEGUT'S *CAT'S CRADLE* (1963)

Dalia Abu Sbitan
Sorbonne Nouvelle, France

Abstract. *This paper contends that Kurt Vonnegut's portrayal of the mad scientist in *Cat's Cradle* (1963) deviates from the traditional image of such figures as paragons of intellect or genius. Rather than depicting Dr. Felix Hoenikker as a nefarious genius driven by ambition, Vonnegut characterizes him as a figure of near innocence, a hapless pawn ensnared by broader political machinations. Set against the backdrop of the Cold War and the post-atomic age, Vonnegut contrasts Hoenikker's naïveté with the dangers of scientific pursuits detached from ethical considerations and subjected to external influences. This perspective challenges the conventional view of scientists as the singular sources of scientific malevolence, as exemplified by Mary Shelley's *Dr. Frankenstein*. Instead, Vonnegut underscores the role of larger institutions in directing scientific and technological advancements and their consequences. Interwoven with this narrative is an exploration of religious faith through Bokononism, a belief system that embraces its own falsehood and provides solace through its acceptance of falsity, offering community and a sense of belonging in a fractured world. This paradox of seeking refuge in a faith founded on illusion implies that transcending madness may require embracing a collective delusion, thus questioning traditional concepts of sanity and madness.*

Keywords: *mad scientist; madness; bokononism; community; Kurt Vonnegut.*

Insanity — a perfectly rational adjustment to an insane world.
R.D. Laing

In Kurt Vonnegut's satirical science fiction novel *Cat's Cradle*, (1963) the story opens with the presumed mad scientist and one of the fathers of the atomic bomb, Dr. Felix Hoenikker, already dead. Vonnegut's choice of narrative sets the tone for the novel and immediately challenges the traditional mad scientist trope. This paper argues that Vonnegut subverts the traditional mad scientist trope by portraying Dr. Hoenikker not as a power-hungry villain, but as an unwitting pawn manipulated by larger political systems. Unlike the mad scientists of classic literature, such as Victor Frankenstein, who are driven by a desire for power and control, Hoenikker is portrayed as almost innocent, more concerned with his scientific experiments than with the potential consequences of his discoveries. This subversion of the mad scientist trope serves to highlight the ways in which science and technology can be coopted by larger political and military forces for destructive ends. I will show how amidst the chaos, Bokononism—a fictional religion built on “harmless untruths”—offers solace in a world gone mad. The paradox of finding refuge in a faith founded on untruth suggests

that transcending madness entails embracing a collective delusion, challenging conventional notions of sanity and rationality.

Published in 1963, the novel is narrated by a writer named John, who sets out to write a book about the day the atomic bomb was dropped on Hiroshima. The novel opens with the narrator's words, setting the stage for the story's conclusion:

When I was a younger man [...] I began to collect material for a book to be called *The Day the World Ended*. The book was to be factual. The book was to be an account of what important Americans had done on the day when the first atomic bomb was dropped on Hiroshima, Japan. It was to be a Christian book. I was a Christian then. I am a Bokononist now. I would have been a Bokononist then, if there had been anyone to teach me the bittersweet lies of Bokonon. (Vonnegut, K., 1963, 1)

Vonnegut's strategic use of the word “factual” at the outset of the narrative establishes a thematic duality between fact and fiction, or truth and lie, which becomes the foundation upon which he constructs his critique of political systems that exploit the intelligence and curiosity of scientists. Through his literary wit, Vonnegut demonstrates the potential of art, particularly literature, to expose what is referred to as “truth” while simultaneously legitimizing certain falsehoods. This notion is echoed in the opening sentence of *The Books of Bokonon*, the false religious text within the novel, which asserts: “All of the true things I am about to tell you are shameless lies” (Vonnegut, K., 1963, 4). The teachings of Bokononism serve as a response to a “world so devastated by forms of mechanistic insanity that only a cynical religion like “Bokononism” will serve to make existence tolerable.” (Broer, L., 1994, 48). Curiously, on the day the atomic bomb was dropped, Dr. Hoenikker is described as being in a state of apparent domestic tranquility, wearing pajamas and a bathrobe, smoking a cigar, and playing with a loop of string. This anecdote, recounted by his son Newt in a letter to the narrator, emphasizes the impossibility of arriving at a “pure” truth about that fateful day. Newt, only six years old at the time, acknowledges that his recollection is influenced by the memories of others, “anything I remember about that day” he says, “other people have helped me to remember” (Vonnegut, K., 1963, 6) highlighting the elusive nature of objective truth. Newt adds:

It so happens I know where the string he [Dr. Hoenikker] was playing with came from. Maybe you can use it somewhere in your book. Father took the string from around the manuscript of a novel that a man in prison had sent him. The novel was about the end of the world in the year 2000 A.D. It told about how mad scientists made a terrific bomb that wiped out the whole world. (Vonnegut, K., 1963, 1)

This passage not only provides insight into Dr. Hoenikker's character but also serves as a metafictional commentary on the nature of storytelling within the novel. The string, taken from a manuscript about the end of the world, becomes a symbol of the interconnectedness between fiction and reality in Vonnegut's narrative. By incorporating this detail into the story, Vonnegut blurs the lines between truth and fiction, inviting readers to question the reliability of the narrative itself. Newt continues to describe his father as disinterested in literature “I don't think he ever read

a novel or even a short story in his whole life [...] I can't remember my father reading anything. As I say, all he wanted from that manuscript was that string." (Vonnegut, K., 1963, 8). When viewed through this lens, Hoenikker emerges as a multifaceted character whose obsession with scientific enigmas overshadows his connection to the world around him. He appears aloof from ordinary human experiences, such as the enjoyment of novels. Instead, his entire focus is on his scientific endeavors, to the extent that even a manuscript is regarded merely as raw material for his experiments. This depiction highlights Hoenikker's intense dedication to his work while emphasizing his detachment from the societal and ethical ramifications of his scientific pursuits. His character is vividly illustrated by Marvin Breed, who ran the tombstone shop in the city where Hoenikker developed the atomic bomb:

I suppose it's high treason and ungrateful and ignorant and backward and anti-intellectual to call a dead man as famous as Felix Hoenikker a son of a bitch. I know all about how harmless and gentle and dreamy he was supposed to be, how he'd never hurt a fly, how he didn't care about money and power and fancy clothes and automobiles and things, how he wasn't like the rest of us, how he was better than the rest of us, how he was innocent he was practically a Jesus – except for the Son of God part [...] But how the hell innocent is a man who helps make a thing like an atomic bomb? And how can you say a man had a good mind when he couldn't even bother to do anything when the best-hearted, most beautiful woman in the world, his own wife, was dying for lack of love and understanding. (Vonnegut, K., 1963, 48)

This portrayal of Hoenikker aligns with the prevalent perceptions of scientists in the 1960s. He is depicted as extraordinarily intelligent yet struggles to form meaningful connections with those closest to him, particularly his wife and children. In this context, Hoenikker emerges as a prime candidate to be the scapegoat for the escalating nuclear arms race of the sixties. As Simes notes, "It would be easy to dislike someone who shows no concern for the consequences of his role in constructing the atomic bomb" (Simes, A., 2010, 22). Unlike Dr. Frankenstein, who undertook his experiments with deliberate intent, as Mary Shelley writes, "I had worked hard for nearly two years, for the sole purpose of infusing life into an inanimate body" (Shelley, M., 1818, 34), Dr. Hoenikker approached scientific challenges with a childlike curiosity, tackling "old puzzles as though they were brand new" (Vonnegut, K., 1963, 31). Dr. Breed recounts how Hoenikker's unconventional methods often led to surprising solutions. For instance, faced with the challenge of extracting marines from the mud, Hoenikker invented ice-nine - a remarkable substance that freezes water at room temperature. When ice-nine contacts liquid water, it transforms it into more ice-nine, effectively solidifying it. In this way, Hoenikker's invention offered a seemingly miraculous resolution to the problem of muddy conditions, achieved without any premeditated intent.

This childlike curiosity is further evident in an incident where Dr. Hoenikker's interest was piqued by turtles. When his daughter, Angela, asked him what intrigued him about turtles, he replied, "When they pull their heads, do their spines buckle or contract?" (Vonnegut, K., 1963, 11). Here, Vonnegut emphasizes Hoenikker's

innocent curiosity and desire to learn more about turtles, creatures that represent no evil or potential harm. Vonnegut further illustrates this point:

After the turtle incident, Father got so interested in turtles that he stopped working on the atom bomb. Some people from the Manhattan Project finally came out to the house to ask Angela what to do. She told them to take away Father's turtles. So one night they went into his laboratory and stole the turtles and the aquarium. Father never said a word about the disappearance of the turtles. He just came to work the next day and looked for things to play with and think about, and everything there was to play with and think about had something to do with the bomb. (Vonnegut, K., 1963, 11-12)

During John's interview with Dr. Breed, a colleague of Dr. Hoenikker at the General Forge and Foundry Company, he seeks further insight into the enigmatic scientist. However, John is met with a pointed remark from Dr. Breed: "I gather you don't like scientists very much" (Vonnegut, K., 1963, 28). Dr. Breed accuses John of attempting to extract a confession that "scientists are heartless [...] indifferent to the fate of the rest of the human race". He suggests that John's line of questioning is tainted by a bias against "mad scientists", questioning whether John's aim is truly to create a "fair objective biography of Felix Hoenikker" (Vonnegut, K., 1963, 28). When John assures Dr. Breed of his sincere intent to provide an "accurate" portrayal of Hoenikker, Dr. Breed counters with a broader critique, noting, "In this country, most people don't even understand what pure research is" (Vonnegut, K., 1963, 29). In response to John's challenge about whether the company encourages its scientists to engage in pure research rather than responding to external suggestions, Dr. Breed explains, "People suggest things all the time, but it isn't in the nature of a pure-research man to pay any attention to suggestions. His head is full of projects of his own, and that's the way we want it" (Vonnegut, K., 1963, 30). Through this exchange, Vonnegut employs irony to reveal a deeper critique: it is not Dr. Hoenikker's personal ambitions but rather the broader institutional and military interests - such as those of the Manhattan Project and the Marines seeking a solution to muddy conditions - that drive the creation of destructive technologies.

In his letter to Dr. Hoenikker's youngest son, Newt, John writes, "you don't have to worry about style and form. Leave all that to me. Just give me the bare bones of your story" (Vonnegut, K., 1963, 5). However, in *Cat's Cradle*, style and form are not mere embellishments but are essential to the narrative's core. The novel employs a non-linear structure, starting with John's intention to write about the Hiroshima atomic bomb but ultimately weaving into a broader exploration of his experiences with the Hoenikker family and the island of San Lorenzo. This fragmented narrative allows Vonnegut to juxtapose seemingly unrelated events and themes, creating a complex, multi-layered story that reflects the chaotic and absurd nature of its world. Infused with Vonnegut's characteristic wit, the novel finds humor even in the most tragic and absurd situations.

Deleuze describes style as the power to create something new without antecedent (Colebrook, C., 2002, 111). He argues that style is the crafting of affects that serve as origins for new messages to be circulated in society. In this context, "Vonnegut uses

madness to create his own affects. Science fiction allows him to write in an absurd style, blending cosmic irony and childish parody. His readers laugh about their fate, which is both ironic and devoid of hope” (Mengouchi, M., 2016, 6). Through Vonnegut’s innovative style, the focus shifts from individual characters to collective forces, prompting us to reconsider who is truly “mad” in this scenario. Is it the scientist who delights in solving puzzles, or the institution that transforms innocuous puzzles into tools for mass destruction?

In Politics of Experience, (1967) R.D. Laing diagnosed war and nuclear threat as our collective madness, symptoms, he claims, of “adjustment to a civilization apparently driven to its own destruction.” (Laing, R.D., 1967). In *Cat’s Cradle*, Bokononism appears as a satirical religion invented by Vonnegut for the novel, offering a critical commentary on organized religion, human nature, and the search for meaning. The religion is based on the fictional island of San Lorenzo and is illegal under the island’s regime. It revolves around the concept of “foma”, which are harmless untruths, or lies, that help people live happier lives. The central tenet of Bokononism is summed up in the phrase “Live by the foma that make you brave and kind and healthy and happy.” The religion’s holy book, “The Books of Bokonon”, contains a series of contradictory and nonsensical verses known as “calypsos” which seem to challenge the world through madness, aiming to expose the absurdity of conventional norms and highlight its divergence from what is considered normal:

I wanted all things
To seem to make some sense,
So we all could be happy, yes,
Instead of tense.
And I made up lies
So that they all fit nice, And I made this sad world
A par-a-dise. (Vonnegut, K., 1963, 91)

In this Calypso, for instance, Bokonon, the founder of the religion, confesses to fabricating lies to create a semblance of order and happiness, highlighting the role of storytelling and mythmaking in shaping human perception of reality. This admission exposes the arbitrary constructions of reality that people can cling to for solace. Vonnegut’s use of simple language and rhyme scheme belies the complexity of the ideas being expressed, offering a stark contrast between the simplicity of the verses and the depth of their philosophical implications. Vonnegut reflects on the human impulse to seek meaning and order in a chaotic and unpredictable world. Bokonon acknowledges the universal desire for understanding and harmony. However, the absurdity of Bokononism becomes apparent in its juxtaposition with the reality of the Republic of San Lorenzo where this religion is practiced in secret. The Republic is advertised as “A healthy, happy progressive, freedom-loving, beautiful nation” (Vonnegut, K., 1963, 57), yet it is plagued by disease, which the inhabitants are unable to treat or even name (Vonnegut, K., 1963, 88). Irony, in Vonnegut’s work, “veils the critical and satirical way in which the characters are inspired, influenced, controlled and maneuvered by religion.” (Beteg, I., 2019, 117). Through the intervention of madness, Vonnegut’s artwork “opens a void, a moment of silence”, creating a rupture

that compels the world to reexamine itself (Mengouchi, M., 2016, 6). Bokononism interrupts the narrative to confront this mechanistic madness, emphasizing the absurdity of human existence and the futile pursuit of meaning in a world where chaos reigns.

In the Republic of San Lorenzo, everyone is “employed full time as actors in a play they understood,” as John marvels, “so life became a work of art.” (Vonnegut, K., 1963, 124) The two founders of the religion, as the narrator describes them, “both became, for all practical purposes, insane [...] McCabe was always sane enough to realize that without the holy man to war against, he himself would become meaningless.” (Vonnegut, K., 1963, 125). This implies that McCabe's sanity is contingent on his opposition to Bokonon, suggesting that madness and sanity are fluid concepts in the novel. This fluidity blurs the lines between reality and performance, with the entire society of San Lorenzo participating in an elaborate charade that maintains the illusion of order and purpose. The citizens' roles in this grand “play” reflect a deeper existential commentary on the human condition - how individuals often construct and cling to narratives to give their lives meaning, even if those narratives are knowingly false. Through this, Vonnegut suggests that the concepts of sanity and madness are not absolute, but rather contextual, shaped by the narratives we choose to embrace.

The story reaches its climax with the introduction of ice-nine, a substance Dr. Hoenikker created to solve a military problem but with the potential to annihilate all life on Earth. This creation turns the novel's characters into tragicomic figures in a play that underscores the absurdity of their pursuits. The suicide of Mona, the dictator “Papa” Monzano's wife, who ingests ice-nine to escape the madness of her world, highlights the extreme lengths to which individuals will go to find solace in an insane reality. As the novel concludes, a series of accidents leads to the release of ice-nine into the ocean, initiating a catastrophic chain reaction that freezes the planet. Vonnegut's abrupt and ambiguous ending reflects the unpredictable and destructive potential of human endeavors when divorced from ethical considerations. Through this narrative, Vonnegut redefines the mad scientist archetype, showing that true madness lies not only in the eccentricity of the individual scientist but also in the blind pursuit of progress by society as a whole. By employing madness that recognizes itself to interrupt the madness of political systems, Vonnegut challenges us to reconsider our own values and the fragile foundations of the world we inhabit.

References

- Beteg, Ioana, “Is God the Postmodern Stranger? Forms of the divine in Transgressive fiction”, in *Confluente*, Editura Universitatii din Oradea, vol.1/2019.
- Broer, Lawrence R. *Sanity plea: Schizophrenia in the novels of Kurt Vonnegut*, University of Alabama Press, 1994.
- Colebrook, Claire, *Gilles Deleuze*, Routledge, London, 2002.

- Laing, Ronald David, *The Politics of Experience and the Bird of Paradise*, Vol. 2572. Penguin, UK, 1990.
- Mengouchi, Meriem, “Bokononism, Fisherfolks, and Madness as Becomings in Kurt Vonnegut’s *Cat’s Cradle* and *Galápagos*”, in *The Arts of Attention*, L’Harmattan Publishing, Budapest, Paris, 2016.
- Simes, Peter A. “Literature in the Age of science: Technology and Scientists in the Mid-twentieth Century Works of Isaac Asimov, John Barth, Arthur C. Clarke, Thomas Pynchon, and Kurt Vonnegut”, University of North Texas, 2010.
- Vonnegut, Kurt, *Cat’s Cradle*, Penguin Books, New York, 1963.

UNDERSTANDING MADNESS: FROM MENTAL ILLNESS TO A GLOBAL HUMAN PHENOMENON

Smaranda Buju

“Gheorghe Asachi” Technical University of Iași, Romania

Abstract. *Madness has been predominantly treated as a mental illness by psychiatry, a medical discipline which alleviates moral-psychological suffering along the lines of somatic illnesses. In the conception of psychiatrists, the strictly medical perspective on madness does not cover the whole phenomenon of madness, therefore new perspectives, such as the existentialist-phenomenological one may have important implications for understanding normality and abnormality in mental life. The present study discusses the arguments of psychiatrist Constantin Enăchescu for transferring the topic from the technical-clinical to the anthropological field, thus recovering not only the essence of the phenomenon of madness, but also a complete perception of the nature of the human.*

Keywords: *madness; psychiatry; phenomenology; arguments; recovery.*

Introduction

Madness is a cultural concept with a very broad content, which is why several kinds of madness are discussed. The complexity of the phenomenon of madness goes beyond the medical dimension; it interests philosophy, religion, sociology, art and science. A unanimous definition of madness is impossible. Madness was seen as a “rupture”, an “overturning” of the human, another way of being human, as spiritual and moral suffering, as demonic possession, *punishment* for sins, as evidence of spiritual impurity, a disorder of mental life or a disorganization of the personality. The controversial nature of madness also comes from the methodological diversity of its study. Sometimes madness was confused with the person of the madman, sometimes they were separated too much (psychiatry as a medical science separated them), then they were brought together (by psychopathology as a medical-humanistic science) or it was completely depathologized (by phenomenology). Today, the medical-psychological perspective on insanity predominates, mental illness being only an aspect of insanity, which can be characterized by causes, a configuration of symptoms, a specific evolution and a treatment. Constantin Enăchescu brings an extended and complete vision of madness, emphasizing the fact that madness is not just an accident, a human defect, but another face of the human person, which deserves to be explored beyond the medical perspective. In the present study I will present some of the arguments of psychiatrist Constantin Enăchescu who is in favour of transferring the topic of madness from the clinical “technical” field to the anthropological one. Thus, in his vision, not only the essence of the phenomenon of madness is recovered, but a complete perception of the nature

of the human person is gained. Before presenting these arguments, I will present some aspects of the relationship between psychiatry and phenomenology, some of which reflect certain difficulties of this collaboration.

Psychiatry, psychology, phenomenology and existentialism

The unilateral orientation towards heavily medicalized psychiatry has been the subject of intense criticism. This gave rise to “anthropological” psychiatry, initiated by renowned researchers such as L. Binswanger, Viktor von Weizsäcker, Viktor von Gebsattel, E. Minkowski, E. Straus, R. May, R. D. Laing and others.

Notable contributions of phenomenology to the understanding and treatment of insanity begin with psychiatrist Karl Jaspers (1883-1969) and his work *General Psychopathology* (1911) (Jaspers, 1997). The difficulties of such an approach made Jaspers more of a philosopher than a psychiatrist, credited with creating the mindset for this type of approach. According to Jaspers, phenomenology allows the description of subjective symptoms reported by the patient, which will then be analysed by the psychiatrist (Jaspers, 1968). Another contribution is made by *Daseinsanalysis*, an existentialist approach to psychoanalysis, which seeks to understand psychopathological phenomena by analysing how the human being relates to the socio-cultural world and how it influences his thoughts, emotions, behaviours, decisions and actions. Binswanger (1881-1966), the founder of *Daseinsanalysis*, based his psychiatric studies on a “phenomenological anthropology” inspired by Heideggerian philosophy. He believed that all mental problems stemmed from the dilemma of living with other people and ultimately being alone (Binswanger, L., 1960).

Medard Boss (1903-1990) continued to apply various Heideggerian concepts more concretely in psychotherapy and in the theory of neuroses, analysing how patients interact with their world, give it meaning, developing an existentially oriented psychotherapy (Boss, 1977). Together with other specialists he founded the *Swiss Society for Daseinsanalysis* in 1970 and the *Zurich Institute for Daseinsanalytic and Psychosomatic Psychotherapy* in 1971. Austrian psychiatrist Viktor Frankl's (1905-1997) *Logotherapy* was interested in how people create meaning from their life experiences, even in life's most painful circumstances (Frankl, 2006). Another existentially grounded psychiatric approach held that the goal of therapy is not to cure mental disorders, but rather to resonate with the patient's madness, share his vision of reality, and support coping with it (Laing, 1990). From these concerns later developed the *British School of Existential Psychotherapy* (Emmy van Deurzen, Ernesto Spinelli, Hans Cohn) and the *Society for Existential Analysis* in London (in 1988). The movement for existential psychology also spread in the USA, where it coagulated important personalities such as Rollo May, Irvin Yalom, Kirk Schneider with notable contributions brought together in the *Wiley World Handbook of Existential Therapy* (van Deurzen et al., 2019), *Existential Psychotherapy* (Yalom, 1980) or *Journal of Humanistic Psychology*. Another significant development of the phenomenological approach to psychology was the establishment of the Simon

Silverman Phenomenology Center (SSPC) at Duquesne University by Amedeo Giorgi and John Sallis (McCurry & Binnie, 2019). They laid the foundations for the development of a research method in the phenomenological tradition, emphasized theories from systemic research, and developed the *Journal of Phenomenological Psychology*.

Phenomenological psychopathology sought to identify the logical structures of psychological functioning within pathological conditions, emphasizing understanding over interpretation or explanation (Stanghellini, 2009). This is a “psychology of the pathological” and is part of the legacy of Minkowski (2002). The field has primarily examined psychotic disorders, particularly schizophrenia (Parnas et al., 2002), melancholic depression, and manic episodes (Sass & Pienkos, 2013). Phenomenological psychopathology has been considered intrinsically clinical because the phenomena are also present in clinical practice (Gallagher, 2013). For example, in a schizophrenia therapy program based on a phenomenological approach (Škodlar & Henriksen, 2019) the psychiatrist must first of all “stay with” the patient’s experiences, oppose their own interpretations, which is far from the standard procedure. In another example related to the therapy of psychotic disorders, the emphasis does not fall on the pathological side, but on the interpretation of “pathology” as exaggerated coping strategies to severe stress (Seikkula, 2019). Christopher Bollas (2016), in an attempt to bring together phenomenology and psychoanalysis, considered it necessary to “absorb” the psychotic patient’s view of reality before the psychoanalyst can reflect and mirror it back to the patient. The patient, helped to understand this vision, can make an important effort to move forward. However, the integration of phenomenological psychopathology into psychoanalysis remained a controversial topic. The primacy of interpretation in analytical technique has been questioned, deemed no longer necessary, and the role of the unconscious as understood by psychoanalysis almost no longer matters because phenomenology stops at lived experience, suspending all interpretations in the first instance. The “phenomenological temptation” in psychoanalysis that André Green (1996) initially viewed with suspicion, seems today to have become one of the modalities that allow for “extensions” of psychoanalysis.

Existential-phenomenological psychology has become one of the important approaches of psychology with applicability in clinical psychology and psychotherapy. We mention some of its basic characteristics that are related to the discussion in this study:

- a) It emphasizes certain themes less studied by scientific psychology (consciousness, freedom, isolation, meaninglessness, death, etc.).
- b) It brings a new vision of the human being, different from that of the natural sciences.
- c) It is concerned with subjective experiences, as they appear and are lived in the consciousness of the subject, experiences that cannot be objectified or measured by specific behaviours, without losing something of their essence.
- d) It does not separate the subject from the object of his knowledge (namely subjective experiences) according to the cartesian model. In other words, it

does not ignore the subject who “objectively” experiences his own subjectivity, in a non-introspective but phenomenological way, “as they appear” in his consciousness.

- e) It involves a “suspension” of preconceptions (cultural, historical, linguistic) in order to understand the phenomenon without bias, in order to subsequently accept interpretations from the above points of view.

Existential-phenomenological psychology leaves behind the positivist canons of scientific psychology, which it does not necessarily want to invalidate. Its interest centres on connecting observable behaviours with deeper phenomena, which can only be recognized through the participation of human consciousness, a reality impossible to capture by any scientific methodology.

Difficulties and controversies

The dialogue between psychiatry and phenomenology is an old one. An aspect that has attracted the attention of researchers is the danger of transforming phenomenology into an empirical discipline that objectifies subjective experiences, a tendency otherwise alien to its original purpose. Husserl challenged the causal and objectifying approach to mental life – *psychologism*, which strengthened the mechanistic conception of man, turning him into an object of analysis (Abettan, C., 2015, 534). For Husserl, at the “heart” of the phenomenon is an act of consciousness, defined by *intentionality*, and the subjective manifestations are only details that characterize it. The role of Husserlian phenomenology is to identify the universal structures of experience, understood as what is given immediately, directly, and without naturalistic biases. Likewise, Heidegger's phenomenology has another role, that of making what is hidden “appear”, so that his phenomenology turns into ontology (the science of existence). “Phenomenology” applied in the clinical field involves a rigorous description of subjective experiences, a first-person data collection that emphasizes both the psychic contents and the intentionality of consciousness (the subject) present in each psychological fact.

In the literature I have observed extreme attitudes in the dialogue between psychiatry and phenomenology. On the one hand, some researchers believe that phenomenology allows the study of psychological realities without departing from a naturalistic or causal model, offering an explanation of mental disorders by studying the subject's relationship with the world and himself (Sass & Parnas, 2003). On the other hand, other authors emphasize the distorted meanings of clinical “phenomenology”, which has lost all connection with Husserlian phenomenology. For example, Abettan (2015, 535-536) considers that subjective experiences approached as psychological “facts” and etiological research material imply a phenomenology opposite to the Husserlian one, for which subjective experiences are essential features of intentional acts, and phenomenology is the study their representation or appearance in consciousness. Not every objectified description of mental states can be equivalent to what can be experienced in intentionality. Abettan (2015, p. 537) corrects the tendency to turn phenomenology into an empirical theory

and cites several researchers who describe lived experience as a “phenomenological description” that could lead to “measurable aspects of human experience” and “testable hypotheses” (Harland et al. 2004, 362; Uhlhaas, P.J., & A.L. Mishara, 2007, 142).

These extreme attitudes above may represent two complementary views: a philosophical one that holds the original paradigm of defining phenomenology, and a clinical one that seeks to bring what is lacking in overly medicalized psychiatry - the description of subjective experiences, as the patient can do. We specify that phenomenological reflection is not an introspective one, but rather a retrospective one, commemorating an already past experience (van Manen, M., 1990, 10), which receives meanings and sense from the patients who experienced it. The above attitudes can outline an apparent “conflict” between a point of view that keeps intact the fundamental connotations of a philosophical current and one that uses a certain “phenomenology” to see beyond the medical diagnosis, to restore the relationship with the patient and with their world. We are witnessing a “phenomenology” transformed for certain clinical reasons, to be useful to psychiatry, without the intention of hastening the disappearance of the original phenomenology or replacing it with a “new phenomenology”.

Although critical attitudes to this narrow substitute called psychiatric “phenomenology” (Abettan, C., 2015) are pertinent, some understanding of the clinical reasons that led here are worth exploring and may bring more clarity to this topic. From the perspective of mental health practitioners, phenomenological-existential psychology has provided numerous therapeutic resources, changed clinical approach perspectives, led to the development of new intervention strategies or improved therapeutic skills. Practitioners’ priorities were not to preserve the “purity” of philosophical movements integrated into their psychological, theoretical, and practical views, but rather to adapt them to clinical reasoning and therapeutic goals. The use of certain “parts” of phenomenology or existentialism and their re-creation for therapeutic purposes led to recognized psychotherapeutic schools. Also, using phenomenology for purposes other than those defined by Husserl or Heidegger, and implicitly adjusting, transforming them into something else, does not seem like a “mistake” or a “serious deviation” from a clinical point of view, if it enhances or complements a therapeutic act. Therapeutic work, face to face with the psycho-emotional suffering of man, still has many unknowns, not understood by psychiatry, and somewhat directs the specialist to make use of any resource that may be relevant to their activity. This opinion could easily contradict the philosophical point of view, for which the need for rigor and fidelity to the vision of a philosophical school is a pertinent, necessary and mandatory one. However, supplementing the medical diagnosis with a “phenomenological” one (Bürgy, M., 2008, 1206) could help in more refined diagnostic discriminations (Sass L.A., & J. Parnas, 2003, 439), which brings benefits to practitioners. Therefore, it is not Husserlian phenomenology that helps clinicians, but a certain part of it, a certain (phenomenological) attitude that can be part of the attitude of the clinical psychologist or the therapist. This attitude brings a “new look” beyond the medical

lens and considers the interpretation and meaning of subjective experience as lived by the patient, followed by the reflective and respectful interpretation of the specialist (Conklin, T.A., 2007, 284).

Another disputed aspect is the role of phenomenology in solving the problems raised by the DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*). It is known that the operationalization carried out by the DSM has periodic revisions, that it is an indicative, supportive and perfectible guide (Mullen, P.E., 2007). But the quick and efficient operationalisations in the DSM do not cover the rich and complex field of patient experience that is crucial to clinical reasoning. Researchers bring arguments to justify the role of phenomenology in completing DSM descriptions (Ana, 2020, 684):

a. The complex nature of mental disorders makes the construction of diagnostic criteria in psychiatry difficult, but they are necessary to provide easy and efficient procedures to arrive at a diagnosis. Treatment following diagnosis depends on how patients' experiences are captured and understood.

b. The plea for phenomenology is supported by clinical staging. This is a strategy in clinical reasoning that emphasizes describing the variety of subclinical and clinical symptoms by the patient and tracking their dynamics.

c. Diagnostic reasoning is often confused with diagnostic criteria, but the former is a much broader one.

d. Psychopathology converted first-person descriptions into specific categories of symptoms (in the third-person).

Even though phenomenology "cannot and will not be a psychotherapeutic procedure" (Binswanger, L., 1960, 254), it paradoxically inspired researchers and clinical practitioners who intuited its therapeutic potential. Although the integrative metamorphoses of phenomenology in clinical approaches have raised many questions and convincing arguments have been made that support the unjustified simplification of phenomenology (Abettan, C., 2015, 537), it should not be overlooked that any integration effort implies a certain compromise. For some professionals this trade-off is worth making if it helps alleviate suffering or improve the well-being of those affected by mental illness.

Recovery of madness as a global phenomenon

Madness became a fragmented topic, studied by various disciplines that did not interact with each other to form a single unitary vision. Through this segmentation an essential part of this phenomenon has been lost. Constantin Enăchescu brings convincing arguments and explanations for the recovery of some important aspects of madness. I will present below some of these arguments drawn from his writings:

- 1) The study of madness as a *human phenomenon* is necessary for its rehabilitation. The re-articulation of different scientific fields about madness could lead to *the reconstitution of the primary, original form of madness* that has been lost (Enăchescu, C., 2004, 38). Madness as a state of global Otherness (Abnormality) of the human being also includes the pathology of

- psychic life, that is, it has a medical dimension, but the latter does not completely define it, because madness is a reversal, a denial of the soul, moral and spiritual values of the person human (Enăchescu, C., 2004, 42).
- 2) Madness can be one of *the gateways to human nature*, just as knowledge of human nature can be a "key" to deciphering madness. Human nature has two equally possible hypostases, antagonistic and complementary: normality (mental health) and abnormality (madness) (Enăchescu, C., 2004, 11). Also, the human person is the "place" where the biological, soulful and spiritual meet, where several principles interact: the principle of vitality (the sense of wholeness as a being), the principle of consciousness (to reflect the world and oneself), the principle of reason (to know and understand), the principle of transcendence (to reproduce, recreate by overcoming oneself and the world) (Enăchescu, C., 2004, 13). The understanding of madness must take account of human complexity, in the benchmarks given above, and not understood only in relation to the "role" of the patient.
 - 3) Madness is a way of *knowing the human person*. The human person has a particular and unique organization by putting together two qualitatively and functionally different parts: the body - the somatic part, the objective - material part, and the soul, the psychic, subjective-immaterial part. In the ordinary conditions of life, man does not perceive his dual nature, but only in certain predictable or unpredictable situations when something no longer works, he asks himself questions like: "What am I? How am I? What is my meaning?, etc." (Enăchescu, C., 2004, 14). Madness does not dissolve the person, but moves him to another register of existence that refuses or contradicts the agreement with himself (self-denial) and with the world (Enăchescu, C., 2004, 17). The mentally ill or insane is not just a suffering man. He becomes other through madness, a strange, incomprehensible, changed, foreign being who arouses pity, repulsion, fear, and cannot communicate with others. A madman is more than a sick man. In mental illness, most of the time, one does not lose one's human nature, one's human status, but in the case of insanity, one's human nature dissolves. The spiritual and moral suffering of madness stirs the conscience, presses and changes human nature, transforms and overwhelms it. Insanity thus becomes *a medicalized ontological fact* (Enăchescu, C., 2005, 512). Paradoxically, madness helps more than normality to know and understand the human person, because it allows an opening towards a pure, contrary, contradictory subjectivity, towards the nudity of human nature. Normality is more imprecise in delineation and has been studied for less time than insanity (Enăchescu, C., 2004, 52).
 - 4) A critical analysis of the history of madness shows us its diverse perspectives, which were lost through the fragmentary study of madness and reflects the lack of a unitary vision (Enăchescu, C., 2004, 33-36). Scientific knowledge of madness has not always had its advantages. Medicine through psychiatry pursued what is objective in the realm of insanity, studying it as mental illness. But only subjective impression and objective knowledge can give a global picture of madness. Likewise, the relationship with the

mentally ill is pure subjectivity. Although this relationship is an important aspect in the treatment of mental suffering, it has been neglected or considered irrelevant to the objectification of the disease. Sacrificing the patient as a person in order to comply with scientific rigor remains a vulnerable point of medical practice (with the exception of psychotherapy) (Enăchescu, C., 2004, 26).

- 5) *There is a crisis in the knowledge of madness.* The medical perspective has ‘buried madness’, society refuses or represses it, but tolerates it only as a mental illness (Enăchescu, C., 2004, 37). Psychiatry will associate mental suffering with labels that describe different pathologies, hence its drama of operating according to the model of somatic medicine, which includes mental illness in the scope of general medical pathology (Enăchescu, C., 2004, 224). This causes it to stop covering the entire *phenomenon of human alterity* and to stop solving all aspects of madness. Psychiatry recognizes that it only deals with the medical aspects of insanity and does not specify who should deal with the extra-medical, non-psychiatric aspects. That is why bringing psychiatry back into the area of humanities (through psychopathology, phenomenology) can cover these important, yet neglected aspects (Enăchescu, C., 2004, 225). What remains after the medicalization of madness is the value sphere (moral, cultural, spiritual-religious, social). The forms of insanity are moral, cultural, religious, social and not medical (Enăchescu, C., 2004, 58).
- 6) Madness is a way to *understand psychological normality and abnormality* (Enăchescu, C., 2005, p. 508). Through psychopathology, psychiatry could be discovered beyond its medical side, by bringing it closer to the anthropological field. Psychopathology questions the meaning of madness: is it a phenomenon or is it a disease? Psychopathology has a humane, ethical attitude towards mental illness and the patient, which goes beyond the clinical-medical aspects. This does not separate madness from the other human aspects, but recovers them from the aspects denied by medicine. Madness is not a bad state, but another face of the human, and its consequences are not only of a psychopathological nature but also of a moral nature. Health and pathology are equally possible and complementary virtualities of the human being. Psychopathology repositions madness on a different value system and constructs a different perspective.

Conclusions

The present study has briefly presented some aspects of the context of the relationship between psychiatry and phenomenology/existentialism, highlighting some important contributions and difficulties that animate this dialogue. The medical perspective on insanity, although prevalent today, has failed even among clinical practitioners to limit their attempt to recover a more complete, non-medical understanding of the phenomenon of insanity. Constantin Enăchescu as a researcher, psychologist and psychiatrist succeeded in a relevant and consistent way to draw attention to the phenomenon of madness. He moves beyond the over-medicalization

of madness, puts it in an anthropological and phenomenological perspective, and reminds us of the complexity of human nature and the human person. The author's six arguments are a plea for the recovery of madness as a global phenomenon. Constantin Enăchescu's phenomenological analysis of madness highlights the fact that any clinical symptom has as its meaning a denial of a natural human attribute, that the madman can be objectively understood when he is considered a person (not just a mentally ill person), and that belonging of psychopathology to the field of humanities pushes the understanding of madness beyond medical diagnosis, towards the discovery of its subjective meaning.

References

- Abettan, Camille, "The current dialogue between phenomenology and psychiatry: a problematic misunderstanding", in *Medicine, Health Care and Philosophy*, vol.18, no. 4, 2015.
- Bollas, Christopher, *When the Sun Bursts. The Enigma of Schizophrenia*, Yale University Press, 2016.
- Boss, Medard, *Existential Foundations for Medicine and Psychology*, Jason Aronson, 1977.
- Bürgy, Martin, "The concept of psychosis: historical and phenomenological aspects", in *Schizophrenia Bulletin*, vol. 34, no. 6, 2008.
- Binswanger, Ludwig, "Daseinsanalyse und psychotherapie II", in *Acta Psychotherapeutica et Psychosomatica*, vol. 8, no. 4, 1960.
- Conklin, Thomas A., "Method or Madness: Phenomenology as Knowledge Creator", in *Journal of Management Inquiry*, vol. 16, no. 3, 2007.
- Enăchescu, Constantin, *Fenomenologia nebuniei. Semnificația Alterității Persoanei ca negare de sine*, Paideea, București, 2004.
- Enăchescu, Constantin, *Tratat de psihopatologie*, Polirom, București, 2005.
- Frankl, Viktor E., *Man's Search for Meaning*, Beacon Press, Boston, 2006.
- Gallagher, Shaun, "Intersubjectivity and psychopathology", in K.W.M. Fulford, M. Davies, R.G.T. Gipps, G. Graham, J.Z. Sadler, G. Stanghellini, T. Thornton (eds.), *The Oxford Handbook of Philosophy and Psychiatry*, Oxford University Press, 2013.
- Green, Andre, *On Private Madness*, Taylor & Francis Group, 1996.
- Harland, Robert, Craig Morgan, Gerard Hutchinson, "Phenomenology, science and the anthropology of the self: A new model for the aetiology of psychosis", in *The British Journal of Psychiatry*, vol. 185, no. 5, 2004.
- Jaspers, Karl, "The phenomenological approach in psychopathology", in *British Journal of Psychiatry* vol.114, no. 516, p.1313-1323, 1968.
- Jaspers, Karl, *General Psychopathology*, (J. Hoenig, M.W. Hamilton, trans.), vol. 1 & 2, John Hopkins University Press, Baltimore, 1997.
- Laing, Robert D., *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, Penguin Books, 1990.

- McCurry, Jeffrey, Chelsea Binnie, “The Simon Silverman Phenomenology Center at Duquesne University and Phenomenology in North America”, in Ferri, M. B., C. Ierna (eds.), *Contributions to Phenomenology: The Reception of Husserlian Phenomenology in North America*, Cham, Springer Verlag, 2019.
- Minkowski, Eugene, *La schizophrénie*, Petite Bibliothèque Payot, 2002.
- Mullen, Paul E., “A Modest Proposal for Another Phenomenological Approach to Psychopathology”, in *Schizophrenia Bulletin*, vol. 33, no. 1, 2007.
- Parnas, Josef, Pierre Bovet, Dan Zahavi, “Schizophrenic autism: clinical phenomenology and pathogenetic implications”, in *World Psychiatry*, vol. 1, no. 3, 2002.
- Sass, Louis A., Elizabeth Pienkos, “Varieties of Self-experience: A Comparative Phenomenology of Melancholia, Mania, and Schizophrenia”, in *Journal of Consciousness Studies*, vol. 20, no. 7, 2013.
- Sass, Louis A., Josef Parnas, “Schizophrenia, consciousness, and the self”, in *Schizophrenia Bulletin* vol. 29, no. 3, 2003.
- Seikkula, Jaakko, “Psychosis Is Not Illness but a Survival Strategy in Severe Stress: A Proposal for an Addition to a Phenomenological Point of View”, in *Psychopathology*, vol.52, no. 2, 2019.
- Škodlar, Borut, Mads G. Henriksen, “Toward a Phenomenological Psychotherapy for Schizophrenia”, in *Psychopathology*, vol. 52, no. 2, 2019.
- Stanghellini, Giovanni, “The meanings of psychopathology”, in *Current Opinion in Psychiatry*, vol. 22, no. 6, p. 559–564, 2009.
- Uhlhaas, Peter J., Aaron L. Mishara, “Perceptual Anomalies in Schizophrenia: Integrating Phenomenology and Cognitive Neuroscience”, in *Schizophrenia Bulletin*, vol. 33, no. 1, 2007.
- Van Deurzen, Emmy, Erik Craig, Alfied Längle, Kirk J. Schneider, Digby Tantam, Simon du Plock (eds.), *The Wiley World Handbook of Existential Therapy*, Wiley Blackwell, 2019.
- Van Manen, Max, *Researching Lived Experience: Human Science for an Action Sensitive Pedagogy*, Routledge, New York, 1997.
- Yalom, Irvin D., *Existential Psychotherapy*, Basic Books, New York, 1980.

“JUST A MATTER OF SEMANTICS” – THE LABELS “HERO” AND “VILLAIN” IN V.E. SCHWAB’S *VICIOUS*

Nele Berger

University of Tübingen, Germany

Abstract. *Where Mary Shelley’s Frankenstein has led the way, contemporary literature still follows: the question of what happens beyond the limits of medical ethics is as debated in fiction as it is in clinical practice, as is what to label those who dare to go there – are they heroic or monstrous, progressive or transgressive? A pertinent example is V.E. Schwab’s Young Adult novel Vicious, a contemporary re-working of the Frankenstein fabric. Through a series of unsanctioned medical experiments, college roommates Eli and Victor turn ExtraOrdinary – they gain superpowers, betraying each other in the process. The ensuing decade-long feud leads them to endanger themselves and others. This paper examines how in negotiating these labels, Schwab finds new answers to the questions first posed in Frankenstein and opens up perspectives on scientific responsibility and medical ethics along the way. Through close readings of central passages of the novel, this paper paints a clearer picture of the issues at hand. The use of the terms “villain”, “hero”, and “monster” is especially scrutinised. Points of interest include what word is used in which context, for and by whom they are used, and what moral and ethical implications these labels have for Schwab’s characters. Further, the varied role of religion as a central part of moral judgements in Schwab’s novel is incorporated into these considerations. Lastly, this paper connects this discussion back to Vicious’ predecessor Frankenstein. In doing so, both shifting and static attitudes towards scientific trespasses are made apparent.*

Keywords: *science fiction; hero-villain dichotomy; Young Adult fiction; Vicious (V.E. Schwab); Frankenstein adaptations*

Overview of the paper, its aims, and *Vicious*

It is likely that most modern audiences, upon first reading the words “Mad Science”, thought of *Frankenstein* – whether the *Frankenstein* in question is Mary Shelley’s novel or one of its many adaptations. As Shelley’s debut remains one of the most often reworked literary titles to this day (Hutcheon, L., 2012, 32; Braid, B., 2017, 233), there are plentiful progenies – to borrow from the author herself – to analyse under this title. This paper will focus on one such progeny, V.E. Schwab’s Young Adult novel *Vicious*, and examine how it uses language and labels to re-tell this familiar tale.

A central part of a *Frankenstein* adaptation being recognisable as such is that it echoes the themes and questions established by Shelley (Friedman, L. and A. Kavey, 2016, 206) – which of the myriad of themes present in Shelley are spotlighted and how the questions are answered differs from adaptation to adaptation, but present in nearly every single one is the dichotomy between human and monster, creator and creature,

hero and villain. As Punter puts it, a creator, “the picture of a finite and flawed god”, has to go to “war with, and eventually [be] overcome by, his creation” (Punter, D., 2016, 217). In his definition, a certain moral uncertainty already becomes apparent, and the interest of, and possibly the reason for, each new adaptation is that readers can never be sure who will be assigned which term. By deciding who is monstrous and who a hero, different adaptations draw different conclusions on the ethics of creation, which is another discussion central to Shelley’s *Frankenstein* (215).

This paper focusses on the use of the terms “villain”, “hero”, and “monster” as they appear in *Vicious*. While the title of this paper might indicate otherwise, linguistic analysis of the terms is not the approach taken in it – the term “semantics” is used much like the protagonist of *Vicious* uses it in the above quote, to point out the often arbitrary character of these words. But the semiotic use of the word will also find mention, as words like “villain” or “monster” can act as strong signals for moral judgements, and as such, using them for characters is closely connected to the intended moral lesson – after all, the hero in comic books is often styled “the good guy” for a reason (Martin Del Campo, M., 2017, 3).

Vicious, a contemporary re-working of the *Frankenstein* fabric, tells the story of college roommates Eli Ever and Victor Vale, who, through a series of unsanctioned medical experiments, turn ExtraOrdinary – they gain superpowers, which makes them part of a very small group of people, most of whom have developed their powers by accident. To become an EO, a person must die and be brought back to life under very specific circumstances, namely, a traumatic death and resuscitation during which adrenaline and similar neurotransmitters are released in large quantities (Schwab, V., 2012, 43).

Victor technically makes three attempts at turning himself into an EO, his first two being drug overdoses. As he cleans up the remains of his second attempt, a bad outlet literally sparks the idea of how to proceed: using the generators in their university’s laboratory to “turn him off. Then turn him back on” (Schwab, V., 2012, 99). While his death and reanimation work as intended, the power Victor develops as a result and cannot control for the first few moments after reviving ends up killing his and Eli’s close friend, who assisted him with the experiment. He calls Eli for help – who immediately calls the police, causing Victor to be arrested. While Eli is not directly involved in Victor’s successful attempt, both of them explicitly state that they feel that Eli has a *creator* role, as it is his actions that set off the chain reaction that ended in someone’s death.

Eli’s dying of hypothermia induced through an ice bath and his resuscitation at the hands of Victor are less obviously successful, as he does not exhibit “any ExtraOrdinary symptoms” (Schwab, V., 2012, 80) right away. It is only later that he is revealed to have acquired regenerative abilities. Victor firmly positions himself as Ever’s creator after their successful experiment, saying:

‘This [referring to Eli’s transformation into an EO] isn’t divinity, Eli. It’s science and chance.’

‘Maybe to a point, but when I climbed into that water, I put myself in His hands –’

‘No,’ snapped Victor. ‘You put yourself in mine.’ (Schwab, V., 2012, 86)

Eli, while accepting this double role as both creature and creator of Victor, also holds on to his idea of his being divinely exceptional – during Victor’s time in prison, he takes on what he views as a God-given mission of hunting and killing other EOs (Schwab, V., 2012, 206).

With this background in place, and some of the key themes of the novel already starting to become apparent, the next section of this paper will take a closer look at the way Schwab uses the words “villain”, “hero”, and “monster”. Points of interest include what word is used in which context, for and by whom they are used, and what moral and ethical implications these labels have for Schwab’s characters and how their and the reader’s understanding of scientific responsibility is shaped by the use of these terms. Lastly, this paper connects this discussion back to *Vicious*’ predecessor *Frankenstein* and makes apparent where the two connect and what can be gained from reading *Vicious* as an adaptation of Shelley’s novel.

The terms and their use in *Vicious* – close reading of central passages

Before a close reading of a few central passages in *Vicious*, a quantitative overview of the three terms is of interest. In the novel, the term “hero” is used to refer to Eli exclusively a total of 36 times, most of which by other characters. Likewise, only Victor is directly referred to as a “villain”, and most often in a self-reflexive way. The term “monster” is used for and by both, with Eli being designated monstrous eight times, Victor thrice. This includes only uses of these exact terms as directly referring to either character, but even taking into account synonymous or indirect uses, the strong bias is obvious: both might be monstrous, however Eli is the appointed hero, Victor the villain of *Vicious*. The question that will be answered in the following is what influence on moral judgements and perception of self and others this has within the context of the novel (for a similar approach, see Nageseta).

To answer that question, a closer look at how a “hero” is defined by different characters in the novel is necessary. As mentioned, the term usually has strong positive connotations, being used as almost synonymous with “morally good”, “superior to ordinary humans”, and “ethically unambiguous and unrepachable” – Batman beating up the Joker is never cause to question his morals, rather, it is depicted as a positive act that can even be beneficial to the hero (Liu, Z., 2022, 318). Schwab’s characters seem to agree with this positive use of the term, with Victor explicitly stating the reason they are willing to risk an experiment that amounts to suicide as wanting to “believe that there’s more (...) that we could be more. Hell, we could be heroes” (Schwab, V., 2012, 53). The use of the word “more” in this quote indicates that by becoming an EO, a hero, they rise above humanity, and as such, the questionable ethics of their actions cease to matter.

Later, Eli reflects on his choices, which by this point have incurred a body count in the double digits: “A hero. Wasn’t he? Heroes saved the world from villains, from evil. Heroes sacrificed themselves to do it. Was he not bloodying his hands and his soul to set the world right?” (254). Again, the text makes explicit that to be a hero means being exempt from normal moral and ethical considerations. In styling himself a hero, Eli expects to not be held to the same standard as everyone else, and, in fact, to be commended for his actions.

Vicious comments on this misalignment of action and moral judgement multiple times, but most succinctly in the final confrontation of Victor and Eli: “‘Some hero’, he heard Victor whisper with his two last, labored breaths. Eli rested the blade carefully beneath Victor’s ribs. ‘Good-bye, Victor’, he said. And then he drove the knife in” (Schwab, V., 2012, 334). Even while killing his former best friend, even while this friend is calling attention to his hypocrisy, Eli believes himself to be acting in a heroic way, telling the police force arriving at the scene: “‘I took care of him. He’s dead. [...] Can’t you see that? I’m a hero.’” The men levelled their guns and shouted and looked at Eli as if he were a monster” (335).

Noticeably, Eli defines the word “hero” not just as a stand-alone term, but also in opposition to the word “villain”. In *Vicious*, one cannot exist without the other. Victor similarly reflects on this when reading about Eli publicly taking down an EO: “The paper called Eli a *hero*. The word made Victor laugh. Not just because it was absurd, but because it posed a question. If Eli really was a hero, and Victor meant to stop him, did that make *him* a villain?” (Schwab, V., 2012, 84), later coming to the conclusion that “He had been willing to play the villain when he thought Eli was *actually* a hero; now that the truth of his old friend was proving itself to be much darker, Victor would relish the role as opposition, adversary, foe” (149-50).

Unlike Eli, however, Victor does not imbue this descriptor of “villain” with any inherent moral quality – to him, it is simply what one calls the counterpart of the “hero” – “The two characters, superhero and villain, are two sides of a coin, confronting each other and achieving each other” (Liu, Z., 2022, 318). This is something he expands upon in what might as well be underscored in red as the thesis statement of *Vicious*:

But these words people threw around – humans, monsters, heroes, villains – to Victor it was all just a matter of semantics. Someone could call themselves a hero and still walk around killing dozens. Someone else could be labeled a villain for trying to stop them. Plenty of humans were monstrous, and plenty of monsters knew how to play at being human. (Schwab, V., 2012, 270-71)

It is not only the complete lack of moral and ethical implication of these terms that the quote emphasises which is worthy of attention, but also the fact that they are clearly stated to be *labels* – in *Vicious*, the identities of “hero” and “villain” are not intrinsic to the people they designate, nor are they even necessarily tied to certain actions or beliefs – they are, as Victor so succinctly puts it, a matter of semantics.

Schwab's characters are presented through a multi-faceted lens both explicitly in the quotes discussed so far and implicitly by the narrative situation. Both Victor and Eli, along with their allies, are framed as sympathetic, depending on whose perspective is focalised, and their – and along with this, the reader's – ideas about the morality of their behaviour are shown to be highly subjective. Victor is completely apathetic to the idea of being objectively good, a "hero", as long as he achieves his goal of taking revenge, whereas it is central to Eli's character that he needs his actions to be morally justified, that is to say, heroic. Put another way, for Eli, the ends always justify the means, while Victor simply does not care about justification.

Their personal stances and the narrative framing set aside, it is obvious that neither Eli nor Victor are supposed to be characterised as acting in a morally excusable way, for example, both kill multiple people in both scenes shown and mentioned off-hand. The fact that "there are no good men in this game" (Schwab, V., 2012, 258) and that neither side is a hero is central to the narrative and its themes. However, nor are they depicted as villains and nothing else, as both are given humanising beats by Schwab. Eli's grey morality stems from his firm belief to be following his own religious moral code, Victor's from his interactions with the people around him, making their motivations tangible to the reader and explaining, even if not excusing, their actions.

The definition of monstrosity as it appears in *Vicious* will only be briefly touched upon – the chief interest lies in how the designation of a character as a "monster" impacts the way their actions are judged on a moral level. This, of course, poses the question of who is labelled as a "monster". The short answer to this might be: any character that is an EO, however, especially in Victor and Eli's case, the long answer is needed.

Notably, all EO characters in *Vicious* admit that they do not feel emotion in the way they did before. One of the other named EOs feels that the change she has undergone is "scary and wonderful and monstrous" (Schwab, V., 2012, 223). Victor experiences something similar, which he refers to as his "new calm" (122). This feeling of having lost some emotional component extends to Eli as well, who states that "He wanted to care, he wanted to care so badly, but there was this gap between what he felt and what he wanted to feel, a space where something important had been carved out" (191). He directly connects this lack of emotion to his transformation, explaining that "when a person revives as an EO, not all of them comes back. Things are missing. ... Important things like empathy and balance and fear and consequence. Those things that might temper their abilities, they're missing" (222). Unlike Victor, however, he judges this new state of mind as unequivocally bad.

It is this judgement that motivates Eli's mission to hunt down EOs, as he believes them to be "something else," as he explains when Victor confronts him, "something that's crawled into his skin. A devil wearing him" (Schwab, V., 2012, 124). Eli does question his own humanity at multiple points, asking God to take back what he considers as a divine gift "if I [Eli] were no longer of Your making" (201), but distances himself from other EOs in that he views them as not human, unnatural (222),

“wrong” (201) without a doubt to the point that he does not consider it homicide to kill EOs. He believes that by killing them he is restoring “a measure of balance to the world. The unnatural made natural” (176), further stating that “he didn’t like the term. Killing. What about removal? Removal was a better word. It made the targets sound less like humans, which they weren’t really...” (207–8). He echoes Victor’s musings on semantics, however, instead of declaring the precise terms as unimportant, here, Eli again underscores his need for clear, ethically unambiguous wordings which let him “off the hook”. This need for proper nomenclature leads him to near-pathologically refer to Victor as monstrous, to the point where it is unclear whether he actually believes this to be accurate or whether he is trying to make himself believe it: “Victor was the guilty one. (...) A murderer. A monster” (193).

Noticeably, these considerations of humanity/monstrosity are *not* solely taken up by Schwab’s characters due to their status as EO. At multiple points, characters refer to a sense of *wrongness* Eli and Victor more or less successfully conceal even before their transformation into EOs. Victor makes this observation during their final confrontation, telling Eli: “...All that charm outside, all that evil inside. There was a monster under there, long before you died” (Schwab, V., 2012, 330). He applies this to himself as well, citing the main reason they became close friends as the fact that “Eli ... had a monster inside just like Victor, but knew how to hide it better” (72). Both Victor and Eli link being “monstrous” or “wrong” to deviation from societal expectations, with the difference again being that Victor is not trying to adhere to them while it is Eli’s sole mission to do so. This pulls into question whether their monstrosity is naturally linked to non-human identity or if it is a product of nurture. Further, the negotiation of their own and other’s humanity they are faced with clearly has a noticeable impact on the moral judgments of Schwab’s characters and connects to another central theme of *Vicious* – the question of scientific responsibility.

In the course of the novel, it becomes obvious that the fact Eli and Victor view themselves as the other’s creature/creator does *not* mean that they accept responsibility for the consequences of their acts of creation. This is made more than explicit when Victor says that “perhaps he should feel responsible for unleashing a monster on the world, for the bodies that monster left in his wake – after all, he made Eli what he was, he urged him to test his theory, he brought him back from the dead ... but as he stared down into the faces of the dead, all he felt was a kind of quiet joy, a vindication” (Schwab, V., 2012, 168-9). Eli’s thoughts on this matter likewise very definitively stated, as he blames Victor alone for “the dark turn in the thesis and the ensuing destruction”, saying it “had both been Victor’s fault”, and that “his actions had also revealed the grim truth of their discoveries, and where they would inevitably lead” (194).

What Eli touches on here is the theme of scientific discovery as something that can and does go too far. Within the narrative this is made most explicit in an argument between him and his thesis supervisor, Professor Lyne:

‘The discoveries you’ve made,’ said Lyne, ‘they’ll change the world.’ Eli turned on him. ‘Not for the better,’ he said. ‘We can’t pursue this. Where does it lead?’ ... It would happen, just like that, wouldn’t it? He was proof. Wooed by the prospect, the potential, the chance to prove something instead of disprove. (Schwab, V., 2012, 196)

Victor and Eli are clearly not the only ones lured in by the idea of scientific advancement, and while they are the ones to put their words into action, Lyne is just as absorbed by the topic. The professor goes so far as to physically fight his student when Eli declares that he cannot in good conscience finish his thesis, saying: “We have an obligation to science, Mr. Cardale. The research must continue. And discoveries of this magnitude must be shared. Stop being so selfish” (Schwab, V., 2012, 197). Importantly, it is not because Eli is *selfish* that he does not want to “give anyone the tools to make more of them [EOs],” (197) but because he belatedly realises the magnitude of their undertaking and eventually comes to the same realisation that twelve-year old Sydney Clarke, Victor’s ally, reaches out about the possibilities afforded to her (which are to raise the dead): “Simply because she could, did that mean that she should?” (146). However, unlike her, Eli does not come to this realisation because his actions caused disastrous consequences, but rather because he views himself as the exception to the implied immorality of any EO’s existence.

The negotiation of the limits of science that *Vicious* undertakes is closely connected to an underlying religious element, with both Victor and Eli continuously referring to their experiments as “playing God” (Schwab, V., 2012, 69; 196). It is in this exceptionalism that the changed understanding of morality that follows from their self-identification as non-human, as monstrous, even pre-transformation, becomes most apparent. This is especially true in the case of Eli, whose beliefs escalate after his successful resuscitations as EO. He begins to use what he construes as divine intervention/sanction of his actions as justification and moral guidance, which he describes as “hands, strong and steady, guiding him ... these moments of peace, of certainty, they felt like faith” (201). The influence of Eli’s religious beliefs extends as mentioned to his status as the only EO whose existence is not “heinously [sinning] against nature” (198). From this, he abstracts a superiority to other EOs – when Victor confronts him about “missing something”, Eli denies it and counters his taunt with the assertion that “He [God] did” make him “all [he was] and more” (124-125), again echoing his understanding of himself as a heroic figure.

Counter to this, the “villain” of the story, Victor, does not seek to sanctify his action, in fact, he expressly rejects this line of thinking: “He had never believed in fate, in destiny. Those things lurked too close to divinity for Victor’s taste, higher powers and the dispensation of agency” (Schwab, V., 2012, 150). The dichotomy between the hero, who needs to feel himself to be morally justified at every turn, and the villain, who, while his actions are as reprehensible as his counterpart’s, acknowledges them as his, is the central conflict of *Vicious*.

The *Frankenstein* connection

Lastly, this discussion connects back to *Vicious*' predecessor and basis for adaptation, *Frankenstein*. In critical literature, one of the unifying features of especially literary adaptations of *Frankenstein* is that they echo the themes and questions established by Shelley. Which of these themes are spotlighted and how the questions are answered differs from adaptation to adaptation, but one that is taken up most often is described by critics like Halberstam as "not as the making of a monster but as the making of a human" (Halberstam, J., 1995, 32), centring the question of what humanity/monstrosity truly means. Another motif Punter, for example, views as central to *Frankenstein* narratives is the question of creation and its consequences, both on an emotional and an ethical level. To recognisably adapt *Frankenstein*, the "perils of science and technology" have to be explored, he posits, (Punter, D., 2016, 215). As established, *Vicious* repeatedly and explicitly addresses these questions. Eli and Victor represent conflicting viewpoints on how to answer them and what to do with those answers.

Eli's refusal to go further in his research is a direct abstraction from the way Shelley depicts Frankenstein's attitude towards his discoveries, refusing to reveal his discovery of "a light so brilliant and wondrous, yet so simple" to Walton. Frankenstein believes that he has no right "to inflict this curse upon everlasting generations" (Shelley, M., 1818, 161) and would rather serve as an example of "how dangerous is the acquirement of knowledge" (41) than share his methods, a very similar sentiment down to the wording used by Eli. The other defining aspects mentioned by critics like Oates also find direct correlation in *Vicious*: not only is the basic premise of the novel centred around two people hunting and being hunted by their creation, they also explicitly acknowledge themselves as God-like creators of the other (Oates, J., 1984, 553).

A lot of the discussion surrounding religion, personal responsibility, and the role fate plays in the novel reads as a direct response to the changes made from the 1818 edition to the 1831 print of *Frankenstein*, in which the motivations for Frankenstein's actions change from his own desires to machinations of fate he falls victim to. How Victor and Eli reflect on their motivations in *Vicious* is almost completely analogous to how Frankenstein explains his in each edition, with Eli being a proxy for the 1831 edition and Victor for the 1818 print – mirroring the most striking and significant changes made in Shelley's revision, which pertain to the question of responsibility, morality, and divine involvement in the unhallowed process of making a monster.

References

Braid, Barbara, "The Frankenstein Meme: Penny Dreadful and The Frankenstein Chronicles as Adaptations", in *Open Cultural Studies*, vol. 1, no. 1, 2017.

- Friedman, Lester, and Allison B. Kavey, *Monstrous Progeny*, Rutgers University Press, 2016.
- Halberstam, Judith, "Making Monsters: Mary Shelley's *Frankenstein*", in *Skin Shows*, Duke University Press, 1995.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, 2012.
- Liu, Ziyang, "Joker: An Instructive and Realistic Image of Villain", in *Advances in Social Science, Education and Humanities Research/Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, Jan. 2022.
- Martin Del Campo, Michel, "Sympathy for the Devils: An Analysis of the Villain Archetype Since the Nineteenth Century", in *Theses and Dissertations*, 2017.
- Nageseta, Alicia, "The Labeling of Good and Evil in "Descendants", in *K@ta Kita*, vol. 6, no. 3, 2018.
- Oates, Joyce Carol, "Frankenstein's Fallen Angel", in *Critical Inquiry*, vol. 10, no. 3, 1984.
- Punter, David, "Literature", in *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge University Press, 2016.
- Schwab, V. E., *Vicious*, Titan Books, 2014.
- Shelley, Mary, *Frankenstein: The 1818 Text*, Penguin, 2018.
- . *Frankenstein*, Penguin, 2012.

CATASTROPHISME ET CATASTROPHES NATURELLES DANS LE DISCOURS SCIENTIFIQUE ENTRE LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XVIIIÈ SIÈCLE ET LE DÉBUT DU XIXE SIÈCLE

Elena Velescu

L'Université des Sciences de la Vie « Ion Ionescu de la Brad » de Iași, Roumanie

Abstract. *From the second half of the 18th century onwards, the discourse on natural disasters, previously dominated by metaphysical determinism, takes a decisive turn in the evolution and conceptions of seeing the world. The development of Earth sciences, the birth of numerous natural disciplines, and new knowledge in the fields of biology and history opened up new perspectives and broadened the severely reductionist interpretation of the origin of life. The mythical imagery of catastrophe continued to haunt minds in the following century, but there was an increasingly obvious renunciation of religious explanations to justify misfortune or divine punishment. This trend gradually took hold, while retaining the fascination of its destructive power, but also of its symbolic image of renewal and regeneration. The representation of catastrophe and the transformation of its status from divine punishment to an event that affects the history of the Earth and its population make man aware of his active role in the destiny of his History, and provoke new reflections on his place in the universe.*

Keywords: *natural disaster; 18th century; earth sciences; Enlightenment philosophy.*

La philosophie des Lumières introduit la notion de catastrophe dans un nouveau paradigme, s'éloignant des explications religieuses telles que la colère divine, et cherchant ses causes dans la nature et dans les actions humaines. Au XVIII^e siècle, la préoccupation principale de la géologie naissante est l'âge de la Terre. De nombreux philosophes et scientifiques s'intéressent à ce sujet, parmi lesquels Emmanuel Kant, avec son étude « Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels » en 1755, où il affirme que la Création n'est pas un processus achevé, car l'univers comprend d'innombrables galaxies et son apparition remonte à des millions d'années. (Kant, I., 2009)

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la géologie se constitue en une discipline autonome dédiée à la recherche des catastrophes, et l'apparition de la Terre devient un objet d'étude intensément analysé, tout comme les éruptions volcaniques. Un vif débat s'engage entre les théories des Neptunistes, qui affirment que la Terre a été créée par l'eau, et les adeptes des théories Plutonistes, qui pensent que les volcans sont responsables de la formation des planètes et que la Terre n'a jamais été entièrement recouverte par l'eau, mais que le feu est à l'origine de sa constitution. (Hölder, H., 1960, 127-165). Ces théories ont déterminé des interprétations

différentes des éruptions volcaniques : pour les Neptunistes, le volcan n'est qu'un événement singulier localisé dans les couches supérieures des roches, tandis que les Plutonistes voient dans l'éruption d'un volcan un événement extraordinaire de l'histoire de la Terre, qu'ils appellent *catastrophe*. (Hölder, H., 1960, 127-165)

Thomas Burnet (1635-1715) est l'un des représentants majeurs du « catastrophisme », une théorie qui conçoit l'histoire de la Terre comme marquée par des ruptures brutales et radicales, et qui a donné au mot « catastrophe » son sens moderne. Dans son ouvrage *Telluris Theoria sacra*, publié en 1681, il suppose que la Terre, autrefois parfaite et lisse, a été bouleversée par une première catastrophe, devenant ainsi « une œuvre seconde, la meilleure qui puisse se faire avec des débris » (Burnet, T., 1681, cité par Mercier-Faivre A.-M., Thomas, C., 13). Toujours selon lui, le destin de la Terre est d'être à nouveau ravagée (par le feu cette fois), ce qui la ramènera à un nouvel état de perfection, supérieur au premier.

L'histoire de la pensée catastrophiste subit un changement important vers la fin du XVIII^e siècle avec le catastrophisme de Cuvier. Le terme « catastrophisme » a été introduit en 1837 par l'historien et philosophe des sciences anglais William Whewell (1794-1866) dans *History of the Inductive Sciences* (3 volumes, Londres, Parker, 1837). Georges Cuvier (1769-1832), un naturaliste français ayant étudié à l'Académie de Stuttgart et influencé par les travaux des naturalistes allemands, s'oppose aux idées de ses prédécesseurs, Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829) et Buffon (1707-1788), qui expliquaient les catastrophes par des causes ordinaires et graduelles. Cuvier affirme que l'histoire de la Terre est constituée d'une série de catastrophes ayant provoqué la disparition des espèces biologiques, et que la vie sur Terre se renouvelle périodiquement par l'apparition de ces catastrophes : « tous ces faits, analogues entre eux, et auxquels on n'en peut opposer aucun de constate, me paraissent prouver l'existence d'un monde antérieur au nôtre, détruit par une catastrophe quelconque. » (Cuvier, G., 1796, 444)

Ses idées seront approfondies plus tard, en 1825, dans son *Discours sur les révolutions de la surface du globe*. Selon sa théorie, connue sur le nom de catastrophisme absolu,

le fil des opérations est rompu ; la marche de la nature est changée ; et aucun des agents qu'elle emploie aujourd'hui ne lui aurait suffi pour produire ses anciens ouvrages. [...] Ainsi, nous le répétons, c'est en vain que l'on cherche, dans les forces qui agissent maintenant à la surface de la terre, des causes suffisantes pour produire les révolutions et les catastrophes dont son enveloppe nous montre les traces ; et si l'on veut recourir aux forces extérieures constantes connues jusqu'à présent, l'on y trouve pas plus de ressources. (Cuvier, G., 1985, 49)

Chez Cuvier, le mot « fossile », qui désignait depuis le XVI^e siècle un « objet enfoui dans la terre », acquiert une nouvelle signification : celle « des êtres d'un monde antérieur au nôtre [...] des êtres détruits par quelque révolution du globe. » (*Ibid.*, 59). L'approche de Cuvier est particulièrement importante en raison de l'analogie qu'il établit entre l'histoire de la Terre et l'histoire de la vie, ainsi qu'entre la

géologie et la biologie : « il s'agit surtout de rechercher si les espèces qui existaient alors ont été entièrement détruites, ou seulement si elles ont été modifiées dans leur forme, ou si elles ont simplement été transportées d'un climat dans un autre. » (Cuvier, G., 1801, 256)

Cette thèse de « catastrophisme absolu » est réfutée par Lamarck en 1801 (Corsi, P., 2000, p. 222), qui montre des dizaines d'espèces ayant survécu aux catastrophes. Cependant, Cuvier souligne l'absence de « formes intermédiaires » dans l'évolution de la Terre :

Si les espèces ont changé par degrés, on devrait trouver les traces de ces modifications graduelles ; entre le Paléothérium et les espèces d'aujourd'hui, l'on devrait découvrir quelques formes intermédiaires et [...] jusqu'à présent cela n'est point arrivé. (Cuvier, G., 1825, 74)

De cette manière, les sciences de l'évolution accordent une place importante à la catastrophe pour expliquer les extinctions soudaines et massives des espèces, ainsi que les changements imprévisibles de l'environnement, tels que les chutes de météorites, les éruptions volcaniques ou les variations impressionnantes du niveau des mers. Georges Cuvier n'attribue pas aux catastrophes des conséquences morales, mais il essaie de les analyser en termes d'effets physiques et de décrypter le passage de l'histoire humaine à celle de la nature :

Examinons maintenant ce qui se passe aujourd'hui sur le globe ; analysons les causes qui agissent encore à sa surface, et déterminons l'étendue possible de leurs effets. C'est une partie de l'histoire de la terre d'autant plus importante, que l'on a cru longtemps pouvoir expliquer, par ces causes actuelles, les révolutions antérieures, comme on explique aisément dans l'histoire politique les événements passés, quand on connaît bien les passions et les intrigues de nos jours. Mais nous allons voir que malheureusement il n'en est pas ainsi dans l'histoire physique : le fil des opérations est rompu [...] (*Ibid.*, 49).

Cuvier établit ainsi une démarcation nette entre la catastrophe, initialement appartenant à la sphère humaine en désignant le bouleversement qui précipite le dénouement dans une tragédie, et les révolutions de l'histoire de la Terre. Ces révolutions nous poussent à reconsidérer la suprématie de la nature par rapport à l'homme et inscrivent la catastrophe dans une histoire plus vaste, celle de la Nature. Les théories du naturaliste français Georges Cuvier concernant le déluge biblique ont renoué les explications scientifiques sur l'origine et la constitution de la Terre, marquées par une série de révolutions naturelles. Bien que les transformations du statut scientifique et historique du déluge n'aient pas complètement effacé l'influence religieuse de l'inondation, celle-ci reste très importante en raison de son appartenance aux récits fondateurs de la Genèse.

Cette transition de la théologie vers la physique a engendré un imaginaire scientifique, réduisant le rôle de l'intervention divine dans la réalisation matérielle du déluge universel. La *Théorie de la Terre*, publiée par Buffon en 1749, modifie la représentation du déluge biblique dans l'histoire géologique. Elle affirme que le discours scientifique doit se fonder uniquement sur l'observation des phénomènes

naturels et qu'il est nécessaire d'établir une distinction nette entre le domaine des sciences et celui de la foi. Cette distinction se fait par la réflexion critique, l'érudition historique et la précision scientifique :

Toutes les fois qu'on sera assez téméraire pour vouloir expliquer par des raisons physiques les vérités théologiques, qu'on se permettra d'interpréter dans des vues purement humaines le texte divin des livres sacrés, et que l'on voudra raisonner sur les volontés du Très Haut et sur l'exécution de ses décrets, on tombera nécessairement dans les ténèbres et dans le chaos. (Buffon, 1749, 178-179).

Le récit du déluge replace la catastrophe sous le signe d'un mal majeur, mais non universel. Les victimes de l'inondation ne sont plus des pécheurs coupables, mais des victimes des contingences physiques de la nature.

Dans son « Essai sur l'origine des connaissances humaines » (1746), Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780) décrit le déluge comme la condition d'isolement nécessaire au développement autonome des connaissances humaines. Ensuite, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), dans son « Essai sur l'origine des langues » (1781), explique comment l'inclinaison violente de l'axe de la Terre, par laquelle on expliquait souvent le déluge universel, provoque des transformations climatiques sur la planète qui déclenchent à leur tour le processus de perfectibilité humaine.

Boulanger conçoit l'ensemble des formes politiques et religieuses de l'histoire humaine comme des souvenirs déformés de cette catastrophe primitive, dont le souvenir s'est conservé dans la Bible à travers le récit du déluge universel. Plus radical que Boulanger, d'Holbach trouve dans le souvenir traumatique des catastrophes primitives la source de l'invention même de l'idée de Dieu.

Les catastrophes continuent à s'inscrire dans l'actualité de l'histoire naturelle : « La Terre a été et est encore exposée à des révolutions continuelles, qui contribuent sans cesse, soit promptement, soit peu à peu, à lui faire changer de face. » (D'Holbach, 1770, chap. III). Il se montre plutôt sceptique à l'égard de l'idée que la Providence puisse expliquer les causes des catastrophes : « Lorsque des révolutions terribles, des tremblements de terre, bouleversent une partie du globe où j'habite, où est la bonté de Dieu, ou est le bel ordre que sa sagesse a mis dans l'univers ? ». (*Ibidem*)

Le déluge devient ainsi une métaphore des changements profonds auxquels l'homme est confronté tout au long de son histoire. L'imaginaire auquel s'inscrivent les catastrophes naturelles telles que les tremblements de terre, les naufrages, les éruptions volcaniques, les raz-de-marée et autres semble exprimer cette mutation radicale. Cela signifie que l'histoire humaine s'inscrit à l'intérieur de l'histoire naturelle.

Ce renversement de jugement a favorisé l'apparition d'une nouvelle attitude esthétique : l'homme peut retrouver du plaisir devant les ruines ou en lisant un texte décrivant une catastrophe, car cela lui rappelle sa fragilité, mais aussi sa puissance.

En effet, dans chaque défaillance de l'histoire humaine, il y a une perpétuelle renaissance.

Nicolas-Antoine Boulanger (1722-1759) souligne le rôle essentiel du mythe cataclysmique dans les sociétés primitives et tente de relativiser l'impact des catastrophes sur la scène mondiale :

Les inondations, les déluges ont entièrement aboli les véritables sciences des premiers siècles dans la plus par[sic] des lieux de la Terre, ou du moins elles ont diminué et obscurci l'éclat qu'elles avaient alors [...], et si les Egyptiens, les Chinois, les Persans et surtout les Brahmanes ont conservé l'histoire de leurs Pays, cela n'a pas pû arriver [...] que parce que le Déluge de Noé, de Deucalion et d'Ogygès n'alla jamais jusqu'aux lieux reculés de l'orient. (Boulanger, N.-A., 1194, 42-43).

Cette vision d'un renouvellement du monde par le récit diluvien et de l'instabilité de l'existence humaine est également partagée par Montesquieu (1689-1755), l'auteur des *Lettres persanes*. Dans la cent-treizième lettre envoyée par Usbek à Rhédi, Montesquieu exprime cette idée : « Je ne te parlerai pas de ces catastrophes particulières si communes chez les historiens, qui ont détruit des villes et des royaumes entiers ; il y en a des générales qui ont mis bien des fois le Genre humain à deux doigts de sa perte » (Montesquieu, 1949, 256).

Montesquieu inscrit la catastrophe dans le registre de grands malheurs de la Terre et lui confère le rôle d'un renouvellement : « N'est-il pas naturel de penser qu'Adam fut sauvé d'un malheur commun, comme Noé le fut du Déluge, et que ces grands événements ont été fréquents sur la Terre depuis la création du Monde ? », demande Usbek à Rhédi (*Ibid.*, 259). S'inspirant des arguments de Lucrèce contre l'éternité du monde, Montesquieu considère que notre connaissance du passé de l'histoire humaine est très limitée et qu'il est difficile d'établir une date exacte de la Création. Comme il l'écrit dans ses *Pensées* :

[...] il faudrait auparavant prouver qu'il n'est point arrivé sur la Terre de catastrophe pareille à celle dont les Grecs parlent dans leur Déluge, et Moïse, dans sa Genèse. Car, si un homme ou un très petit nombre d'hommes restent dans un grand pays situé de manière que la communication soit difficile, il faut nécessairement que tous les arts tombent et s'y oublient, fussent-ils les plus savants de la nation : un homme ou deux ne connaissant que peu d'arts et pouvant encore moins les pratiquer ; quand ils le sauraient faire, ils négligeraient. D'ailleurs, la pauvreté, nécessairement attachée à un petit nombre d'hommes, fera qu'on oubliera tous les arts, excepté ceux qui peuvent procurer les plus indispensables besoins. Ne croyez point qu'un Noé et un Deucalion pensassent à l'imprimerie et exerçassent à faire des lunettes de longue-vue, ni des microscopes, qu'ils missent en usage de la monnaie. Incapables de construire un vaisseau, se souviendraient-ils de la boussole ? (Montesquieu, 1949, 1344).

L'ignorance de la société humaine est provoquée par les catastrophes naturelles, dont l'homme ne peut se sauver que par la réflexion. Ces grands cataclysmes ne constituent pas une destruction totale, mais plutôt un réarrangement pour un nouveau commencement : « Que sait-on s'il n'y a pas eu successivement plusieurs

mondes avant celui-ci ? [...] Il serait convenable d'ajouter à chaque monde un jugement universel. Les destructions de ces mondes ne seraient point des anéantissements, mais des arrangements » (*Ibid.*, 1346).

Montesquieu privilégie plutôt l'idée d'une destruction catastrophique qui mènerait la société humaine à se sauver par l'intermédiaire de la pensée raisonnable et du progrès scientifique. La naissance d'un nouveau monde postdiluvien est également postulée par Rousseau dans son *Essai sur l'origine des langues*, qui privilégie la fiction philosophique du recommencement de l'histoire de l'homme :

Adam parlait ; Noé parlait ; soit. Adam avait été instruit par Dieu même. En se divisant les enfants de Noé abandonnèrent l'agriculture, et la langue commune périt avec la première société [...]. Epars dans ce vaste désert du monde les hommes retombèrent dans la stupide barbarie où ils se seraient trouvés s'ils étaient nés de la terre. (Rousseau, J.-J., 1970, 96)

Rousseau considère que la catastrophe ayant conduit à l'ébranlement de la Terre serait responsable du processus de la sociabilité humaine, écrit-il dans le même essai : « Celui qui voulut que l'homme fût sociable toucha du doigt l'axe du globe et l'inclina sur l'axe de l'univers [...] » (*Ibid.*, 99-100)

Le passage d'une société primitive à la civilisation se fait par le biais de la Raison et du secours mutuel face à la terreur des éléments naturels, affirmait Buffon dans ses *Epoques de la Nature* :

Les premiers hommes, témoins des mouvements convulsifs de la Terre, encore récents & très fréquents, n'ayant que les montagnes pour asiles contre les inondations, chassés souvent de ces mêmes asiles par le feu des volcans, tremblants sur une terre qui tremblait sous leurs pieds, nus d'esprit & de corps, exposés aux injures de tous les éléments [...] ; tous également pénétrés du sentiments commun d'une terreur funeste, tous également pressés par la nécessité, n'ont-ils pas très promptement cherché à se réunir [...] ? (Buffon, 1962, 205)

La représentation de la catastrophe comme facteur déclenchant le processus de sociabilité humaine s'explique par le fait que le rapprochement social était impossible dans des conditions d'équilibre, sans aucun désir de perfectibilité de l'esprit humain.

Cette idée, marquée par l'imaginaire diluvien du milieu du XVIII^e siècle, est essentielle dans la reconstitution de l'histoire humaine. Le travail de l'historien ne peut se fonder que sur un événement attesté par les scientifiques et non sur un caractère surnaturel. De ce point de vue, on peut considérer la catastrophe comme synonyme de la création d'un nouveau monde ou du mythe du deuxième commencement, de la « régénération » de la société humaine. La nécessité de la catastrophe est évoquée par l'optimisme encyclopédique, selon lequel l'esprit de l'homme primitif se renouvelle, et l'on assiste à un recommencement de l'Histoire. En 1770, le baron d'Holbach, dans son *Système de la Nature*, trace les conséquences

des dégâts des inondations dans le monde physique, mais aussi les révolutions qui ont affecté le monde moral et l'esprit humain :

Il est peu vraisemblable que le déluge, dont parlent les livres saints des Juifs et des Chrétiens ait été universel, mais il y a tout lieu de croire que toutes les parties de la terre ont en différents temps, éprouvé des déluges ; c'est ce que nous prouve la tradition uniforme de tous les peuples du monde, et encore les vestiges des corps marins que l'on trouve en tout pays, enfouis à peu ou moins de profondeur dans les couches de la terre : cependant il pourrait se faire qu'une comète, en venant heurter vivement notre globe eût produit une secousse assez forte pour submerger à la fois les continents, ce qui a pu se faire sans miracle. (D'Holbach, T. P.-H., (1770), 1990, 16-17)

Son intérêt pour les sciences de la Terre se manifeste également dans les articles qu'il a rédigés pour l'Encyclopédie, tels que « Fossile » et « Révolutions de la Terre », ainsi que dans la traduction en 1759 des ouvrages de Lehmann de l'allemand au français. Dans l'esprit de la philosophie des Lumières, le baron d'Holbach conteste l'image d'une Divinité cruelle et vengeresse envers l'homme, une image typique de l'Ancien Testament, qui transforme la calamité en instrument de manipulation :

L'idée de la Divinité réveille toujours en nous des idées affligeantes : si nous remontions à la source de nos craintes actuelles, et des pensées lugubres qui s'élèvent dans notre esprit toutes les fois que nous entendons prononcer son nom, nous la trouverions dans les déluges, les révolutions et les désastres qui ont détruit une partie de du genre-humain, et consterne les malheureux échappés de la destruction de la terre ; [...] ce fut donc toujours dans l'atelier de la tristesse que l'homme malheureux a façonné le fantôme dont il a fait son Dieu. » (*Ibid.*, 16-17)

L'idée de la perfectibilité humaine après un cataclysme est reprise quelques années plus tard par le marquis de Condorcet dans son *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*. Il y considère que la Nature et les lois physiques de l'univers pourraient être responsables d'éventuels obstacles au progrès :

Les progrès de cette perfectibilité, désormais indépendante de toute puissance qui voudrait les arrêter, n'ont d'autre terme que la durée du globe ou la nature nous a jetés. Sans doute, ces progrès pourront suivre une marche plus ou moins rapide, mais jamais elle ne sera rétrograde ; du moins, tant que la terre occupera la même place dans le système de l'univers, et que les lois générales de ce système ne produiront sur ce globe ni un bouleversement général, ni des changements qui ne permettraient plus à l'espèce humaine d'y conserver, d'y déployer les mêmes facultés, et d'y trouver les mêmes ressources. (Condorcet, 1988, 81)

La confiance de Condorcet dans la Raison humaine s'explique par le fait que le changement et la mutation qui produiront le renouvellement de la société seront imposés par une nouvelle conception. L'homme n'est plus la victime de la vengeance divine ou de la fureur de la Nature, mais il pourra s'impliquer davantage dans son devenir historique. Cette révolution, qui touche profondément la vie sociale à la fin du XVIIIe siècle, déterminera la création de nouvelles institutions sociales,

telles que de nouvelles écoles, une nouvelle toponymie, un nouveau calendrier, et des fêtes. Cette transformation profonde de la vie humaine, comparée au Déluge, ne dépend plus des caprices de la Divinité ou de la Nature, mais est le produit d'une prise de conscience volontaire de l'esprit humain. Cela rejoint la vision de Voltaire, qui n'admet pas les bouleversements catastrophiques de la sphère du miraculeux : « Gardons-nous de mêler le douteux au certain et le chimérique avec le vrai ; nous avons assez de preuves des grandes révolutions du globe, sans aller chercher de nouvelles. » (Voltaire, 1964, 5)

Avec son attitude tranchante visant à renoncer à tout élément mythique dans l'explication scientifique, Voltaire s'inscrit dans la lignée des penseurs du XVIII^e siècle qui transforment le discours sur les catastrophes naturelles, jusqu'alors imprégné de déterminisme métaphysique. Le développement des sciences de la Terre, la naissance de nombreuses disciplines de la Nature, ainsi que les nouvelles connaissances en biologie et en histoire, ont permis d'explorer de nouvelles perspectives et d'élargir l'interprétation strictement réductionniste de l'origine de la vie.

L'imaginaire mythique de la catastrophe continue à hanter les esprits au siècle suivant, mais on constate un renoncement de plus en plus évident aux explications d'ordre religieux pour justifier les malheurs ou les punitions divines. Cette tendance s'installe progressivement, conservant la fascination pour le pouvoir destructif des catastrophes ainsi que pour leur image symbolique de recommencement et de régénérescence. C'est un moment propice à la réflexion sur l'Homme, son Histoire et son devenir, sans renoncer complètement aux théories de l'imaginaire mythique. Les explications scientifiques et les interrogations philosophiques suscitées par les enjeux des catastrophes au XVIII^e siècle n'ont pas réussi à se confirmer ni à se débarrasser complètement des anciennes influences, comme Claudine Poulouin l'a bien montré dans sa thèse (Poulouin, C., 1998). Cependant, on observe un tournant décisif dans l'évolution des conceptions du monde : d'abord, la remise en question de l'histoire sacrée et des explications religieuses désuètes qui ne correspondent plus aux nouvelles réalités et aux principes exprimés par les vérités scientifiques. Ces théories s'affirment avec un impact de plus en plus marquant depuis l'apparition de la *Telluris Theoria Sacra* de Burnet jusqu'aux *Époques de la Nature* de Buffon, qui relie l'histoire de la Terre à celle de l'Homme. Les interprétations théologiques diminuent, inscrivant les catastrophes dans l'histoire de la Nature. Les catastrophes naturelles permettent le développement des observations et le progrès des sciences, comme en témoigne la publication croissante de comptes-rendus par les académies et les sociétés scientifiques. (Larrère, C., 2008, 133-152)

La représentation de la catastrophe et la transformation de son statut, passant de punition divine à un événement influençant l'histoire de la Terre et de l'humanité, comme le propose Georges Cuvier, responsabilisent l'homme. Il doit alors prendre conscience de son rôle actif dans le cours de son Histoire, ce qui suscite de nouvelles réflexions sur sa place dans l'univers.

Références

- Baron d'Holbach, Thiry, Paul-Henri, *Système de la nature*, Paris, (1770), Fayard, Coll. „Corpus des Œuvres de Philosophie en Langue Française”, tome II, 1990.
- Boulanger, Nicolas-Antoine, *Dissertation et preuves de l'éternité du Monde*, Bibliothèque Mazarine, ms 1194.
- Buffon, *Les Epoques de la Nature*, Paris, Mémoires du Muséum National de l'Histoire Naturelle, t. X, 1962.
- Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris, GF Flammarion, 1988.
- Corsi, P., *Lamarck : genèse et enjeux du transformisme, 1770-1830*, Paris, Editions du CNRS, 2000.
- Cuvier, Georges, *Discours sur les révolutions de la surface du globe et sur les changements qu'elles ont produits dans le règne animal*, Paris, Christian Bourgeois, 1985.
- Cuvier, Georges, « Mémoire sur les Espèces d'Eléphants tant vivantes que fossils », dans *Magasin encyclopédique*, Paris, t. 3, 1796.
- Hölder, Helmut, *Geologie und Paläontologie in Texten und ihrer Geschichte*, Freiburg/München, 1960.
- Kant, Immanuel, *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels*, ed. par Jürgen Hamel, 4. ed., Frankfurt am Main, 2009.
- Larrère, Catherine, « Catastrophe ou révolution : les catastrophes naturelles ont-elles une histoire ? », dans Mercier-Faivre, Anne-Marie, Chantal Thomas, *L'invention de la catastrophe au XVIIIe siècle. Du châtime divin au désastre naturel*, Librairie Droz, Genève, 2008.
- Mercier-Faivre, Anne-Marie ; Thomas, Chantal, *L'invention de la catastrophe au XVIIIe siècle. Du châtime divin au désastre naturel*, Librairie Droz, Genève, 2008.
- Montesquieu, *Œuvres complètes*, Tome I, (Éd. Roger Caillois), Bibliothèque de la Pléiade, n° 81, 1949.
- Poulouin, Claudine, *Le Temps des origines. L'Eden, le Déluge et « les temps reculés » de Pascal à l'Encyclopédie*, Paris, Champion, 1998.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, Ducros, Bordeaux, 1970.
- Voltaire, *La philosophie de l'histoire*, éd. Introduction à l'Essai sur les Mœurs, éditeur René Pomeau, 1964.

NEBUNIA TRĂIRII ÎN TEATRUL LUI ION BĂIEȘU

Irina-Nicoleta Nechișor

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România

Abstract. *Ion Băieșu goes beyond the boundaries of ironic comedy and plunges into the assumption of a dialectic of the tragic recognizable at the level of textual construction. This article intends to render the hypostasis of madness as a sense of becoming, an accumulation of painful obsessions. The hermeneutic approach will highlight the inner motivation of the detachment from reality of a symbolic Queen Lear in the play of the same name, a symbolic transfer of the Shakespearean tragedy into the space of a contemporaneity experiencing an acute identity crisis. The mother of three daughters who respond indifferently and cruelly, the woman regains temporary happiness, but witnesses the violent death of the one she loves, which triggers a bout of madness, raving, terror and grotesque sobbing. Stripped of the simplest virtues or fulfilling feelings, the boyish characters go on a journey of hatred of the Other, of destructive aversion. It is in the same key that the murder in The Doormat is constructed, edifying for the psychology of the neighbour's madness, mentally and emotionally delirious as his dignity is damaged: someone wipes himself on his doormat. The author captures the individual's transition from a fresh life to the manifestation of a precarious irrationality. This article will also be an analysis-reflection on the hypostasis of madness in the play Forgiveness and in the comic fantasy Don't Die by Accident!, another generous intertext in which the characters of another Shakespearean tragedy, Hamlet and Ophelia, go through a unique experience of knowledge, authentically and bizarrely transposed into the cosmos of an antic chamber of death, in which we gradually witness a process of establishing madness. Thus, in Ion Băieșu's drama, madness is an inner fall under the empire of sadness and devastating loneliness, but also liberation from a limiting society.*

Keywords: *madness; individual; loneliness, suffering; search.*

Introducere

Transpunând un comic absurd și o deplină solitudine a trăirii în dramaturgia secolului al XX-lea, Ion Băieșu depășește, prin metodă și conținut, granițele ironiei și plonjează în asumarea unei dialectici unice, recognoscibile la nivelul construcției textului dramatic prin evenimente și personaje memorabile care alcătuiesc o lume ce pare greu de definit și înțeles. Cu toate acestea, teatrul său impresionează prin ceea ce am putea numi o luptă cu un absurd care copleșește ființa, inducându-i o stare de angoasă care se suprapune unei aparente insipide trăiri. Dincolo de umorul care inundă fiecare particulă a scrierii sale se delimitează un absurd tragic care se ascunde în spatele acestei măști estetice. Îmbinarea celor două coordonate rezultă într-o formă aproape imposibil de definit sau poate echivalentă cu ceea ce vom denumi drept *nebunească* trăire, sfidare a normalității care se instituie grotesc, acaparând suflete și conștiințe.

Conceptul de nebunie, tradus psihiatric, psihologic sau filosofic, înseamnă detașare de firescul care domină autoritar existențele umane, dar este și o formă a avangardei ființiale, explozie a unei conștiințe încărcate de sinele care se vrea apărat, răzbunat. Funcționând ca o distorsionare a realității înconjurătoare, *nebunia*, ca formă vitală de afirmare individuală, ar putea fi asociată inițial cu o patologie de natură să stigmatizeze, când, de fapt, este doar o maladie a unor entități care nu au capacitatea de a-și dilua propria suferință, trăind-o deplin. Ar putea fi considerată o formă a alterării unei bune funcționări a mecanismului personal, uman, vital. Dar este nebunia o dereglare sau, în fond, o teribilă înfruntare a destinului pe care, într-o societate precară din punct de vedere economic și spiritual, individul comun o identifică drept unica oportunitate de a se afirma?

Între tulburările asociate în psihiatrie acestei manifestări, cea mai pregnantă și care le însumează pe cele secundare, de voință, afective, intelectuale sau privind contactul cu realitatea, este cea a alterării identității eului, a individualității proprii. De aceea, nevoit să confrunte o situație neobișnuită, un evenimential care îl dislocă din spațiul în care se credea complet ancorat, insul parcurge brusc și, uneori brutal, o călătorie interioară de o intensitate extraordinară. El începe să joace un rol menit să acționeze salutar și să îl reabiliteze moral și social. Indivizii lui Băieșu parcurg astfel de experiențe edificatoare, menite să le redea stima de sine sau să ofere lecții de bună purtare celor din jur, demonstrându-le care este sensul onest al parcursului lor existențial. Cu mijloacele comicului absurdului, dramaturgul reușește să transpună nu numai *o nebunie* a trăirii expansive în care spații culturale, personale, istorice se întretaie victorios pentru a reda substanța unor povești admirabile prin sensul pe care îl imprimă faptei, ci și ideea că nimic nu este pierdut dacă răsul poate atenua impactul unui tragic aproape imposibil de digerat.

„Preșul” sau nebuneasca veciniadă

Manifestând iraționalitatea unui gest nebunesc prin absurditatea sa, o crimă aproape de neconceput pe un palier de bloc, dintr-o cauză mai mult decât banală, personajele din *Preșul* pendulează între râs și plâns, răspunzând spasmodic și aberant unor stimuli exteriori. Pamfil, vecin *onest* și întreținător al intrigilor la care ia parte nonșalant femeia de serviciu Filofteia, plănuiește să-și ucidă vecinul deoarece s-a șters pe preșul său. Acțiunea evoluează polițist, implicând spionarea vecinului, ademenirea sa pentru a comite teribilul gest și prinderea în flagrant, ceea ce ar justifica uciderea.

Cât de nebunescă este dorința de a-ți omorî vecinul, pe care îl urmărești continuu, încercând să acumulezi probe care să îl incrimineze? Pamfil o are drept complice pe Filofteia, stabilind cu aceasta un orar de supraveghere a vinovatului. Delirant sau nu, cei doi au un schimb de replici elocvent care le probează atitudinea exagerată:

FILOFTEIA: Preșu matale e curat ca lacrima de copil din flori.

PAMFIL: A fost vorba că te scoli noaptea din oră în oră și că stai la pândă. Eu, o oră, dumneata, o oră.

FILOFTEIA: Păi, da...

PAMFIL: Păi, eu m-am sculat, dar dumneata nu erai.

FILOFTEIA: Nu se poate! Imposibil!

PAMFIL: Nu erai la post. Dormeai. (Băieșu, I., 2003, 77)

Comicul se propagă lingvistic prin replici de natură să probeze ignoranța femeii de serviciu, care asociază, în mod simplist, o sintagmă depreciativă cu sensul propriu al termenilor care o alcătuiesc. În fapt, ea considera lucrurile și cuvintele în concretetea lor reprezintă, la Băieșu, o practică uzuală, pe care acesta obișnuiește să o insereze ca formă de sugerare a derizoriului lumesc și individual, a limitării de ordin intelectual și sufletesc. Între tragic și derizoriu, universul dramatic se constituie prin aglomerarea de minciuni ale Filofteiei care duc, în cele din urmă, la prăbușirea pieselor dominoului. Discursul lui Pamfil dezvoltă signaletica umorului de limbaj și situație, prin asocieri nepotrivite de cuvinte, care evidențiază gustul dramaturgului pentru absurd: „Preșul meu a fost din nou călcat în picioare de o brută nesimțită! (Se enervează și urlă). Există pe el urme incontestabile!” (Băieșu, I., 2003, 77)

Ce reprezintă pentru Pamfil acest preș, astfel încât este capabil să omoare pentru a-l proteja? Este, poate, o formă de apartenență la un univers meschin în care se derulează toată existența sa. Este o carte de vizită, un pașaport al vecinului printre alți vecini, al mediocrității încastrate într-o existență de bloc, a unei comunități de oameni simpli, singuri, limitați și abrutizați de absența perspectivei. Celălalt este opozantul, adversarul, în acest conflict pentru supremație, este profunda amenințare, cel care atentează la confortul și liniștea locatarului. Într-un univers care poartă urmele unei distopii orwelliene, umorul salvează vieți, iar absurditatea situației propagă o definitivă separare de intenția inițială. Vecinului i se găsește o altă vină, aceea de a fi construit o mașină suspectă, care îl transformă într-un visător, ceea ce pare a fi tabu în lumea lui Pamfil și a complicilor săi.

În plus, asocierea dintre substantivul *brută* și determinantul său conturează o dicotomie vizibilă la nivel semantic: sălbăticia nu prezintă urme de moralitate, nu presupune o deviere pe care acesta o asociază ilar cu absența bunului simț. Părând mai degrabă a aparține unor spectre diferite, cei doi termeni descriu o prezență terifiantă a unui individ care a avut îndrăzneala de a leza demnitatea vecinului său. *Homo homini lupus* devine *vecinus vecini lupus*, o luptă pe viață și pe moarte pentru supremație, sens, scop. Individ tipic, cu tabieturi, dominat de bizarerii care îl fac, depotrivă comic și respingător, Pamfil insistă să își pedepsească vecinul, de aceea alcătuiește un adevărat comitet de primire a vinovatului. Complicitatea îi va reduce șansele de reușită, demonstrându-i prin dezvoltării treptate că *drama* sa nu este unică. El are în sine ambele potențialități, una benefică, pozitivă și alta nocivă, negativă. Cu toate că decizia lui Pamfil este de a-și urmări vecinul pentru a-l pedepsi, intrând într-o *montaigne russe* al emoțiilor negative, prin reflectare în conștiința celorlalți, trăirile sale, agresivitatea, autoritatea exagerată, tendința de a o agasa pe Filofteia pentru a nu renunța la planul lor, capătă alte conotații, iar hotărârile sunt ale sale. Nebunesc devine gestul de a-i asculta pe ceilalți, indivizi traumatizați la rândul lor, perfecționiști, obsesivi, posesivi, dezbrăcați de sentimente autentice.

Analizând asimetria opoziției dintre răs și plâns, în studiul *Tragic vs. deriziune*, Mihai Mihalevschi identifică în opera *Tartuffe* a lui Moliere un moment de fățarnicie, de duplicitate care ascunde impostura personajului. Afișarea unei false pioșenii religioase devine caricaturală pentru spectatori, dar nu și pentru cei care îl cunosc, de exemplu pentru stăpânul casei. În același mod, Pamfil pare fioros pentru complicității săi, chiar pentru corupta Filofteia, dar nu pentru spectatorii care îi ghicesc încă din start intenția dublă: de a se manifesta plenar, asigurându-se că este capabil de un gest definitiv și de a-și asuma o parțială responsabilitate, angrenându-i și pe alții în planul său. În fond, Pamfil nu este capabil de ceva abominabil, întrucât nu are forța interioară necesară de a reuși, iar chipul său adevărat ar putea fi observat doar de presupusa victimă: individul visător care deține în apartament o mașinărie complicată. Creând o intertextualitate genială în interiorul propriilor scripturi dramatice, Băieșu încearcă să coaguleze câteva imagini recurente în piesele sale, inserându-le cu precizie în *Preșul*, cu scopul de a sugera că, indiferent de arealul în care acționează, figurile umane dispuse în interiorul unei lumi comune sunt prototipuri de indivizi angoasați, care cad pradă unor fapte banale, neavând revelația absurdului existențial în care plonjează.

Pamfil trăiește nebunește pentru că simte că aceasta este singura lui șansă de a se reabilita în fața celorlalți. Își dorește autoritatea cuvântului și a faptei, dar singurul loc în care poate face acest lucru este scara blocului său. Singuratic și învins de frustrarea de a nu avea vreo victorie notabilă, recurge la acte justițiare, menite să îl reabiliteze moral. Comicul înecă orice posibilitate a tragicului, pentru că lipsa de comunicare ce ar fi putut stopa veciniada este inexplicabilă, așa că individul recurge la ideea de a-și elimina adversarul pentru un banal preș, accentuând absurditatea acestui demers.

„Nebunia” de a eluda trăirea

Visătorul care construiește o mașinărie bizară pentru locatarii blocului din cartierul lui Pamfil este chiar George din piesa *Iertarea*, idealistul convins că poate eluda timpul suferinței și al ignoranței, cu toate că el se îndrăgostește de fiica Filofteiei, spre surprinderea, revolta celorlalți, care îl credeau, printre altele, un personaj negativ. Prejudecata funcționează ca lege domestică și socială, iar sistemul prin presupuneri, dovezi false, intuiții, supoziții, niciodată prin probe concrete, de bun simț, raționale, care să motiveze culpa. Aceasta se transpune în „dreptul nostru de a judeca și de a condamna la moarte, pe care îl arogăm ca act de dreptate și nu ca injustiție profilactică.” (Mihalevschi, M., 2003, 157)

El trăiește într-un univers în care absurdul devine lege universală. Cerând ceea ce i se refuză, George ajunge să inventeze ceva care devine imposibil în spectrul raționalității umane. Nu poate exista o mașină care să păcălească timpul, după cum omul nu poate scăpa de efemeritatea sa. Revolta omului împotriva sistemului generează absurdul și scoate insul din firescul existențial, ceilalți considerându-l nebun.

Dar este nebunia sa formă de trăire autentică, curaj, abolire benevolă a stupidității sau doar un interval de timp echivalent cu moartea interioară? Încremenind timpul, el se sustrage suferinței, dar trece în ireal, prin încercarea de a simula o moarte temporară, care să îl ajute să depășească granița dintre uman și ireal. Îngrozită de perspectiva pe care i-o prezintă George, Lia rămâne siderată în fața explicației primite:

GEORGE: Fii atentă! Încetinindu-mi ritmul meu de existență, oblig timpul să-și accelereze viteza. Înțelegi? Timpul meu se scurge de zece și de o sută de ori mai repede decât timpul tău. Trece atât de repede, încât nici nu-i mai simt atingerea. Când pornesc acceleratorul, lumea înconjurătoare încetează să mai existe pentru mine. O săptămână obișnuită o pot reduce la câteva ore.

LIA: Și tot timpul trăiești așa, cu acceleratorul în tine?

GEORGE: Nu. Îl pornesc numai atunci când mi-e frică de lume, când nu mai suport oamenii. Eu lucrez într-o comună de lângă București, nu ți-am spus încă, sunt un fel de tehnician agronom, nici eu nu știu exact. In orice caz, sunt obligat să trăiesc într-un univers dificil, ca să spun așa, într-un mediu la care nu pot să mă adaptez, dar o fac pentru că sunt nevoit să exist, ca să am ce mânca. (Băieșu, I., 2003, 153)

George alege trăirea mai presus de orice, ceea ce îl încadrează în categoria marilor supraviețuitori, dar nu știe cine este, nu are conștiința sinelui. Încearcă să se convingă că viața sa are un sens, chiar dacă se străduiește continuu să și-l găsească. Alienarea este marcă a absurdului în care se găsește, poate chiar una care definește concepția sartriană asupra existenței. Este un om copleșit de ceea ce trăiește și care ajunge să își dorească doar să treacă fără suferință de la o zi la alta, într-un *perpetuum mobile* al singurătății și suferinței sale. El este *un biet ins care greșise lumea* (Sartre, J.P., 1997, 376) și care se străduia să îi dea un sens prin inventarea a ceva care să îl scoată din ea. George ajunge pe scena pe care trebuie să lupte cu limitarea, cu autoritatea celorlalți, cu forțele sociale care exercită o opresiune asupra ființei sale. El este un inadaptat, nu înțelege ce caută în satul în care lucrează, unde, neîncadrându-se într-o sordidă normalitate, pare diferit, aceasta traducând o altă formă a nebuniei: aceea de a nu îți înțelege locul în lume. Interogațiile se succed năvalnic și invadează lumea lui George care vrea să afle mai multe despre el, intrând în colimator pentru că nu acceptă ce i se întâmplă. Pare absurd să nu agreeze locul de muncă sau oamenii din acea comunitate. El *are nebunia de a gândi cu mintea lui*, o absurditate la fel de mare pentru ceilalți sau pentru receptori, ca aceea de a-și găsi refugiul lângă pisică și greiere. Bizar în atitudine și comportament, George devine un ins ciudat, care stârnește mila, empatia, prin faptul că trăiește mai puțin decât ceilalți, preferând să depășească momentele nefericite prin accesarea acceleratorului.

Pentru Lia, faptul este aproape incredibil. De ce ai vrea să îți scurtezi viața? Ce ar putea determina pe oricare dintre noi să dorească să comprime un timp care i s-a dat, când, fără echivoc, omul tânjește după secunde în plus? Lia se declară îngrozită de sentimentul pe care l-ar trăi, dacă ar intra, fără voia sa, sub puterea acceleratorului. Împărtășind un trecut comun, ea încearcă să îl facă pe George să o urască pentru o vină pe care o recunoaște, denigrarea imaginii acestuia în fața colegilor de la facultate. Reacția lui George stârnește în schimb disprețul său, acuzându-l de

inacapacitatea de a manifesta astfel de sentimente, iar atitudinea Liei este halucinantă, trecând de la o stare la alta, configurând o altă ipostază a iraționalității:

LIA (se ridică și îl privește cu o ură fâțișă): Adevărul e că-mi produci silă. Nu mai ești în stare nici să urăști.

GEORGE (îndârjit): Pe cine să urăsc?

LIA: N-are importanță pe cine. Grav e că nu mai ești capabil de așa ceva. Ești o ființă eliminată din sfera umanității. Acceleratorul tău e produsul unui monstru. (Isterică.) Din dispreț pentru lume și pentru oameni ai făcut asta? Te-ai ascuns ca un laș în mocirlă?

GEORGE: Ascultă! Te afli aici ca să-mi vorbești în numele societății înconjurătoare?

LIA: Nu.

GEORGE: Atunci ce vrei? Ai venit să-mi cerșești ura și, pentru că eu nu vreau să ți-o dau, mă urăști. Ce vrei? Să te iert pentru că mi-ai făcut atunci un rău? Iertarea nu poate anula o crimă. Dacă nu găseam soluția acceleratorului, mă spânzuram.

LIA: Atunci ce să fac? Să mă sinucid?

GEORGE: Da. Eventual, sinucide-te. Sau, dacă ești capabilă de o remușcare adevărată, încearcă să suferi și tu cât am suferit eu.

LIA: De unde știi că nu vreau să sufăr? Poate că tocmai pentru asta am venit la tine. Ajută-mă! (Băieșu, I., 2003, 159)

Replicile se succed într-o aglomerare de nonsensuri care transpun dialogul în sfera existențialismului filozofic. Concluzia trăirii și miezul ei este suferința, pe care George i-o propune Liei, ca formă de întâlnire a omului cu sinele și a instaurării lucidității pe care George o susține cu toate puterile sale. Având conștiința absurdului în care trăiește, el inventează un mecanism care îl va salva de suferință, atunci când aceasta devine insuportabilă. Pretenția de eludare a nefericirii este absurdă, căci existența umană se consacră pendulării între cele două stări, emoții, cu scopul de a își găsi propria identitate. El nu poate fi doar fericit, nici doar nefericit, esența spiritualității umane constând într-un armonios melanj dintre cele două. De fapt, George parcurge drumul doar pe jumătate. Nu mai rămâne loc de luciditate, pentru că aceasta ar presupune întâlnirea cu eul persoanl la capăt de drum. Acolo, ființa va înțelege rațional și lucid cine este. Benevol, se absolvă de suferință datorită acceleratorului, iar Lia nu poate concepe să sufere mai mult, se încapățânează să își dorească să îl facă pe George fericit, deși el respinge ideea. Redescoperind o veche iubire, bărbatul se dorește salvat de agasanta dragoste a Liei care îl invadează, făcând aerul irespirabil. Alegorie a unui sistem care invadează conștiințe, în aceeași cheie orwelliană a unei intrigi nu foarte complicate, dar de o structură unică, presiunea Liei, restricțiile pe care le impune, omniprezența sa vor duce gradat la pierderea de către George a rațiunii gândirii, el implorând-o pe Anișoara să îl salveze.

O altă particularitate a existențialismului băieșian este această angoasă a trăirii de care se lovesc, mai devreme sau mai târziu, toate personajele sale. Crezând inițial că au totul sub control, hazardul provoacă daune majore în armonia interioară a ființei, care le impune să facă o schimbare. Așa este cazul lui George care constată că nu poate trăi în satul în care are un loc de muncă, dar în care se simte un *outsider*. George depășește facticul perimat și monoton al acestei realități și trăiește grație

acceleratorului de timp. El este menit, în termeni sartrieni, la trăirea unei libertăți la care se autocondamnă, până la apariția Liei care îi spune că trebuie să renunțe. Aici este drama sa. Orizontul său ontologic se îngustează, el nu poate rezista unei astfel de opresiuni, despre care simte că ar putea să îi anuleze posibilitatea de a se mai folosi de invenția sa. Constatând incapacitatea de a mai putea activa acceleratorul, George imploră să i se mai dea o șansă, dar va părăsi scena într-un exod ființial definitiv: Lia constată că a ieșit pe fereastră, fugind către câmpia bântuită de o haită de lupi, dar renunță să îl mai caute, fiind ocupată cu întoarcerea lui Cornel, fostul partener orb, pe care trebuie să îl facă fericit.

Între paradoxul libertății, angoasă și alienare, George evadează în neantul propriei ființe, acolo unde se situase încă de la bun început, înainte și după inventarea acceleratorului. Disperat de insistențele Liei de a-i anihila acceleratorul, el are o ultimă confruntare cu sinele și cu lumea, dispărând eliberator, pentru a face loc unei alte povești despre fericire a cărei protagonistă este omniprezenta Lia. Nicio urmă de comic în piesa lui Băieșu, în care, atât de plastic, absurdul se ancorează de un tragic definit verbal și nonverbal prin fire nevăzute și extrem de fragile.

Hamletianismul ca atitudine existențială

Construită dilematic, ca un posibil răspuns la celebra interogație shakespeariană, piesa lui Băieșu intitulată *Nu muriți din întâmplare!* transpune o temă universală prin crearea unor ipostaze iconice în opera dramaturgului britanic. O altă interogație se naște din această căutare: ce ar putea avea în comun personajele lui Shakespeare cu absurdul comic al unui scriitor modern, ancorat într-un alt spațiu cultural și spiritual?

Fără a cădea într-un absurd al interpretării, asocierile semantice, simbolice și lingvistice sunt pertinente, în măsura în care acestea sunt privite în cheia unei intertextualități geniale. Incipiturile celor două piese se organizează diferit, punând față în față tragismul unui regat care își plânge regele și lumea de Dincolo, plasată undeva în Univers, imaginată asemenea unui spațiu închis în care există un cabinet al unei Doamne care va decide soarta acelor nefericiți. Printr-o lentilă semnificativă, s-ar putea afirma că Băieșu realizează o transpunere a unui timp care, încetând pentru Hamlet și Ofelia în temporalitatea shakespeariană, începe aici într-o universalitate atipică. Precizările din didascalii tind să limiteze, cu toate acestea, durata unui spectacol în care, luptându-ne cu absurdul, parcurgem un conflict profund al omului cu propriile sale limite, cu obtuzitatea, cu absența iubirii și a conștiinței de sine: „Acțiunea se petrece în momentul de față, adică începe în clipa în care începe spectacolul și se termină în clipa în care se termină spectacolul, undeva în Univers, nu prea departe de Pământ.” (Băieșu, I., 2003, 14)

Traducând disfuncționalitatea unei familii prin apariția sa în veșmânt negru, Hamlet devine, în universul băieșian, un individ agresiv, capricios, deranjat de insistențele Ofeliei, care îl acuză de lașitate, considerând că se teme de moarte. Dialogul dintre cei doi este pe cât de comic inspirat, pe atât de semnificativ:

OFELIA (frivolă): Hamlet, vino, te rog, lângă mine, (îmbrățișează cu patimă.)

Auzi, nefericitul, a murit burlac! N-a cunoscut femeia!

HAMLET (fericit): Lumina mea!

OFELIA (geloasă): Dar de ce ai întârziat, Hamlet? Ai fost laș? Te-ai temut de moarte?

HAMLET: Nu, draga mea, nici o clipă. În momentul în care am văzut că nu mai răspunzi la telefon, am sărit pe fereastră, am luat un tramvai și am fugit la tine cu sufletul la gură. Am spart ușa, am constatat că ești moartă, ți-am făcut respirație gură la gură, după care am stins mangelul, am aerisit camera și am început să plâng în hohote. După un sfert de oră mi-am revenit și am stat puțin pe gânduri.

OFELIA (irascibilă): De ce, Hamlet, de ce? De ce să stai pe gânduri, când ai văzut foarte bine că eu eram moartă? E oare adevărat că toți oamenii sunt lași în ultima clipă, că se despart greu de cei dragi și-și proiectează filmul vieții în minte?

HAMLET: Ofelia, pe cuvântul meu de onoare dacă am vizionat ceva înainte de a muri! Am întârziat pentru că stinsesem mangelul cu apă și, când am vrut să-l aprind din nou, ca să mă sinucid și eu, nu mai ardea.

OFELIA: Dacă erai, într-adevăr, nerăbdător să mă urmezi, puteai să te arunci de la etaj.

HAMLET: Da, și să pășesc ca ăla care a nimerit într-o gură de canal și-a trăit încă zece ani în haznalele localității?! Mersi! Am așteptat până s-a uscat mangelul, i-am dat frumos foc cu bricheta și gata!

OFELIA: Nu minți, că bricheta era la mine!

HAMLET: Pardon, cu chibritul (Tandru.) Ofelia, fii sigură că îmi ești mai scumpă decât ultima clipă de viață. (Băieșu, I., 2003, 21)

Dus în derizoriu, schimbul de replici bagatelizează sfârșitul tragic al celor doi, demonstrând că umorul dramaturgului român are fundamente puternice în filosofia de viață a unei societăți în care orice este posibil, iar discrepanțele vizibile și acceptate. Tragismul este transformat într-o poveste irațională despre destin și moarte, existențialismul și scepticismul personajului masculin devenind un optimism debordant, chiar în descrierea unei scene de suicid în urma căreia i se impută întârzierea. Ultimele sale gesturi aduc aminte de personajul din *Gărgărița*, Grănescu, al cărui nume se indentifică, semnificativ, cu puținătatea gândului și a gestului, răspunde la telefon în timp ce, tacticos, își pregătește ștreangul. Nefericitul va face o mișcare greșită și va sfârși mai repede decât își propusese. Cu o nonșalanță nebunească, illogică, indivizii lui Băieșu metamorfozează drama într-un comic derizoriu, care va atenua impactul covârșitor al unei suferințe mascate. Alegerea lui Hamlet ca personaj dominant într-un scenariu dramatic atipic dezvoltă o psihologie a măștii și a dedublării, în care cititorul *iscodeste* pentru a afla adevărul. Apariția gândului sinuciderii este fugară în mintea lui Hamlet, iar monologul său reprezentativ descrie această idee ca pe una posibilă: „Mai vrednic oare e să rabzi în cuget/ A vitregiei praștii și săgeți/Sau fierul să-l ridici asupra mării/ De griji- și să le curmi? Să mori: să dormi/ Atât: și printr-un somn să curmi durerea/ Din inimă și droaia de izbeliști/ Ce-s date cărnii.” (Shakespeare, 1974, 69)

Băieșu îl deposează pe Hamlet de profunzimea gândului, reducând la minimum implicarea sa afectivă, iar umorul transpare la nivel verbal prin replici care configurează acest derizoriu al trăirii. Ipostază a nebunului în piesa shakespeariană, Hamlet se erijează într-o voce a moralității care își amendează mama pentru o relație nepotrivită cu fratele regelui. Recunoașterea pierderii contactului său cu realitatea este unanimă, iar prințul are halucinații, viziuni în apare imaginea părintelui pierdut, înfricoșând-o pe regină:

Regina: Cui îi vorbești?

Hamlet: Nu vezi nimic acolo?

Regina: Nimic: și tot și tot ce este văd.

Hamlet: Nimic n-ai auzit?

Regina: Nu, doar pe noi.

Hamlet: Dar uite! Uite cum se-ndepărtează! E tatăl meu, înveșmântat ca-n viață!

Privește, iese-acuma prin portal! (Duhul piere). (Shakespeare, W., 1974, 105)

Construindu-și o voce a rațiunii și o mentalitate care îl va deosebi de cei asemenea lui, Hamlet este un personaj controversat care oscilează între rațiune și simțire, între adevăr și iubire, având un singur gând, acela al răzbunării. Nebunia sa devine pecete a unui destin, iar delirul Ofeliei o formă de a trasa limitele condiției umane. Alegerea pe care Băieșu o face se originează în două aspecte care dau veridicitate timpului său. Primul este acela că Hamlet reprezintă, prin excelență, un personaj tragic care luptă pentru ideile sale, este *mișcarea de rezistență* într-o lume obscură și obtuză, acesta având curajul de a afirma ceea ce simte sau ce gândește. Este nebunul, ce are curajul opiniei, un alt George, dar cu rădăcini mult mai puternice în literatura unei lumi în care adevărul și personalitatea sunt obliterate de un sistem abuziv. Al doilea aspect se raportează la inserarea Ofeliei ca personaj feminin, cu un destin la fel de controversat. Hamlet nu poate funcționa fără Ofelia, el se definește în raport cu aceasta, iar nebunia tinerei, generată de conștientizarea faptului că Hamlet o transformă, în textul original, într-un instrument al vendetei sale, devine revelatoare pentru ambele personaje. Nebunia curajosului se intersectează cu delirul pierderii noțiunii despre sine, în limitările condiției umane.

Cu un umor debordant, Băieșu reușește să surprindă ridicolul unei metamorfoze singulare: drama Ofeliei și sinuciderea lui Hamlet devin gesturi nedorite în spațiul contemporan. Cei doi își doresc o altă șansă la viață. Nebunia existențială devine nebunie a transgresării limitelor fizice și spirituale. Finalul piesei îi surprinde scăpați din infernul atemporal, primind o nouă șansă la viață. Ei evadează în sala de spectacole, alergând nebunește, într-un delir spasmodic:

Se aprinde lumina în sală. Cineva deschide ușa și în sală intră Hamlet și Ofelia, cu hainele sfărtecate, obosiți cumplit, mai bătrâni, mai înțelepți, ca după o mare și unică experiență. Ei se vor adresa direct spectatorilor, mergând printre ei, așezându-se alături de ei, strângându-le mâinile, îmbrățișându-i. (Băieșu, I., 2003, 64)

Ființialul se convertește în fantomatic. Spectatorul ajunge el însuși în ipostaza de a hamletiza acest final. Această apariție fulminantă a celor două personaje este o

metaforă bine încifrată a artei care trebuie să dea buzna în *sală*, în lume, cu scopul de a amenda ridicolul, absența autenticității trăirii, superficialitatea. Este singura posibilitate a scriitorului de a păcăli cenzura, de a se declara un spirit viu, care, chiar dacă se știe iscodit, este un păstrător al adevărului:

Nu vă jucați cu viața! Nu riscați niciodată nimic! Nu muriți din întâmplare! Nu vă grăbiți să muriți! Întotdeauna mai e ceva de făcut. Ceva de crezut. Ceva de sperat. Nu faceți excese de mâncare, de băutură, de supărare, chiar de fericire. Dați trupului și sufletului doar atât cât le trebuie și li se cuvine! (Băieșu, I, 2003, 65)

Finalul textului original se construiește în același spectru al unei fatalități coplesitoare, în care un Hamlet ce redescoperă tandrețea mamei sale, a reginei Gertrude, asistă la moartea acesteia și îl înjunghie pe Rege, forțându-l să soarbă și băutura otrăvită. Sinuciderea prințului este ieșire dramatică din scena existenței, în timp ce Hamlet al lui Băieșu asistă la momentul în care Ofelia va naște, având șansa la o altă viață. Transfigurarea simbolurilor tragice conturează spațiul derizoriului cu scopul de a manifesta ideea că există în om posibilitatea de a își schimba destinul și că nimic nu ar trebui să pară imposibil.

Nu muriți din întâmplare! este ultima piesă a lui Ion Băieșu, pusă în scenă de fiul scriitorului și regizorul Radu Băieșu, la Pancevo, în 1997,(...) numită de dramaturg „fantezie comică”. și ne menține în acel teren vast unde limitele nu sunt deloc clare între comic și tragic. (Constantinescu, C., 2006, 164)

Pornind de la premisa că orice formă de comic se originează în tragicul de care se delimitează și față de care se afirmă, textul lui Băieșu constituie o realizare excepțională a unei viziuni autentice. Și chiar dacă limitele dintre comic și tragic nu sunt clare, iar derizoriul expresiei și al acțiunii devine dominantă unui sine contorsionat de o luptă interioară profundă, presupusa fantezie comică rezultă într-o comedie cu iz tragic, un manifest al devenirii unui autor care se lasă, în mod absolut, descoperit prin aluziile pe care le face la adresa necesității unei trăiri autentice, care să ofere șansa individuală la salvare.

Nebunia și criza familială

În *Regina Lear* nu ne aflăm departe de sensul imprimat nebuniei personajelor băieșiene care caută soluții reale de a eluda tragicul existențial, nerămânând decât un derizoriu ascuns sub măștile unor indivizi îndurerați de propria poveste. Locul bătrânului rege îl ia de această dată o mamă traumatizată de respingerea celor trei fiice ale sale, care se dezic de îndatoririle familiale. Niciuna dintre ele nu îi deschide ușa, discutând monosilabic la telefon, ceea ce imprimă deziluzia mamei, în ciuda faptului că aceasta încearcă să nu pară afectată de atitudinea lor. Creând o variantă feminină a nebunului rege Lear, Băieșu aduce personajul feminin în pragul aceleiași singurătăți, după ce își părăsește casa, din cauza infidelității soțului. Rătăcitoare, mama se gândește să își reabiliteze viața, întâlnindu-l pe el, un individ misterios, despre care nu știe prea multe, dar care pare a deține cheia fericirii. Părăsind apartamentul pentru a cumpăra șampanie, acesta devine victima unui accident de

mașină, ce relevă, încă o dată, preferința dramaturgului pentru incidentele de acest tip, care ar pune la încercare conștiința vinovatului, dar și pentru hazard, providențial.

Pierzându-și mințile, regina Lear pleacă în căutarea sa și sfârșește tragic. Finalul piesei o surprinde într-un delir aproape paroxistic, urmat de un accident la fel de nefericit: „Fuge după Salvare, alergând orbește, călcând totul în picioare-decorul, scaunele din sală, spectatorii-pierzându-și pantofii, sfâșiindu-și hainele, desfigurată de spaimă, delirând.” (Băieșu, I., 2003, 482)

Gustul autorului se construiește în spectrul unui existențialism acut, al unei absurdități ce demontează orice mecanism logic al trăirii. Plasarea unui personaj feminin ca alternativă a unei masculinități asociate nebuniei în literatura shakespeariană nu face decât să îl aducă pe Băieșu mai aproape de o receptare corectă în contemporaneitate. Nicidecum el nu poate rămâne angrenat în propria sa lume, ci trece dincolo de aceasta, dezvoltând o filosofie a trăirii care întrece orice așteptări. Extrasă din realitatea sordidă a căsniciei sale, mama este expusă dramatic unor crunte întâmplări, evenimente pe care străinul le provoacă cu scopul de a demonstra firea tulburată și imorală a fiicelor sale. Sugerând existența unei familii disfuncționale, reproșurile curg continuu, într-o cascadă de invective: *josnic egoism, jegoasă lașitate, culcușul împuștit al comodității familiale*. Sunt eforturile bărbatului absurde? Există vreo șansă de reabilitarea a fetelor nerecunoscătoare sau mama devine ea însăși un om al absurdului, al revoltei contra unei stări de fapt intolerabile din punct de vedere moral? Didascaliiile devin sugestive și „sonore”, expresie a deznădejzii: *Chipul ei este alb și impenetrabil*. (Băieșu, I., 2003, 455)

Băieșu este un mare creator de figuri umane insolite, explozii ale unor conștiințe la rândul lor încărcate de regrete, remușcări sau fapte îndoielnice, dar capabile de a constitui exemple, modele pentru alții, în momentul în care societatea este incapabilă de a produce altele. În fața unui sistem el însuși descompus de propriile limite, distorsionat de vidul moral creat, acești indivizi își fac treptat loc, se ridică dintre ceilalți pentru a deveni simboluri ale unor acte justițiare, uneori ele însele deloc justificate din punct de vedere etic. Este un adevărat *no man's land*, în care parvenirea intelectuală devine modalitate de a fi în lume. Așa va apărea în scenă străinul colecționar de citate care se erijează într-un ilar spirit justițiar, decis să facă dreptate unei biete mame. Prin inserția *ochiului străinului* problematica se clarifică, perspectivele se deschid, iar familia este pusă într-o altă lumină. Intervenția bărbatului pare salutară, așa cum cea a vecinului din *Alibi* oferă unica soluție pentru a salva viața unui individ nefericit sau implicarea Jenicăi, aceasta, fiind deținătoarea proverbelor, decide soarta a doi gropari, respectând litera *legii*. Așadar, incursiunea bărbatului în viața familiei în care o mamă caută adăpost la una dintre fetele sale, dă impresia unui real panaceu, singura soluție plauzibilă de rezolvare a conflictului, doar că, insesizabil, existența celor doi se complică. Fără a minimaliza impactul îndrăgostirii pe care, de altfel, îl redă prin metafore ilare, străni în *Puterea dragostei* sau *Ciudatul rol al întâmplării*, dramaturgul alege să îl transforme pe acest ins într-un individ indispensabil unei lumi solitare în care femeia alunecă, în derivă.

Deși superficial, foarte spontan, de neînțeles, atașamentul dintre cei doi joacă un dublu rol: creează iluzia evadării, dar construiește scena unei dispariții dramatice. Nu este nici o formă a erosului, nici afiliere emoțională, ci, mai degrabă, o întovărășire menită să dea o speranță, să creeze o lume în care tragedia respingerii va putea fi uitată, digerată, interiorizată. El este ancora ei, dar printr-o dialectică inversă, a căderii, a surprării. Comicul este eminamente eludat de o filosofie a tragicului. În acesta palpita sarcasmul unui individ care o cere în căsătorie, promițându-i o altă existență în care va putea fi fericită, după ce îi denigreză fostul soț pentru falsitatea sa, presupunându-se că acesta a transformat boala în mijloc de seducție pentru o altă *ea*.

Propunându-ne un tragic diluat în comicul deriziunii, teatrul lui Ion Băieșu descrie o imagine inedită a nebuniei ca formă de subzistență într-o lume terifiată de lipsa de valori, de nimicul care înghite vis, individ și realitate. Nebunul este individul inteligent, care știe să discearnă, care întrezărește zorii unei alte posibilități și care îndrăznește să fie diferit. Lear, ca regină, și nu ca rege, pare o variantă mult mai adecvată spațiului autohton, întrucât ea conservă o ipostază profund înrădăcinată în mentalul spiritual colectiv, acela al maternității, al feminității supuse unei terifiante experiențe de viață. La Băieșu, de foarte multe ori, mama apare în ipostaze bizare, având o agresivitate feroce (*Ciudatul rol al întâmplării*) sau lipsește (*Boul și vițelii, Puterea dragostei*), evadează (*Jocul*), într-un cuvânt este lipsită de tandrețea ce învăluie imaginea ei în psihologie, filosofie sau religie. Ea devine o victimă, ajunge în pragul nebuniei și iese din scenă, așa cum o face trista regină, într-un acces al delirului psihic și emoțional. Forma nebuniei sale este un strigăt de revoltă al neputinței de a schimba ceva, o revoltă contra fatalității, a destinului pe care nu îl poate rescrie.

Concluzii

Așadar, hermeneutica pieselor băieșiene în care se poate identifica o paradigmă a nebuniei implică anumite considerații de natură simbolică și semantică, menite a re poziționa opera autorului român în sfera unei receptări corecte din punctul de vedere al valorii literare a textelor sale, care pot la fel de bine să fie considerate documente ale unei epoci complicate. În primul rând, nebunia, ca formă de raportare a individului la lume, devine poate singura posibilitate de viațuire, salvare, detașare de mediocritatea care înghite și distruge, aceasta rămânând vizibilă în destinul lui George, un nebun care inventează un accelerator de timp ca să grăbească fuga sa din real. În al doilea rând, fie că vorbim de un vecin obsedat de curățenia preșului său ori de nefericirea unei mame singure care crede că, în sfârșit, a găsit fericirea, nebunia este un rezultat al unei trăiri lipsite de vitalitate, sens, miez. Nu în ultimul rând, continuumul spațiu-timp creat prin analogia atât de inspirată dintre *Hamlet*, proiecție shakespeariană, și cel din *Nu muriți din întâmplare!* dezvoltă un comic al absurdului existențial, în care, printr-o intertextualitate genială, se redă imposibilul care devine posibil prin intuiția unui dramaturg care potrivește perfect piesele pe tabla de șah.

Referințe

- Adler, Alfred, *Înțelegerea vieții/ Cazul domnișoarei R. Interpretarea unei povești de viață*, Editura Trei, 2018.
- Balotă, Nicolae, *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, București, 1971.
- Constantinescu, Cătălina, *Ion Băieșu. Studiu monografic*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006.
- Dominte, Carmen, *Absurdul ca aventura existentială*, Editura Ars Docendi, Universitatea București, 2014.
- Enăchescu, Constantin, *Fenomenologia nebuniei*, Editura Paideia, București, 2003.
- Frankl, E. Viktor, *Omul în căutarea sensului vieții*, Editura Meteor Press, București, 2009.
- Liiceanu, Gabriel, *Nebunia de a gândi cu mintea ta*, Editura Humanitas, București, 2016.
- Mihalevschi, Mircea, *Tragic vs deriziune*, Editura Exponto, Constanța, 2003.
- Sartre, Jean-Paul, *Cuvintele. Greșala*, Editura RAO, București, 1997.

LA FOLIE AU PRISME DU GENIE ARTISTIQUE DANS L'ŒUVRE D'ÉMILE ZOLA

Taha Mssyeh

Laboratoire SLLACH, USMBA, Fès, Maroc

Abstract. *Madness in French literature remains a rather vague term, or a disease, if not a privilege. For Zola, it's a phenomenon that can be scientifically explained by physiology and environmental studies. Zola pursues the symptoms of this disease in his characters throughout his work. That's why, in the very first novel of his fresco Les Rougon-Macquart: La Fortune des Rougon, he gave the seeds of madness to the founder of the protagonists' lineage: grandmother Adélaïde Fouque, so that he could diversify his field of experience. Our research follows Zola's scientific path to explain, precisely and according to environmental studies, Mouret's transition from a normal person to a mad one.*

Keywords: *madness; mad; insane; crazy; lunatic.*

Introduction

Tison créatif, la folie n'a de cesse d'attiser la curiosité inventive de l'artiste, par-delà grivois, d'encenser le temple des chefs-d'œuvre, l'odéon de l'inédit où tout talent évident y déploie ancre et grappin. La folie d'Adam, la curiosité de Pandore ne sont guère, sur ce, un élan en abîme qu'elles ne soient quêtes et découvertes par-delà l'interdit ; communément conjugué entre tous les mortels.

Face à son caractère fougueux marqué par des comportements hors-normes, voire démesurés, notamment le germe lugubre dont « Jacques Lantier » entache les wagons de La Bête humaine, Zola dépeint dans *L'Œuvre* (Zola, É., 2006) le côté sublime de la folie en tant qu'erg d'innovations, épice et agrément indispensables à toute vision esthétique.

Jeton des Macquart, lignée bâtarde d'une union illégitime oscillant entre folie et raison, logique et dérèglement, il se distingue de sa fratrie ; Nana qui a choisi d'être du milieu, de s'exhiber sur l'estrade, dans *Nana* ; Étienne, dans *Germinal*, dont les épaules endurent la souffrance des mineurs ; Jacques dont la névrose engendre des anomalies forcenées, riposte immédiate à des traumas d'un enfant qui endure la violence parentale ; Claude Lantier, l'artiste fou, dont le pinceau révolté compose des camaïeux étranges et inhabituels.

Reconnue pionnière pour avoir déroulé le tapis rouge à la combinatoire folie/génie artistique d'une manière imagée, la vision bachelardienne n'a de cesse de remettre en cause abscons et subjacent, d'en identifier les justes paramètres : « Il ne faut pas trop vite

s'adresser aux constructions de la raison pour comprendre un génie artistique original. L'inconscient, lui aussi, est un facteur d'originalité ». (Bachelard, G., 1949, 67)

D'« Allegro con brio » (De Rotterdam, É., 1994, 7), Érasme s'en sert métaphoriquement en vue d'accorder tempo et folie ; dans quelque mesure comment ladite chimère exprime le charme, si ce n'est la musicalité de la vie :

la Folie qu'elle agit en bienfaitrice de l'humanité, il souligne que les faiblesses de l'esprit humain, ces petites folies que nous vivons au quotidien, par exemple dans l'expérience de l'oubli, de l'ignorance, de l'étourderie ou de l'espérance, sont précieuses à un double titre : elles rendent la vie plus vivable, moins désespérante, mais aussi elles nous font découvrir que le psychique a plus d'extension que le conscient et que tout ce qui est réel n'est pas forcément rationnel. (De Rotterdam, É., 1994, 9)

La folie sœur de l'inconscient, fleuve énigmatique où rêverie et rêvasserie se dématérialisent pour donner lieu à des fécondités de fine flore, d'une mesure qui échappe à l'intellection. Elle est, en somme, une sorte de libération de l'esprit, un catalyseur de tout génie artistique ou scientifique.

Notre objectif est d'étudier la folie au prisme du génie artistique, notamment comment ladite chimère peut-elle être une source intarissable de créations aussi inédites qu'excentriques, souvent réfutées par le « Jury », ou la Société. Comment la folie façonne-t-elle le génie artistique ? Dans quelle mesure met-elle également au trottoir un artiste vautré entre l'enclume de l'incompréhension et le marteau de la sous-estime ?

Il en découle de cette problématique deux axes majeurs. D'emblée, nous étudierons la relation folie et génie artistique. Dans un second axe, nous verrons les vaines tentatives de l'artiste fou d'être compris, non accepté par un jury respectant les normes de l'art de son époque. Notre recherche sillonne les sentiers du génie artistique aux confins de la folie, à travers la passion impérieuse d'un protagoniste en quête de peindre le Grand tableau, le chef-d'œuvre qu'attendent tous les salons parisiens.

Acoquinement folie, génie artistique

Parmi la large panoplie des personnages de la saga Rougon-Macquart, Zola s'est résigné d'emprunter le génie artistique aux descendants des Macquart, la souche de travers, la fausse couche de la grand-mère Adélaïde Fouque. Cette dernière, depuis naissance :

était restée la grande fille étrange qui passait à quinze ans pour une sauvage ; non pas qu'elle fut folle, ainsi que le prétendaient les gens du faubourg, mais il y avait en elle un manque d'équilibre entre le sang et les nerfs, une sorte de détraquement du cerveau et du cœur, qui la faisait vivre en dehors de la vie ordinaire, autrement que tout le monde. (Zola, É., 2010, 46)

Héritier de la dissonance d'A. Fouque, Claude Lantier échappe aux fourvoiements de la juste mesure au gré d'une disposition dementielle que concrétise une fébrilité artistique incommensurable : « il continua d'un flot intarissable, sans perdre un coup

de pinceau » (p. 25-26). L'image de l'artiste fou s'interprète également par le portrait physique et psychologique de Claude :

C'était un garçon maigre, avec de gros os, une grosse tête, barbu, le nez très fin, les yeux minces et clairs. Il portait un chapeau de feutre noir, roussi, déformé, et se boutonnait au fond d'un immense paletot, jadis marron tendre, que les pluies avaient déteint en larges traînées verdâtres. Un peu courbé, agité d'un frisson d'inquiétude nerveuse qui devait lui être habituel, il restait planté dans ses gros souliers lacés ; et son pantalon trop court montrait ses bas bleus. (Zola, É., 2002, 12)

Par duplicité des tons : noir et clair, bleu et verdâtre, roussi et marron, Zola fait allusion dans *le Ventre de Paris* à la dichotomie du pinceau claudien, l'artiste qui dépendra le monde autrement. D'ailleurs, son pullulement nerveux semble de concert avec une telle binarité tinctoriale. Le fait que Zola introduit Claude dans un passage où il y a présence de l'agent double, Florent Quenu, le protagoniste principal des Halles parisiennes, accentue la duplicité génie/folie, obscurité/sobriété.

Le nouveau Prométhée, Claude, l'artiste fou, en perpétuel quête du Grand tableau, ose introduire la flamme du changement, d'enfreindre dictas et doxas de la peinture enseignés à l'école des Beaux-Arts : « lorsque le gamin s'était révélé avec des ambitions plus hautes, s'attaquant à la peinture, parlant de l'École, il y avait eu des querelles, des gifles, une série de brouilles et de réconciliations ». (41)

Zola illustre, sur ce, qu'une personne « normale », étant baptisée dans la mare du rituel, est plus assortie à la soutane sociale, aussi encline à réitérer sentiers godronnés. Isaac Newton, M. Al-Khwarizmi, Steve Jobs et tant d'autres, à contrario, ont choisi d'être fous, de cueillir la Pomme :

La pomme est symboliquement utilisée en plusieurs sens apparemment distincts, mais qui, plus ou moins, se le joignent : ce sont la pomme de Discorde attribuée par Pâris ; les pommes d'or du Jardin des Hespérides, qui sont des fruits d'immortalité ; la pomme d'or consommée par Adam et Eve ; la pomme du Cantique des Cantiques... (Chevalier, J. & A. Gheerbrant, 1982, 812)

Vis-à-vis de l'artiste fou, Zola introduit, dans Thérèse Raquin, l'équipollent raisonnable de Claude : Laurent. Ce dernier, comme le bas de la pyramide artistique, intéressé, abandonne le travail esthétique une fois que la chance de gagner plus dans un autre domaine qui se présente à ses yeux :

Il ne paraissait point trop vaniteux comme artiste, il ne se désespéra pas outre mesure, lorsqu'il lui fallut jeter les pinceaux. Il ne regretta réellement que l'atelier de son camarade de collège, ce vaste atelier dans lequel il s'était si voluptueusement vautré pendant quatre ou cinq ans. Il regretta encore les femmes qui venaient poser, et dont les caprices étaient à la portée de sa bourse. Ce monde de jouissances brutales lui laissa de cuisants besoins de chair. Il se trouva cependant à l'aise dans son métier d'employé ; il vivait très bien en brute, il aimait cette besogne au jour le jour, qui ne le fatiguait pas et qui endormait son esprit. (Zola, É., 2017, 55-56)

Hormis cet acabit, la folie nourrit les terrains de l'innovation bien loin de l'hospice traditionnel, Claude exerce une révolte esthétiquement excentrique, dans une harmonie stylistique et artistique avec la toile de Courbet. Laquelle toile, jadis réservée aux thèmes jugés nobles, charrie aujourd'hui la voix du peuple :

Onde sans cesse émue !
 Où l'on ne jette rien sans que tout ne remue !
 Vague qui broie un trône et qui berce un tombeau !
 Miroir où rarement un roi se voit en beau !
 Ah ! si l'on regardait parfois dans ce flot sombre,
 On y verrait au fond des empires sans nombre,
 Grands vaisseaux naufragés, que son flux et reflux
 Roule, et qui le gênaient, et qu'il ne connaît plus. (Hugo, V., 2012, 106)

Courbet a compris comme Zola que le flambeau de tout génie artistique ou scientifique se fonde sur la folie de rejeter axiomes en vogue et de voir le monde d'un œil vierge.

Transmutation de la névrose de la grand-mère A. Fouque, la folie de Claude « une continuelle passion » (10), une flamme ignée qui l'attise à voguer dans l'univers des couleurs à la quête de l'Esmeralda, la présumé étoile des salons parisiens : « Quand il s'agit de cette sacrée peinture ; j'égorgerais père et mère » (9). Ce feu incandescent pour l'art s'explique par une sorte de motricité « qui semblait faire vivre le crayon au bout de ses doigts minces, et dont elle était très touchée, sans savoir pourquoi. » (10) Par les lois de l'hérédité et du milieu Zola affirme : « nous saurons comment fonctionne la machine individuelle de l'homme, comment il pense, comment il aime, comment il va de la raison à la passion et à la folie ». (Zola, É., 2015, 16-17)

Lauréat de l'école des Beaux-Arts, Camille Claudel semble la forme féminine in extenso dont Zola s'est inspiré pour dépeindre son anti-héros, le peintre-fou, Claude Lantier. Sagaces, les deux artistes « procèdent d'un art absolument nouveau qu'elle avait découvert, un art qui n'a jamais été commun sur la terre et qui est d'une valeur inappréciable ». (Vircondelet, A., 2016, 35)

Fou, Claude entame sur le « vif » l'esquisse de *La femme nue* vautre sur l'herbe verte, symbole de toute fécondité, l'Ève amadouée, sans même avoir le consenti de Christine que la fugacité de quelque soupir de son corset l'inspire de se mettre immédiatement à l'ouvrage : « il avait peur qu'elle ne bougeât, il se remettait vite à la besogne, en retenant sa respiration, par crainte de l'éveiller » (8). Toutefois, Claude dulcine la toile chérie au prix de la personne pour que son œil de génie implore l'image première, et non point le corps. Ce qui complique exponentiellement le travail du génie fou d'atteindre l'inatteignable, l'idéal.

La lutte des deux femmes au soleil à côté de la femme nue est la toile qui ronge le plus Claude, l'épuise de son énergie pour qu'il se détourne vers *L'enfant mort*, l'image antagonique de verdure et fécondité. Cette peinture chaotique traduit le génie de

Claude de ne point s'éroder de ce qu'il aime, de ce qui lui parle. D'ailleurs, *L'enfant mort* est aussi banal que l'enterrement à Ornon de Courbet.

Depuis enfance, Claude végète dans un milieu colorié. À l'école des Beaux-arts, il se frotte tout le temps à des personnes de divers couleurs de sorte que tous ses amis sont artistes, que même ses meubles sentent la peinture :

Le divan était brossé, l'armoire frottée et luisante, la table de sapin désencombrée de la vaisselle, nette de taches de couleurs ; et, au-dessus des chaises posées en belle symétrie, des chevalets boiteux appuyés aux murs, le coucou énorme, épanouissant ses fleurs de carmin, avait l'air de battre d'un tic-tac plus sonore. (68)

Bien que profil de Claude ne soit pas dissipé, il se dessine en double perspective, notamment par l'adjectif « flâneur » (2) qui renvoie simultanément au poète Rimbaud et au protagoniste de *Crime et Châtiment* Raskolnikov, une expression qui fait allusion à l'artiste fou : « De ce travail héroïque, il sortit une ébauche magistrale, une de ces ébauches où le génie flambe, dans le chaos encore mal débrouillé des tons » (169).

De cette peinture apocalyptique, *La femme nue* rime à merveille avec *l'enfant mort* où sensuel et morbide se déploient pour laisser place à une création iconoclaste. Les deux chefs-d'œuvre de Claude rappellent aussi la mort de Léopoldine où V. Hugo tourné en savant fou, implore et blasphème, où allitérations et assonances chantent et parjurent.

Zola, par milieu et hérédité, dépeint l'image de l'artiste fou, Claude, le jeune révolutionnaire qui n'a de cesse d'esquisser de nouveaux tableaux, la peinture de son propre vécu. Originalité ainsi que simplicité sont l'essence même de la peinture claudienne, laquelle peinture est souvent mal prise par le Jury.

L'artiste fou devant le Jury

Être génie, c'est sortir du cercle vicieux du rituel, échapper au pâtre social pour enfin endurer la mécompréhension des siens... Cet élan frankensteinien ressorti d'une anomalie artistique, échappe à la formalisation du savoir. Fanatique des établissements uniformisés, le Jury est préprogrammé à être extrémiste aux créations inédites vouées à tout déconstruire et reconstruire :

Les facultés françaises possèdent une liste officielle des sciences, sociales et humaines, qui font l'objet d'un enseignement reconnu, obligeant de la sorte à limiter la spécialité des diplômés qu'elles confèrent : vous pouvez être docteur en esthétique, en psychologie, en sociologie, vous ne pouvez l'être en héraldique, en sémantique ou en victimologie. Ainsi, l'institution détermine directement la nature du savoir humain, en imposant ses modes de division et de classement, exactement comme une langue, par ses "rubriques obligatoires" (et non seulement par ses exclusions), oblige à penser d'une certaine façon. (Barthes, R., 2015, 13)

L'artiste fou, le père fondateur qui est fait pour construire sa propre école, n'y puit parvenir sans qu'il passe par les toiles d'un jury respectant fort bien quelques grilles de critères jugeant de la validité d'une œuvre d'art :

Il fut un temps où il se faisait un grand bruit autour de M. Courbet le maître-peintre d'Ornans, comme il s'intitulait lui-même. *L'Enterrement à Ornans, Les Casseurs de pierres, Les Demoiselles de campagne* soulevaient des tempêtes ; on dénigrait, on exaltait l'artiste avec une violence extrême. (201)

Camille Claudel dont les tableaux, aujourd'hui, se distinguent par une beauté inestimable, ont connu le rejet du jury. Porter un jugement même « objectif » sur une œuvre artistique ne peut s'en passer d'un nombre de critères aussi canoniques que discriminatifs pour un pionnier qui sort de l'ordinaire. Autrement dit, à quel point l'art peut-il être mesurable ?

Il établissait maintenant en principe qu'on devait toujours présenter quelque chose au jury, uniquement pour le mettre dans son tort ; et il reconnaissait du reste l'utilité du Salon, le seul terrain de bataille où un artiste pouvait se révéler d'un coup. Le jury refusa le tableau. (148)

La bataille d'Hernani, sur ce, reste un trophée incontestable sur le conservatisme, l'injustice littéraire comme artistique : « La bataille d'Hernani constitue l'événement littéraire par excellence qui éclipse presque l'œuvre, apogée du conflit entre les classiques et les romantiques ». (Aprile, S., 2015, 34)

Passant un temps fou à se sacrifier pour peindre ses chefs-d'œuvre, création du cœur et de l'âme, marqué par la mort de son petit enfant, la tête gonflée, et de son amour chéri, Christine, Claude se heurte sans cesse à la barrière du jury, un mur inébranlable :

Il le crut reçu, tous les amis crièrent au chef d'œuvre, répandirent le bruit que le Salon allait en être révolutionné. Et ce fut de la stupeur, de l'indignation, lorsqu'une rumeur annonça un nouveau refus du jury. Le parti pris n'était plus niable, il s'agissait de l'étranglement systématique d'un artiste original. (148)

La duplicité génie/folie, beauté/morbidité est l'essence même du pinceau claudien qui, à l'instar de Charles Baudelaire, après chaque élévation, s'engouffre dans l'esthétique de la laideur. Là où la belle Passante dévoile « sa jambe de statue », (Baudelaire, Ch., 2011, 157) « la carcasse superbe » (73) rayonne en un beau matin d'été, *La femme nue* prend part à la partie :

La lumière s'en allait, et il y a eu un moment, sous un petit jour gris, très fin, où j'ai brusquement vu clair : oui, rien ne tient, les fonds seuls sont jolis, *La femme nue* détonne comme un pétard, pas même d'aplomb, les jambes mauvaises... Ah ! c'était à en crever du coup, j'ai senti que la vie se décrochait dans ma carcasse... Puis, les ténèbres ont coulé encore, encore : un vertige, un engouffrement, la terre roulée au néant du vide, la fin du monde ! Je n'ai plus vu bientôt que son ventre, décroissant comme une lune malade (193).

Être entre-deux, naître sous deux étoiles provoquent l'effet camélia, une fleur à double facette, belle et méchante. D'ailleurs, Claude Lantier est souvent de pied à cheval entre le normal et le lunatique, le génie et le fou, le beau et le gore. Le lactescent de la peau de *La femme nue* se casse par le choquant de *L'enfant mort* à la tête gonflé, les mains les bleuâtres.

La jeune fille aux camélias de Hiroshi Harada qui endure misères et viols, *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas, la belle phthisique qui parsème rose et sang ne sont autre que les deux faciès du dè qu'illustre la peinture claudienne : « " L'Ero Guro " est un genre artistique et littéraire japonais où se mêlent l'érotisme et le gore ». (Cooper, D., 2016, 69)

Comme Baudelaire, le génie de Claude reflète la nature, le conflit entre utopie et dystopie, enfer et paradis. Contrairement à l'École classique qui renforce dans une certaine mesure le goupillon de l'ethnocentrisme, la sacralité des rois, la division des mortels en deux castes : noble pensante et populace naïve, le génie de la vague réformatrice est dans la folie de faire chavirer les piliers de l'obscurantisme et de reconstruire un monde plus équitable, plus vivable. Le fait que V. Hugo dépeint dans *Hernani* l'héritier de Charles Quint, Don Carlos, dans une toile névralgique, un roi lâche qui ment, est dans ce sens :

Duc, ce n'est pas d'abord
De cela qu'il s'agit. Il s'agit de la mort
De Maximilien, empereur d'Allemagne (Hugo, V., 2012, 106).

Si V. Hugo, Hiroshi Harada ont gagné leur bataille contre présupposés et despotisme du jury, ils sont effectivement sains ou moins fous que Claude. Ce dernier est critiqué même sur la perspective de sa dulcinée pour être maljugé par ses propres amis : « qu'il n'a pas eu le génie assez net pour la planter debout et l'imposer dans une œuvre définitive » (265).

Claude est tellement rongé par l'injustice du jury, par l'envie de peinturlurer le Grand tableau, qu'il s'ignore totalement dans les affres de son propre monde : « Ose donc dire qu'elle ne t'a pas envahi membre à membre, le cerveau, le cœur, la chair, tout ! Elle te tient comme un vice, elle te mange. Enfin, elle est ta femme, n'est-ce pas ? Ce n'est plus moi, c'est elle qui couche avec toi... Ah ! maudite ! Ah ! gueuse ! » (215). Infecté par l'effet pygmalion, complexe de la majorité des génies, Claude se soulage dans la solitude.

Outre l'effet d'être seul au milieu des siens, la méconnaissance ronge le cœur de Claude qui escompte le moindre geste d'intérêt :

Et Claude souffrait plus encore de l'abandon de son œuvre. Un étonnement, une déception, le faisait chercher des yeux la foule, la poussée à laquelle il s'attendait. Pourquoi ne le huait-on pas ? Ah ! les insultes de jadis, les moqueries, les indignations, ce qui l'avait déchiré et fait vivre ! Non, plus rien, pas même un crachat au passage : c'était la mort. Dans la salle immense, le public défilait rapidement, pris d'un frisson d'ennui (265).

Dans un Paris pourri, Claude dans un dernier élan tente de se fier à son soi-disant ami Fagerolles, un peintre aussi victorieux que dupe :

Depuis huit jours, Fagerolles, dont le carnet débordait de notes, se livrait à des marchandages compliqués pour trouver des voix en faveur de Claude ; mais l'affaire était dure, elle ne s'emmanchait pas avec ses autres engagements, il n'essuyait que des refus, dès qu'il prononçait le nom de son ami ; et il se plaignait de ne tirer aucune aide de Bongrand, qui, lui, n'avait pas de carnet, d'une telle maladresse d'ailleurs, qu'il gâtait les meilleures causes, par des éclats de franchises inopportuns. Vingt fois, Fagerolles aurait lâché Claude, sans l'obstination qu'il mettait à vouloir essayer sa puissance, sur cette admission réputée impossible. On verrait bien s'il n'était pas de taille déjà à violenter le jury. Peut-être y avait-il en outre, au fond de sa conscience, un cri de justice, le sourd respect pour l'homme dont il volait le talent (202).

Après de multiples refus et malhonnêtetés, Claude met fin à sa vie en fidèle à son art mal estimé par ses semblables.

Reconnu pour ses dénouements tragiques – la mort de Marthe et Mouret dans *La Conquête de Plassans*, de Laurent et Thérèse dans *Thérèse Raquin*, de Silvère et Marie dans *La Fortune des Rougon...* – Zola a choisi également de mettre fin à la vie de Claude, l'artiste fou, exclu, martelé par le Jury non point qu'il fut moins talentueux, mais que son pinceau éprouve une touche inaccoutumée, en vue de s'interroger sur la condition de l'art, du génie artistique dans un monde qui n'encourage guère l'artiste fou.

Conclusion

Zola aborde dans *l'Œuvre* le thème de la folie au prisme du génie artistique. Il a choisi, sur ce, de mettre la relève artistique aux mains d'une personne atteinte d'une névrose héréditaire en vue de créer un chantre entre l'habituel et l'inaccoutumé. Qu'il soit ressortissant de l'école des Beaux-Arts, Claude Lantier semble assez fou de dénigrer les sentiers prétracés et d'emprunter une voie à part entière, celle de la création et de l'innovation.

Claude éprouve un talent indéniable, une touche hors du commun qui se manifeste dans des toiles de pied à cheval entre le beau et le choquant. Dans *l'Œuvre*, Zola esquisse l'image de l'artiste fou tant sincère à son art qu'il ne se fie qu'à sa propre volonté de changer, de donner libre cours à son pinceau de peindre cuit et cru, sérieux et trivial.

Claude Lantier contracte de la folie de la grand-mère Adélaïde Fouque de sa maman Gervaise Macquart. Laquelle folie se transmute en une passion incandescente qui l'incite au lieu d'encenser le temple des aliénés, d'être en perpétuelle quête de peindre le Grand tableau, le chef-d'œuvre qu'escomptent tous les salons parisiens.

L'odyssée de Claude débute avec *La femme nue*, la miniature de sa dulcinée Christine, et finit par *L'enfant mort*, l'éclipse de son bonheur conjugal. Vis-à-vis de la fécondité

de la femme nue au milieu de la verdure Claude expose le crépuscule de la vie, la mort d'un enfant qui n'a absolument point encore l'âge de périr. Cette fécondité/stérilité est l'essence même du pinceau claudien. Un pinceau continuellement sous l'influence de la névrose.

Zola présente Claude, le génie fou, comme un peintre qui a peu de succès à cause de ses toiles jugées étranges, incomplètes. Ce dernier en perpétuelle quête de l'absolu semble incapable de terminer *La femme nue*, une création qui le dépasse puisqu'elle incarne la bien-aimée idéale. Si Claude est l'exemple par excellence de l'artiste fou dans la mesure où sa plume enfreint dictas et doxas artistiques, et que sa peinture jaillit naturellement du bas fond de l'âme pour dépeindre en toute sincérité les deux facettes du dé : vénustés et vicissitudes de la vie, il ne renâcle pas à entasser les injustices du jury.

Dans un Paris pourri, Claude est continuellement happé par la promiscuité du Jury qui, à part son soi-disant rôle, illustre la malhonnêteté, une parodie de jugements frauduleux. Si mal jugé par le Jury, Claude met fin à une vie qui ne peut guère respirer sans l'odeur de la peinture.

Références

- Zola, Émile, *l'Œuvre*, Folio, Paris, 2006.
- *La bête humaine*, Folio, Paris, 2001.
 - *Le Roman expérimental*, BnF-Partenariats, Paris, 2015.
 - *Nana*, Folio, Paris, 2002.
 - *Thérèse Raquin*, Flammarion, Paris, 2017.
- Aprile, Sylvie, *La révolution inachevée - 1815-1870*, Humensis, Paris, 2015.
- Bachelard, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 1949.
- Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, Flammarion, Paris, 2011.
- Charles, Victoria, *L'Art roman*, Parkstone Press International, New York, 2021.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1982.
- Cooper, Dennis, *Le fol marbre, Roman traduit de l'américain par Elsa Boyer*, P.O.L., Paris, 2016.
- Rotterdam, Érasme, *Éloge de la folie*, Babel, Arles, 1994.

THE CURSE OF INTELLIGENCE: THE LONE GENIUS AND THE MAD SCIENTIST

Bianca-Iuliana Franke (Misinciuc)

"Gheorghe Asachi" Technical University of Iași, Romania

Abstract. *This paper analyzes the image of the lone genius and that of the mad scientist in scholarly literature and investigates the downsides of high intelligence and creativity. A review of relevant academic work reveals that these matters are very much debated in the scientific community, with some researchers dismissing such ideas as myths, and others bringing evidence to support their validity. Behind the romanticized representation of the individualistic lone genius and the anecdotal tale of the mad scientist, there are clues that set a connection between myth and reality. Scientific and artistic intelligence are examined in relation to loneliness and madness, looking to clarify the associations between high cognitive or creative ability and some mental health issues and their implications. Certain personality traits, ways of thinking and ways of responding to stimuli, were found to increase the vulnerability of highly intelligent or creative people to issues such as loneliness, mood disturbances, anxiety disorders, schizophrenia-spectrum disorders, and even physiological diseases, addiction to alcohol and other illicit substances. Genius, loneliness and madness are not inherently akin, but they share common ground and their intersection points act as quirks that ultimately enable highly intelligent and creative individuals to think outside the box, spawn original ideas, have a visionary perspective and achieve the outstanding. A small experiment is conducted to explore the link between creativity, loneliness and mood swings.*

Keywords: *scientific intelligence; artistic intelligence; loneliness; madness; experiment.*

Introduction

The study of intelligence has sparked much interest and debate in the academic world, given the numerous areas of focus in this field, including the definition of intelligence, theories regarding its emergence, disputes about the inheritance or heritability of intelligence, genetic versus environmental approaches, nature versus nurture arguments, types of intelligence, human versus artificial, the prospects, uses and limitations of artificial intelligence, animal intelligence, intelligence testing, interactions and connections between intelligence and other aspects of human behavior and physiology. This wide range of topics of interest brings together researchers from various fields, such as psychology, psychiatry, neuroscience, genetics, anthropology, linguistics and information science. Even sociology, law and criminology investigate the links between intelligence, crime and insanity.

Definition and types of intelligence

The initial notion of “general intelligence” as a general cognitive ability (Spearman 1904, 1927, cited in Schlinger, H. D., 2003) has evolved into a broader understanding of intelligence as a set of various mental aptitudes, skills and ways of learning, perceiving and comprehending. Sternberg's triarchic theory, which proposed three types of intelligence – analytical, creative and practical (Sternberg, 1984, cited in Schlinger, H. D., 2003) was followed by Gardner's theory of multiple intelligences, which introduced eight types of aptitudes: linguistic, mathematical, spatial, musical, bodily-kinesthetic, interpersonal (social), intrapersonal (understanding of self) and naturalist (understanding of the environment) (Gardner, H., 2006). Gardner later speculated about two other possible intelligences: existential (the big questions) and pedagogical, thus raising the number to ten types of intelligence (Gardner, H., 2013). Apart from these, more recent research has also established the concept of emotional intelligence, introduced by J.D. Mayer and his colleagues and popularized by D. Goleman (Schlinger, H. D., 2003) and the notion of artificial intelligence, which is revolutionizing information technology and science. While some scholars conceptualize intelligence as a quality that individuals possess, others argue that intelligence is a myth (Schlinger, H. D., 2003) and that it is merely a term which should be used to describe various intelligent behaviors that occur in diverse contexts and can be generated by environmental input.

Intelligence is generally defined as a complex cognitive ability to learn from experience, to recognize and solve problems, to understand abstract notions, to be self-aware, to apply reason and logic to various situations. Intelligent people are typically successful and have great achievements, but intelligence may also come with downsides on the level of mental and emotional wellbeing. We will look at scientific and artistic intelligence in relation with loneliness and mental health problems in order to better decipher the image of the lone genius and that of the mad scientist.

Loneliness

The image of the lone genius depicts a discoverer, an innovator or a creator that transcends his or her condition and environment, as well as societal norms, constraints and traditions, to achieve something original. The lone genius is illustrated as a highly gifted individual who isolates themselves from the world in order to create. Montuori and Purser attempt to deconstruct the “myth” behind this “romanticized” image of an autonomous, individualistic creator and they propose a more social and environmental approach to creativity, arguing that creation occurs within and is influenced by a social context, a community and a cultural environment. Notions such as autonomy and originality are questioned and seen as rather one-sided and stemming from a modern cult of genius and a hyper-individualistic understanding of creativity. The authors criticize the praise and acclamation of individualism as opposed to collectivism, of isolation as opposed to community and they highlight the beneficial role of society as an environment that sparks creativity (Montuori, A., R.E. Purser, 1995).

However, besides this division from the scientific community as an aspect of the myth, remains the reality of some facets of the lone genius image – the feeling of not belonging, the sense of being different from one's peers and the psychic isolation that derives from these feelings.

Loneliness and scientific intelligence

Individuals who possess scientific intelligence are smarter than their peers and may find it hard to socialize even from an early age. Research on the psychological wellbeing of gifted individuals (children, adolescents and adults) has revealed evidence to support two distinct possibilities: that giftedness can either boost resiliency or, on the contrary, give rise to vulnerability (Neihart, M., 1999). The outcome might be positive or negative depending on the type of giftedness, appropriate education and personal characteristics. But, regardless of the nature of the outcome, studies show that academically gifted students, for instance, generally possess a set of personality traits (Hawkins, J., 1998) that could potentially make them vulnerable and that a significant number of these individuals experience psychological problems (Pfeiffer, S. I., V.B. Stocking, 2000). Such personality traits have been revealed by examining psychological types of gifted adolescents, who were found to score higher on introversion, intuition, thinking and perceiving, as measured by the Myers-Briggs Type Indicator (MBTI), which reports four pairs of personality types: Extraversion/Introversion (E/I), Sensing/Intuition (S/N), Thinking/Feeling (T/F), and Judging/Perceiving (J/P) (Hawkins, J., 1998). All these traits can potentially lead the individual who possesses them to be more aware of themselves and others, to get hurt more easily, to become weary of interaction, to immerse themselves into their thoughts and to seek solitude.

A quintessential image of the lone genius can be observed in *Luceafărul*, one of the most famous poems written by M. Eminescu, who is considered to be the greatest Romanian poet. *Luceafărul* (“The Evening Star”) displays an allegory of the condition of the genius through an eerie love story between a beautiful young woman and the brightest star in the sky. When asked to renounce his condition and descend from the sky, the superior being makes a timeless journey to meet the Creator and pleads to become a mortal in order to be together with his beloved, but learns that she has given into the earthly charms of a man from her world, so he abandons his quest and resumes his celestial place. The concluding lyrics of the poem encapsulate the condition of the genius: “Ce-ți pasă ție, chip de lut, / Dac-oi fi eu sau altul?. / Trăind în cercul vostru strîmt / Norocul vă petrece, / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece.” (“It is all the same to you, clay face, / If it is me or another. / You live on in your tight circle / Governed by chance, / While I remain in my world / Immortal and cold.”) – my translation) The lone genius embraces his condition and accepts the fact that he cannot have both celestial giftedness and telluric bliss at the same time. In a way, the genius appears to not even be human and displays a sense of superiority and perhaps even a sort of arrogance of the intelligent individual, who contemptuously distances themselves from the mundane world, but the blessing of greatness comes at the cost of being condemned to loneliness.

Loneliness and artistic intelligence

Studies show that the rates of depression, manic-depressive illness, and suicide in creative people are greatly increased, especially among writers and artists (Neihart, M., 1998). There is a fine line between solitude and loneliness, between the role of solitude in creation and the impact of loneliness on the creative individual. Loneliness accompanies creativity, leading to pain and despair, but at the same time, solitude is necessary in the creative process (Tick, E., 1998).

Freddie Mercury, the late lead singer of the British rock band Queen, confessed in an interview from 1985: “You can have everything in the world and still be the loneliest man. And that is the most bitter type of loneliness. (...) Success has brought me world idolization and millions of pounds, but it’s prevented me from having the one thing we all need - a loving, on-going relationship. (...) Can you imagine how terrible it is when you've got everything and you're still desperately lonely? That is awful beyond words. (...) I’m so powerful on stage that I seem to have created a monster. When I'm performing, I’m an extrovert, yet inside I’m a completely different man.” These words reveal the feelings experienced by the artistic genius, the sadness and struggle to find happiness outside of the creative process, in the real world. This is the case of many artists that battle depression, sometimes addiction and in some cases, even lose the fight and commit suicide.

Creation often appears in times of turmoil, sorrow, instability and loss and it can be used by the artist as a mechanism to cope. The cathartic role of art is that of turning negative experiences into something positive, of making something beautiful for others and healing oneself in the process.

Madness

The image of the mad scientist illustrates the archetype of an intellectual who comes through as peculiar, eccentric, dangerous or even insane. This image is depicted in literature and cinema through unique, bold, extravagant or mysterious characters, mad professors or mad doctors that conduct taboo experiments, cross conventional boundaries and may even become evil antagonists. There is also a caricatural dimension of the image of the mad scientist, exhibiting a quirky appearance and a flamboyant demeanor. Deviant, schizoid behaviors have come to be associated and somewhat synonymous with creative genius: “Deviant behavior, whether in the form of eccentricity or worse, is not only associated with persons of genius or high-level creativity, but it is frequently expected of them.” (Rothenberg, 1990, cited in Neihart, M., 1998). The association between an illustrious mind and madness dates back to the time of the Ancient Greek philosopher Aristotle, who reportedly said: “No great genius was without a mixture of insanity” (Langsdorf, 1900, cited in Neihart, M., 1998).

A. Dietrich calls the image of the mad scientist a “mythconception” and very humorously embarks on a journey to debunk it. He starts with a few examples of

famously genius and troubled people from throughout history like Vincent van Gogh, Isaac Newton, Wolfgang Amadeus Mozart, Edgar Allen Poe, Franz Kafka, Robert Schumann, Michelangelo, Virginia Wolf, Richard Strauss, John Nash, or Ernest Hemingway, who “were all, at some point in their lives, anguished, tormented, alcoholic, angst-ridden, manic, outright psychotic, or just plain weird.” Dietrich claims that the image of the mad genius in scientific literature is based on quirky anecdotes and folkloric stories, instead of valid scientific data and he concludes: “The simple truth of the matter is that the VAST majority of creative people are not mentally ill and, more importantly, the VAST majority of those suffering from psychopathology are not geniuses.” (...) “People greatly underestimate the probability of a genius being totally sane and greatly overestimate the probability of an individual with mental illness being creative. The fact is that a very large proportion of creative people have no pathological symptoms.” The main point of this argument is that when it comes to genius and madness, people overestimate the frequency of co-occurrence, and thus their causal relationship (Dietrich, A., 2014).

However, many researchers from different fields believe that there is, indeed, a connection between the two, based on both empirical and informal evidence. Apart from the arguably coincidentally high rates of psychopathology among some of the most eminent and famous geniuses, studies have investigated the actual links between intelligence, creativity and mental health issues, in an attempt to elucidate their mutual traits and common underlying mechanisms.

Madness and scientific (general) intelligence

Research has linked high intelligence with overexcitabilities in various domains that can be empowering and disabling at the same time and may thus predispose individuals to certain psychological disorders as well as physiological conditions. In order to test the “hyper brain/hyper body theory”, a study was performed to investigate diagnosed and suspected disorders and conditions among members of American Mensa, Ltd., a society comprising individuals who have attained a verified score within the upper 2% of the general population on an approved intelligence test. The results revealed (1) significantly higher prevalence rates of psychological disorders, specifically mood disorders (depressive disorder, dysthymic disorder, which involves a milder, but chronic form of depression, and bipolar disorder, characterized by extreme mood swings and manic states), anxiety disorders (generalized anxiety, social anxiety, and obsessive compulsive disorder - OCD) and ADHD, all explained through the fact that people with higher intelligence display increased awareness and heightened responses to their environment, increased rumination and worry and (2) higher rates of physiological diseases, such as allergies, asthma, and autoimmune conditions, as a result of stress derived from overreaction to environmental stimuli and triggers (Karpinski, R. I., A. M. K. Kolb, N. A. Tetreault, & T. B. Borowski, 2018).

The overexcitabilities that often characterize academically gifted people in the form of overly intense ways of responding to stimuli can furthermore cause them to direct

their energy to inappropriate paths and, together with their struggle to meet high expectations from others and from themselves, may lead them to experience problems such as hopelessness, aggressiveness, alcohol or drug abuse (Pfeiffer, S. I., V. B. Stocking, 2000). But the use of alcohol or drugs can also be a choice and not necessarily derive from mental health issues. The “Savanna-IQ Interaction Hypothesis” suggests that more intelligent people are more likely to prefer evolutionarily novel entities, situations, values, ideas and lifestyles (Kanazawa, S., 2010). Alcohol and psychoactive drugs are evolutionarily novel elements that, according to the hypothesis, appeal more to highly intelligent individuals, especially when also taking into consideration personality traits such as openness to experience and sensation seeking, which have been positively associated with general intelligence (Ackerman, Heggestad, 1997; Raine, Reynolds, Mednick, Venables, 2002; cited in Kanazawa, S., 2010).

Apart from the aforementioned psychological conditions, other disorders have also been linked to genius: dyslexia, schizophrenia-spectrum disorders (abnormal, delusional interpretation of reality) and the savant syndrome of some autistic people (about 10%) (Lyen, K., 2002, Carson, S. H., 2014). Also, in a reversed direction, madness may promote genius as well. This happens through mechanisms such as compensatory adaptation (heightened visual perception and creativity in people with dyslexia), beneficial effects of mood swings (quicker thinking, increased fluency, self-confidence and optimism associated with mild mania) and “Knight's Move Thinking” (a way of thinking associated with schizophrenia and bipolar disorder, characterized by unexpected or irrational leaps from one idea to another, which can lead to innovation through the escape from common logic and preconception). This altered quote facetiously sums up the reverse relationship between madness and genius: “You don't have to be mad to be a genius... but it helps”. (Lyen, K., 2002).

Empirical evidence for the association between genius and madness is derived from scientific data gathered through historiometric, psychiatric and psychometric research. Historiometric research analyses historical data, particularly biographies of eminent creators which reveal a higher occurrence of psychopathological symptoms among this population, with estimates that highly creative individuals are about twice as likely to experience some mental disorder as otherwise comparable noncreative individuals (Ludwig, 1995, cited in Simonton, D. K., 2005). Psychiatric research investigates the incidence of clinical diagnosis and therapeutic treatment in contemporary creators and also finds higher rates and intensity of psychiatric symptoms among distinguished creators. Psychometric research applies standard assessment instruments to contemporary creators and control groups of comparable noncreative subjects and also reveals that highly creative individuals score higher on multiple aspects associated with psychopathology. However, these elevated scores remain lower than those of truly psychotic people and are correlated with proportionately high scores on other characteristics that diminish the effects of any psychopathological symptoms. High general intelligence, self-reliance and self-awareness support independence and nonconformism, allowing cognitive control, disinhibition, innovation, divergent thinking, openness to experience, fearlessness in

exploring ideas, embrace of unusual possibilities and prolific mental activity. This creates a quasi-healthy balance and supports the idea that creativity and psychopathology are connected, but genius and madness are not the same thing. Instead, they share certain traits that ultimately enable highly intelligent individuals to think outside the box, create and achieve outstanding results (Simonton, D. K., 2005).

Madness and artistic intelligence

Psychiatric research suggests that there are three characteristics that link creativity to madness: (i) disturbances of mood, such as depression or bipolar disorder; (ii) certain types of thinking processes, like translogical thinking, explained as a way of thinking that transcends ordinary logic, similar to pathological, psychotic thinking; and (iii) tolerance for irrationality (Neihart, M., 1998). These characteristics, although potentially harmful for the individual's mental and emotional wellbeing, are also likely to enable creative thinking, to boost imagination, broaden one's perspective, enhance resourcefulness and promote originality.

Psychopathology is shown to be higher among artistic creators than among scientific creators (Post, 1994, Raskin, 1936, Andreasen and Canter, 1974, Jamison, 1989, Simonton, 2004, cited in Simonton, D. K., 2005). An analysis of mental illness rates specifically in writers revealed that they had a substantially higher rate of affective disorder, especially the bipolar type (Andreasen, N. C., 1987). One of the capital negative aspects of disturbances of mood, especially depression, is that they often lead to alcoholism and suicide. Artists in particular seem to be prone to addiction and many succumb to intentional or unintentional substance overdose. One intriguing question on this matter is whether vices are caused by emotional turmoil and psychological disorders, or whether substances are taken by choice to enhance creativity and to sustain an imaginative or visionary state. Apart from alcohol and drugs, creation in itself provides refuge for the creator and, as previously noted, it seems to be both the problem and the cure, with many artists finding relief and comfort in their work.

Experiment

So far, we have observed the connections and intersection points between scientific or artistic genius, loneliness and madness. In what follows, we will have a look outside the frame of geniality and outstanding achievement and we will analyze the creativity of common people in relation to loneliness and mood swings.

Dr. J. A. Olson, together with his colleagues, developed a creativity test that was called the "Divergent Association Task", which evaluates creativity based on one of its key processes - divergent thinking, through the very simple task of naming a number of words as different from each other as possible (Olson, J. A., J. Nahas, D. Chmoulevitch, S.J. Cropper, M.E. Webb, 2021). This test is also available online and thus open for personal use and scientific research. In order to assess their creativity on the online platform, people are given four minutes to enter ten words that are unrelated to each other, with the additional requests to write single words, only nouns,

excluding proper names and specialized terms. After the words are introduced, a computational algorithm calculates the semantic distance between the words and the total score represents the average of these distances (the greater the distances, the higher the score). Although the task requires ten words, only seven of them are taken into consideration, in order to balance out any invalid or misspelled words. The results are given in the form of a numerical score and a percentile rank based on previously collected answers. The creators of the test report that although in theory the scores extend between 0 and 200, in practice they range from 6 to around 110 among online participants and between 24 and 96 in the group that was examined for the published paper. The colors used in the graphical representation of the results help to outline a classification of scores as follows: dark green (over 85) - very high; light green (81-84) - high; yellow (75-80) - medium; light red (71-74) - low; dark red (under 70) - very low. Most scores vary between 74 and 82.

For this experiment, creativity was assessed using the online “Divergent Association Task” and its connection to loneliness and mood swings was examined by means of asking two carefully formulated questions. The participants only had to provide seven words instead of ten, to eliminate redundancy in their scores. The data from the respondents was collected using an online survey tool which also allowed the introduction of a four-minute timer for the creativity task. The instructions and questions were provided in the native language of the participants. The first question inquires about the number of friends or close acquaintances one has and whether they have sufficient or satisfactory socialization, thus scanning for loneliness. And the second question requests information about one’s temper and general state of mind, seeking to screen for mood swings and proneness to emotional turbulence. These are the questions:

1. Would you say that you have many friends or a sufficiently ample network of close acquaintances with whom you socialize?
2. Would you say that your general state of mind is characterized by sudden mood swings or by extreme highs and lows?

Thirty people were asked to participate in this experiment. The subjects are adults of different ages, whose native language is either Romanian or German and they were asked to provide the words in their native language. Each word was then translated into English and the set of seven words was introduced into the online test page, together with three other words that would be ignored by the algorithm: John, Saturn and London. Only two people provided the words directly in English, given the subjects’ competence in this language (an English teacher and a student with a Cambridge English Advanced certificate). The small number of participants made it possible to discuss uncertainties personally, where needed, in order to achieve accurate translation. For example, the German word “Würfel” required clarification, as it can either refer to a cube, or to dice. The German word “Arbeit” was discussed as well, to elucidate whether the right translation would be “job” or “work”, and the German word “Glück” was discussed to see if it should be translated as “happiness” or “luck”. Two sets of words were excluded from the experiment: one set because it contained a word that could not be translated into English through a single noun

(Romanian “pușculiță” = piggy bank); and another set because it contained a proper name (German “Ostsee” = the Baltic Sea). As a result of that, there was a total of twenty-eight valid answers (six females and four males in the 20-30 age group, five females and five males in the 30-40 age group, four males and four females in the 50-60 age group). Table 1 shows the words provided, their translation into English, the creativity scores attained by each participant, their answers to the two questions (Q1 and Q2), their gender and the age group they belong to. The data is arranged in descending order of the creativity score and the same colors are employed to visually distinguish the scores as the ones used on the website.

	Words in native language	Words in English	Creativity score	Gender	Age group	Q1	Q2
1	claustrofobie, catalizator, mamifere, miriapode, aviator, sonda, ornitorinc	claustrophobia, catalyst, mammals, myriapods, aviator, probe, platypus	91.07 - very high - higher than 97.48%	F	20-30	No	Yes
2	-	alligator, polestar, curiosity, mold, university, village, fight	90.5 - very high - higher than 96.93%	F	30-40	No	Yes
3	onoare, box, jeleu, matematică, munte, drog, pisică	honor, boxing, jelly, mathematics, mountain, drug, cat	85.03 - very high - higher than 85.37%	M	30-40	Yes	No
4	fotografie, bujori, ciocolată, pneumonie, munte, caligrafie, timp	photograph, peonies, chocolate, pneumonia, mountain, calligraphy, time	84.83 - high - higher than 84.67%	F	30-40	No	Yes
5	univers, memorie, armă, țigară, ac, beton, orez	universe, memory, weapon, cigarette, needle, concrete, rice	83.96 - high - higher than 81.38%	F	50-60	No	No
6	enciclopedie, păpușă, parc, călătorie,	encyclopedia, doll, park, trip, affection,	82.9 - high - higher	F	20-30	Yes	Yes

	afecțiune, constelație, visuri	constellation, dreams	than 76.84%				
7	Koralle, Pinsel, Würfel, Planete, Fundament, Honig, Pigment	coral, paintbrush, dice, planet, foundation, honey, pigment	82.21 - high - higher than 73.55%	M	30-40	No	Yes
8	soare, scaun, inimă, vază, telefon, albină, carte	sun, chair, heart, vase, telephone, bee, book	81.69 - high - higher than 70.97%	F	50-60	Yes	No
9	insulă, telefon, casă, pește, căruță, dinte, icoană	island, telephone, house, fish, cart, tooth, icon	79.65 - medium - higher than 59.76%	M	20-30	Yes	Yes
10	pasăre, geam, pix, măr, cretă, paste, studiu	bird, window, pen, apple, chalk, pasta, study	78.05 - medium - higher than 50.29%	M	20-30	Yes	No
11	Hund, Ball, Radio, Tennis, Lehrer, Bett, Disko	dog, ball, radio, tennis, teacher, bed, disco	77.76 - medium - higher than 48.57%	F	30-40	Yes	Yes
12	pod, ramură, apă, masă, câine, jucărie, cămașă	bridge, branch, water, table, dog, toy, shirt	76.52 - medium - higher than 41.22%	M	50-60	Yes	No
13	mașină, ciocan, chitară, vopsea, armă, grădină, laser	car, hammer, guitar, paint, weapon, garden, laser	76.51 - medium - higher than 41.16%	M	50-60	Yes	No
14	mama, caiet, pernă, mașină, cutie, fereastră, roșie	mother, notebook, pillow, car, box, window, tomato	75.89 - medium - higher than 37.59%	F	20-30	No	Yes

15	sănătate, vacanță, familie, carte, speranță, parfum, puzzle	health, vacation, family, book, hope, perfume, puzzle	74.93 - medium - higher than 32.27%	F	30-40	Yes	Yes
16	-	tree, roof, screw, nose, train, ring, pizza	74.9 - medium - higher than 32.14%	F	20-30	Yes	Yes
17	copii, casă, relaxare, grătar, brânză, muzică, cântec	children, house, relaxation, barbeque, cheese, music, song	74.88 - medium - higher than 32.0%	M	30-40	No	No
18	masă, floare, caiet, pix, cană, cer, prună	table, flower, notebook, pen, mug, sky, plum	74.56 - low - higher than 30.32%	M	30-40	No	No
19	paradis, euforie, fluturi, aromă, căpșună, elixir, armonie	paradise, euphoria, butterfly, flavor, strawberry, elixir, harmony	73.74 - low - higher than 26.16%	F	20-30	Yes	No
20	copil, pisică, cursuri, film, pădure, mamă, doctor	child, cat, classes, film, forest, mother, doctor	73.67 - low - higher than 25.86%	F	50-60	No	Yes
21	motocicletă, soare, munte, păsări, muzică, prietenii, drum	motorbike, sun, mountain, birds, music, friends, road	73.12 - low - higher than 23.25%	M	20-30	No	No
22	mașină, păr, așteptare, furie, adevăr, forță, plăcere	car, hair, wait, fury, truth, force, pleasure	73.04 - low - higher than 22.91%	M	20-30	No	No

23	elefant, munte, floare, nucă, pisică, dragoste, muzică	elephant, mountain, flower, nut, cat, love, music	72.94 - low - higher than 22.43%	F	20-30	Yes	Yes
24	Baum, Auto, Blume, Arbeit, Fahrrad, Schule, Kindheit	tree, car, flower, work, bicycle, school, childhood	71.57 - low - higher than 16.81%	M	50-60	No	No
25	Glück, Freunde, Erfolg, See, Hund, Zukunft, Kind	happiness, friends, success, lake, dog, future, child	68.35 - very low - higher than 7.43%	M	50-60	Yes	No
26	Tisch, Sofa, Sonne, Garten, Katze, Auto, Rasen	table, sofa, sun, garden, cat, car, lawn	66.54 - very low - higher than 4.31%	F	50-60	Yes	Yes
27	mama, fericire, evoluție, primăvară, gând, haos, viață	mother, happiness, evolution, spring, thought, chaos, life	65.09 - very low - higher than 2.67%	F	30-40	No	No
28	Freundschaft, Vertrauen, Glück, Gesundheit, Familie, Geld, Macht	friendship, trust, happiness, health, family, money, power	62.67 - very low - higher than 1.13%	M	30-40	Yes	No

Table 1: Participants' answers and creativity scores

Results and discussion

Eight of the twenty-eight participants demonstrated high or very high creativity (28%), nine had an average score (32%) and eleven scored low or very low (39%). Out of the subjects who scored high or very high, six were females and two were males; most of them belonged to the 30-40 age group (four in the 30-40 age group, two in the 20-30 age group and two in the 50-60 age group). Very high scores were attained only by people in the 20-30 and 30-40 age groups. The people with average creativity were four females and five males; four of them in the 20-30 age group, three in the 30-40 age group and two in the 50-60 age group. The participants with low or

very low scores were distributed quite evenly: five females and six males; four in the 20-30 age group, three in the 30-40 age group and four in the 50-60 age group. These numbers show a slight tendency of females to be more creative and seem to reveal a creativity peak between 30 and 40 years of age, followed by a decrease towards 50 or 60 years old (see Table 2). Also, the fact that low and very low scores have the greatest percentage shows a general decline in creativity, arguably caused by intense technologization nowadays and little exercise of creative thinking in day-to-day activities.

High and very high creativity (28%)	Average creativity (32%)	Low and very low creativity (39%)
<ul style="list-style-type: none"> • 6 x F, 2 x M • 2 x 20-30, 4 x 30-40, 2 x 50-60 	<ul style="list-style-type: none"> • 4 x F, 5 x M • 4 x 20-30, 3 x 30-40, 2 x 50-60 	<ul style="list-style-type: none"> • 5 x F, 6 x M • 4 x 20-30, 3 x 30-40, 4 x 50-60

Table 2: Percentages of creativity scores and distribution of the participants

In order to correlate loneliness and mood swings to the creativity scores, we will look at the participants’ answers to the two questions. A negative answer to the first question indicates loneliness, a lack of friends and insufficient socialization: five out of the eight people with high or very high creativity scores (62%), two out of the nine people with average scores (22%) and six out of the eleven people with low or very low scores (54%). A positive answer to the second question displays an inclination to mood swings and erratic emotions: five out of the eight people with high or very high creativity scores (62%), five out of the nine people with average scores (55%) and three out of the eleven people with low or very low scores (27%) (see Chart 1). If we look at the joined answers to both questions, there are four combinations and two of them represent the extremes: (1) Q1 no – Q2 yes: 4/8 with high or very high creativity scores (50%), 1/9 with average scores (11%) and 1/11 with low or very low scores (9%) and (2) Q1 yes – Q2 no: 2/8 (25%), 3/9 (33%) and 3/11 (27%). Also, the most common combinations are: Q1 no – Q2 yes, among people with high or very high creativity scores, Q1 yes – Q2 yes, among those with average scores and Q1 no – Q2 no, among those with low or very low scores (see Table 3). These figures hint to an increased predisposition to loneliness and a heightened tendency for mood swings in highly creative people. However, low levels of creativity were also positively correlated with loneliness. The inclination towards mood swings seems to be proportionately connected with creativity, indicating that divergent thinking comes together with *divergent feeling*. Nevertheless, a more ample study should be conducted for more statistically relevant results.

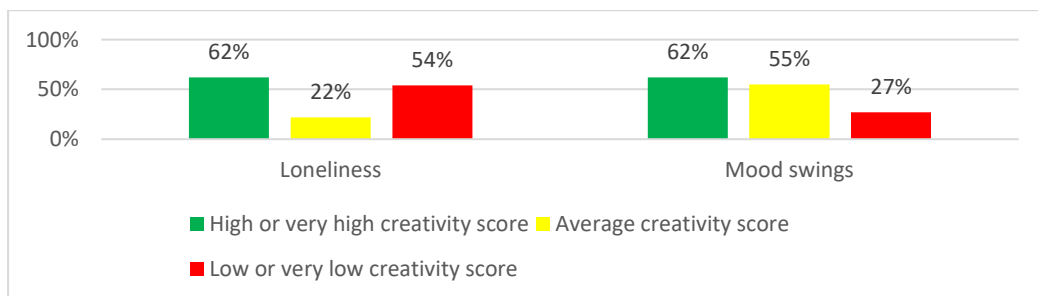


Chart 1: Correlation of creativity scores to loneliness and mood swings

	High or very high scores	Average scores	Low or very low scores
Q1 no – Q2 yes Loneliness v Mood swings v	4/8	1/9	1/11
Q1 yes – Q2 no Loneliness x Mood swings x	2/8	3/9	3/11
Q1 yes – Q2 yes Loneliness x Mood swings v	1/8	4/9	2/11
Q1 no – Q2 no Loneliness v Mood swings x	1/8	1/9	5/11

Table 3: Q1 – Q2 combinations

Conclusions

The notions of lone genius and mad scientist lie somewhere between myth and reality. Behind the romanticized image of the individualistic lone genius who withdraws to solitude in order to create, lies the impact of loneliness on one's emotional wellbeing. And at the bottom of the fictional motif and the anecdotal tale of the mad scientist lies the existence of personality traits, ways of thinking and ways of responding to stimuli, which increase the predisposition of highly intelligent or creative people to mental health conditions or mimic the symptoms of psychopathology. The link between creativity and madness is nevertheless not to be generalized or seen as an aphorism, since "for every disturbed creative individual noted, there are many more healthy creative individuals (Neihart, M., 1998). Genius, loneliness and madness are not inherently akin, but they share common traits in the form of both vulnerabilities and strengths.

References

- Andreasen, Nancy C., *Creativity and mental illness: prevalence rates in writers and their first-degree relatives*, *The American Journal of Psychiatry*, 144(10), 1288-1292, 1987.
- Carson, Shelley H., "Cognitive Disinhibition, Creativity, and Psychopathology", in *The Wiley Handbook of Genius*, 2014.
- Dietrich, Arne, "The Mythconception of the Mad Genius", in *Frontiers in Psychology*, 5, 79, 2014.
- Hawkins, John, "Giftedness and Psychological Type", *Journal of Secondary Gifted Education*, 9(2), 1997.
- Gardner, Howard, *Multiple Intelligences: New Horizons in Theory and Practice*, Basic books, 2008.
- Gardner, Howard, "Frequently asked questions—multiple intelligences and related educational topics", 2013. Retrieved from wtc.ie.
- Kanazawa, Satoshi, & Josephine E. Hellberg, "Intelligence and Substance Use", in *Review of General Psychology*, 14(4), 382-396, 2010.

- Karpinski, Ruth I., Audrey M. Kinase Kolb, Nicole A. Tetreault, & Thomas B. Borowski, "High intelligence: A risk factor for psychological and physiological overexcitabilities", in *Intelligence*, 66, 8-23, 2018.
- Lyen, Kenneth, "Is There a Link Between Genius and Madness?", in *Sma News*, 34(3), 3-7, 2002.
- Montuori, Alfonso, & Ronald E. Purser, "Deconstructing the Lone Genius Myth: Toward a Contextual View of Creativity", in *Journal of Humanistic Psychology*, 35(3), 69-112, 1995.
- Neihart, Maureen, "The impact of giftedness on psychological well-being: What does the empirical literature say?", in *Roeper Review*, 22:1, 10-17, 1999.
- Neihart, Maureen, "Creativity, The Arts, and Madness", in *Roeper Review*, 21(1), 47-50, 1998.
- Olson, Jay A., Johnny Nahas, Denis Chmoulevitch, Simon J. Cropper, & Margaret E. Webb, "Naming unrelated words predicts creativity", in *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 118(25), 2021.
- Pfeiffer, Steven I. & Vicki B. Stocking, "Vulnerabilities of Academically Gifted Students", in *Special Services in the Schools*, 16:1-2, 83-93, 2000.
- Schlinger, Henry D., "The myth of intelligence", *Psychological Record*, 53(1), 15-32, 2003.
- Simonton, Dean Keith, "Are Genius and Madness Related? Contemporary Answers to an Ancient Question", in *Psychiatric Times*, 22(7), 21-21, 2005.
- Tick, Edward, PhD, "Creativity and Loneliness", in *The Psychotherapy Patient*, 4:1, 131-137, 1998.

Online sources

<https://www.datcreativity.com/>

<https://www.sharonfeinstein.com/rock-on-freddie/>

J.-M. G. LE CLEZIO ET SES PERSONNAGES ATTEINTS DE FOLIE

Mihaela Iuliana Dudeanu

Université Technique « Gheorghe Asachi », Iași, Roumanie

Abstract. *Over the years, J.-M. G. Le Clézio has created numerous characters that he has moulded in his own image and likeness or in the likeness of people he has met in real life, as evidenced by both his texts and the paratextual documents that accompany each of his published works. The themes addressed are among the most diverse and take into account the author's family heritage, the topics of interest, the personal experiences and events he witnessed and the realities of the period in which they were conceived. We thus encounter protagonists who are in a perpetual search for their own peace of mind or identity, in a world that looks as if it is touched by a madness of speed and selfishness. Adam Pollo (Le Procès-verbal), Bea B (La Guerre), Beaumont (La fièvre « Le jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur »), Liana (La Ronde et autres faits divers, « Moloch »), Mary (Tempête Deux novellas), Alexis (Le Chercheur d'or), on the one hand, and Frida Kahlo (Diego et Frida), on the other; live their lives according to their own rules. These works explore themes of inner balance and examine a form of madness channelled toward a creative ideal whose fulfilment ensures perpetuity. The multitude of situations they face and their behaviour will serve as the starting point for our analysis, which will examine the extent to which creative madness manifests in their cases.*

Keywords: *madness; art; search; suffering; inner balance*

1. Des définitions de la folie

La folie, c'est quelque chose qui a toujours existé, et qui a toujours préoccupé et partagé les gens et leurs affections en différentes catégories, en suscitant à la fois de nombreux débats. Ceux-ci ont fait couler beaucoup d'encre et donné lieu à des définitions on ne peut plus diverses. Sur le terrain philosophique, nous retenons les perspectives de Friedrich Hegel et de Jean-Paul Sartre.

Dans la vision de Hegel, la folie désigne « un simple dérangement d'esprit, une contradiction dans la raison qui existe encore » (Bloch, H., et al., 2012, 688), alors que pour Sartre, celle-ci équivaut à un voyage en soi-même pour échapper au déterminisme familial et social » (Sartre, J.-P., 1971, *apud ibid.*, 204), à une « maladie de l'esprit. Déraillement ou absence de raison et ce qui échappe au contrôle de celle-ci ». (*Ibid.*, 335)

Du point de vue psychologique, selon D. Cooper, A. Esterson et R. Laingla « la folie est un phénomène social dont la définition est imposée par la société et utilisée en vue de la relégation de certains « étiquetés fous », grâce au psychiatre et à l'institution psychiatrique, émanations et instruments de cette société dite « aliénante » (*Ibid.*, 63).

Cette approche du terme prend en considération ses dimensions sociales et médicales, en révélant les méfaits d'un univers humain hostile ou peu accueillant pour d'aucuns.

Une telle situation est présente chez J.-M. G. Le Clézio, « l'écrivain de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, l'explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante. » (Edghal, H., 2008). Vu l'ampleur de son œuvre, ses textes se prêtent à toutes sortes d'analyses, y compris à celle censée révéler les personnages atteints de folie.

Pourtant, avant de tirer des conclusions sur leur état psychique ou sur le type de folie qui les hantent, il vaut mieux essayer de pénétrer dans leur monde.

2. La folie des personnages lecléziens

De toute évidence, les personnages lecléziens sont très nombreux parce que la première parution éditoriale de leur créateur date de 1963 et, en même temps, ils ont de nombreux problèmes, ce qui explique leur désir de s'échapper au quotidien accablant. Certains d'entre eux vivent au jour le jour et refusent de mener une vie comme le commun des mortels. Cette insoumission sociale se manifeste de plusieurs façons, mais à son origine se trouve un manque d'ordre familial ou affectif. La plupart du temps, les héros lecléziens se réfugient dans des endroits leur permettant d'être à l'aise, ce qui veut dire qu'ils abandonnent leur vie habituelle et évitent souvent le contact avec les autres êtres humains. Leur comportement et eux-mêmes semblent bizarres aux yeux de ceux qui les regardent, d'autant plus que d'aucuns sont dans une situation inquiétante du point de vue personnel, professionnel ou médical. En d'autres mots, lorsqu'ils décident de rompre tout lien avec leur existence antérieure, ils renoncent au travail, à la famille, à tout le confort d'un logis et vivent dans la rue ou dans des maisons abandonnées. Quelquefois, il s'agit même des SDF qui n'ont jamais eu ni de logement, ni de parents proches et pensent s'épanouir dans un univers parallèle qui donne de nouveaux sens à leur vie.

En poursuivant leur comportement, nous pouvons avancer l'idée que les héros lecléziens peuvent servir d'exemples pour illustrer les définitions de la folie que nous venons de présenter. Ils passent pour des êtres ayant des troubles psychiques, parlent, agissent déraisonnablement et vivent des moments contradictoires par rapport à la raison qui existe encore. On dirait qu'ils voyagent en eux-mêmes pour échapper au déterminisme social et familial et qu'en le faisant, ils développent un véritable penchant pour la nature.

Plus concrètement, nous avons affaire à des êtres qui ont des troubles mentaux comme l'anxiété, la panique, la dépression ou de la schizophrénie, en termes psychiatriques. Il paraît que les protagonistes entendent des voix qui les rendent fous et les fait tout abandonner, en vue de trouver une terre d'accueil (telle est la situation des marginaux et des déracinés) ou leur permettent d'engendrer de nouveaux univers intérieurs ou artistiques. La folie équivaut au dérèglement de la raison dans le sens d'une errance

et d'une quête perpétuelle de soi-même ce qui se traduit par le refuge dans la nature, pour d'aucuns, ou par un essor créateur pour d'autres.

Afin d'étayer le bien-fondé de ces affirmations, il vaut mieux nous appuyer sur des exemples plus concrets et pour ce faire, nous allons recourir à des créations qui longent toute l'œuvre de J.-M. G. Le Clézio.

3. Les troubles mentaux des personnages

a. Aphasie

Il ne faut pas du tout longuement chercher pour trouver un fou dans les textes lecléziens parce que celui-ci est la figure centrale du premier roman que l'écrivain fait paraître. Evidemment, il s'agit d'Adam Pollo, le premier homme qui ouvre la liste des noms on ne peut plus divers d'une œuvre qui s'étend sur plus de 60 ans et dont le dernier titre date du début de cette année (Le Clézio, J.-M. G., 2024).

Dans la vision de Jean Onimus, Adam Pollo, c'est un « déserteur, violateur, voyeur, [...] vivant de l'argent que lui donne une fille, vêtu de loques comme un mendiant, il n'attend rien d'une existence qui tend à se réduire à rien (Onimus, J., 1994, 131). Dans la nôtre, il a des problèmes bien plus graves vu son comportement observable depuis le moment où il quitte sa famille et s'installe dans une villa abandonnée sur une colline de Nice.

Dès les premières pages du roman, dans la lettre adressée au lecteur, nous apprenons qu'Adam est fou, qu'il est perçu comme tel par ses semblables à la suite de son comportement : « Fabuleux itinéraire dans l'espace et la simultanéité de l'imagination qui l'amène fatalement à être arrêté et jugé par les hommes dont il a voulu, nouvel Adam infernal, transgresser les interdits : il sera donc fou, c'est-à-dire enfermé dans la région infinie des mirages rigoureux. » (Le Clézio, J.-M. G., 1963, 7)

Toutes ses actions ultérieures semblent soutenir la même idée : il hallucine (cf. *Ibid.*, 25), imite les mouvements du chien sur la plage (cf. *Ibid.*, 35), raconte la scène du viol raté (*Ibid.*, 42) et se demande, après avoir évoqué au passage la guerre d'Algérie, d'où il vient. Une fois de retour dans sa villa, « il pren[d] sa position de repli, devant la fenêtre ouverte, tapi sur le sol entre les deux chaises longues vides et il s'aper[ç]oit qu'il ne compren[d] rien. Il n'y [a] rien dans la composition même de ces choses horribles, qui lui indiqu[e] de façon certaine s'il sor[t] de l'asile ou de l'armée ». (*Ibid.*, 57)

Il paraît que sa désintégration mentale s'accroît au fil du temps et son attitude choque à chaque nouvel acte qu'il commet, d'autant plus que son changement se prolonge au-delà de l'humain. A un moment donné, Adam aperçoit un rat, le traque et finit par le tuer. En le chassant, il devient lui-même rat : « Adam se transformait en rat blanc, parce qu'il se disait rat blanc, parce qu'il avait tout d'un coup l'idée du danger que représente la race humaine, pour l'engeance de ces petits animaux myopes et délicats ». (*Ibid.*, 119) Au bout d'un moment où il erre au hasard, cherche à rétablir le contact avec le monde extérieur par sa tentative de rejoindre Michèle, Adam

s'enivre et prend un cahier sur lequel il écrit son nom. De la sorte, l'écriture du *Procès-verbal* est mise à son compte car, « sur le dos du cahier, Adam a signé son nom en entier », ce qui veut dire probablement que lui-même en est l'auteur. Avant d'être transporté à l'asyle psychiatrique, le jeune homme achève son texte qu'il laisse « dans les W. C.-hommes du "Torpedo Snack-bar". » (*Ibid.*, 228)

Une fois hospitalisé, étant examiné par les étudiants, Adam change de visage et emprunte la voie de la philosophie, lorsqu'il mentionne Parménide, pour s'écarter un peu des diagnostics psychiatriques qu'on lui propose : schizophrénie ou paranoïa. De même, il s'identifie à un personnage biblique lépreux qui rachète de la sorte sa faute d'avoir voulu s'appropriier les biens de son maître et finit par se désintégrer dans le sommeil : « Adam se transformait en mer. [...] il voguait en arrière, mou, transparent, ondulant et dans sa bouche les mots se heurtaient comme des galets, en produisant de curieux borborygmes. » (*Ibid.*, 311). La sortie de l'immédiat résout momentanément le problème de l'anormalité aux yeux du commun des mortels et permet au personnage de prendre du recul par rapport à tout ce qui l'entoure et le choque. Son internement dans un établissement psychiatrique est synonyme d'oubli, d'anéantissement et de repli sur soi-même, en compagnie de ses propres pensées silencieuses. L'aphasie du premier personnage de J.-M. G. Le Clézio ne fait qu'ouvrir la liste des troubles mentaux qui parsèmeront son œuvre.

b. Dépression et suicide

Ressemblant à son prédécesseur, François Besson (Le Clézio, J.-M. G., 1994 [1966]) ressent la même pression psychique due à l'hostilité de sa propre chambre et du milieu où il vit. Le ciel obscur, la pluie, le vent et l'agitation de la mer créent une atmosphère diluvienne et accentuent les angoisses du jeune homme. Tout comme Adam, celui-ci a un boulot qu'il abandonne pour ne plus se fatiguer. De la sorte, il ne fait qu'obéir à sa mère qui lui dit qu'il ferait « mieux de dormir » (*Ibid.*, p. 69). Il n'y parvient cependant pas et son milieu de vie le pousse à remettre en question le sens de l'existence. Il est mécontent de la sienne et se questionne sur sa finalité car tout ce qui la lui rappelle connote le passage du temps. Il prend conscience de sa condition éphémère et a envie de tout abandonner, puisqu'

[a]ssis sur sa chaise, Besson sentit l'engourdissement le gagner, une peur, l'envie de s'enfuir au fond des tapis de feuilles pour hiverner. [...] la tristesse et la mélancolie resserraient ses organes et sa vie déclinait imperceptiblement. A travers les remparts de la chambre, le ciel pesait lourd [...] La vapeur, les rideaux de vapeur pénétraient ses poumons chaque fois qu'il respiraient et une drôle de vieille météorologique s'abattait sur son corps. Était-ce pour cela qu'on était vivant [...] ? Pour se courber, pour sentir ses os craquer, pour user sa vieille peau ridée contre le temps ? Pour être fiché dans la terre qui serre comme un étau, et sentir le cycle des saisons ? (*Ibid.*, 68-69)

On voit bien que nous, les humains, on est tous faits de poussière et c'est dans la poussière que nous y retournerons (Cf. Genèse 3 :19)¹ et François Besson n'y fait pas exception. Après ces constats, il décide de quitter le cocon familial et de rompre les liens avec les siens. Toutefois, il fréquente des gens, se met à vivre ou à travailler avec eux et influence leur devenir. Il habite chez une jeune femme qu'il largue lorsque celle-ci lui avoue s'être habituée à sa présence, à lui, travaille sur un chantier et mange avec les autres, longe la mer, tout en prenant de l'air frais et du vent. La nature se déchaîne et François Besson de même ; en avançant, il réussit à remporter une petite victoire contre « la colère des éléments ténus en échec » (*Ibid.*, 169). Son esprit flotte au-dessus des eaux parce que

les yeux fixés sur la mer, [...] il était gagné par le rythme voisin de l'éternité. Son esprit disparut tout entier au milieu de la danse des flots et ce fut comme si le vent était entré en lui, soufflant à travers son corps aux fenêtres ouvertes. Chaque coup porté par les vagues [...] le durcissait, le faisait souffrir avec haine. [...] Besson sentit qu'il était en train d'entrer en quelque sorte dans l'éternité. C'était simple, ne pas mourir : il suffisait de respirer [...] selon le rythme de la mer, lentement, longuement, avec puissance. De lutter contre les hommes qui vivent vite, qui détalent, qui font battre leurs petits cœurs de musaraigne à cadence folle. (*Ibid.*, 173)

Pour échapper à l'oubli, il faut sortir de l'ordinaire, mener sa vie suivant le rythme de la nature et lutter contre les autres, ce que le jeune homme commence à faire peu après ces événements. Il manifeste son aversion envers ses semblables, en lapidant un sans-abri et cet acte est accompagné finalement de sa propre mort. Une action volontaire justifiée peut-être par son désir de décider de sa propre vie et d'échapper à la ville où il s'était toujours senti prisonnier. En même temps, François Besson n'est ni unique, ni original, étant donné que, dans le même texte, il y a eu quelqu'un d'autre qui lui a fourni l'idée du suicide. Anna Mathilde Passeron lui envoie un enregistrement où elle lui raconte ses échecs littéraire et amoureux et lui partage son plan qu'elle mène à bien à la fin du livre. Elle avale les somnifères de sa mère, alors que François Besson se fait mal tout seul et attend sa mort, étendu au soleil sur des galets. La vie reprend son cours, en dépit de la disparition de ces deux personnages et l'obscurité s'installe une fois de plus dans une ville où l'atmosphère est plutôt diluvienne, dépourvue d'espoir.

L'amertume et le pessimisme obscurcissent la vue et la vie d'autres protagonistes lecléziens aussi et ce sont plutôt les femmes qui recourent au geste ultime. Dans « L.E.L. Derniers jours », Letitia Elisabeth Landon se suicide parce que depuis la mort de sa fille, elle vit repliée sur elle-même et qu'elle apprend que son mari a une autre enfant avec une autochtone. Elle en accuse le coup, d'autant plus que « [l]a destinée s'était jouée d'elle en donnant à cette fille métisse de son mari le même nom qu'elle avait donné à sa propre fille » (Le Clézio, J.-M. G., 2011, 178). Laetitia se suicide en buvant de l'acide prussique et son conjoint désire renouer le lien avec l'autre femme qui quitte l'endroit avec sa fille pour apprendre « la vie des femmes libres ». (*Ibid.*,

¹ Genèse 3 : 19 : « C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris ; car tu es poussière et tu retourneras dans la poussière ».

206). L'amour maternel et le désir de vivre en paix triomphent devant l'esprit obtus du colon habitué à régner sur d'autres êtres humains qu'il prend pour des esclaves. La raison empêche la jeune femme de reprendre la voie de l'esclavage et l'aide à redevenir libre, tout comme les autres femmes de sa famille. Le pouvoir de l'exemple s'avère être rédempteur pour elle, ce qui n'est pas le cas pour l'épouse légitime de son amant ou pour Mary Song, personnage de « Tempête ». (Le Clézio, J.-M. G., 2014)

Cette quadragénaire ne trouve plus de solution à ses problèmes et plonge dans la mer pour se donner à la mort : « Elle est entrée dans la mer au soleil couchant. [...] elle s'est glissée entre les rochers noirs, elle a commencé à nager jusqu'à ce que les vagues ou l'éclat du soleil couchant la cachent aux yeux des spectateurs » (J.-M. G. Le Clézio, 2014, 15). La consommation d'alcool pourrait expliquer son geste, en l'absence d'autres indices, comme la « Maison Blanche ». Un soir, lorsqu'elle avait commencé à chanter plus fort que d'habitude, son compagnon lui avait dit que les autres pourraient la prendre pour folle et à ce moment-là, elle s'est confiée :

Elle a cessé de chanter, elle a parlé avec amertume de la maison où on l'avait enfermée sur la recommandation d'un médecin ami de sa famille. Elle appelait ça la Maison Blanche. Parce que tout était blanc, les murs, les plafonds, les blouses des infirmiers et des toubibs, et même le teint des patients. (*Ibid.*, 43)

Malheureusement, personne ne lui tend la main, quoiqu'elle l'ait fait à plusieurs reprises pour ses proches ou pour des inconnus.

La mort hante l'œuvre leclézienne, mais ce n'est pas toujours la faute des suicidaires, mais des conflits armés. La folie peut engendrer d'autres effets plutôt positifs chez les personnages, comme nous allons l'observer par la suite.

4. La situation des marginaux

a. La vie libre des enfants

Vers la fin des années 70, l'obscurité et la vision pessimiste sur la vie laissent la place à la lumière et à une quête intérieure qui fait que l'œuvre de J.-M. G. Le Clézio change de visage. Les protagonistes continuent à broyer du noir, mais ils ne se suicident plus. Ils y pensent, mais ils ne le font plus parce qu'ils trouvent refuge, compréhension et protection au sein de la nature.

Tel est l'exemple de Mondo qui vient de nulle part, fait tout ce qui lui passe par la tête et ne se soucie guère de normes sociales. Il rêve d'avoir une famille, mais, en attendant, il dort « dans des cachettes, du côté de la plage, ou même plus loin, dans les rochers blancs à la sortie de la ville. » (Le Clézio, J.-M. G., 1978, p. 14) En même temps, il erre partout dans la ville et se lie d'amitié avec ceux qu'il rencontre. Giordan le Pêcheur l'initie à la pêche (*Cf. Ibid.*, 19-23), Thi Chin l'emmène chez elle et il finit par y dormir (*Cf. Ibid.*, 50) et un vieil homme dont on ne mentionne pas le nom lui apprend à lire et à écrire (*Cf. Ibid.*, 59-62). Il mène une vie paisible, jusqu'à un certain point, lorsqu'il est repris par la voiture dont il a toujours craint et à ce moment-là, il

est probablement enfermé dans un orphelinat. La vie continue sans lui et l'atmosphère de la ville n'est plus la même parce que Mondo ne sourit plus aux passants ; il vaque à ses affaires et à ses problèmes sans penser à se suicider, mais plutôt à s'enfuir.

C'est pareil pour Lullaby qui abandonne l'école peu après la rentrée dans le but de se recueillir, de rétablir le contact avec son père. Comme celui-ci est parti sur mer et n'en est pas retourné, la fillette ne sait pas comment s'y prendre et passe quelques jours en compagnie de la mer. Elle s'y baigne, met en ordre ses pensées et reprend les cours grâce à son professeur préféré qui semble la comprendre le mieux. Monsieur Filippi lui parle du voyage qu'elle a fait et avoue aimer, à son tour, la mer. (*Cf. Ibid.*, 120). La vie reprend son cours et l'enseignant protège son élève préférée, d'autant plus qu'il connaît probablement sa situation familiale.

A partir du moment où les enfants apparaissent dans l'œuvre de J.-M. G. Le Clézio, celle-ci continue à témoigner du malheur du monde entier, mais préserve, grâce à eux, une lueur d'espoir. L'appel élémentaire est très fort pour certains personnages lecléziens et ils font tout pour regagner leur milieu d'origine, pour se sentir à l'aise et pour mener une vie tranquille.

b. L'appel des origines et la création de nouveaux univers

En 1980, Le Clézio publie un roman qui parle des effets de la colonisation et raconte l'histoire des habitants du Sahara occidental qui sont obligés de partir pour aller vivre ailleurs comme tous ceux qui n'ont pas la possibilité de rester dans leur propre pays. Parmi eux, nous retrouvons Lalla, une jeune femme au teint lumineux qui va à Marseille pour gagner son pain et puisqu'elle ne parvient pas à s'y intégrer, rebrousse chemin.

A première vue, il s'agit d'une situation récurrente, ne serait-ce pas l'histoire de sa lignée et sa grossesse et pourtant il faut en aller bien au-delà. Son retour à la maison équivaut à l'accomplissement d'une destinée et à la liberté absolue. Elle se rebelle contre un ordre imposé par sa tante qui voudrait la marier avec quelqu'un et choisit pour mari Le Hartani, un jeune berger muet qui lui apprend, à côté de Naman le pêcheur et d'Es Ser, le Secret le langage des éléments fondamentaux. Cet acquis lui permet de préserver sa liberté, même lorsqu'elle elle travaille « chez les esclaves ». (*Le Clézio, J.-M. G., 1980, 259*).

Naman le pêcheur, c'est un être en chair et os, un vieil homme qui raconte à Lalla beaucoup de choses sur de nombreuses villes, mais qui lui dit que, bien qu'elle s'en aille un jour pour les voir, elle reviendra, tout comme lui, à la maison, en Afrique. (*Cf. Ibid.*, 104). Et il paraît qu'il a tout à fait raison, puisque Lalla est folle d'amour pour l'endroit où elle a toujours vécu et pour un être qu'elle est la seule à voir. Es Ser, le Secret ne se montre qu'à elle et arrive aussitôt que la jeune fille se rend à un endroit où il y a du vent. Provenant d'un univers empreint d'histoires et de liberté élémentaire, elle continue à chercher ces choses-ci en ville, lors de ses promenades, près de la mer. A cause de ce lien qui l'unit au passé et de cet être imaginaire, Lalla ne parvient pas à retrouver son équilibre qu'au moment où elle fait les mêmes gestes que sa mère. De

retour en Afrique, dans le désert, l'héroïne accouche d'une fille au même endroit et de la même manière,

comme si elle soulevait un poids immense, Lalla dresse son corps contre le tronc du figuier. Elle sait qu'il n'y a que lui qui puisse l'aider, comme l'arbre qui a aidé autrefois sa mère, le jour de sa naissance. Instinctivement, elle retrouve les gestes ancestraux, les gestes dont la signification va au-delà d'elle-même, sans que personne n'ait eu à les lui apprendre. (*Ibid.*, 420-421)

Ses pérégrinations incessantes et ses gestes insensés redeviennent normaux dans un monde où les valeurs et les repères existentiels sont authentiques.

A son tour, Abdelhak, un jeune homme tunisien est obligé de partir travailler en France à cause de la pauvreté. Il fait partie des déracinés qui vivent mal l'absence de leurs proches et qui pensent nuit et jour à eux. Il est follement amoureux de sa femme ; il se rapporte sans cesse à ses enfants et à elle, ce qui l'aide à surmonter toutes les difficultés, tout en gardant l'espoir des retrouvailles. Et c'est à lui de le lui avouer à travers ses pensées : « Oriya, ma femme, [...] tu es celle que j'aime plus que tout au monde. [...] Quand c'est l'hiver, il fait si froid sur les chantiers, il n'y a que le souvenir de toi, Oriya, le souvenir de ta voix et de ton regard, ce sont eux qui me gardent en vie ». (Le Clézio, J.-M. G., 2023, 105-107) Le déclic s'est produit, chez eux, pendant la fête des dattes, lorsque l'étincelle du regard de sa femme est entrée dans le regard d'Abdelhak « pour la vie ». (*Ibid.*, 108) C'est une histoire d'amour pur qui se poursuit en France parce que le jeune homme a des valeurs morales solides et, comme tous ceux qui ont le mal du pays, espère revoir un beau jour sa famille.

Comme la démarche scripturale de J.-M. G. Le Clézio privilégie et conserve la mémoire des faits, rien ne traîne au hasard dans ses textes et la vie intérieure de ses héros est un aspect dont il tient à chaque pas compte. Grâce aux personnes aimées, en compagnie des éléments fondamentaux qui leur rappellent leur milieu d'origine, les protagonistes lecléziens s'éloignent du concret et forment leur propre monde où ils se sentent tout à fait libres.

La plupart du temps, il s'agit de héros qui viennent de chez eux, en Europe, le plus souvent en France, mais ce n'est cependant pas toujours le cas. Fintan part de l'Europe au Nigéria pour rencontrer son père et constate la folie des conquérants, les vicissitudes d'une société oppressante pour ceux qui n'ont pas la possibilité de se défendre.

A côté de *L'Africain*, *Onitsha* nous livre l'histoire de l'écrivain lui-même et de ses parents qui, aux yeux des autres, ont dû passer pour des fous. D'un côté, parce que sa mère a suivi son époux en Afrique, au tout début de leur mariage et y a emmené ses enfants pendant un an et de l'autre, parce que son père y a toujours été médecin de brousse. Ne seraient ce pas cette histoire et celles de sa grand-mère maternelle, l'écrivain n'aurait peut-être pas conçu ses livres de la même manière.

Le silence et le salut peuvent surgir par n'importe quel type de démarche créatrice et, comme un exemple de folie créatrice, nous mentionnons finalement l'histoire de Frida Kahlo et Diego Rivera que Le Clézio lui-même a choisi d'approcher dans une biographie qu'il a fait paraître en 1993, chez Stock. N'étant pas vraiment connaisseurs d'art, rien ne nous empêche pourtant d'observer que la jeune artiste dépasse ses problèmes médicaux et ses ennuis personnels grâce et par l'intermédiaire de l'art, en peignant sans arrêt. Son art est rédempteur, d'autant plus que ses autoportraits représentent un tiers de son œuvre et bien qu'immobilisée et malheureuse à cause de l'infidélité de son mari et de l'impossibilité d'avoir des enfants, Frida Kahlo vit par son art.

5. Conclusions

Comme nous avons pu le constater, les protagonistes lecléziens souffrent de deux types de folie : une folie diagnostiquée par des spécialistes et qui peut mener au suicide ou à l'enfermement dans un asile psychiatrique et une folie élémentaire. Celle-ci les aide à surmonter toutes les épreuves auxquelles la vie les soumet, y compris la séparation de corps de ceux qu'ils aiment par-dessus tout. Grâce à la nature, aux souvenirs très vifs et à l'amour, ces pauvres gens gardent l'espoir de revenir au bercail pour vivre en paix.

D'autres, follement amoureux d'une personne ou d'un endroit, gardent l'espoir de revenir au bercail pour vivre en paix. Ils sont rarement comblés, mais ils parviennent à continuer à survivre grâce au repli sur eux-mêmes, par le recours à l'imagination, à l'art, aux souvenirs des temps d'antan.

Finalement, un grain de folie maintient l'espoir d'un bonheur à venir qui se laisse attendre à cause des événements qui ont lieu dans leurs vies, en particulier, et partout dans le monde, en général. C'est la souffrance qui rend fous les héros lecléziens et ceux qui en sont vaincus ou n'ont plus envie de lutter contre le courant se suicident, alors que les autres forgent leur propre univers où ils apprennent à redevenir heureux, à assumer leur condition, sans rien demander de plus.

Références

- ***La Sainte Bible, Genèse 3 : 19, URL : <https://sainte bible.com/genesis/3-19.htm>.
 Edghal, Horace, Svenska Akademien, *Communiqué de presse*, 9 octobre 2008, « Prix Nobel de littérature pour 2008 Jean-Marie Gustave Le Clézio », https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/press_fr-2.pdf.
 [sous la dir. de Henriette Bloch, Roland Chemama, Eric Dépret, et al.] Larousse, Paris, 2012.
 Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Le Procès-verbal*, Gallimard, Paris, 1963.
 Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Le déluge*, Gallimard, Paris, 1966 [1994].
 Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Mondo et autres histoires*, Gallimard, Paris, 1978.
 Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Désert*, Gallimard, Paris, 1980.

Le Clézio, Jean-Marie Gustave, (« L. E. L., derniers jours ») *Histoire du pied et autres fantaisies*, Gallimard, Paris, 2011.

Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Avers* (« L'Amour en France»), Gallimard, Paris, 2023.

Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Identité nomade*, Paris, Robert Laffont, 2024.

Onimus, Jean, *Pour lire Le Clézio*, PUF, Paris, 1994

REINTERPRETING THE FRANKENSTEIN MYTH IN YORGOS LANTHIMOS' *POOR THINGS* (2023)

Ioana Baci

“Gheorghe Asachi” Technical University of Iași, Romania

Abstract. While in Mary Shelley's novel the monstrous focuses on the creator-creation duo, Yorgos Lanthimos' film adaptation of Alasdair Gray's 1992 book is a multi-layered reinterpretation of the Frankenstein myth. The movie, I contend, surpasses the expected ethical implications of the misuse of science and delves into its ramifications into issues of gender, an aspect made particularly relevant by the transformation of the repulsive monster in the original story into a beautiful young woman. Just as in Shelley's 1818 narrative Frankenstein's creature is spat into the world hapless and pure, forced into exploring it alone, Bella Baxter shares a similar birthing. The characters' respective points of departure, however, bear significant distinctions: abandoned, Frankenstein's monster is forced to be an outcast and a drifter, while Bella, rescued by a scientist, decides to explore the world of her own volition. This journey from innocence to experience serves as a canvas onto which the main issues of society are depicted, representing a foil to the character development of the poor things in the story. If Victor Frankenstein fails to realise that the bestowing of life extends beyond the body, requiring emotional and psychological labour, the surgeon Godwin Baxter – a victim who surprisingly bears no grudge towards his abuser - is a rescuer and healer of such stunted creatures. In the film, science can destroy, but it can also heal. In the wake of generational trauma (Wu, AJ, 2024) as conspicuous as the scars on Godwin Baxter's body, both the mad scientist and the creature trope are reworked in the film as shattered beings capable of healing. By comparing the Frankenstein myth with Lanthimos' film, this paper argues that this stock character of gothic fiction, the mad scientist, is reworked to have redemptive qualities, breaking away from stereotypical representations.

Keywords: mad scientist; Frankenstein myth; female Frankenstein; gender; science.

Introduction

As a genre that has, since its beginnings, absorbed and sublimated various collective psychoses into overt or covert monsters (Botting, F., 2005, 1-14), nineteenth century gothic naturally engages with the age's growing unsettling sentiments towards science. A text written in 1818, Mary Shelley's *Frankenstein* is known to have been inspired by galvanism (Ruston, S., 2015), but the age's wariness of the dangers of science culminates with the *fin-de-siècle*, when the genre is replete with literary examples hinting at the degeneration of the human in the aftermath of Charles Darwin's theory of evolution (Hurley, K., 2004). In his 2005 overview of the genre across the ages, however, Fred Botting concludes that the genre “dies” in the 1990s, losing its “Gothic horror” to “sentimental romance” (Botting, F., 2005, 116), as Francis Ford Coppola's *Dracula* would seem to indicate. Despite the parallels in terms

of collective fears of disease between the original and the cinematographic adaptation (“In the film’s magnified shots of blood cells seen through a microscope, the novels link to diseases of the blood is prominently displayed: the 1990s, like the 1890s, is terrorised by the lethal link between blood and sex, syphilis becoming AIDS.” – Botting, F., 2005, 115), the author contends that “in moving from horror to sentimentalism Coppola’s film, appropriately enough for the ‘caring 1990s’, advocates a more humane approach to vampirism, one based on love, tolerance and understanding.” (Botting, F., 2005, 116).

These shifts in perception regarding the monstrosity of the Other, while quite apparent in the case of the metamorphosis of the vampire in film – from the chilling portrayals of Bela Lugosi to Coppola’s tragic love story and the queer, camp, sexy vampires of the music-hall scene such as Gordon Greenberg and Steve Rosen’s *Dracula: A Comedy of Terrors* – might not apply to all staple gothic characters, or not to the same degree. The question whether the changes at the level of representations of canonical gothic illustrations of the Other extends beyond the vampire is inevitably raised. Could the mad scientist have undergone similar developments? I attempt to argue that indeed, the monstrosity of the mad scientist’s neglect of his creature is redeemed in Lanthimos’ film.

Science and the mind-body dichotomy

If the vampire’s sexiness is inherent through the vampiric bite and its innuendo, the mad scientist’s forbidden pleasure is not of the flesh, but of the mind. For the ever-active genius of the madman, the body, with its limited capabilities, gets in the way of what the mind would and could achieve, a perspective shared by both Victor Frankenstein and Robert Walton, the North Pole explorer who also acts as Frankenstein’s double:

I am practically industrious—painstaking, a workman to execute with perseverance and labour—but besides this there is a love for the marvellous, a belief in the marvellous, intertwined in all my projects, which hurries me out of the common pathways of men, even to the wild sea and unvisited regions I am about to explore. (Shelley, M., 1994, 6)

Walton’s “belief in the marvellous” of science, driven by insatiable curiosity, is the belief in his own unique destiny. Thus, in the original Frankenstein myth, when the mad scientist’s body is involved, it is merely an instrument that sustains with its labour the brilliance of his ceaselessly ambitious mind: “I have described myself as always having been imbued with a fervent longing to penetrate the secrets of nature.” (Shelley, M., 1994, 20) which eventually pays off when the breakthrough occurs: “After days and nights of incredible labour and fatigue, I succeeded in discovering the cause of generation and life; nay, more, I became myself capable of bestowing animation upon lifeless matter.” (Shelley, M., 1994, 31). Similarly, when Godwin reads Bella a bedtime story that ends with the happy reunion of children and parents, thus raising the issue of the girl’s paternity, Baxter lies and tells her she is an orphan, her mother and father having been explorers who perished in a landslide in South

America who “pushed the boundaries of what is known and they paid the price. But that’s the only way to live, Bella.” (Lanthimos, Y., 2023, 12:03). The surgeon’s conclusion, that the ultimate source of satisfaction in life is through the quenching of intellectual ambition past the limits of the ordinary, regardless of the risks, traces an identical outlook to that of Victor Frankenstein and Robert Walton.

The subtitle of Shelley’s novel – *The Modern Prometheus* – reinforces this connection to the inherently transgressive nature of curiosity. A heroic figure and a cherished character for Romantic poets due to his rebelliousness – based, in turn, on Milton’s Satan (Guernsey-Pitchford, J., 54, 58), Prometheus is the aspiring figure of the norm-defying man of genius who hitches his genius to the betterment of mankind. Promethean fire, the symbol of knowledge with its creative and destructive duality, is replaced in film adaptations with its more modern guise, electricity (whether in its naturally occurring instances, such as lightning, or man-made, like in the electrodes used to revive the creature) as a metonym of science. Just as the nature of fire is dual and contradictory as a symbol of knowledge as an instrument that can be used either for good as for evil, electricity – that sparked nineteenth century beliefs that science was on the verge of discovering a means by which death could be reversed (Ruston, S., 2015) – is also a warning of possible moral transgressions stemming from its misuse. Zeus’ lightning rod is the emblem of his power and authority; seeing it would be an interpretation of the higher powers’ anger towards mortal transgressions. Represented by fire or lightning, science is as a multi-faceted mark of the creator’s power, genius and, ultimately, madness.

The mind/body dichotomy is also a striking aspect of the film. Negligible matter as it is for the scientist himself, who is a being of intellect and reason, the body is associated with his subjects, those into which he instills life. This subject-object distinction is made even more apparent in *Poor Things* as the reanimated creature inhabits a female body, reinforcing the Man-Culture, Female-Nature stereotypes (Man as Reason, Woman as Madness, Man as Mind, Woman as Body) especially since at her very beginnings Bella, with her child’s brain in her adult physique, is all-body and very little mind. The mind-body dichotomy within Bella herself is proof of the absurdity of such a split, in keeping with Romantic ideas about the need to balance reason and passion, as the individual is meant to progress harmoniously and symmetrically in both.

Bella’s body and her mind are not synchronized, her awkward twitches and tics, her lack of coordination, her fixation on the instant gratification of bodily pleasures making her vulnerable to eloping with a man who only wants her for her body, the rascally Duncan Wedderburn. Interestingly enough, it is the same mind/body split that allows Bella to promptly disengage from any commitment which would otherwise bind her to undesired situations. Relationships only based on the physical are understood as such, their transactional nature unapologetic. As she has no notion of what is proper behavior for a lady, Bella does not conform to gendered social norms: she enjoys food, sex and dancing as she pleases when she pleases, following her impulses, with no interest in decorum. The dissolution of relationships which started

as the pursuit of desire promptly dissolve when said desire vanishes, to Duncan's dismay when she abruptly leaves him. The mind can be easily contaminated by ideas that are harmful to the integrity of mind and body – in Bella's case, gendered norms of behaviour would make her vulnerable to being exploited by Duncan.

Bella's understanding of human relationships based on sex as transactional reaches its peak during her time as a prostitute in Paris. Ironically, the city of love with its romantic connotations is where her relationship with Duncan, which was never truly romantic, but parading as such, implodes as a result of Wedderburn's inability to accept that his girlfriend has sold her body in return for money for food. His jealous outrage is also ironic given that he had had no pricks of conscience in seducing what was clearly still a child in a woman's body. Bella perceives her body as her own, while Duncan, as her lover, believes he has a right over her body, according to patriarchal standards of purity and sexual transgression that she is ignorant of, as she does not associate sex with shame. As Bella separates from him and works as a prostitute, she develops a political conscience in a brothel that blatantly advertises its trade with large Art Nouveau stained glass windows depicting a phallus that spans two floors. Through this experience, Bella evolves towards a consciousness of the body – and of the female body – as not merely natural, but socially constructed as political and natural as depicting gigantic male member on the façade of a temple of male pleasure in a patriarchal society.

Depicting a female Frankenstein poses certain challenges as a tradition in cinematography already exists based on the original myth's reference to a prospective female counterpart to the monster. There is no *Bride of Frankenstein* in Lanthimos' film except to the extent where we might consider Alfred Blessington the monster to which Bella is forcefully joined in marriage. The lack of a female birthing in the original novel, however, has been critiqued, with Bette London, for instance, remarking that Mary Shelley's novel is a spectacle of masculinity (1993) where “the question of how to “compose a female” (147) becomes the one on which both Frankenstein and the novel stall, the novel insists nonetheless on the discomposure of masculinity, on the troubled and troubling representation of the male body”. Devon Hodges, on the other hand, claims that the language of Shelley's novel is subversive, the monster's inadequacy and rejection paralleling that of the female writer in the masculine-dominated world, where the birthing of a text by a female author might be conceived as monstrous. In light of and in contrast to this statement, *Poor Things* seems to focus more on Bella's body, which is not to say that the representation of female characters in Gothic literature is without its pitfalls:

Nevertheless, there is also much within Gothic fiction that is troubling to feminists, in particular a sado-masochistic dynamic that appears to enjoy the spectacle of violence against women and the reaffirmation of cultural stereotypes projecting women as either victims, monsters or *femmes fatales*. (Spooner, C., 2019, 129)

The fixation on appearances is critiqued in the film by the means of exaggeration, to humorous effects. The strange, whimsical and often comical gestures, dances,

colours, landscapes and costumes pervade the first half of a film, in which the affectionate parental relationship between Godwin and Bella is established. In stark contrast to the colder chromatic scheme of the latter half of the film, where Bella lives in Alfred Blessington's manor and faces the cold reality of his violence. This contrast marks the delineation between the first half of Bella's life, depicted through the colourful lens of the carefree explorations of childhood, where the young are protected, cared for and nurtured, and the brutal awakening to the social status-quo. The visual lavishness of the sets and costumes, in keeping with the childhood imagery that befits Bella's still young mind, her elaborate dresses, exaggerated puffed sleeves, sweeping skirts, colourful dresses with pleats and ruffles, excessively long hair being the markings of an unabashedly expansive being enjoying all of its senses through an abundance of shades, textures and shapes. Compared to the richness of this imagery, Blessington's manor is a return from a dream-like, creative state to the nightmare of reality. Stripped of the costumes that fully express Bella's individuality, she is made to fit into the pre-fabricated mould of the wifely role she is expected to fill. For the child-like Bella, clothes are a means of self-expression rather than an instrument through which to become desirable to men or ensnare a potential husband. Through her remarkable clothes, she is more similar to the inter-species animal hybrids in Baxter's back yard than to the distinguished ladies of high society.

Consequently, in a society fixated on outward beauty and women's sexual appeal, the line between the monstrous and the beautiful is blurred. In spite of his scars, Godwin is not a monster; Bella, who is raised from the dead like Frankenstein's monster, is not physically repulsive like the original creature; Godwin is sound of mind, but deformed in body, while Bella is sound of body, but of undeveloped mind; the undoubtedly handsome Alfred Blessington is a psychopath. All of the elements of the Frankenstein myth are present, but seem to have been scrambled like the misplaced pieces of a puzzle. According to Caroline Joan S. Picard, Frankenstein has proven fertile ground for cinematic reinterpretations that can be characterized as "an unruly lot, often defying classification, ranging in a continuum across horror and laughter. This ability to elicit a complex range of reactions—from fear, terror, and awe to laughter, ridicule, ironic sympathy, and distance" (Picard, C.J.S., 2023, 1). If the vampire is sexy, the mad scientist is ridiculous or funny; conversely, the new Frankenstein monsters are no longer scary, but comical, as Bella's dancing scene and general disregard of social norms would seem to indicate.

The theme of the puzzle appears in the first minutes of the film when, after having breakfast with his dear Bella who follows him to the door like a toddler would a parent, attempting to articulate "papa", Godwin Baxter heads to work to deliver his anatomy lecture. As a part of this, he has students relocate the removed organs from a disembowelled corpse in an anatomical exercise that he compares to a puzzle:

Baxter: 'A pile of organs without the spark of self from a brain or the pump of blood from a heart - just a butcher's tray for a Sunday lunch - now, who would like to reconstruct the organs? And who can tell human from animal, if there is a difference? Come, come, you did puzzles as children, did you not?'

Student: “Is it me or is it devilishly hard to concentrate when a monster is talking?”

Max: ‘He’s an extraordinary surgeon. His research is ground breaking. His father founded this place.’ (Lanthimos, Y., 2023, 0:04:53- 0:05:30)

This scene is pivotal to the understanding of Godwin’s approach to science as an instrument to return the broken the body to its integrity. In a manner opposite to that of his father, the brilliant scientist who founded the clinic, but who maimed his own son in the quest for answers to scientific answers, Godwin Baxter is interested in the being as a whole – that which has been fragmented and dismembered returned to its rightful place. His approach is humanistic, using science as a tool to regain the integrity of the body. In a disappointing, but predictable manner, his students – with the exception of Max McCandles, who will become his assistant, perceive him as monstrous due to his appearance only, not taking into account the beauty of his brilliant mind. The inescapable connection between body and mind, between “the spark of self from a brain”, without which a human being is only a corpse, is also one of the highlights of the excerpt.

Thus, the theme of fragmentation in the Frankenstein myth surfaces in several aspects of the film: in the mind-body split, the inter-species hybrids in Baxter’s yard, the various organs and body parts in the surgery hall, the different social classes and cultural hierarchies that Bella becomes aware of during her journey and in Bella/Victoria’s identity herself, as a new being who inhabits her mother’s appearance, rendering the quest for identity all the more challenging. The function/dysfunction of fragmentariness is a replete feature of the film. Godwin Baxter surrounds himself with all manner of seemingly dysfunctional bodies: women with infants’ brains, animal hybrids such as chickens with French bulldog heads (or perhaps French bulldogs with chicken bodies – chickbulls? bullchicks?) goats with goose heads, in a narrative of fragmentation where the stakes are making a self that has already been cut up function again, despite its scars. The overarching metaphor of Lanthimos’ work would be that of the self that is saved despite its past trauma, of the identity that is forced to reconstruct itself from scraps in order to survive, a thing of beauty rather than monstrosity. Bella and Godwin share a status as survivors of abuse that are not intent on revenge.

Bella’s body is Gothic in the sense of it having been altered by the mad scientist figure of the film, the appropriately nicknamed *God*, without being monstrous like that of the creature in the Frankenstein story. This fragmentation is also echoed in the critical reception of the book, a frame narrative made up of letters, various points of view and stories within stories: “The narrative’s refusal of a fixed identity and its subversion of the conventions of narrative sequence and unity is that it is a dream text.” (Hodges, D., 1983, 158), an unreliable diegesis. However, the nightmarish, unreliable mood of Shelley’s novel is transmuted, in *Poor Things*, from horrifying to whimsical and playful. When allowed to inhabit Godwin’s world of strange, invented creatures, Bella experiences amusement and delight, a universe rife with stimuli created by a benevolent God/father, a safe universe that excites her mind and imagination, helping

her develop in a state of emotional and physical safety, a cocoon that all children should experience as preparation for hardships of life.

The issue of family

No experience is more sobering and relevant to the political implications of the female body, however, than that of the latter half of the film, when Bella is recognized as Victoria Blessington, the missing wife of a rich aristocrat, which makes her wedding to her chosen suitor, *nice guy* Max McCandles, impossible. By preserving the dead woman's body, but replacing her brain with that of her unborn child, Godwin essentially condemns her to her past as Blessington's spouse. Legally, the body that no longer belongs to the wife (as she is dead) still belongs to the husband, as Bella finds out after joining him in the house the couple used to share. General Alfred Blessington is a violent, cruel man the servants hate and fear equally, who Victoria (Bella's mother) had apparently married out of a shared delight in inflicting violence upon others. Based on Alfred's controlling behavior and the fact that his pregnant wife had committed suicide prior to being fished up and revived by Godwin Baxter, Bella should have been warned of his sociopathic nature, which leaves nothing to the imagination as he openly threatens her with death if she attempts to leave. The fact that Bella is, in fact, his daughter leads to a wife/daughter duality rendered irrelevant given that, according to Victorian rules, they would both be the possessions of the man of the house. Aside from its reproductive purpose, Alfred plans to rid his wife of her sex drive by having her genitals operated on by the family physician. If we apply Foucault's view of the medicalized body as political and of the medical establishment as a mean of social coercion and policing, the relationship between Bella/Victoria and Alfred Blessington depicts the man of science (here, the family doctor) as an instrument of the social and cultural status-quo in which the woman is a victim of masculine domination.

A far cry from the meeting of Victor Frankenstein and his creature, where the father figure flees in horror and disgust, the parent-daughter relationship in *Poor Things* is a close one: Godwin reads Bella bedtime stories, spends time with her, appoints Max McCandles to track her progress, allows her the freedom to travel and select her own romantic partner. Furthermore, their relationship is untainted by prejudice concerning physical appearance, as Bella, unlike the medical students that attend Godwin's lectures, manifests no disgust towards his scars, simply and affectionately accepting him as her father. The film makes an obvious reference to Mary Shelley's father, philosopher William Godwin, as well as her mother, Mary Wollstonecraft, feminist eighteenth century writer and the author of *The Vindication of the Rights of Woman*, who died giving birth to Mary Shelley, just as the pregnant Victoria dies, while her baby survives. Furthermore, Bella's is a story of emancipation, as she manages to evade a disastrous marriage that would have ended in her annihilation. As Victoria's double, as well as her daughter, Bella has the chance of breaking the generational trauma her mother was a victim to as a result of her abusive relationship with Alfred Blessington. Following Godwin's death from cancer, Bella is instated as the mistress of the house and preserves Blessington's body as the vessel for the brain of a goat.

Her symbolic vengeance establishes her as the rightful heir to Godwin's intellectual legacy.

When it comes to families, the clearcut distinction between natural and acquired family in the novel is exposed in the film as being, in fact, a false one: Victor Frankenstein feels he has a right to reject his offspring because he is not a "natural" son, but the result of scientific excess and transgression. Both recognised as features of the genre, transgression and excess (Botting, F., 2005) constitute the downfall of the main characters in Mary Shelley's book: the creature's transgression is having killed the father, a sin which matches the parent's abandonment of his son. The monster's double murder of Victor's fiancée, and then of Victor himself is driven by the rejection of his demand for a chance at acceptance and affection, as the creator starts working on a companion for the monster but gives up, tormented by the idea that the couple might reproduce, thus resulting in a race of monsters that might obliterate humankind.

Godwin Baxter, however, the mad scientist figure of Lanthimos' film, manages to subvert the mind/body, creator/creation, parent/child binaries in a way which is still faithful to typically gothic ambiguities: Bella receives an infant's mind in a grown body, yet she is allowed to use her body as she pleases, according to her free will; despite this presumed freedom, Bella's status as a woman in society imposes limitations on what she can do with her body; similarly, Godwin's body is not fully his own, as it bears the consequences of his father's abuse - it his body, a palimpsest of scars, that first draws the viewer's attention. As mirrors of each other, Bella and Godwin highlight the complementarity, instead of the split, between body and mind, heeding the warning of the original Frankenstein myth. As a society reject himself, Godwin becomes a nurturer and a father figure to the creatures he gives a second life to. Despite irremediably altered, their lives are not destroyed in his hands, but preserved, as the alternative would have been death. In his hands, science becomes an instrument that transcends the satisfaction of personal curiosity.

Conclusions

The mad scientist/mad doctor is a corruption of the scientist/physician as their primary role as healers of society is overturned, becoming destructive. Unlike Victor Frankenstein, Godwin Baxter returns to the original humanistic Hippocratic oath to do no harm. While it is true that there is a selfish component to his intellectual ambition, Godwin Baxter is preoccupied with the relationships within his acquired family, leading to a reversal of the stereotypically gendered nurturer/nurtured roles. In her relationships, it is Bella that is accused of behaving like a man, while her suitors despair faced with her unpredictable behavior as she ignores social norms to fully explore the world and discover her identity. Furthermore, while Victor Frankenstein rejects his man-made offspring, Baxter embraces her, just as Bella returns home to her dying father. Shelley's covert monster is Victor Frankenstein, the scientist who pursues professional glory above all, rather than the overtly deformed creature. The Gothic theme of the instrumentalization of science for nefarious ends is altered in the

film – still a means to an end, science is no longer the protagonist of a conflict between Reason and Passion, family relationships are not destroyed by an overwhelming need to reach intellectual satisfaction to the detriment of the wellbeing of others and parents nurture their offspring instead of rejecting them. If anything, it is Bella’s journey away from home that hurts her father’s feelings as she fully takes advantage of the opportunity to explore the world. In the long-standing tradition of the tense relationships between mankind and science, the trope of the mad scientist despite having largely remained faithful to the *bad rap* with which it first came out into the world, is redeemed in Lanthimos’ film, without the “sentimentalism” that Fred Botting had indicated as the emblem of “the death of gothic”.

References

- Botting, Fred, *Gothic*, Routledge, Taylor and Francis e-library, London and New York, 2005.
- Guernsey-Pitchford, Julia, “Divided Selves of the Social Alien from Milton’s Satan and Mary Shelley’s Monster to Damien Echols of the West Memphis Three.” *Studies in Popular Culture*, vol. 40, no. 2, 2018, p. 53–84. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/26582185>. Accessed 10 Nov. 2024.
- Hodges, Devon. “Frankenstein and the Feminine Subversion of the Novel.” *Tulsa Studies in Women’s Literature*, vol. 2, no. 2, 1983, p. 155–64. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/463717>.
- Hurley, Kelly, *The Gothic Body. Sexuality, Materialism and Degeneration at the Fin-de-Siècle*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- Lanthimos, Yorgos, *Poor Things*, Searchlight Pictures, 2023.
- London, Bette. “Mary Shelley, Frankenstein, and the Spectacle of Masculinity”, in *PMLA*, vol. 108, no. 2, 1993.
- Picart, Caroline Joan, *Remaking the Frankenstein Myth on Film. Between Laughter and Horror*, State University of New York Press, 2003.
- Ruston, Sharon, “The Science of Life and Death in Mary Shelley’s Frankenstein”, in *The Public Domain Review*, 2015, <https://publicdomainreview.org/essay/the-science-of-life-and-death-in-mary-shelleys-frankenstein/>, consulted on November 8, 2024.
- Spooner, Catherine, “Unsettling Feminism: The Savagery of Gothic”, in *The Gothic and Theory. An Edinburgh Companion*, Edinburgh University Press, 2019, 129-146.
- Shelley, Mary, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, EBD (E-BooksDirectory.com), 1994.
- Wu, AJ, “making a monster [A&C]”, *The Brown Daily Herald*, April 3 2024, <https://www.browndailyherald.com/post-magazine/article/2024/04/monster-wu>, consulted on November 5, 2024.

INDEX DES AUTEURS

Dalia ABU SBITAN is currently pursuing her Ph.D. at Université Sorbonne Nouvelle in Paris under the supervision of Prof. Alexandre Gefen and Dr. Christine Lorre. She earned her M.A. in English literature from the Hebrew University of Jerusalem in 2022. Supported by funding from the French government, her research focuses on the representation(s) of madness in contemporary French and American literature. In addition to her academic pursuits, Abu Sbitan serves as a teaching assistant in the Anglophone World department at Sorbonne Nouvelle, guiding second-year students in their B.A. studies on postcolonial literature. Concurrently, she also holds the position of teaching assistant for Business English at University Sorbonne Paris I. Abu Sbitan has co-authored a chapter on J.M. Coetzee, featured in the Bloomsbury Handbook to J.M. Coetzee, released in August 2023 under the title *Coetzee, Israel, Palestine*. Furthermore, she played an active role in the organization committee of the EACLALS conference in June 2023.

Ioana BACIU is a member of the Teacher Training Department at “Gheorghe Asachi” Technical University of Iași, where she teaches English and French to undergraduate students. She holds a master’s degree in Modern and Contemporary Literature from the University of Leeds and one in American Studies from “Alexandru Ioan Cuza” University of Iași, as well as a PhD in philology which she earned for the thesis *Nature and Culture in the American Gothic*, published in 2023 by Prouniversitaria. She previously taught English and American literature at “Alexandru Ioan Cuza” University of Iași and her interests in gothic literature, gender studies and film studies currently fuel both her research and her extra-curricular activities with students at the TUIASI Film club.

Lahcen BAMMOU est professeur habilité de littérature, stylistique et analyse du discours à la faculté polydisciplinaire de Safi, Université Cadi Ayyad au Maroc. Il est l’auteur d’une thèse portant sur la stylisation du récit carcéral marocain, notamment, *Le Fou d’espoir* d’Abdellatif Laâbi. Il a pareillement rédigé une vingtaine d’articles, ayant trait au roman francophone et la traduction.

Malak BEN HAMOU est docteure en Langue et littérature françaises et enseignante-chercheuse à École Supérieure de l'Éducation et de la Formation d'Agadir, où elle dispense des cours de littérature. Sa thèse porte sur la quête du génie artistique dans l'œuvre de Jean Genet. Elle a à son actif plusieurs articles publiés dans différentes revues scientifiques, consacrés à l'œuvre de Jean Genet et à sa vision de l'art et à la question du génie artistique.

Nele BERGER is currently a Master's student at the University of Tübingen, where she completed her undergraduate degree in English and History in 2023. She is enrolled in two parallel courses in order to attain both an educational and liberal arts degree. For the past three years, she has worked at the Institute for Medical History. Recently, she took on an additional role in the English Department. Her research interests include the Medical Humanities and Gothic Studies, with a focus on the role of the body in literature. She mainly works with British and Scottish short fiction, as well as with contemporary Young Adult fiction. Her Bachelor's thesis was written on contemporary adaptations of Mary Shelley's *Frankenstein*.

Smaranda BUJU is a senior lecturer at the Department of Teacher Training within "Gheorghe Asachi" Technical University of Iași, Romania. She teaches courses on educational psychology, pedagogy, and didactics. Her research interests include interdisciplinary studies, and she has published the volume *Hesychasm and Controversy: Philosophical and Psychological Aspects* (Cluj University Press, 2014), as well as numerous studies, including *Personality Profile of Students with Technical Academic Performance* (2013), *Clinical Approach of Spiritual Illnesses: Eastern Christian Spirituality and Cognitive Behavioral Therapy* (2019), and *Meaninglessness in Psychotherapy: Clinical Challenges and Spiritual Resource* (2020).

Mihaela Iuliana DUDEANU est docteur ès lettres de l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, depuis 2018. Elle a soutenu une thèse portant sur la poétique des éléments fondamentaux dans l'œuvre de J.-M. G. Le Clézio et sa recherche s'est appuyée sur l'ensemble de la création leclézienne. Actuellement, elle est professeur de langues étrangères et elle continue à rédiger des textes sur le même écrivain et sur des auteurs comme Martine Delomme, Liliana Lazar, Louis Hémon et Leïla Slimani, entre autres.

Felicia DUMAS est professeure des universités HDR au Département de Français de la Faculté des Lettres de l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, en Roumanie. Elle enseigne également le français à la Faculté de Théologie orthodoxe de la même université. Traductrice en roumain de treize livres français (dont dix de théologie orthodoxe), ainsi qu'en langue française de trois livres roumains de spiritualité orthodoxe ; auteure de douze livres (dont un dictionnaire bilingue roumain-français, français-roumain de termes chrétiens-orthodoxes) et de nombreux articles scientifiques sur la sémiologie du geste liturgique, la traduction des textes chrétiens-orthodoxes, le bilinguisme franco-roumain, la terminologie

chrétienne-orthodoxe en langue française, ainsi que sur les relations franco-roumaines, parus dans des revues roumaines et étrangères.

Liliana FOȘALĂU este profesoară la Universitatea «Alexandru Ioan Cuza » din Iași, Facultatea de Litere, Departamentul de Limbi străine. Predă cursuri de literatură franceză și francofonă și de traduceri specializate (având ca domenii de predilecție gastronomia și vitivinicultura). Ca membră a Catedrei UNESCO « Culture et Traditions Vitivinicoles » a publicat mai multe lucrări consacrate vinului și traducerilor literare și specializate din domeniul vitivinicol. Dintre principalele cărți amintim : *Le monde lexical du vin*, Casa Demiurg, 2015 și *Le Romantisme français. Approches, perspectives, (re)lectures*, Timpul, 2016. Dintre traduceri : Yves-Marie Bercé, *Secretele vinului*, ECREDU, 2022, Mihai Eminescu *Poeme – Poèmes*, Muzeul Național al Literaturii Române, 2018 și *Vinul lumii – Le Vin du monde*. Antologie de poezie românească, Timpul, 2009 și 2016.

Bianca-Iuliana FRANKE (MISINCIUC) is an assistant professor at “Gheorghe Asachi” Technical University of Iași, within the Department of Teacher Training - Foreign Languages. She has a Bachelor’s degree in Philology, a Master’s degree in Environmental Engineering and a doctoral degree in Philology. She teaches English and German and takes a particular interest in linguistics and psychology.

Sophie LEGE est doctorante en Histoire de l’Art et Littérature à l’Université de Pau et de Pays de l’Adour ; elle travaille sur la manière dont dialoguent les arts picturaux et littéraires à la fin du XIXe siècle autour de la figure de Salomé, princesse biblique dont le mythe connaît dans l’ère dite décadente une résurgence révélatrice d’un trouble finisécular. Elle est notamment la rédactrice d’un article portant sur l’illustration d’œuvres de Théophile Gautier par Georges-Antoine Rochegrosse (« Théophile Gautier dans l’œil de Rochegrosse, Modalités et enjeux d’une traduction sémiotique ») ainsi que d’un article se proposant d’étudier la pièce d’Oscar Wilde, *Salomé*, sous l’angle de l’*Humeur* (« La *Salomé* d’Oscar Wilde : un drame de l’humeur »).

Laura Ioana LEON is an Associate Professor, PhD, at “Grigore T. Popa” University of Medicine and Pharmacy, Iași (Romania) where she currently teaches ESP to medical students. She is mainly interested in Medical Humanities, cultural studies, and teaching about developing communication skills to medical students. She has published more than 70 articles in various journals and volumes. She has participated in many international conferences. She is the author of four books: *A Cultural Analysis of Tragic Representations in Th. Hardy’s Fiction* (Iasi: Editura Universitas XXI, 2009), *Communication Skills in English for Healthcare Professionals* (Iasi: Editura Institutul European, 2013), *Essential Skills in Academic Writing* (Iasi: Editura Vasiliana ‘98, 2014), and *Cultural Representations of Medical Humanities* (Iasi: Editura Vasiliana ‘98, 2024).

Taha MSSYEH est doctorant du laboratoire SLLACH de l'Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès, Maroc ; il est professeur de français, mais aussi auteur en autoédition de Moul't, publiant des nouvelles et pièces de théâtre. Il mène des recherches sur la digitalisation de la littérature à l'époque de la Civilisation numérique, notamment la littérarité de certaines formes d'écriture faisant de l'image, des onomatopées, des scintillements métavériques les belles-lettres de l'époque.

Irina-Nicoleta NECHIFOR este doctorand în anul I la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, Facultatea de Litere, modulul literar, având în pregătire o lucrare despre paradigmele tragicului în teatrul lui Ion Băieșu, realizată sub îndrumarea doamnei prof.univ.dr. Lăcrămioara Petrescu. Absolventă a Facultății de Litere din Iași și a masterului în hermeneutică literară, Irina-Nicoleta Nechifor este profesor de limba și literatura română la Colegiul Național „Emil Racoviță” din Iași, iar pasiunea pentru teatru, în special pentru cel al lui Ion Băieșu, i-a marcat permanent preocupările, ceea ce s-a concretizat în studiul acestui domeniu. Coordonatoare a unui club de lectură și al unui de teatru pentru liceeni, autoarea încearcă să îmbine studiul textului dramatic cu cel al actului scenic, ceea ce îi permite să abordeze problematica tragicului din mai multe perspective.

Elena PETREA est maître de conférences à l'Université des Sciences de la Vie « Ion Ionescu de la Brad » de Iasi, où elle enseigne le français de spécialité et la communication scientifique. Elle a obtenu son doctorat en philologie en 2009, avec la thèse « L'œuvre de Victor Hugo dans l'espace linguistique et littéraire roumain », qui a été récompensée par la mention Magna cum laude (publiée aux Editions universitaires « Alexandru Ioan Cuza » en 2009, avec le titre *Victor Hugo în cultura română*). Ses domaines de recherche comprennent l'histoire des traductions en roumain (XIXe siècle), les interférences culturelles franco-roumaines, la communication scientifique et l'enseignement du français sur objectifs spécifiques (auteure des manuels « Le français à l'usage des agronomes », 2011 et « Le français pour les métiers du paysage », 2024, aux Editions « Ion Ionescu de la Brad » et co-auteure du manuel « Communiquer en FOS », Editions CIPA, Mons, 2014).

Minh Hoang PHAM est doctorant à l'Université catholique de Louvain (Belgique) depuis 2019. Ses travaux portent principalement sur des questions éthiques et épistémologiques impliquées dans la littérature et la philosophie françaises du XVIII^e siècle.

Emmanuel PLASSERAUD est Professeur en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université Picardie Jules Verne. Il est membre du centre de recherche CRAE. Il a publié trois ouvrages, *Cinéma et imaginaire baroque* (2007), *L'Art des foules* (2011) et *Les Spectateurs du cinéma* (2021), ainsi que des articles dans des revues comme *Vertigo* ou *Cinémathèque*, et participé à de multiples colloques internationaux. Il est aussi réalisateur de films de fiction et de documentaires.

Eléonore QUINAUX est chargée de cours en langues et littératures belge et française à la Haute École Bruxelles-Brabant – département pédagogique de Nivelles. Elle a soutenu, à l'Université de Liège (Belgique), une thèse en littérature comparée intitulée *Quand le manque instruit la fiction : D'une interprétation de la cécité à travers la pensée du visuel et du non-visuel*, sous la direction de Michel Delville. Ses recherches s'intéressent au domaine de la littérature comparée, à l'expression de la cécité, mais aussi à la didactique du français et du français langue étrangère. Elle a, entre autres, publié les articles suivants : « Une cécité révélatrice d'une solitude bienfaitrice », dans *Les Cahiers Linguatek*, n°13-14, 2023 ; « Au Royaume de Wells, Lear aurait-il pu être roi ? », dans *Revue mythocritique Le Paon d'Héra*, 2018 ; « De Handji aux Ténèbres de Robert Poulet: une invitation à l'onirisme réaliste », dans *Rivista Ponti*, Milano, 2015 ; « De Bruges-la-Morte de G. Rodenbach aux Ténèbres de Robert Poulet: une initiation du lecteur à une nouvelle expérience romanesque », dans *Actes de colloque des rencontres doctorales de l'Université de Strasbourg*, 2011.

Nicole SALIBA-CHALHOUB, psychologue analytique, est Professeure des Universités en psychanalyse appliquée et en herméneutique littéraire à l'Université Saint-Esprit de Kaslik (USEK – Liban). Décorée en 2013 des insignes de Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques, pour services rendus à la culture française, par décret du ministère français de l'Éducation Nationale, elle est aussi récipiendaire du Prix d'Excellence de la Recherche en sciences de l'Homme et de la Société décerné par le CNRS-L, en 2018, pour l'ensemble de son œuvre consacrée à l'emprise de l'Inconscient dans les organisations et à la complexité des situations entrepreneuriales en milieu francophone. Elle a à son actif un ensemble d'articles scientifiques et d'ouvrages s'intéressant particulièrement à l'inconscient des textes, dont le plus récent est l'ouvrage intitulé *Du mal-être dépressif au dépassement artistique. Mal et écriture du mal*, ainsi que des romans illustrant, au travers de la fiction, sa posture de chercheuse, dont le dernier en date s'intitule *Quelques pas dans l'étrange*.

Nadia TEBBINI è professoressa di Lingua e Letteratura Italiana presso l'Istituto Superiore des Sciences Humaines de Tunis dell'Università Tunis El Manar. È membro esterno dell'unità di ricerca CHER - Culture et histoire dans l'espace roman dell'Università de Strasbourg. Ha insegnato presso l'Università de la Manouba e l'Università de Carthage. Ha collaborato con l'Istituto Italiano di Cultura di Tunisi per l'organizzazione di eventi culturali, conferenze e corsi di lingua. Ha conseguito un dottorato in Letteratura Italiana Contemporanea presso l'Università de la Manouba. Nel 2016 ha vinto il Premio Internazionale Dino Buzzati nella categoria Studi Internazionali. Ha partecipato a convegni internazionali in Tunisia e all'estero, e ha pubblicato vari articoli su riviste tunisine ed europee. I suoi lavori di ricerca toccano diversi argomenti, dagli studi comparati alla letteratura e civiltà nord-africane. Nell'ambito delle sue ricerche post-dottorali, si interessa alla traduzione e alla traduttologia.

Elena TYUSHOVA est attachée temporaire de la recherche et d'enseignement à l'université de Picardie Jules Vernes et précédemment à l'université Paul-Valéry Montpellier 3. Elle est titulaire d'un doctorat de l'Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis où elle a soutenu une thèse de doctorat sur le cinéma d'Ingmar Bergman en 2018. Ses recherches portent principalement sur l'esthétique du cinéma nordique et de l'Europe de l'Est. Elle est également artiste-vidéaste et curatrice ayant organisé plusieurs expositions en France et à l'international.

Elena VELESCU est chargée de cours à l'Université des Sciences de la Vie « Ion Ionescu de la Brad » à Iasi et docteur en philologie à l'École Pratique des Hautes Etudes (Sorbonne) à Paris. Elle enseigne le français (FOS) et l'allemand depuis quinze ans, a publié dix livres et cours en tant qu'auteur et co-auteur, ainsi que de nombreux articles et études dans les domaines de la littérature française et allemande (XVIII^e siècle), de la didactique et des études culturelles.

L
I
N
G
U
A
T
E
K



LES CAHIERS LINGUATEK, revue biannuelle du *Centre de Langues Modernes Appliquées et Communication*, Université « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

LINGUATEK NOTEBOOKS, the biannual journal of the *Centre for Applied Modern Languages and Communication*, “Gheorghe Asachi” University of Iași, Romania

ISSN 2601-0313 ISSN-L 2559-7752